



ادب فارسی

ناشر
دانشگاه تهران

علمی

استاندارد بین المللی - ۹۲۶۲-۲۲۵۱

ادب فارسی، سال ۱۵، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۴، پیاپی ۳۵

- ۱ تحلیل اسلوب‌های طنز در قصیده رستم‌نامه بهار
محمود بشیری و متین مدنی
- ۱۵ بازخوانی رمان خانه ادیسی‌ها نوشته غزاله علیزاده با تکیه بر نظریه گریز از آزادی اریک فروم و مکتب رمانتیسیم
طاهره فرزانه و علی محمدی
- ۳۳ نقد درسنامه‌های داستان رستم و سهراب در شرح تعابیر و ابیات
تیمور مالمیر
- ۵۱ شکل‌گیری طنز تقابلی در تعاملات فرودستان و فرادستان؛ تحلیل شناختی حکایت‌های لطایف الطوائف
زینب اکبری و مجید هوشنگی
- ۶۷ اسطوره‌کاوی آب در زبان عرفان بر پایه پنج متن عرفانی
المیرا تسلیمی و علیرضا فولادی
- ۸۱ بازتاب قلندریه در شعر فارسی افغانستان با تکیه بر عشقر، بیتاب و سیدای کروخی
احمد شفیق رسولیار، احمد خواجه‌ایم و زهرا جمشیدی
- ۹۹ شگردهای بلاغی اقناع مخاطب در منشآت فرهادمیرزا
سمیه آقابابایی و امیرحسین جمالی
- ۱۲۱ مبانی فکری و ادبی شعر خواجه محمد مرشد (شاعر و عارف بلوچ اهل سراوان)
مجیب الرحمن دهانی، محمد امیر مشهدی و احمد نور وحیدی
- ۱۴۳ شطحات عرفانی و شیوه‌های خوانش
حسین طاهری
- ۱۶۱ بررسی و تحلیل داستان داستان «روی ماه خداوند را ببوس» اثر مصطفی مستور با توجه به نظریه بینامتنیت
حسین حسن رضایی و عبدالله ولی‌پور

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



ادب فارسی

(مجله سابق دانشکده ادبیات و علوم انسانی)

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

ادب فارسی، سال ۱۵، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۴، پیاپی ۳۵

ناشر: دانشگاه تهران

صاحب امتیاز: دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران

مدیرمسئول: جواد اصغری (دانشیار دانشگاه تهران)

سردبیر: عبدالرضا سیف (استاد دانشگاه تهران)

هیئت تحریریه

علی محمد مؤذنی

استاد دانشگاه تهران

علیرضا نبی‌لو

استاد دانشگاه قم

عبدالله واثق عباسی

استاد دانشگاه سیستان و بلوچستان

عباسعلی وفاپی

استاد دانشگاه علامه طباطبایی

حبیب‌الله عباسی

استاد دانشگاه خوارزمی

محمود فضیلت

استاد دانشگاه تهران

فاطمه مدرسی

استاد دانشگاه تهران

سیده محمد منصور

دانشیار دانشگاه تهران

علی محمد پشندار

استاد دانشگاه پیام نور تهران

حکیمه دبیران

استاد دانشگاه خوارزمی

حمیرا زمرودی

استاد دانشگاه تهران

عبدالرضا سیف

استاد دانشگاه تهران

مدیر داخلی: محمدجواد عظیمی

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

اتاق ۲۰۷، دفتر مجلات

نشانی رایانامه مجله: Jperlit@ut.ac.ir تلفن: ۰۲۱-۶۶۴۷۷۲۵۴

مجله ادب فارسی، بر اساس ابلاغیه شماره ۳/۱۱/۵۵۸۵۲ مورخ ۹۰/۴/۲۱ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، درجه علمی دارد.

حقوق تمام مقالات برای دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران محفوظ است.

نشریه ادب فارسی در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) به نشانی www.isc.gov.ir، اطلاعات

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

دوفصلنامه ادب فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشریه‌ای علمی (علمی-پژوهشی) در حوزه مطالعات و تحقیقات ادبی زبان فارسی است. این نشریه مقالاتی در این زمینه‌ها منتشر می‌کند:

تحقیقات در زمینه ادبیات کهن و معاصر فارسی در سراسر حوزه نفوذ این زبان؛ نقد و تصحیح متون فارسی؛ تاریخ ادبیات و سبک‌شناسی؛ دستور زبان؛ مسائل زبان‌شناختی؛ ادبیات عامه فارسی؛ و تحقیقات در زمینه آموزش زبان فارسی.

شرایط پذیرش مقالات

۱. ویژگی‌های کلی

- مقاله باید نتیجه تحقیقات نویسنده/ نویسندگان باشد و در آن، نکته‌هایی تازه طرح و شرح شده باشد؛
- حفظ امانت در نقل اقوال و نظریات دیگران ضروری است و باید با ارجاع دقیق به منابع معتبر همراه باشد؛
- مقاله نباید در نشریه‌ای دیگر منتشر یا هم‌زمان به نشریه‌ای دیگر فرستاده شده باشد؛
- چاپ مقاله مشروط به تأیید نهایی هیئت تحریریه نشریه است؛
- گواهی پذیرش مقاله، پس از تأیید سردبیر، به صفحه شخصی نویسنده در سامانه فرستاده خواهد شد؛
- مسئولیت مطالب و محتوای مقاله برعهده نویسنده است؛
- نشریه در ویرایش ادبی و فنی مقاله، برطبق موازین علمی، آزاد است؛
- حجم مقاله نباید بیش از ۸۰۰۰ واژه باشد (بدون چکیده انگلیسی)؛
- نام و نام خانوادگی و مرتبه علمی و دانشگاه محل تدریس یا تحصیل و رشته تحصیلی نویسنده/ نویسندگان و همچنین، رایانامه دانشگاهی نویسنده مسئول و شماره تلفن همراه او حتماً در سامانه نشریه قید شود؛
- نویسندگان مقاله نباید بیش از سه نفر باشند؛
- مشخصات همه نویسندگان باید در برگه موجود در سامانه درج و همچنین صورت کامل‌تر آن، به این شرح، در فایلی جداگانه در سامانه بارگذاری شود:
- سمت نویسنده یا نویسندگانی که عضو هیئت علمی هستند (اعم از استادیار، دانشیار یا استاد)، و نیز گروه درسی و دانشگاه محل تدریس آنان باید مشخص شود؛ وگرنه از عنوان «دانشجو» یا «دانش‌آموخته» با ذکر رشته و دانشگاه محل تحصیل استفاده شود؛
- ارسال مقاله صرفاً از طریق سامانه ادب فارسی به نشانی <https://jpl.ut.ac.ir> امکان‌پذیر است؛

● مقالات دانشجویان کارشناسی ارشد و دکتری و نیز دانش‌آموختگان کارشناسی ارشد باید با نظارت مؤثر یکی از اعضای هیئت علمی دارای دکتری تخصصی یا یک دانش‌آموخته دکتری، تألیف و نام او نیز جزء اسامی نویسندگان قید شود.

یادآوری: ترتیب ذکر نام نویسندگان و درج عنوان «نویسنده مسئول» در گواهی پذیرش براساس اطلاعاتی است که نویسنده مسئول در سامانه در زمان ارسال مقاله وارد کرده است. بنابراین، ضروری است ترتیب نام نویسندگان و انتخاب «نویسنده مسئول»، قبل از ارسال مقاله، به اجماع نظر نویسندگان مقاله رسیده باشد. به هیچ وجه، تغییر سمت و ترتیب ذکر نام نویسندگان بعد از صدور گواهی پذیرش امکان‌پذیر نیست.

۲. اجزای مقاله

- عنوان مقاله باید گویا و بیانگر محتوای آن باشد؛
- چکیده فارسی: شامل ۲۰۰-۲۵۰ کلمه در آغاز مقاله (با اندازه قلم ۱۱) و چکیده انگلیسی در پایان مقاله بعد از فهرست منابع پایانی مقاله (با همان تعداد کلمه و با اندازه قلم ۱۰) دربردارنده نگاهی کلی به مسئله، هدف، روش تحقیق و یافته‌ها باشد؛
- واژه‌های کلیدی: در انتهای دو چکیده فارسی و انگلیسی (شامل ۵ تا ۷ واژه تخصصی مرتبط با موضوع مقاله و مذکور در چکیده) می‌آید؛
- مقدمه: باید شامل «بیان مسئله»، «هدف پژوهش» و «پیشینه پژوهش»، «پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهشی» و دیگر اطلاعات مرتبط باشد (کلیه موارد بیان مسئله، هدف، پیشینه، پرسش و فرضیه و... زیر عنوان مقدمه قرار می‌گیرند و نیازی به عنوان‌بندی جداگانه و شماره‌گذاری برای آنها نیست)؛
- پیکره اصلی مقاله: باید مبانی نظری، بحث و استدلال و تحلیل و تقسیم‌بندی‌های محتوایی را دربرداشته باشد؛
- نتیجه: باید دربردارنده یافته‌های منطقی و مفید برآمده از پژوهش‌های مقاله باشد؛
- پی‌نوشت: شامل توضیحات طولانی ضروری است که پس از نتیجه می‌آید؛
- منابع: در پایان مقاله باید بر مبنای شیوه‌نامه نشریه تنظیم شود.

ویژگی‌های ویرایشی و نگارشی

- به منظور تسریع در آماده‌سازی و ویرایش مقالات، توجه به نکات ذیل اکیداً توصیه می‌شود:
- رعایت زبان فارسی معیار و نشر علمی و به دور از عبارت‌پردازی‌های متکلفانه؛
 - رعایت رسم‌الخط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی بر اساس دستور خط فارسی و مطابقت املائی واژه‌ها با فرهنگ املائی خط فارسی (تألیف علی‌اشرف صادقی و زهرا زندی مقدم)؛
 - استفاده به دور از افراط و تفریط از معادل‌های مصوب فرهنگستان برای واژه‌های بیگانه بر اساس آنچه در وبگاه فرهنگستان آمده است؛

● ویراسته و پیراسته بودن مقاله به لحاظ ادبی و فنی و حروف‌نگاری؛ از جمله رعایت فاصله و نیم‌فاصله (با گرفتن هم‌زمان کلیدهای کنترل+شیفت+۲) در میان کلمات و گذاشتن تشدیدها و همزه‌ها و حرکت‌گذاری لازم و به دور از افراط.

شیوه تنظیم متن

● عنوان اصلی مقاله با قلم ۱۸ سیاه (IR Lotus Bold) و عناوین فرعی داخل متن با قلم ۱۳ سیاه تنظیم شود (قلم مورد نظر مجله را می‌توانید در گوگل بیابید و دانلود کنید و در پوشه 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؛

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

● ابتدای هر بند (پاراگراف) با نیم سانتی‌متر تورفتگی شروع شود. البته سطر نخست زیر هر عنوان نباید تورفتگی داشته باشد؛

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

● اندازه قلم چکیده، واژه‌های کلیدی، منابع پایانی، ارجاعات درون‌متنی و نیز عبارات توضیحی (که بین دو کمان قرار می‌گیرند)، نقل قول‌های مستقیم مستقل از متن، شعرها (شامل ابیات و تک‌مصراع‌ها)، تاریخ‌های ولادت و وفات یا دوره 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 طولانی مستقل از متن (بیش از دو سطر) در بندی جداگانه و با تورفتگی یک سانتی‌متر از دو طرف و با قلم ۱۱ IR Lotus تنظیم شود (این‌گونه نقل قول‌ها در گیومه قرار نمی‌گیرند)؛

● بخش‌های مستقل مقاله با بخش ۱، که به مقدمه 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 شماره عنوان، حداکثر نشان‌دهنده سه بخش باشد نه بیشتر. برای مثال، زیربخش ۳-۱-۴، که به چهار بخش اشاره دارد، پذیرفته نیست.

● از افراط در درج پی‌نوشت پرهیز شود؛

- شماره پی‌نوشت‌ها از آغاز تا پایان مقاله باید دنباله‌دار (مسلول) باشد (تاکید می‌شود برای شماره پی‌نوشت‌ها به هیچ وجه از ابزار Refrence در واژه‌پرداز Word استفاده نکنید؛ بلکه

آنها را به صورت دستی تایپ کنید و با ابزار «superscript» که به شکل ایکس به توان ۲ در برگه «home» واژه پرداز وجود دارد، عدد تایپ شده را کوچک کنید و در گوشه بالای متن قرار دهید؛ به طوری که درست مانند شماره ارجاع با استفاده از ابزار رفرنس می شود؛

- برابر لاتین اسامی خاص و برخی اصطلاحات کوتاه علمی (لاتین و فارسی)، درون پرانتز در مقابل واژه بیاید (با فونت تایمز نیو رومن ۱۰)

- چنانچه در نگارش مقاله از منابع مالی سازمانها یا نهادهای خاصی استفاده شده است، در پی نوشت باید به این مطلب اشاره شود.

● همه جداول، نمودارها و تصاویر باید شماره پیاپی داشته باشد؛

● در واج نویسی داده های مربوط به زبان یا گویش های نا آشنا، از قلم *Doulos Sil IPA* استفاده شود؛

● اشعار باید درون جدول تنظیم شود (بدین ترتیب که با استفاده از ابزار *table* در محیط *word*، جدولی با سه ستون ایجاد می کنید و مصراع اول را درون ستون اول و مصراع دوم را درون ستون سوم قرار می دهید. ستون وسط نیز برای فاصله بین دو مصراع در نظر گرفته می شود. سپس نشانگر را در انتهای هر مصراع قرار می دهید و همزمان کلیدهای *shift* و *enter* را می زنید تا مصراع کشیده شود؛ بدین صورت انتهای همه مصراعها در یک راستا قرار می گیرند. ارجاع ابیات را نیز در زیر آخرین مصراع قرار می دهید و نه در روبه روی آن)؛

● برای عناوین کتابها و دانشنامهها و نشریات، که در متن و ارجاعات درون متنی و منابع آمده است، از حروف کج/ مایل استفاده می شود، اما عناوین مقالهها داخل گیومه («») قرار می گیرد.

شیوه ارجاع به منابع

۱. ارجاع درون متنی

● ارجاعات درون متنی بین دو کمان و بدین صورت تنظیم شود: (نام خانوادگی نویسنده، ویرگول، سال، دونقطه بیانی، شماره جلد [چنانچه اثر جلد های متعدد داشته باشد بدون ذکر حرف ج.]، بک اسلش، شماره صفحه بدون ذکر حرف ص)، مثال: (زرین کوب، ۱۳۹۸: ۴۵/۲-۴۷) یا (زرین کوب، ۱۳۶۴: ۴۴).

● در ارجاعات درون متنی، چنانچه دقیقاً به همان منبع پیشین یعنی همان نویسنده اما به صفحه ای دیگر، ارجاع داده شود؛ یعنی بین دو ارجاع، منبع جدیدی ذکر نشده باشد، به جای تکرار نام آن منبع، از کلمه «همان» استفاده می شود: (همان: ۴۹)؛ و اگر ارجاع به همان منبع و همان صفحه باشد، درج «همان» کفایت می کند: (همان)؛ اما چنانچه بلافاصله به اثر دیگری از همان نویسنده ارجاع داده شود، به جای شهرت نویسنده از «همو» استفاده می شود (همو، ۱۳۶۸: ۳۲)؛

● در ارجاع درون متنی به منابع غیر فارسی (لاتین) نیز دقیقاً به شیوه منابع فارسی عمل می شود، با این تفاوت که به جای «همان» از «*ibid*» و به جای «همو» از «*id*» استفاده می شود.

● چنانچه از مؤلفی دو یا چند اثر در یک سال منتشر شده باشد، با قید الف، ب و... در کنار سال از یکدیگر تفکیک می شوند: (زرین کوب، ۱۳۶۸ الف: ۴۵) و (زرین کوب، ۱۳۶۸ ب: ۳۲).

۲. فهرست منابع

- در فهرست منابع، فهرست مقالات و دیگر آثار از فهرست کتاب‌ها تفکیک نمی‌شود؛
 - اطلاعات کتاب‌شناختی منابع فارسی و عربی (کتاب/ اثر تألیفی، اثر ترجمه‌شده، مقاله، پایان‌نامه، نسخ خطی و اسناد، دانشنامه‌ها و مجموعه مقالات، و وبگاه‌های اینترنتی) و لاتین (با تفکیک منابع لاتین) به ترتیب حروف الفبا در پایان مقاله و به این صورت تنظیم می‌شود:
- کتاب:** نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (سال)، نام کتاب به صورت مایل، جلد با قید حرف ج، نوبت چاپ با قید حرف چ، محل نشر، نام ناشر. مثال:
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲)، پله پله تا ملاقات خدا (درباره زندگی، اندیشه و سلوک مولانا جلال‌الدین 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 مؤلفان قدیمی، نام مشهور آنان و آنچه روی جلد کتاب یا صفحه عنوان آمده، معیار است؛
 - اگر نویسنده نامعلوم باشد، عنوان کتاب در آغاز قرار می‌گیرد و ایتالیک می‌شود؛
 - اگر مؤلفی دو یا چند اثر داشته باشد، در تنظیم فهرست آثار او، ضمن رعایت ترتیب الفبایی نام کتاب‌ها، با درج الف، ب و... در کنار سال، از یکدیگر تفکیک می‌شوند:
- امین پور، قیصر (۱۳۷۲ الف)، آینه‌های ناگهان، تهران، افق.
- _____ (۱۳۷۲ ب)، دستور زبان عشق، تهران، مروارید.
- از سیاه (بولد) کردن یا قرار دادن نام عنوان کتاب‌ها و رساله‌های دکتری در گیومه پرهیز شود؛ اما عنوان مقالات و پایان‌نامه‌های ارشد درون گیومه قرار می‌گیرد؛
 - عنوان فرعی کتاب در درون کمان و با قلم راست (غیر مایل) ذکر می‌شود؛
 - در نام ناشر، کلمه «ناشر» یا «انتشارات» ذکر نمی‌شود؛ مگر در باب ناشرانی که کلمات مزبور جزء نام آنهاست، مانند «نشر مرکز» یا «نشر نی»؛
 - در صورت نامعلوم بودن ناشر و محل و تاریخ نشر، به ترتیب از «بی‌نا»، «بی‌جا» و «بی‌تا» استفاده می‌شود.
- اثر ترجمه شده:** نام خانوادگی نویسنده، نام کوچک نویسنده (سال)، نام کتاب به صورت مایل، نام و نام خانوادگی مترجم، محل انتشار، نام ناشر. مثال:
- برلین، آیزایا (۱۳۸۷)، ریشه‌های رومانتیسم، ترجمه عبدالله کوثری، تهران، ماهی.
- مقاله:** نام خانوادگی نویسنده، نام کوچک نویسنده (سال)، نام مقاله درون گیومه، نام نشریه به صورت مایل، دوره نشریه، شماره پیاپی (با نشانه اختصاری «ش»)، فصل نشر، شماره صفحه آغاز و پایان مقاله. مثال:
- فتوحی، محمود (۱۳۹۲)، «تعامل مولانا جلال‌الدین بلخی با نهادهای سیاسی قدرت در قونیه»، زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۱، ش ۷۴، بهار، ۴۹-۶۸.

- اگر تعداد نویسندگان مقاله دو نفر باشد، ابتدا نام خانوادگی مؤلف اول و سپس ویرگول و نام مؤلف اول می‌آید و در باب نویسنده دوم ابتدا نام و سپس نام خانوادگی مؤلف ذکر می‌شود؛ مثال: کریمی، احمد و علی محمدی ...

- اگر تعداد نویسندگان مقاله بیش از دو نفر باشد، ذکر نام نویسنده اول کافی است و پس از آن، در مقالات فارسی عبارت «و همکاران» و در مقالات انگلیسی عبارت «et al» می‌آید؛

پایان نامه / رساله: نام خانوادگی دانشجو، نام کوچک دانشجو (سال)، عنوان پایان نامه ارشد درون گیومه و رساله دکتری ایتالیک، نام و نام خانوادگی استاد راهنما و ذکر عبارت «به راهنمایی» قبل از آن، مقطع تحصیلی، نام دانشگاه. مثال:
امین پور، قیصر (۱۳۷۶)، سنت و نوآوری در شعر معاصر، به راهنمایی محمدرضا شفیعی کدکنی، دانشگاه تهران.

نسخ خطی و اسناد: نام مشهور مؤلف (سال کتابت نسخه)، عنوان کتاب یا رساله خطی یا نسخه عکسی (با حروف مایل)، شماره نسخه، محل نگهداری.

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

- در ارجاع به میکروفیلم‌ها، افزون بر مشخصات کتاب، ذکر شماره میکروفیلم و محل نگهداری نیز لازم است؛

- چنانچه نام نویسنده نسخه خطی نامشخص باشد، عنوان سند در آغاز قرار می‌گیرد و ایتالیک می‌شود.

دانشنامه‌ها و مجموعه مقالات: نام خانوادگی مؤلف، نام کوچک مؤلف (سال)، عنوان مدخل یا مقاله (درون گیومه)، عنوان دانشنامه یا مجموعه مقالات (با حروف کج/ مایل)، نام سرپرست یا گردآورنده یا سرویراستار، شماره جلد، محل نشر، ناشر، شماره صفحات آغاز و پایان مدخل یا مقاله.

وبگاه‌های اینترنتی: نام خانوادگی مؤلف، نام کوچک مؤلف (سال)، عنوان مقاله یا نوشته (داخل گیومه)، نام وبگاه، نشانی الکترونیکی آن، تاریخ درج مطلب در وبگاه (ماه و روز).

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

فهرست مطالب

صفحه	عنوان
۱	تحلیل اسلوب‌های طنز در قصیده رستم‌نامه بهار محمود بشیری و متین مدنی
۱۵	بازخوانی رمان خانه ادیسی‌ها نوشته غزاله علیزاده با تکیه بر نظریه گریز از آزادی اریک فروم و مکتب رمانتیسم / طاهره فرزانه و علی محمدی
۳۳	نقد درس‌نامه‌های داستان رستم و سهراب در شرح تعابیر و ابیات تیمور مالمیر
۵۱	شکل‌گیری طنز تقابلی در تعاملات فرودستان و فرادستان؛ تحلیل شناختی حکایت‌های لطایف‌الطوائف / زینب اکبری و مجید هوشنگی
۶۷	اسطوره‌کاوی آب در زبان عرفان بر پایه پنج متن عرفانی المیرا تسلیمی و علیرضا فولادی
۸۱	بازتاب قلندریه در شعر فارسی افغانستان با تکیه بر عشق، بیتاب و سیدای کروخی / احمد شفیق رسولیار، احمد خواجه‌ایم و زهرا جمشیدی
۹۹	شگردهای بلاغی اقناع مخاطب در منشآت فرهادمیرزا سمیه آقابابایی و امیرحسین جمالی
۱۲۱	مبانی فکری و ادبی شعر خواجه محمد مرشد (شاعر و عارف بلوچ اهل سراوان) / مجیب الرحمن دهانی، محمد امیر مشهدی و احمد نور وحیدی
۱۴۳	سطحات عرفانی و شیوه‌های خوانش حسین طاهری
۱۶۱	بررسی و تحلیل داستان داستان «روی ماه خداوند را ببوس» اثر مصطفی مستور با توجه به نظریه بینامتنیت / حسین حسن رضایی و عبدالله ولی پور



Analysis of Humorous Styles in Bahar's Qasida-ye *Rostam-nāmeḥ*

Mahmud Bashiri¹  and Matin Madani² 

1. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. E-mail: mbashiri2001@yahoo.com
2. Corresponding author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. E-mail: matinmadani118@gmail.com

Article Info

ABSTRACT

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
9 July 2025

Received in revised form:
31 August 2025

Accepted:
7 September 2025

Available online:
20 September 2025

The qasida “Rostam-Nāmeḥ” by Malek al-Sho‘arā Bahar is a prominent example of the fusion of epic and satire in contemporary Persian poetry. By employing various techniques of humor creation, it presents a socio-political critique of Iran’s conditions during the Pahlavi era. By bringing Rostam, the mythological hero of the *Shahnameh*, into the heart of modern society, Bahar humorously and allegorically reflects the collapse of values, the corruption of elites, and the crisis of cultural identity.

This study is based on a descriptive-analytical method and, drawing on Gahraman-e Shiri’s (2024) humor-creation model, examines the satirical styles used in the poem, demonstrating how the fundamental elements of humor are prominently present in Bahar’s narrative structure and poetic imagery. The findings analyze the nature of the humorous techniques employed in Bahar’s poetry and show how he has succeeded in creating a work within the genre of the “mock-epic.”

By modeling Rostam after today’s unstable characters and placing him in various situations and states that are incompatible with the Rostam portrayed in the *Shahnameh*, Bahar produces a form of political satire. This qasida illustrates how a poet can draw on mythological elements and cultural heritage to offer an indirect yet effective critique of existing crises. Bahar’s approach can also be observed in the poetry of figures such as Hafez and Obeyd-e Zakani.

Keywords:
satire,
Rostam-Nāmeḥ,
Bahar,
epic,
critique

Cite this article: Bashiri, M. & Madani, M. (2025). Analysis of humorous styles in Bahar’s qasida-ye *Rostam-nāmeḥ*. *Persian Literature*, Vol. 15, No. 1, Serial No. 35, 1-14. <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.403013.2344>



© Author(s) retain the copyright.

DOI: <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.403013.2344>

Publisher: University of Tehran Press.



تحلیل اسلوب‌های طنز در قصیده رستم‌نامه بهار

محمود بشیری^۱ و متین مدنی^۲ ✉

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. رایانامه: mbashiri2001@yahoo.com
۲. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. رایانامه: matinmadani118@gmail.com

چکیده

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله:

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۱۸

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۶/۰۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۱۶

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۹

کلیدواژه‌ها:

طنز،

رستم‌نامه،

بهار،

حماسه،

انتقاد.

قصیده «رستم‌نامه» سروده ملک‌الشعرای بهار، نمونه‌ای شاخص از تلفیق حماسه و طنز در شعر فارسی معاصر است که با بهره‌گیری از شیوه‌های طنزآفرینی، نقدی اجتماعی - سیاسی به وضعیت ایران در دوران پهلوی ارائه می‌دهد. بهار با آوردن رستم، پهلوان اساطیری شاهنامه به دل جامعه معاصر، به شکلی طنزآمیز و تمثیلی، فروپاشی ارزش‌ها و فساد نخبگان و بحران هویت فرهنگی ایران را بازتاب می‌دهد. این پژوهش بر پایه روش توصیفی - تحلیلی است که با مبنا قراردادن الگوی طنز آفرین قهرمان شیری (۱۴۰۳)، به تحلیل اسلوب‌های طنز می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه عوامل بنیادین طنز در ساختار روایت و تصویرپردازی‌های شاعرانه بهار حضور پررنگ دارند. یافته‌های پژوهش چگونگی اسلوب‌های به‌کاررفته در شعر بهار را بررسی می‌کند و نشان می‌دهد بهار چگونه توانسته اثری در ژانر «حماسه مضحک» خلق کند. بهار با شبیه‌سازی رستم به شخصیت‌های متزلزل امروزی و جای‌دادن او در موقعیت‌های گوناگون و حالت‌های مختلف که نامتناسب با رستم موجود در ذهن شاهنامه است، طنزی سیاسی آفریده است. این قصیده بیانگر آن است که چگونه شاعر می‌تواند از عناصر اسطوره‌ای و گذشته فرهنگی خود برای انتقاد غیرمستقیم و مؤثر از بحران‌های موجود بهره‌برد. روش کار بهار را در اشعار شاعرانی مثل حافظ و عبید زاکانی هم می‌بینیم.

استناد: بشیری، محمود و مدنی، متین (۱۴۰۴). تحلیل اسلوب‌های طنز در قصیده رستم‌نامه بهار. *ادب فارسی*، دوره ۱۵، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۵، ۱-۱۴.

<https://doi.org/10.22059/jpl.2026.403013.2344>



ناشر: انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

۱. مقدمه

قصیده طنزآلود «رستم‌نامه» از محمدتقی بهار که در سال ۱۳۰۷ خورشیدی سروده شد و غیرمستقیم به وضعیت اجتماعی و سیاسی ایران در پایان دوران قاجار و آغاز سلطنت پهلوی اول اشاره می‌کند. این اثر با آوردن رستم اسطوره‌ای در روزگار معاصر، فساد دولتی، قحطی و خشکسالی، اعتیاد و زوال ارزش‌های اخلاقی را نقد می‌کند. از این رو «رستم‌نامه» بازتاب ناامنی و بحران هویت جامعه ایرانی در دوران مشروطه و پس از آن است؛ آن زمان که ضعف حکومت قاجار، مداخلات بیگانه و پیامدهای جنگ جهانی اول (قحطی ۱۲۹۸-۱۲۹۶) فضای عمومی را دستخوش آشفتگی کرده بود. همچنین این قصیده به ملی‌گرایی افراطی که در زمان پهلوی شکل گرفته بود نیز اشاره می‌کند. بهار در این قصیده با زبان طنز به این مسائل سیاسی و تاریخی می‌پردازد، هدف اصلی او در این قصیده، طنز و مطایبه نیست، اما به جهت فضای حاکم بر جامعه و باتوجه‌به این که او مبارزی سیاسی است و به جهت همین مبارزات سال‌ها در زندان بوده، در این قصیده سعی کرده انتقادش با زبان طنز باشد (علی محمدی و جهرمی، ۱۳۹۳).

قصیده «رستم‌نامه» از آثار طنزآمیز مشهور ملک‌الشعرا بهار است. این اثر یک «طنز‌نامه» است که به انتقاد از زمانه خود می‌پردازد. بهار در این اثر از شخصیت رستم استفاده می‌کند و با بهره‌گیری از اصطلاحات و فضای دوران ایران باستان، روحیات و سبک زندگی امروز ایران را به صورتی کنایه‌آمیز با آن دوران مقایسه می‌کند. در واقع «رستم‌نامه» تقابلی نمادین میان قهرمان ایرانی رستم؛ و انسان معاصر و انحرافات او می‌باشد. به عبارت دیگر، در «رستم‌نامه» دو نماد از دو عصر مختلف «رستم» و انسان مدرن، با یکدیگر روبرو شده‌اند و شاعر با زبان طنز توانسته ناکارآمدی طبقه حاکم و خالی بودن ارزش‌های جامعه معاصر را برای خواننده برجسته سازد. این قصیده مضمونش آمیزه‌ای از حماسه، و نقد اجتماعی است؛ بهار در آن ضمن پاسداری از توصیف‌های حماسی کهن، جایگاه ایران باستان را در خدمت طنز گرفته و مقصود خود را بیان کرده. بهار، با تکیه بر اسطوره و تخیل شاعرانه، جلوه‌ای از طنز اجتماعی - سیاسی ارائه می‌دهد. ایده اصلی آن ترکیب جهان اساطیری شاهنامه با انتقاد از روزگار معاصر است.

رستم‌نامه را به لحاظ انواع ادبی حماسه مضحک نامیده می‌شود و از جهت فن شعری و فن طنز نقیضه یا پارودی نام دارد. پارودی همان است که به فرانسوی «Parodia» گویند و آن شعری است که برای استهزا، به شیوه و اسلوب شعر دیگری سازند و شاید بتوان آن شعر را مزور ترجمه کرد (ارسطو، ۱۳۷۷: ۱۱). محمود فتوحی، در تعریف پارودی آورده است: «نقیضه یا پارودی نوعی نوشتار تقلیدی است که یک گفتمان شناخته شده را الگو و پایه کار خود قرار می‌دهد و عناصر آن گفتمان را از موقعیت و بافت اصلی‌اش به بافتی دیگر می‌کشد. نقیضه، گاه متن شناخته شده‌ای را پیش الگو قرار می‌دهد و گاه ویژگی‌های عمومی یک نوع ادبی یا یک سبک را به بازی می‌گیرد؛ از این رو یک تقلید ادبی طنزآمیز است که در آمیختن دو گفتمان است. ابواسحاق اطعمه، شاعر شیرازی در قرن نهم، غزل‌های حافظ را از گفتمان تغزلی و عرفانی به دامنه زبانی و آشپزی و طبخی منتقل کرده است. خواننده نقیضه‌های بسحق شیرازی بلافاصله در درون گفتمان طبخی، رمزگان ادبی آشنای کلام حافظ را می‌بیند و در خلال خواندن، یک‌سره غزل بسحق را به الگو و پیش متن آن یعنی غزل حافظ وا می‌گرداند. این واگردانی، خواننده را میان دو گفتمان عرفانی و آشپزی شناور می‌کند و پایه لذت‌یابی و درک و تفسیر نقیضه همین واگردانی است.» (رودمجنی، ۱۳۹۲: ۳۸۸، ۳۸۹)

پیش‌فرض بهار از سرایش این قصیده به عنوان نقیضه یا پارودی این است که مخاطب شعر فردوسی را خوانده و با فضای شاهنامه آشنا است؛ به همین جهت می‌تواند از محتوای آن استفاده کند و طنز خود را به کار ببرد. نقیضه‌ای موفق است که بر اساس بافتی ساخته شده باشد که برای مخاطبش آشنا باشد و یک ارتباط بین متن قبلی و متن خودش ایجاد بکند. سراینده نقیضه در متن خودش که بر اساس آشنایی مخاطب با متن قدیمی است یک غافل‌گیری ایجاد می‌کند که موجب خنده می‌شود. «طنزآوری پارودی از آن جاست که اثر دوم، اثر نخست را در ساختار سخره به کار می‌برد و اگر خواننده، شعر اصلی را در نظر نداشته باشد از پارودی لذت کافی نمی‌برد.» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۶۵، ۲۶۶)

پارودی یا نقیضه با دگرگونی یک اثر یا یک سبک آشنا طنز ایجاد می‌کند. طنز بودن آن بر اساس شناخت مخاطب از اثر اصلی استوار است. یک نقیضه خوب این آگاهی را به مخاطب می‌دهد که هر دو طرف از چگونگی اثر اصلی آگاهی دارند و این آگاهی مشترک، بستر طنز را فراهم می‌سازد.

گفته شد که شعر بهار نوعی حماسه مضحک است. در این شعر، قهرمانی که معمولاً در حماسه‌ها بزرگ و شکست‌ناپذیر است، به شخصیتی مضحک و ناتوان تبدیل می‌شود. رستم در این شعر دیگر آن قهرمان شکست‌ناپذیر شاهنامه نیست، بلکه فردی است که در برابر مشکلات جامعه معاصر در مانده است و ناتوان می‌شود و آن جلوه شکست‌ناپذیری خود را از دست داده است. بهار مواجهه رستم پهلوان با جامعه زمان خودش را بیان می‌کند. حماسه مضحک نوعی تقلید طنزآمیز از حماسه‌های جدی است که در آن از زبان و سبک حماسی برای توصیف موضوعات بی‌ارزش یا پیش‌پاافتاده استفاده می‌شود. بر اساس شاهنامه فردوسی حماسه مضحک‌های بسیاری نوشته شده است (محمدی و تسلیم‌چهرمی، ۱۳۹۳). این نوع ادبی در ادبیات غرب به عنوان بورلسک^۱ هم شناخته می‌شود به جهت آنکه یک امر مضحک در قالب یک امر جدی اتفاق می‌افتد. صفت مشخص حماسه مضحک، ناهم‌سازی میان موضوع و سبک یک اثر است که در آن موضوعی عوامانه با انشای عالی، کلماتی فاخر و خاص حماسی بازگو می‌شود. به حماسه مضحک، حماسه کمدی هم گفته می‌شود. حماسه‌های کمدی غالباً نوعی نقیضه نسبت به حماسه هستند. نمونه معروف این‌گونه حماسه‌ها، «جنگ قورباغه‌ها و موش‌ها» به یونانی که نقیضه ایلیاد است. «سطل دزدیده شده» به ایتالیایی، «میز دسته نویسندگان» به فرانسه؛ و موش و گربه عبید زاکانی از نمونه‌های آن هستند. حماسه کمدی در غرب پس از رنسانس به وجود آمد و در ایران نتیجه خودآگاهی فرهنگی بود (خالقی مطلق، ۱۳۹۹: ۹).

این خودآگاهی فرهنگی که جلال خالقی مطلق به آن اشاره کرد را ما در عصر پس از مشروطه به معنای عام و خاص آن شاهد هستیم. این خودآگاهی دلایلی دارد که دیگران به آن پرداخته‌اند و سخن‌ها گفته‌اند، اما از اصلی‌ترین دلایل آن سواد عمومی و مطبوعات است. جامعه پس از مشروطه دیگر چشم و گوشش بسته نیست و به اتفاقات سیاسی واکنش نشان می‌دهد. این شعر بهار نیز یک مضحکه است که با اسلوب‌های طنز می‌خواهد سنت‌ها و روش‌هایی که در جامعه شکل گرفته نقد کند. بهار نیز از همین سواد عمومی استفاده می‌کند تا حرفش را به مردم بزند. سرایش این شعر ۱۳۰۷ است و بهار در ۱۳۰۸ مدتی زندانی می‌شود (عاقلی، ۱۳۸۰: ۳۲۷) و یکی از عوامل زندانی شدنش توسط حکومت پهلوی این شعر می‌تواند باشد؛ چون به هر حال این شعر بهار جزو دسته شعرهای سیاسی بهار قرار دارد و زمان سرایش این اثر هم تایید کننده‌ی این موضوع می‌باشد.

بهار در این شعر، رستم، جهان‌پهلوان شاهنامه را به عنوان نماینده‌ی اندیشه‌ی عهد کیان و ایران باستان در مقابل یک نماینده‌ی نسل سودجو و فاسد عصر خود قرار می‌دهد و از رهگذر خویش که فاقد مردانگی و شرف هستند، با نیش و کنایه، طعنی تلخ می‌زند و با نگاهی آمیخته به رشک و حسرت، به شکوه و عظمت گذشته‌ی ایران می‌نگرد. در این شعر با شنیدن نام رستم ناخودآگاه همان قدرت و شجاعت رستم در ذهن تداعی می‌شود؛ اما جلوتر که می‌رویم در طول ابیات شاهد اعمال و خصوصیات خلاف عادت از شخصیت رستم هستیم و افعالی مانند ترس، گریه کردن و گریز را از او باور نمی‌کنیم و خلاف آنچه است انتظار داریم از رستم صادر می‌شود؛ این از اسلوب‌های طنزآمیزی است که در ادامه به آن می‌پردازیم (اسکی، ۱۳۹۶). این شعر به فساد حاکم در مملکت نقد وارد می‌کند. در تاریخ ادبیات ایران وقتی بگردیم، شعرهایی می‌یابیم که شاعران در آن‌ها حکومت‌ها را مورد انتقاد قرار داده‌اند و برای این که به دام حکومت نیفتند، از زبان تمثیل و طنز استفاده کرده‌اند. چنان که حافظ نیز انتقادهای خود را از حکومت و جامعه‌ای که درگیر ریا و تزویر است با زبان تمثیلی بیان می‌کند. «از پناه‌گاه رمز و کنایه، بود که حافظ می‌توانست دستگاه مهیب محتسب را به شلیک طنز و طعنه ببندد و او را به سختی فرو کوبد.» (زرین کوب، ۱۳۴۹: ۵۳) عبید زاکانی هم یکی از هم‌عصران

حافظ در اشعارش، محتوای طنزگونه بسیار دیده می‌شود. این شاعران هدفشان از شعر فقط هنر شاعری نیست و قصد اصلاح جامعه را دارند. «عبید با طنز خویش می‌خواهد هم هنجارزدایی اجتماعی و هم‌زبانی را به نمایش بگذارد.» (فضیلت، ۱۳۹۰: ۲۰۸)

بهار با استفاده از طنز و هجو، ارزش‌های ظاهری و غرور دروغین جامعه را به چالش می‌کشد و از طریق شخصیت رستم، نقدی تلخ و طنزآمیز به جامعه و سیاست زمانه خود وارد می‌کند. مثلاً، رستم که در شاهنامه با دیوها و اهریمنان می‌جنگد، در این شعر با یک جوان ممیزی «نماد فساد اداری» مواجه می‌شود و شکست می‌خورد (قائمی، ۱۳۹۶). دوران زندگی بهار همراه با دوران خفقان سیاسی و تحولات جامعه و مشکلات دگرگون‌شدن فرهنگ همراه است. با عمومی شدن سواد در جامعه روشن‌فکران و متفکرانی مانند بهار، طنز را ابزار خوبی برای نقد حکومت و فرهنگ جامعه پیدا کردند. در این میان طنز بهار ویژگی مخصوص به خود را دارد. «بهار در عفت بیان نمونه است. شوخ‌طبعی را در لفاف لطف تعبیر می‌پیچد.» (رشیدی، ۱۴۰۳: ۲۵۳)

زبان طنز توانایی نفوذ در همه نوع اقشار جامعه را دارد و همه از آن استقبال می‌کنند؛ سخت‌ترین انتقادهای را می‌توان به‌وسیله زبان طنز وارد کرد و اثرگذار بود. طنز به این جهت اهمیت دارد که در دل همه می‌تواند نفوذ کند برای مثال در تاریخ بیهقی می‌خوانیم که شاعر با زبان طنز توانسته حرف‌هایش را بزند و اگر غیر از این بود شاعر نمی‌توانست و با آن برخورد می‌شد. نمونه‌های زیادی هم در تاریخ وجود دارد برای نمونه در تاریخی بیهقی آمده است که: «و اگر این مرد به این هنر نبود، کی زهره داشتی متنبی که وی را چنین سخن گفتی که بزرگان طنز فرانستند و بر آن گردن ززند.» (ابوالفضل بیهقی، ۱۳۹۳: ۵۲۳) طنز جدید ایران نیز از همان آغاز در دوران مشروطه به‌مثابه سلاحی معنوی علیه جور سلاطین و حکام و جهل عام به کار می‌رفت و در دست بزرگانی همچون دهخدا، سید اشرف‌الدین حسینی و جلیل محمد قلی‌زاده و... بیشتر ابزاری بود برای نقد اجتماع و سیاست. این شیوه، روش غالب طنز جدید، با افت‌وخیزهایی همراه شد، اما طنزنویسان اندکی نیز بودند که رویکردهای خیام و عطار و مولانا را در طنز پی گرفتند و کلیت هستی و جایگاه انسان را مطرح کردند (علومی، ۱۳۹۷: ۱۲).

بهار در این شعر به سیاست‌گذاری‌های افراطی نقد وارد می‌کند؛ مدرنیته به شکل افراطی خود در جامعه شکل می‌گیرد و غرب را همه چیز می‌دانند. «روابط کهن و هزاران ساله رایج در شرق خواب‌آلوده، در جاهایی مانند ایران، با انقلاب‌هایی همچون انقلاب مشروطه همراه بود و در ادامه با سر بر آوردن انقلاب‌ها ایران در حال تغییر بود و در این میان، دولت مرکزی مقتدر باید خود و جامعه را به‌هرحال و به هر شکل با اوضاع جدید جهانی تطبیق می‌داد و به‌این ترتیب بود که گاهی مدرنیته اجباری بر مردم روستاها و شهرهای کوچک و بزرگ تحمیل می‌شد؛ آن هم در ظاهر و با تقلیدی بی‌مایه و البته مضحک، اما خشن و حتی بربر مآب. همین موضوع، یعنی تجدد سطحی و ساختگی و وارداتی، هم‌پای استبداد وسیع باعث تناقض‌هایی می‌شد که هم خنده‌آور و طنزآمیز بود و هم دردناک و غم‌انگیز. بسیاری از طنزنویسان شریف و غیروابسته با سلاح طنز به نقد آن وضع پرداختند.» (همان، ۱۳۹۷: ۱۶۲)

در این پژوهش می‌کوشیم تا با تحلیل این قصیده، اسلوب‌ها و روش‌هایی که در آن به‌کاررفته را بررسی کنیم و چگونگی استفاده کردن شاعر از روش‌های طنزسازی کلام را پیدا کنیم. این امر با استفاده از روش و الگوی پیشنهادی قهرمان شیری صورت گرفته و از آنجایی که این الگو از بقیه الگوها جامع‌تر و فراگیرتر می‌باشد آن را انتخاب کرده و مبنای کار خود قرار دادیم.

۲. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های زیادی در مورد شعر بهار و طنز در شعر او انجام شده اما بررسی عوامل و اسلوب‌های طنز در اشعار او به طور خاص تا به حال انجام نگرفته است. همچنین روش‌ها و عناوین متعددی در مورد چگونگی طنزنویسی و انواع آن گفته شده مثلاً احمد اخوت در «نشانه‌شناسی مطایبه» یکی از کتاب‌هایی است که به روش‌های طنز پرداخته؛ اما این کتاب یک الگوی کلی ارائه نمی‌کند و بیشتر موارد جزئی را بیان کرده و تمرکزش بیشتر بر نثر است؛ و به‌ویژه نثری که لطیفه باشد و برای نظم کاربرد کمتر نسبت به دیگر اسلوب‌های موجود دارد. محمود فتوحی نیز در کتاب سبک‌شناسی خود به سبک طنز می‌پردازد و طنز را بیشتر از نگاه زبان‌شناسانه بررسی می‌کند. مقاله فرزاد قائمی با عنوان «تحلیل حماسه مضحک رستم‌نامه بهار و تبیین شاخصه‌های ژانری اثر»

همایش ملی ملک‌الشعرا بهار، ۱۳۹۶) رستم‌نامه را با بهره‌گیری از مفهوم پارودی و حماسه مضحک مورد تحلیل قرار می‌دهد، و نشان می‌دهد که چگونه «رستم‌نامه» قالب حماسی را در بستر طنز سیاسی-اجتماعی بازآفرینی کرده است. راضیه فانی اسکی مقاله‌ای دارد با «عنوان نگاهی بر شخصیت و شخصیت‌پردازی در قصیده رستم‌نامه بهار»، این پژوهش به بررسی روش‌های خلق شخصیت در «رستم‌نامه» می‌پردازد؛ بر هم‌نشینی دو شخصیت اساطیری رستم کهن و رستم مدرن تأکید می‌کند. این مقاله برخی ابزارهای سازنده طنز را مشخص می‌کند. «نگاهی به طنز اجتماعی در اشعار کلاسیک بهار» نام مقاله‌ای است از حمید صدری. این مقاله بررسی جامعی دارد از جلوه‌های طنز در اشعار مختلف بهار، از جمله قصیده، مستزاد، مسمط، و ترجیع‌بند. او تمایز میان طنز رسمی و طنز غیرمستقیم را تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد که طنز اجتماعی در کارهای بهار چه ساختاری داشته است. «بررسی گونه حماسه مضحک در ادبیات فارسی» این مقاله این مقاله تعریفی علمی از ژانر حماسه مضحک ارائه می‌دهد و ویژگی‌های آن نظیر تضاد سبک و موضوع و تصویرپردازی در قالب زبان حماسی را بررسی می‌کند. این مبانی نظری به فهم بهتر ساختار «رستم‌نامه» کمک می‌کند. در مقدمه اشاره کردیم که رستم‌نامه نوعی حماسه مضحک به حساب می‌آید. «بررسی استعماریستی در اشعار ملک‌الشعرا بهار» نام مقاله‌ای است که استعماریستی در اشعار ملک‌الشعرا بهار پرداخته و اشعار وی را مورد بحث قرار داده و نشان داده است که بهار از دوران جوانی با استبداد حاکم به هر روش مبارزه می‌کرده است.

۳. مبانی نظری

کتاب‌ها و مقالات مختلفی در مورد روش‌های طنز ارائه کرده‌اند؛ اما مبانی نظری این پژوهش بر اساس الگوی نظری «عوامل طنز آفرین و انواع اصلی طنز» (شیری، ۱۴۰۳) استوار است که مبنایی نظام‌مند از اسلوب‌های خنده‌آفرین ارائه می‌دهد. شیری بر این باور است که تمامی گونه‌های طنز زبان‌شناختی، ادبی، موقعیتی و نمایشی ریشه در چهار عامل بنیادین دارند.

«آشنایی‌زدایی»، یعنی شکستن انتظارات ذهنی خواننده با وارد کردن مؤلفه‌ای خلاف عرف و عادت. «اجتماع نقیضین»، یعنی کنار هم نشان دادن دو موقعیت یا مفهوم متضاد که خود تضاد مولد خنده است «اغراق و افراط»، یعنی بزرگ‌نمایی یا کوچک‌نمایی غیرمعمول صفت یا رخداد تاحدی که بی‌منطق به نظر رسد. «شبیه‌سازی»، یعنی به‌کارگیری اصل همانندی و جانشینی یک شیء یا کردار با دیگری به‌گونه‌ای که ساختاری طنزآمیز بیابد. قصیده «رستم‌نامه» ملک‌الشعرا بهار را نمونه‌ای قرار داده‌ایم و به روش کاربردی سه الگو از الگوی ذکر شده را بر این قصیده پیاده سازی کرده‌ایم (همان).

۴. طنز و انواع آن

طنز در لغت به معنی افسوس کردن، مسخره کردن و طعنه‌زدن است و در اصطلاح ادبیات به نوع خاصی از آثار نظم و نثر ادبی گفته می‌شود که انتقادی را به صورت خنده‌آور مطرح می‌کند و معادل «Satir» اروپایی به معنی انتقادی و طنزآمیز می‌باشد (جوادی، ۱۳۸۴: ۵). «Satir» در انگلیسی برگرفته از «Satira» و «Satura» از لاتین به معنی ظرف پر از میوه‌های مختلف است که به یکی از ایزدان کشاورزی هدیه می‌کردند (انوشه، ۱۳۸۱: ۹۳۴).

همان‌طور که در این تعریف مشاهده می‌شود یکی از کارکردهای طنز انتقاد است؛ این انتقاد گاهی شخصی است و گاهی اجتماعی. انتقادهای اجتماعی، بیشتر جنبه سیاسی دارند و می‌خواهند به دستگاه حکومتی انتقاد وارد کنند. منتقدان برای آن که گرفتار بند و زندان نشوند، با زبان طنز سخنان نقادانه خود را به دستگاه حکومتی وارد می‌کنند. از آن جهت که طنز آموزنده است و بیشتر در موارد می‌خواهد نقد اجتماعی و سیاسی وارد کند، بسیار محتاط عمل می‌کند، یکی از موارد احتیاط آن رعایت ادب است. تعریف طنز با هجو و هزل متفاوت است. هزل و هجو بیشتر جنبه شخصی دارند و در بیشتر موارد خلاف اخلاق هستند. طنز، سعی می‌کند آموزنده باشد، به همین جهت در طنز کمتر با مسائلی که خلاف ادب هستند بر می‌خوریم. هدف هجو و هزل در بیشتر موارد فقط خنده است و یا یک خصومت شخصی است که موجب پیدایش هجو و هزل شده است. طنز هدفی فراتر دارد و می‌کوشد جامعه را آگاه

کند. مثال این نوع از انتقادات را در ادبیات کهن می‌توان دید. این نوع طنز بیشتر برای مواقعی است که انتقادگر نمی‌تواند مستقیم حرف خود را بزند.

طنز اگر چه بر خنده استوار است، اما این خنده موجب تفکر و وسیله‌ای برای رسیدن به هدفی بالاتر یعنی آگاه‌کردن مردم از رواج ظلم و ستم و نیز بی‌اعتبارشدن فضایل اخلاقی و انسانی در جامعه است و طنزپرداز یا نویسنده سعی در به چالش کشیدن این اوضاع نابسامان را دارد (حلی، ۱۳۷۷: ۵۴). طنز مانند هجو، هدف انتقاد را دنبال می‌کند؛ اما تفاوت آن با هجو در این است که هجو، انتقادی در محدوده‌ای شخصی و با قصد انتقام است؛ اما طنز جنبه‌ای اجتماعی و عمومی دارد و نه به هدف انتقام که باهدف اعتراض و اصلاح بیان می‌شود (صلاحی، ۱۳۸۳).

وقتی که هدف طنز انتقاد است مشخص می‌شود که این نوع ادبی نمی‌تواند کاملاً احساسی باشد و می‌خواهد به قوه خرد و تفکر انسان‌ها راه پیدا کند و مقصود خود را بیان بکند و همین‌طور می‌توان گفت که استفاده از طنز نوعی بیان خردمندانه است که برای هدفی گفته می‌شود و این جالب است که کمال‌الدین اسماعیل در قطعه‌ای، طنز را در کنار خرد و اندیشه می‌آورد:

اندیشه‌ی ثنای تو کردم خرد به طنز اندر زبان گرفت مرا همچنان سخن

(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۶۴۸)

طنز انتقادی بیان غیرمستقیم معایب گروه یا جامعه‌ای خاصی به‌منظور اصلاح آنهاست. هجو عیب‌جویی، استهزا، بدگویی و گاه دشنام به شخص یا موضوعی خاص است که صریح، تندوتیز است، غرض شخصی و جنبه تفریحی دارد. هزل شوخی‌های نامطبوع، بی‌پرده و گاهی رکیک و غیراخلاقی است که هدف خاصی به جز سرگرمی، خنده و تفریح ندارد. (بهره‌مند، ۱۳۸۹)

به طور کلی در گذشته اگر واژه طنز یا مترادفات آن مثله هجو، هزل، سخره و... در متون کلاسیک فارسی به کار رفته است معنای خنده و خنداندن است. برای مثال در برخی متون کهن فارسی که واژه طنز به کار رفته:

ندردین ایام ما بازار هزل است و فسوس کار بوبکر ربایی دارد و طنز جحی

(سنایی غزنوی، ۱۳۸۳)

طنز امروز معنای اصطلاحی گرفته و همان‌طور که گفته شد بیشتر جنبه انتقادی دارد. در گذشته اگر خنده و انتقاد را با همدیگر می‌خواستند استفاده کنند از هجو یا هزل استفاده می‌کردند و به همین جهت اگر فقط به معنای لغوی آن رجوع کنیم، با دیگر مترادفاتش مثله هجو، هزل، سخره، مطایبه و... اشتباه گرفته شود. برای مثال سنایی در شعر خود از واژه هزل سخن گفته، اما آشکارا می‌گوید هدفش تعلیم دادن است. این هزلی که سنایی گفته همان است که ما در اصطلاح به آن طنز می‌گوییم:

هزل من هزل نیست، تعلیم است بیت من بیت نیست، اقلیم است

(سنایی غزنوی، ۱۳۸۳)

استفاده از واژه «طنز» در معنی اصطلاح ادبی که تفاوت ماهوی با انواع شوخی و تمسخر دارد، قدمت چندانی ندارد؛ اما آنچه زمینه‌ساز این تحول معنایی شد، آشنایی ایرانیان در دوران قاجاریه با ادبیات اروپایی و به‌ویژه نمایشنامه‌های «Comedy» و آثار در نوع ادبی «Satire» بود. نمایشنامه‌های مولیر^۱ از جمله این آثار است که روشنفکران ایرانی بسیار به آن توجه کرده‌اند. (آرین‌پور، ۱۳۸۸: ۳۳۶)

طنز در ادبیات فارسی کلاسیک ما بوده و نمی‌توان سرآغاز مشخصی برای آن تعیین کرد، اما می‌توان گفت که در جوامعی که حکومت سخت‌گیرتر بوده و فساد در آن بیشتر بوده بسامد طنز و طنزنویسی بالاتر می‌رود. در تاریخ ایران جلوتر که می‌آییم ردپای طنز در دوره مشروطه و بعداً در پهلوی اول بسیار بیشتر از دوره‌های قبل است، این هم به دلیل فساد است و هم به دلیل تحولات سیاسی و اجتماعی بسیار مهمی که رخ داده. در این دوران با تفکراتی که توسط متجددان مشروطه پایه‌گذاری شد شاهد تحولاتی هستیم که تمام این تحولات را جامعه ایرانی پذیرا نبود. یکی از این تفکرات که در دوره پهلوی اول شاهد هستیم بردن جامعه ایران به سمت یک ملی‌گرایی افراطی و در کنار آن ساختن جامعه‌ای غربی بود. آبراهامیان در مورد حکومت پهلوی اول می‌نویسد: «هدف دراز مدت وی ایجاد جامعه‌ای شبه‌غربی بود؛ یا به هر ترتیب جامعه‌ای که مطابق برداشت او از غرب باشد و ابزارهایش برای رسیدن به این هدف، غیر دینی سازی، مبارزه با قبیله‌گرایی، ملی‌گرایی، توسعه آموزشی و سرمایه‌داری دولتی بود.» (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۷۴) عصر مشروطه دوران شکوفایی طنز نویسی بود، که با باز شدن فضای سیاسی، طنز به عنوان نوع ادبی جدید، ساتیر «Satire» که در اروپا با آثار نویسندگانی چون سروانتس^۱، رابله^۲، مارک تواین^۳ و فیلیپینگ^۴ شناخته می‌شد مورد توجه نویسندگان واقع شد. بعد از قرن‌ها سکوت و خفقان، دورانی آغاز شد که مردم و نمایندگان آنها یعنی نویسندگان، ادبا و حتی مردان سیاست، امکان بازگفتن آنچه سال‌ها آزارشان می‌داد را یافتند. اکثر نویسندگان تنها به خاطر مبارزه برای آزادی و زندگی بهتر می‌نوشتند و موضوع آثار و اشعار این دوره مربوط به وضع مردم و سیاست روز بود. بعضی نویسندگان نظم و نثر در این دوره صرفاً طنز نویس بوده‌اند؛ مثل طاهرزاده صابر، ابوالقاسم حالت، محمد علی افراشته و نسیم شمال و بعضی دیگر گاه گاهی، شعر طنز می‌نوشتند مثل ملک‌الشعرا بهار، میرزاده عشقی، ایرج میرزا و دهخدا؛ این روند سال‌ها بعد بصورت مترقی‌تر و ابداعی‌تر در آثار صادق هدایت، جمالزاده، و در سالهای اخیر کیومرث صابری فومنی مشاهده می‌شود (فرجیان، ۱۳۷۰: ۴۶۸).

۵. تحلیل بر اساس الگوی طنز آفرین

در شعر «رستم‌نامه» بهار، با استفاده از ابزارهای طنز و پارودی، رستم اساطیری را به دوران معاصر می‌آورد و به نقد زمان خویش می‌پردازد. طبق الگوی نظری قهرمان شیری، چهار عامل بنیادین در ایجاد خنده‌آفرینی مؤثرند: آشنایی‌زدایی، اجتماع نقیضین، اغراق و افراط و شبیه‌سازی. در ادامه، سه عامل از این عوامل در «رستم‌نامه» بررسی شده و نمونه‌هایی از ابیات طنزآلود با تمرکز بر بار سیاسی- اجتماعی آنها ذکر می‌شود. تحلیل ابیات با ارجاع به تعریف‌های الگوی قهرمان شیری صورت می‌گیرد.

۵-۱. آشنایی‌زدایی

آشنایی‌زدایی به معنای به‌وجود آوردن وضعیتی است که با وضعیت عادی و آشنا ناسازگار باشد و موجب خلاف عادت یا عملی شود که مخاطب انتظارش را ندارد. آشنایی‌زدایی سیر فکری و آنچه مخاطب انتظارش را دارد به هم می‌ریزد. این الگو لزوماً منجر به طنز نمی‌شود. استفاده صحیح و به جا از این تکنیک می‌تواند طنز آفرین باشد. «هر کنش خالف عرف و عادت در موقعیتی عادی، بستر طنز می‌سازد» (شیری، ۱۴۰۳). زبان کهنه و لاتینی، که وجه مشخصه شعر حماسی دوره‌ی رنسانس بود، پس از مدتی به صورت آشنا درآمد و کارایی نخست خود را از دست داد. با به کار گرفتن این تمهید در قالب هجو در دوره‌ی نئوکلاسیک، از آن آشنا‌زدایی به عمل آمد و بنابراین تمهید واژگان کهنه‌ی لاتین، به صورت عنصر مسلط یا برجسته‌ی قالب شعری هجو ظاهر می‌شود (مقدادی، ۱۳۹۳: ۳۶). در بیشتر تعاریف طنز نیز با عناوینی چون عادت‌زدایی، عدول از هنجارها، غرابت، شکست انتظار، خلاف آمد عادت مواجه می‌شویم (طالبیان و جهرمی، ۱۳۸۸: ۲۵).

1. Cervantes

2. Rabelais

3. Mark Twain

4. Fielding

موضوع آشنایی‌زدایی یا هنجارگریزی از مهم‌ترین پایه‌های شکل‌گیری طنز است. به این ابزار علاوه بر مقالات و کتبی که در حوزه طنز نوشته شده است در کتب نقد ادبی هم پرداخته شده است. در «رستم‌نامه» نمونه‌های فراوانی از حضور رستم قهرمان حماسی در موقعیت‌های غریب و روزمره دیده می‌شود که با ایجاد وضعیتی ناسازگار یا شکستن هنجاری وجهی طنزآمیز به وجود می‌آورد. در ادامه به ابیات نمونه پرداخته می‌شود:

ز جیب قوطی سیگار چون برون آورد / شگفت ماند از آن مخزن دخان رستم
(بهار، محمدتقی، ۱۳۸۲: ۳۶۴)

در این بیت هم رستم دچار آشنایی‌زدایی می‌شود و هم مخاطب، رستم انتظار سیگار را ندارد و مخاطب انتظار قرارگرفتن رستم را با سیگار ندارد. این عمل خلاف هنجار با درهم شکستن هم‌زمان هویت تاریخی رستم و زمان حیان رستم طنز می‌آفریند.

سپس چو بستی بربست و دود بیرون داد / ز دود و حیرت شد گیج در زمان رستم
(همان: ۳۶۵)

رستم پس از روشن شدن سیگار، دچار گیجی و حیرت می‌شود. این صحنه کاملاً نامتناسب و غیرقابل انتظار است؛ زیرا پهلوان همیشه تاب مقاومت داشته، اما در برابر دود دخانیات عاجز می‌شود یا تعجب می‌کند. این وجه متناقض و بی‌سابقه رستم گیج و حیران از دود، مصداق آشنایی‌زدایی است؛ قراردادن او در وضعیت خلاف عادت، وضعیت آشنا را بر هم می‌زند.

گرفت بینی و سرفید و بهر قی کردن / به باغ تاخت ز مشکوی پُردُخان رستم
(همان)

شیری اشاره می‌کند که حرکات خلاف عرف در هر کنش انسانی حتی تراژیک، موجب خنده می‌شود. این جا با آشنایی‌زدایی مواجهیم چون رستم دگرگون شده و قهرمان حماسی حالتی کاملاً «دور از منطق و طبیعتش» می‌یابد. از نظر طنز اجتماعی، این تصویری افراطی و مضحک از قهرمان سرزمین ارائه می‌دهد و آن را نقد می‌کند. مخاطب انتظار قی کردن را از رستم ندارد.

به چاکرانش چنین گفت: گر ز من پرسید / بدو بگویند افتاده ناتوان رستم
(همان)

رستم خود را بی‌رمق معرفی می‌کند و به غلامانش امر می‌کند که به هر کس پرسیدند، بگویند «رستم از پای افتاده». این جمله متناقض هویت قهرمان را وارونه می‌کند. اینجا رستم برخلاف همیشه، نقش ضعیف و مریض را بازی می‌کند تا همان شخصیت بزرگ‌منش را زیر سؤال ببرد. این نما از طنز سیاسی حاصل تناقض میان قهرمان باشکوه و حالت عاجزش است؛ این بیت نشان می‌دهد حتی پهلوانان تاریخی در دوران کنونی مورد ترحم و درمانده‌اند.

به پای چکمه و پیراهنی و پالتویی / بدان غرور که گفتی بُود جوان رستم
(همان: ۳۶۴)

در اینجا، بهار یک جوان امروزی را با ظاهر غرب‌زده با چکمه، پیراهن و پالتو، وارد جهان رستم می‌کند. در واقع رستم در زمانی که نباید باشد قرار می‌گیرد. این مواجهه دو دوره کهن و مدرن در یک موقعیت طنزآمیز، نوعی آشنایی‌زدایی است.

هر یک از این مثال‌ها نشان می‌دهد که چگونه آشنایی‌زدایی با قراردادن قهرمان حماسه در موقعیت‌های ناهنجار، تضادی خلق کرده و زمینه‌ساز نقد اجتماعی می‌شود. طبق مقاله قهرمان شیری، این روش هنجارها و هماهنگی‌های موجود را تغییر می‌دهد و به

خنده‌دار بودن موقعیت می‌انجامد، امری که در «رستم‌نامه» برای نمایش بی‌ثباتی هویت مرد ایرانی و جامعه ایرانی در دوران پهلوی به کاررفته است.

۵-۲. اغراق و افراط

احمد اخوت یکی از روش‌های ایجاد خنده را اغراق می‌داند. اغراق می‌تواند افراط در بزرگ‌نمایی یا کوچک‌نمایی باشد؛ در هر صورت اغراق اتفاق افتاده است. «یکی از ویژگی‌هایی متون مهمل استفاده از عامل خارق عادت است. متون مهمل، جهان شگفتی را رقم می‌زند که در آن همه چیز وهم‌انگیز و غریب است و آدم‌ها و اشیا به صورت اغراق‌آمیزی که در آن همه چیز وهم‌انگیز و غریب است و آدم‌ها و اشیا به صورت اغراق‌آمیزی تغییر شکل داده‌اند.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۴)

اغراق و افراط به معنای بزرگ‌نمایی یا کوچک‌نمایی غیرمعمول پدیده‌هاست. کوچک شدن امری بزرگ و بزرگ شدن امری کوچک در جایگاه مناسب موجب طنز می‌شود. «طنز به واقعیتی در جهان خارج ارجاع می‌دهد و در این ارجاع از ابزارهای بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی واقعیت‌ها بهره می‌گیرد.» (صفوی، ۱۳۸۴: ۱۶) در «رستم‌نامه» بهار با توصیف‌های مبالغه‌آمیز و روایت غیرواقعی، وجه طنزآمیز خلق می‌کند. در ادامه ابیاتی با بار اغراق‌آمیز آمده است:

ستبر بازو و لاغر میان و سینه فراخ دو شاخ ریش فروهسته تا میان رستم

(همان: ۳۶۳)

رستم پهلوان یا یک اسطوره است که فردوسی در شاهنامه به زیبایی او را ستوده و در وصف او اغراق‌های فراوان کرده. اغراق فردوسی در شاهنامه موجب طنز نیست، چون فضای شاهنامه حماسی است. اما در اینجا فضای حاکم حماسی نیست. این مربوط به کار حماسه مضحک است که ذکر آن در مقدمه گذشت. داشتن دوشاخ ریش تا میان اغراقی است که موجب خنده شده است.

به کودکی سر پیل سپید کفته به گرز سپس به دیو سپید آخته سنان رستم

(همان)

بهار در این بیت نظم موجود در شاهنامه را تغییر داده. این ویژگی هنر است که آنچه می‌خواهد روایت می‌کند، حتی از تاریخ و داستان‌ها، مشخص است که رستم در کودکی به پیل سپید حمله نکرده. اما این روایت از رستم موجب طنز شده؛ و هم مقدمه طنزی را برای ابیات بعدی می‌چیند که رستم دچار ضعف می‌کند، و یک تناقض طنزآمیز می‌سازد با رستمی که این قدر قوی است.

یکی جوانک از این لاله‌زاریان که بوَد به زر حریص چو بر جنگ هفت‌خوان رستم

(همان: ۳۶۴)

جوانکی لاله‌زاری که به زر حریص است به مانند رستم در جنگ هفت‌خوان. این یک اغراق است در خصوص کسی که دوست‌دار طلا است و از نظر سنی هم جوان است، رستم جنگ‌آور بود اما به جنگ حریص نبود و هر وقت نیاز می‌شد دست به گرز و شمشیر می‌برد؛ اما اینجا بهار با اغراق مقدمه طنز را ایجاد کرده است.

۶. نتیجه‌گیری

«رستم‌نامه» یک اثر در ادبیات طنز سیاسی فارسی است که بهار توانسته با بهره‌گیری از شخصیت اصلی شاهنامه فردوسی اثری خلق کند که با آن بتواند غیرمستقیم فضای حاکم بر جامعه خودش را نقد کند. این اثر نمونه‌ای از حماسه طنزآمیز است که توسط چهره رستم، جامعه را مورد انتقاد قرار می‌دهد. بهار از ظرفیت‌های شعر حماسی در پاسخ به مسائل مدرن بهره برده و با همانندسازی

تاریخی و استفاده از طنزهای تصویری و زبانی فراوان، هم به هویت فرهنگی سنتی ادای احترام کرده و هم جامعه‌ای را که از معیارهای اخلاقی دورافتاده است، بازتاب داده است.

شعر «رستم‌نامه» ساختاری از طنز سیاسی - اجتماعی است. آشنایی‌زدایی، تضادهای آشنا و ناآشنا را در هم می‌آمیزد؛ اغراق و افراط ابعاد پدیده‌ها را از حد طبیعی خارج می‌کند و اجتماع نقیضین تناقض‌های خنده‌آور را برجسته می‌سازد. این عوامل طنزساز، انتقاد به تضادها و کاستی‌های جامعه را در قالب هجو و پارودی ممکن می‌سازند. بهار با تصویر رستم در عصر معاصر، به بررسی بحران هویتی و اخلاقی می‌پردازد؛ عواملی مانند آشنایی‌زدایی و تضاد که قهرمان شیری توضیح داده، ابزارهای اصلی او برای خلق طنز بوده‌اند. ترکیب طنز غیرمستقیم «مدح همراه با تضاد» و طنز مستقیم «بزرگ‌نمایی‌های اغراق‌آمیز» باعث شده «رستم‌نامه» در قالب یک «حماسه مضحک» به نقد اوضاع سیاسی جامعه ایرانی بپردازد. الگوی به کار رفته در این پژوهش از الگوهای جامع است که می‌تواند روشی برای طنزنویسان و پژوهشگران حوزه طنز باشد. ویژگی این الگوی نظری از قهرمان شیری جامع بودن آن است که دیگر الگوهای موجود را در خود پوشش می‌دهد. در این پژوهش سعی کردیم این الگو را به کار ببندیم و عملی بودن آن را به خوانندگان نشان بدهیم.

منابع

- آبراهامیان، یرواند (۱۳۷۷). ایران بین دو انقلاب، ویرایش ترجمه احمد گل محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، تهران، نی. آراین پور، یحیی (۱۳۸۸). از صبا تا نیما.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). نشانه‌شناسی مطایبه، اصفهان، فردا.
- ارسطو (۱۳۷۷). فن شعر، عبدالحسین زرین کوب، مترجم، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اسکی، راضیه فانی (۱۳۹۶). نگاهی بر شخصیت و شخصیت‌پردازی در قصیده رستم‌نامه بهار. در همایش ملی ملک الشعراء بهار. نوشته، حسن (۱۳۸۱). فرهنگنامه ادب فارسی، ویرایش گروه پژوهشی دانشنامه ادب فارسی، ج ۲، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بهار، محمدتقی (۱۳۸۲). دیوان اشعار ملک الشعراء بهار، ج ۱، نشر آزاد مهر.
- بهره‌مند، زهرا (۱۳۸۹). آیرونی و تفاوت آن با صنایع بلاغی مشابه.
- بیهقی، ابوالفضل (۱۳۹۳). تاریخ بیهقی، به کوشش خلیل خطیب رهبر، ج ۱، تهران، مهتاب.
- جوادی، حسن (۱۳۸۴). تاریخ طنز در ادبیات فارسی، تهران، کاروان.
- حلبی، علی اصغر (۱۳۷۷). تاریخ طنز و شوخ طبعی، تهران، اساطیر.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۹۹). فردوسی و شاهنامه سرایی، تهران، سخن.
- رشیدی، فرزانه (۱۴۰۳). ادبیات معاصر ایران، ج ۱، تهران، سخن.
- رودم‌عجنی، محمود فتوحی (۱۳۹۲). سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران، سخن.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۴۹). از کوچه‌رندان، امیرکبیر.
- سنایی غزنوی (۱۳۸۳). حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه، ۱۳۸۳.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۰). انواع ادبی، تهران، باغ آینه.
- شیری، قهرمان (۱۴۰۳). عوامل طنزآفرین و انواع اصلی طنز، مجله مطالعات زبانی و بلاغی.
- صفوی، کوروش (۱۳۸۴). پیش درآمدی بر طنز از منظر زبان‌شناسی.
- صلاحی، عمران (۱۳۸۳). گزینه اشعار طنزآمیز، تهران، مروارید.
- طالبیان، یحیی؛ و تسلیم‌چهرمی، فاطمه (۱۳۸۸). ویژگی‌های زبان طنز و مطایبه در کاریکلماتورها (با تکیه بر کاریکلماتورهای پرویز شاپور)، فنون ادبی، ۱، ۱۳-۴۰، ۱.
- عاقلی، باقر (۱۳۸۰). شرح حال رجال سیاسی و نظامی معاصر ایران، تهران، علم و گفتار.
- علوم، محمدعلی (۱۳۹۷). داستان طنز جدید در ایران، تهران، علمی و فرهنگی.

علی محمدی؛ و جهرمی، فاطمه تسلیم (۱۳۹۳). بررسی و تحلیل حماسه‌های مضحک و گونه‌های آن در زبان فارسی، فصلنامه جستارهای نوین ادبی.

فرجیان، محمداقبر نجف زاده مرتضی (۱۳۷۰). طنز سرایان ایران از مشروطه تا انقلاب، تهران، بنیاد.

فضیلت، محمود (۱۳۹۰). اصول و طبقه بندی نقد ادبی، تهران، زوار.

قائمی، فرزاد فرزاد (۱۳۹۶). تحلیل حماسه مضحک رستم‌نامه بهار و تبیین شاخصه‌های ژانری اثر: یک پارودی با بافت هجایی. در همایش ملی ملک الشعراء بهار.

کمال‌الدین، اسماعیل (۱۳۴۸). دیوان کمال الدین اسماعیل، تهران، دهخدا.

محمدی، علی؛ و تسلیم جهرمی، فاطمه (۱۳۹۳). بررسی و تحلیل حماسه‌های «مضحک» و گونه‌های آن در زبان فارسی، جستارهای نوین ادبی، ۱۸۶، ۸۷-۱۲۲، ۴۷.

مقدادی، بهرام (۱۳۹۳). دانشنامه نقد ادبی، تهران، چشمه.

موسوی، سپیده؛ و فرخزاد، ملک‌محمد (۱۳۹۴). زیبایی‌شناسی کاربرد تناقض در طنز عرفانی، زیبایی‌شناسی ادبی، ۲۳، ۹۵-۱۰۸، ۱۳.

References

- Abrahamian, Ervand (1999). *Iran Between Two Revolutions*. Edited translation by Ahmad Golmohammadi and Mohammad Ebrahim Fattahi, Tehran: Ney. [in Persian]
- Aryanpour, Yahya (2009). *From Saba to Nima*. Tehran. [in Persian]
- Akhavat, Ahmad (1992). *Semiotics of Wit*. Isfahan: Farda. [in Persian]
- Aristotle (1999). *Poetics*. Translated by Abdolhossein Zarrinkoub, Tehran: Bongah-e Tarjomeh va Nashr-e Ketab. [in Persian]
- Eski, Razieh Fani (2017). *An Analysis of Character and Characterization in Bahar's Rostam-Nama Qasida*. In Proceedings of the National Conference on Malek al-Sho'ara Bahar. [in Persian]
- Anousheh, Hassan (2002). *Encyclopedia of Persian Literature*. Edited by the Research Group of the Encyclopedia of Persian Literature, Vol. 2, Ministry of Culture and Islamic Guidance. [in Persian]
- Bahar, Mohammad-Taqi (2003). *Collected Poems of Malek al-Sho'ara Bahar*, Vol. 1. Tehran: Azadmehr. [in Persian]
- Bahramand, Zahra (2010). "Irony and Its Difference from Similar Rhetorical Devices." [in Persian]
- Bayhaqi, Abolfazl (2014). *Tarikh-e Bayhaqi*. Edited by Khalil Khatib Rahbar, Vol. 1, Tehran: Mahtab. [in Persian]
- Javadi, Hassan (2005). *The History of Satire in Persian Literature*. Tehran: Karavan. [in Persian]
- Halabi, Ali Asghar (1999). *History of Satire and Humor*. Tehran: Asatir. [in Persian]
- Khaleghi-Motlagh, Jalal (2020). *Ferdowsi and the Composition of the Shahnameh*. Tehran: Sokhan. [in Persian]
- Rashidi, Farzaneh (2024). *Contemporary Iranian Literature*, Vol. 1. Tehran: Sokhan. [in Persian]
- Fotouhi Rodmajani, Mahmoud (2013). *Stylistics: Theories, Approaches, and Methods*. Tehran: Sokhan. [in Persian]
- Zarrinkoub, Abdolhossein (1970). *From the Alley of the Rakes*. Tehran: Amir Kabir. [in Persian]
- Sanai Ghaznavi (2004). *Hadiqat al-Haqiqah wa Shari'at al-Tariqah*. [in Persian]
- Shamisa, Sirus (1991). *Literary Genres*. Tehran: Bagh-e Ayeneh. [in Persian]
- Shiri, Ghahraman (2024). "Humor-Generating Factors and the Main Types of Satire." *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies*. [in Persian]
- Safavi, Kouros (2005). "An Introduction to Satire from a Linguistic Perspective." [in Persian]
- Salahi, Emran (2004). *Selected Satirical Poems*. Tehran: Morvarid. [in Persian]
- Talebian, Yahya; & Taslim Jahromi, Fatemeh (2009). "Linguistic Features of Satire and Wit in Caricatures (Based on the Caricatures of Parviz Shapour)." *Fonun-e Adabi*, Vol. 1, pp. 13-40. [in Persian]

- Aqeli, Bagher (2001). *Biographies of Contemporary Iranian Political and Military Figures*. Tehran: Elm va Goftar. [in Persian]
- Oloumi, Mohammad-Ali (2018). *Modern Satirical Fiction in Iran*. Tehran: Elmi va Farhangi. [in Persian]
- Alimohammadi, Ali; & Jahromi, Fatemeh Taslim (2014). "An Analysis of Comic Epics and Their Types in the Persian Language." *Journal of New Literary Studies*. [in Persian]
- Farajian, Mohammad-Bagher Najafzadeh Morteza (1991). *Iranian Satirists from the Constitutional Era to the Revolution*. Tehran: Bonyad. [in Persian]
- Fazilat, Mahmoud (2011). *Principles and Classification of Literary Criticism*. Tehran: Zavvar. [in Persian]
- Ghaemi, Farzad (2017). *An Analysis of Bahar's Comic Epic Rostam-Nama and the Generic Features of the Work: A Parody with Satirical Structure*. In Proceedings of the National Conference on Malek al-Sho'ara Bahar. [in Persian]
- Kamal al-Din Isma'il (1969). *Divan of Kamal al-Din Isma'il*. Tehran: Dekhoda. [in Persian]
- Mohammadi, Ali; & Taslim Jahromi, Fatemeh (2014). "An Analysis of 'Comic' Epics and Their Types in Persian Language." *New Literary Studies*, No. 186, pp. 87–122. [in Persian]
- Moqaddadi, Bahram (2014). *Encyclopedia of Literary Criticism*. Tehran: Cheshmeh. [in Persian]
- Mousavi, Sepideh; & Farrokhzad, Malek-Mohammad (2015). "The Aesthetics of the Use of Paradox in Mystical Satire." *Literary Aesthetics*, No. 23, pp. 95–108. [In Persian]



An Analytical Re-reading of Ghazale Alizade's *the House of Edrisis* Based on Erich Fromm's Theory of Escape from Freedom and the Romanticism

Tahere Farzane¹  and Ali Mohammadi² 

1. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. E-mail: t.farzane1995@gmail.com
2. Corresponding author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. E-mail: a.mohammadi@basu.ac.ir

Article Info

ABSTRACT

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
7 June 2025

Received in revised form:
11 August 2025

Accepted:
25 August 2025

Available online:
20 September 2025

Urbanization and civilization, with their multifaceted transformations, have continuously posed new challenges to humanity—challenges that simultaneously highlight individuality and freedom while intensifying anxiety and a sense of identity loss. Erich Fromm, a prominent humanistic psychoanalyst, explores how individuals confront freedom, cope with the anxiety of isolation, and fulfill essential needs that underlie these responses. This study employs a descriptive-analytical approach based on library research to reexamine *The House of the Edrisis*, a novel by Ghazaleh Alizadeh. Drawing on Fromm's theory of *Escape from Freedom*, it investigates how the novel's characters react to freedom and manage their experiences of loneliness. Findings suggest that most characters mitigate their fear of freedom by seeking refuge in the past and collective security. Some evade freedom through submission, while others do so through exerting control. A marked contrast emerges between rural and urban characters: the passionate, revolutionary spirit of the foundry workers, representing rural life, reflects attentiveness to their fundamental needs, whereas city dwellers, neglecting such needs, are depicted as passive and isolated. Additionally, elements of Romanticism are evident, revealing the author's inclination toward a return to the simplicity and naturalness of rural life.

Keywords:

the House of the Edrisis,
Ghazaleh Alizadeh,
romanticism,
escape from freedom,
desire for return

Cite this article: Farzane, T. & Mohammadi, A. (2025). An Analytical Re-reading of Ghazale Alizade's *the House of Edrisis* Based on Erich Fromm's Theory of Escape from Freedom and the Romanticism. *Persian Literature*, Vol. 15, No. 1, Serial No. 35, 15-32. <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.405723.2348>



© Author(s) retain the copyright.

DOI: <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.405723.2348>

Publisher: University of Tehran Press.



بازخوانی رمان خانه ادیسی‌ها نوشته غزاله علیزاده

با تکیه بر نظریه گریز از آزادی اریک فروم و مکتب رمانتیسم

طاهره فرزانه^۱ و علی محمدی^۲

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. رایانامه: t.farzane1995@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. رایانامه: a.mohammadi@basu.ac.ir

چکیده

شهرنشینی و تمدن همواره با دگرگونی‌های همه‌جانبه خود، نوع بشر را در برابر چالش‌هایی نوین قرار داده است. چالش‌هایی که از یک سو فردیت و آزادی انسان را برجسته‌تر ساخته و از دیگر سو به اضطراب و بی‌هویتی او دامن زده است. اریک فروم، از جمله روانکاوان انسان‌گرایی است که از شیوه‌های رویارویی انسان با آزادی و اضطراب تنهایی و از نیازهای اساسی او برای این رویارویی سخن گفته است. پژوهش حاضر بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای و با روش توصیفی-تحلیلی به بازخوانی رمان خانه ادیسی‌ها، اثر غزاله علیزاده می‌پردازد و می‌کوشد با تکیه بر نظریه گریز از آزادی فروم نشان بدهد که شخصیت‌های این رمان، در برابر آزادی چه واکنشی نشان می‌دهند و احساس تنهایی خود را چگونه مهار می‌کنند. نتایج این بررسی حاکی از آن است که اغلب شخصیت‌ها هراس خود را از این مواجهه با پناه بردن به گذشته و امنیت جمعی فرو می‌نشانند. عده‌ای با تسلیم شدن و برخی با تسلط، از آزادی خود می‌گریزند. همچنین تفاوتی آشکار میان انسان روستایی و شهرنشین قابل مشاهده است. روحیه انقلابی و پرشور آتش‌کارها به عنوان نمایندگان زیست روستایی، معلول توجهی است که به نیازهای اساسی خود، نشان می‌دهند؛ درحالی که ساکنان شهرها با عدم توجه به این نیازها، منفعل و منزوی به تصویر کشیده شده‌اند. افزون بر این، مؤلفه‌های آشکاری از رمانتیسم در این اثر قابل بررسی است که میل نویسنده به بازگشت و طبیعت ساده روستایی را نشان می‌دهد.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله:

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۱۷

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۵/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۳

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۹

کلیدواژه‌ها:

خانه ادیسی‌ها،

غزاله علیزاده،

رومانتیسم،

گریز از آزادی،

میل بازگشت.

استاد: فرزانه، طاهره و محمدی، علی (۱۴۰۴). بازخوانی رمان خانه ادیسی‌ها نوشته غزاله علیزاده با تکیه بر نظریه گریز از آزادی اریک فروم و مکتب رمانتیسم.

ادب فارسی، دوره ۱۵، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۵، ۳۲-۱۵. <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.405723.2348>



ناشر: انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

۱. مقدمه

عنصر مکان، نه تنها در زیست طبیعی انسان، اهمیتی غیرقابل انکار دارد، که در معماری داستان و ساختار روایت نیز نقش پررنگی ایفا می‌کند. انسان به طور عام و نویسنده به طور خاص، «پیش از آن که دریافتش از جهان را در قصه‌ها و شخصیت‌ها و تصاویر و صداها تجسم بخشد، ناظر به جهانی است که در آن زندگی می‌کند و آگاه به آنچه در آن می‌گذرد» (تودوروف، ۱۳۹۹: ۸۲). از این روست که می‌توان شهر را به عنوان مکانی که «متأثر از و مؤثر بر همه رفتارهای انسانی است» (حبیبی، ۱۳۹۷: ش) از منظر داستان‌نویسی مورد بحث قرار داد. مطابق بسیاری از نظریه‌های علوم انسانی، پدیده شهر، نه تنها حضور فیزیکی صرف نیست، بلکه تبعات بی‌شمار آن تهدیدی جدی برای روان انسان شهرنشین به حساب می‌آید. در همین راستا، بررسی جایگاه شهر در این نوشتار، متمرکز بر تجربه زیسته انسان در شهر و نسبت او با هژمونی شهری از منظر روانشناسی است.

پیشرفت تمدن، اگرچه پیوسته اسباب راحتی بشر را فراهم نموده، احساس بیگانگی با خویشتن، طبیعت و جامعه را نیز بدو تحمیل کرده است. این احساس که از دوران روشنگری و با اندیشه‌های ژان ژاک روسو آغاز شد، در اواخر سده هیجدهم، به شکل گیری جنبش رومانتیک انجامید (ر.ک. سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۱۷۵)؛ جنبشی که از دل عقلانیت مدرن سر برآورد اما بازگشت به طبیعت و سادگی روستایی را آرمان خود قرار داد. هم‌چنان که آثار مخرب شهر و توسعه جوامع، بر روان و سبک زندگی انسان افزایش می‌یافت، متفکران بیشتری به واکاوی این مقوله پرداختند. اریک فروم، منتقد اجتماعی و روانکاو انسان‌گرای قرن بیستم، نیز از جمله افرادی بود که در نقد تمدن صنعتی نشان داد پیشرفت‌های تکنولوژیک نه تنها قادر به رفع نیازهای اساسی انسان نیست، که او را با اضطرابی بنیادین دست‌به‌گریبان کرده است (ر.ک. فیست، ۱۳۹۳: ۲۳۰). این اضطراب، بیش از هر زمان دیگری در عصر حاضر نمود یافته و ادبیات داستانی معاصر، یکی از بسترهایی است که بحران‌های ناشی از آن را بازنمایی می‌کند. «شناختی که از ادبیات حاصل می‌شود با آنچه جامعه‌شناسان و روان‌شناسان می‌آموزند، مغایرتی ندارد. کارکرد ادبیات، هم‌چون فلسفه و علوم انسانی، تفکر است و شناخت دنیای ذهنی و اجتماعی‌ای که در آن ساکنیم» (تودوروف، ۱۳۹۹: ۶۸). از این رو فهم ادبیات می‌تواند به منزله فهم تجربه‌های بشری باشد. با نگاهی اجمالی به ادبیات داستانی معاصر درمی‌یابیم که مسئله شهر و سبک زندگی شهری از مضامین پرسامدی است که بحران هویت، گسست‌های عاطفی انسان مدرن و میل بازگشت به سادگی طبیعی را به تصویر کشیده است.

غزاله علیزاده، از نسل سوم زنان داستان‌نویس ایران است که به نویسنده‌ای شهری شناخته شده؛ اما میل به روستا و طبیعت و نیز انتقاد از شهر و شهرنشینی پس‌زمینه اغلب آثار اوست. رمان خانه ادیسی‌ها به عنوان مهم‌ترین و پرمخاطب‌ترین اثر علیزاده، داستانی است که در بستر یک انقلاب شکل می‌گیرد. این رمان با بازنمایی لحظه انتقال از گذشته به حال، هم نوستالژی جهان از دست رفته را در خود دارد و هم ناتوانی انسان معاصر در پذیرفتن جهان جدید. مقاله حاضر به شیوه توصیفی-تحلیلی، بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای انجام گرفته است و بر آن است تا با تکیه بر اصول رمانتیسیم و با تحلیل وقایع داستان از منظر روانکاوی انسان‌گرای فروم، نشان بدهد که خانه ادیسی‌ها نه تنها روایتی رمانتیک از زوال یک سنت و میل بازگشت به آن است، بلکه تصویری از انسان مدرن است که در جستجوی معنا، به خویشتن خویش بازمی‌گردد. هم‌چنین می‌کوشد دریابد که پشتوانه روانی نویسنده، هنگام خلق این اثر، تا چه اندازه می‌تواند میل بازگشت به گذشته و طبیعت باشد.

از آثار تألیف‌شده در باب شهر، که مجموعه‌ای از آراء متفکران جامعه‌شناسی را گردآورده است، می‌توان به کتاب *انسان‌شناسی شهری* نوشته ناصر فکوهی (۱۳۸۳) اشاره کرد که پس از ریشه‌شناسی واژه شهر و بررسی منشاء تحولات آن در تمدن‌های گوناگون، نظریه‌های پیرامون شهر و شهرنشینی را از یونان باستان می‌آغازد؛ پس از گذاری بر جامعه‌شناسی کلاسیک، به مکتب شیکاگو، رویکردهای نومارکسیستی و نظریه‌های نو می‌پردازد. کتاب *تجربه مدرنیته* (۱۴۰۰) اثر مارشال برمن و ترجمه مراد فرهادپور سبیری از روند مدرنیزاسیون را به اختصار در مقدمه بیان می‌دارد و به قرائت و بسط متون کلاسیکی چون فاوست گوته، مانیفست کمونیست و یادداشت‌های زیرزمینی می‌پردازد. شهر و تجربه مدرنیته فارسی (۱۳۹۲) عنوان کتابی است از نرگس خالصی مقدم که بر چالش‌های زندگی انسان شهری و آثار مدرنیته بر حیات ایرانی معطوف است؛ از جمله تألیفاتی که مسئله مدرنیته را در ادبیات فارسی بررسی کرده

است، کتاب شعر شهری (۱۳۹۸) به قلم فرزاد آبادی است که مؤلفه‌های شهرنشینی را بر اساس نظریه تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف در شعر معاصر فارسی مورد بحث قرار داده است.

از مقالاتی که با محوریت آثار غزاله علیزاده نگاشته شده است می‌توان به مقاله «بازتاب سنت و تجدّد در رمان خانه ادیسی‌ها» (۱۴۰۲) نوشته ابهری، فلاحی و اسکندری، اشاره کرد که بر اساس چهار پارامتر: تکرار و یکنواختی، زنان به عنوان قربانیان جامعه مردسالار سنتی، فروپاشی سنت و ظهور تجدّد در هیئت استبداد مدرن، و روشنفکران در جایگاه رانده‌شدگان عصر سنت و تجدّد توتالیتریستی، محتوای این داستان را بررسی می‌کند. مقاله «تحلیل روانشناختی شخصیت‌های برجسته رمان خانه ادیسی‌ها» (۱۳۹۰) نوشته فرضی و خسروحسینی، ریشه عقده‌ها و مشکلات روانی بعضی از شخصیت‌های این داستان را، مشکلات اجتماعی، سیاسی و خانوادگی می‌داند. چاو، قبادی، بیگدلی و گرجی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل مقایسه‌ای دو رمان سمفونی مردگان و خانه ادیسی‌ها با تأکید بر مضامین اجتماعی» شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو اثر را مورد بحث قرار می‌دهند. هم‌چنین احمدی ملایری و آقاجانی یزدآبادی (۱۳۹۲) در «تنهایی روشنفکر در رمان‌های غاده‌السمان و غزاله علیزاده» نشان می‌دهند که تنهایی شخصیت‌های روشنفکر در دستگاه فکری هر دو نویسنده ریشه در نظام اجتماعی و سیاسی حاکم بر جامعه دارد.

در حیطه روان‌شناسی، گریز/ آزادی نوشته اریک فروم و ترجمه عزت‌اله فولادوند (۱۳۷۹)، تقریباً تنها کتاب مستقلی است که به تحلیل و تبیین نظریه گریز از آزادی می‌پردازد و پژوهش حاضر بر بستر همین نظریه شکل می‌گیرد.

۲. شهرنشینی و تمدن

آغاز تمدن را می‌توان از دوره نوسنگی دانست؛ زمانی که بشر از کوچ‌نشینی فاصله گرفت و به سکونت و یک‌جانشینی روی آورد. در فاصله‌ای نزدیک به ده هزارسال، از انقلاب نوسنگی تا عصر حاضر، سه موج بزرگ گسترش شهری، شیوه زیست انسان را متحوّل کرده است. موج نخست آن، در حدود هزاره چهارم پیش از میلاد به وقوع پیوست و در سرزمین‌هایی چون بین‌النهرین، مصر، هندوستان و چین، نخستین شهرهای کشاورزی را بنیاد نهاد. این شهرها که در کنار رودها بنا شده بودند، ضمن داشتن اقلیم مناسب و توسعه کشاورزی، منجر به ایجاد تقسیم کار، طبقه‌بندی اجتماعی و تشکیل دولت شدند (ر.ک. فکوهی، ۱۳۸۳: ۳۹).

موج دوم از نیمه دوم قرن هیجدهم تا اواخر قرن نوزدهم، با انقلاب‌های صنعتی و سیاسی اروپا همراه شد و با گسترش سرمایه‌داری و تکنولوژی، شهرنشینی را به شکل غالب زندگی در کشورهای توسعه‌یافته بدل کرد (همان). اغلب نظریه‌های انتقادی پیرامون مسئله شهر در همین دوره شکل گرفته است. دوره‌ای که سختی‌ها و رنج‌های حاصل از زایش جامعه صنعتی، صاحبان اندیشه را ابتدا به ساختن ایده‌های آرمان‌شهری و سپس به سوی نظریه‌های دُش‌شهری سوق داد. شهرهایی خیالی که تصور می‌شد مردمانی خوشبخت را در دامن رفاه خود پرورش خواهند داد، به پهنه‌ای برای حکمرانی حکومت‌های توتالیتری و استبدادی با اردوگاه‌های کار اجباری بدل شد که ساکنانی از خود بیگانه، مضطرب، سرگشته، گرسنه و بی‌پناه داشت (همان: ۱۶۶). مارکس و انگلس، وبر، زیمل و دورکیم از اثرگذارترین اندیشمندان کلاسیک و پس از آن‌ها رابرت پارک در کنار لوویس ورت از سرآمدان مکتب شیکاگو، صاحبان برجسته‌ترین دیدگاه‌های جامعه‌شناسی این دوره‌اند. آنان که از نزدیک شاهد دگرگونی‌های اجتماعی، اقتصادی و روانی ناشی از گسترش شهر در شیوه زیست انسان بودند، دستاوردهای این سبک زندگی را نگرش عقلانی، سلطه روح عینی، احتیاط و اجتماع‌زدایی، کم‌رنگ شدن روابط عاطفی و از خودبیگانگی عنوان کرده‌اند (ر.ک. زیمل، ۱۳۷۲: ۵۳-۶۶).

موج سوم شهرنشینی پس از جنگ جهانی دوم با دو محور اصلی بازار جهانی مبادلات اقتصادی و نهادهای فراملی متکی بر اتّحادهای آن‌ها شکل گرفت و در نهایت شهرنشینی در قرن بیست‌ویکم به روندی برگشت‌ناپذیر در زندگی انسان تبدیل شد که در آینده‌ای نه‌چندان دور، سایر اشکال زیستی را نیز از میان برخواهد داشت (ر.ک. فکوهی، ۱۳۸۳: ۳۹-۴۰).

۳. روسو و رمانتیسیم

ژان‌ژاک روسو (۱۷۱۲-۱۷۷۸) از نخستین فلاسفه‌ای بود که احساس پوچی و بیچارگی امروز بشر را معلول پیشرفت تمدن و قراردادهای اجتماعی می‌دانست و بر آن بود که تنها آنچه از دل طبیعت بیرون می‌آید، حقیقت است (ر.ک. روسو، ۱۳۸۶: ۳۶).

حقیقت در دیدگاه روسو در مقابل دروغ‌پردازی‌های انسان مدرن قرار دارد و کشف آن، تنها با نظر کردن به دل انسان طبیعی، انسان ساده فاسد نشده، ممکن می‌شود (ر.ک. برلین، ۱۳۸۷: ۹۷). موجودی که نیک آفریده شده اما زندگی اجتماعی او را شریر و از اصل خویش دور نموده است (ر.ک. روسو، ۱۳۴۱: ۱۶-۱۷). او بر پایه این استدلال، «پیشنهاد می‌کند که انسان باید به سوی طبیعت بازگردد» (براهنی، ۱۳۹۳: ۳۷۴). اندیشه‌های روسو پیشگام جنبش رمانتیک شد و در برخی از کشورها، تأثیری ژرف بر جامعه و هنرمندان گذاشت؛ تاجایی که او را استاد مسلّم رمانتیسم، در تمام اروپا دانسته‌اند. در تعریف این مکتب، به طور عمده، بر انواع فرار رمانتیک تکیه می‌شود؛ فرار به رؤیا، فرار به گذشته، به سرزمین‌های دوردست، به تخیل (ر.ک. سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۱۶۲-۱۷۵). از آن‌جا که توسعه شهر و شهرنشینی، شکل‌گیری طبقات اجتماعی جدید و نیز شیوه‌هایی نو در روابط و سبک زندگی، انسان را به سوی شکاف عمیق تنهایی سوق می‌داد؛ روح رمانتیک، بر آن بود تا جامعه زشت کنونی را رها کند و به معصومیت کودکی، خلاء دانستگی و بدویتی ساده و بی‌آداب پناه ببرد (ر.ک. خواجهات، ۱۳۹۱: ۳۶). شاعران و نویسندگانی که در این دوره ظهور کردند با درونمایه‌هایی متفاوت، اگرچه در قالب‌هایی کلاسیک، تغییر و تحول را آغاز کردند و بار دیگر به احساسات انسانی بها بخشیدند (ر.ک. سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۱۷۱). منتقدان ادبی، افزون بر تمایل رمانتیسم به حزن و اندوه و ارجح بودن زندگی روستایی و طبیعت وحشی در منظومه فکری آنان، از مشخصه‌های دیگری نیز برای این مکتب یاد کرده‌اند:

- کوشش برای نشان دادن زیبایی، گذشته از زشتی و بدی؛
- پای‌بندی به احساس و خیال‌پردازی.
- الهام گرفتن از ادبیات مسیحی قرون وسطی و رنسانس و افسانه‌های ملی کشورهای خویش و نیز تقلید از ادبیات معاصر ملل دیگر.
- پای‌بندی به جلال و منظره.
- برنامه‌ریزی برای مبارزه با روشی منفی؛ به عقیده آن‌ها دستورالعمل‌هایی که در ادبیات رواج یافته مانع آزادی و فکر و بیان شده است (همان: ۱۷۹).

۴. گریز انسان از آزادی

یکی از روانکاوانی که دیدگاهی نزدیک به روسو دارد، اریک فروم (۱۹۰۰-۱۹۸۰) است. او معتقد است که پیشرفت تمدن و تغییر سبک زندگی، باعث می‌شود انسان بیش از پیش، فردیت و آزادی خود را در جهان دریابد. این آگاهی او را وحشت‌زده می‌کند و به احساس تنهایی، انزوا و ناامنی‌اش می‌انجامد. پس برای مقابله با آن، تلاش می‌کند تا با مکانیزم‌هایی چون تسلیم یا تسلط، از آزادی بی‌مرزی که دنیای مدرن به او پیشکش کرده است، به سوی طبیعت بگریزد (ر.ک. فیست، ۱۳۹۳: ۲۲). فروم این پیش‌فرض بنیادین را گریز از آزادی می‌نامد و مانند روسو بر این باور است که «تعارض‌های شخصی ما از انواع جوامعی که می‌سازیم ناشی می‌شوند» (شولتز: ۱۳۸۹: ۲۰۲). بر همین مبنا از شش نیاز روانشناختی اساسی در زندگی اجتماعی سخن می‌گوید که ریشه در جدایی انسان از طبیعت دارند. بشر ناچار است اندوه جدایی از ریشه‌های طبیعی را با جایگزین کردن ریشه‌هایی انسانی تسکین بخشد تا به این وسیله احساس کند در جهان محلی دارد (ر.ک. فروم، ۱۳۶۸: ۵۹). تعالی، ارتباط، ریشه‌مندی، هویت، جهت‌یابی و برانگیختگی از آن جمله‌اند (ر.ک. شولتز، ۱۳۸۹: ۲۰۹-۲۱۱). بر اساس نیاز به تعالی، انسان تمایل دارد از حالت حیوانی فراتر برود؛ او مایل است دست به خلاقیت و آفرینش بزند تا خویشتن را هدفمند بیابد. نیاز به ارتباط، که از اختلال در پیوندهای ما با طبیعت ناشی می‌شود، می‌کوشد تا پیوندهای انسانی را جایگزین جدایی از طبیعت کند. عشق، عالی‌ترین نوع از انواع ارتباط است. نیاز به ریشه‌دار بودن نیز منشایی به جز جدایی از طبیعت ندارد. احساس خویشاوندی و داشتن ریشه‌های انسانی می‌تواند ایمن بودن را به فرد القا کند. هم‌چنین نیاز دیگری که برطرف کردن آن، جانشینی برای بازگشت به طبیعت محسوب می‌شود، نیاز به هویت است. داشتن استعدادها و توانایی‌های منحصر به فردی که متمایزکننده یک شخص از دیگر اشخاص گروه باشد (همان). این ویژگی در ایده‌های جامعه‌شناسی به فردیت شناخته می‌شود و شهر، عاملی است که در جهت نابودی آن کمر بسته است (ر.ک. زیمل، ۱۳۷۲: ۶۴). فروم

حفظ و دست‌یابی به آن را اقدامی در راستای ارضاء حس تمایل به طبیعت می‌داند؛ درنهایت جهت‌یابی و برانگیختگی انسان را یاری می‌کند تا اهدافی معنادار و برانگیزاننده داشته باشد که تحمل اضطراب بنیادی^۱ را برای او آسان‌تر نماید (ر.ک. شولتز، ۱۳۸۹: ۲۱۱).

۵. نگاهی به رمان

رمان خانهٔ ادیسی‌ها شناخته‌شده‌ترین اثر غزاله علیزاده است که جریان یک انقلاب را روایت می‌کند. خانه در شهری خیالی به نام عشق آباد بنا شده و داستان، حول زندگی ساکنان آن است؛ شهر اکنون دستخوش تغییرات ناشی از انقلابی است که با شعار حذف مالکیت پا گرفته است. یک سوی این انقلاب، ثروتمندان و اربابانند که مجبور به دست کشیدن از املاک و دارایی‌های شخصی شده‌اند؛ سوی دیگر آن، کارگران و روستاییان محروم از ثروت که خود را آتش کار یا قهرمان می‌نامند و با رؤیای تحقق عدالت و آزادی به جریان انقلاب پیوسته‌اند.

خانم ادیسی، دخترش لقا، نوه‌اش وهاب و یاور که سال‌هاست خدمت‌گزار آن‌هاست، ساکنان اصلی خانه‌اند که از طبقات بالای جامعه به شمار می‌روند. داستان با هجوم آتش‌کارها به خانه و تصاحب آن آغاز می‌شود. خانوادهٔ ادیسی، بی‌هیچ مقاومتی، ملک خود را با قهرمان‌ها شریک می‌شوند و شکل تازه‌ای از زندگی جمعی را تجربه می‌کنند. قباد، شوکت، یونس، رشید، پری، کوکب از جملهٔ قهرمان‌ها هستند. در میانه‌های داستان، شخصیت سرشناسی به نام رکسانا یشویلی به اهالی خانه می‌پیوندد. ورود او که نمایندهٔ انسانی شهرنشین و درگیر با اضطراب بنیادی است، آغازی‌ست برای رو شدن ماهیت اصلی انقلاب و نیز انقلاب درونی برخی از شخصیت‌ها. آنچه که در نهایت رخ می‌دهد، بعضی از آنان را به سوی گذشته و طبیعت باز می‌خواند و عده‌ای را با پذیرش شیوه‌ای نو در زندگی، به سوی آینده سوق می‌دهد.

۶. بحث و بررسی

۶-۱. خانه و مسئلهٔ ریشه‌مندی

خانهٔ ادیسی‌ها بنا به گفتهٔ نویسنده، رمانی بی‌زمان و بی‌مکان است و محل وقوع حوادث داستان، اگرچه جایی به نام عشق آباد است، اما عشق آباد ترکمنستان نیست (ر.ک. دهباشی و کریمی، ۱۴۰۰: ۱۱۲)؛ شهری خیالی است که به اقتضای ماهیت خود، پیوندهای تاریخی و فرهنگی ندارد؛ بی‌هویتی مکان داستان، معلق بودن و بی‌ریشگی ساکنانش را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند و فضاپردازی موهوم آن، انسان‌ها را در بطن حوادث روزگار، تنها و بدون تکیه‌گاه نشان می‌دهد؛ اما در دل این بی‌ریشگی، خانه، فراتر از یک مکان فیزیکی و نمادی است از ریشه‌مندی و احساس هویت. صاحب‌نظران معتقدند که خانه، آرکی‌تایپی است که در ناخودآگاه جمعی همهٔ انسان‌ها وجود دارد، چه یکی از نخستین نقاشی‌های هرکودک، مثلثی‌ست که بر روی مربعی قرار گرفته و مکانی است برای بودن در کنار یکدیگر (ر.ک. عابد، ۱۳۹۷: ۲۸). احساس تعلق به یک گروه و مکان، چنان که پیش‌تر اشاره شد، از نیازهای اساسی انسان برای مواجهه با چالش‌های دنیای مدرن و حفظ ارتباط نخستین، با دنیای طبیعی است. با نگاهی کلی به شخصیت‌های این داستان درمی‌یابیم که همهٔ آن‌ها به نوعی با تنهایی و عدم تعلق دست‌وپنجه نرم می‌کنند. اما از آنجا که فاقد کنش‌گری رشدیافته‌اند، میل آن‌ها به ریشه‌مندی به گونه‌ای نادرست بروز می‌یابد؛ برای خانوادهٔ ادیسی در قالب واپس‌گرایی و ماندن در گذشته؛ چنان‌که در ابتدای رمان، از خانه و اشیاء آن، به مثابهٔ ریشه و هویت خود محافظت می‌کنند: «تازنده‌ام خانه را حفظ می‌کنم» (علیزاده، ۱۳۹۶: ۱۶۹).

اینجا متروک است، درش را از بیست سال پیش بسته‌اند. چارشانه سبیل تازه‌رسته را تاب داد: ما افتتاح می‌کنیم. وهاب سینه

را سپر کرد: اول باید از روی نعش من بگذرید (همان: ۲۶).

مرقاب اتاق رحیلا باش، نگذار کسی نزدیکش شود! وگرنه نفت می‌ریزم خانه را به آتش می‌کشم (همان: ۳۳).

^۱ فروم احساس تنها بودن در جهان را به اضطراب بنیادی تعبیر می‌کند.

وقتی روی آن (صندلی) می‌نشستم، خاطرات خوب گذشته برایم زنده می‌شد. جای چند دست روی آن بود، مادرم، شوهرم، دختر جوان مرگم (همان: ۲۸).

و برای آتش کارها، در قالب تلاش برای سکونت در خانه، که احساس ریشه‌مندی‌شان را تقویت کند: گردن‌باریک چشمکی زد: صرف زندگی در چنین خانه‌ای از بزرگ‌ترین جرم‌هاست. پره‌های بینی وهاب با تنفسی تند لرزید، دست برابر دهان گرفت، اندرونۀ او از نفرت منقبض شد: خانه به ما ارث رسیده. باید ویرانش می‌کردیم؟ (آتش کارها پاسخ می‌دهند) باید به نیروهای ما پیشکش می‌کردید (همان: ۲۵).

به اعتقاد فروم، خانواده و قبیله و سپس کشور و ملت، وظایفی را انجام می‌دهند که مادر نسبت به فرزند خود دارد. «افراد بدانها متکی هستند، ریشه خود را در آن حس می‌کنند [...] فردی که به قبیله یا خانه‌ای تعلق نداشته باشد، از نظر جمع، بیگانه و خطرناک است» (فروم، ۱۳۶۸: ۶۲) از این رو می‌توان گفت حضور شخصیت‌ها در این خانه، نه از روی عشق که از روی اضطراب در موقعیت اضطراب است.

۶-۲. توجه به نیازهای اساسی

دو قشر اجتماعی متفاوت در این رمان حضور می‌یابند. نخست خانواده ادیسی که از طبقات مرفه و اشرافیان جامعه به حساب می‌آیند؛ سپس آتش کارها که غالباً از طبقه فرودست و روستاییانی هستند که بهره‌چندانی از ثروت، قدرت، جایگاه اجتماعی و فرهنگ نبرده‌اند. انقلاب توسط قشر دوم شکل گرفته است. افرادی که برای رسیدن به برابری و آزادی به این جریان پیوسته‌اند و نماینده کسانی هستند که ریشه‌های از دست رفته خود را با طبیعت، به وسیله ریشه‌های انسانی جبران می‌کنند. تعلق داشتن به گروه، داشتن اهداف مشترک و تعاملات اجتماعی از جمله این ریشه‌های جایگزین است. همین امر سبب شده است که قهرمان‌ها، علیرغم رنج‌های بیشتر، شور بیشتری نیز به زندگی داشته باشند. «آنچه اینان را به جلو می‌برد، شوق آزادی و امید سوزان به سرنگونی ظلم فردی و اقتصادی است و چون چیزی ندارند، از این معامله ضرری نمی‌بینند» (همو، ۱۳۶۳: ۱۱۱). توصیف نویسنده از قهرمان شوکت و از سبک زندگی قهرمان‌ها بیانگر همین ویژگی است:

هیجان زده روی پنجه‌های پا بلند شد، مو را گشود و پریشان کرد، دست می‌زد و می‌گریه، پا بر زمین کوبید؛ شور وحشی زندگی در تن حجیم، تنگی می‌کرد (علیزاده، ۱۳۹۶: ۱۲۶).

فواره را تا ته باز کرده بودند، اطراف حوض و باغچه، قالیچه انداخته بودند. کنار سماور چای می‌نوشیدند ... بچه‌ها بازی می‌کردند، روی چمن‌ها می‌دویدند و زمین می‌خوردند، زن‌ها یک‌ریز حرف می‌زدند؛ زیر درخت‌های گردو همه‌همه پیچیده بود. رنگ‌های تند لباس‌ها چشم وهاب را می‌زد. جوانک سرخ‌مو با هم‌صحبتی سیلو در راه شن‌پوش قدم می‌زد و بحث می‌کرد، دست‌ها را تکان می‌داد و داد سر او می‌کشید. وهاب شکاف پرده را به هم آورد. زیر لب غریه: چه شور حیوانی‌ای! پوچی و بیهودگی، تعصب و هیجان. چقدر به زندگی زمین باید چسبیده باشند؟ (همان: ۳۵).

اما قشر اول که اکنون مورد هجوم آتش کارها قرار گرفته‌اند، تنها بازماندگان خانواده‌ای اشرافی هستند که از ارتباط با محیط بیرون و دخالت در جریان‌های اجتماعی خودداری می‌کنند، اهداف برانگیزاننده‌ای ندارند و حضورشان، بیشتر تداعی‌گر زندگی در خاطره است تا کنش‌گری فعال در اکنون. آن‌ها اگرچه متمدن و ثروتمندند، در تنهایی و انزوا و در حالتی از تعلیق و سکون به سر می‌برند. «تنها احساسی که باعث می‌شود انسان از این اندیشه برحذر باشد که مانند ذره‌ای خاک، مغلوب کوچکی خود خواهد شد، احساس تعلق به جایی و معنی و هدفی در زندگی است و اگر نتواند به طریقی خود را به سیستمی که زندگی‌اش را مفهوم و جهتی می‌بخشد، مرتبط کند، سراسر وجودش سرشار از شک و تردید خواهد شد و همین تردید، عاقبت، قدرت عمل یا به عبارت دیگر قدرت زندگی را در او فلج خواهد نمود» (فروم، ۱۳۶۳: ۲۷). خصیصه‌ای که در خانواده ادیسی قابل مشاهده است:

با هیچ جناحی عرضه بندوبست ندارند، چون فکر می‌کنند از دماغ فیل افتاده‌اند. در خوابی گران فرو رفته‌اند، از تحولات بنیادی مطلقاً آگاهی ندارند (علیزاده، ۱۳۹۶: ۲۲۴).

تا کی این ورد را بشنوم، طبقه، دسته، ملیت، مذهب، نژاد، جنسیت؟ من یک نفرم! می‌فهمی؟ مثل حباب کف صابون، بی‌تکیه‌گاه، شناور، حتی خانواده نداشتیم، بی‌اسم و بی‌چهره بودم... حتی خودم را در آینه نمی‌شناسم. اگر خیلی عرضه داری

مرا بچسبان به یک طبقه! حتی منفورترین آن‌ها! از تکروری خسته‌ام، چه بهتر که با جمع شنا کنم. همراه آن یکی‌ها دست‌وپا هم تکان ندم. فقط فروتر رفتم (همان: ۲۷۷).

نیاز به ریشه‌مندی در دستگاه فکری فروم که ناشی از جدایی انسان از طبیعت است، در شخصیت رکسانا یشویلی به عنوان نماینده انسان شهری، ظهور و بروز یافته:

شخصیت‌های ساخته ذهن دیگران همه چیزم را بلعیده بود. پس خودم کجا رفته بودم؟ ریشه‌هایم را خشک کردند. پیوندهایم را با زندگی بریدند. شناور شدم. هیچ کنج امنی نبود. ردخور نداشت، همه دروغ می‌گفتند. سایه ریا، جنسیت و پول دور و برم را تاریک می‌کرد (همان: ۳۱۱).

(زمین را با پا نوازش کرد) وقتی این را نداشته باشید به کجا وصلید؟ (گونه‌های او صورتی شد) کاش منظورم را می‌فهمیدید! (همان: ۱۷۳).

ترس از رهاشدگی. دلم می‌خواهد به ریشه‌های اعماق زمین، هرچند پوسیده باشد، وصل باشم (همان: ۳۵۰).
وقتی خانواده‌ای را از پشت پنجره می‌بینم فکرمی‌کنم شاید اشتباه کرده‌ام؛ تا کی آوارگی می‌تواند ادامه داشته باشد؟ (همان: ۱۷۳).

پیوستن به گروه آتش‌کارها برای رکسانا به منزله نوعی انگیزه و امید برای ادامه زندگی است:

رکسانا ابروها را بالا برد: کنار بکشم؟ آن وقت برای زندگی هیچ بهانه‌ای ندارم (همان: ۲۴۶).

او از جمله کسانی است که در پایان داستان، مسیر خود را به سوی تعالی بازمی‌یابد و با پیوستن به قباد و رفتن به کوه، احساس هویت می‌کند: (با نوک کفش کتانی، صحن حیاط را نوازش کرد) دیگر دارمش! زیر پاهایم نمی‌لرزد! (همان: ۵۲۳).

دیگر شخصیت‌های اصلی رمان نیز از این تأثیر و تأثر بی‌بهره نیستند. وهاب روشنفکری است که باوجود دانش و تحصیلات، جایگاهی در اجتماع ندارد و به جز مادر بزرگ، لقا، یاور و گاهی کتاب‌فروش، با کسی ارتباط نمی‌گیرد:

ماهی دوبار به کتابفروشی آشنا سر می‌زد. مرد کتاب‌های تازه را برایش کنار می‌گذاشت، آن‌ها را برمی‌داشت، ابرو به هم کشیده و لب بسته، پول می‌داد و به خانه برمی‌گشت (همان: ۸).

هرگز از سوی پدر و مادرش مورد محبت قرار نگرفته و در جستجوی ریشه‌ای که باید در مادر می‌جست، ابتدا به ریحلا پناه می‌برد و پس از رفتن ریحلا، به کتاب‌ها:

از بچگی پناهگاه من گنج لباس‌های او بود. ساعت‌ها آنجا در تاریکی می‌نشستم، وقتی پاهایم خواب می‌رفت می‌آمدم بیرون روی تخت دراز می‌کشیدم. توی دوربین منظره‌نما نگاه می‌کردم، دریاچه‌ها درخت‌ها، بازارهای هندوستان را می‌دیدم، انگار او پشت هر درخت آبشار و ستون ایستاده بود (همان: ۲۴۰).

کتاب‌خواندن تو یک‌جور ادای دین به زنی‌ست که نشناختی؛ از طرف دیگر کتاب شاید جانشین مادر باشد. یک‌بار دورادور توی کوکت رفته بودم. دور کتابخانه می‌گشتی و انگشت‌های نوازشگرت را روی عطف‌ها می‌لغزاندی! این کاری نبود که از او دریغ کرده بودی؟ (همان: ۲۰۳).

از کودکی، روابط دوستانه موفق‌ی نداشته است:

داغ نکبتی که از کودکی بین او و دیگران فاصله می‌انداخت... می‌خواست آزاد باشد، مثل بچه‌های دیگر در کوچه‌ها بدود و بازی کند، شال گردن ضخیم را دور گونه‌ها بپیچد. کلاه دستی‌ای از نخ‌های نیم‌دار که رویاهای مادرانه در تاروپودش بافته شده بود بر سر بگذارد، در برف قدم بزند... (همان: ۷۲).

از هیاهوی زندگی فاصله گرفته و به نگرشی دلزده دچار است:

سالم‌است که چیزی در ته وجود تو (وهاب) مرده، دست کم لقا زندگی را با نفرت در چنگ دارد، اما تو چی؟ حتی نفرت هم نداری، چقدر ملال آور است (همان: ۱۷).

اما با ورود آتش‌کارها به تدریج دگرگون می‌شود. هم‌زیستی با قهرمان‌ها اگرچه ابتدا به زور و اجبار است، چیزهایی را در وهاب بیدار می‌کند که سال‌ها از آن غافل مانده است:

سی سال زندگی گیاهی، دست کم علف سبز می‌شد اما او کنده خشک و پوکی در حاشیه بود. از یک رؤیای شبانه به رؤیایی دیگر می‌رفت. هر جرعه چای را به زحمت فرو می‌داد و می‌اندیشید زندگی چقدر طولانی است. یک عمر هفتاد ساله برای رشید، برزو و قدیر به سرعت باد می‌گذشت. روان آن‌ها تعادل داشت. به چیزهای نادیدنی فکر نمی‌کردند، نمی‌پرسیدند. مثل طبیعت زنده بودند. از هوای خوش، چای شیرین و نان تازه لذت می‌بردند. وهاب به رشید لبخند زد. نخ رها شده بادبادک روح او در کنار قهرمان‌ها به زمین می‌پیوست (همان: ۱۸۱).

او درمی‌یابد که به ریشه‌هایی انسانی برای حفظ پیوندهای ازدست‌رفته‌اش با زندگی طبیعی، نیاز دارد: کتاب خواندن و بو کشیدن شیشه‌های عطر رخیلا دیگر کافی نیست. (رشید می‌پرسد) به من بگو چه می‌خواهی؟ (وهاب پاسخ می‌دهد) یک‌جور گرمای انسانی! (همان: ۵۵۸).

وهاب که تمدن را آغاز زوال انسان می‌دانست: «از لحظه‌ای که انسان صاحب تاریخ و تقویم می‌شود، می‌رود رو به کند ذهنی» (همان: ۳۷۷) در نهایت به دره‌های کشمیر بازمی‌گردد. به دره‌ها که هنوز گرمند و کنار رودخانه‌هایشان بنفشه‌های وحشی سبز می‌شود (همان: ۵۲۳) و به طبیعتی که در نقاشی‌های کودکی‌اش به آن پناه می‌برد:

وقتی از مدرسه برمی‌گشت به اتاق خود می‌رفت و در را می‌بست. چراغ را روشن می‌کرد. در نور نارنجی، با مداد رنگی تصویر گل و رود می‌کشید (همان: ۷۲).

لقا نیز منزوی و از ارتباط گریزان است:

در ضیافت‌ها به سه کنجی نیمه‌تاریک پناه می‌برد و دست روی دست می‌گذاشت. به مردهای جلف سبک‌سر، دختران بزرگ‌کرده پرغمز خیره می‌شد. فکرمی‌کرد دنیا چقدر پوچ است. دوران نجابت و متانت به سر آمده. موهای عمامه‌ای را لمس می‌کرد و با نفرت از مهمان‌ها رو برمی‌گرداند. چشم به پرده نقاشی مرغان آبی می‌دوخت و آرزوی پرواز می‌کرد (همان: ۸۹).

از مهر مادری بی‌بهره مانده:

لقا زانو زد و پیشانی را به تیزی تخت کوبید. با صدای بلند گریه سر داد: شما رخیلا را دوست ندارید. هیچ کدام از ما را دوست نداشتید. همیشه در فکر یک جفت چشم شیطانی آبی بودید (همان: ۱۷۱).

و چنان از زندگی بیزار است که در انتظار مرگ می‌نشیند: «انگار مصیبت زایش را با حسرت رجعت تسلماً می‌داد» (همان: ۱۳۰). در تنهایی به عکس قدیسه و پیانوی قدیمی پناه می‌برد و فقط زمانی احساس زنده بودن می‌کند که پیانو می‌نوازد. گویی موسیقی نیاز روح او را به تعالی و هویت اقلان می‌کند و برای دقایقی به دنیای طبیعی پیوندش می‌دهد:

کسی از دور باور نمی‌کرد او نوازنده آهنگ‌هاست. هر ضربه با روح و طراوت بود. آرزوهای سرخورده، تخیلات نوجوانی خاموش و دوشیزگی ساکن، در چشمه موسیقی زنده می‌شد، با قدرت از اعماق بیرون می‌آمد. در پیانو را که می‌بست لحظه‌ای جوان می‌شد، لبخند محوی می‌زد، چشم‌هایش می‌درخشید، اما زیاد طول نمی‌کشید، وقتی سر را برمی‌گرداند باز همان لقا بود؛ عبوس و کم‌تحمل (همان: ۱۵).

ورود آتش کارها به خانه، بیش از همه لقا را آزار می‌دهد. او در برقراری ارتباط آنقدر احتیاط^۱ می‌کند، که به کودکان نیز مشکوک است:

ناگهان قدم سست کرد و اندیشید از کجا معلوم کودکان را تعلیم نداده باشند؟ هیچ‌کس قابل اعتماد نیست. دنیا دام‌های غریبی دارد (همان: ۱۴۸).

با این‌همه، زمانی که گفت‌وگو را با دیگران می‌آغازد، خود را متعلق به گروهی می‌بیند و احساس هویت و ریشه‌مندی می‌کند. در نتیجه این امر، به فعالیت خودانگیخته^۲ می‌اندیشد:

نفس توانای زندگی از بطن از شهر با کوجه‌های تیره خواب‌های او فرق داشت. به کار اندیشید: بیرون رفتن از خانه و تدریس پیانو (همان: ۳۳۵).

^۱ در آراء زیمبل، نوعی بیگانگی و طرد است که در رفتار شهرنشینان، برای محافظت از روان در برابر بسیاری برخوردها در شهر اتفاق می‌افتد (زیمبل، ۱۳۷۲: ۵۹).

^۲ فعالیت آزادانه نفس، که انسان را یاری می‌دهد بر وحشت تنهایی غلبه کند، بدون آن که تمامیت نفس خود را از دست بدهد (فروم، ۱۳۶۳: ۲۸۷).

هم‌نشینی با قهرمان‌ها، به خانواده‌ ادیسی یاد می‌دهد که در جهت برطرف کردن نیازهای اساسی‌شان بکوشند: عمه پیش چشم مردها گشت و گذار می‌کرد و بی‌دغدغه پیانو می‌زد. پایه‌پای تیمور می‌نشست، علف‌های هرز باغچه را از ریشه بیرون می‌کشید. رخت‌های خیس را می‌تکاند، پهن می‌کرد و گیره می‌زد. با بچه‌ها وسط چمن می‌دوید و سرود یاد آنها می‌داد؛ چارچوب‌ها را گم کرده بود، تأسفی هم نداشت (همان: ۲۸۷).
قهرمان شوکت ممنونم! به لطف شما ظرفیت‌هایم را شناختم (همان: ۳۳۷).
لقا در پایان داستان با جهت‌یابی و برانگیختگی به زندگی بازمی‌گردد:
وهاب! من اهل فکرکردن نیستم. سرم به دوار می‌افتد، اما میل دارم تا زنده‌ام زندگی کنم. زندگی یعنی نواختن. وقتی این پشت می‌نشینم انگار یک دسته پرنده دور سرم می‌پزند، محافظتم می‌کنند (همان: ۵۴۵).

۳-۶. رویارویی با آزادی

فروم واکنش روانی افراد را نسبت به آزادی، در قالب سه سازوکار دفاعی تبیین می‌کند: تسلیم در برابر اقتدار، میل به سلطه و همانند سازی با جمع؛ (ر.ک. فیست، ۱۳۹۳: ۲۳۰-۲۳۱) و رمان خانه‌ ادیسی‌ها تجسمی از این سازوکارها در روابط انسانی امروز است. با استناد به نظریه فروم، انسان در برابر بزرگی شهرها «به اندازه ذره‌ای ناچیز، کاهش پیدا کرده است. از او غیر از این بر نمی‌آید که مانند یک سرباز با دیگران قدم بردارد. هنوز می‌تواند عمل کند، اما دیگر آن حس خودمختاری و ارزش به جای خود باقی نیست» (فروم، ۱۳۶۳: ۱۴۶). به عبارتی، در برابر روستاییانی که در آرزوی رسیدن به آزادی، مشتاقانه مبارزه می‌کنند، ساکنان شهرها و اقشار مرفه‌تر جامعه قرار دارند که پیش‌تر به آزادی دست یافته‌اند و اکنون با اضطراب آن گلاویزند. همین امر خانواده‌ ادیسی را در برابر آتش کارها منفعل و تسلیم کرده است. فارابی در فصول منتزعه، معماری خانه را مؤثر بر اندیشه و رفتار افراد خانه می‌داند و معتقد است که «خانه‌های مستحکم و استوار و کاخ‌ها در خداوندان آن خوی‌ها و ملکات ترس و بیم و آسایش و آرامش و زینهار بی‌خونی پدید می‌آورد» (فارابی، ۱۳۸۲: ۲۷). هم‌چنین ابن خلدون، بر این باور است که باده‌نشینان از شهرنشینان دلیرترند. به اعتقاد او نوع زندگی، ثروتمندی و تجمل‌خواهی، رفاه، امنیت، تشکیلات جدید، محیط تازه و همه پدیده‌های شهرنشینی، از انسان بدوی موجودی متفاوت از گذشته می‌سازد که خون‌پرستی در او تضعیف شده، رابطه با قبیله‌اش را فراموش کرده و دلبستگی، عصبیت و تعلقات گذشته‌اش را ندارد (ر.ک. ابن خلدون، ۱۳۸۲: ۷۴۰). در این داستان نیز چنین خصلت‌هایی از زبان مادر بزرگ به وهاب نسبت داده می‌شود:

با گفتن مرد به او زیاده‌روی می‌کنی، مرد کار و باری دارد، نامزدی، رفیقی، اسب‌سواری و شکاری، می‌گساری در کافه‌ای، (آه کشید) کاش در این خانه مردی بود (علیزاده، ۱۳۹۶: ۱۶).
نسل ما فرق داشت، استوار بودیم، مصمم. اما شما چی؟ پس مانده‌های بی‌رمق دودمانی از دست رفته. حتی این یاور از تو و لقا بیشتر جوهر دارد (همان: ۴۱).

بر این اساس، سازوکار دفاعی تسلیم در برابر اقتدار و همانند سازی با جمع، از خانواده‌ ادیسی موجه می‌نماید. آتش کارها بر خلاف ادیسی‌ها، می‌کوشند تا دیگران را چون آلتی به دست بگیرند و بر آنها تسلط بیابند. افراد و ملت‌ها می‌توانند از این مکانیزم به عنوان راهی برای مقابله با اضطراب آزادی و بازگرداندن احساس‌های قدرت از دست رفته استفاده کنند (ر.ک. فیست، ۱۳۹۳: ۲۳۱). از این رو، سلطه‌گری آتش کارها و میلی که به قدرت نامحدود دارند، نشان‌دهنده گریز آنان از آزادی، به طریقی دیگر است:

قهرمان! کلوچه داغ گاهی لب و دهان را می‌سوزاند، شما به زور به مردم می‌خورانید، چرا برای انتخاب آزادشان نمی‌گذارید؟ قهرمان شوکت نیمکت را با دو دست گرفت تکان داد: ... با چه جرأتی پیش روی من، قهرمان شوکت نامدار، اسم نحس آزادی را به زبان آوردی؟ ما از این حساب‌ها نداشتیم، حتماً منظورت هرج و مرج است. این که هرکس ساز خودش را کوک کند! (علیزاده، ۱۳۹۶: ۲۴۵).
بگو به دنبال هیچ قدرتی به جز ما در زمین و آسمان نگرد» (همان: ۴۲۵). «بدون خواست ما برگ روی شاخه نمی‌جنبید (همان: ۵۱۷).

لقا روسری را محکم کرد: نه قبول نمی‌کنم، هیچ‌کس شکنجه‌گرش را دوست ندارد! صدایی از پشت سر گفت: چرا بعضی‌ها دوست دارند! ... یوسف ذرات چوب را تف کرد: شوکت فقط تنه دارد. آتش‌خانه مرکزی را از پشت سرش بردارند، مثل بادکنک خالی می‌شود. او هم به شکنجه‌گرانش وابسته است؛ حلقه‌های زنجیر را بگیر برو تا رأس (همان: ۱۵۲).

در مجاورت این دو گروه، شخصی به نام قباد زندگی می‌کند. او که عشق روزگار جوانی خانم ادیسی است و از نخستین آتش‌کارهایی که عمر خود را در کوه و برای روشن نگه داشتن آتش کوه گذرانده، به معنای اصیل آزادی دست یافته است اما آن را متاعی بی‌خردار (همان: ۳۶۸) می‌داند. به باور او انسان مدرن از آزادی می‌ترسد، زیرا آن را نمی‌شناسد و به جای درک آن به دنبال تسلیم یا تسلط است:

نقش طیب آن‌ها را بازی می‌کردم غافل از اینکه به شفا دهنده احتیاج ندارند. جلد می‌خواهند، کسی که از او بترسند (همان: ۳۶۱).

او ایده فروم را یادآوری می‌کند که تنها راه درست رویارویی با آزادی را عشق و کار تولیدی می‌دانست:

برای ما دور و نزدیک فرق نمی‌کند، انسان‌ها را با تمام ضعف‌هایشان دوست داریم، چون همه قربانی‌ایم؛ به جای نفرت، شفقت داریم (همان: ۴۱۵).

اما جامعه پذیرای او و عقیده او نیست:

آرزو داشتیم از آن اوج دور، نفس پاک زندگی را بدمم به شهرهای دلگیر، خواب گرفته و پژمرده؛ اما برعکس شد، شهر مرا فرو برد به حلقوم تاریکش (همان: ۵۱۳).

۶-۴. از دیدگاه روماتیک

با نگاهی گذرا به مکتب روماتیک، می‌توان دریافت که خانه ادیسی‌ها، برخلاف نظر برخی از منتقدان، که آن را داستانی رئال، سورئال و گاه سمبلیک دانسته‌اند (ر.ک. دهباشی و کریمی، ۱۴۰۰: ۹۸-۱۰۲)، روایتی روماتیک است. بر پایه آنچه که در مباحث پیشین به عنوان مختصات کلی رومانسیسم بیان شد، چنین می‌نماید که نویسنده این اثر نیز، زشتی‌ها و زیبایی‌های انقلاب را هم‌زمان به تصویر می‌کشد و برای یافتن حق بیان و آزادی مبارزه می‌کند. منتقدان آغاز این اثر را برگرفته از رمان آناکارین دانسته‌اند و چشم‌اندازهای علیزاده را الهام گرفته از رمان قرن نوزدهم و نویسندگانی چون تولستوی، فلور و ناباکف (ر.ک. مختاری، ۱۳۷۶: ۱۵).

اما برخی از اصول اساسی رومانسیسم را، افزون بر موارد فوق، آزادی، بیان احساسات، گزیر و سیاحت، افسون سخن، شخصیت و بازگشت به طبیعت برشمرده‌اند (ر.ک. سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۱۷۹-۱۸۲) که در ادامه به تفکیک، مورد بررسی قرار می‌گیرد:

۶-۴-۱. آزادی

از دیدگاه روماتیک، هر مانعی که بخواهد فرد را محصور کند یا فکرش را تحت نظارت قرار دهد، باطل است و باید مورد ستیز قرار بگیرد (ر.ک. خواجهات، ۱۳۹۱: ۳۲). ماجرای این رمان نیز، نقدی است بر استبداد و قوانین اخلاقی جامعه، که علیزاده آن را محکوم می‌کند. ورود آتش‌کارها به خانه ادیسی‌ها و دخالتی که در طرز فکر، سبک زندگی و حریم خانوادگی آن‌ها دارند، به نوعی انتقاد از حکومت‌های توتالیتری و تمامیت‌خواهی‌ست که فردیت انسان را از او ستانده‌اند:

تکلیف این چیزها را باید مشخص کرد، به درد موزه می‌خورد. خانم ادیسی اعتراض کرد: تکلیف معین کردن برای چیزهای مردم به عهده شما نیست. هر دو به قهقهه خندیدند. ترکه‌ای سرخ شد: باید عرض کنم از وظایف خاص ماست (علیزاده، ۱۳۹۶: ۲۴).

اطاعت بی‌چون‌وچرای مردم از آتش‌کارها و آتش‌کارها از آتش‌خانه مرکزی، سلطه نظام‌های خودکامه‌ای را مورد نقد قرار می‌دهد که با گرفتن آزادی بیان و اندیشه از افراد اجتماع، یا آنان را وادار به گزیر می‌کنند و یا به بردگانی بدل می‌کنند که در چرخه اقتصاد پولی، مستحیل و از خود بیگانه می‌شوند:

شما برای مردم هیچ حقی قائل نیستید. آن‌ها را وسیله می‌دانید، وقتی کارتان تمام شد، راحت دورشان می‌اندازید. از روزی که وارد شدید یکریز به ما زالو گفتید. حالا از این زالوها چه انتظاری دارید؟ (همان: ۱۹۲)

ده سال تمام در کارخانه روغن‌کشی آفتاب مشغول کار بودم. تا صبح تق تق ماشین‌ها توی سرم می‌پیچید. خوابم را پریشان می‌کرد چهار شاهی مزد می‌گرفتم، عروسک کوکی شده بودم، در بیداری و خواب همیشه یک دسته بدنیهی را بالا و پایین می‌بردم. تا بیست‌ونه سالگی اصلاً نمی‌فهمیدم کی بهار می‌شود کی زمستان (همان: ۳۶۰).

اوضاع و احوال چطور است؟ (رشید پاسخ می‌دهد): یک سال بیگاری. اما اردوگاه منتفی شد. ناراضی نیستم قهرمان. وهاب بر زمین تف انداخت: باگذشت و مهربانند؟ رشید لب‌گزید: من چنین چیزی نگفتم! اما به جز کارخانه هیچ پناهگاهی ندارم. مثل شما فکرم باز نیست. به هرچه دارم می‌سازم (همان: ۵۵۷).

۶-۴-۲. هیجان و احساسات

رومانتیک‌ها معتقدند که احساس نیز، مانند عقل، از ضروریات زندگی است و هنرمند رومانتیک وظیفه دارد از هوس‌های روح خویش نیز بی‌برده سخن بگوید. اگر چنین نباشد، اندوه او از گذر بی‌رحمانهٔ زمان، شدت می‌یابد و خود را در دنیای بی‌ایمان امروز، تنها می‌بیند (ر.ک. سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۱۸۱).

علیزاده، علیرغم محوریت سیاسی-اجتماعی رمان، از این بعد غافل نمانده و بعضی از شخصیت‌ها را نمایندگان گفتمان‌های عاشقانه در نظر گرفته است. خانم ادیسی را می‌توان مصداقی آشکار برای این مؤلفه دانست. او که متأثر از مردسالاری حاکم بر اجتماع و خانواده، از قباد، عشق روزگار جوانی‌اش، دست کشیده، با حسرت و اندوه، ثمرهٔ عمر را می‌نگرد و با آرزوی بازگشت به گذشته و گریز از زیست کنونی‌اش، روزها را سپری می‌کند:

اگر قرار بود زندگی را از نو شروع کنم شاید به راه دیگری می‌رفتم، مزه‌های تلخ‌وشیرین را می‌چشیدم، از بدگویی مردم و بلا و خطر نمی‌ترسیدم. حالا در آخر خط باید از خودم بپرسم چرا زندگی نکردم؟ زیر شیروانی زنگ زده، طاق‌های بلند ترک‌دار راه رفتم و خوابیدم و پوسیدم. گیرم سه تا بچه هم پس انداختم، (به لقا نگاه کرد) یک نمونه بیشتر نمانده، حاصل تمام عمر! ... ای کاش به کوه می‌زدم، با شعله‌های آتش گرم می‌شدم. همیشه سردم بوده تا بن استخوان (علیزاده، ۱۳۹۶: ۲۷۲).

خانم ادیسی به زحمت لب‌دریچه آمد، لقا و وهاب را کنار زد: چرا گذاشتی توی این خانه بیوسم؟ من که مثل آن‌ها نبودم، زن‌های این خاندان نفرین شده. جواب بده، چرا کوتاه آمدی؟ حالا به جز افسوس سال‌های رفته چی برابیم باقی مانده؟ بله مهمانی می‌دادیم، به! چه خوش می‌گذشت خانه پر از آدم بود، گوشت شکار می‌خوردند، استخوان‌ها تلنبار می‌شد. (سر را از دریچه خم کرد، رشته‌های موی سفید در نسیم موج زد) خوب نگاه کن! خاکستر و برف! من که زندگی نکردم اما تو در کنار خطر، مزهٔ زندگی را چشیدی (همان: ۲۷۳).

۶-۴-۳. گریز و سیاحت

آزردگی از مکان و زمان موجود، سخن گفتن از زمان‌ها و مکان‌های دیگر و رؤیای پناه بردن به چیزی به جز اکنون و این‌جا، از دیگر ویژگی‌های آثار رومانتیک است (ر.ک. سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۱۸۱). دو شخصیت اصلی این رمان، وهاب و رکسانا، پرچم‌داران این مؤلفه‌اند. وهاب به زندگی در گذشته عادت دارد. او که خودش را واپس‌گرا می‌داند، همواره در حسرت زیستن در مکان و زمانی دیگر است:

عصر اگر هوا خوب بود، روی صندلی کنار حوض می‌نشست، فواره را باز می‌کرد، به گرت‌های آب خیره می‌شد و از گذشته یاد می‌کرد؛ کودکی و نوجوانی که از او بسیار دور بود (علیزاده، ۱۳۹۶: ۸).

جهان رو به انحطاط است، ما در عصر کالی زندگی می‌کنیم، حیف شهر زیبای نسا. چقدر دلم می‌خواست در این زمانه نبودم. چندین قرن قبل با طبع من سازگارتر است: دوران آشیل، پریکلس، دلاوران میزگرد، شهبانوان، قلعه‌ها، شهرزاد و هزار و یک شب، آکوئیناس مقدس. چشم‌های او از تصور شکوه دنیای قدیم درخشید (همان: ۲۰).

رکسانا اما، با سفرهای واقعی‌اش، در پی رسیدن به زیبایی و کمال مطلوب رومانتیک بوده است:

آه نمی‌دانید در چه دخمه‌هایی بوده‌ام، مهمان‌خانه‌های سر راه، کلبه‌های تق‌ولق، حتی دلیجان سیار (همان: ۱۷۳).

با همه‌جور آدمی سر و کار داشته‌ام، از درشکه‌چی بگیر تا اشراف نزدیک به دربار. روشنفکرهای قلابی، فاضل‌نماها، کشیش‌ها، حتی کارگران معدن (همان: ۲۰۱).

همیشه قدرت مرموزی مرا به جاهای ناشناس می‌برد. شاید می‌خواهم از خودم فرار کنم. اما زمانی می‌رسد که باید ایستاد و جام زهر را تا ته سرکشید (همان: ۱۷۳).
و سخنانش، فرار رومانتیک را تداعی می‌کند:
آخ تو چی از من می‌دانی؟ گشت و واگشت‌ها، افت‌وخیزهایی که شاید به شجاعت تعبیر شود، چیزی جز فرار نبوده، نشنیده بگیر! (همان: ۱۹۸).

۶-۴-۴. افسون سخن

توجه به ارزش کلمات و بار معنایی آن‌ها، هم‌چنین خیال‌انگیزی و آهنگین بودن متن نیز از مسائلی است که نزد رومانتیک‌ها اهمیت دارد (ر.ک. سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۱۸۲) و نثر علیزاده از این منظر بسیار غنی است. بیان فاخر و ادبی و گاه شاعرانه نثر او نشان از احترامی دارد که برای واژه قائل است (ر.ک. مختاری، ۱۳۷۶: ۱۶). خود علیزاده آن را آهنگین توصیف می‌کند و مدعی است برای آن که متن توی ذوق نزند، نوعی وزن و آهنگ پنهانی دارد (ر.ک. دهباشی و کریمی، ۱۴۰۰: ۱۰۶):
شبکه موی‌رگ‌های برجسته/ بین چروک‌ها/ گرم و هماهنگ می‌تپید/ دستی زنده بود که زودتر از پیرهن ابریشم/ تار و پودش گسسته می‌شد (علیزاده، ۱۳۹۶: ۲۲۷).
از میان ترنج لاک‌ی/ گل‌هایی شفاف می‌روید/ به رنگ عقیق، شیشه و آب/ بانوی پیر لبخند زد/ ارتعاش نرم تبسم/ تار و پوست پژمرده پخش شد/ سر را به پشتی تکیه داد/ چشم بست (همان: ۲۸۰).

۶-۴-۵. شخصیت و بازگشت به طبیعت

هنر یک هنرمند رومانتیک، بیان‌کننده خواهش‌های دل و رنج‌های روح اوست. او خودش را به جای قهرمانان داستان‌هایش می‌گذارد و از درون خود سخن می‌گوید (ر.ک. سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۱۸۰). برخی از منتقدان، خانم ادیسی، رکسانا و شوکت را پاره‌هایی از شخصیت علیزاده داستان‌نویس دانسته‌اند و برآند که الگوهای ذهنی و زبانی علیزاده در آثارش، در واقع، تبیین‌کننده دنیای شخصی اوست (ر.ک. مختاری، ۱۳۷۶: ۱۵). علیزاده در این رمان، راوی تنهایی انسان است. تنهایی گریزناپذیری که در زندگی هرکس، به شیوه‌ای متفاوت، ظهور و بروز یافته است. او انزوای انسان را از زبان یونس، به بودن در شکم ماهی تشبیه می‌کند:

در زندان انفرادی سرنخ‌های تو به جهان وصل است: یادآوری خاطرات، گفتگویی با نگهبان، آسمان پشت دریچه، اما آنجا، در شکم ماهی، خاطره‌ای نیست؛ سکوت پیش از آفرینش، تنهایی مطلق آفریدگار (علیزاده، ۱۳۹۶: ۲۹۳)
و آگاهی‌اش را از حقیقت پوچ انسان و میل به طبیعت این‌گونه بر زبان می‌آورد:

چرت‌زدن وسط علف‌ها چه کیفی دارد. بوی گل‌های یونجه آدم را مست می‌کند. طبیعت اسرار آمیز! هزار سال دیگر هم باز از زمین یونجه می‌روید، شاخه‌ها شکوفه می‌دهد، ولی ما چه خواهیم بود؟ هیچ مطلق پدرجان! ملتفت شدی؟ (همان: ۱۰۴).
کاش همان‌جا مرده بودم، با بهترین دوستانم، روی گون‌های کوهی؛ چه عطری دارند! با شیرۀ این علف می‌توان هفته‌ها زنده ماند. مثل چلچله بودیم، هنوز جوان، امیدوار، خوش به حال آن‌ها که رفتند؛ آینده را ندیدند (همان: ۱۵۴).

تصاویر او از روستا و زندگی روستایی، شاد و سرزنده‌اند:

خوش‌ترین روزهای عمر او وقتی بود که در روستا زندگی می‌کرد. میوه می‌چید و از کوه سنگی بالا می‌رفت. هسته‌ها را جدا می‌کرد و هر دو نیمه را زیر آفتاب تموز می‌گذاشت. بوی زردآلوی رسیده با عطر یونجه در هم می‌پیچید (همان: ۴۴۷).
دل‌بسته بودم به زمین زیر پایم، هرچه از خاک بیرون می‌آمد: میوه‌های خوب رسیده، انگورهای ارغوانی، پاجین رنگارنگ زن‌ها در کشتزار، پشت خنده‌های آن‌ها شادی ناب بود، بوی شیر و نان می‌دادند (همان: ۴۹۶).

تصوّر روستاییان را از شهرها اشتباه می‌داند:

به یاد تصویری افتاد که سالیان سال از شهر، در ذهنش ساخته بود: خانه‌ها شفاف مثل شیشه، کوچه‌ها پرنور، کالسکه‌ها روشن و چهار اسبه (همان: ۴۶۷).

و انسان‌های شهرنشین را از زبان رکسانا چنین توصیف می‌کند:

با شکم‌های گرسنه، چشم‌های حریص می‌رفتند به رستوران‌ها، تا خرخره می‌خوردند، به زنان جوان چشمک می‌زدند، فکر خرید و فروش بودند، هم‌خوابگی، تور زدن. زن‌ها میان پالتو خز وول می‌خوردند و لب‌های سرخ را غنچه می‌کردند، مثل گربه‌های ماده با ناله حرف می‌زدند... (همان: ۲۴۷).

آه چه تاریکند و ژنده! هیچ حسرتی، یادگاری، پولک رنگ و رو رفته‌ای، عطر غلیظ سبزی در حیاتشان نمی‌درخشد. تب تندشان زود عرق می‌کند، وسط ازدحام و هیاهو یقه جر می‌دهند حتی می‌میرند ولی به زندگی و مرگ وفادار نیستند، با شعار به شور می‌آیند، به نیروی هذیان جلو می‌روند، خصایص فردی ندارند. در زندگی عادی ستمگرند و ضعیف. از نوک هرم تا پایین با وزش باد می‌چرخند، همه سر و ته یک کرباسند، وقتی ماسک‌ها را بردارند صورتی دله و سفله دارند، یادآوری آن‌ها حالم را به هم می‌زند (همان: ۲۵۱).

از نیاز آدمی به عشق، که در جهان مدرن محلی ندارد، سخن می‌گوید:

قهرمان شوکت دست‌های او را پایین انداخت: عشق و پشق موقوف! شانسی آوردیم! هرطرف می‌رویم توی گوشمان زر زر عشق است، هیچ‌وقت نشد از سازندگی بگویند؛ از کشاورزی مکانیزه! هیچ‌کدام از شما نمی‌دانید امسال محصول گندم ما کمتر از میزان مصرفی است. بعضی از صنایع لنگ شده، قطارها پر از آدم است، شپش همه‌جا را گرفته؛ اصلاً به این مسائل فکر کرده‌اید؟ یا روی تار عنکبوت‌های مغزتان فقط عشق بندبازی می‌کند؟ (همان: ۲۶۵).

چشم‌انداز حکومت‌ها را نکوهش می‌کند:

بیماری عشق ریشه‌کن می‌شود، مردان و زنان قوی در خدمت تولید نسل قرار می‌گیرند. پس از ادای وظیفه، برای پیش‌برد صنعت، پا به میدان می‌گذارند. من به دورنمای این نسل افتخار می‌کنم (همان: ۵۱۹).

و آروزی بازگشت دارد:

دلم برای غبار صورتی انگورها، در نور آفتاب تنگ شده. به زادگاهم برمی‌گردم (همان: ۵۷۷).

در پایان داستان نیز، کشاورزی مکانیزه را نمادی از ورود مدرنیزاسیون در نظر می‌گیرد که سادگی طبیعی را دستخوش تغییراتی اساسی می‌کند:

رشید به بنا نگاه کرد: همه تار و مار شدیم. حیف! تراکتور آورده‌اند. کشاورزی مکانیزه [...] تراکتور نزدیک می‌شد و ساقه‌های گندم را به سرعت درو می‌کرد (همان: ۵۸۰).

نمونه‌های فوق، بر ذهنیت رمانتیک نویسنده دلالت دارد که به دو شیوه، به مقابله با شرایط حاکم بر اجتماع می‌پردازد: «نخست اینکه طبیعت را به منزله مرهم روحی انسان می‌ستاید و دوم اینکه چون خود را از دیگر آحاد جامعه بیگانه حس می‌کند، به دنیای فردی درون خود، پناه می‌برد» (پاینده، ۱۳۹۰: ۱۰۸)

۷. نتیجه‌گیری

بر اساس آراء فروم، متعلق بودن به یک خانه و خانواده، اضطراب بیگانگی را در انسان کاهش می‌دهد. علیزاده در این رمان، خانه را تنها یک مکان فیزیکی نمی‌داند، بلکه از آن سرپناهی معنوی می‌سازد تا اندوه تنهایی را در ساکنانش تسکین ببخشد. از این واقعیت روانشناسی می‌توان چنین استنباط کرد که خانه ادریسی‌ها برای خانواده ادریسی به عنوان نمادی از هویت و گذشته خانوادگی در نظر گرفته شده است و برای آتش‌کارها برطرف‌کننده احساس نیاز به تعلق و ریشه‌مندی.

این رمان علاوه بر بازنمایی انقلاب و تحولات اجتماعی، تلاشی است برای نشان دادن رویارویی انسان با مسئله آزادی در جهان مدرن. بر مبنای روانکاوی اریک فروم، آزادی اگرچه از دستاوردهای بزرگ مدرنیته است، انسان را در معرض اضطراب و بی‌پناهی قرار می‌دهد. به عقیده او، انسان مدرن به طریق گوناگون می‌خواهد از آزادی خود بگریزد.

در این مطالعه، نشان داده شد که آتش‌کارها به عنوان مردمانی ریشه‌دار در سنت و روستا، بنا به سبک زندگی، به نیازهای اساسی خود توجه نشان می‌دهند و همین امر به آنان امکان شور و حرکت انقلابی می‌بخشد. آنان در مواجهه با آزادی، به وسیله مکانیزم تسلط، می‌کوشند تا احساس قدرت از دست رفته و پوچی خود را جبران کنند. در مقابل این گروه، خانواده ادریسی قرار می‌گیرد که با عدم توجه به نیازهای اساسی، پیوندهای خود را با جهان طبیعی از دست داده‌اند و در اثر زیست شهری و مرقه خود،

به تسلیم و پذیرش در برابر آتش کارها تن می‌دهند. بر این اساس می‌توان نتیجه گرفت که علیزاده، تصویری دوگانه از انسان مدرن ارائه می‌دهد؛ نخست انسان شهری که با آزادی روبه‌روست اما به دلیل اضطراب و سبک زندگی ناشی از آن و با انفعال و تسلیم، آزادی خود را پس می‌زند و از سوی دیگر انسان ریشه‌مند روستایی که توان حرکت و مقابله دارد، اما با تلاش در جهت تسلط یافتن، به شیوه‌ای دیگر از آزادی فرار می‌کند. این دوگانه، نه تنها بازتاب نظریه فروم درباره گریز از آزادی است، بلکه نشان می‌دهد علیزاده در ناخودآگاه خویش، بیش از آن که به آینده مدرن امیدوار باشد، در آرزوی بازگشت به ریشه‌های سنتی و بازیافتن امنیت از دست رفته است. این تمایل به ویژه هنگامی روشن‌تر می‌شود که از دیدگاه روماتیک نیز به اثر او نگاه کنیم. با استناد به مصداق‌های گوناگونی که عنوان شد، می‌توان این رمان را اثری روماتیک به حساب آورد و علیزاده را نویسنده‌ای دانست که گویی از اضطراب‌های جهان مدرن، به گریزگاه رمانتیسم روی آورده است.

منابع

- آبادی، فرزاد (۱۳۹۸). شعر شهری، تهران، نشر روزنه.
- ابهری، مهناز و همکاران (۱۴۰۲). «بازتاب سنت و تجدد در رمان خانه ادیسی‌ها». *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*. دوره ۱۵، شماره ۵۵، صص ۴۸۰-۵۰۳.
- احمدی ملابری، یدالله و سمیه آقاجانی (۱۳۹۲). «تنهایی روشنفکر در رمان‌های غاده‌السمان و غزاله علیزاده». *ادب عربی*، شماره ۱، سال ۵، صص ۱-۱۸.
- ابن‌خلدون، عبدالرحمن (۱۳۸۲). *مقدمه ابن‌خلدون*، محمد پروین گنابادی، چاپ دهم، تهران، علمی و فرهنگی.
- براهنی، رضا (۱۳۹۳). *قصه‌نویسی*، تهران، مؤسسه انتشارات نگاه.
- برلین، آیزایا (۱۳۸۷). *ریشه‌های رمانتیسم*، ترجمه عبدالله کوثری، تهران، ماهی.
- برمن، مارشال (۱۴۰۰). *تجربه مدرنیته: هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود*، مراد فرهادپور، تهران، طرح نقد.
- پاینده، حسین (۱۳۹۰). «ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسم»، *رمانتیسم (مجموعه مقالات)*، چاپ سوم، تهران، سازمان چاپ و انتشارات.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۹۱). *ادبیات در مخاطره*، محمدمهدی شجاعی، تهران، نشر ماهی.
- چاو، حسن و همکاران (۱۳۹۵). «تحلیل مقایسه‌ای دو رمان سمفونی مردگان و خانه ادیسی‌ها با تاکید بر مضامین اجتماعی». *ادبیات پارسی معاصر*، سال ششم، شماره اول، صص ۱۳۵-۱۵۶.
- حیبی، سیدمحسن (۱۳۹۷). *از شار تا شهر*، چاپ هفدهم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- خالصی مقدم، نرگس (۱۳۹۲). *شهر و تجربه مدرنیته فارسی*، تهران، تیسرا.
- خواجهات، بهزاد (۱۳۹۱). *رمانتیسیسم ایرانی*، تهران، بامداد نو.
- دهباشی، علی و مهدی کریمی (۱۴۰۰). *شناخت‌نامه غزاله علیزاده*، تهران، نشر رازگو.
- روسو، ژان ژاک (۱۴۰۳). *قرارداد اجتماعی*، غلامحسین زیرک‌زاده، تهران، فرمهر.
- _____ (۱۳۸۶). *گفتار در باب نابرابری*، حسین راغفر و حمید جاودانی، تهران، موسسه عالی آموزش و پژوهش مدیریت و برنامه‌ریزی.
- زیمل، گئورگ (۱۳۷۲). «کلانشهر و حیات ذهنی»، یوسف اباذری، نامه علوم اجتماعی، جلد دوم شماره سوم، صص ۵۳-۶۶.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷). *مکتب‌های ادبی*، جلد اول، چاپ پانزدهم، تهران، مؤسسه انتشارات نگاه.
- شولتز، دوان پی و سیدنی الن شولتز (۱۳۸۹). *نظریه‌های شخصیت*، یحیی سیدمحمدی، چاپ هفدهم، تهران، ویرایش.
- عابد، ندا (۱۳۹۷). «خانه شخصیت پنهان در آثار داستانی»، *نشریه آزما*، شماره ۱۳۱، صص ۲۸-۳۱.
- علیزاده، غزاله (۱۳۹۶). *خانه ادیسی‌ها*، چاپ هشتم، تهران، انتشارات توس.
- فارابی، ابونصر محمدبن محمد (۱۳۸۲). *فصول متزعه*، حسن ملکشاهی، تهران، سروش.
- فرضی، حمیدرضا و فرزانه خسروحسینی (۱۳۹۰). «تحلیل روانشناختی شخصیت‌های برجسته رمان خانه ادیسی‌ها»، *بهارستان سخن*، شماره ۱۸، صص ۲۵۵-۲۸۶.
- فروم، اریک (۱۳۷۹). *گریز از آزادی*، عزت‌اله فولادوند، چاپ نهم، تهران، مروارید.
- _____ (۱۳۶۳). *گریز از آزادی*، داود حسینی، تهران، گلشائی.

_____ (۱۳۶۸). *جامعه سالم*، اکبر تبریزی، چاپ سوم، تهران، بهجت.
 فکوهی، ناصر (۱۳۸۳). *انسان‌شناسی شهری*، چاپ دوم، تهران، نشر نی.
 فیست، جس و گریگوری جی فیست (۱۳۹۳)، *نظریه‌های شخصیت*، یحیی سیدمحمدی، چاپ دهم، تهران، نشر روان.
 مختاری، محمد (۱۳۷۶). «موقعیت اضطراب»، *فرهنگ توسعه*، شماره ۲۸، صص ۱۶-۱۲.

References

- Abadi, Farzad (1398), *Urban Poetry*, Tehran, Rowzane. [in Persian]
- Abed, Neda (1397), "House as a Hidden Character in Fiction", *Azma Journal*, No 131, p28-31. [in Persian]
- Abhari, Mahnaz et al. (1402), "The Reflection of Modernity and Tradition in the Novel the House of the Idrisis", *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (DehKhoda)*, Volume 2, No 55, p480-503. [in Persian]
- Ahmadi Malayeri, Yadollah & Somayye Aghajani (1392), "The Intellectual's Solitude in the Novels of Ghada al-Samman & Ghazale Alizade", *Arabic Literature*, No 1, p1-18. [in Persian]
- AliZade, Ghazale (1396), *House of Idrisis*, Ch 8, Tehran, Tous Publishing. [in Persian]
- Barahani, Reza (1393), *Story Writing*, Tehran, Negah Publishing House. [in Persian]
- Berlin, Isaiah (1387), *The Roots of Romanticism*, Translated by Abdollah Kowsari, Tehran, Mahi Publishing. [in Persian]
- Berman, Marshall (1400), *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Translated by Morad FarhadPour, Tehran, Tarhe-Naqd. [in Persian]
- Chav, Hassan et al. (1395), "Comparative Study of Symphony of the Dead and The House of Idrisi: Focus on Social Themes", *Contemporary Persian Literature*, No 1, p135-156. [in Persian]
- Dehbashi, Ali & Mehdi Karimi (1400), *Biographical Dictionary of Ghazale Alizade*, Tehran, Razgou. [in Persian]
- Farabi, Abu-Nasr Mohammad ebn-e Mohammad (1382), *Fosul-e Montazea*, Translated by Hassan MalekShahi, Tehran, Soroush. [in Persian]
- Farzi, Hamidreza & Farzane KhosrowHosseini (1390), "Psychological Study of the Key Characters in the House of Idrisis", *Baharestan-e Sokhan*, No 18, p255-286. [in Persian]
- Feist, Jesse & Gregory J. Feist (1393), *Theories of Personality*, Translated by Yahya SeyedMohammsdi, Ch 10, Tehran, Ravaan Publishing.
- Fokouhi, Naser (1383), *Urban Anthropology*, Ch 2, Tehran, Ney Publishing. [in Persian]
- Fromm, Erich (1363), *Escape from Freedom*, Translated by Davoud Hosseini, Tehran, Golshaei. [in Persian]
- Fromm, Erich (1368), *The Sane Society*, Translated by Akbar Tabrizi, Ch 3, Tehran, Behjat. [in Persian]
- Fromm, Erich (1379), *Escape from Freedom*, Translated by Ezzatollah FouladVand, Ch 9, Tehran, Morvarid. [in Persian]
- Habibi, Seyed Mohsen (1397), *From Shaar to Shahr*, Ch 17, Tehran, Tehran University Publishing. [in Persian]
- Ibn-Khaldoun, Abdol-rahman (1382), *Moqaddame*, translated by Mohammad Parvin Gonabadi, Ch 10, Tehran, scientific and cultural. [in Persian]
- Khajat, Behzad (1391), *Iranian Romanticism*, Tehran, Bamdade-Now. [in Persian]

- Khalesi Moqaddam, Narges (1392), *City & the Experience of Persian Modernity*, Tehran, Tisa Publishing. [in Persian]
- Mokhtari, Mohammad (1376), State of Anxiety, Culture of Development, No 28, p12-16. [in Persian]
- Payande, Hossein (1390), "The Historical and Social Roots of Romanticism", *Romanticism (Collection of Articles)*, Ch 3, Tehran, Printing & Publishing Organization. [in Persian]
- Rousseau, Jean-Jacques (1403), *The Social Contract*, Translated by GholamHossein ZirakZade, Tehran, Farmehr. [in Persian]
- Rousseau, Jean-Jacques (1386), *Discourse on Inequality*, Translated by Hossein Raghfar & Hamid Javdani, Tehran, Institute for Higher Education and Research in Management and Planning. [in Persian]
- Schultz, Duane P & Sydney Ellen Schultz, *Theories of Personality*, Translated by Yahya SeyedMohammadi, Ch 17, Tehran, Virayesh. [in Persian]
- SeyedHosseini, Reza (1387), *Literary Schools*, Vol. 1, Ch 15, Tehran, Negah Publishing House. [in Persian]
- Simmel, Georg (1372), "The Metropolis and Mental Life", Translated by Yousef Abazari, *Social Sciences Letter*, Vol. 2, No 3, p53-66. [in Persian]
- Todorov. Tzvetan (1391), *Literature in Peril*, Translated by Mohammad Mehdi Shojaei, Tehran, Mahi Publishing. [in Persian]



A Critical Review of the Lesson Notes on the Story of Rostam and Sohrab in Explaining Expressions and Verses

Teymoor Malmir¹ 

1. Corresponding author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. E-mail: timoomalmir@gmail.com

Article Info

ABSTRACT

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
7 July 2025

Received in revised form:
2 August 2025

Accepted:
25 August 2025

Available online:
20 September 2025

Within the *Shahnameh* curriculum in departments of Persian literature, two of the four units are dedicated to the story of Rostam and Sohrab. A considerable number of textbooks and commentaries have been produced for teaching this section. In addition to instructional materials compiled for students, scholarly works—such as critical editions, annotated texts, and academic articles—have offered interpretations of vocabulary, expressions, and problematic or controversial verses. Collectively, these contributions have enriched both pedagogy and research. Yet in certain cases, the explanations lack the necessary precision and fail to engage critically with previous scholarship. The present article underscores the need for revising the lesson notes on the story of Rostam and Sohrab. It discusses key terms and expressions such as *zende bar dār kardan* (“to hang alive”), *āz* (avarice/greed), *konj/gang/kang*, and *bahāneh* (pretext), while also identifying and correcting instances of imprecision in existing commentaries. Further attention is given to the narrative structure, interrogative statements, Ferdowsi’s technique of storytelling, and the interplay between names and their referents. Moreover, based on the narrative framework and the interpretation of *rāh-e rāst* as “the clear and open path,” the phrase *nagoshād lab* in printed editions is emended to *bogoshād lab*.

Keywords:
Ferdowsi’s *Shahnameh*,
Rostam and Sohrab,
narrative technique,
“āz”,
“zende bar dār kardan”,
“konj/gang/kang”

Cite this article: Malmir, T. (2025). A Critical Review of the Lesson Notes on the Story of Rostam and Sohrab in Explaining Expressions and Verses. *Persian Literature*, Vol. 15, No. 1, Serial No. 35, 33-50. <https://doi.org/10.22059/jpl.2025.405721.2349>



© Author(s) retain the copyright.

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <https://doi.org/10.22059/jpl.2025.405721.2349>



نقد درس‌نامه‌های داستان رستم و سهراب در شرح تعابیر و ابیات

تیمور مالمیر^۱

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. رایانامه: timoomalmir@gmail.com

چکیده

از مجموع چهار واحد *شاهنامه* در دانشکده‌های ادبیات، دو واحد به داستان رستم و سهراب اختصاص دارد. برای این درس، کتاب‌های متعدد منتشر شده است. غیر از کتاب‌هایی که به‌منظور تدریس برای دانشجویان تألیف شده، در آثار پژوهشی دیگر نظیر تصحیح و توضیح متن داستان و مقالات علمی نیز به شرح و توضیح واژگان، تعابیر و معنای ابیات دشوار و بحث‌انگیز متن پرداخته‌اند. مجموع این آثار به اعتلای آموزش و تحقیق در این داستان کمک کرده است اما در برخی موارد، در شرح و توضیحاتی که ضرورتاً می‌بایست دقت بیشتری می‌شد و با نگاهی انتقادی به سخنان محققان پیشین توجه می‌کردند، چنین ضرورتی را احساس نکرده‌اند. هدف اصلی مقاله حاضر، ضرورت اصلاح درس‌نامه‌های داستان رستم و سهراب است. بدین منظور، واژگان و تعابیری نظیر «زنده بر دار کردن»، «آز»، «کنج/ گنگ/ گنگ» و «بهانه» را توضیح داده‌ایم. همچنین به نقد و توضیح مواردی پرداخته‌ایم که در کتاب‌ها و تحقیقات مرتبط با داستان رستم و سهراب از دقت لازم یا توضیح مناسب برخوردار نبوده است. همچنین به توضیح مواردی چون طرح داستان، گزاره‌های پرسشی، شیوه روایت فردوسی و پیوند اسم و مسمی پرداخته‌ایم. براساس طرح داستان و تعبیر راه راست به معنی راه آشکار و گشاده، «نگشاد لب» را در چاپ‌های داستان به‌صورت «بگشاد لب» تصحیح کرده‌ایم.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله:

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۱۶

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۵/۱۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۳

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۹

کلیدواژه‌ها:

شاهنامه فردوسی،

رستم و سهراب،

شیوه روایت فردوسی،

آز،

زنده بر دار کردن

کنج/ گنگ/ گنگ.

استاد: مالمیر، تیمور (۱۴۰۴). نقد درس‌نامه‌های داستان رستم و سهراب در شرح تعابیر و ابیات. *ادب فارسی*، دوره ۱۵، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۵، ۵۰-۳۳.

<https://doi.org/10.22059/jpl.2025.405721.2349>

ناشر: انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.



۱. مقدمه

داستان رستم و سهراب از بخش‌های مشهور شاهنامه است و خاص و عام از پیرنگ و کردارها و سرنوشت شخصیت‌های داستان آگاهی دارند. پاتر (Potter) وقتی کتابی با موضوع نبرد پدر و پسر حاوی هشتاد و چند داستان متعلق به اقوام و قبایل مختلف گردآوری کرد، آنها را با یکدیگر سنجید اما به سبب آنکه داستان شاهنامه فردوسی را از جنبه‌های مختلف کامل‌ترین و جامع‌ترین این داستان‌ها دید، عنوان کتاب را *سهراب و رستم* قرار داد (پاتر، ۱۳۸۵: ۱۱۳-۱۱۴). داستان رستم و سهراب در میان مردم گسترش زیادی دارد و غالب ایرانیان از آن آگاه هستند و دغدغه آنان علاوه بر فهم ابیات و واژگان و تعبیر، شناخت اندیشه شاعر، ژرف‌ساخت داستان، تحلیل سبب و چگونگی عملکرد شخصیت‌ها است اما کتاب‌هایی که در دانشگاه‌ها و مراکز آموزشی تدریس می‌شود عمدتاً به خوانندگان خود چنین آگاهی نمی‌بخشند. مؤلفان این آثار از عرضه کلیت داستان و مفاهیم بنیادی متن پرهیز می‌کنند. البته مجموع این آثار به اعتلای آموزش و تحقیق در این داستان کمک کرده است اما برخی موارد، همچنان نیازمند توضیح و دقت بیشتری است.

از مجموع چهار واحد شاهنامه در دوره کارشناسی زبان و ادبیات فارسی، دو واحد به داستان رستم و سهراب اختصاص دارد. برای این درس، کتاب‌های متعدد چاپ شده است. غیر از کتاب‌هایی که به منظور تدریس برای دانشجویان تألیف شده، در آثار تحقیقی دیگر نظیر تصحیح و توضیح متن داستان رستم و سهراب یا مقالات علمی نیز به شرح و توضیح واژگان، تعبیر، مسائل اسطوره‌ای و معنای ابیات دشوار و بحث‌انگیز پرداخته‌اند. برخی کتاب‌ها که در شرح و توضیح ابیات این داستان منتشر شده است امتیاز خاصی نسبت به آثار پیش از آن ندارد، حتی نمی‌توان سیر بهبود و پیشرفت تحقیق را در این آثار ملاحظه کرد. در این مقاله به نقد و تحلیل واژگان، تعبیر و ابیاتی می‌پردازیم که به رغم تألیف‌های متعدد، همچنان مبهم باقی مانده است یا اینکه به سبب قصور و کم‌کوشی برخی شارحان، ارزش هنری و مفاهیم متن داستان به درستی بازنمایی نشده است. برخی مصطلحات یا تعبیر نیز هست که در داستان رستم و سهراب در معانی خاصی به کار رفته است، اما شارحان داستان و شاهنامه‌پژوهان از شرح و توضیح آن موارد غفلت کرده‌اند یا به درستی این موارد را توضیح نداده‌اند. این موارد به گونه‌ای است که اگر به کاربرد خاص آنها توجه نشود معنای بیت و مفهوم داستان به درستی دریافت نمی‌شود. غیر از این مصطلحات و تعبیر، نویسندگان درس‌نامه‌ها لازم است به توضیح مفهوم و معانی کلی داستان و شیوه روایتگری شاعر نیز بپردازند تا اطلاعاتی که به خواننده می‌دهند موجب فهم بهتر متن و دریافت ارزش داستان و درک هنر متعالی فردوسی در نظم داستان شود. در همه این موارد به حد بضاعت خویش به تکمیل توضیحات شارحان یا بیان کمبودها و ویرایش نقص شرح‌ها و توضیحات درس‌نامه‌ها پرداخته‌ایم.

۲. پیشینه پژوهش

به سبب آنکه مطالب و دیدگاه‌های مؤلفان آثاری که به صورت کتاب در مورد مباحث لغوی، اصطلاحات، شرح و معنای ابیات داستان رستم و سهراب منتشر شده است، در این مقاله نقل و نقد می‌شود برای پرهیز از تکرار در بخش پیشینه متعرض آنها نمی‌شویم. در توضیح و تکمیل یا نقد و جرح و تعدیل این کتب، برخی مطالب به صورت مقاله منتشر شده است، در اینجا فقط مواردی را به عنوان پیشینه مطرح می‌کنیم که در مدخل‌های مقاله حاضر تکرار نشده باشد.

اسلامی ندوشن (۱۳۵۳)، درباره شرح و توضیح مینوی بر *داستان رستم و سهراب از شاهنامه* بحث کرده است و نکته‌هایی بر این شرح افزوده و برخی خطاها را متذکر شده‌اند.

ابومحبوب (۱۳۷۹)، در مقاله «نگاهی به رستم و سهراب»، به نقد و معرفی کتاب رستم و سهراب نوشته طاهری مبارکه پرداخته است و این کتاب را به نسبت آثار مشابه آن موفق و مثبت ارزیابی می‌کند. آیدنلو (۱۳۸۰)، نیز در مقاله «دگرها شنیدستی این هم شنو»، به نقد و توضیح قصور و کوتاهی یا نادرستی برخی مطالب همین کتاب پرداخته است.

برخی مصطلحات یا تعبیر در داستان رستم و سهراب در معانی خاصی به کار رفته است اما شارحان به کاربرد خاص این تعبیر توجه نکرده‌اند. در نقد برخی درس‌نامه‌های رستم و سهراب به این قصور یا خطاها اشاره کرده‌اند اما شارحان داستان از این تحقیقات

استفاده نکرده‌اند؛ مثل توضیح نوریان دربارهٔ «سراپرده» که بایسته است مؤلفان درس‌نامه‌ها از آن استفاده کنند (نوریان، ۱۳۸۵: ۲۸۶).

طاهری، ترکاشوند و آقاجانی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «تصحیح و توضیح چند بیت از داستان رستم و سهراب»، چهار بیت بحث برانگیز داستان را با استناد به شواهد مشابه از شاهنامهٔ فردوسی تصحیح و توضیح کرده‌اند و پیشنهادهایی برای ضبط و توضیح صحیح‌تر ابیات ارائه کرده‌اند.

محمودی لاهیجانی (۱۳۹۹) برای تصحیح چند بیت از داستان رستم و سهراب با توجه به «بداندیش» به معنی «بیمناک و نگران»، «خنبیدن» به معنی «خم شدن» و «آهون» به معنی «رخنه و نقب» پیشنهادهایی داده است.

۳. بحث و بررسی

۳-۱. کنج / گنگ / گنگ

اگر تندبادی برآید ز کنج به خاک افکند نارسیده ترنج
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۱۷ بیت ۱)

واژهٔ «کنج» را غالب محققان به صورت «کُنْج» به معنی گوشه تصور کرده‌اند (مینوی، ۱۳۶۹: ۶۹، امیری، ۱۳۵۷: ۲۴۸، خالقی مطلق، ۱۳۹۳: ۱۲۴، رواقی، ۱۳۹۰: ۱۸۱۴ و جوینی، ۱۳۹۳: ۴۵۹)، اما معنی یا شکل و خوانش این واژه در برخی شرح و توضیحات یا متن‌های چاپی متفاوت است (ر.ک: آیدنلو، ۱۳۹۰: ۷۷۳-۷۷۴). از نظر ماهیار نوابی، «کنج» به فتح اول گونهٔ دیگری از گنگ (یا گنج) است. از نظر وی گنگ یا کنج در آغاز نام جایی در سغد بوده است که بعداً به همهٔ کشور سغد اطلاق شده است. واژه‌هایی چون «گنگ»، «کنگ‌دژ» و «بهشت کنگ» در شاهنامه موجب شده که ایشان، «گنگ» را کار نسخه‌پردازان و تحت‌تأثیر رود گنگ در هندوستان در زمان‌های متأخر بدانند. معنی بیت را براساس این تفسیر چنین نوشته‌اند: «اگر تندبادی از سوی کنج (یا کنگ یا سغد) بوزد و ترنج نارسیده را به خاک بیفکند...» (ماهیاری نوابی، ۱۳۵۵: ۳۶۵). دبیرسیاقی، لغت کنج را صورتی از کنگ به فتح اول و به معنی شاخ و شاخه دانسته است (دبیرسیاقی، ۱۳۵۶: ۷۴۵). آیدنلو در مورد دیدگاه جیجونی در خوانش «کُنْج» با فتح اول در معنی نام قصبه و ناحیهٔ جغرافیایی می‌نویسد «پذیرفتنی نیست که فردوسی در یکی از خطبه‌های مهم داستانی خود از نام ناحیه‌ای ناشناخته... برای تصویرپردازی استفاده کرده باشد» (آیدنلو، ۱۳۹۰: ۷۷۴). فضیلت، واژهٔ «گنج» در لخت اول بیت را به معنی مخزن و خزانه نوشته است و آن را بر «کنج» ترجیح نهاده است چون تصور می‌کند کنج فقط به معنی گوشه و کنار به کار می‌رود (فضیلت، ۱۳۸۱: ۱۷). مجتبائی نیز تلفظ «گنج» به معنی خزانه و گنجینه را درست می‌داند (مجتبائی، ۱۳۹۰: ۱۳). خطیبی (۱۳۹۰ب) به نقل دیدگاه‌های پژوهشگران دربارهٔ معنی و خوانش واژهٔ «کنج» پرداخته است و با نقل شواهد متعدد تلاش می‌کند که معنی گوشه را برای آن اثبات کند.

شکل درست این واژه همان است که در ضبط‌های مختلف نسخه‌های شاهنامه به صورت «کُنْج» یا «گُنْج» حفظ شده است و با «تُرُنْج» قافیه شده اما معنایی که شارحان برای این واژه نوشته‌اند نادرست است. «کُنْج» و «گُنْج» یا شکل دیگر آن «گنگ» به معنای مجرای آب یا سوراخ هنوز در گویش‌های محلی کاربرد دارد. در بختیاری چهارلنگ، گنگ را مجرای آب می‌دانند (سرلک، ۱۳۸۱: ۲۳۲). در کرمانشاهی نیز گنگ دو معنا دارد: «۱. محل خروج آب از حوض یا استخر ۲. تنبوشه‌های بزرگ» (درویشیان، ۱۳۷۵: ۳۵۷). در لغت فرس بی‌تی به شاهد مثال برای گنگ آمده به معنای جزیره:

هم آنکه سپاه اندر آمد به جنگ سپه همچو دریا شد و در چو گنگ

(اسدی طوسی، ۱۳۶۵: ۱۶۶)

اما به نظر می‌رسد در این بیت نیز در مفهوم مجرای تنگ آب به کار رفته باشد؛ برای مبالغه در انبوهی سپاه و سرعت ورود آنان به جنگ، می‌گوید سپاه مثل دریا شد (به لحاظ انبوهی و فراوانی) و عبور آنان از در طبیعی است که با شدت بسیار همراه باشد، بدین سبب در را به گنگ تشبیه کرده است. اگر هم در دورهٔ اسدی به مفهوم جزیره به کار رفته باشد به اعتبار مجرای آب بوده است.

توضیحات زیرنویس مصححان لغت فرس بیانگر آن است که معنای جزیره با این بیت تناسب ندارد. البته از ضبط نسخه‌های دیگر به صورت «خریزه» یاد کرده‌اند (همان).

در شرح و گزارش‌های داستان اشاره کرده‌اند که منظور از «ترنج نارسیده»، سهراب جوان است اما نگفته‌اند چرا فردوسی از وزیدن تندباد درمورد افکندن ترنج نارسیده بر خاک سخن می‌گوید. میوه رسیده با وزش باد اندک و ضعیف به خاک می‌افتد اما میوه نارس بر شاخه می‌ماند مگر تندبادی سخت - آن هم به صورتی که انگار بر یک قسمت خاص متمرکز شده باشد - به میوه نارس بوزد و آن را به خاک افکند. بنابراین، «اگر تندبادی برآید ز کنج...» به این معنی است که اگر تندبادی از دریچه یا شکافی (با شدت) بوزد، ترنج نارسیده را به خاک می‌افکند.

۳-۲. آرز

«آرز» از واژگانی است که متناسب با متنی که در آن به کار رفته باشد معنای خاصی از آن اراده می‌شود اما معنای غالب حرص و فزونخواهی و دیو آرز شده در برخی ضبط‌ها آن را تغییر بدهند یا معنای آن را بدون ملاحظه اصالت معنا و وجه اشتقاق تغییر بدهند. آرز در بیت زیر از دیباچه داستان رستم و سهراب به کار رفته است:

همه تا در آرز رفته فراز به کس بر نشد این در راز باز
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۱۷)

رستگار فسایی، آرز را به معنی «فزون خواهی، زیاده طلبی» خوانده است و از آرز و آزی در منابع کهن به عنوان «دیو طمع و حرص و یار اهریمن» با دو گواه از شاهنامه یاد کرده است (رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۷۱ نیز ر.ک: شجری، ۱۳۸۲: ۷۰ و ۷۹، کزازی، ۱۳۸۶: ۱۲، راشد محصل، ۱۳۹۰: ۲۲۶). براساس همین مفهوم آرز، درباره معنای مصرع اول با نگاهی منفی از سوی شارحان روبرو هستیم مثل اینکه اسلامی ندوشن نوشته است «یعنی از زمانی که در آرز یکسره به روی مردم گشوده شده است، در راز آسمانی و حکمت پروردگار به روی آنان بسته مانده. منظور آن است که آرز حجابی است در برابر چشم مردمان که آنان را از روشن بینی باز می‌دارد» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۰: ۷۴۰). شارحان دیگر نیز همگی با همین نگاه به این بیت نگریسته‌اند (انوری و شعار، ۱۳۷۵: ۶۲، خالقی مطلق، ۱۳۹۳: ۱۲۵، فضلیت، ۱۳۸۱: ۱۸، آیدنلو، ۱۳۹۰: ۷۷۵، فلاح، ۱۳۹۱: ۱۰۱، جوینی، ۱۳۹۳: ۴۶۱، طاهری مبارکه، ۱۳۹۴: ۶۳-۶۴).

مختاریان معنای دیگری برای آرز نوشته است؛ آرز را در بیت ۵ رستم و سهراب به معنی اژدها خوانده است (مختاریان، ۱۳۷۲: ۱۴-۱۶).

ثاقب فر نیز آرز را در معنای منفی آن یعنی فزونخواهی تصور کرده است اما با توجه به بیت‌هایی از شاهنامه می‌گوید آرز به دانش و آموزش پسندیده است (ثاقب فر، ۱۳۷۷: ۲۴۹). از جمله شواهد وی برای این مفهوم، بیت زیر است:

سپاس از خداوند خورشید و ماه روان را به دانش نماینده راه
نداند جز او آشکارا و راز به دانش مرا آرز و او بی نیاز
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۷: ۳۸۸)

اما کاربرد «آرز» در اینجا نیز به گونه‌ای است که با مفهوم حرص و فزونخواهی یا دیو آرز و آزی تناسبی ندارد. خطیبی نیز آرز را در این بیت نزدیک به معنی احتیاج می‌داند (خطیبی، ۱۳۹۰ الف: ۱۰۷). این تعبیر خطیبی شکل مثبت همان مفهوم فزونخواهی است، منتهی احساس کرده‌اند با مفهوم منفی که از آرز رایج است تناسبی ندارد، «آرز» را در اینجا به «احتیاج» تعبیر کرده‌اند. آرز در این بیت، همچنان در مفهوم توانایی به کار رفته است؛ یعنی توانایی من به دانش است و دانایی، به من توان و نیرو می‌بخشد؛ مثل بیت مشهور دیباچه شاهنامه که می‌گوید:

توانا بود هر که دانا بود ز دانش دل پیر برنا بود
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۱: ۴)

خطیبی معتقد است هسته اصلی معنایی از احتمالاً «نیاز، احتیاج، آرزو و به طور کلی خواست طبیعی آدمی است» (خطیبی، ۱۳۹۰: الف: ۱۰۸). از جمله شواهد ایشان برای این مفهوم، بیت زیر از ویس و رامین است که به نظر می‌رسد خلاف مفهومی است که ایشان تصور کرده‌اند:

اگر کار جهان امید و آرز است همه کس را بدین هر دو نیاز است
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۷۱)

اگر «آز» در دیباچه رستم و سهراب، به معنای حرص و آرزو باشد، تعبیر «در آرز» که همه تا در یا درگاه از یا آرزو می‌روند چه معنایی دارد؟ یعنی افراد تا درگاه آرزو یا حرص می‌آیند اما به درون آن راه نمی‌یابند؟ اگر چنین باشد یعنی افراد مرتکب آرزو نشده‌اند. در آن صورت، عدم ورود به این «در» طبیعی است و نیازی به توجیه گشوده‌نشدن در راز برای آنان وجود ندارد. اما در این بیت گفته شده همگان به در یا درگاه از فراز رفته‌اند. بنابراین، «آز» یک معنای دیگر هم دارد که شارحان از آن غفلت کرده‌اند؛ از به معنای توانایی است. اگر از را به معنی نیرو و توان تصور کنیم؛ یعنی همه تا جایی که نیرو و توان داشته‌اند، فراز رفته‌اند اما در راز برای آنان گشوده نشده است. «در/وستای نو بارها به نام -āzi یا āzay از ریشه -āz (= کوشیدن، تلاش ورزیدن) برمی‌خوریم» (دوستخواه، ۱۳۸۰: ۱۸). اکنون در زبان کردی، «تاز» و «هاز» به معنی توان و نیرو به کار می‌رود (جلیلیان، ۱۳۸۵: ۶). در لکی نیز از به معنی «توان و مقاومت، نا» به کار می‌رود (حسنوند، ۱۳۹۰: ۶۵). رواقی از این معنای آرز در فرهنگ شاهنامه یاد نکرده است. در ذیل فرهنگ‌های فارسی نیز ذکری از این معنای آرز نیست.

در برخی نسخه‌ها، در مصرع اول به جای «در آرز»، «در راز» ضبط شده است. اگر چنان ضبطی اصالت داشته باشد راز معنایی غیر از سر در زبان عربی دارد. در لغت فرس، راز به معنی سر گلگیر معادل طیان تازی آمده و بی‌تی هم از عسجدی به شاهد نقل کرده است (اسدی طوسی، ۱۳۶۵: ۱۰۹-۱۱۰). از زبان بزرگمهر حکیم در شاهنامه چنین نقل شده:

یکی آنک از بخشش دادگر به آرز و به کوشش نیایی گذر
توانگر شود هرک خرسند گشت گل نوبهارش برومند گشت
(فردوسی، ۱۹۶۸، ج ۷: ۱۸۲)

یعنی از بخش و مقدر دادگر با نیرو و کوشش نمی‌توانی بگذری. آرز در این بیت در معنای فزونخواهی تناسبی با کوشش و گذر کردن ندارد. دست کم تناسبش از آرز در معنای توان و نیرو کمتر است اما راشد محصل نیز آرز را در ابیات فوق به معنای حرص و زیادخواهی تصور کرده است (راشدمحصل، ۱۳۹۰: ۲۲۳).

رواج معنای آرز در مفهوم ناستوده حرص و فزونخواهی موجب شده است کیخا، اختیاری و قوام (۱۳۹۷)، آرز را در شاهنامه، صرفاً در معنای ناستوده آن و معادل حرص بدارند و براساس آن بکوشند مفهوم آرز را در ساختار روایی دو منظومه پهلوانی کوشنامه و فرامرنامه تبیین کنند.

۳-۳. زنده بر دار کردن

بفرمود پس طوس را شهریار که رو هر دو را زنده برکن به دار
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۴۶ بیت ۳۴۶)
تو سهراب را زنده بر دار کن بر آشوب و بدخواه را خوار کن
(همان: ۱۴۶ بیت ۳۵۲)

خالقی مطلق، بیت ۳۴۶ را توضیح نداده است اما در مورد بیت ۳۵۲ می‌نویسد: «تو سهراب را به دار آویز» (۱۳۹۳: ۱۷۶). توضیحات رستگار فسایی (۱۳۷۳: ۱۴۷)، کزازی (۱۳۸۶: ۸۲-۸۳) و جوینی (۱۳۹۳: ۵۴۶) نیز مثل خالقی مطلق است. فلاح نوشته است: «او را زنده به دار بکش» (فلاح، ۱۳۹۱: ۱۵۰). شارحان دیگر درباره این تعبیر ساکت هستند.

«بر دار کردن» و «دار زدن» در روزگار معاصر برای مجازات اعدام و خفه کردن کاربرد دارد، اما در زمان قدیم از دار برای دیگر مجازات‌ها نظیر قطع دست دزد نیز استفاده می‌شد، مثل این حکایت از مصیبت‌نامه؛

گفت دزدی را گرفت آن سرفراز	در میان جمع دستش کرد باز
دزد نه دم زد از آن نه آه کرد	برگرفت آن دست و عزم راه کرد
همچنان خاموش می‌برید راه	تا رباطی بود رفت آن جایگاه
چون رسید آنجا خروشی درگرفت	ناله و فریاد و جوشی درگرفت
در فغان آمد به صد زاری زار	وز نفیر خویشتن شد بی‌قرار
سایلی گفتش تو با چندین خروش	زیر دار آخر چرا بودی خموش
گفت آنجا هیچ همدردم نبود	دست بریده یکی مردم نبود

(عطار نیشاوری، ۱۳۸۶: ۳۶۳-۳۶۴)

«زنده بر دار کردن»، مجازات سختی است که فرد را مُثله می‌کنند؛ بر دار مجازات می‌آویزند و او را تکه‌تکه می‌کنند تا با زجر و سختی جان بدهد مثل آنچه برای مجازات حلاج در تذکرة الاولیاء نقل شده است (عطار نیشاوری، ۱۳۹۹: ۵۰۹-۵۱۷). تکرار تعبیر «زنده بر دار کردن» هم از زبان کاوس هم از زبان رستم، نشان‌دهنده اهمیت این مجازات است به گونه‌ای که مایه عبرت دیگران شود. بنابراین، وقتی کاوس به طوس می‌گوید «رو هر دو را زنده بر دار کن»، مقصود مجازات سختی همچون تکه‌تکه کردن بر سر دار است. همین تعبیر به‌عنوان مجازات سخت در ابیاتی دیگر از شاهنامه به کار رفته است:

مرا برکُند زنده بر دار خوار	فریگیس را با تو ای شهریار،
به آب افکند ماهیانتان خورند	و گر زیر نعل اندرون بسپرنند
	(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۴۴۷)
کنم زنده بر دار بیداد را	که آزارد او مرد آزاد را
	(فردوسی، ۱۹۶۸، ج ۷: ۳۷۵)

۳-۴. بهانه به معنی راه نبره و پنهان

تو خرسند گردان دل مادرم	چنین راند گردنده چرخ از برم
بگویش که دل را درین غم میند	مشو جاودانه ز مرگم نژند
که کس در جهان جاودانه نماند	ز گردون مرا خود بهانه نماند

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۷۸ بیت‌های ۷۶۴-۷۶۶)

ابیات بالا از زبان رستم خطاب به زواره بیان شده است؛ وقتی برای بار دوم می‌خواهد به نبرد با سهراب برود، پس از آنکه بار اول شکست خورده بود و با نیرنگ توانسته بود از چنگ مرگ رهایی بیابد. رستم نومید است، از برادرش می‌خواهد مادرش را خرسند کند و بگوید «ز گردون مرا خود بهانه نماند». آنچه در توضیحات محققان و شارحان درباره واژه «بهانه» نوشته‌اند نه با مفهوم کلی متن تناسب دارد نه با ویژگی‌های رستم سازگار است. خالقی مطلق، «بهانه» را دستاویز پنداشته است و بیت را بدین گونه معنی کرده است: «هیچ کس تا ابد نمی‌ماند و مرا به راستی از چرخ دستاویزی (برای شکایت) نیست» (۱۳۹۳: ۲۲۰). شعار و انوری نوشته‌اند: «در برابر فلک عذر و بهانه‌ای ندارم. زندگی خود را کردم و خود را به مخاطره افکندم» (۱۳۷۵: ۱۷۶). محققان دیگر نیز تقریباً همین تصور را تکرار کرده‌اند (رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۱۹۲، کزازی، ۱۳۸۶: ۱۴۹، جوینی، ۱۳۹۳: ۶۲۹ و فلاح، ۱۳۹۱: ۱۸۵). واژه «بهانه» غیر از معنا و مفهوم رایج فعلی، در متون کهن به‌عنوان نوعی راه نیز به کار رفته است. «بهانه» در این متون گاهی به معنای راه نامسلوک و پوشیده یا راه میانبر و میانه در برابر راه راست و آشکار و مشهور به کار رفته است. در ترجمه آیه ۹۳ سوره توبه «إِنَّمَا السَّبِيلُ عَلَى الَّذِينَ يَسْتَأْذِنُونَكَ وَ هُمْ أَغْنِيَاءُ»، در ترجمه قرآن ماهان، در برابر واژه سبیل، «بهانه» آورده است: «که بهانه بر آنان است کی دستوری خواهند از تو و ایشان توانگراند» (ترجمه قرآن ماهان، ۱۳۸۳: ۱۴۰).

که کس در جهان جاودانه نماند	ز گردون مرا خود بهانه نماند
-----------------------------	-----------------------------

واژه «بهانه» در این بیت در مفهوم راه نامسلوک و نپهره و پنهان به کار رفته است. در این بیت، سخن از ضرورت مرگ و فنای انسان است. مفهوم دو مصرع نیز طبیعی است که با هم پیوند داشته باشد. در مصرع نخست می‌گوید هیچ‌کس در جهان جاودانه نمی‌ماند. در مصرع دوم می‌گوید برای من راه گریزی هم نمانده است.

۳-۵. آویختن به معنی عاشق شدن

بدانست کآویخت گردآفرید مر آن را جز از چاره درمان ندید
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۳۴ بیت ۲۱۳)

خالقی مطلق، این بیت را توضیح نداده است. فقط واژه‌های آویختن و چاره را توضیح داده است (۱۳۹۳: ۱۵۶). عموم محققان «آویختن» را در این بیت به معنای گرفتارشدن دانسته‌اند (مینوی، ۱۳۶۹: ۹۱، شعار و انوری، ۱۳۷۵: ۱۰۱، رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۱۲۷، فضیلت، ۱۳۸۱: ۸۱، کزازی، ۱۳۸۶: ۵۹، جوینی، ۱۳۹۳: ۵۱۱، طاهری مبارکه، ۱۳۹۴: ۱۲۹، آیدنلو، ۱۳۹۰: ۷۸۶). خانلری، در نقد یادداشت‌های مینوی درباره بیت مذکور، آویختن را در معنی گرفتارشدن، نادرست شمرده بود اما درعین حال نوشته بود «نمی‌دانم درست آن چیست»، لیکن با یافتن شاهدی از تفسیر نسفی، آویختن را به معنی گرفتارشدن تأیید کرد (خانلری، ۱۳۶۹: ۶۹). فلاح نیز آویختن را به معنی گرفتارشدن تصور کرده است اما می‌نویسد «آویختن در معنی دل سپردن و عاشق شدن، نوعی ایهام می‌سازد» (فلاح، ۱۳۹۱: ۱۳۴). همین مفهوم عاشق شدن با مفاد متن و معنای بیت بیشتر تناسب دارد. در کتاب فرهنگ جامع زبان فارسی برای آویختن یا شکل‌های دیگر آن نظیر آویختگی، آویزش، آویزش کردن و آویزگینی نمونه‌هایی از متون کهن نقل کرده‌اند که با معنایی که در داستان رستم و سهراب به کار رفته تناسب دارد (صادقی، ۱۳۹۲: ۱۰۴۸-۱۰۵۲).

نکته‌ای که از آن غفلت شده، آویختن سهراب است نه گردآفرید؛ یعنی گردآفرید دانست که سهراب آویخته است. «آویختن» در این بیت، به معنی عاشق شدن است. اما به سبب آنکه محققان از مفهوم عاشق شدن سهراب بر گردآفرید غفلت کرده‌اند در توضیح و تصحیح ابیات بعدی نیز سهو و خطا راه یافته است؛

چو آمد خروشان به تنگ اندرش بیچید و برداشت خود از سرش
رها شد ز بند زره موی اوی درفشان چو خورشید شد روی او
بدانست سهراب کو دختر است سر و موی او از در افسر است
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۳۳-۱۳۴ بیت‌های ۲۰۵-۲۰۷)

درباره معنی مصرع دوم بیت ۲۰۵ آرای گوناگونی وجود دارد. برخی معتقدند گردآفرید کلاhexودش را برداشت، سر و موی خویش را برهنه کرد تا سهراب متوجه شود که او زن است (کزازی، ۱۳۸۶: ۵۸، خطیبی، ۱۳۹۷: ۵۵) و به این وسیله، سهراب از اسیر کردن او منصرف شود (رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۱۲۶، طاهری مبارکه، ۱۳۹۴: ۱۲۷). برخی محققان نیز معتقدند مقصود شاعر در این مصرع آن است که سهراب کلاhexود را از سر گردآفرید برداشت (رضا، ۱۳۶۹: ۲۳۸، عبادیان، ۱۳۸۷: ۱۶، شعار و انوری، ۱۳۷۵: ۱۰۰، جوینی، ۱۳۹۳: ۵۱۰). اکبری مفاخر با استخراج موارد همسان با این نبرد در متن شاهنامه معتقد است معنای مصرع آن است که «سهراب بیچید و کلاhexود را به نشانه پیروزی از سر گردآفرید برداشت» (اکبری مفاخر، ۱۳۸۷: ۱۳۳). خالقی مطلق در یادداشت‌های شاهنامه هر دو دیدگاه را محتمل دانسته است (۱۳۹۱: ۵۰۵)، اما در چاپ جداگانه داستان رستم و سهراب برخلاف متن مصحح پیشین خود، بیت را به گونه‌ای ضبط کرده است که خود برداشتن از سر گردآفرید به سهراب منسوب است نه خود گردآفرید، بدین سبب است که ضبط «بخمید» را آورده است:

چُن آمد خروشان به تنگ بخمید و برداشت خود از سرش
(خالقی مطلق، ۱۳۹۳: ۸۳)

توجه خالقی مطلق آن است که سهراب بلنداندام‌تر از گردآفرید بوده خم شده و کلاhexود او را از سرش برداشته است (همان: ۱۵۵).

فاعل فعل «خود برداشتن» گردآفرید است که برای فریب‌دادن سهراب با زیبایی خود، کلاهخود را برداشته و موی خود را به او نشان داده است بدین سبب است که سهراب کمند می‌افکند اگر غیر از این بود مصرع «چو آمد خروشان به تنگ اندرش» بیهوده می‌بود. عطف دو فعل در مصرع دوم نیز گواهی می‌کند که گردآفرید حرکتی کرده و خود را از سر بر گرفته است.

۳-۶. راه راست

فرستاد نامه سوی راه راست پس نامه آنگاه بر پای خاست
بنه برنهاد و سر اندر کشید بر آن راه بی راه شد ناپدید
(فردوسی، ۱۹۶۲، ج ۲: ۱۹۲)

این دو بیت در متن شاهنامه تصحیح خالقی مطلق نیامده؛ مصحح آن را به حاشیه برده است، هرچند ضبط این ابیات را در نسخه‌های معتبر نشان داده است (فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۳۹). در برخی نسخه‌ها نیز به جای راه راست، دست راست آمده (همان: ۱۳۹) البته این گشت‌ها و دگرگونی‌ها ناشی از عدم توجه به مفهوم راه راست صورت گرفته است. تعبیر راه راست در این ابیات در معنای راه آشکار و مشهور در مقابل راه بی‌راه و غیرمسلوک و استفاده از فرستادن نامه به صورت آشکار برای رسیدن سپاه و نیروهای کمکی، به‌عنوان تدبیری نظامی برای ایجاد امکان گریز به کار رفته است. مالمیر (۱۳۸۹)، به تفصیل درباره این تعبیر و تدبیر نظامی گزدهم و نقد آرای شارحان داستان رستم و سهراب بحث کرده است. عدم توجه محققان به معنای راه راست و تدبیر نظامی رئیس دژ موجب شده در مورد ضبط و شرح بی‌تی دیگر نیز اشتباه صورت بگیرد؛ گزدهم در نامه به کاوس درخواست کمک نکرد بلکه به جای درخواست کمک از خطر سهراب یاد کرد که دژ و باره را می‌گیرد مخصوصاً نوشت که امشب بنه برمی‌نهیم (یعنی راه می‌افتیم)، منتهی برای اینکه دشمن را فریب بدهند، آوازه درانداختند که با فرستادن پیغام، از کاوس درخواست کمک کرده‌اند؛

چو نامه به مهر اندر آمد به شب فرستاده برجست و نگشاد لب
به زیر دز اندر یکی راه بود کز آن راه دشمن نه آگاه بود
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۳۹ بیت‌های ۲۷۸-۲۷۹)

جوینی به تفاوت ضبط‌های بیت ۲۷۸ در نسخه‌ها و چاپ‌های مختلف اشاره کرده است، به تصحیح خالقی مطلق و مصححان چاپ مسکو اعتماد کرده است که می‌نویسد: «در اصل نسخه ما، حرف نخست «نگشاید» نقطه نداشت که اصلاح شد» (جوینی، ۱۳۹۳: ۵۲۸). خالقی مطلق، در زیرنویس اشاره کرده است که در دو دستنویس دارالکتب قاهره و دستنویس آکسفورد «بگشاد لب» ضبط شده است (فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۳۹)، و همین ضبط با مفهوم و جایگاه بیت تناسب دارد. پیش‌انگاره رفتار فرستاده آن است که وی برای درخواست کمک از دربار کاوس روانه ایران شده است اما ساکنان دژ در آنجا چشم به راه مانده‌اند. در این مورد از چه گفتن فرستاده سخنی نیست؛ آنچه در همین تعبیر «لب‌گشودن» قابل تصور است تعبیری نظیر صوت و شبه‌جمله‌ای است که بیانگر گسیل شدن فرستاده است. همین پیش‌انگاره در سخنان گردآفرید خطاب به سهراب نیز هست که می‌گوید:

ولیکن چو آگاهی آید به شاه که آورد گردی ز توران سپاه
شهنشاه و رستم بجنید ز جای شما با تهمتن ندارید پای
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۳۶)

۳-۷. گزاره‌های پرسشی داستان

در داستان رستم و سهراب، تا پیش از آشکار شدن نسبت پدر و فرزندی دو پهلوان، پرسش‌ها در خود نوعی دلهره و انتظار برای حادثه‌ای شوم را دارند و جالب اینجاست که شخصیت‌های اصلی داستان در عین اینکه قربانیان اصلی حادثه شوم هستند، خود از پیش‌برندگان اصلی این حادثه مقدرند. نه سهراب خود را به رستم معرفی می‌کند و نه رستم خود را به او معرفی می‌کند اما به محض آشکار شدن پدر و فرزندی رستم و سهراب و مرگ فرزند، پرسش‌ها در جهت توجیه حادثه و تسکین رستم پیش می‌رود که این تسلیم انسان در مقابل تقدیر و تلاش برای توجیه حوادث و حل کردن یک مسئله بغرنج در ذهن خویش است، البته با تسلیم و پذیرش ناتوانی در مقابل مرگ و تقدیر.

یکی از زیباترین و مؤثرترین نوع کاربرد گزاره‌های پرسشی پیش از مرگ قهرمان را در مقدمه این داستان غم‌انگیز می‌توان دید. فردوسی با گزینش واژه‌هایی چون «تند باد» (کنایه از مرگ یا تقدیر) و «نارسیده ترنج» (کنایه از سهراب) و با به‌کاربردن عباراتی چون برآمدن تندباد از کنج (تناسب با غیرمنتظره و نابودکننده بودن مرگ و تقدیر) و به خاک افکندن نارسیده ترنج (کشتن قهرمان جوان)، آشنایی‌هایی را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند. پس از آن با طرح پرسشی بنیادین، مخاطب را در مقابل مرگ و تقدیر به چالش کشانده است. طرح این پرسش، پیش از آغاز داستان و پس از به‌کاربردن واژه‌ها و عبارات کلیدی قبلی، بیانگر هنر فراوان فردوسی در داستان‌پردازی و شخصیت‌پردازی است که در کنار آن‌ها به خواننده و ذهن او نیز توجه داشته و با در نظر گرفتن تمام این مؤلفه‌ها، داستانی خام را به اثری تراژیک و ماندگار تبدیل کرده است.

دیباجه داستان رستم و سهراب با پرسش‌هایی بنیادین آغاز شده است که علاوه بر اینکه کلیت داستان را بازنمایی می‌کند، خواننده را به تأمل فرامی‌خواند:

اگر تندبادی برآید ز کنج	به خاک افگند نارسیده ترنج
ستمکاره خوانیمش ار دادگر	هنرمند دانیمش ار بی‌هنر
اگر مرگ دادست بیداد چیست	ز داد این همه بانگ و فریاد چیست
ازین راز جان تو آگاه نیست	بدین پرده اندر ترا راه نیست

(فردوسی، ۱۹۶۲، ج ۲: ۱۶۹)

این پرسش‌ها مبتنی بر عجز و ناتوانی آدمی در برابر سرنوشت و مرگ است اما بیشتر محققان متعرض مفهوم و اندیشه این ابیات نشده‌اند یا اینکه متوجه راز این پرسش‌های بنیادی شاعر نشده‌اند و پرسش را در مفهوم اصلی آن تصور کرده‌اند. فضل‌الله رضا جملات پرسشی را در معنای اصلی آن فرض کرده است بدان سبب است که بعد از نقل ابیات دیباجه می‌نویسد: «در حاشیه می‌توان گفت که فردوسی به پدیده‌های مذهبی گرایش دارد، معتقد و مؤمن است. ذهن فردوسی با جدل و فلسفه مأنوس نیست» (رضا، ۱۳۶۹: ۲۱۰). مختاری تا حدی به اهمیت پرسش آغازین داستان پی برده است اما همچنان آن را در حد پرسش نگریسته است؛ می‌نویسد: «کل فاجعه در پرسش آغازین منظومه متبلور شده است. همچنان که بودن و نابودن آدمی نیز از مرز پرسشی آغازین فراتر نمی‌رود» (مختاری، ۱۳۷۹: ۱۷۳). اما توضیحات آیدنلو مناسب است که می‌نویسد «پرسش درباره داد و بیداد بودن مرگ نیز دنباله ابیات ضمن تأکید دیگر بار بر موضوع کشته‌شدن در این روایت، طرح سؤالی مهم و اندیشه برانگیز است که همواره یکی از دغدغه‌ها و مبهمات ذهنی و روحی انسان در طول تاریخ بوده است» (آیدنلو، ۱۳۹۰: ۷۷۲).

فردوسی در بیان مرگ سهراب به اظهار نظر حکیمانه پرداخته است. او با بیان نکوهش‌آمیز و انتقادی دل‌بستن به جهان، اَتکا به جهان گذران را نکوهش کرده است:

چرا مهر باید همی بر جهان
بباید خرامید با هم‌رهان

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۹۵)

این‌ها بیانگر عجز و ناتوانی شخصیت‌های شاهنامه در قبال تقدیر پنهان در پس‌زمینه داستان است. آنان به این موضوع آگاهی دارند که در مقابل تقدیر آفریدگار کاری از پیش نخواهند برد. علاوه بر سوگواری‌های قهرمانان که در آنها بی‌تابی و شگفتی و عجز در مقابل حادثه پیش‌آمده مشهود است، در دل‌داری دادن آنان نیز اطرافیان فرد داغ‌دیده سعی می‌کنند به هر نحو ممکن حادثه را توجیه کنند. این توجیه نشانه تسلیم و ناتوانی در مقابل تقدیر است در حالی که به ماهیت آن نیز علمی ندارند. این اندیشه، اندیشه و مرام فردوسی نیز هست. هر بار که فردوسی با پدیده مرگ روبرو می‌شود، یکباره تمام دستاوردها و رنج‌ها را بیهوده و بی‌ثمر می‌بیند؛

که را آمد این پیش کآمد مرا	بکشتم جوانی به پیران سرا
نبیره جهاندار سام سوار	سوی مادر از تخمه نامدار
بریدن دو دستم سزاوار هست	جز از خاک تیره مبادم نشست
کدامین پدر هرگز این کار کرد	سزاوارم اکنون به گفتار سرد
به گیتی که کشتست فرزند را	دلیر و جوان و خردمند را

نکوهش فراوان کند زال زر
بدین کار پوزش چه پیش آورم
چه گویند گردان و گردن کشان
چه گویم چه آگه شود مادرش
چه گویم چرا کشتمش بی‌گناه
پدرش آن گرانمایه پهلوان
که دانست کین کودک ارجمند
به جنگ آیدش رای و سازد سپاه

همان نیز رودابه پرهیز
که دل‌شان بگفتار خویش آورم
چو زین سان شود نزد ایشان نشان
چگونه فرستم کسی را برش
چرا روز کردم برو بر سپاه
چه گوید بدان پاک دخت جوان
بدین سال گردد چو سرو بلند
به من بر کند روز روشن سپاه

(فردوسی، ۱۹۶۲، ج ۲: ۲۴۴)

۳.۸. پیوند اسم و مسمی

پس از آنکه رستم در روز نخست نبرد از سهراب شکست می‌خورد و با فریب از چنگش رهایی می‌یابد تا فردا دوباره نبرد کند، رستم برای نخستین بار طعم شکست را چشیده است، به برادرش زواره می‌گوید:

به شبگیر چون من به آوردگاه
گر ایدونک پیروز باشم به جنگ
بیاور سپاه و درفش مرا
وگر خود دگرگونه گردد سخن
مباشید یک تن بدین رزمگاه

روم پیش آن ترک ناوردخواه
بدان دشت کین بر نسازم درنگ
همان ساز و زرینه کفش مرا
تو زاری مساز و نژندی مکن
مسازید جستن سوی رزم راه

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۷۸)

برخی محققان به داستان رستم و سهراب، فارغ از مسائل اسطوره‌ای، براساس نظریات جدید به این ماجرا توجه کرده‌اند مثل اینکه محمدی و بهرامی‌پور براساس نظریه روایت شناسی، سهراب را برهم زنده تعادل مملکت‌داری کاوس و آرامش زندگی پهلوانان ایران تلقی کرده‌اند که رستم برای بازگرداندن تعادل به کمک سپاه ایران آمده است. درباره سبب خودداری رستم از افشای نام و هویتش نوشته‌اند: «شاید این است که نامش همچنان پیروز باقی بماند و در صورت پیروزی سهراب، نام و آبروی پهلوانیش حفظ شود و تعادل هویتش همچنان ادامه یابد» (محمدی و بهرامی‌پور، ۱۳۹۰: ۱۴۵). برخی معتقدند رستم می‌داند همبردش پسر اوست حتی دیررفتن به نزد کاوس را هم به همین سبب می‌دانند (دوستخواه، ۱۳۵۳: ۱۶۲). ثاقب‌فر معتقد است رستم آگاهانه از شناساندن خود به سهراب پرهیز کرده است و او را از میان برمی‌دارد. این عمل را دلالت بر آیین خواهی، هشیاری و از خودگذشتگی رستم برای رهایی ایران می‌داند (ثاقب‌فر، ۱۳۷۷: ۱۷۹). دوستخواه می‌نویسد: «رستم که آشکارتر و خودآگاه‌تر از سهراب می‌داند که هم‌آوردش سهراب پسر اوست، خود را نمی‌شناساند و بر رگم توفان درونیش، به جنگ خونین و هولناک با فرزند ادامه می‌دهد» (دوستخواه، ۱۳۵۳: ۱۶۴) رستم با آنکه فرزندش را می‌شناسد اما به سبب حفظ ایران و ایرانیان با او نبرد می‌کند چون سهراب از قصدش برای نابودی کاوس بر نمی‌گردد چون مرگ و نابودی پادشاهی ایران «متوجه موجودیت ایران و وجود و هستی ایرانیان نیز می‌شود» (همان: ۱۶۴) همچنین احتمال می‌دهد پیش‌بینی زندگانی دوباره به اعتبار نوشدارو موجب شده رستم به مرگ فرزند راضی شود تا دوباره زنده شود (همان: ۱۶۴-۱۶۵).

باید توجه کرد که باور به پیوند اسم و مسمی موجب شده برای ناشناختگی پدر و فرزند در طرح داستان از آن استفاده شود نه اینکه رستم به عمد از آن استفاده کرده باشد مراد آنکه سراینده‌گان و سازندگان داستان از چنین اعتقادی آگاهانه استفاده می‌کنند تا باورپذیری داستان را بیشتر سازند اما محققان چنان از آن سخن می‌گویند که انگار، رستم یا سهراب شخصیت‌هایی واقعی و عینی هستند. مثل اینکه نوشته‌اند: «یعنی کار به گونه دیگری باشد، اشاره به کشته شدن به دست سهراب» (شعار و انوری، ۱۳۷۵: ۱۷۵). کزازی اشاره کرده که این‌ها نشانه آن است که رستم «هراسیده است و بیم آن می‌برد که شاید به دست وی از پا درآید» (کزازی، ۱۳۹۰: ۶۴۳).

۳-۹. ضرورت دقت در شیوه روایت فردوسی

فردوسی در جای جای داستان رستم و سهراب، شیوه روایت را متناسب با موقعیت و شخصیت‌ها انتخاب می‌کند. وقتی رستم از خواب بیدار شد و رخشش را ندید چون سواران تورانی اسبش را پویان (شتابان) برده بودند سراسیمه سوی سمنگان شتافت. نحوه سخن گفتن رستم با خودش در این موقع با سخن گفتن وی با اهالی سمنگان و شاه سمنگان متفاوت است:

غمی گشت چون بارگی را	سراسیمه سوی سمنگان
همی گفت کاکنون پیاده دوان	کجا پویم از ننگ تیره روان
ابا ترکش و گرز بسته میان	چنین ترگ و شمشیر و بیر بیان
چه گویند گردان که اسبش که	تهمن بدانجا بخفت ار بمرد

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۲۰)

سواران سمنگان اسب رستم را برده‌اند و از آن بهره‌جسته‌اند «گرفتن و بردند پویان به شهر/ همی هریک از رخس جستند بهر» (همان) اما هنگامی که رستم به شهر سمنگان برای رخس آمده است چنین آوازه درانداخته‌اند که «به نخچیرگه زو رمیده است رخس» (همان). شاه سمنگان با بیان جملات پرسشی خودش را بی‌اطلاع نشان می‌دهد و از نیکخواهی و فرمانبری خود نسبت به رستم سخن می‌گوید تا رفع سوءتفاهم شود:

بدو گفت شاه سمنگان چه	که یارست با تو نبرد آزمود
بدین شهر ما نیکخواه تویم	ستوده به فرمان و راه تویم
تن و خواسته زیر فرمان تست	سر ارجمندان و جان آن تست

(همان: ۱۲۰)

وقتی رستم نوع گفتار شاه را می‌شنود، روش سخن خود را تغییر می‌دهد از ربودن اسب سخنی نمی‌گوید بلکه می‌گوید اسبم از من دور شده و از ناپدیدشدن آن با احتمال و تردید یاد می‌کند و از شاه سمنگان می‌خواهد که اسبش را بجوید، البته به صورت غیرمستقیم هم او را تهدید می‌کند:

بدو گفت رخشم بدین	ز من دور شد بی لگام و فسار
کنون تا سمنگان نشان پی	بدان سر کجا جویدار و نی
ترا باشد ار بازجویی سپاس	بیابد به پاداش نیکی شناس
ور ایدونک ماند ز من ناپدید	سران را بسی سر بیاید برید

(همان: ۱۲۰-۱۲۱)

هنگامی که تهمینه همراه بنده‌ای وارد خوابگاه رستم می‌شود؛ گفتگوی رستم و تهمینه نیز از این منظر جالب توجه است اما هیچکدام از شارحان بدان توجه نکرده‌اند. می‌توان این خوانش را از ورود تهمینه همراه بنده متصور شد که برای کشتن رستم برنامه‌ریزی کرده‌اند اما وقتی رستم به‌رغم خستگی بیدار شد و نام جهان‌آفرین را برای آن همه زیبایی بر زبان آورد و «گفت نام تو چیست؟ چه جویی شب تیره کام تو چیست؟»، پاسخ تهمینه برای ابراز عشق به یک مرد آن هم مرد غریب غیرعادی است بدین سبب است که با توجیه همراه است مخصوصاً وقتی می‌گوید:

کس از پرده بیرون ندیدی مرا نه هرگز کس آوا شنیدی مرا
(همان: ۱۲۲)

سخنان تهمینه مبتنی بر این پیش‌انگاره است که وقتی دختری پیش‌تازانه بر مردی ابراز عشق کند احیاناً ناشایست است، پس از این برای توجیه عشق خود مفصل سخن می‌گوید:

یکی دخت شاه سمنگان منم	بزشک هزبر و پلنگان منم
به گیتی ز خوبان مرا جفت	چو من زیر چرخ بلند اندکیست

کس از پرده بیرون ندیدی مرا نه هرگز کس آوا شنیدی مرا
(همان: ۱۲۲)

بدون آنکه رستم سبب بیان عشق تهمینه به خود را بپرسد، تهمینه می‌گوید:

یکی آنک بر تو چنین گشته‌ام خرد را ز بهر هوا کشته‌ام
و دیگر که از تو مگر کردار نشاند یکی پورم اندر کنار
مگر چون تو باشد به مردی و زور سپرش دهد بهر کیوان و هور
سه دیگر که اسپت به جای آورم سمنگان همه زیر پای آورم
(همان: ۱۲۳ بیت‌های ۷۵-۷۸)

سکوت روایی در بیان فردوسی جالب توجه است اما شارحان به آن توجه نکرده‌اند. به چند مورد از این روش فردوسی اشاره می‌کنیم. همین سبب‌هایی که از زبان تهمینه در ابیات قبلی نقل شد، از جانب رستم سخنی در مورد سبب دوم یعنی داشتن پسر به میان نمی‌آید. پس از عروسی نیز رستم از امکان داشتن پسر یا دختر سخن می‌گوید اما در مورد دختر چیزی نمی‌گوید که دخترش چگونه خواهد بود اما در مورد پسر به گسترده‌گی سخن می‌گوید.

روایت فردوسی از شب پیوند رستم و تهمینه با آشفتگی همراه است. در روایت اول از مستی و ضرورت خواب رستم (چو شد مست و هنگام خواب آمدش / همی از نشستن شتاب آمدش) (همان: ۱۲۱) سخن رفته است که زمان آن مشخص نیست اما با توجه به اینکه رستم از زابل آمده و در صحرا و شکارگاه هم خوابی کرده است، این وقت مستی و خواب باید شب باشد اما مبهم است. در روایت دوم از نیمه‌شب مشخصی یاد کرده است وقتی که شباهنگ بر چرخ پدید گشته است (همان: ۱۲۲ بیت ۵۳). در برخی نسخه‌ها از درخواست رستم با واسطه موبد یاد شده که

بفرمود تا موبدی پره‌نر بیاید بخواهد ورا از پدر
(فردوسی، ۱۹۶۲، ج ۲: ۱۷۶)

شاه سمنگان نیز از آن استقبال کرده است. به دستور شاه، جشن و شادی برگزار نمودند اما سخنی از شب نیست. هرچند در بیت زیر که در نسخه‌های متعدد ضبط شده است و در چاپ خالقی مطلق نیز آن را در متن قرار داده‌اند، از شب سخن گفته شده است:

چو انباز او گشت با او به راز بود آن شب تیره و دیرباز
چو خورشید تابان ز چرخ بلند همی خواست افگند رخشان کمند
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۲۴)

«همی خواست افگند رخشان کمند»؛ یعنی نزدیک بود خورشید طلوع کند. یعنی رستم نزد تهمینه بود و قبل از طلوع آفتاب مهره‌ای را به تهمینه داد تا به گیسوی دختر بدوزد یا به بازوی پسر ببندد. آنگاه دوباره از شب سخن می‌گوید، پس از آنکه خورشید طلوع می‌کند پدر تهمینه نزد آنان می‌آید. این شب، شب زفاف است اما شیوه روایت آن برای رعایت ادب و حفظ حریم خصوصی موجب شده است که محققان بپندارند همان شب اول است یعنی سکوت روایی موجب این تصور شده است.

وقتی سهراب نزد مادرش می‌آید و با گستاخی به او می‌گوید با من بگوی:

که من چون ز همشیرگان برترم همی باسماں اندر آید سرم
ز تخم کیم وز کدامین گهر چه گویم چو پرسند نام پدر
گر این پرسش از من بماند نهان نمانم ترا زنده اندر جهان
(همان: ۱۲۵)

از سخنان کودکان همسال و همبازی سهراب سخنی نیست اما از پرسش‌های سهراب می‌توان سخنان آنان را دریافت مخصوصاً وقتی مادرش را تهدید به کشتن می‌کند، آشکار می‌شود که کودکان او را حرامزاده یا دیوزاد خوانده‌اند. همچنان که از پاسخ‌های تهمینه در مورد سبب پنهان کردن هویت سهراب و نام پدرش می‌توان دریافت که سهراب این موارد را پرسیده است یا اینکه به مادرش و سخنان او اعتماد نکرده است اما فردوسی در این موارد سکوت کرده است.

۴. نتیجه

در بررسی تعبیر «زنده بر دار کردن» مشخص شد که واژه «زنده» برای بیان مجازات سخت و مایه عبرت دیگران به کار رفته است. به رغم آنکه درباره واژه‌هایی چون «آز» و «کنج» یا «گنج» از دیدگاه‌های مختلف بحث شده اما همچنان به معنای پذیرفته و قابل اعتمادی نرسیده‌اند. بررسی این موارد براساس تداوم کاربرد تعبیر و واژگان شاهنامه در سایر زبان‌ها و گویش‌های ایرانی، ما را به درک بهتری از داستان و واژگان و تعبیر متن رهنمون می‌شود. بررسی واژگان و تعبیری چون «بهانه» و «آویختن» نیز نشان می‌دهد که نباید براساس معانی رایج در روزگار معاصر به گزارش متن‌های کهن نظیر داستان رستم و سهراب پرداخت.

دقت در طرح داستان، امکان بررسی کردار و گفتار شخصیت‌های داستان را از مناظر مختلف ممکن می‌سازد. لازم است نویسندگان در تدوین درس‌نامه‌های داستان رستم و سهراب به توضیح مفهوم و معانی کلی داستان و شیوه روایتگری شاعر نیز بپردازند تا اطلاعاتی که به خواننده می‌دهند موجب فهم بهتر متن و دریافت ارزش داستان و درک هنر متعالی فردوسی در نظم داستان شود. در شرح و توضیح ابیات و متن داستان نیز بایسته است به شیوه روایت فردوسی، نوع کاربرد و نقش‌های معنایی گزاره‌های پرسشی متناسب با موقعیت و شخصیت‌ها و مسائل اساطیری دقت شود.

منابع

قرآن کریم.

- آیدنلو، سجاد (۱۳۹۰). دفتر خسروان (برگزیده شاهنامه فردوسی)، ج ۱، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۸۰). «دگرها شنیدستی این هم شنو»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ۵ (۴۹)، ۸۴-۹۱.
- ابومحبوب، احمد (۱۳۷۹). «نگاهی به رستم و سهراب»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ۴ (۴۰)، ۲۴-۲۷.
- اسدی طوسی، ابومصور احمد بن علی (۱۳۶۵). لغت فارس. تصحیح فتح‌الله مجتبائی و علی اشرف صادقی، ج ۱، تهران: خوارزمی.
- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۵۳). «رستم و سهراب»، یغما، ۲۷ (۳۰۹)، ۱۳-۳۰.
- _____ (۱۳۷۰). نامه نامور (گزیده شاهنامه)، ج ۱، تهران: سخن.
- اکبری مفاخر، آرش (۱۳۸۷). «بپیچید و برداشت خود از سرش»، پائر، ۱ (۱)، ۱۳۳-۱۴۲.
- امیری، منوچهر (۱۳۵۷). «گنج و ترنج در بیتی از شاهنامه»، یغما، ۳۰ (۳۵۸)، ۲۴۸-۲۵۰.
- پاتر، آنتنی مورای (۱۳۸۵). «معرفی و تحلیل رساله سهراب و رستم»، ترجمه محبوبه مسلمی‌زاده، نامه فرهنگستان، ۸ (۳۱)، ۱۱۳-۱۳۱.
- ترجمه قرآن ماهان (۱۳۸۳). تصحیح محمود مدبری، ج ۱، کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
- تاقب‌فر، مرتضی (۱۳۷۷). شاهنامه فردوسی و فلسفه تاریخ ایران، ج ۱، تهران: قطره و معین.
- جلیلیان، عباس (۱۳۸۵). فرهنگ باشوور (کردی-کردی-فارسی)، ج ۱، تهران: پرسمان.
- جوینی، عزیزالله (۱۳۹۳). شاهنامه (از دستنویس موزه فلورانس محرم ۱۴۰۶، گزارش واژگان دشوار و برگردان همه ابیات به فارسی روان)، جلد ۳، چ ۸، تهران: دانشگاه تهران.
- حسنوند، رضا (۱۳۹۰). واژه‌نامه مختصر زبان لکی، ج ۱، خرم‌آباد: سیفا.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۹۱). یادداشت‌های شاهنامه (با اصلاحات و افزوده‌ها)، بخش یکم، چ ۲، تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی.
- _____ (۱۳۹۳). داستان رستم و سهراب، به کوشش محمد افشین فای و پژمان فیروزبخش، چ ۱، تهران: سخن.
- خانلری، پرویز (۱۳۶۹). «درباره داستان رستم و سهراب»، هفتاد سخن (از گوشه و کنار ادبیات فارسی)، جلد ۳، چ ۱، تهران: توس.
- خطیبی، ابوالفضل (۱۳۹۷). «نگاهی تازه به برخی بیت‌های داستان رستم و سهراب»، دیهیم هفتاد: مهرنامه استاد دکتر محمدجعفر یاحقی، چ ۱، تهران: سخن، ۵۳-۶۴.
- _____ (۱۳۹۰ الف). «همه تا در آز رفته فراز (یک معنی ناشناخته از در داستان رستم و سهراب)»، جستارهای نوین ادبی، ۴۴ (۱۷۴)، ۱۱۱-۱۰۱.
- _____ (۱۳۹۰ ب). «اگر تندبادی برآید ز کنج»، نامه فرهنگستان، ۱۲ (۴۸)، ۵۲-۶۰.
- دبیرسیاقتی، محمد (۱۳۵۶). «کنج»، یغما، ۳۰ (۳۵۴)، ۷۴۱-۷۴۵.

- درویشیان، علی اشرف (۱۳۷۵). فرهنگ کردی کرمانشاهی (کردی-فارسی)، چ ۱، تهران: سه‌پند.
- دوستخواه، جلیل (۱۳۵۳). «رستم و سهراب فاجعه برخورد آرمان و عاطفه»، فرهنگ و زندگی، ۶(۱۷)، ۱۵۹-۱۶۷.
- _____ (۱۳۸۰). حماسه ایران یادمانی از فراسوی هزاره‌ها (بیست و هشت گفتار، نقد و گفت و شنود شاهنامه‌شناختی همراه با هشت پیوست)، چ ۱، تهران: آگه.
- راشدمحصل، محمدرضا (۱۳۹۰). «ریشه‌یابی از در دین‌های ایرانی و جلوه‌های آن در شاهنامه»، مجموعه مقالات همایش هزاره شاهنامه، به کوشش محمدجعفر یاقفی، تهران: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی، صص ۲۱۷-۲۲۹.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۳). حماسه رستم و سهراب (براساس چاپ دکتر خالقی مطلق)، چ ۱، تهران: جامی.
- رضا، فضل‌الله (۱۳۶۹). پژوهشی در اندیشه‌های فردوسی (تفسیر و تحلیل شاهنامه)، چ ۱، تهران: علمی و فرهنگی.
- رواقی، علی (۱۳۹۰). فرهنگ شاهنامه، چ ۱، تهران: فرهنگستان هنر.
- سرلک، رضا (۱۳۸۱). واژه‌نامه گویش بختیاری چهارلنگ، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، چاپ اول.
- شجری، رضا (۱۳۸۲). «تحلیل و بررسی عنصر آرز در شاهنامه»، پژوهش‌های ادبی، ۱(۱)، ۶۵-۸۲.
- شعار، جعفر و حسن انوری (۱۳۷۵). غمنامه رستم و سهراب از شاهنامه فردوسی، چ ۲۵، تهران: قطره.
- صادقی، علی اشرف (۱۳۹۲). فرهنگ جامع زبان فارسی، چ ۱، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- طاهری، محمد؛ ترکاشوند، الهام و آقاجانی، حمید (۱۳۹۶). «تصحیح و توضیح چند بیت از داستان رستم و سهراب»، متن‌شناسی ادب فارسی، ۱(۱)، ۷۲-۵۲.
- طاهری مبارکه، غلام‌محمد (۱۳۹۴). رستم و سهراب (شرح، نقد و تحلیل داستان از دیدگاه اساطیری، داستانی، زیبایی‌شناختی و واژگانی)، چ ۸، تهران: سمت.
- عبادیان، محمود (۱۳۸۷). «تأملی در شاهنامه فردوسی»، فصلنامه هنر، ۲۸(۷۷)، ۸-۱۷.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد بن ابراهیم (۱۳۸۶). مصیبت‌نامه، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چ ۳، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۹). تذکره الاولیا، تصحیح محمد استعلامی، چ ۳۰، تهران: زوآر.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). شاهنامه، تصحیح جلال خالقی مطلق، چ ۱، تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی.
- _____ (۱۹۶۲). شاهنامه فردوسی (متن انتقادی)، تصحیح ی. ا. برتلس و همکاران، چ ۱، مسکو: آکادمی علوم اتحاد شوروی.
- _____ (۱۹۶۸). شاهنامه فردوسی (متن انتقادی)، تصحیح م. ن. عثمانوف، چ ۱، مسکو: آکادمی علوم اتحاد شوروی.
- فضیلت، محمود (۱۳۸۱). ترنجی در یاد، چ ۱، کرمانشاه: طاق بستان.
- فلاح، غلامعلی (۱۳۹۱). رستم و سهراب (مقدمه، تصحیح، تعلیقات)، چ ۱، تهران: سخن.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۹۰). نامه باستان (ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی)، جلد ۲، چ ۶، تهران: سمت.
- _____ (۱۳۸۶). تندبادی از کنج گزارشی از داستان رستم و سهراب شاهنامه، چ ۱، تبریز: آیدین.
- کیخا، موسی؛ اختیاری، زهرا و قوام، ابوالقاسم (۱۳۹۷). «مفهوم‌شناسی از در حماسه‌های پس از شاهنامه با تأکید بر کوش‌نامه و فرامرزنامه»، متن‌شناسی ادب فارسی، ۱۰(۴)، ۴۱-۵۵.
- گرگانی، فخرالدین اسعد (۱۳۳۷). ویس و رامین، تصحیح محمدجعفر محجوب، چ ۱، تهران: ابن سینا.
- مالمیر، تیمور (۱۳۸۹). «تعبیر راه راست در متون کهن»، متن‌شناسی ادب فارسی، ۲(۶)، ۲۹-۴۸.
- ماهیار نوبی، یحیی (۱۳۵۵). «واژه‌ای از شاهنامه، کنج»، مجموعه مقالات، جلد ۱، به کوشش دکتر محمود طاووسی، چ ۱، شیراز: مؤسسه آسیائی دانشگاه شیراز، ۳۵۲-۳۶۷.
- مجتبیائی، فتح‌الله (۱۳۹۰). «کنج یا گنج؟»، نامه فرهنگستان، ۱۲(۴۶)، ۱۰-۱۴.
- محمدی، علی و نوشین بهرامی‌پور (۱۳۹۰). «تحلیل داستان رستم و سهراب براساس نظریه‌های روایت‌شناسی»، ادب پژوهی، ۵(۱۵)، ۱۴۱-۱۶۸.
- محمودی لاهیجانی، علی (۱۳۹۹). «پیشنهادی برای تصحیح و معنای چند بیت از داستان رستم و سهراب»، متن‌شناسی ادب فارسی، ۱۲(۳)، ۱۴۳-۱۵۸.
- مختاری، محمد (۱۳۷۹). حماسه در رمز و راز ملی، چ ۲، تهران: توس.

مختاریان، بهار (۱۳۷۲). «تحلیلی پیرامون معانی از در شاهنامه و خاصه براساس این مصراع معروف همه تا در از رفته فراز»، کلک، ۴(۳۸)، ۹-۱۸.

مینوی، مجتبی (۱۳۶۹). *داستان رستم و سهراب از شاهنامه*، چ ۲، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
نوریان، مهدی (۱۳۸۵). «سراپرده زد بر لب رودبار»، *شاهنامه پژوهی*، دفتر نخست، با نظارت محمدرضا راشد محصل، چ ۱، مشهد: آهنگ قلم، ۲۷۹-۲۸۷.

References

Holy Quran.

- Abu Mahboob, A. (1379). "A Look at Rostam and Sohrab". *Literature and Philosophy Month Book*, 4(40), 24-27. [in Persian]
- Akbari Mafakher, A. (2008). "Turn around and take yourself off your head". *Pazh*. 1(1), 133-142. [in Persian]
- Amiri, M. (1978). "Ganj and Toranj in a Verse from Shahnameh". *Yaghma*, 30(358), 248-250. [in Persian]
- Asadi Toosi, A. M. A. (1986). *Loghat-e- Fors*. (F. Mojtabaei & A. A. Sadeghi, Ed.). Kharazmi. [in Persian]
- Attar Neyshabouri, F. M. I. (2007). *Mosibatnameh*. (M. Shafiei Kadkani, Ed.). Sokhan. [in Persian]
- _____ (2020). *Tazkerat al-Awliya*. (M. Estelami, Ed.). Zavvar. [in Persian]
- Aydenloo, S. (2011). *Dafter-e Khosrowan (Selected from Ferdowsi's Shahnameh)*. Sokhan. [in Persian]
- Aydenloo, S. (2001). "You have heard this before, you will also hear it now". *Literature and Philosophy Month Book*, 5(49), 84-91. [in Persian]
- Dabirsiyaghi, M. (1977). "Kanj". *Yagma*. 30(354), 741-745. [in Persian]
- Darvishiyan, A. A. (1996). *Kurdish Dictionary of Kermanshahi (Kurdish-Persian)*. Sahand. [in Persian]
- Dostkhah, J. (1974). "Rostam and Sohrab: The Tragedy of the Encounter of Ideal and Emotion". *Farhang & Zendegi*. 6(17), 159-167. [in Persian]
- _____ (2001). *Epic of Iran, a Memorial from Beyond Millennia (Twenty-Eight Discussions, Critiques, and Dialogues on Shahnameh Studies with Eight Appendices)*. Agah. [in Persian]
- Ebadiyan, M. (2008). "A Reflection on Ferdowsi's Shahnameh". *Art Quarterly*. 28(77), 8-17. [in Persian]
- Eslami Nadushan, M. A. (1974). "Rostam and Sohrab". *Yaghma*. 27(309), 13-30. [in Persian]
- _____ (1991). *Nameh-y Namvar (Excerpt from Shahnameh)*. Sokhan. [in Persian]
- Falah, Gh. (2012). *Rostam-o Sohrab. (moqaddameh, tas'hih, ta'aliqat)*. Sokhan. [in Persian]
- Ferdowsi, A. (2007). *Shahnameh*. (J. Khaleghi Motlagh, Ed.). Center for the Great Islamic Encyclopedia. [in Persian]
- _____ (1962). *Shahnameh*. (y. A. Bertles, Eds.) USSR Academy of Sciences. [in Persian]
- _____ (1968). *Shahnameh*. (M. N. Osmanof, Eds.). USSR Academy of Sciences. [in Persian]
- Fazilat, M. (2002). *Toranji dar Bad*. Taq Bostan. [in Persian]
- Gorgani, F. A. (1958). *Veys-o Ramin*. (M. J. Mahjoob, Ed.). ketabkhaneh-ye Ibn Sina. [in Persian]
- Hasanvand, R. (2011). *Concise Dictionary of Laki Language*. Seifa. [in Persian]
- Jaliliyan, A. (2006). *Bashoor Dictionary (Kurdi- Kudi- Farsi)*. Porseman. [in Persian]
- Joveyni, A. (2014). *The Story of Rostam and Sohrab: From the Manuscript of the Florence Museum*. University of Tehran. [in Persian]
- Kaykha, M. , Zahra, E. and Qhavam, A. (2018). "The concept of 'Az' (Greed) in the Epics after Shahnameh, with emphasis on Koush Nameh and Faramarz Nameh". *Textual Criticism of Persian Literature*, 10(4), 41-55. doi: 10.22108/rpl.2018.107672.1217[in Persian]
- Kazazi, M. J. A. (2011). *Nameh-ye Bastan (virayesh-o gozaresh-e Shahnameh-ye Ferdousi)*. Samt. [in Persian]
- _____ (2007). *Tondbadi az Konj (gozareshi az dastan-e Rostam-o Sohrab-e Shahnameh)*. Aydin. [in Persian]
- Khaleghi Motlagh, J. (2012). *Shahnameh Notes*. Daeratol Maaref Bozorg Eslamic. [in Persian]

- _____ (2014). *The Story of Rostam and Sohrab*. (M. Afshin Vafaei & P. Firouzbaksh, Ed.). Sokhan. [in Persian]
- Khanlari, P. (1980). "On the Story of Rostam and Sohrab". *Haftad Sokhan (From the Corners and Corners of Persian Literature)*. Tous. [in Persian]
- Khatibi, A. (2018). "A fresh look at some verses of the story of Rostam and Sohrab". *Dihim-e Haftad (Mehrnameh-ye Ostad Dr. M. J. Yahaghi)*. Sokhan, 53-64. [in Persian]
- _____ (2012) An Unknown Meaning of the word "Āz" in "Rostam and Sohrāb Story". *New Literary Studies*, 44(3), 101-111. doi: 10.22067/jls.v44i3.12651. [in Persian]
- _____ (2011). "If a storm comes from the corner". *Nameh-ye Farhangstan*. 12(48), 52-60. [in Persian]
- Mahmoudi Lahijani, S. A. (2020). "A Suggestion for the Correction and Meaning a Few Verses of the Story of Rostam and Sohrab". *Textual Criticism of Persian Literature*, 12(3), 143-158. [in Persian]
- Mahyar Navvabi, Y. (1976). "Vajeh-i az Shahnameh, Konj". *majmue-ye maqalat*. (M. Tavousi, Ed.). Mo'assese-ye Asiya'i Daneshgah Shiraz, 352-367. [in Persian]
- Malmir, T. (2010). The Interpretation of Right (Straight) Path in Old Texts. *Textual Criticism of Persian Literature*, 2(2), 29-48. [in Persian]
- Minoui, Mojtaba. (1990). *Dastan-e Rostam & Sohrab az Shahnameh*. Mo'assese-ye Motale'at & Tahqiqat Farhangi. [in Persian]
- Mohammadi, A. & Bahrami Poor, N. (2011). "Analysis of Rostam and Sohrāb in the Light of the Theories on Narrative". *Journal of Adab Pazhuhi*. 5(15), 141-168. [in Persian]
- Mojtaba'i, F. (2011). "Konj ya Ganj?". *Nameh-ye Farhangstan*. 12(46), 10-14. [in Persian]
- Mokhtari, M. (2000). *Hamaaseh dar Ramz & Raz-e Melli*. Tous. [in Persian]
- Mokhtarian, B. (1993). "Tahlili piramoon-e ma'ani-ye az dar Shahnameh va khaste bar asase in mesra' ma'roof hameh ta dar az rafteh faraz". *Kelk*, 4(38), 9-18. [in Persian]
- Nourian, M. (2006). "Saraparde zad bar lab-e Rudbar". *Shahnameh Pajoohi*, daftar-ye naw, ba nezarat M.
- Potter, A. M. (2006). "Introduction and Analysis of the Treatise of Sohrab and Rostam", (M. Muslimizadeh, trans.). *Nameh-ye Farhangstan*. 8(31), 113-131. [in Persian]
- Quran translation in Mahan* (2004). (M. Modabberi, Ed.). Shahid Bahonar University. [in Persian]
- Rashed Mohsal, M. (2011). "The Roots of Desire in Iranian Religions and Its Manifestations in Shahnameh". *Collection of Articles of the Shahnameh Millennium Conference*, (M. J. Yahaghi, Ed.). Persian Language and Literature Academy, 217-229. [in Persian]
- Rastegar Fasaee, M. (1994). *The Epic of Rostam and Sohrab (based on the publication of Dr. Khaleghi Motlagh)*, Jami. [in Persian]
- Ravaghi, A. (2011). *A Dictionary of Shahnameh*. Art Academy of the Islamic Republic of Iran. [in Persian]
- Reza, F. (1980). *A Study in Ferdowsi's Thoughts (Interpretation and Analysis of Shahnameh)*. Elmi & Farhangi. [in Persian]
- Sadeghi, A. A. (2013). *A comprehensive dictionary of the Persian language*. Persian Language and Literature Academy. [in Persian]
- Saqibfar, M. (1998). *Ferdowsi's Shahnameh and the Philosophy of Iranian History*. Qatra & Moein. [in Persian]
- Sarlak, R. (2002). *Dictionary of the Bakhtiari Dialect of Chaharlang*. Persian Language and Literature Academy. [in Persian]
- Shajari, R. (2003). "Mystery of Azâ in Ferdowsi's Shahnameh (book of kings)". *Literary Research*, 1(1), 65-82. 20.1001.1.17352932.1382.1.1.12.8 [in Persian]
- Shoar, J. & H. Anvari. (1996). *The Tragedy of Rostam and Sohrab from Ferdowsi's Shahnameh*. Qatra. [in Persian]
- Taheri, M., Torkashvand, E. & Aghajani, H. (2017). "A New Review of Correcting and Editing of some Verses from the Story of Rostam and Sohrab". *Textual Criticism of Persian Literature*, 9(1), 57-72. doi: 10.22108/rpll.2017.21412. [in Persian]

Taheri Mobarakeh, Gho. M. (2015). *Rostam and Sohrab (Explanation, Criticism and Analysis of the Story from a Mythological, Fictional, Aesthetic and Lexical Perspective)*. Samat. [in Persian]



The Formation of Adversarial Humor in the Interactions of Inferior and Superior People; A Cognitive Analysis of the Tales of the Lataif al-Tawaif

Zainab Akbari¹ and Majid Houshanghi²

1. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran. E-mail: zakbari@alzahra.ac.ir
2. Corresponding author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran. E-mail: m.houshanghi@alzahra.ac.ir

Article Info

ABSTRACT

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
16 June 2025

Received in revised form:
28 July 2025

Accepted:
20 August 2025

Available online:
20 September 2025

The present study, with a cognitive approach, analyzes the Adversarial Humor in Fakhreddin Ali Safi's *Lataif al-Tawaif* and attempts to analyze the linguistic and conceptual mechanisms of subverting the discourse of dominance in the linguistic actions of the subordinates, relying on the theory of form-ground inversion in cognitive linguistics. As a discursive action in the context of unequal interactions, Adversarial Humor allows the subordinate actor to invert a threatening situation to his advantage and gain temporary but meaningful linguistic superiority through the redefinition of meaning. The analysis of thirty selected anecdotes in this work showed that subordinate speakers use three types of linguistic correspondences—structural, polysemous, and metaphorical—to disrupt the perceptual framework of domination. Qualitative analysis of the anecdotes shows that form-ground inversion, as a fundamental mechanism, allows the speaker to move hidden or marginal elements of the initiating discourse to the center of meaning and to construct from them a new, creative, and sometimes derogatory structure for the response. This strategy not only plays an important role in generating laughter and surprise, but is also considered a critical tool for undermining the power structures established in the text and beyond it, and at the same time, this strategy, especially the correspondence at the polysemous level, can be used to censor and bypass the wrath of the power system.

Keywords:
adversarial Humor,
cognitive linguistics,
form-ground inversion,
tribal humor,
linguistic correspondence

Cite this article: Akbari, Z. & Houshanghi, M. (2025). The Formation of Adversarial Humor in the Interactions of Inferior and Superior People; A Cognitive Analysis of the Tales of the Lataif al-Tawaif. *Persian Literature*, Vol. 15, No. 1, Serial No. 35, 51-66. <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.408979.2363>



© Author(s) retain the copyright.

DOI: <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.408979.2363>

Publisher: University of Tehran Press.



شکل گیری طنز تقابلی در تعاملات فرودستان و فرادستان؛

تحلیل شناختی حکایت‌های لطایف الطوائف

زینب اکبری^۱ و مجید هوشنگی^۲

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران. رایانامه: zakbari@alzahra.ac.ir

۲. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران. رایانامه: m.houshanghi@alzahra.ac.ir

چکیده

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله:

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۲۶

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۵/۰۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۲۹

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۹

کلیدواژه‌ها:

طنز تقابلی،

زبان‌شناسی شناختی،

وارونگی شکل-زمینه،

لطایف الطوائف،

تناظر زبانی.

پژوهش حاضر با رویکردی شناختی به واکوی طنز تقابلی در *لطایف الطوائف* فخرالدین علی صفی می‌پردازد و تلاش دارد با تکیه بر نظریه وارونگی شکل-زمینه در زبان‌شناسی شناختی، سازوکارهای زبانی و مفهومی براندازی گفتمان سلطه را در کنش‌های زبانی فرودستان تحلیل کند. طنز تقابلی به مثابه کنشی گفتمانی در بستر تعاملات نابرابر، از طریق بازتعریف معنا، به کنشگر فرودست امکان می‌دهد تا موقعیتی تهدیدآمیز را به سود خود وارونه سازد و تفوق زبانی موقتی اما معناداری به دست آورد. تحلیل سی حکایت منتخب در این اثر نشان داد که گویندگان فرودست از سه نوع تناظر زبانی- ساختاری، چندمعنایی و استعاری- برای برهم‌زدن چارچوب ادراکی سلطه بهره می‌برند. تحلیل کیفی حکایات نشان می‌دهد که وارونگی شکل-زمینه، به مثابه سازوکاری بنیادین، به گوینده اجازه می‌دهد عناصر پنهان یا حاشیه‌ای گفتار آغازگر را به مرکز معنا منتقل کرده و از دل آن‌ها سازه‌ای جدید، خلاق و گاه تحقیرآمیز برای پاسخ بسازد. این راهبرد، نه تنها نقش مهمی در ایجاد خنده و غافلگیری دارد، بلکه ابزاری انتقادی برای تضعیف ساختارهای قدرت مستقر در متن و فراتر از آن محسوب می‌شود و در عین حال از این راهکار بویژه تناظر در سطح چندمعنایی در جهت سانسور و عبور از غضب نظام قدرت بهره‌مند گردد.

استاد: اکبری، زینب و هوشنگی، مجید (۱۴۰۴). شکل گیری طنز تقابلی در تعاملات فرودستان و فرادستان؛ تحلیل شناختی حکایت‌های لطایف الطوائف. *ادب فارسی*،

دوره ۱۵، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۵، ۶۶-۵۱. <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.408979.2363>

ناشر: انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.



۱. مقدمه

در نظام‌های سلسله‌مراتبی قدرت، یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های ارتباطی، حفظ تناسب و تعادل میان جایگاه گوینده و مخاطب است؛ هرگونه عدول از این تناسب، به‌ویژه از سوی فرودستان، می‌تواند به تنش و حتی مجازات بینجامد. با این حال، در متون ادبی و تاریخی، مواردی از طعن و نقد فرودستان نسبت به فرادستان ثبت شده که به‌جای واکنش تند، با سکوت، لبخند یا تحسین مواجه شده و از همین‌رو برجسته و ماندگار شده‌اند. در این موقعیت‌ها، طنز به‌مثابه ابزاری زبانی، به گوینده اجازه می‌دهد که پیام خود را در لفافه‌ای از شوخ‌طبعی و ظرافت منتقل کرده و همزمان مخاطب قدرتمند را با خود همراه کند. تحلیل این کاربرد ظریف زبانی، از رهگذر نظریه‌های مدرن طنز، امکان شناسایی سازوکارهایی را فراهم می‌سازد که به فرودستان اجازه می‌دهد بدون نقض مستقیم نظم قدرت، بر آن تأثیر بگذارند. یکی از ابزارهای کارآمد برای بیان انتقاد، انتقال معنا و حتی براندازی نمادین گفتمان سلطه، طنز تقابلی (Adversarial Humor) است؛ نوعی تعامل کلامی که در یک بافت رقابتی یا خصمانه -از مناظره‌های سیاسی تا مکالمه‌های روزمره- شکل می‌گیرد و گوینده با استفاده از مهارت‌های زبانی، موضع خود را تقویت کرده و موقعیت مخاطب فرادست را تضعیف می‌کند یا به چالش می‌کشد. برخلاف طنز هم‌دلانه بر انسجام و خنده مشترک استوار است، طنز تقابلی مبتنی بر تقابل شناختی و بازتعریف کارکردهای زبانی، گفتمانی انتقادی و کنش‌گرانه است (Hurley, Dennett, & Adams, 2011). این نوع طنز اغلب شامل تعارض و تلاش برای تفوق از طریق کاربرد استراتژیک زبان است (Veale et al., 2006). طنز خصمانه شاخه مهمی از پژوهش در حوزه طنز است، زیرا این امکان را فراهم می‌آورد تا تعاملات اجتماعی طنزآمیز را در ارتباط با اهداف و انگیزه‌های خاص عوامل تولیدکننده آن درک و مدل‌سازی کنیم.

نویسندگان در طنز علت‌ها و نشانه‌های واپس ماندگی و عیب‌ها و تباهی‌ها و ناروایی‌های دردناک انسان و جامعه را به قصد اصلاح، با چاشنی خنده و به زبانی ادیبانه و مودبانه برجسته می‌سازد و با اغراق و به اشاره، کنش‌های فردی و اجتماعی را نقد می‌کند. (رک، خاتمی و باقری، ۱۳۹۳: ۳۵) یکی از سازوکارهای بنیادین در طنز تقابلی وارونگی معنا از طریق بازتعریف موقعیت تقابلی است. در این فرآیند، گوینده با استفاده از ابزارهای زبانی، موقعیتی را که آسیب‌زا، تهدیدآمیز یا تحقیرکننده و در نگاه نخست به ضرر اوست، به نفع خود تغییر می‌دهد. این نوع وارونگی نه‌تنها موجب ایجاد احساس پیروزی برای گوینده می‌شود، بلکه واکنش تحسین‌آمیز شنوندگان و حتی گاه تأیید ضمنی طرف مقابل را نیز برمی‌انگیزد. این پدیده در قالب‌های مختلفی از جمله وارونگی شکل-زمینه (figure-ground reversal) که در نظریه عمومی طنز کلامی (Attardo, 1994, 2001a) بررسی شده، قابل تحلیل است. بر اساس این نظریه، یکی از راهبردهای منطقی در طنز، تغییر غیرمنتظره تمرکز از بخش اصلی یک موقعیت به جزئیات فرعی آن است، به‌گونه‌ای که نتیجه‌ای خلاف انتظار ایجاد شود.

از سوی دیگر، زبان‌شناسی شناختی، مفهوم تمایز شکل-زمینه را به‌عنوان سازوکاری بنیادین در فرایندهای تفکر انسانی معرفی می‌کند (Langacker, 1987). بر اساس این دیدگاه، معنا در نتیجه تعامل میان «شکل» (Figure) یا عنصر برجسته و مورد توجه در یک ساختار مفهومی) و «زمینه» (Ground) یا پس‌زمینه‌ای که شکل در آن قرار می‌گیرد) پدید می‌آید. در چارچوب این نظریه، کنشگران زبانی می‌توانند از طریق تغییر تمرکز از «زمینه» به «شکل»، معنای یک عبارت را به‌گونه‌ای تغییر دهند که تأثیری طنزآمیز و پیش‌بینی‌ناپذیر داشته باشد. این سازوکار، که یکی از مؤلفه‌های کلیدی در طنز تقابلی به شمار می‌رود، نشان می‌دهد که چگونه افراد می‌توانند با بازتعریف موقعیت زبانی، کنترل گفتمان را در اختیار بگیرند و طرف مقابل را از نظر استدلالی یا احساسی در موضع ضعف قرار دهند.

هدف اصلی این پژوهش، تحلیل و تبیین سازوکارهای شناختی طنز تقابلی در لطایف‌الطوایف با تمرکز بر مفهوم وارونگی شکل-زمینه است. این پژوهش در پی بررسی چگونگی دستکاری ادراک مخاطب از طریق تغییر کانون توجه از «شکل» به «زمینه» و به کارگیری استراتژی‌های تناظری در گفتارهای رقابتی می‌باشد. از طریق این تحلیل، به دنبال روشن‌سازی چگونگی استفاده فرودستان از راهبردهای زبانی-شناختی برای براندازی موقعیت فرادستان و کسب قدرت کلامی هستیم. وارونگی شکل-زمینه در

لطایف الطوائف به‌ویژه هنگامی برجسته می‌شود که فرودستان (زنان، کودکان، غلامان، ظرفا و دیوانگان) در مقابل فرادستان (پادشاهان وزرا، علما) قرار می‌گیرند. در این موقعیت‌ها، فرودست با واژگون کردن مفروضات فرادست و برجسته‌سازی عناصری که در گفتار اولیه نادیده گرفته شده‌اند، توازن قدرت را به شکلی موقت تغییر می‌دهد.

حال از آنجا که «گفتگو به معنای مکالمه و صحبت کردن با هم و مبادله افکار و عقاید است» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۶۶) لذا در این پژوهش، از میان کل حکایات لطایف الطوائف فخرالدین علی صفی روایاتی برگزیده شدند که گفتگو محور بوده و بر اساس نمونه‌گیری هدفمند، سی حکایت به‌عنوان نمونه‌هایی برگزیده شدند. در این نمونه‌های برگزیده شده دو معیار اساسی وجود دارد: نخست، وجود کنش گفتگویی میان دو کنشگر با جایگاه نامتوازن قدرت (فرادست/فرودست) و دوم، حضور آشکار نوعی تناظر زبانی (ساختاری، چندمعنایی یا استعاری) که زمینه‌ساز وارونگی معنایی و بازیگری موقعت تقابلی باشد. انتخاب سی حکایت از میان کل پیکره کتاب به‌گونه‌ای صورت گرفته است که تنوع نقش‌های اجتماعی (زنان، کودکان، غلامان، ظرفا، دیوانگان، پادشاهان، وزرا و علما) و گستره الگوهای زبانی طنزآمیز را پوشش دهد و بتواند از حیث روایی پژوهشی، قابلیت تعمیم الگوهای استخراج‌شده به کل اثر را دارا باشد و تصویری معتبر از سازوکارهای غالب طنز تقابلی در لطایف الطوائف ارائه کند.

در این راستا، پژوهش حاضر به دو پرسش اصلی می‌پردازد:

۱. سازوکار وارونگی شکل-زمینه چه نقشی در شکل‌گیری طنز تقابلی لطایف الطوائف و براندازی گفتمان سلطه از طریق طنز ایفا می‌نماید؟

۲. گوینده فرودست از کدام انواع تناظر برای دستکاری فضای گفتمان و بازتعریف روابط قدرت استفاده می‌کند؟

۲. پیشینه پژوهش

حکایت‌های طنزآمیز نقشی کلیدی در بازتاب ساختارهای اجتماعی، هنجارهای فرهنگی و پویایی‌های قدرت در ادبیات کلاسیک فارسی ایفا می‌کند. کتاب لطایف الطوائف فخرالدین علی صفی، نقطه عطفی در تاریخ طنزنویسی فارسی است که با طبقه‌بندی حکایات بر اساس گروه‌های اجتماعی، جنسی و سنی، بستر مناسبی برای تحلیل شناختی طنز تقابلی فراهم می‌آورد. با این حال، با وجود توجه روزافزون به نظریه‌های زبان‌شناختی و شناختی طنز در مطالعات معاصر (Attardo, 2001; Dynel, 2016)، متون کلاسیک فارسی در این حوزه، به‌ویژه متون جسته طنزآمیز همچون لطایف الطوائف اثر فخرالدین علی صفی، کمتر از منظر زبان‌شناسی شناختی واکاوی شده‌اند. بیشترین توجه‌ها به این اثر، بر تحلیل‌های ادبی، تاریخی و محتوایی متمرکز بوده و کمتر به سطوح مفهومی، گفتمانی و سازوکارهای شناختی تولید طنز در آن پرداخته شده است. اگرچه این چارچوب عمدتاً در متون غربی به کار رفته، اما قابلیت آن برای تحلیل لطایف الطوائف و نشان دادن چگونگی بهره‌گیری گروه‌های فرودست از طنز برای تغییر محیط شناختی و تحول جایگاه اجتماعی، بسیار بالاست.

نخستین تحلیل‌های منسجم در مورد لطایف الطوائف عمدتاً به جنبه‌های روایی و محتوایی این اثر پرداخته‌اند. در پژوهشی توسط باقری (۱۳۸۴)، عناصر داستانی از جمله شخصیت‌پردازی، مضمون، روایت و گفت‌وگو در حکایت‌های کتاب با رویکرد تحلیل محتوا بررسی شده است. هرچند این پژوهش از منظر جامعه‌شناسی ادبی حاوی داده‌های آماری مهمی است، اما لطایف الطوائف را فقط از منظر روایت‌شناسی بررسی کرده است و به وجوه زبانی اثر به‌عنوان طنز بی‌اعتناست. در پایان‌نامه چراغی (۱۳۸۸)، تمرکز بر شگردهای بلاغی طنز در این اثر است و تکنیک‌هایی نظیر ارسال‌المثل، ایهام، مطایبه، تجاهل‌العارف، طرد و عکس و... شناسایی شده‌اند. با این حال، این پژوهش بر بلاغت سنتی تمرکز دارد و از تحلیل‌های زبان‌شناسی بهره نمی‌گیرد. در پژوهش دارابی و سبزیان‌پور (۱۳۹۶)، منابع عربی و فارسی فخرالدین صفی بررسی و ارتباط میان حکایات لطایف الطوائف با آثاری نظیر ربیع‌الابرار و بهارستان تحلیل شده است. گرچه این پژوهش، ارزش بینامتنی دارد، تحلیل زبانی یا گفتمان محور ارائه نمی‌دهد. زارع بنادکویی و همکاران (۱۴۰۰) نیز گونه‌شناسی تاریخی لطیفه را در قرون هشتم تا دهم هجری دنبال کرده‌اند و سهم صفی را در نظام‌مندسازی این ژانر برجسته کرده‌اند. با این حال، تمرکز پژوهش آنان نیز بیشتر بر تاریخ ادبی و ساختار شکلی لطیفه‌ها بوده است تا تحلیل فرآیندهای زبانی یا شناختی طنز.

۳. مبانی نظری

زبان‌شناسی شناختی، مفهوم تمایز شکل-زمینه را به‌عنوان سازوکاری بنیادین در فرایندهای تفکر انسانی معرفی می‌کند (Langacker, 1987). بر اساس این دیدگاه، معنا در نتیجه تعامل میان «شکل» (عنصر برجسته و مورد توجه در یک ساختار مفهومی) و «زمینه» (پس‌زمینه‌ای که این شکل در آن قرار می‌گیرد) پدید می‌آید. در چارچوب این نظریه، کنشگران زبانی می‌توانند از طریق تغییر تمرکز از «زمینه» به «شکل»، معنای یک عبارت را به‌گونه‌ای تغییر دهند که تأثیری طنزآمیز و پیش‌بینی‌ناپذیر داشته باشد. این سازوکار، که یکی از مؤلفه‌های کلیدی در طنز تقابلی به‌شمار می‌رود، نشان می‌دهد که چگونه افراد می‌توانند با بازتعریف موقعیت زبانی، کنترل گفتمان را در اختیار بگیرند و طرف مقابل را از نظر استدلالی یا احساسی در موضع ضعف قرار دهند. بر پایه پژوهش پیشگامانه دیویس (۱۹۸۴) در تحلیل طنزهای تقابلی، دو اصل «تقابل درون‌مایه‌ای» (Thematic Principle of Contradiction) و «تناظر تعاملی» (Parallelism Across Turns) به‌مثابه پایه‌های نظری سازوکارهای زبانی این گونه طنز عمل می‌کنند. دیویس با بررسی گفتارهای رقابتی—از نقایض تا مجادله‌های فکاهی—نشان می‌دهد که طنز تقابلی نه تنها از تقابل محتوایی، بلکه از هم‌زیستی متناقض همکاری و رقابت زاده می‌شود. به این ترتیب که در تعاملات طنز تقابلی، شرکت‌کنندگان از یک سو، بر اساس اصل «تناظر تعاملی»، از ساختارهای زبانی مشابه (نظیر ساختار نحوی، الگوهای آوایی یا استعاره‌های تکرارشونده) بهره می‌گیرند که موجب حفظ انسجام گفتمانی و تقویت چارچوب تعاملی می‌شود. اما از سوی دیگر، از تقابل آگاهانه میان محتوا، قالب یا هدف ارتباطی خود و طرف مقابل بهره می‌گیرند تا اثر طنزآمیز ایجاد کنند. لذا با حفظ فرم ساختاری گفتار اولیه، معنای آن را وارونه می‌کند تا موقعیت‌گوینده را تضعیف و اهداف ارتباطی حریف را تخریب نمایند.

۳-۱. وارونگی شکل-زمینه

از این منظر، مفهوم وارونگی شکل-زمینه^۱ که ریشه در سنت زبان‌شناسی شناختی دارد، ابزاری قدرتمند برای تحلیل چگونگی دستکاری ادراک مخاطب و ایجاد جلوه‌های طنزآمیز است. وارونگی شکل-زمینه، به‌عنوان یک اصل اساسی در سازمان‌دهی ادراک، بیانگر گرایشی ذاتی در ذهن انسان برای برجسته‌سازی برخی عناصر (شکل) در برابر سایر عناصر زمینه است (Langacker, 1987). در طنز تقابلی، گوینده با دستکاری عناصر زبانی و ساختارهای معنایی، توجه مخاطب را از آن‌چه که انتظار می‌رود مهم باشد (یعنی، هدف ارتباطی اصلی گوینده) به جنبه‌های غیرمنتظره یا حاشیه‌ای معطوف می‌کند. این تغییر در کانون توجه، منجر به درک جدیدی از موقعیت ارتباطی و در نهایت، ایجاد اثر طنزآمیز می‌شود. به عبارت دقیق‌تر، در طنز خصمانه، «تقابل درون‌مایه‌ای» که دیویس بر آن تأکید دارد، اغلب از طریق وارونگی شکل-زمینه محقق می‌شود. به این ترتیب که گوینده با حفظ ساختار سطحی و چارچوب تعاملی در لایه‌های عمیق‌تر معنایی دست به دستکاری می‌زند و عناصری را که در گفتار اولیه در حاشیه قرار داشته‌اند، برجسته می‌کند. این تغییر در سلسله مراتب برجستگی، منجر به براندازی انتظارات مخاطب و ایجاد درکی نوین از موقعیت ارتباطی می‌شود.

پیوند بین نظریه دیویس درباره طنز رقابتی و مفهوم وارونگی شکل-زمینه در زبان‌شناسی شناختی از این واقعیت سرچشمه می‌گیرد که هر دو رویکرد، براندازی انتظارات و مفروضات را محور اصلی تولید طنز می‌دانند. «اصل تقابل درون‌مایه‌ای» دیویس بیان می‌کند

^۱ در روان‌شناسی گشتالت (Gestalt Psychology)، یکی از مهم‌ترین اصول درک بصری، تفکیک «شکل» (figure) از «زمینه» (ground) است. به بیان ساده، دستگاه بینایی ما هنگام مشاهده یک صحنه یا تصویر، ناخوسته تلاش می‌کند عناصر را طوری سازمان‌دهی کند که بخشی از آن به‌عنوان «شکل» اصلی برجسته شود و مابقی، پس‌زمینه یا زمینه‌ای تلقی گردد که شکل بر روی آن قرار دارد. با این حال، در برخی تصاویر، مرزی که تعیین می‌کند کدام بخش تصویر شکل است و کدام بخش زمینه، قابل وارونه شدن است. در این حالت، بیننده ممکن است دو (یا حتی چند) تفسیر متفاوت از یک تصویر واحد داشته باشد و ادراک وی بین این تفاسیر «جابجا» شود؛ پدیده‌ای که به آن «Gestalt Switching» گفته می‌شود. تصاویری مانند زن/نوازنده، درخت/تصویر حیوانات و جام/چهره که در شکل ۱ ارائه شده‌اند، با بهره‌گیری از تمایز میان شکل و زمینه، دو تفسیر متناوب را در یک نمای تصویری ادغام می‌کنند. گرچه این تفسیرها در هم ادغام شده‌اند، اما به‌طور همزمان قابل ادراک نیستند؛ بلکه بیننده باید یک تغییر گشتالتی انجام دهد تا از یک دریافت به دریافت دیگر منتقل شود. بنابراین، بسته به اینکه کدام بخش از تصویر برای تمرکز انتخاب شود، تصویر به یکی از این گشتالت‌ها تثبیت می‌گردد. در ادامه، بررسی می‌شود که چگونه طنز نیز از این تغییر ناگهانی بین دریافت‌ها بهره می‌برد.

که طنز رقابتی زمانی شکل می‌گیرد که شرکت‌کنندگان به طور مشترک در یک چارچوب طنزی واحد به بداهه‌پردازی و حمله به یکدیگر می‌پردازند و این کار را از طریق «تناظر تعاملی» انجام می‌دهند. به طور مشابه وارونگی شکل-زمینه در زبان‌شناسی شناختی، فرآیندی است که در آن عناصر حاشیه‌ای و مغفول یک میدان ادراکی به مرکز توجه منتقل می‌شوند. تمایز شکل-زمینه در نظریه زبان‌شناسی گشتالت با محوریت تصویر توضیح داده می‌شود اما می‌تواند در نظریه‌های کشف علمی، استدلال فلسفی، تشبیه، استعاره و طنز نیز نقش ایفا نماید. اینجاست که طنز غالباً از تمایز شکل-زمینه در روایت‌های طنزآمیز و گفتگوهای بذله‌گویانه بهره می‌گیرد تا دو دسته افراد را در تقابل با یکدیگر قرار دهد؛ از یک سو، مخاطبی که دارای بصیرت است و «تصویر کلان» (زمینه) را درک می‌کند و از سوی دیگر، فردی خودبزرگ‌بین یا ناآگاه که بیش‌ازحد بر جزئیات موضعی (شکل) متمرکز شده است. در بستر نظری طنز تقابلی، پاسخ‌دهنده (H) با تغییر جایگاه عناصر شکل و زمینه در گفتار اولیه گوینده (S) به تولید معنایی جدید می‌پردازد که اهداف ارتباطی حریف را به چالش می‌کشد. به عبارت دقیق‌تر، در طنز تقابلی «تضاد مضمونی» که توسط دیویس تأکید شده، اغلب از طریق وارونگی شکل-زمینه به تحقق می‌رسد؛ به طوری که گوینده با حفظ چارچوب تعاملی در لایه‌های سطحی، در سطوح عمیق معنایی دست به بازتعریف می‌زند و عناصری که در گفتار اولیه در حاشیه قرار داشته‌اند را برجسته می‌کند. این تغییر سلسله‌مراتب برجستگی، انتظارات مخاطب را دگرگون کرده و زمینه بروز اثر طنزآمیز را فراهم می‌آورد. این وارونگی، با ایجاد تضاد شناختی، مخاطب را وادار به بازنگری در اولویت‌بندی معنا می‌کند. به بیان لنگاکر (۱۹۸۷)، این فرایند مبتنی بر نامبرداری پویا (Dynamic Profiling) است که در آن، معنای واژگان نه ذاتی، بلکه حاصل تعامل شکل و زمینه در فضای گفتمان است.

حال این رویکرد نظری، با تلفیق دیدگاه‌های دیویس در بررسی طنز رقابتی و نظریه‌های زبان‌شناسی شناختی پیرامون وارونگی شکل-زمینه، بستر لازم برای تحلیل دقیق و چندلایه نمونه‌های منتخب طنز تقابلی در متون «لطایف الطوایف» را فراهم می‌آورد. این وارونگی شکل-زمینه در لطایف الطوایف به‌ویژه هنگامی برجسته می‌شود که فرودستان (زنان، کودکان، غلامان، ظرفا و دیوانگان) در مقابل فرادستان (پادشاهان و وزراء، علما) قرار می‌گیرند. در این موقعیت‌ها، فرودست با واژگون کردن مفروضات فرادست و برجسته‌سازی عناصری که در گفتار اولیه نادیده گرفته شده‌اند، توازن قدرت را به شکلی موقت تغییر می‌دهد. این وارونگی، با ایجاد تضاد شناختی، مخاطب را وادار به بازنگری در اولویت‌بندی معنا می‌کند. به بیان لنگاکر (۱۹۸۷)، این فرایند مبتنی بر نامبرداری پویا (Dynamic Profiling) است که در آن، معنای واژگان نه ذاتی، بلکه حاصل تعامل شکل و زمینه در فضای گفتمان است. در نتیجه، پیوند منسجم میان نظریه دیویس و سازوکار وارونگی شکل-زمینه، چارچوب نظری جامعی را برای تحلیل نمونه‌های طنز تقابلی در «لطایف الطوایف» ایجاد می‌کند. در ادامه نمونه‌های منتخب از لطایف الطوایف بر مبنای دو محور اصلی تحلیل خواهند شد:

محور اول: وارونگی شکل-زمینه (Figure-Ground Reversal) : چنانکه گفته شد در زبان‌شناسی شناختی، تمایز شکل-زمینه به عنوان یک سازوکار شناختی اساسی در سازمان‌دهی ادراک در نظر گرفته می‌شود که در آن، ذهن انسان عناصر را به دو دسته «شکل» (عناصر برجسته و کانون توجه) و «زمینه» (عناصر حاشیه‌ای و پس‌زمینه) تقسیم می‌کند. در طنز تقابلی، این سازوکار شناختی به شیوه‌ای هدفمند مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد؛ پاسخ‌دهنده با دستکاری عناصر زبانی و ساختارهای معنایی، توجه مخاطب را از آنچه که انتظار می‌رود مهم باشد (یعنی، هدف ارتباطی اصلی گوینده) به جنبه‌های غیرمنتظره یا حاشیه‌ای معطوف می‌کند. این تغییر در کانون توجه، منجر به درک جدیدی از موقعیت ارتباطی و در نهایت، ایجاد اثر طنزآمیز می‌شود.

محور دوم: انواع تناظر (Types of Parallelism): تناظر، از سازوکارهای محوری در طنز تقابلی است که امکان ایجاد ارتباط معنایی و ساختاری میان دو یا چند بخش از گفتار را فراهم می‌آورد و در عین حال زمینه را برای «مغلوب‌سازی» فراهم می‌کند. در نمونه‌های مورد مطالعه در این پژوهش، سه نوع تناظر برجسته قابل شناسایی است:

الف) تناظر ساختار (Structural Parallelism): این نوع تناظر زمانی رخ می‌دهد که پاسخ‌دهنده، ساختار و الگوی جمله‌بندی سخن آغازگر را تا حدودی اقتباس کرده و تکرار می‌کند، حال می‌تواند با جایگزینی واژگان یا مفاهیم، معنای آن را واژگون می‌سازد یا ساختار آبرونیک بدان بخشد.

ب) تناظر چندمعنایی (Polysemous Parallelism): در این حالت، طنز تقابلی از طریق بهره‌برداری از چندمعنایی یک واژه یا عبارت کلیدی صورت می‌گیرد. آغازگر از یک معنای مشخص از کلمه استفاده می‌کند و پاسخ‌دهنده با هوشمندی، معنای دیگر (معمولاً کمتر برجسته یا تحت‌اللفظی) همان کلمه را فعال می‌کند تا استدلال آغازگر را بی‌اعتبار سازد یا آن را به نفع خود تغییر دهد.

ج) تناظر استعاری (Metaphoric Parallelism): این نوع تناظر شامل تکرار یا بسط یک استعاره به کار رفته توسط آغازگر است، اما پاسخ‌دهنده استعاره را به شیوه‌ای غیرمنتظره یا تحقیرآمیز ادامه می‌دهد یا آن را وارونه می‌کند. این رویکرد، چارچوب معنایی استعاره را دستکاری کرده و به ایجاد جلوه‌های طنزآمیز منجر می‌شود. این رویکرد نظری، با تلفیق دیدگاه‌های دیویس در بررسی طنز رقابتی و نظریه‌های زبان‌شناسی شناختی پیرامون وارونگی شکل-زمینه، بستر لازم برای تحلیل دقیق و چندلایه نمونه‌های منتخب طنز تقابلی در متون «لطایف الطوائف» را فراهم می‌آورد.

۴. بحث و بررسی

در این پژوهش، مراد از «طنز تقابلی» شکلی از رقابت کلامی است که در آن یک گوینده با مهارت و زیرکی، سخن دیگری را با استفاده از همان عناصر زبانی یا مفهومی که گوینده نخست به کار گرفته است، خنثی می‌کند و به چالش می‌کشد. در طنز تقابلی طرفین مکالمه، به‌مثابه شرکای گفت‌وگویی خصمانه وارد نوعی «شمشیرزنی کلامی» می‌شوند که می‌توان آن را استعاره‌ای برای تعاملات زبانی رقابتی تلقی کرد. الگوی ساختاری آن را می‌توان به این صورت ترسیم کرد:

۱. گوینده اول (S) جمله‌ای (U) بیان می‌کند که حاوی ایده‌ای مشخص (X) است و هدف ارتباطی خاصی (G) مانند ستایش از خود، توهین، اقناع یا تحقیر را دنبال می‌کند.

۲. شنونده دوم (H) با جمله‌ای جدید (U') پاسخ می‌دهد که حاوی ایده‌ای موازی (X') با ایده اولیه (X) است، اما هدف ارتباطی متضاد یا مخالف (~G) را دنبال می‌کند.

۳. جمله U' سخن اولیه U را تا جایی خنثی می‌کند که ایده X' به شکلی معنادار و مرتبط با ایده X باشد و نشان دهد که جمله اولیه برای دستیابی به هدف ارتباطی گوینده اول اساساً نامناسب یا ناکارآمد بوده است.

سازوکار شناختی بنیادین در این فرآیند، همان چیزی است که در زبان‌شناسی از آن با عنوان تناظر (Parallelism) یاد می‌کنند. در غیاب تناظر معنادار میان جمله U و U'، پاسخ شنونده صرفاً به‌عنوان نوعی رد یا مخالفت ساده تلقی خواهد شد. جذابیت این نوع طنز در اینجا زمانی آشکار می‌شود که توانایی زبانی شنونده دوم در بهره‌گیری از مواد زبانی یا مفهومی گوینده اول علیه خود او مورد تحسین قرار گیرد.

هر حکایت ممکن است به‌طور بالقوه حاوی چندین نوع تناظر باشد. اما در بخش یافته‌ها و به‌ویژه در هنگام استخراج نمودار فراوانی یا جداول شمارش استراتژی‌ها وجود تناظرهای چندگانه باعث تداخل در طبقه‌بندی و تحلیل کمی می‌شود. از این رو «یک تناظر غالب» را برای هر حکایت انتخاب و بسامدها را بر اساس آن محاسبه کردیم و تناظرهای دیگر را به صورت توصیفی و تحلیلی شرح دادیم.

۴-۱. تناظرهای ساختاری

در این بخش به بررسی روایت‌هایی پرداخته خواهد شد که وجه تناظر ساختاری در آن قوی‌تر از دیگر انواع است: حکایت (۱) - مولانا شیخ حسین در زمان سلطان ابوسعید میرزا، محتسب با استقلال بود. چنانکه میرزا گفته بود که مولانا شریک ملک من است. روزی گبری را مسلمان ساخته بود و دستار خود بر سر او نهاده و از خزانه میرزا برای او جامه گرفته بود و سوار

کرده با دهل و نقاره و سی ام و کرنای گرد بازارها برمی آورد، پیش ایشان [عارف جام] گفتند که مولانا امروز گبری را مسلمان ساخته و دستار خود بر سر او نهاده. ایشان گفتند: «مولانا شصت سال است که دستار بر سر گبری می‌نهد» (صفی، ۱۳۸۹: ۲۳۲). وارونگی شکل-زمینه در حکایت (۱): در بیان اولیه، شکل یا عنصر برجسته، عمل مولانا در «مشرف کردن گبر به اسلام» و «دستار نهادن» است و زمینه، سابقه و شخصیت وی به عنوان محتسبی متشرع و پایبند به شریعت است که دغدغه جذب غیرمسلمانان به اسلام را دارد. عارف جام با جابه‌جایی مرجع «گبر»، این شکل و زمینه را معکوس می‌کند: اکنون مولانا به عنوان گبر (بی‌دین) برجسته می‌شود و عمل دستارگذاری به نشانه نفاق و ریا بدل می‌گردد. این وارونگی، باعث ایجاد ناهمخوانی و خنده می‌شود. عارف جام معنای ضمنی و پنهان جمله مدح‌آمیز را به گونه‌ای درک می‌کند که حتی گویندگان اولیه انتظار ندارند. وی با درک ضمنی دوگانه معنایی «گبر» که هم به «کافر» و هم به «منافق» اطلاق می‌شود و استفاده استعاری از «دستار» به مثابه پوشش نفاق نه نمادی از پذیرش اسلام و هویت دینی صاحب منصبان جامعه اسلامی، به لایه‌ای پنهان از معناشناسی اجتماعی دست می‌یابد. او نشان می‌دهد که مولانا، علیرغم ایفای نقش محتسب (نماینده شریعت)، در عمل فاقد ایمان اصیل است. عارف جام با استفاده از همین درک عمیق، معنای جمله را وارونه و علیه خود مولانا به کار می‌گیرد. پاسخ وی موجب بازتعریف فضای معنایی مشترک می‌شود: فضای گفتمان حول «ستایش مولانا» به عنوان محتسبی متعهد به شریعت شکل گرفته است. اما سخن عارف با معرفی «مولانا به عنوان گبر»، فضای گفتمان را به سمت «نقد ریاکاری ساختاری» سوق می‌دهد. این تغییر، با فعالسازی دانش زمینه‌ای مخاطب درباره انتظارات از نقش محتسب (الگوی تقوا) و تناقض آشکار ادعا و عمل مولانا، طنز را تقویت می‌کند. این تحلیل نشان می‌دهد که طنز تقابلی، با دستکاری هوشمندانه عناصر زبانی و شناختی، قادر است تناقضهای پنهان در گفتمانهای رسمی را آشکار سازد.

نوع تناظر و سازوکار زبانی-مفهومی در حکایت (۱): تناظر ساختاری (Structural Parallelism): پاسخ عارف جام از لحاظ ساختار نحوی و منطقی، بازتابی مستقیم از جمله اولیه است. هر دو جمله از الگوی «[فاعل: مولانا شیخ حسین]+ [قید: امروز]+ [مفعول: دستار]+ [متمم: بر سر گبری]+ [فعل: گذاشته است]+ [پیروی می‌کنند. با این حال، تغییر در قید زمان (امروز در مقابل شصت سال) و تغییر در مرجع واژه «گبر»، زمینه ساز تغییر مفهومی کل موقعیت می‌شود. در جمله نخست، «گبر» به معنای فردی نامسلمان است که تازه مسلمان شده؛ اما در واکنش عارف جام، مرجع «گبر» به خود مولانا منتقل می‌شود. با تخصیص این ارجاع غیرمنتظره، عارف جام روایت تحسین‌آمیز را به اتهام نفاق تبدیل می‌کند. به این ترتیب، «گبری» که در گزاره اول «موضوع تغییر دین» بود، در پاسخ وی به «فاعل نفاق» تبدیل می‌شود. این جابه‌جایی مرجع، هسته طنز و خصومت را شکل می‌دهد.

حکایت (۵)- سفیان بن عیینه می‌گریست، یحیی بن اکثم در آن محفل طفل نارسیده بود و سفیان را گریان دید، گفت ای شیخ چه چیز ترا گریان ساخته؟ گفت: «آنکه از مجالست صحابه رسول ص به مجالست شما مبتلا شده ام». گفتم: «پس مصیبت صحابه به مجالست شما بعد از صحبت رسول عظیم تر بود از مصیبت تو به مجالست ما». سفیان گفت: «ای کودک بدین زیرکی و حاضر جوابی که تو را می‌بینم گمان می‌برم که سلاطین روزگار به تو محتاج خواهند شد» (صفی، ۱۳۸۹:).

در حکایت (۵)، یحیی بن اکثم، با بهره‌گیری از همان ساختار استدلالی و زبانی سفیان، پاسخ می‌دهد: «پس مصیبت صحابه به مجالست شما بعد از صحبت رسول عظیم‌تر بود از مصیبت تو به مجالست ما». این پاسخ، نمونه‌ای بارز از تناظر ساختاری است: یحیی با حفظ قالب نحوی و منطقی جمله سفیان، نقش‌ها را وارونه می‌کند و استدلال سفیان را علیه خود او به کار می‌گیرد. این بازآرایی نحوی، نه تنها پاسخی دقیق، بلکه راهبردی در طنز تقابلی است که در آن گوینده دوم (H) با استفاده از ساختار زبانی گوینده اول (S)، استدلال او را بر ضد خودش به کار می‌برد. بدین ترتیب، یحیی با وارونگی شکل-زمینه (figure-ground reversal)، توجه را از ضعف و تحقیر خود به عنوان کودک، به انتقاد اخلاقی از سفیان معطوف می‌سازد و در عین حال، سفیان را در موقعیت دفاع و حتی تحقیر قرار می‌دهد. یحیی با درک ضمنی خودپسندی پنهان در شکایت سفیان، نشان می‌دهد که سفیان با مقایسه خود با صحابه پیامبر، جایگاه خیالی والایی برای خود قائل است. پس از پاسخ یحیی، سفیان دیگر در جایگاه فرادست نیست

و کودک با زیرکی، قدرت گفتمانی را به‌طور موقت به دست می‌گیرد. این وارونگی خواننده را وادار می‌کند تا به نقش اجتماعی و عقلانیت کودک نگاه تازه‌ای بیفکند و همین مسئله به برقراری اثر طنز می‌انجامد.

حکایت (۱۵) - مردی را نزد خلیفه آوردند که او زندیقست، خلیفه او را پیش طلبید و گفت یه من رسیده که تو زندیقی. گفت حاشا و کلا بلکه مرد مؤمن موقن و نماز گزارنده ام و روزه دار و شبخیز و پرهیزگار خلیفه گفت من ترا تازیانه میزنم تا تو بزندیقی اقرار کنی، گفت عجب حالتست، حضرت مصطفی صلی الله علیه و آله به شمشیر می‌زد که به مسلمانی اقرار کنی و تو خلیفه زمانی و امیر مؤمنانی مرا تازیانه می‌زنی که بکافری اقرار کن. خلیفه بخندید و او را ببخشید (صافی، ۱۳۸۹: ۲۹۴).

در حکایت (۱۵) خلیفه مردی را به کفر متهم می‌کند و قصد دارد او را با تازیانه مجبور به اعتراف کند. متهم با مقایسه طنزآمیز و گزنده عمل خلیفه با رسالت پیامبر، «نقش واقعی یک رهبر دینی (دعوت به ایمان)» را به شکل جدید تبدیل می‌کند. در این وارونگی، «عمل خلیفه» از یک اقدام مقتدرانه (شکل اولیه) به یک «تناقض مضحک با رسالت دینی» (شکل جدید) تغییر می‌یابد. او هدف پیامبر (اجبار به مسلمانی با شمشیر) را در تضاد با هدف خلیفه (اجبار به کافری با تازیانه) قرار می‌دهد. متهم از یک ساختار مقایسه‌ای متناظر استفاده می‌کند: «پیامبر (A) با شمشیر (X) به مسلمانی (Y) دعوت می‌کرد، اما تو (B) با تازیانه (X) به کفری (Y) مجبور می‌کنی.» این ساختار موازی، تضاد را برجسته‌تر می‌کند.

دیگر حکایات معطوف به تناظر ساختاری به قرار زیر خواهد بود:

جدول ۱. طبقه‌بندی و تحلیل حکایات ۱۶ تا ۳۰ از لطایف‌الطوایف

عنوان حکایت	نوع تناظر زبانی	سازوکار وارونگی شکل - زمینه
(۱۶) آرزوی اسب دزدیده شده (صافی، ۱۳۸۹: ۱۲۹)	تناظر ساختاری	سرباز با تکرار ساختار «سر برکردن» اما با تغییر زمینه از آخرت به دنیا و از ترازوی حساب به آخور اسب، آرزوی خود را از جبران اخروی به نفع مادی در دنیا تغییر می‌دهد.
(۲۲) عار بر نسب (صافی، ۱۳۸۹: ۱۹۵)	تناظر ساختاری	حکیم با تکرار ساختار جمله و تغییر جایگاه فاعل و مفعول در «نسبک عار علیک» (نسب تو ننگ بر توست) به «انت عار علیه» (تو ننگ بر نسب خود هستی)، ننگ را به خود مخاطب بازمی‌گرداند.
(۲۴) مردی و جگر داری (صافی، ۱۳۸۹: ۲۹۵)	تناظر ساختاری	طلحک با تکرار درخواست «مردانگی و جگرداری» و تغییر زمینه از نصیحت اخلاقی به موقعیت عملی (نشستن به جای خود زیر تیغ جلاد)، ترسو بودن ندمای سلطان را آشکار می‌کند.
(۲۵) مگس و آدمیزاد (صافی، ۱۳۸۹: ۲۹۵ و ۲۹۶)	تناظر ساختاری	طلحک با تکرار ساختار «هر جا که آدمی باشد مگس باشد» و با تغییر منطوق سلطان (جایی که هرگز آدمی نرسیده و مگس هست) به این نتیجه می‌رسد که اگر مگس هست و آدمی نیست، پس خود سلطان و همراهانش آدمی نیستند و او تنها آدمیزاد است.
(۲۷) آلت خمرپالودن و آلت زنا (صافی، ۱۳۸۹: ۳۰۰)	تناظر ساختاری	ابوفراس با تکرار ساختار «همراه داشتن آلت (ابزار) برای کار ناپسند» و با جایجایی از ابزار مادی (آلت خمرپالودن) به ابزار طبیعی (آلت زنا)، تناظر ساختاری ایجاد کرده و تناقض را در استدلال محتسب نشان می‌دهد.

۴-۲. تناظرهای استعاری

در این بخش به بررسی روایت‌هایی پرداخته خواهد شد که وجه تناظر استعاری در آن قوی‌تر از دیگر انواع است: حکایت (۲) - روزی دهقانی مظلوم، عرضه‌داشتی نزد تمغاج‌خان آورد و او در آن محل بی سر و دل بود. رقعۀ او را به صحرا انداخت. دهقان ابرام نمود و گفت: «ای خان داد من بده». گفت: «برو که داد نماند». گفت: «که را دادی که نماند؟» خان از آن سخن متأثر گشت، به مثابه‌ای که آب از چشمش روان شد و بداد آن نامراد رسید (صفی، ۱۳۸۹: ۱۳۰).

سازوکار شناختی وارونگی شکل-زمینه در حکایت (۲): در سطح اولیه، گفتار خان به عنوان مرجع قدرت برجسته و دهقان در مقام متکدی عدالت در حاشیه قرار دارد. اما پاسخ دهقان وی را از موقعیت منفعل به موقعیتی فعال، منتقد و حتی سلطه‌گر منتقل می‌کند. در فضای گفتمانی جدید، دهقان نه یک «متکدی عدالت» بلکه یک «افشاگر بی‌عدالتی» می‌شود و خان، نه یک پادشاه مقتدر بلکه «فروشنده‌ای بی‌مشری با ادعای تمام‌شدن کالا» بازنمایی می‌شود. دهقان با درک استعاره‌ی پنهان در جمله‌ی خان، آن را به نحوی هوشمندانه باز می‌خواند و علیه خود گوینده استفاده می‌کند. دهقان، بدون توهین مستقیم، با استفاده از دستگاه زبانی خود حاکم، بنیاد استدلال او را فرو می‌ریزد. این عملکرد نه تنها بازنمایی قدرت را دگرگون می‌سازد، بلکه مخاطب (اعم از خان و شاهدان) را وادار به بازبینی درک خود از «عدالت» و «قدرت» می‌کند.

نوع تناظر و سازوکار زبانی-مفهومی در حکایت (۲): تناظر استعاری (Metaphoric Parallelism): در حکایت شماره (۲)، دهقان در پاسخ به بی‌عدالتی زبانی و اجتماعی خان، با بهره‌گیری از همان چارچوب استعاری‌ای که خان در جهت تحقیر و طرد به کار برده بود، کنش گفتاری وی را به ضد خود بدل می‌کند. خان در جمله‌ی «برو که داد نماند» از استعاره‌ای مفهومی بهره می‌گیرد که «داد» را همانند «کالای مصرفی» یا «منبع قابل تقسیم» فرض می‌کند. این استعاره به وضوح تحت تأثیر الگوی مفهومی «عدالت به مثابه مایملک سلطانی» است. دهقان با بازشناسی دقیق این استعاره، با همان چارچوب مفهومی پاسخ می‌دهد، اما آن را به نفع خود بازتعریف می‌کند: «که را دادی که نماند؟» در اینجا، پرسش دهقان هم‌زمان هم به ظاهر پیرو منطق زبانی خان است و هم به نحو تمسخرآمیزی آن را زیر سؤال می‌برد.

حکایت (۳) - جمعی دهقانان پیش مأمون الرشید از عامل ظالم شکایت کردند و دادخواهی نمودند. گفت در میان عمال (کارگزاران) من به راستی و عدالت او کسی نیست، از فرق تا قدم هر عضو او پر است از عدل و انصاف، ظریفی از آن دهقانان گفت: «ای خلیفه چون حال چنین است، هر عضوی از اعضای او را به ولایتی فرست تا همه قلمرو تو را عدل فروگیرد و مردم به رفاهیت گذرانند». مأمون بخندید و آن عامل را معزول ساخت (صفی، ۱۳۸۹: ۲۹۳).

حکایت دهقان و مأمون الرشید (۳) از نمونه‌های ممتاز طنز تقابلی در سنت لطیفه‌پردازی فارسی است که در آن گوینده فرودست از طریق بهره‌گیری راهبردی از ساختار زبانی و مفهومی سخن گوینده فرادست، معنا را وارونه می‌کند و در نتیجه برتری موقعیتی و اخلاقی خویش را به رخ می‌کشد. مأمون با بهره‌گیری از استعاره «اعضا به مثابه ظرف عدالت» به صورت کنایی ادعا می‌کند که کارگزارش در تمام جنبه‌های وجودی خود تجسم عدالت است. اما دهقان با مهارت زبانی و شناخت عمیق از سازوکارهای معنایی جمله، همان استعاره را دستمایه پاسخ خود قرار می‌دهد و با پیشنهاد «فرستادن هر عضو به ولایتی»، استعاره مأمون را از حوزه انتزاعی-کارکردی به حوزه عینی-کالبدی منتقل می‌کند. در گزاره مأمون، «عضو» به مثابه نماد ظرفیت‌های انتزاعی (مانند قدرت قضاوت منصفانه، صداقت در گفتار و انصاف در رفتار) است که در چارچوب استعاره مفهومی عمل می‌کند. دهقان با تفسیر «عضو» به مثابه اجزای پیکرین (دست، پا، چشم و غیره)، مرجع آن را از «کارکردهای نمادین» به «اشیاء فیزیکی قابل تقسیم» تغییر می‌دهد. دهقان با تفسیر تحت اللفظی این استعاره، نه تنها به فرد کارگزار، بلکه به ساختار زبان فریبنده حاکمیت حمله می‌کند.

حکایت (۶) - روزی مأمون در حال کودکی پیش هارون شوخی میکرد، هارون در غضب شد و گفت: «یابن الزانیة». مأمون علی الفور در جواب او این آیه خواند: «الزانیةُ لَا یَنکِحُهَا إِلَّا زَانٍ أَوْ مُشْرِكٌ» هارون از آن جواب که مأمون داد خجل شد و بدل او را تحسین کرد (صفی، ۱۳۸۹: ۳۸۴).

در حکایت (۶)، هارون الرشید با تعبیر توهین‌آمیز «یابن الزانیة» به مأمون حمله می‌کند. این توهین به‌ظاهر مستقیم، اما از نظر منطقی حاوی یک ارجاع ضمنی به مادر مأمون است که در گفتمان اسلامی، دلالتی بسیار تحقیرآمیز و حیثیتی دارد. مأمون در پاسخ، با تلاوت آیه‌ای از قرآن («الزانیةُ لَا یَنکِحُهَا إِلَّا زَانٍ أَوْ مُشْرِكٌ» (سوره نور: ۳)) دست به بازتعریف ارجاعی می‌زند. بر پایه این آیه، اگر فرض را بر درستی نسبت ناروا قرار دهیم، پیامد آن آن است که پدر (یعنی خود هارون) یا زانی است یا مشرک؛ چرا که قرآن می‌گوید زناکار را فقط زناکار یا مشرک می‌گیرد. این بازتخصیص ارجاعی (Referential Re-indexing)، جایگاه هدف حمله را از مادر مأمون به خود هارون منتقل می‌کند، بدون آنکه به‌صراحت توهینی بیان شده باشد. این سازوکار کلیدی «طنز تقابلی» است: پذیرش صوری اتهام و بازگرداندن آن به منبع خود. شکل اولیه (figure) اتهام آشکار هارون به مأمون (تحقیر فرزند و مادر) و زمینه (ground) اقتدار و مشروعیت هارون به‌عنوان پدر و خلیفه است. اما برای وارونگی مأمون با استناد به آیه، توجه را از اتهام به مادر خود به مشروعیت و طهارت نسب پدری منتقل می‌کند و با جابه‌جایی مرجع، هارون را به‌طور استعاری در جایگاه متهم قرار می‌دهد. در اینجا، نمابرداری معنایی از «فرزند نامشروع» به «پدر نابکار یا مشرک» تغییر می‌یابد و مخاطب (و هارون) با ناهمخوانی استعاری واژه مواجه می‌شود.

حکایت (۷) - روزی یحیی بن سعید عاص که از بزرگان عرب است به مجلس حجاج بن یوسف درآمد. حجاج خواست که او را انفعالی دهد. گفت: «ای یحیی، عبدالله بن هلال عجب سخنی می‌گوید و وی مشعبدی بود که می‌گفت من ابلیس را می‌بینم و وی استاد من است. گفت ابن هلال چه می‌گوید؟ حجاج گفت: می‌گوید که یحیی بن سعید به ابلیس ماند، یحیی گفت ای حجاج تو منکر این سخن مباش که بزرگان مشابه بزرگان باشند که من بزرگ انسم و ابلیس بزرگ جن، حجاج از آن جواب متحیر شد که در برابر چنان تعرضی سخت زیبا گفت (صفی، ۱۳۸۹: ۱۳۳).

با توجه به اینکه بستر بحث بر نظریه شناختی استوار بوده و مبنای تشبیه در این فرایند است می‌توان این روایت را استعاره شناختی دانست. در اینجا حجاج، با نقل قولی طعنه‌آمیز از ابن هلال مبنی بر اینکه «یحیی بن سعید به ابلیس می‌ماند»، تلاش می‌کند از طریق برقراری یک قیاس تحقیرآمیز از منزلت یحیی بکاهد. ساختار جمله حجاج مبتنی بر تشبیه است: «یحیی ← ابلیس». یحیی در پاسخ، با حفظ همین ساختار منطقی، پاسخ می‌دهد که: «من بزرگ انسم و ابلیس بزرگ جن، پس شباهت بزرگان به بزرگان طبیعی است». او با مهارت، ساختار نحوی و منطقی جمله را نگه می‌دارد اما محتوا را در جهتی واژگون می‌سازد. البته قیاس بین انسان و ابلیس، در این حکایت به‌وضوح یک استعاره است. حجاج با این قیاس قصد دارد وجه پلید شخصیت ابلیس را به یحیی نسبت دهد. اما یحیی با بازتنظیم نگاشت استعاری این نسبت را نه به وجه «شیطان بودن»، بلکه به وجه «بزرگ بودن» منتقل می‌کند. در واقع، او از نگاشت ضمنی و چندلایه «ابلیس ← شر مطلق» چشم‌پوشی کرده و صرفاً به نگاشت «ابلیس ← بزرگی در میان جن» بسنده می‌کند.

حکایت (۱۱) - روزی وزیر خلیفه بهلول را گفت، دل خوش دار که خلیفه تو را تربیت کرد و بر سر خوک و خرس حاکم گردانید، بهلول گفت این زمان حاضر خود باش و قدم از فرمان من بیرون منه که رعیت منی (صفی، ۱۳۸۹: ۴۱۹).

در وضعیت تقابلی حکایت (۱۱) وزیر خلیفه (S) با هدف تمسخر و تحقیر بهلول (H)، به جایگاه نامتعارف و مضحک او (حاکمیت بر «خوک و خرس») اشاره می‌کند (شکل اولیه). بهلول با هوشمندی، اصل «فرمانروایی» را که وزیر مطرح کرده بود، می‌پذیرد اما بهلول با بسط مفهوم «فرمانروایی» از حیوانات به انسان‌ها و به‌طور خاص به خود وزیر، «حاکمیت واقعی خود» را به شکل جدید تبدیل می‌کند. در این وارونگی، «وزیر» از جایگاه «زمینه قدرت» به «رعیت» در «شکل» حکمرانی بهلول تنزل می‌یابد. این

جایجایی در تناظری استعاری، کانون توجه را از ماهیت پستِ حاکمیت بهلول به گستره و دامنه آن (شامل وزیر) منتقل می‌کند و سلسله‌مراتب قدرت را به طور طنزآمیزی واژگون می‌سازد.

حکایت (۱۲) - ابوالاسود از فضیلت عربست و بیخ‌ل معروف بود. به او گفتند که تو ظرف علم و وعاء حلمی، اما عیب تو این است که ممسکی. گفت هنر ظرف آنست که ممسک باشد و هر مایعی که درو ریزند نگاه دارد و هر ظرف که چیزی از او ترشح کند معیوبست (صفی، ۱۳۸۹: ۳۴۶).

ابوالاسود (H) در موقعیتی قرار می‌گیرد که فضایل علمی و حلم او توسط شخصی (S) تمجید می‌شود، اما بلافاصله با اتهام «بخل» مورد انتقاد قرار می‌گیرد (شکل اولیه). این وضعیت، او را وادار به دفاع از خود یا دست‌کم، تغییر دیدگاه نسبت به عیب خود می‌کند. وی با استفاده از استعاره ظرف که برای فضایل او به کار رفته بود، معنای آن را به سمت کارکرد تحت‌اللفظی یک ظرف فیزیکی (نگه داشتن مایعات و عدم ترشح) سوق می‌دهد. سپس، «بخل» را نه تنها یک عیب نمی‌داند، بلکه آن را به عنوان «هنر» و ویژگی ضروری یک «ظرف خوب» معرفی می‌کند. در این وارونگی، «عیب اخلاقی» جای خود را به «فضیلت عملکردی» (از دیدگاه ظرف) می‌دهد و کانون توجه از اخلاق به کارایی تغییر می‌یابد. این حکایت نمونه‌ای درخشان از بسط و وارونگی یک استعاره است.

حکایت (۱۳) منصور دوانقی، سلیمان بن وابل را که از امرای بزرگ او بود بحکومت موصل فرستاد و هزار مرد از عجم همراه او کرد و گفت ای سلیمان هزار تن از شیاطین همراه تو کردم تا در نظم امور یار و مددگار تو باشند، چون سلیمان بموصل رفت لشکر او آغاز تعدی کردند و بسی ناخوشی از ایشان صادر شد و خیر ظلم ایشان بمنصور رسید. امیر بسلیمان نوشت: كَفَرْتَ النِّعْمَةَ يَا سُلَيْمَانَ سَلِيمَانَ در جواب این آیت نوشت که: وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانٌ وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا - سلیمان کافر نشد ولیکن شیاطین کافر شدند. منصور را جواب او خوش آمد و هزار مرد از عرب فرستاد تا امداد وی کنند واهل عجم را از آن دیار اخراج کرد (صفی، ۱۳۸۹: ۹۷)

منصور دوانقی در ابتدا، سپاه اعزامی خود (عجمان) را «شیاطین» می‌نامد. هنگامی که این سپاه مرتکب ظلم می‌شود، منصور، سلیمان را به دلیل «کفر نعمت» سرزنش می‌کند و مسئولیت را متوجه او می‌داند. سلیمان با استفاده از استعاره اولیه منصور («شیاطین» خواندن عجمان) و نیز با بهره‌برداری از نام خود که با نام حضرت سلیمان نبی همخوانی دارد، اتهام منصور را به خود او بازمی‌گرداند. او با اقتباس یک آیه قرآنی (آیه ۱۰۲ سوره بقره) که در آن هم حضرت سلیمان و هم شیاطین مطرح شده‌اند، مسئولیت «کفر» و ظلم را از خود (به واسطه تشابه نام با پیامبر) به گردن «شیاطین» (یعنی همان عجمانی که منصور فرستاده بود) می‌اندازد. این پاسخ، هوشمندانه اتهام را از سلیمان سلب کرده و آن را متوجه منشأ اصلی (یعنی انتخاب منصور) می‌سازد. دیگر حکایات معطوف به تناظر استعاری به قرار زیر خواهد بود:

جدول ۲. حکایات معطوف به تناظر استعاری

عنوان حکایت	نوع تناظر زبانی	سازوکار وارونگی شکل - زمینه
(۲۰) بره و خویشاوندی (صفی، ۱۳۸۹: ۱۴۲ و ۱۴۳)	تناظر استعاری	اعرابی با بسط استعاره خلیفه (بره گویا پدرش او را شاخ زده) و ایجاد یک استعاره موازی درباره خلیفه (گویا مادر بره او را شیر داده)، خلیفه را به جای خود مورد تمسخر قرار می‌دهد.
(۲۶) شش ماهه و تکلیف نماز (صفی، ۱۳۸۹: ۳۰۰)	تناظر استعاری	نومسلمان با گرفتن معنای تحت‌اللفظی از استعاره محتسب (همین الان از مادر متولد شده‌ای) و بسط آن به این منطق که کودک شش ماهه تکلیف نماز ندارد، از ادای نماز سر باز می‌زند.

۴- تناظرهای چندمعنایی

در این بخش به بررسی روایت‌هایی پرداخته خواهد شد که وجه تناظر چند معنایی در آن قوی‌تر از دیگر انواع است: حکایت (۴) - نزد قاضی‌ای نقل کردند که درین شهر هزالی است مقلد که تقلید شمارا بر می‌آورد و آن را ماده هزل ساخته و مردم را به آن سبب می‌بخشد، قاضی در غضب شد و کس بطلب او فرستاد که تازیانه زند، چون حاضر شد قاضی با او آغاز اعتراض کرد و گفت که: «هی مردک تو را می‌رسد که هر جا رسی، مرا بر آری؟» گفت: «لعنت خدای بر کسی که شما را برآورده است» (صفی، ۱۳۸۹: ۲۹۹).

سازوکار شناختی و آرونگی شکل-زمینه در حکایت (۴): در ساختار گفتمانی اولیه، مفهوم «برآوردن» به‌مثابه کنش تقلید در بافتی از نقد اخلاقی مطرح می‌شود. اما هزّال با بازتعریف معنایی همان واژه، زمینه‌ی مفهومی را وارونه می‌کند: اکنون «برآوردن» در معنای ارتقاء و مقام‌دهی، نه کنش هزلی، کانون معنایی را شکل می‌دهد. بدین ترتیب، معنای کم‌برجسته به‌واسطه‌ی ترفند واژگانی، به شکل جدید بدل می‌شود و موجب غافل‌گیری، طنز و بی‌اثر شدن انتقاد قاضی می‌گردد. در فضای گفتمانی اولیه، قاضی در جایگاه قدرت است و انتقاد را آغاز می‌کند. اما پاسخ هزّال، با یک چرخش ظریف در معنا، سبب می‌شود که فضا از «محاکمه هزّال» به «نقد ساختار قدرت» منتقل شود. طنز از دل بازآرایی مفهومی شکل می‌گیرد، بدون آنکه در ظاهر، حرمت قدرت رسمی شکسته شود. هزّال نه‌تنها از مجازات می‌گریزد، بلکه با مهارتی شناختی، از ساختار زبانی استفاده می‌کند تا از زبان قاضی، علیه خودش بهره‌برداری کند.

نوع تناظر و سازوکار زبانی-مفهومی در حکایت (۴): حکایت (۴) نمونه‌ای از تناظر چندمعنایی (Polysemous Parallelism) در قالب طنز تقابلی است. در این نوع تناظر، یک واژه منفرد با چند معنای مرتبط (و نه کاملاً بی‌ارتباط) در یک بافت به‌گونه‌ای به کار می‌رود که هر دو معنای آن فعال می‌شوند و پاسخ‌دهنده با بازی بر سر این چندمعنایی، معنای جدید یا متضادی می‌آفریند. ساختار طنزآمیز مبتنی است بر بهره‌برداری از ظرفیت چندمعنایی واژه‌ی «برآوردن» در دو بافت گفتاری متقابل و ایجاد یک و آرونگی ادراکی که به‌واسطه آن وجه غالب معنایی در گفتار اول، به پس‌زمینه می‌رود و معنای کم‌تر برجسته، به کانون توجه طنزآمیز بدل می‌شود. در سطح واژگانی، قاضی واژه‌ی «برآوردن» را در معنای کنایی و استعاره‌ی «ادای کسی را درآوردن» یا «تقلید کردن» به کار می‌برد: «تو را می‌رسد که هر جا رسی، مرا بر آری؟» هزّال، با درک لایه‌های معنایی ضمنی در این واژه، از همان شکل واژگانی استفاده می‌کند اما نمابرداری مفهومی (conceptual profile) آن را تغییر می‌دهد: اکنون «برآوردن» در معنای «بالا آوردن» و «به منصب رساندن» به کار رفته است.

حکایت (۸) - روزی حافظ غیاث محدث که از مشاهیر علمای زمان بود بیمار شد و ایشان [عبد الرحمن جامی] به عیادت وی آمدند، حافظ سخن از حقایق و معارف صوفیه درمیان آورد و چون تتبع آن علم کم کرده بود و اصطلاحات ایشان کم ورزیده، بعضی مسائل مخالف اصطلاح گفت و ایشان در مقابل آن گفتگو سکوت کردند. چون از پیش حافظ رفتند، حافظ به جمعی از علماء و فضلاء که بعد از آن به عیادت او آمده بودند، گفت مولانا عبد الرحمن جامی امروز اینجا بود، چندان مسائل غامضه صوفیه گفتم که گوش گرفت. این خبر بایشان رسید فرمودند: از آن سخنان که او گفت گوش می‌بایست گرفت (صفی، ۱۳۸۹: ۲۳۳).

در این حکایت (۸)، حافظ غیاث محدث که در علوم ظاهری دانشمند است اما در عرفان و تصوف بی‌اطلاع، در حضور عارف برجسته‌ای چون عبد الرحمن جامی به غلط از اصطلاحات صوفیه سخن می‌گوید. جامی در حضور او سکوت می‌کند، لذا حافظ به اشتباه مدعی می‌شود که جامی به عمق سخنانش توجه کرده و از آن تأثیر گرفته است (رک معین ذیل «گوش گرفتن»). جامی معنای «گوش گرفتن» را به معنای تحت‌اللفظی «بستن گوش‌ها برای نشنیدن سخنان بی‌معنی یا غلط» بازمی‌گرداند (شکل جدید). این تغییر معنا، ادعای حافظ را کاملاً واژگون کرده و نه تنها عظمت سخنان او را نفی می‌کند، بلکه آن را تا حد «پاوه‌گویی» تقلیل می‌دهد که شایسته شنیدن نیست. در این و آرونگی، «سخنان حافظ» از «عمق و غامض بودن» به «بی‌محتوایی و انحراف از اصطلاح» تغییر می‌یابد. کانون توجه از «اثرگذاری ظاهری سخن» به «کیفیت واقعی و صحت محتوای آن» منتقل می‌شود. این

حکایت نمونه بارزی از بهره‌برداری از تناظر چندمعنایی است. عبارت «گوش گرفتن» همزمان به معنای «جذب شدن و توجه شدید کردن» (تلقی حافظ) و «بستن گوش برای نشنیدن» (معنای مورد نظر جامی) است.

حکایت (۱۰) - گرانجانی بی ادبی می‌کرد، عزیزی او را ملامت نمود و او گفت چه کنم آب و گل مرا چنین سرشته اند». گفت: «آب و گل ترا نیکو سرشته‌اند، اما لگد کم خورده است» (صفی، ۱۳۸۹: ۳۱۴).

حکایت (۱۰) یک رویارویی کلامی میان گرانجانی است که در تلاش است با انتساب منشأ بی ادبی به «آب و گل» خویش (در ادبیات قرآنی به معنای سرشت اولیه و گوهر وجودی: وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ سُلَالَةٍ مِنْ طِينٍ (سوره حجر: ۲۶)) خود را از مسئولیت مبرا سازد (شکل اولیه) و عارفی که با استفاده از این استعاره، معنای «آب و گل» را به سمت معنای تحت‌اللفظی «ماده سفالگری» سوق می‌دهد. سپس، با اضافه کردن «لگد کم خورده است» (اشاره به فرایند ورز دادن گل)، عذر گرانجان را باطل می‌کند و مسئولیت را از «جبر خلقت» به «نقص در تربیت و پرورش» منتقل می‌سازد (وارونگی). بدین ترتیب، کانون توجه از «علت درونی و جبری» به «عامل بیرونی و قابل کنترل (تربیت)» تغییر می‌یابد. این جایجایی شناختی، وجه چندمعنایی آب و گل را برجسته می‌سازد و در برابر آب و گل به معنای طینت و آب و گل در معنای ماده و سازه نوعی تقابل شکل خواهد گرفت.

حکایت (۱۴) - دهقانی را ستمی رسیده بود، نزد پادشاه رفت و عرض حال کرد، پادشاه به حال او نپرداخت و خود را بجای دیگر مشغول ساخت، باز ابرام کرد پادشاه رو بگردانید، سوم بار تکرار نمود، پادشاه در غضب شد و گفت ای مبرم در دسر از پیش ما ببر، گفت سر تویی درد را کجا برم؟ (صفی، ۱۳۸۹: ۱۳۱)

در حکایت (۱۴) دهقان که مورد ستم قرار گرفته، برای دادخواهی به پادشاه مراجعه می‌کند. پادشاه ابتدا بی توجهی می‌کند و سپس با عصبانیت، دهقان را «مُبرم» (مزاحم) خوانده و از او می‌خواهد که «دردسر» خود را از پیش او ببرد. دهقان در این موقعیت فرودست، با پاسخی هوشمندانه، خشم پادشاه را به تأثر و سپس به حمایت تبدیل می‌کند. پادشاه عبارت «دردسر» را به معنای «مزاحمت و تصدیع» به کار می‌برد تا دهقان را از خود براند. دهقان آن را تجزیه می‌کند: «درد» + «سر». سپس، با بهره‌برداری از چندمعنایی واژه «سر» (هم جزء بدن و هم کنایه از بزرگ/رئیس کشور)، خطاب به پادشاه می‌گوید: «سرتویی درد را کجا برم؟» (اشاره به اینکه تو خود، سر مملکت هستی، پس درد رعیت را باید به تو گفت و نزد خودت برد). در این وارونگی، «شکایت دهقان» از یک «مزاحمت شخصی» به «یک حق مشروع رعیت و وظیفه حاکم» تغییر می‌یابد. کانون توجه از «اقتدار پادشاه برای طرد» به «تکلیف پادشاه برای دادخواهی» منتقل می‌شود. این حکایت نمونه بارزی از بهره‌برداری از تناظر چندمعنایی است. دهقان با جایجایی هوشمندانه میان دو معنای سر، طنز و وارونگی را محقق می‌کند.

جدول ۳. طبقه‌بندی و تحلیل حکایات ۱۶ تا ۳۰ از لطایف/الطوایف

عنوان حکایت	نوع تناظر زبانی	سازوکار وارونگی شکل - زمینه
(۱۷) ذات‌الجنب و ذات‌الصدر (صفی، ۱۳۸۹: ۱۲۴)	تناظر چندمعنایی	صاحب‌الدوله با بازی با واژه «صدر» (هم به معنی سینه و بیماری آن «ذات‌الصدر» و هم به معنی عنوان «صدر» مولانا)، بیماری را به شخصیت مولانا نسبت داده و طنزی چندمعنایی ایجاد می‌کند.
(۱۸) ساختن از شکمبه (صفی، ۱۳۸۹: ۱۲۴)	تناظر چندمعنایی	مولانا پادشاه با تغییر معنای «ساختن» از «آفریدن/خلق کردن» به «جعل کردن» میرک عبدالرحیم را تحقیر می‌کند.
(۱۹) حوری در دنیا (صفی، ۱۳۸۹: ۱۳۰)	تناظر چندمعنایی	سرباز با تجزیه واژه حورالعین و بهره‌گیری از چندمعنایی «حور» و «عین» بهانه می‌آورد که خود حور (همسر) دارد و حاضر نیست برای «عین» بجنگد و کشته شود.

عنوان حکایت	نوع تناظر زبانی	سازوکار وارونگی شکل - زمینه
(۲۱) کور حقیقی (صفی)، (۱۳۸۹: ۱۷۸)	تناظر چندمعنایی	طالب علم با تغییر معنای «کور» از نابینایی فیزیکی به «کور» دل و نادانی معنوی، فرد بخیل را متوجه نادانی خود در روی گرداندن از روزی‌دهنده حقیقی می‌کند.
(۲۳) سوراخ سوم بینی (صفی)، (۱۳۸۹: ۲۹۵)	تناظر چندمعنایی	ظریف با گرفتن معنای تحت‌اللفظی «سوراخ کردن بینی» به جای معنای کنایی «تنبیه و داغ کردن»، به شاه می‌گوید که بینی‌اش دو سوراخ دارد و به سوراخ سوم احتیاجی نیست.
(۲۸) سربریده و سخن گفتن (صفی، ۱۳۸۹: ۳۰۵)	تناظر چندمعنایی	سرتراش با بهره‌برداری از چندمعنایی ضمنی «سر بریده» (هم به معنی سری که خراشیده شده و هم به معنی کسی که مرده)، اعتراض خواجه را با طنز پاسخ می‌دهد.
(۲۹) طعام‌های ناسازگار (صفی، ۱۳۸۹:)	تناظر چندمعنایی	ظریف با تغییر معنای «با هم نساختن» (عدم سازگاری دو چیز) به «با هم ساختن/تیبانی کردن» (توطئه کردن دو چیز)، طنز ایجاد می‌کند که دو غذا برای از بین بردن او با هم متحد شده‌اند.
(۳۰) چراغ نابینا (صفی)، (۱۳۸۹: ۳۷۷)	تناظر چندمعنایی	مرد نابینا با تغییر معنای «کور» از نابینایی ظاهری به «کوردلی» (نادانی و عدم بصیرت)، به مخاطب خود کنایه می‌زند و نشان می‌دهد که «کور» حقیقی کسی است که بصیرت ندارد.

۵. نتیجه

در این پژوهش، با تکیه بر رویکرد شناختی به طنز تقابلی، سی حکایت از لطایف‌الطوایف فخرالدین علی صفی، با تمرکز بر پدیده‌ی وارونگی شکل-زمینه و سه نوع تناظر زبانی تحلیل شد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که وارونگی شکل-زمینه، سازوکار شناختی مرکزی در تولید طنز تقابلی در لطایف‌الطوایف است و نقشی تعیین‌کننده در براندازی نمادین گفتمان سلطه ایفا می‌کند. در ۷۳ درصد از حکایات (۲۲ مورد از ۳۰)، کنشگران فرودست با جابه‌جایی کانون توجه از مؤلفه‌های برجسته گفتار آغازگر (شکل) به عناصر حاشیه‌ای یا مفروضات نادیده‌گرفته‌شده (زمینه)، موفق به بازتعریف موقعیت تقابلی شده‌اند. این جابه‌جایی شناختی، موقعیتی که در ابتدا تهدیدآمیز یا تحقیرکننده است را به بستری برای برتری گفتمانی فرودست تبدیل می‌کند و امکان تخریب درونی منطقی گفتار فرادست را بدون مواجهه مستقیم فراهم می‌آورد. از این منظر، طنز تقابلی در لطایف‌الطوایف نه صرفاً ابزار خندانند، بلکه راهبردی گفتمانی برای مقاومت زبانی، بازپس‌گیری عاملیت و تعلیق موقت سلسله‌مراتب قدرت است.

تحلیل داده‌ها نشان داد که فرودستان برای تحقق وارونگی شکل-زمینه عمدتاً از سه نوع تناظر زبانی بهره می‌برند: تناظر چندمعنایی با ۴۰ درصد (۱۲ حکایت)، تناظر استعاری با ۳۰ درصد (۹ حکایت) و تناظر ساختاری با ۷/۲۶ درصد (۸ حکایت). غلبه تناظر چندمعنایی بیانگر گرایش فرودستان به راهبردهایی است که امکان پنهان‌سازی تقابل را فراهم می‌کند و از طریق ظرفیت ایهامی واژگان، برتری گفتمانی را با کمترین هزینه تعارضی ایجاد می‌سازد. تناظر استعاری نیز با تعدیل شدت تقابل، امکان عبور ایمن‌تر از موقعیت‌های پرخطر را فراهم می‌آورد، در حالی که تناظر ساختاری، به دلیل صراحت بالاتر در بازتاب گفتار آغازگر، کم‌بسامدتر است. این الگوی توزیع نشان می‌دهد که انتخاب نوع تناظر، تابعی از حساسیت بافت قدرت و میزان ریسک‌پذیری گوینده فرودست است و به‌صورت نظام‌مند در خدمت بازتعریف روابط قدرت قرار می‌گیرد. در نهایت باید گفت طنز تقابلی در لطایف‌الطوایف نه تنها کنشی سرگرم‌کننده بلکه ابزاری راهبردی برای مقاومت زبانی در برابر سلطه است. وارونگی شکل-زمینه، با تغییر کانون توجه از

«شکل» به «زمینه»، به گویندگان فرودست امکان می‌دهد تا ضمن حفظ انسجام گفتاری، منطق گفتمان سلطه را از درون تخریب کرده و ساختاری نو برای ادراک معنا بسازند.

منابع



- باقری، بهادر (۱۳۸۴). تحلیل محتوای لطایف الطوایف از دریچه عناصر داستانی آن، پژوهش‌های ادبی، ۳(۹)، ۲۹-۴۶.
- چراغی، افسانه (۱۳۸۸). شگردهای زبانی لطیفه‌پردازی در لطایف الطوایف (پایان‌نامه کارشناسی ارشد، راهنما: علی‌پدرام میرزایی)، دانشگاه پیام‌نور تهران، دانشکده زبان و ادبیات فارسی.
- خاتمی، احمد و الهام باقری (۱۳۹۳). طنز روایی و کاربرد عرفانی آن در حدیقه، نشریه ادب فارسی، ۴(۱)، ۳۳-۵۹.
- دارایی، حدیث و سبزیان‌پور وحید (۱۳۹۶). بررسی محتوایی و سرچشمه‌های فکری علی صفی در لطایف الطوایف، نشریه ادبیات تطبیقی، ۹(۱۶)، ۴۳-۶۴.
- زارع بنادکوک، نجمه؛ نوریان، مهدی و محمدی فشارکی، محسن (۱۴۰۰). گونه‌شناسی لطیفه در قرن هشتم تا دهم هجری (به انضمام معرفی دو نسخه خطی)، متن‌پژوهی ادبی، ۲۵(۸۸)، ۸۸-۱۱۲.
- صفی، فخرالدین علی (۱۳۸۹). لطایف الطوایف، احمد گلچین معانی (مصحح)، تهران: اقبال.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). عناصر داستان، تهران: سخن.

References

- Attardo, S. (1994, 2001). Linguistic Theories of Humor / Humorous Texts.
- Hurley, M., Dennett, D., & Adams, R. (2011). Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind.
- Veale, T. (2006). The Cognitive Mechanisms of Adversarial Humor.
- Langacker, Ronald W. (1987). Foundations of Cognitive Grammar: Theoretical Prerequisites. Stanford: Stanford University Press.
- Bagheri, Bahadur. (2005). Content Analysis of Lataif al-Tawaif through. [in Persian]
- Chiraghi, Afsaneh (2009). Linguistic Techniques of Joking in Lataif al-Tawaif (Master's Thesis, Supervisor: Ali Padram Mirzaei). Payam Noor University, Tehran, Faculty of Persian Language and Literature. [in Persian]
- Khatami, Ahmad and Elham Bagheri (2014). Narrative Humor and Its Mystical Application in Hadiqa, Persian Literature Journal, 4(1). 33-59. [in Persian]
- Darabi, Hadith and Sabzianpour Vahid. (2017). Content Analysis and Intellectual Sources of Ali Safi in Lataif al-Tawaif. Comparative Literature Journal, 9(16), 43-64. [in Persian]
- Zare Benadkoki, Najmeh; Noorian, Mehdi and Mohammadi Fasharaki, Mohsen. (2014). Typology of Latifa in the 8th to 10th centuries AH (including the introduction of two manuscripts). Literary Textual Studies, 25(88), 88-112. [in Persian]
- Safi, Fakhr al-Din Ali (2010). Latifa al-Tawaif. Ahmad Golchin Maani (editor). Tehran: Iqbal. [in Persian]
- Mirsadeghi, Jamal (1997). Elements of a Story, Tehran: Sokhan. [in Persian]



Mythanalyse of Water in the Language of Mysticism Based on Five Mystical Texts

Elmira Taslimi¹  and Alireza Fouladi² 

1. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Kashan, Kashan, Iran. E-mail: el.taslimi@gmail.com
2. Corresponding author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Kashan, Kashan, Iran. E-mail: fouladi@kashanu.ac.ir

Article Info

ABSTRACT

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
31 May 2025

Received in revised form:
15 July 2025

Accepted:
10 August 2025

Available online:
20 September 2025

Keywords:
mythanalyse,
mythological criticism,
mystical language,
myth of water,
Jilbert Dourand

Mythanalyse is one of the theories in mythology that can be used for mythological criticism. Mythanalyse was introduced by Denis de Rougemont with the approach of text-based cultural Mythanalyse and author-based cultural Mythanalyse, and by Jilbert Dourand, this change to social Mythanalyse. In the latter approach, after finding myth in the text, they express its narrative and examine it. After that researcher describe meaning of myth in mystic texts, Also They are speaking about social analysis in mystic books. This article is based on the Gilbert Durand method, examines the myth of water in the mystical texts of Asrar al-Tawhid, Tamhidat, Tazkir al-Awliya, Awarif al-Ma'arif, and Mersad al-Ibad. This article, using a descriptive-analytical method, has finally concluded that the myth of water, among Iranian and foreign myths, has themes such as holiness, life-giving, purification, being a symbol for awareness, girlhood and beauty, fertility, fighting drought, healing and immortality, mortality, and the element of fertility. However, in the five mystical texts under study, more transcendent functions such as fundamental life-giving, profound purification, holiness, playing the role of a symbol for metaconsciousness, being under the control of a mystic, being a mystic medium, and death and transformation have been attributed. To the extent that everyone returns to two major functions for the myth of water in the mystical community, namely the supernatural capabilities of water and the supernatural capabilities of the mystic and these differences have transformed the myth of water into the theology of water among mystics.

Cite this article: Taslimi, E. & Fouladi, A. (2025). Mythanalyse of water in the language of mysticism based on five mystical texts. *Persian Literature*, Vol. 15, No. 1, Serial No. 35, 67-80. <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.407190.2355>



© Author(s) retain the copyright.

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.407190.2355>



اسطوره‌کاوی آب در زبان عرفان بر پایه پنج متن عرفانی

المیرا تسلیمی^۱ و علیرضا فولادی^۲

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. رایانامه: el.taslimi@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. رایانامه: fouladi@kashanu.ac.ir

چکیده

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله:

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۱۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۲۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۹

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۹

کلیدواژه‌ها:

اسطوره‌کاوی،

نقد اسطوره‌ای،

زبان عرفان،

اسطوره آب،

ژیلبر دوران.

اسطوره‌کاوی از نظریه‌های مطرح در اسطوره‌شناسی است که امکان کاربرد برای نقد اسطوره‌ای را دارد. اسطوره‌کاوی از سوی دنی دو روزمون با رویکرد اسطوره‌کاوی فرهنگی متن‌محور و اسطوره‌کاوی فرهنگی مؤلف‌محور مطرح شد و از سوی ژیلبر دوران، به اسطوره‌کاوی اجتماعی تمایل پیدا کرد. در رویکرد اخیر، پس از یافتن ردپای یک اسطوره در متن مورد تحقیق، روایت اسطوره‌ای آن را بازمی‌یابند و به تحلیل مضمونی آن روایت و سپس تحلیل مضمونی کاربردهای آن اسطوره در متن مورد تحقیق و سرانجام تحلیل اجتماعی تفاوت‌های کاربرد آن در این دو می‌پردازند تا چند و چون بازتولید هویت فرهنگی را نشان دهند. مقاله حاضر بر اساس روش ژیلبر دوران به اسطوره‌کاوی آب در متون عرفانی *اسرارالتوحید*، *تمهیدات*، *تذکره‌الاولیا*، *عوارف‌المعارف* و *مرصادالعباد* پرداخته است. این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی سرانجام نتیجه گرفته است که اسطوره آب در میان اسطوره‌های ایرانی و غیرایرانی، با مضامینی مانند تقدس، حیات‌بخشی، تطهیر، نماد بودن برای آگاهی، دخترانگی و زیبایی، بارورکنندگی، مبارزه با خشکسالی، درمانگری و جاودانگی، میراندگی و عنصر فرودین آمده است؛ با این حال در پنج متن عرفانی مورد تحقیق، کارکردهای متعالی‌تری مانند تقدس الهی، حیات‌بخشی بنیادین، تطهیر درون، نماد بودن برای فراآگاهی، مغلوبیت نزد عارف، مدیوم بودن برای عارف، میراندگی و تغییر خاصیت، یافته است، تا جایی که همه به قابلیت‌های ماورای طبیعی آب از دید عارف و قابلیت‌های ماورای طبیعی عارف در برخورد با آب بازمی‌گردند و همین تفاوت‌ها اسطوره آب را نزد عارفان، به الهیات آب بدل ساخته است.

استاد: تسلیمی، المیرا و فولادی، علیرضا (۱۴۰۴). اسطوره‌کاوی آب در زبان عرفان بر پایه پنج متن عرفانی. *ادب فارسی*، دوره ۱۵، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۵، ۸۰-۶۷

<https://doi.org/10.22059/jpl.2026.403013.2344>

ناشر: انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.



۱. مقدمه

تا کنون پیرامون جایگاه اسطوره در عرفان، پژوهش‌هایی صورت گرفته است که شاید کار بیشتر را در این زمینه زاید جلوه دهد، اما این پژوهش‌ها یا جنبه نظری دارند یا بر اساس واکاوی کهن‌الگوهای یونگی که در حیطه نمادپژوهی می‌گنجد، صورت گرفته‌اند و تا امروز با تحلیل روشمند در این باره کمتر مواجه بوده‌ایم؛ این در حالی است که به نظر می‌رسد مناسب‌ترین نظریه برای رسیدن به این مقصود، نظریه موسوم به اسطوره‌کاوی (Mythanalyse) باشد و بر اساس آن امکان تحلیل دقیق‌تر حضور اسطوره‌ها در زبان عرفان فراهم می‌آید.

اسطوره‌کاوی ابتدا از سوی دنی دو روژمون (Denis de Rougemont)، نظریه‌پرداز فرهنگی سوئیسی، با دو رویکرد اسطوره‌کاوی فرهنگی متن‌محور و اسطوره‌کاوی فرهنگی مؤلف‌محور ابداع شد و سپس از سوی ژیلبر دوران (Gilbert Durand)، انسان‌شناس فرانسوی، به اسطوره‌کاوی اجتماعی تمایل پیدا کرد (ر.ک: عوض‌پور و همکاران، ۱۳۹۸: ۳۹۱-۵۶۳). این پژوهش بر پایه اسطوره‌کاوی اجتماعی به اسطوره‌کاوی آب در پنج متن عرفانی اسرارالتوحید، تمهیدات، تذکره‌الاولیا، عوارف‌المعارف و مرصادالعباد اختصاص دارد.

مسئله اصلی پژوهش حاضر این است که از اسطوره‌کاوی اجتماعی آب در کتاب‌های عرفانی اسرارالتوحید، تمهیدات، تذکره‌الاولیا، عوارف‌المعارف و مرصادالعباد چه نتایجی به دست می‌آید. این مسئله اصلی، مسئله‌های فرعی چندی بر پایه مراحل روشی اسطوره‌کاوی، مانند چپستی مضامین اسطوره آب در فرهنگ ملل و چپستی مضامین این اسطوره در پنج متن عرفانی مذکور، خواهد داشت. در این زمینه، نقاط اشتراک و بویژه نقاط افتراق را مورد توجه قرار می‌دهیم تا نسبت به همانندی‌ها و ناهمانندی‌ها میان متون اساطیری و عرفانی در باره اسطوره آب و کارکرد اجتماعی آن در این متون از جهت بازتولید هویت فرهنگی، آگاهی به دست آید.

تا کنون در باره اسطوره آب کتاب‌ها و مقالات متعددی نوشته شده است که ذیلاً آنها را معرفی می‌کنیم:

کتاب همه چیز درباره آب: از هنر تا دین، از نمادشناسی تا سطور، هفتاد پوستر با موضوع آب، از پدram حکیم‌زاده (۱۳۹۹) در ضمن بحث‌هایش به اسطوره آب در هنر و دین می‌پردازد و نمادهای مختص به آب را متذکر می‌شود. کتاب در و درگاهی به اسطوره آب و چپستی پری از محسن میهن‌دوست (۱۳۹۷) درباره اسطوره آب و الهه آب و ماهیت آن‌ها صحبت می‌کند.

نگارندگان مقاله «تحلیل نقش نمادین اسطوره آب و نمودهای آن در شاهنامه فردوسی بر اساس روش نقد اسطوره‌ای» از فرزاد قائمی، ابوالقاسم قوام و محمدجعفر یاحقی (۱۳۸۸) برای آب نقش‌های متفاوتی قائل شده‌اند: اسطوره آب نمادی از آغاز مرحله آفرینش مادی، مظهر جاودانگی و تداوم حیات مادی و عنصری برای پالایش روح است. مقاله «کهن‌نمونه آب» و کارکرد آن در اسطوره و حماسه از مهدی شریفیان و بهزاد اتونی (۱۳۹۰) ضمن تأکید بر خاصیت تطهیری آب، پیوند میان دو اسطوره آب و مار را بیان می‌کند. مقاله «مقایسه ایزدان آب در اسطوره‌های ایران و ویتنام» از ناصر نیکویخت، سعید بزرگ بیگدلی و فونگ ووتی‌تامه (۱۳۹۱) به بیان ویژگی‌های اسطوره آب در دو سرزمین مذکور می‌پردازد. نویسندگان بر این باورند که ایزدان آب در ایران بسیار قدرتمند و آرمانی‌ترند و صفت فرشته‌گونگی آنان انکارناپذیر است؛ اما خدایان ویتنامی گاه نماد خشونت و گاه مظهر لطف و مهربانی‌اند. مقاله «بررسی تطبیقی اسطوره آب در اساطیر ایران و هند» از محمد بارانی و احسان خانی سومار (۱۳۹۲) به اشتراکات این اسطوره در دو فرهنگ ایران و هند توجه نشان می‌دهد. نگارندگان معتقدند که آب در میان ایرانیان و هندیان جزو نخستین آفریده‌های مادی است. مقاله «جایگاه آب در اسطوره‌های ایران» از میترا شاطری (۱۳۹۳) بر این باور است که انسان از اسطوره‌ها بهره می‌برده است تا به توجیه بلایای طبیعی بپردازد و بشر در روزگاران مختلف برای آب الهه‌ای در نظر می‌گرفته است تا با ستایش آن بتواند از حوادث طبیعی در امان بماند. مقاله «تجلی رمز و اسطوره آب در دیوان، حدیقه و سیرالعباد سنائی» از مهناز بازگیر، امیرحسین ماحوزی و علی‌محمد سجادی (۱۳۹۶) سرانجام به این نتیجه می‌رسد که سنایی از اسطوره آب برای

بیان مضامین عرفانی بهره جسته است. در شعر او، آب دارای نیروی فعال، حیات‌دهنده و یادآور حضور الهی و نشانه حیات، استمرار و پایداری در زندگی است. از نظر وی آب، وسیله تطهیر و تسخیر، وسیله بازگشت آدمی به اصل است. در این کتاب‌ها و مقالات یا وجه اسطوره‌ای آب در اساطیر ملل مورد توجه بوده است یا وجه کهن‌الگویی و نمادین آن در متون ادبی و عرفانی و بنابراین، هیچ‌کدام از این آثار، اسطوره آب را با نظریه اسطوره‌کاوی در متون عرفانی، مورد بازکاوی قرار نداده‌اند؛ کاری که این مقاله به آن می‌پردازد.

مقاله حاضر با روش تحلیل محتوای کیفی پیش می‌رود و چنان که گذشت، رویکرد مقاله برای این منظور، نظریه اسطوره‌کاوی و جامعه آماری مقاله، پنج کتاب عرفانی اسرارالتوحید، تمهیدات، تذکره‌الاولیا، عوارف‌المعارف و مرصادالعباد است.

۲. مبانی نظری

نظریه اسطوره‌کاوی مربوط به دانش اسطوره‌شناسی است که می‌توان با استفاده از آن به تحلیل متون ادبی نیز پرداخت و بنابراین، نظریه‌ای در حوزه نقد اسطوره‌های هم به شمار می‌آید. این نظریه را محقق سوئیسی، دنی دو روژمون، در سال ۱۹۶۱ به دست داد. چگونگی و چرایی به کارگیری چنین اصطلاحی از سوی روژمون به کاربرد اصطلاح اسطوره‌سنجی از سوی ژیلبر دوران شباهت دارد، زیرا هر دو، دنیای متن را بر اساس اسطوره‌های آن، با بافت موقعیتی پیوند می‌زنند (نامورمطلق، ۱۳۹۸: ۹۹).

روژمون معتقد است اسطوره‌کاوی با روانکاوی فروید در تقابل است، زیرا اسطوره برای شناخت فرهنگ به کار می‌رود، حال آن که فروید در روانکاوی به دنبال شناخت روان افراد است و با تحلیل روان جمعی، میانه‌ای ندارد و این کار بر عهده اسطوره‌کاوی است (همان، ۱۳۹۷: ۴۴۶). روژمون در این باره، رویکرد یونگی نشان می‌دهد و با این حال، دستاورد کار او، نه تحلیل کهن‌الگوها، بلکه کشف مضمون‌های اسطوره‌ای و رابطه آن‌ها با فرهنگ است و همین امر، به رویکرد وی، تمایز بخشیده است.

پس از روژمون، ژیلبر دوران، محقق فرانسوی، نظریه اسطوره‌کاوی را در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ بیشتر مطرح کرد (همان، ۱۳۸۸: ۹۳). از منظر دوران، اسطوره‌کاوی در آغاز به بررسی آثار ادبی و هنری می‌پردازد (عوض‌پور و نامورمطلق، ۱۳۹۳: ۲۰۵)، اما در اسطوره‌کاوی دورانی، صرفاً اسطوره‌های متن ادبی، مورد مطالعه نیست، بلکه علاوه بر آن، بازکاوی رابطه آن‌ها با جامعه نیز محل توجه خواهد بود (عوض‌پور و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۰۰).

باری، بر اساس آنچه از منابع متعدد برمی‌آید، روش اسطوره‌کاوی به این صورت است که ابتدا موضع کاربرد یک اسطوره در متنی، شناسایی می‌شود و سپس روایت آن اسطوره را بازنمایی می‌کنند و پس از تحلیل مضمونی این روایت و تحلیل مضمونی کاربردهای آن در متن مورد تحقیق، مقایسه شباهت‌ها و تفاوت‌هایشان را در این دو، پی می‌گیرند و سرانجام به تحلیل اجتماعی آن اسطوره از منظر این شباهت‌ها و تفاوت‌ها در آن متن می‌پردازند.

۳. روایت اسطوره آب در فرهنگ ملل

آب در فرهنگ برخی ملل، دارای ایزد خاص است؛ ایزدانی که هر یک، روایتی دارد؛ از جمله در فرهنگ ایرانی، آناهیتا جایگاه ایزدبانوی آب را دارد. آناهیتا از دو واژه «آن» حرف نفی و «آهیت» به معنای پلید و ناپاک تشکیل شده است که در کل، یعنی بی‌عیب و نقص و پاک. گاه در اوستا پیش از این اسم، واژه اردویسور آمده است که «اردوی»، نام رود و طبق تعبیر بارتولومه، به معنای نمناکی، و «سور»، به معنای توانمند است و به طور کلی، معنای رود یا آب توانمند پاک می‌هد. (اوشیدری، ۱۳۷۸: ذیل واژه). در اوستا، آبان یشت برای ستایش ادویسور ناهید آمده است و روایت ناهید ضمن این یشت گویای تقدس این ایزدبانو نزد ایرانیان است، و آن روایت به همان ترتیب اوستا، اجمالاً چنین است:

ناهید، مورد ستایش اهورامزدا و زردشت بوده است و کسی است که نطفه همه مردان و مشیمه همه زنان را پاک می‌سازد و به همه زنان حامله، هنگام زایمان، شیر می‌بخشد. او برومند و پرآوازه و پرتوان و به بزرگی همه آب‌های روی زمین است. از نیروی اهورامزدا پدید آمده است تا همه جا را بپروراند و نگهبان آن‌ها باشد. بازوان زیبا و سفیدش به ستبری شانه اسبی است و آراسته به شکوهی دیدنی، اندیشه‌کنان با ناز و توان راه می‌رود. مقدس و شایان بر پا داشتن مناسک نیایش است. بر گردونه می‌نشیند و لگام

آن را می‌گیرد و در طلب ناموری، اندیشه‌کنان پیش می‌رود. با چهار اسب بزرگ و سفید یکدست و نژاده، می‌تازد و دشمنانی مانند دیوان و مردمان و پریان و جادوان را مغلوب می‌سازد. زورمند و درخشان و بالابند و خوش‌اندام است و بزرگان و پهلوانانی مانند زرتشت و هوشنگ و جمشید برایش قربانی می‌کنند تا توان‌بخش و یاری‌دهنده آنان باشد و به ایشان کامیابی می‌بخشد؛ چنان‌که از کامیاب ساختن امثال ضحاک سر باز می‌زند و برعکس، به امثال فریدون کامیابی می‌بخشد تا ضحاک را شکست دهد. وی به صورت دختری زیبا و بسیار برومند و خوش‌اندام و کمر بر میان بسته و راست‌قامت و آزاده‌نژاد و شریف با کفش‌هایی تا قوزک پا که آن‌ها را به بندهای زرین، محکم ساخته است، روان می‌شود و توان آن را دارد تا از دو رشته آب، یکی را ببندد و گذرگاه کند. نگهبان تمام آفرینش مقدس است و از فر و فروغش، ستوران کوچک و بزرگ و بشر دوپا روی زمین در گردشند. راهی بر فراز خورشید دارد تا از زبان‌رسانندگان در امان بماند. از ستایش او، مردمان، ثروتمند و پهلوانان، دارنده اسب‌های تندرو می‌شوند. هزار دریاچه و هزار رود و کنار هر کدام، خانه‌ای آراسته و برساخته با صد پنجره و هزار ستون دارد. اهورا مزدا برای وی، چهار اسب از باد و باران و ابر و تگرگ ساخته است. اردویسور ناهید همیشه به صورت دختر زیبایی است که پیشتر وصفش رفت، با جبه‌ای زرین و پرچین در بر و برسم در دست و گوشواره چهارگوشه زرین در گوش و طوق در گلو و تاج آراسته به صد ستاره و هشت گوشه و زرین با نوارهای زینتی بر سر. این دختر زیبا از «وبر» ماده که موهای انبوه‌تر و در زمان معین، رنگ موهایش درخشان‌تر است، چهار پسر می‌زاید (ر.ک: پورداود، ۱۳۷۷: ۲۳۳-۳۰۳). هرودوت معتقد است ایرانیان ضمن این که آب را مانند ماه، خورشید، آتش و باد مقدس می‌دانسته‌اند، هیچ‌گاه او یا امثال وی را خدا نشمرده‌اند، بلکه آن‌ها را در حد ایزدان فرود آورده‌اند. (وارنر، ۱۳۸۹: ۱۲۸-۱۲۹). ناگفته نماند ایزدان آب یا ایزدان مرتبط با آب همچنان در فرهنگ ایرانی و فرهنگ‌های دیگر وجود دارند که روایات آن‌ها ضمن منابع کهن و نو آمده است و از آن جمله‌اند: تیشر ایرانی (ر. ک. دادگی، ۱۴۰۱: ۷۰؛ پارسازاده، ۱۳۹۵: ۳۱-۳۲)، ائای سومری (ر. ک. ژیران، لاکوئه و دلاپورت، ۱۳۷۵: ۶۶-۷۰ و ۸۱؛ زمردی، ۱۳۸۵: ۶۷)، مردوک بابلی (ر. ک. ژیران، لاکوئه و دلاپورت، ۱۳۷۵: ۴۷-۶۹)، هاپی مصری (ر. ک. گریوز و دیگران، ۱۳۹۴: ۴۲۵ و ۴۲۷-۴۲۸)، یوکیانگ چینی (ر. ک. مناسک و سویمی، بی‌تا: ۱۰۱-۱۰۲؛ کریستی، ۱۳۷۳: ۱۲۲)، ایندرا ی هندی (ر. ک. جلالی نایینی، ۱۳۷۲: ۷۲-۸۱؛ کمبل، ۱۳۸۳: ۱۸۵) و تاللوک آرتکی (ر. ک. توب، ۱۳۷۵: ۴۵ و ۴۸).

۴. تحلیل مضمونی اسطوره آب در فرهنگ ملل

آنچه از تحلیل مضمونی روایات ایزدان آب یا ایزدان مرتبط با آب در فرهنگ ملل به دست می‌آید، ضمن دو دسته ویژگی‌ها و نقش‌های مثبت و ویژگی‌ها و نقش‌های منفی می‌گنجد:

۴-۱. ویژگی‌های مثبت

۴-۱-۱. تقدس

در روایت اوستا خواندیم که ایزد آب، تقدس داشته است و هم اهورا مزدا و زرتشت او را ستوده‌اند و هم بزرگان و پهلوانان برای وی قربانی می‌کرده‌اند. در اساطیر مزدیسنی و بین‌النهرینی، آب چنان مقدس بوده است که هیچ کس حق آلوده ساختن آن را نداشته است (زمردی، ۱۳۸۵: ۱۳۳-۱۳۶). بر این پایه، ایرانیان کهن وقتی به آب قربانی‌ای پیشکش می‌شد، در کنار آن خندقی حفر می‌کردند و قربانی را در آن می‌انداختند تا مبادا خون قربانی، آب را آلوده سازد (عرب‌گلیپایگانی، ۱۳۷۶: ۵۹). با این همه، از آن میان، قداست برخی آب‌ها، مانند دریاچه چیچست یا همان دریاچه ارومیه بیشتر بوده است (کرتیس، ۱۴۰۰: ۹؛ وارنر، ۱۳۸۹: ۱۲۸-۱۲۹).

۴-۱-۲. حیات‌بخشی

بدون وجود آب، زندگی وجود نخواهد داشت و این واقعیت، پذیرش همگانی دارد، چنان‌که در قرآن کریم آمده است: وَ جَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلِّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ (۲۱: ۳۰). در اینجا تنها به مردوک، ایزد بابلی، اشارت می‌رود که از آب‌ها موجودات جدیدی پدید می‌آورد و از آن جمله، انسان است (ژیران، لاکوئه و دلاپورت، ۱۳۷۵: ۶۷-۶۸). در حقیقت «آب، حیات‌بخش خاک، سرچشمه زندگی و مظهر امکاناتی است بی حد و حصر» (ستاری، ۱۳۷۷: ۱۲۳).

۴-۱-۳. تطهیر

بخش بزرگی از کارکرد آب در اساطیر و ادیان، مربوط به خاصیت پاک‌کنندگی آن است، چنان که در روایت اوستا، ایزدبانوی آب، به تطهیر نطفهٔ نران و مشیمهٔ مادگان می‌پرداخته است (پارسازاده، ۱۳۹۵: ۲۸-۲۹) تا تولد موجودات، با پاک‌گری بخورد. همچنین مراسم مذهبی در آیین میتزایی و مسیحی با غسل انجام می‌گیرد و این کار خاصیت تطهیر دارد (زمردی، ۱۳۸۵: ۱۳۱-۱۳۴).

۴-۱-۴. نماد بودن برای آگاهی

سومریان، انا را افزون بر ایزد آب، ایزد دانش نیز می‌دانسته‌اند، چندان که با جادوگران و پیشگویان در ارتباط بوده است و بر اعمال انسان نظارت داشته است (زیران، لاکوئه و دلاپورت، ۱۳۷۵: ۶۶). ظاهراً این کارکرد، از خاصیت آیینی آب برخاسته است تا جایی که در روان‌شناسی هم، آب به یک تعبیر، نماد ناخودآگاه به شمار می‌آید (بیرلین، ۱۳۸۹: ۱۱۲).

۴-۱-۵. دخترانگی و زیبایی

در روایت اوستا دیدیم که آناهیتا، چند جا به دخترانگی و زیبایی توصیف شده است و در یکی از این توصیفات، دختری است زیبا و بسیار برومند و خوش‌اندام و کمر بر میان بسته و راست‌قامت و آزاده‌نژاد و شریف با کفش‌هایی تا قوزک پا که آن‌ها را به بندهای زرین، محکم ساخته است. گویا قلعه‌هایی با نام قلعهٔ دختر در ایران، عبادتگاه همین ایزد بوده‌اند. در این عبادتگاه‌ها پرستندگان مهر و ناهید، معمولاً با سروده‌های مخصوص این ایزدان، به ستایش آنان می‌پرداخته‌اند (هینلز، ۱۳۸۹: ۸۰).

۴-۱-۶. بارور کنندگی

در ایران، اردویسور آناهیتا سرچشمهٔ همهٔ آب‌ها و منشأ همهٔ باروری‌ها بوده‌ست (همان: ۳۸؛ ر. ک. موله، ۱۳۶۳: ۵۶). در روایات بابلیان نیز مردوک، خدای آب، جزو بارورسازان محسوب می‌شده (گریوز و دیگران، ۱۳۹۴: ۵۶) و به منزلهٔ ایزد کشاورزی، در رویش گیاهان مؤثر بوده است. همچنین در اسطوره‌های مصری خدای‌هایی از آب در باروری گیاهان استفاده می‌کرد و محصولات رودخانه‌ها را به الهگان می‌بخشید (ویو، ۱۳۸۴: ۹۱ و ۵۹۲).

۴-۱-۷. مبارزه با خشکسالی

در اساطیر ایرانی نقل شده است زمانی که دیو خشکسالی به دنبال پیروزی بود، تیشتر از دریای وروکشه فرار کرد. در پایان زرتشت به تیشتر قربانی‌ای داد و او باران را بر زمین جاری ساخت. بعدها ماه چهارم را به یاد وی، تیر نامیدند و جشن تیرگان را جشن باران خواندند (پارسازاده، ۱۳۹۵: ۳۱-۳۲). در نزد هندیان ایندرا که پهلوانی برای مبارزه با خشکسالی بود، با دیو خشکسالی وارد جنگ شد و پس از نوشیدن شیرهٔ سوما توانست شجاعت پیدا کند و رهبری آب‌های خروشان را به دست آورد (جلالی نایینی، ۱۳۷۲: ۷۲-۷۴).

۴-۱-۸. درمانگری و جاودانگی

در بعضی فرهنگ‌ها، آب به عنوان اسطورهٔ درمانگری و جاودانگی معرفی شده است. در آیین میترا، «سوما» تجسد باران و خدای زندگی و بیمرگی بوده است. در بندهشن نیز از چشمهٔ آب بی‌مرگی سخن رفته است که با نوشیدن آب آن به جاودانگی می‌رسیده‌اند. در اساطیر چینی هم، رود زرد، نقش بسیار مهمی در جاودانه ساختن آدمیان داشته است (زمردی، ۱۳۸۵: ۱۳۱ و ۱۳۳).

۴-۲. ویژگی‌های منفی**۴-۲-۱. میراندگی**

آب، گذشته از همهٔ اهمیتش برای حیات زمینی، گاه در قالب سیل‌های خروشان و گاه در قالب فروبرنده، نقش میراندگی داشته است و همچنین نبود آن، به خشکسالی‌های بی‌امان می‌انجامیده است و از این رو، با وجود حیات‌بخشی «نشان استغراق و انهدام نیز می‌تواند بود» (ستاری، ۱۳۷۷: ۱۲۳). به همین دلیل، در ایران و پاری از دیگر ملل معمولاً به آب فدییه داده می‌شده است و برای آن قربانی می‌کرده‌اند. این دست مراسم در روایت اوستا هم مشاهده می‌شود؛ از جمله آنجا که بزرگان و پهلوانانی مانند زرتشت و هوشنگ و جمشید برای ایزد آب قربانی می‌کنند تا یاور آنان باشد. همچنین در چین برای رودها و نهرها خدایانی در نظر می‌گرفته‌اند

و مردم نزد هر یک از آنان قربانی‌هایی می‌برده‌اند تا آن خدا برای رود و نهرش، آرامش و برای مردم، راحتی به ارمغان آورد (کریستی، ۱۳۷۳: ۱۲۲).

۴-۲-۲. عنصر فرودین

در فرهنگ ایرانی، ترتیب عناصر از فرودین به برین، به صورت خاک، آب، باد و آتش است (ر. ک. ناظم، حبیب و سوزنچی، ۱۳۹۹: ۲۱۳) و بر این پایه، آب، با یک رتبه برتری نسبت به خاک، همچنان در مقامی فرودین قرار دارد.

۵. تحلیل مضمونی اسطوره آب در متون عرفانی

نگاه عارفانه با نگاه‌های دیگر یکی نیست و قاعدتاً نگاه عارفان در باره اسطوره آب نیز با نگاه دیگران فرق دارد و بیشتر معطوف به قدرت‌های ماورای طبیعی آن است. در نگرش عرفانی، چیزی به نام عنصر آب چندان مطرح نیست، بلکه آنچه هست، تجلی نیروی الهی است که به شکل آب یا عارف و از این قبیل درمی‌آید. مضامین عارفانه در باره این اسطوره را، بر اساس متون مورد تحقیق، همچنان طی دو دسته ویژگی‌های مثبت و ویژگی‌های منفی از پی می‌آوریم تا به این واقعیت پی ببریم.

۵-۱. ویژگی‌های مثبت

۵-۱-۱. تقدس الهی

عارفان، برعکس آنچه در فرهنگ ملل دیدیم، نه همه آب‌ها، بلکه تنها برخی آب‌ها را مقدس دانسته‌اند و شاید دلیل این امر، مادیت عنصر آب و فرودین بودن آن و نقشش در تطهیر نجاسات و به‌ویژه اهمیت نداشتن امور زندگی دنیایی برای آنان باشد. از میان آب‌های مقدس نزد ایشان، یکی آب زمزم است، ضمن این که حتی آن را با همه تقدس، در قیاس با وحدانیت حق، هیچ می‌شمارند: و گفت: مردی دیدم به مکه، هیچ نخوردی، الا آب زمزم، گفتم: «اگر این آب فروشود، چه خوری؟». مرد برخاست و بوسه بر سر من داد و گفت: جزاک الله خیرا! مرا راه نمودی که من چندین گاه زمزم‌پرست بوده‌ام؛ این بگفت و برفت (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ۲۷۶؛ نیز ر. ک. همان: ۱۱۷، ۶۵۸؛ میهنی، ۱۳۹۷: ۱۱۹).

و دیگری آب بهشتی کوثر:

رسول، علیه السلام، فرموده است که، هرآن کس که عذر کند، و حاضران عذر او قبول نکنند، ارتکاب گناهی عظیم کرده باشند و از آب زلال و نواله نوال حوض کوثر، محروم مانند (سهروردی، ۱۳۹۲: ۵۵-۵۶).

۵-۱-۲. حیات‌بخشی بنیادین

عارفان، در باره حیات‌بخشی آب نگاه ژرف‌تری داشته‌اند و اولاً آب را در کنار خاک، یکی از دو پایه اصلی خلقت انسان دانسته‌اند و از این دو پایه، تفاوت مزاج‌های آبی و خاکی اشرف مخلوقات را دریافته‌اند:

و گفت: «اصل آدمی‌زاد، آب است و خاک. کس بود که آبی برو غالب‌تر بود، او را به لطف ریاضت باید داد، که اگر کار به عنف کنند، متغیر شود و به مقصود نرسد! و کس بود که خاکی برو غالب‌تر بود، لابد او را مجاهده سخت حاجت بود تا او کاری را شاید.» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ۵۸۲؛ نیز ر. ک. همان: ۱۶۸-۱۶۹؛ رازی، ۱۳۹۹: ۷۴، ۷۹، ۱۳۱، ۱۴۹، ۲۳۱).

و ثانیاً نقش آب و گل را در خلقت انسان، به دلیل آمیختگی با نورانیت و صفا، اکمل از نقش آن در وجود نبات و حیوان شمرده‌اند: همچنین در نبات، ارواح نورانی اندک‌حرارت بود که مایه محبت باشد و اندک‌کدورت که خمیرمایه تواضع و عبودیت بود، ولیکن چون این دو صفت در وی به کمال نبود، بار امانت معرفت نتوانست کشیدن؛ و در قطاره آب و گل حیوانی، اندک صفا و نورانیت روحانیت بود، ولیکن چون به کمال نبود، هم بار امانت معرفت نتوانست کشید (نجم رازی، ۱۳۹۹: ۴۱؛ نیز ر. ک. همان: ۶۷، ۶۸، ۷۲؛ سهروردی، ۱۳۹۲: ۹۵).

۵-۱-۳. تطهیر درون

در حکایات عرفانی، خصوصیت تطهیری آب، در اعمال مرتبط با شریعت و به‌خصوص، طریقت بروز یافته است، نه صرفاً برای بهداشت جسم:

و خویشتن بر شاخی از آن درخت افکندی و به ذکر مشغول بودی؛ در کل احوال و در سرماهای سخت سرد به آب سرد غسل کردی و خدمت درویشان به نفس خود فراکردی (میهنی، ۱۳۹۷: ۳۲، ۴۳؛ نیز ر. ک. همان: ۳۹، ۶۵، ۹۹ و ۱۵۱، ۱۹۷؛ عین‌القضات همدانی، ۱۴۰۱: ۷۹؛ نجم رازی، ۱۳۹۹: ۲۷۶).

بدین دلیل، عارفان معمولاً عبادتگاه‌هایشان را کنار آب‌ها می‌ساخته‌اند:

بر لب فرات به صومعه‌ای شد و آنجا به عبادت حق مشغول شد، همه روز و شب (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ۶۲؛ نیز ر. ک. میهنی، ۱۳۹۷: ۶۶؛ همان: ۳۵۰-۳۵۱).

با این حال، آنان کوشیده‌اند از ظاهر آب به باطن آن که می‌تواند عامل تطهیر ژرف‌ترین لایه‌های آلودگی انسان، یعنی نفسانیت‌ها و منیت‌ها باشد، برسند و آن، آب بهشتی است:

آب که چون أحداث از اعضای مُحدَث برگیرد و او را از بعد حدث، به قُربت طهارت رساند، علما آن را طهور خوانند: و انزلنا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً طَهُورًا؛ پس آن شربت که در بهشت دهند، بر احداث بشریت و جنابت انسانیت آید، همه به رنگ خود کند که، و سقیهم رُبُّهم شراباً طهوراً (عین‌القضات همدانی، ۱۳۹۲: ۲۹۲؛ نیز ر. ک. میهنی، ۱۳۹۷: ۲۸).

۵-۱-۴. نماد بودن برای فراآگاهی

در متون عرفانی مورد تحقیق، بارها واژه‌هایی که بار مفهومی آگاهی دارند، به آب تشبیه شده‌اند:

شیخ، رضی الله عنه، گفت: این مثلی است که رسول، صلعم، ظاهر کرد، در قبول دل‌های امت، آب علم را؛ طایفه‌ای، به مثابت زمین پاک است که چون آب علم بر او آمد، از او ثمره زهد و صبر و قناعت و توکل و خشوع و خضوع پدید آید، بداند و بر کار گیرد (سهروردی، ۱۳۹۲: ۷).

در کنار این برخورد، یکی از برخوردهای متمایز عرفا با آب این است که آن را نماد فراآگاهی انگاشته‌اند و واژه‌هایی را که بار مفهومی معارف ذوقی می‌دهند، به آن تشبیه کرده‌اند:

دریغا جز این آب [عشق]، آبی دیگر می‌جویی؟ و جعلنا مِنَ المَاءِ كُلِّ شَيْءٍ حَیٍّ؛ کجا طلب آن آب کنی؟ و کان عرشُهُ عَلَى المَاءِ دلیل شده است بر طلب این آب، و بر این آب سوگند خورده است که، و البحرِ الْمَسْجُورِ؛ بالای عرش است (عین‌القضات همدانی، ۱۳۹۲: ۱۶۶؛ نیز ر. ک. همان: ۱۶۵، ۱۸۵، ۱۸۶؛ عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ۵۸۲).

از سرچشمه آب حیات معرفت، تشنگان بادیه طلب را شربتی چشاندن تا درد ایشان بر درد و شوق بر شوق و تشنگی بر تشنگی بیفزاید (نجم رازی، ۱۳۹۹: ۱۴؛ همان: ۱۱۱ و ۱۰۵ و ۲۷۶ و ۳۳۵ و ۴۵۵؛ سهروردی، ۱۳۹۳: ۳۲ و ۱۲۸).

۵-۱-۵. مغلوبیت نزد عارف

عرفا کوشیده‌اند نشان دهند آب با همه خطرهای کشنده‌اش، پیش نیروی الهی آنان هیچ و تحت تسلط ایشان است. تسلط عرفا بر آب، در حکایاتشان به صورت‌های چندی ظهور یافته است. برای نمونه یکی از این صورت‌ها روی آب راه رفتن است: و نقل است که، هزار مرید با احمد خضرویه، رضی الله عنه، بر بایزید شدند، چنان که هر هزار بر آب می‌توانستند رفت و در هوا می‌توانستند پرید (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ۱۷۳).

منقول است از بعضی مشایخ که روایت کرده‌اند که، ما جمعی دیدیم که بر سر آب می‌رفتند و از غایت وله و تحیر بر سر آب سماع می‌کردند؛ و طایفه‌ای بودند که در میان آتش سماع کرده‌اند و از حرارت آتش ایشان را خبر نبوده است (سهروردی، ۱۳۹۲: ۹۴).

همچنین گاهی در این باره برای یکدیگر قدرت‌نمایی نیز داشته‌اند:

حسن... یک روز که رابعه را دید و برکه‌ای آب بود، حسن سجاده بر سر آب افکند، گفت: ای رابعه! بیا تا اینجا دو رکعت نماز بگزاریم! رابعه گفت: ای حسن! در بازار دنیا، آخریان، عرضه می‌باید داد، چنان می‌باید که ابناء جنس تو از آن عاجز باشند! پس رابعه سجاده در هوا انداخت و بر آنجا پرید (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ۸۲، ۲۴۹).

با این حال، آنان این کار را در صورتی که با اهداف نفسانی صورت می‌گرفته است، مورد شماتت قرار می‌داده‌اند:

گفتند: تو بر سر آب می‌بروی؟ گفت: چوب بر سر آب برود؛ گفتند: در هوا می‌پری؟ گفت: مرغی در هوا بپرد؛ گفتند: تو در شبی به خانه کعبه می‌شوی؟ گفت: جادویی شبی به دماوند شود؛ گفتند: پس کار مردان چیست؟ گفت: آن که دل در کس نبندد به جز از خدای (همان: ۱۹۶).

و نقل است که بدو گفتند که، فلان کس بر سر آب می‌رود؛ گفت: آن که خدای تعالی او را توفیق دهد که مخالفت هوای خود کند، بزرگتر از آن که بر هوا بپرد (همان: ۵۵۰).

همچنین از صورت‌های دیگر تسلط عرفا بر آب، تر نشدن ایشان از آن بوده است: چون اخی ابراهیم بر در مسجد بانگ نماز گفتی، او از زیر آب برآمدی که یک سر موی برو تر نبودی و نماز پیشین بگزاردی، پس به زیر آب شدی و از آن آب جز به وقت نماز بیرون نیامدی (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ۳۱۵؛ نیز ر. ک. عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۳: ۲۴۰).

و از دیگر صورت‌های کرامت عرفا با آب، پدید آوردن آب در خشکی بوده است: و نقل است که یک‌بار با مریدان در بادیه می‌رفت؛ اصحاب خسته شدند و خواستند که وضو سازند و آب خورند، آب نبود؛ با شیخ مراجعت کردند؛ شیخ خطی بکشید؛ آب بر جوشید تا بخوردند و وضو ساختند (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ۳۶۷؛ نیز ر. ک. همان: ۳۶۸، ۶۴۶).

همچنین گاه آب، از غرق شدن ایشان جلوگیری می‌کرده است: صادق گفت: او را چون گوی بیندید! او را بستند. گفت: در دجله اندازید! در دجله انداختند. گفت: یا ابن رسول الله! الغیاث! قال الصادق: یا ماء! اغمسیه؛ ای آب! فرو برش! دیگر بار فرو بردش، باز برانداختش... تا وقتی که از همه درآمد و وجودش جمله در دجله غرق شد و امیدش از خلق منقطع گشت؛ این بار چون آب بازش برانداخت، گفت: الهی! الغیاث! صادق گفت: بیاوریدش! او را بگرفتند و بیاوردند (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ۱۴؛ نیز ر. ک. همان: ۳۶ و ۴۷ و ۱۱۹ و ۵۶۳ و ۶۲۴).

۵-۱-۶. مدیوم بودن برای عارف

آب نزد عارفان، حکم مدیوم دارد و گاه واسطه‌ای می‌شود که شفا یا معرفت را به دیگران منتقل می‌کند: شیخ بوعمرو کوزه آب خواستی و یک خلال از آن خلال‌های شیخ ما بدان آب بشستی و از آن آب به بیماران ولایت، بردندی؛ حق سبحانه و تعالی به برکت هر دو شیخ، آن بیمار را شفا دادی (میهنی، ۱۳۹۷: ۱۵۴). و نیز نقل است که، حسن طفل بود؛ یک روز از کوزه پیغامبر، صلی الله علیه و سلم، آب خورد در خانه ام‌سلمه؛ پیغامبر گفت، علیه‌السلام: این آب که خورد؟ گفتند: حسن؛ گفت: چندانک ازین آب خورد، علم من بدو نزدیک شود و به مقدار آب، علم سرایت کند (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ۲۹).

۵-۲. ویژگی‌های منفی

۵-۲-۱. میراندگی

با این که آب، حیات‌بخش است، از نظر عرفا نیز یک وجه آن، میراندگی است، هرچند، چنان که پیشتر گذشت، این خصوصیت، از سوی عارف، قابل کنترل است:

ای عزیز! آب، سبب حیوه و قوت ماهی آمد، اما سبب موت دیگران آمد. اینجا تو را معلوم شود که و تَمَّتْ کَلِمَةُ رَبِّكَ صِدْقًا و عَدْلًا چه باشد (عین‌القضات همدانی، ۱۳۹۲: ۱۸۶).

۵-۲-۲. تغییر خاصیت

عارفان، افزون بر میراندگی، به وجود یک وجه منفی‌نمای مختلف هم برای آب قائل بوده‌اند و آن، تغییر خاصیت دادن، نسبت به استعدادهای متفاوت است، چنان که تلخ را تلخ‌تر و شیرین را شیرین‌تر می‌سازد: و گفت: مثل ادب کردن احمق، چون آب است در بیخ حنظل؛ هرچند بیش خورد، تلخ‌تر گردد (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ۹۰۹).

۶. تحلیل اجتماعی اسطوره آب در متون عرفانی

۶-۱. کم آبی به مثابه توهم

در گذشته، تمدن‌ها معمولاً کنار آب‌ها شکل می‌گرفته‌اند. دلیل این امر، حیاتی بودن آب برای بشر و دوری از کم‌آبی و استفاده از آن برای تهیه مایحتاج زندگی بوده است. این دغدغه همچنان در شماری از سرزمین‌ها وجود دارد و هنوز تأمین آب و مدیریت آن برای مصرف و کشاورزی و صنعت، یک مسئله اساسی است. با این حال، در مضامین پیش‌گفته عرفانی، چنین دغدغه‌ای در باره آب وجود ندارد و بزرگان عرفان آنچنان به قدرت لایزال خدای خود و توانمندی فرازمینی خویش اطمینان داشته‌اند که گویی اساساً کم‌آبی برای آنان وجود خارجی نداشته است:

و نقل است که یک بار با مریدان در بادیه می‌رفت؛ اصحاب خسته شدند و خواستند که وضو سازند و آب خورند، آب نبود؛ با شیخ مراجعت کردند؛ شیخ خطی بکشید، آب برجوشید تا بخوردند و وضو ساختند (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ۳۶۷؛ نیز ر. ک. همان: ۳۶۸، ۶۴۶).

۶-۲. ابعاد الهی آب

آنچه از سنجش نگرش عارفان به آب با نگرش اسطوره‌ای به آن برمی‌آید، بصیرت آنان در باره قابلیت‌های ماورای طبیعی آب است، چنان که آنان برای برخی آب‌ها مانند زمزم و کوثر، تقدس بنیادین در مقابل تقدس خشک و خالی، برای بعضی آب‌ها مانند آب و گل وجود آدمی، حیات‌بخشی هستی‌ساز، برای پاری آب‌ها مانند آب بهشتی، تطهیر انسان از منیت‌ها در مقابل تطهیر جسم قائل شده‌اند:

باز نگرستم، آبی دیدم چون شیر تازه؛ و بخوردم، و طهارت کردم؛ و او همی نگرست، و آنجا نیامد. چون فارغ شدم، خواستم که پاره‌ای بردارم، مرا گفت: دست بدار، که آن آب، از آن نیست که توان داشت! (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ۶۵۶؛ نیز ر. ک. همان: ۱۶۷، ۶۵۸).

۶-۳. قدرت فرااسطوره‌ای عارف

چنان که دیدیم، عارفان برتر، نه تنها هیچ کدام از خطرهای آب راه، مانند فروبردگی، خطر تلقی نمی‌کرده‌اند و حتی روی آب راه می‌رفته‌اند، بلکه گاه آب را واسطه انتقال شفا یا معرفت قرار می‌داده‌اند و درین باره گویی دقیقاً سر به رخ کشیدن قدرت الهی خود مقابل دیگر قدرت‌های اجتماعی و حتی مقابل قهرمانان اسطوره‌ای داشته‌اند:

شیخ گفت: این خلال بگیر و کدبانو را بگوی که، این خلال در آب بجنبانی و بدان، آب چشم خویش را بشویی تا چشم ظاهرت شفا یابد، و انکار این طایفه از دل بیرون کن تا چشم باطنت نیز شفا یابد! دایه آمد و حال بگفت. ایشی اشارت شیخ به جای آورد، در حال شفا یافت (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ۸۷۶؛ نیز ر. ک. میهنی، ۱۳۹۷: ۷۴).

۶-۴. الهیات آب

با آنچه گذشت، در زبان عارفان و دست‌کم در پنج متن عرفانی مورد تحقیق ما، دیگر با اسطوره آب روبه‌رو نیستیم، بلکه با الهیات آب مواجهیم، بدین معنی که عارفان، این عنصر زیستی-اسطوره‌ای را وسیله‌ای برای نشان دادن قدرت الهی، چه در آب و چه در خویش و دفتری جهت معرفت کردگار قرار داده‌اند:

حبیب گفت: ... حسد مردمان از دل بیرون کن و دنیا بر دل سرد کن و بلاها را غنیمت شمر و کارها از خدای بین، آن‌گاه پای بر آب نه و بروا حبیب پای بر آب نهاد و برفت...؛ پس حسن گفت: ای حبیب! این به چه یافتی؟ گفت: بدان که من دل سپید می‌کنم، تو کاغذ سیاه می‌کنی (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ۶۵؛ نیز ر. ک. میهنی، ۱۳۹۷: ۱۹۸).

۷. نتیجه‌گیری

اسطوره آب از اسطوره‌های مشترک ملل مختلف است. طبق تحقیق حاضر، این اسطوره در فرهنگ ایرانی و فرهنگ‌های غیرایرانی، مضامین زیر را دارد:

ویژگی‌های مثبت: ۱- تقدس، ۲- حیات‌بخشی، ۳- تطهیر، ۴- نماد بودن برای آگاهی، ۵- دخترانگی و زیبایی، ۶- بارورکنندگی، ۷- مبارزه با خشکسالی و ۸- درمانگری و جاودانگی.

ویژگی‌های منفی: ۱- میرانندگی و ۲- عنصر فرودین.

با این حال، همین عنصر اسطوره‌ای نزد عرفا کاملاً تغییر ماهیت داده است و به عنصری ماورای طبیعی بدل شده است و از این رو در پنج متن عرفانی مورد تحقیق، مضامین متفاوتی پیدا کرده است که حاکی از تفاوت جهان‌بینی عرفانی با جهان‌بینی اسطوره‌ای است. این مضامین عبارتند از:

ویژگی‌های مثبت: ۱- تقدس الهی، ۲- حیات‌بخشی بنیادین، ۳- تطهیر درون، ۴- نماد بودن برای فرا آگاهی، ۵- مغلوبیت نزد عارف و ۶- مدیوم بودن برای عارف.

ویژگی‌های منفی: ۱- میرانندگی و ۲- تغییر خاصیت.

آنچه ضمن گفتمان عرفانی در باره اسطوره آب بارز است، خدامحوری عارفان را در باره مادی‌ترین پدیده‌ها و قدرت‌نمایی آنان را در برابر گفتمان‌های غیرعرفانی نشان می‌دهد و مورد اخیر، بیشتر، تحدی گونه می‌نماید. باری، گفتمان عرفانی در باره اسطوره آب، این اسطوره را به الهیات آب بدل ساخته است، و باز تولید هویت فرهنگی، یعنی همین.

منابع

قرآن کریم.

- اوشیدری، جهانگیر (۱۳۷۸). *دانشنامه مزدیسنا*، چ دوم، تهران، مرکز. بارانی، محمد و احسان خانی سومار (۱۳۹۲). «بررسی تطبیقی اسطوره آب در اساطیر ایران و هند»، *فصلنامه مطالعات شبه قاره*، ش ۱۷، ۷-۲۶.
- بازگیر، مهناز؛ امیرحسین ماحوزی و علی‌محمد سجادی (۱۳۹۶). «تجلی رمز و اسطوره آب در دیوان، حدیقه و سیرالعباد سنایی»، *بهارستان سخن*، ش ۳۶، ۱۱۵-۱۳۴.
- بیرلین، ج.ف. (۱۳۸۹). *اسطوره‌های موازی*، مترجم: عباس مخبر، چ دوم، تهران، انتشارات مرکز. پارسازاده، عبدالعلی (۱۳۹۵). *اسطوره‌های ایران باستان*، تهران، آرون. پورداود، ابراهیم (۱۳۷۷). *یشت‌ها*، تهران، اساطیر.
- توب، کارل (۱۳۷۵). *اسطوره‌های آرتکی و مایایی*، مترجم: عباس مخبر، تهران، انتشارات مرکز. جلالی نایینی، سید محمدرضا (۱۳۷۲). *گزیده سرودهای ریگ‌ودا (قدیم‌ترین سند زنده مذهب و جامعه هندو)*، چ سوم، تهران، نقره. حکیم‌زاده، پدram (۱۳۹۹). همه چیز درباره آب (از هنر تا دین، از نمادشناسی تا سطور، هفتاد پوستر با موضوع آب)، تهران، شهر پدram. دادگی، فرنخ (۱۴۰۱). *بندهشن*، گردآورنده مهرداد بهار، چ هفتم، تهران، توس.
- زمردی، حمیرا (۱۳۸۵). *نقد تطبیقی ادیان و اساطیر*، چ دوم، تهران، زوار.
- ژیران، ف؛ ک. لاکوئه و ل. دلاپورت (۱۳۷۵). *فرهنگ اساطیر آشور و بابل*، مترجم: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، فکر روز.
- ستاری، جلال (۱۳۷۷). *پژوهشی در قصه یونس و ماهی*، تهران، مرکز.
- سهروردی، شیخ شهاب‌الدین (۱۳۹۲). *عوارف المعارف*، مترجم: ابومنصور عبدالمؤمن اصفهانی، به اهتمام قاسم انصاری، تهران، علمی و فرهنگی.
- شرفیان، مهدی و بهزاد اتونی (۱۳۹۰). «کهن‌نمونه "آب" و کارکرد آن در اسطوره و حماسه»، *زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد سنندج*، ش ۹، ۱۳۰-۱۰۷.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۸). *تذکره‌لاولیا*، با تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، جلد اول، چ پنجم، تهران، سخن.
- عوض‌پور، بهروز و بهمن نامور مطلق (۱۳۹۳). «ژیبلر دوران و نقد اسطوره‌ای (پیکره مطالعاتی: رمان قلب سگی اثر میخائیل بولگاکف)»، *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی*، ش ۳۷، ۲۳۶-۲۰۵.
- عوض‌پور، بهروز، ساینما محمدی خبازان و سهند محمدی خبازان (۱۳۹۹). *روان‌اسطوره‌شناسی‌های هنری*، تهران، سخن.

- عین‌القضات همدانی، ابوالعالی عبدالله بن محمد بن علی بن الحسن بن علی المیانجی (۱۳۹۲). *تمهیدات*، مصحح: عقیف عسیران، چ چهارم، تهران، منوچهری.
- قائمی، فرزاد (۱۳۸۸). «تحلیل نقش نمادین اسطوره‌ی آب و نمودهای آن در شاهنامه‌ی فردوسی بر اساس روش نقد اسطوره‌ای»، *جستارهای ادبی*، ش ۱۶۵، ۶۸-۴۷.
- کرتیس، وستا سرخوش (۱۴۰۰). *اسطوره‌های ایرانی*، مترجم: عباس مخبر، چ چهاردهم، تهران، مرکز.
- کریستی، آنتونی (۱۳۷۳). *اساطیر چین*، مترجم: باجلان فرخی، تهران، اساطیر.
- کمبل، جوزف (۱۳۸۳). *اساطیر مشرق‌زمین*، مترجم: اصغر بهرامی، تهران، جوانه‌ رشد.
- گریوز، رابرت و دیگران (۱۳۹۴). *جهان اسطوره‌ها*، مترجم: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، جامی.
- مناسک، جی و م. سویمی (بی‌تا). *اساطیر ملل آسیایی (اساطیر پارسی و چینی)*، ج اول، مترجم: محمد مصور رحمانی و خسرو پورحسینی، تهران، مازیار.
- میهن‌دوست، محسن (۱۳۹۷). *در و درگاهی به اسطوره‌ی آب و چیستی پری*، تهران، ترانه.
- میهنی، محمد بن منور (۱۳۹۷). *اسرارالتوحید*، با تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، چ دوازدهم، تهران، سخن.
- ناظم، فرناز؛ رشته حبیب و کیانوش سوزنجی (۱۳۹۹). «عناصر چهارگانه (آب، خاک، هوا و آتش) الگویی ایرانی برای طراحی پارک شهری»، *علوم و تکنولوژی محیط زیست*، ش ۲، ۲۲۳-۲۰۹.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۷). *درآمدی بر اسطوره‌شناسی: نظریه‌ها و کاربردها*، چ دوم، تهران، سخن.
- _____ (۱۳۹۸). *اسطوره‌کاوی عشق در فرهنگ ایرانی*، تهران، سخن.
- نجم رازی، ابوبکر بن محمد شاهورین انوشروان رازی معروف به دایه (۱۳۸۳). *مرصادالعباد*، به اهتمام محمدمبین ریاحی، چ دهم، تهران، علمی و فرهنگی.
- نیکویخت، ناصر، سعید بزرگ بیگدلی و ووتی تامه فونگ (۱۳۹۱). «مقایسه‌ی ایزدان آب در اسطوره‌ی ایران و ویتنام»، *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی*، ش ۲۹، ۱۴۱-۱۷۰.
- وارنر، رگس (۱۳۸۹). *دانشنامه‌ی اساطیر جهان*، مترجم: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چ چهارم، تهران، اسطوره.
- ویو، ژ. (۱۳۸۴). *اساطیر مصر*، مترجم: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چ دوم، تهران، کاروان.
- هینلز، جان (۱۳۸۹). *شناخت اساطیر ایران*، مترجم: ژاله آموزگار و احمد تفضلی، ویراست سوم، چ چهاردهم، تهران، چشمه.

Reference

- Attar Neyshaburi, Fariduddin (2019). *Tazkir al-Awliya*, with corrections and annotations by Mohammad Reza Shafi'i Kadkani, Volume 1, Chapter 5, Tehran, Sokhan. [in Persian]
- Awazpour, Behrouz and Bahman Namvar-Motlaq (2014). "Gilbert Duran and Mythological Criticism (Study Body: The Novel Heart of a Dog by Mikhail Bulgakov)", *Mystical and Mythological Literature Publications*, Issue 37, pp. 236-205. [in Persian]
- Awazpour, Behrouz; Saina Mohammadi Khabazan and Sahand Mohammadi Khabazan (2019). *Artistic Psychomythologies*, Tehran, Sokhan. Abstract. [in Persian]
- Ayn-ul-Qudzat Hamedani, Abu al-Ma'ali Abdullah ibn Muhammad ibn Ali ibn al-Hasan ibn Ali al-Mianji (2013). *Preparations*, edited by Afif Asiran, 4th edition, Tehran, Manouchehri. [in Persian]
- Barani, Mohammad and Ehsan Khani Somar (2013). "A Comparative Study of the Water Myth in Iranian and Indian Mythology", *Quarterly of Subcontinental Studies*, Vol. 17, 7-26. [in Persian]
- Bazgir, Mahnaz; Amirhossein Mahouzi and Ali Mohammad Sajjadi (2017). "The Manifestation of the Mystery and Myth of Water in Divan, Hadiqa and Sira al-Ebad Sana'i", *Baharestan Sokhan Journal*, No. 36, 115-134. [in Persian]
- Birlin, J.F. (2010). *Parallel Myths*, translated by Abbas Mokhbar, 2nd ed., Tehran, Markaz Publications.
- Campbell, Joseph (2004). *Mythology of the Orient*, translated by Asghar Bahrami, Tehran, Jawaneh Roshd.
- Christie, Anthony (1994). *Chinese Mythology*, translated by Bajlan Farrokhi, Tehran, Mythology.

- Curtis, Vesta Sarkhosh (2021). *Iranian Myths*, translated by Abbas Mokhbar, 14th edition, Tehran, Markaz.
- Dadgi, Farnbagh (2022). *his servant*, compiled by Mehrdad Bahar, and the seventh, Tehran, Toos. [in Persian]
- Ghaemi, Farzad (2009). "Analysis of the symbolic role of the water myth and its manifestations in Ferdowsi's *Shahnameh* based on the method of mythological criticism", *Literary Essays*, No. 165, 47-68. [in Persian]
- Graves, Robert and others (2015). *The World of Myths*, translated by Abolghasem Esmailpour, Tehran, Jami.
- Hakimzadeh, Pedram (2019). *Everything about Water (From Art to Religion, From Symbolism to Myth, Seventy Posters on the Theme of Water)*, Tehran, Pedram City. [in Persian]
- Hinles, John (2010). *Understanding Iranian Mythology*, translated by: Jhaleh Amouzgar and Ahmad Tafazzoli, third edition, 14th edition, Tehran, Cheshme.
- Jalali Naini, Seyyed Mohammad Reza (1993). *Selected Hymns of the Rigveda (the oldest living document of Hindu religion and society)*, 3rd ed., Tehran, Noghre. [in Persian]
- Manask, J. and M. Soymi (Bita). *Mythology of Asian Nations (Persian and Chinese Mythology)*, Vol. 1, translated by: Mohammad Musawar Rahmani and Khosrow Pourhosseini, Tehran, Maziar.
- Mihni, Mohammad bin Munawar (2018). *Asrar al-Tawhid*, with corrections and annotations by Mohammad Reza Shafi'i Kadkani, 12th edition, Tehran, Sokhan. [in Persian]
- Mihandoust, Mohsen (2018). *A Door and a Gate to the Myth of Water, What is the Fairy?*, Tehran, Taraneh. [in Persian]
- Najm Razi, Abu Bakr bin Muhammad Shahr bin Anusharwan Razi, known as Dayeh (2004). *Marsad al-Ibad*, edited by Mohammad Amin Riahi, 19th edition, Tehran, Scientific and Cultural. [in Persian]
- Namormatl, Bahman (2018). *An Introduction to Mythology, Theories and Applications*, 2nd Edition, Tehran, Sokhan. [in Persian]
- _____ (2019). *Mythology of Love in Iranian Culture*, Tehran, Sokhan. [in Persian]
- Nikobakkht, Nasser; Saeed Bozorg Bigdali and Wutty Tame Phong (2012). "Comparison of Water Gods in Iranian and Vietnamese Mythology", *Journal of Mystical and Mythological Literature*, No. 29, 141-170. [in Persian]
- Oshidari, Jahangir (1999). *Encyclopedia of Mazdasina*, 2nd edition, Tehran, Markaz Publications. [in Persian]
- Parsazadeh, Abdol Ali (2016). *Myths of Ancient Iran*, Tehran, Arvan Sharifian, Mehdi and Behzad Etuni (2011), "The Archetype of "Water" and Its Function in Myth and Epic", *Journal of Persian Language and Literature*, Sanandaj Azad University, No. 9, 107-130. [in Persian]
- Pourdavoud, Ebrahim (1998). *Yashtha*, Tehran, Mythology. [in Persian]
- Tobe, Carl (1996). *Aztec and Mayan Myths*, translated by Abbas Mokhbar, Tehran, Markaz Publications.
- Vio, J. (2005). *Egyptian Mythology*, translated by Abolghasem Esmailpour, 2nd ed., Tehran, Karvan.
- Warner, Rex (2010). *Encyclopedia of World Mythology*, translated by Abolghasem Esmailpour, 4th edition, Tehran, Mythology.
- Zomrradi, Homeira (2006). *Comparative Criticism of Religions and Myths*, 2nd ed., Tehran, Zovar. [in Persian]
- Zhiran, F.; K. Lacouet and L. Delaporte (1375). *Dictionary of Assyrian and Babylonian Mythology*, translated by Abolghasem Esmailpour, Tehran, Fekr Rooz. [in Persian]



The Reflection of Qalandariyya in Persian Poetry of Afghanistan in the Works of Ashqar, Bitab, and Sayyida Karukhi

Ahmad shafigh rasoolyar¹ , Ahmad Khajehim²  and Zahra Jamshidi³ 

1. Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Hakim sabzevari, Sabzevar, Iran. E-mail: sh.r7879@gmail.com
2. Corresponding author, Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Hakim sabzevari, Sabzevar, Iran. E-mail: a.khajeim@hsu.ac.ir
3. Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Hakim sabzevari, Sabzevar, Iran. E-mail: z.jamshidi@hsu.ac.ir

Article Info

ABSTRACT

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
5 May 2025

Received in revised form:
17 June 2025

Accepted:
23 July 2025

Available online:
20 September 2025

Keywords:
mystical Ghazal,
qalandar,
Afghanistan,
Betab,
Sayyida Karukhi

One of the prominent topics in mystical literature, especially mystical ghazal, is the use of Qalandari themes and concepts. This style began with Sana'i and had a great influence on the poetry of prominent ghazal writers such as Attar, Hafez, Iraqi, Rumi, and others. The themes and characteristics of Qalandari have also had a significant impact in recent periods and in contemporary ghazals in Afghanistan; Therefore, the present study aims to examine the elements and concepts of Qalandariyyah in a descriptive-analytical manner, relying on the poems of three prominent contemporary Afghan poets, Ashghari, Bitab, and Sayyida Karokh. The results of the study show that these poets have tried to include Qalandari elements in their poems and, in this way, create Qalandari concepts and themes. The three mentioned poets, ignoring the religious and social taboos prevailing in their era, have used these concepts in their poetry and have praised centers of debauchery and immorality such as taverns and idolatries, and sometimes have encouraged their audience to wear belts, take a bath, and engage in other issues that are in conflict with the teachings and norms of Islam. Flattery, references to ascetics and Sufis, encouragement to drink alcohol, hashish, and booze, and false euphoria, descriptions of musical instruments, inclination to the religion of blame, defamation and turning one's back on good names, and in general, encouragement to a Qalandar-like lifestyle are seen with great frequency in the poetry of these three poets. The expression of such concepts in their poetry is due to the influence of the past poetic tradition, the strictness of the religious scholars, and the prevalence of the school of mystical symbolism.

Cite this article: Rasoolyar, A. S., Khajehim, A. & Jamshidi, Z. (2025). The reflection of Qalandariyya in Persian poetry of Afghanistan in the works of Ashqar, Bitab, and Sayyida Karukhi. *Persian Literature*, Vol. 15, No. 1, Serial No. 35, 81-98. <https://doi.org/10.22059/jpl.2025.401679.2335>



© Author(s) retain the copyright.

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <https://doi.org/10.22059/jpl.2025.401679.2335>



بازتاب قلندریه در شعر فارسی افغانستان با تکیه بر عشق، بیتاب و سیدای کרוخی

احمد شفیق رسولیار^۱، احمد خواجه‌ایم^۲ و زهرا جمشیدی^۳

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه: sh.r7879@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه: a.khajeim@hsu.ac.ir

۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه: z.jamshidi@hsu.ac.ir

چکیده

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله:

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۱۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۲۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۰۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۹

کلیدواژه‌ها:

غزل عارفانه،

قلندریه،

افغانستان،

عشقری،

بیتاب،

سیدای کروخی.

یکی از موضوعات مطرح در ادب عرفانی به‌ویژه غزل عارفانه، به‌کاربردن مضامین و مفاهیم قلندری است. این شیوه، از سنایی آغاز شد و در شعر غزل‌سرایان مطرحی چون عطار، حافظ، عراقی، مولوی و دیگران، تأثیر فراوانی بر جای نهاد. مضامین و شاخصه‌های قلندریه در دوره‌های اخیر و در غزلیات معاصر افغانستان نیز بازتاب قابل‌توجهی داشته است؛ از این‌رو، پژوهش حاضر درصدد است تا به شیوه توصیفی-تحلیلی عناصر و مفاهیم قلندریه را با تکیه بر اشعار سه تن از شاعران برجسته معاصر افغانستان، عشقری، بیتاب و سیدای کروخی بررسی کند. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد که این شاعران تلاش کرده‌اند که عناصر قلندری را در اشعارشان وارد کنند و از این طریق، به خلق مفاهیم و مضامین قلندرانه بپردازند. سه شاعر مذکور با نادیده‌گرفتن تابوهای دینی و اجتماعی حاکم بر عصر خویش، این مفاهیم را در شعر خود به کار برده‌اند و به ستایش مراکز فسق و فجوری چون میخانه و بتخانه پرداخته و گاه، مخاطبان‌شان را به زناربستن و غسل تعمید و دیگر مسائلی که با آموزه‌ها و هنجارهای دین اسلام در تضاد است، تشویق کرده‌اند. شطح، تعریض به زاهدان و صوفیان، ترغیب به می‌گساری، چرس و بنگ و نشئه‌کردن و خوشی کاذب، توصیف آلات موسیقی، گرایش به مذهب ملامتیه، بدنامی و پشت پا زدن به نیکنامی‌ها و در کلیت امر، تشویق به شیوه زندگی قلندرانه با بسامد فراوانی در شعر این سه شاعر دیده می‌شود. ابراز چنین مفاهیمی در شعر آنان به‌دلیل تأثیرپذیری از سنت شعری گذشته، مخالفت متشرعان و رواج مکتب نمادگرایی (سمبولیسم) عرفانی است.

استاد: رسولیار، احمد شفیق؛ خواجه‌ایم، احمد و جمشیدی، زهرا (۱۴۰۴). بازتاب قلندریه در شعر فارسی افغانستان با تکیه بر عشق، بیتاب و سیدای کروخی. *ادب*

فارسی، دوره ۱۵، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۵، ۹۸-۸۱. <https://doi.org/10.22059/jpl.2025.401679.2335>

ناشر: انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.



۱. مقدمه

سیر تاریخی شعر فارسی نشان می‌دهد که شعر، همواره بستر مناسبی برای بیان مفاهیم، اندیشه‌ها و ایدئولوژی‌های مختلف به‌شمار می‌رود؛ سروده‌های پارسی‌سرایان نیز حامل مفاهیمی چون عشق، عرفان، اندرز، اخلاق، مدح، هجو، هزل و مطایبه و... بوده است و از دیرباز، مخاطبان ادب فارسی، پیام‌های اخلاق و اجتماعی را از خلال سروده‌های شاعران جست‌وجو می‌کرده‌اند. یکی از موضوعات مهم و قابل بررسی در متون ادبی، بررسی و شناخت اندیشه‌ی فرقه‌های مختلف عرفانی و تأثیر آن‌ها بر آثار ادبی است. قلندریه در شمار این فرقه‌هاست که اندیشه و آداب و رسوم منسوب به این فرقه در آثار شاعران پارسی‌گوی، در قالب مایه‌های محرک شاعرانه، فراوان به کار رفته و تجلی عادات و آداب قلندریه در شعر فارسی امری انکارناپذیر است.

برخی از شاعران معاصر افغانستان به پیروی از سنت‌های شعری خویش، با خرق عادت، تابوهای اجتماعی را کنار زده و در اشعارشان مفاهیمی را به کار برده‌اند که بی‌شمار نزدیکی با اندیشه‌های قلندری دارد. شاعر در سروده‌هایش، با شکستن هنجارها و عرف‌های اخلاقی و اجتماعی، خود را انگشت‌نمای خلق می‌کند و پای در مسیری می‌گذارد که پیش‌تر قلندران در آن نهج، طی طریق کرده‌اند. حضور پررنگ مؤلفه‌ها و ویژگی‌های طریق قلندریه در اشعار برخی از شعرای معاصر افغانستان، نشان می‌دهد که نگرش قلندری از نظر زمانی تا دوره‌های اخیر شعر فارسی نیز گسترش یافته و طرح عناصر قلندری در شعر، از مضامین همیشگی شعر فارسی به‌ویژه غزل است.

وجود چنین مختصه‌ای در دیوان اشعار برخی از شعرای معاصر افغانستان، نگارندگان را بر آن داشت تا تأثیر اندیشه‌ها و منسوبات فرقه قلندریه را در دیوان سه تن از شاعران مطرح معاصر افغانستان - صوفی غلام نبی عشق‌ری، صوفی عبدالحق بیتاب و سیدای کروخی - واکاوی کنند و از این طریق زوایای پنهان این موضوع را باز نمایند. پژوهش حاضر درصدد است تا عناصر قلندری را در دیوان سه شاعر نام‌برده بررسی و تحلیل کند و به این پرسش‌های مهم پاسخ دهد:

- بسامد مفاهیم و عناصر قلندریه در شعر سه شاعر مذکور معاصر افغانستان به چه اندازه است؟
- در میان این سه شاعر، کدام‌یک بیشتر از مضامین قلندری بهره برده است؟ و دلیل آن چیست؟
- دلایل اجتماعی یا سیاسی گرایش شاعران معاصر افغانستان به مضامین و اندیشه‌های قلندریه چه بوده است؟

۱-۱. پیشینه تحقیق

پیشینه پژوهش بیانگر آن است که درباره وجود اندیشه‌ها و عناصر قلندری در آثار شاعران زبان فارسی پژوهش‌هایی انجام شده است:

مهدی‌پور و قربانیان (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «مقایسه و تحلیل مضامین رندانه و قلندرانۀ مغانه در غزل‌های حافظ و فضولی» به بیان بازتاب اندیشه‌های قلندری در دیوان حافظ و فضولی پرداخته و وجوه اشتراک افتراق آن‌ها را بیان کرده‌اند. محمدیان و دیگران (۱۳۹۴) نیز در پژوهشی با عنوان «بررسی مضامین قلندری در غزلیات عطار و حافظ» اشتراکات و تفاوت‌های باورهای قلندرانۀ این دو شاعر را مورد واکاوی قرار داده‌اند. دهقانی و لیقوان (۱۳۹۴) نیز در پژوهشی به بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های دو واژه رند و قلندر در اشعار عطار و حافظ پرداخته‌اند و جلوه‌های منفی و مثبت این دو اصطلاح را در دیوان دو شاعر مشخص کرده‌اند. واقتی خوندابی و دیگران (۱۳۹۹) نیز در مقاله‌ای به بررسی اندیشه‌های قلندری در دیوان سلمان ساوجی پرداخته‌اند و سلمان را در شکستن تابوهای دینی و اجتماعی و برجسته کردن ضد ارزش‌ها و رسیدن به اندیشه‌های قلندری یکه‌تاز شاعران قرن هشتم می‌دانند. از پیشینه مطرح‌شده مشخص است که هیچ پژوهشی درباره اندیشه‌های قلندریه در اشعار سه شاعر موردنظر این پژوهش انجام نشده و می‌توان گفت که نوشته حاضر، اولین پژوهشی است که مفاهیم و عناصر قلندری را در دیوان سه شاعر معاصر افغانستان، یعنی صوفی غلام نبی عشق‌ری، صوفی عبدالحق بیتاب و سیدای کروخی بررسی کرده است.

۲. مبانی نظری تحقیق

۲-۱. واژه‌شناسی قلندر

در مورد ریشه کلمه قلندر، نظریات مختلف و متفاوتی وجود دارد. شاید بتوان کلمه «کلندره» را که در قدیم‌ترین فرهنگ فارسی آمده به واژه قلندر نسبت داد که به معنای «مرد بشکوه و قوی» (رک: اسدی طوسی، ۱۳۸۶: ۴۲۸ و نخجوانی، ۱۳۵۵: ۲۸۲) است. مؤلف بهار عجم، قلندر را به دو معنای رند و بی‌باک و خراباتی آورده است (چندیهار، ۱۳۷۹: ذیل قلندر). معین واژه قلندر را معرب یا مبدل واژه «کلند» که هم به فتح و هم به ضم حرف اول تلفظ شده به معنای «چوب گنده و تراشیده و یا چوب فلک» دانسته و یا آن را به شیخ قرنل منسوب می‌داند (معین، ۱۳۸۷: ۱۴۷۶). عده‌ای معتقدند که کلمه قلندر در واقع صورت مفرس شده کلمه «کلاتر» است. برخی دیگر، این کلمه را برگرفته از واژه ترکی «قلندرمان»، به معنای «پیوسته‌شدگان به خدا» دانسته‌اند (زرین کوب، ۱۳۶۲: ۱۶). تعداد زیادی از پژوهشگران «قلند» را شخص پنداشته، حال آن که این واژه تا قرن هفتم به‌عنوان اسم مکان استعمال می‌شد و چندین روستا به نام قلندر و قلندراباد وجود داشته و دارد و گمان می‌رود که روزگاری در دل بیابان محل اجتماع مردمی مجرد، و بی‌قیدر پوشاک و خوراک و طاعات و عبادات بوده و با گذشت زمان به روستا و یا کشتزاری مبدل شده و امروز تنها نام قلندر از آن باقی مانده است. به قول شفیع کدکنی: «کلمه قلندر تا قرن هفتم اسم مکان بوده است و افراد منسوب به آن مکان را «قلندری» می‌گفته‌اند و قلندری جایی مثل مسجد، میخانه، و مدرسه بوده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۳۸). برخی کلمه قلندر را با «قالندر» یا «کالنگر» را که ریشه هندی داشته به معنای «قلعه سیاه» و یا «قلعه‌ای برای تباهی» مرتبط دانسته‌اند و «لندر» و «لنگر» را هم معنای مکان تجمع درویشان و اهل فتوت معنی کرده‌اند (قوامی، ۱۳۸۹: ۱۴۶). «ایوانف در کتابی که درباره اهل حق نوشته در مورد این واژه می‌گوید: هیچ ریشه‌ای در عربی، ترکی، سانسکریت، ارمنی، گرجی و غیره پیدا نکرده، هم چنین با کلاتر هم ارتباطی ندارد» (سجادی، ۱۳۸۰: ۲۳۲). نظر ایوانف این است که کلمه یونانی کالتور Caltor باید از ریشه کالتو - به معنی دعوت کردن، احضار کردن - باشد به معنی دعا (همان: ۲۳۳).

۲-۲. پیدایش قلندریه

در مورد چگونگی پیدایش این گروه در کلیت امر، باید مدعی شد که تاریخ دقیق پیدایش آن روشن نیست. «کسی که سلسله‌ای به نام قلندریه تأسیس کرد، شیخ جمال‌الدین ساوجی بود. او حدود سنه ۶۲۰ در دمشق، رسم تراشیدن موی سر و ابرو را بنیان نهاد» (میرعابدینی و افشاری، ۱۳۷۴: ۱۷). محمد بلخی که شاگرد و پیرو ساوجی بود رسم جوال پوشیدن را بر آن افزود و شهرت آنان به جوالق و جوالقی از اینجاست (زرین کوب، ۱۳۸۶: ۳۶۳). از سخنان مقریزی متوفای ۸۴۵ هجری چنین استنباط می‌گردد که که این گروه در نیمه اول قرن پنجم هجری وجود داشته و این فرقه از متصوفان، در حدود قرن هفتم در خراسان، هند، شام، مصر و بلاد دیگر فعالیت داشته‌اند (نک: مقریزی، ۱۹۱۸م: ۴، ۳۱۲). قلندریه به‌عنوان یک تیره اجتماعی افراطی، از درون مذهب ملامتیه متولد شد (خالصی، ۱۳۸۶: ۱۴۱). این جریان، ابتداءً به فعالیت افرادی چند، در نواحی شرقی جهان اسلام محدود بود؛ اما با فعالیت‌های جمال‌الدین ساوجی در اوایل سده هفتم گسترش یافت. وی این جریان را نظام‌مند ساخت و با افزودن اجزایی بر این مسلک، این طریقت را عملاً به صورت جدیدی ظاهر ساخت و در نواحی مصر و شام تأثیر فراوانی گذاشت. ظهور ساوجی و رواج قلندری از قرن هفتم به بعد را می‌توان نمایانگر واکنش شدید اجتماع در برابر فشارهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی حکومت تازه تأسیس «یلخانی» دانست. از دیگر بزرگان فرقه قلندریه می‌توان به شیخ ابوبکر اصفهانی متوفای حدود ۷۳۰ هجری، قطب‌الدین حیدر زاوه‌ای (زاوی / زاوگی) متوفای ۶۱۸ هجری در زاوه حدود تربت‌حیدریه‌ی فعلی، لعل شهباز قلندر یا همان عثمان مرندی متوفای ۶۷۳ هجری، ابوعلی قلندر یا همان سید شرف‌الدین پانی پتی متوفای ۷۲۴ هجری و شیخ حیدر تونی متوفای ۸۲۰ هجری اشاره کرد.

۳. بحث**۳-۱. معرفی صوفی غلام نبی عشق‌ری**

عشق‌ری، شاعر معاصر افغانستان، نامش غلام‌نبی و نام پدرش محمد رحیم بود. در حومه کابل در خانواده تجارت‌پیشه در سال ۱۲۷۳ هـ. ش متولد شد. عشق‌ری را در میان شاعران معاصر از پیشگامان پاسداری از شعر کلاسیک می‌دانند؛ ولی افزون بر قالب‌های کهن، نشانه‌هایی از شعر نو نیز در آثار وی دیده می‌شود. آنچه از عشق‌ری به‌مثابه میراثی ماندگار به جا مانده، همانا بهره‌گیری وی از گنجینه زبان مردمی است. مجموعه‌ای از سروده‌های حمدیه، نعتیه و منقبت‌های عشق‌ری در دفتری با نام *دل‌نالان* چاپ شده است (عشق‌ری، ۱۳۷۷: ۱۰). عشق‌ری در میان سخنوران و سخن‌سنان سه سده پسین احترام فراوانی داشت. وارستگی، فقر، تواضع، قناعت و پرهیز از نامجویی، حلقه‌های زرین زنجیر شخصیت والای او را می‌ساخت (عشق‌ری، ۱۳۶۵: ۷۵).

۳-۲. صوفی عبدالحق بیتاب

صوفی عبدالحق بیتاب متولد در سال ۱۳۰۶ قمری (۱۲۶۷ هجری شمسی) از فضلا و شعرای عهد امیر حبیب‌الله خان و دارای آثار و دیوان اشعار و از رجال پارسای کابل است (کهزاد و دیگران، ۱۳۸۳: ۳۸۱). وی استاد فنون ادبی بدیع، بیان، عروض، معانی، دستور زبان و تصوف و در علوم معقول و منقول از عربی و ادبی و نجوم متبحر بود. وی شخصی پارسا و در تصوف پیرو مسلک نقشبندی به‌شمار می‌رفت. وی در غزل‌سرایی متمایل به سبک هندی بوده است (ژوبل، ۱۳۸۸: ۲۹۲).

۳-۳. سیدای کروخی هروی

میرسید محمدسعید متخلص به «سید» و معروف به «سیدا» ابن سیدبهداد خواجه از سادات کروخ بوده است. سال تولد او معلوم نیست؛ ولی از آن‌جا که سال درگذشتش (۱۲۲۲ قمری / ۱۱۸۶ شمسی) احتمالاً که زاده او اواسط سده دوازدهم هجری قمری باشد (سنگانی، ۱۴۰۱: ۱). خلیل‌الله خلیلی متوفای ۱۳۶۶ هجری شمسی وی را از افاضل شعر و کبار علمای قرن دوازدهم هرات دانسته و معتقد است که: «سیدای کروخی دیوان بزرگ و مثنویات مختلف داشته و در اشعار بیشتر میل مفراطش به غزل و مخمس‌گویی است و هم می‌توان در غزلیات او مضامین دلکش، معانی دقیق و خاطرهای نازکی سراغ نمود (خلیلی، ۱۳۸۳: ۹۷).

۳-۴. مضامین و مفاهیم قلندری در شعر سه شاعر

قلندران جدای از نوع پوشش و ظاهر و نحوه حضور آنان در اجتماع، به یک سری مفاهیم اساسی و مهمی معتقدند که این مفاهیم در کنار هم هندسه فکری آنان را شکل می‌دهد. مفاهیمی مانند تقابل مقدس و نامقدس (مسجد و میخانه)، شکستن تابوهای مذهبی و هنجارهای اجتماعی، طامات و شطح، تعرض و انتقاد از شخصیت‌های مذهبی، تن‌دادن به بدنامی، تشویق به می‌گساری و مستی، ترغیب به زندگی قلندران و انزوا مهم‌ترین اصول و مؤلفه‌های فکری فرقه قلندریه است که در ادامه، تجلی این مؤلفه‌ها را در منظومه فکری سه شاعر موردنظر بررسی و تحلیل می‌کنیم.

۳-۴-۱. کنار هم نهادن مفاهیم متضاد (مسجد/کعبه و میخانه/بتخانه)

از تقابل‌های موجود در اشعار سه شاعر مذکور که ریشه در اندیشه‌های قلندری و ملامتی دارد، برابر هم قراردادن دو مفهوم مسجد و میخانه است. در اندیشه آنان، میخانه و بتخانه مکانی است مقدس و محترم؛ زیرا در آن از روی ریا خبری نیست و آن‌جا مسکن و مقام رندان و عاشقان دل‌پاک است و درمان دردها و حل مشکلات را باید در آنجا جست. ستایش مراکز فسق و فجور در تقابل به مکان‌های مقدس، مانند میخانه، خرابات، رند، بتخانه، دیر، روی آوردن به اعمال غیر مذهبی و مواردی دیگر از این قبیل را در شعر قلندری می‌توان کاوید (مدرسی و علی‌بیگی، ۱۴۰۱: ۳۱۰-۳۲۳).

از میان سه شاعر موردبررسی، عشق‌ری مرد وارسته و آزادمنشی است که در سرتاسر اشعارش این خصیصه هویدا است و شعرش آکنده از این مفهوم قلندری است. در بیت زیر، دو مؤلفه متضاد و متناقض را کنار هم قرار داده و خویشتن را دور از همه کشش‌های مذهبی می‌داند و فقط عشق را مرشد خود دانسته و روی و موی معشوق را قبله‌گاه و معبد خود می‌داند:

یاد ایامی که دیر و کعبه‌ام روی تو بود / سبحة و زَنار من، از ناز گیسوی تو بود
(عشقری، ۱۳۶۵: ۳۹)

شاعر یه یاد ایامی می‌افتد که روی معشوق، دیر و کعبه‌ی وی بوده و سبحة یا زَنار را معلول ناز گیسوی معشوقش می‌دانسته است و گویا عشق در وجودش چنان عمیق و بوده و ریشه دوانده که بر همه‌ی عقاید و ادیان خط بطلان کشیده و جز از روی و موی نگار به چیز دیگری نمی‌اندیشد. به همین شکل، صوفی عبدالحق بیتاب نیز با تکیه بر سبک هندی با کنار هم گذاشتن و مترادف قرار دادن مفاهیمی چون کعبه و کلیسا و مسجد و میخانه و شیخ و میکده، پارادوکس عقیدتی مهمی را در کلامش ایجاد کرده است. او صراحت بیان شاعران دیگر را ندارد و اندیشه‌هایش را در لفافه بیان می‌کند و نسبت به عشقری، باورهای فلسفی و فکری‌اش را پنهان می‌کند و چنین می‌گوید:

گشتم از روی و موی او آخر / معتقد کعبه و کلیسا را
(بیتاب، ۱۳۳۰: ۱۲)
شدم به مسجد و گفتند رفته میخانه / خدا نگه کند از شر بدگمانی چند
(همان: ۶۷)

گویی به دل شاعر افتاده که به میخانه برود و می‌خواهد که دیگر به وعظ شیخ گوش نکند و از الهامی که در دلش افتاده، پیروی کند:

افتاده در دلم که روم سوی میکده / دیگر به وعظ شیخ ز الهام نگذرم
(همان: ۱۱۰)

وی در بیت دیگر، معتقد است که وقتی از نظر ذهنی و روحی معبود حقیقی حاضر و ناظر دل‌ها است؛ پس ادای نماز در مسجد و بتخانه یکی پنداشته می‌شود، اما متشرعان فقط ادای نماز را در مسجد درست می‌دانند و بس:

نیم چون بی‌حضورِ قبله ابروی او گاهی / چه نقصان گر نماز خویش در بتخانه می‌خوانم
(همان: ۱۱۲)

سیدای کروخی نیز با مشرب صوفیانه‌ای که دارد که گاه با بیانی قلندری و اندیشه‌ای ملامتی، مسجد و میخانه، کعبه و بتخانه و چنین مفاهیم متضادی را در کنار هم قرار می‌دهد، اما باید دانست که درک چنین نمادها و کنار هم قرار دادن چنین مفاهیم متضادی، جز با توسل به فرهنگ مفاهیم عرفانی و آشنایی با منظومه فکری فرقه قلندریه ره به جایی نمی‌برد:

شود صد مسجد و میخانه ویران چون دل عاشق / نمایان گر کنی چشم و دو ابروی دلارا را
(سیدای کروخی ۱۳۸۷: ۵)
از صومعه و بتکده ره جانب عشق است / این سبحة صدانه به زَنار تو گردد
(همان: ۳۷)
شرابخانه که اسرار خانه حق است / هزار صوفی صافی با صفا این جاست
(همان: ۲۳)

«رفتن به مکان‌های بدنام از عناصر اصلی غزل قلندری است. شاعر به خاطر آنکه مردم او را سرزنش کنند به مکان‌هایی می‌رود که در نگاه مردم جای مناسبی نیست» (قوامی، ۱۳۸۹: ۱۵۷). سیدای کروخی عارفی است که اصطلاحاتی مانند مسجد و میخانه و چشم و ابرو و مواردی از این قبیل را بر مبنای برداشت‌های عرفانی خود در شعرش به فراوانی بیان کرده است. گویا یک جلوه نگاه معشوق، سرشت و مدار دین و مذهب عاشق را چنان برهم می‌ریزد که مسجد و میخانه و کعبه و بتخانه را یکی می‌بیند و رنگ تعصب را از دل عاشق می‌زداید. پس قدرت عشق است که این همه کثرت‌گرایی را در نقطه‌ای مشخص به یکدیگر پیوند می‌دهد و به وحدتی ناب می‌رساند و پای عاشق را از مسجد به میخانه و از کعبه به بتخانه می‌کشد و سبحة او را به زَنار بدل می‌کند. وجود چنین عناصری از ویژگی‌های شعر و غزل قلندری است. شمیسا در این باره می‌نویسد: «غزل قلندری، غزلی است که در آن وصف رندی و باده نوشی و تظاهر به می‌پرستی و بی‌دینی و اغراق در اتصاف به لابلایگری و تعریض و کنایه به زاهدان و گاه صوفیه

بسیار چشمگیر است. شاید بتوان گفت غزل قلندرانه شک به برخی قوانین خشک مذهبی و حتی عرفانی است» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۷۶-۲۷۵).

۳-۴-۲. شکستن هنجارهای دینی

یکی دیگر از مؤلفه‌های فکری قلندریه که آنان را به سوی شکستن هنجارهای دینی و اعتقادی سوق می‌دهد، انجام اعمال و مناسکی است که غیردینی و حتی ضد دین به‌شمار می‌روند؛ مانند زَنار بستن و غسل تعمید. بر مبنای حدیث مبارک رسول خدا (ص) که می‌فرماید: «مَنْ تَشَبَهَ بِقَوْمٍ فَهُوَ مِنْهُمْ» (بیهقی، ۱۴۱۰: ۱۱۹۹). تمایل و گرایش به اموری که ریشه در منابع اعتقادی ما نداشته و آموزه‌های دینی آنها را تأیید نکرده باشند، بدعت و نوعی گناه محسوب می‌شود. عشق‌ری با ذکر چنین بحث متناقضی، مدعی است که چون تن به عشق برهن‌زاده‌ای داده، برای پاک‌شدن از مسلمانی، باید او را در رودخانه گنگا بشویند و غسل کنند. به‌زعم هندوها، غسل کردن در این دریا موجب زدودن گناهان می‌شود:

برهن زاده‌ای مرا کشته شستشو کنید به آب گنگ مرا
(عشقری، ۱۳۶۵: ۶)
روز اول این برهن‌زاده را نشاختم در گمان من که این کافر مسلمان بوده است
(همان: ۲۲)

به همین سان در شعر بیتاب نیز رفتارها و آیین‌هایی چون زَنار بستن، خلاف آموزه‌های دینی و اعتقادی است و انجام چنین مناسکی، موجب خروج از اسلام است. زَنار بستن از شاخصه‌های فرقه قلندریه است که شاعر به‌صراحت به آن اعتراف کرده است:

بت پیمان‌شکن دیگر چه خواهی شکستم توبه و زَنار بستم
(بیتاب، ۱۳۳۰: ۱۰۹)

به‌نظر می‌رسد که سیدای کروخی با بسامد بسیار بیشتری از مؤلفه‌های قلندریه در شعرش استفاده کرده است و گرایش به سوی قلندرگری در ذهن و اندیشه او عمق و گستره بیشتری دارد. برای نمونه، پارادوکس زَنار بستن یک صوفی مسلمان به پیروی از شیخ صنعان در شعر او پرسش‌برانگیز می‌شود. «زَنار کمر بند یا گردن بند متصل به صلیب است که مسیحیان به خود می‌آویزند و یا کمر بندی که که زمین مسیحی می‌بستند تا از مسلمانان باز شناخته شوند. در اصطلاح صوفیان، بستن معقد خدمت و طاعت محبوب حقیقی است» (سجادی، ۱۳۸۳: ۴۴۵). زَنار بستن در بادی امر و به‌ظاهر، امری کفرآمیز و خلاف دین تلقی می‌شود، اما با خوانش عارفانه اشعار و حمل معنای عرفانی به الفاظ و اعمال شعری و در نظر گرفتن مضامین ادب قلندرانه، این امر به‌طور کامل تفسیر می‌شود و قابل توجیه می‌گردد:

بارها خاک در خانه خمار شدم تا سزاوار به یک بستن زَنار شدم
(سید، ۱۳۸۷: ۸۲)
شوم صنعان و در کویت نشینم اگر زلفت شود زَنارم ای دوست
(همان: ۲۹)
خنده زد گفت، خرابات مغان است این جا نشود محرم اسرار که زَنار نبست
(همان: ۲۱)
مرا پیر مغان گفتا بسی دارم سخن اما مقیم کعبه و بتخانه را زَنار می‌باید
(همان: ۶۲)
زَنار وفا به دوشم بستم زین پس به خدا که بت پرستم
(همان: ۱۳۱)

۳-۴-۳. شطح و طامات

طامات نزد صوفیه معارفی را گویند که در اوان سلوک بر زبان سالک گذر کند و شطح را نیز نزدیک به آن گفته‌اند که شطح: کلماتی که عاری از ادب است و به هتاک و گستاخی و بی‌ملاحظگی در گفتار به زبان رانده شود. در عرف عرفا، حرکت اسرار وجد را شطح گویند که شنیدن آن بر ارباب ظاهر، سخت و ناخوش باشد و موجب ظن و انکار شود (سجادی، ۱۳۸۳: ۵۰۵). از شطحیات معروف

و رایج ادب عرفانی انا الحق، ترک توبه، اعراض از بهشت، دین‌گریزی، تعریض و سخره شعائر و مناسک دینی را می‌توان نام برد. این‌گونه مفاهیم بیشتر در کلام شاعران قلندرمنش دیده می‌شود. مخالفت با آموزه‌های شرعی و مقدسات یکی از روش‌های قلندران با صوفیان مرای و مزور است. توجه به ظاهری موجه و پرداختن به امورات شرعی، دستاویزی بود که زاهدان و متشرعه ظاهرین برای اغوا و به اشتباه انداختن مردم و جلب توجه از آن سود می‌جستند. در نگرش ملامتیان قلندریپیشه «همه بدی‌ها و کردار معارض و مخالف با رسوم ظاهری دین و شریعت در مقابل رفتار مزورانه این مدعیان دروغین از هر ثوابی، درست‌تر است» (مرتضوی، ۱۳۸۳: ۳۳).

چون عشق‌ری، سیدای کروخی و بیتاب نیز گرایش‌های قلندران دارند، می‌توان بخش مهمی از مضامین شعری آنان را توجه به این دست از شطحیات دانست:

گر بهشتم می‌سزد وصل نکویانم بس است و ر به دوزخ لایقم تکلیف هجرانم بس است
(عشق‌ری، ۱۳۶۵: ۱۷)

هرکس که پیش ابروی خوبان کند سجود از کفر و دین و سبحة و زنار بگذرد
(همان: ۳۸)

در دو بیت بالا، عشق‌ری بهشت را بدون وصل نکویان نمی‌خواهد و با آن پشت پای می‌زند و مذهب عشاق را جدا از دیگر مذاهب دانسته است. در نظام فکری او سجده عشق، کفر و دین، سبحة و زنار را در نظر عاشق دل‌سوخته در یک ردیف قرار می‌دهد و این اندیشه در قالب لحن قلندران و جملات بی‌باکانه‌ای از زبان عشق‌ری بیان می‌شود. بیتاب نیز زاهدستیزانه، خویشتن را محو حسن بتان دانسته و بر روزه که جزء اعمال دینی است، می‌تازد و بر صورت‌پرستی‌های و قشری‌گرایی خویش مباهات می‌کند:

هان ای خداپرست! چرا طعنه می‌زنی کرده است محو حسن بتان چون خدا مرا
(بیتاب، ۱۳۳۰: ۱۳)

روزه را گر هست پیش اهل عالم لذتی می‌شود از فتنه او عید بر مردم چرا؟
(همان: ۲۳)

سیدای کروخی نیز زاهدان را به توبه‌شکنی و باده‌گساری فرامی‌خواند که هر دو عملی خلاق شریعت است و بدین ترتیب قلندروار بر هنجارهای دینی و شرعی می‌تازد:

بشکن در توبه زهد مفروش زنار ببند و باده می‌نوش
(سیدای، ۱۳۸۷: ۱۳۰)

مفروش دگر تو خود نمایی مفروش عبادت ربایی
(همان ۱۳۱)

۳-۴-۴. تعریض به صوفیان و زاهدان

تعریض به ریاکاری‌های صوفیان مذهب‌نما و زاهدان سالوس و زاهدستیزی و تمسخر اعمال و رفتار زاهدان شکل دیگری از مشی قلندران است که در اشعار عشق‌ری و بیتاب و سیدای کروخی به‌وفور دیده می‌شود. پیش‌تر به این نکته اشاره کردیم که ظهور جریان ملامتی و پیدایش قلندریه از دل آن و سنگ بر آگینه نام و ننگ زدن، بیشتر واکنشی اجتماعی در برابر ریاکاری‌های طبقات مختلف جامعه بود. از این‌رو، روش و منش قلندران، درست نقطه مقابل زاهدان و صوفیان بود که حفظ ظاهر متشرعانه و مردم‌پسند، تنها هم آنان به‌شمار می‌رفت. «شعر قلندری، چه به‌صورت آشکار و چه به‌صورت پنهان، چه به طنز و چه جدی، ریاکاری و ظاهرین صوفیان را به نقد می‌نشیند و تازیانه طعن و ردّ خود را بر پیکره آن‌ها فرود می‌آورد» (خوندابی و دیگران، ۱۳۹۹: ۲۵۰).

عشق‌ری در ابیات زیر از اسباب موسیقی و پرده‌های آن‌ها نام می‌برد و زاهدان را غافل از لذت صدای رباب و می و می‌گساری می‌داند. او زاهد را ظاهرنمای خشک‌مغز و عبوسی می‌داند که از موسیقی و ذوق بی‌بهره است:

گر شود زاهد دچار ساز پرچوش رباب خرقه و سجاده خود را کند پوش رباب
(عشقری، ۱۳۶۵: ۱۱)
در جلد پارسایی زاهد مرا نبینی تنبور و شیشه می در زیر چادر ماست
(همان: ۲۳)

بیتاب نیز با لحن تندتر و گزنده‌تر به زاهدان و محتسبان می‌تازد و ایشان را بی‌نصیب از لذات عشق و مستی می‌داند و آنان را به کافرکیش بودن، ریاکاری، تزویر و حيله‌گری‌های متهم می‌کند و وی معتقد است که زاهد ظاهرپرست از نظر روحی و معنوی شایسته و مستعد نیست که عشق را با همه سختی‌هایش تجربه کند. از این رو، بی‌ذوق و خشک مغز است. تسبیح و سجاده زاهد و صوفی از نظر بیتاب، تنها برای فریب خلق و گمراهی آنان است:

یک دو روزی شد که زاهد می‌کند مشق هوس
ریخت خون دختر رز بی‌گنه
به بزم باده‌کشان زاهد ریاپرور
از متاع کاسد زاهد مپرس
در گمانش عشق‌بازی کار آسان بوده است
همچو زاهد شخص کافرکیش نیست
(بیتاب، ۱۳۳۰: ۳۶)
هر آن چه گفت به جز باب ریشخند نبود
خودفروشی‌ها به دکان کرده جمع
(همان: ۶۷)
ترا با دختر رز محتسب بدنام می‌خواهم
زنی بر شیشه ناموس مستان سنگ بی‌رحمی
(همان: ۱۱۶)
نه همچون زاهد از تسبیح دام و دانه می‌سازد
حیات فارغ از تزویر خاطرخواه من باشد
(همان: ۱۲۷)

بیتاب با محتسب و زاهد میانه خوبی ندارد؛ زیرا یک‌رنگ نیستند. برای او دشمنی مهم‌تر از تزویر و خودپسندی در جهان وجود ندارد، زاهدان قشری مسلک و ظاهربین، نماد و نمونه‌اعلای این ریاکاری و غرور محسوب می‌شوند. از این رو، شاعر، قلندروار هرگز سر سازش و کنار آمدن با این گروه مزور را ندارد و شعرش را به آوردگاه نبرد با اندیشه‌های ظاهربینان تبدیل می‌کند و کوبنده‌ترین اعتراض‌ها و تندترین انتقادهای را نثار منش ریاکارانه آنان می‌کند. او وعظ و اندرز زاهدان ریاکار را در بزم می‌گساران، ریشخندی بیش نمی‌داند. شکستن جام شراب توسط محتسب بر مزاج بیتاب خوش نمی‌آید و انتظار دارد که علاج خشک‌دماغی‌های زاهد از خوانش شعر بیتاب حاصل شود. وی در بیت بالا، از زاهدانی انتقاد می‌کند که تسبیح را دام تزویر ساخته و به عوام‌فریبی‌هایی که دارند، امرار معاش و کسب درآمد می‌کنند.

به همین ترتیب، سیدای کروخی نیز قلندروار به نکوهش زاهدان عصر خود می‌پردازد و ریاکاری، تغافل، نخوت، خام‌اندیشی‌ها و انزواطلبی و تحجر را به ایشان نسبت می‌دهد و از ملامت‌گران این طایفه هم باکی ندارد. اصولاً منش و روش قلندران شاعر به او اجازه نمی‌دهد که از ملامت دیگران باکی داشته باشد؛ چون «قلندری مرحله‌ای است که سالک از این جهان و از آن جهان دل برمی‌کند و نسبت به آداب و سنت‌های عامه که همواره در اندیشه مصلحت‌بینی و صلاح‌اندیشی خود هستند و در خودبینی و خودرایی تا مرز حیوانی گام می‌زنند، ناباور شده و از خودی خود رها می‌شوند» (برومند، ۱۳۸۴: ۲۹). از او دیدگاه شاعر، اگرچه دل سیاه و باطن زنگاری زاهد ریاکار در این دنیا از دید بی‌بصیرت عوام دور می‌ماند، اما با فرارسیدن محشر، درون تیره آنان بر همگان هویدا می‌شود. سیدای کروخی تکبر و بادی را که در سر زاهد هست، به بار سنگینی تشبیه می‌کند که این سنگین‌باری، زاهد را از طی سلوک و رسیدن به شاهد حقیقت باز می‌دارد.

ازین زهد ریا بیزارم ای ساقی، بده جامی بد و نیک خلاق در صف محشر شود پیدا
(سید، ۱۳۸۷: ۲)

زاهد ز سر، این نخوت دستار برون کن کاین بار تغافل به خدا دردم سرم کرد
(همان: ۴۱)

به من زبان ملامت چه می‌کشی زاهد بیا و آن گل رخسار را تماشا کن
(همان: ۹۸)

به دیر مغبجگانند ارجعی‌گویان ز کنج صومعه زاهد بیا که جا این‌جاست
(همان: ۲۴)

هرچند سیدای کروخی خود در شمار زاهدان عصر است و و معاشر و هم‌صحبت آنان به حساب می‌آید، ولی نمی‌تواند از زاهدانی که دستارشان اسباب تغافل‌شان را فراهم کرده، چشم‌پوشی کند و به آنان با تعریض سخن نگوید.

۳-۴-۵. تشویق به می‌گساری، خوشی و شادگامی

از مفاهیم پرکاربرد و پربسامدی که در شعر عشق‌ری، بیتاب و سیدای کروخی وجود دارد، باده‌نوشی و می‌گساری است که از مفاهیم کلیدی عرفان قلندران است. البته در شعر شاعرانی چون سیدای کروخی که در سلوک تصوف و عرفان پیش می‌رود، این مضمون از منظر اصطلاحات صوفیه و روش عارفانه قابل توجیه است، اما به‌کاررفتن کلماتی چون بنگ و نشئه‌کردن و... که جزء مفاسد اخلاقی است، در شعر عشق‌ری و بیتاب به‌فراوانی مشاهده می‌شود. مضمون میل به باده‌نوشی و روی‌نهادن به عوالم مستی و بی‌خوشی در کلام و اندیشه هر سه شاعر مورد بحث دیده می‌شود؛ هرچند بیان چنین مفهومی منفی، دور از شأن یک عارف هست؛ اما «واژه‌های قلندری در فضای شعر با بافت‌های متعدد، هویتی نمادین می‌یابد» (قوامی، ۱۳۸۹: ۱۵۷). شاعران قلندرمشرب، خوردن می را نه‌تنها مجاز می‌دانند، بلکه دیگران را هم به آن تشویق می‌کنند. برای درمان هر نوع بیماری اعم از روحی و جسمی راه درمان و دارویی وجود دارد. ریا نیز از رذایل اخلاقی و مشکلی فکری و روحی است و شاعر همچون حکیمی خردمند راه درمان این بیماری سخت و صعب‌العلاج را که موجب به‌هم‌ریختن تعادل روحی و ازدست‌رفتن سلامت فرد و جامعه می‌شود، تنها در شراب و می‌گساری می‌داند. روی آوردن صوفی و زاهد ریاکار به عالم مستی، روح او را از کدورت دور می‌کند و مقدمه رستگاری نفس و به‌دست آوردن دلی روشن و نورانی را برای او فراهم می‌سازد.

در سه بیت زیر، عشق‌ری اذعان می‌کند از وقتی که مست چشم نگار شده‌ام، دیگر چرس و بنگ هم مرا نشئه نمی‌کند و در بیت بعدی بر خود تهمت «سودای بنگ» را می‌زند. همچنان در بیت سوم از اصطلاحات پرکاربرد چرسی‌ها استفاده کرده که معمولاً ایشان خویشتن را فقیر خطاب می‌کنند و چرس را نیز «بئنه فقیر» می‌گویند:

تا شرابی چشم یار شدم نکند نشه چرس و بنگ مرا
(عشق‌ری، ۱۳۶۵: ۶)

نبردی عشق‌ری بو از حقیقت سر پوچت پر از سودای بنگ است
(همان: ۱۲۵)

ز عشقت تلخکامی شد نصیبم فقیر چرس و تریاکت شوم یار
(همان: ۵۲)

در این‌جا پرسشی مطرح می‌شود که چرس و بنگ چه نسبتی با قلندران دارد؟ مگر قلندران اهل چرس و بنگ بوده‌اند؟ در پاسخ باید گفت که اگر قلندری را به معنای عام کلمه بدانیم، عمدتاً امروز به طبقه‌ای از طبقات پایین اجتماعی گفته می‌شود که با چشم‌داشت به سفره دیگران، امرار معاش می‌کنند و حتی برخی از قلندران و درویشانی که تا امروز جسته و گریخته وجود دارند، معتاد به چرس و بنگ هستند و نمونه‌ی اعلا‌ی آن وجود درویشان و ملنگانی است که در «چله‌خانه» خواجه عبدالله انصاری در غار کوه شمالی شهر هرات به بهانه چله‌کشی و ریاضت و سیر و سلوک به سر می‌برند. چله‌خانه، جایگاهی بوده که شخصیت بزرگی چون خواجه انصار، بدان‌جا به ریاضت می‌پرداخته است؛ ولی امروز و در حال حاضر در شهر هرات، مشت‌ی ارادل به نام ملنگ و

صوفی و درویش در آن، جای گرفته‌اند و به نشئه کردن با چرس و بنگ سرگرم هستند. در بیت زیر، «می در خاک ریختن» رسم می‌خوارگان و قلندران است که در هنگام شراب‌نوشی، سهم شراب یکی از دوستان خود را که از جهان رخت بریسته است، به یاد او بر زمین می‌ریزند که می‌دانیم در شعر حافظ و دیگر شاعران نیز این مساله بازتاب داشته است:

از خاک بیتابم هنوز ساغر چشمم که مارا این‌قدر پیمانه داد (بیتاب، ۱۳۳۰: ۵۶)	بی نشئه یک نفس نبود در تمام عمر عاشق مدام ساغر لبریز می‌زند (عشقری، ۱۳۶۵: ۲۵)
از یاد رخت گشتم بتخانه به بتخانه گردانده مرا چشمت میخانه به میخانه (همان: ۶۲)	بی نکورو و بی گلستان خوش نمی‌آید مرا جنت بی‌حور و غلمان خوش نمی‌آید مرا (همان: ۳)

در شعر بیتاب نیز کاربرد مضمون می‌نوشی، نشئه کردن و خماری بودن بسیار رواج دارد. بی‌محابا رفتن به میخانه و چرسی و بنگی بودن نیز از مضامینی محسوب می‌شود که در اشعار او بسامد بالایی دارد:

پیمان خود درست به پیمانه می‌کنم دل گر شکست آن بت پیمان‌شکن مرا (بیتاب، ۱۳۳۰: ۱۶)	چون با رقیب باده گلرنگ می‌زند آن گل چرا به شیشه من سنگ می‌زند (همان: ۵۵)
آنکه لاف دوستی با من مکرر می‌زند نشئه سرشار خود پیمانه کردن داشته است می‌رود در محفل اغیار و ساغر می‌زند این سخن را با من لب ساغر مکرر می‌زند (همان: ۵۸)	هزگز ز عشق و باده گلغام نگذرم تا زنده‌ام دلا ز خط ساغر نگذرم (همان: ۱۱۰)
کشته مخموران این میخانه را آب حیات منت رطل گران تا روز مردن می‌کشم (همان: ۱۱۳)	

سیدای کروخی که بدون تردید یک صوفی وارسته‌ای است، میل به می‌گساری را در لابه‌لای اشعارش نشان می‌دهد، اما با توجه به مشرب عرفانی وی با تعبیرات عارفانه و تفسیرهای دیگرگون می‌توان این خماری بودن و می و جام و ساقی و دردی‌کشی‌های وی را به شکل دیگری توجیه کرد و تحلیل نمود. این بی‌باکی و بیان شراب را که «صوفی ام الخبائثش خواند» آزادانه بر زبان می‌راند و قلندران از بیان اوصافش باک ندارد:

خمار عاشق و معشوق از یک می بود دایم فروغ شمع صد پروانه از شهپر شود پیدا (سیدای کروخی، ۱۳۸۷: ۳)	بخشا ز کرم جرعه ای زان می که خرابم یارب، که تویی بخشگر جمله جانها (همان: ۱۷)
زان می ناب که در لعل لبش پنهان بود داد بر من دوسه پیمانه که افتادم مست (همان: ۲۱)	جام می می‌کند از کشمکش دهر، خلاص سیداً هرکه در بین میکده با ما پیوست (همان: ۲۱)

در شعر سیدای کרוخی از کلمات چرس و بنگ استفاده نشده و دلیلش می‌تواند دو چیز باشد: نخست به‌خاطر بدنامی این پدیده در حوزه هرات و دیگر به‌دلیل فخامت‌ی که در کلامش وجود دارد از بیان چنین پدیده منفی‌ای جلوگیری می‌نماید؛ ولیکن بیان کلمات می و میخانه و مستی و ساقی و امثال آن جزو سنت غنایی‌سرایان پیشین ادب فارسی دری بوده و رنگی نمادین دارد در شعر سیدای کروخی، نسبت به دو شاعر دیگر کاربرد بیشتری پیدا کرده است.

۳-۴-۶. ملامتیه‌گری، شکسته‌نفسی و خودبدنامی

مَلامتیه نام طریقتی از صوفیان است. ملامیه و ملامتیه از ماده «ملامت»، به معنای سرزنش و نکوهش است. پیروان این فرقه، به سودمندی سرزنش نفس باور دارند و می‌کوشند دانایی‌های خود را پنهان کنند و کاستی‌ها و اشتباهات خود را علنی سازند تا با این کار همواره با یاد نقص‌های خود باشند (حائری، ۱۳۸۲: ۱۴۷). این سرزنش خویشتن که در نفس مشرب قلندریه پیداست، در شعر سه شاعر معاصر افغانستان به‌وضوح دیده می‌شود. به‌نظر می‌رسد که رابطه همسویی بین شرایط اجتماعی و سرزنش خود در متون ادبی و ادبیات قلندری دیده می‌شود. بدین معنی که هرگاه رواج ریاکاری و تظاهر به شریعت و دین‌داری در میان مردمان جامعه اوج می‌گیرد و صبغه‌ای پررنگ پیدا می‌کند، مضمون رسوایی خود و پای گذاشتن بر سر ننگ و نام نیز در ادب عرفانی و قلندری تکرار و بسامد بیشتری می‌یابد. این نشان می‌دهد که مشرب قلندریه و همه مؤلفه‌های آن با شرایط اجتماعی به‌ویژه ریاکاری و دورنگی رابطه‌ای موازی دارد. با اوج گرفتن رفتارهای ریاکارانه و روایی آن در میان مردم، فرقه قلندریه با این حربه، چون سپاهی در برابر هجوم ریاکاران و ریاورزان صف‌آرایی می‌کند تا پشت دیو هولناک تزویر را به زمین بکوبد و اجازه رواج بیشتر این رذیلت اخلاقی را ندهد. گذشتن از نام و ننگ و ابراز بدنامی در شعر عشق‌ری به این صورت بازتاب داشته است:

گر ز نام و ننگ خود نگذشته‌ام در عشق تو می‌زنم آخر چرا با خرقة و دستار چرخ
(عشقری، ۱۳۶۵: ۲۸)
تو نگو نام و من گمشده رسوای جهان خوب کردی که شدی از من بدنام جدا
(همان ۳)

برخلاف این که از محتسب شهر و مجازات می‌خوارگان هراس دارد، اما با این وصف، او مشرب رندانه را می‌پسندد:

عشقری بر سر بازار می‌آشام مباش محتسب می‌شکند ساغر و مینای ترا
(عشقری، ۱۳۶۵: ۳)
به نزد شیخ سراسر ملامتم صوفی که طوف کوی بتان کار ناروای من است
(همان ۳۱)

قلندران با تظاهر به فسق و فساد، به دنبال شکستن تابوها هستند و مردم را نیز به این کار تشویق می‌کنند و با این کار در پی مقابله با حکومت‌های فاسد و نالایق و ابراز مخالفت با ساختار حاکمیت هستند. به قول شفیع کدکنی «یکی از ویژگی‌های مهم قلندران، شکستن تابوهاست. در یک نظام اجتماعی، طرفداران آن تلاش می‌کنند که از تابوهای آن نظام پاسبانی کنند و مخالفان نظام می‌کوشند آن تابوها را بشکنند و اعتبار آن‌ها را از میان ببرند» (شفیعی، ۱۳۸۷: ۵۰-۵۱). بیتاب نیز در عشق خوبان از آبرو و نام می‌گذرد و پروایی از بدگویی سخن‌چینان و تهمت‌ها و قضاوت‌های نامان و توبه‌شکستن‌های مکرر خود ندارد که این امر، اوج قلندرنشی شاعر را نشان می‌دهد:

من که ترک آبرو در عشق خوبان گفتم‌ام نیست پروایی ز حرف مردم بدگو مرا
(بیتاب، ۱۳۳۰: ۴)
بیتاب من که دم ز فنا می‌زدم مدام ننگ طریقت است گر از نام نگذرم
(همان: ۱۱۱)

سیدای کروخی نیز قلندروار، رسوایی را بر نیکنامی برتری می‌دهد و از کوچه ملامت به سلامت می‌گذرد و بدین باور رسیده که سموم خزان را باید برای کسب بهار تحمل کرد:

سید به عبث شهرة آفاق نگشتیم رسوای خلاق به جهان چشم ترم کرد
(سیدا، ۱۳۸۷: ۴۱)

در میان عاشقان مجنون یکی دیوانه بود هر که را باشد محبت عاقبت رسوا شود
(همان: ۶۹)

در کوچه ملامت بگذر ز استقامت یک جا اگر خزان است؛ جای دگر بهار است
(همان: ۲۵)

۳-۴-۷. گرایش به انزوا و گوشه‌گیری

میل به گوشه‌گیری و دوری از مردم، جزء عادات و مشرب قلندران و ملامتیان بوده است. می‌توان این انزوا را دوری از خلق و توجه به حق تفسیر کرد. یعنی عارف قلندرمنش، تمام تمرکز و توجه خود را به سوی معبود معطوف کرده است و از این‌رو، از خلق بی‌خبر و به دور است. توجه به حق و لحظه‌ای از یاد او غافل‌نشدن، سبب می‌شود که قلندران از آمیزش با خلق اکراه داشته باشند و گوشه‌ای اختیار کنند و تنهایی را به ازدحام و قیل‌و‌قال ترجیح دهند. اصولاً عرفا به خلوت‌گزینی گرایش بسیاری دارند و به گوشه‌ محقرانه و ساده‌ خویش قناعت می‌کنند و آن را بر قصرهای مجلل پرزرق‌وبرق برتری می‌دهند. عنایت و قناعت به کنج خلوت خویش از این نظر برای عارف اهمیت دارد که این تنهایی، دل او را صاف می‌گرداند و از هواجس نفسانی و القانات شیطانی دور می‌کند و آن را محل تجلی حضرت حق قرار می‌دهد و همین محل تجلی قرار گرفتن است که به خلوت عارف شکوه و عظمتی می‌بخشد که در کاخ‌های دنیایی نظیر آن را نمی‌توان یافت. عشق‌ری بر اساس اندیشه قلندرانۀ خود، تنهایی و انزوا در کلبه محقر و دکان صحافی خود و قناعت به آن را را بهتر از هر مکان دیگری می‌داند.

عشقری ما را مگردان دربه‌در، بهر خدا گوشه ویرانه و یک نیمه نان ما را بس است
(عشقری، ۱۳۶۵: ۲۸)

بیتاب نیز در خم‌نشستن افلاطون را مثال زده و آن را خالی از حکمت نمی‌داند و گمنامی را بر شهرت و نیکنامی ترجیح می‌دهد و گوشه‌ تنهایی را بر کاخ‌های مجلل برتری می‌دهد:

گوشه‌گیری از علایق گر نه حکمت بوده است می‌نشست آخر فلاطون در میان خم چرا
(بیتاب، ۱۳۳۰: ۲۳)

نه شهرتی انتظارم نی قبول عام می‌خواهم به شهر گوشه گیر خویش را گمنام می‌خواهم
نه ذوق قصر دارم نه سرای و بام می‌خواهم درین ویرانه تنها گوشه آرام می‌خواهم
(همان: ۱۱۵)

سیدای کروخی نیز برخلاف حضور در جمع متصوفه و آمد و شد با آنان، گوشه‌ای آرام را فرصتی مناسب برای خلوت با حق می‌داند و آن را به گلشن ترجیح می‌دهد و معتقد است که برای به‌دست آوردن گنج، باید از عمارت به خرابات کوچید:

در ره عشق بتان دیوانه می‌باید شدن زین ملامت در جهان افسانه می‌باید شدن
گنج در ویرانه باشد سیدا تعمیر چیست از عمارت جانب ویرانه می‌باید شدن
(سیدا، ۱۳۸۷: ۹۷)

کلبه گلخن به چشمم خوشتر از گلشن بود کی دهم بر هر دو عالم گوشه ویرانه را
(همان: ۱۱)

۳-۴-۸. میل به موسیقی (دف، چنگ و رباب)

فرقه‌های مختلف عرفان و تصوف از بدو ظهور خود ارتباط تنگاتنگی با موسیقی و سماع دارند. برای عارف هر صدایی که شنیده شود —مانند صدای آب، صدای پرندگان، صدای باد، صدای آلات موسیقی و غیره— بر اساس مثل افلاطونی، منشأ آسمانی دارد و سرچشمه آن عهد ازل و عالم معناست. به همین دلیل، شنیدن بسیاری از نغمه‌ها و اصوات، عارف را به وجد می‌آورد و او را از خود، بی‌خود می‌کند و به شور و سرمستی سوق می‌دهد. برگزاری مجالس باشکوه سماع صوفیانه مولانا و یارانش در قونیه که هنوز هم

اجرا می‌شود، نمونه‌ای از مکان و جایگاه سماع و موسیقی در مشرب عرفانی است. البته باید به این نکته نیز توجه داشت که گرایش عارفان و قلندران و رندان پاک‌باز و روشن‌ضمیر به موسیقی، نوعی واکنش و دهن‌کجی به زاهدان مذهبی‌نما و صوفیان متشرع است؛ زیرا در شرع، همواره مرز باریکی میان غنا و موسیقی وجود داشته و نظرات متشرعه و فقها در تفکیک و تمیز این دو بسیار لغزان و مه‌آلود بوده است. به همین دلیل، دین‌داران و شریعت‌مداران همواره با اکراه به موسیقی نگریسته و درباره آن ابراز نظر کرده‌اند. این درحالی است که قلندران همواره در کنار دیگر سنت‌گیزی‌های خود، به موسیقی نیز عنایت ویژه و توجه خاصی داشته‌اند و به میل و رغبت تمام و با جان و دل، به آن، گوش جان سپرده‌اند.

اگرچه شنیدن موسیقی که از جانب شارع حرام تلقی می‌شود، اما عشق‌ری در اشعار خود بی‌محابا و به صورت تهکم و ریشخند دستور می‌دهد که محتسب را - که مانع این شوق و ذوق می‌گردد- به محفل تان دعوت کنید و از مسواک آن گوش رباب برسازید:

محتسب آمد حریفان محرم سازش کند	می‌شود مسواک او هم یک دو تا گوش رباب
خشک و خالی سینه‌ای دارد که در آن هیچ نیست	این چنین دلکش کی می‌خواند در آغوش رباب
هرکه با پوست‌پوشان آشنایی می‌کند	همچو کامل می‌شود آخر نم‌پوش رباب
گر ترا پیر مغان یک جام آگاهی دهد	می‌شوی از جان غلام حلقه در گوش رباب
برق سیم و تار آن آتش زند آفاق را	پس کند گر ناخن شهباز، سرپوش رباب
بس که آهنگ و نوای دلکشش پر نشه است	عشقری گردیده امشب مست و مدهوش رباب

(عشقری، ۱۳۶۵: ۱۰)

بیتاب هم، قدم را آن سوتر نهاده و رباب را مشتق از «رب» دانسته که گوش نواز و روح‌پرور است:

از لفظ رب شده است مگر اشتقاق او زین سان که روح‌پرور ما جز رباب نیست
(بیتاب، ۱۳۳۰: ۳۵)

سیدای کروخی هم از بیان نام آلات موسیقی باکی ندارد و آن را اسباب آرامش دل بی‌قرار خویش می‌داند:

دف و پیاله و چنگ و رباب و نقل و کباب قرارگاه دل بی‌قرار ما این جاست
(سیدای، ۱۳۸۷: ۲۳)

درواقع، شاعر قلندروش با پرداختن و اشتغال به سماع و دست‌افشانی، به دو عالم پشت دست می‌زند و خرقه و دستار و همه هستی و موجودیت خویش را در راه رضا و وصال معشوق حقیقی درمی‌بازد و از خود دور می‌کند و مفهوم ترک تعلق مادی و دنیوی را به بهترین شکل ممکن به نمایش می‌گذارد؛ موسیقی و گوش دل به آن سپردن، حالتی است که عارف به هنگام وارستگی و ترک تعلق، آن را با همه ذرات وجوش درک می‌کند؛ چون هنگامی که دو بال بلندپرواز او با سنگ مادیات سنگین باشد، فرصت پرواز به سوی کنگره عرش و عالم ملکوت را از دست خواهد داد (خوندایی و دیگران، ۱۳۹۹: ۲۵۸).

۴. نتیجه‌گیری

برایند این پژوهش بیانگر آن است که در شعر معاصر افغانستان، هنوز رگه‌هایی از اندیشه‌های قلندری وجود دارد که سروده‌ها و غزل‌های شماری از شاعران این دوره را به اشعار قلندری نزدیک کرده است. با بررسی سروده‌های شاعرانی چون صوفی غلام نبی عشق‌ری، صوفی عبدالحق بیتاب و سیدای کروخی به مؤلفه‌هایی از اندیشه‌های قلندریه دست یافتیم که عبارتند از: تقابل مقدس و نامقدس مانند ستایش مراکز فسق و فجوری چون میخانه، خرابات و بتخانه، تشویق به زنا‌بستن، غسل تعمید، ایراد شطح و طامات، تعریض و تهکم به افراد مذهبی مانند زاهدان و صوفیان، ترغیب با می‌گساری و خوش‌باشی، تمایل به بنگ و نشسته‌کردن و خوشی و شادکامی کاذب، گرایش به موسیقی و ذکر آلات آن، شکسته‌نفسی و بدنامی خود و پشت‌پازدن به نیک‌نامی‌ها و تشویق به شیوه زندگی قلندران. در باب مقایسه سه شعر مورد بحث و چگونگی کاربرد مضامین قلندران در شعر آنان می‌توان به این موارد اشاره کرد:

- شعر عشق‌ری بیشتر جنبه غنایی، عاطفی و عاشقانه دارد، ولی چون به لحن عامیانه نزدیک است، فخامت آن کمتر است و کلماتی چون چرس و تریاک و اسباب و آلات موسیقی را نسبت به دو شاعر دیگر با لحن آزادمنشانه‌تری بیان کرده و قلندروار و بی‌باکانه و بدون در نظر گرفتن ننگ و نام از ملامت ملامتگران از این واژه‌ها یاد کرده است و از بیان این مسایل باکی ندارد و بر اوضاع اجتماعی خود به‌ویژه صوفی‌نماها و متشرعان تاخته است. و نقد و ردّ طاعنان و ناقدان را به خود همواره کرده است

- شعر بیتاب، اغلب جنبه تعلیمی دارد و می‌توان گفت که پیرو سبک هندی است. بیتاب نیز همانند عشق‌ری به فخامت کلام توجه چندانی نمی‌کند. بعلاوه وی تعریض و انتقاد از متشرعان را با لحن بسیار تند بیان می‌کند از بدنامی و رسوایی عار ندارد از این رو، بیشتر شعرش رنگ و بوی ملامت‌یان را به خود گرفته است.

- شعر سیدای کروخی به دلیل عارف و عالم‌بودنش دارای فخامت والایی است. وی به استفاده از واژگان خاص شعری، پای‌بند است و از کاربرد ترکیبات و اصطلاحات عامیانه و کوچه‌بازاری پرهیز می‌کند. زاهدستیزی‌های او که در سراسر کلامش هویداست، به اشعارش رنگ قلندرانه‌ای داده است. در کنار آن، به ستایش مراکز فسق و فجوری چون میخانه، خرابات و بتخانه پرداخته و به زناریستن خود افتخار کرده است. با توجه به مشرب عارفانه سیدای کروخی می‌توان برای اصطلاحات و مؤلفه‌های قلندرانه، تعبیر و تفسیری عارفانه ارائه داد که در نمادگرایی (سمبولیسم) عرفانی قابل بحث است.

در مجموع می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که یادکرد عوالم ملامتی و قلندری در شعر شاعران متاخر افغانستان مکرر و مشهود است و نمونه‌های بیشتری را نیز می‌توان در میان شاعران این خطه از رگه‌های انواع ادبیات قلندری با کاوش‌های علمی پیدا کرد.

منابع

- اسدی طوسی، ابومنصور علی ابن احمد (۱۳۸۶). *لغت فرس*، به تصحیح و اهتمام عباس اقبال، چاپ اول، تهران: اساطیر.
- انصاری، عبدالله بن محمد (۱۳۸۹). *مجموعه رسایل فارسی خواجه عبدالله انصاری*. به تصحیح و مقدمه محمد سرور مولایی، چاپ سوم، تهران: توس.
- برومند، جواد (۱۳۸۴). *آیین قلندران*، چاپ اول، کرمان: دانشگاه کرمان.
- بیتاب، صوفی عبدالحق (۱۳۳۰). *دیوان صوفی عبدالحق بیتاب*، چاپ اول، کابل: رستار.
- بیلهقی، أبو بکر أحمد بن الحسین (۱۴۱۰). *شعب الایمان*، تحقیق و تخریج: محمدالسعيد بسیونی زغلول، چاپ اول، بیروت: دارالکتب العلمیه.
- جامی، عبدالرحمن (۱۳۶۵). *نفحات الانس من حضرات الانس*، با مقدمه مهدی توحیدی‌پور، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- چندبهار، لاله‌تیک (۱۳۷۹). *بهار عجم*، تصحیح کاظم دزفولیان، چاپ اول، تهران: طایه.
- حائری، محمدحسن (۱۳۸۲). *عرفان و تصوف: کلیاتی در اصول و مبانی عرفان*، چاپ اول، تهران: الهدی.
- خالسی، محمدرضا (۱۳۸۶). *نقشی از مستی و مستوری*، چاپ اول، شیراز: نوید.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳). *لغت‌نامه (دوره ی ۱۴ جلدی)*، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.
- دهقان، علی و جواد صدیقی‌لیقوان (۱۳۹۴)، «از قلندر عطار تا رند حافظ»، *عرفان اسلامی*، سال ۱۱، تابستان ۱۳۹۴، شماره ۴۴: ۳۱-۵۱.
- زرین‌کوب، حمید (۱۳۶۲). *قلندرنامه خطیب فارسی (سیرت جمال‌الدین ساوجی)*، چاپ اول، تهران: توس.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶). *جستجوی در تصوف ایران*، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- ژوبل، محمدحیدر (۱۳۸۸). *تاریخ ادبیات افغانستان*، چاپ اول کابل: میوند.
- سجادی، جعفر (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، چاپ هفتم، تهران: طهوری.
- سجادی، سیدضیاء‌الدین (۱۳۸۰). *مقدمه‌ای بر مبانی عرفان و تصوف*، چاپ سوم، تهران: سمت.
- سیدای کروخی، میرمحمدسعید (۱۳۸۶). *غزلیات و اشعار عاشقانه و عارفانه سیدای کروخی*، چاپ اول، هرات: مطبعه دولتی.
- شاه‌ولی، نعمت‌الله نورالدین (۱۳۸۰). *دیوان کامل حضرت شاه نعمت‌الله ولی*، چاپ اول، کرمان: خانقاه نعمت‌اللهی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷). *قلندریه در تاریخ*، (دگردیسی‌های یک ایدئولوژی)، چاپ سوم، تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۰). *سیر غزل در شعر فارسی*، چاپ اول، تهران: فردوس.
- عشق‌ری، غلام‌نبی (۱۳۷۷). *کلیات عشق‌ری*، به اهتمام عبدالحمید وهاب‌زاده، چاپ نخست، کابل: علوی.
- عشق‌ری، غلام‌نبی (۱۳۶۵). *گزیده غزلیات عشق‌ری*، گردآورنده: حیدری وجودی، چاپ اول، کابل: اتحادیه نویسندگان.

- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۷). شرح مثنوی شریف (سه جلدی)، چاپ پنجم، تهران: زوآر.
- قوامی، بدریه (۱۳۸۹). «شاعر و شعر قلندری»، فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سال اول، شماره ۳: ۱۴۴-۱۶۲.
- کاشانی، عزالدین محمود بن علی (۱۳۶۷). مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه، مصحح جلال‌الدین همایی، تهران: هما.
- کبری، نجم‌الدین (۱۳۶۸). فوائج‌الجمال و فوائج‌الجلال، تصحیح حسین حیدرخانی مشتاقعلی، چاپ اول، تهران: مروی.
- کهزاد، محمدعلی و دیگران (۱۳۸۳). تاریخ ادبیات افغانستان (پنج استاد)، چاپ اول، پشاور: اقرأ.
- محمدیان، عباس؛ فاطمه رفعت‌خواه و زهرا بهرامیان (۱۳۹۴). «بررسی مضامین قلندری در غزلیات عطار و حافظ»، هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، تهران، بهمن ۹۴.
- مدرسی، فاطمه و وحید علی‌بیگی سرحالی (۱۴۰۱). «ردپای مضامین قلندران در غزل‌های انوری»، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال ۲۰، شماره ۳۸ بهار و تابستان ۱۴۰۱: ۳۲۴-۳۰۱.
- مرادآبادی، محمدحسین (۱۳۹۰ق). انوارالعارفین، چاپ اول، لکهنو: مطبع صدیقی.
- مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۳). مکتب حافظ: مقدمه بر حافظ‌شناسی، چاپ سوم، تبریز: ستوده.
- مستوفی، حمدالله (۱۳۹۴). تاریخ گزیده، به کوشش عبدالحسین نوایی، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.
- معین، محمد (۱۳۸۷). فرهنگ فارسی، چاپ یازدهم، تهران: امیرکبیر.
- مقریزی، تقی‌الدین (۱۹۱۸م). کتاب‌المواعظ و الاعتبار بذكر الخطط والآثار، حواشی خلیل منصور، چاپ اول، بیروت: دارالکتب العلمیه.
- مهدی‌پور، محمد و لیلا میرزاییان‌فر (۱۳۹۲). «مقایسه و تحلیل مضامین رندانه و قلندرانه و مغانه در غزل‌های حافظ و فاضل»، پژوهشنامه ادب غنایی، سال یازدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، شماره ۲۱: ۱۸۱-۲۰۰.
- میرعابدینی، ابوطالب و مهران افشاری (۱۳۷۴). آیین قلندری، چاپ اول، تهران: فراوران.
- نخجوانی، محمد ابن هندوشاه (۱۳۵۵). صحاح‌الفرس، به‌اهتمام عبدالعلی طاعتی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۳). کشف‌المحجوب، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، چاپ سوم، تهران: سروش.
- واقعی خوندایی، داوود؛ امید شاه‌مرادی و محمدرضا نجاریان (۱۳۹۹). «سلمان ساوجی و سلوک در طریقه رندان قلندرصفت»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال شانزدهم، تابستان ۱۳۹۹، شماره ۵۹: ۲۳۹-۳۷۰.

References

- Ansari, A. ibn Muhammad. (2010). Majmueh-ye Rasāel-e Farsi-ye Khwāja Abdullah Ansari (M. S. Molaei, Ed.). Tehran: Toos. [in Persian]
- Asadi Tusi, A. M. ibn Ahmad. (2007). Lughat-e Fars (A. Eghbal, Ed.). Tehran: Asatir. [in Persian]
- Baihaqi, A. B. A. ibn al-Husain. (1990). Shu'ab al-Iman (M. S. B. Zaghloul, Ed.). Beirut: Dar al-Kutub al-'Ilmiyya. [in Persian]
- Bitab, S. A. H. (1951). Divan-e Sufi Abdul Haq Bitab. Kabul: Rastār. [in Persian]
- Boroumand, J. (2005). Ayin-e Qalandaran. Kerman: University of Kerman. [in Persian]
- Chandebahar, L. T. (2000). Bahar-e Ajam (K. Dezfulian, Ed.). Tehran: Talaye. [in Persian]
- Dehghan, A., & Sedighi-Lighvan, J. (2015). From Qalandar-e Attar to Rind-e Hafez. Erfan-e Islami, 11(Summer 2015), 31–51. [in Persian]
- Dehkoda, A. A. (1994). Lughatnameh (14 vols.). Tehran: University of Tehran. [in Persian]
- Eshqari, G. N. (1986). Gozideh-ye Ghazaliat-e Eshqari (H. Vojoodi, Comp.). Kabul: Writers' Union. [in Persian]
- Eshqari, G. N. (1998). Kolliyat-e Eshqari (A. Vahhabzadeh, Ed.). Kabul: Alavi. [in Persian]
- Forouzanfar, B. al-Z. (1998). Sharh-e Masnavi-ye Sharif (Vols. 1–3, 5th ed.). Tehran: Zavar. [in Persian]
- Ghavami, B. (2010). Poet and Qalandari Poetry. Faslnameh-ye Takhasosi-ye Zaban va Adabiyat-e Farsi, 1(3), 144–162. [in Persian]
- Haeri, M. H. (2003). Erfan va Tasawwuf: Koliati dar Osul va Mabani-ye Erfan. Tehran: Al-Hoda.
- Hujwiri, A. ibn Usman. (2004). Kashf al-Mahjub (M. Abedi, Ed., 3rd ed.). Tehran: Soroush. [in Persian]
- Jami, A. R. (1986). Nafhat al-Uns min Hadrat al-Uns (M. Towhidi-Pur, Intro.). Tehran: Amir Kabir.
- Kahzad, M. A., et al. (2004). Tarikh-e Adabiat-e Afghanistan (Five Scholars). Peshawar: Iqra. [in Persian]
- Kashani, E. M. b. A. (1988). Misbah al-Hidayah va Miftah al-Kifayah (J. Homaei, Ed.). Tehran: Homa. [in Persian]

- Khalasi, M. R. (2007). Naqshi az Masti va Masturi. Shiraz: Navid. [in Persian]
- Kobri, N. (1989). Fawa'ih al-Jamal va Fawatih al-Jalal (H. H. Mushtaq Ali, Ed.). Tehran: Marvi. [in Persian]
- Mahdipour, M., & Mirzayianfar, L. (2013). Comparison and Analysis of Rind, Qalandar, and Moghani Themes in the Ghazals of Hafez and Fuzuli. Pazhuheshnameh-ye Adab-e Ghonai, 11(21), 181–200. [in Persian]
- Maqrizi, T. al-D. (1918). Kitab al-Mawa'iz wa al-I'tirar bi Dhikr al-Khutat wa al-Athar (K. Mansour, Ed.). Beirut: Dar al-Kutub al-'Ilmiyya. [in Persian]
- Mirabedini, A. T., & Afshari, M. (1995). Ayin-e Qalandari. Tehran: Faravaran. [in Persian]
- Modarresi, F., & Ali-Bigi Sarhali, V. (2022). Traces of Qalandari Themes in the Ghazals of Anvari. [in Persian] Pazhuheshnameh-ye Adab-e Ghonai, 20(38), 301–324.
- Moein, M. (2008). Farhang-e Farsi (11th ed.). Tehran: Amir Kabir. [in Persian]
- Mohammadian, A., Refatkah, F., & Bahramian, Z. (2016). Study of Qalandari Themes in the Ghazals of Attar and Hafez. 8th Conference on Persian Language and Literature, Tehran, Feb. 2016. [in Persian]
- Moradabadi, M. H. (1882 AH). Anwar al-Arefin. Lucknow: Siddiqi Press. [in Persian]
- Mortazavi, M. (2004). Maktab-e Hafez: Introduction to Hafez Studies (3rd ed.). Tabriz: Sotoudeh. [in Persian]
- Mostofi, H. (2015). Tarikh-e Gozideh (A. Navai, Ed., 6th ed.). Tehran: Amir Kabir. [in Persian]
- Nakhjavani, M. ibn Hendushah. (1976). Sahhah al-Furs (A. Ta'ati, Ed.). Tehran: Book Translation & Publishing Bureau. [in Persian]
- Sajjadi, J. (2004). Farhang-e Este'lahat va T'abirat-e Erfani (7th ed.). Tehran: Tahouri. [in Persian]
- Sajjadi, S. Z. (2001). Moqademe-i bar Mabani-ye Erfan va Tasawwuf (3rd ed.). Tehran: Samt. [in Persian]
- Seyyeday-e Korukhi, M. M. S. (2007). Ghazaliat va Ash'ar-e 'Asheghaneh va 'Arefaneh Seyyeday-e Korukhi. Herat: Matba'eh-ye Dowlati. [in Persian]
- Shafiei Kadkani, M. R. (2008). Qalandarieh dar Tarikh: Degardisi-ha-ye yek Ideology (3rd ed.). Tehran: Sokhan. [in Persian]
- Shahvali, N. N. (2001). Divan-e Kamel-e Hazrat Shah Nematollah Vali. Kerman: Khanqah Nematollahi. [in Persian]
- Shamisa, S. (1991). Sir-e Ghazal dar Sher-e Farsi. Tehran: Ferdows. [in Persian]
- Vathiqi Khundabi, D., Shahmoradi, O., & Najarian, M. R. (2020). Salman Savuji and the Path of Qalandar-like Rind. Adabiyat-e Erfani va Osture-shenakhti, 16(59), 239–370. [in Persian]
- Zarrinkoob, A. H. (2007). Jostojo dar Tasawwuf-e Iran (3rd ed.). Tehran: Amir Kabir. [in Persian]
- Zarrinkoob, H. (1983). Qalandarnameh-e Khatib-e Farsi: Seerat-e Jamal al-Din Savuji. Tehran: Toos. [in Persian]
- Zhoble, M. H. (2009). Tarikh-e Adabiat-e Afghanistan. Kabul: Maiwand. [in Persian]



Rhetorical Techniques of Audience Persuasion

in the *Monsha'at* of Farhad Mirza

Somaye Aghababaei¹  and Amirhossein Jamali² 

1. Corresponding author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. E-mail: aghababaei.somaye@atu.ac.ir
2. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. E-mail: amirojha7848@gmail.com

Article Info

ABSTRACT

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
30 April 2025

Received in revised form:
2 July 2025

Accepted:
5 August 2025

Available online:
20 September 2025

Keywords:
audience persuasion,
rhetorical techniques,
Farhad Mirza,
Qajar period,
Monsha'at

language is one of the primary means of human communication, expressed in various forms such as written and oral discourse. Persuasion through language represents a writer's effort to influence the audience by conveying messages through effective rhetorical strategies. Farhad Mirza Mo'tameddoleh, one of the prominent literati and statesmen during the reign of Naser al-Din Shah Qajar, utilized multiple rhetorical techniques in most of his works, particularly in his letters addressed to contemporary dignitaries. His *Monsha'at* consists of forty-seven historical and literary letters written in both ornate and relatively plain styles, containing themes such as the narration of events, administrative reports, complaints, and requests. Based on the context, the recipient's status, and the level of authority, the author employed different rhetorical devices to achieve persuasion. This study analyzes the forty-seven letters using both qualitative and quantitative methods. The findings indicate that the rhetorical strategy of "quotation from poetry and sacred texts" occurs with the highest frequency across all contexts—especially in political letters addressed to high-ranking figures—demonstrating the author's attempt to construct rhetorical authority through intertextuality. Similarly, the high frequency of secondary admonitions and indirect warnings in political letters reflects indirect persuasive strategies within power relations. In contrast, in friendly letters, techniques such as self-deprecation and expressions of humility are dominant, reflecting emotional politeness and face management in interpersonal communication. Furthermore, boasting (self-praise), as an *ethos*-based strategy, appears primarily in formal political letters and less frequently in informal ones. Overall, this analysis reveals that Farhad Mirza's *Monsha'at* is not merely a product of individual literary mastery but also a reflection of the discursive structures, power relations, and communicative exigencies of his historical period.

Cite this article: Aghababaei, S. & Jamali, A. (2025). Rhetorical Strategies of Audience Persuasion in the *Monsha'at* of Farhad Mirza. *Persian Literature*, Vol. 15, No. 1, Serial No. 35, 99-120. <https://doi.org/10.22059/jpl.2025.396406.2314>



© Author(s) retain the copyright.

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <https://doi.org/10.22059/jpl.2025.396406.2314>



شگردهای بلاغی اقناع مخاطب در منشآت فرهادمیرزا

سمیه آقابابایی^۱ و امیرحسین جمالی^۲

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. رایانامه:

aghababaei.somaye@atu.ac.ir

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. رایانامه: amirojha7848@gmail.com

چکیده

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله:

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۱۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۱۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۴

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۹

کلیدواژه‌ها:

اقناع مخاطب،
شگردهای بلاغی،
فرهادمیرزا،
قاجار،
منشآت.

زبان یکی از ابزارهای برقراری ارتباط میان انسان‌هاست که به شیوه‌های گوناگونی از جمله آثار مکتوب و شفاهی بیان می‌گردد. اقناع مخاطب از طریق زبان تلاشی است که نویسنده با فرستادن پیغام و استفاده از شیوه‌های بلاغی تاثیرگذار انجام می‌دهد. نویسندگان در متون ادبی و تاریخی مختلفی با بهره‌گیری از ابزارهای مختلفی مانند اشعار و احادیث، موسیقی کلام، هشدار و اندرز، تعظیم و اکرام و اغراق بسته‌به بافت متن سعی در اقناع مخاطب خود دارند. فرهادمیرزا معتمدالدوله در دوران پادشاهی ناصرالدین‌شاه قاجار از جمله ادیبان و صاحب‌منصبانی است که در عمده آثار خود از جمله نامه‌هایش به بزرگان و اشخاص برجسته معاصر از ابزارهای بلاغی متعددی برای تأثیر بر مخاطبان خود استفاده کرده است. منشآت او شامل ۴۷ نامه تاریخی و ادبی به سبک فنی و گاهی ساده است که دارای مضامین متعددی چون بازنمایی وقایع و رخدادها، گزارش اداری ایالات، گله و شکایت و خواسته و طلب است. نویسنده در این نامه‌ها بر اساس بافت نامه و نوع مخاطب، مقام و میزان قدرت او از مؤلفه‌های بلاغی متفاوتی استفاده کرده است. در این پژوهش، ۴۷ نامه با روش کیفی و کمی بررسی شده است. ازجمله نتایج این پژوهش این است که کاربرد شگرد «تضمین به اشعار و متون مقدس» با بیشترین بسامد در تمام بافت نامه‌ها، به‌ویژه در نامه‌های سیاسی و خطاب به بزرگان، نشان از تلاش نویسنده برای تولید اقتدار بلاغی از طریق بینامتنیت دارد. همچنین، بسامد بالای اندرزها و هشدارهای ثانویه در نامه‌های سیاسی، حاکی از راهبردهای غیرمستقیم اقناع در بستر قدرت است. درمقابل، در نامه‌های دوستانه، شگردهایی چون تعظیم و خوارداشت خود، بیشترین بسامد را داشته و بازتاب‌دهنده نقش ادب عاطفی و مدیریت چهره در مناسبات فردی‌اند. مفاخره به‌عنوان روشی اتوس‌محور، در نامه‌های رسمی سیاسی بیشتر دیده می‌شود، اما در نامه‌های غیررسمی کم‌کاربرد باقی مانده است. در مجموع، این تحلیل نشان می‌دهد که منشآت فرهادمیرزا نه تنها محصول مهارت ادبی فردی، بلکه بازتابی از ساختار گفتمانی، روابط قدرت، و اقتضائات ارتباطی زمانه اوست.

استاد: آقابابایی، سمیه و جمالی، امیرحسین (۱۴۰۴). شگردهای بلاغی اقناع مخاطب در منشآت فرهادمیرزا. *ادب فارسی*، دوره ۱۵، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۵، ۱۲۰-۹۹

<https://doi.org/10.22059/jpl.2025.396406.2314>

ناشر: انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.



۱. مقدمه

در ادبیات یکی از مهم‌ترین و پیچیده‌ترین جنبه‌های سبکی و نوشتاری اقناع مخاطب است که با تکنیک‌هایی چون استدلال منطقی، آمار و اعداد، تحریک احساسات، اعتمادسازی، برجسته‌کردن کلام، تکرار موضوع و کلام، طرح سوال و بیان حکایات تمثیلی صورت می‌گیرد. از دید جامعه‌شناسان و منتقدان ادبی، هدف از ارتباط بین فرستنده و گیرنده و پیغامی که در آن میان است تأثیرگذاری بر مخاطب و اقناع اوست. در واقع، اقناع مخاطب تلاش فرستنده در تأثیرگذاری بر مخاطب است که با استفاده از ابزارهای کلامی مختلفی مانند صناعات بلاغی و غیره صورت می‌گیرد. در میان آثار منثور ادبی، قالب نامه یکی از بسترهای مهم برای تأثیرگذاری بر مخاطب به حساب می‌آیند. نویسندگان در این قالب از ابزارها و شگردهای مختلفی جهت تأثیر کلام بر خوانندگان و مخاطبان و همچنین انتقال اهداف و قصد و نیت ضمنی خود استفاده می‌کنند.

«نامه‌ها در دوان قاجار از نظر محتوایی به سه دسته کلی تقسیم می‌شوند: ۱. نامه‌های سلاطین و اشخاص صاحب‌منصب در حکمرانی به دیگران، ۲. نامه‌های دیوان‌سالاران و کارگزاران حکومتی، ۳. نامه‌های شخصی و دوستانه» (حاجی آقابابایی، ۱۴۰۱: ۶۱). باید توجه داشت که ژانر نامه‌ها، دوره زمانی و سبک ادبی رایج در عصر نویسنده شگردهای اقناعی متفاوت را می‌طلبد که بررسی سبک‌شناسانه آثار به کشف این بازنمایی‌ها خواهد انجامید. فرهادمیرزا معتمدالدوله پانزدهمین فرزند عباس‌میرزا نایب‌السلطنه، برادر محمدشاه و عموی ناصرالدین شاه قاجار، از جمله نویسندگانی است که در طی دوران حیات خویش به مشاغل مهم حکومتی گماشته شده است؛ او در مجموعه نامه‌های خود در بازه زمانی ۱۲۵۲ تا ۱۲۹۱ ه. ق.، برای مخاطبانی چون ناصرالدین شاه، فریدون میرزا، وزیرمختار و غیره از شیوه‌های مختلف بلاغی برای بیان اهداف و اغراض خود استفاده کرده است. باتوجه به موقعیت اجتماعی فرهادمیرزا و موقعیت‌های مختلف مخاطبان او، نوع بیان و روش اقناع او در این نامه‌ها متفاوت است که با توجه به گفتمان سیاسی وقت عصر قاجار در دوره ناصرالدین شاه حائز اهمیت و توجه است. نثر فرهادمیرزا باتوجه به سبک ادبی رایج در آن عصر و همینطور مسیر ساده‌نویسی قائم مقام، به فنی نزدیک است؛ او از صناعات جناس، سجع، تشبیه و کنایه به مقتضای موضوع و مخاطب استفاده کرده و همینطور اشعار و ابیات فارسی و عربی و آیات قرآن را نیز در متون نامه‌های خود به کار برده است.

«در دوره قاجار، گسترش شاخه نثرهای غیررسمی در کنار نثرهای رسمی اهمیت فراوانی دارد. نثرهای رسمی وابسته به دربار و مطابق با سلیقه نویسندگان و مخاطبان است. این نثرها سختی با زبان و واژگان عامیانه و محاوره ندارد. نثرهای غیررسمی که پاسخگوی نیاز طبقه تحصیل کرده بود، در این دوران شکوفا شد و به دور از محدودیت نثرهای درباری و رسمی بود» (جهانگرد، ۱۳۹۰: ۶۲). نثر فرهادمیرزا باتوجه به آنچه ذکر شد یعنی موقعیت اجتماعی و علمی او در دسته نثرهای رسمی قرار می‌گیرد که اغلب به افراد فرادست و هم‌رده خود نوشته شده است و منشآت او در زمره نامه‌نگاری‌های غیررسمی است. «آثار ادبی فرهادمیرزا عبارت است از منشآت و تعدادی اشعار و کتاب هدایت‌السبیل که سفرنامه حج اوست و زنبیل که سفینه‌ای است مانند کشتول شیخ بهایی و مقام زخار و مصمص تبار در مقتل حضرت حسین (ع)» (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۱۵۷).

«در تحلیل شگردهای بلاغی، بلاغت به این که امور چگونه بازنمایی می‌شود توجه می‌کند؛ در واقع اگر ایدئولوژی را محتوا بدانیم، صنایع بلاغی، غالباً تابعی از محتوای متن است و در شکل دادن به واقعیات دخالت دارد. نویسنده ایدئولوژیست برای تقویت توجه‌گری، استدلال و اقناع مخاطب خود به کمک صنایع بلاغی، اغراض ثانوی خود را در قالب بزرگ‌نمایی، مبالغه، تحقیر، کنایه و غیره وارد متن می‌کند» (اسکویی و جعفریان، ۱۴۰۰: ۲۵). «شگردهای بلاغی چه از نوع لفظی و چه نوع معنایی‌اش، هر دو در شمار اصلی‌ترین تمهیدات سبکی‌اند. صورت‌های مجازی و کاربردهای بلاغی زبان در آفرینش متن خلاق و تأثیرگذار، نقش مهم‌تری دارند. این تمهیدات در گام نخست جلوه‌های برونه و درونه سبک را متمایز می‌کند و درون‌نگری و برون‌نگری گوینده را مشخص می‌کند. بسامد هر نوع صناعت ادبی، تابع نوعی حساسیت و شیوه‌ای از اندیشیدن است» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۴۴).

فرهادمیرزا در نامه‌های سیاسی، شخصی و دوستانه و نامه به بزرگان بر اساس مضمون و محتوای نامه و مقام و قدرت مخاطب از شگردهای بلاغی خاصی از یک سو برای اقناع مخاطب خود و از سویی دیگر برای دستیابی به اهداف ضمنی خود استفاده

می‌کند. روش‌های اقناعی مختلفی چون تضمین ابیات و اشعار و آیات قرآنی، تحذیر و تنبیه مخاطب، تشویق و تحسین، اغراق و بزرگ‌نمایی، تعظیم و اکرام مخاطبان و کوچک‌شمردن خود در این نامه‌ها با اهدافی متفاوت به چشم می‌خورد.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

۱. فرهادمیرزا در نامه‌های سیاسی و اداری، شخصی و نامه به بزرگان و دوستان خود از چه شگردهایی برای اقناع مخاطب استفاده کرده است؟ چه شباهت و تفاوتی میان این شگردها وجود دارد؟
۲. اقناع مخاطب در نامه‌های فرهادمیرزا با چه هدفی انجام شده است و عملکرد سیاسی و حکومتی او چه میزان بر این فرایند تأثیرگذار است؟

۱-۲. روش پژوهش

با وجود اهمیت فرهادمیرزا در میان نثرنویسان عصر قاجار و نو نثر فنی او کمتر پژوهشی به بررسی شگردهای بلاغی و زبانی این نویسنده در میان دیگر متون ادبی پرداخته است. جامعه آماری پژوهش تمام نامه‌های سیاسی و اداری، نامه شخصی و دوستانه و نامه به بزرگان از منشآت نویسنده است. در این پژوهش با روش کمی و کیفی نحوه کاربرد شگردهای مختلف اقناعی و بسامد آنها بیان شده است. در بررسی نامه‌های فرهادمیرزا به این توجه شده است که نویسنده چه اهدافی را با چه روش‌هایی در اقناع مخاطبان خود دنبال کرده است.

۱-۳. پیشینه پژوهش

تاکنون در خصوص نامه‌های فرهادمیرزا در زمینه اقناع مخاطب پژوهش علمی قابل توجهی انجام نشده است. تنها در پایان‌نامه تاریقی (۱۴۰۱) «واکاوی حیات سیاسی - فرهنگی فرهادمیرزا قاجار» به بررسی زندگی سیاسی - حکومتی و ادبی و فرهنگی فرهادمیرزا اشاراتی شده است. اما در باب دیگر کتب مثنوی و منظوم، پژوهش‌هایی صورت گرفته است. مثلاً: مؤذنی و احمدی (۱۳۹۳) در مقاله «درآمدی بر جایگاه فرایند اقناع در فن خطابه و مطالعات ادبی» سیر و روند فرایند اقناع از یونان باستان تا روزگار امروز را مورد بررسی قرار داده‌اند. ثواقب و مظفری (۱۳۹۵) در مقاله «چرایی حکومت فرهادمیرزا معتمدالدوله بر کردستان و پیامدهای آن (۱۲۸۴ تا ۱۲۹۱ ق)» به بررسی انتخاب فرهادمیرزا بر حکومت کردستان و پایان دادن به حیات سیاسی خاندان اردلان پرداخته و اقدامات فرهادمیرزا در دفع شورش‌ها و ایجاد نظم و امنیت و انجام اصلاحات عمرانی جهت تثبیت قدرت خاندان قاجار را ذکر کرده‌اند. پارسا و سعیدی مقدم (۱۳۹۶) در مقاله «سبک اقناعی نظامی در بیان مضامین تعلیمی با تکیه بر قصاید» با روش توصیفی و تحلیل محتوا به بررسی ادبیات تعلیمی در قصاید نظامی پرداخته و شگردهای خاص او را در بیان موعظه و پند و اقناع خواننده از این طریق را تحلیل کرده‌اند. مجد و غلامی شعبانی (۱۳۹۷) در مقاله «روش‌های اقناع مخاطب در گلستان سعدی» شگردهای سعدی در اقناع مخاطب را با روش‌های مختلفی چون تمثیل، استدلال و صناعات بدیع و غیره مورد بررسی و تحلیل قرار داده‌اند و توجه خاص ایشان به روش سعدی در تسخیر ذهن خواننده است. فقیه ملک‌مرزبان و صابری تبریزی (۱۳۹۷) در مقاله «شیوه‌های اقناع خواننده در نقشه‌المصدر» به بررسی روایت‌های تاریخی زیدری نسوی در رخداد حمله مغولان و تلاش او برای اقناع مخاطبان از منظر شگردهای بلاغی پرداخته‌اند. شاکر (۱۳۹۷) در مقاله «اقناع مخاطب در حدیقه سنایی با احتجاج به آیات و احادیث» روش اقناعی سنایی با تکیه بر حجیت آیات قرآن را مورد بررسی قرار داده که برای اثبات سخنان خود و متقاعد ساختن دیگران از آیات و احادیث بهره جسته و با این روش پذیرش کلام در نزد مخاطب و خواننده را هموار می‌سازد. ایشانی (۱۴۰۲) در مقاله «شگردهای بلاغی در سوانح‌الافکار (مکاتبات) رشیدی» با بهره‌گیری از روش توصیفی - تحلیلی و آماری، نامه‌های خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی، وزیر دانشمند ایلخانان را از منظر شگردهای بلاغی مخصوصاً علم معانی در اقناع مخاطب مورد بررسی و پژوهش قرار داده است.

۲. مبانی نظری

۲-۱. اقناع مخاطب و شگردهای بلاغی

سوفسطاییان از نخستین پژوهشگرانی بودند که در کتاب‌های خود به شرح شیوه‌های معمول در ادله کلی و تکنیک‌هایی پرداختند که می‌توان برای اهداف اقناع به کار برد؛ در حدود سال ۳۲۳ ارسطو با تطبیق دیدگاه سوفسطاییان و استاد خود نظریه جامعی برای اقناع وضع کرد (میرآزادی، ۱۳۹۲: ۴). ارسطو در بحث خود با تعیین سه جنبه اقناع، یعنی منبع، پیام و احساس مخاطبان، برای هر جنبه توصیه‌هایی را به پیام‌دهنده ارائه می‌کند که برخی از آنها عبارتند از: «الف) به کاربردن ادله‌های حاکی از ترتیب منطقی در تدوین پیام‌های اقناعی؛ ب) استفاده از مثال‌های زنده تاریخی و فرضی برای نکات؛ ج) تناسب پیام با اعتقادات گذشته مخاطبان؛ د) درک احساس مخاطبان از سوی پیام‌دهنده و سوق دادن این احساسات به جهت مطلوب.» (همان: ۴).

اقناع، فرایندی ارتباطی است که هدف آن نفوذ پیغام در گیرنده یا مخاطب است. فرایند اقناع در اصطلاح به معنی کوشش آگاهانه یک فرد برای تغییر نگرش، باورها و ارزش‌های یک فرد یا گروه است (پارسا و سعیدی‌مقدم، ۱۳۹۶: ۲۷). اقناع در تعریفی کامل‌تر یعنی بسندگی، پذیرش و اشباع و به رضایت رسیدن و بدون آن؛ یعنی به‌هدررفتن و رد تلاش‌های ارتباطی و یا حداقل عبث‌ماندن و بی‌تفاوتی و خنثی‌بودن (میرآزادی، ۱۳۹۲: ۱۵).

باتوجه به تعریف فوق، اگر مخاطب نسبت به سخنان گوینده پذیرش نشان ندهد و آن را رد کند فرایند اقناع با شکست مواجه خواهد شد؛ بنابراین اقناع مخاطب در یک اثر ادبی نیازمند استفاده از ادله‌های قاطع و براهین علمی و یا استشهاد به سخنان کتب و اشخاص دیگر است که مورد قبول خواننده و مخاطب باشد. از شگردهایی که در تاریخ ادبیات فارسی در هر دو حوزه شعر و نثر بعد از اسلام در فرایند اقناع قابل مشاهده است، استشهاد و توجه شاعران و نویسندگان به آیات قرآن و احادیث نبوی است که با این اقدام به سخن خود در پذیرش از جانب دیگری حجت می‌بخشند. یکی از روش‌های مهم در اقناع وحدت عقیده بین طرفین است؛ یعنی هرچقدر که بین نویسنده و مخاطب از نظر اعتقادی نزدیکی باشد، پذیرش سخنان و فرایند اقناع راحت‌تر خواهد بود؛ اما اگر عقاید آن‌ها برای مثال از منظر دینی یا سیاسی متفاوت باشد این عمل کمی دشوارتر و نیازمند ادله و شواهد بیشتر و همچنین استدلال منطقی و براهین عقلی است. نکته دیگری که باید به آن اشاره کرد میزان صمیمیت عاطفی طرفین گفت‌وگو و ویژگی‌های فردی آنها در برقراری ارتباط و فرایند اقناع می‌باشد؛ فرستنده و گیرنده هرچقدر از نظر علاقه به یکدیگر نزدیک‌تر باشند، پذیرش سخنان مقبول خواهد افتاد. فصاحت زبانی و کلامی نویسنده که شامل موسیقی، انتخاب الفاظ، استفاده از صناعات بلاغی و زبانی است در امر اقناع عاملی مهم به شمار می‌آید.

اقناع یا متقاعدسازی، در نظریه بلاغت ارسطو، بنیادی‌ترین هدف خطابه است. ارسطو در کتاب فن خطابه سه مؤلفه اصلی برای ایجاد اقناع در مخاطب معرفی می‌کند: لوگوس، پاتوس و اتوس. لوگوس به معنی منطق و استدلال است. ارسطو تأکید می‌کند که مخاطب زمانی اقناع می‌شود که بتوان دلایل عقلانی، براهین و قیاس‌هایی پیش روی او قرار داد. این نوع استدلال می‌تواند به صورت قیاسی یا شبه‌قیاسی باشد. پاتوس بر جنبه‌های عاطفی و احساسی اقناع تأکید دارد. یعنی سخنور یا نویسنده با تحریک احساساتی مانند ترس، خشم، مهر، حسادت یا امید در مخاطب، زمینه پذیرش سخن را ایجاد می‌کند. اتوس مربوط به منش، اعتبار و شخصیت خود گوینده است (ارسطو، ۱۳۹۲: ۱۲-۱۳). به تعبیر ارسطو، اگر مخاطب باور داشته باشد که گوینده شخصی راستگو، دانا و خیرخواه است، راحت‌تر اقناع می‌شود. اتوس می‌تواند حتی پیش از آغاز سخن، در ذهن مخاطب شکل گرفته باشد و در طول سخنرانی یا متن تقویت یا تضعیف شود. به عبارتی اتوس و پاتوس به اندازه لوگوس اهمیت دارند و اقناع مؤثر، همواره ترکیبی از عقل، احساس و منش است. اتوس بیشتر به «موقعیت گوینده در گفتمان» گره خورده است.

ویژگی‌های فرایند ارتباط اقناعی چنین برشمرده شده است: هدف و نیت خیر، صداقت، صراحت، منفعت، مستند و مستدل، معقول و منطقی، مخاطب‌شناسی، مرغوبیت و حقانیت، دوسویگی و تعاملی، تربیت و نظم، اخلاق انسانی، زبان آشنا، ابزار مناسب، منشاء شروع، آراستگی و پیراستگی (مجد و غلامی شعبانی، ۱۳۹۷: ۵). اقناع در ادبیات فارسی از شاخصه‌ها و مقوله‌های مهم هر اثری است. نویسنده از شگردهای مختلفی استفاده می‌کند تا با برجسته‌سازی سخن و استناد به برخی مقولات خود یا دیگران توجه ذهن

مخاطب را به خود جلب کند و عاملی که در ادبیات قابل استفاده و در دسترس است، شگردهای بلاغی و زبانی است. به عبارتی صناعات بلاغی مانند ضرب‌المثل، تشبیه، استعاره و جناس و غیره ابزارهایی‌اند که نویسنده در راستای اقناع می‌تواند از آنها بهره جوید که ارسطو در فن خطابه در بحث سخنرانی به آنها به تفصیل می‌پردازد (شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۲). اقناع مخاطب بسته به مخاطب متفاوت است. برای مثال در متونی مانند نامه‌های سیاسی فرهادمیرزا که مخاطبان او فرادست از نظر قدرت سیاسی هستند؛ نویسنده شگردهای زبانی و بلاغی متفاوتی را به کار برده است؛ او در خطاب به شاه یا وزیر و فرمانده نظامی از روش بیان غیرمستقیم در اثر خود استفاده می‌کند و یا در گوشزدکردن امری به دیگران به سبب توازی قدرت خود با مخاطب از روش‌هایی دیگر بهره می‌گیرد.

۲-۲. نثر قاجار و منشآت

«نامه‌های ادیبان و شاعران به‌عنوان استادی تاریخی و ادبی در تاریخ ادبیات فارسی شناخته شده و جایگاهی والا دارند. به‌طور کلی در قلمرو نثر فارسی، منشآت نویسی یا نامه‌نگاری که با عناوین دیگری چون مکاتیب، مکتوبات و رسائل نیز بیان می‌شود؛ به‌عنوان یکی از شاخه‌های انواع ادبی شناخته می‌شود. منشآت در اصطلاح ادبی، مجموعه‌ای از نامه‌های دیوانی یا دوستانه است که منشی دیوانی یا نویسنده غیردیوانی نوشته باشد» (حیدری‌نیا، لاری پورهرات و پاک‌سرشت، ۱۳۹۶: ۱). «سابقه سنت نامه‌نویسی در ایران به آیین دبیری عهد باستان می‌رسد؛ متن پهلوی معروف «اندر آیین نامک نبشتن» یک الگوی قدیم این سنت را به ما می‌دهد. در ادب فارسی تا قرن ۶ هیچ اثر مستقلی که منشآت باشد، دیده نمی‌شود. سیر کمال منشآت نویسی از عهد سلجوقی و خوارزمشاهی شروع می‌شود. قدیم‌ترین مجموعه منشآت نامه‌های رشیدالدین وطواط شاعر مشهور قرن ۶ است. منشآت نیز مانند سایر انواع نثر در ادوار گوناگون تحولاتی داشته است؛ مثلاً نثر منشآت قرن ۵، نثر مرسل است اما از قرن ۶ به بعد به طور تدریجی منشآت در زمره نثر مصنوع قرار می‌گیرد. منشآت علاوه بر جنبه زیبایی‌شناختی و ادبی، به‌لحاظ انعکاس اوضاع اجتماعی و زندگی مردم بسیار حائز اهمیت است» (عبدالعلی‌پور و عبیدی‌نیا، ۱۳۹۵: ۴ و ۵).

«منشآت از نظر محتوایی به سه دسته تقسیم می‌شود: نامه‌هایی که از جانب شاهان نوشته و صادر شده است. (سلطانیات)، نامه‌های شخصی نویسنده به دوستان (اخوانیات) و نامه‌هایی که به بزرگان و اشخاص سیاسی و اداری نوشته می‌شد (دیوانیات). منشآت در آغاز عصر قاجار به گونه فنی نوشته می‌شد؛ اما با ظهور قائم‌مقام به سمت سادگی گرایش پیدا کرد» (حاجی آقابابایی، ۱۴۰۱: ۶۱ و ۶۲). «دوران قاجار از ادوار مهم تاریخی ایران است زیرا در این دوره به سبب تحولات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی که در نتیجه ارتباط با دنیای غربی شکل گرفته بود؛ عصر نوینی را برای نثر فارسی رقم می‌زند.

با تشکیل حکومت قاجار بازگشت ادبی در شعر و نثر ادامه یافت؛ البته در این دوره نثرنویسان بیشتر از شاعران خود را از برخی از سنت‌های ادبی رها کردند با توجه به اینکه جامعه ایرانی در عصر قاجار در آستانه یک تحول اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بود؛ به همین دلیل نثر فارسی در دوره قاجار از آنجایی که محدودیت‌های شعر را ندارد، بیشتر از شعر این دوره مسئولیت این تغییر و تحول را به دوش کشیده است» (غلامرضایی، ۱۳۹۸: ۹۵-۹۶). از مهم‌ترین تفاوت‌های ادبیات در دوره قاجار با دوره قبل از آن، توجه زیاد به نثر در مقایسه با نظم است.

«نویسندگانی که به تقریب تا اواسط دوره ناصرالدین شاه ظهور کرده‌اند، در مجموع سه گروه‌اند: یکی آنان که از همان شیوه کهنه نثرنویسی دوره صفویه پیروی می‌کردند و دسته دوم، گروهی بودند که لزوم تحول در نثر را احساس کرده و در پیشبرد این تحول کوشیدند. ظاهراً نخستین کسی که در این مسیر گام نهاد، میرزا عبدالرزاق دنبلی بود. این گروه از نویسندگان ضمن تمایل به ساده‌نویسی در واقع ادامه‌دهندگان شیوه‌های سنتی در نثر بودند (همان: ۲۹۶). گروه دیگر از نویسندگان (گروه سوم) کسانی هستند که از موضوعات سنتی مانند تاریخ و تذکره و امثال این‌کناره گرفتند و نثر خود را به حوزه‌های جدید یعنی مسائل اجتماعی و سیاسی و نقد آن اختصاص داده‌اند» (همان: ۲۹۷).

«فرهادمیرزا در سال ۱۲۳۳ ه. ق. در تبریز متولد شد. او در سن هفتاد و دو سالگی در سال ۱۳۰۵ ه. ق. در تهران درگذشت و بنا بر خواست خودش در صحن کاظمین دفن شد. پس از مرگ عباس میرزای ولیعهد، پسرش محمدمیرزا به حکومت رسید. فرهادمیرزا

یازده سال از محمدشاه کوچکتر بود اما به سبب فراستش همواره مورد محبت محمدشاه بوده است و رابطه نیکو این دو برادر مورد توجه اوژن فلاندن قرار گرفته است به طوری که او هم در کتاب سفرنامه خود به قرابت فرهادمیرزا و محمدشاه اشاره می‌کند. آغاز حیات سیاسی فرهاد میرزا از سال ۱۲۵۰ است. از سال ۱۲۵۰ که محمدشاه به سلطنت رسید تا سال ۱۲۵۸، چهار مرتبه از سوی برادر خود مناصبی را به عنوان نایب‌الایاله بر عهده گرفته و قبل از دریافت لقب معتمدالدوله به نایب‌الایاله معروف بوده است» (ر.ک: نواب صفا، ۱۳۶۶).

از این شاهزاده اهل قلم قجری آثار متنوعی به جای مانده است؛ قممقام الزخار و صمصام البتار در احوالات مولی‌الکونین ابی عبد الله الحسین، هدایت السبیل و کفایت الدلیل، جام جم، زنبیل، کنز الحساب، منشآت، نصاب انگلیسی و دیوان اشعار. کتاب قممقام الزخار و صمصام البتار در احوالات مولی‌الکونین ابی عبدالله الحسین، تحقیقی است در مقتل امام حسین (ع) و او در این کتاب تعدادی از مرثیه‌های عربی و فارسی درباره شهادت امام حسین را جمع‌آوری کرده است. جام‌جم ترجمه اثری جغرافیایی از ویلیام پیناک است؛ فرهادمیرزا این ترجمه را به ناصرالدین شاه تقدیم کرده است. نصاب انگلیسی، نوعی فرهنگ لغت است که شامل دو هزار واژه می‌باشد. هدایت السبیل و کفایت‌الدلیل سفرنامه حج اوست و کنز الحساب ترجمه خلاصه‌الحساب شیخ بهایی است (آرین‌پور: ۱۳۷۲).

به گفته طباطبایی‌مجد، کتاب منشآت او شامل نوشته‌ها یا نامه‌هایی است که مخاطبانش در عصر ناصری اغلب از وابستگان سلطنت یا عمال حکومت بوده‌اند. به طور کل این اثر شامل ۴۷ نامه ادبی و تاریخی است که بین سال‌های ۱۲۵۲ ه. ق. تا ۱۲۹۱ ه. ق. برای سلطان وقت و رجال آن زمان یعنی «ناصرالدین شاه»، «اعتضاد السلطنه»، «حسین علی خان گروسی»، «وزیر مختار»، «شعاع السلطنه»، «میرزایوسف مستوفی الممالک»، «میرزاسعید خان وزیر امور خارجه»، «میرزا هدایت وزیر دفتر»، «حسام السلطنه» و غیره نوشته شده است. این نوشته‌ها راوی اوضاع و اتفاقات اجتماعی و تاریخی دوره قاجار است که با نثری حاوی کنایات و صنایع ادبی اعم از بیان و بدیع به رشته تحریر درآمده است (فرهادمیرزا: ۱۳۶۹).

۳. تحلیل داده‌ها

۳-۱. روش‌های اقناعی در نامه‌های فرهادمیرزا

در این نامه‌ها فرهاد میرزا از روش‌های زیر استفاده کرده است:

۱. استفاده و به کارگیری ابیات فارسی و عربی که سروده نویسنده یا تضمین از دیگران است در بیان غیرمستقیم مطالب به مخاطبان در جهت رعایت ادب و احترام؛
۲. تضمین از آیات قرآنی با معانی ضمنی متعدد جهت پند و اندرز، هشدار و توبیخ و ملامت و توصیه و نصیحت؛
۳. کاربرد برجسته‌سازی و بزرگ‌نمایی؛
۴. استفاده از صفات، قید و واژگان نشان‌دار با معانی ضمنی تهدید، تعظیم و تکریم، مفاخره و کوچک شمردن خود در برابر مخاطب نامه؛
۵. کاربرد صناعات ادبی متفاوت با معانی ضمنی مختلف مانند تمثیل، تشبیه، تلمیح و غیره. شگرد فرهادمیرزا در نامه‌نگاری به افراد فرادست خود از نظر سیاسی - نظامی باعث کاربرد صناعات مختلف ادبی در بیان معانی ثانویه از جهت احترام و رعایت ادب گردیده است؛ مخصوصاً در جایی که قصد دارد مطلبی را به شاه یا صدراعظم و ملکه و دیگر صاحبان قدرت بیان کند و حتی انتقاد یا توصیه‌ای را به ایشان برساند از صناعاتی چون تضمین و تلمیح و حکایت و ضرب‌المثل و اغراق و غیره بسیار بهره می‌جوید.

۳-۲. مضامین نامه‌های فرهادمیرزا

مضامین نامه‌های فرهادمیرزا در ارتباط مستقیم با شگردهای اقناعی مخاطبان و معانی ضمنی برآمده از آنها قرار گرفته است. به عبارتی نویسنده در بیان مباحث در این متون برای رعایت اقتضای حال مخاطب شگردها مستقیم و غیرمستقیمی استفاده کرده است. مضامین موجود در این نامه‌ها به این ترتیب‌اند:

۱. گله و شکایت از دوستان و آشنایان و وضعیت اجتماعی و فرهنگی ایالت‌های تحت فرمان فرهادمیرزا: در این موضوع نویسنده غالباً با آوردن ابیات فارسی و عربی و آیات قرآن با معانی ضمنی مثبت و احترام‌آمیز به اقناع مخاطب پرداخته است.
۲. انتقاد پنهانی از برخی رخدادها و اشخاص: با توجه به اینکه فرهادمیرزا که وابسته به خاندان قاجار و فردی شاغل در امور حکمرانی است در بیان این موضوع کاملاً سعی در رعایت ادب داشته و به همین دلیل از شگردهای مختلف اقناعی مانند روش بیان غیرمستقیم و معانی ضمنی منفی استفاده کرده است.
۳. بازتاب وضعیت اجتماعی، سیاسی و فرهنگی عصر ناصرالدین‌شاه که برخی ضعف و کاستی‌هایی در آن مشاهده می‌شود: این موارد در متن فرهادمیرزا به شکل پنهانی و در زیرلایهٔ بافت پنهان متن بیان شده است و به همین منظور نویسنده از ابزارهای مختلفی مانند تضمین، تلمیح، تشبیه با معانی ثانویهٔ مختلفی مانند هشدار و تعظیم و اکرام استفاده کرده است.
۴. ارتباط با اشخاص صاحب‌منصب و ارسال هدایا همراه با نامه‌هایی پندآمیز یا سفارش‌محور: در بیان این موضوع نیز کاربرد صناعات بلاغی مانند تشبیه، تمثیل، استعاره و غیره به چشم می‌خورد.
۵. ثبت حوادث و وقایع سیاسی نظیر دوران تبعید، سوءظن شاه و دربار نسبت به ارتباط فرهادمیرزا با سفارت انگلستان که برای جلوگیری از پدیدآمدن دوبارهٔ کدورت از دیگر موضوعاتی است که نویسنده با شگردهای توصیفی و توضیحاتی که در نامه به مخاطبان خود از این وقایع می‌نویسد ابزارهای بلاغی را در جهت اقناع مخاطب به صورتی محترمانه رعایت می‌کند.

۳-۳. شگردهای اقناع در نامه‌های فرهادمیرزا

۳-۳-۱. استفاده از اشعار فارسی و عربی

یکی از ابزارهای مهم در تأثیرگذاری و برانگیختن احساس و عاطفه در دیگران، استفاده از کلام مخیل است. اشعار فارسی و عربی با توجه به جنبهٔ بلاغی و زیبایی‌شناختی که در بردارندهٔ مضامین مختلفی هستند از شگردهای مؤثر در تأثیر یا اقناع بر مخاطب است. فرهادمیرزا با قلمی هنرمندانه و مسلط بر علوم ادبی از این شگرد در اکثر نامه‌های خود بهره جسته است. برای مثال نویسنده در نامه به برادرش فریدون میرزا که در دوران تبعید به طالقان پس از فتنهٔ باب و اتهامات ارتباط با انگلیسی‌ها و سوءتفاهم در رابطه با عباس میرزا ملک‌آرا پس از فوت محمدشاه و اتفاقات فارس نوشته است، با تضمین بیتی از حافظ و مثنوی مولانا غیرمستقیم ابراز می‌کند که شایستگی و سابقهٔ او در خدمت به خاندان قاجار و سلطنت بسیار زیاد است و این شایستگی و سابقهٔ خوب دشمنان و حاسدان را که علیه او دسیسه ساخته و اسباب دلخوری شاه از وی را فراهم کرده‌اند، سیه‌روی و شرمنده خواهد کرد. در اصل فرهادمیرزا با این بیت به دفاع از کارنامهٔ عملکرد خود پرداخته و ابراز می‌دارد که با توجه به خدماتی که برای سلطنت انجام داده است وضعیت تبعید شایستهٔ او نیست و از برادر در جاهای مختلف نامه گله و شکایت خود را مبنی بر عدم حمایتش از فرهادمیرزا بیان می‌کند و با بیتی از مثنوی (مولوی، ۱۳۹۸: ۴۹۹) و بیان دوگانگی بین آتش و نور، کلامی مخیل در جهت انگیزش عواطف شاه را هدف قرار داده است:

«مولای متقیان سلام‌الله علیه فرموده، «أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ عَنْ كُلِّ الذُّنُوبِ وَالْآثَامِ» با این احوال چشم امید باز است و در نوید فراز، هر چه بر من روی دهد راضی و شاکرم «لئن شکرتم لازیدنکم» اگر بالفرض پادشاه جمجاه روحنافده در حالت سخط طلیقی را طالقان دهد پس در حالت رضا چه خواهد داد؟

نار تو این است نورت چون بود
ماتمت این است سورت چون بود
«وَأَنَّ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ وَفِعْلَهُ لَكَالدَّهْرُ لِأَعَارِ بِمَا فَعَلَ الدَّهْرُ»
محبین را شربت زهر دهند و ضربت قهر زنند،
خوش بود گر محک تجربه آید به میان
تا سیه روی شود هر که در او غش باشد
(فرهادمیرزا: ۱۳۶۹، ۴۶).

کاربرد تضمین در این بیت شعر از حافظ (حافظ، ۱۳۸۰: ۶۱۸) و مولوی (۴۹۹: ۱۳۹۸) با معانی ضمنی تهدید و امیدواری به برملا شدن بدی‌های دیگران و تمنای بخشش از پادشاه یکی از شگردهای نگارشی فرهادمیرزا در بیان مطالب خود و تأثیرگذاری بر مخاطب است. یا برای نمونه او در ادامه همین نامه با تضمین مصرعی از سعدی، تلاش می‌کند تا این نکته را به برادرش گوشزد کند که گله و ناراحتی او از وضعیت تبعید به علت دوری از مقام و ثروت نیست، بلکه ناراحتی وی از کدورت بین او و ناصرالدین شاه است که انتظار دارد با کمک آشنایان هرچه زودتر به پایان برسد.

«شکر الله، همگی در چمن اقبال این دولت، برومند شده شاخ‌ها کشیده‌ایم و بارور گشته‌ایم. اگر از بهر ثمر خدمت بگذارند محمود و مشکورند و اگر از بیخ براندازند مغفور و معذور. حالا یقین کردم البلاء للولاء؛ چراکه عالم السرایر دانا و خبیر است، مصراع؛ هرگز حسد نبردم بر منصبی و مالی به محارست ناموس و ممارست قاموس پرداخته و به حرمت ظاهر و انزوای بیت ساخته بودم، آن را هم آسمان نگذاشت» (فرهادمیرزا، ۱۳۶۹: ۴۶). نویسنده با کاربرد این نیم‌مصراع از یک سو به صورت مستقیم خود را از سایر اتهامات میری داشته و از سویی دیگر منظور خود را به صورت غیرمستقیم به مخاطب القا کرده است که باید کدورت و ناراحتی برطرف گردد.

یا در نامه هفدهم منشآت که در اصل پاسخی به نامه شاه است نویسنده مبنی بر شایعاتی که در خصوص مال‌اندوزی او ساخته بودند و شاه آن را رد کرده است، به بیان وقایع و توضیح خرج و مخارج دوران حکومت فارس می‌پردازد. او پس از آنکه جمله‌ای را از شاه نقل می‌کند که نسبت به او سوءظن نداشته، مصرع سعدی را تضمین می‌آورد و با این مصرع به تأکید بر سخن شاه می‌پردازد که اگر عیب و ایرادی در کار او از سوی شاه گرفته می‌شد پذیرفتنی بوده است. در کنار این مصرع نویسنده به دفاع از عملکرد خود نیز پرداخته است:

«مرقوم شده بود که (معلوم شد خست تو طبیعی نبوده و در مقام خود از بذل مال مضایقه نداری) هر چه در مرآت خاطر مبارک عکس پذیر باشد همان صواب است، به قول شیخ: هر عیب که سلطان بپسندد هنر است ولی قبله عالمیان می‌دانند که مال و نعمت فراوان برای امثال این بندگان یا موروثی است یا مکتسبی، اما موروث از مرحوم ولیعهد رضوان مهد به جز صداقت در راه این دولت ارثی برای اولاد نمانده است، اما مکتسب در ضمن حکومت و منصب است» (همان: ۱۲۸).

در نمونه دیگر نویسنده در نامه‌ای به یکی از اعیان در مقام نصیحت و پند با تضمین بی‌تی از بوستان سعدی (سعدی، ۱۳۷۲: ۲۰۷)، غیرمستقیم و محترمانه از مخاطب خود می‌خواهد که پرحرفی را کنار بگذارد و هر سخنی را جایی نزنند. سخن به اسبی می‌ماند که باید سوارکار آن یعنی سخنور افسار آن را به دست گیرد تا موجب بلایا و دردسر نگردد:

«بهتر آن است که زبان خود را نگاه‌داری و عنان اسب را بکشی، نه هر جا توان اسب را تاختن/ که جاها سپر باید انداختن که فلان هم تیغ برنده عریان است و میخ بارنده نیسان، نه بنانش از تحریر خسته می‌شود و نه زبانش از تقریر بسته» (فرهادمیرزا، ۱۳۶۹: ۲۷۱). به عبارتی نویسنده با استفاده از معانی ضمنی بیت سعی در پند و اندرز مخاطب دارد. همچنین تشبیه موجود در بیت مذکور و متن فرهادمیرزا سبب ایجاد معانی ثانویه انذار و تهدید است. باتوجه به این که مخاطب مقام بالایی دارد نویسنده عامدانه متناسب با مقتضای حال مخاطب از روش غیرمستقیم پند و اندرز استفاده کرده است؛ زیرا پند و اندرز مستقیم و نصیحت مخاطب زمانی فراهم است که مخاطب رتبه و قدر بالا نداشته باشد یا نسبت به گوینده از مقام پایین‌تری برخوردار باشد.

در جایی دیگر در نامه به امام جمعه تهران، میرزا ابوالقاسم، که خواهان میانجی‌گری او برای صلح بین فرهادمیرزا و شاه است پس از وقایع پناهندگی عباس‌میرزا ملک‌آرا به سفارت انگلستان و بروز کدورت بین طرفین، نویسنده از اتفاقات رخ داده روایت می‌کند و سعی دارد خود را از این اتهام نجات دهد که موجب تبعید او به طالقان گردیده است. فرهادمیرزا با استفاده از بیت زیر به گله و شکایت از دوستان و آشنایانی می‌پردازد که در رخ دادن این حادثه کمکی به او نکرده‌اند و غیرمستقیم اشاره‌ای به برادرش، فریدون میرزا نیز دارد که نامه سوم مستقیماً خطاب به او نوشته است:

«مردی فقیر و حقیرم. شب و روز به محارست ناموس و ممارست قاموس کوشیده، مشغول درس و کتابم و بحث و آداب. نه طایفه و قبیله دارم و نه واسطه و وسیله. نه حسد منصب دارم و نه مال برده‌ام و نه درصد مرتبه و جلال بوده‌ام. با این حالت اخوانم، فَشْرُونی بِثَمَنِ بَخْسٍ، و اعوانم، شَرْدُونی بَفْسَادٍ وَ دَحْسٍ.

یوسف از دست غیر چون نالد که به چاهش برادر اندازد پس با این حالت انصاف بده تا در انصاف تو باز است که اگر به حکم استخاره عمل نمی‌کردم چه می‌کردم؟» (همان: ۳۱۳)

نویسنده با استفاده از این بیت به صورت غیرمستقیم به انتقاد و گله پرداخته است و چون مخاطب او برادر و اقوامش بودند عامدانه با انتخاب دقیق این بیت با تلمیح به ماجرای حضرت یوسف و خیانت برادرانش اشاره‌ای غیرمستقیم به خود و برادرش داشته است. تشبیه مضمیر میان فرهادمیرزا و یوسف باعث انتقال معانی ضمنی مثبت مانند مظلومیت و برتری به دیگران شده است. همچنین از طرف دیگری در تشبیه میان فریدون میرزا و برادران یوسف معانی منفی خیانت و ظالم و پستی مقام قابل برداشت است.

بیرون شدن از حکومت شیراز به دسیسه میرزا آقاسی و ارتباط با انگلیسی‌ها در زمان نیابت سلطنت پس از لشکرکشی محمدشاه به هرات و پناهندگی به سفارت انگلستان در دوران حکومت ۴۴ روزه مهدعلیا از مرگ محمدشاه تا جلوس ناصرالدین‌شاه و دشمنی مادرشاه با او از جمله وقایعی است که به صورت مستقیم و غیرمستقیم به آنها اشاره کرده است.

در ادامه نامه فوق به امام جمعه تهران نویسنده بیتی عربی را از مضا بن عمرو الجرهومی (ابن خلدون، ۱۳۹۱: ج ۲: ۳۹۷) تضمین می‌آورد که می‌گوید: «بین کوه حجون و صفا کسی نماند و دوستی که در مکه قصه بگوید در مکه نیست... در آن روزگار چه می‌دانستم که حقوق و خدمت پادشاهی باعث عقوق و نعمت پادشاهی دیگر خواهد بود...، ثانیاً پس از فوت شاهنشاه مرحوم چندی نگذشت از حالات مرحوم امیر طوری شد که الفت به کلفت و خویشی به ناخوشی انجامید که همه خارج و داخل شهادت دارند.

شعر

كان لم يكن بين الحجون إلى الصفا أنيس و لم يسمر بمكة سامر
ثالثاً اگر این تقصیر است که باید تا قیامت ملامت کشید و ندامت شنید، همه چاکران دربار همایون در عهد شاهنشاه مبرور - اُسْكَنَةُ
فِي بُحْبُوحَةِ الْجَنَانِ - عَلا و نَهَلِي داشتند که بیان آنها با وجود عیان مایه خسار و ضرار است» (فرهادمیرزا، ۱۳۶۹: ۳۱۴). نویسنده با ذکر این بیت عربی از مضا بن عمرو الجرهومی که مطلع قصیده اوست، به بی‌وفایی اطرافیان خود و تنها ماندن در دامگه حاسدان و دشمنان اشاره می‌کند. فرهادمیرزا با این بیت دلخوری خود را از اینکه کسی به او در رفع این اتهامات و کدورت شاه کمک نکرده است بیان می‌کند و تلاش دارد تا بر مخاطب خود تأثیری مملو از احساس جهت میانجی‌گری بگذارد:

«اگر بر همه عفو ملوکانه صادرشده، يَعْفُو عَنِ الذَّنْبِ الْعَظِيمِ تَكْرُمًا. پس این چاکر را نیز عفو فرمایند...

ز یک شاخیم اگر شیرین اگر تلخ ز یک بزمیم اگر هشیار اگر مست»
(همان: ۳۱۴)

بعد از بیت عربی بالا، با آوردن این بیت که سروده خود فرهادمیرزا است بر الزام آشتی و رفع کدورت و تأکید بر وحدت و اتحاد افراد خاندان قاجار تأکید دارد؛ یعنی غیرمستقیم بیان می‌کند که علی‌رغم آنچه گذشته باید متحد و یک‌دل ماند. صناعات ادبی تشبیه و کنایه موجود در این بیت دارای بار معانی ضمنی تأکید بر همدلی و اتحاد سبب تأثیر بر مخاطب شده است.

در پاسخ به درخواست میرزا حسین خان سپهسالار، صدراعظم ناصرالدین شاه، در موضوع پذیرش حکمرانی آذربایجان که مقر ولیعهد است، محترمانه و غیرمستقیم به درخواست صدراعظم پاسخ منفی می‌دهد و علی‌رغم تشکر از جناب ایشان بابت پیشنهاد این وظیفه خطیر، ناتوانی خود در اداره ایالت آذربایجان را که مقر ولیعهد است و درسرهای خودش را دارد دلیل عدم پذیرش قرار می‌دهد. در اصل فرهادمیرزا باتوجه به تجربه تلخی که در نخستین مرتبه حکمرانی فارس و رخ دادن وقایعی که ذکر آن رفت دارد، تمایلی به این سمت حکمرانی ندارد درحالی که عملکرد او برخلاف نظر خودش در اداره نواحی جنوب کشور قابل تقدیر است.

به‌همین سبب در کنار بیان لطف صدراعظم در پیشنهاد حکمرانی آذربایجان از این بیت برای بیان رد درخواست به صورت غیرمستقیم استفاده می‌کند:

که هر کس خویش را بهتر شناسد دو صد من استخوان باید که صد من بار بردارد
این بنده را کجا تاب و توانایی این بارگران بود که بتواند خدمت آذربایجان را از پیش برد و در کار این ولایت که صد یک زحمت
آذربایجان را ندارد حیران مانده‌ام» (نواب‌صفا، ۱۳۶۶: ۱۵۶).

۳-۲. بند و اندرز و هشدار و توبیخ در قالب معانی ضمنی جملات

«یکی دیگر از شیوه‌های اقناع مخاطب در متون ادبی، توسل به هشدار و نصیحت است. مطالعات دانشمندان علوم اجتماعی نشان داده است که ترس یکی از سازوکارهای مؤثر در مجاب ساختن دیگران است» (پارسا و سعیدی‌مقدم، ۱۳۹۶: ۱۶). درواقع فرهادمیرزا در نامه‌های خود به مخاطبانی که اغلب از رجال حکومتی هستند، مستقیم و غیرمستقیم نصایح و اندرزهایی را می‌دهد تا علاوه بر تأثیر سخن به اقناع آن‌ها نیز پرداخته باشد. درواقع او برای تأثیر بر مخاطبان خود در کنار نصیحت از معانی ضمنی تهدید، ارباب و ترساندن نیز استفاده می‌کند.

در معنی ثانویه جمله زیر نوعی ملامت توأمان با دلخوری را می‌توان مشاهده کرد؛ در نامه فرهادمیرزا به برادرش در ایام تبعید که شکایت خود را به او بابت حمایت‌نکردن از فرهادمیرزا گوشزد می‌کند و با این عمل علاوه بر گله‌مندی نوعی حس شرمندگی را در مخاطب می‌آفریند که رسم جوانمردی رهاکردن دوستان در ایام سختی نمی‌باشد:

«مخلص که هرگز روزی از احوال سرکار غفلت نمی‌کرد و مژده سلامتی وجود مسعود را فوراً به سرکار رسانید، سرکار چرا هیچ در این باب یادی از این گمنام نفرمودید؟ حال آن‌که در آن وقت هم قلب غلیل داشتیم و هم طفل علیل، به کلی فراموشم کردید، رسم مروت نه این بود و آیین فتوت نه چنین. از قراری که بعد معلوم شد در آن هنگام که این هنگامه برپا گشته و آن اباطیل و آقویل چنان در میان مردم فاش بود که آقا زهراب در پس پرده آشکار می‌گفت. در آن حالت لازمه آن بود که در مقام تظلم و دادخواهی بر در اعلیحضرت ظل‌اللهی روحانفاده برآیید و اگر مصلحت خان مرحوم تقاضا نمی‌کرد لاقلاً از باشی ناشی خود مؤاخذه می‌فرمودید که تو را به ذکر این اخبار و بث این اسرار چه کار است؟» (فرهادمیرزا، ۱۳۶۹: ۴۴)

نویسنده در ادامه گله‌مندی از برادرش مبنی بر عدم کمک و حمایت او در حالی که توانایی آن را داشته، با نوشتن این جمله و ختام آن با آیه‌ای از قرآن که تقدیر دست خداوند است و بزرگی و خواری هرکسی را او رقم می‌زند، هشدار می‌دهد که علی‌رغم حمایت‌نشدن و تنها ماندنش، تقدیر خداوند برایش بهترین را برخلاف خواسته و سعایت دشمنان رقم خواهد زد:

«...اگر حکم منجم و جفّار راست باشد انوری با قران سبعة هوایی چرا خطا کرد؟ پس معلوم است زمام مقادیر در کف کفایت مالک‌الملکی است که تدبیر با تقدیر او زیون است. «تَعَزُّ مِنْ تَشَاءُ وَ تَذَلُّ مِنْ تَشَاءُ» و «كُلُّ شَيْءٍ عِنْدَهُ بِمِقْدَارٍ» در این صورت احکام نجوم رجوم و مُسْتَحْصِلَةُ جفر مستأصله خواهد بود.» (همان: ۴۴). در این جمله کاربرد صناعات ادبی چون تکرار و توازن آوایی در واژه‌های «کف کفایت مالک‌الملکی و یا تدبیر و تقدیر» و همچنین توازن نحوی میان جمله عربی از آیه قرآن سبب آهنگین‌شدن کلام و تأثیر بیشتر آن بر مخاطب شده است.

در نمونه دیگر نیز، در نامه فرهادمیرزا به حسنعلی‌خان وزیرمختار، که گویا کدورتی میان او و فرهادمیرزا بعد از حادثه اورامان رخ داده و ضمیرخاطر شاهزاده از وزیرمختار آزرده گشته است با استناد به سوره محمد (ص) آیه ۲۹ هشدار و توبیخ را در کلام خود جای داده است که خداوند کینه‌های منافقان را بر مؤمنان آشکار خواهد کرد و این کاربرد توبیخ و هشدار حاکی از فضای متشنج بین طرفین نامه می‌باشد:

«راستی حیف است که شما با وجود دانستن قواعد دُول و شواهد ملل مسرت خاطر را در مساره احمد و محمود و والد و مولود بدانید، اَمْ حَسِبَ الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ مَرَضٌ أَنْ لَنْ يُخْرِجَ اللَّهُ أَضْغَانَهُمْ. معنی: بلکه کسانی که در دل‌هایشان بیماری است، گمان کردند که خدا کینه‌هایشان را آشکار نخواهد کرد. گاهی از هر کران تیر دعا روانه کنید و گاهی در هر دغا تیغ و غا برکشید. گاهی به زیارت ترغیب کنید و گاهی به تجارت ترحیب که آراستن لشکر با زر است و خواستن کینه با لشکر» (همان: ۲۲۲). کاربرد این

آیه از قرآن به معنای قطعیت در کلام است؛ یعنی نویسنده با استناد به این جملات از قرآن تهدید جدی و قطعی علیه دشمنانش را بیان می‌کند. همچنین در درون آیه کاربرد عبارات نشان‌داری مانند «مرض» که بار معنایی منفی دارد به خوبی بار تحقیر و تمسخر مخاطبان را بیان می‌کند.

در ادامه نامه به وزیرمختار این بیت بیان گردیده که نشانگر گله‌مندی فرهادمیرزا از دسیسه‌چینی و سعایت مخاطب خود در حوادث گذشته است و در قالب معنای ثانویه هشدار می‌دهد که تمامی اتفاقات جهان تا خداوند نخواهد رخ نمی‌دهد و عمل و سعایت شما بیهوده خواهد ماند:

«... خوب است این زر را خرج راه مکه و برج سپاه تکه بکنید که صلاح دین و دولت در این است و فلاح ملک و ملت بر این. چه لازم است که برای من مسکین این همه تیرها را روان می‌کنید و شیرها را دوان، می‌دانید که: اگر تیغ عالم بجنید ز جای نبرد رگی تا نخواهد خدای چنانکه در انجمنه بر همه انجمن و دوست و دشمن مشهور شد که تیرها شکسته شد و دره‌ها شکسته، شیرها را مور کرد و پلنگ‌ها را سنور...» (همان: ۲۲۴).

و باز در ادامه نامه به وزیرمختار گله‌مندی فرهادمیرزا ادامه دارد و با تضمین بیتی از حافظ (۱۵۸:۱۳۸۰) هشدار خود را به صورت غیرمستقیم و ثانویه دوام می‌بخشد و از مخاطب می‌خواهد مراقب اعمال خود باشد که روز قیامت بابت افعال سوء و پلیدش مجازات خواهد شد و نویسنده با زیرکی و کاربرد این بیت طنز و تمسخری را بر مخاطب خود نیز به کار بسته است.

«...و زیاده از این به وقاحت منظر و قباحه مخبر و به بذانت لسان و فظاظت بیان من راضی مشوید که در پیشگاه مقدس و بارگاه اقدس علیحضرت شاهنشاه دین‌پناه روحافداه به داوری ایستاده به مدلول: «یوم تبلی السرائر» از دقایق و ضمائر، بت شکوی کنم و دادمردی دهم، لاشک که: صرفه نبرد روز بازخواست/ نان حلال شیخ ز آب حرام ما...» (فرهادمیرزا، ۱۳۶۹: ۲۲۴).

«عالم ولایت ما یک عالم نادانی آخوند ملا محمد طاهر همدانی است، مصراع: عالم همه دانند که او هیچ ندانست. ظاهرش اگر به حسب لباس سفید و طاهر باشد اما باطنش به جهت کارهای تباه بسی سیاه است. مال آرامل و ایتم را مجهول المالک و حق امام می‌داند. هر جا که خر مرده ببیند گوید وقف است و تعلق به دعاگو دارد با عدم سواد ادعای اجتهاد می‌کند. لا یعلم الپهر من البر و الشعیبر من الپرا، العیاذ بالله...» (همان: ۶۸). نویسنده این بخش از نامه را در نقد عالمی آورده است که ادعای علم و تقوا دارد، اما در واقع جاهل و فاسد است. این عالم تظاهر به علم دارد، لباس سفید پوشیده و ادعای پاکی می‌کند، اما باطن او در واقع با اعمال فاسدش سیاه شده است. او مال آرامل و ایتم را مجهول المالک می‌داند و بدون درک اصول مدعی علم شریعت اسلام است. مذمت و تحقیر و توبیخ مستقیم مخاطب در این جملات قابل مشاهده است. در ادامه فرهادمیرزا با ذکر جمله پایانی «لا یعلم الپهر من البر و الشعیبر من الپرا» که نقل قولی از قرآن (سوره عنکبوت: آیه ۶۵) است؛ «نه شیر را از الاغ می‌شناسند و نه حق را از باطل می‌شناسند» بر نادانی و عدم درک عالم تاکید می‌کند. گزاره فوق نیز از روحانی به خاطر ریاکاری، فساد و نادانی‌اش انتقاد می‌کند.

۳-۴. تعظیم و تکریم با کاربرد واژگان نشاندار

«از دیگر شیوه‌های بلاغی برای اقناع مخاطب، ارزش‌گذاری در جهت بزرگداشت و احترام وی است» (ایشانی: ۱۴۰۲). فرهادمیرزا در قبال مخاطبان و یا افرادی که از آنها ذکر نام می‌شود، القاب و صفات و شاخص‌هایی را به کار می‌برد که دارای بار معنایی تعریف و تمجید و احترام از بزرگان و صاحب‌منصبان دولتی و حکومتی‌اند. او در برخی از نامه‌ها برای احترام بیشتر پس از ذکر القاب و نام، اشعاری در مبالغه بیشتر برای این افراد ذکر می‌کند.

این شاخص‌ها و القاب نظیر «خسروسپهرستام، پادشاه گیتی‌پایگاه، جناب جلالت‌مآب، ولی قبله عالمیان، جناب آقای فخرالامام حجه‌الاسلام» و غیره است. هم‌چنین قابل توجه است که نویسنده نامه‌هایی به افرادی چون شاه، برادر بزرگتر، مادرشاه، عموی خود و غیره را که مخاطبان آنها به نسبت جایگاه، فرادست فرهادمیرزا هستند با جمله نشان‌دار «فدایت شوم» آغاز کرده است. حائز اهمیت است که بگوییم در مقام نکوهش یا آزدگی نویسنده از برخی مخاطبین، نسبت به آنها شاخص و صفتی منفی به کار نبرده

و اگر هم ذکر کرده باشد، چندان جنبه مثبت و تعظیم و اکرام ندارد و بیشتر سخنان با تعریض و کنایه خطاب به مخاطب به کار رفته است.

«قربان خاکپای جواهرآسای مبارکت گردم: دستخط همایون که مایه اعتبار دودمان و افتخار زمان است چون بشارت آسمانی و اشارت رحمانی شرف نزول بخشید. خداوند این شاءالله وجود مسعود همایون را در کنف حمایت و شرف عنایت خود نگاهدارد که باعث آسایش عباد و آرایش بلاد است» (فرهادمیرزا، ۱۳۶۹: ۱۲۷). کاربرد عبارات نشان‌داری مانند «قربان شدن، خاک پای کسی بودن، مبارک و جواهرآسا بودن خاک پای کسی» از مواردی است که نویسنده با ذکر آنها در آغاز نامه معنای ضمنی بزرگداشت و برتری مخاطب و میزان سلطه‌پذیری خود را بیان کرده است. همچنین او در ادامه از عبارات نشان‌دار «بشارت آسمانی و اشارت رحمانی» با بار معنایی [تقدیس و بزرگداشت] برای مشروعیت بخشیدن به قدرت و اقتدار پادشاه استفاده می‌کند. عبارت نشان‌دار «دستخط همایون که مایه اعتبار دودمان و افتخار زمان است» صراحتاً قدرت پادشاه را به دست خط آنها پیوند می‌دهد و چگونگی زبان و گفتمان را نشان می‌دهد که برای تقویت اقتدار خود استفاده می‌شود. استفاده از متون مقدس، اقتدار الهی و عباراتی که به حکومت پادشاه مشروعیت می‌بخشد، همگی نشان می‌دهد که چگونه قدرت از طریق دانش و گفتمان عمل می‌کند و نوعی برجسته‌سازی سخن در پذیرش سخنان نویسنده از سوی مخاطب است.

«جناب ملامباشی اللهم احفظ من تصحیف الناسی و الناشی، الحمدلله از برکت دودمان کریم و خاندان قدیم که نسل بعد نسل و فرعاً بعد اصل همگی حاوی مراتب عرفان و حاوی از معایب خذلان بوده‌اند، جناب شما که محمودالاسم بودید، مسعودالاسم نیز شدید.» (فرهادمیرزا، ۱۳۶۹: ۱۰۱). در نامه فرهادمیرزا به میرزاملاباشی طسوجی، نویسنده جملات ابتدایی نامه را با تعریف و تمجید از نسل و تبار مخاطب نامه شروع و در حق او نیز دعای خیری می‌کند. سبب این تعظیم و اکرام، انتساب شخص ملامباشی به تعلیم و تربیت ولیعهد ناصرالدین شاه، مظفرالدین میرزا، است که با این بزرگداشت در حق مخاطب وی را از وظیفه خطیرش آگاه می‌سازد و از ایشان می‌خواهد در تعلیم ولیعهد در علوم مختلف دقت تمام به خرج داده و گزارش آن را مرتباً ارائه کند. فرهادمیرزا با ذکر عبارات نشان‌دار «همگی حاوی مراتب عرفان و حاوی از معایب خذلان»، «محمودالاسم»، «مسعودالاسم» به تحسین ملا و خانواده او می‌پردازد و عقیده و نظر خود را ابراز می‌کند.

«در آن که در مقام تظلم و دادخواهی بر در اعلیحضرت ظل اللهی روحنا فداه برآیید و اگر مصلحت خان مرحوم تقاضا نمی‌کرد لاقلاً از باشی ناشی خود مؤاخذه می‌فرمودید که تو را به ذکر این اخبار و بث این اسرار چه کار است؟ یا در خدمت جناب جلالت‌مآب نظاماً للدوله و قواماً للشوکه صدر اعظم افخم ذکری می‌نمودید که سلیمان دیونزاد قصد خسرو چمنهاد می‌کند به فلانی چه؟ یا حضرت استادی اسنادی می‌دهد که خسوف و کسوف را در عالم اثر این و ذوذب و ذوابه را در گیتی خطر چنین است، چه دخلی به من مسکین مستکین دارد و چه جای جرم و جنایت است و تقصیر و خیانت؟» (همان: ۴۴). با دقت در کاربرد واژگان نشان‌دار می‌توان اشاره کرد که تحلیل این عناوین معنادار بینشی از روابط فرهادمیرزا با افراد دیگر و احساس هویت او را ارائه می‌دهد. القاب و صفاتی که نویسنده با استفاده از رمزگان‌های سیاست و دین در قبال تعظیم و اکرام مخاطبان خود بهره برده است، نشانگر عقیده او و گفتمان حاکم بر مراسله‌نگاری عصر وی است.

«از درگاه الهی مسئلهت کرده‌ام که خدا آن وجود مبارک را برای همه ناس و خاصه برای بنی‌عباس حفظ نماید که چنین قهرمان مهربان و پادشاه نیکخواه در قرون متتالیه روزگار در خاطر ندارد.» (همان: ۱۲۱). در نامه‌ای که فرهادمیرزا، عموی شاه، به او در شکارگاه جاجرود می‌فرستد، ابتدا دعای خیری در حفظ و سلامتی و بقای شاه می‌کند که عرض ارادتی طبق سنت و رسوم به درگاه سلطنت است و سپس با صفات نیک او را یاد می‌دارد که این امر سبب‌ساز رضایت ناصرالدین شاه از او شود؛ چراکه پس از ماجراهای پناهندگی به سفارت انگلستان و تبعید فرهادمیرزا، نویسنده دائماً در تلاش است خاطرهمایونی از وی مورد آسیب قرار نگیرد و رضایت ایشان را در کارکرد اجرایی و اداری خویش داشته باشد.

یکی از سنت‌های نامه‌نگاری در ادوار تاریخی و ادبی ایران به سلاطین و صاحبان قدرت، مدح و ستایش و توصیف و ستایش و دعای خیر و سلامتی برای آنان است که این نوع گزاره‌ها نوعی همدلی و رضایت را بین قدرت فرادست و فرودست را به وجود می‌آورد و پذیرش خواسته و اقتناع مخاطب با این همدلی هموار می‌گردد:

ای سروری که کسوت جاه جلال تو در وقت حاجت از تو کند چرخ عاریه
ذکر جمیل تست در آفاق منتشـــــر چونانکه در عرب بود امثال ساریه
(فرهادمیرزا، ۱۳۶۹: ۱۴۵)

در نامه به نواب حسام‌السلطنه با ابیاتی که سروده نویسنده است، به مدح و ستایش و تعظیم مخاطب می‌پردازد و مقدمه‌ای است برای دلجویی از ایشان که به علت مریضی مهلکی که فرهادمیرزا دچارش بوده، نتوانسته است مدتی برای وی نامه بنویسد و از احوالش جويا گردد. یا مثلاً در این نمونه: «خداوند این شاءالله وجود مسعود همایون را در کنف حمایت و شرف عنایت خود نگاهدارد که باعث آسایش عباد و آرایش بلاد است» (همان: ۱۲۷). «الحمدالله تعالی همه چیز در رأی همایون مشهود است و این فقرات برای دلخوشی این چاکران است که فلان عرض را در پیشگاه مقدس کردیم مقبول شد و قبول آن هم محض اخلاق ملکانه و اشفاق ملوکانه است» (همان: ۱۲۸). یا

ای سروری که کسوت جاه جلال تو در وقت حاجت از تو کند چرخ عاریه
ذکر جمیل تست در آفاق منتشـــــر چونانکه در عرب بود امثال ساریه
(همان: ۱۴۵)

یا در نامه به فریدون میرزا در صفحات ۴۴ و ۴۵، نامه به نصرت‌الدوله صفحه ۵۷، احمدخان خلف صفحه ۶۸ و غیره این روش قابل مشاهده است.

۳-۵. کوچک شمردن خود در برابر مخاطب

نویسنده در نامه‌های خود در بعضی از نوشته‌ها خود را با کلماتی چون «عبد ذلیل، این بنده، نوکر درگاه» و غیره خطاب کرده است و در برابر مخاطب که بی‌گمان قدرت فرادست اوست، خاکساری و تواضع را سرلوحه نامه خود قرار داده تا علاوه بر ارادت، زمینه توجه مخاطب را به خود و خواسته مهیا سازد که می‌تواند طلب بخشش یا برآوردن نیازی باشد.

«بدیهی است که هر که هرچه تحصیل کرده از چاکری پادشاه رضوان جایگاه و اعلی حضرت ظل‌الله است» (فرهادمیرزا، ۱۳۶۹: ۱۲۸). «امید است که این‌شالله عقل فی‌الجمله برای بندگی الله و چاکری پادشاه محفوظ بماند که در نوکری به عزت قناعت راغب است نه به کثرت بضاعت» (همان). فرهادمیرزا در خطاب به شاه خود را کوچک شمرده و او را تعظیم و اکرام می‌کند که اغلب در ابتدای نامه و یا در ضمن توضیح علت وقایع و رویدادی است و حتی در جایی که شاه مخاطب او نباشد هم ارادت و چاکری خود را نسبت به سلطنت و شاه با همین شیوه به افراد مختلف بیان کرده و یادآور شده است.

«این بنده فرمانگزار و رهی جان سپار، برخی آستان فرشته‌پاسبان همایونت شود.» (همان: ۳۳)، «مخلص که هرگز روزی از احوال سرکار غلفت نمی‌کرد و مژده سلامتی مسعود را فوراً به سرکار رسانید، سرکار چرا هیچ در این باب یادی از این گمنام نفرمودید؟» (همان: ۴۴)، «این مستمند جانی که پنجاه و اند از مرحله زندگانی را طی کرده...» (همان: ۱۷۳) و «مردی فقیر و حقیرم؛ شب و روز به محارست ناموس و ممارست قاموس کوشیده...» (همان: ۳۱۳). یا در نامه شخصی به ناصرالدین شاه اینگونه خود را تحقیر و پادشاه را تعظیم می‌کند: «این بنده فرمان‌گزار و رهی جان سپار برخی آستان فرشته‌پاسبان همایونت شود که این سروای شادی‌افزای را در یک شب خامه برداشته نگاشته‌ام. اگر نه سزاوار پیشگاه جهان دستگاه و درخور خرد خرده‌بین همایونت باشد که از من است. چشم آن دارم که از بخشش خسروانه و گذشت پادشاهانه این پوزش را از این بنده در پذیرد و بر این آهو انگشت نهد که دگر باره شاید از مهر پادشاهی به سخن اگر گرایم بهتر سرایم» (همان: ۳۴). یا در نامه به یکی از بزرگان به نام احمدخان خلف اینگونه آورده است که: «به حق خدا در این مدت یک ساعت فرصت ملاحظه کتاب نبوده و هر چه کتاب به همراه آورده بودم مصداق کمال است که»

الحمار يحمل أسفارا بود، باز به کتابخانه طهران فرستادم» (همان: ۶۹). یا در نامه به حسنعلی خان گروسی صفحه ۱۹۹، ۲۲۵ هم به این روش عمل کرده است.

در نامه‌ای که به امام جمعه تهران نوشته است و میانجی‌گری و رفع اتهام را از او می‌خواهد تا قهر شاه و اتهام ارتباط با انگلیسی‌ها از او رفع گردد، با کوچک شمردن خود و تواضع و ندامت این روش را پیش می‌گیرد تا با توجه به دفاعیات خود از آن وقایع، در مخاطب و خواسته نویسنده مؤثر افتد. فرهادمیرزا در نامه‌هایی که مخاطبانش قدرت فرادست و حاکم بر او هستند، در اثر تواضع یا کسب توجه خود را با القاب و اسامی کوچک ذکر می‌کند.

۳-۶. مفاخره نویسنده

نویسنده در نامه‌هایی با رویکرد اخبار اداری و حکمرانی ولایت تحت فرمان، کارنامه سیاسی - حکومتی در خدمت به خاندان قاجار، در بیان قدرت نویسندگی و قلمش به خود افتخار کرده که نمایانگر جایگاه والای او در سپهر سیاست و ادب عصر خویش است. روش او در بیان مفاخره اغلب با شعر و کنایه همراه است:

«این بنده، الحمدلله تعالی نه خیانتی در دولت کرده و نه جنایتی در ملت، نه فلسی در قمار باخته و نه عرسی در خمار. منوچهری فرماید:

حاسدان بر من حسد کردند و من فردم چنین
 حاسدم گوید چرا باشی تو در درگاه شاه
 داد مظلومان بده ای عزّ امیرالمؤمنین
 اینت بغضی آشکارا، اینت جهلی راستین»

(فرهادمیرزا، ۱۳۶۹: ۴۵)

فرهادمیرزا در این نامه که بافتی سیاسی دارد و گلایه‌نامه‌ای به برادرش، فریدون میرزا در پی عدم حمایت از او است، به پاکدستی و صداقت خود افتخار می‌کند و در تلاش است اتهام وطن‌فروشی را که بخاطر پناهندگی به سفارت انگلستان به وی زده شده است از خود مبرا سازد و روابط او و شاه قاجار دوباره حسنه شود. یا در بخشی نیز در نامه به بزرگان به نام نصرت‌الدوله فریدون میرزا همراه با تحقیر دیگری با تفاخر درباره خود سخن می‌گوید: «فدایت شوم بی ادبی نباشد حیف که سواد نداری، مال اندوختی و کمال نیاموختی. این کنایات ابلغ من التصريح و اشارات اوضح من التلويح به هدر رفت» (همان: ۵۷).

«خود میدانی که میدان سخن فراخ بود و قلم، گستاخ، ممنون خستگی و خواب باش که اختیار از دستم ربود و بدین قدر اکتفا نمود» (همان: ۱۱۶). در نامه به معاون‌الملک که از نظر سیاسی از فرهادمیرزا پایین‌تر است و نامه مضمونی دوستانه و گله و شکایت دارد و او که به مقام جدیدش مغرور گشته و به فرهادمیرزا بی‌توجهی کرده است تاخته و او را آگاه کرده است که می‌توانست با این قلم گستاخ بیش از این وی را مورد ملامت قرار دهد که به دوستی بین ایشان بی‌احترامی کرد.

«ولی قبله عالمیان می‌دانند که مال و نعمت فراوان برای امثال این بندگان یا موروثی است یا مکتسبی، اما موروث از مرحوم ولیعهد رضوان مهد به جز صداقت در راه این دولت ارثی برای اولاد نمانده است، اما مکتسب در ضمن حکومت و منصب است. در خبر است اصحاب را وقتی که عمر بن الخطاب به ولایت می‌فرستاد می‌گفت: (لی علیکم عینان الماء و الطین)، یعنی مرا برای شما دو جاسوس است یکی آب و یکی خاک و منظورش این بود که طینت آدمی چون از آب و گل است از آن جهت به آب و گل مایل است همین که بنای املاک و رُبع آب و خاک شد خواهیم دانست که [یا] در بیت‌المال نقصان است یا از مال رعیت خسران، و آن دو جاسوس امین مرا نعم المعین است» (همان: ۱۲۷ و ۱۲۸).

در نامه به شاه که قدرتی بالاتر از فرهادمیرزا است و مضمون نامه، گزارش اداری ایالت فارس است در موضع رفع اتهام مال‌اندوزی که پاکدستی خود را بیان کرده و سپس به عملکرد خود در خرج و مخارج اداری ایالت فارس پرداخته است؛ این جمله در بافت پنهان و ضمنی متن افتخاری است که آن را ارثی از پدرش، عباس میرزا نایب‌السلطنه، می‌داند و همچنین کنایه‌ای به گوش شاه قاجار در لفافه بیان کرده است. یا در نامه شخصی به میرزاسعیدخان صفحه ۲۳۹، نامه سیاسی به حسنعلی خان گروسی صفحه ۲۰۱، نامه سیاسی به ناصرالدین شاه صفحه ۱۲۷ و غیره این روش قابل مشاهده است.

۳-۷. مبالغه و اغراق در کلام

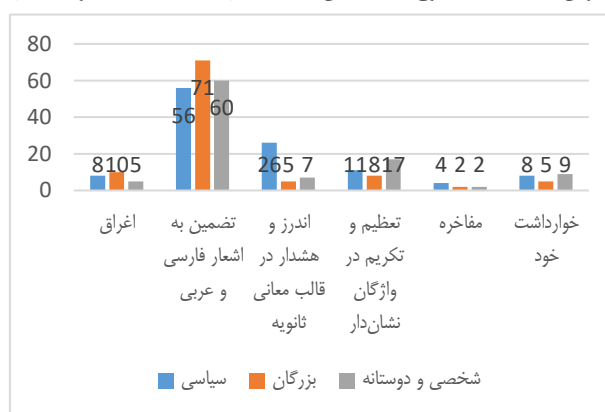
یکی دیگر از روش‌های اقناع مخاطبان، مبالغه و بزرگ‌نمایی است که فرهادمیرزا از کاربرد آن در جهت برجسته‌سازی سخنان خویش و تأکید بیشتر بر مخاطبان بهره برده است. برای مثال: «رضاییگ از آن سو نامه نامی آورد که از مطالعه او ساحت خاطر را رشک بهشت و موسم اردیبهشت ساخت» (همان: ۵۵). این جمله در نامه‌ای ذکر شده است که خطاب به برادر فرهادمیرزا، نصرت‌الدوله، فیروزمیرزا است. نویسنده در بزرگداشت خود با ذکر این جمله چنین اغراق می‌کند که مخاطب نامه با خواندن آن بسیار شاد شد و این بیانگر حالات عاطفی و روحی نویسنده است که تلاش می‌کند با اغراق، برادرش را از نامه‌ای که فرستاده است راضی کند. «یک باره عالم ملکوت و جبروت را زیر و رو خواهد کرد» (همان: ۱۷۴).

در نامه به عمویش، اعتضادالسلطنه در اخبار ایالت کردستان و اغراق در توصیف و استعمال ورق‌الخیال گزاره فوق را استفاده کرده که نشان از تعجب نویسنده و هم‌چنین نارضایتی او از استعمال حشیش است و تلاش دارد با اغراقی که به کار برده، خطرات اجتماعی حاصل از استعمال آن را به عموی خود که از افراد آگاه روزگار بود، برساند. یا در نامه به احمدخان خلف درباره اغراق می‌کند: «اگر می‌دانستم آن قدر آیت و روایت به احسن عبارت برای آن دستگاه ساعت از خاطر شما تراوش می‌کرد و از قلم ریزش می‌نمود، هرآینه به توفیق جَلِّ و عَلَا نقره ممکن بود که طلا شود» (همان: ۶۷). یا در نامه شخصی به معاون‌الملک میرزا عباس‌خان در بیان توصیفی اتفاقات درون شهر از اغراق و مبالغه استفاده کرده است: «در شهر خیر شد که بالای دیگر آمد مثل قضای الهی در آن فضای نامتناهی نازل شدی» (همان: ۱۱۵). یا در نامه به یکی از اعیان صفحه ۲۷۱، نامه به شخصی میرزا سعیدخان وزیر صفحه ۲۳۹، نامه سیاسی به حسنعلی خان صفحه ۲۱۹ و غیره نیز این اغراق‌ها قابل مشاهده است. در ادامه بسامد کاربرد هر روش اقناعی فرهادمیرزا در نامه‌هایش بر اساس نوع مخاطب به تفکیک ذکر شده است:

جدول ۱. بسامد کلی شگردهای اقناعی در نامه‌هایی از منشآت فرهادمیرزا

نام/ شگرد اقناعی نویسنده	اغراق	تضمین ابیات فارسی و عربی و جملات عربی؛ احادیث و آیات قرآنی	تعظیم و اکرام مخاطبان	توییح و اندرز	مفاخره نویسنده به خود و اقداماتش	کوچک شمردن خود در برابر مخاطب فرادست
سیاسی	۱۵	۱۰۶	۲۱	۲۴	۷	۱۵
بزرگان	۱۰	۷۴	۸	۵	۲	۵
شخصی و دوستانه	۲	۲۵	۷	۳	۱	۴

با دقت در بسامد ذکر هر روش می‌توان دریافت که نوع مخاطبان نامه تأثیر بسیاری در نحوه کاربرد شیوه‌های اقناع دارد.



شکل ۱. نمودار درصد شگردهای اقناعی با ۳۱۶ مورد در ۱۳ نامه فرهادمیرزا

با تکیه بر داده‌های نمودار و جدول می‌توان اشاره کرد که تضمین به اشعار فارسی، عربی، آیات و احادیث در این نامه‌ها در بالاترین بسامد قابل مشاهده است. بیشترین بسامد متعلق به نامه‌هایی برای بزرگان و کمترین بسامد در نامه‌های شخصی و دوستانه

است. این شیوه به وضوح برجسته‌ترین شگرد اقناعی در منشآت فرهادمیرزا است. کارکرد گفتمانی این تضمین‌ها، تولید اقتدار و مشروعیت در ساختارهای رسمی است. فرهادمیرزا با تکیه بر متون مرجع - اعم از قرآن، حدیث، شعر کلاسیک - سعی دارد گفتمان خود را در چارچوب سنت بلاغی مشروع و مقبول جای دهد. در نامه‌های سیاسی و خطاب به بزرگان، این تضمین‌ها نوعی بینامتنیت بلاغی ایجاد می‌کنند که سخن را مؤثرتر و بلاغی‌تر جلوه می‌دهد. در نامه‌های شخصی، اگرچه کمتر، اما همین تضمین‌ها به‌عنوان شاخصه‌ی هویت نویسنده عمل می‌کنند، در نتیجه نقش اتوس یا همان اعتبار و منش گوینده در اقناع مخاطب را دارند. بنابراین فرهادمیرزا با استفاده از اشعار شاعران فارسی و عربی و استناد به آیات و احادیث خود را در ذهن مخاطب در قالب نقش فرهیخته و آگاه جلوه می‌دهد.

دومین ابزار اقناعی پرکاربرد در متن استفاده از مفاهیم توبیخ و اندرز در قالب معانی ثانویه است. بیان حکمت و اندرز به صورت ضمنی که در سنت نثر دیوانی ایرانی، به‌ویژه در قرن‌های ۱۰-۱۳ هجری، جایگاه ویژه‌ای دارد در نامه‌های سیاسی فرهاد میرزا بالاترین بسامد را دارد. در این نامه‌ها این شگرد نمایانگر کاربرد استراتژیک بلاغت انتقادی در بستر قدرت است؛ فرهادمیرزا از طریق توبیخ ضمنی، می‌کوشد تا بدون ایجاد تقابل مستقیم به مخاطبان بالامقام خود هشدار دهد و از تقابل گفتمانی با حکومت و سیاست پرهیز کند اما پیام را منتقل کند. در نامه‌های دوستانه، این اندرزها کمتر به کار رفته‌اند چون گفتمان رابطه‌ای و عاطفی غالب است، نه تدبیر قدرت. تعظیم و تکریم در واژگان نشان‌دار از دیگر ابزارهای اقناعی است که فرهاد میرزا در نامه‌هایی با بافت دوستانه و سیاسی بیش از نامه به بزرگان استفاده کرده است. این شگرد به مثابه نشانه‌ای از ادب سنتی در روابط کلامی ایرانی عمل می‌کند. کاربرد عبارات نشان‌دار تعظیمی مثل «ظِلَّ اللهُ»، «جناب اجل»، «ساحت اقدس» دارای کارکرد کاربردی در تقویت روابط سلسله‌مراتبی است.

در نامه‌های دوستانه، با افزایش تعظیم، نویسنده به دنبال بیان عاطفی، صمیمی و مودبانه برای ابزار خود است. این نشان‌دهنده‌ی نقش چهره و حفظ ادب تعارفی در گفتمان دوستانه است. اغراق و مبالغه از دیگر موارد قابل توجه است. در بافت‌های متعدد سیاسی و دوستانه و بزرگان در بسامدی نزدیک به یکدیگر به کار رفته است. اغراق یا مبالغه در سنت بلاغت، بخشی از بلاغت فنی است که برای تأثیرگذاری احساسی و تصویرسازی معنایی به کار می‌رود. در این منشآت، اغراق به‌شکلی کنترل شده استفاده شده، که نشان از تعادل میان فخامت و صداقت سبکی در آثار فرهادمیرزا دارد. میزان کم آن در نامه‌های دوستانه نشان می‌دهد که گفتمان صداقت عاطفی مانع اغراق‌های بلاغی شده است. مفاخره در نامه‌های سیاسی عملکردی اتوس محور دارد. نویسنده با برجسته‌سازی موقعیت، سوابق و توانایی‌های خود سعی می‌کند اقتدار اخلاقی بسازد. در گفتمان سنتی ادبی ایران، مفاخره باید همراه با تواضع کلامی باشد. بسامد پایین در نامه‌های دوستانه و به بزرگان، نشان‌دهنده‌ی کنترل خویش‌نشان در مقابل مخاطب فرادست است که خود نوعی اقناع بلاغی است.

خوارداشت خود در برابر مخاطب فرادست یکی دیگر از ابزارهایی است که به شگرد تواضع بلاغی شناخته می‌شود و یکی از تکنیک‌های شناخته‌شده در نثر دیوانی و مکاتبات سنتی ایران است. در نامه‌های سیاسی، این شیوه برای کاهش تهدید و جلب ترحم یا همدلی قدرت بالا کاربرد دارد. در نامه‌های شخصی، نوعی استراتژی صمیمیت‌آفرین است که به نوعی توازن رابطه کمک می‌کند و نقش ادب عاطفی دارد.

جدول ۲. کاربرد شگردهای بلاغی در منشآت فرهادمیرزا

شگرد اقناعی	کارکرد در متن	کارکرد در گفتمان
تضمین	اتوس، فاخرسازی متن	بینامتنیت مشروعیت‌ساز
اندرز و توبیخ پوشیده	تدبیر در قدرت‌زایی بدون تقابل	نقد غیرمستقیم، انتقال پیام هشدار
تعظیم و تکریم	وجهه‌سازی درونی برای رابطه	ادب سلسله‌مراتبی، حفظ چهره
اغراق	تعادل هیجان و فخامت	تصویرسازی احساسی کنترل شده
مفاخره	ابزار اعتمادسازی در گفتمان قدرت	ساختن اقتدار اخلاقی
خوارداشت خود	صمیمیت یا تملق، بسته به مخاطب	فروتنی بلاغی، استراتژی رابطه

در تحلیل شگردهای اقناعی در منشآت فرهادمیرزا باید اشاره کرد که بسامد اغراق در نامه‌های سیاسی و به بزرگان نشان می‌دهد که فرهادمیرزا از این شگرد برای تقویت پاتوس و اتوس گفتمان خود استفاده کرده است. در بافت سیاسی نامه‌ها فرهادمیرزا، اغراق وسیله‌ای است برای بزرگ‌نمایی تهدیدات یا موفقیت‌ها و برانگیختن احساسات یا نگرانی. در نامه به بزرگان نیز، اغراق در ستایش مخاطب به تقویت چهره فروتن نویسنده کمک می‌کند و در خدمت استراتژی خردنمایی خود در برابر مخاطب فرادست است. شگرد تضمین ابیات و آیات عربی و فارسی با بالاترین بسامد در نامه‌های سیاسی و به بزرگان، نمایانگر بهره‌گیری گسترده از لوگوس فرهنگی و دینی است. استفاده از متون مقدس و ادبیات کلاسیک، باعث شکل‌گیری اتوس نویسنده به‌عنوان فردی دانش‌ورز، دین‌مدار و فرهنگ‌پرور می‌شود. در واقع، فرهادمیرزا با ارجاع به منابع معتبر، مشروعیت گفتمان خود را تضمین می‌کند. تعظیم و اکرام مخاطب در هر سه دسته از نامه‌ها، کاربرد دارد. در نامه‌های دوستانه و شخصی نویسنده بیش از آنکه بخواهد اتوریتیه سیاسی‌اش را تثبیت کند، در پی ایجاد عاطفه، انس و الفت با مخاطب است. بنابراین، اکرام و ستایش دوستانه بیشتر از نوعی است که احساس صمیمیت و نزدیکی را تقویت می‌کند. اتوس محبت‌آمیز از موضع ترس یا اقتدار نیست، بلکه نوعی اتوس مبتنی بر محبت و فروتنی اخلاقی است که گوینده با آن تصویری مؤدب، خیرخواه و تواضع‌پیشه از خود عرضه می‌کند. در نامه‌های سیاسی، این شگردها در خدمت اتوس رسمی و سیاسی قرار می‌گیرند که هدفش حفظ شأن، ایجاد مقبولیت و همراه‌سازی مخاطب رسمی است. در نامه به بزرگان، با آن که انتظارات بلاغی بر وجود تعظیم و خضوع بیشتر است، اما فرهادمیرزا با توجه به ساختار احتمالی مخاطب رجال نزدیک و هم‌پایه، (و بر اساس آمار کاربرد تضمین به ابیات و آیات که در نامه‌های بزرگان بیشترین بسامد را دارد)، بیشتر بر اتوس عقلانی و لوگوس مبتنی بر استناد تکیه کرده و کمتر از پاتوس یا زبان فروتنی بهره برده است.

توییح و اندرز در نامه‌های سیاسی، نمایانگر نوعی اتوس قدرت‌مدار و اصلاح‌گراانه است. گوینده در جایگاه بالادست یا ناصح ظاهر می‌شود. در نامه‌های شخصی این شگرد کمتر دیده می‌شود، چراکه روابط در آن‌ها عاطفی و غیر اقتدارمحور است. مفاخره به خود بیشتر در نامه‌های سیاسی دیده می‌شود. این مفاخره اغلب با هدف تقویت اتوس سیاسی گوینده است؛ فرهادمیرزا با تأکید بر خدمات خود، سعی دارد جایگاه مشروع خود را در سلسله‌مراتب قدرت بازآفرینی کند. در نامه‌های شخصی این امر بسیار کم است چراکه زمینه‌ی خودنمایی در آن‌ها کمتر وجود دارد. در متون رسمی‌تر، کوچک‌نمایی بیشتر نشانه‌ای از خضوع ساختاری در برابر قدرت است؛ اما اینکه در نامه‌های دوستانه بسامد بیشتری دارد، بیانگر پدیده بلاغی مهم تغییر کارکرد اتوس از رسمی به صمیمی است. در نامه‌های دوستانه، کوچک‌نمایی خود اغلب به‌منظور کاهش فاصله روانی و تقویت حس برابری و دوستی صورت می‌گیرد. نویسنده در اینجا نه از موضع ضعف، بلکه برای اظهار ادب و تواضع در فضای غیررسمی، دست به این کنش زبانی می‌زند. این نوع کوچک‌نمایی به‌جای القای سلطهٔ مخاطب، نوعی هم‌سطح‌سازی محبت‌آمیز است که گوینده از طریق آن رابطه را به سطحی شخصی‌تر می‌کشانند.

کوچک‌نمایی خود در برابر مخاطب فرادست در نامه‌های سیاسی و به بزرگان نیز دیده می‌شود که این استراتژی نشان‌دهنده‌ی ساختار اقتدار عمودی در گفتمان رسمی است که در آن نویسنده برای تثبیت روابط قدرت، پاتوس وابستگی و نیازمندی را برجسته می‌کند. نویسنده در گفتمان سیاسی بیش از هر موقعیت دیگری نیاز به تثبیت اتوس رسمی، عقلانی و مشروع خود دارد. به همین دلیل شگردهایی چون استناد به آیات و ابیات (لوگوس)، مفاخره (اتوس) و تعظیم مخاطب (پاتوس/اتوس) در این نامه‌ها کاربرد بسیاری دارند. در نامه‌های خطاب به بزرگان، فضای اقناعی میان فروتنی و احترام حرکت می‌کند؛ ارجاعات ادبی و دینی در این نامه‌ها هنوز بسیار بالاست، اما مفاخره کمتر است، زیرا در برابر مخاطب بالادست نویسنده خود را کوچک می‌نماید. نامه‌های دوستانه و شخصی، حوزه‌ای کم‌تر رسمی‌اند و به همین دلیل از شگردهایی چون اغراق و مفاخره کم‌تر استفاده شده؛ در عوض، وجه پاتوس و روابط انسانی پررنگ‌تر است. تقسیم بسامدها بین سه نوع نامه، بازتابی از ساختار قدرت، شأن اجتماعی مخاطب و اقتضانات گفتمان سیاسی قاجاری است.

۴. نتیجه

با توجه به بررسی‌های نمونه جملات در نامه‌های فرهادمیرزا، اقناع مخاطب در ژانر نامه‌نگاری‌های رسمی و غیررسمی یکی از اهدافی است که نویسنده با استفاده از شگردهای بلاغی گوناگونی چون استفاده از آیات و اشعار، توییح و ملامت، تعظیم و اکرام، تواضع خود و اغراق و غیره به کار می‌گیرد. بر اساس تحلیل آماری و بلاغی داده‌های منشآت فرهادمیرزا، می‌توان نتیجه گرفت که نویسنده در به کارگیری شگردهای اقناعی، کاملاً آگاهانه عمل کرده و با مهارت، لحن و زبان نامه‌ها را متناسب با جایگاه و موقعیت مخاطب تنظیم نموده است. این تنوع در کاربرد شگردها، نه تنها بر سبکی ادیبانه و متوازن دلالت دارد، بلکه بازتابی از هوشمندی گفتمانی نویسنده در مدیریت موقعیت‌های ارتباطی نیز هست. نخستین و پرکاربردترین شگرد، تضمین به اشعار، آیات و احادیث است که با فاصله چشمگیر در رأس بسامد قرار دارد. این روش در واقع ابزار اصلی تولید اقتدار گفتمانی و اتوس در سبک نامه‌نگاری فرهادمیرزاست. در فضایی که سنت، دین و ادب کلاسیک نقش‌های پررنگی در مشروعیت‌بخشی به سخن دارند، به علت گفتمان شیعه‌مذهبی بهره‌گیری از متون مرجع راهی ست برای نمایش تسلط ادبی، فرهیختگی و احترام به مخاطب فرادست. به‌ویژه در نامه‌های سیاسی و خطاب به بزرگان، تضمین‌ها هم‌زمان کارکرد ادبی و ایدئولوژیک دارند. دومین شگرد برجسته، توییح و اندرز پوشیده در قالب معانی ناتویه است که در نامه‌های سیاسی بیشترین بسامد را دارد. این شیوه‌ی «نقد بلاغی غیرمستقیم»، شکل خاصی از تعامل با گفتمان قدرت است؛ بدین معنا که نویسنده، ضمن حفظ ادب، نوعی مقاومت نرم را در قالب اندرزهای پوشیده یا تذکرات غیرمستقیم اعمال می‌کند. این نوع بیان، بازنمایی‌گر زیرکی سیاسیادبی فرهادمیرزاست و در چارچوب بلاغت سنتی شرقی، قابل تحلیل است. در نقطه مقابل، نامه‌های شخصی و دوستانه بیشتر از تعظیم و تواضع کلامی بهره می‌گیرند. واژگان نشان‌دار احترام و خوارداشت خود، در این گروه بسامد بالایی دارند. این امر نشان می‌دهد که در بافت غیررسمی و رابطه‌ای، استراتژی اقناع نویسنده مبتنی بر صمیمیت، ادب عاطفی و حفظ چهره طرف مقابل است. او در این فضا، از زبان فخیم فاصله می‌گیرد و به بیانی مهربان و انسانی متمایل می‌شود. همچنین، بسامد کم اغراق و مفاخره در تمامی گروه‌ها به جز سیاسی نشان از میانه‌روی بلاغی نویسنده دارد. مفاخره در نامه‌های سیاسی کارکرد اتوس‌محور دارد و اغلب در جهت اثبات صلاحیت یا برجسته‌سازی جایگاه نویسنده به کار می‌رود، اما در نامه‌های دیگر، این شگردها با احتیاط و کنترل همراه است تا از خودستایی پرهیز شود در نهایت، می‌توان گفت که فرهادمیرزا در منشآت خود، به جای رویکرد یکنواخت، از مدل بلاغت اقتضایی بهره گرفته است؛ یعنی لحن، زبان، و شگرد اقناعی را بسته به موقعیت گفتمانی و نوع مخاطب انتخاب کرده است. این ویژگی، منشآت او را به الگویی ممتاز از نثر دیوانی هوشمندانه در اواخر دوره قاجار بدل کرده است که قابل تحلیل در حوزه‌های بلاغت کلاسیک، سبک‌شناسی گفتمانی و مطالعات قدرت و زبان است.

منابع

- قرآن کریم
 آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۲). *از صبا تا نیما*. جلد اول. تهران: زوآر.
 ابن‌خلدون، عبدالرحمن بن محمد (۱۳۹۱). *مقدمه ابن‌خلدون*. ترجمه محمد پروین گنابادی. تهران: علمی و فرهنگی.
 ارسطو (۱۳۹۲). *خطابه*. ترجمه اسماعیل سعادت. تهران: هرمس.
 ایشانی، طاهره (۱۴۰۲). «شگردهای بلاغی در سوانح‌الافکار (مکاتبات) رشیدی». *فصلنامه علمی پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شماره ۶۸. صص ۲۵-۶۶.
 پارسا، سیداحمد و سعیدی‌مقدم، محمد (۱۳۹۶). «سبک اقناعی نظامی در بیان مضامین تعلیمی با تکیه بر قصاید». *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*. سال ۹. شماره ۳۵. صص ۲۳-۵۰.
 ثواقب، جهانبخش و مظفری، پرستو (۱۳۹۵). «چرایی حکومت فرهادمیرزا معتمدالدوله بر کردستان و پیامدهای آن (۱۲۸۴ تا ۱۲۹۱ ق/ ۱۸۶۷ تا ۱۸۷۴ م)». *فصلنامه پژوهش‌های تاریخی*. معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه اصفهان. سال ۵۳. دوره جدید. سال نهم. صص ۲۲۷-۲۵۵.
 جعفریان، زهرا و اسکویی، نرگس (۱۴۰۰). «سبک‌شناسی انتقادی آثارالوزراء». *مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی*. شماره ۲۲. صص ۱۳۶-۱۰۹.

- جهانگرد، فرانک (۱۳۹۰). «رویکرد انتقادی؛ مبنای دگردیسی انواع نثر ادبی در عصر قاجار». فصلنامه علمی-پژوهشی نقد/ادبی. سال ۴. شماره ۱۵. صص ۶۱-۸۶.
- حاجی آقابابایی، محمدرضا (۱۴۰۱). *گونه‌شناسی نثر فارسی در عصر قاجار*. تهران: انتشارات مهراندیش.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۰). *حافظ‌نامه*. دوجلد. بهاء‌الدین. چاپ دوازدهم. تهران: علمی و فرهنگی.
- حیدری‌نیا، هادی و لاری پورهرات، نوشین و پاک‌سرشت، خدیجه (۱۳۹۶). «سیر تکاملی منشآت در ادبیات فارسی». نهمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی.
- سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۷۲). *بوستان*. به تصحیح محمدعلی فروغی. چاپ چهارم. تهران: ققنوس.
- شاکر، مینا (۱۳۹۷). «اقناع مخاطب در حدیقه سنایی با احتجاج به آیات و احادیث». *مجله تاریخ ادبیات*. دوره ۱۱. شماره ۱. ۱۱۲-۸۳.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۴). *معانی*. تهران: میترا.
- عبیدی‌نیا، محمدامیر و عبدالعلی‌پور، شعله (۱۳۹۵). «تأملی در منشآت جامی». یازدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی. دانشگاه گیلان.
- غلامرضایی، محمد (۱۳۹۸). *سبک‌شناسی تفصیلی نثر فارسی*. چاپ اول. تهران: انتشارات سمت.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. چاپ اول. تهران: انتشارات علمی.
- فقیه ملک‌مرزبان، نسرین و صابری تبریزی، زهرا (۱۳۹۷). «شیوه‌های اقناع خواننده در نفثه‌المصدر». فصلنامه علمی-پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شماره ۵۰. صص ۴۹-۷۶.
- مجد، امید و غلامی‌شعبانی، شفق (۱۳۹۷). «روش‌های اقناع مخاطب در گلستان سعدی». *دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی*. سال ۲۷. شماره ۲۸. صص ۱۷۹-۱۹۳.
- معمدالدوله، فرهادمیرزا (۱۳۶۹). *منشآت*. به تصحیح غلامرضا طباطبایی. ج اول. تهران: علمی.
- مؤذنی، علی‌محمد و احمدی، محمد (۱۳۹۳). «درآمدی بر جایگاه فرایند اقناع در فنّ خطابه و مطالعات ادبی». *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*. سال ۳. شماره ۲. صص ۹۳-۱۱.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۹۸). *مثنوی معنوی*. تهران: اطلاعات.
- میرآزادی، شیوا (۱۳۹۲). «بررسی شیوه‌های اقناع مخاطب و روش‌های استدلال‌آوری در آثار سعدی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه لرستان. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. استاد راهنما: محمدرضا حسنی جلیلیان.
- نواب صفا، اسماعیل (۱۳۶۳). *شرح حال فرهادمیرزا اعتمادالدوله*. تهران: انتشارات زوآر.

References

Quran

- Abidinia, Mohammadmir & Abdolalipour, Sho'le (2016). "A Reflection on Jami's Monsha'at." 11th International Conference on Promotion of Persian Language and Literature. University of Gilan. [in Persian].
- Arianpur, Yahya (1993). *Az Saba ta Nima*, Vol. 1. Tehran: Zowar. [in Persian].
- Aristotle. (2013). *Rhetoric* (Trans. Esmaeil Saadat). Tehran: Hermes Publishing. [in Persian].
- Eshani, Tahereh (2023). "Rhetorical Techniques in Savanah al-Afkar (Correspondence of Rashidi)." *Journal of Persian Language and Literature Research*, No. 68, pp. 25-66. [in Persian].
- Faghih Malek-Marzban, Nasrin & Saberi-Tabrizi, Zahra (2018). "Persuasion Techniques in Nafth al-Masdur." *Persian Language and Literature Research Quarterly*, No. 50, pp. 49-76. [in Persian].
- Fotouhi Rudmajani, Mahmoud (2012). *Stylistics: Theories, Approaches, and Methods*. Tehran: Elmi Publications. [in Persian].
- Gholamrezaei, Mohammad (2019). *Detailed Stylistics of Persian Prose*. Tehran: SAMT Publications. [in Persian].
- Hafez, Shams al-Din Mohammad (2001). *Hafez-Nameh*, 2 vols., edited by Baha al-Din. 12th ed. Tehran: Elmi va Farhangi. [in Persian].
- Hajji-Aqababaei, Mohammadreza (2022). *Typology of Persian Prose in the Qajar Period*. Tehran: Mehrandish Publications. [in Persian].
- Heydari-Nia, Hadi; Laripour-Herat, Noushin; Paksaresht, Khadijeh (2017). "The Evolution of Monsha'at in Persian Literature." 9th National Conference on *Persian Language and Literature Research*. [in Persian].

- Ibn Khaldun, Abd al-Rahman ibn Muhammad (2012). *Ibn Khaldun*. Trans. Mohammad Parvin Gonabadi. Tehran: Elmi va Farhangi. [in Persian].
- Jafarian, Zahra & Oskouei, Narges (2021). "Critical Stylistics of Asar al-Vozara." *Journal of Rhetorical and Linguistic Studies*, No. 22, pp. 109–136. [in Persian].
- Jahangard, Farank (2011). "Critical Approach as the Basis for the Transformation of Literary Prose in the Qajar Era." *Journal of Literary Criticism*, Vol. 4, No. 15, pp. 61–86. [in Persian].
- Majd, Omid & Gholami-Shabani, Shafagh (2018). "Methods of Audience Persuasion in Golestan of Saadi." *Persian Language and Literature Semiannual*, Vol. 27, No. 28, pp. 179–193. [in Persian].
- Mirazadi, Shiva (2013). "A Study of Persuasion Techniques and Argumentative Strategies in the Works of Saadi." MA Thesis. Lorestan University, Faculty of Literature and Humanities. Advisor: Mohammadreza Hassani Jalilian. [in Persian].
- Mo'tamedoddoleh, Farhad Mirza (1990). *Monsha'at*. Ed. Gholamreza Tabatabaei. 1st ed. Tehran: Elmi Publications. [in Persian].
- Moezzeni, Ali-Mohammad & Ahmadi, Mohammad (2014). "An Introduction to the Role of Persuasion in Rhetoric and Literary Studies." *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol. 3, No. 2, pp. 11–93. [in Persian].
- Molavi, Jalal al-Din Mohammad (2019). *Masnavi Ma'navi*. Tehran: Ettelaat. [in Persian].
- Navab Safa, Esmail (1984). *Biography of Farhad Mirza Mo'tamedoddoleh*. Tehran: Zowar Publications. [in Persian].
- Parsa, Seyyed Ahmad & Saedi-Moghaddam, Mohammad (2017). "Nezami's Persuasive Style in Didactic Themes (Focusing on Qasidas)." *Journal of Didactic Literature Research*, Vol. 9, No. 35, pp. 23–50. [in Persian].
- Saadi Shirazi, Mosleh al-Din (1993). *Bustan*. Ed. Mohammad-Ali Foroughi. 4th ed. Tehran: Ghoghnoos. [in Persian].
- Savaqeb, Jahanbakhsh & Mozaffari, Parastoo (2016). "Farhad Mirza Mo'tamedoddoleh's Governance of Kurdistan and Its Consequences (1867–1874)." *Historical Research Quarterly*, Vol. 53, 9th Year, pp. 227–255. [in Persian].
- Shaker, Mina (2018). "Audience Persuasion in Hadiqat al-Haqiqah through Argumentation with Verses and Hadiths." *Journal of Literary History*, Vol. 11, No. 1, pp. 83–112. [in Persian].
- Shamisa, Siros (2015). *Ma'ani (Meanings)*. Tehran: Mitra Publications. [in Persian].



Intellectual and Literary Foundations of the Poetry of Khwaja Mohammad Murshid (a Baloch Poet and Mystic from Saravan)

Mojib ALrahman Dehani¹ , Mohammad Amir Mashhadi²  and Ahmad Noor Vahidi³ 

1. Corresponding author, Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran. E-mail: dehanimojib72@gmail.com
2. Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran. E-mail: mashhadi@lihu.usb.ac.ir
3. Department of Persian language and literature, Faculty of Environmental Science, Planning, and Sustainable Development, University of Saravan, Saravan, Iran. E-mail: ahmadnoorvahidi@gmail.com

Article Info

ABSTRACT

Article type:

Research Article

Article history:

Received:

15 April 2025

Received in revised form:

23 June 2025

Accepted:

25 August 2025

Available online:

20 September 2025

Khawaja Mohammad Murshed is a contemporary Baloch poet from the region of Balochistan. From the literary direction of the teacher, he was able to create a self-weight statement in the form of literature organized by Ghalib Ash'ari and in the form of ghazal and prose. The investigation has decided to investigate. A descriptive-analysis method using library resources has been conducted and the findings are obtained. Arif poets have composed a beautiful song using verses and hadiths and also the elements of Qalandri and Reproach. The most mystical article Diwan V, belief in the unity of existence is that belief in the unity of all existence and non-contradiction marks good and evil. Qalandar has an important place in poetry. And Qalandar in the sense of a wise man and a perfect human being can be used and the distribution of ghazals is all in praise of Qalandran and poetry on the subjects of Qalandri and Malamti in the meeting was found. Sair subjects This poet who has less interest includes religious subjects such as God's blessings and the Prophet and the memory of God. From the point of view of literary differences, the direction of similarity, the middle direction, the narrative has abundance, and the middle direction, the natural repetition and contradiction, the most important. They have died.

Keywords:

Khwaja Mohammad Murshed,
mysticism,
love,
Baloch,
simile

Cite this article: Dehani, M. A., Mashhadi, M. A. & Vahidi, A. N. (2025). Intellectual and Literary Foundations of the Poetry of Khwaja Mohammad Murshid (a Baloch Poet and Mystic from Saravan). *Persian Literature*, Vol. 15, No. 1, Serial No. 35, 121-142. <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.403745.2343>



© Author(s) retain the copyright.

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.403745.2343>



مبانی فکری و ادبی شعر خواجه محمد مرشد (شاعر و عارف بلوچ اهل سراوان)

مجیب‌الرحمن دهانی^۱؛ محمدمیر مشهدی^۲ و احمد نور وحیدی^۳

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: dehanimojib72@gmail.com

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: mashhadi@lihu.usb.ac.ir

۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم محیطی، برنامه ریزی و توسعه پایدار، دانشگاه سراوان، سراوان، ایران. رایانامه: ahmadnoorvahidi@gmail.com

چکیده

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله:

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۶

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۰۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۳

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۹

کلیدواژه‌ها:

خواجه محمد مرشد،

عرفان،

عشق،

بلوچ،

تلمیح.

خواجه محمد مرشد شاعر بلوچ خوش‌قریحه و نازک‌خیال معاصر، اما کمتر شناخته‌شده از خطه شاعرخیز بلوچستان ایران است. افکار بلند و معناپردازی عمیق، تسلط به وزن‌های عروضی و بهره‌گیری صحیح از آرایه‌های ادبی مرشد را قادر ساخته تا به بیان اندیشه‌های وزین خود در قالب ادبیات منظوم بپردازد. غالب اشعاری وی در قالب غزل و قصیده بیانگر مضامین عرفانی، مذهبی، قلندری و اجتماعی است که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته است. این پژوهش به روش توصیفی تحلیلی با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده و یافته‌های پژوهش مبین این پیام است که بیشتر غزل‌های مرشد دارای مضمون عرفانی است که به شیوه شاعران عارف با استفاده از آیات و احادیث و همچنین عناصر قلندری و ملامتی به شکلی دلنشین سروده شده است. بیشترین مضمون عرفانی دیوان وی، اعتقاد به وحدت وجود است که باور به یکی بودن کلیه موجودات و عدم تضاد خیر و شر را نشان می‌دهد. قلندر در شعر وی جایگاه مهمی دارد. او قلندر را در معنی عارف و انسان کامل واصل به کار برده است و برخی از غزل‌های وی تماماً در مدح قلندران است و اشعاری نیز با مضامین قلندری و ملامتی در دیوان وی یافت می‌شود. سایر مضامین این شاعر که کمتر بسامد دارد شامل مضامین دینی مانند نعت خدا و پیامبر و معاد و یاد خداوند است. از نظر ویژگی‌های ادبی نیز آرایه تشبیه در میان آرایه‌های بیانی بسامد فراوانی دارد و در میان آرایه‌های بدیعی تکرار و تضاد بیشترین بسامد را دارد و تلمیح و تلمیح نیز به شیوه‌ای مفهوم و تأثیرگذار ارائه شده‌اند.

استاد: دهانی، مجیب‌الرحمن؛ مشهدی، محمدمیر و وحیدی، احمد نور (۱۴۰۴). مبانی فکری و ادبی شعر خواجه محمد مرشد (شاعر و عارف بلوچ اهل سراوان). *ادب فارسی*، دوره ۱۵، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۵، ۱۲۱-۱۴۲. <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.403745.2343>



فارس، دوره ۱۵، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۵، ۱۲۱-۱۴۲. <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.403745.2343>

ناشر: انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

۱. مقدمه

ادبیات و هنر منطقه بلوچستان، همچون بسیاری دیگر از ابعاد فرهنگی، اجتماعی و تاریخی این خطه، تاکنون آن گونه که شایسته است مورد توجه قرار نگرفته و در حاشیه مانده است. با وجود دارا بودن ویژگی‌های برجسته و قابل تأمل، پژوهش‌های اندکی در این زمینه صورت گرفته و توجه جامع و نظام‌مندی از سوی محققان و صاحب‌نظران به آن معطوف نشده است. آنچه تا امروز در این حوزه انجام شده، عمدتاً حاصل تلاش‌های فردی برخی از علاقه‌مندان بلوچ‌زبان بوده که با انگیزه حفظ و احیای میراث فرهنگی خود به نگارش و تحقیق پرداخته‌اند.

در میان موضوعات گوناگون، عشق و حماسه جایگاهی ویژه و برجسته در اشعار بلوچی دارند. این مضامین اغلب در قالب منظومه‌های داستانی روایت می‌شوند که هم جنبه‌های تخیلی و احساسی را در بر دارند و هم ارزش‌های قومی، دینی و فرهنگی را بازتاب می‌دهند. افزون بر این دو محور اصلی، شعر بلوچی به موضوعات اعتقادی نیز می‌پردازد؛ از جمله سرودهای مذهبی، اشعار در مدح پیامبر اسلام (ص) و اهل بیت (ع)، که بخش مهم و تأثیرگذاری از بدنه این ادبیات را تشکیل می‌دهند. به‌طور کلی، ادبیات و هنر بلوچ، ظرفیتی غنی و گنجینه‌ای پنهان از فرهنگ ایرانی-اسلامی است که با مطالعه و توجه بیشتر، می‌تواند جایگاه شایسته‌تری در میان آثار فرهنگی ایران‌زمین بیابد.

۱-۱. بیان مسئله

در ادبیات فارسی و به‌ویژه در حوزه شعر کلاسیک ایرانی، نام‌های بزرگی درخشان می‌درخشند که هر یک در دوره و فضای فرهنگی خاص خود، آثاری ماندگار بر جای گذاشته‌اند. یکی از این چهره‌های کمتر شناخته‌شده اما ارزشمند، خواجه محمد مرشد است؛ شاعری از خطه بلوچستان که اشعار او نه تنها جلوه‌ای از مضامین عرفانی، اخلاقی و حکمی دارد، بلکه از نظر زبان و سبک نیز نمایانگر پیوندی عمیق میان سنت ادبی فارسی و عناصر بومی فرهنگ بلوچ است.

ادب و شعر بلوچ، که بخش مهمی از میراث فرهنگی جنوب شرقی ایران را تشکیل می‌دهد، همواره آمیخته‌ای از سادگی، صمیمیت، و معنویت خاص مردمان آن سرزمین بوده است. اشعار خواجه محمد مرشد نیز در بستر این فرهنگ غنی، رنگ و بویی خاص یافته‌اند؛ چنان‌که می‌توان درون‌مایه‌های عرفانی و اخلاقی شعر فارسی را در کنار تأثیرپذیری از زبان و نگاه بلوچ، در آن‌ها مشاهده کرد. با وجود غنای محتوایی آثار این شاعر، تاکنون پژوهش‌های منسجمی درباره بررسی عناصر فکری و محتوایی اشعار او انجام نشده و جایگاه او در متن شعر و ادب بلوچ نیز کمتر مورد توجه قرار گرفته است. این خلأ علمی، اهمیت پرداختن به شعر خواجه محمد مرشد را دوچندان می‌کند؛ به‌ویژه از آن رو که شناخت اندیشه‌ها و جهان‌بینی او، شناخت بهتری از بستر فرهنگی و معنوی مردم بلوچ نیز به دست می‌دهد. این پژوهش با هدف بررسی عناصر فکری و محتوایی اشعار خواجه محمد مرشد، تلاش دارد تا به تحلیل مفاهیم مرکزی در آثار او — نظیر عرفان، اخلاق، عشق الهی و پندهای انسانی — بپردازد و جایگاه مذهب و عرفان اسلامی را در دیدگاه این شاعر عارف مشخص کند.

۱-۲. روش تحقیق

این پژوهش به شیوه تحلیلی توصیفی و با رویکرد محتواکاوانه انجام می‌شود. اطلاعات لازم از طریق مطالعه کتابخانه‌ای، بررسی متن اشعار موجود از خواجه محمد مرشد و منابع مرتبط با ادب و فرهنگ بلوچ گردآوری خواهد شد. تحلیل اشعار بر اساس رویکردهای نقد ادبی- مفهومی صورت می‌گیرد.

۱-۳. پیشینه پژوهش

در مورد اشعار خواجه محمد مرشد تاکنون تحقیقی انجام نگرفته اما مقالاتی در مورد شاعران بلوچ وجود دارد که به آنها اشاره می‌شود:

افراشی، آریتا (۱۳۸۷) در مقاله «اشاراتی بر تحلیل ساختاری- محتوایی لیکو، شعر شفاهی بلوچی» به تحلیل ساختاری و محتوایی لیکو، گونه‌ای از شعر شفاهی بلوچی، می‌پردازد. لیکو تک‌بیتی مقفا با وزن هجایی است که ویژگی‌های سبکی خاصی از نظر واژگان، تشبیهات، استعاره‌ها و بازنمایی نگرش‌های قومی دارد. پژوهش با بررسی ۱۳۵ بیت لیکو انجام شده است.

سپاهی و همکاران (۱۴۰۳) در مقاله «بررسی و تحلیل اشعار وحدت مسلمین در شعر سخنوران معاصر بلوچ» به بررسی مضامین وحدت و همبستگی اسلامی در اشعار شاعران معاصر بلوچ می‌پردازد. با روش توصیفی و تحلیلی، نقش شاعران بلوچ در تقویت هویت ملی و انسجام اجتماعی مورد بررسی قرار گرفته است.

رنجبر و بلوچ (۱۳۹۱) در مقاله «شاعران بلوچ پاکستانی در دوره معاصر» به بررسی زندگی‌نامه و نقش اجتماعی هفت تن از شاعران برجسته بلوچ پاکستانی در قرن بیستم می‌پردازد. تأثیر مهاجرت، تحولات جهانی، صنعت چاپ و تأسیس آکادمی بلوچی بر فرم و محتوای شعر این دوره مورد تحلیل قرار گرفته است.

دهانی (۱۴۰۳) در مقاله «تأثیر فارسی بر اشعار بلوچی مولوی عبدالله روانبد» به بررسی تأثیر زبان و ادبیات فارسی بر اشعار مولوی عبدالله روانبد، شاعر برجسته بلوچ، می‌پردازد. پژوهش با روش تطبیقی، تأثیرات زبانی و ادبی فارسی را در اشعار این شاعر تحلیل کرده است.

۲. بحث و تحلیل

۲-۱. شعر و ادب بلوچ

بلوچستان زادگاه و پرورشگاه مردمی نامور بوده است و برخی سخنوران این خطه از جمله رابعه قزداري بلخی بسیار نامبردار بوده است (کوثر، ۱۳۵۳: ۱۳) تا واپسین سال‌های قرن نوزدهم میلادی، ادبیات قومی بلوچ عمدتاً به صورت سینه‌به‌سینه و شفاهی میان نسل‌ها انتقال می‌یافت. از میانه‌های قرن بیستم میلادی، بلوچ‌ها به این مهم پی بردند که برای حفظ هویت فرهنگی‌شان نیازمند مکتوب‌سازی و پژوهش در زبان و ادبیات خود هستند. بدین ترتیب، دورانی آغاز شد که در آن نویسندگان و شاعران بلوچ با انگیزه‌ای درونی به گردآوری، نگارش، چاپ و انتشار آثار ادبی پرداختند (سپاهی، تقیه و سالاری، ۱۴۰۲: ۲۹۵).

از نخستین چهره‌های این عرصه، گروهی از شاعران ملا بودند که با وجود داشتن سواد اندک، آگاهانه به نوشتن و نگهداری اشعار خود و دیگران پرداختند. همین تلاش‌های ابتدایی و محدود باعث شد بخش‌هایی از ادبیات بلوچ از نابودی نجات یابد و نسل به نسل انتقال یابد (همان: ۳۰۸).

۲-۲. بررسی مضامین شعر خواجه مرشد

زبان شعر خواجه محمد ساده و روان و درعین حال فاخر است. وی به دنبال پیچیدگی و تعقید و تکلف نیست و ابیات او در نهایت ایجاز و صراحت بیان شده است. تسلط وی بر زبان فارسی دری نشان‌دهنده مطالعه فراوان آثار فارسی نویسندگان و شاعران است. اشعار خواجه به همت آقای نوید دهواری با دقت علمی و وسواس فراوان و با در دست داشتن چندین نسخه قدیمی و مقابله آنها تصحیح شده‌اند.

۲-۲-۱. مضامین عرفانی

هر نظام فکری توضیحی برای چه هستی؛ چگونه هستی و چگونگی شناخت هستی‌ها قائل است، عرفان نیز به‌عنوان یک نظام معرفتی دارای چنین شاکله‌ای است (غزالی، ۱۳۸۶: ۲۵۴). هستی‌شناسی یا علم‌الوجود به معنای شناخت وجود، از مهم‌ترین علوم مطرح‌شده در حوزه اندیشه اسلامی است (فدوی، حمزئیان و خیاطیان، ۱۳۹۸: ۲۳). مضامین عرفانی در اشعار خواجه مرشد بسامد فراوان دارد و می‌توان گفت تمام اشعار وی از دیدگاه عرفانی او سرچشمه گرفته است. این مضامین بیشتر شامل بیان عشق حقیقی و وصال یار، وحدت وجود و تجلی یار در دل انسان‌ها و یکی بودن عاشق و معشوق است. مباحث عرفانی با بسامد ۳۲ درصدی بیشترین اشعار این کتاب را شامل می‌شود. از میان مضامین عرفانی بیش از هر چیز اعتقاد به وحدت وجود در شعر مرشد دیده می‌شود. مضمون بعدی که ۲۵ درصد

بسامد دارد، توصیف خداست که به وصف خدا و صفات او می‌پردازد. سایر مباحث عرفانی بسامدی ندارند و در ابیات معدودی به مفاهیمی چون تجلی، فنا، تسلیم، توکل و غفلت اشاره شده است.

الف) وحدت وجود

اعتقاد بعضی از فلاسفه و اکثر متصوفه در مورد عدم اشتراک خالق و مخلوق به صفت موجودیت سبب گردیده که به وحدت وجود قائل شوند. حق آنست که اعتراف بوجود خدا بذاته «فقط متضمن آنست که صفت موجودیت اولاً بر خدا اطلاق می‌گردد؛ این مانع آن نیست که موجودات دیگر، موجودیت حقیقی داشته باشند» (همدانی، ۱۳۴۱: ۱۷۵).

یکی بودن خدا و بندگان

مهم‌ترین واژه در عرفان نظری واژه «وجود» است. ابن عربی و تابعان او بدون آنکه به نحو مدون به مباحث اصالت وجود یا ماهیت پردازند، جز وجود که این همانی و عینیت با ذات الهی دارد، چیزی را واقعی و حقیقی نمی‌دانند (رحیمیان، ۱۳۸۸: ۱۰۶). خواجه خود را غرق دریای وحدت می‌بیند و جز خدا چیزی به چشمش نمی‌آید. او خود را در ذات باری تعالی فنا ساخته و در ذات او باقی می‌بیند. به عقیده او همه چیز یکی است و در خوبی و بدی تفاوتی وجود ندارد:

ما جمله خدای پاک پاکیم نی آتش و باد و آب و خاکیم

(مرشد، ۱۳۹۶: ۱۲۷)

مصراع اول نشان‌دهنده اوج وحدت وجود است. در این دیدگاه، انسان (یا هر موجودی) نه تنها جزئی از خداست، بلکه در نهایت با ذات پاک او یکی می‌شود.

کدامی دل توان گفت «رب ارنی» گذارد تا به زخم «لن ترانی»

چو عاشق شد فنا در وجه معشوق یقین است این سخن گر در گمانی

(همان: ۱۵۱)

خواجه با یکی دانستن عاشق و معشوق، تلمیحی به منصور حلاج و جمله «انالحق» دارد که خود نشانی از ذوب شدن در خداوند است. هجویری می‌نویسد: «طنین این گفتار بنای علم رسمی را درهم ریخت و فقهای قشری و زاهد نمایان را که جز به قهر خدا نمی‌اندیشیدند، در حیرت و وحشت انداخت، بانگ «انا الحق» او خشم خلیفه را تا جائی برانگیخت که مقدمات شهادتش فراهم شد» (هجویری، ۱۳۸۳: ۲۰). عین القضاة نیز در تمهیدات خود با اشاره به مقام، «يَجِبُهُمْ وَ يَجِبُونَهُ» می‌گوید: پس حسین جز «أنا الحق»، و بایزید جز «سبحانی» چه گویند (همدانی، ۱۳۴۱: ۶۲)؟

شبستری نیز در چند موضوع به این امر اشاره نموده است. به عقیده وی حسین منصور به وحدت وجود پی برده است از این روست که خود را با خدا یکی می‌پندارد:

یکی از بحر وحدت گفت انالحق یکی از قرب و بعد سیر زورق

(شبستری، ۱۳۸۲: ۹)

یکی بودن خیر و شر

یکی از مباحث وحدت وجود، پذیرش عدم تضادهاست. با این اعتقاد که همه چیز از یک منبع نشأت می‌گیرد و آن منبع خیر است پس تضادی وجود ندارد و خوبی و بدی مفاهیمی هستند که بشر ابداع نموده و تنها در عالم ماده قابل فهم است و در واقع این تضادها وجود ندارد:

کفر و ایمان رفیق یکدیگرند کارداران شاه بی‌ضررند

(همان: ۹۲)

در اینجا، شاعر دیدگاهی وحدت‌گرایانه را مطرح می‌کند. از دیدگاه او، کفر و ایمان دو روی یک سکه‌اند، دو جلوه از یک حقیقت واحد.

ب) توصیف خداوند

«معرفت‌شناسی عرفانی، معرفتی ذوقی و شهودی است که با قلب سروکار دارد و حس و عقل را در آن راهی نیست. از دیدگاه عرفا این شناخت از طریق حواس ظاهری و یا فرایندهای استدلالی حاصل نمی‌شود بلکه معرفتی حاصل از کشف و شهود است که در اثر آن می‌توان به باطن جهان هستی پی برد» (افکوسی، گلستانی و واعظی، ۱۳۹۹: ۱۹۵) و نیز «معرفت‌شناسی عرفان نوعی شناخت شهودی و وجدانی است» (رمضانی، ۱۳۸۱: ۱).

همه ظاهر همه باطن همه اوست
همه مستغرق دریای عشق اند
همه یار است اگر مغز است اگر پوست
اگر موج است اگر بحر است اگر جوست
(مرشد، ۱۳۹۶: ۸۴)

در این دیدگاه، همه‌چیز، جلوه‌ای از ذات الهی است و همه‌چیز، در دریای عشق او غرق شده است. هیچ‌گونه دوگانگی و جدایی بین خدا و خلق وجود ندارد و همه‌چیز، یکی است.

ج) فنا

فنا به‌عنوان حالی وصف شده است که در آن نفس از همه تمایلات و آرزوها و رغبت‌های خویش تجرید می‌شود، طوری که اراده او از میان برمی‌خیزد و موضوع اراده حق می‌شود، یعنی محبوب و حب و محب یک‌چیز می‌شود، در جوهر جان و باطن آن؛ و بدین گونه عابد و معبود و عاشق و معشوق را در شخصیتی واحد متحد می‌بینیم (نیکلسون، ۱۳۵۸: ۳۹). مفهوم صوفیانه فنای نفس جزئی در وجود کلی نخست توسط عارف ایرانی بایزید بسطامی مطرح شد (همو، ۱۳۶۶: ۴۰).

«در زمینه فنا؛ از دیدگاه مولانا، همچنان که سنگ بر اثر تابش آفتاب، به صفات آفتاب موصوف شده و از سنگ به لعل تبدیل می‌گردد، انسانی که به فنای در حق دست یابد نیز به صفات حقانی موصوف می‌شود و وجود او تبدیل به وجودی الهی می‌گردد» (خدادادی، ۱۳۹۲: ۳۰۳).

عارفان تنها راه رسیدن به خدا را فنای وجود می‌دانند این موضوع را مولوی به وضوح در حکایت‌های خود بیان کرده است. مرشد نیز در غزل‌های خود به این اصل اشاره نموده و می‌گوید:

دوش آن سلطان خوبان در کنار آمد بخواب
خواستم پایش بیوسم گفت دست از من بدار
ذوق آن گفتن نیاید گر نویسم صد کتاب
گفتم ای خورشید خوبان گشته است خاطر خراب
یا تو باشی یا من اکنون هست دریایی عذاب
خود تو با خود کی توانی دست در پایم نهی
(مرشد، ۱۳۹۶: ۸۱)

د) غفلت

مرشد با توجه به اینکه عالم محضر خداست و همه اعمال تحت نظارت خداوند متعال است از غفلت کردن باز می‌دارد:

چند گردی یاوه‌ای دل شاه می‌بیند تو را
در چه کاری و چه حاصل شاه می‌بیند تو را

(همان: ۷۶)

به نظر او نفسی که در غفلت باشد کافر است و باید او را کشت. حرص همانند چاهی است که انسان را در خود هلاک می‌کند بنابراین انسان با کشتن نفس خود می‌تواند از غفلت دوری کند:

ای مانده در غفلت به چاه حرص نفسانی
بکش این نفس کافر را اگر مرد مسلمانی
(همان: ۱۵۲)

ه) دوری از مادیات

عرفان شیوه‌ای است که دنیا را قابل دوست داشتن نمی‌داند از این‌رو به نفی دنیا و مادیات می‌پردازد. هیچ‌چیزی در این دنیا برای عارف قابل توجه نیست زیرا همه‌چیز فانی است از این‌رو توصیه آنها به نیندوختن سیم و زر و عدم تعلق به آنها همگانی است.

در غم سیم و زری مانده چو قارون در زمین
هیچ گاه واپس نگشته از خمار آن خمار
(همان: ۱۶۰)

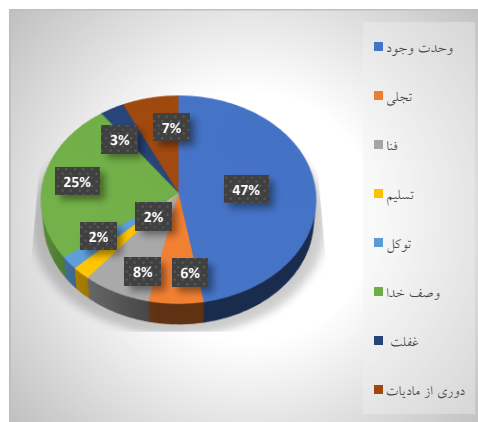
ز) توکل

توکل از مفاهیم مهم عرفانی است که تسلیم در برابر خدا و اتکا به خواست او را بیان می‌کند. این واژه در دیوان مرشد بسامدی ندارد و مثال‌های زیادی نمی‌توان برای آن ذکر نمود. او به‌طور کلی توکل را در هر حال لازم می‌داند:

به همه حال توکل به خدا باید کرد
که «توکل بعلی الله و علام صحیح»
(همان: ۸۸)

جدول ۱. بسامد مضامین عرفانی

مضمون	تعداد
دوری از مادیات	۱۴
غفلت	۶
وصف خدا	۵۰
توکل	۴
تسلیم	۴
فنا	۱۵
تجلی	۱۲
وحدت وجود	۹۴



شکل ۱. نمودار بسامد مضامین عرفانی

۲-۲-۲. مضامین عاشقانه

در عرفان «عشق کیفیت حیات هستی و آن هیجان و شوری است که هر پدیده را در آن رو به کمال می‌برد و آن تلاشی که برای اعتلا و رسیدن به اوج هر کیفیتی در عوامل طبیعت موجود است سببی جز عشق ندارد. نام این همه شوریدگی و جهش و کمال‌یابی عشق است. هستی و بودن کمال را می‌طلبید زیرا هر بودی در لحظه پدید آمدن ناقص است» (صبور، ۱۳۴۹: ۲). مضمون عشق در دیوان خواجه مرشد در واقع تنها ناظر بر عشق حقیقی است که خود زیرمجموعه عرفان به حساب می‌آید. این مضمون ۲۵ درصد بسامد دارد که شامل عشق و عاشقی عارفانه است و عشق زمینی در آن جای ندارد. بیشترین مضمون عاشقانه مربوط به وصف عاشق و حالات اوست که ۲۸ درصد بسامد دارد و پس از آن اهمیت عشق با بسامد ۲۳ درصدی ابیات بسیاری را به خود اختصاص داده است. سایر مضامین بین ۸ تا ۱۲ درصد بسامد دارند که همگی از مضامینی است که شاعران پیشین به‌ویژه در دوره عراقی بسیار به کار برده‌اند.

الف) وصف عشق

از دید خواجه عصاره و هدف خلقت عشق است. عشق کمال آفرینش و انسانیت است و زندگی بدون عشق معنا ندارد. او مستی و قلندری خود را ازلی می‌داند و آن هدیه‌ای الهی است که خود در آن نقشی نداشته است. عشق در اشعار او عشق حقیقی است و از معشوق مجازی سخن نمی‌گوید معشوق او جهانی است و همه به او ارادت دارند.

عشق رهبر گیر ای مرد خدا	تا به مقصودت رساند مر تو را
عشق چون شد پیشوا از ره چه باک	زان که عاشق را کجا خوف و رجا

(مرشد، ۱۳۹۶: ۷۷)

ب) اهمیت عشق

در نظر عرفان اسلامی، عشق، شیرازه و اساس جهان تصوف است. این اندیشه در تاریخ عرفان اسلامی تاکنون نبوغ بسیاری از سراینده‌گان و نویسندگان عاشق و عارف مسلک را برانگیخته است. «اگر عشق را از فرهنگ سیر و سلوک حذف نمایید، آنچه باقی می‌ماند قصه‌ای بی‌نمک و غصه‌ای پر دردسر است. از این رو کوشش بزرگان تصوف در طول قرون و اعصار بر این مسئله تکیه داشت و اکنون هم دارد که اساس و پایه کاینات را بر جذب و انجذاب؛ یعنی عشق بدانند» (تدین، ۱۳۷۴: ۶۹۵). مرشد همانند سایر عارفان معتقد است که هر کس معشوقی نداشته باشد آرامش ندارد و همانند مرده است.

ای هر که در این دهر دلارام ندارد	آرام ندارد که دلارام ندارد
مرده شمر آن را که در این عالم افعال	از عالم قرب دلش الهام ندارد
عاشق که به معشوق شود مرده و زنده	خودکام بود گرچه که خودکام ندارد

(مرشد، ۱۳۹۶: ۹۳)

ج) وصف عاشقان

شاعران عارف غالباً اوصاف عاشق را به گونه‌ای توصیف می‌کنند که عاشقان همیشه نالان و گریان و در فراق یارند درحالی‌که غم عشق برایشان لذتبخش است. خواجه در این جا غم عاشقان را همان غم معشوق می‌داند. معشوق که خدا باشد قلب عاشقش مانند دریا بیکرانه است زیرا معشوق حدی ندارد اما بی‌خبران از عشق نمی‌توانند این غم را درک کنند و از آن بهره‌مند شوند. آن‌ها در حسرت این غم و این اشتیاق می‌مانند، زیرا قلبشان برای پذیرش عشق آماده نیست.

عاشقان را جز غم معشوق دیگر کار نیست	لیکن اندر حسرت جان بیغمان را بار نیست
قلب عشاقان او دریاست اما بی‌کران	عشق غواص است آنجا قعر او اظهار نیست

(همان: ۸۶)

د) وصال

وصال در عالم عاشقی کم اتفاق می‌افتد اما عاشق همیشه امیدوار است. خواجه مرشد مضمون وصال را کمتر به کار برده است. در غزل زیر به شیوه مولوی از دیدار یار و آمدن او سخن می‌گوید و شادی می‌کند:

ای عاشقان ای عاشقان خوبان خوبان آمده	هر ذره را انوار او چون ماه تابان آمده
دستک زیند ای عارفان نغمه کنید ای بیدلان	شادی کنید ای عاشقان معشوق خوبان آمده

(همان: ۱۴۴)

ه) فراق

فراق وضعیتی است که برای همه عاشقان یکسان است. هیچ عاشقی نیست که دچار فراق نباشد زیرا عشق با فراق است که به اوج می‌رسد. خواجه با اینکه خود را بر وصال می‌بیند از درد فراق می‌نالد. به نظر می‌آید او جدایی روح از جسم را فراق می‌داند که در هنگام مرگ اتفاق می‌افتد. از سویی وصال است و از سوی دیگر فراق.

آه به عین وصال درد فراق از کجاست	بهر جدایی جسم روح چرا مبتلاست
عاشق جسم است و روح نیست جدایی برو	خفته چه داند بخواب؟ دیده دیده لقااست

روز قیامت یقین بر تو شود آشکار
سرچو بر آری ز گور مقصد هر یک چه هاست
(همان: ۸۱)

(و) جفای یار

همه معشوق‌ها بی‌وفا و جفاکار هستند. خواجه در این اشعار با زبانی سوزناک و دلنشین، شکایت از بی‌وفایی معشوق و رفتارهای متناقض او را بیان می‌کند. شاعر، فداکاری عاشق در راه عشق را نشان می‌دهد و از عدم ثبات رفتار معشوق گله می‌کند.

یار ما با ما جدایی می‌کند
بی خطا ناآشنایی می‌کند
من دل و دین بهر او درباختم
او هنوز آن بی‌وفایی می‌کند
گاه مؤمن گاه کافر می‌شود
گاه زهد و پارسایی می‌کند
(همان: ۹۹)

(ز) تقابل عقل و عشق

تقابل و تضاد عقل و عشق مضمون بسیاری از نوشته‌های عارفانه است. عارفان عقل را در برابر عشق ضعیف دانسته و آن را محدود می‌شمارند:

عقل گوید شش جهت راه است و دیگر راه نیست
عشق گوید راه هست و رفته‌ام من بارها
(مولوی، ۱۳۸۴: ۹۹)

در عرفان اسلامی تأملات در راه شناخت عمدتاً تأملات باطنی و ذوقی هستند تا تأملات حسی و به‌زعم مولانا پای اهل استدلال چوبی دانسته می‌شود:

پای استدلالیان چوبین بود
پای چوبین سخت بی‌تمکین بود
(همو، ۱۳۷۳: ۸۸)

خواجه در غزلی تماماً به این تقابل پرداخته و با مثال‌های مختلف این تضاد را نشان داده است. او عشق و عقل را همچون شهباز و مرغ می‌داند که تفاوت آنها بسیار است و شهباز قدرت پروازی دارد که از مرغ ساخته نیست. همچنین عقل مانند چاهی است که در آن حیوانات مودی خطرناک‌اند ولی عشق دریای بی‌کران است. عشق همانند دریایی است که در عیمن بی‌کرانی ترسناک نیز هست و عاشق را غرق می‌کند ولی عقل نابیناست.

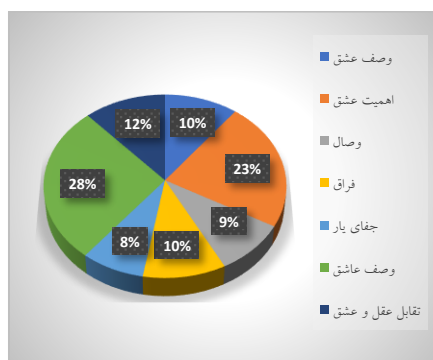
عشق شهباز است در هر دو جهان
عقل چون چاه است در اومار مور
عقل نابیناست افتاده به در
عقل چون مرغی که پنهان است از آن
عشق دریایی است و لیکن بی‌کران ...
عشق دریایی که دارد خوف جان
(مرشد، ۱۳۹۶: ۱۶۴)

این نوع تقابل‌ها را در نوشته‌های عارفان بسیار می‌توان دید حافظ نیز می‌گوید:

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
عقل می‌خواست کزان شعله چراغ افروزد
برق غیرت بدرخشید و جهان برهم زد
جلوه‌ای کرد رخت دید ملک عشق نداشت
عین آتش شد از این غیرت و بر آدم زد
(حافظ، ۱۳۹۱: ۱۵۲)

جدول ۲. بسامد مضامین عاشقانه

مضمون	تعداد
تقابل عقل و عشق	۱۹
وصف عاشق	۴۵
جفای یار	۱۳
فراق	۱۷
وصال	۱۵
اهمیت عشق	۳۷
وصف عشق	۱۷



شکل ۲. نمودار بسامد مضامین عاشقانه

۲-۲-۳. مضامین قلندری

قلندر در شعر خواجه مرشد می‌تواند مرادف رند حافظ باشد. او خود را قلندر دانسته و قلندران را ستوده است. از دید وی قلندر همان انسان کامل است که به اسراری دست یافته که برای دیگران قابل درک نیست. قلندر در عین بی‌ادعایی خلوت گزیده و غرق دریای حیرت و با ظاهری درخور ملامت است.

«برخی صوفیان طریقه‌ای را به نام ملامتیه بنیاد نهادند ظاهراً ابوحفص حداد نیشابوری و احمد خضرویه از پیشروان این طریقه بوده‌اند. هجویری به‌صراحت درباره‌ی احمد خضرویه گفته است: پسندیده‌ی خاص و عام بود و طریقه‌ش ملامت بودی» (هجویری، ۱۳۸۳: ۱۴۹). ابن عربی درباره‌ی ایشان گوید: «ملامتیان بالاترین مردان و پیروان ایشان برگزیده‌ترین رجال‌اند» (ابن عربی، ۱۳۷۰: ج ۴، باب ۴۲، ۷۰). عبدالله منازل نیز می‌گوید: «میان آنان و خدا رازی است که عقل‌ها و دل‌ها آن راز را در نمی‌یابد» (سلمی، ۱۳۶۴: ق: ۹۰).

بسامد مضمون قلندری ۱۶ درصد است. بسامد مضامین و واژه‌های قلندری در شعر مرشد بسیار است. کلماتی مانند: ساقی، می، میکده، خمار، نگار، صومعه، زنار، مست، محتسب و غیره در شعرش فراوان به کار رفته است. این مضمون در میان مضامین قلندری مرشد، ۶۱ درصد بسامد دارد و پس از آن وصف قلندر با ۲۷ درصد، ابیات بسیاری را شامل می‌شود. نقد زهد و زهاد و گذر از ظواهر دین بسامد ۵ و ۷ درصدی دارد که چندان قابل اهمیت نیست.

الف) وصف قلندران

خواجه مرشد گذشته از کاربرد عناصر قلندری در شعر خود، در چند غزل از قلندران تعریف کرده و ویژگی‌های آنها را برشمرده است. از دیدگاه او قلندر همان عارف سالک است که نور ذات خدا یاور اوست. این توصیفات نشان‌دهنده اعتقاد وافر شیخ مرشد به قلندران به‌عنوان انسان کامل است:

قلندر سر پاک کردار است قلندر را صفایی بی‌شمار است
(مرشد، ۱۳۹۶: ۸۲)

ب) وصف می‌خواری

غزلیات قلندری چنان که پیش‌تر گفته شد حاوی کلماتی هستند که در نظر اول بی‌راه می‌آید و ربطی به خداوند ندارد. این نوع اشعار شبیه اشعار خیام است که در ظاهر خوش‌گذرانی و لذت‌جویی را عنوان می‌کند ولی در واقع نمادهایی از عالم معنوی و عرفان است. ساقی در این اشعار خود خداوند است که شاعر از او درخواست دیار دارد که همان «ارنی» گفتن موسی است:

ایا ساقی نقاب از روی بگشا به خود خود را جمال خویش بنما
جمالش را نقاب آمد جمالش وگر نه نیست پنهان ساقی ما
نگنجد ساقی ما در نقابی دو عالم را جمال او تجلی
(همان: ۷۵)

«مکتب رندی تلفیقی است از اندیشه‌ها و دیدگاه‌های مختلف زمان حافظ و قبل از حافظ که او آنها را به طرز خلاق و ابتکار آمیزی در هم آمیخته و خود نیز چیزهایی بر آن افزوده و ترکیب بدیعی از آن ساخته است. در منظومه فکری حافظ مسائل مختلف و متعارضی در کنار هم آمده است از آن جمله است عرفان و عشق به قرآن که در کنار افکار خیامی قرار گرفته است» (فرشیدورد، ۱۳۷۵: ۴۰).

رند و قلندر را می‌توان در یک زمره قرار داد. خواجه مرشد هم خود را از رندان می‌شمارد که از باده الست مست شده‌اند. این ابیات نیز تلمیح به آیه «الست بریکم» است که عارفان بسیار به آن استناد می‌کنند و آغاز عشق ازلی را از اینجا می‌دانند و از آن تعبیر به می‌ازلی می‌کنند:

ما مست ز باده الستیم در عهد «بلی» چو محکم استیم
هر دم قدحی ز دست ساقی بی دست پیاله می‌خور استیم
رندان شراب خوار ماییم کز اندوه هر دو کون رستیم
(مرشد، ۱۳۹۶: ۱۲۶)

ج) نقد زاهد

عارف با زاهد و صوفی میانه خوبی ندارد زیرا عارفان بهشت و دوزخ را به کناری نهاده تنها از روی عشق به وصال خدا عبادت می‌کنند اما زاهدان به عبادت به چشم معامله می‌نگرند و بهشت و دوزخ را می‌شناسند. در اشعار عارفان غالباً زاهد نقد می‌شود که بهترین نمونه‌های آن را در شعر حافظ می‌بینیم:

برو ای زاهد و بر درد کشان خرده نگیر که ندادند جز این تحفه به ما روز الست
(حافظ، ۱۳۹۱: ۲۶)

مرشد زاهد را بی‌بصیرت می‌داند که تنها به کار ملامت کردن مشغول است:

تا چند ملامت کنی ای زاهد بی‌درد در چشم من آبی که تو را هیچ بصر نیست
(مرشد، ۱۳۹۶: ۸۵)

د) گذر از ظواهر دین

زمانی که شاعر به وصف می‌و میخانه می‌پردازد و خود را از عوالم زاهد و مفتی دور می‌کند، آنچه به موازات آن روی می‌دهد کناره‌گیری از عمل به ظاهر دین است که خود دیدگاهی اعتراضی است که شاعران قلندری‌سرا به آن توجه داشته‌اند. مرشد نیز راه خدا را از راه‌های مجازی و عباداتی که زاهد به آن عمل می‌کنند جدا دانسته و می‌گوید در راه خدا وجود انسانی و آنچه در پندار اوست وجود ندارد و باید به دنبال راه دیگری بود:

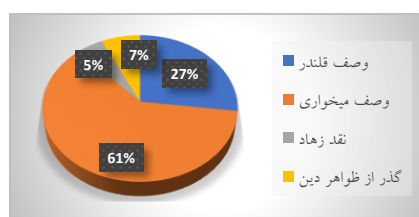
در راه خدا هستی و پندار نگنجد هم زهد و ورع تسبیح و زنار نگنجد
(همان: ۸۹)

در ابیات زیر نیز خود را در زمره لولیان قرار داده که دین را فروخته و به هیچ یک از توصیه‌های دینی عمل نمی‌کنند درعین حال نه مست‌اند و نه هشیار:

ما لولیکان دین فروشیم نی مست و نه عاقل و نه هوشیم
تسبیح و نماز نیست ما را نی روزه و زهد می‌فروشیم
(همان: ۱۲۸)

جدول ۳. بسامد مضامین قلندری

تعداد	مضمون
۱۲	گذر از ظواهر دین
۸	نقد زاهد
۱۰۴	وصف مستی
۴۶	وصف قلندر



شکل ۳. نمودار بسامد مضامین قلندری

۲-۲-۴. مضامین دینی

الف) مفاهیم قرآنی

شعر وی مملو از مفاهیم دینی و قرآنی است. در ابیات بسیاری بخش‌هایی از آیات قرآن مجید یا واژه‌هایی از آیات و تلمیحاتی به داستان‌های مذهبی و قرآنی وجود دارد. همچنین اشاراتی به مباحث کلامی و فلسفی شده که همه و همه نشان‌دهنده تسلط و آگاهی وی به این علوم است. مضامین دینی ۲۷ درصد بسامد دارد که در مواردی با مضامین عرفانی همپوشانی دارد. مفاهیم قرآن با ۴۳ درصد و وصف خداوند با ۳۱ درصد بیشترین مضامین دینی را شامل می‌شود. نعت پیامبر ۱۹ درصد و معاد و یاد خداوند تنها ۲ و ۵ درصد بسامد دارند که قابل اعتنا نیست.

در بیت زیر با اشاره به آیه وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ وَنَعَلْمَا تَوْسُوسًا بِه نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ (ق/۱۶) توصیه به گسستن از همه چیز و درک حضور می‌کند:

«نحن اقرب» را ز قرآن تا به آخر خوانده‌ای
باش حاضر جمله بگسل شاه می‌بند تو را
(همان: ۷۶)

در این بیت زیر به موضوعی کلامی اشاره نموده که درباره ذات خداوند شک و تردید روا نیست و تنها در مورد صفات و چگونگی آن می‌توان تفکر نمود و صفات خداوند به استناد قرآن شبیه هیچ‌کس نیست:

تفکر در صفات آید نه در ذات
بخوان «لیس کمثله» به قرآن
(همان: ۱۳۵)

ب) ستایش خداوند

در این ابیات با تأکید بر وحدت وجود، انسان را نیز جزوی از خدا دانسته صفات الهی را به او نسبت می‌دهد؛ ولی این صفات را از خود انسان نمی‌داند، بلکه منشأ آن صفات الهی است. این تلمیحات به نوعی اشاره به معانی آیات قرآن است: «هو الاول و الآخر و الظاهر والباطن» (حدید/ ۳)

تو بودی ظاهر و باطن تو بودی اول و آخر
خودندا به هر جانب نظر کردم تو را دیدم
تو باشی بی‌شک و شبهه تو را یارب سزا دیدم
نه من دیدم تو را دیدم به هر هستی تو را دیدم
(همان: ۱۱۹)

ج) نعت پیامبر

اشعار وی بیشتر از نوع غزل است اما در میان غزل‌ها ارادت وی به پیامبر اکرم نیز هویداست. در برخی غزل‌ها مستقیماً و کامل به این مضمون پرداخته و در غزل‌های دیگری هم در هر مجال ارادت خود را نشان داده است. در این ابیات ویژگی خاصی را بیان نکرده و تنها از دیدار با پیامبر در خواب سخن می‌گوید که او را محو خود کرده است:

برند مرا به دوش در خواب
گفتم چگونه‌ای دلم گفت
گفتند خوش آمدی و بی‌باک
از بحر محمد است «لولاک»
(مرشد، ۱۳۹۶: ۱۱۴)

در این ابیات که به شیوه قلندری سروده به حدیثی اشاره می‌کند که پیامبر را دلیل هستی معرفی می‌کند. عارفان این حدیث را در نوشته‌های خود بسیار در شأن پیامبر به کار می‌برند: «محمّد - ص - پیام‌آور گرامی اسلام، برگزیده آفرینش و مصداق خطاب «لولاک لما خلقت الافلاک» است و مشمول لطف الهی «يَحْيِيهِمْ وَيَجْبُوْنَهُ»، او و اُمَّتْ او هستند» (همدانی، ۱۳۸۵: ۱۲).

د) معاد

این مضمون بسامد چندانی ندارد تنها در ابیاتی که مردم را پند می‌دهد گاهی از دنیای دیگر و این که دنیای مادی مجازی است و روز قیامتی وجود دارد سخن می‌گوید. در یست زیر با اشاره به این که روزی انسان بعد از مرگ زنده می‌شود و در آنجا مقصد نهایی‌اش معلوم می‌گردد:

روز قیامت یقین بر تو شود آشکار
سر چو براری ز گور مقصد هر یک چه هاست
(همان: ۸۱)

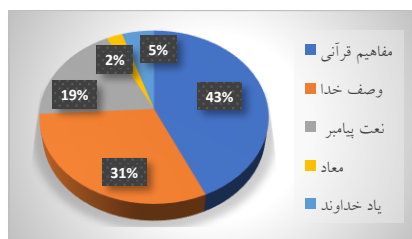
ه) یاد خداوند

ابیات پند آموزی که مرشد مستقیماً با مردم سخن بگوید و آنها را از کارهایی بازدارد بسامد چندانی ندارد. در بیت زیر به کسانی که خدا را فراموش کرده و مشغول امور دنیوی شده‌اند هشدار می‌دهد:

ای خدا کرده فراموش در چه کاری در چه کار
با زن و فرزند مانده یاد ناری کردگار
(همان: ۱۶۱)

جدول ۴. بسامد مضامین دینی

مضمون	تعداد
یاد خداوند	۸
معاد	۴
نعت پیامبر	۳۰
وصف خدا	۵۰
مفاهیم قرآنی	۷۰



شکل ۴. نمودار بسامد مضامین دینی

۲-۳. ویژگی ادبی اشعار خواجه مرشد

۲-۳-۱. بیان

الف) تشبیه

اشعار خواجه مرشد از نظر ادبی نیز قابل توجه است و کاربرد انواع آرایه‌های لفظی و معنوی در شعر او نشان از شناخت وی از بدایع و صنایع ادبی و آشنایی با زیبایی‌شناسی ادب فارسی است. البته آرایه‌های کاربردی وی بیشتر تقلیدی از گذشته است و جنبه نوآوری ندارد. در میان آرایه‌های بیانی، تشبیه ۶۲ درصد بسامد دارد. تشبیهات وی ساده است و نوآوری ندارد. بیشتر از تشبیهات بلیغ اضافی استفاده کرده است:

در هر طرف جمالش تابان چو آفتاب است
بینند عارفانش پیدا و آشکارا
(همان: ۸۰)

همچنین است زهنگ عشق (همان: ۸۸) «کمند عشق» «شمع عشق» «تیر مژگان» (همان: ۹۶) «بادۀ درد» «زندان زلف» (همان: ۹۸).

ب) استعاره

به دلیل سادگی زبان شاعر، استعاره بسامد چندانی ندارد و تنها ۱۹ درصد به کار رفته است. در بیت زیر ذره به عنوان انسانی است که ناتوانی خود را اقرار می کند:

همه ذره به عجز اقرار کرده
بگفتا جمله نادانسته ام را
(مرشد، ۱۳۹۶: ۷۸)

ج) مجاز

این آرایه ۱۱ درصد بسامد دارد و قابل توجه نیست. مجازهای به کار رفته در این اشعار بیشتر برای بیان کثرت و قلت است:

در دو عالم نیست جز او یک سر مویی بین
هم به نور او مر او را بین که او چشمت گشاد
(همان: ۸۹)

عشاق طبرند و بمیرند اگرچه شان
روزی هزار بار بمیرند زاده اند
(همان: ۹۹)

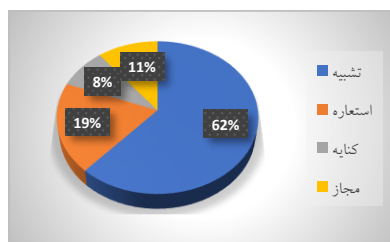
د) کنایه

کنایه تنها ۸ درصد بسامد دارد و از نوع ساده است که به راحتی قابل فهم است و نوآوری ندارد: دست بر سر بودن کنایه از حیرانی:

حال دل بنوشتم آنجا عاشقان دانند که چیست
عاقلان را در تفکر دست بر سر ماند و ماند
(همان: ۹۸)

به گل ماندن کنایه از گرفتار شدن:

غیر برون کن ز دل بیم دو رویی گسل
تو تو نمایی به گل در غم چون و چراست
(همان: ۸۱)



شکل ۵. نمودار آرایه های بیانی

۲-۳-۲. بدیع

الف) تناسب و مراعات النظیر

عناصر متناسب در این اشعار بیشتر از نوع قلندری یا عرفانی هستند و بسامد این آرایه ۷ درصد است:

همه ساقی است نیست مجلس و می
همه نوش است هیچ حرمان نیست
(همان: ۸۵)

گذشت توبه و تقوی و رفت زهد و صلاح
بیار باده که در جام باده است فلاح
(همان: ۸۸)

ب) تضاد

تضاد از آرایه‌های مهم این دیوان است زیرا در همه اشعار این تقابل‌ها را می‌بینیم و گویا بنیاد شعر مرشد بر بیان همین عناصر متضاد است. این آرایه ۲۱ درصد بسامد دارد. تضادها زمانی که بسامد بیشتری در غزل دارند نمود پیدا می‌کنند. در غزلی با مطلع:

همه وصل است هیچ هجران نیست همه پیداست هیچ پنهان نیست

تمام ابیات با کلمات متضاد سروده شده است و هدف شاعر نشان دادن تقابل بوده است: وصل و هجران، پیدا و پنهان، حق و انسان، درد و دارو، درد و درمان، جسم و جان، کل و جزو، نور و ظلمان، خیر و حرمان (همان: ۸۵). همچنین در غزل دیگری این کلمات متضاد را به کار برده است: شادی و غم، شادمان و غم‌کشان، درد و درمان، گل و خار، عاقلان و عاشقان (همان: ۸۶).

ج) واج‌آرایی

توجه به آوای واژه‌ها نیز در این اشعار قابل بیان است. واج‌آرایی ۱۳ درصد بسامد دارد و شامل هر نوع حرفی می‌شود:

واج‌آرایی «ه»

مستند همه جهان ز بویت وز هوی تو گشته‌های و هویت
(همان: ۸۶)

واج‌آرایی «ج»

من کجا و دل کجا و جان گفت و از کجا آن یکی بنگر که جلوه از خودی خود بداد
(همان: ۸۹)

واج‌آرایی «ق» (همان: ۹۰).

د) تکرار

این آرایه از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر مرشد است به طوری که به نسبت سایر آرایه‌ها ۳۰ درصد بسامد دارد و می‌توان گفت در همه اشعار تکرار کلمه به کار رفته و در برخی اشعار کلماتی را چندین بار تکرار کرده است. در برخی غزل‌های وی کلمات کلیدی تکرار می‌شود. در اولین غزل، «نقاب» سه بار، «ساقی» هفت بار، «جمال» چهاربار تکرار می‌شود (همان: ۷۵). در غزل پنجم نیز «عشق» چهار بار و «عاشق» دو بار تکرار می‌شود (همان: ۷۷). نیز در غزل ششم کلمه «ذره» در سه بیت پیاپی آمده است (همان: ۷۸). تکرار کلمات در موارد بسیاری در یک مصراع دیده می‌شود که خود به ارتقای موسیقی یاری می‌رساند مانند «توبه» و «یار» در ابیات زیر:

توبه‌ها کردم ز توبه چون بدیدم یار را در دو عالم می‌بینم ذره اغیار را
هم به چشم یار دیدم روی یار خویش را تا ندانی چشم بر هم دیده آن اظهار را
(همان: ۷۷)

تکرارها گاهی به صورت گروهی نیز انجام می‌گیرد:

خموشی پیشه گیر و شاد بنشین عیان است او در آنجا و در آنجا
(همان: ۷۸)

تکرار در ابتدای و انتهای مصراع اول (ردالعروض الی الصدر):

جمالش را نقاب آمد جمالش وگر نه نیست پنهان ساقی ما
(مرشد، ۱۳۹۶: ۷۵)

تکرار در انتهای دو مصراع (ردالعجز الی العروض)

لقایی را که حق گوید ثناها بگو آخر چه گویم آن ثنا را
(همان: ۷۵)

ه) جناس

جناس ۱۱ درصد بسامد دارد و بیشتر به صورت جناس اشتقاق دیده می‌شود که تناسب میان کلمات را هم نشان می‌دهد:

میان خالق و مخلوق پیک است عجب شانی که پایانی ندارد
(همان: ۹۳)

درد تو صافی که دائم باده دردمش خورند هم به عین وصل هر دم رو به رو سوزان‌ترند
(همان: ۹۸)

و) تلمیح

تلمیح بیشتر برای اشاره به شخصیت‌های دینی و عرفانی یا معانی قرآن به کار رفته و ۸ درصد بسامد دارد. بیت زیر اشاره دارد به سفر عیسی به آسمان و سوزنی که مانع از رفتن او به عرش شد:

عیسی که به یک سوزن درمانده شد آنجا این طور گران بر سر آن یار نکتجد
(همان: ۸۹)

اشاره به آیه «فکان قاب قوسین او ادنی»:

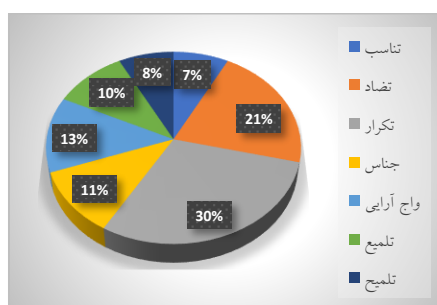
قلندر قاف قرب قاب دارد قلندر لام لذتها گذارد
(همان: ۹۰)

ز) تلمیح

کاربرد آیات و احادیث و کلمات بزرگان در این اشعار ۱۰ درصد بسامد دارد. گاهی نیز جمله عربی ارتباط مذهبی ندارد و تنها تکمیل‌کننده معنای بیت است

گفتم از زخم غمت سوخت دل من چه کنم نمکین خنده زد و گفت که «قد کان ملیح»
(همان: ۸۸)

«لا یموتو» وصفشان اندر حدیث مصطفی تا ابد میوه ز نخل جاودانی می‌خورند
(همان: ۹۸)



شکل ۶. نمودار آرایه‌های بدیعی

۲-۴. تقلیدها و نوآوری‌ها**الف) تقلیدها**

هر شاعری از پیشینیان خود الهام می‌گیرد و از زبان و ساختار و عقیده خاصی پیروی می‌کند. مرشد نیز تحت تأثیر شاعران و عارفان پیشین قرار دارد و محتوای اشعارش تقلیدی از اعتقاد عارفانه و مذهبی است که نمونه‌هایی از آن ارائه گردید. از نمونه‌های تقلیدی مرشد می‌توان به کاربرد کلمات و ترکیبات تکراری اشاره نمود که در اشعار پیشین بسیار به کار رفته است. کاربرد واژه «سلطان» و «شاه» «خورشید» برای خدا و بزرگان دینی در ادبیات کلاسیک نمونه‌هایی دارد مرشد نیز می‌گوید:

ذوق آن گفتن نیاید گر نویسم صد کتاب
گفتم ای خورشید خوبان گشته است خاطر خراب
(مرشد، ۱۳۹۶: ۸۱)

دوش آن سلطان خوبان در کنار آمد بخواب
خواستم پایش بیوسم گفت دست از من بدار

«جاروب لا» در شعر شاعران دیگر نیز آمده است:

هو به هویی هر طرف پیدا و پنهان بنگرند
(همان: ۹۸)

غیرت غیر از دل خود رفته با جاروب لا

کوکب از صحن گنبد دوار
(سنایی، ۱۹۶۲: ۲۹۱)

پس به جاروب لا فرو روبیم

تن تو همچو خاک آمد دم تو تخم پاک آمد
(مولوی، ۱۳۸۴: ۲۵۵)

برو جاروب لا بستان که لا بس خانه روب آمد

دنیا و مادیات و نفی آن در ادبیات سابقه دیرین دارد و واژه «زال» یا «عجوز» به معنای پیر برای آن به کار رفته است و مرشد نیز دقیقاً همین واژه را به کار برده است که یادآور ابیاتی مشابه است:

یکی را می کشد در بر دگر را داده قربانی
(مرشد، ۱۳۹۶: ۱۶۸)

جهان زالی است فرسوده ولی شوهر کند نو نو

حافظ نیز می گوید:

که این عجوز عروس هزار داماد است
(حافظ، ۱۳۹۱: ۳۷)

مجو درستی عهد از جهان سست نهاد

در غزل زیر کاربرد ردیف «الغیاث» نیز تقلیدی است و حافظ نیز غزلی با این ردیف دارد:

هجر ما را نیست پایان الغیاث
(همان: ۹۶)

درد ما را نیست درمان الغیاث

خانه ما چند مُسلم کرد ویران الغیاث
(مرشد، ۱۳۹۶: ۸۷)

منزلش دل هاست آن کاکل پریشان الغیاث

از دیگر تقلیدهای وی می توان به ابیاتی اشاره کرد که در زمینه زهدستیزی ریایی و مضامین قلندری و عرفانی و مذهبی سروده که غالباً همان افکار شاعران پیشین است و اعتقاد تازه‌ای در آن بیان نشده است.

ب) نوآوری‌ها

نوآوری‌های مرشد را در عرصه برخی ترکیب سازی‌ها می توان دید مانند «کاکل پریشان» در ابیات زیر:

خانه ما چند مُسلم کرد ویران الغیاث

منزلش دل هاست آن کاکل پریشان الغیاث

می کنم خود را ز خود هر دم نمایان الغیاث
(همان: ۸۷)

گفتمش خود را نما گفتمی به خود نیکو نگر

«کاکل پریشان» ترکیبی تازه است و از نوآوری‌های مرشد به شمار می رود که رمزگونه است. «کاکل پریشان» نمادی از تجلیات و جلوه‌های گوناگون الهی است که در عالم پراکنده شده‌اند.

همچنین ابیاتی که در توصیف قلندر دارد در اشعار دیگران دیده نشده و اشعار قلندری پیشین غالباً بدون توصیف مستقیم افکار قلندریه را بیان می کند اما مرشد از آنها تعریف کرده و ویژگی‌های آنها را در شعر خود ستوده است:

قلندر هر طرف جویی عیان است
(همان: ۸۲)

قلندر در دو عالم بی نشان است

کاربرد «فندق» برای خاکبان نیز از نوآوری‌هایی است که در شعر وی دیده می شود. او انسان و کل فلک را همچون فندق می داند که آفریدگار برای بازی و سرگرمی خود ساخته است:

آن شاه لعبت یاز من ما را چو فندق ساخته
باز او به هرجا خواهدش در فعل خود عاشق شده
کونین همچون فندقی بر دست لعبت باز من
با فعل خود عاشق شده تهمت به ما انداخته
بیچاره فندق لعبتی او را جز او نشناخته
گه آدمی آرد برون گاهی محمد ساخته
(همان: ۱۴۲)

همچنین است کاربرد فندق با هفت تکرار در غزل ۴۳ (همان: ۹۷)
و نیز می‌توان به تشبیه عالم به حیوان و تصویرسازی بکر اشاره نمود:

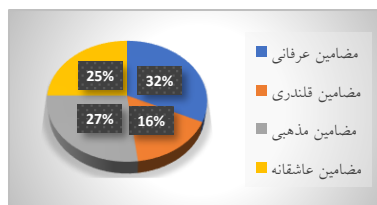
جمله حیوان است عالم چشم او خورشید و ماه
جان او نور الهی است در عالم مجاز
(همان: ۱۰۸)

کاربرد «ایستگاه» که از واژه‌های تازه دوران معاصر است نیز از ابداعات اوست. در این بیت تنها همین واژه تازگی دارد و ما بقی
وام گرفته از پیشینیان است:

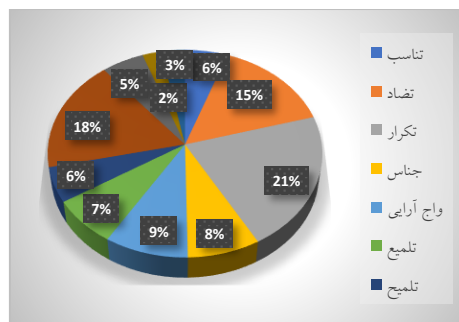
اندر خم دو ابروی یار ایستگاه من
تیر حقیقت است کمان مجاز ما
(همان: ۸۱)

جدول ۵. بسامد کل مضامین

تعداد	مضامین
۲۵	عاشقانه
۲۷	مذهبی
۱۶	قلندری
۳۳	عرفانی



شکل ۷. نمودار بسامد کل مضامین



شکل ۸. نمودار بسامد آرایه‌ها

۳. نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف بررسی عناصر فکری و ادبی دیوان خواجه محمد مرشد، شاعر و عارف کمتر شناخته‌شده‌ی خطه بلوچستان، به تحلیل عمیق آثار او پرداخته و نتایج به‌دست‌آمده به‌روشنی نشان می‌دهند که اشعار وی نه‌تنها سزاوار جایگاهی برجسته‌تر در ادبیات

کلاسیک فارسی هستند، بلکه پل ارتباطی مهمی میان سنت‌های غنی عرفان ایرانی و بستر فرهنگی جنوب شرقی کشور به شمار می‌آیند.

بررسی‌های آماری نشان می‌دهد جهان‌بینی خواجه محمد مرشد کاملاً بر مدار معنویت و عرفان می‌گردد؛ به طوری که بیش از سه‌چهارم (حدود ۷۳ درصد) غزلیات او، آمیخته با مضامین عشق حقیقی، عرفان نظری و قلندری است. در این میان، عرفان با ۳۲ درصد بسامد، اصلی‌ترین شاکله فکری او را تشکیل می‌دهد. هسته اصلی اندیشه عرفانی او را اعتقاد به وحدت وجود تشکیل داده است که در ابیات مختلف به شکلی ایجاز‌آمیز، یگانگی خالق و مخلوق و حتی وحدت مفاهیم متضاد (خیر و شر، کفر و ایمان) را بیان می‌کند. عشق در شعر مرشد کاملاً از نوع عشق حقیقی است و مضامین عاشقانه با ۲۵ درصد بسامد در واقع زیرمجموعه‌ای از سلوک عرفانی او محسوب می‌شوند. همچنین، توجه خاص وی به مضامین قلندری با ۱۶ درصد بسامد و بسامد بالای واژگانی چون ساقی و میکده او را به جریان ملامتیه و مفهوم «رند» حافظ پیوند می‌زند؛ تصویری از یک انسان کامل که در عین وارستگی، از انظار کناره گرفته و اسرار درون را در پوششی از ملامت حفظ می‌کند. مهم‌ترین آرایه بدیعی که موسیقی این اشعار را شکل می‌دهد تکرار است که به صورت تکرار کلمه یا گروه کلمات دیده می‌شود و ۲۱ درصد بسامد دارد و پس از آن تضاد هاست که در همه اشعار او وجود دارد و تقابل‌ها را به شکلی گسترده بیان می‌کند و ۱۵ درصد بسامد دارد. مهم‌ترین آرایه بیانی تشبیه با ۱۸ درصد بسامد است که بیشتر شامل تشبیهات بلیغ اضافی است و نوآوری خاصی ندارد. سایر آرایه‌هایی که در این دیوان مشاهده می‌شود شامل واج‌آرایی، جناس، تناسب، مجاز، کنایه و استعاره است که بسامد آنها کمتر از موارد دیگر است. برخلاف برخی شاعران عارف که به پیچیدگی‌های تعمودی روی می‌آوردند، خواجه محمد مرشد شاعری ایجاز‌گو است. غزل‌های او غالباً کوتاه و مختصرند (تعداد فراوان غزل‌های چهار و پنج بیتی)، که نشان‌دهنده تراکم و عمق فکری وی در کمترین کلمات است. زبان شعر او ساده، روان و فاقد اصطلاحات دشوار عرفانی است و در عین حال، با تسلط بر زبان فارسی دری و استفاده فراوان از لغات، عبارات عربی و تلمیحات قرآنی، فخامت علمی و دینی شاعر را به نمایش می‌گذارد. خواجه محمد مرشد را باید یک شاعر-عارف مقتدر دانست که با بهره‌گیری از تعلیمات مذهبی و آموزه‌های اسلامی، وارث راستین سنت ادبی بزرگانی چون عطار، حافظ، سعدی و مولوی است. وی توانسته است این میراث عظیم را با طبع روان و اندیشه‌ای صافی درآمیزد و مضمونی نو بیافریند که در عین اصالت، ساده و همه‌فهم است. پژوهش حاضر، با تحلیل عناصر فکری و محتوایی دیوان او، توانست پرده از مقام والای این شاعر عارف بردارد و ضرورت توجه بیشتر به آثار او را در مطالعات ادبیات فارسی و حوزه عرفان اسلامی دوچندان سازد.

منابع

- ابن عربی، محیی‌الدین (۱۳۷۰). *فصوص الحکم*، تحقیق و تعلیق: ابوالعلاء العقیفی، ج ۲. تهران: انتشارات الزهراء.
- افکوسی باقلعه، صدیقه، گلستانی، سید هاشم و واعظی، سید حسین (۱۳۹۹). *معرفت‌شناسی عرفانی با تأکید بر آرای سهروردی عارف. فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی*، ۱۴ (۵۵)، ۲۲۲-۱۹۵.
- تدین، عطاءالله (۱۳۷۴). *جلوه‌های تصوف و عرفان در ایران و جهان*، تهران: دانشگاه تهران.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۱). *دیوان اشعار*، تهران: فکر روز.
- خدادادی، محمد (۱۳۹۲). *بازتاب اندیشه‌های شمس تبریزی در مثنوی مولوی*، یزد: انتشارات دانشگاه یزد.
- رحیمیان، سعید (۱۳۸۸). *مبانی عرفان نظری*، تهران: نشر سمت.
- رضائی، رضا (۱۳۸۱). *معرفت‌شناسی عرفانی، قیاسات*، شماره ۲۴، ۳۹-۱۵.
- سیاهی، عبدالحکیم، تقیه، محمدرضا و سالاری، قاسم (۱۴۰۲). *ستایش و یادبود پیامبر (ص) و اهل بیت (ع) در شعر و هنر معاصر بلوچ، مطالعات هنر اسلامی*، ۲۰ (۵۱)، ۳۱۱-۲۹۴.
- سلمی، ابو عبدالرحمن (۱۳۶۴ق). *رساله الملامتیه*، قسم الثانی. ابوالعلاء عقیفی. مصر: بی‌نا.
- سنایی، ابوالمجد محدود بن آدم. (۱۹۶۲). *مکاتیب سنایی*، هند: انتشارات دانشگاه علیگره.
- شبیستری، محمود (۱۳۸۲). *گلشن راز*، کرمان: انتشارات خدمات فرهنگی کرمان.
- صبور، داریوش (۱۳۴۹). *عشق و عرفان و تجلی آن در شعر فارسی*، تهران: نشر زوار.
- غزالی، ابوحامد محمد (۱۳۸۶). *احیاء علوم الدین*. ترجمه مؤیدالدین خوارزمی، چ ۶. تهران: نشر علمی و فرهنگی.

فدوی، صبا، حمزئیان، عظیم و خیاطیان، قدرت‌الله (۱۳۹۸). میان‌ی عرفانی هستی‌شناسی عین‌القضات همدانی، پژوهشنامه زبان و ادب فارسی، ۱۳ (۲)، ۴۴-۲۳.

- فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۵). *نقش‌آفرینی‌های حافظ*، تهران: انتشارات صفی‌علیشاه.
- کوثر، انعام‌الحق (۱۳۵۳). *شعر فارسی در بلوچستان*، راولپندی: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
- مرشد، خواجه محمد (۱۳۹۶). *دیوان اشعار*، با مقدمه و تصحیح نوید دهواری. سراوان: کتاب بلوچ.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۳). *مثنوی معنوی*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.
- _____ (۱۳۸۴). *دیوان شمس*، تهران: طلایه.
- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۳). *کشف‌المحجوب*، تصحیح محمود عابدی. تهران: سروش.
- همدانی، عین‌القضات (۱۳۴۱). *تمهیدات*، تصحیح عقیق عسیران. تهران: دانشگاه تهران.
- _____ (۱۳۸۵). *دفاعیات عین‌القضات همدانی (شکوی الغریب)*، ج ۲. تهران: منوچهری.
- نیکلسون، رینولد (۱۳۵۸). *تصوف اسلامی و رابطه انسان و خدا*، ترجمه و تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: چاپ زر.
- نیکلسون، الن (۱۳۶۶). *عرفان عارفان مسلمان*، ترجمه اسدالله آزاد. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.


References

- Afkoosi, S., Golestani, H., & Vaezi, H. (2019). Mystical Epistemology with Emphasis on the Views of the Mystic Suhrawardi. *Quarterly Journal of Comparative Literature Studies*, 14 (55), 195-222. [in Persian]
- Fadavi, S., Hamzaian, A., & Khayyatian, Q. (2019). Mystical Foundations of the Ontology of Ayn al-Qudsat Hamadani. *Journal of Persian Language and Literature*, 13 (2), 23-44. [in Persian]
- Farshid Vard, Kh. (1996). *Hafez's Role-playing*. Tehran: Safi Ali Shah Publications. [in Persian]
- Ghazali, A. H. M. (2007). *Revival of Religious Sciences*. translated by Moayed al-Din al-Khwarizmi, vol. 6. Tehran: Scientific and Cultural Publication. [in Persian]
- Hafez, Sh. (2012). *Divan of Poems*., Tehran: Fekr Rooz. [in Persian]
- Hajveri, A. (2004). *Kashf Al-Mahjoob*. Mahmoud Abedi., Tehran: Soroush. [in Persian]
- Hamedani, A. (1962). *Introduction*. edited by Afif Asiran. Tehran: University of Tehran. [in Persian]
- Hamedani, A. (2006). *Defenses of the Judges of Hamadani (The Complaint of the Stranger)*, Vol. 2. Tehran: Manouchehri. [in Persian]
- Ibn Arabi, M. (1991). *Fusous al-Hikam, Research and Commentary: Abu al-Ala al-Afifi*, Vol. 2. Tehran: Al-Zahraa Publications. [in Persian]
- Kausar, A. (1974). *Persian Poetry in Balochistan*. Rawalpindi: Persian Research Center of Iran and Pakistan. [in Persian]
- Khodadadi, M. (2013). *Reflection of Shams Tabrizi's Thoughts in Rumi's Masnavi*. Yazd University Press. [in Persian]
- Molavi, J. (1994). *Spiritual Masnavi*. Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Islamic Guidance. [in Persian]
- Molavi, J. (2005). *Divan Shams*. Tehran: Talayeh. [in Persian]
- Murshid, Kh. M. (2017). *Poetry Collection, with an introduction and correction by Navid Dehviri*. Saravan: Baloch Book. [in Persian]
- Nicholson, E. (1987). *The Mysticism of Muslim Mystics*. translated by Asadullah Azad, Ferdowsi University of Mashhad Press. [in Persian]
- Nicholson, R. (1979). *Islamic Sufism and the Relationship between Man and God*. translated and edited by Mohammad Reza Shafi'i Kadkani, Zar Press. [in Persian]
- Rahimian, S. (2009). *Fundamentals of Theoretical Mysticism*. Tehran: Samt Publication. [in Persian]
- Ramezani, R. (2002). Mystical Epistemology. *Qabsat*, No. 24, 15-39. [in Persian]
- Sabour, D. (1960). *Love and Mysticism and Its Manifestation in Persian Poetry*. Tehran: Zavar Publications. [in Persian]
- Salmi, A. (1944). *Risalat al-Malamatiya*, Part Two, Abu al-Ala' Afifi, Egypt. [in Persian]

- Sepahi, A., Taghieh, M., & Salari, Q. (1402). Praise and Commemoration of the Prophet (PBUH) and the Ahlul Bayt (AS) in Poetry. Contemporary Baloch Art. *Studies in Islamic Art*, 20 (51), 311-294. [in Persian]
- Shabestari, M. (2003). *Golshan Raz*. Kerman: Kerman Cultural Services Publications. [In Persian]
- Tadayin, A. (1995). *Effects of Sufism and Mysticism in Iran and the World*. Tehran: University of Tehran. [in Persian]



Mystical Shathiyat and Approaches to Interpretation

Hossein Taheri¹ 

1. Corresponding Author, Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Shiraz, Shiraz, Iran. E-mail: hosseintaheri2013@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
20 April 2025

Received in revised form:
30 June 2025

Accepted:
12 August 2025

Available online:
20 September 2025

Keywords:

Shath,
theoretical reading,
interpretation,
comparative analysis,
Limit-Experiences

ABSTRACT

The present study investigates *shathiyat* (ecstatic utterances) in light of modern theories of interpretation and decoding. Its central concern is how the layered meanings and liminal mystical experiences, expressed in the Sufi tradition through paradoxical and metaphorical language, can be re-read and understood within contemporary theoretical frameworks. Accordingly, the three foundational poles of Islamic mysticism—Truth (*Haqq*), the Self (*Nafs*), and the World (*Alam*)—are conceptualized as a triangular relational system from which diverse forms of relations and manifestations emerge. These forms serve as interpretive nodes, each analyzed through the lens of a modern theoretical approach: Ricœur's hermeneutics of suspicion and meaning, Barthes' discourse analysis, Eliade's phenomenology of the sacred, Lacanian psychoanalysis, and William James' psychology of religion. Methodologically, the study treats *shathiyat* not merely as literary texts but as testimonies of extreme experiences characterized by passivity, paradox, and a rupture from ordinary linguistic logic. Modern hermeneutics, applied as interpretive steps, enables traversal from symbolic representation to deeper psychological, existential, and discursive layers. This approach results in an interdisciplinary model that situates Islamic mysticism in a productive dialogue with philosophy, psychoanalysis, and contemporary linguistic studies. The study's innovation lies in reconstructing Ruzbehan Shirazi's *shathiyat* within a comparative decoding framework rather than a purely historical or literary reading. This framework facilitates a renewed understanding of mystical experience as an intersubjective, multilayered construct that is simultaneously sacred and psychological, offering new insights into the cognitive, existential, and symbolic dimensions of Sufi ecstasy.

Cite this article: Taheri, H. (2025). Mystical Shathiyat and Approaches to Interpretation. *Persian Literature*, Vol. 15, No. 1, Serial No. 35, 143-160. <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.403555.2341>



© Author(s) retain the copyright.

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.403555.2341>



شطحات عرفانی و شیوه‌های خوانش

حسین طاهری^۱

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. رایانامه: hosseintaheri2013@gmail.com

چکیده

پژوهش حاضر به واکاوی شطحات روزبهان بقلی شیرازی در پرتو نظریه‌های مدرن تفسیر و رمزگشایی می‌پردازد. مسأله اصلی آن است که چگونه می‌توان لایه‌های معنایی و تجارب حدی عرفانی را، که در سنت صوفیانه با زبان متناقض و استعاری بیان شده‌اند، در دستگاه‌های نظری معاصر بازخوانی کرد؟ بر این مبنا، سه‌ضلع بنیادین عرفان اسلامی - حق، نفس و عالم هستی - به‌منزله یک دستگاه مرابطه‌ای مثلثی در نظر گرفته می‌شود که از دل آن، گونه‌های متفاوت از مناسبات و تجلیات پدید می‌آید. این گونه‌ها به‌مثابه گره‌گاه‌های تفسیری، هر یک با ابزار یک نظریه مدرن رمزگشایی می‌شوند: هرمنوتیک ظن و معنای ریکور، لذت متن بارت، پدیدارشناسی امر قدسی الیاده، روان‌کاوی لکان، روان‌شناسی دین ویلیام جیمز و واسازی دریدا. روش کار بر آن است که شطح، صرفاً متن ادبی نیست، بلکه شهادتی از تجربه‌ای حدی تلقی شود؛ تجربه‌ای که با خصایصی چون انفعال، پارادوکس و گسست از منطق عادی زبان همراه است. بنابراین، هرمنوتیک مدرن به‌عنوان گام‌های تفسیری، امکان می‌دهد تا از سطح نمادین به لایه‌های ژرف روانی، وجودی و گفتمانی عبور کنیم. حاصل این رهیافت، ترسیم الگویی میان‌رشته‌ای است که عرفان را با فلسفه، روان‌کاوی و مطالعات زبان‌شناختی معاصر در گفت‌وگویی زایا قرار می‌دهد و به‌جای قرائت صرفاً تاریخی یا ادبی، شطحات را در چشم‌انداز یک نظام رمزگشایی تطبیقی بازسازی می‌کند که به‌واسطه آن، امکان فهم تازه‌ای از تجربه عرفانی به‌عنوان ساختاری میان‌ذهنی، چندلایه و هم‌زمان قدسی و روان‌شناختی فراهم می‌شود.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله:

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۳۱

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۰۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۲۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۹

کلیدواژه‌ها:

شطح،

رمزگشایی،

خوانش نظری،

تحلیل مقایسه‌ای،

تجربه‌های حدی.

استناد: طاهری، حسین (۱۴۰۴). شطحات عرفانی و شیوه‌های خوانش. *ادب فارسی*، دوره ۱۵، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۵، ۱۶۰-۱۴۳.

<https://doi.org/10.22059/jpl.2026.403555.234>

ناشر: انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.



۱. مقدمه و بیان مسأله

شطح به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین نمودهای گفتار عرفانی که به «سرریزی‌های روح» تعبیر می‌شود (سراج، ۱۹۱۴: ۳۷۵)، عرصه‌ای است که زبان در آن از کارکرد متعارف خود فاصله می‌گیرد و به قلمرویی دیگرگون و متناقض پا می‌گذارد. مهم‌ترین ویژگی شطح آن است که شخص «نگاه نتواند داشت» و به سخنی می‌انجامد که «شنیدن آن بر ارباب ظاهر سخت و ناخوش باشد» (لاهیجی، ۱۳۷۷: ۶۲۶-۶۲۵)، از این‌روی، بر صاحب شطح سرزنش و مؤاخذه‌ای نباید باشد (عین‌القضات همدانی، ۱۳۸۵: ۷۰)، اما در صحت ادعای صاحب شطح چنان‌که روزبهان بقلی شیرازی اذعان داشته شرط آن است که قائل، مستولی و محفوظ از دعوی باشد (روزبهان شیرازی، ۱۴۲۶: ۱۳۶). این نوع گفتار، فقط حاصل میل به استعاره‌آفرینی یا بازی‌های زبانی نیست، زیرا برآمده از تجربه‌هایی است که در ذات خود، نسبت انسان و حقیقت را در وضعیت‌های حدی^۱ (مرزی) بازنمایی می‌کنند. از همین رو است که شطح‌ها، همواره در مرز میان معنا و بی‌معنایی، عقلانیت و شوریدگی و قدسیت و طامات قرار داشته‌اند. با این همه، مسأله اصلی آن است که این گفتارهای سرشار از ایهام و اغراق، چگونه می‌توانند به‌صورت علمی و نظام‌مند بررسی شوند؟ مطالعه شطح‌ها در پیوند با زبان‌شناسی، فلسفه زبان، روان‌کاوی و هرمنوتیک نیز اهمیت ویژه دارد، زیرا این نظرگاه‌ها به ما نشان می‌دهند که زبان در اوج تجربه‌های وجودی و معنوی چگونه کار می‌کند و چگونه می‌تواند افق‌های تازه‌ای از معنا را فراسوی مرزهای عقلانیت عادی بگشاید. اهمیت پژوهش در این زمینه از آن‌رو است که شطح‌ها در طول تاریخ همواره در معرض دو گونه قرائت قرار داشته‌اند: از یک‌سو در معرض تکفیر، بدعت‌انگاری و در حاشیه قرار گرفته‌اند و از سوی دیگر در میان اهل معنا به‌منزله کلماتی قدسی و اشاری تلقی شده‌اند. این دوگانگی تاریخی، ضرورت تحلیل انتقادی و علمی شطح را دوچندان می‌کند که بتواند از سطح داوری‌های کلامی و جدال‌های ایدئولوژیک فراتر برود و شطح را مانند متنی بینارشته‌ای و چندلایه آشکار کند. از این منظر، رمزگشایی شطح‌ها تلاش برای برگردان آن‌ها به زبان عقلانی متعارف نیست، بلکه کوششی برای فهم ساختارهای درونی زبان عرفانی، الگوهای بازنمایی تجربه معنوی و نسبت میان فرد، جامعه و حقیقت در لحظه‌هایی استثنایی از تاریخ معنویت است. پژوهش حاضر نیز بر همین مبنا در پی آن است که با رویکردی علمی، امکان فهم و بازخوانی شطح را در افق‌های تازه فراهم کند. با این مقدمات، رمزگشایی شطح، عبارت است از فرایند تحلیل متون عرفانی متناقض و متشابه به‌منظور آشکارسازی تجربه‌های معنوی، ساختارهای زبانی و الگوهای فرهنگی و روان‌شناختی نهفته در آن‌ها. بنابراین، رمزگشایی علمی شطح با خود چنین نتایجی به‌دنبال خواهد داشت که شطح دیگر صرفاً یک جمله معنوی نیست، بلکه متنی چندلایه است که تجربه عرفانی، زبان، فرهنگ و روان انسان را همزمان منتقل می‌کند. تجربه عرفانی قابلیت مطالعه، بازشناسی و تبیین نظری دارد و زبان شطح، باوجود ایهام و تناقض، ابزاری هدفمند برای انتقال تجربه زیسته عرفانی است و ساختارها و الگوهای معنایی آن قابل تحلیل علمی است.

۱-۱. پیشینه پژوهش

محققان تاکنون پژوهش‌های قابل توجهی درباره شطح انجام داده‌اند و هرکدام به فراخور زمینه بحث، به شطح از منظرهای متفاوت نگریسته‌اند. از میان این پژوهش‌ها آنچه به‌نوعی با نظریات مدرن یا با رمزگشایی همسو است معرفی می‌شود؛ نویسندگان مقاله «تحلیل شطح بر مبنای تفکیک وجودشناختی و معرفت‌شناختی» (۱۳۸۹)، به بررسی شاخص‌های وجودشناسی و معرفت‌شناسی پرداخته و شطح را حاصل لحظه‌ای دانسته‌اند که آگاهی و هستی به وحدت می‌رسند. نویسندگان مقاله «تحلیل ژانر شطح بر اساس نظریه کنش گفتار» (۱۳۹۱)، از منظر زبان‌شناسی به شطح نگریسته‌اند و نظریات آستین و الگوی سرل را در طبقه‌بندی شطح‌ها به‌عنوان اظهار یا ادعا بررسی کرده‌اند. نویسندگان مقاله «رمزگشایی شطحیات بر پایه علم معانی» (۱۳۹۴)، با ابزار علم معانی به‌دنبال معنای ثانویه شطح هستند و معتقدند که باید در نگاه به شطح تجدید نظر شود؛ زیرا شطح بر خلاف ظاهرش، آگاهانه از منبعی روحانی صادر می‌شود و حکم معنایی الهی دارد که در لفظ انسانی ظاهر شده‌است. نویسندگان مقاله «تحلیل انتقادی تعاریف

در فلسفه پاسپرس تجاربی که انسان را به آستانه تحمل می‌برند؛ مثل حیرت و فنا یا مواجهه با عظمت امر قدسی. Limit Situation^۱

شطح» (۱۳۹۵)، با بررسی تعاریف مختلف درباره شطح یک تعریف جامع پیشنهاد کرده‌اند: «شطح ابراز و اظهار اسراری است که ظرف محدود الفاظ و افعال انسانی گنجایش آن را ندارد و از این‌رو، در فعل و بیان ماهیتی متناقض و متشابه می‌یابد». نویسندگان مقاله «بررسی فرایند حسی - ادراکی شطوحیات عرفانی بر اساس نظریه نشانه‌معناشناسی احساسات» (۱۳۹۵)، دریافت‌های احساسی و عاطفی تجربه‌گر را بررسی کرده‌اند و شطح را حاصل مشاهدات حاسه‌های درونی و شنیداری دانسته‌اند که با فشار عاطفی و گستره کمی همراه است. نویسندگان مقاله «بررسی شطوحیات عرفانی با نگاهی به نظریه گشتاری چامسکی» (۱۳۹۶)، به بررسی تفاوت زبان گفتاری و زبان شطوحی پرداخته و چنین نتیجه گرفته‌اند که دیرفهمی شطح به این دلیل است که روستاخت آن از چند ژرفساخت متفاوت و متناقض ساخته شده است. نویسنده مقاله «ویکردهای متفاوت نسبت به شطح‌گویی و انواع درون‌مایه شطوحیات» (۱۳۹۹)، قائل به پنج‌نوع درونمایه برای شطح است: شطحیه جمع‌الجمع و اتحاد، شطحیه وحدت وجود، شطحیه سلبی ایجابی، شطحیه انحلال فردیت، شطحیه رؤیت حق در دنیا و آخرت. نویسندگان مقاله «تحلیل محتوایی شطح (بر پایه شطوحیات قرن دوم تا هفتم)» (۱۳۹۹)، به پرتکرارترین مضامین رایج در شطح پرداخته و محتوای شطوحات را چنین استخراج کرده‌اند: نقد دیدگاه‌های رایج در عرف، فناء فی‌الله، تفاخر عارف، تعریف شطح‌آمیز عبارات و اصطلاحات، نفی ماسوی‌الله، ارتباط با عالم غیب و چند مضمون دیگر. نویسندگان مقاله «تحلیل خلاقیت‌های زبانی روزبهان بقلی در شرح شطوحیات با تکیه بر الگوی ارتباطی یاکوبسن» (۱۴۰۲)، با دید بلاغی، نقش‌های شش‌گانه ارتباطی یاکوبسن را یعنی ارجاعی، عاطفی، ترغیبی، همدلی، فرازبانی و ادبی در شرح شطوحات روزبهان بررسی کرده‌اند. نویسندگان مقاله «ویژگی کارکردهای زبان در سوررئالیسم و شطوحیات صوفیه» (۱۴۰۳)، معتقدند که مولفه نوشتار خودکار در سوررئالیسم تطابق خوبی با بی‌خویشی در شطح‌گویی دارد و چنین نتیجه گرفته‌اند که میان نویسنده سوررئالیست و عارف شطح‌گو در نحوه ارائه ناهشیارانه رؤیا و مکاشفه شباهت وجود دارد. نویسندگان مقاله «تحلیل زبان شطح بر اساس الگوی گفتمان پویا در شرح شطوحیات روزبهان» (۱۴۰۳)، بر آن هستند که با الگوی گفتمان پویا می‌توان نشان داد که تناقض و شگفتی شطح، از بلندنظری و نگاه متعالی عارف نسبت به انسان برمی‌خیزد و نتیجه صیوروت و شدن‌های پی‌درپی عارف است.

اما تازگی پژوهش ما نسبت به پژوهش‌های پیشین این است که شطح یک زیرگونه عرفانی تک‌معنا نیست، بلکه رخدادی هرمنوتیکی است که با هم‌نشینی نظریه‌ها بهتر قابل فهم می‌شود و مقاله نیز از محدودیت‌های تک‌روشی و تک‌معنایی در مطالعات پیشین عبور می‌کند و خوانش نظری شطح را وسعت می‌دهد.

۲. شیوه‌های سنتی رمز‌گشایی شطح

سالکان و عارفان از سخنان شطح‌آمیز برای بیان تجربیات معنوی و حضور حق در عالم یا در نفس انسانی استفاده می‌کرده‌اند. فهم و رمز‌گشایی شطح، بدون آشنایی با سنت عرفانی و ساختارهای معنایی خاص آن، دشوار است. نمونه برجسته‌ای از رویکرد سنتی به رمز‌گشایی شطوحات را می‌توان در آثار روزبهان بقلی شیرازی، به‌ویژه در کتاب شرح شطوحیات مشاهده کرد. او به‌مثابه شارحی سنتی، شطوحات عارفان پیش از خود را گردآوری کرده و بر آن‌ها تفسیر و تأویل نگاشته است. غایت اصلی شطاح فارس در این فرایند تحلیل زبان‌شناختی یا فلسفی شطح نبوده، بلکه دفاع از نیت صاحبان آن و موجه ساختن گفتارشان در چهارچوب شریعت اسلامی بوده است: «رمز شطح عاشقان و عبارت شور مستان به زبان اهل حقیقت و شریعت به صورت علم و ادله قرآن و حدیث، شرحی بگویی» (روزبهان شیرازی، ۱۳۸۵: ۵۲). به بیان دیگر، او در مقام مفسر، شطح را به‌گونه‌ای بازخوانی می‌کند که تعارض ظاهری آن با اصول عقاید و احکام دینی رفع شود. در این بستر، رمز‌گشایی بیشتر به‌معنای کشف معنای نهفته‌ای است که گفتار عارف را از تهمت کفر یا الحاد مبرا کند و نشان دهد که چنین سخنی به‌معنای خروج از دین نیست، بلکه برعکس؛ اوج تجربه فنا و محو در حق است: «غرض کلی از همه، تفسیر شطوحیات حسین [حلاج] بود تا از معرض طعن بیرون آورم» (همان: ۷۳). لذا، روزبهان در مقام شارح، نوعی توازن میان زبان شطح و قانون اسلام برقرار و با بهره‌گیری از اصطلاحات عرفانی رایج، سخنان متناقض‌نمای عارفان را در بستری از مشروعیت دینی بازتفسیر می‌کند. اهمیت این روش در آن است که رمز‌گشایی سنتی را به‌صورت توجیهی کلامی و ذوقی تعریف می‌کند؛ یعنی شارحان از رهگذر بازگرداندن گفتار شطح‌آمیز به نظام معنایی دین، هم از

عارف دفاع می‌کنند و هم نوعی روش هرمنوتیک سنتی برای مواجهه با زبان متناقض عرفان فراهم می‌آورند. از این منظر، کار روزبهان بیش از آن که تحلیلی انتقادی یا زبان‌شناختی باشد، رویکردی مدافعه‌گرانه^۱ یا توجیهی است که غایت آن تبیین شطح در محدوده مقبولیت شرعی است. بنابراین، چنین شیوه‌ای نشان می‌دهد که در رمزگشایی سنتی، شطح واقعاً برون‌رفت از ساختار معنایی دین نیست، بلکه به‌عنوان تأیید و تعمیق همان ساختار محسوب می‌شود و رمزگشایی در خدمت مشروعیت‌بخشی به تجربه عرفانی قرار می‌گیرد. در تصوف، چند شیوه اصلی و نسبتاً مشخص برای خوانش و تحلیل شطح‌ها وجود دارد که می‌توان آن‌ها را به چهار سطح کلیدی تقسیم کرد:

الف) تفسیر عرفانی و معنوی (فهم از راه مرشد و سنت)

در بسیاری از موارد، شطح‌ها صرفاً با نگاه لغوی یا سطحی قابل فهم نیستند و معنای واقعی آن‌ها تنها در بستر تجربه عرفانی و هدایت مرشد آشکار می‌شود. در این شیوه سالک به راهنمای معنوی یا استاد رجوع می‌کند تا بتواند سطح ظاهری و باطن معنایی شطح را درک کند؛ زیرا هر شطح یک رمز یا نماد از تجربه معنوی است که بدون آشنایی با مراحل سیر و سلوک عرفانی، قابل خوانش مستقیم نیست. این روش به‌ویژه در آن دسته از شطح‌ها حلاج و روزبهان دیده می‌شود که سخن به ظاهر مبهم، بیانگر حالت فناء در حق یا ظهور حق در انسان است. این شیوه مبتنی بر تجربه شخصی و تاریخی عرفان است و تأکید دارد که زبان شطح، ابزار بیان تجربه‌ای است که از حد عقل و منطق معمول فراتر می‌رود. روزبهان که خود به شطح‌گویی مشهور است با همین روش دست به رمزگشایی از شطح عرفای سابق زده‌است و به‌ویژه در شرح *طواسین حلاج* نهایت خلاقیت خود را در تفسیر مفهومی به‌خرج داده و با رویکردی تاویلی نوعی هرمنوتیک عرفانی پدیدآورده‌است.

نکته شایان ذکر آن است که مرشد به‌عنوان قطب و مرکز تعالیم صوفیانه نخستین گره‌گشای مشکلات مریدان است و در مسأله مورد نظر ما یعنی تحلیل شطح، نظری صائب داشته‌است؛ چنان که نظام صوفیه در بحث مکاشفات به نوعی علم تاویلی-تفسیری به‌نام *تعبیر واقعه* قائل بود، در زمینه شطح نیز می‌توان چنین برداشت کرد که نوعی تخصص ویژه و رویکرد علمی خاص وجود داشته‌است. از آنجایی که شطح برخاسته از تجربیات حسی یا مشاهدات تصویری عارف در واقعات و مکاشفات بود، تعبیر واقعه کمک شایانی به رمزگشایی شطح می‌کند. چنان که تعبیر خواب-چه از نظر سنتی و چه از نظر مدرن (یونگ و فروید)- نوعی رویکرد رمزگشایانه برای بازنمایی استعارات و نمادهای مبهم تجربه‌گر است، تعبیر واقعه نیز رمزگشایی از مکاشفات سالک تجربه‌گر بود، لذا «بر سالک واجب بود که واقعه را حقیقت بداند و آن را جزو خیال و توهم فرض نکند» (طاهری، ۱۳۹۹: ۳۹۲) و موظف بود که آن را برای شیخش بازگو کند تا با رمزگشایی حقیقت پنهان در واقعه بر مرید و سالک آشکار شود.

ب) تحلیل لغوی و دستوری

یکی دیگر از شیوه‌های سنتی رمزگشایی شطح‌ها، توجه دقیق به واژگان، نحو و ترکیب‌های زبانی است. این رویکرد جزو کهن‌ترین روش‌های بررسی و تفسیر متون است که در مواجهه با قرآن نیز از همان ابتدا مورد توجه بود. پرداختن به فقه‌اللغه، ترمینولوژی و معنای ظاهری و تاویلی کلمات که به‌نوعی ترجمان از زبان مبدأ به زبان مقصد محسوب می‌شود، ابتدایی‌ترین سطح کنکاش در متن به‌شمار می‌رود و شامل این موارد است: الف). بررسی ابهام‌ها و ابهام‌ها در زبان شطح. ب). تحلیل نحو و ترتیب واژگان برای کشف لایه‌های معنایی پنهان. ج). توجه به انتخاب‌های غیرمتعارف واژگانی، که اغلب بازتاب تجربه‌ای غیرمعمول و فرازبانی هستند. این شیوه در کنار شیوه نخست به‌کار می‌رود و نشان می‌دهد که شطح‌ها حامل پیام‌های چندلایه و استعاری هستند که به کمک تحلیل دقیق زبان قابل کشف‌اند. روزبهان با کمک دو روش ذکرشده به رمزگشایی شطح‌گونه‌های قرآنی در حروف تهجی پرداخته (روزبهان شیرازی، ۱۳۸۵: ۸۳) و شطح‌النبی و شطح‌الصحابه (همان: ۹۲-۸۴) را تفسیر کرده‌است.

^۱apologetic

ج) روش تطبیقی متون صوفیانه

روزبهان معتقد است که «اصول متشابه در شطح از سه معدن است: معدن قرآن، معدن حدیث و معدن الهام اولیاء. اما آنچه در قرآن آمد ذکر صفات است و حروف تهجی، و آنچه در حدیث، رؤیت التباس است و آنچه در الهام اولیاء است، نعوت حق به رسم التباس در مقام عشق و حقیقت توحید در معرفت و نکرات در مکریات» (روزبهان شیرازی، ۱۳۸۵: ۸۲). بنابراین، شطح اغلب در بافت یک سنت متنی گسترده معنا پیدا می‌کند. تحلیل تطبیقی شامل این موارد است: الف). مقایسه شطح با سخنان دیگر صوفیان یا استادان هم‌عصر، برای کشف الگوها و مفاهیم مشترک. ب). تطبیق شطح با حکایات صوفیانه و متن‌های کلاسیک. ج). شناسایی تمایزات سبک‌شناختی و معنایی بین صوفیان مختلف و مناطق فرهنگی گوناگون.

به‌عنوان مثال روزبهان در شرح شطحی از ابوحمزه خراسانی، سخنان ابو عبدالله خفیف را نیز به‌عنوان شاهد به‌کار می‌برد (روزبهان شیرازی، ۱۳۸۵: ۱۷۶). این شیوه، شطحات را در بافت تاریخی و فرهنگی خودشان قرار می‌دهد و به فهم ارتباط بین زبان، تجربه و آموزه‌های تصوف کمک می‌کند.

د) تحلیل براساس روان و تجربیات درونی

سنت عرفانی، تجربه سالک را به‌عنوان یک فرایند درونی و ذهنی می‌بیند که زبان شطح آن را منتقل می‌کند، بنابراین شطح‌ها بیانگر حالات روحانی، مکاشفات و کرامات هستند و تضادها و پارادوکس‌های زبانی نشانگر تلاش سالک برای بیان تجربه‌ای فراتر از محدودیت‌های عقل معمولی است. در برخی موارد روزبهان از این روش کمک گرفته و در شرح شطح به عامل روانی و وضعیت روحی شطح اشاره کرده‌است. مثلاً در شرح شطحی به وله، هیجان یا حیرت و هیمن بایزید اشاره می‌کند و از سویی دیگر از استغراق جان او در رؤیت قدم سخن می‌گوید (روزبهان شیرازی، ۱۳۸۵: ۱۳۴)؛ بنابراین، حالت روحی گوینده در شرح شطحات به‌عنوان تجربه درونی اهمیت دارد که نشانه حال یا مقام، گذر یا استقامت سالک است و با خود غم و شادی یا گریه و خنده (مقام ضحک: روزبهان شیرازی، ۱۳۹۳: ۱۳۱) دارد.

۳. گام‌های خوانش مدرن

پس از آن که در چشم‌انداز سنتی، رمزگشایی شطح عمدتاً بر مدار توجیه و تنزیه قرار داشت و غایت آن فروکاستن تجربه متناقض‌نمای عارف به افق شریعت بود، در گستره نظریه‌های مدرن زبان و معنا، افق تازه‌ای برای فهم این متون گشوده می‌شود. در این افق، شطح دیگر فقط انحراف از هنجار نیست، بلکه رخدادی در مرز زبان و تجربه تلقی می‌شود که همواره از سه ضلع حق، نفس و عالم عبور می‌کند و ساختاری مثلثی اما سیال پدید می‌آورد. بر همین اساس، هر یک از نسبت‌های دوگانه این مثلث را می‌توان به‌مثابه گامی مستقل برای رمزگشایی در نظر گرفت که با مدد گرفتن از دستگاه‌های مفهومی نظریه‌پردازان مدرن، امکان قرائت‌هایی چندلایه و بینارشته‌ای میسر می‌شود.

۳-۱. تجلیات صفاتی و ریکور^۱

به‌طور کلی، رمزگشایی شطح با ریکور شامل شناخت زمینه تاریخی و عرفانی، تحلیل معنایی و استعاری، بازخوانی تجربه زیسته، توجه به زمان و فهم پارادوکس‌ها است. شطح دیگر یک جمله صرفاً ادبی یا معنایی نیست، بلکه تجربه‌ای زیسته و معنادار در بستر سنت و زمان خود است که زبان آن را ثبت کرده‌است. روزبهان در یکی از تجارب روحانی خود از اتحاد با حق در تجلی صفاتی چنین می‌گوید: «پس بارها خدا را با صفت کبریایی و قدم و بقایش دیدم...مقامی مانند که بدان راه نیافته باشم...پس از تمامی صفاتم فانی شدم و به عالم ملکوت نزول کردم...او جامه‌ای از حسن و جمال به من پوشاند...پس مرا به صفاتش متصف کرد و مرا

^۱ Paul Ricoeur (1913-2005)

با ذات خود یکی گردانید. آنگاه خود را دیدم، گویی او را می‌دیدم و چیزی جز نفس خود را به خاطر نیاوردم» (روزبهان شیرازی، ۱۳۹۳: ۱۷۷). بنابراین، پیش از شرح چنین شطحی لازم است تجربه پشیمان آن با گام‌های ریکور بررسی شود:

گام نخست: شناخت زمینه تاریخی و فرهنگی شطح. ریکور تأکید دارد که هر متن در زمینه فرهنگی، تاریخی و سنتی خود معنا پیدامی‌کند و فهم متن همواره نوعی گفت‌وگو با سنت است؛ ریکور این زمینه‌های فرهنگی متن را «جهان خواننده» می‌نامد (ریکور، ۱۳۹۰: ۶۳). بنابراین اولین گام، شناسایی سنت عرفانی و موقعیت سالک است. برای مثال، شطح روزبهان را باید در چهارچوب تصوف سگری قرن ششم خواند و به یاد داشت که شطح در سده‌های پیش و پس از روزبهان طیف و رنگ همسانی ندارد.

گام دوم: تجزیه معنایی. در این مرحله، واژگان و ساختارهای زبانی شطح تحلیل می‌شود تا لایه‌های اولیه معنا استخراج شود (ریکور، ۱۳۹۰: ۲۴).

گام سوم: تفسیر نمادین و استعاری. ریکور بر تحلیل استعاره‌ها و نمادها تأکید می‌کند و می‌گوید: «طبق پدیدارشناسی دین، نمادها حقیقتی در خود نهفته دارند» (ریکور، ۱۳۷۳: ۴). بنابراین، شطح‌ها معمولاً نمادهای تجربه عرفانی، حضور حق یا وحدت وجود هستند. تحلیل نمادین کمک می‌کند تا معنای ظاهر و باطن متن همزمان فهمیده شود.

گام چهارم: بازخوانی تجربه زیسته. ریکور معتقد است که متن، بازتاب تجربه زیسته انسان است و اشاره می‌کند که متن سازوکارهایی دارد که با آن از خواننده پذیرش و تأیید می‌گیرد که گویی «انگار آنجا بوده» است (Ricoeur, 1976: 35). شطح به‌عنوان بیان مستقیم تجربه عرفانی، تجربه سالک از حضور حق و رابطه او با جهان را منتقل می‌کند. تحلیل باید بر این تجربه تمرکز کند و نشان دهد که زبان شطح، تجربه را چگونه شکل و سپس انتقال داده‌است.

گام پنجم: ترکیب معنا و زمان. ریکور به اهمیت زمان در فهم معنا اشاره دارد و می‌نویسد: «همانندی ساختاری عملکرد روایی و نیز اقتضای حقیقت، هر دو، به هدف غایی واحدی راه می‌برند که زمانمند بودن تجربه بشری است» (ریکور، ۱۳۸۳: ۱۷). بنابراین، شطح‌ها اغلب لحظاتی گذرا و متجلی را بیان می‌کنند که تحلیل آن‌ها نیازمند خوانش زمانمند و پیوسته معنایی است.

گام ششم: درک پارادوکس و چندلایه بودن متن. خوانش از نظر ریکور یک روند کامل است که به ادراک کار مؤلف ختم می‌شود (ریکور، ۱۳۹۰: ۲۴). پس خوانش ریکوری در مواجهه با شطح که به دلیل پارادوکس و ابهام، همواره چندلایه و بازتعریف‌پذیر است بر این نکته تأکید دارد که تفسیر معنای شطح، محدود به یک برداشت نیست و باید به تناقض‌ها و بازتاب‌های معنایی آن توجه کرد؛ درواقع، هرمنوتیک ریکور مبتنی بر درک این مسأله است. بنابراین، خوانش ریکوری شطح «حق به من گفت همه بنده‌اند به جز تو» (روزبهان بقلی شیرازی، ۱۳۸۵: ۹۵)، از رهگذر درهم‌تنیدن معنا، نماد، تجربه و زمان عمل می‌کند و متن را در افق یک «گفتار چندلایه» می‌نشانند. در این رویکرد، شطح نخست در بستر فرهنگ عرفانی که در آن «خطاب» الهی همیشه به زبان استعاری و نمادین درمی‌آید فهم می‌شود و عبارت «همه بنده‌اند به جز تو» در افق همان زبان مکاشفه‌ای معنا می‌گیرد، نه در سطح گزاره‌ای و عقیدتی. تحلیل معنایی نشان می‌دهد که گزاره نوعی تنش میان اطلاق عبودیت و نفی آن ایجاد می‌کند که هم متناقض و هم نشان‌دهنده دو سطح متفاوت از معنا است. در سطح نمادین، «بندگی» در عرفان نشانه‌ای از اسارت در نفس و گرفتار بودن در هویت فردی است و بیرون ماندن از بندگی در این‌جا به معنای خروج از عبودیت الهی نیست، بلکه نشانه‌هایی از منیت و ورود به ساحت فناء است. در این بافت، خطاب الهی یک صورت زبانی از تجربه زیسته لحظه‌ای که سالک گمان می‌کند در اثر رفع حجاب، نسبت او با امر متعال از جنس نسبت معمول بندگی نیست و گویی در افق دیگری ایستاده‌است که در آن بنده بودن دیگر تعریف رایج خود را از دست می‌دهد. ریکور نشان می‌دهد که این شطح در سطح عمیق‌تر خود نوعی پارادوکس معنایی می‌سازد که از جنس دوگانگی‌های معمول اندیشه فراتر می‌رود. عارف در عین آن که عبد است، در لحظه فناء خویش را بیرون از بندگی می‌یابد؛ این دو لایه در زبان شطح در تقابل نمی‌مانند، بلکه بر روی یکدیگر می‌نشینند و معنای چندسطحی می‌سازند. بنابراین، شطح نه گزارشی

از مقام آنتالوژی‌کال^۱ عارف است و نه ادعای برتری وجودی می‌کند، بلکه صورت نمادینی از تجربه‌ای است که در آن نسبت انسان با خدا در افق وجودی تازه‌ای بازتوصیف می‌شود که تنها از مسیر زبان استعاری و تفسیر روایی تجربه فهم‌پذیر است. شطح در این سطح نوعی استعاره زنده^۲ است که با تخریب شبکه معنای متعارف، افق تازه‌ای برای تجربه می‌گشاید؛ بنابراین، استعاره‌های تازه از نظر ریکور «یعنی استعاره‌هایی که به جایگاه معمولی در زبان سقوط نکرده‌اند» (هنرمند، ۲۰۱۶: ۲۱).

۳-۲. تجلی ذاتی و الیاده

به‌طور کلی، شطح در نگاه الیاده گزارشی است از هیروفانی^۳ یا ظهور امر قدسی در جهان. زبان عارف صورت نمادین تقدیس کیهان است و بیانگر آن است که مرز میان امر قدسی^۴ و امر عادی^۵ در تجربه عرفانی کنار می‌رود و جهان سراسر آینه تجلی امر مطلق می‌شود. روزبهان در مکاشفه خود از نوعی ظهور حق در عالم سخن می‌گوید: «آنگاه جمال وی به شکل انواع مختلف مردم بر من ظاهر شد، مردمی که همه به سبب بقای من پس از فناء در صفات ازل با من مهربان بودند. او باده قرب و انس به من پیمود، سپس مرا ترک کرد و من به هر سو که رو می‌کردم او را آیینۀ وجود می‌دیدم، سخن حق-تعالی- این بود: فأینما تولوا فثم وجه الله... من خدای را در هر ذره‌ای می‌دیدم» (روزبهان شیرازی، ۱۳۹۳: ۲۰۹) و در مکاشفه‌ای دیگر گزارش می‌کند که با تجلی حق، عالم تبدیل به گل سرخ شد (روزبهان شیرازی، ۱۳۹۳: ۱۶۸). بنابراین، شرح هر شطحی باید منطبق با تحلیلی باشد که صاحب شطح در مکاشفاتش تجربه کرده و آن تحلیل، دارای گام‌های زیر است:

گام نخست: شناسایی هیروفانی. سخن عارف به منزله گزارشی است از ظهور امر قدسی در پیکره جهان (الیاده، ۱۳۸۸: ۵). این گام ناظر بر فهم شطح به عنوان صورت نمادین تجلی است، نه گزاره‌ای کلامی یا فلسفی.

گام دوم: تشخیص لحظه تجربه. شطح را باید به مثابه روایتی از مکاشفه‌ای درک کرد که در آن مرز میان امر قدسی و امر عادی از بین می‌رود. این مسأله برآمده از اندیشه هیروفانی است. بنابراین، باید رابطه امر قدسی و امر دنیوی تبیین شود. الیاده می‌آموزد که امر قدسی همیشه در صورت ناسوتی خود را می‌نمایاند. در این گام، محتوای شطح به منزله بیان هم‌نشینی امر متعالی و امر طبیعی (عادی) تحلیل می‌شود.

گام سوم: تحلیل ساختار نمادین. از نظر الیاده نمادپردازی دینی نوعی هستی‌شناسی دارد و نماد «یک هستی‌شناسی ماقبل روشمند را آشکار می‌کند» (الیاده، ۱۳۹۳: ۲۸-۲۷). لذا، زبان شطح به جای آن که در افق استدلالی عمل کند، در افق نمادین رخ می‌دهد. باید دید چه عناصر کیهانی یا طبیعی در سخن عارف جایگاه واسطه ظهور قدسی یافته‌اند.

گام چهارم: بررسی کارکرد زبانی شطح. زبان در اینجا صحنه تجلی قدسی است. واژگان و ترکیب‌ها همان کارکرد مکان قدسی را پیدا می‌کنند.

گام پنجم: بازسازی تجربه عارف. رمزگشایی با الیاده به دنبال آن است که نشان دهد چرا عارف جهان را به عنوان فرمی برای امر قدسی (التباس) ادراک می‌کند. در این گام، تجربه شطح به منزله انکشاف هم‌ارزی هستی قدسی و کیهانی بازخوانی می‌شود (رک به: زمان و مکان قدسی: الیاده، ۱۳۸۸: ۶۲-۶۱ و ۱۶).

بنابراین، در خوانش الیاده‌ای این شطح: «هیچ نمی‌نگرم از مکونات الا که حق را در آن می‌بینم» (روزبهان بقلی شیرازی، ۱۳۸۵: ۹۲)، و با عنایت به تقریرات ابن عربی از وحدت وجود، «جهان از خدا به‌طور کامل جدا نیست و به‌صورتی اسرارآمیز در او غوطه‌ور

^۱ یعنی عارف از نحوه بودن سخن می‌گوید که در آن لحظه تجربه کرده‌است، بنابراین شطح گزارش یک حال *Ontologica* نیست؛ بلکه اظهار یک نحوه بودن است.

^۲ نیست؛ بلکه اظهار یک نحوه بودن است.

^۳ La Métaphore Vive

^۴ Hierophany

^۵ Sacred

^۶ Profane

است» (فهمیمی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۰۴)، این شطح، صورت فشرده‌شده ظهور قدسی است و آن‌چه عارف «دیدن حق در مکنونات» می‌نامد، در افق همان منطق هیروفانی معنا می‌یابد؛ لحظه‌ای که امر متعالی از خلال واقعیت طبیعی سر برمی‌آورد و جهان به آستانه حضور قدسی تبدیل می‌شود. شطح، صورت زبانی همان لحظه انفجاری است که در آن مرز میان مکنون و مکنون، تعلیق شده، هستی طبیعی به جای آن که شیء باشد، تبدیل به نشانه می‌شود. در این سطح، هر جزئی از عالم حامل نماد است؛ نماد به معنای ساختاری که در آن امر قدسی خود را در چهره امر عادی پدیدار می‌کند و بنابراین، دیدن فقط معنای ادراک حسی ندارد، زیرا مشارکت در صحنه تجلی است. زبان شطح کارکردی آیینی پیدا می‌کند و گفتار، واقعه را بازتولید می‌کند؛ زیرا عارف تنها با زبان استعاره می‌تواند تجربه‌های را بیان کند که در آن امر متعالی از درون پدیدارهای جهان حضور می‌یابد، نه بیرون از آن. بازسازی تجربه نشان می‌دهد که سالک جهان را در حالت التباس ادراک می‌کند؛ زیرا در لحظه هیروفانی، نشانه و مدلول درهم می‌افتند و هر موجود به آینه‌ای برای بروز امر مطلق تبدیل می‌شود. لذا شطح گزارش نمادینی از تجربه‌ای است که در آن کیهان سراسر صحنه تجلی است و عارف در مواجهه با مکنونات، با حقیقتی روبه‌رو می‌شود که از ورای فرم‌های طبیعی بر او آشکار می‌شود.

۳-۳. توحید افعالی و ویلیام جیمز

به‌طور کلی، رمزگشایی با ویلیام جیمز بر شطح به‌عنوان تجربه‌ای روان‌شناختی و دینی متمرکز است که ویژگی‌های ناپایدار، الهام‌بخش و تحول‌آفرین دارد. این تجربه روایتی از تغییرات عمیق شخصیتی و معنوی عارف است. روزبهان در مکاشفه‌ای گزارش کرده که چگونه جهان در خدا درمی‌پیچد و به عاملی برای خواست او بدل می‌شود، به‌گونه‌ای که کوه به جنبش در می‌آید «...چون مجلس شروع شد مشاهده کردم که تمامی کوه‌ها ذکر می‌گویند. یکی یکی کوه‌ها را دیدم که چون آدمیان کوتاه و بلند بودند. سر برخی بالای برخی دیگر قرار داشت گویی آسمان به هیأت انسانی به مجلس آمده بود و همین‌طور عرش و کرسی و بهشت و جهنم...» (روزبهان شیرازی، ۱۳۹۳: ۲۱۲). بنابراین، برای رمزگشایی از شطحاتی که ظاهراً جهان صاحب اراده مستقل می‌شود یا در تحت اراده حق قرار می‌گیرد لازم است ابتدا تجربه روحانی پشتیبان آن شطح با گام‌های زیر بررسی شود:

گام نخست: تشخیص نوع تجربه دینی. شطح باید به‌عنوان تجربه‌ای شخصی و غیرقابل تقلیل به عقل یا منطق تحلیلی در نظر گرفته شود (جیمز، ۱۳۹۱: ۴۲۳).

گام دوم: بررسی ویژگی‌های روان‌شناختی تجربه. جیمز بر خصیصه‌های تجربه عرفانی تأکید می‌کند و آن را واجد چهار خصیصه اصلی می‌داند: ناپایداری، توصیف‌ناپذیری، زودگذری، قدرت الهام‌بخشی و تأثیرگذاری عمیق بر زندگی فرد (جیمز، ۱۳۹۱: ۴۲۳-۴۲۲). بنابراین، توصیف‌ناپذیری وحدت وجود باعث شکل‌گیری زبان متناقض و نارسای شطح می‌شود.

گام سوم: تحلیل اثرات فردی و معنوی. شطح صرفاً یک ادعا نیست، بلکه گزارشی از تجربه‌ای است که تحول شخصیتی، اخلاقی و معنوی را به‌همراه دارد (جیمز، ۱۳۹۱: ۴۲۳).

گام چهارم: تبیین معنای کلان تجربه. شطح در این مبنا گزارشی است از تجربه شخصی که به نوعی بازنمایی روان‌شناختی و عاطفی از امر قدسی است و در زندگی و ادراک فرد اثر می‌گذارد. این مسأله از آن ناشی می‌شود که جیمز تجربه‌های عرفانی را شکلی از معرفت می‌داند (جیمز، ۱۳۹۱: ۶۳).

روزبهان از تجربه‌ای می‌گوید که در آن صدای در و صدای کلاغ عامل خطاب الهی است: «شب‌ی بر خلاف عادت، نیمه‌شب از خواب برخاستم و به این جهت درماندم. در آن زمان در کمال هوشیاری بودم... برخی عوارض غیبی مرا به حرکت واداشت و من کاهلی می‌کردم. صدای گوینده‌ای را شنیدم که می‌گفت من مشتاق پشیمانی هستم، پس دانستم که در محل خطاب الهی قرار گرفته‌ام... ناگهان کسی بر در کوبید، دانستم که خدای تعالی از من می‌خواهد که برخیزم، پس برخاستم و وضو گرفتم... صدای

1. William James (1842-1910) (از بنیان‌گذاران پراگماتیسم برای حل نزاع‌های متافیزیکی)

کلاغی را شنیدم، صوتی بس خوشایند داشت. شنیدن صدای کلاغ در این هنگام شب عجیب می‌نمود» (همان: ۱۸۲). در خوانش جیمزی، این شطح، گزارش تجربه‌ای دینی است که بر مواجهه‌ای شخصی، ناگهانی و ضدعقلانی بنا شده‌است؛ عارفی که در صدای کلاغ «خطاب الهی» می‌شنود، در حقیقت تجربه‌ای از آن دست را بازمی‌گوید که جیمز آن را حالت دگرگون‌شده آگاهی می‌خواند که در آن مرز میان محرک طبیعی و معناهای قدسی حذف می‌شود و یک تحریک جزئی بیرونی بار قدسی می‌گیرد. این تجربه واجد خصایص روان‌شناختی همانند خودجوشی، انفعال و تحمیل‌گری معنا است؛ یعنی سالک احساس می‌کند که پیام «بر او واقع شده»، نه آن که او در صدد ساختن یا تفسیر آن بوده‌باشد و همین ویژگی نشانه ساختار باطنی تجربه دینی در نگاه جیمز است. اثر معنوی تجربه نیز در این شطح این‌گونه آشکار است: جهان برای عارف به‌نحوی تازه شکل می‌گیرد، طبیعت از سطح خام حسی به سطح نشانه‌های الهام‌بخش ارتقاء می‌یابد و حیوانی چون کلاغ دیگر موجودی عادی نیست، بلکه تبدیل به حامل معنا و جهت‌بخشی متافیزیکی تجربه می‌شود. لذا، شطح روزبهان شهادتی است به رخدادی که در آن امر الهی از خلال یک صدا یا حادثه کاملاً معمولی بر سالک مکشوف می‌شود و این کشف، ادراک و نحوه بودن او را دگرگون می‌کند.

۳-۴. پریشان‌گویی و دریدا

به‌طور کلی، رمز‌گشایی شطح با دریدا شامل شناسایی ابهام و تضادها، تحلیل فرامعنی‌ها، بازخوانی بازتعریف معنا، بررسی شکستن دوقطبی‌ها و تمرکز بر تجربه خواننده/سالک است. شطح از این منظر یک متن ثابت نیست، بلکه فرایند معنایی پویا و بازتعریف‌شونده در زبان و تجربه انسانی است؛ زیرا چنان‌که گذشت شطح برآیند سکر واجد در بیان‌ناپذیری امر متعالی و سرریز آن از زبان است: «وقتی خدا به آنان نزدیک شد، حالت سکر و شور و شیدایی بر ایشان غلبه یافت و کلماتی سکرآمیز از قبیل لغز، شطح و عبارات نامعلوم از نوع آنچه من در جذبات انس ادا می‌کنم بر زبان راندند» (روزبهان شیرازی، ۱۳۹۹: ۱۵۲). بنابراین، زبان شطح با گام‌های دریدا این‌گونه قابل رمز‌گشایی است:

گام نخست: شناسایی ابهام و تضادهای زبانی. شطح معمولاً با جملات متناقض و تضاد معنایی ساخته می‌شود. دریدا این تضادها را نقطه شروع تحلیل می‌داند و معتقد است که ابهام و چندمعنایی، ذات زبان است و تفاوت زبان روزمره و ادبی نیز از همین مسأله ناشی می‌شود (کلیگز، ۱۳۹۴: ۹۴). تحلیل شطح از این منظر شامل بررسی کلمات، ساختارها و تضادهای زبانی است که معنای متن را چندلایه می‌کنند.

گام دوم: تمرکز بر فرامعنی^۱. از نظر دریدا مفهوم «اثر/فرامعنی» یعنی هر واژه یا جمله به واژه‌ها و معانی دیگری اشاره دارد که همواره در متن حضور دارند. بنابراین، هر واژه یا متن معنای خودش را در نسبت با تفاوت‌هایش با دیگر واژه‌ها به‌دست می‌آورد و نه به‌صورت مستقل (ر.ک: Derrida, 1968: 41-65). بنابراین، در شطح، هر عبارت به تجربه‌ای عرفانی و مفهومی فراتر از ظاهر متن اشاره می‌کند که باید در شبکه‌ای از معانی تحلیل شود.

گام سوم: بازخوانی متن به‌عنوان فرایند بازتعریف معنا. شطح با زبان استعاره خود معنا را ثابت نمی‌گذارد و خواننده یا سالک را به بازتعریف معنای متن فرامی‌خواند. تحلیل دریدایی شطح شامل مشاهده این فرایند و تحلیل چگونگی بازتعریف معنا از راه چالش‌های زبان است.

گام چهارم: شکستن دوقطبی‌ها^۲. شطح اغلب مرزهای متضاد مثل خود/حق، انسان/خدا، ظاهر/باطن، حق/عالم را در هم می‌شکند. این روش تأکیدی می‌کند که تحلیل شطح باید این دوقطبی‌ها را بررسی کند و نشان دهد که چگونه متن آن‌ها را جابه‌جا و بازتفسیر می‌کند (کلیگز، ۱۳۹۴: ۸۲).

1. Trace

2. Binary Oppositions

گام پنجم: تمرکز بر تجربه خواننده/سالک. دریدا معتقد است که معنا در تعامل با متن شکل می‌گیرد. شطح باید به‌عنوان تجربه‌ای که خواننده یا سالک در مواجهه با زبان و پارادوکس‌ها کسب می‌کند، تحلیل شود و نشان دهد که چگونه زبان، تجربه عرفانی را بازتولید می‌کند. در این باره می‌توان به مفهوم «بازی» و «مرکز» در ترمینولوژی دریدا استناد کرد؛ باید دید که شطح چگونه مرکززدایی می‌کند یا با تغییر در توازن «مدلول استعلایی» و «اسازی انجام می‌دهد» (کلیگز، ۱۳۹۴: ۸۷-۸۴).

بنابراین، مسأله اصلی در دو شطح پیش رو: «سی سال است تا بایزید در طلب بایزید است و او را ندید» (روزبهان بقلی شیرازی، ۱۳۸۵: ۱۱۱) و «گفتند: جمله خلق در تحت لوای محمد خواهند بود. گفت: بالله که لوای من از لوای محمد عظیم‌تر است» (روزبهان بقلی شیرازی، ۱۳۸۵: ۱۳۱)، فروریزی ساختار معنا و آشکار شدن بازی دلالت است که هر اسم، هر نسبت و هر سلسله مراتب قدسی از درون تهی می‌شود و به تعویق مداوم معنا اشاره می‌کند. در شطح نخست، نام «بایزید» خود را از مرکزیت می‌اندازد. سالک می‌فهمد که «خود» مورد جست‌وجو هیچ‌گاه هم‌ارز «خود» نام‌برده شده نیست؛ دال مدام از مدلول می‌گریزد. بنابراین شطح، هویت را از اساس نامتعیین می‌کند، یعنی نه «بایزید» قابل تثبیت است و نه «طلب». آنچه باقی می‌ماند فقط فرایند بی‌پایان تفاوت‌گذاری است، یعنی «شدن» بدون مقصد است نه «یافتن». این تجربه، خواننده را وادار می‌کند بفهمد که هر تلاشی برای تثبیت معنای «من» در نهایت به شکاف و غیاب می‌رسد. در شطح دوم، ساختار سلسله‌مراتبی الهی عمداً از جای خود برداشته می‌شود. از منظر دریدا این حرکتی تخریبی علیه امکان هر مرکز ثابت است. «لواء» از یک نشانه ثابت به میدان کش‌دار معنا تبدیل می‌شود؛ نه از آن محمد است و نه از آن گوینده، بلکه مدام موقعیتش را عوض می‌کند. متن نشان می‌دهد که «مرکز قدسی» در تعلیق است و هر تلاشی برای تثبیت آن، دوباره به بازی ارجاعات واگذار می‌شود. بنابراین، هر دو شطح، برخلاف ظاهرشان، درباره خود یا پیامبر نیستند، بلکه درباره «اسازی (شالوده‌شکنی) امکان ثابت در معنا، هویت و مرجعیت‌اند. دریدا نشان می‌دهد که شطح، با برهم‌زدن دوگانه‌های «من/دیگری»، «پیامبر/سالک»، «مرکز/حاشیه»، خواننده را وارد فضایی می‌کند که در آن تنها امر پایدار، سیالیت و لغزش معنا است.

۳-۵. تجربیات سوررئالیستی و لکان

به‌طور کلی، رمزگشایی شطح با لکان شامل شناسایی نمادها و علامت‌ها، تحلیل رابطه خود و دیگری، درک میل و فقدان، تحلیل نظم نمادین/خیالی/واقع و بررسی ناخودآگاه ساختاریافته است. شطح از این منظر نمایشی از تجربه روانی و معنوی ناخودآگاه در زبان و نماد است.

گام نخست: شناسایی نمادها و علامت‌های ناخودآگاه. لکان تأکید می‌کند که معنا در زبان از راه نظام علامت‌ها شکل می‌گیرد، پس شطح‌ها نمادهایی هستند که ناخودآگاه سالک را آشکار می‌کنند، بنابراین استعاره‌ها، نمادها و تناقض‌ها علائم راهنمایی هستند (کلیگز، ۱۳۹۴: ۱۱۲).

گام دوم: تحلیل رابطه میان «خود» و «دیگری» (هومر، ۱۳۸۸: ۵۲). شطح اغلب تجربه حضور حق یا وحدت وجود را بیان می‌کند. از نگاه لکان، این تجربه را می‌توان رابطه سالک با «دیگری نمادین»^۱ دانست، جایی که سالک در زبان و معنا با حضور فراتر از خود مواجه می‌شود.

گام سوم: درک میل و فقدان.^۲ لکان بر فقدان و کمبودی که سوژه در ساختار نمادین از آن رنج می‌برد تأکید داشت (فینک، ۱۳۹۷: ۱۲۲). تجربه عرفانی نیز اغلب با نوعی کمبود یا جست‌وجوی معنا همراه است. شطح‌ها بازتاب میل و خلأ روانی سالک هستند و لکان نشان می‌دهد که تجربه معنوی و زبان شطح به‌عنوان وسیله‌ای برای مقابله با این فقدان عمل می‌کند.

^۱. the Symbolic Other

^۲. Desire/ Lack

گام چهارم: تحلیل مرحله نمادین، خیالی و واقع^۱ (کلیگز، ۱۳۹۴: ۱۱۲-۱۲۴). شطح می‌تواند در هر یک از این سه نظم قرار گیرد:

نظم نمادین: بیان تجربه عرفانی از راه زبان و سنت.

نظم خیالی: تصویرسازی ذهنی و ایماژهای شخصی.

نظم واقع: تجربه‌ای که فراتر از زبان و تصویر است و فقط با نشانه‌ها و پارادوکس‌ها اشاره می‌شود.

گام پنجم: تمرکز بر ناخودآگاه ساختاریافته (Lacan, 1966: 261). شطح بازتاب ناخودآگاه سالک است و تحلیل لکانی شامل بررسی چگونگی ساختاربنندی تجربه عرفانی در زبان و نمادها می‌شود. این روش نشان می‌دهد که شطح چگونه تجربه معنوی را به ساختارهای قابل فهم در ذهن و فرهنگ منتقل می‌کند.

بنابراین، مسأله در خوانش لکانی از شطح «عارف را آینه‌ای است که چون در آن نگاه کند، حق را ببیند» (همان، ۱۹۱)، بیان سازوکار میل و تصویر سوژه است؛ جایی که سالک می‌کوشد جای «دیگری بزرگ»^۲ را در ساختار نمادین پر کند. این شطح نشان می‌دهد که آینه همان مرحله آینه‌ای لکان است؛ یعنی سوژه تصویری ایده‌آل و یکپارچه از خود می‌سازد، اما این تصویر در واقع محصول میل به «دیگری بزرگ» است، نه حقیقتی درونی. وقتی عارف در آینه «حق» را می‌بیند، در سطح روان‌کاوانه در واقع میل خود به امر مطلق را بازمی‌تاباند؛ حق نامی است که او بر «امر ناممکن» می‌گذارد. این شطح لحظه‌ای را نشان می‌دهد که سوژه می‌خواهد از شکاف بنیادین خود فراتر برود و با تصویری کامل متحد شود؛ اما آنچه می‌بیند حق نیست، بلکه فانتاسم^۳ وحدت با «دیگری بزرگ» است. آینه بیرونی، تنها بازنمایی همان خلأ درونی است. بنابراین، شطح نشان می‌دهد که تجربه عرفانی، از نگاه لکان، تلاشی است برای پوشاندن فقدان ساختاری سوژه از راه فراقکنی تصویری ایده‌آل که به‌عنوان حق نام‌گذاری می‌شود (عرفا خود اذعان کرده‌اند که منظور از مشاهده حق، ذات حق نیست؛ بلکه همان خدای شخصی سالک است که به قدر سعه وجودی او بر او ظهور کرده‌است).

۳-۶. تجربیات شاعرانه و بارت^۴

وقتی شطح به زبان شاعرانه و عاطفی میل پیدا می‌کند، رولان بارت و نظریه «لذت متن» راه‌گشا است. شطح شاعرانه بیش از آن که در پی انتقال یک معنا باشد، در پی ایجاد لذت زبانی و افق‌های متکثر دلالت است. در منطق بارت، متن شاعرانه فضای «نوشتار» است و خواننده فعالانه در تولید معنا مشارکت می‌کند. بنابراین، شطح شاعرانه هم‌چون متنی است که در سطحی دلالت‌های عرفانی دارد و در سطحی دیگر صرفاً بازی زبانی است که لذت و تأثر می‌آفریند. رمزگشایی در این چشم‌انداز یعنی نشان دادن این که شطح چگونه با موسیقی زبان، ایهام و تصویرسازی، تجربه عرفانی را به تجربه ادبی تبدیل می‌کند. گزارش عرفا از تجارب روحانی و معارج باطنی‌شان و به‌طور ویژه کتاب *کشف‌الأسرار و مکاشفات‌الأنوار* روزبهان شیرازی از یک سو بسط همین تجربه لذت‌بخش و شاعرانه معنوی است که از خیال قدسی نشأت می‌گیرد. بنابراین، برای رمزگشایی از این نوع تجربیات که پشتیبان ظهور شطح‌اند، می‌توان با گام‌های بارت چنین عمل کرد:

گام نخست: تشخیص وضعیت گفتاری. شطح متنی است که در سطحی فراتر از نیت مؤلف باید بررسی شود. بنابراین، اصل اساسی بارت یعنی مرگ مؤلف^۵ را باید در نظر گرفت؛ در این گام، بارت معتقد است که معنا در لحظه دریافت شکل می‌گیرد و نه در قصد تولیدکننده، لذا در لذت متن، خواننده همدست مؤلف محسوب می‌شود تا در جریان تولید معنا مشارکت کند (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۷۵).

1. Symbolic, Imaginary, Real

2. Autre

3. Fantasma: همان صحنه میل سوژه است

4. Roland Barthes (1915-1980)

5. Death of the Author

گام دوم: شناسایی رمزگان‌های زبانی. از نظر بارت هر متن از راه مجموعه‌ای از کدها عمل می‌کند: کد هرمنوتیکی^۱، کد معنایی^۲، کد نمادین^۳، کد کنایی^۴ و کد فرهنگی^۵ (سلدن، ویدوسون، ۱۳۹۷: ۱۹۹-۱۹۷) و شطح نیز باید بر اساس این کدها گشوده شود.

گام سوم: تحلیل بینامتنی^۶. بارت جمله معروفی دارد: «یک متن، بافتی از نقل قول‌ها است که از هزاران کانون فرهنگ گرفته شده است»^۷ (Barthes: 1993: 65)، پس شطح در شبکه‌ای از متون عرفانی، قرآنی و ادبی قرار دارد. رمزگشایی با بارت یعنی ردگیری این پیوندها و آشکار کردن هم‌نشینی متون؛ لذا باید دید که چگونه گفتار عارف، صدای چند متن و چند سنت را در خود جمع کرده است. پس، واژه‌ها و تصاویر شطح همگی بازتولید و دگرگون‌سازی گفتمان‌های پیشین مانند قرآن، حدیث، متون عرفانی متأخر، زبان شعر فارسی و سنت‌های نمادین هستند. بنابراین، باید برای کشف چندمعنایی^۸ جایگاه باز کرد؛ یعنی هر شطح واجد تکثر معنا است. رمزگشایی در اینجا یعنی بازگشودن این لایه‌های چندگانه بدون تقلیل آن به یک معنا.

گام چهارم: بررسی لذت متن. بارت در بحث لذت متن می‌گوید که ممکن است کیف و سرخوشی ناشی از متن که در خلال خوانش‌های شخص از متن رخ می‌دهد رابطه او با زبان را به بحران بکشاند (بارت، ۱۳۸۹: ۳۳). بنابراین، زبان شطح صرفاً معنای منطقی ندارد؛ بلکه تولیدکننده لذت زبانی و حتی گسست‌های خوشایند است که خواننده را به تجربه‌ای زیبایی‌شناسانه و عاطفی می‌کشاند.

خوانش بارتی از این شطح شاعرانه روزبهان: «جمله در آن دریا افتادند و جمله باز خوردند لیکن همه تشنه بیرون آمدند. از بحر قدم جز قطره‌ای نخوردند... قران کیوان در برج عقرب هلال یمنی را غایت محاق است و فرق فرقد بر شاخ ثور بس گرانبار است. رسیدگان نارسیده‌اند و حدوثیان از قدم ناپسندیده. کوه را با کاه چه آشنایی؟ و صرصر با عطسه گیاه در آتش چه کند؟ دیوک ماه از بوقلمون چین چه نشان دارد و گربه پشمینه پیش هزبر عرین چه شکار کند؟» (روزبهان بقلی، ۱۳۸۵: ۳۰۳)، مبتنی بر رخداد زبانی است که در آن سوژه در شبکه‌ای از رمزگان، تصاویر و ارجاعات فرومی‌رود و معنای تثبیت‌شده را از کار می‌اندازد. وضعیت گفتاری از آغاز کاملاً شاعرانه و گسسته است و گوینده در مقام کسی ظاهر می‌شود که زبان را اجرا می‌کند نه آن که معنا را گزارش کند. شطح با زنجیره‌ای از استعاره‌ها، تشبیهات نجومی، طبیعی و حیوانی، رمزگان‌هایی را فعال می‌کند که از عرفان، نجوم، اسطوره و گفتار عامیانه درهم آمیخته‌اند و متن را به سوی چندصدایی می‌برند. این شبکه رمزگان‌ها اجازه می‌دهد که متن دائماً از یک نظام معنا به نظامی دیگر لغزش کند؛ «دریا»، «بحر قدم»، «قران کیوان»، «هلال یمنی»، «فرقد»، «ثور»، «صرصر»، «دیوک ماه»، «گربه پشمینه»، همه این عناصر درون سنت‌های متفاوت معنا تولید می‌کنند، اما کنار هم قرار گرفتن‌شان ساختاری معناگرایز پدیدمی‌آورد که هویت شطح را شکل می‌دهد. بینامتنیت در اینجا پررنگ است؛ متن ناخودآگاه متون عرفانی، نجومی، حکمی و فانتزی را فرامی‌خواند بدون آن که به هیچ‌کدام وفادار بماند. این ارجاع‌های پراکنده خواننده را وادار می‌کنند که معنا را در یک مرکز واحد نیابد، بلکه در لغزش میان متون و مرکزهای متعدد بجوید. اما نقطه اصلی در تحلیل بارت لذت متن است که خواننده با این انبوه تصاویر نامتجانس دچار لذت گسست می‌شود. شطح از منطق معنای قطعی عبور می‌کند و با تراکم استعاره‌ها، با شتاب تصویرسازی و با بی‌اعتنایی به انسجام روایی، نوعی سرخوشی زبانی پدیدمی‌آورد. لذت دقیقاً همان‌جا است که زبان از کارکرد ارجاعی آزاد می‌شود و به بازی دلالت‌ها تبدیل می‌شود؛ پس «صرصر» و «عطسه گیاه»، همگی نشانه‌هایی هستند که در معنای

1. Hermeneutic Code

2. Semantic Code

3. Symbolic Code

4. Proairetic Code

5. Cultural Code

6. Intertextuality

7. Le texte est un tissu de citation, issues des mille foyers de la culture.

8. Polysemy

ثابت آرام نمی‌گیرند و همین تعلیق، تجربه‌ی شاعرانه را می‌سازد. در نتیجه، این شطح از منظر بارت نمایش رهایش زبان است که با بازی رمزگان‌ها و ناآرامی تصاویر، خواننده را از جست‌وجوی معنا به لذت‌بردن از فرایند دلالت می‌برد.

۴. نتیجه‌گیری

این پژوهش در پی آن است که شطح به‌عنوان متنی چندلایه و چندصدا آشکار شود که فراتر از قالب تک‌معنایی سنتی، در تنش میان چشم‌اندازهای معنوی، زبانی و روانی قابل قرائت باشد. تحلیل تاریخی و سنتی شطح نشان داد که مفسران کلاسیک، از جمله روزبهان شیرازی، در صدد مشروعیت‌بخشی به این گفتارهای حدی بوده‌اند و از رهگذر الحاق آن به دستگاه شریعت، شطح را در محدوده‌ای از تفسیر عرفانی-تشریحی نگاه داشته‌اند. اما رهیافت‌های مدرن با بهره‌گیری از دستاوردهای روان‌کاوی، پدیدارشناسی، هرمنوتیک و نشانه‌شناسی، امکان آن را مهیا می‌کند که شطح به‌منزله بیان نمادین تجربه‌ای منفرد و استعلایی تفسیر شود. لذا، بر مبنای نظریه‌ی ریکور، شطح به‌سان متنی استعاری و متناقض، حامل معنایی چندسطحی است که از دل تنش میان متن و افق خواننده برمی‌خیزد. دریدا با گشودن منطق تفاوت، شطح را در وضعیت تعلیق و بی‌قراری دلالت قرار می‌دهد و امکان حقیقت‌جویی را در پراکندگی معنا آشکار می‌کند. بارت از رهگذر رمزگان‌های زبانی و بینامتنیت، شطح را در شبکه‌ای از گفتمان‌ها رمزگشایی و بر لذت متن و فراروی معنا تأکید می‌کند. در سطحی دیگر، الیاده و ویلیام جیمز بر وجه قدسی و تجربه‌محور شطح انگشت می‌گذارند و آن را به‌منزله‌ی شهادتی بر حضور امر متعالی تفسیر می‌کنند. لکان نیز با تأکید بر شکاف هستی‌شناختی سوژه، شطح را بازتابی از سازوکارهای فقدان، فانتاسم و امر ناممکن می‌داند. بنابراین، جمع‌بندی نشان می‌دهد که شطح را می‌توان در امتداد دو مسیر خوانش دنبال کرد؛ در مسیر نخست که سنتی است، شطح در مقام گزاره‌ای نیازمند توجیه شرعی ظاهر می‌شود. در مسیر دوم که مدرن است، شطح به‌منزله‌ی واقعه‌ای زبانی، روانی و قدسی رمزگشایی می‌شود. براین‌دوم دو رویکرد، نفی یا اثبات ادعای عارف نیست، بلکه آشکار کردن پیچیدگی و غنای زبانی-تجربی شطح است؛ امری که همزمان مرز میان انسان، خدا و جهان را درهم می‌ریزد و امکان خوانش جدیدی از عرفان را در پرتو نظریه‌های معاصر فراهم می‌کند.

منابع

- افتخار، زهرا، آقاحسینی، حسین و آنگونه جونقانی، مسعود (۱۴۰۳). «تحلیل زبان شطح بر اساس الگوی گفتمان پویا در شرح شطحیات روزبهان»، دوفصلنامه‌ی عرفان‌پژوهی در ادبیات، دوره ۳، شماره ۵، ۳۸-۱۱. (DOI): 10.22054/MSIL.2024.74474.1127
- الیاده، میرچا (۱۳۸۸). *مقدس و نامقدس، ترجمه بهزاد سالکی، تهران: علمی و فرهنگی.*
- _____ (۱۳۹۳). *نمادپردازی، امر قدسی و هنرها، ترجمه مانی صالحی علامه، تهران: نیلوفر.*
- بارت، رولان (۱۳۸۹). *لذت متن. ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.*
- جعفری سمانه و میرباقری فرد، سیدعلی اصغر (۱۳۹۹). «تحلیل محتوایی شطح (بر پایه‌ی شطحیات قرن دوم تا هفتم)»، *پژوهشنامه‌ی عرفان*. سال ۱۱، شماره ۲۲، صص ۴۷-۶۰. <http://erfanmag.ir/article-1-625-fa.html>
- _____ (۱۳۹۵). «تحلیل انتقادی تعاریف شطح». *ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء، سال هفتم، شماره ۱۴، صص ۱۴۹-۱۷۶.* <https://doi.org/10.22051/jml.2017.11951.1204>
- جیمز، ویلیام (۱۳۹۱). *تنوع تجربه‌ی دینی. ترجمه حسن کیانی. تهران: حکمت.*
- چارلنگ علی‌ضامی، فرزانه و مهرکی، ایرج (۱۴۰۳). «ویژگی کارکردهای زبان در سوررئالیسم و شطحیات صوفیه»، *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی*. دوره ۱۶، شماره ۵۹، صص ۴۳-۶۳.
- حیدری، فاطمه (۱۳۹۹). «رویکردهای متفاوت نسبت به شطح‌گویی و انواع درونمایه‌ی شطحیات»، *پژوهشنامه‌ی عرفان*. سال ۱۱، شماره ۲۲، صص ۸۸-۶۱. <http://erfanmag.ir/article-1-661-fa.html>
- روزبهان شیرازی (۱۴۲۶ ق). *مشرّب الأرواح*، بیروت: دارالکتب العلمیه.
- _____ (۱۳۸۵). *شرح شطحیات، تصحیح و مقدمه‌ی هانری کربن. چ پنجم. تهران: طهوری.*
- _____ (۱۳۹۳). *کشف الأسرار و مکاشفات الأنوار، تصحیح و ترجمه مریم حسینی. تهران: سخن.*

- _____ (۱۳۷۳). هرمنوتیک: احیای معنا یا کاهش توهم، ترجمه هاله لاجوردی. مجله ارغنون. شماره ۳، صص ۱-۱۰.
- _____ (۱۳۸۳). زمان و حکایت، ج اول، ترجمه مهشید نونهالی. تهران: گام نو.
- _____ (۱۳۹۰). زندگی در دنیای متن، ترجمه بابک احمدی. تهران: مرکز.
- زرقانی، سید مهدی و اخلاقی، الهام (۱۳۹۱). «تحلیل ژانر شطح بر اساس نظریه کنش گفتار»، *ادبیات عرفانی الزهراء*، شال ۳، شماره ۶، صص ۸۰-۶۱. <https://doi.org/10.22051/jml.2013.86>
- سراج، ابونصر (۱۹۱۴). *اللمع فی التصوف*. تصحیح رینولد البین نیکلسون. لندن.
- سلدن، رمان و ویدوسون، پیتر (۱۳۹۷). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر. تهران: بان.
- سیدان، الهام و حجتی‌زاده، راضیه (۱۳۹۵). «بررسی فرایند حسی - ادراکی شطحیات عرفانی بر اساس نظریه نشانه‌معناشناسی احساسات»، *پژوهش‌های ادبی*، دوره ۱۳، شماره ۵۲، صص ۶۵-۹۰. <https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.17352932.1395.13.52.6.2>
- طاهری، حسین (۱۴۰۱). *علاءالدوله سمنانی: ده گفتار کلامی، فلسفی و عرفانی*، ج دوم. تبریز: یانار.
- _____ (۱۳۹۹). شرح و تبیین اندیشه‌های فلسفی، کلامی و عرفانی شیخ علاءالدوله سمنانی. سمنان: حبله‌رود.
- عین‌القضات همدانی (۱۳۸۵). دفاعیات، به کوشش قاسم انصاری. تهران: منوچهری.
- فهیمی، رضا، آقاحسینی، حسین و نصر اصفهانی، محمدرضا (۱۳۹۱). «بررسی مفهوم تجلی و انواع آن از دیدگاه ابن عربی»، *ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء*، سال سوم، شماره ۶، صص ۱۲۰-۱۰۱. <https://doi.org/10.22051/jml.2013.88>
- فرهادی، سودابه و امیدی، ایوب (۱۳۹۶). «بررسی شطحیات عرفانی با نگاهی به نظریه گشتاری چامسکی»، *فصلنامه عرفانیات در ادب فارسی*، شماره ۳۳، صص ۱۸۲-۱۶۰.
- فینک، بروس (۱۳۹۷). *سوژه لاکانی بین زبان و ژوئیسانس*. ترجمه محمدعلی جعفری. تهران: ققنوس.
- کلیگز، مری (۱۳۹۴). *درسنامه نظریه‌های ادبی*. ترجمه جلال سخنور و دیگران. تهران: اختران.
- گلی، احمد و دستمالچی، ویدا (۱۳۹۴). «رمزگشایی شطحیات بر پایه علم معانی»، *فنون ادبی اصفهان*. دوره ۷، شماره ۱، صص ۳۳-۴۶. <https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20088027.1394.7.1.6.3>
- لاهیجی، محمد (۱۳۷۷). *مفاتیح الإعجاز فی شرح گلشن راز*، پیشگفتار علیقلی محمودی بختیاری. تهران: علم.
- مباشری، محبوبه و واعظ‌زاده، فائزه (۱۴۰۲). «تحلیل خلاقیت‌های زبانی روزبهان بقلی در شرح شطحیات با تکیه بر الگوی ارتباطی یاکوبسن»، *پژوهش‌های دستوری بلاغی*، دوره ۱۳، شماره ۲۴. <https://doi.org/10.22091/JLS.2024.10527.1591>
- مکاریک، ایرنا (۱۳۸۴). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- مورنو، آنتونیو (۱۳۹۲). *یونگ، خدایان و انسان مدرن*. ترجمه داریوش مهرجویی. تهران: مرکز.
- میرباقری‌فرد، سید علی اصغر و آنگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۹). «تحلیل شطح بر مبنای تفکیک وجودشناسی و معرفت‌شناسی»، *ادب پژوهی*. شماره ۱۳، صص ۶۰-۲۹. <https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.17358027.1389.4.13.2.4>
- هنرمند، سعید (۲۰۱۶). *اندیشه‌های پل ریکور درباره استعاره، خود، سیاست و گفتمان*، کانادا: جوان.
- هومر، شون (۱۳۸۸). *ژاک لاکان*، ترجمه محمدعلی جعفری و محمدابراهیم طاهری. تهران: ققنوس.

References

- Ayn al-Qudat Hamadani. (2006). *Difaiyat*. Edited by Ghasem Ansari. Tehran: Manouchehri. [in Persian]
- Barthes, R. (2010). *The Pleasure of the Text*. Translated by Payam Yazdanjoo. Tehran: Markaz. [in Persian]
- _____. (1993). *La mort de l'auteur*. Paris: Seuil.
- Chaharlang Ali-Zamani, F & Mehraki, I. (2024). "Features of Language Functions in Surrealism and Sufi Shathiyat." *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts*, Vol. 16, No. 59, pp. 43-63. [in Persian]
- Derrida, J. (1968). *La Différence*. (Conférence prononcée à la Société française de Philosophie). in *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil.

- Eftekhari, Z., Aghahosseini, H., & AlGuneh Jonaghani, M. (2024). Analysis of Shath language based on the dynamic discourse model in Sharh Shathiyat of Ruzbihan. *Two-Season Journal of Mysticism Studies in Literature*, 3(5), 11–38. [in Persian]
- Eliade, M. (2009). *The Sacred and the Profane*. Translated by Behzad Saleki. Tehran: Elmi va Farhangi. [in Persian]
- _____. (2014). *Symbolism, the Sacred, and the Arts*. Translated by Mani Salehi Allameh. Tehran: Niloufar. [in Persian]
- Fahimi, R., Aghahosseini, H., & Nasr Esfahani, M. R. (2012). Examining the concept of manifestation and its types from the perspective of Ibn Arabi. *Al-Zahra University Journal of Mystical Literature*, 3(6), 101–120. [in Persian]
- Farhadi, S. & Omid, A. (2017). Examining mystical shathiyat with reference to Chomskyan transformational theory. *Mysticism in Persian Literature Quarterly*, 33, 160–182. [in Persian]
- Fink, B. (2018). *The Lacanian Subject Between Language and Jouissance*. Translated by Mohammad Ali Jafari. Tehran: Ghoghnoos. [in Persian]
- Goli, A. & Dastmalchi, V. (2015). “Decoding Shathiyat Based on Ilm al-Ma’ani (Science of Meanings).” *Fonoone Adabi-ye Isfahan*, Vol. 7, No. 1, pp. 33-46. [in Persian]
- Heidegger, M. (2007). *Being and Time*. Translated by Siavash Jamadi. Tehran: Ghoghnoos. [in Persian]
- Heydari, F. (2020). “Different Approaches to Shath-Gui and Thematic Types of Shathiyat.” *Pajouheshnameh-ye Erfan*, Vol. 11, No. 22, pp. 61-88. [in Persian]
- Homer, S. (2009). *Jacques Lacan*. Translated by Mohammad Ali Jafari & Mohammad Ebrahim Tahayi. Tehran: Ghoghnoos. [in Persian]
- Honarmand, S. (2016). *Paul Ricœur’s Thoughts on Metaphor, Self, Politics, and Discourse*. Canada: Javan. [in Persian]
- Jafari, S. & Mirbagheri-Fard, S. A. A. (2016). “Critical Analysis of Definitions of Shath.” *Adabiyat-e Erfani-ye University of Alzahra*, Vol. 7, No. 14, pp. 149-176. v
- Jafari, S. & Mirbagheri-Fard, S. A. A. (2020). “Content Analysis of Shath (Based on Shathiyat from the 2nd to the 7th Century).” *Pajouheshnameh-ye Erfan*, Vol. 11, No. 22, pp. 47-60. [in Persian]
- James, W. (2012). *The Varieties of Religious Experience*. Translated by Hassan Kiani. Tehran: Hekmat. [in Persian]
- Jung, C. G. (b. 2011). *Psychology of the Unconscious*. Translated by Mohammad Ali Amiri. Tehran: Elmi va Farhangi. [in Persian]
- _____. (2013). *Spirit and Life*. Translated by Latif Sedghiani. Tehran: Jami. [in Persian]
- _____. (a. 2011). *Man and His Symbols*. Translated by Hassan Akbariyan Tabari. Tehran: Dayereh. [in Persian]
- Klages, M. (2015). *Handbook of Literary Theories*. Translated by Jalal Sokhnoor et al. Tehran: Akhteran. [in Persian]
- Lacan, J. (1966). *Ecrits*. Paris: editions du Seuil.
- Lahiji, M. (1998). *Mafatih al-I’jaz fi Sharh Golshan-e Raz*. Foreword by Aligholi Mahmoudi Bakhtiari. Tehran: Elm. [in Persian]
- Makarik, I. (2005). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*. Translated by Mehran Mohajer & Mohammad Nabavi. Tehran: Agah. [in Persian]
- Mirbagheri-Fard, S. A. A. & Algoune Jonaqani, M. (2020). “Analysis of Shath Based on Ontological and Epistemological Distinctions.” *Adab-Pazhouhi*, No. 13, pp. 29-60. [in Persian]
- Mobashery, M., & Vaezzadeh, F. (2023). Analysis of linguistic creativity in Ruzbihan Baqli’s Sharh Shathiyat with emphasis on Jakobson’s communication model. *Research in Rhetorical Grammar*, 13(24). [in Persian]
- Moreno, A. (2013). *Jung, Gods, and Modern Man*. Translated by Dariush Mehrjooei. Tehran: Markaz. [in Persian]
- Ricœur, P. (1994). *Hermeneutics: Reviving Meaning or Reducing Illusion*. Translated by Haleh Lajvardi. *Arghanoon Journal*, No. 3, pp. 1-10. [in Persian]

- _____. (2004). *Time and Narrative, Vol. 1*. Translated by Mahshid Nownehali. Tehran: Gam-e No. [in Persian]
- _____. (2011). *Life in the Textual World*. Translated by Babak Ahmadi. Tehran: Markaz. [in Persian]
- _____. (1976). *Interpretation Theory: Discours and the Surplus of Meaning*. Fort Worth: Texas Christian University Press.
- Ruzbehan Shirazi. (2005 AH). *Mashrab al-Arwah*. Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyah.
- Ruzbehan Shirazi. (2006). *Sharh Shathiyat*. Edited and prefaced by Henry Corbin. 5th ed. Tehran: Tahouri. [in Persian]
- _____. (2014). *Kashf al-Asrar va Makashafat al-Anwar*. Edited and translated by Maryam Hosseini. Tehran: Sokhan. [in Persian]
- Sarraj, Abu Nasr. (1914). *Al-Luma' fi al-Tasawwuf*. Edited by Reynold A. Nicholson. London.
- Selden, R & Widdowson, P. (2018). *Guide to Contemporary Literary Theory*. Translated by Abbas Mokhber. Tehran: Ban. [in Persian]
- Seyedan, E, & Hojjatizadeh, R. (2016). Investigation of the sensory-cognitive process of mystical shathiyat based on semiotics of emotions theory. *Literary Studies*, 13(52), 65–90. [in Persian]
- Taheri, H. (2020). *Explanation and Elucidation of Philosophical, Theological, and Mystical Thoughts of Sheikh Ala al-Dawla Semnani*. Semnan: Hable-Rood. [in Persian]
- _____. (2022). *Ala al-Dawla Semnani: Ten Theological, Philosophical, and Mystical Discourses*. 2nd ed. Tabriz: Yanar. [in Persian]
- Zarghani, S. M, & Akhlaghi, E. (2012). Genre analysis of shath based on speech act theory. *Al-Zahra Journal of Mystical Literature*, 3(6), 61–80. [in Persian]



Study and Analysis of the Story "Kiss Lovly God's on the Moon" by Mustafa Mastour, Considering the Theory of Intertextuality

Hossein Hassanrezaei¹  and Abdollah Valipour² 

1. Corresponding author, Department of Persian Language and Literature Education, Farhangian University, Tehran, Iran. E-mail: hossein.hassanrezaei@cfu.ac.ir
2. Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran. E-mail: a.valipour@pnu.ac.ir

Article Info

ABSTRACT

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
1 April 2025

Received in revised form:
15 July 2025

Accepted:
16 August 2025

Available online:
20 September 2025

Intertextuality is one of the most important approaches and literary theories that researchers applied to read and explain various artworks. Although this theory has been proposed for several decades, it is still valid and applicable to humanities researchers. Today, with the advent of the Internet and the availability of cyberspace, the importance of intertextuality has become increasingly apparent. In the story "Kiss lovly God's on the Moon", by Mustafa Mastour, various intertextual components can be identified. Therefore, the present article studied intertextuality in the story on the moon. To reach the purpose, the article has two general parts: 1) The first part is an introduction to the theoretical topics such as definition, types, and some important works in the field of intertextuality 2) The second part of the article studied and implemented seven types of intertextuality, such as the intertextuality of production and reception, explicit and implicit, etc., which applied to the story of "on the moon". To do this research, the descriptive-analytical method was used. Findings indicated that intertextual theory can be a valid instrument for analyzing and reading the story of "Kiss lovly God's on the Moon" because, by intertextual reading, the implications, the meanings and relationships of this story were revealed, which is not possible with other readings.

Keywords:

Kiss lovly God's on the Moon,
story,
Mustafa Mastour,
intertextuality

Cite this article: Hassanrezaei, H. & Valipour, A. (2025). Study and analysis of the story "Kiss Lovly God's on the Moon" by Mustafa Mastour, considering the theory of intertextuality. *Persian Literature*, Vol. 15, No. 1, Serial No. 35, 161-184. <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.403243.2340>



© Author(s) retain the copyright.

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.403243.2340>



بررسی و تحلیل داستان «روی ماه خداوند را ببوس» اثر مصطفی مستور با توجه به نظریه بینامتنیت

حسین حسن‌رضایی^۱ و عبدالله ولی‌پور^۲

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. رایانامه: hossein.hassanrezaei@cfu.ac.ir

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران. رایانامه: a.valipour@pnu.ac.ir

چکیده

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله:

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۱۲

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۲۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۲۵

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۹

کلیدواژه‌ها:

«روی ماه خداوند را ببوس»

داستان،

مصطفی مستور،

بینامتنیت.

بینامتنیت از مهمترین رویکردها و نظریه‌های ادبی است که محققان از آن برای خوانش و تبیین آثار هنری مختلف بهره برده‌اند. با آنکه چندین دهه از عمر این نظریه می‌گذرد، همچنان نزد محققان علوم انسانی معتبر است و کاربرد دارد. امروزه به سبب گسترش اینترنت و در دسترس بودن فضای مجازی، اهمیت بینامتنیت بیش از پیش آشکار گشته است. در داستان «روی ماه خداوند را ببوس» اثر مصطفی مستور نیز مولفه‌های بینامتنی گوناگونی می‌توان تشخیص داد. با توجه به موارد بالا، مقاله حاضر بینامتنیت را در داستان روی ماه بررسی کرده است. برای بررسی این موضوع، مقاله به دو قسمت کلی تقسیم می‌شود: (۱) در قسمت مقدمه، که شامل مباحث نظری تحقیق است، مسائلی مانند تعریف، انواع و برخی آثار مهم در زمینه بینامتنیت بررسی شده است. (۲) قسمت دوم مقاله به بررسی و پیاده‌سازی هفت نوع بینامتنیت، همچون بینامتنیت تولید و دریافت، صریح و غیرصریح و... که قابل انطباق بر داستان روی ماه‌اند، پرداخته است. مقاله حاضر که با روش توصیفی-تحلیلی نوشته شده است، در پایان نتیجه می‌گیرد که نظریه بینامتنیت، می‌تواند دستمایه‌ای معتبر برای تحلیل و خوانش داستان «روی ماه خداوند را ببوس» باشد، زیرا با خوانش بینامتنی، دلالت‌ها، معانی و روابطی از این داستان آشکار می‌شود، که با خوانش‌های دیگر ممکن نیست.

استناد: حسن‌رضایی، حسین و ولی‌پور، عبدالله (۱۴۰۴). بررسی و تحلیل داستان «روی ماه خداوند را ببوس» اثر مصطفی مستور با توجه به نظریه بینامتنیت. *ادب*

فارسی، دوره ۱۵، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۵، ۱۸۴-۱۶۱. <https://doi.org/10.22059/jpl.2026.403243.2340>

ناشر: انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.



۱. مقدمه

بینامتنیت، یا به تعبیری «دانش تبیین ارتباطات و کشف بزرگ قرن در عرصهٔ ادب و هنر» (عظیمی یانچشمه و میرباقری فرد، ۱۳۹۶: ۲۱) یکی از مهمترین نظریه‌های ادبی است که در سال ۱۹۶۰ به وسیلهٔ ژولیا کریستوا (Julia kristeva) با تأثیر از نظرات سوسور، باختین و فرمالیست‌های روس نضج یافت. با این که چندین دهه از عمر آن می‌گذرد، همچنان یکی از پرکاربردترین نظریه‌ها در خوانش آثار هنری است. آنگونه که اکثر محققان اشاره کرده‌اند، از ابتدای تاریخ تا کنون بینامتنیت وجود داشته و به گفتهٔ باختین: «جز واژگان حضرت آدم هیچ واژهٔ بکری وجود ندارد»، زیرا هنرمند «در جهانی از واژه‌های دیگران زندگی می‌کند» (ملاابراهیمی و رحیمی، ۱۳۹۶: ۱۹۲). بنابراین هر انسانی که از زبان استفاده می‌کند، خواه‌ناخواه از بینامتنیت متأثر خواهد بود. با این حال، در نیمهٔ دوم قرن بیستم بود که بینامتنیت به عنوان نظریهٔ ادبی ظهور یافت. نظریهٔ بینامتنیت آن چنان جذاب بوده که توانسته نظر اکثر اندیشمندان معاصر را به خود جلب کند. با نگاهی به نمایهٔ موضوعی کتاب ساختار و تأویل متن بابک احمدی ذیل «بینامتنی»، علاوه بر نظریه‌پردازان معروف بینامتنیت (باختین، بارت، کریستوا، ژنت) می‌توان مکتب‌های مختلفی مانند فرمالیست‌ها (شکلوفسکی، تینیانوف یا کوبسن) و اندیشمندانی همچون فوکو، لوی استروس، دریدا، بلوم، گادامر، هارتمن و... را مشاهده کرد که نظریهٔ بینامتنیت توجه آنها را به خود جلب کرده‌است و آنها در برخی تحلیل‌های خود این نظریه را به کار بسته‌اند (احمدی، ۱۳۸۰: ۷۵۴). در ایران نیز بعد از ترجمهٔ کتاب بینامتنیت از گراهام آلن (۱۳۸۰) و نیز ترجمه و تالیف مقالاتی در مورد بینامتنیت به وسیلهٔ نامور مطلق و دیگران توجه فراوانی به بینامتنیت شده است.

بینامتنیت در اصل شکل تحول یافته نظریهٔ چندآوایی یا پلی فونی است که میخائیل باختین (Mikhail Bkhtin) آن را از هنر موسیقی عاریت گرفته است. «پلی فونی در نظر باختین آشوب در متن نیست، بلکه ارکستریزه کردن صداها، متفاوت و متناقض است» (نجومیان، ۱۳۹۰: ۳۲ به نقل از آلبوغبیش، ۱۳۹۵: ۳۶). کریستوا نیز به تصریح خودش «اندیشهٔ باختین دربارهٔ وجود صداها، متعدد در درون یک متن را با ایدهٔ چند متن در درون یک متن جایگزین» می‌کند و نظریهٔ بینامتنیت را ابداع می‌نماید (همان‌جا). از نظر کریستوا هر متنی «جایگشت متون و بینامتنیتی در فضای یک متن مفروض» است که در آن «گفته‌های متعدد، برگرفته از دیگر متون، با هم مصادف شده و یکدیگر را خنثا می‌کنند» (آلن، ۱۳۹۷: ۵۸). بینامتنیت یا به تعبیر کریستوا، جایگشت (همان: ۸۲) یعنی «ارتباط شبکه‌ای متن‌ها با یکدیگر» چنان که گویی «هر متن همانند موزاییکی از نقل قول‌ها ایجاد می‌شود» (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۰۸). بنابراین از منظر بینامتنی هر متنی همانند حلقهٔ زنجیری است که با حلقه‌های پیش و پس از خود در ارتباط است (فرزاد، ۱۳۸۳: ۲۴۶). از نظر بارت: «یک متن رشته کلماتی عرضه‌دارنده یک معنای «خدا انگارانه»ی واحد... نبوده، بل فضائی چندبعدی است که در آن طیف متنوعی از نوشته‌ها، بی‌آنکه هیچ یک اصیل باشند، در هم آمیخته و با هم مصادف می‌شوند. متن بافته‌ای از نقل قول‌های برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ است» (آلن، ۱۳۹۷: ۲۸). بنابراین بینامتنیت به معنای تأثیر متون^۱ معاصر یا پیشین بر یک اثر است، تأثیری که صرفاً به نقل یا تقلید محدود نمی‌شود، بلکه این نقل و تقلید با خلاقیت و نبوغ همراه است. مانند بارت که کتاب سیصد صفحه‌ای اس/زد خود را بر اساس داستان سی صفحه‌ای سارازین اثر بالزاک نوشته است (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۶۸).

در مورد انواع بینامتنیت باید گفت که «امروزه ما با یک بینامتنیت سر و کار نداریم، بلکه با انبوهی از بینامتنیت‌ها... [همانند] بینامتنیت تولید و دریافت کریستوا و ریفاتر...، بینامتنیت احتمالی و حتمی ریفاتر...، داخلی و خارجی نجم...، ضعیف و قوی لوران ژنی...، مستقیم و غیرمستقیم جمعه و...» روبه‌رو هستیم (خواج‌آیم و دیگران، ۱۳۹۵: ۳۵). پرداختن به همهٔ این نظرات موجب پراکندگی و تطویل مقاله خواهد شد. از این‌رو روشی ترکیبی انتخاب شد، یعنی از تقسیم‌بندی‌های مختلف در مورد بینامتنیت، از

۱. از نظر باختین متون هم شامل «متنهای معاصر و پیشین است و هم جامعه و تاریخ مربوط به نوشتار» (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۰۷).

هفت نوع که قابل انطباق بر داستان روی ماه بود، استفاده شد: ۱) بینامتنیت تولید (تکوینی) ۲) بینامتنیت دریافت (خوانشی)، ۳) پیرامتنیت ژنتی ۴) بینامتنیت درون مولفی، ۵) بینامتنیت صریح (آشکار)، ۶) بینامتنیت غیرصریح (پنهان)، ۷) انواع دیگر بینامتنیت.

اگرچه برخی بینامتنیت را مفهومی می‌دانند که اغلب با پست‌مدرنیسم تداعی می‌شود (قبادی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۲۵) یا از آن به عنوان یکی از مهمترین ویژگی‌های متون پست‌مدرنیستی یاد می‌کنند (زمانی و تسلیمی، ۱۳۹۷: ۸) با این حال برخی نظریه‌پردازان بینامتنیت، همچون بارت معتقدند «می‌توان قدرت برآشوبنده امر بینامتنی را در آثار ظاهراً واقع‌گرای پیش نیز یافت» (آن، ۱۳۹۷: ۱۲۱). از سوی دیگر «چون هر متنی لاجرم در سطح زبان نگاشته و خوانده می‌شود [ناگزیر] تمام متون با یکدیگر اشتراک دارند» (رفایی، ۱۳۹۳: ۱۶۲) و تنها تفاوت در «میزان برگرفتنی» است (قبادی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۲۸). علاوه بر این، هر اثر ادبی را می‌توان بینامتنی محسوب کرد، چون هر اثر در ژانری خاص نوشته می‌شود و «ژانر مفهومی بینامتنی است. شعری که در ژانر غزل سروده شده باشد، از قواعد و قراردادهای سنت معینی که شاعر آن را به ارث برده تبعیت می‌کند» (مکاریک، ۱۳۹۳: ذیل بینامتنیت).

با توجه به دلایل صدرالذکر برخی محققان از بینامتنیت برای تبیین و خوانش داستان‌های رئالیستی و کلاسیک نیز بهره برده‌اند. داستان روی ماه نیز با این که اثری رئالیستی به حساب می‌آید، اما مصداق‌ها و عناصر بینامتنی زیادی در آن می‌توان مشاهده نمود. مستور را نیز اگرچه نمی‌توان، حداقل با توجه به آثار اولیه‌اش و از جمله همین داستان، نویسنده‌ای مدرن و یا پست‌مدرن به حساب آورد، اما نمودهای بینامتنی گوناگونی در آثار وی می‌توان سراغ گرفت، از جمله: ۱) تصریح وی بر وجود روابط بینامتنی در داستان-هایش ۲) تصریح مستور در مصاحبه‌هایش به مطالعه آثار مختلف فلسفی، شعر و... از دوران نوجوانی ۳) زمینه‌های کاری گوناگونی که مستور انجام داده (مانند داستان، نمایشنامه (دویدن در میدان تاریخ مین)، عکس‌نگاری (پرسه در حوالی زندگی)، سینما (سرشت و سرنوشت: سینمای کریستف کیشلوفسکی) شعر (و دست‌های بوی نور می‌دهند)، ترجمه (فاصله و داستان‌های دیگر از ریموند کارور) و در مصاحبه‌ها و داستان‌هایش، اطلاعات مربوط به این زمینه‌ها را بروز داده است. ۴) بینامتنی درون مولفی. مقاله حاضر که با روش توصیفی-تحلیلی نوشته شده است، ادعا ندارد که همه بینامتنیت‌های داستان مستور را آشکار ساخته، چنین امری در بوطیقای بینامتنیت ناممکن است، اما با خوانش بینامتنی داستان روی ماه دلالت‌ها، عناصر و معانی‌ای از آن ظاهر می‌گردد، که با دیگر خوانش‌ها چنین ظهوری رخ نمی‌دهد.

۱-۱. پیشینه تحقیق

با جست‌وجویی که در منابع مختلف انجام شد، اثر یا مقاله‌ای که به بررسی بینامتنیت در داستان «روی ماه خداوند را ببوس» پرداخته باشد، ملاحظه نشد. با این وجود مقالات ارزشمند در مورد رمان روی ماه خداوند را ببوس نوشته شده که در ذیل به صورت مختصر به برخی از آنها اشاره می‌کنیم. گرجی (۱۳۸۶) در مقاله «نقد تطبیقی و بینامتنی رمان ژان باروا و روی ماه خداوند را ببوس» با تکیه به رویکرد معرفت‌شناسانه، تم مشترک این دو داستان، یعنی نگاه انتقادی به سرنوشت تراژیک انسان معاصر را مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد. حسن‌پور و مطلبی (۱۳۸۹) در مقاله «تحلیل روایت رمان روی ماه خداوند را ببوس با تاکید بر مسأله معنا» پس از معرفی شخصیت‌های رمان و نسبت آنها با مسأله معنا، سنخ‌بندی‌ای از این شخصیت‌ها ارائه می‌کنند و سپس روند رخدادهای رمان را بر اساس مدل «تودورف» مورد بحث قرار می‌دهند. سلیمی کوچی (۱۳۹۰) در مقاله «تناظر شخصیت‌پردازی و همسانی درونمایه و پیرنگ در روی ماه خداوند را ببوس و ژان باروا»، با عنایت به درونمایه‌های مرتبط با حوزه یقین و اعتقاد و پرسش‌های هستی‌شناسانه‌ای که به طور کلی جهان‌بینی آدمیان را رقم می‌زنند، به بررسی تطبیقی دو رمان روی ماه خداوند را ببوس از مصطفی مستور و ژان باروا از روزه مارتن دو گار می‌پردازد. رضی و حاجتی (۱۳۹۰) نیز در مقاله «رمزگشایی از رفتارهای غیرکلامی در داستان روی ماه خداوند را ببوس» با نگاهی میان‌رشته‌ای و با استفاده از نظریه‌های علوم ارتباطات، رفتارهای غیرکلامی بازتاب یافته در داستان روی ماه را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده‌اند و از نشانه‌های غیرکلامی مثل ظاهر فیزیکی، اشارات، حرکات، رفتارهای چهره‌ای و رفتارآوایی شخصیت‌های داستان و همچنین از محیط و فضا و مصنوعات مانند لباس، خوراک، سیگار و ... که

ارتباطات را در روایت داستان شکل می دهند، رمزگشایی می کنند. شریفی ولدانی و میری اصل (۱۳۹۱) نیز در مقاله «بوسه بر روی خداوند» (بررسی تقابل های دوگانه در مان روی ماه خداوند را بیوس) با رویکرد ساختارگرایانه و بر مبنای تقابل های دوگانه، داستان روی ماه را تحلیل کرده اند. نویسندگان در سطح رساخت مان به بررسی تقابل شخصیت ها، توصیف ها و حکایت ها پرداخته و در سطح ژرف ساخت آن نیز به بیان تقابل ها در مضمون و محتوای اثر توجه کرده اند. بزرگ بیگدلی، طاهری و اسفندیاری (۱۳۹۱) در مقاله «تحلیل انسان آرمانی در مان روی ماه خداوند را بیوس» با رویکرد گفتمان دینی به بررسی انسان آرمانی در مان روی ماه پرداخته و عناصر اصلی آن را تبیین کرده اند. حاجی آقابابایی و باستان (۱۳۹۸) نیز در مقاله «بررسی دغدغه های وجودی در داستان های مصطفی مستور» داستان های مستور و از جمله روی ماه را از منظر چندصدایی و حضور موضوعاتی نظیر عدم قطعیت در باورها و اعتقادات، اضطراب و تنهایی آدمیان، ترس از مرگ، معناداری و بی معنایی زندگی و ... مورد تحلیل قرار می دهند. و فاضلی (۱۴۰۱) هم در مقاله «تحلیل و مقایسه معادل یابی عناصر فرهنگی مان روی ماه خداوند را بیوس در دو ترجمه عربی با تکیه بر رویکرد ایویر» عملکرد دو مترجم مان روی ماه خداوند را بیوس در انتقال عناصر فرهنگی با تکیه بر رویکردهای هفتگانه «ایویر» مورد بررسی قرار گرفته است.

قبل از شروع بحث ذکر دو نکته لازم است: نخست، در مقاله برای پرهیز از تکرار و تطویل، به جای عنوان «روی ماه خداوند را بیوس»، ترکیب «روی ماه» به کار رفته است؛ دوم، همپوشانی برخی بینامتنیت ها با یکدیگر است. به عنوان نمونه در داستان روی ماه آشکارا به مولفه های انقلاب اسلامی اشاره شده است. این مولفه ها هم جزو بینامتنیت آشکار به حساب می آیند، زیرا در متن به آنها تصریح شده و هم جزو بینامتنیت تکوینی است، زیرا در خلق داستان روی ماه موثر بوده است. در متن مقاله سعی شده است تا طبقه بندی بینامتنیت ها با توجه به اهمیت و بسامد آن ها باشد. به عنوان مثال چون گفتمان انقلاب اسلامی تاثیر زیادی در خلق داستان روی ماه داشته، در قسمت بینامتنیت تکوینی مورد بررسی قرار گرفته است. در ادامه، ابتدا خلاصه داستان را می آوریم و سپس با توجه به ترتیب اهمیت و بسامد، به ذکر و بررسی هفت بینامتنیت تقسیم بندی شده در مقاله می پردازیم.

۲. خلاصه داستان

یونس، راوی داستان، دانشجوی دکتری پژوهشگری علوم اجتماعی است که تنها سه ماه فرصت دارد تا از رساله دکتری خود که تحلیل علت خودکشی دکتر محسن پارسا است دفاع نماید. محسن پارسا، استاد برجسته فیزیک در ایران است. وی آخرین روز زندگیش، بعد از دانشگاه برای دیدن فیلم آگراندیسمان به سینما می رود. سپس به بالای ساختمانی بلند رفته و خودکشی می نماید. یونس که قبلا فردی خداپاور بوده است، می کوشد تا دلایل اجتماعی خودکشی دکتر پارسا را واکاوی نماید. او در حین انجام تحقیقاتش، دچار بحران عمیق فلسفی و هستی شناسانه بر سر وجود یا عدم وجود خدا می شود و سوالات زیادی در این باب برایش پیش می آید. این شک و سرگستگی درونی یونس، بر رابطه او با نامزدش سایه که دانشجوی کارشناسی ارشد الهیات و فردی معتقد و مذهبی است، تاثیر مخربی می گذارد. بازگشت مهرداد، دوست قدیمی یونس، از آمریکا که او نیز همچون وی در وجود خدا تردید دارد، بر شک و بحران روحی یونس می افزاید. سرانجام کسانی همچون سایه و علیرضا، دوست عارف مسلک یونس، سعی می کنند او را از این بحران روحی نجات دهند.

۳. بینامتنیت تولید (تکوینی)

بینامتنیت از همان آغاز مطابق نظریات کریستوا و بارت به دو شاخه بزرگ تقسیم شد: بارت بر بینامتنیت خوانشی و کریستوا بر بینامتنیت تولید تاکید داشت (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۹۰). آنگونه که ریفاتر می گوید: «بینامتنیت تولیدی از قواعد زمان خطی... تبعیت می کند، درحالی که بینامتنیت خوانشی زمان خاص خود را دارد، زمانی که غالبا غیرخطی... است» (همان: ۲۳۸).

کریستوا با عجین ساختن مکالمه‌گرایی باختین با نشانه‌شناسی نوین خود و تاکید بر سرشت اجتماعی زبان، برای کلام ادبی دو ساحت کلی قائل می‌شود: ساحت افقی و ساحت عمودی. در ساحت افقی «کلام در متن هم متعلق به فاعل نوییاست و هم متعلق به مخاطب» و در ساحت عمودی «کلام در متن به سوی یک شاکله ادبی پیشین یا هم‌زمان جهت‌گیری می‌کند» (آلن، ۱۳۹۷: ۶۲). از نظر کریستوا متون از متن‌های فرهنگی و اجتماعی ساخته می‌شوند و منظور از متن فرهنگی و اجتماعی، یعنی «همه آن گفتمان‌ها و شیوه‌های سخن‌گفتنی که به شکل نهادینه، ساختارها و نظام‌های سازنده فرهنگ را ایجاد می‌کنند. از این نظر متن، یک موضوع منفرد و مجرد نبوده، بلکه تدوینی از متنیت فرهنگی است» (همان: ۵۸). بدین‌سان بینامتنیت معطوف به پیدایش یک متن از دل «متن اجتماعی» و نیز موجودیت مستمر آن در جامعه و تاریخ است» (همان: ۵۹). به همین سبب است که کریستوا متن را حامل معنایی مضاعف می‌داند: «معنایی در خود متن و معنایی در آنچه او "متن تاریخی و اجتماعی" می‌خواند» (همان: ۶۰). بنابراین چیزی به نام معنای واحد، «حقیقت بی‌چون و چرا» و «اذهان اصیل» وجود ندارد (همان: ۵۸ و ۶۸)، بلکه عوامل مختلف سیاسی و اجتماعی در خلق یک اثر و در نتیجه ایجاد معنا در آن موثر هستند. مستور علاوه بر اینکه از کودکی و نوجوانی اهل مطالعه بوده، در زمانه‌ای زندگی کرده که حامل حوادث و گفتمان‌های مختلفی همچون انقلاب اسلامی ۵۷ و... بوده است. حضور و تاثیر این عوامل گوناگون را در خلق داستان‌های مستور به وضوح می‌توان مشاهده نمود که در ادامه با توجه به میزان اهمیت به مهمترین بینامتنیت‌های تکوینی در خلق داستان روی ماه می‌پردازیم.

۳-۱. گفتمان انقلاب اسلامی

از مباحث مهمی که در بینامتنیت مطرح است و فرکلاف (Fairclogh) در کتاب معروف خود تحلیل گفتمان انتقادی به آن اشاره کرده، رابطه میان گفتمان و بینامتنیت است. به نظر فرکلاف «متن‌ها بخشی از و به طور درست‌تر، تجلی گفتمان‌ها تلقی می‌گردند. در نتیجه حضور یک متن، یعنی حضور یک گفتمان و بینامتنیت همواره بینامتنیت را نیز با خود به همراه دارد» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۵۶). انقلاب اسلامی در دهه شصت و هفتاد با تشکیل مراکز، نهادها و مجلات مختلف ادبی و فرهنگی گوناگون مانند حوزه هنری، مجله ادبیات داستانی، مرکز فرهنگی سپاه پاسداران انقلاب اسلامی و... نویسندگان و شاعران را به تولید آثار همسو و متناسب با گفتمان خود تشویق نمود (سعادت، ۱۳۸۴، ج ۱: ذیل ادبیات داستانی). تاثیر این مراکز و مجلات تا بدان حد بود که اکثر نویسندگان، از مؤلفه‌های انقلاب اسلامی، تاثیر پذیرفتند. مؤلفه‌هایی مانند مسائل جبهه و جنگ، بازگشت به خویشتن، غرب‌ستیزی، تبلیغ نموده‌های مذهبی مخصوصاً مذهب تشیع همچون عاشورا و... از مهمترین مؤلفه‌های انقلاب اسلامی است که در سراسر داستان روی ماه حضور برجسته‌ای دارند (نک: مستور، ۱۳۹۷: ۳۳، ۵، ۴۹، ۷۸، ۸۷، ۹۷، ۱۰۴، ۱۰۵). به سبب وجود پرنرنگ این مؤلفه‌ها، برخی کفه محتوا را نسبت به تکنیک در داستان روی ماه سنگین‌تر یافته و این داستان را به صفت‌هایی مانند «داستان مذهبی و فلسفی» (حسن پور و مطلبی، ۱۳۸۹: ۱۴۶)، «رمان اندیشه» (شاکری، ۱۳۸۱: ۵۹)، «رمان عرفانی» (حسن‌زاده نیری و اسلامی، ۱۳۹۵: ۱۰۲) موصوف کرده یا حتی فراتر از این مستور را نویسنده‌ای «ارزشی و متعهد» به حساب آورده‌اند. (نک: نعیمی، ۱۳۸۵: ۲۱ و مستور، ۱۳۹۷: ۲۲). با توجه به مطالب بالا، داستان روی ماه با تمام داستان‌های فلسفی، اندیشه، مذهبی، متعهد، ادبیات انقلاب اسلامی روابط بینامتنی پیدا می‌کند.

۳-۲. توجه به زندگی و احوالات شخصی مستور

مستور در چند مصاحبه، به مطالعات و تجارب خود در دوران کودکی و نوجوانی اشاره کرده و در آثار خود از آن‌ها بهره برده است. حضور این اطلاعات گوناگون در داستان‌های مستور گاه تا بدان حد می‌رسد که خواننده برای درک کارکرد، مفهوم یا دلالت برخی از اصطلاحات و نام‌ها باید به منابع مختلف مراجعه کند یا به تعبیر بارت که در مورد کتاب اس/زد می‌گوید: «اس/زد یک متن است که هنگامی که سرمان را بالا می‌گیریم می‌نویسیم» (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۷۱)، در خوانش داستان روی ماه نیز برای درک

ارتباط برخی نام‌ها (مانند امیل دورکیم، آگران‌دیسمان، راک اند رول) با داستان باید بارها سرمان را بالا بگیریم. مستور به تصریح خودش از سن ده-دوازده سالگی و «از وقتی بر قوای فکری» خودش مسلط شده، شروع به کتاب‌خوانی کرده است (شاکری، ۱۳۸۵: ۴۲). کتاب‌خوانی مستور «با داستان‌هایی که کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در اوایل دهه پنجاه در می‌آورد» آغاز می‌شود (مستور، ۱۳۸۹: ۳۳). از شانزده سالگی شروع به خواندن کتاب‌های فلسفی و زبان و ادبیات عرب می‌کند و «تا بیست سالگی فقط فلسفه و ادبیات عرب» و بعدها حافظ و سپهری می‌خواند (رفاهی، ۱۳۸۶: ۱۳). به سبب همین مطالعه‌هاست که مستور در داستان‌ها و مصاحبه‌های خود بارها و بارها به نویسندگان و شاعرانی مانند کارور، سالی‌نجر، کانت، شریعتی، حافظ، سپهری، فرخزاد و یا به عبارات انگلیسی و عربی ارجاع می‌دهد.

از دیگر مواردی که به تصریح مستور، نقش آن در تکوین داستان روی ماه مسلم می‌نماید، ماهنامه کیان، مخصوصاً شماره‌های دهه شصت و هفتاد آن است. مستور از دهه شصت به سبب گرایش گرداندگان مجله «کیهان فرهنگی»، که بعداً به «کیان» تغییر نام داد، به موضوعاتی چون «دین و روشنفکری» یعنی «همان موضوعات مورد دغدغه» او دوست داشته «در آن مجله چیزی منتشر» کند «تا سرانجام این اتفاق می‌افتد» (امیدی سرور، ۱۳۹۳). نگاهی به عناوین برخی مقالات مجله کیان، بیانگر ارتباط بینامتنی مطالب آن با برخی مسائل داستان روی ماه (مسائلی همچون وجود یا عدم وجود خداوند، مسئله معنا، «شر» در هستی و...) است: «سیر اندیشه دینی معاصر»، «شر و قدرت مطلق»، «وجود باری در تعقل انسانی»، «ثبات و تغییر در اندیشه دینی»، «عقل و آزادی»، «آشفستگی و بی‌معنایی»، «فلسفه دین»، «تبیین تجربه‌های دینی» (نک: آرشیو مجله کیان، سال ۱۳۷۰ و ۱۳۷۱).

به عنوان مثال دیگر، مستور در چندین جا از مصاحبه‌هایش، شریعتی را ستوده و گفته: «بی‌گمان باید قرن‌ها بگذرد تا چون اوبی در این ملک طلوع کند»، وی این ارادت را تا آنجا کشانده که آرزو کرده «کاش در دوران حیات شریعتی می‌زیستم تا در پوشیدن پالتویش به او کمک می‌کردم» (مستور، ۱۳۸۵: ۳۰ خرداد). به همین سبب در داستان‌هایش از جمله در داستان روی ماه علاوه بر این که از گفتمان آثار شریعتی مانند بازگشت به خویشتن (=اسلام)، بهره برده، «از لحاظ درونمایه، زاویه نگاه و حتی نوع نوشتار به شدت تحت تاثیر» شریعتی، به خصوص تحت تاثیر آثار ادبی او همچون «کویر، هبوط و گفتگوهای تنهایی» بوده (نعیمی، ۱۳۸۵: ۱۸) و نام دو اثر شریعتی، یعنی «از کجا آغاز کنم و چه باید کرد؟» (حق شنو، ۱۳۸۷: ۲۹ تیرماه) را با تغییر جزئی در داستان روی ماه ذکر کرده است: «من هنوز مثل سال‌های دبیرستان گرفتار سوال‌های کشنده چه باید کرد و از کجا شروع کنیم هستیم» (مستور، ۱۳۷۹: ۸۴).

مستور گاه در خلق برخی شخصیت‌های داستان‌هایش، از محیط پیرامون خویش متأثر بوده است: «داستان صوفیا برگرفته از اتفاقی است که در شهرمان رخ داده است» (رفاهی، ۱۳۸۶: ۱۵). یا: «من رمان «استخوان‌های خوک و دست‌های جذامی» را بعد از دیدن مجموعه فیلم‌های «ده فرمان» کیشلوفسکی نوشتم» (مستور، ۱۳۹۸: ۳۰ آبان). در مورد علیرضا نیز (از شخصیت‌های محوری داستان روی ماه) می‌گوید: «شخصیت علیرضا سایه‌ای است از یکی از دوستانم که هنوز هم با او رابطه دارم که فوق لیسانس مهندسی هسته‌ای دارد و سی جلد تفسیر قرآن را هم خوانده است» (اصلان‌پور، ۱۳۸۱: ۲۱). علاوه بر موارد بالا که با خلق داستان روی ماه مرتبط بوده‌اند، مستور تکوین داستان روی ماه را ناشی از تجارب شخصی می‌داند و می‌گوید: «سال ۷۳ تجربه دردناکی را درباره شک در وجود خداوند از سر گذراندم که ۹ ماه طول کشید» (مستور، ۱۳۸۵: ۲۰ خرداد). وی در جای دیگری خلق این داستان را حاصل آمیختگی «تجربه شخصی» با مطالعه کتاب‌های «عمدتاً فلسفی» که در «حوزه توحید و امثال آن که از نوجوانی» می‌خوانده، می‌داند و می‌گوید: «همین تردیدها و تشکیک‌هایی که در قصه هست به جان خودم هم افتاد... در آن مرحله دانسته‌های فلسفی هیچ کمکی نمی‌کردند. این درون‌مایه که در داستان هست که ما را ایمان نجات می‌دهد و نه خرد، از همان جاست» (اصلان-پور، ۱۳۸۱: ۱۸).

۴. بینامتنیت خوانشی (دریافت)

بر خلاف کریستوا که بر بینامتنیت تکوینی تاکید داشت، کسانی مانند رولان بارت و ریفاتر بر خوانش و دریافت متن از سوی خواننده تاکید دارند. از نظر بارت: «من (خواننده) موضوعی نادان که در برابر متن قرار گرفته باشم نیستم. آن من که با متن رو به رو می‌شود، خود مجموعه‌ای است از متون دیگر. او کلی است از رمزگان بی‌شمار و گمشده که تبار آنها گمشده است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۲۷). از نظر بارت سرشت بینامتنی اثر، خوانندگان را به «مناسبات متنی تازه‌یی» رهنمون می‌شود؛ از این رو عامل ایجاد معنای متعدد در متن نه مولف، بلکه خوانندگانند (آلن، همان: ۱۴-۱۵). با توجه به نظر بارت مبنی بر اهمیت خواننده در خوانش متن، «تاثیر نویسندگان پسین در خوانش متن‌های نویسندگان پیشین نزد مخاطب امکان‌پذیر می‌شود... [مثلاً] برخلاف روند تالیفی، در روند خوانشی، گاه یک نویسنده معاصر، پیش‌متن نویسنده‌ای باستانی می‌شود» با چنین نگرشی، بارت که خود از خوانندگان جدی پروست بوده، هر متن جدیدی، حتی متون کلاسیک و قبل از پروست را، از گذر و صافی متن پروست درک و دریافت می‌کرده است (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۶۶). با توجه به چنین اهمیتی است که ناتالی پیگه گرو «حافظه خواننده [را] موتور اصلی شناخت بینامتنی» می‌داند (دادور، ۱۳۹۰: ۱۳). به عبارت دیگر در بینامتنیت دریافت یا خوانشی، خوانندگان با توجه به تجربه زیستی و سطح دانش خود، دریافت‌های متفاوتی از دلالت‌ها و روابط میان‌متنی اثر خواهند داشت. در مورد بینامتنیت‌های خوانشی داستان روی ماه می‌توان دو تقسیم‌بندی کلی انجام داد:

۴-۱) مطالب محققانی که در مورد داستان روی ماه تحقیق کرده‌اند یا خواهند کرد. این محققان در حقیقت در حکم خوانندگانی هستند که با توجه به زمینه مطالعاتی و یا تجربه زیستی خود، معانی و دلالت‌های گوناگونی از این داستان برداشت خواهند نمود. ممکن است یکی از منظر اگزیستانسیالیسم (حسن‌زاده میرعلی و پورسلیمی، ۱۳۹۸: ۴۰-۵۶) و دیگری از منظر تقابلی‌های دوگانه (شریفی ولدانی و میری اصل، ۱۳۹۱: ۱۲۹-۱۵۰) به این داستان بنگرد. به نظرات این خوانندگان (=محققان) در قسمت‌های مختلف مقاله ارجاع داده شده است.

۴-۲) نویسندگان مقاله حاضر نیز جزو خوانندگان به حساب می‌آیند و نظرات مختلفی که آنها در این مقاله ابراز کرده‌اند، جزو بینامتنیت دریافت به حساب می‌آید. به عنوان مثال، عنوان داستان روی ماه خداوند را بیوس، برای نگارندگان یادآور این بیت معروف حافظ است: «روی نگار در نظرم جلوه می‌نمود/ وز دور بوسه بر رخ مهتاب می‌زدم» (حافظ، ۱۳۷۴: ۲۶۵). در حالی که ممکن است برای خواننده‌ای دیگر چنین تداعی‌ای صورت نپذیرد. نظرات نویسندگان مقاله حاضر در قسمت‌های مختلف مقاله اظهار شده، بنابراین برای پرهیز از اطناپ از ذکر مثال‌های بیشتر خودداری می‌گردد.

۵. پیرامنتیت ژنتی

ژرار ژنت (Gerard Genthe) از معروفترین نظریه‌پردازان بینامتنیت به شمار می‌رود. در اکثر آثار نگارش یافته در مورد بینامتنیت، به نام و تقسیم‌بندی وی اشاره شده است. ژنت بینامتنیت را زیرمجموعه فرامنتیت می‌آورد و آن را به پنج دسته تقسیم می‌کند: سرمنتیت، بینامنتیت، ورامنتیت، پیرامنتیت و زیرمنتیت (آلن، ۱۳۹۷: ۱۴۷-۱۵۶). از این موارد پنج گانه، پیرامنتیت، بینامنتیت، و ورامنتیت در خوانش داستان روی ماه بیشتر کاربرد دارند. به بینامنتیت در جاهای مختلف مقاله پرداخته شده است. نقدها و نظرات محققان مختلف که در جاهای گوناگون مقاله بدان‌ها اشاره رفته، جزو ورامنتیت به حساب می‌آیند (همان: ۱۴۷)، و در ادامه به بررسی پیرامنتیت می‌پردازیم. از نظر ژنت «پیرامتن... شامل همه آن مواردی است که هرگز مشخصاً متعلق به متن یک اثر نبوده، اما در ارائه یا احضار «متن از راه شکل دادن‌اش در قالب یک کتاب سهیم هستند» (آلن، ۱۳۹۷: ۱۵۱). ژنت پیرامنتیت را به دو دسته کلی درون‌متن (شامل عناوین اصلی، عناوین فصل‌ها، درآمدها و پی‌نوشت) و برون‌متن (مصاحبه‌ها، آگهی‌های تبلیغاتی، نقد و نظرهای منتقدان و جوابیه‌های خطاب به آنان، نامه‌های خصوصی و...) تقسیم می‌کند (همان: ۱۵۰). پیرامتن‌ها با ایجاد سوال‌هایی مانند «این

متن چه زمانی انتشار یافته؟ توسط چه کسی؟ به چه منظوری؟» (همان: ۱۵۱) و نیز بررسی مواردی همچون قطع کتاب، حروف چاپی انتخاب شده، عناوین، پیش‌کش‌نامه‌ها، سرنویس‌ها، سرلوحه‌ها و مقدمه‌ها راهنمای خواننده در چگونه خواندن یا نخواندن متنی خواهند بود (همان: ۱۵۱-۱۵۳). از میان عناصر متعدد پیرامتنی ژنتی که در بالا ذکر شد، موارد زیر در کتاب روی ماه قابل مشاهده است و می‌تواند معانی و دلالت‌های تازه‌ای از داستان را آشکار نماید.

۵-۱. رنگ جلد کتاب

وقتی کتاب روی ماه را به دست می‌گیریم، اولین نکته‌ای که جلب توجه می‌کند، رنگ جلد کتاب است. رنگ جلد این رمان، از چاپ اول در سال ۱۳۷۹ تا چاپ نود و سوم در سال ۱۴۰۰، آبی‌رنگ بوده است. رنگ آبی که نزد فرهنگ‌ها و اقوام مختلف با مفاهیمی مشترکی همچون «غیرمادی بودن، بی‌نهایت بودن، ابدیت آرام، ماوراءالطبیعه، حقیقت، گسیل روح آزاد به سوی خداوند و...» مرتبط است (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ۴۲/۱-۴۹)، با موضوع مذهبی و فلسفی داستان، مخصوصاً پایان آن، که یونس به وجود خداوند یقین پیدا می‌کند و به همین سبب رنگ «آبی» حدود شش بار تکرار می‌شود، تناسب دارد (اکبری شلدیره، ۱۳۸۴: ۴۸).

۵-۲. طرح روی جلد

طرح روی جلد از دیگر موارد پیرامتنی است (نامور مطلق، ۱۳۸۶ الف: ۹۰). طرح روی جلد داستان روی ماه شامل نام کتاب است که بر زمینه آبی‌رنگ جلد کتاب، با خط تحریری شکسته از وسط جلد کتاب شروع شده، به سمت بالای جلد پیش رفته و از تصویر ماه نورانی عبور کرده است. از آنجا که خط و خوشنویسی «دارای دو وجه دیداری و کلامی» است (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۳۰۵) ظاهر و شکل عنوان رمان که حرکتی صعودی دارد، می‌تواند دلالتند تلقی گردد: حرکت صعودی عنوان رمان با احوال شخصیت اصلی رمان، یعنی یونس که از درکات تردید به درجات یقین می‌رسد، متناسب است.

۵-۳. آرم نشر مرکز

دیگر از موارد پیرامتنی که در نگاه اول قابل مشاهده است، آرم نشر مرکز، در وسط بالای جلد کتاب است؛ ناشری خصوصی^۱ و از ناشران معتبر ایران (سادات شریفی، ۱۳۹۲: ۱۰). وجود این آرم به همراه نوشتن تعداد دفعات چاپ کتاب (چاپ نود و سوم) به نوعی دلالت‌گر اعتبار و پرفروش بودن آن است.

۵-۴. نقل قول قبل از شروع داستان

دیگر از موارد پیرامتنی ژنتی، در داستان روی ماه، نقل قولی است که قبل از شروع داستان آمده است: «هرکس روزنه‌ای است به سوی خداوند اگر اندوهناک شود، اگر به شدت اندوهناک شود» (مستور، ۱۳۷۹). همان‌گونه که مالون (Malbon) یکی از کارکردهای آغاز روایت را، کارکرد بینامتنی می‌داند «به این معنی که آغاز داستان به خواننده می‌گوید که متن را چگونه بخواند، آیا متن دارای ساختاری بسته و خودمحور است یا به متن‌های دیگر اشاره دارد» (حسن‌زاده میرعلی و دیگران، ۱۳۹۵: ۷۰). این نقل قول نیز بنا به دلایل زیر در خوانش بینامتنی داستان روی ماه موثر است: نقل قول بالا با برخی داستان‌های مستور روابط بینامتنی دارد: از جمله داستان «کیفیت تکوین فعل خداوند» که این نقل قول در پایان آن آمده است (مستور، ۱۳۹۹: ۱۶۱). این نقل قول موجب می‌شود تا داستان روی ماه با برخی داستان‌های مستور که قبل از شروع، نقل قول دارند، ارتباط بینامتنی پیدا کند، از جمله داستان «بقایای عشق خداوند» که مستور در آغاز آن، جمله‌ای از انجیل آورده است (مستور، ۱۳۸۲: ۱۲-۱۳)؛ از سوی دیگر درونمایه «اندوه» در این نقل قول، نوعی رابطه بینامتنی با درونمایه خود داستان دارد؛ زیرا در آن مسائل اندوهناکی مانند خودکشی دکتر پارسا، مرگ

^۱ برای اطلاعات بیشتر در مورد نشر مرکز به سایت اینترنتی آن مراجعه کنید: <https://nashremarkaz.com/about-us>

منصور و... وجود دارد. این نقل قول موجب ارتباط بینامتنی داستان روی ماه با دیگر داستان‌های مستور می‌شود، زیرا «اندوه» در کنار دغدغه متافیزیک و زن جزو ارکان داستان‌های مستور به حساب می‌آیند (نعیمی، ۱۳۸۵: ۲۱). همچنین این اندوه با نقش، مفهوم و اندیشه «اندوه» در فرهنگ اسلامی و ادبیات انقلاب، روابط بینامتنی ایجاد می‌کند. توضیح آنکه به سبب هبوط آدم از بهشت به این جهان و در نتیجه دور افتادن آدمیزادگان از خداوند، انسان همواره در این جهان در فراق معشوق (=خداوند) و در غم و اندوه به سر می‌برد تا آن‌گاه که دوباره به وصال او نایل شود (همان: ۱۸). از آنجا که به تعبیر قیصری در ادبیات انقلاب اسلامی یا «ادبیات مکتبی» «غالباً تظاهر به شادخواری ناروا دانسته می‌شود و به جای آن در ملا عام (و برای ملا عام) اظهار دردمندی و عرضۀ دژمرویی ارجحیت می‌یابد» (قیصری، ۱۳۷۳/۱۹۹۴: ۲۴۷)، داستان روی ماه به سبب وجود برخی مضامین اندوهناک، با ادبیات مکتبی نیز پیوند می‌یابد.

امروزه اغلب کتاب‌خوانان در ایران با شنیدن نام مستور، داستان روی ماه را تداعی می‌کنند (مرتضایی فرد، ۱۳۹۰: ۴ تیر) اهمیت این داستان در میان داستان‌های مستور تا بدان حد بوده که برخی آن را «مهمترین و معروفترین رمان» مستور (حسن‌پور و مطلبی، ۱۳۸۹: ۱۴۷) و «رقم زنده هویت داستانی تمام آثار بعدی» وی دانسته‌اند (نعیمی، ۱۳۸۵: ۱۶). از مستور هم در رسانه‌ها گاه به عنوان «خالق رمان پرفروش روی ماه خداوند را بیوس» یاد کرده‌اند (مستور، ۱۳۸۷: ۲۲ دی). این نوع عناوین و القاب از نظر بینامتنی مهم و مورد توجه است، به سبب آنکه نوشتن عبارتی مانند «نویسنده کتاب فلان» پس از نام نویسنده، عبارتی بینامتنی به حساب می‌آید، زیرا «خواننده را با پرسش بینامتنی (و گاه با معنای خاص آن، یعنی مناسبات درونی آثار این نویسنده) رویارو می‌کند» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۲۴).

۵-۵. نشست‌ها و مصاحبه‌ها

مستور نشست‌ها و مصاحبه‌های زیادی با رسانه‌های مختلف داشته، طراح برنامه‌یی به نام «روایت ۴» در شبکه چهار تلویزیون بوده (رنجبر، ۱۳۸۶: ۱ شهریور) و برخی داستان‌هایش مانند داستان روی ماه برنده «جایزه قلم زرین» و رمان «استخوان خوک و دست‌های جذامی» برنده «جایزه ادبی اصفهان» شده‌اند. از آنجا که ژنت مواردی مانند «مصاحبه‌ها، نشست‌ها، نقد و نظرهای منتقدان، جوابیه‌های خطاب به آنان و...» را جزو عناصر «برون‌متنی» پیرامتن به حساب می‌آورد (آلن، ۱۳۸۰: ۱۵۰)، بنابراین عوامل بالا در مشهور شدن مستور و در نتیجه چاپ‌های مکرر کتاب‌های وی موثر بوده است.

۶. بینامتنیت درون‌مولفی

روابط و ارجاعات بینامتنی به دو دسته کلی برون‌متنی و درون‌متنی تقسیم می‌شود. ارجاعات برون‌متنی نیز به دو دسته بزرگ میان‌مولفی و درون‌مولفی تقسیم می‌گردد. منظور از ارجاعات درون‌مولفی، ارجاعاتی است که نویسنده، اغلب به طور غیرمستقیم به دیگر آثار خود می‌دهد. از آنجا که این ارجاعات، سبب توجه ذهن مخاطب به آثار دیگر نویسنده یا تداعی آن آثار می‌شود، و آشنایی با آثار مولف در درک دلالت‌ها و معانی ضمنی آثار وی به خواننده کمک می‌نماید، این نوع ارجاعات را جزو بینامتنیت به حساب می‌آورند (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ب: ۴۳۰).

۶-۱. درون‌مولفی

بینامتنیت درون‌مولفی از پربسامدترین بینامتنیت‌ها در داستان‌های مستور است و محققان زیادی به وجود آن اشاره کرده‌اند. از نظر این محققان آثار مستور مانند شبکه‌ای است که برخی نام‌ها، جملات، شخصیت‌ها و... در آن‌ها عیناً تکرار می‌شوند، چنانکه گویی خوانش این آثار وابسته به یکدیگر است (نعیمی، ۱۳۸۵: ۱۹ و بحرانی و سادات شریفی، ۱۳۸۷: ۵۵-۶۵). این نوع بینامتنیت از آنجا اهمیتی مضاعف می‌یابد که مستور خود به وجود آن در داستان‌هایش تصریح دارد. وی در پاسخ سوال «یکی از ویژگی‌های

داستان‌های شما بینامتنیت است... شما خودتان به این مسئله اعتقاد دارید؟» می‌گوید: «بله دقیقاً همین‌گونه است... مثلاً شخصیت دانیال در استخوان خوک در داستان بعدی هم آمده و بیشتر بهش پرداخته شده... یا شخصیت داستان‌های من هیچگاه نگاه نمی‌کنند، بلکه خیره می‌شوند... اشتراک‌های بین داستان‌ها در شخصیت‌ها خلاصه نمی‌شود، بلکه در فیزیک و موقعیت و دیالوگ‌ها هم گسترش پیدا می‌کند. من بعضی از قسمت‌های داستان‌هایم را عیناً در داستان بعدی خود می‌آورم» (رفاهی، ۱۳۸۶: ۱۴). پیوستگی میان برخی داستان‌های مستور، تا بدان حد است که برخی در مورد داستان‌های او، هر چند این آثار در مجموعه‌های جداگانه‌ای چاپ شده‌اند، از تعبیر «سریال‌وار» استفاده کرده و «تکرار» را مهمترین ویژگی سبکی آثار وی دانسته‌اند (حاجتی جولدان، ۱۳۸۹: ۲۱). به عنوان نمونه احوال سوسن در داستان «چند روایت معتبر درباره سوسن»، در رمان «استخوان خوک و دستهای جذامی» عیناً و تکه‌تکه و در خلال ماجراهای دیگر آمده و ادامه یافته است. یا داستان «دو چشم‌خانه خیس» به داستان کوتاه «کشتار» شباهت دارد. یا ماجرای «چند روایت معتبر درباره مرگ» در داستان «در چشمهات شنا می‌کنم و در دستهای می‌میرم» ادامه یافته است (حاجتی جولدان، ۱۳۸۹: ۲۱). علاوه بر موارد بالا، در ادامه به برخی از مهمترین روابط میان مولفی داستان روی ماه اشاره می‌شود.

۲-۶. میان مؤلفی

۲-۶-۱. عشق‌های عذری و خیالی

از جمله درونمایه‌های اصلی آثار مستور، عشق است. البته عشقی پاک و به دور از تماس‌های جسمی و جنسی. به همین سبب در داستان‌های وی روابط عاشقانه، معمولاً به ازدواج منجر نمی‌شوند: «هیچ وقت برای معشوق واقعی شعر روی می‌نویس، عشق‌هایش همه خیالی بودند» (مستور، ۱۳۷۹: ۱). برخی این نوع روابط عاشقانه را یادآور عشق و معشوق خیالی در ادب غنایی فارسی دانسته‌اند (باقری، ۱۳۹۵: ۷۳ و ۷۶) و عده‌ای نیز بین این نوع عشق در داستان‌های مستور با آثار جروم دیوید سالیانجر (David Salinger Jerome) مشابهت یافته و معتقدند که «علاقمندی مستور به آثار «جروم دیوید سالنجر... در پی ریزی عشق‌های خالی از جسمانیت... انکار کردنی نیست» (طیعی، ۱۳۸۷: ۵۰). مستور از این نوع عشق‌ها در داستان‌های خود گاه با تعبیر «فاصله معقول» یاد کرده و عواملی مانند «شدت عشق» و پرهیز از شبیه شدن داستان به «یک داستان با سبب‌های شبیه فیلم‌های فارسی و هندی» را سبب وجود چنین عشق‌هایی در داستان‌های خود ذکر کرده است (شاکری، ۱۳۸۵: ۴۷).

۲-۶-۲. استاد دانشگاه بودن برخی شخصیت‌های داستانی

در داستان روی ماه: دکتر پارسا، در داستان آن مرد داس دارد: همسر مهتاب و در رمان استخوان خوک...: دکتر مفید. مستور به وجود چنین موضوعی در داستان‌هایش تصریح دارد: «در بقیه آثار من شخصیت‌های محوری معمولاً دانشجو، استاد دانشگاه، فرهنگی، هنرمند و به نوعی فرهیخته یا به مفهوم متعارف روشنفکر هستند» (مستور، ۱۳۹۸: ۳۰ آبان).

۲-۶-۳. تکرار نام‌ها در داستان‌های مختلف

نام «سایه» در داستان‌های روی ماه، «چند روایت معتبر درباره زندگی» و «در چشمهات شنا می‌کنم و در دستهای می‌میرم»، و نام «سوسن» در داستان روی ماه و داستان «چند روایت معتبر درباره سوسن» تکرار شده است. یونس و نامزدش سایه، در داستان روی ماه، یادآور یونس و سایه در داستان «در چشمهات شنا می‌کنم و در دستهای می‌میرم» است. علیرضا و رویکرد عرفانی وی به جهان در داستان روی ماه یادآور شخصیتی با همین نام و همین رویکرد در بخش پنجم داستان «چند روایت معتبر درباره مرگ» است (مستور، ۱۳۹۹: ۴۳۴-۴۴۱).

۶-۲-۴. دیگر موارد

ویژگی‌های مشترک در داستان‌های مستور تنها به موارد بالا محدود نمی‌شود، بلکه مواردی مانند «تکرار، اطناب و تفصیل، کاربرد گروهی از کلمات معطوف به هم، به کارگیری جملات کوتاه به فراخور فضا، استفاده از جملات و عبارات انگلیسی، آوردن مونولوگ-های طولانی، به کارگیری شعر در فواصل برخی داستان‌ها، استفاده موثر مخصوصاً از تشبیه و تشخیص» از ویژگی‌های زبانی و بلاغی‌ای است که در داستان‌های مختلف مستور تکرار می‌شوند. (لیاقی مطلق، ۱۳۸۸: ۲)

۷. بینامتنیت صریح (آشکار)

از جمله تقسیم‌بندی‌های اولیه و معروفی که در مورد بینامتنیت ارائه شده، بینامتنیت صریح (آشکار) و غیرصریح (پنهان) است. اگرچه کسانی مانند فرکلاف و نعیم الیافی بازنمایی بینامتنیت در متن را «به دو روش صریح و غیرصریح» تقسیم کرده‌اند (عظیم‌دخت، ۱۳۹۵: ۶۰) و خواجه‌ایم و دیگران، (۱۳۹۵: ۳۵)، اما این تقسیم‌بندی دوگانه، از ژنت اخذ شده است. ژنت بینامتنیت را به سه دسته کلی (نامور مطلق، ۱۳۸۶ الف: ۸۹) تقسیم می‌کند: ۱) صریح و لفظی که شامل نقل قول و ارجاع می‌شود. به گفته ژنت بینامتنیت در صریح‌ترین شکل آن همان «عمل سنتی نقل قول است» که ممکن است با ارجاع یا بدون ارجاع صورت بگیرد (نامور مطلق، ۱۳۸۶ الف: ۸۸-۸۹). ارجاع نیز مانند نقل قول «صورتی صریح از بینامتنیت است، اما متن دیگر را بیان نمی‌کند، بلکه به آن ارجاع می‌دهد» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۴۵). ارجاع و نقل قول گاه ممکن است با هم بیایند، مانند بیت معروف سعدی: چه خوش گفت فردوسی پاک‌زاد... (همان: ۴۶) ارجاع‌ها معمولاً به نام نویسنده یا نام اثر است (همان‌جا) و انواع مختلفی دارد مانند درون‌متنی، بینامتنی، بینامولفی، درون‌مولفی، بینانسانه‌ای و... (همان: ۵۱). به عنوان نمونه اشاره‌هایی که در داستان روی ماه به نام برخی شاعران، بدون نقل شعری از آنها شده جزو ارجاع قرار می‌گیرند. ۲) بینامتنیت غیرصریح و اعلام نشده که در حکم سرقت ادبی است. ۳) بینامتنیت ضمنی که ژنت از آن با عناوینی چون «کنایات، اشارات و تلمیحات» نام می‌برد و در توضیح آن می‌گوید: «گفته‌ای که نیاز به ذکاوت فراوان دارد تا ارتباط میان آن متن و متن دیگری که ضرورتاً بخش‌هایی را به آن باز می‌گرداند، دریافت شود» بنابراین بینامتنی ضمنی را فقط «مخاطبان خاصی که نسبت به متن اول... آگاهی دارند» درک و دریافت می‌کنند (نامور مطلق، ۱۳۸۶ الف: ۸۹). از آنجا که تا کنون هیچ کس به سرقت در داستان روی ماه اشاره‌ای نکرده، این مسأله در مورد آن منتفی است. بینامتنیت ضمنی نیز چون در حقیقت همان بینامتنیت پنهان است، در ذیل عنوان بینامتنیت غیر صریح (پنهان) بررسی گردید.

۷-۱. نقل قول‌ها (با ارجاع و بدون ارجاع)

مستور در داستان روی ماه غالباً نام شاعران و نویسندگانی را که از آنها مطلبی نقل کرده است، در پاورقی ذکر می‌کند. به عنوان نمونه: «بعد با لبخند محوی می‌گوید: «و خاصیت عشق این است» (مستور، ۱۳۹۷: ۲۲) و در پاورقی همان صفحه به «سهراب سپهری» ارجاع داده است. سپهری در شعر معاصر، به عنوان چهره و نماینده «عرفان جدید» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۸: ۱۹/۴) به بیان مسائل عرفانی با زبانی تازه معروف است؛ از این رو نقل قول اشعار سپهری با محتوای داستان روی ماه که مسائل کهن مذهبی را در فرم و شکلی نو، یعنی رمان بیان کرده تناسب دارد. به سبب این تناسب، برخی از «پیوند تنگ و نزدیک» جهان‌نگری کلی حاکم بر رمان روی ماه با فلسفه فکری سپهری به ویژه در شعر «صدای پای آب» و «مسافر» سخن گفته و به عنوان مثال این سخن علیرضا که کفش‌های موسی را نماد رهایی وی از عشق به همسرش می‌داند (مستور، ۱۳۷۹: ۸۹) متأثر از این جمله کتاب اطاق آبی سپهری دانسته‌اند: «کفش ته مانده تلاش آدم است در راه انکار هبوط. تمثیلی از غم دورماندگی از بهشت. در کفش چیزی شیطانی است» (اکبری شلدرد، ۱۳۸۴: ۵۱). علاوه بر موارد بالا، نقل قول کردن از اشعار سپهری در این داستان از دو منظر روابط بینامتنی می‌سازد: ۱) علاقه مستور به سپهری از نوجوانی و مطالعه اشعار وی ۲) اشتراک سپهری و مستور در صفت شاعری؛ (مستور دو دفتر شعر به نام‌های «و دست‌های بوی نور می‌دهند» و «گرچه همسایه» دارد).

مستور دو بار در داستان روی ماه از اشعار فروغ فرخزاد نقل قول (با ارجاع) کرده و در پاورقی به وی ارجاع داده است: شعر «هدیه» (مستور، ۱۳۹۷: ۲۲) و شعر «کسی که مثل هیچ کس نیست» (همان: ۷۸). اما در هر دو مورد، کارکرد متفاوتی از اشعار فرخزاد اراده کرده است. از نظر ژنت یکی از فرایندهایی که می‌تواند در بینامتنیت رخ دهد، مسئله «دگرانگیزش» است، یعنی «زبرمتن‌ها می‌توانند انگیزه‌هایی را به شخصیتی القا کنند که در زیرمتن خود فاقد آن بوده» (آلن، ۱۳۹۷: ۵۹)؛ «به این معنا که نویسنده‌ای که متون دیگر را از متن فرهنگی پیش از خود اقتباس می‌کند، اما آنها را مطابق با انگیزه شخصی خود دگرگون می‌کند» (رضایی دشت ارژنه و بیژن‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۸۵). می‌توان گفت در نقل قول این دو شعر فرخزاد در داستان روی ماه فرایند دگرانگیزش رخ داده است: مستور شعر فرخزاد را وارد متن خود کرده، ولی هدف و انگیزه اولیه آن را، که غیرمذهبی بوده، تغییر داده تا با احوال شخصیت‌های داستان وی متناسب گردد: در این داستان شعر «هدیه» تأکیدی است بر «فرورفتگی فکر و ذهن یونس در نهایت ظلمت شهر شک» و شعر «کسی که مثل...» هم در واقع بشارتی است بر رهایی یونس از ظلمت شک و ورود او به دنیای ایمان و معنویت (اکبری شلدیره، ۱۳۸۴: ۵۰).

نقل بیتی از حافظ (بدون ارجاع) از زبان پرویز: «پرویز لبه‌ایش را غنچه می‌کند و به دختری که بغلش نشسته اشاره می‌کند و می‌گوید: بوی بنفشه بشنو و زلف نگار گیر/ بنگر به رنگ لاله و عزم شراب کن» (مستور، ۱۳۹۷: ۷۴) نقل قول (با ارجاع) از آیات قرآن و یا ترجمه فارسی آنها در مکالمات میان سایه و یونس، مخصوصاً در قسمت‌هایی که مربوط به رساله سایه (مکالمات موسی با خداوند) است، سایه: «انی انا ربک فاخلع نعلیک... فاستمع لما یوحی» (مستور، ۱۳۹۷: ۵۲) که در پاورقی همین صفحه منبع نقل قول خود، یعنی سوره طه، آیه‌های ۱۲ و ۱۳ را نقل نموده است. مثال نقل ترجمه قرآن به زبان فارسی (بدون ارجاع): «خداوند به موسی فرمود بر کوه تجلی می‌کنم، اگر کوه بر جای خود ماند، آن‌گاه می‌توانید مرا ببینید» (مستور، ۱۳۹۷: ۵۴). اهمیت بینامتنی نقل قول از قرآن در آن است که میراث دینی نزد اکثر ملت‌ها از قدیمی‌ترین و غنی‌ترین منابع الهام بوده است (احمدی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۶۶).

۷-۲. ارجاع‌ها

در داستان روی ماه دوبار به حافظ ارجاع داده شده است (مستور، ۱۳۹۹: ۱ و ۶۵). این ارجاع از آنجا اهمیتی بینامتنی می‌یابد که بدانیم مستور از دوران نوجوانی به حافظ علاقمند بوده و اشعار او را می‌خوانده است. نویسنده دیگری که در داستان روی ماه به او ارجاع داده شده، امیل دورکیم است که یونس «طرحی از وی را به دیوار اتاقش کوبیده» است (مستور، ۱۳۷۹: ۲۲). نگاهی به برخی از مهمترین نظرات دورکیم، شباهت این نظریه‌ها با احوال و سخنان یونس و دکتر پارسا را آشکار می‌سازد: نخستین اصل جامعه‌شناسی دورکیم این است که «واقعیت‌های اجتماعی را همچون اشیا مطالعه کنید!» (گیدنز، ۱۳۷۷: ۷۴۴). دکتر پارسا نیز در پی آن است تا «مفاهیم انسانی» مانند عشق را «تحلیل ریاضی» کند (مستور، ۱۳۷۹: ۶۱). علاوه بر این دورکیم معتقد است که امروزه در نتیجه پیشرفت اجتماعی «نظارت‌ها و ضوابط اخلاقی سنتی که توسط مذهب فراهم می‌گردید» از بین رفته است؛ در نتیجه بسیاری از افراد در زندگی احساس بی‌معنایی می‌کنند (گیدنز، ۱۳۷۷: ۷۴۴). این احساس بی‌معنایی را در احوال برخی شخصیت‌های داستان، همچون یونس، یا مخصوصاً جولیا و مهرداد که به جوامع پیشرفته مانند آمریکا تعلق دارند، بیشتر می‌توان مشاهده کرد.

از دیگر بینامتنیت‌های صریح در داستان مستور، ارجاع به فیلم آگران‌دیسمان از میکال آنجلو آنتونیونی، کارگردان مشهور ایتالیایی است (Antonioni, 1966). آگران‌دیسمان بر اساس داستانی کوتاه از خولیو کرتاتار به نام «تف شیطان» ساخته شده است (کرتاتار، ۱۳۹۷) بنابراین با آن روابط بینامتنی دارد.^۱ اهمیت آگران‌دیسمان در این است که دکتر پارسا سه ساعت قبل از مرگش این

۱. نام اصلی داستان آگران‌دیسمان «تف شیطان» است، اما به سبب شهرت فیلم آگران‌دیسمان در ایران، در ترجمه داستان‌های کرتاتار به فارسی مترجم نام «آگران‌دیسمان» و چند داستان دیگر را انتخاب کرده است. (نک: کرتاتار، ۱۳۹۷)

فیلم را در سینما «شهر قصه» می‌بیند(مستور، ۱۳۷۹: ۴۰). از نظر درونمایه و ساختار، شباهت‌هایی بین داستان روی ماه... و فیلم آگراندیسمان وجود دارد: هر دو اثر دارای درونمایه‌های فلسفی، اگزیستانسیالیستی و عاشقانه هستند. درونمایه هر دو اثر به نوعی جستجو است: توماس در آگراندیسمان در جستجوی قاتل است و یونس در داستان روی ماه علاوه بر کشف علت خودکشی دکتر پارسا، در پی رسیدن به پاسخ سوال «آیا خداوندی هست یا نه؟» نیز هست. در آگراندیسمان وقتی توماس عکس را بزرگتر می‌کند، تا بهتر به راز قتل پی ببرد، وضوح عکس کمتر می‌شود و او را از واقعیت دورتر می‌گرداند، در روی ماه نیز وقتی یونس می‌خواهد با کمک عقل و فلسفه و با جزئیات به وجود خدا پی ببرد، از خداوند دورتر می‌شود. در پایان هر دو اثر، نگاه علمی و پوزیتیویستی، مخصوصاً به مسائل متافیزیکی مردود شمرده می‌شود.

در اتاق دکتر پارسا دو قاب عکس وجود دارد: یکی عکس سیاه و سفیدی است از پدر پارسا و دیگری طرحی است با مداد کتبه از ماکس پلانک(همان: ۶۱). میان برخی اندیشه‌های ماکس پلانک با احوال دکتر پارسا تشابهات و در نتیجه روابط بینامتنی وجود دارد: ماکس پلانک، فیزیکدان آلمانی، برندهٔ جایزه نوبل و صاحب نظریهٔ معروف کوانتوم در فیزیک است(مصاحب، ۱۳۸۳: ۵۵۱/۱). وی در داستان روی ماه، چهره‌ای نماد علم و عقل است، همانند دکتر پارسا که در این داستان نماینده نگرش و برخورد علمی با مفاهیم انسانی است. از ماشین پرویز صدای موسیقی راک اند رول بلند است(مستور، ۱۳۷۹: ۷۴): سبکی از موسیقی عامه‌پسند که در دههٔ ۱۹۵۰ در آمریکا رواج داشته است(”Rock and roll”: Oxford). این نوع موسیقی با احوال پرویز که به دنبال عیش و عشرت با زیبارویان است، متناسب است و روابط بینامتنی می‌سازد.

۸. بینامتنیت غیر صریح (پنهان)

در مورد بینامتنیت غیر صریح یا پنهان، در بالا بحث شد. این نوع بینامتنیت ممکن است با انواع دیگر بینامتنیت‌ها از جمله بینامتنیت دریافت، همپوشانی و شباهت داشته باشد: همان‌گونه که در بینامتنیت دریافت، خوانندگان گوناگون، با توجه به تجربهٔ زیستی و سطح آگاهی، ممکن است برداشت‌هایی متفاوت، از اثری واحد داشته باشند، میزان بینامتنیت پنهان یک متن نیز، با توجه به سطح آگاهی خوانندگان آن متن، متغیر خواهد بود: هر چه خواننده‌ای آگاه‌تر باشد، بینامتنیت‌های پنهان بیشتری دریافت خواهد نمود. به عنوان مثال اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی در داستان روی ماه جزو بینامتنیت پنهان و در حین حال دریافتی به حساب می‌آید: خوانندهٔ آگاه این بینامتنیت پنهان را درک و دریافت می‌کند، ولی خوانندهٔ ناآگاه خیر. در ادامه مهمترین بینامتنیت‌های پنهانی که در داستان روی ماه به نظر محققان و نیز نگارندگان مقاله حاضر رسیده است، ذکر می‌گردد.

۸-۱. جدال عقل و عشق

مسئله‌ی مانند وجود و عدم وجود خداوند و یا جدال عقل و عشق(=ایمان)^۱ قرن‌هاست که میان اندیشمندان مسلمان و غیرمسلمان مورد بحث بوده و حتی در فرهنگ ایران گاه دوره‌های تاریخی و شاعران و نویسندگان را بر اساس این دو مؤلفه تقسیم‌بندی کرده‌اند. جدال عقل و عشق در لابه لای داستان روی ماه حضور غیر صریح، اما مهمی دارد. در نهایت این جدال به پیروزی عشق(ایمان) منتهی می‌شود: یونس از شک به ایمان می‌رسد و مهرداد با علیرضا به مشهد می‌رود. برخی محققان نیز به وجود چنین جدالی در داستان مستور اشاره داشته‌اند: «همان جدال همیشگی که در لغت فرهنگی خودمان مشهور به جدال عقل و عشق یا عقل و ایمان است، در این کتاب هم به نوعی درونمایه قرار می‌گیرد»(سرشار و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۳۱/۲) و شریفی ولدانی و میری اصل، (۱۳۹۱: ۱۴۸) در داستان روی ماه برخی شخصیت‌ها مانند علیرضا و سایه نماینده طیف عشق‌گرا و برخی مانند دکتر پارسا و مهرداد نماینده گروه عقل‌گرا هستند.

۱. همان‌گونه که دکتر شفیعی گفته، در تقابل میان خرد و عشق، منظور از عشق، «ایمان» است (نک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷، ج. ۳: ۳۱۹).

۸-۲. مسائل اگزیستانسیالیستی

از دیگر بینامتنیت‌های پنهان در داستان روی ماه می‌توان به وجود مسائل اگزیستانسیالیستی اشاره کرد که به صورت غیرصریح، مخصوصاً در سخنان یونس بروز یافته است (مستور، ۱۳۷۹: ۱۰، ۱۱، ۱۵، ۳۸، ۸۵ و...). مفاهیمی مانند انسان و اصالت وجودی او، آزادی، اختیار، مسئولیت، غربت، یاس، تنهایی، مرگ و بحران‌های انسان در دنیای مدرن که اساس دغدغه‌های وجودی و تفکرات اگزیستانسیالیستی را تشکیل می‌دهند (مشکات، ۱۳۹۰: ۲۱ به نقل از حاجی آقا بابایی و باستان، ۱۳۹۸: ۲) در داستان روی ماه چنان برجسته بوده که نه تنها محققان جسته و گریخته به آن اشاره داشته‌اند، بلکه حتی مقالات مستقلی نیز در این زمینه تالیف یافته است (نک: حسن‌زاده میرعلی و پورسلیمی، ۱۳۹۸: ۴۰). مسائل اگزیستانسیالیستی بدان سبب در خوانش داستان روی ماه اهمیت دارد که مستور خود به وجود چنین نگرشی معترف است و در پاسخ سوال «آیا شما دیدگاه اگزیستانسیالیستی دارید؟» می‌گوید: «بله، اما این دیدگاه از نوع نگاه کی‌یرگارد به هستی است و نه سارتر. هرگز نگفته‌ام خدا وجود ندارد و تنها نسبت به وضعیت انسان‌ها معترض بوده‌ام» (مرتضایی فرد، ۱۳۹۰: ۴ تیر).

۸-۳. مسأله معنا

اگزیستانسیالیسم با مسئله دیگری در ارتباط است: معنا. مسئله‌ای که غیرمستقیم در داستان روی ماه حضور دارد. حضور مسئله معنا در داستان روی ماه چنان قوی است که برخی معتقدند «پیرنگ اصلی این رمان و در حقیقت «بهانه» روایت» مبتنی بر مسئله معناست» (حسن‌پور و مطلبی، ۱۳۸۹: ۱۶۳). جستجوی معنا با اگزیستانسیالیسم مرتبط است، زیرا «روح اگزیستانسیالیسم جملگی در کار جستجوی معنا در زندگی است» (پامرلو، ۱۳۹۵: ۳۰). یونس در داستان روی ماه در جستجوی خداوند و شناخت یقینی او است. این کار او در حقیقت نوعی معناجویی است، زیرا «جست‌وجوی دین‌داری بخشی از جست‌وجوی معناست» (همان: ۲۰۹) و مستور نیز دین و مذهب را عامل ایجاد معنا در زندگی انسان می‌داند و معتقد است که «عقل قادر به حل همه مسائل» نیست و «یکی از منابع پاسخ‌ها می‌تواند دین باشد» (شاکری، ۱۳۸۵: ۵۱). بدین‌سان داستان‌های مستور، از جمله داستان روی ماه که «دارا بودن مضامین دینی» از اولین و مهمترین ویژگی‌های آن‌هاست (ابراهیم‌زاده، ۱۳۸۹: ۶) جزو داستان‌های معناگرا به حساب می‌آیند و از این منظر با داستان‌های معناگرا و مذهبی رابطه بینامتنی پیدا می‌کنند. موارد بالا وقتی اهمیتی مضاعف پیدا می‌کند که بدانیم مستور به صراحت داستان‌های خود را در حوزه ادبیات معناگرا، یعنی ادبیاتی که به پرسش‌های بنیادین در خصوص معنای زندگی (مانند بی‌پناهی، تنهایی، اندوه شدید، معناداری یا بی‌معنایی هستی و...) می‌پردازد» تعریف و طبقه‌بندی کرده است (شاکری، ۱۳۸۵: ۴۵).

۸-۴. حضور تعابیر معروف از آثار نویسندگان و شاعران معروف معاصر

دیگر از بینامتنیت‌های پنهان در داستان روی ماه اشاره به برخی از تعابیر معروف از آثار نویسندگان و شاعران معروف معاصر است. یا به تعبیر دیگر این تعابیر خواه‌ناخواه آن متن یا نویسنده معروف را به ذهن متبادر می‌کند. برخی از این مسئله با عنوان «ارجاع متن به شناخته‌ها» نیز نام برده‌اند (ساسانی، ۱۳۸۴: ۵۱). به عنوان نمونه جمله «یاد من باشد فردا سراغ علیرضا بروم» (مستور، ۱۳۹۷: ۲۴) یادآور شعر «غربت» از مجموعه حجم سبز سهراب سپهری است که در آن جمله «یاد من باشد» شش بار تکرار شده است (سپهری، ۱۳۷۹: ۳۵۴). همچنین جمله «صداها عجیبی مثل صدای جیغ زنی که موهاش را بکشند از توی تاریکی بیرون می‌زند» (مستور، ۱۳۹۷: ۴۰) یادآور جمله معروف داستان گیله‌مرد است که در آغاز و چند جای دیگر داستان آمده است: «از جنگل صدای شیون زنی که زجر می‌کشید، می‌آمد» (علوی، ۱۳۷۷: ۶۷، ۷۰، ۷۲ و ۷۶). یا جمله «و صبح تا شب هم روح من رو مثل خوره می‌خوره» (مستور، ۱۳۹۷: ۲۴)، تداعی‌کننده جمله معروف هدایت در ابتدای رمان بوف کور است: «در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را... می‌خورد» (هدایت، ۱۳۷۲: ۹).

جمله «آیا خداوندی وجود دارد؟ یا نه» که با احتساب عبارتهای مشتق از آنها، حدود ۲۴ بار در داستان روی ماه تکرار شده است (سلیمی کوچی، ۱۳۹۰: ۱۳۵)، خود عرصه یا موضوعی بینامتنی است که افراد و جریانهای خداپاور و خداناباور اسلامی و غیراسلامی مختلفی را، در طول تاریخ، مانند ابوالعلاء معری، خیام نیشابوری، هایدگر، تیلیش، سارتر، نیچه (نظریه مرگ خدا) و... به ذهن متبادر می‌کند. این جمله همچنین قسمتهایی از شعر «هلا» از دفتر «شرق اندوه» سپهری را به یاد می‌آورد: «زنجره را بشنو: چه جهان غمناک است، و خدایی نیست، / و خدایی هست، و خدایی...» (سپهری، ۱۳۷۹: ۲۱۸). ادبیات متعهد قبل از انقلاب، گفتمانی نیرومند بوده است و نویسندگان و شاعران بزرگی مانند کسرای، شاملو، اخوان و... آثار و اشعاری همسو با آن خلق کرده‌اند. بسیاری از مؤلفه‌های انقلاب اسلامی مانند مبارزه با امپریالیسم، بازگشت به خویشتن، تعهد و... که در بالا به آنها اشاره شد، در حقیقت نشأت گرفته از گفتمان ادبیات متعهد قبل از انقلاب است (قیصری، ۱۳۷۳/۱۹۹۴: ۲۳۷-۲۴۷). بدین سان می‌توان میان ادبیات انقلاب اسلامی با ادبیات متعهد، رابطه بینامتنی قائل شد. از آنجا که مؤلفه‌های انقلاب اسلامی در داستان روی ماه پررنگ هستند، بنابراین این داستان، با ادبیات متعهد نیز روابط بینامتنی ایجاد می‌کند.

در داستان روی ماه، قصه‌ای به نام «دوستی گنجشک کوچولو و کرم ابریشم» از برنامه «قصه شب رادیو برای کودکان» وجود دارد (مستور، ۱۳۹۷: ۳۸). در ادبیات فارسی معاصر چندین قصه با مضمون «تبدیل کرم ابریشم به پروانه» وجود دارد. یکی از قدیمی‌ترین و معتبرترین این قصه‌ها، «قصه کرم ابریشم» نوشته نورالدین زرین کلک است. این قصه بار اول در سال ۱۳۵۲ و در سال‌های بعد در تیراژهای بالا مکرراً چاپ شده است. موضوع این قصه تبدیل کرم ابریشمی کوچک به پروانه‌ای زیبا است (زرین-کلک، ۱۳۷۷). تبدیل کرم ابریشم به پروانه‌ای زیبا، با احوال دو تن از شخصیت‌های داستان روی ماه ارتباط بینامتنی دارد: (۱) یونس شکاک در خداوند که در پایان داستان به مومنی متیقن بدل می‌شود؛ (۲) مهرداد غیرمذهبی که بر اثر مصاحبت با علیرضا دگرگون می‌گردد و در آخر داستان همراه وی به زیارت امام رضا می‌رود. دگرگونی مهرداد، در پایان داستان، به شکلی دلالت‌مند، آنجا که یونس «مشهد» را به اشتباه «مسلم» می‌شنود، کاملاً مشهود است (مستور، ۱۳۹۷: ۹۷).

۹. دیگر انواع بینامتنیت

انواع دیگری از بینامتنیت‌ها را با توجه به داستان روی ماه می‌توان تشخیص داد که در ادامه، گذرا به مهمترین آنها اشاره می‌شود. علاوه بر آن که در داستان روی ماه گه‌گاه از زبان شخصیت‌هایی مانند مهتاب کرانه، جمله‌های انگلیسی روایت می‌شود و مستور ترجمه فارسی این جملات را در پاورقی می‌آورد (مستور، ۱۳۹۷: ۱۴ و ۶۷) داستان روی ماه که به زبان‌های مختلفی همچون انگلیسی، ایتالیایی و ترکی و... ترجمه شده، با تمام این زبان‌ها ارتباط بینامتنی پیدا می‌کند، زیرا بسیاری از محققان ترجمه را گونه‌ای «کنش بینامتنی» محسوب می‌کنند (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۹۳) و ترجمه بین‌زبانی را یکی از انواع بینامتنیت می‌دانند (روضاتیان و میرباقری‌فرد، ۱۳۹۰: ۹۱). در ترجمه با دو متن یعنی متن «مبدا و مقصد» مواجهیم که رابطه آنها تعادل یا معادله نیست، بلکه بینامتنیت است. بینامتنیت در ترجمه در دو سطح اتفاق می‌افتد: الف) سطح بومی (درون‌زبانی) ب) سطح جهانی (بین‌زبانی): «در سطح درون‌زبانی متن مبدا در ارتباط با تمامی متن‌هایی که به زبان مبدا نوشته یا گفته شده قرار می‌گیرد... در سطح بین‌زبانی متن مبدا از طریق ترجمه‌هایش با تمامی متن‌هایی که به زبان‌های گوناگون نوشته یا گفته شده، مرتبط می‌شود» (فرحزاد، ۱۳۸۳: ۲۴۶).

در داستان روی ماه شخصیت‌هایی مانند علیرضا و سایه متعلق به فرهنگ شرق، و در مقابل کسانی چون جولیا و مهرداد وابسته به فرهنگ غرب هستند. این مسئله نیز در یکی از شاخه‌های بینامتنیت تحت عنوان بینامتنیت «درون فرهنگی و بینافرهنگی» می‌تواند بررسی شود (رفیع‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۷۲ و نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۲۶۰-۲۶۱).

۱۰. نتیجه‌گیری

با آن که چندین دهه از عمر بینامتنیت می‌گذرد، همچنان یکی از پرکاربردترین نظریه‌ها در خوانش آثار هنری است. برخلاف گذشته، که آثار هنری با صفاتی مانند اصیل، بدیع، بکر ممتاز می‌شدند، امروزه دیگر ماثربودن متنی از متن یا متون دیگر نه تنها عیب

نیست، بلکه هم ویژگی ناگزیر متون تلقی می‌شود و هم نشان آشنایی هنرمند با سنت هنری خویش است. داستان روی ماه خداوند را ببوس اثر مصطفی مستور از جمله متونی است که خوانش بینامتنی آن، لایه‌ها و دلالت‌های معنایی آشکار و غیرآشکاری از آن پیدا می‌کند که با خوانش‌های دیگر ممکن نیست. هرچند بینامتنیت به انواع و اقسام گوناگون تقسیم می‌شود، اما در مقاله حاضر برای خوانش داستان روی ماه خداوند را ببوس از هفت نوع آن (بینامتنیت تولید، بینامتنیت خوانشی، پیرامنتیت ژنتی، بینامتنیت درون‌مولفی، بینامتنیت آشکار، بینامتنیت پنهان و...)، که بیشتر با داستان حاضر تناسب داشت استفاده شد. به عنوان نمونه با استفاده از بینامتنیت تولید (تکوینی) تأثیرات گفتمان انقلاب اسلامی و همچنین زندگی و احوالات شخصی مستور در خلق داستان روی ماه خداوند را ببوس را واکاوی شد. موضوعی که خود مستور نیز گاه در مصاحبه‌هایش به این تأثیرپذیری اشاره کرده است. یا مواردی مانند «رنگ جلد، طرح روی جلد، آرم نشر مرکز و نقل قول قبل از شروع داستان» که در نگاه اول ممکن است عادی و غیردلالتمند تلقی گردند، با توجه به نظریه فرامنتی و بینامنتی ژنت هر کدام، با توجه به داستان، نقش و معنای خاصی می‌یابد. بنابراین داستان «روی ماه خداوند را ببوس» که تحت تأثیر آثار، افراد، جریان‌ها و گفتمان‌های گوناگونی همچون انقلاب اسلامی ۵۷، مجله کیان، شریعتی، سالی‌نجر و... قرار داشته است با کمک خوانش بینامنتی، معانی، دلالت‌ها، روابط بیناگفتمانی و بینامنتی صریح و غیرصریحی می‌یابد که بدون توجه به آن‌ها، ممکن است در درک معنا و تفسیر داستان با مشکل یا خطا مواجه شویم. توجه به این روابط و عوامل بینامنتی، می‌تواند افق‌های دلالتی و معنایی تازه‌ای پیش چشم مخاطب قرار بدهد.

منابع

- آلبوغبیش، عبدالله (۱۳۹۵). «پیوند بینامتنیت و هستی‌شناسی پسامدرنیستی در داستان کوتاه «میرزا یونس» از سیروس شمیسا». نقد ادبی، سال ۹، ش ۳۴، تابستان، صص ۳۳-۶۲.
- آلن، گراهام. (۱۳۹۷). بینامنتیت، چاپ ششم، ویراست دوم، تهران: نشر مرکز.
- ابراهیم‌زاده، فاطمه (۱۳۸۹). «بازنمایی دین و چهره دین‌دار در رمان‌های فارسی جدید (تحلیل موردی رمان‌های مصطفی مستور)»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده علوم اجتماعی و اقتصادی دانشگاه الزهرا.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰). ساختار و تاویل متن، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، سید رقیه، شاملی، نصرالله و حسعلیان، سمیه (۱۳۹۸). «بررسی پدیده بینامنتیت قرآنی در اشعار علی بن عیسی اربلی»، دوفصلنامه پژوهش‌های زبان‌شناختی قرآن، سال هشتم، شماره دوم (پیاپی ۱۶)، پاییز و زمستان، صص ۱۶۳-۱۷۴.
- اصلان‌پور، سمیرا (۱۳۸۱). «من یکی از آن آدم‌ها هستم» (زندگی و آثار احمد محمود به بهانه درگذشت او) گفت‌وگوی سمیرا اصلان‌پور با مصطفی مستور»، ادبیات داستانی، شماره ۶۳، آذر، صص: ۱۸-۲۱.
- اکبری شلدرد، فریدون (۱۳۸۴). «نقد: تماشای روی ماه: گزارشی از رمان «روی ماه خداوند را ببوس» نوشته مصطفی مستور»، ادبیات داستانی، شماره ۹۸ و ۹۹، بهمن و اسفند، صص ۴۶-۵۱.
- امن‌خانی، عیسی (۱۳۹۵). «نقد نظریه‌زدگی: کاربری نادرست نظریه‌ها با تأکید بر مقالات مربوط به آراء باختین»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۴۰، بهار، صص ۱۵۵-۱۸۵.
- امیدی سرور، حمیدرضا (۱۳۹۳). «گفتگوی حمیدرضا امیدی سرور با مصطفی مستور»، مجله الکترونیکی مد و مه، شنبه ۱۶ اسفند ۱۳۹۳. <http://www.madomeh.com/site/news/news/1972.htm>
- باقری، بهادر (۱۳۹۵). «چهره قدسی زن و عشق در داستان‌های مصطفی مستور»، پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۵، ش ۱، بهار و تابستان، صص ۷۳-۹۰.
- بحرانی، اشکان و سادات شریفی، سید فرشید (۱۳۸۷). «بررسی سبک‌شناختی آثار داستانی مصطفی مستور»، به نقل از کتاب سفر در آینه (نقد و بررسی ادبیات معاصر)، عباسعلی وفاپی، چاپ اول ۱۳۸۷، تهران: سخن.
- پاملو، ویلیام‌سی (۱۳۹۵). سینمای اگزستانسیالیستی، ترجمه نصراله مرادیانی، تهران: بیدگل.
- حاجی آقا بابایی، محمدرضا و باستان، مینا (۱۳۹۸). «بررسی دغدغه‌های وجودی در داستان‌های مصطفی مستور (پیکره پژوهش: داستان‌های روی ماه خداوند را ببوس، استخوان خوک و دست‌های جذامی و من گنجشک نیستم)»، جستارهای نوین ادبی، شماره ۴ (پیاپی ۲۰۷)، زمستان، صص ۱-۱۸.
- حاجتی جولدندان، سمیه (۱۳۸۹). «ارتباطات غیرکلامی در آثار داستانی مصطفی مستور»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه

گیلان.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۴). دیوان حافظ. تصحیح قزوینی و غنی با اهتمام ع. جریزه‌دار. چاپ پنجم. تهران اساطیر. حسن‌پور، آرش و مطلبی، عفت (۱۳۸۹). «تحلیل روایت رمان «روی ماه خداوند را ببوس» با تاکید بر مسئله معنا»، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شماره ۲۱، زمستان، صص ۱۴۵-۱۶۶.

حسن‌زاده‌میرعلی، عبدالله و پورسلیمی، سعیده (۱۳۹۸). «بررسی گرایش‌های اگزیزتانسالیستی در داستان «روی ماه خداوند را ببوس»، رخسار زبان، ش ۸، بهار، صص ۴۰-۵۶.

حسن‌زاده‌میرعلی، عبدالله، دماوندی، مجتبی و زمانی، فاطمه (۱۳۹۵). «روابط بینامتنی رمان «کیخسرو» با داستان «پادشاهی کیخسرو» در شاهنامه»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، دوره ۷، ش ۲۳، بهار، صص ۶۱-۸۷.

حسن‌زاده‌نیری، محمدحسن و اسلامی، آزاده (۱۳۹۵). «بررسی و مقایسه شیوه بیان مولفه‌های عرفانی در رمان‌های فرانی و زویی و روی ماه خداوند را ببوس»، فصلنامه مطالعات نظریه و انواع ادبی، سال اول، شماره ۳، تابستان، صص ۱۰۱-۱۲۲.

حق‌شنو، فرخنده (۱۳۸۷). «خلاصه و نقد رمان روی ماه خداوند را ببوس از مصطفی مستور در پی کشف معنای هستی»، روزنامه کیهان، آرشو شنبه ۲۹ تیر ۱۳۸۷، شماره ۱۹۱۳۶.

خواج‌ایم، احمد، علوی مقدم، سیدمحمد، محمدیان، عباس و رجیبی، مسلم (۱۳۹۵). «بینامتنیت قرآن و حدیث در اشعار تعلیمی حافظ شیرازی بر اساس نظریه‌های ناقدان ادبی»، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، شماره ۳۲، زمستان، صص ۲۹-۶۸.

دادور، المیرا (۱۳۹۰). «داستان داش آکل: پاسخی به بینامتنیت و افق انتظار»، ادبیات تطبیقی، شماره ۱ و ۲ (پیاپی ۳)، بهار، صص ۹-۲۲. رضایی دشت ارژنه، محمود و بیژن‌زاده، محمد (۱۳۹۵). «نقد و بررسی داستان «آن پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت از بهر تعصب» از مثنوی مولوی بر اساس رویکرد بینامتنیت»، متن پژوهی ادبی، ش ۶۸، تابستان، صص ۱۶۷-۱۸۹.

رفاهی، سمیه (۱۳۸۶). «من در ۰- متولد شدم (مصاحبه سمیه رفاهی با مصطفی مستور)، نشریه آزما، شماره ۵۲، مرداد، صص ۱۲-۱۵. رفایی، پریسا (۱۳۹۳). «نگاهی گذرا به بینامتنیت در شاهنامه/ مکانی در زبان»، سینما و ادبیات، پیاپی ۴۳، آذر و دی، صص ۱۶۲-۱۶۵.

رفیع‌زاده، سرورسا (۱۳۹۵). «نمود روابط بینامتنی در شعر کمال خجندی»، پاژ، پاییز و زمستان، شماره ۲۳ و ۲۴، صص ۱۷۰-۱۸۶. رنجبر، کوروش (۱۳۸۶). «گفت‌وگو با مصطفی مستور، داستان‌نویس درباره برنامه روایت ۴: ادبیات در تلویزیون غریب است»، روزنامه اعتماد، شهریور ۱۳۸۶، شماره ۱۴۷۴.

روضاتیان، سید مریم و میرباقری فرد، سیدعلی اصغر (۱۳۹۰). «خوانش بینامتنی، دریافت بهتر از متون عرفانی»، کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، پاییز و زمستان، شماره ۲۳، صص ۸۹-۱۱۲.

زرین‌کلک، نورالدین (۱۳۷۷). قصه کرم ابریشم، چاپ هفتم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان. زمانی، فاطمه و تسلیمی، علی (۱۳۹۷). «تحلیل پیوند بینامتنیت با روایت پسامدرنی رمان سوگ مغان»، متن پژوهی ادبی، سال ۲۲، شماره ۸۷، زمستان، صص ۷-۳۰.

سادات شریفی، فرشید (۱۳۹۲). سعی بر مدارد اندوه (گفتارهایی درباره آثار داستانی مصطفی مستور)، چاپ اول، تهران: به نگار.

ساسانی، فرهاد (۱۳۸۳). «پیشینه و پسینه نقد بینامتنی»، بیناب (سوره مهر)، شماره ۵ و ۶، صص ۱۷۲-۱۸۵.

_____ (۱۳۸۴). «تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن»، نشریه زبان و زبان‌شناسی، پاییز و زمستان، شماره ۲، صص ۳۹-۵۶.

سپهری، سهراب (۱۳۷۹). هشت کتاب، چاپ بیست و چهارم، تهران: طهوری.

سخنور، جلال و سبزیان مرادآبادی، سعید (۱۳۸۷). «بینامتنیت در رمان‌های پیتر آکروید»، پژوهشنامه علوم انسانی، ش ۵۸، تابستان، صص ۶۵-۷۸. سرشار، محمدرضا، سلیمانی، بلقیس و زوزی جلالی فیروز (۱۳۹۷). «میزگرد نقد داستان بلند «روی ماه خداوند را ببوس» نوشته مصطفی مستور، صص ۱۵۸-۱۲۷. به نقل از کتاب مجموعه میزگردهای نقد ادبیات داستانی، محمدرضا سرشار، ۲ جلد، چاپ ۱۳۹۷، قم: کتابستان معرفت.

سعادت، اسماعیل (۱۳۸۴). دانشنامه زبان و ادب فارسی، جلد اول، چاپ اول، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

سلیمی کوچی، ابراهیم (۱۳۹۰). «تناظر شخصیت‌پردازی و همسانی درونمایه و پیرنگ در روی ماه خداوند را ببوس و ژان باروا (مطالعه تطبیقی)»، پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دوره دوم، شماره ۳، پاییز، صص ۱۲۷-۱۴۶.

شاکری، احمد (۱۳۸۱). «خداوندی که نزدیک است (روی ماه خداوند را ببوس نوشته مصطفی مستور)»، ادبیات داستانی، شماره ۶۴ و ۶۵، دی و بهمن، صص ۵۹-۶۲.

شاکری، احمد (۱۳۸۵). «گفتگو: عقل قادر به حل همه مسائل نیست» (مصاحبه با مصطفی مستور)، ادبیات داستانی، شماره ۱۰۱، تیر، صص ۴۲-۵۳. شریفی ولدانی، غلامحسین و میری اصل، کلثوم (۱۳۹۱). «بوسه بر روی ماه (بررسی تقابل‌های دوگانه در رمان روی ماه خداوند را ببوس)»، بوستان ادب،

- سال چهارم، تابستان، شماره ۲ (پیاپی ۱۲) صص ۱۲۹-۱۵۰.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۷). این کیمیای هستی، ۳ جلد. چاپ دوم. تهران: سخن.
- شمس لنگرودی (محمدتقی جواهری گیلانی) (۱۳۷۸). تاریخ تحلیلی شعرنو، ۴ جلد، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- شوالیه، ژان و گبران، آلن (۱۳۷۹). فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق سودابه فضایی، ۵ جلد، چاپ اول، تهران: جیحون.
- طیبه، فریبا (۱۳۸۷). «عشق برای عشق؛ بی شین، بی قاف (بررسی مفهوم عشق در داستان‌های مصطفی مستور)»، کتاب ماه ادبیات، شماره ۱۲۶، فروردین، صص ۴۵-۵۲.
- عظیمی یانچشمه، الهه و میرباقری فرد، علی اصغر (۱۳۹۶). «بینامتنیت به مثابه روش و بینش تاریخ ادبیات‌نگاری نوین»، جستارهای نوین ادبی، شماره ۱۹۶، بهار، صص ۱-۲۲.
- عظیم‌دخت، ذلیخا (۱۳۹۵). «بینامتنیت در رمان دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد: تحلیلی گفتمانی- اعتقادی»، زبان کاوی، بهار و تابستان، شماره ۲، صص ۵۷-۷۹.
- علوی، بزرگ (۱۳۷۷). گیله مرد، چاپ اول، تهران: نگاه.
- فرحزاد، فرزانه (۱۳۸۳). «بینامتنیت در ترجمه»، مجموعه مقالات دانشگاه علامه طباطبائی، شماره ۱۸۶، صص ۲۴۳-۲۴۸.
- قیادی، حسینعلی، کرمی، موسی، نیکوبخت، ناصر و غلامحسین‌زاده غلامحسین (۱۳۹۱). «تحلیل نسبت میان درون ماه‌های آثار داستانی سیمین دانشور با پیشینه فرهنگی ایران»، متن‌پژوهی ادبی، شماره ۵۴، زمستان، صص ۱۲۳-۱۴۶.
- قیصری، علی (۱۳۷۳/۱۳۹۴). «نقد ادب ایدئولوژیک»، ایران‌نامه، سال دوازدهم، ش ۲ (پیاپی ۴۶)، بهار، صص ۲۳۳-۲۵۸.
- گرتاژ، خولیو (۱۳۹۷). آگران‌دیسمن و چند داستان دیگر، ترجمه امید نیک فرجام، چاپ سوم، تهران: چشمه.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۷۷). جامعه‌شناسی، چاپ چهارم، تهران: نشر نی.
- لیاقی مطلق، نفیسه (۱۳۸۸). «تحلیل داستان‌های مصطفی مستور»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه علامه طباطبائی تهران.
- مرتضایی فرد، زینب (۱۳۹۰). «روایت مستور» (گزارشی از نشست نقد و بررسی «تهران در بعد از ظهر»)، روزنامه جام جم، شنبه ۴ تیر، شماره ۳۱۶۱.
- مستور، مصطفی (۱۳۹۸). «کلمات مزاحم نشوند»، روزنامه ایران، سال بیست و پنجم، پنجشنبه، ۳۰ آبان، ش ۷۲۰۹. آذر، ش ۷۲۱۰.
- _____ (۱۳۷۹). روی ماه خداوند را ببوس، چاپ هفتاد و هفتم. تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۸۹). «هیولای تفاوت»، خردنامه همشهری، ش ۵۸، مهر، صص ۳۰-۳۵.
- _____ (۱۳۹۷). «هرگز نویسنده‌ای ارزشی و متعهد نبوده‌ام و نیستیم»، روزنامه دنیای اقتصاد، شنبه ۲۲ دی ۱۳۹۷، شماره ۴۵۲۰.
- _____ (۱۳۸۵). «در حسرت آن روح بزرگ (به مناسبت سال‌روز فقدان شریعتی)»، روزنامه شرق، سه‌شنبه ۳۰ خرداد ۱۳۸۵، شماره ۷۸۸.
- _____ (۱۳۸۷). «مستور: از خوانندگانم جلو زده‌ام»، روزنامه جام جم، یک‌شنبه ۲۲ دی ۱۳۸۷، شماره ۲۴۷۲.
- _____ (۱۳۸۵). «ادبیات به پرسش‌های بزرگ ما پاسخ نمی‌دهد»، روزنامه آفتاب یزد، شنبه ۲۰ خرداد ۱۳۸۵، ش ۱۸۱۱.
- _____ (۱۳۹۹). زیر نور کم (مجموعه کامل داستان‌های کوتاه ۱۳۷۱-۱۳۹۵)، چاپ پنجم، تهران: چشمه.
- _____ (۱۳۸۲). «گزارش: بقایای عشق خداوند»، نشریه مهر، ۱۸ مرداد ۱۳۸۲، شماره ۱۰، صص ۱۲-۱۳.
- مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۳). دایره‌المعارف فارسی، ۳ جلد، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳). دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی. چاپ پنجم، تهران: آگه.
- ملاابراهیمی، عزت و رحیمی، صغری (۱۳۹۶). «بررسی روابط بینامتنیت اسطوری در اشعار جبرابراهیم جبراب (با تکیه بر اسطوره تموز)»، پژوهشنامه نقد ادب عربی، شماره ۱۴، بهار و تابستان، صص ۱۸۳-۲۱۲.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶ الف). «ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، پژوهشنامه علوم انسانی (ویژه‌نامه زبان‌شناسی)، شماره ۵۶، زمستان، صص ۸۳-۹۸.
- _____ (۱۳۸۶ ب). «مطالعه ارجاعات درون‌متنی در مثنوی با رویکرد بینامتنی» پژوهشنامه علوم انسانی، ش ۵۴، تابستان، صص ۴۲۹-۴۴۲.
- _____ (۱۳۸۸). «از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۱۲، بهار، صص ۷۳-۹۴.
- _____ (۱۳۹۴). درآمدی بر بینامتنیت، چاپ دوم (ویرایش دوم)، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۵). بینامتنیت (از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم). چاپ اول ۱۳۹۵، تهران: سخن.
- نعیمی، زری (۱۳۸۵). «داستان مذهبی مدرن: پدیده‌ای از نوعی دیگر (بررسی و نقد مجموعه آثار مصطفی مستور)»، جهان کتاب، شماره ۲۰۹ و ۲۱۰ و ۲۱۱، شهریور، صص ۱۶-۲۱.

پاملو، ویلیامسی (۱۳۹۵). سینمای اگزیستانسیالیستی، ترجمه نصراله مرادیانی، تهران: بیدگل.
هدایت، صادق (۱۳۷۲). بوف کور، چاپ جدید، تهران: سیمرغ.

References

- Ahmadi, Babak (2002). *Structure and Interpretation of the Text*, Fifth Edition, Tehran: Nashreh Markaz. [in Persian]
- Ahmadi, Seyyed Roqyyah, Shamli, Nasrollah and Hassanalian, Somayyeh (2019). "A Study of the Phenomenon of Quranic Intertextuality in the Poems of Ali ibn Isa Arbeli", *Bi-Quarterly Journal of Quranic Linguistic Research*, Year 8, Issue 2 (16 Consecutive), Fall and Winter, pp. 163-174. [in Persian]
- Akbari Sheldareh, Fereydoun (2005). "Review: Looking at the Moon: A Report on the Novel " Kiss the Lovely Face of God" by Mostafa Mastour", *Fiction Literature*, No. 98 and 99, February and March, pp. 46-51. [in Persian]
- Alavi, Bozorg (1998). *Gileh Mard*. First edition, Tehran: Negah. [in Persian]
- Albuqobaish, Abdullah (2016). "Intertextuality and Postmodern Ontology in the Short Story "Mirza Yunes" by Sirus Shamisa", *Literary Review*, Year 9, Issue 34, Summer, pp. 33-62. [in Persian]
- Amankhani, Isa (2016). "Criticism of theorizing: Incorrect application of theories with emphasis on articles related to Bakhtin's views", *Persian Language and Literature Research*, No. 40, Spring, pp. 155-185. [in Persian]
- Antonioni, Michelangelo (Film Director and Screenwriter) (1966), *Blow-up*, [film]. 111 Minutes. USA: Metro Goldwyn Mayer.
- Aslanpour, Samira (2002). "I am one of those people" (the life and works of Ahmad Mahmoud on the occasion of his death) Samira Aslanpour's conversation with Mostafa Mastour", *Fiction*, No. 63, December, pp. 18-21. [in Persian]
- Azim Dokht, Zoleikha (2016). "Intertextuality in the novel Dr. Noon Loves His Wife More Than Mossadegh: A Discourse-Doctrine Analysis", *Language Exploration*, Spring and Summer, No. 2, pp. 57-79. [in Persian]
- Azimi Yancheshmeh, Elaheh and Mirbagherifard, Ali Asghar (2017). "Intertextuality as a Method and Insight into the History of Modern Literary Writing", *Modern Literary Essays*, No. 196, Spring, pp. 1-22. [in Persian]
- Bahrani, Ashkan and Sadat Sharifi, Seyyed Farshid (2008) "A Stylistic Study of Mostafa Mastour's Fictional Works", quoted from the book *Travel in the Mirror (Criticism and Review of Contemporary Literature)*, Abbasali Vafaei, first edition 2008, Tehran: Sokhan. [in Persian]
- Baqeri, Bahadour (2016). ("The Sacred Face of Woman and Love in the Stories of Mostafa Mastour", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Year 5, Issue 1, Spring and Summer, pp. 73-90. [in Persian]
- Chevalier, Jean and Gerberan, Alain (2000). *The Culture of Symbols*, translated and researched by Soudabeh Fazaili, 5 volumes, first edition, Tehran: Jeyhoun. [in Persian]
- Cortazar, Julio (2018). *Agrandism and Other Stories*, translated by Omid Nik Farjam, third edition, Tehran: Cheshme. [in Persian]
- Dadvar, Elmira (2011). "The Story of Dash Akol: A Response to Intertextuality and the Horizon of Expectation", *Comparative Literature*, No. 1 and 2 (3 in a row), Spring, pp. 9-22. [in Persian]
- Ebrahimzadeh, Fatemeh (2010). "Representation of Religion and the Religious Figure in Modern Persian Novels (Case Analysis of Mostafa Mastour's Novels)", Master's Thesis. Faculty of Social and Economic Sciences, Al-Zahra University. [in Persian]
- Farahzad, Farzaneh (2004). "Intertextuality in Translation", *Allameh Tabatabaei University Proceedings*, No. 186, pp. 243-248. [in Persian]
- Ghobadi, Hossein Ali, Karami, Musa, Nikobakkht, Naser, and Gholamhosseinzadeh Gholamhossein (2012). "Analysis of the Relationship Between the Themes of Simin Daneshvar's Fictional Works and Iran's Cultural Background", *Literary Textual Studies*, No. 54, Winter, pp. 123-146. [in Persian]

- Giddens, Anthony (1998). *Sociology*. Fourth edition, Tehran: Ney Publishing.
- Graham, Alan (2018). *Intertextuality*. Sixth edition, second edition, Tehran: Markaz Publishing House. [in Persian]
- Hajati Jolandan, Somayyeh (2010). "Nonverbal Communication in the Fictional Works of Mostafa Mastour", Master's Thesis. Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan. [in Persian]
- Haji-Agha Babaei, Mohammad Reza and Bastan, Mina (2019). "A Study of Existential Concerns in Mostafa Mastour's Stories (Research Body: Stories Kiss the Lovely Face of God, Pig Bone and Leper Hands, and I Am Not a Sparrow), *New Literary Essays*, No. 4 (207th Consecutive), Winter, pp. 1-18. [in Persian]
- Haq-Sheno, Farkhondeh (2008). "Summary and review of the novel Kiss the Lovely Face of God by Mostafa Mastour in search of discovering the meaning of existence," *Keyhan Newspaper*, Archive, Saturday, July 19, 2008, No. 19136. [in Persian]
- Hassanpour, Arash and Motllebi, Effat (2010). "Analysis of the narrative of the novel "Kiss the Moon of God" with an emphasis on the issue of meaning", *Cultural Studies and Communication*, No. 21, Winter, pp. 145-166. [in Persian]
- Hassanzadeh Mirali, Abdollah and Poursalimi, Saeideh (2019). "A Study of Existentialist Tendencies in the Story "Kiss the Lovely Face of God", *Rukhsar Zaban*, No. 8, Spring, pp. 40-56. [in Persian]
- Hassanzadeh Mirali, Abdollah, Damavandi, Mojtaba and Zamani, Fatemeh (2016). "Intertextual Relations between the Novel "Keykhosro" and the Story "Kingdom of Keykhosro" in *Shahnameh*", *Literary Criticism and Stylistics Research*, Volume 7, No. 23, Spring, pp. 61-87. [in Persian]
- Hassanzadeh Nayyeri, Mohammad Hassan and Eslami, Azadeh (2016). "Investigation and comparison of the way of expressing mystical elements in the novels Farani and Zoi and Kiss the Lovely Face of God", *Quarterly Journal of Literary Theory and Genre Studies*, Year 1, Issue 3, Summer, pp. 101-122. [in Persian]
- Hedayat, Sadegh (1993). *Boof-e koor*, new edition, Tehran: Simorgh.
- Khajeh-im, Ahmad, Alavi Moghaddam, Seyyed Mohammad, Mohammadian, Abbas, and Rajabi, Moslem (2016). "Intertextuality of the Quran and Hadith in the Educational Poems of Hafez Shirazi Based on the Theories of Literary Critics", *Journal of Educational Literature*, No. 32, Winter, pp. 29-68. [in Persian]
- Liaghi Motlagh, Nafiseh (2009). "Analysis of Mostafa Mastour's Stories", Master's thesis. Faculty of Literature and Humanities, Allameh Tabataba'i University, Tehran. [in Persian]
- Makarik, Irna Rima (2014). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*. Translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi. Fifth edition, Tehran: Aghah. [in Persian]
- Mastour, Mustafa (2000). *Kiss the Lovely Face of God*. Seventy-seventh edition. Tehran: Markaz Publishing House. [in Persian]
- _____ (2003). "Report: Remnants of God's Love," *Mehr Magazine*, August 8, 2003, No. 10, pp. 12-13. [in Persian]
- _____ (2006). "In the longing for that great soul (on the occasion of the anniversary of Shariati's passing)", *Sharq Newspaper*, Tuesday, June 20, 2006, No. 788. [in Persian]
- _____ (2006). "Literature does not answer our big questions", *Aftab Yazd newspaper*, Saturday, June 10, 2006, issue 1811. [in Persian]
- _____ (2008). "Mastur: I have outgrown my readers", *Jam Jam Newspaper*, Sunday, January 12, 2008, No. 2472. [in Persian]
- _____ (2010). "The Monster of Difference", *Hamshahri's Journal*, No. 58, Mehr, pp. 30-35. [in Persian]
- _____ (2018). "I have never been and am not a valuable and committed writer," *Donyaye Eqtesad Newspaper*, Saturday, January 12, 2018, No. 4520. [in Persian]
- _____ (2019). "Words Don't Be Disturbing", *Iran Newspaper*, Year 25, Thursday, November 10, No. 7209. December, No. 7210. [in Persian]

- _____ (2019). *Under Dim Light (Complete Collection of Short Stories 1992-2016)*, Fifth Edition, Tehran: Cheshme. [in Persian]
- Molla Ebrahimi, Ezzat and Rahimi, Soghara (2017). "Investigating Mythological Intertextual Relations in the Poems of Jabra Ibrahim Jabra (Based on the Myth of Tamuz)", *Journal of Arabic Literature Criticism*, No. 14, Spring and Summer, pp. 183-212. [in Persian]
- Mortezaei Fard, Zeinab (2011). "The Hidden Narrative" (Report from the "Tehran in the Afternoon" Review Meeting), *Jam Jam Newspaper*, Saturday, July 24, 2011, No. 3161. [in Persian]
- Mosahab, Gholam Hossein (2004). *Persian Encyclopedia*, 3 volumes, 4th edition, Tehran: Amir Kabir. [in Persian]
- Naeimi, Zari (2006). "Modern Religious Fiction: A Phenomenon of a Different Kind (Review and Criticism of the Works of Mostafa Mastour)", *Jahan Ketab*, No. 209, 210, and 211, *Shahrivar*, pp. 16-21. [in Persian]
- Namvar Motlagh, Bahman (2007 A). "Transtextuality, the study of the relationships between one text and other texts", *Journal of Humanities (Special Issue on Linguistics)*, No. 56, Winter, pp. 83-98. [in Persian]
- _____ (2007 B). "Study of Intratextual References in the Mathnavi with an Intertextual Approach," *Journal of Humanities*, No. 54, Summer, pp. 429-442. [in Persian]
- _____ (2009). "From Intertextual Analysis to Interdiscourse Analysis", *Research Journal of the Academy of Arts*, No. 12, Spring, pp. 73-94. [in Persian]
- _____ (2015). *An Introduction to Intertextuality*, Second Edition, Tehran: Sokhan. [in Persian]
- _____ (2016). *Intertextuality (from structuralism to postmodernism)*. First edition 2016, Tehran: Sokhan. [in Persian]
- Omidi Sarvar, Hamidreza. (2014). "Hamidreza Omidi Sarvar's Conversation with Mostafa Mastour", *Madd and Meh electronic magazine*, Saturday, March 16, 2014. <http://www.madomeh.com/site/news/news/1972.htm>
- Oxford Advanced Learner's Dictionary (2015), Ninth Edition, China. [in Persian]
- Qeysari, Ali (1994/1994). "Criticism of Ideological Literature", *Iran-Nameh*, 12th year, No. 2 (46th issue), Spring, pp. 233-258. [in Persian]
- Rafai, Parisa (2014). "A Brief Look at Intertextuality in Shahnameh/A Place in Language", *Cinema and Literature*, No. 43, December and January, pp. 162-165. [in Persian]
- Rafizadeh, Sarvarsa (2016). "The Representation of Intertextual Relations in Kamal Khojandi's Poetry", *Pazh*, Autumn and Winter, No. 23 and 24, pp. 170-186. [in Persian]
- Ranjbar, Kourosh (2007). "A Conversation with Mostafa Mastour, a Storyteller, About the Narration 4 Program: Literature on Television is Strange," *Etemad Newspaper*, September 1, 2007, No. 1474. [in Persian]
- Refahi, Somayyeh (2007). "I was born in -0- (Interview with Somayeh Refahi and Mostafa Mastour)", *Azma Magazine*, No. 52, August, pp. 12-15. [in Persian]
- Rezaei Dasht-e Arjaneh, Mahmoud and Bijanzadeh, Mohammad (2016). "Criticism and study of the story "The King of the Jews Who Killed Christians for Prejudice" from Rumi's Masnavi based on an intertextual approach", *Literary Textual Studies*, Vol. 68, Summer, pp. 167-189. [in Persian]
- Rozatian, Seyyed Maryam and Mirbagerifard, Seyyed Ali Asghar (2011). "Intertextual Reading, Better Understanding of Mystical Texts", *Kavash-Nameh of Persian Language and Literature*, Autumn and Winter, No. 23, pp. 89-112. [in Persian]
- Saadat, Esmaeil (2005). *Encyclopedia of Persian Language and Literature*, Volume 1, First Edition, Tehran: Persian Language and Literature Academy. [in Persian]
- Sadat Sharifi, Farshid (2013). *Sa'I bar adare Andouh (Speeches on the Fictional Works of Mostafa Mastour)*, First Edition, Tehran: Be Negar. [in Persian]

- Salimi Kouchi, Ebrahim (2011). "Correspondence of characterization and similarity of theme and plot in Kiss the Lovely Face of God and Jean Barois (Comparative Study)", *Comparative Language and Literature Research*, Volume 2, No. 3, Autumn, pp. 127-146. [in Persian]
- Sarshar, Mohammad Reza, Soleimani, Belgheis, and Zanoouzi Jalali Firouz (2018). "Roundtable Criticism of the Long Story " Kiss the Lovely Face of God " by Mostafa Mastour, pp. 127-158. Quoted from the book "Roundtable Criticism of Fiction Literature", Mohammad Reza Sarshar, 2 volumes, published 2018, Qom: Ma'refet Library. [in Persian]
- Sasani, Farhad (2004). "Background of Intertextual Criticism", *Binab (Sureh- ye Mehr)*, No. 5 and 6, pp. 172-185. [in Persian]
- _____ (2005). "The Effect of Intertextual Relations on Text Reading", *Journal of Language and Linguistics*, Fall and Winter, No. 2, pp. 39-56. [in Persian]
- Sepehri, Sohrab (1990). *Hasht Ketab*, twenty-fourth edition, Tehran: Tahouri.
- Shafiei Kadkani, Mohammad Reza (2018) In *Kimiyaye Hasti*. 3 volumes. Second edition. Tehran: Sokhan. [in Persian]
- Shakeri, Ahmad (2002). "The God Who Is Near (Kiss the Lovely Face of God, Written by Mustafa Mastour)", *Fiction Literature*, No. 64 and 65, January and February, pp. 59-62. [in Persian]
- Shakeri, Ahmadi (2006). "Conversation: Reason is not capable of solving all problems" {Interview with Mostafa Mastour}. *Fiction Literature*, No. 101, Tir, pp. 42-53. [in Persian]
- Shams Langeroodi (Mohammad Taqi Javaheri Gilani) (1999). *Analytical History of Modern Poetry*, 4 volumes, second edition, Tehran: Markaz Publishing House. [in Persian]
- Sharifi Voldani, Gholamhossein and Miri Asl, koulsoum (2012). "Kiss the Lovely Face of God (A Study of Dual Contrasts in the Novel Kiss God on the Moon)", *Bostan Adab*, Year 4, Summer, Issue 2 (12 Consecutive), pp. 129-150. [in Persian]
- Sokhanvar, Jalal and Sabziyan Moradabadi, Saeed (2008). "Intertextuality in Peter Ackroyd's Novels", *Journal of Humanities*, Vol. 58, Summer, pp. 65-78. [in Persian]
- Tayyebi, Fariba (2008). "Love for Love; Without Verse, Without Verse (A Study of the Concept of Love in the Stories of Mostafa Mastour)", *Literature Month Book*, No. 126, April, pp. 45-52. [in Persian]
- William C., Pamerlo (2016). *Existentialist Cinema*. Translated by Nasrollah Moradiani, Tehran: Bidgol. [in Persian]
- Zamani, Fatemeh and Taslimi, Ali (2018). "Analysis of the Intertextual Connection with the Postmodern Narrative of the Novel "Sug-e-Moghan", *Literary Text Research*, Year 22, Issue 87, Winter, pp. 7-30. [in Persian]
- Zarrin-Kelk, Nouredin (1998). *The Story of the Silkworm*. Seventh edition, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents. [in Persian]

TABLE OF CONTENTS

Analysis of Humorous Styles in Bahar's Qasida-ye Rostam-nāmeḥ	1
Mahmud Bashiri and Matin Madani	
An Analytical Re-reading of Ghazale Alizade's <i>the House of Edrisis</i> Based on Erich Fromm's Theory of Escape from Freedom and the Romanticism	15
Tahere Farzane and Ali Mohammadi	
A Critical Review of the Lesson Notes on the Story of Rostam and Sohrab in Explaining Expressions and Verses \ Teymoor Malmir	33
The Formation of Adversarial Humor in the Interactions of Inferior and Superior People; A Cognitive Analysis of the Tales of the Lataif al-Tawaif \ Zainab Akbari and Majid Houshang	51
Mythanalyse of Water in the Language of Mysticism Based on Five Mystical Texts \ Elmira Taslimi and Alireza Fouladi	67
The Reflection of Qalandariyya in Persian Poetry of Afghanistan in the Works of Ashqar, Bitab, and Sayyida Karukhi \ Ahmad shafiq rasoolyar, Ahmad Khajehim and Zahra Jamshidi	81
Rhetorical Techniques of Audience Persuasion in the <i>Monsha'at</i> of Farhad Mirza \ Somaye Aghababaei and Amirhossein Jamali	99
Intellectual and Literary Foundations of the Poetry of Khwaja Mohammad Murshid (a Baloch Poet and Mystic from Saravan) \ Mojib ALrahman Dehani, Mohammad Amir Mashhadi and Ahmad Noor Vahidi	121
Mystical Shathiyat and Approaches to Interpretation	143
Hossein Taheri	
Study and Analysis of the Story "Kiss Lovly God's on the Moon" by Mustafa Mastour, Considering the Theory of Intertextuality \ Hossein Hassanrezaei and Abdollah Valipour	161



Persian Literature

(The former Journal of Faculty of Literature and Humanities)

Print ISSN: 2251-9262

Online ISSN: 2676-4113

Vol. 15, No. 1, Spring and Summer 2025, (35)

Publisher: University of Tehran

License Holder: Faculty of Literature & Humanities

Chief Executive: Javad Asghari (Associate Professor in University of Tehran)

Editor in chief: Abdoreza Seyf (Professor in University of Tehran)

Editorial Bord

Alimohammad Poshtdar	Professor in Payame Noor University
Hakime Dabiran	Professor in in kharazmi University
Homeyra Zomorodi	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 Mansoor	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 Vafae	Professor in Allameh Tabatabaee University

Executive Expert & Editor: Mohammad Javad Azimi

Address: Room 207, Journals Office, First Floor, Faculty of Literature and Humanities, Tehran University, Inghelab St., Tehran.

Phone: +9821- 61113684

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, Researches & Technology, **the Scientific-Research Rank** was granted to **Journal of Persian Literature**.

Tehran University, Faculty of Literature & Humanities All rights reserved.

Persian Literature



ISSN:2251-9262

Vol. 15, No. 1, Spring & Summer 2025. Se. 35

- Analysis of Humorous Styles in Bahar's Qasida-ye Rostam-nāmeḥ** 1
Mahmud Bashiri and Matin Madani
- An Analytical Re-reading of Ghazale Alizade's *the House of Edrisis* Based on Erich Fromm's Theory of Escape from Freedom and the Romanticism** / Tahere Farzane and Ali Mohammadi 15
- A Critical Review of the Lesson Notes on the Story of Rostam and Sohrab in Explaining Expressions and Verses** / Teymoor Malmir 33
- The Formation of Adversarial Humor in the Interactions of Inferior and Superior People; A Cognitive Analysis of the Tales of the Lataif al-Tawaif** / Zainab Akbari and Majid Houshanghi 51
- Mythanalyse of Water in the Language of Mysticism Based on Five Mystical Texts** 67
Elmira Taslimi and Alireza Fouladi
- The Reflection of Qalandariyya in Persian Poetry of Afghanistan in the Works of Ashqar, Bitab, and Sayyida Karukhi** / Ahmad Shafiq Rasoolyar, Ahmad Khajehim and Zahra Jamshidi 81
- Rhetorical Techniques of Audience Persuasion in the *Monsha'at* of Farhad Mirza** 99
Somaye Aghababaei and Amirhossein Jamali
- Intellectual and Literary Foundations of the Poetry of Khwaja Mohammad Murshid (a Baloch Poet and Mystic from Saravan)** / Mojib ALrahman Dehani, Mohammad Amir Mashhadi and Ahmad Noor Vahidi 121
- Mystical Shathiyat and Approaches to Interpretation** 143
Hossein Taheri
- Study and Analysis of the Story "Kiss Lovly God's on the Moon" by Mustafa Mastour, Considering the Theory of Intertextuality** / Hossein Hassanrezaei and Abdollah Valipour 161