سال پنجاه و سوم ـ شماره دوم ـ تابستان ۱۳۹۹

۲۰۹

- **فهمی: تذکره‌نویسی گمنام از ماوراءالنهر و نقش وی در تاریخ ادب فارسی** — دکتر ابراهیم خدایار
- **نشان های پیش اندیشی و آگاهانه سُرودن در مثنوی معنوی** — دکتر سوسن جبری
- **معادل بصری بدیع لفظی در خط نستعلیق با تاکید بر آثار استاد غلامحسین امیرخانی** — سمیه بازی، دکتر فرزانه فرخ‌فر
- **مسئلهٔ دیوِ گاوپای و دانای دینیِ مرزبان نامه** — یعقوب فولادی، دکتر محمّد بارانی
- **حدیث بطی بررسی و نقد بیتی از حدیقهٔ سنایی** — دکتر احمد رضایی
- **چهار بیت نویافته از رودکی در فرهنگ عجایب‌اللّغهٔ : اصیل یا جعلی؟** — دکتر زهرا نصیری شیراز، سجاد دهقان، دکتر نصراله امامی

(نشریهٔ علمی)

جستارهای نوین ادبی

(ادبیّات و علوم انسانی سابق)

صاحب امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد
مدیر مسئول: دکتر عبدالله رادمرد
سردبیر: دکتر محمود فتوحی رودمعجنی

اعضای هیئت تحریریّه:

دکتر سعید بزرگ بیگدلی (دانشیار دانشگاه تربیت مدرس تهران)	دکتر حبیب الله عبّاسی (استاد دانشگاه تربیت معلّم تهران)
دکتر مه‌دخت پورخالقی چترودی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)	دکتر محمود فتوحی رودمعجنی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر تقی پورنامداریان (استاد پژوهشگاه علوم انسانی تهران)	دکتر ابوالقاسم قوام (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر محمّد تقوی (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)	دکتر علی گوزل‌یوز (استاد دانشگاه استانبول ترکیه)
دکتر حسن ذوالفقاری (دانشیار دانشگاه تربیت مدرس تهران)	دکتر دانیلا منیگینی (دانشیار دانشگاه ونیز)
دکتر عبدالله رادمرد (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)	دکتر علیرضا نیکوبی (دانشیار دانشگاه گیلان)
دکتر سیّد مهدی زرقانی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)	دکتر کلاوس والینگ پدرسن (دانشیار دانشگاه کپنهاگ)
دکتر علی‌اشرف صادقی (استاد دانشگاه تهران)	دکتر محمّدجعفر یاحقّی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)

بر اساس آئین‌نامه کمسیون نشریات وزارت علوم تحقیقات و فنآوری از سال ۱۳۹۸ ، کلیه نشریات دارای درجه "علمی-پژوهشی" به نشریه "علمی" تغییر نام یافتند.

ویراستار فارسی: دکتر جواد میزبان **ویراستار انگلیسی**: مرکز ترجمه و ویراستاری دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد(عبدالله نوروزی)
کارشناس مجلّه: سیّد محمّدعلی موسوی **طراح جلد**: فرید یاحقّی **حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی** : الهه تجویدی
نشانی: مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی، کدپستی: ۹۱۷۷۹٤۸۸۳، تلفن: ۳۸۸۰٦۷۲۵-۰۵۱
نشانی سامانهٔ الکترونیکی: http://jls.um.ac.ir **نشانی پست الکترونیک**: jll@um.ac.ir

مشاوران علمی این شماره:

دکتر عباس بگ‌جانی، دکترمحمد بهنام فر، دکتر محمّدتقوی، دکتر نجم‌الدّین جبّاری، دکتر زهرا حیاتی، دکتر سعید رادفر، فاطمه رضوی، دکترسیّدمهدی زرقانی، دکتر قدرت الله طاهری، دکتر ذوالفقار علامی، دکترمحمود فتوحی‌رودمعجنی، دکتر سیدعلی قاسم زاده، دکتر ابوالقاسم قوام، دکتر مجتبی مجرد، دکتر محمد محمدی، دکتر محمد نجاری

بسم الله الرحمن الرحيم

(نشریهٔ علمی)

جستارهای نوین ادبی

(ادبیّات و علوم انسانی سابق)

این مجلّه بر اساس مجوّز شمارهٔ ۱۰۲/۴۷۸۲ مورّخ ۱۳۷۰/۷/۱۳ ادارهٔ کلّ مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود.

شمارهٔ دوم – سال پنجاه و سوم

شمارهٔ مسلسل ۲۰۹– تابستان ۱۳۹۹

(تاریخ انتشار این شماره: پاییز ۱۳۹۹)

این مجلّه در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
- پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور (Magiran)
- DOAJ

راهنمای شرایط مجلّه برای پذیرش و چاپ مقاله

۱- مقاله به ترتیب شامل **چکیده** (۵ تا ۸ سطر، بر اساس معیارهای صحیح چکیده‌نویسی)، **کلیدواژه‌ها** (حداکثر ۵ واژه)، **مقدّمه** (سؤال تحقیق، فرضیّه‌ها، اهداف)، **بحث و بررسی** و **نتیجه‌گیری** باشد. مجلّه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از ۷۰۰۰ کلمه) معذور است.

۲- مشخّصات نویسنده یا نویسندگان (نام و نام‌خانوادگی، مرتبهٔ علمی، نام مؤسّسهٔ متبوع، نشانی، تلفن و دورنگار) در صفحهٔ جداگانه بیاید.

۳- مقاله‌های ارسالی تنها به صورت تایپ‌شده با قلم لوتوس ۱۳ در برنامهٔ word مطابق با معیارهای مندرج در این راهنما و منحصراً از طریق صفحهٔ خانگی (وبگاه) پذیرفته می‌شود.

٤- ارسال چکیدهٔ انگلیسی (۵ تا ۸ سطر) در صفحه‌ای جداگانه، شامل عنوان مقاله، نام نویسنده/ نویسندگان و مؤسّسه/ مؤسّسات متبوع الزامی است.

۵- منابع مورد استفاده در پایان مقاله و بر اساس ترتیب الفبایی نام‌خانوادگی نویسنده به شرح زیر آورده شود:

کتاب: نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). *نام کتاب* (ایتالیک). نام مترجم. محل نشر: نام ناشر.

• **مقاله از مجلّه:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). *نام نشریّه* (ایتالیک). دوره / سال. شماره. شمارهٔ صفحات مقاله.

• **مقاله از مجموعه‌ها:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). نام ویراستار یا گردآورنده. *نام مجموعه مقالات* (ایتالیک). محلّ نشر: نام ناشر. شمارهٔ صفحات مقاله.

• **سایت‌های اینترنتی:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). آخرین تاریخ و زمان تجدید نظر در سایت اینترنتی. «عنوان موضوع» (داخل گیومه). *نام و نشانی سایت اینترنتی* (ایتالیک).

٦- ارجاعات در متن مقاله بین پرانتز (نام مؤلّف، سال انتشار: شمارهٔ صفحهٔ مورد نظر) نوشته شود. در مورد منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود. نقل قول‌های مستقیم بیش از ۵ سطر به صورت جدا از متن با تورفتگی (نیم سانتی‌متر) از دو طرف درج شود.

۷- معادل لاتین کلمات در پایین صفحه بیاید و توضیحات جانبی به یادداشت‌های پایان مقاله منتقل شود.

۸- مجلّه فقط مقاله‌هایی را می‌پذیرد که در زمینهٔ زبان و ادبیّات فارسی و حاصل پژوهش نویسنده باشد.

۹- مقاله باید بر اساس شیوه‌نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی نوشته شود. در صورت لزوم، مجلّه در ویراستاری زبانی مقاله بدون تغییر محتوای آن آزاد است.

۱۰- نویسندگان محترم باید مقاله‌های خود را از طریق سامانهٔ مجلّهٔ *جستارهای ادبی* به نشانی ذیل ارسال کنند:
http:// jls.um.ac.ir

۱۱- تمام اطّلاعات مربوط به مقاله، پس از دریافت، از طریق صفحهٔ خانگی (وبگاه) به اطّلاع نویسندگان محترم خواهد رسید.

فهرست مندرجات

فهمی: تذکره‌نویسی گمنام از ماوراءالنهر و نقش وی در تاریخ ادب فارسی	دکتر ابراهیم خدایار	۱-۲۲
نشان های پیش اندیشی و آگاهانه سُرودن در مثنوی معنوی	دکتر سوسن جبری	۲۳-۴۷
معادل بصری بدیع لفظی در خط نستعلیق با تاکید بر آثار استاد غلامحسین امیرخانی	سمیه بازی دکتر فرزانه فرخ فر	۴۹-۶۷
مسئلهٔ دیوِ گاوپای و دانای دینیِ مرزبان نامه	یعقوب فولادی دکتر محمّد بارانی	۶۹-۸۴
حدیث بطی بررسی و نقد بیتی از حدیقهٔ سنایی	دکتر احمد رضایی	۸۵-۹۶
چهار بیت نویافته از رودکی در فرهنگ عجایب‌اللّغهٔ : اصیل یا جعلی؟	دکتر زهرا نصیری شیراز سجاد دهقان دکتر نصراله امامی	۹۷-۱۲۰

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.v53i2.86357

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۰۹، تابستان ۱۳۹۹
مقاله پژوهشی

فهمی: تذکره‌نویسی گمنام از ماوراءالنهر و نقش وی در تاریخ ادب فارسی*

دکتر ابراهیم خدایار[۱]

چکیده

ملا عبدالمطلب خواجه متخلص به فهمی (فوت پس از ۱۲۸۶ ق) تذکره‌نویس ماوراءالنّهری است. دربارهٔ این شخصیت، اطلاعات بسیار اندک و بعضاً نادرست در منابع کشورهای تاجیکستان و ایران دیده می‌شود. مسألهٔ اصلی این پژوهش معرفی تذکره و تذکره‌نویس، طبقه‌بندی معیارهای تذکره‌نویسی و تحلیل دیدگاه‌های انتقادی وی در تذکره است. نگارنده برای تبیین این مسأله با استفاده از روش تحلیل محتوا و استناد به دستاوردهای رویکرد ژانری به متن به دنبال یافتن پاسخ برای پرسش‌های زیر است: فهمی کیست، تذکرهٔ وی دارای چه ویژگی‌هایی است و مؤلف چه دیدگاه‌های انتقادی دارد؟ این تذکره چه نقشی در جریان تذکره‌نویسی و تاریخ ادب فارسی در ماوراءالنهر ایفا کرده است؟ نتایج تحقیق نشان داد تذکرهٔ فهمی تذکرهٔ مستقلِ منثور عمومی ناتمام به فارسی است که در سدهٔ سیزدهم قمری به فرمان حاجی ملا محمد توقسابه، از سپاهیان وقت بخارا، تألیف شده است. دیدگاه‌های انتقادی مؤلف را می‌توان در ذیل چهار عنوان «تاریخی ـ تحلیلی، اخلاقی، سیاسی ـ اجتماعی، و بلاغی ـ جمال‌شناسانه» تحلیل کرد. این تذکره به‌رغم ناتمام بودن، اطلاعات ذی‌قیمتی از ادب فارسی و جریان‌های فکری و عرفانی دورهٔ خود را ثبت کرده است که در روند نگارش تاریخ ادبیات فارسی در ماوراءالنهر حائز اهیمت است.

کلیدواژه‌ها: تذکره‌نویسی فارسی، تذکرهٔ فهمی، خواجه عبدالمطلب فهمی، ماوراءالنهر.

---

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس hesam_kh1@modares.ac.ir

* مقاله مستخرج از طرح پژوهشی نگارنده با نام «هفتصد سال تذکره‌نویسی در آسیای مرکزی (پژوهشی تاریخی ـ تحلیلی دربارهٔ ژانر تذکره‌نویسی ادبی فارسی در آسیای مرکزی از ابتدای سدهٔ سیزدهم تا آغاز سدهٔ بیستم میلادی)» است که به سفارش صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور در حال اجراست.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۱/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۲۳

مقدمه

پس از ملیحا سمرقندی (فوت پس از ۱۱۱۲ ق) که تذکرهٔ مذکرالاصحاب (۱۱۰۴ ق/ ۱۶۹۲ م) را تألیف کرد، جریان تذکره‌نویسی ادبی فارسی در ماوراءالنهر که با لباب‌الالباب (۶۱۸ ق) عوفی بخارایی آغاز شده بود، دورهٔ توقف نزدیک به دو سده‌ای را تجربه کرد. در این فترت به‌نسبت طولانی که محصول پریشان‌روزگاری ماوراءالنهر و درگیری‌های دائمی خان‌نشین‌های این منطقه با یکدیگر در داخل منطقه و با ایران در بیرون از مرزهای آن بود، جز آشوب و اوضاع بد اجتماعی، سیاسی و اقتصادی هیچ چیز نصیب منطقه نشده بود (بچکا، ۱۳۷۲: ۴۰-۴۳، غفوروف، ۱۳۷۷: ۲/ ۸۹۹-۹۱۶، ۹۶۲-۹۷۱، باسورث، ۱۳۸۱: ۵۵۱-۵۵۴). در نتیجهٔ این نابه‌سامانی‌ها، مراکز و محیط‌های فرهنگی و ادبی نیز به دلیل نبودِ ثبات سیاسی و دربارهای حمایت‌کننده از ادیبان و شاعران، از رونق افتاده بود. در این دوره، هیچ تذکرهٔ ادبی مستقل فارسی در ماوراءالنهر تألیف نشد تا اینکه در ۱۲۸۸ ق/ ۱۸۷۱ م واضح بخارایی از ایرانی‌تباران بخارا با نگارش تذکرهٔ تحفة‌الاحباب فی تذکرة‌الاصحاب این ژانر ادبی را پس از ۱۷۹ سال در دورهٔ منغیتیان بخارا (۱۱۶۶-۱۹۲۰ م/ ۱۷۵۳-۱۹۲۰ م) احیا کرد. در فاصلهٔ میان مذکرالاصحاب ملیحا سمرقندی در سمرقند در ۱۱۰۴ ق/ ۱۶۹۲ م تا تحفة‌الاحباب واضح دو اثر در ماوراءالنهر تألیف شده است: یکی مجموعة‌الشعرای فضلی نمنگانی، تألیف‌شده در ۱۲۳۷ ق/۱۸۲۱ م را می‌توان نام برد که تذکرهٔ منظومِ دوزبانهٔ فارسی و ترکی (ازبکی) است. این کتاب به محیط ادبی خان‌نشین خوقند اختصاص دارد و شاعران دیگر مناطق ماوراءالنهر ازجمله بخارا، سمرقند و خوارزم به‌ندرت در آن مجال بروز یافته‌اند (عبداللهیف، ۱۹۶۷: ۲/ ۱۲۰) و دیگری تذکرهٔ فهمی (۱۲۸۶ ق/ ۱۸۶۸ یا ۱۸۶۹ م) که علاوه‌بر ناتمام بودن، مختص شرح حال شاعران نیست و در آن به نمونهٔ اشعار عالمان، عارفان، امیران و پادشاهان جغرافیای امروز ایران، افغانستان، هندوستان و ماوراءالنهر نیز پرداخته شده است.

بیان مسأله

ملا عبدالمطلب خواجه متخلص به فهمی (فوت پس از ۱۲۸۶ ق/ ۱۸۶۹/۱۸۶۸ م) تذکره‌نویس ماوراءالنهری است که اصلیتی سمرقندی داشته و مدتی در بخارا زیسته است. مسئلهٔ این پژوهش تبیین جایگاه فهمی و تذکرهٔ وی درمقام یکی از اسناد تاریخ ادبیات فارسی در ماوراءالنهر در دورهٔ فترت فرهنگی و ادبی در این منطقه است. نگارنده در این جستار به دنبال یافتن پاسخ برای پرسش‌های زیر است: فهمی کیست، تذکرهٔ وی دارای چه ویژگی‌هایی است و مؤلف چه دیدگاه‌های انتقادی دارد؟ این تذکره چه نقشی در جریان تذکره‌نویسی و تاریخ ادب فارسی در ماوراءالنهر داشته است؟ فرض نویسنده این است که فهمی یکی از تذکره‌نویسان گمنام محیط ادبی بخارا در دورهٔ امیران منغیتی بخارا است که به دستور یکی از سپاهیان امیر نصرالله (حک.۱۸۲۷-۱۸۶۰ م) و احتمالاً امیر مظفر منغیتی

(حک. ۱۸۶۰-۱۸۸۶ م) مأموریت یافت تا تذکره‌ای عمومی در ذکر علما، فضلا و شعرای متأخر و معاصر این خان‌نشین تألیف کند؛ اما به دلایل مختلف ازجمله گرفتاری‌های شخصی و حوادث تلخ روزگار که با ورود ارتش تزار به منطقه همزمان بود و درنهایت به اشغال بخش‌های وسیعی از آن و سرانجام پذیرش تحت‌الحمایگی بخارا در ۱۲۸۵ ق/ ۱۸۶۸ م خاتمه یافت، نتوانست تذکرهٔ خود را به اتمام برساند. این موضوع باعث شده است نامی از فهمی و اثر ناتمامش در تذکره‌های تألیف‌شده در آغازین دهه‌های سدهٔ سیزدهم ثبت نشود و حتی زادگاه، تحصیلات، محل نشو و نما، و درگذشت وی نامکشوف باقی بماند. گمنامی مؤلف و نسخهٔ ناتمام تذکرهٔ فهمی باعث شده است حتی از اثر وی به‌ندرت نسخه‌برداری شود. از این اثر دو نسخهٔ خطی سراغ داریم: نسخهٔ ۲۳۳۱/۲ که در جلد یازدهم فهرست نسخ خطی شرقی فرهنگستان علوم ازبکستان توصیف شده و فاقد تاریخ کتابت است (اورنبایف و جلیل‌اوا، ۱۹۷۶: ۳۲/۱۱-۳۳) و نسخهٔ شمارهٔ ۹۵۲ فهرست دست‌نویس‌های شرقی در فرهنگستان علوم تاجیکستان که در سال ۱۹۳۶ م کتابت شده است (میرزایف و بالدیروف، ۱۹۶۸: ۲۷/۲).

پیشینهٔ پژوهش و جنبهٔ نوآوری آن

دربارهٔ فهمی و اثرش هیچ‌یک از منابع تذکره‌ای دورهٔ احیای تذکره‌نویسی در ماوراءالنهر (۱۲۸۸ م/۱۸۷۱ م تا ۱۳۲۶ م/۱۹۰۶ م به بعد) سخنی به میان نیاورده اند. نخستین منبعی که دربارهٔ وی اطلاعات بسیار مختصر و بعضاً نادرست در اختیار مخاطب قرار داده، صدرالدین عینی در نمونهٔ ادبیات تاجیک است. این محقق نام وی را نه در ذیل شاعران بلکه به هنگام نوشتن شرح حال بابا رحیم مشرب نمنگانی (ف ۱۱۷۷ ق) و صوفی‌الله‌یار کته‌قورغانی (ف ۱۱۳۶ ق) به «مجموعهٔ عبدالمطلب خواجه فهمی» استناد کرده و در ذیل مشرب از آن نمونهٔ شعر نقل کرده است (عینی، ۱۹۲۶: ۱۶۹، ۱۷۱-۱۷۰). سال تألیف تذکره در اثر عینی ۱۱۷۷ ق نوشته شده که بدون تردید نادرست است (همان، ۱۶۹). این اشتباه در هیچ اثر تکرار نشده است. پس از ص. عینی در فهرست‌نویسی نسخ خطی کشورهای تاجیکستان و ازبکستان دو دست‌نویس از تذکرهٔ فهمی توصیف شده است که اطلاعات آن‌ها براساس متن دست‌نویس تذکرهٔ فهمی است و مخاطب از جزئیات زندگی وی اطلاع دقیقی به‌دست نمی‌آورد (اورنبایف و جلیل‌اوا، ۱۹۸۷: ۳۲/۱۱-۳۳، نسخهٔ شمارهٔ ۲۳۳۱/۲؛ میرزایف و بالدیروف، ۱۹۶۸: ۲۷/۲، نسخهٔ شمارهٔ ۹۵۲). در منابع جدیدتر با استفاده از مآخذ یادشده و بعضاً مطالب مقدمه و متن تذکرهٔ فهمی، شرح حال کوتاهی از این تذکره‌نویس تدوین شده است. زهیر (۱۳۵۲: ۸۴)، موجانی و علی‌مردان (۱۳۷۶: ۱۱۲/۱)، کوتی (۱۳۸۰: ۲۸۷/۱)، مسلمانیان قبادیانی (۱۳۸۰: ۲۸۵/۱) و افصح‌زاد (۲۰۰۴: ۱۵۸/۳) از این گروه‌اند. در این آثار که مجموع اطلاعات آن‌ها از چند ده کلمه تجاوز نمی‌کند نیز بعضاً اشتباهات جدیدی دیده می‌شود که در جای خود به آن‌ها اشاره خواهد شد. در ایران، تاجیکستان و ازبکستان جز منابع یادشده، نگارنده به منبع دیگری که دربارهٔ این تذکره اطلاعات مفصلی در اختیار مخاطب قرار دهد، دست نیافت؛ بنابراین آنچه در ادامه دربارهٔ فهمی و تذکرهٔ وی می‌آید

با نگاه انتقادی به همهٔ منابع یادشـده تألیف شـده و با دارا بودن بخش تحلیل متن، دارای تازگی خاص خود است و می‌تواند در اصلاح و تکمیل اطلاعات اندک موجود دربارهٔ این تذکره‌نویس مفید واقع بشود.

بحث و بررسی

دربارهٔ تذکره‌نویس

ملا عبدالمطلب خواجه متخلص به فهمی (فوت پس از ۱۲۸۶ ق/ ۱۸۶۹/۱۸۶۸ م) تذکره‌نویس ماوراءالنهری است. از جزئیات سوانح زندگی، تحصیلات و استادان وی اطلاعات دقیقی در دست نیست. همین قدر می‌دانیم که وی در سـدهٔ سـیزدهم هجری/ نوزدهم میلادی در بخارا می‌زیسـته و تا سـال تدوین تذکره در ۱۲۸۶ ق/ ۱۸۶۸ یا ۱۸۶۹ م زنده بوده است. از مطالب تذکره چنین دانسته می‌شود که وی از نوادگان ایشان پیر دَهبیدی است که در سه مورد از مجموعهٔ خود با نام «حضرت قطب‌الاقطاب جدی و مولایی ایشان پیر دهبیدی (قدس سره)» (نسخهٔ شمارهٔ ۹۵۲ دوشنبه، صص ۵۶، ۵۹، ۷۷) یاد کرده است. دهبید (Dahbid)[1] روستایی است که در حدود یازده کیلومتری سمرقند واقع شد است. نخستین شیخِ دهبیدی، مخدوم اعظم (ف ۹۴۹ ق/ ۱۵۴۲ م) از نوادگان امام رضا(ع) است. خواجه محمداسـلام جویباری (ف ۹۷۱ ق/ ۱۵۶۳ م)، سـرسـلسـلهٔ خواجگان جویباری در بخارا از خلیفه‌های مخدوم اعظم بود (الگار، ۱۳۹۸: ۴۱۴). این طریقت شاخه‌ای از نقشبندیه در ماوراءالنهر بود.[2] از دیگر نکاتی که از زندگی وی دانسته می شود همکاری با دربار امیر نصرالله است. گویا وی برای امری حکومتی از طرف امیر یادشده به نزد قاضـی القضات بخارا، میرزا عنایت‌الله خواجه بخاری (ف ۱۲۷۳ ق)، مأمور شده بوده است: «راقم ذریعه به امر پادشاه مرحوم برای خدمتی از کارهای شاهانه مأمور گشته، مقدار چهارده روز به همان خانهٔ ایشان [عنایت الله] بودم» (نسخهٔ شمارهٔ ۹۵۲ دوشنبه، ص ۷۸).

یگانه اثر فهمی موسـوم به تذکرهٔ فهمی اسـت که تألیف آن را در تاریخ یادشـده به فرمان حاجی ملا میرمحمد توقسـابه ۳ نوشته است. عینی این مجموعه را در اختیار داشته و در ذیلِ شرح حال مشرب نمنگانی (ف ۱۱۷۷ ق) و صـوفی‌الله‌یار کته‌قورغانی (ف ۱۱۳۶ ق) به «مجموعهٔ عبدالمطلب خواجه فهمی» اسـتناد کرده و ضمن ثبت نمونهٔ شـعر مشـرب از آن (عینی، ۱۹۲۵: ۱۶۹، ۱۷۱–۱۷۰) نام مجموعه را نیز در فهرسـت مآخذ قسم دوم نمونهٔ ادبیات تاجیک ذیل شمارهٔ ۱۸ آورده است (همان، ۶۲۲). وی احتمالاً به دلیل در اختیار نداشتن اطلاعات کافی از فهمی، زندگی‌نامه و نمونهٔ شعر، نام وی را در فهرست شاعران نمونهٔ ادبیات تاجیک ذکر نکرده است.

دربارهٔ تذکره

تذکرهٔ فهمی تذکرهٔ عمومی منثور ناتمامی است به زبان بسیار ساده و خالی از هر نوع تکلف که در آن شرح حال و بعضـاً نمونهٔ اشـعار ۲۶ تن از شـاعران (۸ تن)، عالمان و عارفان (۱۴ تن)، و پادشـاهان (۳ تن) و امیران (۱ تن)

جغرافیای امروز ایران، افغانستان، هندوستان و ماوراءالنهر دیده می‌شود.[۴] هیچ‌کدام از پادشاهان تذکره شاعر نبوده‌اند؛ اما امیر انتخاب‌شـده (صـوفی الله‌یار کته‌قورغانی، صص ۲۴-۲۷) شاعر بوده است و دست‌کم دو تن از عارفان و عالمان منتخب نیز شـاعر بوده اند (محمدهاشم کشمی، صص ۱۰-۱۱؛ محمدشریف بخاری، ۲۱-۴۲).[۵] دربارهٔ سـال آغاز تدوین و پایان مجموعه اختلاف نظر وجود دارد. نخستین بار عینی در نمونهٔ ادبیات تاجیک تاریخ تألیف کتاب را ۱۱۷۷ ق نوشـته است (۱۹۲۶: ۱۶۹، ۶۲۲). این تاریخ با توجه به متن صریح تذکرهٔ فهمی قطعاً نادرست است و به‌نظر می‌رسد اشتباه تایپی باشد. تاریخ درست ۱۲۷۷ ق [برابر با ۱۸۶۰ یا ۱۸۶۱ م] است که در برخی منابع سـال تدوین تذکره دانسته شده است (افصح‌زاد، ۲۰۰۴: ۱۵۸/۳؛ موجانی و علی‌مردان، ۱۳۷۶: ۱۱۲). فهمی جز در مورد محمدهاشم کشمی، عارف، نویسنده و شاعر پارسی‌گوی ماوراءالنهری شبه‌قاره (سدهٔ یازدهم هجری) سال وفات و احیاناً سـن صاحبان تراجم را در زمان درگذشت ذکر کرده است. قدیم ترین تاریخ مربوط به حافظ شیرازی (۷۹۲ ق) و جدیدترین آن مربوط به عبدالمؤمن خواجه آخوند اعلم بخاری (۱۲۸۶ ق) است؛ بنابراین تاریخ تألیف به هیچ وجه نمی تواند صـد و نه سال قبل از جدیدترین تاریخ مورد اشاره در متن باشد (نسخهٔ شمارهٔ ۹۵۲ دوشنبه، ورق ۴۱ ب). برخی آغاز تدوین و تألیف کتاب را در ۱۲۷۷ ق/ ۱۸۶۰ یا ۱۸۶۱ م و پایان آن را ۱۲۸۶ ق/ ۱۸۶۸ یا ۱۸۶۹ م دانسته‌اند (ارونبایف و جلیل‌اوا، ۱۹۷۸: ۱۱/ ۳۲-۳۳، کوتی، ۱۳۸۰: ۲۸۷/۱؛ مسلمانیان قبادیانی، ۱۳۸۰: ۲۸۵/۱). فهمی خود در ذیل شرح احوال خواجه محمداسلام جویباری به این تاریخ اشاره کرده است:

امام ابوبکر احمدبن سـعد در تاریخ چهارصد و هفتاد وفات کردند... از آن وقت اولاد و احفاد ایشان تا حضرت خواجه محمداسلام جویباری و از ایشان تا این زمان که هزار و صد و هفتاد و هفت رسیده، مسند خواجه کلانی و شیخ الاسلامی از وجود این طایفه شرف افتخار دارد (نسخهٔ شمارهٔ ۹۵۲ دوشنبه، ص ۳۲).

با توجه به آخرین تاریخ درگذشت موجود در تذکره، باید تاریخ اتمام تذکره را ۱۲۸۶ ق دانست؛ هرچند به‌درستی پیدا نیسـت چرا تدوین و تألیف شـرح حال و بعضاً نمونهٔ اشعار ۲۶ نفر، آن هم به صورت مختصر، چگونه نه سال زمان برده است؟! فهمی در مقدمهٔ اثر خود به برخی از موانع تدوین و تکمیل این کتاب به صورت کلی اشاره کرده که «موانع وافره و حوادث کثیره» بخشـی از آن هاسـت (نسـخهٔ شمارهٔ ۹۵۲ دوشنبه، ص ۳۳). مخاطب امروزی با توجه به فضـای سـیاسی و اجتماعی آن دوره می تواند به برخی از این موانع آشکارتر اشاره کند. علاوه بر میزان قدرت علمی نویسـنده و مشـکلات فراوان دسترسی وی به منابع، بی توجهی صاحبان قدرت به شخصیت های ادبی و فرهنگی و درنتیجه شکل نگرفتن جریان‌های ادبی را باید در رأس این موانع قرار داد. این‌گونه بود که تذکره‌نویس به‌رغم نه سال تلاش به نتیجهٔ دلخواه نرسـید و تنها به بخشی کوچکی از آرزوی خود در تألیف اثری جامع دست یافت. در نسخهٔ شمارهٔ ۹۵۲ دوشنبه (۱۹۶۸: ۲۷/۲) ذیل تذکرهٔ نسخهٔ شمارهٔ ۹۵۲ شرح حال ۲۶ تن درج شده است. این نسخه که با خط بسیار خوش نستعلیق عبدالله عادل‌اف و در دفترهای خط‌دار جدید روسی در سال ۱۹۳۶ م کتابت شده، ۴۱ ورق دارد که به صـورت امروزی در ۸۲ صـفحه شـماره گذاری شده است. این در حالی است که در نسخهٔ شمارهٔ

۲۳۳۱/۲ فهرست دست‌نویس‌های شرقی در فرهنگستان علوم ازبکستان ذیل تذکرهٔ فهمی از ورق ۳۰ ب تا ۶۲ ب شرح حال ۲۵ تن دیده می‌شود و در صفحات پایانی نسخه و حاشیهٔ آن شرح حال پنج تن از شاعران متأخر که غالب آن‌ها نیز در زمان تألیف تذکره زنده بوده‌اند، دیده می‌شود: محمدپارسا خواجه اسلام اقاسی صدر (۶۳ آ)، سیرت (۶۴ آ)، سودا (۶۵ آ)، واضح (۶۵ ب) و مجنون جهانگیر (۶۵ ب در حاشیه)؛ بنابراین با توجه به نسخهٔ شمارهٔ ۹۵۲ دوشنبه و روزگار زندگی این پنج شاعر و عالم، این بخش را باید الحاقی به متن دانست. نفر بیست وششم که در نسخهٔ تاجیکستان دیده می شود؛ اما در نسخهٔ ازبکستان حذف شده است، شیخ محمدی متخلص به املا بخارایی (ف ۱۱۶۲ ق) است که شرح حال وی در صفحات ۲۸-۳۱، پس از مشرب نمنگانی (ف ۱۱۲۳ ق) و پیش از امیر شاهمراد منغیتی (ف ۱۲۱۵ ق) جای گرفته است (ارونبایف و جلیل‌اوا، ۱۹۷۸: ۳۲/۱۱-۳۳).

تذکرهٔ فهمی تذکره ای در شرح حال چهار طایفهٔ شاعران، عارفان و عالمان، و پادشاهان است؛ بنابراین مختص شاعران نیست و حتی نویسنده نامی نیز برای آن انتخاب نکرده است. عینی از آن با نام مجموعهٔ عبدالمطلب خواجه فهمی یاد کرده است (۱۹۲۶: ۱۶۹-۱۷۰). گویا اختصاص نام تذکرهٔ فهمی به این اثر به بعد از روزگار عینی و در دورهٔ فهرست‌نویسی دست‌نویس‌های ازبکستان و تاجیکستان مربوط می‌شود. زهیر با استناد به جلد دوم فهرست انستیتوت خاورشناسی شهر دوشنبه (تاجیکستان) از واژهٔ «تذکره» برای اثر خواجه فهمی استفاده کرده است (۱۳۵۲: ۸۴). این مجموعه درمقابل دیگر تذکره‌های فارسی تألیف‌شده در ماوراءالنهر اهمیت کمتری دارد؛ با این‌همه، به دلیل ایجاد بستری برای ردیابی تأثیر شاعران بزرگ کلاسیک جهان فارسی زبان در ماوراءالنهر، بررسی نفوذ عظیم طریقت‌های عرفانی در منطقه، احتوای اطلاعات سیاسی و اجتماعی در ذیل شرح حال‌های تذکره، و سرانجام مطالب آن دربارهٔ شاعران و عالمان سدهٔ دوازدهم و سیزدهم ماوراءالنهر در جای خود بسیار مهم است؛ بنابراین تصحیح انتقادی و چاپ آن ضروری به‌نظر می‌رسد. اطلاعات تذکره را می‌توان در جدول ذیل دید:

حجم (ازنظر حجم)	استقلال (ازنظر شکل)	وجه ادبی	صورت (مصور / ساده)	شمول	لحن	ابداع و اصالت	محل نگارش
ناقص	مستقل	نثر ساده	ساده	عمومی	جدی	توصیفی	بخارا؟

منابع تذکرهٔ فهمی

الف) تذکره‌ها

فهمی براساس سنت موجود در بین تذکره‌نوسان کمتر خود را موظف دانسته است تا نام منابع خویش را ذکر کند؛ اما بی تردید در شرح حال شاعران سده های هشتم به بعد تا روزگار خود، تا آنجا که مقدور بوده، به اسناد ادبی

تألیف‌شده دربارهٔ زندگی شاعران، البته غالباً بدون ذکر منبع، اشاره و کم‌وبیش نقل قول کرده است. وی در ذیل شرح حال مشرب نمنگانی از تذکرهٔ مذکرالاصحاب ملیحا سمرقندی نقل قول کرده است: «بیشتر شعرهای وی ترکی است و اشعار فارسی هم دارد. از جملهٔ اشعار فارسی وی که مولانا بدیع [ملیحای سمرقندی] در تذکرهٔ خود [مذکرالاصحاب] آورده است، این است» (نسخهٔ شمارهٔ ۹۵۲ دوشنبه، ص ۲۷).

ب) دیوان‌ها و منابع مکتوب دیگر

ذکر نام آثار شاعران بسیار بیشتر از تذکره‌ها در اثر فهمی نمود دارد. رد پای برخی آثار تاریخی را نیز می توان در این تذکره دید. وی در ذیل شرح حال شاعران و عالمان سدهٔ هشتم تا یازدهم هجری ازجمله در ذیل شرح حال بیدل دهلوی، حافظ شیرازی، عصمت بخاری، جامی و نوایی از آثار شاعران یادشده یاد کرده و به نام آن‌ها ارجاع داده است (نسخهٔ شمارهٔ ۹۵۲ دوشنبه، صص ۲-۳، ۶-۸، ۸-۱۰، ۱۱-۱۷، ۱۸-۲۰)؛ هرچند صرف ارجاع به آثار شاعران، لزوماً به معنی استفاده از آن‌ها در متن تذکره نیست. اساساً این ارجاعات نیز در تاریخ ادبیات ارزش‌های ویژهٔ خود را دارد. فهمی در شرح حال حافظ شیرازی داستان معروف وی را با شاه شجاع بدون ذکر منبع و با اندکی تغییر در واژه‌ها نقل کرده است که ما آن را در تاریخ حبیب‌السیر ۶تألیف خواندمیر (۸۸۰-۹۴۱ ق) خوانده‌ایم:

گویند شاه شجاع به زبان اعتراض [در متن: اعراض] خواجه را مخاطب ساخته گفت که هیچ یک از عزلیات شما از مطلع تا به مقطع بر یک منوال نی، بلکه هر غزلی سه چهار بیت در تعریف شراب و دو سه بیت در تصوف و یک دو بیت در وصف محبوب، و تلوّن در یک غزل خلاف طریقهٔ بلغاست (نسخهٔ شمارهٔ ۹۵۲ دوشنبه، ص ۷).

فهمی در ذکر داستانی از امیر شاهمراد منغیتی به تحفهٔ شاهی نوشتهٔ میرزا عبدالعظیم بوستانی بخارایی (ف ۱۹۰۷ م)، اشاره می‌کند (ص ۳۷) و در ذیل شرح حال امیر علیشیر نوایی (ف ۹۰۶ ق) ضمن اشاره به آثار وی، آن‌ها را ارزیابی کرده است: «در برابر خمسهٔ شیخ نظامی خمسهٔ ترکی وی است و در آن بسیار از حقایق و معارف بیان کرده است و در نثر کتاب محبوب القلوب وی مطبوع و مرغوب اهل عالم است» (ص ۱۸). در جایی هم از کتاب رشحات عین الحیات از مولانا فخرالدین علی صفی مطلبی را نقل قول کرده است (ص ۱۴).

ج) شفاهی

بخشی از منابع مربوط به معاصران فهمی را باید گزارش‌های شفاهی وی از زندگی صاحبان تراجم تذکرهٔ خویش به‌شمار آورد. نمودِ این نوع منابع در شکل ارائهٔ اثر جالب توجه نیست، به همین دلیل ما نمی‌توانیم معیارهای خاصی برای چگونگی معاصرگرایی فهمی و دلایل انتخاب های وی برشماریم. از آنجا که تذکره ازنظر حجم ناقص است، پاسخ قطعی برای این نوع پرسش‌ها نمی‌توان یافت، هرچند کمتر نسبتی بین انتخاب‌های شاعر در بین متقدمان (حافظ و بیدل) و متأخران و معاصران (که اغلب گمنام‌تر هستند) دیده می‌شود. همین قدر دربارهٔ معاصران وی می‌توان اظهارنظر کرد که گویا فهمی حضور نمایان و فعالی در محیط علمی و ادبی بخارا و دیگر مناطق ماوراءالنهر

نداشـته و با جریان‌های متنوع ادبی این مناطق آشـنا نبوده اسـت، به همین دلیل ما نام وی و اثرش را در تذکره‌های تألیف‌شده در بخارا نمی‌بینیم. در برابر حضور کم‌رنگ تذکره‌نویس در میان معاصران، فهمی به‌خوبی از جریان‌ها و شخصیت‌های تأثیرگذاری متقدم در محیط ادبی ماوراءالنهر و دیگر اقالیم فارسی‌زبان آگاه بوده است، به همین دلیل وی برای مثال از مشاهیر ادب قدیم به حافظ، جامی و بیدل پرداخته؛ اما هیچ اشاره ای به فردوسی، مولوی و سعدی نکرده اسـت. آشنایان به محیط ادبی ماوراءالنهر می دانند میزان حضور و شهرت سه شاعر متأخر در منطقه نسبت به حافظ، جامی و بیدل بسـیار کمتر بوده اسـت؛ بنابراین طبیعی است تذکره نویس به آن ها عطف توجه بیشتری نشان دهد، هرچند این حکم مطلق نیست؛ زیرا تذکره ازنظر حجم ناقص است، شاید اگر تذکره‌نویس فرصت می‌یافت به این شاعران بزرگ نیز می‌پرداخت.

دیدگاه‌های انتقادی، جامعه‌شناسی، فرهنگی و مسئلهٔ زبان در تذکرهٔ فهمی

محیط ادبی بخارا و نقش دربار در شکل‌گیری تذکره

همان‌گونه که پیشتر ذکر کردیم تذکرهٔ فهمی یکی از کارگزاران نظامی دربار امیران منغیتی بخارا نوشته شده است. مخاطب با نام این طبقهٔ شغلی در تذکره‌های سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم مواجه می‌شود. در رأس این افراد شاعر صـاحب دیوان، میرزا حیت توقسابه متخلص به صهبا وابکندی بخارایی (مقتول ۱۳۳۶ ق/۱۹۱۷ م) است که تقریباً تمام تذکره‌نویسـان نام او را در ردیف شـاعران بزرگ نیمهٔ دوم سـدهٔ نوزدهم و آغاز سـدهٔ بیستم یاد کرده اند (عینی، ۱۹۲۶: ۳۹۲-۳۹۴). آگاهی‌های ما از ملا میر محمد توقسابه بیش از این نیست و در تذکرهٔ فهمی نیز هیچ سخنی دربارهٔ زندگی شـخصـی وی ثبت نشـده است؛ اما اینکه این تذکره با جهان بینی درباری تألیف شده تردیدی در آن وجود ندارد. ذکر تاریخ مختصـر زندگی سـه تن از پادشـاهان منغیتی (امیر حیدر، صص ۳۹-۴۷؛ امیر شاهمراد، صـص ۳۴-۳۹؛ امیر نصرالله، صص ۴۷-۵۳) بدون اینکه ذوق شعری داشته یا نقشی در شکل گیری جریان های ادبی ایفا کرده باشند، نشان از گرایش درباری فهمی است. از فحوای گزارش فهمی این گونه برمی‌آید که وی از بابت تألیف و تدوین این مجموعه از این کارگزار دولتی نصـیبی نیافته و روزگار را به سـختی گذرانده اسـت. ناتمام ماندن تذکره و به درازا کشیدن زمان تألیف آن نیز دلیلی بر صحت این گمان است.

تحلیل و طبقه‌بندی معیارهای تذکره‌نویسی فهمی

تذکرهٔ فهمی پیش از آنکه تذکرهٔ شـعرا باشـد، به تأکید خود نویسـنده در «مناقب شعرا و امرا و صلحاء» تدوین شـده اسـت. از این منظر ما معیار مشـخصـی را در تذکرهٔ فهمی ازنظر انتخاب جغرافیا و زمان نمی‌توانیم مشخص کنیم. حتی نویسنده شاخص زمان را که در آغاز تذکره برای گزینش شعرا و صلحا ذکر نموده، رعایت نکرده و قید «به تاریخ قریب گذشته‌اند» (همان، ۲) را فراموش کرده است؛ چراکه تذکره را با بیدل از سدهٔ دهم و یازدهم هجری آغاز

کرده و بعد به‌ناگاه با عقبگرد به گذشته، شرح حال و نمونهٔ شعر حافظ شیرازی را از سدهٔ هشتم، عصمت بخاری را از سدهٔ نهم و جامی و نوایی را از سدهٔ نهم و دهم برگزیده است. این نوع انتخاب در میان عالمان و عارفان نیز دیده می‌شود. خواجه محمد اسلام جویباری از سدهٔ دهم و باقی‌ماندهٔ عالمان از سدهٔ یازدهم، دوازدهم و سیزدهم هستند. بیشتر تذکرهٔ عارفان و امیران است تا شاعران. اینکه در عنوان بحث از تحلیل و طبقه‌بندی معیارهای تذکره‌نویس سخن رفته، پیش از آنکه مبیّن روش خاص تذکره‌نویس در پیشبرد روند تدوین کتاب براساس اصول و چهارچوب‌های مرسوم تذکره‌نویسی یا هدف نگارنده بیان ممیزهٔ خاص تذکره باشد، توصیف روش تذکره‌نویس در صورت‌بندی روند ذهنی خویش برای تدوین شرح حال‌های منتخب است. روش او این است که بخشی از زندگی شخصیت مورد نظر خود را به‌تفصیل یا اختصار بیان و گاهی نمونه شعرهایی از آن‌ها یادداشت می‌کند. یکی دیگر از شاخصه‌های تذکرهٔ فهمی آوردن داستان در ضمن تذکرهٔ خود است؛ غالب داستان‌هایی که در حاشیهٔ زندگی عارفان، عالمان و شاعران آمده، مرتبط با همان شخصیت‌هاست که در برخی موارد نیز جنبهٔ تاریخی دارد و ارزشمند است؛ در مجموع سیزده داستان کوتاه و بلند در این تذکره آمده که مرتبط با زندگی همان شخصیت هایی است که از آنان سخن گفته می‌شود. این داستان‌ها از چند سطر تا نهایت یکی یا دو صفحه را شامل می‌شود (صص ۶-۸، ۷۱، ۲۶، ۳۰، ۳۵، ۳۶، ۳۸، ۴۰-۴۳، ۵۵، ۵۸، ۶۲، ۴۳ و ۷۴).

تخلص و سوگیری تذکره‌نویس نسبت به آن در تذکره

تذکرهٔ فهمی به شرح حال و نمونهٔ اشعار شاعران اختصاص ندارد؛ بنابراین تنظیم تذکره نه براساس تخلص صاحبان تراجم، بلکه با نام و القاب آن ها سامان یافته است: «جناب ابوالمعانی میرزا عبدالقادر بیدل، خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی، حضرت مولانا خواجه عصمت بخاری و...» (همان، ۱-۸). تذکره‌نویس در معرفی خود به تخلص «فهمی» استناد کرده (همان، ۱)؛ اما با کمال تعجب حتی یک بیت شعر هم از خویش در تذکره نیاورده است؛ بنابراین شگفت نیست که در هیچ‌یک از تذکره‌ها و بیاض‌های تألیف‌شده تا امروز هیچ شعری از وی سراغ نداریم. این دست پرسش‌ها که آیا تذکره‌نویس اساساً شاعر نبوده، یا اینکه این بخش هم مانندِ دیگر بخش‌های تذکره ناتمام مانده، تاکنون پاسخ روشنی برای خود نیافته است.

هرچند تذکره نویس در ذیل شرح حال دوازده تن از شاعران و عالمان تذکرهٔ خود به شاعری آنان اشاره کرده و برای یازده تن نمونهٔ شعر نیز آورده است؛ وی مانند سنت مرسوم در نزد برخی از تذکره نویسان، از دریچهٔ این واژه به دنیای شاعر ورود نکرده و غالباً از ظرفیت آن برای توصیف شخصیت شاعر منتخب بهره نبرده است. با این‌همه، فهمی نتواسته است در ذیل شرح حال شاعران تذکره، خود را به کلی از دغدغه های تخلص خلاص کند؛ بنابراین هرجا که امکان یافته، آگاهی‌های خود را در این باره در اختیار مخاطب گذاشته (بیدل، جامی، نوایی، صص ۳، ۱۳، ۱۷) و یک بار هم توصیفِ خود را گرفتار پیوند تخلص با شخصیت شاعر کرده است، آنجا که در شرح حال

«حضـرت شـیخ السـلام احراری المتخلص فی جریدة الاشـعار به ادا» از تخلص این عالم شـاعر برای معرفی شخصیت وی بهره برده است. ادا احرای، شیخ‌الاسلام دربار خان‌های خوقند و بخارا تا پایان عمر عاشق مهرویان و شـیفتهٔ حرکات موزونان از هر جنس و طایفه‌ای بود. به این جنبه از شخصیت شاعر در بیشتر تذکره‌های ماوراءالنهر اشـاره شده و داستان هایی نیز در این باره به نثر و شعر آمده است. فهمی با اطلاع از این جنبه از شخصیت شاعر در معرفی وی نوشـته اسـت: «در اشـعار ادا تخلص دارد. فی‌الواقع از آوان خردسـالی تا آخر عمر ادای مه‌رویان بود» (همان، ۶۸). ادای مهرویان بودن شـیخ‌الاسـلام بخارا و خوقند از شـیفتگی وی به ناز و ادای آنان حکایت‌ها دارد. گویی تذکره‌نویس می‌خواهد بگوید چون تخلص شـیخ ادا بود، انگار ادایی بود که به مهرویان تعلق داشـت و مال ایشان بود و چون مال ایشان بود به آن‌ها علاقه داشت.

وابستگی‌های نژادی و نسبی

تذکرهٔ فهمی به همان اندازه که تخلص را از دایرهٔ تمرکز خود دور کرده، برای وابستگی‌های نژادی و نسبی اهمیت قائل شده است. گویا تذکره‌نویس در این زمینه به سنت مرسوم تذکره‌نویسی در دوره‌های نخستین فرهنگ اسلامی و تأثیرپذیری تذکره‌نویسـان این دوره از طبقات و انسـاب وابسـتگی بیشـتری داشـته تا تذکره‌های ادبی نوشته‌شده در دوره‌های بعدی، به همین دلیل برای موضـوع نسـب‌شـناسـی اهمیت بیشـتری قائل شـده اسـت تا دیگر معیارها و شاخص‌های تذکره‌نویسی ادبی. از همین جاست که یکی از مهم‌ترین اطلاعاتی که در تذکرهٔ فهمی نصیب خواننده می‌شـود، آگاهی‌های مربوط به حوزهٔ نسـب‌شـناسی از سوی پدر و مادر صاحب ترجمه است. این موضوع دربارهٔ امیران و عالمان تذکره بسیار پررنگ می‌شود، به‌گونه‌ای که مخاطب گاهی در یک صفحهٔ کامل با سلسله‌ای از نام‌ها روبه‌رو می‌شود، چنانکه در ذیل زندگی خواجه محمداسلام جویباری رخ داده است (همان، ۲۴-۳۱). فهمی نسب عصـمت بخاری را به امام جعفر صـادق(ع) و نسب امیر حیدر منغیتی را از جانب پدر به چنگیز و از وی به یافث‌بن نوح و از طرف مادر به امام رضا(ع) رسانده است (همان، ۸، ۴۰).

وابستگی‌های فکری و ادبی

تذکرهٔ فهمی دربارهٔ شـاعران سـدهٔ هشـتم تا دهم آگاهی های دقیقی از حیات ادبی ایران و فرهنگ آن در گسترهٔ جغرافیایی جهان فارسی‌زبان در ماوراءالنهر و شبه قاره پیش روی خواننده می‌نهد که البته این نوع آگاهی ها در منابع ایران با شـرح و تفصـیل بیشتری دیده می شود. این تذکره در بخش شاعران معاصر خود فاقد زمینه ای برای پیگیری وابسـتگی های فکری و ادبی آنان اسـت؛ چراکه اصولاً غالب شاعران تذکره پیش از وی درگذشته بودند. با این‌همه، فهمی در بخش زندگی‌نامهٔ عالمان و امیران به طریقت های شـایع عرفانی نقشـبندیه، کبرویه، عشقیه و خاندان های بانفوذ دهبیدی در سـمرقند و جویباری در بخارا پیوسته ارجاع می دهد و از این طریق اطلاعات مهمی را در اختیار

خواننده قرار می دهد. از این منظر، اطلاعات این تذکره درخور توجه و برای پژوهش دربارهٔ میزان نفوذ طریقت های عرفانی در این منطقه بسیار بااهمیت است.

زادگاه، تاریخ تولد و فوت

جغرافیای تذکرهٔ فهمی همانند تذکره های عمومی، فضـایی گسـترده را در چهار منطقهٔ کنونی ایران، افغانستان، شبه‌قاره و ماوراءالنهر دربرگرفته است؛ اما تذکره‌نویس به دلیل ماوراءالنهری بودی ـ همانند بسیاری دیگر از تذکره‌های عمومی و محلی ـ به زادگاه خود بیشتر تمرکز کرده است؛ به‌ویژه هرچه به زمان نویسنده نزدیک‌تر می‌شویم، مکان از بخارا دورتر نمی‌رود. ذکر تاریخ تولد همانند سنت تذکره‌نویسی ادبی فارسی در این تذکره جز در مورد جامی، امیر شـاهمراد، امیر حیدر و بیدل دهلوی به‌طور کامل غایب است؛ اما درگذشت شاعران با دقت بسیار بالایی ثبت شده است؛ حتی روز و ماه و ساعت. نویسنده جز در مورد محمدهاشم کمشی، زمان درگذشت دیگر صاحبان تراجم را ضـبط کرده و در برخی موارد با بیان طول عمر شاعر یا عالم مورد اشاره، می توان سال تولد وی را نیز مشخص کرد: «وفات ایشـان پانزدهم ماه صـفر یوم شنبه به تاریخ یک هزار و دو صدوهشتاد و پنج... و عمر ایشان به هشتاد و سه رسیده بود» (همان، ۸۱).

یکی از نکات سزاوار دقت در این تذکره، اشاره به محل دفن صاحب ترجمه با ذکر نام گورستان محل دفن است. مخاطب پیشتر به این موضوع در تذکره‌های مجالس‌النفایس نوایی و مذکر احباب نثاری بخارایی مواجه شده است. اطلاعاتی که اگر در بسـیاری از متون و تذکره های کهن دیگر وجود می داشـت، ای بسـا محل دقیق بسـیاری از مقبره های بزرگان، امروزه مشـخص بود. از همین گونه است محل دفن بیدل دهلوی بیرون دروازهٔ شهر دهلی (ص ۴)، عصمت بخارایی در حجرهٔ خود در بخارا (ص ۱۰)، محمدشریف در گذر طشت‌گران بخارا (ص ۲۴)، مشرب نمنگانی در گورسـتان آلتمیش در قندوز افغانسـتان کنونی (ص ۲۸)، املا در قبرسـتان حبیب‌الله بخارا (ص ۳۰)، خواجه محمداسـلام جویباری در سـیمتن چاریکر (ص ۳۴)، اعلم یساری در قبرستان شیخ حبیب‌الله بخارا (ص ۵۴) و محل دفن دیگر شاعران و عالمان تذکره (صص ۵۵، ۵۸، ۶۳، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۹، ۸۲).

شغل، تحصیلات، استادان، شاگردان و معاصران

تذکرهٔ فهمی به دلیل تمرکز بر نسـب‌شـناسـی، گزارش های کاملی از شـغل، تحصـیلات، استادان، شاگردان و معاصران صاحبان تراجم را پیش روی مخاطب قرار داده است. اصولاً بین موضوع نسب‌شناسی و سلسلهٔ شاگردی و اسـتادی و معاصـرت پیوند مسـتقیمی برقرار اسـت. از این منظر در تذکره تقریباً برای همهٔ صـاحبان تراجم، دربارهٔ اسـتادان و سلسله ای که بدان وابسته بودند و معاصرانشان اطلاعاتی ثبت شده است که دسترسی پژوهشگران رجال علمی و ادبی به این اطلاعات بسـیار مغتنم و ضروری است و در تکمیل تاریخ فرهنگی، اجتماعی و ادبی منطقه و

وابستگی آن با دیگر مناطق فارسی‌زبان اهمیت فراوانی دارد، به همین دلیل تذکرهٔ فهمی در این زمینه نسبت به تذکره‌های دیگر بسیار غنی است. دربارهٔ جامی در این زمینه می‌خوانیم:

از علوم عربی نزد مولانا العظام مولوی جنیدالله اصولی که در تمامی علوم سرآمد اهل فضل و کمال بوده میرسیده‌اند و بعضی از مطول و حاشیهٔ آن را در صحبت مولانا خواجه علی سمرقندی که از اعاظم محققان روزگار خود بوده و از اکمل شاگردان حضرت میر سیدشریف جرجانی(قدس سره) خوانده، برخی از علوم متداوله را در خدمت مولانا شهاب‌الدین محمد جاجرمی که از سلالهٔ علامهٔ جهان، مولانا سعدالدین تفتازانی علیه الرحمه والرضوان بوده است، خوانده (ص ۱۳).

دربارهٔ محمدشریف بخاری و استادانش نوشته است: «از شاگردان استادالمحققین آخوند مولوی کوسه و ایشان از تلامذه استاد زمان مولوی میرزاجان شیرازی‌اند.» (ص ۲۱). وی دربارهٔ امیر شاهمراد و اجازهٔ درس و فتوی برای او چنین نوشته است: «اجازت درس و فتوی از علماء وقت خود گرفته بودند و دست ارادت در راه طریقت به... شیخ محمد صفر(قدس الله سرّه) که نسبت ارادت ایشان به سه واسطه به حضرت حاجی الحرمین الشریفین... حبیب الله خیابانی(قدس‌الله سرّه) می‌رسد، آورده بودند» (ص ۳۸).

آثار شاعران

تذکرهٔ فهمی دربارهٔ آثار شاعران مشهور مانند جامی، امیر علیشیر نوایی و بیدل به تفصیل سخن گفته است؛ اما غالباً دربارهٔ عالمان نزدیک به زمان خود و نیز کسانی که شهرت کمتری نسبت به شخصیت‌های یادشده دارند، فاقد اطلاعات لازم در این زمینه است. مهم‌ترین دلیلی که می‌توان برای این موضوع اقامه کرد حضور کم‌رنگ شاعر در میان معاصران، دوری شاعر از مرکز قدرت در بخارا، دربار امیران منغیتی بخارا، و درنتیجه کم‌اطلاعی یا ناآگاهی وی از جریان‌های ادبی حاکم در منطقه است، هرچند دوره‌ای که فهمی در آن می‌زیست، دورهٔ به‌سامانی از این منظر نبود و ما کمتر با محیط‌های ادبی و حامیان درباری آن‌ها مواجه می‌شویم.

بوطیقای ذوق تذکره‌نویس (نوع انتخاب‌ها، علایق شاعران و ذوق شاعرانهٔ تذکره‌نویس)

تذکرهٔ فهمی را باید تذکرهٔ عالمان، امیران و شاعران دانست که با جهان‌بینی یکی از تذکره‌نویسان متمایل به این نوع جهان بینی ـــ عرفانی، درباری ـــ تدوین شده است. آنچه بیش از همه دقت مخاطب را در این نوع آثار به خود جلب می‌کند، شبکهٔ درهم تنیده‌ای از روابط نخبگان جامعه با نهاد قدرت است؛ بنابراین اهمیت این نهاد بالاتر از هر چیزی در آن جلوه کرده است. دوره‌ای که فهمی در آن می زیست آغاز شکست قدرت حاکمان بخارا در مقابل امپراتوری تزار روسیه بود؛ اما هنوز نیم جانی در آن‌ها باقی مانده بود، هم از این‌رو بود که نام آن‌ها در جهان تذکره‌نویس هنوز سایهٔ خدا را در زمین تداعی می‌کرد و به قول تذکره‌نویس «کلام الملوک ملوک الکلام» (همان، ۳۴). بیست‌ودو صفحه (برابر با ۲۶/۸۲٪) از تذکره به شرح حال سه تن از امیر بخارا اختصاص یافته است (همان، ۳۴-۵۳). توصیف و تعریف‌هایی که تذکره‌نویس در مورد این سه امیر کرده، آن‌ها را تا ولی خدا بالا برده است.

طبیعی اسـت مخاطب در چنین فضـایی با چه مطالبی در تذکره روبه‌رو خواهد شد. از حق نباید گذشت که همین تذکره‌نویس از زندگی صوفیان پاک‌نهادی که با مردم می‌زیستند و برای آن‌ها شعر می‌سرودند، و از دگردیسی زندگی برخی از شاعران و عالمان تذکره چشم‌پوشی نکرده و به گریز آن‌ها از دربار نیز پرداخته است. بیدل دهلوی در پایان عمر به انزوا رفت و به قول تذکره‌نویس از پیشنهاد اورنگ‌زیب «طلب استعفا نموده و عمر گرانمایه خود را مصروف اشـعار آبدار چه از نظم و چه از نثر گردانیده، مظهر به نظر کیمیااثر اولیاءالله می‌شده است» (همان، ۴-۵). صوفی الله یار حاکم سـمرقند بود؛ اما در پایان عمر از امارت دسـت کشـید و «بعد از انابت و ارادت و توجه پرسـوز شیخ نوروز، ابواب فتوحات علم ظاهری و باطنی پیدا شد، مقبول خاص و عام گردید» (همان، ۲۷).

در چنین فضایی نوع انتخاب‌های تذکره‌نویس نیز از شاعران مجموعه همسو با پسند دربار خواهد بود: شعرهایی عارفانه یا دربارهٔ امیران و حاکمان زمان. اینکه ادعا می‌کنیم شـعرهای عارفانه با پسند دربار هموست، به دلیل روابط نزدیک طریقت‌های عرفانی این منطقه به‌ویژه مهم‌ترین و مشهورترین طریقت آن، یعنی نقشبندیه با حکومت‌های آن اسـت که پیوسـته در طول تاریخ تکرار شده است (الگار، ۱۳۹۸: ۱۳-۱۶). طبیعی است جریان‌های ادبی و فکری همسـو با حامیان درباری‌شـان از بخت و فرصـت بیشتری برای رشد و گسترش برخوردار بودند. مجموع شعرهای منتخب تذکره چیزی در حدود صـدوسـی‌ویک (۱۳۱) بیت اسـت. برخی از این ابیات نیز عمدتاً ماده‌تاریخ‌های هسـتند که سرایندهٔ آن‌ها مشخص نیست. تذکره‌نویس تمایلی به انتخاب اشعار نداشته است، حتی برای بزرگ‌ترین شاعران تذکره به دو بیت و گاهی بیشتر و کم تر اکتفا کرده است؛ بنابراین شعرهای بلند در این تذکره دیده نمی‌شود. انتخاب‌ها، همانند بسیاری دیگر از تذکره‌های فارسی، به مطلع و مقطع غزل، قصیده، قطعه، مثنوی کوتاه و منتخب و فرد محدود شـده است. نزدیک به چهارده تن از امیران و عالمان نیز اساساً شاعر نبوده‌اند، با این‌همه، تذکره‌نویس در زندگی آن‌ها نیز ماده‌تاریخ‌هایی را که از سوی شاعران گمنام سروده شده، ثبت کرده است.

یکی از ویژگی هـای این تذکره ثبت رسـالهٔ منثور کوتاه از میرک خواجه بخاری (ف ۱۲۴۰ ق) در تفسـیر بیتی مشـهور اسـت که در برخی منابع به مولوی منسوب شده. وی در سال ۱۲۳۰ ق به خواهش امیر حیدر منغیتی بیتِ «منم معلول بی علت که علت هسـت پیوندم/ ازل فرزند من باشـد، ابد فرزند فرزندم» را براسـاس مشـرب پیروان ابن‌عربی و با اسـتفاده از اصـطلاحات این طریقه ازجمله اعیان ثابته و نیز با استناد به جواهر الاسرار و زواهر الانوار تالیف کمال‌الدین حسین‌بن حسن خوارزمی شاعر و عرفان‌پژوه و ادیب سدهٔ نهم هجری در حدود ۵۳۹ کلمه تفسیر کرده است (همان، ۶۳-۶۷).[۷]

زبان

جهان زبانِ تذکره‌نویس فارسی است. در میان نمونهٔ شعرهای انتخاب شده در تذکره که جمعاً ۱۳۱ بیت است، تنها دو بیت شـعر به زبان ترکی (ازبکی) [۱/۵۲%]، دو نیم‌بیت شـعر به زبان عربی (جمعاً یک بیت) [۷۶/%] و

باقی‌ماندهٔ اشعار به زبان فارسی [۹۸/۴۷] است. در میان بیست‌وشش شاعر تذکرهٔ فهمی، دوازده تن شاعر و چهارده تن امیر، وزیر، عالم، قاضی، مفتی، مدرس و محتسب هستند. برای یازده تن از دوازده شاعر تذکره نمونه شعر آورده شـده اسـت. از این میان، جامی به زبان فارسـی و عربی، نوایی به فارسـی و ترکی، ادا و مشـرب نمنگانی به ترکی و فارسی تسلط داشته و شعر سروده اند؛ اما فقط از زبان ادا سمرقندی شعر ترکی نقل شده است، برای مشرب و نوایی شعرهای فارسی نمونه آورده شده است. علیشیر نوایی در ترکی همان مقام را دارد که جامی در فارسی: «در میان عرفا و شعرا هر کدام از دیوان معارف‌نشان وی مقبول و مرغوب است و اشعار ترکی وی سه دیوان است. در شهرت همان حکم دارد که در فارسی اشعار آبدار مولانا جامی» (ص ۱۸). مشرب شاعر دوزبانه است؛ اما: «بیشتر شعرهای وی ترکی اسـت و اشـعار فارسـی هم دارد... و اشعارهای ترکی وی بسیار است. اکثر آن دستورالعمل قوّالان اهل سؤال اسـت که در کوچه و اسـواق به ترانهٔ صـوت خوانده از مردم طلب می‌کنند و سامعان را اثر تمام دارد» (همان، ۲۷-۲۸).

رویکردهای نقد ادبی در تذکرهٔ فهمی

رویکردهای تاریخی و تحلیلی

اگر پژوهشگر نقد ادبی بخواهد تذکرهٔ فهمی را با ترازوی نقد تاریخی و تحلیلی بسنجد و به سه موضوع مفاخرات شاعرانه، ارزیابی‌های مقایسه‌ای بین شاعران و نقدهای اصلاحی تمرکز کند، به معیارهای پذیرفته‌شدهٔ جهان پسند تذکره‌نویس و احتمالاً زمانه‌ای که وی در آن می‌زیسته، نزدیک می‌شود، هرچند این سه موضوع فصل‌الخطاب رویکردهای تاریخی به موضوع نیست؛ نگارنده آن‌ها را در این تذکره بیشتر محل عطف توجه تذکره‌نویس یافته است. فهمی اهل مفاخره نیست؛ بنابراین بی‌دلیل پا در این میدان پرخطر نمی‌نهد. در این تذکره کم‌ترین خبری از مفاخرات پوک و میان‌تهیِ معمول در تذکره‌های پایان سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم همین منطقه نیست، جایی که هر شاعری به خود جرئت می‌دهد خود را با فردوسی، فرخی، خاقانی، مولوی و دیگر شاعران بزرگِ جهانِ فارسی‌زبان بسنجد و احیاناً خود را بالاتر از آن‌ها بنهد. در بخش مقایسه، حافظ، بیدل و جامی در شعر فارسی، و نوایی در شعر ترکی مثلِ اعلای هنرِ شاعری به‌شمار می‌روند. هم از این‌رو هر شاعری اگر بخواهد ارزیابی شود، با اینان سنجیده خواهد شد.

حافظ «لسان‌الغیب و ترجمان‌الاسرار» است و آوازه‌اش شهرهٔ آفاق (صص ۶-۸). تذکره‌نویس آنگاه که بخواهد شاعری را بزرگ بدارد، او را با حافظ مقایسه می‌کند. وی دربارهٔ املا بخارایی (ف ۱۱۶۲ ق) نوشته است: «به غایت بزرگ و خداوند خوارق و کرامت و صـاحب تصـرّف و نظر نافذ و صـحبت وافی‌اثر داشـته اسـت و اشـعار آبدار پرمضـامین وی مقارن اشـعار حضرت لسان‌الغیب حافظ شیرازی است(قدس سره)» (ص ۲۹). صد البته این موضوع ارتباطی به برابر نهادن این شاعر با نمونهٔ اعلای خود، حافظ، نیست، بلکه بیشتر جنبهٔ احترام‌آمیز به خود گرفته است

تا مقام برتر وی را در مقایسه با معاصران خود نشان دهد، وگرنه تذکره نویس قصدی در برابر دانستن وی با بزرگان ادب فارسی نداشته است. جامی آن قدر شخصیت جالبی دارد که فهمی از قول صلاح‌الدین موسی پاشا، معروف به قاضی‌زاده رومی (۱۳۶۴-۱۴۳۶ م) نوشته است: «تا بنای سمرقند است در جودت طبع و قوت تصرف، مثل این جوان جامی کسی از دریای جیحون به ماوراءالنهر عبور نکرده است» (ص ۱۵). ازنظر تذکره نویس نوایی در شعر ترکی عدیل جامی در شعر فارسی است و کسی در این زبان یارای برابری کردن با نوایی را در نظم و نثر ترکی و فارسی ندارد (همان، ۱۸-۱۹). بیدل شخصیت آسمانی و دست‌نیافتنی دارد و کسی را یارای فهم و درک میراث وی نیست: «شعرای جهان سال‌های سال سر را به جیب تفکر فرو برند و غواص‌منش غوطه در قعر بحر عرفانش زنند، نتوانند که مثل قطره‌ای از درر جواهرش به رشتهٔ افکار پیچند» (ص ۴).

رویکرد اخلاقی

منابع تاریخی متأخر اطلاعات بسیار ذی‌قیمتی را دربارهٔ تاریخ اجتماعی و فرهنگی زمانهٔ فهمی در دل خود ثبت کرده‌اند. احمد دانش دورهٔ امیر مظفر منغیتی را این‌گونه توصیف کرده است: «ساحت بلاد ماوراءالنهر که دارالسلطنه‌اش بخارای شریف است، عرصهٔ شهرستان لوط شد و به نهجی بازار فسق و فجور بالا گرفت که نزدیک است که چون مصر فراعنه به خطاب هذا دارالفاسقین مشهور شود» (دانش، ۱۹۶۰: ۱۰۰). فهمی به‌رغم زندگی در کنار درباریان، گویا آلودهٔ اخلاق درباری نشده است. تذکرهٔ وی جایی برای بروز و ظهور بدی ها نیست. هرچند میزان شعرهای منتخب تذکره کم است، مخاطب هرگز با هجو و هزل معمول تذکره های درباری تألیف‌شده در این منطقه در سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم مواجه نمی‌شود. از ارزیابی های وی دربارهٔ سه امیر منغیتی موجود در تذکره که بگذریم، کمتر نشانی از نابه‌سامانی های اخلاقی در آن می توانیم ببینیم. با این همه، وی با زیرکی تمام تلاش کرده است تذکره‌اش از نمایش اخلاق درون دربار بی‌نشان نباشد تا آیندگان بدانند درون دربار چه ماجراهایی واقع شده است. روایت زندگی شیخ‌الاسلام دربار، ایشان سلطان خان، ادا سمرقندی (ف ۱۲۵۲ ق) از همین نوع است. دربار امیران بخارا بنابر گزارش مورخان بیرون از دربار مملو از پریشان‌اخلاقی شخص امیر و کارگزاران وی بوده است. امردبازی امری معمول به‌شمار می‌رفته تا جایی که تذکره‌های درباری هم نتوانسته‌اند از ثبت آن چشم بپوشند. فهمی در ذیل داستانی از زندگی ادا به این موضوع انگشت گذاشته است (همان، ۷۲).

رویکردهای سیاسی-اجتماعی

تذکرهٔ فهمی بخش‌هایی کوچک و مینیاتوری از تاریخ شش‌صد سالهٔ جهان فارسی‌زبان را در سینهٔ خود حفظ کرده است؛ بنابراین مخاطب می تواند سوانح احوال زمان حافظ از سدهٔ هشتم هجری/ چهاردهم میلادی تا سدهٔ سیزدهم هجری/ نوزدهم میلادی را در آن به تماشا بنشید. موضوع قوم‌گرایی و دخالت تمایلات مذهبی در ماوراءالنهر

و ارتباط آن با ایران به سدهٔ دهم هجری/ شانزدهم میلادی برمی‌گردد، زمانی که صفویه و شیبانیه در ایران و ماوراءالنهر برپایهٔ مذهب حکومت های شیعی و اهل سنت را بنیان گذاشتند. رویکرد فهمی به این موضوع بسیار وظیفه‌شناسانه و حاکی از آگاهی کامل وی به حساسیت آن در بین مردم دو منطقه است. وی در زندگی شاعران منتخب تذکرهٔ خود در سده‌های پیش از دهم نه تنها موضع گیری مذهبی و قوم‌گرایانه ندارد، بلکه در ذیل زندگی محمدهاشم کشمی برهانپوری وی را «از سلالهٔ طاهر سید ناصر خسرو که از شعرای نامدار و از سادات عالیمقدار [است]» دانسته و یک غزل مدحی هشت بیتی از وی را در حق دوازده امام و چهارده معصوم به مطلع «چیده‌ام از بوستان احمد مختار گل/ مانده‌ام بر سر ز باغ حیدر کرّار گل» ثبت کرده است (همان، ۱۰-۱۱). همچنین است نسب خواجه عصمت بخاری در پیوند با امام ششم(ص): «حضرت مولانا خواجه عصمت‌الله بخاری، نسب شریف او به حضرت امام جعفر صادق می‌رسد» (همان، ۸).

اما پس از سدهٔ دهم و شروع منازعات مردمان دو سوی جیحون با یکدیگر، تعاملات دو جانب رنگ مذهبی به خود می‌گیرد. فهمی در این میان گویا چاره‌ای جز قرار گرفتن در سوی ماوراءالنهریان ندارد. وی در ذیل شرح حال سه تن امیران بخارا گزارش مورخان درباری را دربارهٔ سوانح ایام این دوره تکرار کرده و قتل و غارت خراسان و ویرانی مرو را ستوده است. از نظر وی امیر شاهمراد (حک.۱۱۹۹-۱۲۱۵ ق/ ۱۷۸۵-۱۸۰۰ م) از اولیای خداست. این ولی هفده بار به قزل‌باش‌ها حمله آورده و سرانجام در یکی از یورش‌هایش «مرو شاه جهان را به زور بازو و دیانت تسخیر نموده و به نور سنت نبوی و به اجماع امت مصطفوی(صلی‌الله علیه و سلم) آراسته» کرده است (صص ۳۷-۳۸). سوگیری‌های فهمی تنها وقتی که ذیل شرح زندگی و حکومت این سه امیر خلاصه می‌شود، محل تأمل است. دوره‌ای که فهمی می‌زیست، این گونه نزاع های مذهبی در منطقه امری طبیعی می‌نمود و ما آن را در تاریخ های مکتوب منطقه به‌کرات دیده‌ایم. هرچه هست وی تلاش کرده است این موضوعات را به دنیای شعر و عرفان راه ندهد؛ بنابراین مخاطب هیچ رد پایی از این مسائل را در بخش زندگی و نمونهٔ شعر شاعران و عارفان تذکره نمی‌بیند و این برای صاحب تذکره امتیاز کمی نیست. چرایی این موضوع را باید در مسلک عرفانی و سلوک آزاداندیشانهٔ تذکره‌نویس جستجو کرد که به خود اجازه نداده است تعصبات مذهبی و خصومت‌های دینی در تذکره‌اش راه پیدا کند. اصولاً نگاه فهمی به تشیع حتی پس از سدهٔ دهم نیز کاملاً از روی احترام است و از اشخاص عبور کرده به جغرافیا پیوند می‌خورد. طوس و مشهد به واسطهٔ حضور مرقد اما هشتم شیعیان حتی در زمان غارت اوزبکیه حرمت دارد: «افواج اوزبکیه داخل مشهد رضوی(سلام‌الله و برکاته علیه) گردیدند. آتش تاراج و یغما اشتعال یافته بود... یکی از متولیان روضهٔ رضوی مسمی به بدیع‌الزّمان و ابوطالب پسران میرزا محمدامین رضوی به خانزادهٔ توران دین‌محمد خان دوچار آمده» (همان، ۴۱). وی در شرح حال امیر حیدر منغیتی (حک. ۱۲۱۵-۱۲۴۲ ق/ ۱۸۰۰-۱۸۲۶ م) نسب وی را از طریق سلالهٔ اشترخانیان به حضرت امام رضا(ص) رسانده، دربارهٔ نام گذاری وی نوشته است: «والد

ایشـان بعد ولادت فرزند ارجمند، حضـرت مخدوم العلما... شیخ الاسلام فاخرهٔ بخارا را به ارک عالی خود آورده، التماس نام کردند و ایشان از روی تفأل نام بلندمقام اسدالله الغالب را به امیر حیدر پادشاه موسوم گردانیدند» (صص ۴۰-۴۲).

در تـذکرهٔ فهمی اقوام ایرانی و ترکی (ازبکی) حضـور دارند و نام زبان‌های فارسـی، عربی و ترکی در آن دیده می‌شود. نام‌های عربی دو، فارسی هفت و ترکی ده بار در آن به‌کار رفته است. با این‌همه، هیچ نشانه‌ای از تخاصم یا سوگیری نژادی در کاربرد آن‌ها دیده نمی‌شود. موضوع انعکاس زنان در تذکرهٔ فهمی عیناً مطابق با شرایط اجتماعی، فرهنگی و کمتر سیاسی آن دوره است؛ یعنی زنان تنها در بستر نام «مادر» و به هنگام نشان دادن نسب امیری یا عارفی بزرگ در تذکره نمایش داده می‌شـدند. این تذکره از این منظر با دیگر تذکره‌های فارسـی تألیف‌شـده در این منطقه تفاوتی ندارد.

رویکرد بلاغی و جمال‌شناسانه

میراث فهمی در نقد ادبی در بستر رویکرد بلاغی و جمال‌شناسانه از دیگر رویکردها پربارتر نباشد، آن قدر هست که بتوان آن را در قاب اظهارنظرهای ذوقی جستجو کرد. تذکره مقدمه ندارد؛ بنابراین ما ناگزیریم این میراث را تنها در ذیل چهارده شاعر مجموعه بکاویم. فهمی شعر را از مقولهٔ الهام می‌داند که خداوند آن را به دل شاعر بخشیده است. ما این موضوع را در ذیل زندگی بیدل و حافظ مشاهده می‌کنیم. تذکره‌نویس دربارهٔ بیدل نوشته است: «حاصل که کمالات ابوالمعالی در حقایق و معارف بخشش الهی است نه کسبی، بلکه از آوان طفولیت ویسی و داد یزدانی بوده است» (همان، ۶). این موضوع را می‌توان در ذیل شعر حافظ هم به نوعی دیگر دید: «گویند که بسا اسرار غیبیه و معانی حقیقه را در کسوت صورت و لباس مجاز در اشعار آبدار مندرجه ساخته» (همان، ۶). فهمی در مورد مولوی محمدشریف بخارایی آگاهی بسیار مهمی در اختیار خواننده قرار می‌دهد، جایی که اشعار وی را «دستور العمل قوّالان طائفهٔ اهل سماع» دانسته است (همان، ۲۱). اظهارنظر فهمی در مورد تقلیدناپذیری بیدل و دست‌نیافتنی بودن وی، عقیده‌ای عمومی در ماوراءالنهر بود. ص. عینی از زبان احمد دانش در نمونهٔ ادبیات تاجیک در این باره آورده است: «بیدل پیغمبر است، معجزه را در اختیار پیغمبر گذاشتن درکار است، شما ولی شده، کرامت نشان دهید هم می‌شود» (عینی، ۱۹۶۴: ۱۱۶/۱۱).

یکی دیگر از نکاتی که تذکره‌نویس در ارزیابی شـعر شـاعران به‌کار برده اسـت میزان رواج شـعر در میان عامهٔ مخاطبان و اثرگذاری این اشعار بر آن‌هاست. فهمی در چند مورد از ارزیابی‌های خود از این موضوع با نام «تأثیر در ذوق و شـوق سـامعان» یا «اثر تمام در سامعان» یاد کرده است (همان، ۲۱، ۲۸). در هر صورت رویکردهای نقد ادبی در بستر بلاغی در تذکرهٔ فهمی به دلیل نوع خاص تذکره گسترده نیست و عموماً از دایرهٔ ذوق شخصی و نمایش پسند حاکم در دورهٔ وی فراتر نمی‌رود.

نتیجه‌گیری

در پاسخ به پرسش‌های پژوهش مبنی‌بر «فهمی، تذکرهٔ وی، ویژگی‌ها، دیدگاه‌های انتقادی و اهمیت آن در تاریخ ادب فارسی» باید گفت نتایج پژوهش نشان داد خواجه عبدالمطلب فهمی تذکره‌نویسی گمنام در سدهٔ سیزدهم هجری/ نوزدهم میلادی و از احفاد خواجگان دهبیدی، وابسته به طریقت نقشبندیهٔ ماوراءالنهر است که احتمالاً در بخارا زیسته و به فرمان حاجی ملا محمد توقسابه، مأموریت یافته تذکره‌ای منثور و عمومی در مناقب امرا، علما و شعرای متأخر و معاصر خود در جهان فارسی‌زبان تألیف کند؛ اما حوادث روزگار و گرفتاری‌های شخصی تذکره‌نویس مانع از ادامهٔ کار و اتمام تذکره شده است؛ به‌گونه‌ای که وی در طی نه سال (۱۸۶۰-۱۸۶۹ م) تنها موفق شده است شرح حال و بعضاً نمونهٔ اشعار تنها بیست وشش تن از شاعران، عالمان، عارفان، امیران و پادشاهان جغرافیای امروز ایران، افغانستان، هندوستان و ماوراءالنهر را به‌طور خلاصه برای درج در تذکرهٔ خود تدوین کند. تذکرهٔ فهمی به دلیل نابه‌سامانی‌های روزگار، حجم ناقص و فشرده، و حضور کم‌رنگ تذکره‌نویس در مراکز قدرت و محیط‌های ادبی تا زمان ص. عینی کاملاً ناشناخته بود؛ اما پس از عینی آهسته‌آهسته در برخی از تاریخ‌های ادبی حضور یافت و نقش خود را در تاریخ ادبیات فارسی منطقه، هرچند کم رنگ، ایفا کرد. اگرچه تذکرهٔ فهمی به دلیل ایجاد بستری برای ردیابی تأثیر شاعران بزرگ کلاسیک جهان فارسی‌زبان در ماوراءالنهر، بررسی نفوذ عظیم طریقت‌های عرفانی در منطقه، احتوای اطلاعات سیاسی و اجتماعی در ذیل شرح حال‌های تذکره، و سرانجام مطالب آن دربارهٔ شاعران و عالمان سدهٔ دوازدهم و سیزدهم ماوراءالنهر در جای خود بسیار مهم است؛ نسبت به سایر تذکره‌های مؤلَّف در این منطقه اهمیت کمتری دارد. ممیزهٔ خاص این تذکره را علاوه‌بر آنچه در بالا به آن اشاره کردیم، باید در ثبت آگاهی‌های نسب‌شناسانه در منطقه دانست.

یادداشت‌ها

۱. مترجم کتاب نقشبندیه این روستا را به صورت دِهبید (Dehbid) ضبط کرده که نادرست است. این کلمه از ترکیب عدد ده و واژهٔ بید ساخته شده است.

۲. برای اطلاع از سرگذشت این طریقت و برخی از اصول آن ر.ک: الگار، ۱۳۹۸: ۴۱۴-۴۱۶؛ همو، ۱۹۹۳: ۵۸۵-۵۸۶.

۳. توقسابه کلمه‌ای ترکی (ازبکی) است و به منصب هفتم از مناصب پانزده‌گانهٔ سپاهیان امارت بخارا در دورهٔ امیران منغیتی اختصاص داشته است (شمس بخارایی، ۱۳۷۷: ۴۸).

۴. شاعران، عالمان، امیران و پادشاهان تذکره به ترتیب الفبا: ادا، سلطان خواجه سمرقندی (ف ۱۲۵۲ ق)، صص ۶۷-۷۳؛ اعلم بخاری، عبدالمؤمن خواجه (ف ۱۲۸۶ ق)، صص ۸۱-۸۲؛ اعلم بخاری، محمد سلطان خواجه (ف ۱۲۸۵ ق، ۸۳ سال زندگی)، صص ۷۹-۸۱؛ اعلم بخاری، میرزا عبدالرحمان (ف ۱۲۲۴ ق)، صص ۵۴-۵۵؛ اعلم یساری بخاری، محمدیوسف (ف ۱۲۲۵ ق)، صص ۵۳-۵۴؛ املا، شیخ محمدی بلخی، فوت در بخارا (ف ۱۱۶۲ ق)، صص ۲۸-۳۱؛ امیر حیدر منغیتی معروف به امیر سعید، بخارا (۱۱۹۳ ـــ ۱۲۴۲ ق)، صص ۳۹-۴۷؛ امیر شاهمراد منغیتی معروف به امیر معصوم غازی، بخارا (۱۱۵۳ ـ ۱۲۱۵ ق)، صص ۳۴-۳۹؛ امیر نصرالله محمد بهادر منغیتی، بخارا (ف ۱۲۷۷ ق)، صص ۴۷-۵۳؛ بیدل دهلوی، ابوالمعانی میرزا عبدالقادر (۱۰۵۴ ـــ ۱۱۴۶ ق)، صص ۲-۶؛ جامی، عبدالرحمان (۸۱۷ ـــ ۸۹۸ ق)، صص ۱۱-۱۷؛ جویباری، خواجه محمداسلام، بخارا (ف ۹۷۱ ق)، صص ۳۱-۲۴؛ حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی (ف ۷۹۲ ق)، صص ۶-۸؛ حسن بخاری (۱۲۷۳ ق، ۸۰ سال زندگی)، صص ۷۶-۷۷؛ شریف، محمدشریف بخاری (ف ۱۱۰۹ ق)، صص ۲۱-۲۴؛ صوفی الله یار سمرقندی، کته‌قورغانی (ف ۱۱۳۶ ق)، صص ۲۴-۲۷؛ عارف‌قلی مفتی، بخارا (ف ۱۲۶۶ ق)، صص ۷۵-۷۶؛ عصمت، عصمت‌الله بخاری (ف ۸۴۰ ق)، صص ۸-۱۰؛ عنایت‌الله خواجه بخاری (ف ۱۲۷۳ ق)، صص ۷۷-۷۹؛ کشمی، محمدهاشم، برهانپور هندوستان (نامشخص در تذکره)، صص ۱۰-۱۱؛ محمدحسین، شیخ الاسلام، بخارا (ف ۱۲۴۹ ق)، صص ۵۸-۶۳؛ محمدی/ لسانی خجندی (ف ۱۲۶۸)، صص ۷۳-۷۵؛ ۲۳. مشرب نمنگانی، بابارحیم (ف ۱۱۲۳ ق)، ص ۲۷-۲۸؛ میرک بخاری (ف ۱۲۴۰ ق)، صص ۶۳-۶۷؛ نوایی، نظام‌الدین امیر علیشیر، هرات افغانستان، (ف ۹۰۶ ق)، صص ۱۸-۲۰؛ نیازقلی، ایشان خلیفه، بخارا، (ف ۱۲۳۶ ق)، صص ۵۵-۵۸.

۵. زهیر دربارهٔ محتوای تذکرهٔ فهمی مطالبی آورده است که خالی از مسامحه نیست: «تذکره‌ای برحسبِ خواهش خواجه ملا میر محمد توخسب در شرح حال شعرای معروف و امرای بخارا که شاعر بوده اند و شعرای متأخر و معاصر خود تدیون کرده است» (۱۳۵۲: ۸۴). همان‌گونه که دیده می‌شود علاوه‌بر ضبط نادرست واژهٔ «توخسب» اطلاعات زهیر در مورد گسترهٔ شاعران و امیران شاعر نیز نادرست است.

۶. این روایت با اندکی تغییر در واژه‌های آن در تاریخ حبیب‌السیر آمده است (۱۳۶۲: ۳۱۵/۳). نیز رک: غنی، ۱۳۸۳: ۱/ ۵۴-۵۵).

۷. بر این بیت منسـوب به مولوی شرح‌هایی نوشته شده است که نگارنده از دو نسخهٔ آن آگاهی دارد: ۱. نسخهٔ خطی شمارهٔ IR۱۷۷۶۹ نوشـتهٔ محمدرضا نائینی (ف ۱۱۳۰ ق)، محفوظ در کتابخانهٔ موزه و مرکز اسناد مجلس با نام «شرح بیتي از مولوي (منم معلول بي علت ...)»؛ ۲. نسخهٔ خطی بدون شماره، محفوظ در گنجینهٔ نسخه‌های خطی دانشگاه تهران. این رسـاله را داوود اسـپرهم به همراه یک رسالهٔ دیگر یکجا با نام «رسالهٔ وحدتیه و رسالهٔ تنبیهیه» چاپ کرده است. نویسندهٔ مقاله، رسالهٔ وحدتیه را به پس از رد انتساب به سه جلال‌الدین، ازجمله مولوی، به جلال‌الدین دوانی (ف ۹۰۲–۹۲۸ ق) منسوب دانسته است (اسپرهم، ۱۳۸۳: ۱۶۱–۱۷۲).

کتابنامه

اسپرهم، داوود. (۱۳۸۶). «رسالهٔ وحدتیه و رسالهٔتنبیهیه». زبان و ادب *[متن‌پژوهشی ادبی]*. ش ۲۱. صص.۱۶۱-۱۷۳.

الگار، حامد. (۱۳۹۸ ش/ ۲۰۰۶ م). نقشبندیه. برگردان داود وفایی. تهران: مولی.

باسورث، کلیفورد ادموند. (۱۳۸۱). سلسله‌هاي اسلامي جديد: راهنمای گاهشماری و تبارشناسی. ترجمة فریدون بدره‌اي، تهران: مرکز بازشناسي اسلام و ایران.

بچکا، یرژي. (۱۳۷۲). ادبیات فارسي در تاجیکستان. ترجمة محمود عبادیان و سعید عبانژاد هجران دوست. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگي بین‌المللي.

خواندمیر، غیاث‌الدین. (۱۳۶۲). تاریخ حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر. با مقدمهٔ جلال‌الدین همایی. زیرنظر دکتر محمد دبیرسیاقی. ج ۳. چ ۳. تهران: خیام.

دانش، احمد مخدوم. (۱۹۶۰). رساله یا مختصري از تاریخ سلطنت منغتیه. به سعي و اهتمام و تصحیح عبدالغني میرزایف. استالین‌آباد: نشریات دولتي تاجیکستان.

زهیر، عبدالرزاق. (۱۳۵۲). «تذکره‌نگاری در ادب دری». ادب. س ۲۱. ش ۲. صص.۷۵-۸۷.

شمس بخارایی. (۱۳۷۷). تاریخ بخارا، خوقند و کاشغر. مقدمه، تصحیح و تحقیق محمداکبر عشیق. تهران: آینهٔ میراث.

علی‌مردان، امریزدان و سیدعلی موجانی [زیرنظر]. (۱۳۷۶). فهرست نسخ خطی فارسی انستیتوی آثار خطی تاجیکستان. ج ۱. تهران: وزارت امور خارجه.

عیني، صدرالدین. (۱۹۲۶ م). نمونة ادبیات تاجیک. مسکو: نشریات مرکزي خلق جماهیر شوروي سوسیالیستی.

غفوروف، باباجان. (۱۳۷۷). تاجیکان. ج ۲. دوشنبه: عرفان.

غنی، قاسم. (۱۳۸۳). تاریخ عصر حافظ: بحث در آثار و افکار و احوال حافظ. ج ۱. چ ۹. تهران: زوار.

فهمی، خواجه عبدالمطلب. (۱۹۳۶). تذکرهٔ فهمی. نسخهٔ خطی شمارهٔ ۹۵۲. توصیف‌شده در: فهرست دست‌نویس‌های شرقی در فرهنگستان علوم تاجیکستان. زیرنظر ع. میرزایف و ا. بالدیروف (دوشنبه: دانش، ۱۹۶۸). ۲۷/۲.

ـــــــــــــــ (بی‌تا). تذکرهٔ فهمی. نسخهٔ خطی شمارهٔ ۲۳۳۱/۲. توصیف‌شده در: فهرست نسخ خطی شرقی فرهنگستان علوم ازبکستان. زیرنظر ع. ارونبایف و ر. جلیل‌اوا (تاشکند: فن، ۱۹۸۷). ۳۲/۱۱-۳۳.

کوتی، سپیده. (۱۳۸۰)، «تذکره‌نویسی فارسی در آسیای میانه» در دانشنامهٔ ادب فارسی: ادب فارسی در آسیای میانه. به سرپرستی حسن انوشه. ج ۱. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. صص.۲۸۶-۲۹۲.

مسلمانیان قبادیانی، رحیم. (۱۳۸۰). «اللهیار کته‌قورغانی» در دانشنامهٔ ادب فارسی: ادب فارسی در آسیای میانه. زیرنظر حسن انوشه. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. ص.۵۸۹.

ـــــــــــــــــــــــــــــــــ (۱۳۸۰). «تذکرهٔ فهمی» در دانشنامهٔ ادب فارسی: ادب فارسی در آسیای میانه. زیرنظر حسن انوشه. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. ص.۲۸۵.

نائینی، محمدرضابن محمدرشید. (سدهٔ دوازدهم قمری). «شرح بیتي از مولوي (منم معلول بي علت ...)». نسخهٔ خطی شمارهٔ IR۱۷۷۶۹. تهران: کتابخانهٔ موزه و مرکز اسناد مجلس.

Algar, H. (1993). "Dahbīdīya" In Ehsan Yarshater (Ed.). *Encyclopædia Iranica*. (pp. 585-586). Vol. VI. New York: Encyclopædia Iranica Foundation. [In English].

Афсаҳзод, А. (2004). "Таърихи Фаҳмй" дар *Энциклопеидяи Адабиёт ва Санъати Тоҷик*. (С. 158). Ҷилди 3 - ўм. Душанбе: Сарредакцияи Илмии Энцикло пеидяи Миллии Тоҷик. [In Tajik].

Абдуллаев, Воҳид. (1967). *Ўзбек адабиёти тарихи (XVII аср адабиёти XVIII аср ва XIX асрнинг биринчи ярми адабиёти).* 2-китоб. Тошкент: Ўқитувчи. [In Uzbek].

Айнӣ С. (1964). *Куллиёт: Мирзо Абдулқодири Бедил.* Ҷилди 11-ўм. Бахши 1-ўм. Душанбе: Ирфон. [In Tajik].

Мирзоев А. М. ва А. Н. *Болдырев. (1968). Феҳристи Дастхатҳои Шарқии Академияи Рсс Тоҷикистон.* Ҷилди 2-ўм. Душанбе: Дониш. [In Tajik].

Урунбаева А. И Р. П. Джсалиловой. (1987). *Собрание восточных рукописей Академии наук Узбекской ССР*. XIТом. Тошкент: ФАН. [In Russian].

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.v53i2.82557

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۰۹، تابستان ۱۳۹۹
مقاله پژوهشی

نشان های پیش اندیشی و آگاهانه سُرودن در مثنوی معنوی

دکتر سوسن جبری [۱]

چکیده

برخی از سرودن مثنوی در حالت جذبه و ناخودآگاهی سخن‌گفته و آن را متنی آشفته توصیف‌کرده‌اند. زمینه‌های برخی پیشداوری‌ها عبارتند از؛ پیش‌آگاهی از شوریدگی مولانا، آمیختن تداعی معانی و تداعی آزاد، آمیختن تداعی آزاد و شیوهٔ جریان سیال ذهن، آمیختن تک‌گویی درونی و شیوهٔ جریان سیال ذهن، نادیدن شکستن مرز واقعیت و خیال در مثنوی، ناخودآگاه و ویژگی‌های سوررئالیسم در مثنوی، نارسایی، و دیریابی زبان و همچنین دیرآشنایی مثنوی. نشان‌های پیش‌اندیشی نیز در سه دسته جای‌می‌گیرند: دستهٔ نخست؛ ماهیت و شیوهٔ سخن در مثنوی؛ از جمله: تعلیمی بودن، سنت مجلس‌گویی، خلوت پیش از مجلس وعظ، کلیت موضوعات محوری در اندیشهٔ صوفیانه، داستان-مقاله بودن مثنوی، شیوهٔ استدلال تمثیلی، پردازش گفتگوهای برون داستانی، تقسیم یک اندیشه کلی به اجزای کوچک‌تر، تکرار، ارجاعات درون متنی، گسست و بازگشت به رشتهٔ سخن، هدایت هشیارانهٔ جریان سخن، گزینش داستان‌ها. دستهٔ دوم؛ پردازش عناصر روایی: بازآفرینی داستان‌ها، عنوان‌بندی، افشای پیرنگ، تعلیق‌آفرینی، پردازش گفتگوهای داستانی، استقلال داستان‌ها، پیوستگی درونی پیرنگ‌ها، تأخیر روایی، تناسب موضوع و درونمایه، بیان نتیجه‌گیری، پایان‌بندی داستان‌ها. دستهٔ سوم؛ پیوندهای درونی چون: واژگان کلیدی، جملات کلیدی، ابیات کلیدی، چهارچوب بندی متن، و پیوندهای داستان و متن. همگی این نشانه‌ها نیازمند پیش‌اندیشی هستند و بر آگاهانه، اندیشیده، هشیارانه و هدفمند سرودن مثنوی گواهی‌می‌دهند.

کلید واژها: آگاهانه سرودن، پیش‌اندیشی، جریان سیال ذهن، جلال‌الدین محمد بلخی، مثنوی معنوی.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی - کرمانشاه s.jabri@razi.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۲۴

۱. مقدمه

هنر دستاورد آگاهی است یا ناخودآگاهی؟ این موضوعِ بحثِ درازدامنِ هنرمندان، پژوهشگران، فلاسفه و روان‌شناسان بوده، هست و خواهدبود. در هرحال؛ هنر پدیدهٔ پیچیده‌ای است که هم محصول آگاهی و هم محصول ناخودآگاهی است و نشان هر دو را در خود دارد.

شعر برجسته‌ترین هنر جهان کهن است و از دید گذشتگان اندیشمندان، صوفیان و شاعران در جایگاه آموزگاران جامعه قرار داشتند. بنابراین؛ بخش عظیم ادبیات کهن، ادبیات تعلیمی بوده که در آن برخورداری سخن از معنایی روشن نشان بلاغت بشمارمی‌آمده و برای آموزاندن باورها و اندیشه‌های شاعر به مخاطبان به‌کار گرفته‌می‌شده‌است. بدیهی است که آموزش، نیاز به از پیش‌اندیشیدن و طرح آگاهانه آموزگار در بارهٔ آن چیزهایی دارد که آموخته می‌شود.

مثنوی معنوی از برجسته‌ترین آثار تعلیمی صوفیانه است. شگفتا که برخی مثنوی تعلیمی را آفریدهٔ تداعی‌های آزاد ناخودآگاه و شیوهٔ جریان سیال ذهن می‌دانند و به تبع آن، مثنوی را متنی بی‌نظم، آشفته و مبهم توصیف می‌کنند.

*«او بی هیچ نظمی مهره‌های معانی و عواطف خود را به رشتهٔ قصه‌ای عادی می‌کشد» (عبدالحکیم، ۲۵۳۶: ۳). گاهی هم پژوهندگان دچار تردید و تناقض‌گویی می‌شوند؛ «... مولوي خود را به دست الهام سپرده تا کجا ببردش. البته این بدان معنا نیست که در کار مولوي آگاهي و اندیشیدگي ملحوظ نیست، بلکه آن جان رفیع‌الدرجات مراتب گونه‌گون را توأما در احاطه دارد و «لا یشغله شأن من شأن». شاهد قضیه این که هر لحظه خواست با سر سخن بازمي‌گردد» (ذکاوتی قره‌گوزلو، ۱۳۸۶: ۵۵).

۱. ۱. پرسش پژوهش

اکنون که در پذیرش ادعای سُرایش ناخودآگاهانه و در بیخودی و شوریدگی مثنوی تردید داریم، برای اثبات شتابزده‌بودن آن، نخست باید به زمینه‌های پیدایش و شکل‌گیری این‌گونه داوری‌ها پرداخت و سپس می‌توان پرسیدکه: «چه نشانه‌هایی در متن، نشان‌دهندهٔ پیش‌اندیشی و سُرایش آگاهانهٔ مثنوی است؟»

۱. ۲. چارچوب نظری

موضوع این پژوهش، دیدگاه دیگری دارد و به بررسی ناسازگاری و ناروایی ادعای پژوهشگران مبنی بر؛ غلبه ناخودآگاهی بر مولانا هنگام سرودن مثنوی و به دنبال آن نسبت‌دادن بی‌نظمی و آشفتگی به این متن می‌پردازد. بدین سبب در جستجوی نشانه‌هایی بوده که می‌توانند بر آگاهی و هشیاری سُراینده مثنوی در روند خلق متن و طرح پیچیده و از پیش اندیشیده شدهٔ مولانا در آفرینش مثنوی گواهی‌دهند. در ابتدا برخی زمینه‌های پیدایش چنین

داوری‌های شـتابزده‌ای بررسـی خواهندشـد. از جمله به؛ پیش‌آگاهی از شـوریدگی مولانا، تداخل معنایی میان اصـطلاحات، شکستن مرز واقعیت و خیال و دیرآشنایی مثنوی خواهیم‌پرداخت. سپس از نشان‌هایی که گواه طرح آگاهانه و از پیش‌اندیشیدهٔ مولانا برای سُرودن مثنوی بوده، سخن خواهیم‌گفت.

۱. ۳. روش پژوهش

روش این پژوهش شـیوهٔ تحلیل محتوی اسـت. ابتدا به تحلیل محتوی پژوهش‌هایی پرداخته‌شـده که به طور صـریح و یا ضـمنی، مثنوی را متنی آشـفته دیده‌اند و سـبب آن را سُـرودن مثنوی در حالت جذبه، بیخویشـی و ناخودآگاهی گفته‌اند. در ادامه برای یافتن نشـانه‌های پیش‌اندیشی و آگاهانه سرودن به تحلیل محتوی متن مثنوی از سه جنبه پرداخته‌شد. نخست؛ ویژگی‌ها و شیوهٔ سخن در مثنوی، دوم؛ پردازش عناصر روایی در داستان‌های مثنوی، سوم؛ بررسی پیوندهای درونی ساختار و محتوی در متن مثنوی.

۱. ۴. پیشینهٔ پژوهش

در بارهٔ موضوع سرایش آگاهانه یا ناخودآگاهانه مثنوی به پژوهش مستقلی دست نیافتیم، اما در لابلای بسیاری از مقالات اشـاراتی به این موضـوع دیده می‌شـود. پژوهشـگری به ذکر داستان در حالت خودبخودی و تابع ضمیر ناخودآگاه مولوی اشـاره‌کرده و آن را شـبیه شیوهٔ جریان سیال ذهن می‌داند. (ن.ک: مظفری، ۱۳۸۲: ۴۳). در مقالهٔ دیگری بارها و بارها نسـبت پراکنده‌گویی به مولانا در مثنوی داده‌شده‌است. (ن.ک: شوهانی، ۱۳۸۲). در پژوهش دیگری آمده که؛ ویژگي‌هاي تداعي در مثنوي به صورت غيرارادي، غيرآگاهانه است. در ضمن بيان داستان‌ها را به شـيوهٔ تداعي آزاد ديده و از ظهور شـيوهٔ جريان سيال ذهن در مثنوی سخن می‌گويد. (ن.ک: محمودی و خواجوی نژاد، ۱۳۸۹). در مقالهٔ دیگری آمده‌که؛ مثنوی طرح و تبویت ازپیش‌تعیین‌شده‌ای ندارد و این موضوع خوانندگان را از درک مقاصد متن ناتوان کرده‌است. (ن.ک: جوکار و جابری، ۱۳۸۹: ۵۲). پژوهشگر دیگری به؛ بي‌خويشي شـاعر در هنگـــام سرودن مثنوی، اشـاره کرده‌است. (ن.ک: جعفری، ۱۳۹۵: ۱۷۰). زرین‌کوب نیز از؛ حالی شـبیه به ناخودآگاه و جریان سیّال ذهن سخن می‌گوید. (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۲۲۵). در فصل دوم پایان‌نامه «بررسی نقش اندیشـه در پیوسـتگی قصّـه‌های مثنوی»، بر بنیاد ادعای سُرایش ناخودآگاهانهٔ مثنوی، جریان سیال ذهن در مثنوی بررسی شده‌است. (ن.ک: جابری اردکانی، ۱۳۸۸). در اینجا از آوردن شواهد فراوان دیگر می‌گذریم.

یکی از معدود پژوهش‌ها در بارهٔ برخورداری مثنوی از سـاختار کل‌نگر کتاب سـاختار معنایی مثنوی معنوی (ن.ک: صـفوی، ۱۳۹۷) اسـت. سلمان صفوی در این کتاب می‌نویسد: «همهٔ محققان غربی و شرقی... مثنوی را متنی آشـفته و بی‌نظم می‌دانند. جز رینولد نیکلسون و جلال‌الدین همایی؛... اگرچه مطلبی در این مورد به نگارش درنیاوردند» (ن.ک: صفوی، ۱۳۹۷: ۳۳). صفوی در این پژوهش که رسالهٔ دکتری ایشان در دانشگاه کمبریج بوده،

با دیدگاهی ویژه به ساختار و تحلیل ساختار معنایی دفتر اول مثنوی پرداخته‌است. او می‌خواهد بر بنیاد رویکردی کل‌نگر با الهام از نظریهٔ مری داگلاس (۲۰۰۷- ۱۹۲۱.م) که از جمله انسان شناسان، حوزه انسان شناسی نمادین است، اثبات کند که مولانا برای سازماندهی سطوح متن از سطح پاراگراف‌ها، بعد بخش‌ها (مجموع پاراگراف‌ها) تا سطح میانی و سطح گفتمان (مجموع بخش‌ها) و سپس سطح فصل (هر دفتر یک فصل) و کل دفاتر مثنوی شیوهٔ کل‌نگر، پاراللیسم، انعکاس متقاطع و سمبلیسم عددی را به کارگرفته و بدین طریق نظم دیریاب و بسیار پیچیده‌ای در مثنوی آفریده‌است. (ن.ک: صفوی، ۱۳۹۷ ۳۴-۳۵).

۲. بحث و بررسی

موضوع این پژوهش، دیدگاه دیگری دارد و به بررسی ناسازگاری و ناروایی ادعای پژوهشگران مبنی بر؛ غلبه ناخودآگاهی بر مولانا هنگام سرودن مثنوی و به دنبال آن نسبت‌دادن بی‌نظمی و آشفتگی به این متن می‌پردازد. بدین سبب در جستجوی نشانه‌هایی بوده که می‌توانند بر آگاهی و هشیاری سُراینده مثنوی در روند خلق متن و طرح پیچیده و از پیش اندیشیده شدهٔ مولانا در آفرینش مثنوی گواهی‌دهند.

۲. ۱. برخی زمینه‌های پیدایش پیش‌داوری

در ابتدا برخی زمینه‌های پیدایش چنین داوری‌های شتابزده‌ای بررسی خواهندشد. از جمله به؛ پیش‌آگاهی از شوریدگی مولانا، تداخل معنایی میان اصطلاحات، شکستن مرز واقعیت و خیال و دیرآشنایی مثنوی خواهیم پرداخت. سپس از نشان‌های طرح آگاهانه و از پیش‌اندیشیدهٔ مولانا برای سُرودن مثنوی خواهیم‌گفت.

۲. ۱. ۱. پیش‌آگاهی از شوریدگی مولانا

یکی از زمینه‌های پیشداوری، آشنایی پیشینی با داستان زندگی شوریدهٔ بلخ و در پسِ ذهن داشتنِ غزلیات شمس است. مولانا مانند همهٔ افراد بشر هم زندگی درونی خود را دارد و هم زندگی بیرونی. زندگی درونی او در غزلیات شمس بازتاب یافته؛ جایی که خود مخاطب خود است و زندگی بیرونی‌اش در مثنوی بازتاب یافته، جایی که مخاطبان مثنوی در مجالس وعظ او حضور دارند. تعمیم فراگیر ویژگی‌های غزلیات شمس چون؛ شوریدگی، از خودبیخودی، غلبه ناخودآگاهی، تداعی آزاد، شیوهٔ جریان سیال ذهن و سوررئالیسم و... بر مثنوی در اغلب پژوهش‌ها دیده‌می‌شود. گوییا که باید به غلبهٔ شوریدگی و از خود بی‌خودی بر مولانا در همهٔ احوال و لحظات زندگی او باور داشته‌باشیم.

۲. ۱. ۲. آمیختن تداعی معانی و تداعی آزاد

نکتهٔ مهم دیگر توجه به انواع تداعی است. ما در مثنوی با تداعی معانی روبرو هستیم و نه تداعی آزاد.

*«... از راه درج حکایت‌های میان پیوندی که حضور آن‌ها در میانهٔ قصه به هیچ‌وجه از پیش سنجیده نبوده است و صرفاً به واسطهٔ تداعی‌های آزاد و به منظور ایجاد شگفتی و تنوع و تغییر ذائقهٔ خواننده در میانهٔ قصهٔ اصلی راه یافته‌اند» (ر.ک: غلام، ۱۳۸۲: ۷۱- ۹۵). برای دیدن اشارات مشابه به (ن.ک: محمودی و خواجوی نژاد، ۱۳۸۹: ۵۴۶-۵۹۹)، (ن.ک: واحدي و دیگران، ۱۳۹۲)، (ن.ک: توکلی، ۱۳۸۴: ۹-۳۷)، (ن.ک: امامی‌فر، ۱۳۸۴: ۲۶-۳۱)، (جوکار و جابری، ۱۳۸۹: ۵۱-۷۳) و (ن.ک: شیری، ۱۳۸۶: ۳۴). (واحدی، ۱۳۹۲) و بسیاری دیگر نگاه کنید.

تداخل معنایی میان انواع تداعی، موجب نسبت‌دادن تداعی آزاد به مثنوی شده است. تداعی معانی جزئی از طبیعت سخن‌گفتن همگان و به ویژه واعظان، اهل منبر و شاعران است. «تداعي معاني مي‌تواند ریشه در سنت مجلس‌گویي و بلاغت منبري داشته باشد» (بهنام و دیگران، ۱۳۸۲: ۸۶). تداعی معانی کنشی آگاهانه است. از دیدگاه زیبایی‌شناسی شعر «تداعی معانی مبنا و اساس شعر است» (دهخدا، لغت‌نامه: ذیل تداعی) و از منطق مجاز به علاقه شباهت، مجاورت و تضاد پیروی می‌کند. در مثنوی نیز تداعی معانی رشته سخن را به پیش می‌برد. بسیاری بر این باورند که «سروده‌های مولانا تکیه بر تداعی معانی دارد» (ابراهیمی، ۱۳۷۴: ۱۳۹). تداعی معانی در مثنوی کارکردهای دیگری هم دارد «تداعی‌های لفظی و معنایی از مهم‌ترین ترفندهایی هستند که در این داستان‌ها برای حرکت میان زمان‌ها و حوادث گوناگون به کار گرفته می‌شوند» (بیات، ۱۳۹۴: ۲۱۱). بنابراین تداعی معانی از شگردهای بلاغی پرکاربرد است و موجب فراخوانی معانی عمیق و پیچیده و خلق ایجاز می‌شود.

از سویی دیگر مولانا مانند هر فرد دیگری تداعی‌های ویژه خود را دارد: «تداعی معانی و مفاهیم نزد اشخاص مختلف به دلیل تجربیّات خاطرات و ادراکات ناهمگون، متفاوت است...» (ن.ک: داد: ۱۳۶۵: فرهنگ اصطلاحات ادبی، ذیل تداعی). در جمع‌بندی کلی دربارهٔ تفاوت تداعی معانی با تداعی آزاد باید گفت:

*- چگونگی تداعی معانی بستگی به موضوع سخن، شخصیت فردی و تجربیات گوینده دارد و فراخوان‌های ذهنی هر فرد در چهارچوب موضوع اصلی قرار می‌گیرد.

*-گوینده تداعی معانی خود مخاطب را به موضوع مورد بحث بازمی‌گرداند و بدین‌گونه آگاهانه ملال درازگویی را می‌زداید.

*- تداعی آزاد بر بنیاد ناخودآگاهی و تداعی معانی بر بنیاد آگاهی پدید می‌آیند.

*- تداعی آزاد قانونمندی موضوعی سخن را نمی‌پذیرد و تداعی معانی در چهارچوب موضوع سخن رخ می‌دهد.

*- در تداعی معانی پیوند مطالب بر اساس منطق و بر بنیاد شباهت، مجاورت و تضاد قرار دارد. اما تداعی آزاد قانونمندی خاصی ندارد و فاقد رابطهٔ منطقی در کلام است.

ناگفته نماند که برخی دیگر از پژوهشگران هم به این موضوع توجه کرده‌اند و تداعی در مثنوی را از نوع تداعی معانی می‌دانند:

*«تداعی‌های مثنوی غالباً منطقی و آگاهانه هستند یعنی جهت و هدفشان را همان اهداف بنیادین مولانا از سرودن مثنوی تعیین‌می‌کند.» (ن.ک: جوکار، جابری، ۱۳۸۸: ۳۹).

*«این تداعی‌ها از سر تعمّد و خود آگاهی انجام‌می‌شوند و خواننده نیز از طریق توضیحات نویسنده علّت تغییر یک موضوع و طرح موضوعی دیگر را به طور مستقیم در خود داستان‌ها می‌خواند،... ساختار مثنوی صرفاً بر اساس تداعی معانی تکوین یافته است» (شیری، ۱۳۸۶: ۳۴).

*«نکتهٔ مهم آن است که تداعی‌های ذهنی در مثنوی از نوع آگاهانه و منطقی است» (ن.ک: جوکار و جابری، ۱۳۸۸).

*در پایان‌نامه تحلیل تأثیر تداعي معاني در ساختارگريزي روايت‌های مثنوي، تداعی معانی آگاهانه و بر اساس شباهت را عامل گسستن ساختار قصه‌ها در مثنوی می‌دانند. (ن.ک: واحدی، ۱۳۹۲). در نتیجه بایدگفت از آن جا که تداعی در مثنوی از نوع تداعی معانی و آگاهانه است، وجود تداعی معانی نمی‌تواند دلیل غلبه ناخودآگاهی بر سُرایندهٔ مثنوی باشد.

۲. ۱. ۳. تداعی آزاد و شیوهٔ جریان سیال ذهن

نکتهٔ مهم دیگر آن است که؛ تداعی آزاد و شیوهٔ جریان سیال ذهن هم دو مقوله متمایز هستند. تداعی آزاد در شیوهٔ جریان سیال ذهن کاربرد دارد؛ «تداعی به دو نوع منطقی و آزاد تقسیم شده‌است و نوع آزاد آن معمولاً در جریان سیال ذهن کاربرد دارد» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۵۹). روبرت هامفری نیز می‌گوید: «تکنيك جريان سيال ذهن روشي در روايت داستان است که سيلان مداوم و نامنظم لايه‌هاي پيش از گفتار ذهن شخصيت‌ها را ارائه‌مي‌کند. لاية پيش-ازگفتار و ناخودآگاه شامل تأثيرات ناشي از دريافت‌هاي حسي، تداعي آزاد انديشه‌ها، خاطرات گذشته، تخيلات و تصاوير خواب‌گونه است» (به نقل از: ن.ک: بهنام و دیگران، ۱۳۹۲: ۸۸).

مدعای برخی آن است که؛ مثنوی بر مبنای تداعی آزاد سروده شده است و بر اساس و به تبع این داوری، روایت به شیوهٔ جریان سیال ذهن را به مثنوی نسبت داده‌اند. مانند: (ن.ک: قبادی و گرجی، ۱۳۸۶). حال باید پرسید که؛ آیا بدون وجود تداعی آزاد، شیوهٔ جریان سیال ذهن را می‌توان به مثنوی نسبت داد؟ بنابراین؛ آیا شیوهٔ جریان سیال ذهن را می‌توان در مثنوی دید؟ در مقالهٔ «خطاهای رایج در شناخت شیوهٔ جریان سیال ذهن» ویژگی‌های این شیوه به طور مفصل برشمرده شده‌است. (ن.ک: بیات، ۱۳۹۴).

*- در شیوهٔ جریان سیال ذهن؛ «روایت داستان از نوع غیرخطی است و رویدادها بدون ترتیب زمانی و نظم ظاهری عرضه می‌شوند» (بیات، ۱۳۹۴: ۲۱۰). اما در مثنوی ترتیب زمانی رخدادها و نظم ظاهری در روایت

رخدادهای داستانی مشهود است و گسستن رشتهٔ روایت و آوردن داستان‌درداستان بر خطی‌بودن روایت رشتهٔ رخداها، اثری ندارد.

*- در شیوهٔ جریان سیال ذهن؛ «ذهنیت‌های شخصیت‌ها به صورت گسسته و بدون انسجام عرضه‌می‌شود. بسیاری از اشارات و محتویات ذهن شخصیت‌ها برای خواننده مبهم‌اند و نویسنده برای رفع ابهام آشکارا در سیر روایت دخالت‌نمی‌کند» (بیات، ۱۳۹۴: ۲۱۰). اما محتویات ذهن شخصیت‌ها در مثنوی آشکار و قابل فهم است، پس این‌گونه از ابهام در مثنوی دیده‌نمی‌شود.

*- در داستان جریان سیال ذهن؛ «داستان‌ها مخاطبی خارج از ذهن شخصیت ندارند و آن‌ها تنها ادراک بی‌واسطهٔ شخصیت از جهان منعکس‌می‌شود؛ بی‌آنکه آگاهانه هدفی ذهنی یا معنایی ظاهری مد نظر باشد» (بیات، ۱۳۹۴: ۲۱۱). اما مثنوی اثری تعلیمی و مخاطب محور است و مولانا با هدف و آگاهانه وعظ می‌کند.

*- در شیوهٔ جریان سیال ذهن؛ «حوادث رخداده در این داستان‌ها معمولاً به صورت بریده‌بریده و نامنظم از دریچهٔ ذهنیت‌های شخصیت‌ها روایت‌می‌شود و خواننده باید با دقت زیاد و گاه از طریق بازخوانی داستان این رویدادهای پراکنده را کنار هم قراربدهد تا به دیدی کلی و منسجم از آن‌ها دست‌یابد» (بیات، ۱۳۹۴: ۲۱۱). اما در مثنوی پیرنگ داستان‌ها(اپیزودها)کاملاً مستقل و پیوسته است، با آنکه بارها رشتهٔ روایت گسسته می‌شود؛ در ادامهٔ سخن مولانا به داستان‌های ناتمام‌مانده بازمی‌گردد و داستان را به‌پایان‌می‌برد.

*- «زبان داستان‌های پدیدآمده به شیوهٔ جریان سیال ذهن به تبع ویژگی‌های زبان در مرحلهٔ پیش از گفتار معمولاً با عدول از قواعد دستوری و درهم‌ریختگی‌های نحوی همراه است» (بیات، ۱۳۹۴: ۲۱۲). اما درهم‌ریختگی‌های نحوی در متن مثنوی و داستان‌های آن صدق‌نمی‌کند. با آنکه آشنایی زدایی‌ها و هنجارگریزی‌های زبانی، زیبایی سخن را صدچندان کرده، اما زبان نه در مرحلهٔ پیش از گفتار که زبان گفتاری است و تابع قواعد دستوری و معنادار و روشن.

با این همه؛ بسیاری از پژوهشگران نوشته‌اند که مثنوی به شیوهٔ جریان سیال ذهن سروده شده‌است. از جمله؛ (ر.ک: جوکار و جابری، ۱۳۸۸: ۲۱-۴۰)، (ر.ک: توکلی، ۱۳۸۳: ۱۰). (ر.ک: پارسی نژاد، ۱۳۸۰: ۹۲-۹۳). (ر.ک: غلام، ۱۳۸۲: ۷۱) و (ر.ک: یوسف‌پور، ۱۳۸۶: ۲۷۱). (ر.ک: قبادی و گرجی، ۱۳۸۶: ۱۷۷)، (شوهانی، ۱۳۸۲: ۹۲)، (غلام، ۱۳۸۲: ۷۱)، (یوسف‌پور، ۱۳۸۶: ۲۷۱-۲۹۴)، (محمودی، صادقی، ۱۳۸۸) و بسیاری دیگر. یافته‌ها نشان‌می‌دهند که؛ نسبت دادن تداعی آزاد و شیوهٔ جریان سیال ذهن به مثنوی مدعایی پذیرفتنی نیست و به تبع آن نسبت سُرایش ناخودآگاهانه در مثنوی مصداق ندارد.

۲. ۱. ۴. تک‌گویی درونی و شیوهٔ جریان سیال ذهن

درون هرگونه روایتی؛ چه کهن و چه مدرن، از زبان شـخصیت‌ها افکار و احساسات‌شان بیان‌می‌شود. همهٔ این تک‌گویی‌ها مخاطب دارد و با تک‌گویی درونی بی‌مخاطب در شـیوهٔ جریان سـیال ذهن یکی نیست. تداخل میان

دوگونه از تک‌گویی درونی موجب شـده تا صـرفاً به سـبب وجود تک‌گویی درونی، شـیوهٔ جریان سیال ذهن نیز به مثنوی نسبت‌داده‌شود.

مولانا بارها در میانهٔ سخن به خود خطاب می‌کند، در حالی که کاملاً به حضور مخاطب خود آگاه است. او در ضـمن تک‌گویی و گاه پس از اتمام تک‌گویی، مخاطب را از بازگشـت به موضـوع سـخن می‌آگاهاند و خود نیز به مطلب اصلی بازمی‌گردد. تصور این همانی دو مقولهٔ تک‌گویی درونی بامخاطب و بی‌مخاطب؛ «... ازآن‌روی رایج شـده‌اسـت که تک‌گویی درونی مهم‌ترین شـیوهٔ روایت جریان سـیال ذهن اسـت و اسـاساً بدون وجود گونه‌ای از تک‌گویی درونی داستان جریان سیال ذهن شکل‌نمی‌گیرد» (بیات، ۱۳۹۴: ۲۱۲).

نمونه‌ای از تک‌گویی درونی مثنوی که به حضور مخاطب آگاه است؛

«...این نفس جان دامنم بر تافتست بوی پیراهان یوسف یافتست...

خطاب با خود در حضور مخاطب:

فتنه و آشوب و خون‌ریزی مجوی بیش ازین از شمس تبریزی مگوی

این ندارد آخر از آغاز گوی رو تمام این حکایت بازگوی »

(مولوی، ۱۳۹۵: ۱۰).

۲. ۱. ۵. نادیدن شکستن مرز واقعیت و خیال

صـوفیان و مولانا از جهانی فراتر از درک عقل و منطق سـخن‌می‌گویند که جهان خیال گفته‌می‌شـود. این جهان خیـال در نزد عارف، واقعی‌تر و قابل درک‌تر از جهان واقعیت بیرونی اسـت. زیرا؛ «در تفکر مولوی میان واقعیت و خیـال مرزی نیسـت؛ زیرا آنچـه خیـالی می‌پنـداریم، خود می‌توانـد واقعی بـاشـد... مرز میـان واقعیـت و خیال درهم‌می‌شکند» (بامشکی، ۱۳۹۲: ۱۳). دستاورد مولانا از شکستن مرز جهان بیرونی، گشودن راهی به جهان باطن و درون هستی است؛ در مثنوی «معمولا بستر داستان مادر در جهان واقع شکل‌می‌گیرد و شخصیت‌هاي واقع‌نما در فضایی ملموس با چالش‌هاي قابل فهمی مواجه‌اند؛ اما آنگاه که داستان به سطوح دیگر می‌لغزد، فانتزي و تخیل مجال بروز می‌یابد. گـــاه این امور شـگفتی‌ساز و غیرواقعی تا قلمرو داستان اصلی نیز پـــیش‌رفتـــه و بـــراي شخصیت‌هاي معمولی، فرجام‌هایی غریب رقم‌می‌زنند» (بامشکی، ۱۳۹۳: ۱۸). باری؛ این درک دیگرگون مولانا از واقعیت که از جهان‌بینی صوفیانه سرچشمه می‌گیرد، موجب نسبت‌دادن بی‌خویشی به سراینده مثنوی بوده است.

۲. ۱. ۶. سرودن ناخودآگاه و سوررئالیسم

درک صوفیانه از واقعیت و آمیختن آگاهانهٔ مرزهای خیال و واقعیت، برخی پژوهندگان را واداشته تا از ویژگی‌های سـوررئالیستی و به در پی آن، از سرودن بی‌اختیار مثنوی، سخن بگویند. در مقالهٔ «سوررئالیسم در مثنوی معنوی» آمده: «مولانا همچون سوررئالیست‌ها به شیوهٔ نگارش خودکار یا بداهه‌نویسي اغلب اشعار خود به ویژه غزلیات را

سروده است و در مثنوي نيز گاهي غلبهٔ وجد و ذوق روحاني رشتهٔ کلام را از دست او ربوده و ناخواسته سخناني برزبان آورده که از مقولهٔ شطح به‌شمارمي‌رود و خود اقرارکرده که این سخن را بی‌اختیار بر زبان رانده، گويي که معشوق اين سخنان را بر دهان او نهاده‌است» (جعفری، ۱۳۹۵: ۱۸۲).

گاهی آمیختن آگاهانهٔ خیال و واقعیت، شناخت مرز میان سورئالیسم و شیوهٔ جریان سیال ذهن را به هم می‌ریزد. تفاوت این دو آن‌است که: «در داستان‌های پدیدآمده به شیوهٔ جریان سیال ذهن، محتویات لایه‌های ناخودآگاه ذهن روایت نمی‌شوند و این گونه داستان‌ها با آثار نوع سوررئالسیتی که در آن‌ها نویسنده می‌کوشد با بهره‌گیری از روش‌های مختلف محتویات غیرمنطقی و نامنظم سطح ناخودآگاه ذهن را بر کاغذ بیاورد، تفاوت دارند؛ بنابراین به کاربردن عبارت‌هایی چون «وجدان ناآگاه» و «حوزهٔ ناخودآگاه ذهن» دربارهٔ این داستان‌ها نادرست است» (بیات، ۱۳۹۴: ۲۱۲). از آن‌جا که محتویات ناخودآگاه ذهن مولانا در مثنوی بیان نمی‌شود و مولانا آگاهانه خاموش می‌شود و رازداری می‌کند، نسبت سُرودن ناخودآگاهانه چه با عنوان؛ شیوهٔ جریان سیال ذهن، چه سبک سوررئالیستی دربارهٔ مثنوی پذیرفتنی نیست.

۲. ۱. ۷. نارسایی و دیریابی زبان

پیچیدگی و گاه دیریابی مثنوی، ناشی از پیچیدگی و عمق موضوعات مطرح شده‌است. آن هم موضوعاتی که زبان در بیان آن‌ها درمانده می‌شود. در واقع مخاطب شاهد درگیربودن مولانا با نارسایی زبان در برابر پیچیدگی اندیشه و دشواری بیان است. در بسیاری موارد همین تغییر زبان متن به رهاشدن مولانا در ناخودآگاهی و جذبه و بیخودی تعبیر شده‌است.

۲. ۱. ۸. دیرآشنایی مثنوی

در رویارویی آغازین با مثنوی؛ «مخاطب بی‌اختیار در این اندیشه فرومی‌رود که آیا به راستی راوی بی هیچ طرح و چهارچوب پیش‌اندیشیده‌ای، سراپای این روایت عظیم را پیش برده‌است؟» (توکلی، ۱۳۸۳: ۱۰). درک مثنوی همچون هر متن دیگری پیش‌نیازهایی دارد. از جمله؛ آشنایی با شرایط تاریخی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی زمانهٔ مولانا، شناخت پیشینهٔ فرهنگی قرن هفتم، آشنایی با متون پایان قرن ششم و اوایل قرن هفتم، آگاهی از پیشینهٔ نگرش صوفیانه و مهم‌تر از همه اُنس درازمدت با متن مثنوی. بنابراین؛ در این روزگار تنگ‌حوصله، پژوهندگان به زمان بیش‌تری برای اُنس با مثنوی و آشنایی با پیچیدگی‌های ساختاری و معنایی آن نیاز دارند و بدیهی است که در برخورد کوتاه مدت با متن دیرآشنایی چون مثنوی، دچار پیشداوری می‌شوند.

۲. ۲. نشان‌های پیش‌اندیشی و سُرودن آگاهانهٔ مثنوی

سخن از سُرودن در بی‌خویشی و ناخودآگاهی بسیار است، اکنون در تقابل با چنین داوری‌هایی از نشانه‌های پیش‌اندیشی مولانا و سُرودن آگاهانهٔ مثنوی در سه بُعد؛ ماهیت و شیوهٔ سخن، پردازش عناصر روایی و پیوندهای درونی ساختار و محتوی، سخن‌خواهیم‌گفت.

۲. ۲. ۱. ماهیت و شیوهٔ سخن در مثنوی

برخی ویژگی‌های بنیادی متن مثنوی به گونه‌ای است که نیاز به آگاهی سُراینده از تناسب موضوع سخن و شناخت عمیق از مخاطبان سخن دارد.

۲. ۲. ۱. ۱. تعلیمی بودن

مثنوی به درخواست حسام‌الدین چلبی و در بازهٔ زمانی چهارده ساله (۶۶۲ تا ۶۷۲ ه. ق) شکل‌گرفت. مثنوی ماهیت مخاطب محور و تعلیمی دارد و باید به اقتضای حال مخاطبان سخن‌بگوید، بنابراین؛ سخت نیازمند پیش-اندیشی و آگاهانه سُرودن است.

۲. ۲. ۱. ۲. سنت مجلس‌گویی

مثنوی خطابه شعری مجالس مولانا است. «به هر حال این مهارت در قصه‌پردازی از گوینده‌ای که خود و اجدادش اهل منبر بوده‌اند، مجالس آن‌ها غالباً جوش و ازدحام عامه را سبب می‌شده‌است، البته خلاف انتظار نیست» (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۲۸۱). پیداست که وعظ با محتوایی از پیش‌اندیشیده و متناسب مخاطبان، ایراد می‌شود. مولانا هم باید به موضوعاتی چون؛ «خستگی و ملالت مخاطبان، حضور منکران و خرده‌گیران در مجلس، کژفهمی مخاطبان، ترس از افشای راز و به وجودآمدن فتنه و آشوب، دغدغه پیشبرد و اتمام قصه، سطح متفاوت فهم و درک مستعمان مجلس، ناتوانی زبان از بیان، پایان ناپذیری سخن در شرح برخی موضوعات، دچارشدن به تنگنای عبارت و... » (برامکی، دبیران، ۱۳۹۰: ۹)، آگاهانه می‌اندیشیده و وعظ خود را با هوشیاری از پیش ساماندهی می‌کرده‌است.

۲. ۲. ۱. ۳. خلوت پیش از مجلس وعظ

موضوع مهم دیگری آن‌که؛ «مولانا پیش از هر نشست ساعت‌های بسیار طولانی با خود خلوت‌می‌کرده و به تعمق در موضوع و مقال و بافت و بیان می‌پرداخته است» (شیری، ۱۳۸۶: ۳۴). خلوت پیش از مجلس وعظ بر پیش‌اندیشی آگاهانه دلالت دارد.

۲. ۲. ۱. ۴. کلیت موضوعات محوری در اندیشهٔ صوفیانه

کلیت مثنوی شرح و تفسیر جهان‌بینی صوفیانهٔ مولانا است که خود دارای وحدت موضوعی است: «... با مقایسه ده قصه مهم و شناخت اجزای مشابه و مشترک آن‌ها و طبقه‌بندی موضوعی قصه‌ها تلاش‌شده تا وحدت

نسبی موضوعی مثنوی اثبات شود.» (ن.ک: جابری اردکانی، ۱۳۸۸). در واقع آن‌چه موجب بسط آگاهانه و منسجم مثنوی شـده، همین پیوند موضـوعی اسـت. «عناصر و اندیشه‌های مشابه، مثنوی را اثری دارای بنمایه‌های مشترک، هدفی یگانه و انسجامی متفاوت و از گونهٔ دیگر درآورده‌است» (جوکار و جابری، ۱۳۸۸: ۲۱). بسامد داستان‌هایی با درونمایه‌های مشـترک و مشـابهت موضوعی موجب یکپارچگی درونی و بیانگر اغراض آگاهانه و هدفمند سراینده مثنوی است.

۲. ۲. ۱. ۵. داستان-مقاله بودن مثنوی

غزلیات مولانا دل‌نوشته‌های خلوت او بوده و مثنوی فرصت بیان اندیشه‌هایش در جمع شنوندگان. مثنوی‌های عرفانی اغلب به دو بخش اندیشه و تمثیل تقسیم‌می‌شوند. «در حقیقت مولانا به مرزبندی خاصی میان قصه و تمثیل با سخن و اغراض خویشتن قائل نیست» (توکلی، ۱۳۸۳: ۲۰). آفریدن پیوندهای پیچیده میان داستان و مقاله در مثنوی، نیازمند تأمل آگاهانه بر رابطهٔ اندیشه و تمثیل وتناسب آن‌ها با قدرت فهم مخاطب بوده‌است.

۲. ۲. ۱. ۶. شیوهٔ استدلال تمثیلی

داسـتان‌های تودرتوی مثنوی، تمثیل هسـتند و کارکردی اسـتدلالی دارند: «در اینجا روایت برای اثبات نظر و متقاعد کردن مخاطب به‌کارمی‌رود» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۸۳). کارکرد دیگر تمثیل آن است که؛ «با برقرارِیِ قیاس به آگاهی شکل‌می‌دهد» (فتـوحی، ۱۳۸۴: ۱۷۰). در تمثیل‌های روایی اولویت بیان اندیشه و پس از آن روشنگری و تأثیرگذاری پرقدرت بر مخاطب است. بهره‌گیری هوشمندانه از توان استدلالی و اقناعی تمثیل نیاز به تأملی آگاهانه دارد.

۲. ۲. ۱. ۷. پردازش گفتگوهای برون داستانی

در مثنوی، لحظهٔ گسـسـت هدفمند رشـتهٔ روایت داسـتان فراهم‌کنندهٔ فرصت گفتگوی برون داستانی مولانا با مخاطبانی است که اکنون آمادهٔ شنیدن شده‌اند. در لحظهٔ طلایی گسست و پیدایش تعلیق، راوی یعنی مولانا بیرون روایت قرار می‌گیرد و می‌تواند در گفتگویی رودرروی با مخاطب از اندیشه‌هایش سخن می‌گوید. جایگاه قرارگرفتن این گفتگوهای برون داستانی در رشتهٔ سخن و روایت و پردازش گفتگوها با توجه به مقطع گسست روایت، موضوع بحث، احوال مخاطب و در نظر داشـتن بسـیاری نکات دیگر به گونه‌ای اسـت که باید از پیش در بارهٔ چگونگی آن اندیشیده شده‌باشد.

۲. ۲. ۱. ۸. تقسیم یک اندیشه کلی به اجزای کوچک‌تر

بررسی پیوند میان اپیزودهای مثنوی که از پیوندهای ساختاری و معنایی برخوردارند، نشان از تقسیم هوشمندانه و منطقی یک موضوع کلی به موضوعات جزیی دارد. طوری که هر حکایت یا داستانک یا کلان داستان بیان جزیی از اجزای مفهومی کلی‌تر را به عهده دارند. (ن.ک: مهرآبی بی‌ابری، ۱۳۹۳). روشن است که در بارهٔ هر جزء جداگانه سخن‌گفتن و همچنان کلیت موضوع را هوشیارانه پیگیری‌کردن، نیازمند طراحی چهارچوب منطقی برای متن است.

۲. ۲. ۱. ۹. تکرار

تکرار موضـوع در مثنوی در قالب حکایات متفاوت و با فاصـلهٔ زمانی مختلف، دلنشین است و بر قدرت تأثیر محتوای تکرارشده می‌افزاید. گویا با تکرار یک اندیشه، مخاطب به پیشینهٔ ذهنی خود از آن بازمی‌گردد و خودبه‌خود درگیر یافتن شـباهت‌ها و تفاوت‌ها و به عبارتی باردار تحلیل‌های تازهٔ خودیافته می‌شـود. این کشـف و بازیابی به شـکل‌گیری اندیشـه‌های نوی می‌انجامد و مخاطب را بیشتر و عمیق‌تر درگیر آن اندیشهٔ تکرارشده می‌کند. به عنوان نمونه در دفتر سوّم؛ «حکایت استر پیش شتر کی من بسیار در رو می‌افتم و تو نمی‌افتی الا به نادر» (مولوی، ۱۳۹۵: ۴۱۴) و در دفتر چهارم هم آمده‌است: «قصهٔ شکایت استر با شتر کی من بسیار در رو می‌افتم در راه رفتن تو کم در روی می‌آیی این چراست و جواب گفتن شتر او را» (مولوی، ۱۳۹۵: ۶۹۶). در دفتر دوّم حکایت «یافتن شاه باز را به خانهٔ کمپیرزن» (مولوی، ۱۳۹۵: ۱۹۴)، در دفتر چهارم هم آمده‌اسـت: «قصـهٔ باز پادشـاه و کمپیرزن» (مولوی، ۱۳۹۵: ۶۶۵) و نکتـهٔ مهم در تکرارهـا آن‌که مولانا با اشـراف تمام بر روند خلق متن می‌داند که در هر تمثیل چه مطلبی را گفته و در تکرار تمثیل چه جزیی از آن را تغییر داده‌اسـت. با توجه به این‌که مثنوی در مدت چهارده سـال سروده‌شده، احاطهٔ عمیق مولانا به جزئیات مطالب گفته‌شده در هر تکرار، اهمیت بسیاری دارد.

۲. ۲. ۱. ۱۰. ارجاعات درون متنی

مولانا گاهگاه در میانهٔ سـخن به مواردی از داسـتان‌های پیش‌گفتهٔ خود اشـاره می‌کند. ازآن‌روی که این اشارات آشنا هستند، مخاطبانش از کشف معنای آن‌ها لذت می‌برند. به عنوان نمونه در دفتردوم؛ در داستان؛ «هلال پنداشتن آن شخص خیال را در عهد عمر رضی‌الله عنه» تلمیح به موی ابرو آمده است:

«چونک او تر کرد ابرو مه ندید گفت ای شه نیست مه شد ناپدید
گفت آری موی ابرو شد کمان سوی تو افکند تیری از گمان
چون یکی مو کژ شد او را راه زد تا به دعوی لاف دید ماه زد»

(مولوی، ۱۳۹۵: ۱۸۵).

در دفتر سوم زیر عنوان؛ «پیش رفتن دقوقی رحمة الله علیه به امامت» آمده است:

«خود خیالش را کجا یابد حسود در وثاق موش طوطی کی غنود
آن خیال او بود از احتیال موی ابروی وی است آن نه هلال
مدح تو گویم برون از پنج و هفت بر نویس اکنون دقوقی پیش رفت»

(مولوی، ۱۳۹۵: ۴۳۱).

در دفتر پنجم زیر عنوان «جواب‌گفتن روبه خر را» اشاره دیگری آمده‌است.

«زین خیال رهزن راه یقین گشت هفتاد و دو ملت اهل دین

مرد ایقان رست از وهم و خیال		موی ابرو را نمی گوید هلال
«وآنکه نور عمرش نبود سند		موی ابروی کژی راهش زند»

(مولوی، ۱۳۹۵: ۸۳۹).

نمونه های این‌گونه ارجاعات درون متنی فراوان است. از جمله: داستان هاروت و ماروت، داستان حضرت داود، داستان پیرچنگی، مطرب خانقه، شیر و خرگوش، امرود بُن، قبطی و سبوی آب، ... حکایت خلیل و جبرئیل. کاربرد چنین اشاراتی علاوه بر خلق ایجاز و سهیم‌کردن مخاطب در بیان اندیشه، لذت کشف مقصود گوینده را هم درخود دارد و نیازمند ایجاد هماهنگی میان مطالب مجالس پیشین، آگاهی در لحظه از موضوع مورد بحث و دز نظر داشتن پیش‌دانسته‌های مخاطبان است.

۲. ۲. ۱. ۱۱. گسست و بازگشت به رشتهٔ سخن

تداعی معانی‌ها و گسستن‌های مداوم رشتهٔ سخن و آوردن داستان در داستان و بازگشت به ادامهٔ سخن و سپس ادامه داستان و همچنان بازگشتن به موضوع اصلی نیازمند هشیاری فراوانی است. با گسست رشته روایت، راوی بیرون روایت قرارمی‌گیرد، بازگشت آگاهانه به ادامهٔ مطلب و در هر بازگشت همچنان هدفی و بیان اندیشه‌ای را دنبال‌کردن، احاطهٔ کامل بر روند سرودن را می‌طلبد: در حکایت « فریفتن روستایی شهری را و بدعوت خواندن بلابه و الحاح بسیار» مولانا در روند روایت داستان بارها خطاب به خود هشدار می‌دهد که از حد معمول فراتر رفته و به خود می‌گوید که بازگرد.

«شد ز حد هین بازگرد ای یار گرد		روستایی خواجه را بین خانه برد»

(مولوی، ۱۳۹۵: ۳۵۷).

در اواسط داستان پیر چنگی، وقتی که داستان به درازا کشیده می‌شود، چنین می‌سراید:

«حد ندارد سوی آغاز رو		سوی قصّهٔ مرد مطرب باز رو»

(مولوی، ۱۳۹۵: ۹۴).

« باردیگر ما به قصه آمدیم		ما از آن قصه برون خود کی شدیم»

(مولوی، ۱۳۹۵: ۷۰).

۲. ۲. ۱. ۱۲. هدایت هشیارانهٔ جریان سخن

مولانا بارها و بارها به خود هشدارمی‌دهد که حضور مخاطب را دریاب و خمش کن و راز نگاهدار و بیش سخن مگو تا مقتضای احوال مخاطبان و توان ادراکی آنان، شرایط زمانه و موارد دیگر را رعایت کرده‌باشد: «... مولانا حتی در زمانی که دچار شور و حال است، بر زبان خود تسلط دارد و گاه نیز از انکار مخاطب یا درک‌نشدن مطالبش یا در بیان نگنجیدن آن‌ها می‌ترسد و در زمان سُکر هم مقتضای مخاطب را در نظر دارد» (جابری، ۱۳۹۵: ۵۹). او پس

از این‌گونه خطاب‌ها جریان سـخن را هدایت و به موضـوع مورد بحث بازمی‌گردد. حال یا سـرودن قصه‌ای را آغاز می‌کند، یا قصهٔ نیمه‌تمامی را ادامه می‌دهد.

۲. ۲. ۱. ۱۳. گزینش داستان‌ها

گزینش تمثیل‌ها نشـان از اندیشـیدن به ظرفیت‌های سـاختاری و محتوایی روایت‌ها و در نظرگرفتن هماهنگی تمثیل‌ها با موضوع سخن دارد و سنجش و پیش‌گزینی قصه‌ها را نشان‌می‌دهد. «در مثنوي... ساختار روايت عموماً بر مبناي ارتباط موضوعي شكل‌مي‌گيرد. در اين شيوه، زمام اختيار شاعر در دست ضميرآگاه وي است و او با توجه به ضميرآگاه مطالبی را که از نظر موضوعی شبیه هم هستند، در کنار یکدیگر قرارمی‌دهد» (واحدی، ۱۳۹۲).

۲. ۲. ۲. پردازش عناصر روایی

جنبهٔ دیگری که نیاز به آگاهی و پیش‌اندیشی گوینده دارد؛ پردازش عناصر روایی داستان‌هاست. مولانا به خوبی از پردازش روایت و عناصر روایی برای بیان اندیشه‌های پیچیدهٔ صوفیانه خود بهره برده است.

۲. ۲. ۲. ۱. بازآفرینی داستان‌ها

داسـتان‌های مثنوی قصـه‌هایی با ریشـه‌های کهن و بازمانده از روزگاران پیشـین هستند که در بسیاری از منابع ایرانی، یونانی، عربی و هندی با تفاوت‌هایی ذکرشـده‌اند و موضـوع بیشتر آن‌ها مطالب اجتماعی، اخلاقی، دینی و غیره بوده‌است. (ن.ک: فروزانفر، ۱۳۸۰) و (ن.ک: وزین‌پور، ۱۳۸۸: ۴۳). مولانا متناسب با مقصود خود داستان‌ها را بازآفرینی می‌کند. چون؛ «خود به صحت و سقم داستان‌های استشهادی در مثنوی چندان اعتقادی ندارد و خود را ملزم به رعایت حفظ امانات تاریخی نمی‌بیند. داستان برای او ظرفی است که مظروف خویش را چنان که می‌خواهد نه چنان‌که هست در آن فرومی‌ریزد و...» (ر.ک: سجادی، ۱۳۸۰: ۳۹). بنابراین؛ به ضرورت روشنگری در سخن دسـت به دگرگونی در اصل داستان‌ها و بازآفرینی می‌زند. مولانا با عناصر روایت چونان ابزار بیانی برخوردمی‌کند و هدفش نه داسـتان‌پردازی بلکه بیان اندیشـه اسـت. بنابراین؛ هر عنصـری از عناصـر روایی از: پیرنگ و حادثه و شـخصیت... و صحنه در بازآفرینی او ممکن است دچار تغییر شود. ازاین‌روی؛ اگر جزئی از یک داستان با اندیشهٔ مورد نظرش سازگار نباشد، به راحتی آن را تغییرمی‌دهد.

«متحد نقشی ندارد این سَرا تا که مِثلی وا نمایم مر ترا
هم مثال ناقصی دست آورم تا ز حیرانی خرد را وا خرم»

(مولوی، ۱۳۹۵: ۵۷۰).

نمونه‌های تصرف و بازآفرینی در مثنوی بسیار زیاد است. از جمله: «حکایت پادشاه جهود و نفاق افکنی او در میان ترسـایان» در دفتر اول که ناسـازگاری‌های صـوفیان مطرح‌می‌شـود. به نظر می‌رسـد که طرح این داستان را از حکایت بومان و زاغان کلیله‌ودمنه می‌گیرد و آن را با جایگزینی شخصیت‌های انسانی بازآفرینی می‌کند.

داستان «موسی و شبان» در دفتر دوم نیز در مأخذ اصلی خود به صورتی دیگر است. ظاهراً مأخذ آن حکایتی است که در عقدالفرید نقل‌شده‌است» (ر.ک: فروزانفر، ۱۳۸۰: ۱۹۵). «داستان شیر و نخجیران» در دفتر اول مثنوی نیز با «داستان شیر و نخجیران» در کلیله‌ودمنه یکی نیست. «ماجرای مرد دباغ که در بازار عطاران بیهوش می‌شود» و...

۲. ۲. ۲. ۲. عنوان‌بندی

از نشانه‌های مهم طراحی ازپیش‌اندیشیدهٔ مثنوی، همین عنوان‌بندی داستان‌هاست. به عنوان نمونه عنوان بخشی در دفتر پنجم چنین است: «اشارت آمدن از غیب به شیخ کی؛ این دو سال به فرمان ما بستدی و بدادی بعد ازین بده و مستان. دست در زیر حصیر می‌کن کی آن را چون انبان بوهریره کردیم. در حق تو هر چه خواهی بیابی تا یقین شود عالمیان را کی ورای این عالمی است کی خاک به کف گیری زر شود. مرده درو آید، زنده شود... و العاقل تکفیه الاشارة» (مولوی، ۱۳۹۵: ۸۴۵). عنوان‌بندی هر بخش در متن مثنوی به طوری حساب‌شده خلاصه محتوای آن بخش را در خود دارد و به اجزای معنایی متن، سامانی منطقی داده‌است. صفوی نیز می‌نویسد: مولانا خود از پیش عناوین هر بخش را طراحی می‌کرده‌است. (ن.ک: صفوی، ۱۳۹۷: ۳۱۱).

۲. ۲. ۲. ۳. افشای پیرنگ داستان

عنوان‌بندی روایت، عنصری ضدروایت و افشاگر پیرنگ، نابودکننده تعلیق روایی و موجب کاهش کشش خواننده به شنیدن روایت است. از سویی نشان از اولویت بیان اندیشه بر روایت‌پردازی دارد. گاه عناوین خود داستان مینیمالی هستند: «در بیان آنک عاشق دنیا بر مثال عاشق دیواری است کی بر و تاب آفتاب زند و جهد و جهاد نکرد تا فهم‌کند کی آن تاب و رونق از دیوار نیست از قرص آفتاب است در آسمان چهارم، لاجرم کلی دل بر دیوار نهاد چون پرتو آفتاب به فتاب پیوست او محروم ماند ابدا و حیل بینهم و بین ما یشتهون» (مولوی، ۱۳۹۵: ۱۲۶). از این دست عناوین بسیار است.

۲. ۲. ۲. ۴. تعلیق‌آفرینی

از دیرباز سخنوران نقش تعلیق‌آفرین گسستن رشتهٔ روایت در اپیزودها را می‌شناختند. کلیله‌ودمنه گواه این موضوع است. حتی؛ «خلق تعلیق در نمایش سنتی ما به صورت نمایش در نمایش چهره می‌نماید.» (ن.ک: یاری، ۱۳۷۴: ۳۱-۳۵). اوج‌گیری تعلیق و انتظار نیازمند آگاهی از این نکته است که؛ در کجا رشتهٔ روایت گسسته‌شود و روایت کدام داستان در محل گسستگی رشتهٔ روایت آغاز شود و یا کدام داستان ناتمام ادامه یابد. بنابراین؛ نیازمند طرحی از پیش‌اندیشیده است. نقاط تعلیق، درون بیش از چهارصد اپیزود، شهرزادوار مخاطبان مثنوی را تا سال‌های طولانی در انتظار شیرین شنیدن از زبان مولانا نگاهداشته است.

۲. ۲. ۲. ۵. پردازش گفتگوهای درون داستانی

گفتگو از مهم‌ترین عناصـر روایی اسـت. گاهی تمام روایت زمینه‌ساز نمایش گفتگو هستند. طراحی گفتگوها کاری ازپیش‌اندیشیده است. گفتگوها در مثنوی زیرکانه و منطقی و متناسب با شخصیت‌های داستان طراحی شده‌اند و اندیشـه اصـلی و درونمایهٔ را درخود دارند. در گفتگوها به هر دو طرف فرصـت داده‌شـده تا حرف‌شان را به زبان خودشـان بزنند، تا مخاطب، شـنوندهٔ دلایل هر دو سو باشد و خود داوری‌کند. به عنوان نمونه؛ «خواندن محتسب مست خراب‌افتاده را به زندان» به روشنی بیهودگی پرسش‌های محتسب و هوشیاری مست را نشان‌می‌دهد.» (ن.ک: مولوی، ۱۳۹۵: ۲۷۶). از موارد دیگر می‌توان از: گفتگوی شـیر و نخجیران، گفتگوی رسـول قیصـر روم و عمر، گفتکوی ابلیس و معاویه و گفتگوی سازندگان مسجد ضرار و... را نام برد.

۲. ۲. ۲. ۶. استقلال داستان‌ها

همهٔ حکایات، داسـتان‌های کوتاه و داسـتان‌های بلند مثنوی مسـتقل و دارای پیرنگ کامل و پیوسـته هسـتند و هیچ‌یک نقشی در شکل‌گیری پیرنگ دیگری ندارد. چه حکایت‌های کوتاه (داستان درونه‌ای)، چه داستان‌های بلند (داستان درونه‌گیر) که ساختاری گسسته دارند، همگی از پیرنگی مستقل و خودبسنده برخوردارند.

۲. ۲. ۲. ۷. پیوستگی درونی پیرنگ

گسستن خط داستانی و حتی حذف داستان‌های درونه‌ای به پیوندهای محتوایی و معنایی درون ساختاری روایت آسیبی نمی‌رسانند. زیرا اپیزودها در متن به موازات هم قرارگرفته و از پیوستگی درونی پیرنگ خود برخوردارند و این نشان از اشراف مولانا بر حدود چهارصدو بیست داستان‌کوتاه و بلند در طی سالیان دراز سرایش مثنوی دارد.

۲. ۲. ۲. ۸. تأخیر روایی

از دیدگاه روایت‌شـناسـان، اپیزودهای مثنوی از پیرنگ استواری برخوردارند. زیرا؛ «طرح در واقع نقض ترتیب رسـمی حوادث به آن صورتی که انتظار می‌رود» (سلدن، ویدوسون، ۱۳۷۷: ۵۳). بنابراین؛ گریزها، گسستن رشته روایت، آوردن داسـتان در داسـتان، بازگشت و ادامه روایت داستان و... همه شگردهایی هستند که موجب تأخیر در روایت می‌شوند، اما پیرنگ روایت همچنان پیوسته می‌ماند و زیبایی‌آفرینی و آشنازدایی می‌کند و داستان‌ها را خلاف انتظار خواننده به پیش می‌برد. تأثیرگذاری این شـیوهٔ داسـتانگویی بر مخاطب بیشـتر و موجب تأمل او بر درونمایهٔ خواهدشد.

۲. ۲. ۲. ۹. تناسب موضوع سخن و درونمایه

مثنوی انباشته از داستان است. هماهنگ‌بودن پیوندهای درونی دولایهٔ؛ روایی(لایهٔ داستانی) و درونی(درونمایه) با اندیشهٔ مورد نظر مولانا، چون رشته‌ای تاروپود مثنوی را به هم بافته‌است. تناسب موضوع سخن و درونمایهٔ داستان‌ها و به عبارتی پیوند اندیشه و عناصر روایت در متن به سنجشی منتقدانه نیاز داشته‌است.

۲. ۲. ۲. ۱۰. بیان نتیجه‌گیری از داستان

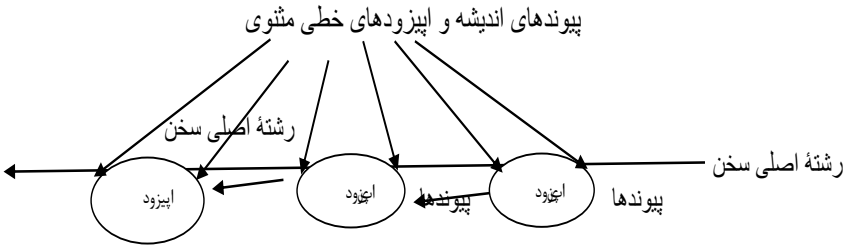
آوردن نتیجه‌گیری از زبان راوی یا شخصیت‌های داستان‌ها و بازگشت دوبارهٔ به رشتهٔ اصلی سخن و ادامهٔ موضوع بحث، شیوهٔ معمول داستان‌سرایی تعلیمی، هدفمند و آگاهانه است. نتیجه‌گیری از زبان شخصیت‌های داستان، به احاطه بر همه جوانب موضوع بحث و مهارت در روایت‌پردازی نیاز دارد.

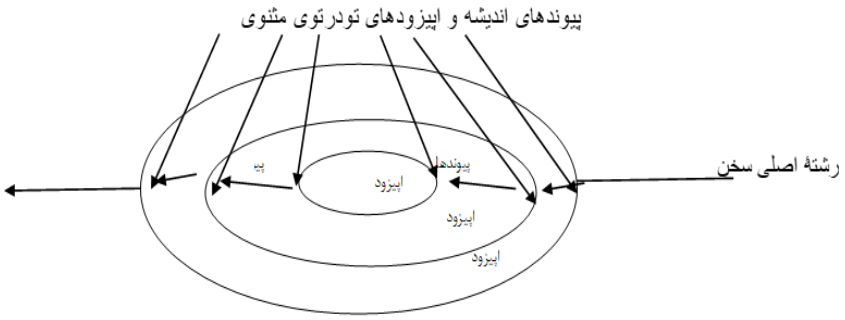
۲. ۲. ۲. ۱۱. پایان‌بندی داستان‌ها

برخی داستان‌های مثنوی را ناقص می‌دانند. (ن.ک: توکلی، ۱۳۸۴: ۷۰). نخست باید گفت که داستان ناقص؛ داستانی است که پایان آن برای مخاطبانش مبهم باشد. ازآن‌جا که مخاطبان مولانا کمابیش با این داستان‌ها از پیش آشنایی دارند، یا آن‌ها را در مجلس مولانا شنیده و یا در زمرهٔ قصص قرآنی و روایات تاریخی رایج زمانه بوده‌اند؛ بنابراین نمی‌توان گفت که داستان‌های مثنوی ناقص هستند. اما از میان از میان چهارصدوبیست‌وچهار داستان مثنوی تنها پنج داستان؛ «نی‌نامه، پادشاه و کنیزک، آمدن رسول روم نزد عمر، قصهٔ دقوقی، مسلمان و مغ و مجاوبات آن‌ها، پایان‌بندی مبهم دارند.» (ن.ک: محمدی، بهاروند، ۱۳۹۲: ۲۶-۲۷۹). بخش پایانی شاهزاده سوم در دفتر ششم؛ را هم مولانا خود عامدانه ناتمام‌گذاشته است. انتخاب زمان مناسب پایان‌دادن به داستان‌های تودرتوی مثنوی نشان از آگاهی و خِبرگی مولانا در قصه‌پردازی دارد.

۲. ۲. ۳. پیوندهای درونی محتوای و ساختاری

در بررسی پیوندهای درونی اپیزودهای (داستان در داستان) مثنوی، با نظمی منطقی و طراحی هدفمندی در چینش اپیزودها روبرو می‌شوید که ارتباط تنگاتنگی با موضوعات مورد بحث مولانا دارد. (ن.ک: مهرآبی بی‌ابری، ۱۳۹۳). پیوندهای درونی و بیرونی در متن و ساختار و عناصر روایی داستان‌ها، سبب به‌هم‌پیوستن اجزای طرحی پیچیده است که مولانا برای بیان موضوع مورد نظرش آفریده است. واژگان و جملات و ابیات کلیدی و تکرارشونده، متن داستانی و غیرداستانی (تمثیل و اندیشه) را به هم می‌پیوندد. این پیوندهای ساختاری و محتوایی پیچیده در متن گویی نشانه‌هایی برای گم‌نشدن سر رشتهٔ سخن هستند (ن.ک: مهرآبی بی‌ابری، ۱۳۹۳). جایگاه قرار گرفتن واژگان و جملات و ابیات کلیدی دربردارندهٔ اندیشه، موضوع، محتوا در در اپیزودهای خطی و تودرتوی (دایره‌ای) مثنوی بدین‌گونه است:





۲. ۲. ۳. ۱. واژگان کلیدی

مولانا قبل از شروع اپیزودی تازه در یک بیت که معمولاً در پایان داستان پیشین یا آغاز داستان تازه و یا گاه در درون داستان پیشین آمده‌است، با آوردن واژگان کلیدی پیوند موضوعی و محتوایی اپیزودها را استوار می‌سازد. به عنوان مثال در آغاز داستان« طوطی و بقال» آمده:

«تو قیاس از خویش می‌گیری ولیک دور دور افتاده‌ای بنگر تو نیک»

(مولوی، ۱۳۹۵: ۱۵).

در اینجا واژهٔ «قیاس» متناسب با موضوع داستان «طوطی و بقال»، رشتهٔ سخن و تمثیل را به هم پیوند داده‌است. در نی‌نامه دفتر اول واژگان؛ عشق و عاشق و معشوق، متن را به سوی آوردن داستان «عاشق شدن پادشاه بر کنیزک رنجور و تدبیر کردن در صحت او» به پیش می‌برد:

«جمله معشوق است و عاشق پرده‌ای زنده معشوق است و عاشق مرده‌ای»

(مولوی، ۱۳۷۲: ٦٦)

۲. ۲. ۳. ۲. جملات کلیدی

در واقع پیوند دوسویه‌ای از محتوی اندیشه و جملات کلیدی اشاره‌کننده به محتوی در آغاز و پایان داستان‌ها آمده که به سبب نقش تمثیلی داستان‌ها و جایگاه قرارگرفتن این جملات، از راه محتوا، رشتهٔ گسستهٔ سخن در متن را به هم می‌پیوندد.

۲. ۲. ۳. ۳. ابیات کلیدی

با نگاهی گذرا به مثنوی می‌توان به روشنی دید که اپیزودها با آمدن ابیاتی پیش از داستان و ابیاتی پس از داستان به رشتهٔ اصلی سخن پیوند زده‌شده‌اند. این ابیات چون حلقه‌های زنجیر داستان‌ها را به یکدیگر متصّل می‌کند. بیت‌های فشردهٔ ماقبل اپیزودها از گسستگی و آشفتگی ساختار معنایی نیز جلوگیری می‌کنند. «بخش‌های مختلف مثنوی معنوی اگرچه به ظاهر جدای از یکدیگر می‌نماید، امّا زنجیروار به هم پیوسته‌اند و ابیات لولایی عهده‌دار این اتّصال‌اند». (ن.ک: سجادی، ۱۳۸۰: ۳۹). شیری نیز از این ابیات کلیدی پیوند دهندهٔ اجزای سخن با عنوان«نخ نامرئی» یادمی‌کند. (ن.ک: شیری، ۱۳۸۶: ۳۵). این نخ نامریی تنها در دفتر سوّم؛ داستان «اجتماع اجزای خر عزیر علیه‌السلام بعد از پوسیدن باذن الله و درهم مرکب‌شدن پیش چشم عزیر علیه السلام» (مولوی، ۱۳۹۵: ۴۱۵) و دیگر در دفتر پنجم؛ داستان «قصه اهل ضروان و حیلت‌کردن ایشان تا بی‌زحمت درویشان باغ‌ها را قطاف‌کنند» (مولوی، ۱۳۹۵: ۳۶۰). دیده‌نمی‌شود. ازاین‌روی می‌توان‌گفت؛ شیوهٔ پیوندزدن اجزای متن و مراقبت از پیوستگی رشتهٔ سخن، گواه ساختار از پیش طراحی‌شدهٔ مثنوی است.

۲. ۲. ۳. ۴. چهارچوب بندی متن

در مثنوی عناوین بخش‌ها از ابتدا چهارچوب موضوع را مشخص‌می‌کند، میان دو بخش پیش و پسِ پیوند محتوایی می‌آفریند و مسیر پیش‌روی سخن را در ذهن مخاطبان را شکل‌می‌دهد. از سوی دیگری چونان یادداشت شخصی سخنران عمل‌می‌کند و به مطالبی که باید گفته‌شود، سامان‌می‌دهد و از پراکندگی سخن که جزیی از طبیعت وعظ است، می‌کاهد. همچنین مانع از تأویل و تفاسیر متفاوت از درونمایهٔ داستان شده و هدایت ذهنی خوانندگان را به سوی اندیشهٔ مورد نظر گوینده به عهده دارد. طراحی عناوین، نشان از طرح از پیش‌آماده و حساب‌شدهٔ مثنوی دارد.

۲. ۲. ۳. ۵. پیوندهای داستان و متن

اپیزودهای مثنوی سه نوع هستند: حکایت، داستانک و داستان بلند. حکایت‌ها در هر کجای داستانک یا داستان بلند که آغازشوند، پس از نقل کامل پایان می‌یابند و از آن‌ها نتیجه‌گیری می‌شود. داستانک‌ها هم به صورت اپیزودهای خطی و هم تودرتو (دایره‌ای) دیده می‌شوند. داستانک‌ها درون داستان بلند آغاز شده و آن‌گاه که به پایان

برسند؛ داستانک دیگری وارد رشتهٔ روایت داستان بلند می‌شود. مولانا پس از پایان هر داستانک به روایت داستان بلند اصـلی بازمی‌گردد. بنابراین آشـکار اسـت که در هنگام سـرودن مثنوی از چگونگی روند پیشـرفت روایت و نقل حکایت‌ها، داستانک‌ها و داستان‌های بلند و پیوندهای معنایی و محتوایی آن‌ها با اندیشه و موضوع مورد بحث آگاهی کامل دارد و این هشیاری شگفت‌انگیز است.

موارد نادری از شکستن روند همیشگی پیوند داستان و متن دیده‌می‌شود. یک مورد در دفتر چهارم درون داستان بلند بلقیس و سـلیمان «بخش۲۲-قصـهٔ هدیه فرسـتادن بلقیس از شـهر سبا سوی سلیمان علیه السلام» (مولوی، ۱۳۹۵: ۵۷۶) آمده که داستان بلند «ابراهیم ادهم» و بخش: «سبب هجرت ابراهیم ادهم قدس الله سره و ترک ملک خراسان» (مولوی، ۱۳۹۵: ۵۸۳) را هم در خود دارد. مولانا درون این داستان حکایت: «بخش۳۱-حکایت آن مرد تشـنه کی از سر جوز بن جوز می‌ریخت...» ((مولوی، ۱۳۹۵: ۵۸۴) را از آغاز تا پایان می‌آورد و بعد از خاتمه این حکایت به روند معمول باید به ادامهٔ داسـتانک «ابراهیم ادهم» می‌پرداخت که این‌گونه نیسـت، بلکه ابتدا به ادامهٔ بخشی از داستان بلند بلقیس و سلیمان: « بخش۳۲-تهدید فرستادن سلیمان علیه‌السلام پیش بلقیس...» (مولوی، ۱۳۹۵: ۵۸۶) بازمی‌گردد و آن را ادامه‌می‌دهد: «بخش ۳۳- پیداکردن سلیمان علیه‌السلام کی مرا خالصا لامر الله جهدسـت...» (مولوی، ۱۳۹۵: ۵۸۷). پس از آن به داسـتان ابراهیم ادهم: «بخش۳۴ -باقی قصـه ابراهیم ادهم قدس‌الله سره» (مولوی، ۱۳۹۵: ۵۸۸) بازمی‌گردد و آن را به پایان می‌برد.

۲. ۲. ۴. نشان‌های دیگر

تا این جا به نشان‌هایی پرداختیم که بر سخن‌سرایی هشیوار، اندیشیده و آگاهانهٔ مولانا در مثنوی گواهی می‌دهند. اما همچنان نشـان‌های دیگری را هم می‌توان در این موضـوع برشـمرد. از جمله؛ احاطهٔ مولانا بر انتخاب موضـوع سخن، طرح آگاهانهٔ بیان اندیشه، پیش‌اندیشی در بارهٔ چینش اجزا در ساختار متن، پیش‌اندیشی در بارهٔ مطالب مورد نیاز بحث و سنجش گنجایش محتوایی تمثیل‌ها و بسیاری موارد دیگر که برای خلق آگاهانهٔ یک متن ضرورت دارد.

۳. نتیجه‌گیری

با کنار گذاشتن پیشداوری‌هایی و جستجو در متن، نشانه‌هایی یافت‌شد که؛ گواه بر آگاهانه و هشیوار سُرودن و پیش‌اندیشی‌های مولانا در سُرودن مثنوی است. این نشانه‌ها را می‌توان در سه دسته جای داد:

دستهٔ نخست؛ ویژگی‌ها و شیوهٔ سخن مثنوی چون: تعلیمی بودن، سنت مجلس‌گویی، خلوت پیش از مجلس وعظ، کلیت موضـوعات محوری در اندیشـهٔ صـوفیانه، داستان-مقاله بودن مثنوی، شیوهٔ استدلال تمثیلی، پردازش گفتگوهای برون داسـتانی، تقسـیم یک اندیشـه کلی به اجزای کوچک‌تر، تکرار، ارجاعات درون متنی، گسـست و بازگشت به رشتهٔ سخن، هدایت هشیارانهٔ جریان سخن و گزینش داستان‌ها.

دستهٔ دوم؛ پردازش عناصر روایی چون: بازآفرینی داستان‌ها، عنوان‌بندی، افشای پیرنگ داستان‌ها، تعلیق‌آفرینی، پردازش گفتگوهای درون داستانی، استقلال داستان‌ها، پیوستگی درونی پیرنگ‌ها، تأخیر روایی، تناسب موضوع سخن و درونمایه، بیان نتیجه‌گیری از داستان و پایان‌بندی داستان‌ها.

دستهٔ سوم؛ پیوندهای درونی ساختاری و محتوایی: واژگان کلیدی، جملات کلیدی، ابیات کلیدی، چهارچوب بندی متن، پیوندهای داستان و متن.

نتایج جمع‌بندی پایانی یافته‌های این پژوهش، به آگاهانه سرودن و طرح از پیش‌اندیشیده و منطقی سخن در مثنوی گواهی می‌دهند. افزون بر این؛ چگونگی چینش اجزای سخن در مثنوی نشان‌می‌دهد که؛ ساماندهی سخن از یک‌سو تابع جهان‌بینی مولانا و از یک سو تابع اولویت‌های او در نظام اندیشه‌اش و از یک سو تابع مقتضای حال مخاطبانش بوده‌است. بنابراین مولانا مثنوی را با پیش‌اندیشی هشیارانه و طرحی هدفمند و آگاهانه و با توجه عمیق به جنبه‌های گوناگون متن و مخاطبانش سروده‌است و می‌توان گفت؛ مولانا همواره و در طی چهارده سال دوران خلق مثنوی، هم به جریان خلق متن و هم به کوچک‌ترین جزییات گفته‌هایش آگاهی و احاطهٔ زیرکانه‌ای داشته و همواره احوال مخاطبان و روند پیشبرد طرح سخن را هوشیارانه رصد می‌کرده و پیوسته پیش چشم داشته‌است.

پی‌نوشت‌ها

۱. اصطلاح اپیزود در مفهوم کلی، گسترده و عام خود معادل «داستان در داستان» حادثه یا رویدادی مستقل است که در متن یک روایت بلند جای دارد؛ گاه این حادثهٔ مستقل به روند پیرنگ داستان مربوط می‌شود و گاه ربطی با پیرنگ داستان ندارد» (داد، ۱۳۶۵ :۱۱۱). از روایت بلندتر با اصطلاح داستان برونه‌ای یا درونه‌گیر **(قصه مادر** یا **قصهٔ چهارچوب)** و از داستان در داستان یا حادثه مستقل با اصطلاح داستان درونه‌ای **(قصهٔ فرعی)** نیز یاد می‌شود.

کتابنامه

ابراهیمی، میرجلال. (۱۳۷۴). «گسترهٔ رمز در مثنوی مولانا». نامهٔ فرهنگ. شمارهٔ ۱۹. صص ۱۳۹-۱۴۳.

اخوت، احمد. (۱۳۷۱). دستور زبان داستان. چاپ اول. اصفهان: نشر فردا.

امامی‌فر، سیدشهاب‌الدین. (۱۳۸۴). «شبکه‌های تداعی در مثنوی مولانا». رشد آموزش زبان و ادب فارسی. شماره ۴۰. صص۲۶-۳۱.

بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۲). « تداخل درونی در مثنوی». نقد ادبی. سال٦. شمارهٔ ۲۱. صص ۹-۳٦.

----------. (۱۳۹۳). «تداخل سطوح روایی». جستارهای ادبی. شمارهٔ ۱۸٤. صص ۱-۲۷.

----------؛ زحمتکش، نسیم. (۱۳۹۳). «کارکردهای داستان درونه‌ای». ادب پژوهی. شمارهٔ ۹. صص۹-۳۱.

---------. قوام، ابوالقاسم. (۱۳۹۰). «شکست روایی و شیوه‌های بازگشت به داستان در مثنوی». فنون ادبی. سال سوم. شمارهٔ ۱. پیاپی ۴. صص ۲۹-۴۶.

برامکی، اعظم. دبیران، حکیمه. (۱۳۹۰). « نقش مخاطب در گسست‌های داستانی مثنوی». مولوی پژوهی. سال پنجم. شمارهٔ دهم. صص۱-۲۸.

بهنام، مینا و دیگران. (۱۳۹۲). «بررسي چگونگي پردازش زمان در غزلیات شمس با استفاده از شگرد جریان سیال ذهن». زبان و ادبیات فارسي. شماره سي و یکم. صص۸۳-۱۰۸.

بیات، حسین. (۱۳۹٤). «خطاهاي رایج در شناخت شیوهٔ جریان سیال ذهن». نقد ادبی. سال ۸. شماره ۳. صص ۲۰۹-۲۳۳.

پارسی نژاد، ایرج. (۱۳۸۰). روشنگران ایرانی و نقد ادبی. تهران: سخن.

توکلی، حمیدرضا. (۱۳۸۳)، « تداعی، قصه و روایت مولانا». مطالعات و تحقیقات ادبی. س۱. شماره ۳ و ٤. صص ۹-۳۷.

----------. (۱۳۸٤). «مثنوی و اسلوب قصّه در قصّه». مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلّم. شمارهٔ ٤۷-٤۹. صص۸۰-٤٥.

جابری اردکانی، سیّدناصر. (۱۳۸۸). بررسی نقش اندیشه در پیوستگی قصّه‌های مثنوی. استاد راهنما: نجف جوکار. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه شیراز. شیراز.

----------. (۱۳۹٥). «شطح و شیوهٔ بیان آن در مثنوی». شعرپژوهی. سال هشتم. شمارهٔ اول. پیاپی۲۷. صص۴۱-۶۲.

جعفری، فرشته. (۱۳۹٥). «سوررئالیسم در مثنوی معنوی». عرفانیات در ادب فارسی. شماره ۶۲. صص۵۶۱ - ۴۸۱.

جوکار، نجف. (۱۳۸۸) .«درآمدی بر پیوند قصه‌ها و محور طولی ابیات مثنوی». گوهر گویا. سال سوم. شماره سوم. پیاپی۱۱. صص ۲۱-٤۰.

جوکار، نجف. جابری، سیدناصر. (۱۳۸۹). «پیوند ابیات مثنوی بر مبنای تداعی و تمثیل». ادب و زبان. دورهٔ جدید. شماره ۲۸. پیاپی ۲۵. صص۵۱-۷۳.

داد، سیما. (۱۳۶۵). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.

ذکاوتی قره‌گوزلو، علیرضا. (۱۳۸٦). «بطن اول مثنوی هنر داستان‌پردازی مولوی». مطالعات عرفانی. شمارهٔ پنجم. صص٥٤-٦٨.

زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۶). نردبان شکسته. تهران: سخن.

----------. (۱۳۸۲). سرِّ نی. تهران: انتشارات علمی.

سجادی، علی‌محمد. (۱۳۸۰). «مولا و مولانا». پژوهشنامهٔ علوم انسانی. شمارهٔ ۲۹. صص۳۷-۴۹.

سلدن، رامان. ویدوسون، پیتر. (۱۳۷۷). راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر. ترجمه عباس مخبر. تهران: طرح نو.

شوهانی، علیرضا. (۱۳۸۲). « داستان‌پردازی و شخصیت‌پردازی در مثنوی معنوی». پژوهشهای ادبی. شمارهٔ ۲. صص ۹۱-۱۰۶.

شیری، قهرمان. (۱۳۸۶). «شناختی از داستان های مثنوی». کتاب ماه. س اول. ش ۷. صص ۲۸-۴۱.

صفوی، سلمان. (۱۳۹۷). ساختار معنایی مثنوی. چاپ دوم. تهران: مرکز پژوهش میراث مکتوب.

عبدالحکیم، خلیفه. (۲۵۳۶). عرفان مولوی. ترجمه احمد محمدی. احمد میرعلایی. چاپ سوم. تهران: کتاب‌های جیبی.

غلام، محمد. (۱۳۸۲). «کیفیت تعلیق در قصه‌پردازی مولانا». نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان. دورهٔ جدید. شمارهٔ ۱۴. پیاپی۱۱. صص۷۱- ۹۵.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۴). «تمثیل ماهیت، اقسام، کارکرد». مجله دانشکده ادبیات و علوم انساني دانشگاه خوارزمي. دورهٔ ۱۳-۱۲. شمارهٔ ۴۹-۴۷. صص ۱۴۱ - ۱۷۸.

فروزانفر، بدیع الزمان. (۱۳۸۰). احادیث و قصص مثنوی. تهران: انتشارات امیرکبیر.

قبادی، حسینعلی. گرجی، مصطفی. (۱۳۸۶). «تحلیل داستان پادشاه و کنیزک بر مبنای شیوهٔ تداعی آزاد و گفتگوی سقراطی». مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. شمارهٔ ۱۸۳. صص ۱۷۷-۱۹۲.

محمودی، علی. خواجوی نژاد، لیلا. (۱۳۸۹). «بررسی ساختار تداعی در حکایتی از مثنوی». مجموعه مقالات پنجمین همایش پژوهش های زبان و ادب فارسی. دانشگاه تربیت معلم سبزوار. صص۵۴۶-۵۹۹.

محمودی، محمدعلی. صادقی، هاشم. (۱۳۸۸). « تداعی و روایت داستان جریان سیال ذهن». پژوهشهای ادبی. سال ۶. شمارهٔ ۲۴. صص ۱۲۹-۱۴۴.

محمدی، علی. بهاروند، آرزو. (۱۳۹۲). «شیوه‌های پایان‌بندی در داستان‌های مثنوی». ادب فارسی. دورهٔ ۳. شمارهٔ ۲. شماره پیاپی ۱۲. صص۱۹-۳۸.

مظفری، سید ابوطالب. (۱۳۸۲). «صورت از بی‌صورتی، نگرشی بر ساختار روائی مثنوی مولوی». مجلهٔ شعر. شماره ۳۳. صص۴۰ - ۴۳.

مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. (۱۳۸۴). مثنوی معنوی. تصحیح رینولد. ا. نیکلسون. چاپ ششم. تهران: هرمس.

میر صادقی، جمال. (۱۳۷۷). واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی. تهران: کتاب مهناز.

مهدی‌زاده فرد، بهروز. امامی، نصرالله. (۱۳۸۸). «بررسی چند شگرد روایی در قصه‌های مثنوی». نقد ادبی. سال۲. شماره ۸. صص۱۴۱-۱۶۲.

مهرآبی بی‌ابری، فرشته. (۱۳۹۳). الگوهای چینش اپیزود (داستان در داستان) و پیوند آن با ساختار و محتوی در مثنوی مولوی. پایان نامه کارشناسي ارشد زبان و ادبیات فارسی. استاد راهنما: سوسن جیری. دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه رازي.

واحدی، زهرا سادات. (۱۳۹۲). تحلیل تأثیر تداعي معاني درساختارگریزي روایت‌هاي مثنوي. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. استاد راهنما:حسن ذوالفقاری. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اراک.

وزین‌پور، نادر. (۱۳۸۸). آفتاب معنوی. چاپ دهم. تهران: امیر کبیر.

یاری، منوچهر. (۱۳۷۴). «ساختار داستانی در درام ایرانی (ساخت قصه در قصه، نمایش در نمایش)». نقد سینما. شماره ۵. صص۳۱- ۳۵.

یوسف پور، محمد کاظم. (۱۳۸۶). «نقش استطراد در حکایات مثنوی». پژوهشهای ادبی. شمارهٔ ۱۶. صص۲۷۱-۲۹۴.

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.v53i3.87343

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۰۹، تابستان ۱۳۹۹
مقاله پژوهشی

معادل بصری بدیع لفظی در خط نستعلیق با تاکید بر آثار استاد غلامحسین امیرخانی

سمیه بازی[۱]
دکتر فرزانه فرخ فر[۲]

چکیده

یکی از وجوه اشتراک بسیاری از آثار ادبی هنری، به ویژه شعر فارسی و خط نستعلیق، آهنگین بودن آنهاست. گذشته از ساختار زبان فارسی و فرم خط نستعلیق که موزون و لطیف است، شاعران و خوشنویسان از روش‌هایی برای آهنگین‌تر کردن آثارشان استفاده می‌کنند که در ادبیات، موضوع بدیع لفظی است. هدف این پژوهش که به شیوه تحلیلی، تطبیقی انجام شده، نشان دادن شباهت‌های این روش‌ها در ادبیات فارسی و خوشنویسیِ خط نستعلیق با وجود شیوه بیانی متفاوت است. مسئله این است که معادل‌های بصری آرایه‌های لفظی به چه صورت در خط نستعلیق تجلی می‌یابند؟ بدین منظور آثار خوشنویسی استاد غلامحسین امیرخانی به دلیل سهولت دسترسی به آثار و همچنین توانایی ایشان در ارائهٔ آثار با کیفیت در قالب‌های مختلف، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. نتایج تحقیق مبین آن است که خالقان آثار در دو حوزهٔ متفاوت ادبیات فارسی و خط نستعلیق از روش‌های مشابهی برای آهنگین‌تر کردن اثرشان استفاده می‌کنند و این شباهت در حدی است که می‌توان برای بسیاری از ترفندهای لفظی در ادبیات، معادلی بصری در خط نستعلیق پیدا کرد.

کلیدواژه‌ها: بدیع لفظی، خط نستعلیق، غلامحسین امیرخانی.

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر دانشگاه نیشابور (نویسنده مسئول) somayeh.bazi.051@gmail.com
۲. استادیار پژوهش هنر دانشگاه نیشابور farrokhfar@neyshabur.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۲/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۳۰

مقدمه

هنر خوشنویسی در سراسر تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، نقش مهمی در اعتلای هنر بر عهده داشته است؛ چراکه به مدد حروف عربی- میراث جوامع اسلامی- کلام الهی می‌تواند حفظ شود. با این‌حال، در میان تنوعی از خطوط و قلم‌های خوشنویسی، کتابت قرآن به خط نستعلیق بسیار غیرمعمولی بوده است. اگرچه جملات عربی دارای بار دینی، نیایش‌های حضرت علی (ع) و دعاهای کوتاه به خط نستعلیق بر صفحه‌ها یافت می‌شود، اما بخش عمده دستاوردهای خوشنویسان نسخه‌برداری از آثار ادبی فارسی، خاصه شعر است و اینجاست که آمیزش یگانهٔ متن و خوشنویسی ایرانی فراچنگ می‌آید (شیمل، ۱۳۸۲: ۹۵). رابطهٔ بین ادبیات و خوشنویسی همواره مورد توجه محققین بوده و تا کنون پژوهش‌هایی در زمینهٔ تأثیر خوشنویسی بر ادبیات به‌ویژه کاربرد اصطلاحات خوشنویسی در شعر انجام شده است. پژوهش‌هایی نیز در رابطه با همگامی و هماهنگی ادبیات و خوشنویسی صورت گرفته اما کمتر پژوهشی به بیان شباهت‌های بین ادبیات فارسی به‌ویژه شعر و خط نستعلیق پرداخته است. این در حالی است که با توجه به نتایج بدست آمده از این پژوهش به نظر می‌آید شباهت این دو در سطحی است که می‌توان حتی برای آرایه‌ها یا ترفندهای ادبی، معادل‌هایی تصویری در خط نستعلیق پیدا کرد. آرایه‌ها یا صنایع ادبی در دو دسته لفظی و معنوی جای می‌گیرند که در این مقاله به بخش آرایه‌های لفظی نظیر سجع، جناس، واج‌آرایی، طرد و عکس و... که موجب افزونی موسیقی لفظی در کلام می‌شوند پرداخته می‌شود. بدین منظور، پایه‌ی این پژوهش به‌طور عام بر «اصول مشترک زیبایی‌شناسی در هنرها» و به‌طور خاص بر «اصول مشترک آفرینش ضرباهنگ و موسیقی در کلام و خط» استوار است. هدف از این پژوهش، بررسی نمود بصری آرایه‌های لفظی زبان فارسی در آثار خوشنویسی به خط فارسی نستعلیق است؛ به این منظور تعدادی از آثار خوشنویسی نستعلیق با تأکید بر آثار استاد غلامحسین امیرخانی بررسی می‌گردد.

پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌ها در رابطه با همگامی ادبیات و خوشنویسی فراوان‌اند؛ از آن‌جمله می‌توان به تحقیقات شیمل (۱۳۸۹) در کتاب: «خوشنویسی و فرهنگ اسلامی» اشاره کرد که در آن به مسئله رابطهٔ خوشنویسی و شعر البته از منظر تأثیر و کاربرد اصطلاحات خوشنویسی در شعر پرداخته است. در این زمینه کارهای پژوهشی زیادی انجام شده و به غیر از مقالاتی که در این زمینه وجود دارد، می‌توان به کتاب «اصطلاحات خوشنویسی در شعر شاعران بزرگ ایران» نوشته آزاد محمودی (۱۳۸۷) اشاره کرد. همچنین قلیچ‌خانی (۱۳۹۲) در کتاب: «درآمدی بر خوشنویسی ایرانی» به مسئله همگامی و هماهنگی بین ادبیات و خوشنویسی پرداخته است. وجود ریتم یا موسیقی در خوشنویسی که در این پژوهش مطرح شده نیز مبحث مورد علاقهٔ برخی از پژوهشگران است که به‌طور مثال می‌توان به پایان‌نامهٔ دورهٔ

کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی وجوه اشتراکی خوشنویسی و موسیقی ایرانی» (زهرا فرهنگی، ۱۳۹۱) اشاره کرد. همچنین در بحث وجود ترفندهایی شبیه آرایه‌های ادبی در هنرهای تجسمی می‌توان به مقالهٔ «جناس آرایه ادبی، آرایه بصری مقایسه تطبیقی جناس‌های لفظی و بصری» نوشتهٔ فرید یاحقی (۱۳۸۸) اشاره کرد که در آن نگارنده با نگاهی نو و جالب به کاربرد آرایه جناس در انیمیشن پرداخته است. در کتاب «اصول و مبانی خط نستعلیق»، نگارنده، رویکردی گرافیکی به ویژگی‌های تجسمی خط نستعلیق شیوه داشته است (اسحاق‌زاده، ۱۳۹۴). کتاب «نگاهی علمی به زاویه قلم نستعلیق»، تأثیر زاویه قلم بر ساختار خط نستعلیق بررسی شده است (طاهریان، ۱۳۸۲). امیراحمد فلسفی نیز در کتاب خود با عنوان «نگاهی به ترکیب در نستعلیق» (۱۳۷۶)، به شرح مختصری از چگونگی ساختار خط نستعلیق پرداخته است. مقالهٔ «مبانی زیباشناسی در شیوه میرعماد»، توضیحاتی را در خصوص ساختار خط نستعلیق و نوع تراش قلم و حرکات دست را ارائه می‌گردد (قطاع، ۱۳۸۳). میترا معنوی‌راد در مقاله خود با عنوان «تعامل ساختار و سبک در شکسته‌نویسی» (۱۳۹۲)، به بررسی ارزش‌های زیباشناسانه و اصول ساختاری خط می‌پردازد. همچنین در مقالهٔ گروهی روحا... اسحاق‌زاده و همکاران (۱۳۹۷) با عنوان «مقایسهٔ ارتباطات بصری در خط نستعلیق بین دو شیوه صفوی و معاصر (میرعماد و امیرخانی)» به وجوه افتراق و شباهت در دو سبک مذکور در خط نستعلیق پرداخته و با تطبیق نمونه‌هایی از آثار میرعماد و امیرخانی، روابط میان عناصر تجسمی و کیفیت‌های بصری موجود در آن‌ها را بررسی می‌کند. آنچه از مطالعه منابع موجود برمی‌آید این است که کمتر پژوهشی مستقیماً در رابطه با بحث مورد نظر این مقاله یعنی نمود بصری آرایه‌های لفظی زبان فارسی در خط نستعلیق صورت گرفته و شاید بتوان گفت این مقاله از معدود پژوهش‌های بینارشته‌ای ادبیات و هنر است که به واکاوی اشتراکات زیبایی‌آفرین در دو حوزه بدیع ادبی و خط نستعلیق می‌پردازد.

روش تحقیق و جامعهٔ بررسی

این پژوهش از لحاظ هدف: بنیادی، کاربردی، از حیث روش: تحلیلی، تطبیقی و گردآوری اطلاعات براساس منابع کتابخانه‌ای، اسنادی استوار است. با توجه به هدف این پژوهش، بررسی نمود بصری آرایه‌های ادبی لفظی در قطعات خط نستعلیق با تأکید بر آثار استاد غلامحسین امیرخانی انجام می‌شود و تعدادی از آثار خوشنویسی این هنرمند مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. دلیل انتخاب آثار استاد غلامحسین امیرخانی علاوه بر کیفیت، دسترسی آسان‌تر به آثار ایشان نسبت به آثار قدما و همچنین تنوع آثار این هنرمند از لحاظ انتخاب قالب و اندازهٔ قلم است. در رابطه با بحث آرایه‌های ادبی منابع فراوانی وجود دارد مانند کتاب «ابدع البدایع» اثر حاج محمدحسین شمس العلمای گرگانی به اهتمام حسین جعفری، «فنون بلاغت و صناعات ادبی» اثر جلال‌الدین همایی و ... ولی بیشتر اطلاعات این پژوهش برگرفته از کتاب «بدیع» دکتر سیروس شمیسا است و دلیل آن، بیان ساده و شیوا و قابل

فهم بودن حتی برای افراد غیرمتخصص در زمینهٔ ادبیات است. همچنین از کتاب «بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی» دکتر وحیدیان کامیار به دلیل نوع نگاه متفاوت و زیبایی‌شناسانه به مقولهٔ بدیع کمک گرفته شده است.

۱. زیبایی‌شناسی

زیبایی‌شناسی میدان وسیعی دارد که نه‌تنها به ماهیت و ارزش هنرها، بلکه به واکنش‌ها آن‌ها در برابر اُبژه‌های طبیعی ارتباط دارد که با زبان زیبایی و زشتی بیان می‌شوند (هاسپرز و اسکراتن، ۱۳۷۹: ۷۷). زیبایی‌شناسی به پژوهش مفهومی و نظری در زمینهٔ هنر و تجربهٔ زیباشناختی حاصل از آن اختصاص دارد و به بحث در باب مسائلی می‌پردازد که از تأمل در خصوص موضوعات ادراک زیبایی‌شناختی برمی‌خیزد. بر اساس گفتهٔ الکساندر بائوم گارتن[1]، زیبایی‌شناسی «علم چگونگی شناخته شدن اشیاء و امور از راه حواس است» (Levinson, 2005: 9). به عقیدهٔ او «هدف زیبایی‌شناسی، تکامل شناخت و دانش احساس است» (Baumgarten, 2012: Vol.1, 1). پس از بائوم‌گارتن میان هنر، ادراک اثر هنری و بهره‌گیری از قوای حسی ارتباطی ناگسستنی برقرار شد. بعدها این معنا تحت تأثیر فلاسفه دیگر معنایی اختصاصی‌تر یافت. در مجموع می‌توان گفت زیبایی‌شناسی، «علم امر محسوس است که به تجربهٔ زیبایی‌شناسی، فاصلهٔ زیبایی‌شناسی و مسائل آن می‌پردازد و تلاش دارد هنر را به‌عنوان امر ویژه که تولید شخص هنرمند است مورد بررسی و خوانش قرار دهد» (رمضان‌ماهی و دیگران، ۱۳۹۷: ۹۳). بر این اساس، تبیین شگردهای زیبایی‌آفرین در حوزه‌های مختلف هنر به مقوله زیبایی‌شناسی ارتباط دارد که زبان، کلام و خوشنویسی از آن جمله‌اند. علایم و سمبل‌هایی که ما به آن زبان و کلام می‌گوییم، در روزگارهای پیشین به صورت رشته‌ای از تصاویر ساده ترسیم می‌شدند و این تصاویر ساده، نتیجهٔ محسوسات بشر بودند. در واقع تکامل زبان از تصاویر آغاز شد و به صورت تصویرنگاری درآمد که در آن شکل‌های ساده با معانی روشن و واضح به کار رفت، سپس به واحدهای آوایی تبدیل شد و سرانجام شکل الفبا به خود گرفت (داندیس، ۱۳۸۵: ۲۷). به همین لحاظ سبک معنایی و لحن کلمات می‌تواند بر نوشته تأثیر گذارده و نمادها و کدهای جدیدی را برای موضوع تعریف کند (ورامینی، ۱۳۹۰: ۷۷). این دو، هر یک بر دیگری تاثیرگذار بوده، به مدد کیفیت‌های بصری در نگارش خط، علائم قراردادی، بار معنایی کلمات را تقویت نموده‌اند. از آن جمله، خط نستعلیق است که بخشی از مهمترین فرم‌های الفبایی را در بردارد و با ادب فارسی همگام است.

۲. خط نستعلیق

پس از حاکمیت اسلام و رواج رسم‌الخط عربی، انقلاب عظیم فرهنگی در ایران به وجود آمد. استادان و دانشمندان پس از مدتی دریافتند که فارسی و عربی دو زبان جدا از هم هستند و با یک رسم‌الخط که عربی باشد نوشته می‌شوند؛ در حالی‌که قواعد دستوری (صرف و نحو) آن‌ها از یکدیگر جدا و متمایز است و گذشتهٔ تاریخی هر دو

جداست. به همین سبب باید در شیوهٔ نوشتن هر دو خط، تا اندازه‌ای فرقی موجود باشد. تا آخر سدهٔ هفتم هجری، خط نسخ و تعلیق در ایران موقعیت خاص و مستقلی پیدا کرد. بنا به مدارک موجود، مبدع خط نستعلیق را میرعلی تبریزی می‌دانند (عقیقی بخشایشی، ۱۳۷۵: ۶۵). اگرچه نستعلیق از دو خط نسخ و تعلیق گرفته شده، اما اغلب ویژگی این خط‌ها را ندارد. مشابهت نستعلیق با خط نسخ بیشتر در شکل حروف و حرکات است و از نظم و تعادل و روشنی آن خط نیز بهره برده ولی لطافت و حرکات دوایر و دور و زیبایی نستعلیق بیشتر از نسخ است. نستعلیق بهترین و زیباترین شکل خوشنویسی است که از آن می‌توان برای نوشتن انواع متون فارسی چه بصورت ریز (کتابت) و چه به صورت درشت برای قطعات و تابلوها، پوسترها و دیگر آثار گرافیک استفاده کرد (مشتاق، ۱۳۸۶: ۵۱). خط نستعلیق از نظر مرتبهٔ پیدایش، بعد از خط تعلیق جای می‌گیرد و در ردیف هشتم خطوط اسلامی قرار دارد، اما از جهت رسایی و بیان مقصود (سهولت خواندن) در درجهٔ دوم و بعد از خط نسخ واقع است و از نظر آسان‌نویسی و سرعت در درجه سوم و پس از خط شکسته قرار دارد. از نظر زیبایی نیز چنانچه گفته شد در درجهٔ اول و زیباترین خط است از همین رو به آن لقب عروس خطوط اسلامی را داده‌اند. امروزه خط نستعلیق به عنوان خط فارسی، خط ملی ایرانی شناخته شده است؛ آن چنان‌که در اصل پانزدهم قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران به آن اشاره شده و کلیهٔ مکاتبات و اسناد رسمی و کتاب‌های درسی، باید با این خط نوشته شود (همان: ۴۹).

۳. بدیع لفظی

بدیع لفظی آن است که «زینت و زیبایی کلام وابسته به الفاظ باشد، چنان که اگر الفاظ را با حفظ معنی تغییر بدهیم، آن حسن زایل گردد» (همایی، ۱۳۶۱ :۳۷). بدیع، مطالعه در ابزار و شگردها و فنونی است که باعث ایجاد موسیقی در کلام می‌شوند (در نثر) و یا موسیقی را افزون‌تر می‌کنند (در شعر)؛ به عبارت دیگر بدیع، بررسی و شناخت ابزار و شیوه‌هایی است که به‌وسیله آن‌ها در بین اجزای کلام تناسبات و روابط خاصی به وجود می‌آید. اجزاء کلام به‌وسیله رشته‌ای از تناسبات و روابط لفظی یا معنایی به یکدیگر گره می‌خورند و شبکه‌ای منسجم از ارتباطات آوایی یا معنایی پدید می‌آید که بدان کلام ادبی می‌گویند. به ابزاری که موسیقی کلام را به‌وجود آورده و یا افزون می‌کند و بین اجزاء کلام، روابط هنری به‌وجود می‌آورد، اصطلاحاً صنعت بدیعی می‌گویند. این ابزار گاهی جنبهٔ لفظی دارند و موسیقی کلام را از نظر روابط آوایی افزون می‌کنند و گاهی جنبهٔ معنایی دارند و از طریق تناسبات و روابط معنایی کلام را منسجم‌تر می‌کنند. بحث در ابزاری (صنایعی) که موسیقی لفظی را افزون می‌کنند یا به وجود می‌آورند، موضوع بدیع لفظی و مطالعه در ابزاری که موسیقی معنوی کلام را به وجود می‌آورند، موضوع بدیع معنوی است (شمیسا، ۱۳۸۹: هشت).

جدول ۱. انواع آرایه‌های لفظی در شعر فارسی (شمیسا، ۱۳۸۹: ۲۰؛ وحیدیان کامیار، ۱۳۹۰: ۵۰-۳۶)

انواع آرایه	تعریف آرایه
واج‌آرایی	به تکرار یک واج صامت یا مصوت در یک بیت یا عبارت گفته می‌شود به گونه‌ای که طنین آن در گوش بر جای بماند و باعث پیدایش موسیقی آوایی در آن بخش از سخن شود.
سجع	سجع همان قافیه است که در آخر جمله‌ها و قرینه‌های سخن منثور می‌آید، ویژگی‌های سجع تقریباً با قافیه یکسان است. البته رعایت آن در همهٔ جمله‌ها و قرینه‌ها ضروری نیست. به علاوه پس از هر دو یا چند قرینه قافیه تغییر می‌کند.
ترصیع	ترصیع آن است که هر واژه در قرینه یا مصراع اول با معادل‌های خود در قرینه یا مصرع دوم هم قافیه باشد و هم وزن.
جناس	جناس یا همجنس‌سازی، نزدیکی هرچه بیشتر واژه‌ها از نظر لفظی است. آرایه جناس به دو نوع اصلی تقسیم می‌شود: جناس تام و جناس ناقص. در جناس تام، تمام صامت‌ها و مصوت‌های دو کلمه یکسان هستند اما معنی آنها با یکدیگر متفاوت است. جناس ناقص نیز زمانی اتفاق می‌افتد که دو واژه در یکی از موارد آوایی با هم اختلاف جزئی داشته باشند و در یک بیت و عبارت به‌کار روند.
تکرار	هرگاه کلمه‌ای دوبار یا بیشتر در کلام بیاید به گونه‌ای که بر موسیقی درونی بیفزاید و تأثیر سخن را بیشتر کند، تکرار نامیده می‌شود.

از آنجا که موسیقی، هنری بدون بُعد با تجسمی قوی است، اگر بخواهد در قالب تصویر قرار گیرد، خود را بسیار زیبا و در نظمی خاص تجلی خواهد داد. پس اصول و ساختار هنر موسیقی می‌تواند مبنای کار هنری دیگر قرار بگیرد و در جنبه‌های کاربردی در هنرهای دیگر به ظهور برسد (پایدارفرد و سلیمانی‌فر، ۱۳۹۳: ۱۰۷). از آن جمله، صنایع لفظی است که کنش آنها ایجاد یا افزودن موسیقی کلام در سطح لفظ است و در سه طبقه می‌توان جا داد؛ به عبارت دیگر موسیقی کلام با سه روش تسجیع (افزونی موسیقی به‌وسیله هماهنگ کردن کلمات یا جملات)، تجنیس (افزونی موسیقی به‌وسیله هر چه بیشتر همجنس کردن کلمات یا جملات) و تکرار (افزونی موسیقی به وسیله تکرار واک‌ها یا هجاها یا کلمات یا جملات) به وجود می‌آید.

روش تسجیع

روش تسجیع به وجود آوردن یا افزون کردن موسیقی کلام به‌وسیله هماهنگ کردن کامل یا نسبی کلمات و جملات است (شمیسا، ۱۳۸۹: ۴).

الف) سجع: سجع یکی از ترفندهای زیبا و گوش‌نواز است و در گذشته آثار ارزنده‌ای به نثر مسجع فارسی نوشته شده است؛ مانند مناجات‌های خواجه عبدالله انصاری و به ویژه گلستان سعدی. سجع همان قافیه است که در آخر جمله‌ها و قرینه‌های سخن منثور می‌آید. ویژگی‌های سجع تقریباً با قافیه یکسان است. البته رعایت آن در همه جمله‌ها و قرینه‌ها ضروری نیست، به علاوه پس از هر دو یا چند قرینه قافیه تغییر می‌کند؛ مثل:

حالی که من این سخن بگفتم دامن گل بر یخت و در دامنم آویخت (وحیدیان کامیار، ۱۳۹۰: ۳۶)

ب) ترصیع: ترصیع آن است که هر واژه در قرینه یا مصرع اول با معادل‌های خود در قرینه یا مصرع دوم هم قافیه و هم وزن باشد (همان: ۵۰).

زبانش توان ستایش نداشت		روانش گمان نیایش نداشت

روش تجنیس

روش تجنیس مبتنی بر نزدیکی هرچه بیشتر واک‌های کلمات است. به‌طوری‌که کلمات همجنس به نظر آیند و شباهت آنها به ذهن متبادر شود. به مصادیق روش تجنیس، جناس گویند. جناس بر چند نوع است:

الف) جناس تام: و آن اتحاد در واک و اختلاف در معنی است یعنی الفاظ یکی باشند اما معنی آنها متفاوت باشد؛ مثل:

بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر		دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

گور نخست به معنی گورخر و گور دوم به معنی قبر و مجازاً مرگ است.

ب) جناس ناقص: جناسی است که در آن دو کلمه در یکی از حروف یا حرکات یا ترتیب و نه بیشتر با هم اختلاف داشته باشند مانند قالب و غالب، آسوده و آلوده، کوه و شکوه و ... (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۱-۱۸)

روش تکرار

سومین روشی که در نظام بدیع لفظی، موسیقی کلام را بوجود می‌آورد و یا افزون می‌کند تکرار است: تکرار واک، هجا، واژه، عبارت.

الف) تکرار واک: یعنی تکرار صامت یا مصوت در چندین کلمهٔ جمله. مثل:

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند

ب) تکرار هجا: یعنی تکرار یک هجا در متن کلام، معمول‌ترین آن تکرار ادات جمع است؛ مثل:

من از جهان بی‌تفاوتی فکرها و حرف‌ها و صداها می‌آیم.

ج) تکرار واژه: تکرار واژه در کلام انواعی دارد که یکی از آنها طرد و عکس یا تبدیل و عکس است؛ مثل:

دلبر جانان من، برده دل و جان من		برده دل و جان من، دلبر جانان من

روضهٔ رضوان من، خاک سر کوی دوست		خاسر کوی دوست، روضهٔ رضوان من

د) تکرار عبارت یا جمله؛ مثل:

ای هوس‌های دلم بیا بیا بیا بیا		ای مراد و حاصلم بیا بیا بیا بیا

مشکل و شوریده‌ام چون زلف تو چون زلف تو		ای گشاد مشکلم بیا بیا بیا بیا

از ره و منزل مگو دیگر مگو دیگر مگو		ای تو راه و منزلم بیا بیا بیا بیا

(شمیسا، ۱۳۸۹: ۲۴-۲۰)

٤- نمود بصری بدیع لفظی در خط نستعلیق

جامعهٔ بررسی

در این بخش ضمن معرفی استاد امیرخانی، نتایج حاصل از بررسی تعداد زیادی از آثار ایشان از منظر به‌کارگیری روش‌های تسجیع، تجنیس و تکرار به صورت نمایش قطعاتی به عنوان نمونه برای هر روش همراه با تحلیل و توضیح ارائه شده است. در بخش تطبیق آرایه‌های ادبی با خط نستعلیق، نمونه‌های منتخب خوشنویسی نستعلیق را قطعاتی از آثار استادغلامحسین امیرخانی تشکیل می‌دهند. انتخاب استاد امیرخانی، از آن جهت است که ایشان از یک سنت هنری اصیل برآمده که با دو واسطه شاگرد میرزای کلهر است که همگی بر اصول دوازده‌گانهٔ میرعماد تأکید دارند. همچنین به دلیل دسترسی آسان به آثار و همچنین تنوع قطعات از لحاظ انتخاب قالب خوشنویسی و توانایی ایشان در نوشتن با اندازهٔ قلم‌های مختلف از خفی تا جلی با کیفیت بالاست. قطعات منتخب این پژوهش از بین آثار بی‌شمار استاد غلامحسین امیرخانی به دلیل ارتباطشان با موضوع انتخاب شده‌اند که بیشتر مربوط به کتاب صحیفه هستی (امیرخانی، ۱۳۸۰)، آداب الخط (امیرخانی،۱۳۸۸)، کتاب اشعار محتشم کاشانی (امیرخانی،۱۳۷۶)، کتاب آفتابی در سایه (امیرخانی،۱۳۹۱) و کتاب مناجات منظوم منسوب به حضرت علی علیه السلام (امیرخانی،۱۳۸۶) به خط استاد هستند.

استاد غلامحسین امیرخانی: غلامحسین امیرخانی فرزند رستم، از هنرمندان و خوشنویسان معاصر ایران است. او در نگارش خط نستعلیق از ریز و درشت دستی قوی و مهارتی مثال‌زدنی دارد. بسیاری او را برترین نستعلیق‌نویس حال حاضر می‌دانند. غلامحسین امیرخانی در نستعلیق شاگرد استادانی چون سیدحسین میرخانی و سیدحسن میرخانی بود، افزون بر آن وی از خط استادان قدیمی مانند میرعماد حسنی، میرزارضای کلهر، عمادالکتاب، علی‌اکبر کاوه و چند تن دیگر مشق کرد. امیرخانی در نستعلیق‌نویسی شیوهٔ ویژه خود را دارد. بسیاری از خوشنویسان صاحب نام معاصر از جمله کرمعلی شیرازی، امیر احمد فلسفی شاگرد غلامحسین امیرخانی هستند و بیشتر خوشنویسان معاصر به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم از خط او مشق کرده‌اند. امیرخانی ده‌ها نمایشگاه فردی و گروهی در داخل و خارج از ایران برگزار کرده است و آثار وی به غیر از کتابت آثار منظوم و منثور ادب فارسی که به چاپ رسیده‌اند، به صورت مجموعه در کتاب‌های بهار در پاییز، صحیفه هستی، مشق لیلی، اشعار محتشم کاشانی، آفتابی در سایه و... ارائه شده‌اند. همچنین دو کتاب آداب الخط و رسم الخط از آثار ایشان در زمینه تعلیم خط نستعلیق است.

مبانی تحلیل

ابزارهای بدیع لفظی به وسیله یکی از روش‌های تسجیع، تجنیس و تکرار در اجزای کلام ارتباطات و مناسبات آوایی و صوتی ایجاد می‌کنند. معادل بصری این صنایع را می‌توان در هنر خوشنویسی نیز مشاهده کرد؛ به عبارت دیگر همانطور که استفاده از کلمات هماهنگ در شعر ایجاد ریتم یا موسیقی کلامی می‌کند، استفاده از حرکات هماهنگ از نظر تصویری در یک قطعه خوشنویسی نیز ایجاد ریتم یا به عبارتی موسیقی بصری می‌کند. به همین منظور، این سه روش در تبیین ارتباط آرایه‌های لفظی ادبیات فارسی در خط نستعلیق مورد بررسی قرار می‌گیرد.

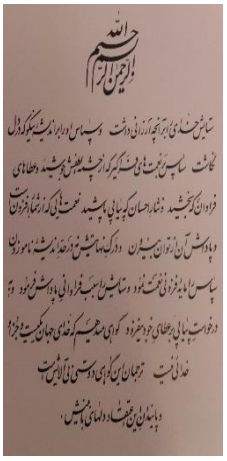
مطالعه تطبیقی

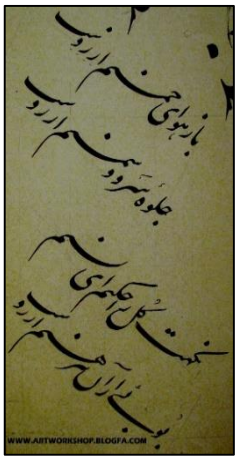
روش تسجیع: در قطعات خوشنویسی قلم نستعلیق انتخاب نوع کشیده‌ها و یا محل کشیده‌ها، منجر به ایجاد نوعی هماهنگی و ریتم بصری در اثر می‌شود که می‌توان آن را معادل با ریتم موسیقیایی آرایهٔ سجع در کلام دانست. این شاخصه بیشتر در قالبی از خوشنویسی به نام کتابت و همچنین قالب چلیپا قابل بحث است. در قطعهٔ کتابت شماره ۱ به‌کارگیری حرکات کشیدهٔ نسبتاً مشابه در تمامی سطرها باعث شده که چشم مخاطب به‌طور مداوم پس از دیدن و خواندن قسمتی از متن با حرکتی آشنا که همان کشیده است روبرو شود، از این رو می‌توان گفت به‌کارگیری این حرکات نوعی از ریتم بصری را در قطعه ایجاد کرده که یادآور ریتمی است که توسط آرایهٔ سجع به صورت آوایی ایجاد می‌شود (تصویر۱ –الف).

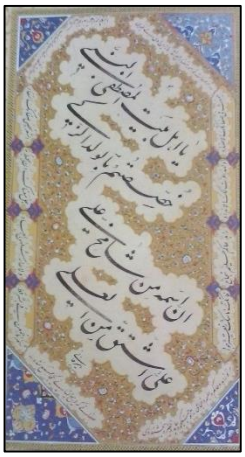
در چلیپای شماره ۱ انتخاب نوع کشیده‌ها به صورتی است که با وجود اینکه کلمات متفاوت هستند ولی از لحاظ بصری شکل‌های هماهنگ دارند (برای هرکدام از کلمات امکان این وجود دارد که به صورتی دیگر (نکشیده) نوشته شوند یا حتی به شکل دیگری کشیده شوند) و از طرف دیگر قرار گرفتن این حرکات زیر هم باعث برقراری ارتباط بهتر بین آنها شده است (تصویر ۱–ب).

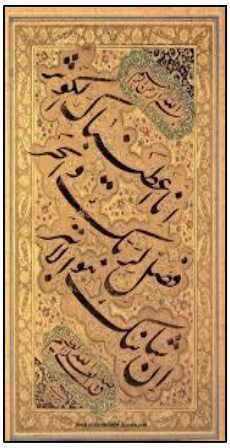
در چلیپای شماره۲ استفاده از **ی** معکوس در آخر تمام سطرها نوعی هماهنگی را در چلیپا به‌وجود آورده و علاوه بر آن استفاده از کشیدهٔ دو قوته در سطر اول و آخر و کشیدهٔ تک قوته در سطر دوم و سوم نیز به این زیبایی افزوده است (هنرمند می‌توانست در سطر سوم هم کلمه **علی** را به صورت دو قوته بنویسد اما برای حفظ هماهنگی بیشتر با کلمه **زکی** که این امکان را ندارد، این کار را انجام نداده است) (تصویر ۱–ج).

در قطعه چلیپای شماره ۳ استفاده از کشیده‌های هم‌شکل و حرکت رای بلند در آخر و همچنین حرکت دایره‌ای در ابتدا هماهنگی را به سطحی رسانده که می‌توان آن را معادل ترصیع در نظر گرفت؛ که البته این زیبایی به دلیل استفاده از فرم مورب‌نویسی و زیر هم قرار گرفتن این حرکات دو چندان شده است (تصویر ۱– د).


الف) معادل بصری آرایه سجع


ب) معادل بصری آرایه سجع


ج) معادل بصری آرایه سجع


د) معادل بصری آرایه ترصیع

تصویر ۱. تجلی روش تسجیع در خوشنویسی نستعلیق

به غیر از کتابت و چلیپا، سجع را می‌توان در نوعی از قطعات خوشنویسی به نام قطعات با ترکیبات مغلوبه نیز جستجو کرد؛ جایی که ریتم و هماهنگی بصری در قطعه آنقدر اهمیت پیدا می‌کند که هنرمند می‌تواند با وجود احتمال ایجاد اشکال در خوانایی قطعهٔ نوشته شده، کلمات و حروف را جابه‌جا کند تا بتواند ریتم و هماهنگی زیبایی را از لحاظ بصری در قطعه به نمایش بگذارد.

روش تجنیس

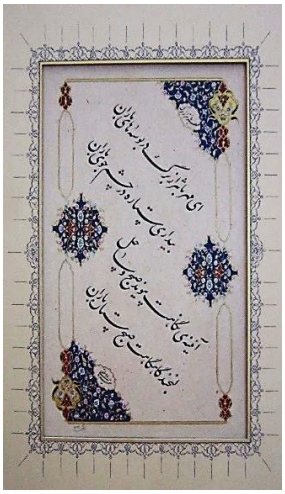
در هنر خوشنویسی نیز حرکات و اتصالاتی وجود دارند که کاملاً شبیه به هم هستند ولی معنی متفاوتی دارند، یعنی بعضی از کلمات متفاوت با یک شکل نوشته می‌شوند؛ مثل کلمهٔ **جم** و **جسم** وقتی به حالت کشیده نوشته می‌شوند اما اینکه آیا از این ویژگی در آثار هنری هم استفاده شده (با توجه به اهمیت معنا در جناس تام) در آثار مورد مطالعهٔ استاد امیرخانی مصداقی یافت نشده است. در مورد جناس ناقص به مواردی می‌توان اشاره کرد که از آن جمله هستند:

– استفاده از رای دامن نونی برای ایجاد تصویر یا حالتی شبیه دوایر در خط نستعلیق: هنرمندان خوشنویس خصوصاً قدما از این حرکت برای ایجاد هماهنگی و در جایی که نیاز به وجود حرکت دایره‌ای شکل است بسیار استفاده کرده‌اند. در قطعه چلیپای تصویر شماره ۲–الف که از آثار استاد امیرخانی نیست اما به شیوهٔ ایشان نوشته شده است، استفاده از رای دامن نونی در سطر آخر به هماهنگی و موزون‌تر شدن اثر کمک کرده است. چراکه استفاده از این حرکت باعث شده که در انتهای سطرهای اول، دوم و چهارم فضاهای نسبتاً مشابه با دو حرکت دایره مانند به وجود آید.

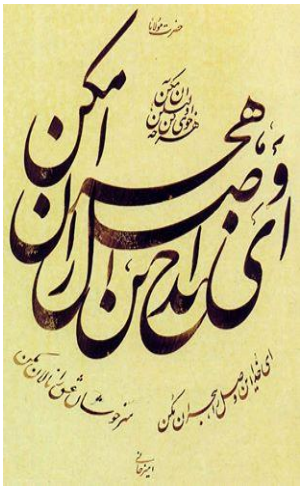
– جدا کردن حرکت دایره از داخل یک کلمه و نوشتن تمام یا قسمتی از کلمه در داخل دایرهٔ ایجاد شده: این حرکت یا به عبارتی آرایهٔ هنری بسیار مورد علاقه هنرمندان خوشنویس است و ترکیبات فراوان و زیبایی با این شیوه خلق شده‌اند، استفاده از این حرکت نه‌تنها به ایجاد تصویری جدید و خلاقانه از یک کلمه می‌انجامد، بلکه از طریق ایجاد یک حرکت دایره‌ای شکل، در ترکیب کلی اثر نیز منجر به نوعی از هماهنگی و ریتم می‌شود. در قطعه تصویر شماره ۲–ب حرف **خ** در کلمه خدا به صورت دایره جدا شده تا در کنار دیگر دوایر ترکیب موزونی را ایجاد کند چه اگر این حرکت انجام نمی‌شد تصویر زیبا و زنجیره‌وار دوایر که به نوعی حالتی از وصل را نیز نمایش می‌دهند و از لحاظ معنایی نیز بین تصویر و متن ارتباط برقرار می‌کنند، به وجود نمی‌آمد.

– اتصال یا جدا کردن کلمات به منظور ایجاد حرکت مورد نظر (ایجاد یک حرکت کشیده یا دایره یا از بین بردن این حرکت‌ها): در قطعه چلیپای تصویر شماره ۲–ج وصل کردن کلمه شورش **و**، باعث حذف یک حرکت دایره‌ای شکل در ابتدای سطر اول شده که در نهایت منجر به هماهنگی بیشتر بین سطر اول و دوم چلیپا شده است. به این صورت که در ابتدای هر دو سطر فقط یک حرکت دایره‌ای به وجود آمده و فضاهای یکسانی ایجاد شده است. همچنین، در چلیپای تصویر شماره ۲–د وصل کردن کلمه بادی **و** در سطر دوم و جدا نوشتن کلمات پادشاهی **و** در سطر چهارم چلیپا باعث شده در ابتدای تمامی سطرها یک حرکت دایره‌ای وجود داشته باشد.

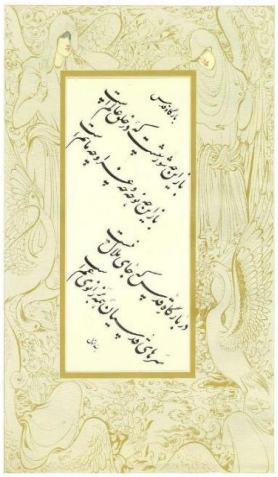
– حذف نقطهٔ حرف **ن** یا گذاشتن حرکتی شبیه نقطه (مثلاً **واو**) داخل دایره‌هایی که نقطه ندارند: مانند **ل** برای هماهنگی بصری بیشتر و مانند آنچه در قطعات تصویر ۲ـو اتفاق افتاده است.



الف) استفاده از **ر** دامن نونی



ب) جدا کردن حرکت دایره معکوس



ج) وصل کردن دو کلمه به هم

د) جدا کردن و وصل کردن کلمات

و) استفاده از حرکات شبیه نقطه برای ایجاد شباهت بیاض دایره‌ها

تصویر ۳. تجلی روش تجنیس در خوشنویسی

روش تکرار

روش تکرار روشی پرکاربرد در خوشنویسی است که در گونه‌های محتلف تجلی می‌یابد:

تکرار واک: معادل تکرار در سطح واج یا واج‌آرایی را می‌توان در قطعات بسیاری مشاهده کرد در این قطعات هنرمند حرکات یک شکل را طوری استفاده می‌کند که مخاطب درگیر تکرار تصاویر شود، این تکرار به خودی خود جالب است اما گاهی هنرمند می‌تواند ارتباط معناداری از طریق این حرکات تکراری با مفهوم کلامی که نوشته است نیز ایجاد کند؛ مانند مطالبی که در قطعه تصویر شماره ۳-الف گفته شد.

تصویر ۳-ب می‌تواند مصداق تصویری زیبایی از واج‌آرایی باشد، تکرار حرکت دایره معکوس در این قطعه می‌تواند به نوعی تداعی کننده تکرار حرف ج در شعر باشد؛ حال آن‌که این حرف در شعر دو بار و در قطعه سه بار تکرار شده است. همچنین درگیری حرکات و کلمات در پایین قطعه با مفهوم شعر نیز ارتباط برقرار کرده است.

در چلیپای شماره۳-ب تکرار پشت سر هم حرکت دایره و حرف **و** در سطر اول را می‌توان معادل واج‌آرایی در نظر گرفت.

در قطعه شماره ۳-ج تکرار حرکت دایره **ن** و **ی** می‌تواند مصداق واج‌آرایی باشد. هنرمند خوشنویس در این اثر به غیر از ایجاد هماهنگی بصری بین حرکت‌های دایره‌ای که در نظر اول بیننده را به خود جذب می‌کند، با زیرکی تمام بین مفهوم شعر و شکل حروف **نون** و **ی** و شباهت سفیدی (بیاض) آن‌ها با انبان ارتباط زیبایی برقرار کرده است (بیاض حرف **نون** با نقطه پر می‌شود و بیاض حرفی خالی است و هنرمند فضای خالی حرفی یا به عبارت دیگر انبان خالی حرفی را پر از گوهرهای اجلالی کرده است). به نظر می‌رسد هنرمند در این اثر از مرز زیبا نوشتن کلام شاعرانه عبور کرده و خود شعری جدید سروده است.

تکرار هجا: معادل این آرایه را در خوشنویسی می‌توان در چلیپاها یا در کتابت اشعار مشاهده کرد، هنرمند در کتابت این آثار سعی می‌کند کلمات قافیه و ردیف در پایان هر بیت را شبیه دیگر ابیات بنویسد. در قطعهٔ کتابت شماره

۳ –د ترکیب به گونه‌ای است که انتهای تمام سطرها با حرفی به پایان برسد و همچنین نوشتن این حرف به صورت معکوس این هماهنگی و تکرار را برجسته‌تر می‌کند.

تکرار واژه: تکرار واژه، انواعی دارد که در این مجال به نوع طرد و عکس و نوع تکریر بسنده شده است. معادل این آرایه‌ها را نیز می‌توان در خوشنویسی پیدا کرد به‌طوری‌که حتی تکنیکی به نام مشی‌نویسی وجود دارد که شباهت زیادی به آرایهٔ طرد و عکس دارد. در این تکنیک هنرمند خوشنویس یک سمت اثر را می‌نویسد و سمت دیگر را به صورت آینه‌ای تکرار می‌کند. آثار زیبایی به خط ثلث با این تکنیک خلق شده است اما نستعلیق‌نویسان نیز آثاری دارند که می‌تواند نمایندهٔ تصویری این آرایه باشد (قطعه شماره ۳–ه).

معادل تکرار یا تکریر را می‌توان در یکی از قالب‌های خوشنویسی به نام سیاه‌مشق نیز جستجو کرد، این آرایه به ویژه در سیاه‌مشق‌های تمرینی مشهود است (قطعه شماره ۳–و).

الف) معادل بصری واج‌آرایی		ب) معادل بصری واج‌آرایی		ج) معادل بصری واج‌آرایی

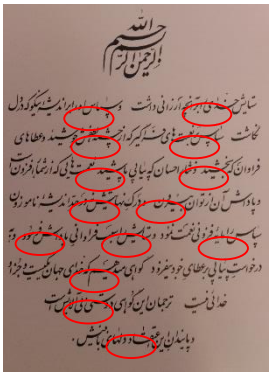
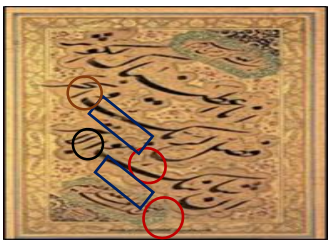
د) معادل بصری تکرار هجا		ه) معادل بصری طرد و عکس		و) معادل بصری تکریر

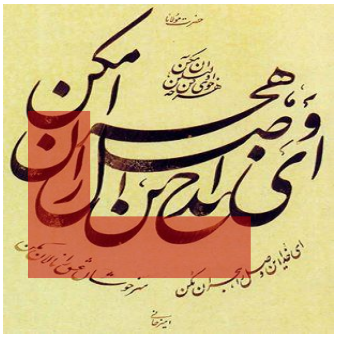
تصویر ۴. تجلی روش تکرار در خوشنویسی نستعلیق

۵. تحلیل یافته‌ها

با مطالعهٔ آرایه‌های ادبی و تحلیل و توصیف آثار خوشنویسی از منظر به‌کارگیری این آرایه‌ها و تطبیق این دو با هم می‌توان چنین نتیجه گرفت که هنرمندان خوشنویس از همان روش‌هایی برای ایجاد ریتم و هماهنگی در اثرشان استفاده می‌کنند که شاعران برای ایجاد موسیقی بیشتر در کلامشان به‌کار می‌گیرند و این را می‌توان ناشی از ماهیت مشترک این دو که همان هنر است دانست. لازم به ذکر است عامل اصلی زیبایی آفرین در این ترفندها، تکرار است؛ چراکه تکرار یک چیز، یادآور آن و دریافت آن، شادی‌آفرین است. جدول شمارهٔ ۲، قیاس آرایه‌های ادبی لفظی و معادل بصری آن را در خط نستعلیق نمایش می‌دهد. به این صورت که ابتدا تعریف آرایه یا ترفند مورد نظر در ادبیات مطرح شده و سپس نمونه‌ای از به‌کارگیری آن ترفند در ادبیات (به صورت شنیداری) و در خط نستعلیق (به صورت تصویری) ارائه شده و در انتها به تبیین شباهت‌های دو ترفند زبانی و تصویری پرداخته شده است.

جدول ۲. تطبیق آرایه‌های لفظی در ادبیات و خط نستعلیق

آرایه ادبی	تعریف آرایه ادبی	نمونه در ادبیات	معادل بصری آرایه در خط نستعلیق	تبیین شباهت‌های دو ترفند زبانی و تصویری
سجع	سجع همان قافیه است که در آخر جمله‌ها و قرینه‌های سخن منثور می‌آید، ویژگی‌های سجع تقریباً با قافیه یکسان است. البته رعایت آن در همه جمله‌ها و قرینه‌ها ضروری نیست. به علاوه پس از هر دو یا چند قرینه قافیه تغییر می‌کند.	حالی که من این سخن بگفتم دامن گل بریخت و در دامنم آویخت		در ترفند زبانی سجع، تکرار کلمات هماهنگ ایجاد موسیقی شنیداری می‌کنند و در ترفند تصویری معادل آن تکرار حرکات هماهنگ ایجاد موسیقی بصری می‌کنند
ترصیع	ترصیع آن است که هر واژه در قرینه یا مصراع اول یا معادل‌های خود در قرینه یا مصرع دوم هم قافیه باشد و هم وزن	زبانش توان ستایش نداشت روانش گمان نیایش نداشت		در این قطعه هماهنگی حرکات از لحاظ تصویری در سطحی است که می‌توان آن‌را از این لحاظ معادل ترفند شنیداری ترصیع دانست.

آرایه ادبی	تعریف آرایه ادبی	نمونه در ادبیات	معادل بصری آرایه در خط نستعلیق	تبیین شباهت‌های دو ترفند زبانی و تصویری
جناس	جناس یا همجنس‌سازی، نزدیکی هرچه بیشتر واژه‌ها از نظر لفظی است	نه من ز بی عملی در جهان ملولم و بس ملامت علما هم ز علم بی عمل است.		استفاده از حرکات همجنس (دوایر) در کنار هم نوعی تکرار یا ریتم بصری در اثر خوشنو یسی مشابه آنچه در جناس و به‌خصوص جناس اشتقاق اتفاق می‌افتد، به‌وجود آورده است.
تکرار واک (واج آرایی)	به تکرار یک واج صامت یا مصوت در یک بیت یا عبارت گفته می‌شود به گونه‌ای که طنین آن در گوش بر جای بماند و باعث پیدایش موسیقی آوایی در آن بخش از سخن شود.	سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند		تکرار یک حرکت یکسان (دایره معکوس) از لحاظ بصری احساسی شبیه به تکرار یک واج از لحاظ شنیداری ایجاد می‌کند.
تکرار هجا	یعنی تکرار یک هجا در متن کلام، معمول‌ترین آن تکرار ادات جمع است.	من از جهان بی تفاوتی فکرها و حرف‌ها و صداها می‌آیم		تکرار حرکات یکسان در انتهای سطرها شبیه تکرار هجاهای یکسان (ادات جمع) در آخر کلمات است.
تکرار واژه (طرد و عکس)	تکرار واژه در کلام انواعی دارد که یکی از آنها طرد و عکس یا تبدیل و عکس است.	دلبر جانان من، برده دل و جان من برده دل و جان من، دلبر جانان من		تکرار جمله و حرکات آن به صورت معکوس در قطعه خوشنویسی از لحاظ تصویری شبیه به تکرار کلام به صورت معکوس از لحاظ شنیداری در آرایه طرد و عکس است.

آرایه ادبی	تعریف آرایه ادبی	نمونه در ادبیات	معادل بصری آرایه در خط نستعلیق	تبیین شباهت‌های دو ترفند زبانی و تصویری
تکرار واژه (تکریر)	یکی دیگر از انواع تکرار در سطح واژه است	ای هوس‌های دلم بیا بیا بیا بیا ای مراد و حاصلم بیا بیا بیا بیا مشکل و شوریده‌ام چون زلف تو چون زلف تو ای گشاد مشکلم بیا بیا بیا بیا		تکرار واژه‌های یکسان پشت سر هم شبیه به تکرار حرکات یکسان پشت سر هم در قطعه سیاه مشق است.

نتیجه

این پژوهش از منظر مطالعات بینارشته‌ای ادبیات و هنر، به شگردهای مشترک زیبایی‌آفرین در بدیع ادبی و خط نستعلیق اشاره می‌کند. هدف از این پژوهش اثبات شباهت بین ترفندهایی است که شاعران فارسی زبان و خوشنویسان نستعلیق‌نویس برای ایجاد موسیقی بیشتر در اثرشان به‌کار می‌گیرند که در ادبیات به این ترفندها آرایه‌های لفظی می‌گویند. در این راستا پس از آشنایی مختصر با خط نستعلیق، به توضیح بدیع لفظی و بخش‌بندی آرایه‌های لفظی بر اساس روش‌های تسجیع، تجنیس و تکرار پرداخته شد و سپس آثار منتخب خوشنویسی، مورد تحلیل و تطبیق قرار گرفت. در نهایت با جمع‌بندی مطالب این بخش‌ها می‌توان چنین نتیجه گرفت که: هنرمندان خوشنویس برای ایجاد ریتم یا به عبارت دیگر موسیقی بصری در آثارشان روش‌هایی را به کار می‌گیرند که تا حدود بسیار زیادی مشابه با روش‌هایی است که شاعران برای افزون کردن موسیقی کلامشان استفاده می‌کنند و ما آنها را با عنوان روش‌های تسجیع، تجنیس و تکرار می‌شناسیم. از بررسی و تحلیل دقیق‌تر آثار خوشنویسی این نکته مطرح می‌گردد که این مشابهت حتی در سطحی است که می‌توان معادلی تصویری برای آرایه‌هایی نظیر واج‌آرایی، طرد و عکس، جناس و ...که تحت این روش‌ها مطرح شده‌اند، پیدا کرد. این مشابهت احتمالاً به دلیل ماهیت هنری، فرهنگ مشترک و هماهنگی و وابستگی ادبیات و خوشنویسی ایرانی با یکدیگر است. هدف و دستاورد این پژوهش نمایان کردن بخش کوچکی از مشابهت ادبیات و خوشنویسی (بدیع لفظی در شعر فارسی و خط نستعلیق) است و این در حالی است که این شباهت‌ها را می‌توان در بخش بدیع معنوی، قالب‌های شعر فارسی و قالب‌های خط نستعلیق و همچنین در دیگر خطوط اسلامی مانند خطوط نسخ و ثلث که بیشتر برای نوشتن کلام مسجع قرآن کریم استفاده می‌شوند پیگیری کرد و از این منظر این پژوهش قابلیت گسترش و مطالعات عمیق‌تر را دارد.

پی‌نوشت

۱. فیلسوف قرن هجدهم آلمانی که واژه استتیک (زیبایی) از زمان او مفهومی جدید یافت که کمابیش تا به امروز برقرار مانده است.

کتابنامه

اسحاق‌زاده، روحا... (۱۳۹۴). اصول و مبانی خط نستعلیق. اصفهان: نشر مهرآذین.

اسحاق‌زاده، روحا... و صادقیان، حمید روحانی اصفهانی، الهام. (۱۳۹۷). مقایسهٔ ارتباطات بصری در خط نستعلیق بین دو شیوه صفوی و معاصر (میرعماد و امیرخانی). نشریه هنرهای زیبا هنرهای تجسمی. دوره ۲۳. شماره ۲. صص ۴۶-۳۵.

امیرخانی، غلامحسین. (۱۳۷۶). ترکیب بند محتشم کاشانی. چهارم. تهران: انجمن خوشنویسان ایران.

----------. (۱۳۸۰). صحیفه هستی. اول. مشهد: انتشارات کلهر.

----------. (۱۳۸۶). جلوه‌های نیاز مناجات منظوم منسوب به حضرت علی. اول. تهران: انتشارات امیرخانی.

----------. (۱۳۸۸). آداب الخط. هشتم. تهران: انجمن خوشنویسان ایران.

----------. (۱۳۹۱). آفتابی در سایه. اول. مشهد: انتشارات میردشتی با همکاری انجمن خوشنویسان مشهد.

پایدارفرد، آرزو؛ سلیمانی‌فر، مجتبی. (۱۳۹۳). نگاهی به عناصر بصری موسیقایی در هنرهای تجسمی. نشریه چیدمان. سال سوم. شماره ۷. صص ۱۱۲-۱۰۶.

داندیس، دونیس. (۱۳۸۵). مبادی سواد بصری. ترجمه مسعود سپهر. چاپ چهاردهم. تهران: انتشارات سروش.

رمضان‌ماهی، سمیه؛ بلخاری قهی، حسن؛ ریخته‌گران، محمدرضا؛ محمودی، ابوالفضل. (۱۳۹۷). نسبت زیبایی شناسی و هنرهای سنتی در حکمت هنر هندو. نشریه کیمیای هنر. سال هفتم. شماره ۲۷. صص ۱۰۸-۹۳.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۹). بدیع. بیستم. تهران: دانشگاه پیام نور.

شیمل، آن‌ماری. (۱۳۸۹). خوشنویسی و فرهنگ اسلامی. اسدالله آزاد. چهارم. مشهد: انتشارات آستان‌قدس.

طاهریان، غلامرضا. (۱۳۸۲). نگاهی علمی به زاویه قلم نستعلیق. تهران: نشر کلک دیرین.

عقیقی بخشایشی، عذرا. (۱۳۷۵). هنر خط و زنان خوشنویس در تمدن اسلامی. اول. تبریز: نشر آذربایجان.

فرهنگی، زهرا. (۱۳۹۱). بررسی وجوه اشتراک خوشنویسی و موسیقی ایرانی. پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه تهران. پردیس هنرهای زیبا. گروه مطالعات عالی هنر. استاد راهنما: سیدحسام الدین سراج.

فلسفی، امیر احمد. (۱۳۷۶). نگاهی به ترکیب در نستعلیق. تهران: انتشارات یساولی.

قطاع، محمدمهدی. (۱۳۸۳). مبانی زیباشناسی در شیوه میرعماد. کتاب ماه هنر. شماره ۶۹ و ۷۰. صص ۱۰۴-۱۱۰.

قلیچ‌خانی، حمیدرضا. (۱۳۹۲). درآمدی بر خوشنویسی ایرانی. اول. تهران: موسسه فرهنگ معاصر.

محمودی، آزاد. (۱۳۸۷). اصطلاحات خوشنویسی در شعر شاعران بزرگ ایران. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

مشتاق، خلیل. (۱۳۸۶). خط و کتابت. اول. تهران: آزاد اندیشان.
معنوی راد، میترا. (۱۳۹۲). تعامل ساختار و سبک در شکسته‌نویسی. تهران: فصلنامه علمی-پژوهشی نگره.
وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۹۰). بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی. پنجم. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
ورامینی، نیما (۱۳۹۰). تفکر خلاق در گرافیک. تهران: انتشارات فرهنگسرای میردشتی.
هاسپرز، جان و اسکراتن، راجر. (۱۳۷۹). فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی. ترجمه یعقوب آژند. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
همایی، جلال‌الدین. (۱۳۶۱). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: توس
یاحقی، فرید. (۱۳۸۸). «جناس؛ آرایه ادبی، آرایه بصری مقابسه تطبیقی جناس‌های لفظی و بصری در انیمیشن». نقد ادبی. سال ۲. شمار۵. ۱۹۵-۱۷۶.

Baumgarten, Alexander Gottlieb. (2012). Aesthetica, Volume 1, (Latin Edition), Publisher: Nabu Press.
Levinson, Jerrold. (2005). The Oxford Handbook of Aesthetics (Oxford Handbooks Series).

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.v53i3.87343

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۰۹، تابستان ۱۳۹۹
مقاله پژوهشی

مسئلهٔ دیوِ گاوپای و دانای دینیِ مرزبان نامه

یعقوب فولادی[۱]
دکتر محمّد بارانی[۲]

چکیده

داستان «دیوِ گاوپای و دانای دینی» از مشهورترین و بحث‌برانگیزترین داستان‌های مرزبان‌نامه و داستانی بلند است که تمامِ بابِ چهارم را به خود اختصاص داده است. بُن‌مایهٔ این داستان، رنگ و بوی اساطیری دارد و روایتِ آن را می‌توان در پیوند با الگوهای روایی-اساطیریِ ایرانی دانست. همین موارد نظرِ پژوهشگران را به خود جلب کرده و باعث شده است نظرهای مختلفی در موردِ این داستان بیان و ارائه شود. در این مقاله با نگاهی به نقد و نظرهای مربوط به داستانِ «دیوِ گاوپای و دانای دینی» و بررسیِ این آرا؛ با تحلیلی تاریخی-اسطوره‌ای به روشِ کتابخانه‌ای و اسنادی در پیِ پاسخ به این پرسش هستیم که آیا سرچشمه‌های پیشنهادیِ پیشین می‌توانند منبعِ این داستان باشند یا این داستان آبشخوری دیگر دارد؟ و می‌توان متنِ خاصّی را در پرداختِ ساختارِ این داستان دید؟ نتیجهٔ حاصل از پژوهش نشان می‌دهد بُن‌مایهٔ داستانِ «دیوِ گاوپای و دانای دینیِ» مرزبان‌نامه مناظرهٔ زرتشت و اهریمن است که از اوستا و منابعِ پهلوی گرفته شده و ساختارِ این داستان بر اساسِ کتابِ مینوی خرد پی ریخته شده-است.

کلیدواژه‌ها: مرزبان‌نامه، دیوِ گاوپای و دانای دینی، متونِ پهلوی، اوستا، زرتشت و اهریمن.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان fouladi_yaghoub@yahoo.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان(نویسنده مسئول) barani@lihu.usb.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۳/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۳۰

۱- سخنِ آغازین

مرزبان‌نامه، هم از نظر صورت و هم محتوا، از شاهکارهای ادب پارسی و یکی از جواهراتِ گران‌بهای تاجِ ادبیات پارسی است؛ بلکه می‌توان گفت این کتاب و کلیله‌ودمنه دو گوهر هستند که همراه با هم بر تاجِ کلامِ پارسی قرار دارند (بهار، ۱۳۷۳، ج ۳: ۱۹). مرزبان‌نامه مشتمل بر حکایات، تمثیلات و افسانه‌های حکمت‌آمیز است که به شیوهٔ کلیله‌ودمنه از زبانِ انسان و وحوش و طیور و دیو و پری فراهم آمده است. این کتاب از آثارِ ارزشمندِ ادبیاتِ پارسی است که در قرنِ چهارم به قلمِ اسپَهبَد مرزبان بن رستم بن شَروین، به زبانِ تبرستانی، نگارش یافت و در نیمهٔ اولِ قرنِ هفتم، میانِ سال‌های ۶۲۲ - ۶۱۷، سعدالدین وراوینی آن را به زبانِ پارسی دری و به نثرِ فنّی برگرداند (ر.ک: صفا، ۱۳۶۹، ج ۲: ۱۰۰۸ - ۱۰۰۵؛ بهار، ۱۳۷۳، ج ۳: ۲۰ - ۱۴). این کتاب علاوه بر اینکه از نمونه‌های موفقی است که ارزشِ ادبی بالا و قابلِ توجّهی در ادبِ فارسی دارد؛ دارای محتوایی ارجمند و داستان‌هایی با رسالت‌های والا نیز هست. مرزبان بن رستم با آشنایی بر فرهنگ، داستان‌ها و اساطیرِ ایرانی از آنها به طورِ هنرمندانه در مضمون‌سازی، شخصیت‌پردازی و نمادسازی سود جُسته و با پرداختن به آنها برای حُسنِ تأثیرِ کلامِ خود بهره برده است. با یک نگاه کلّی بر متنِ این اثر متوجه خواهیم شد که ژرف‌ساختِ بسیاری از داستان‌های آن و درون‌مایهٔ این کتاب از جهان‌بینی ایرانِ باستان خصوصاً فرهنگِ مزدیسنا سرچشمه گرفته است. در این رابطه محمّد معین بسیاری از منظومه‌های ایرانِ پس از اسلام و کتاب‌های نثر ازجمله مرزبان‌نامه را با روایات و افسانه‌های پیش از اسلام در پیوند می‌داند و بر این باور است که ریشهٔ بسیاری از مطالبِ مرزبان‌نامه را می‌توان در فرهنگ و ادبیاتِ پیش از اسلام پیدا کرد (معین؛ ۱۳۲۴: ۶ و ۷)؛ همچنین برخی آن را یادگاری از ایرانِ عهدِ ساسانی می‌دانند (ریپکا، ۱۳۸۱: ۳۳۷-۳۳۶ و رضایی، ۱۳۸۹: ۶۸-۴۷). از این دیدگاه و از نگاه نقدِ اسطوره‌شناسی، پرمناقشه‌ترین و مشهورترین داستانِ این کتاب، داستانِ «دیوِ گاوپای و دانای دینی» است که نظراتِ مختلفی در موردِ آن بیان شده است.

۱ - ۱- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ مرزبان‌نامه تاکنون آثارِ پرمایه‌ای منتشر شده است که هر یک به فراخورِ موضوع و دامنهٔ پژوهش، گِرهی از برخی فروبستگی‌ها و ابهاماتِ این متن گشوده‌اند. در رابطه با داستانِ «دیوِ گاوپای و دانای دینی» نیز تاکنون سه پژوهشِ مستقل و یک نقدِ کوتاه صورت گرفته است که هر یک از دیدگاهِ خاصی به آن پرداخته و بُن‌مایه‌ای برای آن معرفی کرده‌اند. به این دلیل که در ادامهٔ مقاله، پژوهش‌های مربوط به این مبحث را نقد و بررسی خواهیم کرد، در اینجا فقط به ذکرِ آنها بسنده می‌کنیم: از نخستین کسانی که به «دیوِ گاوپای و دانای دینی» توجه نشان داده‌اند و به طورِ علمی به ژرف‌ساختِ آن پرداخته‌اند محمّد معین در یوشت فریان و مرزبان‌نامه (۱۳۲۴) است. پس از آن سیروس شمیسا در مقالهٔ «مرزبان‌نامه و خاطرهٔ شکستِ دیوان» (۱۳۶۱) و محسنِ فرزانه در کتابِ صوفی یا سوفی: مانویّتِ دگرگون‌شده (۱۳۶۷) را باید نام برد. آثار متأخری که در آن به این داستان پرداخته شده است: احمد تفضّلی

در تاریخِ ادبیاتِ ایرانِ پیش از اسلام (۱۳۹۳)، مقالهٔ «نقد اسطوره‌گرای بابِ دیو گاوپای و دانای دینیِ مرزبان‌نامه» (۱۳۹۰) اثر شیرین رزمجو بختیاری و الهام خلیلیِ جهرمی و مقالهٔ «تحلیلِ جنبه‌های مانویِ داستانِ دیوِ گاوپای و دانایِ دینیِ مرزبان‌نامه» از معصومه حسینی (۱۳۹۶: ۴۷-۲۷) می‌باشند.

وجه تمایزِ این پژوهش با آثارِ معرفی شده در این است که: به طور اجمالی تمام پژوهش‌ها و نقدهای پیشین را بررسی و پس از ارائهٔ چند فرضیهٔ احتمالی، نظرِ خود را در موردِ ژرف‌ساخت و ساختارِ این داستان بیان کرده‌ایم.

۲- خلاصهٔ داستانِ «دیوِ گاوپای و دانای دینی»

در روزگارانِ کهن که دیوان آشکارا می‌گردیدند، با آدمیان آمیزش می‌کردند و پیوستگیِ بسیار داشتند و مردم را گمراه می‌کردند؛ مردی دینی در سرزمین بابِل پدید می‌آید و مردمان را به خویش می‌خواند. دیوان به مهترِ خویش، دیوِ گاوپای، شکایت می‌برند. گاوپای با سه وزیرِ خود مشورت می‌کند. وزیرِ مهتر می‌گوید: باید صبر کنیم تا بخت از او روی‌گردان شود. وزیرِ دوم می‌گوید: اگر هیچ کوششی بر ضد او نکنیم، او هر لحظه قوی‌تر و ما هر لحظه ضعیف‌تر می‌شویم. وزیرِ سوم می‌گوید: کشتنِ مردِ دینی بدونِ سبب صلاح نیست؛ بهتر است او را فریب دهی و به امورِ دنیوی مشغول سازی تا مردم از او برگردند. گاوپای این رأی را پذیرفت و گفت: بهتر است با او در مجمعی عام مباحثه کنم تا جهلِ او بر مردم آشکار شود و آنگاه او را بکشم. دیوِ گاوپای دوباره با وزیرِ مهتر مشورت کرد. وزیر نظرِ خود را چنین ابراز کرد که باید در این کار احتیاط کرد و من می‌ترسم که به خیال برتری جستن قدم پیش گذاریم؛ امّا کارِ ما از این که هست فروتر شود. گاوپای گفت: امّا با خرد و دانش می‌توان بر خصم چیره شد. وزیر گفت: ولی تو در مناظره شکست خواهی خورد؛ زیرا این مردِ دینی بسیار سخنور و اهلِ علم است. باید صبر کنیم تا بخت از او برگردد. گاوپای گفت: هنوز این مردِ دینی بلایی بر سر ما نیاورده، این همه باعثِ ترسِ شما شده است. من باید حتماً چاره‌ای بیندیشم و آبِ رفته را به جوی بازآورم. آنگاه هزار دیوِ دانا را انتخاب کرد و نزدیک کوهی که صومعهٔ مردِ دینی در آنجا بود، رفت و دیوی را مأمور ساخت تا به مردِ دینی پیغام برد که برای مناظره در حضورِ جمع حاضر شود. دیو پیغامِ خود را گزارد. مردِ دینی پذیرفت. صبحِ فردا گاوپای با دیوان به نزدیکِ کوه رفت و همهٔ دیوان و پریان و آدمیان جمع شدند و قرار بر این نهاده شد که اگر مردِ دینی برنده شود، دیوان آبادی‌های زمین را رها کنند و به نشیب و گودها روند و در غارهای زمین‌های پست ساکن شوند و دیگر با آدمیان رفت و آمد نداشته باشند و اگر مردِ دینی شکست یافت، کشته شود. سپس دیو شروع به سؤالاتی کرد که مردِ دینی همه را با موفقیت جواب داد. صبحِ فردا گاوپای به شیوهٔ دیگری آغاز کرد و سؤالاتِ دیگری پرسید. سرانجام دیوِ گاوپای و دیوانِ دیگر چون معلوماتِ شگفتِ مردِ دینی را دیدند، از آن مباحثه پشیمان شدند و نزدِ مردم شرمسار گشتند و بر طبقِ قرار از آنجا رفتند و در زیرِ زمین و زمین-های پست خانه ساختند و دیگر با آدمی‌زاده نیامیختند (مرزبان‌بنِ رستم، ۱۳۶۳: ۱۰۲- ۷۹).

۳- بحث و بررسی

در زیر نخست پژوهش‌های پیشین را به ترتیبِ تاریخِ نشرِ آنها نقد و بررسی می‌کنیم؛ سپس نظرِ خود را بر اساسِ تحلیلِ تاریخی-اسطوره‌ای بیان می‌کنیم و در پایان، بخش‌هایی از این داستان را با متنِ احتمالی که بر اساسِ آن ساخته و پرداخته شده است، تطبیق خواهیم داد.

۳- ۱- نقد و نظرِ محمّد معین

معین منبعِ این داستان را ماتیکانِ یوشت فریان و اَخت می‌داند و قائل به این است که «دیوِ گاوپای و دانای دینی» برگرفته از این رساله است (معین: ۱۳۲۴). ماتیکانِ یوشت فریان داستانی اساطیری (سکایی؟) است که در زمرهٔ ادبیاتِ اندرزی به شمار می‌آید و در آن خصوصیاتِ ادبیاتِ شفاهی به خوبی مشهود است. هستهٔ داستانِ این چیستان قدیمی است؛ ولی جزئیاتِ آن که در اوستا نیامده، به صورتِ شفاهی حفظ و به فارسی برگردانیده شده و سپس به کتابت درآمده است (ن.ک: تفضلی، ۱۳۹۳: ۲۵۰). نثرِ نهایی این رساله احتمالاً در اواخرِ دورانِ ساسانی بوده؛ امّا بعدها در آن دست‌کاری صورت گرفته است، زیرا نفوذِ فارسی را در آن می‌بینیم (پیشین: ۲۵۴). در اوستا به‌طورِ بسیار مختصر از آن گفته شده است:

«یُوایشتَ از خاندان فْریانَ در آبخوستِ خیزاب‌شکنِ رَنگْها، صد اسب و هزار گاو و ده‌هزار گوسفند، او را پیشکش آورد و از وی خواستار شد: ای اَرِدْویسوَر اَناهیتا!! ای نیک! ای تواناترین! مرا این کامیابی ارزانی دار که من بر اَختْیَهٔ نیرنگ‌بازِ خیره‌سر چیره شوم؛ که من بر پرسش‌های او -نود و نه پرسشِ دشواری که «اَختْیَهٔ نیرنگ‌بازِ خیره‌سر، به دشمنی از من کند- پاسخ توانم گفت. اَرِدْویسوَر اَناهیتا -که همیشه خواستارِ زَور نیازکننده و به آیینْ پیشکش آورنده را کامروا کند- او را کامیابی بخشید» (اوستا، آبان‌یشت، کردهٔ بیستم: بند ۸۱، ۸۲ و ۸۳).

خلاصهٔ داستانِ یوشت فریان:

اَختِ جادو با هفتاد هزار سپاه به سوی شهری می‌رود و می‌خواهد آنجا را نابود کند. می‌گوید کسی که از پانزده سال کمتر نداشته باشد و از آیینِ ایزدان آگاه باشد، بیاید تا از او سؤالاتی کنم و اگر نتواند جواب دهد، او را خواهم کشت. سرانجام کسی به نام یوشت فریان پیدا می‌شود. اَخت جادو به او پیغام می‌دهد که به دربارِ من آی تا از تو سی و سه چیستان بپرسم و اگر از عهدهٔ جواب برنیامدی، کشته خواهی شد. یوشت فریان هر سی و سه معما را جواب می‌دهد و سپس از اَخت جادو سه سؤال می‌کند و می‌گوید اگر جواب ندادی، من تو را می‌کشم. اَخت جادو که از جواب بازمانده است، برای استمداد به نزدِ اهریمن می‌رود. اهریمن نیز از جواب عاجز است. پس یوشت فریان با کاردِ برسم‌چین، با نیرنگِ دینی، اَخت جادو را کشت و دروج را که اندر تنِ او بود ناکار کرد (داستانِ یوشت فریان، ۱۳۹۶: ۵۵ - ۴۳).

معین که با یک مقایسهٔ عالمانه ماتیکانِ یوشت فریان را بُن‌مایهٔ «دیوِ گاوپای و دانای دینی» دانسته است؛ شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو داستان را این‌گونه بیان می‌کند: «از مقایسهٔ مندرجاتِ رسالهٔ پهلوی و بابِ چهارمِ مرزبان‌نامه، شباهتِ تام اساسِ داستان در هر دو کاملاً مشهود می‌گردد. اینک وجودِ شباهت‌ها: ۱- طرحِ هر دو مبتنی بر مناظره است؛ ۲- این مناظره در هر دو کتاب بینِ یک دیو و یک آدمی صورت می‌گیرد؛ ۳- دیو در هر دو، سر و پیشوای دیوان معرفی شده است؛ ۴- آدمی (طرفِ مخالف)، در هر دو مردی دیندار و پرهیزگار شناسانده شده؛ ۵- در هر دو، دیو با لشکرِ خود (منتهی در مرزبان‌نامه با هزار و در یوشت‌فریان با هفتادهزار تن)، به معارضه شتافته؛ ۶- در هر دو داستان، دیو را زیرک و آگاه ولی دیندار را آگاه‌تر معرفی می‌کند؛ ۸- در هر دو، دیو از پاسخ‌های مردِ پارسا متعجّب می‌گردد و ۹- دو داستان با غلبهٔ مردِ دیندار بر دیو پایان می‌یابد. اختلافاتی که در دو داستان به نظر می‌رسد در طرحِ کلّی و ارکانِ قصه خللی وارد نمی‌آورد؛ بلکه به مقتضای محیط نگارش و مراعاتِ آیین و مراسمِ معمول بعضی اختلافات در آن دو دیده می‌شود» (معین، ۱۳۲۴: ۱۵).

۳- ۲- نقد و نظرِ سیروس شمیسا

سیروس شمیسا در مقالهٔ «مرزبان‌نامه و خاطرهٔ شکستِ دیوان» در بابِ پژوهشِ معین و نظرِ ایشان، شباهت-های این دو داستان را کلّی می‌دانند و با نظرِ ایشان موافق نیستند؛ بلکه وی این احتمال را داده‌اند که «منشأ داستانِ دیوِ گاوپای و دانای دینی یک روایتِ قدیمی از شکستِ مردمانِ بومی مازندران و گیلان از آریایی‌ها باشد که به صورتِ سینه به سینه روایت شده و به عصرِ مرزبان‌بنِ رستم رسیده است. در اینجا شکستِ نظامی بنا به طرح‌های اساطیری تبدیل به شکستِ معنوی شده است. البته در اینجا قبولِ دیانتِ زرتشتی به وسیلهٔ بومی‌های شمال نیز مطرح است و فی‌الواقع اساطیرِ چند دوره با هم درآمیخته است» (شمیسا، ۱۳۶۱: ۱۲۸۱). شمیسا در ادامه در خصوصِ نظرِ معین و نظرِ خود، می‌گوید: در اینجا دو نکته قابل ذکر است: **اولاً** چنین نیست که بینِ دو داستان اختلافاتِ مهمی وجود نداشته باشد و اصولاً حال و هوای این دو قصه متفاوت است. **ثانیاً** این داستانِ اخیر را هم می‌توان درست در ادامهٔ فرضِ ما مطالعه کرد؛ زیرا باید پرسید: غرض از به وجود آمدنِ این داستان‌ها با چنین طرح‌های مشابهی چه بوده است؟ آیا فقط ذکرِ این نکته مطرح بوده است که مردِ دینی بر غیرِ دینی فائق می‌آید؟ و یا طرحِ چند چیستان و بیانِ فنّ مجادله و کلام و از این قبیل مطرح بوده است و یا خیر این‌گونه داستان‌ها نشانه‌هایی از ماجراهای تاریخی هستند که از زمان‌های دور به صورتِ اساطیر در خاطرهٔ مردم جایی جُسته‌اند (ر.ک: پیشین: ۱۲۸۳).

همان‌گونه که در بالا گذشت، نظرِ سیروس شمیسا با نظرِ محمّد معین در موردِ بابِ چهارمِ مرزبان‌نامه متفاوت است. معین قائل به این هستند که این داستان برگرفته از ماتیکان یوشت فریان و اَخت است؛ ولی نظرِ شمیسا این‌چنین است که آریاییان مردمانِ بومی مازندران و گیلان را «دیو» می‌گفته‌اند، پس از مدت‌ها با آمدنِ آریاییان به

تبرستان و جنگِ بینِ بومیان (دیوها) و آریاییان -که خود را بهدین/دیندار می‌گفتند-؛ بومیان شکست می‌خورند و این خاطره به نحوی در بینِ مردمِ شمال به جا مانده است.

۳- ۳- نقد و نظرِ احمد تفضّلی

نظرِ محمّد معین، نظری بسیار جالب و عالمانه است که در جایگاه خود -و در آن زمان- کشفی ارزنده و علمی است. در خصوصِ «دیوِ گاوپای و دانای دینی» و همچنین ارتباطِ آن با ماتیکانِ یوشت فریان و اَخت، آرایی دیگری نیز از دیگر پژوهشگران می‌بینیم. احمد تفضّلی در تاریخِ ادبیاتِ ایرانِ پیش از اسلام می‌گویند: «شباهت‌هایی میانِ بخش‌هایی از این رسالهٔ پهلوی (یوشت فریان و اَخت) و مناظرهٔ دیوِ گاوپای و دانای دینی که در بابِ چهارمِ مرزبان‌نامه آمده است، دیده می‌شود. امّا احتمال نمی‌رود که عینِ رسالهٔ یوشت فریان مورد استفادهٔ مؤلفِ مرزبان‌نامه یا کسی که اثرش مأخذ وی بوده، قرار گرفته باشد؛ بلکه باید گفت که این‌گونه ادبیات در تدوینِ داستانِ مذکور در مرزبان‌نامه نیز تأثیر داشته است» (تفضلی، ۱۳۹۳: ۲۵۴ - ۲۵۳).

۳- ۴- نقد و نظرِ رزمجو بختیاری و خلیلیِ جهرمی

شیرین رزمجو بختیاری و الهام خلیلیِ جهرمی نیز در مقالهٔ «نقدِ اسطوره‌گرای بابِ دیو گاوپای و دانای دینیِ مرزبان‌نامه»، پس از پرداختن به نکاتی چون «مکان» و «زمانِ» داستان، دیو و دانایِ دینی را در اساطیرِ ایران بررسی کرده‌اند و درنهایت با بیانِ آرایِ پژوهشگرانِ پیشین در خصوصِ این داستان، سرانجام نظرِ خود را این‌گونه ارائه کرده‌اند که: «دانای دینی» قابلیتِ آن را دارد که آن را «حضرتِ سلیمان» دانست. به این صورت که «گاه می‌توان تصور کرد که با توجه به اشتراکاتی که این داستان با داستانِ پیامبرانِ شهر بابِل دارد؛ گویی پارسای دینی یکی از پیامبران است. با توجه به قرائنِ موجود، ما گمان می‌کنیم شخصیتِ سلیمان از شخصیت‌هایی است که با دانای دینی شباهت‌های زیادی دارد» (رزمجو بختیاری و خلیلیِ جهرمی، ۱۳۹۰: ۸۰)؛ اما در مورد «گاوپای» به نظری نرسیده‌اند و آن را از مسائلِ بحث‌برانگیزی دانسته‌اند که در کتاب‌های اسطوره‌ای داده‌های مشخصی در موردش یافت نشده است.

۳- ۵- نقد و نظرِ محسنِ فرزانه و معصومه حسینی

محسنِ فرزانه در کتابِ صوفی یا سوفی: مانویّتِ دگرگون‌شده بر آن است که این داستان صحنهٔ مناظرهٔ مانی با بزرگ‌موبدانِ دورهٔ ساسانی است و چون دارندهٔ مرزبان‌نامه، مانوی کیشِ متعصبی بوده، مانی را «دانایِ دینی» و بزرگ‌موبدان را «دیوِ گاوپای» و موبد را «دیو» و زرتشتیان را «دیوان» معرفی کرده است (فرزانه، ۱۳۶۷: ۳۸ به نقل از حسینی، ۱۳۹۶: ۳۲). چون فرزانه در اثباتِ این ادعا هیچ‌گونه استدلال یا سندِ تاریخی ارائه نکرده است و مشخص نمی‌کند که چنین مناظره‌ای کی و کجا صورت گرفته است؛ معصومه حسینی در مقالهٔ «تحلیلِ جنبه‌های

مانویِ داستانِ دیوِ گاوپای و دانایِ دینیِ مرزبان‌نامه» (حسینی، ۱۳۹۶: ۴۷-۲۷)، این مسئله را پی گرفته است و بـه زعمِ خود به صحت و سُقمِ این فرضیه پرداخته است.

حسینی در این راستا به مواردی در تأییدِ مانویّت در داستانِ «دیوِ گاوپای و دانای دینی» می‌پردازد و جنبه‌هایی از داستان را با مؤلفه‌های مانویّت نشان می‌دهد و برای اثباتِ مشابهتِ «مردِ دینی» با مانی و «دیوِ گاوپای» با کرتیر این فرضیه را مطرح می‌کند که مانویان به دلیلِ شرایطِ خفقان‌آوری که پس از مرگِ مانی داشته‌اند بـا دسـتکاری و تغییـر دادنِ افسانهٔ زرتشتیِ مناظرهٔ اخت و یوشت فریان، صحنهٔ مانی و کرتیر را (که به قتلِ مانی می‌انجامد) در آن مخفـی کرده باشند (پیشین: ۳۴-۳۹ و ۴۵-۴۴).

۳- ۶- نقد و نظرِ ما

۳- ۶- ۱- بررسیِ نقد و نظرها و چند سرچشمهٔ احتمالی

از میانِ نقد و نظرهای بالا در مورد داستانِ «دیوِ گاوپای و دانای دینی»، نظری که دانای دینی را حضرتِ سلیمان گرفته است بالکل مردود است. این نظر سست‌ترین نظر را در رابطه با بُن‌مایهٔ این داستان عرضـه کـرده اسـت. ایـن فرض بسیار کلّی و جوانب و جزئیات را در آن در نظر نگرفته‌اند. هر چند که صاحبانِ این نظر در مقاله خود، موضوع را نپرورده‌اند و به سراغِ تجزیه و تحلیلش نرفته‌اند؛ ولی همین نکته که قائل به این هستند کـه سـلیمان دانـای دینـی است؛ برای سست بودنِ این فرض کافی است. علاوه بر این، سلیمان هیچ ربطی به دانای دینی نـدارد؛ اصـلاً ایـن داستان هیچ سنخیّتی با داستان‌های سامی ندارد و مهم‌تر از همه کارکردِ این داستان با داستانِ سلیمان و ارتباطِ او بـا دیوان، هیچ نوع پیوند و ارتباطی نمی‌تواند داشته باشد.

نظرِ محمّد معین که منبعِ این داستان را ماتیکان یوشت فریان و اَخت می‌داند و سیروس شمیسا که احتمال داده‌اند منشأ این داستان یکِ روایت قدیمی از شکستِ بومیانِ مازندران و گیلان از آریایی‌ها باشد؛ هر دو جامع و عالمانه هستند؛ ولی به نظرِ نگارندگان سرچشمه‌های مذکور نمی‌توانند آبشخورِ این داستان باشند.

در موردِ مانوی بودنِ این داستان که نخست محسن فرزانه به آن پرداخته است و سپس معصومه حسینی در پـیِ اثباتِ آن به تحلیلِ جنبه‌های مانوی داستان برآمده است؛ باید گفته فارغ از مسائل و بحث‌های تاریخی و فرهنگی که آنها در پژوهش‌های خود مطرح کرده‌اند؛ انطباقِ داستانِ «دیوِ گاوپای و دانای دینی» با کرتیر و مانی، کـلاً تطبیقـی وارونه است؛ زیرا: ۱- در مسئلهٔ کرتیر و مانی، هر دو روحانی و شخصیّتِ دینی هستند در صورتی که در مرزبان‌نامه یکی دینی و دیگری غیرِ دینی است، ۲- پیروزِ این رقابت کرتیر است و ۳- مانی و یارانش کشته می‌شوند و پیروانش از ایران می‌گریزند. در صورتی که این دو پژوهشگر گاوپایِ مغلوب را کرتیر و دانایِ دینیِ پیروز را مانی -کـه کشـته

می‌شود- دانسته‌اند. همچنین از نگاهِ تحلیلِ مانویِ این داستان، می‌توان این نقد را بر صاحبانِ این فرضیه داشت که آیا نمی‌توان کرتیر را دانای دینی و مانی را دیوِ گاوپای دانست؟[۱]

در رابطه با سرچشمه و ریشهٔ «دیوِ گاوپای و دانای دینی» فرضیاتِ دیگری نیز به ذهن می‌رسد. ازجمله: در شاهنامهٔ ثعالبی در «سلطنتِ هوشنگ» این‌چنین آمده است که: «سپس به قلع و قمعِ ابلیس و من تبعش اقدام و پس از افنای شیاطینِ نابکار بقایای آنان را از مراوده و اختلاط با بنی نوع بشر ممنوع و مجبورشان ساخت که دیگر صدمه‌ای به آنان نرسانند؛ بنابراین شیاطین گریخته بِصَحاری و جبال و درّه‌ها و نقاطِ دوردست پناهنده شدند» (ثعالبی، ۱۳۸۵: ۳). این داستان ذهن را متمایل به این نکته می‌کند که دانای دینی و هوشنگ را باید یکی دانست.

یا داستانِ قومِ یأجوج و مأجوج و تقابلِ اسکندر/ کوروش با آنها که در اساطیر و داستان‌های قدیم آمده است (ر.ک: آزاد، ۱۳۸۶: ۲۸۸-۲۷۰) را به ذهن تداعی می‌کند. همچنین «ثنویّتِ ایرانی»؛ یعنی باور به دو اصلِ خیر و شرّ که باورهای بنیادی آریاییان است و به نبردِ هزاره‌ای میان اورمَزد و اهریمن برمی‌گردد. جوهرهٔ فکری انسانِ ایرانی با توجه به تضادِ نیکی و بدی و پیروزی نیکی شکل گرفته است و سعی در تقلید و تکرارِ این نمونهٔ ازلیِ نخستین را دارد. بر این بنیاد می‌توان گفت بُن‌مایهٔ فکری و ژرف‌ساختِ بنیادینِ «دیوگاوپای و دانای دینی» نیز بر اساسِ این نمونهٔ ازلی پی ریخته شده است. از یک طرف دانایِ دینی با مؤمنان و پیروانش و از طرفِ دیگر گاوپای با دیوان و رهروانش، همچون جبههٔ اورمزد و امشاسپندان و ایزدان است در برابرِ اهریمن و دیوان و خرفستران. پیروزی دانای دینی و شکستِ گاوپای و متواری شدن دیوها در غارها و تاریکی، همچون پیروزی اورمزد و نیروی نیکی و شکستِ اهریمن و جبههٔ بدی و رفتنِ آنها به جهانِ تاریکی است.

نبردِ اورمَزد و اهریمن به طورِ مفصّل در بُندَهِش آمده است (دادگی، ۱۳۹۵: بخش ۱ تا ۸)؛ علاوه بر این جزئیاتی از این نبرد نیز در دیگر متونِ پهلوی می‌بینیم که شکستِ دیوِ گاوپای از دانای دینی را به ذهن تداعی می‌کند. در «ماه فروردین روز خرداد» آمده است: «اهریمن با دیوان و دُروجان و خُنوشکان و ساستاران و کَربان بشوند. آز دیو دیوان و دروجان را همه بخورند و سروش اشو آز دیو را ناکار بکند. اورمَزد خدای اهریمن را بزند و بی‌هوش و ناکار بکند، طوری که پس از آن نه گَنامینو و نه از آن دام و دهش او بر زمین پادشاه بوند. اهریمن به همان سوراخی که از آن هجوم آورد آنجا شود و سرش را ببرند، و دوزخ را به هفت فلز بینبارند» (ماه فروردین روز خرداد: بند ۳۹- ۳۵). همین مورد در روایتِ پهلوی نیز آمده است: «اورمَزد با سروش اهلا برخیزد و سروش اهلا آز را بکشد. اورمَزد گناگ مینو را- با تاریکی و بدی گنده‌بویی که نخست که به درون هجوم آورد، به درون آورد همه را از سوراخی که به درون

۱. در رابطه با مناظره بودن و وجودِ مسائلِ کلامی و فلسفی در این داستان که فرزانه و حسینی آن را مؤلفه‌های مانوی دانسته‌اند؛ نظرِ خود را مبنی بر مانوی نبودنِ این مؤلفه‌ها زیرِ تیترِ «مینوی خرد، الگویی مناسب برای ساختار و محتوا» بیان کرده‌ایم.

تاخت - از آسمان بیرون کند و آن سوراخ او را چنان گیج و بی‌هوش کند که پس از آن، گیجی‌اش باز ماند» (روایتِ پهلوی، فصلِ چهل و هشتم: بند ۹۵ - ۹۴).

آن‌گونه که در بالا گذشت، با توجه به ثنویّتِ ایرانی و نبردِ هزاره‌ایِ نیک و بد و همچنین اشارات و روایتی که در متونِ پهلوی از جزئیاتِ این نبرد که شبیه دیوِ گاوپای و دانای دینی است، این ذهنیّت را به وجود می‌آورد که بنیاد و ریشهٔ این باب از مرزبان‌نامه نبردِ اورمَزد و اهریمن و داستانِ نیکی و بدی است؛ یا اینکه با توجه به داستانِ هوشنگ در شاهنامهٔ ثعالبی، دانای دینی و هوشنگ را یکی بدانیم و یا اینکه آبشخورِ آن داستانِ اسکندر/ کوروش و یأجوج و مأجوج باشد؛ امّا با تأملِ بیشتر و بررسیِ بیشترِ متونِ پهلوی، می‌توان این فرضیه‌ها را کنار گذاشت و ریشهٔ این باب را در جای دیگری جُست و دانست.

۳- ۶- ۲- تقابلِ زرتشت با دیوان

در موردِ سرچشمهٔ داستانِ «دیو گاوپای و دانای دینی»، شواهد و قراینی در کتاب‌های پهلوی می‌یابیم که نگارندگان بر اساسِ آنها «دانای دینی» را «زرتشت» می‌گیرد. مغلوب شدنِ دیوان توسطِ زرتُشت و پنهان شدنِ آنها در زیرِ زمین، از موضوعاتی است که در اساطیرِ ایرانِ باستان، اوستا و متونِ پهلوی نیز به میان آمده است. در زامیاد یَشت این موضوع را این‌گونه می‌بینیم: «فرّی که از آنِ زرتُشت بود که دینی اندیشید؛ که دینی سخن گفت؛ که دینی رفتار کرد؛ که در سراسرِ جهان اَستومَند در اَشَه، اَشَوَن‌ترین، در شهریاری بهترین شهریار، در رایومندی، رایومندترین، در فرّه‌مندی، فرّه‌مندترین و در پیروزی، پیروزمندترین. پیش از او، دیوان آشکارا بر این زمین در گردش بودند؛ آشکارا کامروا می‌شدند؛ آشکارا زنان را از مردان می‌ربودند و زاری‌کنندگان را می‌آزردند. آنگاه از یک اَهونَ وَیرْیَه که زرتُشتِ اَشَوَن چهار بار با درنگی درخور و در دومین نیمه به آوازی بلندتر بسرود، همهٔ دیوان به هراس افتادند؛ بدان گونه که آن نابکاران ناشایسته برای ستایش و ناسزاوار برای نیایش، در زیرِ زمین پنهان شدند» (اوستا، زامیاد یشت، کردهٔ دوازدهم: بند ۸۱ - ۷۹). آنگونه که آمد، بندِ موردِ بحث سرودی کهن است که هزیمتِ دیوان از زرتشت و گریختنِ آنان را به درونِ زمین بازگو می‌کند. مضمونِ بندِ پانزدهمِ یسنهٔ نهم نیز با این گفته هم‌داستان است: «ای زَرتُشت! ای آن که نیرومندترین، دلیرترین، تُخشاترین، چالاک‌ترین و پیروزترین آفریدگار دو مینو شدی! تو همهٔ دیوان را-که از پیش، همچون مردمان، روی زمین می‌گشتند- در زمین پنهان کردی» (اوستا، یَسْنه، هات ۹: بند ۱۵). در موردِ این مضمون و بندهای اوستا، کریستنسن چنین عقیده‌ای دارد: این قطعه دورنمایی از پندارهای عامیانه را که پیش از اصلاحاتِ زرتشت اذهانِ ایرانیان را به خود مشغول می‌داشت، ترسیم می‌کند و بند ۹۷ مهریَشت حکایت از این اعتقاد می‌کند که پس از دخالتِ زرتشت دیوان دیگر به ندرت به صورتِ مرئی بر روی زمین ظاهر می‌شوند (کریستنسن، ۲۵۳۵: ۱۴).

در مینُوِی خرد داستانی از زرتُشت و اهریمن آمده است شبیه به همین داستان: «اهرمن به زردشت گفت که اگر از این بهدین مزدیسنان باز ایستی، آن‌گاه تو را هزار سال سلطنت گیتی دهم، همچنان که به وَذَغان فرمانروا، ضحّاک، دادم. زردشت به سبب پرخردی و خیم و رفتار نیکو به آن سخن گوش فرانداد و بـه آن فریـب گنّـامینویِ (=اهـرمن) ملعون فریفته و گمراه نشد؛ و به اهرمن گفت که می‌شکنم، نابود می‌کنم و سرنگون می‌کنم تو را و کالبد شما دیوان و دُروجان و پریان را با هوم و بَرسَم و با دین راستی بِهْ (=بهدین) که آفریدگار اورمزد به من آموخت. اهـرمن چـون آن سخن شنید مبهوت و مغلوب شد و به دوزخ دوید و در زمان درازی مبهوت بر جای ماند» (مینُـویِ خـرد، پرسـشِ ۵۶: بند ۲۹ - ۲۴).

در روایتِ داراب هرمزیار دقیقاً همان داستانی که در بابِ چهارم مرزبان‌نامه آمده، در موردِ زرتشت آمده است: «پیش از آمدنِ زراتشت، دیوان بِجَهان آشکارا رفتندی بر عادتِ آدمیان و پریان مانندِ زنان، و دیـوان از مردمـان زنـان بستندی و با وی فساد کردندی و چون زراتشت اسفنتمان دین بِجَهان آورد و آشکار کرد قالبِ دیوان بِیکباره بشکست و در زیرِ زمین شدند» (روایتِ داراب هرمزیار، ج ۲: ۴۰۱، به نقل از غیبی، ۱۳۹۶: ۷۲).

در زراتُشت‌نامه وقتی زرتُشت اوستا را به شاه عرضه می‌کند، می‌گوید:

نبینی از این بس زِ دیوِ لعین یکـی آشکـارا بِروی زمین
ازین نامه کاورده‌ام در جهان شود دیو و جادو سراسر نهان

(پژدو، بی‌تا: ۵۵)

شواهدی که در بالا از اوستا و متونِ زرتشتی در موردِ تقابلِ زرتُشت و دیوان و شکستِ آنهـا آمـد، دقیقـاً همـان مضمونی است که در مرزبان‌نامه به شکلِ مباحثهٔ دیوِ گاوپای و دانای دینی می‌بینیم. با توجه به این هـم‌خـوانی‌هـا، آشکارا می‌توان دریافت که بابِ چهارمِ مرزبان‌نامه همان داستانِ زرتُشت و دیوان است که در آیـینِ مزدیسـنا و متـونِ پهلوی از آن مکرراً صحبت شده‌است و از داستان‌های مهم زرتُشتی است. این موضوع در اینجا با شـکلی نمـادین ظاهر شده است؛ امّا نشانه‌هایی در داستان است که ما را به سوی زرتُشت رهنمون می‌کنـد: **۱)** در هـر دو داسـتان تقابلِ یک شخصِ خردمندِ دانا و یک بی‌خرد است که درنهایت به پیروزی دانا منجر می‌شود؛ **۲)** در اوستا صـفتِ «دینی» به زرتُشت داده شده است، در مرزبان‌نامه هم دینی صفتِ دانا است؛ **۳)** در هر دو روایت -هم اوستا و متونِ پهلوی و هم مرزبان‌نامه- شخصِ مقابلِ زرتُشت و دانای دینی، «دیـو» و «اهـریمن» هسـتند؛ **۴)** افعـال و اعمـالِ دیوان، مانندِ اذیت و آزارِ مردمان، ازدواج با زنان و... یکی است؛ **۵)** در هر دو روایت، دیوان پس از مغلوب شدن به زیرِ زمین نهان می‌شوند (در مینُوِی خرد به دوزخ می‌روند که باید گفت در باورِ زرتشتیان دوزخ در زیرِ زمین است) و **۶)** در مرزبان‌نامه این تقابل به صورتِ مناظره دیده می‌شود؛ مینُوِی خرد (یکی از منابعِ داستانِ زردشت و اهریمن)، هم به شکلِ سؤال و جواب بین خرد و دانا است. نکته‌ای که باید افزود، این است که مرزبان‌نامه مردِ دینـی را بـابِلی

خوانده است. در توضیحِ این درهم‌آمیزیِ شخصیّت‌ها اشپیگل می‌گوید: «هرچه نفوذِ اسلام در ایران بیشتر می‌شد امکانِ استفاده از منابعِ کهن برای ایرانیان کمتر می‌گردید، پس آنان برای تکمیلِ روایاتِ ملّی‌شان از روایاتِ سامی که اسلام با خود همراه آورده بود کمک گرفتند، بر اثرِ این درآمیختگیِ روایات، شخصیّت‌هایی همچون کیومرث و آدم، زرتُشت و ابراهیم و دیگران بر هم منطبق شدند» (غیبی، ۱۳۹۶: ۲۸۹ ـ ۲۸۸). به همین دلیل در مرزبان‌نامه دانای دینی (زرتُشت) را از بابِل دانسته است.

۳ـ ۶ـ ۳ـ *مینُویِ خرد*، الگویی مناسب برای ساختار و محتوا

از مواردی که نشان می‌دهد داستانِ «دیوِ گاوپای و دانای دینی» برگرفته از داستانِ زرتُشت و دیوان/ اهریمن موجود در متونِ مزدیسنان، خصوصاً تحتِ تأثیرِ مینُویِ خرد است؛ شباهتِ ساختاری و محتوایی این داستان با مینُویِ خرد است. این شباهت را در چهار وجه با این کتاب می‌بینیم: **وجه نخست** این است که هر دو متن به شکلِ مناظره سامان یافته‌اند.[۱] **وجه دوم**، مفاهیمِ پرسش‌ها و شیوهٔ آنها در مرزبان‌نامه و مینویِ خرد، یک گونه‌اند. در مرزبان‌نامه دیوِ گاوپای ده سؤال از دانای دینی می‌پرسد که مفاهیمی چون جهان‌بینی، آفرینشِ جهان، خرد، آفرینشِ مردم و دیوان را در بر دارد؛ در عینِ حال این موارد مهم‌ترین مفاهیمِ مینویِ خرد را نیز به خود اختصاص داده‌اند. **وجه سوم** این است که داستانِ «دیو گاوپای و دانای دینی» مرزبان‌نامه بر خلافِ سرچشمه‌های آن در اوستا و دیگر متونِ پهلوی، رنگ و بوی فلسفی به خود گرفته است. مینُویِ خرد نیز که هستهٔ اوّلیهٔ این داستان را دارد، دارای مفاهیمی فلسفی است.[۲] برای نمونه به بخشی از مینویِ خرد و این قسمت از مزربان‌نامه نظر می‌افکنیم که چگونه **تقدیر** ـیک اندیشهٔ فلسفیـ در هر دو کتاب به یک شکل و برای رساندنِ پیام و هدفِ واحدی بیان شده است. در مینویِ خرد در موردِ روزی و خواسته، این پرسش و پاسخ را می‌بینیم: «پرسید دانا از مینویِ خرد که با کوشش، چیز و خواستهٔ گیتی را می‌توان به دست آورد یا نه؟ مینویِ خرد پاسخ داد که با کوشش آن نیکی را که مقدّر نشده است، نمی‌توان به دست آورد، ولی آنچه مقدّر شده است با کوشش زودتر می‌رسد. ولی کوشش هنگامی که زمان با آن نباشد در گیتی بی‌ثمر است، ولی پس از این در مینو به فریاد رسد و در ترازو افزوده شود» (مینویِ خرد، پرسش ۲۱: بند ۶ـ ۱)؛ دقیقاً این مسئله را دیوِ گاوپای از دانای دینی می‌پرسد و از او همین پاسخ را می‌شنویم: «دیو گفت: ... چیست از همه چیزها

---

۱. در خصوصِ چراییِ مناظره بودنِ این متون باید گفت: مناظره از آدابِ بسیار قدیمیِ فرهنگِ ایرانیان است. مبارکشاه در کتابِ الحرب و الشجاعه می‌گوید: «بدانکه به روزگارِ پیشین کارها به مناظره و پیغام و افزونیِ دانش و حکمت بود» (مبارکشاه به نقل از غیبی، ۱۳۹: ۱). بر همین پایه و اساس است که بسیاری از متونی که از دورهٔ پهلوی به دستِ ما رسیده‌اند، به صورتِ مناظره و سؤال و جواب هستند؛ مانند: ماتیکانِ گجستگ ابالیش، مینُویِ خرد، یوشت فریان و... .

۲. علّتِ اینکه مینُویِ خرد آغشته به مفاهیمِ کلامی و فلسفی است؛ باید گفت به این دلیل است که آبشخورِ این کتاب از سرچشمه‌های زُروانی است. ن.ک: محمّدی ملایری: ص ۲۱۶.

به تو دورتر؟ دینی گفت: ...و آنچ از همه چیزها از من دورترست: روزیِ نامقدّرست که کسبِ آن مقدورِ بشر نیست» (مرزبان‌بنِ رستم، ۱۳۶۳: ۹۸). دقیقاً هر دو مورد، یک مضمون هستند با جهان‌بینیِ واحد؛ ولی در دو متن.

وجه چهارم که بسیار وجه مهم و بنیادی است، مفاهیمِ این باب است که به احتمالِ قریب به یقین به طورِ مستقیم از مینُویِ خرد برداشت شده‌اند؛ زیرا در مناظرهٔ دیوِ گاوپای و دانای دینی، سؤال و جواب‌هایی هستند که دقیقاً آنها را در مینُویِ خرد می‌بینیم؛ مانند:

در مرزبان‌نامه بر اساسِ آز و خرد انسان‌ها و دیوها تقسیم‌بندی و از هم مجزی شده‌اند؛ همین تقسیم‌بندی را در مینُویِ خرد نیز –با تفاوتی اندک– می‌بینیم. نخست به مینُویِ خرد نظر می‌افکنیم: «پرسید دانا از مینُویِ خرد که مردم چند نوع‌اند؟ مینُویِ خرد پاسخ داد که مردم سه نوع‌اند: یکی ***مردم*** و یکی ***نیم‌مردم*** و یکی ***نیم‌دیو***. ***مردم*** آن باشد که به آفریدگاری اورمزد و نابودکنندگی اهرمن و بودنِ رستاخیز و تنِ پسین و نیز به هر نیکی و بدی دیگری که در گیتی و مینو است بی‌گمان (باشد)، که بن (=اصل) یکی از آن دو اورمزد و دیگری اهرمن است؛ و گروشش به این تنها بهدین پاک مزدیسنان است و به هیچ فرقهٔ ضاله نگرود و گوش فراندهد. ***نیم‌مردم*** آن باشد که چیز گیتی و مینو را به پسند خود کند و بنابر خود خویش و خودرأیانه، گاهی کارِ نیک به کامِ اورمزد و گاهی به کامِ اهرمن از او سر زند. ***نیم‌دیو*** آن باشد که به جز این که نامِ مردمی و مردم‌زادگی دارد، به هر کار و کردار به دیو دوپا شبیه است. نه گیتی شناسد و نه مینو نه کارِ نیک شناسد و نه گناه نه بهشت شناسد و نه دوزخ و حتی به آمار (=حساب) روان نیندیشد» (مینُویِ خرد، پرسش ۴۱: ۱۵-۱). در مرزبان‌نامه دانای دینی بر اساسِ معیارِ عقل و خرد، دقیقاً همین تقسیم‌بندی با همین تعاریف را دارد: «دیو گفت: گوهرِ ***فرشتگان*** چیست و گوهرِ ***مردم*** کدامست و گوهرِ ***دیوان*** کدام؟ دینی گفت: گوهرِ ***فرشتگان*** عقلِ پاکست که بدی را بدان هیچ آشنایی نیست و گوهرِ ***دیوان*** آز و خشم که جز بدی و زشتی نفرماید و گوهرِ ***مردم*** ازین هردو مرکب که هر گه که گوهرِ عقل درو بجنبش آید، ذاتِ او بلباسِ مَلَکیّت مُکْتَسی شود و نفس او در افعال خود همه تلقین رحمانی شنود و هر گه که گوهرِ آز و خشم درو استیلا کند، بصفتِ دیوان بیرون آید و در امر و نهی بالقاء شیطانی گراید» (مرزبان‌بنِ رستم، ۱۳۶۳: ۱۰۰ - ۹۹). هر دو تقسیم‌بندی یکی هستند، تنها با این تفاوت که در مرزبان‌نامه به جای «مردم»، «فرشته» است؛ به جای «نیم‌دیو»، «دیو» و به جای «نیم‌مردم»، «مردم».

یا در این دو مورد که پرسش و پاسخ‌های مرزبان‌نامه، هم در محتوی و هم کلام، شبیه مطالبی از مینُویِ خرد است: در فایده و چیستیِ خرد در مرزبان‌نامه: «دیو گفت: فایدهٔ خرد چیست؟ دینی گفت: آنک چون راه حقّ گم کنی، او زِمامِ ناقهٔ طلبت را بجادهٔ راستی کشد و چون غمگین شوی، اَنیسِ اندهگسار و جَلیسِ حقّ‌گزارت او باشد و چون در مصُادماتِ وقایع پایت بلغزد، دست‌گیرت او باشد و چون روزگارت بروز درویشی افکند، سرمایهٔ توانگری

از کیسهٔ کیمیا سعادت او بخشد و چون بترسی در کَنفِ حفظ او ایمن باشی، جان را از خطا و خطل و دل را از نِسیان و زَلَل او مصون دارد»(پیشین: ۱۰۰)؛ و سپس برای تأییدِ سخنانِ خود، این دو بیت از فردوسی را می‌آورد:

هر آنکس که دارد روانش خرد		سَـرِ مایـهٔ کارهـا بنگـرد

خرد رهنمای و خرد ره‌گشای		خرد دست گیرد بهر دو سرای[1]

پاسخِ مینُویِ خرد در مورد فایدهٔ خرد: «پرسید دانا از مینُویِ خرد که چرا بند دانش و کاردانی مینو و گیتی هر دو به تو *[مینُویِ خرد]* پیوسته است؟ مینُویِ خرد پاسخ داد که به این علت که از نخست من که خرد غریـزی هسـتم از مینوها و گیتی‌ها با اورمزد بودم؛ و آفریدگار اورمزد ایزدانِ آفریده در مینو و گیتی و دیگر آفریدگان را به نیرو و قدرت و دانایی و کاردانی آسْن خرد (=خرد غریزی) آفرید و خلق کرد و نگاه می‌دارد و اداره می‌کند؛ و در سر فرشگرد، اهرمن و فرزندانش را به نیروی خرد بیشتر می‌توان نابود کرد و از میان برد؛ و سوشیانس با کیخسرو و آنان که رستاخیز و تنِ پسین کنند به سببِ نیرو و یاری خرد (این کار را) بهتر می‌توانند انجام داد» (مینُویِ خرد، پرسش ۵۶: بند ۷-۱). هر دو متن در خصوصِ چیستی و فایدهٔ خرد، در یک راستا هستند و فواید و ویژگی‌های خرد را در یک سو و یک گونـه برمی‌شمرند.

پرسشِ دیگرِ دیوگاوپای از دینی در موردِ خردمند است: «دیو گفت: خردمند میانِ مردم کیسـت؟ دینـی گفـت: آنک چون برو ستم کنند، مقامِ احتمای بشناسد و تواضع با فرودستان از کرم داند، عفو بوقتِ قدرت واجب شناسد و کارِ جهان فانی آسان فراگیرد و از اندیشهٔ جهانِ باقی خالی نباشد، چون احسانی بیند، باندازهٔ آن سـپاس دارد، چـون اساءتی یابد، بر آن مُصابرت را کار فرماید و اگر او را بستایند، در مَحامدِ اوصاف فزونی جوید و اگرش بنکوهند، از مَذامّ سیرت محترز باشد، خاموشیِ او مُهرِ سلامت‌یابی، گویاییِ او فتح‌الباب منفعت‌بینـی، تـا میـانِ مـردم باشـد، شمع‌وار بنورِ وجودِ خویش چشم‌ها را روشنایی دهد، چون بکنار نشیند، بچراغ طلبند، از بهـر صـلاحِ خـود فسـادِ دیگری نخواهد و خواسته را بر خرسندی نگزیند و در تحصیلِ ناآمده سخت نکوشد و در ادراک و تلاقی فایت رنج بر دل ننهد، و در نایافتِ مراد اندوهگن نگردد و در نیلِ آن شادی نیفزاید» (مرزبان‌بنِ رسـتم، ۱۳۶۳: ۱۰۱ - ۱۰۰). در مینُویِ خرد نیز پاسخی که به دانا در موردِ انسانِ شایسته، خردمند و خوب‌تر داده می‌شود، به مبحثِ مرزبان‌نامـه نزدیک است: «مینُویِ خرد پاسخ داد که به نیرو کسی شایسته‌تر است که او را خشم گیرد، بتواند خشـم را بنشـاند و گناه نکند و خویشتن را آرام گرداند؛ و به خرد کسی کامل‌تر است که بتواند روانِ خویش را نجات بدهـد؛ و از نظـرِ

---

۱. بیتِ نخست مربوط به داستانِ «رستم و اسفندیار» است: (ن.ک: فردوسـی، ۱۹۹۷/ ۱۳۷۵، دفترِ پـنجم: ۳۲۳) و بیـتِ دوم از دیباچـهٔ شاهنامه در «گفتار اندر ستایشِ خرد» که مصراعِ اولش در تصحیحِ خالقی‌مطلق به این شکل ضبط شـده اسـت: «خـرد رهنمـای و خـرد دلگشای» (ن.ک: فردوسی، ۱۳٦٦، دفترِ یکم: ٤).

خیم (=خوی) کسی استوارتر است که هیچ‌گونه فریب و بهانه‌ای در او نیست؛ و گفتارِ کسی خوب‌تر است که راست گوید» (مینُویِ خرد، پرسش ۳۸: بند ۲۵-۲۱).

سخنِ فرجامین

بر بنیادِ آنچه از اوستا و متونِ پهلوی گذشت، چهارچوبِ داستانِ «دیو گاوپای و دانای دینی» در مرزبان‌نامه، مناظرهٔ زرتُشت و شکستِ دیوان/ اهریمن است که از اوستا و منابعِ پهلوی اقتباس شده است؛ امّا در مرزبان‌نامه این داستان با مفاهیمی فلسفی در آمیخته است؛ به این صورت که در طرحِ پرسش و پاسخ‌ها، زبانِ فلسفی به کار رفته است. به طورِ کلّی، از مقایسهٔ بینِ بابِ چهارمِ مرزبان‌نامه و مینُویِ خرد، شباهتِ ساختاری، لفظی و مفهومیِ بسیار زیادی بینِ آن دو دیده می‌شود. احتمالاً نویسندهٔ داستانِ «دیو گاوپای و دانای دینی»، هستهٔ اولیهٔ داستان را از اوستا و منابعِ پهلوی گرفته است و با توجه به مینُویِ خرد آن را ساخته و پرداخته کرده است.

کتابنامه

آزاد، ابوالکلام. (۱۳۸۶). کوروشِ کبیر (ذوالقرنین). ترجمهٔ باستانی پاریزی. تهران: علم.

اوستا: کهن‌ترین سرودهای ایرانیان. (۱۳۹۱). گزارش و پژوهشِ جلیل دوستخواه. دورهٔ دو جلدی. چاپ شانزدهم. تهران: مروارید.

بهار، محمدتقی. (۱۳۷۳). سبک‌شناسی (تاریخ تطور نثر فارسی). ج ۳ از دورهٔ ۳ جلدی. تهران: امیرکبیر.

پژدو، زرتشت بهرام. (۱۳۳۸). زراتُشت‌نامه؛ از روی نسخهٔ مصحَح فردریک روزنبرگ. به کوششِ محمّد دبیرسیاقی. تهران: طهوری.

تفضّلی، احمد. (۱۳۹۳). تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام. به کوششِ ژاله آموزگار. تهران: سخن.

ثعالبی، ابومنصور عبدالملک‌بن محمّد. (۱۳۸۵). شاهنامهٔ ثعالبی در شرحِ احوال و سلاطینِ ایران. ترجمهٔ محمود هدایت. چاپ اول. تهران: اساطیر.

حسینی، سیده معصومه. (۱۳۹۶). «تحلیلِ جنبه‌های مانویِ داستانِ دیوِ گاوپای و دانایِ دینیِ مرزبان‌نامه». جُستارهای ادبی. دانشگاهِ فردوسیِ مشهد. سال پنجاهم. شمارهٔ ۱۹۹. صص ۴۷-۲۷.

دادَگی، فَرْنْبَغ. (۱۳۹۵). بُندَهِش. گزارنده: مهرداد بهار. چاپ پنجم. تهران: توس.

«داستانِ یوشت فریان». (۱۳۹۶). در کتابِ دوازده متنِ باستانی. تدوین، ترجمه، توضیح و تفسیر: بیژن غیبی. تهران: انتشاراتِ دکتر محمود افشار. صص ۹۰ - ۳۹.

رزمجو بختیاری، شیرین؛ خلیلی جهرمی، الهام. (۱۳۹۰). «نقد اسطوره‌گرای بابِ دیو گاوپای و دانای دینی مرزبان‌نامه». مجلهٔ زبان و ادبیاتِ فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحدِ فسا. سال ۲. شمارهٔ ۴. صص ۸۲ - ۶۹.

رضایی، مهدی. (۱۳۸۹). «مرزبان‌نامه یادگاری از ایرانِ عهدِ ساسانی». پژوهشنامهٔ زبان و ادبِ فارسی (گوهرِ گویا). سالِ چهارم. شمارهٔ اول. پیاپی ۱۳. بهار. صص ۶۸ - ۴۷.

روایتِ پهلوی. (۱۳۹۰). آوانویسی، برگردانِ فارسی، یادداشت‌ها و واژه‌نامه: مهشید میرفخرایی. چاپ اول. تهران: پژوهشگاه علومِ انسانی و مطالعاتِ فرهنگی.

ریپکا، یان و دیگران. (۱۳۸۱). تاریخِ ادبیاتِ ایران (از دورانِ باستان تا قاجاریه). ترجمهٔ عیسی شهابی. چاپ دوم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

شمیسا، سیروس. (۱۳۶۱). «مرزبان‌نامه و خاطرهٔ شکستِ دیوان». چیستا. شمارهٔ ۱۰. صص ۱۲۸۳ - ۱۲۷۶.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹). تاریخ ادبیات در ایران. ج ۲. چاپ دهم. تهران: فردوس.

غیبی، بیژن. (۱۳۹۶). دوازده متنِ باستانی. تدوین، ترجمه، توضیح و تفسیرِ دوازده متن به زبانِ پهلوی. تهران: انتشاراتِ دکتر محمود افشار.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۶۶). شاهنامه. به کوششِ جلال خالقی‌مطلق. زیرِ نظرِ احسان یارشاطر. دفتر یکم. نیویورک.

_____. (۱۹۹۷/ ۱۳۷۵). شاهنامه. به کوششِ جلال خالقی‌مطلق. زیرِ نظرِ احسان یارشاطر. دفتر پنجم. کالیفرنیا: مزدا.

کریستنسن، آرتور. (۲۵۳۵). آفرینشِ زیانکار در روایاتِ ایرانی. ترجمهٔ احمد طباطبایی. تبریز: مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگِ ایران.

«ماه فروردین روز خرداد». (۱۳۹۶). در کتابِ دوازده متنِ باستانی. تدوین، ترجمه، توضیح و تفسیر: بیژن غیبی. تهران: انتشاراتِ دکتر محمود افشار. صص ۱۲۲ - ۹۱.

محمّدی ملایری، محمّد. (۱۳۷۴). فرهنگِ ایرانی پیش از اسلام و آثارِ آن در تمدنِ اسلامی و ادبیاتِ عربی. چاپ چهارم. تهران: توس.

مرزبان‌بنِ رستم‌بنِ شروین. (۱۳۶۳). مرزبان‌نامه. اصلاح و ترجمهٔ سعدالدینِ وراوینی. به تصحیح و تحشیهٔ محمّدبن عبدالوهّاب قزوینی. چاپِ دوم. تهران: کتابفروشیِ فروغی.

معین، محمّد. (۱۳۲۴). یوشت فریان و مرزبان‌نامه. تهران: مجلس.

مینُویِ خرد. (۱۳۹۱). ترجمهٔ احمد تفضلی. به کوششِ ژاله آموزگار. چاپ پنجم. تهران: توس.

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.v53i3.87343

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۰۹، تابستان ۱۳۹۹
مقالهٔ پژوهشی

حدیث بطی بررسی و نقد بیتی از حدیقهٔ سنایی

دکتر احمد رضایی[۱]

چکیده

در شروح متون، بسیاری از اوقات با توضیحاتی مواجه می‌شویم که پیوند چندانی با متن ندارد و به نظر می‌رسد چنین گسستی نتیجهٔ بی‌توجهی به ساختار کلام است؛ به عبارت دیگر، این گسست ممکن است از تمرکز بر یکی از عناصر متن مانند واژگان، اصطلاحات، صور بلاغی یا اشارات و وانهادن سایر مؤلفه‌ها ناشی شده باشد که نتیجهٔ آن غفلت از ساختار متن به عنوان یک کلِ منسجم است؛ ازجمله آثاری که شاید به دلیل اهمیت و تأثیر آن بر متون مختلف، همواره مورد نظر شارحان بوده، حدیقهٔ سنایی است. لکن در شروح مختلف حدیقه نیز ابیاتی دیده می‌شود که یا شرح آنها بدون توجه به ساختار کلیِ متن است یا تقریر و تکرارِ شرح و دریافتِ دیگران بدون تأمل در جوانب آن. پژوهش حاضر به بررسی شرح یکی از ابیات حدیقه پرداخته که در آن شارحان بدون توجه به صدر و ذیل متن یا به تعبیری بدون عنایت به بافت کلام، به تبعیت از شرح و گفتهٔ دیگری، گرانیگاه بیت را اشارت به داستانی دانسته‌اند و بر همین اساس مطالبی را عرضه کرده‌اند که چندان پذیرفتی نمی‌نماید؛ درحالی‌که به نظر می‌رسد اشارت بیت به نامِ شخصی خاص است که ازجمله راویان حدیث به شمار می‌رود.

کلیدواژه ها: نقد، شرح، حدیقهٔ سنایی، حدیث بطی.

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم a-rezaei@qom.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۲۳

مقدمه

شروح متون به منظور تبیین و روشن کردن جوانب گوناگون متن مورد نظر برای خوانندگان است؛ به سخنی دیگر از نظر شارح، متن دارای پیچیدگی‌هایی است که ممکن است خواننده، حتی خوانندهٔ متخصص، نتواند آن را برطرف کند؛ ازاین‌رو شارح کوشش می‌کند چنین غوامضی را مرتفع کند و خواننده را از جریان کلام مطلع نماید. می‌توان گفت پیچیدگی‌هایی که شارح در پی تبیین آنهاست، ناشی از دو مؤلفه است:

الف) **دستگاه‌های مختلف متن**: این بخش تمام عناصر متنی یعنی دستگاه‌های زبانی، بهویژه واژگان (ازجمله معانی لغات و اصطلاحات خاص)، دستگاه نحوی و دستگاه بلاغی را دربرمی‌گیرد. شارح متن با توجه به پیچیدگی‌ای که ممکن است از یکی از موارد مذکور نشأت گرفته باشد، به توضیح و تبیین متن می‌پردازد.

ب) **فرامتن‌ها**: گاهی غموض متن حاصل ساختارهای متنی (به‌گونه‌ای که اشاره شد) نیست بلکه از عناصر یا مؤلفه‌های خارج از متن است که در اینجا با عنوان فرامتن از آن یاد می‌شود؛ پر واضح است پیوند میان متن و فرامتن بر مبنای نشانه و دلالتی خاص است، یعنی در خود متن نشانه‌ای از پیوند آن با فرامتن دیده می‌شود و شارح نمی‌تواند از نزد خویش فرامتنی را در متن جای دهد، حاصل اینکه دریافتِ معنای متن در گروِ دانستن فرامتن مورد نظر است. اشارات یا زمینه‌های تاریخی را می‌توان از این دست به شمار آورد.

مؤلفه‌های یاد شده نمی‌توانند مستقل و جدا باشند، بلکه باید آنها را در تعامل با یکدیگر در نظر آورد؛ این موضوع همان توجه به «شکل اثر ادبی» است که فرمالیست‌ها نیز بر آن بسیار تأکید می‌کردند، بر اساس آن هر نکتهٔ ادبی، از واژه تا سخن، باید در پیوندی که با سایر نکته‌ها دارد، بررسی شود (احمدی ۱۳۷۲: ۵۰). در این صورت متن کلِ ساختارمندی را تشکیل می‌دهد که دستگاه‌های گوناگون آن در پیوند با یکدیگرند و هر عنصر باید در ارتباط با عناصر دیگر، چه متنی و چه فرامتنی، بررسی شود.

با توجه به آنچه آمد، به نظر می‌رسد در بسیاری از شروح متون فارسی دو ویژگی به چشم می‌خورد: الف) بی‌توجهی به ساختار یا جزوی نگری: یعنی بدون توجه به ساختار کلی متن تنها یکی از اجزای آن را بررسی یا شرح می‌نمایند. ب) نقل بدون تفحصِ دریافت دیگران: علاوه بر جزونگری مسألهٔ دیگر در شرح متون، نقلِ گفته‌های دیگران بدون جستجو در کرانه‌های آن است. نقل و تکرار نظر دیگران در این شروح سه ویژگی دارد: الف) تکرار صرف و بدون تحلیل و نقد ب) بررسی نکردن درستی یا نادرستی مطلب که ممکن است از اعتماد شارح ناشی شده باشد ج) بی‌توجهی به ارتباط یا عدم ارتباط مطالب منقول با متن مورد نظر. این عوامل موجب گسستِ شرح با متن می‌شود.

حدیقهٔ سنایی ازجمله متونی است که به دلیل تأثیر بر اندیشهٔ نویسندگان و شاعران پس از خود و درنتیجه بر متون دیگر، می‌توان آن را از آثار اصیل (Canon) در زبان فارسی به شمار آورد؛ همین امر موجب پژوهش‌های بسیاری در جوانب این متن و به خصوص در حوزهٔ شرح آن شده است، لکن علی‌رغم کوشش شارحان، می‌توان گفت شروح حدیقه از آسیب‌هایی که اشاره شد بر کنار نمانده است. در این پژوهش به بررسی یکی از ابیات حدیقه یعنی:

تـو در ایـن راه مـعـرفـت غـلـطـی		سـال و مـه مـانـده در حـدیـث بـطـی

(سنایی، ۱۳۷۴: ٦۹)

در شروح مختلف خواهیم پرداخت و نشان می‌دهیم این شرح‌ها گرفتار جزوی نگری و تکرار مطالب دیگران شده‌اند و چگونگی پیوند توضیحات خویش را با سایر اجزای متن تبیین نکرده‌اند و همین امر موجب دگرگونی عمیقی در معنای متن شده است.

پیشینهٔ پژوهش

بیت مورد بحث اگرچه از ابیات درخور توجه و نسبتاً آغازین حدیقهٔ سنایی است، بسیاری از آثاری که به شرح حدیقه یا توضیح مشکلات آن پرداخته‌اند یا گزیده‌ای از این اثر عرضه نموده‌اند، از شرح و تبیین این بیت خودداری کرده، توضیحی دربارهٔ آن ارائه نکرده‌اند؛ از آن جمله می‌توان به **تعلیقات حدیقه‌الحقیقه** مرحوم مدرس رضوی (بی‌تا)، **آب آتش فروز** (۱۳۹۲) از دکتر رضا اشرف زاده، **گزیدهٔ حدیقه‌الحقیقه** (۱۳۹۱) از دکتر علی‌اصغر حلبی، **گزینش و گزارش از حدیقهٔ سنایی** (۱۳۸۸) از سید محمد راستگو و **در باغ روشنایی گزیدهٔ حدیقه‌الحقیقه** (۱۳۸۲) از دکتر احمد مهدوی دامغانی اشاره کرد. در پنج متن دیگر شارحان به توضیح متن پرداخته‌اند که بررسی و نقد شرح آنان موضوع پژوهش حاضر است.

بررسی بیت سنایی در شروح پنجگانه

در اینجا نخست توضیحات شارحان به ترتیب تاریخی دربارهٔ بیت مورد نظر ارائه می‌شود، آنگاه به بررسی و نقد آنها می‌پردازیم:

۱- لطایف الحدایق عبداللطیف

می‌توان از شرح عبداللطیف به عنوان نخستین شرح کامل حدیقه یاد کرد، این شرح بر سایر شروح حدیقه، به خصوص شروحِ کامل این متن، سایه افکنده است. عباسی در توضیح این بیت سنایی چنین آورده: «می‌فرمایند تو در راه حق معرفت را غلط کرده‌ای و سال و ماه در قیل و قال این راه درنگ و دیر مانده‌ای در این صورت راه و حدیث را موقوف باید خواند و اگر اضافت خوانده شود غلطی به معنی غلط کننده باید اعتبار نمود و اگر بط را جدا قرار داد یا را یای خطابی گفته شود به آن حدیث مناسبتی دارد که گویند روباه کنار آبی که بطان در آن می‌باشند آمده، بوته گیاهی کنده، در آب می‌اندازد و آن بوته چون به پیش قراول بطان که پاسبان و چوکبدار آن‌هاست می‌رسد، قراول تصور جانوری کرده به طریق معهود فریاد می‌زند، بطان همه آگاه شده، فریاد برمی‌آورند، دو سه مرتبه که روباه این عمل کرد و قراول فریاد زد، بطان زبان طعن بر او دراز می‌کنند که هیچ قضیه در میان نیست و تو ناله بی‌وجه می‌کنی و ما را بی‌ذوق می‌سازی، تا قراول هم فریب خورده همه غافل می‌شوند و تصور می‌نمایند بوته‌های گیاه است که از کنار آب کنده

شده و می‌آید، آخر روباه بوته در دهن گرفته، خود به آب درآمده بطی را ناگه به چنگ درمی‌آورد، آن وقت ناله و فریاد بطان فایده نمی‌بخشد»(عباسی، ۱۳۸۷: ۵۷). سپس عباسی بر اساس این حکایت بیت مذکور را چنین معنا کرده: «مانند حدیث حیلهٔ روباه با بط، سال و ماه در حرف و حکایت، زرق و سالوس و طاماتی و به مکر و حیله میل داری که راه معرفت را به دست آوری و به حیله خلق را صید کنی و در این معنی به‌غلط افتاده‌ای»(همان، ۵۷).

۲- طریقه بر حدیقه

شرح دیگر طریقه بر حدیقه است؛ علایی در توضیح این بیت گفته است: «در بطی، یای خطاب است. می‌فرماید که قیل و قال که ورای حال است، سال و مه غلط رفته و از معرفت و راه حق خبری نگفته. حدیث، فریاد بط عموماً. گویند که در قرارگاه بطان روبهی درافتد مستور و بوته‌ای از برگ و گیاه برکند و در برکه اندازد تا قافله‌سالار بطان که قراول و یتاقی ایشان باشد فریاد برآورد و ایشان بر آن فریاد بی‌هنگام روی در هم کشند و روبه یکی را از ایشان برباید تا پندارند که فریاد ایشان بی سود نبود. و، ای، بی‌حاصلی.

ای خوشا حالت آن نفس که در پای حریف سر و دستار نداند که کدام اندازد

و این حکایت صید روبه است که بر کنار غدیری که مسکن بط‌هاست آمده چند دفعه بوتهٔ خار در آب اندازد، بطان فریاد برآورند چون ببینند که خار است آسوده گردند و این حیّاله چند کرّت چنین نماید تا به کلی آنها غافل شوند و صدای آب و بوته را محض وهم خود پندارند و دیگر به صدا و آنچه در آب است متوجه نشوند؛ آنگاه روباه بوته در دهان گرفته خود در آب درآید و این‌ها را صید بکند»(بهادر، ۱۳۸۹: ۳۶-۳۷).

ملاحظه می‌شود علایی تقریباً همان مطالب عباسی را آورده است، به خصوص داستان بط را که البته عباسی نیز مأخذی برای آن ذکر نکرده است. علایی نیز «حدیث بط یا بطی» را چیزی جز همان داستان روباه و بط ندانسته است و هیچ توضیح یا شرحی دربارهٔ پیوند داستانی که نقل کرده، با بیت مذکور نداده است. نکتهٔ حائز اهمیت اینکه ایشان حدیث را به معنای «فریاد بط عموماً» دانسته است، به سخنی دیگر از نظر ایشان یکی از معانی حدیث، فریاد بط است. با این اوصاف می‌توان معانی فراوانی برای حدیث در نظر گرفت؛ یعنی هنگامی‌که با صدای هر موجودی همراه شود، به معنای صدای آن موجود است!

۳- شرح مشکلات حدیقه سنایی

در کتاب شرح مشکلات حدیقه سنایی، شارح در توضیح این بیت نخست حکایت کلیله‌ودمنه را آورده «گویند بطی در آب روشنایی ستاره می‌دید می‌پنداشت که ماهی است قصد می‌کرد تا بگیرد و هیچ نمی‌یافت؛ چون بارها بیازمود و حاصلی ندید فروگذاشت. دیگر روز هرگاه که ماهی بدیدی گمان بردی که همان روشنایی است، قصد نپیوستی و ثمرات این تجربت آن بود که همه روز گرسنه بماندی.» سپس حکایت و توضیحات عبداللطیف عباسی را

نقل کرده است؛ آنگاه اظهار داشته: «واضح است که حکایت اول بر این حکایت ترجیح دارد چون حکایت دوم در حقیقت بیان حیلهٔ روباه است نه ماجرای گمان بط آن‌چنان که در کلیله آمده است.»(طغیانی، ۱۳۸۲: ٦۹_۷۰).

۴- شرح دشواری‌هایی از حدیقه‌الحقیقه سنایی

مؤلف شرح دشواری‌هایی از حدیقه‌الحقیقه سنایی در تبیین این بیت آورده است: «حدیث بط: علامه دهخدا در امثال و حکم بعد از آن‌که شواهدی از عبارت را نقل می‌کند، می‌گوید: «جمله تعبیر مثلی است لیکن معنی آن چنانکه باید بر من روشن نیست» و در لغت‌نامه آورده است: «ظاهراً ممارست به خطا و تجربت غلط است». داستانی که در کلیله آمده و علامه دهخدا نیز آن را نقل کرده با مفهوم فوق مطابقت دارد؛ زیرا دریافت بط نیز در داستان بر مبنای وهم و گمان است. «گویند بطی در آب روشنایی ستاره می‌دید می‌پنداشت که ماهی است قصد می‌کرد تا بگیرد و هیچ نمی‌یافت؛ چون بارها بیازمود و حاصلی ندید فروگذاشت. دیگر روز هرگاه که ماهی بدیدی گمان بردی که همان روشنایی است، قصد نپیوستی و ثمرات این تجربت آن بود که همه روز گرسنه بماندی.» (کلیله‌ودمنه، مینوی، ۱۰۲، نیز ر.ک کلیله‌ودمنه عربی، ۵۶). که بدین ترتیب «در حدیث بط بودن» کنایه از اشتباه کاری و درک درستی از حقیقت نداشتن است.»(درّی، ۱۳۹۲: ٤٤).

آنچه از علامه دهخدا نقل شده همراه با تردید و شک است؛ چنانکه در امثال و حکم گفته‌اند که معنای حدیث بط بر ایشان روشن نیست و در عبارت منقول از لغت‌نامه هم آمده است که معنای حدیث بط ظاهراً ممارست به خطا و تجربت غلط است، در مجموع علامه دهخدا نظر قاطعی در این مورد ابراز نفرموده‌اند. ترکیب «در حدیث بط بودن» نیز **منطبق نیست؟** اگر بخواهیم ترکیبی را در این بیت به عنوان کنایه مفروض بدانیم، **به نظر می‌رسد باید ترکیب «در حدیث بط \ چیزی ماندن» باشد که تفصیلاً بدان خواهیم پرداخت.**

۵- حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه

در تعلیقات این اثر آمده: «در لغت‌نامه برای توضیح حدیث بط به داستانی از کلیله‌ودمنه استناد شده است»(سنایی، ۱۳۹۷: ۹۲۰)، سپس همان داستان کلیله‌ودمنه نقل گردیده است و در ادامه آمده: «مفهوم بیت ظاهراً ناظر به ممارست به خطا در یک تجربه است. سنایی در جایی دیگر گفته است:

هر زمان تازه‌تر بود نمطش		خصم خواند همی حدیث بطش

و در جای دیگر:

کاین سخن باز هم از آن نمط است		تا چو دیگر سخن صفیر بط است

که ربطی به حدیث بط کلیله ندارد و باید اشاره به چیز دیگری داشته باشد. در حیاةالحیوان الکبری (۱۲۶۸: ۱۷۷\۱) ذیل امثال مربوط به بط، مثل «للبط تهددین بالشط» آمده، به معنای بط در ساحل با خطرات زیادی مواجه

می‌شود. در عجایب‌المخلوقات که در حدود قرن ششم تألیف شده، هم حکایتی آمده که بیانگر ساده‌لوحی این پرنده است: «بط مرغی است ثقیل، عاجز، صیاد آن را به‌آسانی گیرد...صیادی حکایت کرد و گفت: صد مرغ‌آبی بگرفتم. و کدویی بزرگ در آب افکندم تا بر سر آب می‌رفت و مرغ‌آبی آن را می‌دید و با وی الف می‌گرفت. آنگه کدو را برگرفتم و زیر وی سولاخ کردم و سر را در کدو کردم و جای دو چشم را سولاخ کردم و از آن سولاخ نگه می‌کردم و در آب می‌رفتم و مرغی را می‌گرفتم و بال‌های وی می‌شکستم و بر آب می‌افکندم. پس جمله برداشتم»(سنایی، ۱۳۹۷: ۹۲۰-۹۲۱).

بررسی و نقد بیت

ملاحظه می‌شود آنچه در شروح مذکور محل بحث بوده، نقل داستان بط است؛ البته عبداللطیف به برخی مفردات ازجمله «یا» در «غلطی» و «بطی» پرداخته و آن را «یا» ی خطاب دانسته است که منظورش معنای «هستی» یا همان دوم شخص مفرد است که این مطلب را علایی نیز تکرار کرده است؛ لکن دربارهٔ موضوع اصلی یعنی «حدیث بطی» که اساس ابهام بیت است، عبداللطیف داستانی را مطرح نموده که صرف نظر از مشخص نبودن مأخذ آن، کوشش کرده بر مبنای آن معنایی برای این بیت ارائه کند.

مطالب عباسی بعدها اساس دیگر شروح قرار گرفته است و اغلب شارحان معنای بیت را به همین داستان گره زده‌اند. از میان پنج شرح مورد بحث، دو شرح (طریقه بر حدیقه و شرح مشکلات حدیقهٔ سنایی) کاملاً همان داستان و توضیحات را نقل کرده‌اند (البته شرح مشکلات حدیقهٔ سنایی علاوه بر آن به داستان کلیله هم اشاره و آن را نقد کرده است)، یک شرح (شرح دشواری‌هایی از حدیقه‌الحقیقه سنایی) با اشاره به تقریرات علامه دهخدا در امثال و حکم و لغت‌نامه، حدیث بط را به داستانی از کلیله‌ودمنه پیوند زده است. در متن پنجم یعنی تصحیح و تحقیق حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه نیز در تبیین حدیث بط، ضمن نقل داستان کلیله و تکرار سخن منقول از مرحوم دهخدا: «ممارست به خطا در یک تجربه»، معنای بیت را ناظر به مثلی منقول در حیاه‌الحیوان الکبری و داستانی از عجایب‌المخلوقات دانسته‌اند؛ به سخنی دیگر، به جای مثل امثال و حکم دهخدا و داستان کلیله‌ودمنه، مثل و داستانی دیگر آمده، اما اصل موضوع چندان تفاوت نکرده است.

نقطهٔ اتصال همهٔ این شروح این است که همه آنها **حدیث بط** را دال بر داستانی دانسته‌اند که دربارهٔ بط یا به عبارتی جهالت بط بوده است، لیکن برخی به کلیله استناد کرده‌اند و برخی به عجایب‌المخلوقات.

پرسش اصلی این است کدام نشانه متنی شارحان را قانع کرده است که این بیت به داستانی اشاره می‌کند و حاصل آن مثلاً «ناظر به ممارست به خطا در یک تجربه» مانند تجربهٔ مرغابی یا بط است؟

کم توجهی به ساختار متن

تـو در ایـن راه مـعـرفـت غـلـطـی		سـال و مـه مـانـده در حـدیـث بـطـی

(سنایی، ۱۳۷۴: ۶۹)

به نظر می‌رسد روشن شدن معنای بیت مورد نظر در گروِ سه مرحله است: در **مرحلهٔ نخست** باید **ساختار دستوری** بیت، بویژه مصراع دوم را بررسی کنیم. در شرح متون عمدتاً به ساخت دستوری متن توجه نمی‌شود، درحالی‌که تبیین چگونگی نحوِ متن، گام اول دریافت معنای آن است. بیت مذکور نیز از این قاعده مستثنا نیست و در شروح موردِ بحث چیزی دراین‌باره نیامده و اغلب به بیان کلی موضوع بسنده کرده‌اند؛ فقط در شرح دشواری‌هایی از حدیقه سنایی، پس از نقل سخنان علامه دهخدا و بیان داستانی از کلیله، آمده: «"در حدیث بط بودن" کنایه از اشتباه کاری و درک درستی از حقیقت نداشتن است.»(دری، ۱۳۹۲: ٤٤). اگر به ساخت دستوری متن توجه کنیم، چنین کنایه‌ای از آن برنمی‌آید، زیرا ساخت نحوی متن بدین صورت است: **تو سال و مه در حدیث بط مانده‌ای**؛ به سخنی دیگر شارح محترم **مانده** را از متن حذف کرده و حتماً متن را چنین فرض کرده: **تو سال و ماه در حدیث بط هستی!** که توانسته کنایهٔ «در حدیث بط بودن» را از آن استخراج کند. پیداست که بر اساس نحوِ متن چنین کنایه‌ای از آن به دست نمی‌آید.

در **مرحلهٔ دوم** باید به **مفردات متن و ترکیبات** پرداخت؛ چنانکه اشاره شد، مناط بحث در اینجا مصراع دوم است. در این مصراع **ماندن** از نظر قاموسی و **حدیث بط** از جهت اشارات! درخور تأمل‌اند.

ماندن: ازجمله معانی «ماندن» که به نظر می‌رسد با متن حاضر سازگارتر است عبارت است از: **درنگ کردن، مشغول شدن**؛ با این وصف می‌توان گفت معنای مصراع بدین صورت است: تو سال و مه مشغول حدیث بط هستی.

حدیث بط: نکتهٔ دوم و گرانیگاه بحث که شروح مختلف بر آن متمرکز شده‌اند، **حدیث بط** است که در شروح مذکور اجمالاً بدین صورت آمده است:

گویا نخست عبداللطیف عباسی گفته است که حدیث بط به داستان بط و روباه اشارت دارد و بر این مبنا داستانی را، چنانکه آمد، آورده است؛ اما داستان مذکور در معنایی که عباسی ارائه کرده دخالتی ندارد: «می‌فرمایند تو در راه حق معرفت را غلط کرده‌ای و سال و ماه در قیل و قال این راه درنگ و دیر مانده‌ای (عباسی، ۱۳۸۷: ۵۷). علایی در توضیح این بیت چیزی بر گفته‌های عبداللطیف نیفزوده است (بهادر، ۱۳۸۹: ۳۶-۳۷). در شرح مشکلات حدیقه سنایی (طغیانی، ۱۳۸۲: ۶۹-۷۰) ضمن اشاره به داستانی از کلیله، همان مطالب عباسی آمده است. در شرح دشواری‌هایی از حدیقه سنایی، تنها همان داستان کلیله جایگزین داستان عباسی شده و همان‌طور که پیشتر اشاره شد، کنایه: «"در حدیث بط بودن" به معنای اشتباه کاری و درک درستی از حقیقت نداشتن» (دری، ۱۳۹۲: ۴۴) را از بیت به دست داده که با ساختار نحوی متن متناسب نیست. در تحقیق و تصحیح حدیقه هم با اشاره به داستان کلیله و اینکه

«مفهوم بیت ظاهراً ناظر به ممارست به خطا در یک تجربه است»(سنایی، ۱۳۹۷: ۹۲۰)، داستان مذکور را با این بیت بی‌مناسبت دانسته و مَثَل و داستان دیگری آمده است! منتها باز چگونگی پیوند آن با بیت سنایی مشخص نشده است.

مرحله یا گام سوم، تبیین معنای بیت با توجه به جایگاه آن در ساختار متن و پیوند آن با دیگر ابیات است. سنایی بیتِ مورد بحث را در فصلی با عنوان «اندر صفا و اخلاص» آورده است. حاصل ابیات مختلف این فصل مبتنی بر این موضوع است که: باید آیینهٔ دل از نفاق و نیرنگ زدوده شود و در آن شک و تردید نباشد؛ اگر نوری در آیینهٔ دل نمی‌تابد، عیب از نور نیست، از آیینهٔ دل است... سپس سنایی می‌گوید: تو در راه معرفت در اشتباهی، سال و ماه در حدیث بط (ی) مانده‌ای (سنایی، ۱۳۷۴: ۶۸-۶۹). به عبارتی در اینجا سخن از توجه به دل و حال است و به نظر می‌رسد سنایی در این بیت معتقد است کسانی که مشغول حدیث بط (ی) هستند، نمی‌توانند به معرفت دست یابند، فارغان از معرفت کسانی هستند که به جای پرداختن به دل، به حدیث بط روی آورده‌اند؛ به سخنی دیگر، حدیث بط نقطهٔ مقابل معرفت قلبی است. با توجه به این موضوع، باید حدیث بط (ی) به چیزی فراتر از مرغابی و روباه دلالت کند برای روشن‌تر شدن موضوع باید به دیگر کاربردهای ترکیب حدیث بط (ی) در حدیقهٔ سنایی توجه کرد؛ به قول وینوگرادوف باید زبان هر اثر را به‌گونه‌ای جداگانه بررسی کرده، سپس زبان آن را با زبان مجموعهٔ آثار مؤلف در نظر گرفت؛ پس از این دو پلهٔ پژوهش، باید زبان آثار دیگری را که در دوران اثر مورد بحث نوشته شده‌اند، بررسی کرد (احمدی، ۱۳۷۲: ۵۲).

جستجو دراین‌باره نشان می‌دهد سنایی در دو موضعِ دیگر حدیقه، از حدیث بط سخن به میان آورده است:

۱- در حکایتی محمود غزنوی بوبکر قهستانی را به روم می‌فرستد و به او می‌گوید که اگر رومیان با تو جدل کردند باید جوابی از سر لطف به آنان بدهی... پس از آنکه پیغام به روم رسید:

چون شنید این سخن عظیم الروم کرد دستور خویش را معلوم
کاین سخن باز هم از آن نمط است نه چو دیگر سخن حدیث بط است

(سنایی، ۱۳۷٤: ٥٦٥)

۲- در فصلی دیگر با عنوان «افتخار نفسه علی اهل عصره» به رجحان سخن خویش بر همگان می‌پردازد، در ابیاتی از این فصل، می‌گوید:

کس نگفت این چنین سخن به جهان ور کسی گفت گو بیار و بخوان
هر زمان تازه‌تر بود نمطش خصم خواند همه حدیث بطش

(همان، ۷۱۲)

به نظر نمی‌رسد این ابیات با داستان مرغابی و روباه در پیوند باشند و با این داستان بتوان مشکل آنها را برطرف نمود؛ چنانکه ملاحظه می‌شود در این ابیات، بحث اصلی اصالت سخن است و اینکه مدعیان برای عیبگیری به سنایی، سخنان بی‌مانند و اصیل او را (طبق گفته خودش) مانند حدیث بط می‌دانند. روشن است در این موارد عبارت «ممارست به خطا در یک تجربه» یا معانی‌ای از این دست، نمی‌تواند به روشن شدن موضوع کمک کند.

آنچه در این ابیات و بیت مورد بحث مکرر است، ترکیب **حدیث بط** است که سنایی در همه‌جا آن را با سخنان بیهوده یا سخنِ غیرِ اصیل مرتبط کرده است. در این ترکیب با دو واژه «حدیث» و «بط» روبه‌رو هستیم. با توجه به آنچه در شروح آمده، اغلب شارحان حدیث را در یکی از معانی واژگانی یعنی «سخن و کلام» به کار برده‌اند و جالب اینکه از دیگر معانی آن ازجمله معنای اصطلاحی این واژه چشم‌پوشی کرده‌اند؛ به نظر می‌رسد واژهٔ **حدیث**، بویژه اینکه این واژه با خصم نیز همراه شده، در معنای اصطلاحی به‌کار رفته است؛ یعنی سخنی که از پیامبر (ص) رسیده است. این واژه به بط اضافه شده، با این وصف حدیث بط می‌تواند به معنای حدیثی باشد که مرتبط با بط است، به عبارتی این حدیث یا دربارهٔ بط است یا مرتبط با شخصی با نام یا کنیهٔ بط. با این وصف باید میان حدیث و بط (ی) بتوان رابطه‌ای یافت؛ پیوندی که بتوان آن را با بیت سنایی نیز درخور دانست.

در میان محدثان قرن چهارم به یکی از پیشوایان علم حدیث و فقهای حنبلی به نام ابن بط، ابن بطه و ابن بطی برمی‌خوریم. عبیدالله بن محمد معروف به ابن بطه محدث، فقیه، متکلم در سال ۳۰۴ هجری قمری در عُکْبَرا متولد شد و در ۳۸۷ هجری قمری در همان‌جا درگذشت (کحاله، ۱۴۱۴: ۳۵۴). در جلد سوم دانشنامهٔ بزرگ اسلامی ذیل مقالهٔ «ابن‌بطه عکبری»، ضمن اشاره به زندگی ابن بطه به چند نکته دربارهٔ او اشاره کرده که به نظر می‌رسد در خور اهمیت باشد: نخستین موضوع اینکه سند روایات ابن‌بطه از زمان خود او مورد طعن مخالفان بوده و علمای غیر حنبلی پس از ابن‌بطه، در عین احترام به شخصیت او، وی را در حدیث ضعیف دانسته‌اند. علاوه بر این او را دارای تألیفات فراوان دانسته‌اند به‌گونه‌ای که تعداد آثار وی را تا یک صد اثر ذکر کرده‌اند (دانشنامه بزرگ اسلامی، ۹۷۷: ج ۳). همچنین در کتاب إبطال التأویلات لأخبار الصفات اثر محمد بن الحسین بن محمد بن خلف ابن الفراء (المتوفی: ٤٥٨ هـ) ۱ هنگامی که از ابن بطه یاد می کند به سستی و ضعف روایات او اشاره می کند؛ مثلاً درباره صفات خداوند از افراد متعددی نام می‌برد ولی هنگامی که به کتاب الابانه و ابن بطه می‌رسد تأکید می کند که این افراد (کسانی را که پیشتر نام برده) اجازه نمی‌دهند که سخن باطل یا ضعیفی نقل شود (الفراء، ۲۰۱۰، ج ۹۱: ۱) به عبارتی الفراء می‌داند سخنی که به ابن بطی منتسب باشد، ضعیف است و دیگران از پذیرش آن ابا دارند. همچنین رضا نعسان در مقدمه کتاب الشرح و الابانه علی اصول الدیانه ابن بطه، ضمن رد نظر ابن اثیر و ابن جوزی مبنی بر اینکه بطه از اجداد وی بود تأکید می کند که بطه به عنوان کنیتی برای وی به کار می‌رفته است (ابن بطه، ۱٤۲۳: ۱۹) علاوه بر این، اشاره می کند ابن حجر و ذهبی احادیث این بطه را ضعیف می شمرده‌اند (همان، ۱۹). چنین پیشینه‌ای نشان می‌دهد احادیثی که از طریق ابن بط (ه) روایت شده، احادیثی ضعیف و غیرقابل اعتنا بوده‌اند. اکنون با توجه به نکته‌هایی از این دست،

می‌توان گفت میان حدیث و بط رابطه‌ای معنادار است؛ به دیگر سخن، حدیث در اینجا در معنای اصطلاحی خود به‌کار رفته است و مضاف‌الیه آن یعنی بط یا بطی فی‌الواقع اسم خاص است؛ بدین ترتیب با توجه به اینکه احادیثی که ابن‌بطی روایت می‌کرده، از زمرهٔ احادیث سست بوده، ***می‌توان گفت حدیث بط (ی) یعنی سخنان سست و ضعیف***.

ابیات دیگری هم که از حدیقهٔ سنایی نقل شد، مؤید همین معنا هستند. بر این اساس، به نظر می‌رسد معنای بیت مورد بحث بدین گونه است:

تو در راه معرفت (خدا که از راه دل است، با توجه به ابیات پیشین این بیت) در اشتباهی و تمامِ اوقات، مشغول سخنانِ بیهوده و سست هستی.

بویژه اینکه در بیت بعد از سخنان بیهوده و بیهوده‌گویان سخن به میان می‌آید:

گوید آن کس در این مقال فضول که تجلی نداند او ز حلول

(سنایی، ۱۳۷۴: ٦۹)

نتیجه‌گیری

چنانکه اشاره شد در تحلیل متن، باید علاوه بر توجه به ساختار متن و فرامتن‌ها، از جزئی‌نگری و نقل بدون بررسی سخنان دیگران پرهیز کرد. در شروح متون فارسی ازجمله حدیقهٔ سنایی، در مواضع متعدد، عواملی از این دست موجب از دست رفتن معنای متن شده است؛ ازجمله در بیت:

تو در این راه معرفت غلطی سال و مه مانده در حدیث بطی

عبداللطیف عباسی **حدیث بط** را متضمن داستانی دانسته و شارحان پس از وی نیز بدون توجه به ساختار متن، بویژه ساختار نحوی آن، سخنان وی را تکرار کرده‌اند؛ درحالی‌که نمی‌توان میان داستان منقول در شروح و بیت مذکور، پیوندی برقرار کرد. برخی دیگر اشارهٔ داستانی را تغییر داده‌اند و داستانی دیگر را جایگزین آن کرده‌اند، لیکن مشکل متن به حال خود باقی مانده است؛ حال‌آنکه اگر عبارت مذکور را با توجه به ساختار متن و فرامتن در نظر آوریم، اشارت و معنا دیگرگون می‌شود.

به نظر می‌رسد این عبارت به شیوهٔ یکی از محدثان به نام ابن بطی یا ابن بطه اشارت دارد که در میان محققان دانش حدیث، احادیث وی به سستی شهره بوده و گویا به منقولات وی وقعی نمی‌نهاده‌اند؛ بر این مبنا، حدیث بط، می‌تواند در معنای عام، شامل هر سخن سست و بی‌پایه‌ای شود و همان‌طور که اشاره کردیم، ابیات دیگر سنایی نیز این معنا را تأیید می‌کند.

پی‌نوشت

۱. آقای دکتر فتوحی مرا به این کتاب رهمنون شدند.

کتابنامه

احمدی، بابک. (۱۳۷۲). ساختار و تأویل متن. تهران: نشر مرکز.

ابن بطه، عبید الله بن محمد بن محمد بن حمدان العکبري. (۲۰۰۲/۱۴۲۳). الشرح و الابانه علی اصول الدیانه. تحقیق و دراسه: رضا نعسان معطی. المدینه المنوره و سوریا: دار العلوم و الحکم.

اشرف زاده، رضا . (۱۳۹۲). آب آتش فروز. تهران: انتشارات جامی.

بهادر، علاءالدین احمد. (۱۳۸۹). طریقه بر حدیقه، شرح کامل باب اول حدیقه سنایی. به کوشش دکتر محمدرضا یوسفی. قم: انتشارات دانشگاه قم.

حلبی، علی‌اصغر. (۱۳۹۱). گزیده حدیقه‌الحقیقه. تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور.

درّی، زهرا. (۱۳۹۲). شرح دشواری‌هایی از حدیقه‌الحقیقه سنایی. تهران: انتشارات زوّار.

راستگو، سید محمد. (۱۳۸۸). گزینش و گزارش از حدیقه سنایی. تهران: انتشارات سمت.

دانشنامه بزرگ اسلامی. مرکز دائره‌المعارف اسلامی. مقالهٔ «ابن‌بطه عکبری». ج ۳. ص ۹۷۷.

سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم. (۱۳۷٤). حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه. تحقیق و تحشیه مدرس رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم. (۱۳۹۷). حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه. مقدمه، تصحیح، تعلیقات و فهرست‌ها دکتر محمدجعفر یاحقی و دکتر سید مهدی زرقانی. تهران: انتشارات سخن.

طغیانی، اسحاق. (۱۳۸۲). شرح مشکلات حدیقه سنایی. اصفهان: انتشارات دانشگاه اصفهان.

عباسی، عبداللطیف. (۱۳۸۷). لطایف الحدایق. مقدمه، تصحیح و تعلیق دکتر محمدرضا یوسفی و دکتر محسن محمدی. قم: انتشارات آیین احمد.

الفراء الحنبلي، محمد بن الحسین. (۲۰۱۰). إبطال التأویلات لأخبار الصفات. تحقیق و دراسه محمد بن حمد الحمود النجدي. الکویت: دارایلاف الدولیه للنشر والتوزیع.

کحاله، عمر رضا. (۱۴۱۴). معجم المؤلفین تراجم مصنفی الکتب العربیه. بیروت: مؤسسه الرساله.

مدرس رضوی، محمدتقی. (بی‌تا). تعلیقات حدیقه‌الحقیقه. تهران: انتشارات علمی.

مهدوی دامغانی، احمد. (۱۳۸۲). درباغ روشنایی: گزیدهٔ حدیقه‌الحقیقه. تهران: انتشارات سخن.

نصرالله منشی، ابوالمعالی. (۱۳۷۳). کلیله‌ودمنه. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی. تهران: انتشارات امیر کبیر.

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.v53i2.87800

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۰۹، تابستان ۱۳۹۹
مقاله پژوهشی

چهار بیت نویافته از رودکی در فرهنگ عجایب‌اللّغهٔ : اصیل یا جعلی؟

دکتر زهرا نصیری شیراز [۱]
سجاد دهقان [۲]
دکتر نصراله امامی [۳]

چکیده

جستجو در سرچشمه‌های شعر شاعران پیشگام و بازیابی آن‌ها به دلیل از بین رفتن بخشی از هویت فرهنگی در طول زمان، بسیار حائز اهمیت است. در میان این منابع، فرهنگ‌های لغت همواره نقش بسزایی در بازیابی اشعار و ابیات پراکندهٔ این شاعران به‌ویژه رودکی سمرقندی داشته‌اند. یکی از این فرهنگ‌ها، فرهنگ لغتی فارسی به فارسی به نام عجایب‌اللغه (تألیف در حدود نیمهٔ قرن دهم) از فردی به نام ادیبی است. از این اثر تا کنون تنها یک دست‌نویس در کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۲۱۹۲ به دست آمده و مدبری نیز در سال ۱۳۸۹ براساس همین تک‌نسخه، فرهنگ را تصحیح و منتشر کرده است. مؤلف در ۹۲ مورد ابیاتی را به نام رودکی آورده که دو مصرع و دو بیت از آن‌ها مطابق بررسی نگارندگان در هیچ‌یک از فرهنگ‌های دیگر نظیر لغت فرس، صحاح‌الفرس، فرهنگ قواس و ... که به‌احتمال‌زیاد منابع مورد استفادهٔ مؤلف بوده‌اند، دیده نمی‌شوند. ازآنجاکه مدبری مصحح این فرهنگ پیش از این به بررسی مفصل این ابیات در تصحیح خود یا مقاله‌ای مجزّا نپرداخته و نیز به جهت اینکه این اثر تاکنون در هیچ‌یک از چاپ‌های دیوان رودکی ازجمله نفیسی، میرزایف، شعار، امامی، هادی-زاده، قادر رستم، رواقی و.... جزء منابع مصححان نبوده، ضروری بود این ابیات که با ظاهری تازه در فرهنگ دیده می‌شوند، به‌صورت ویژه بررسی شوند. ما پس از بررسی این چهار بیت و مطابقت آن با موازین سبک‌شناسی و ضبط سایر منابع به این نتیجه رسیدیم که هیچ‌یک صلاحیت معرفی به‌عنوان بیتی تازه از رودکی را ندارند و همگی ابیاتی برساختهٔ ادیبی یا مؤلفان منابع مورد استفادهٔ وی بوده است.

کلیدواژه‌ها: فرهنگ عجایب‌اللغه، ادیبی، رودکی، تصحیح، ابیات تازه، ابیات برساخته.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز (نویسنده مسئول) z.nasirishiraz@scu.ac.ir
۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز sajjad_dehghan@yahoo.com
۳. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز nasemami@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۲۳

۱. مقدمه

فرهنگ‌های لغت ازجمله منابعی هستند که پس از نابودی دیوان‌های شاعران پیشگام ازجمله دیوان هزار و صدسالهٔ رودکی سمرقندی، به ما در بازیابی پاره‌ای از اشعار و سرمایه‌های گران‌بها کمک شایانی کرده‌اند. عمر قدیمی‌ترین فرهنگ موجود که امروزه به دست ما رسیده، به بیش از نهصد سال می‌رسد. این فرهنگ، لغت فرس نام دارد که اسدی آن را بنا نهاده و برای برخی از واژه‌های سرهٔ پارسی دری، شواهدی از سروده‌های شاعران پیشگام نظیر شهید بلخی، رودکی، دقیقی، بوشکور، منجیک ترمذی و ... آورده است.

پس از اسدی ظاهراً برخی از شاگردان وی، روش استاد خود را ادامه داده و برخی نسخه‌هایی متفاوت با لغت فرس اسدی همراه با پاره‌ای شواهد و لغاتی تازه، ارائه دادند. به همین دلیل در نسخه‌های خطّی موجود از این فرهنگ، اختلافات فاحشی ازجمله تعداد واژه‌ها و شواهد دیده می‌شود. به‌عنوان‌مثال در خانوادهٔ نسخهٔ خطّی مورخ (۷۲۱ ق)، بسیاری از لغات بدون شاهد ضبط‌شده‌اند؛ حال آنکه در نسخهٔ مورخ (۷۳۳ ق) کتابخانهٔ واتیکان و نسخهٔ مورخ (۷۶۶ ق) کتابخانهٔ ملّی تبریز، غالب واژه‌ها با یک یا دو شاهد آورده شده‌اند (برای بررسی نسخه‌های خطّی موجود از لغت فرس ر.ک: اسدی طوسی،۱۳۶۵: ۴-۱۶)، اما دامنهٔ اختلافات نسخه‌ها به‌مرورزمان به ضبط‌ها و انتساب‌ها رسیده و این خود تنها یکی از مشکلات پرشمار در روند بازیابی و بازشناسی نام شاعران و اشعار ایشان از بین نسخه‌ها و خانواده‌های نسخ خطی این فرهنگ است.

پس از اسدی فرهنگ‌نویسی در ایران و هندوستان به راه خود ادامه داد و کار این شاعر و دانشمند ایرانی سرمشق فرهنگ‌نویسان دیگر در قرون بعد شد. به‌عنوان‌مثال فخر قواس فرهنگ فارسی‌ای در هند ترتیب داد و پس از آن نخجوانی با استفاده از نسخه‌های خطی لغت فرس و مراجعهٔ مجدد خود به دیوان‌های شاعران همزمان خود و شاعران پیشگام، فرهنگ لغتی حجیم‌تر از لغت فرس ترتیب داد.

این سه فرهنگ به همراه فرهنگ منسوب به ابوحفص سغدی (موجود تا قرن ۱۱ ق) و فرهنگ قطران تبریزی به‌صورت مستقیم یا غیر مستقیم، منبع و منشأ ایجاد فرهنگ‌های دیگر ازجمله فرهنگ حلیمی، تحفةالاحباب، فرهنگ وفایی، جهانگیری، رشیدی، مجمع‌الفرس و...، بوده است.

فرهنگ عجایب‌اللغه نیز ازجمله فرهنگ‌هایی است که در قرن دهم ه.ق به قلم فردی به نام ادیبی در خاک عثمانی تألیف شده و از قراین معلوم، وی به شیوهٔ اسدی در تدوین فرهنگ خود، بیش‌ترین توجّه را نشان داده است؛ یکی از این قراین ترتیب لغات است که همانند لغت فرس، برحسب حرف آخر آن‌ها تنظیم شده است. قرینهٔ دیگر نیز یکسانی بسیاری از شواهد شعری با شواهد نسخ لغت فرس است. براین اساس می‌توان گفت مؤلف فرهنگ عجایب‌اللغه، بیش از همهٔ فرهنگ‌ها راه اسدی را در پیش گرفته است (ر.ک: ادیبی،۱۳۸۹: پانزده).

ادیبی احتمالاً به جز لغت فرس از فرهنگ صحاح‌الفرس نیز استفاده کرده و هم‌چنین با توجّه به تعداد زیاد شواهد از شاهنامهٔ فردوسی در این فرهنگ، احتمالاً از برخی فرهنگ‌های شاهنامه پیش از خود نیز سود جسته است. بنابراین اثر حاضر را می‌توان یکی از فرهنگ‌های قابل اعتنا از نظر ضبط شواهد شعری و لغات دانست. زیرا ممکن است ادیبی به نسخه یا نسخه‌هایی از فرهنگ اسدی یا سایر فرهنگ‌ها هنگام تألیف اثر خود دسترسی داشته که به زمانهٔ ما نرسیده؛ ازآنجاکه شواهد ابیات در آن‌ها بعضاً متفاوت است، محتمل است بیت یا ابیاتی از شاعران پیشگام یا گمنام به‌واسطهٔ این فرهنگ به دست ما برسد.

مدبری این فرهنگ را در سال ۱۳۸۹ با استفاده از یگانه نسخهٔ خطی موجود آن در کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۲۱۹۲، تصحیح و منتشر کرده است. وی در مقدمهٔ فرهنگ، شماری از نقاط ضعف و قوت آن را برای خوانندگان و پژوهشگران برشمرده که ازجملهٔ آن می‌توان به اشتباهات مکرر مؤلف در ضبط لغات، ابیات و انتساب‌ها اشاره کرد (ر.ک: همان، پانزده - بیست‌ویک).

هرچند تصحیح و تحقیق مدبری بر روی این اثر برای ما بسیار ارزشمند است، اما به دلیل برخی ملاحظات وی در امر تصحیح، همهٔ جوانب این اثر بررسی و معرفی نشده و ایرادات پرشمار مؤلف در ثبت و ضبط لغات کماکان بر جای خود مانده و چنانچه این اغلاط اصلاح نشوند، می‌تواند به پژوهش‌های وابسته به این فرهنگ آسیب‌های جدّی وارد کند.

وی دربارهٔ روش تصحیح خود در مقدمهٔ کتاب چنین نوشته است:

«لغات مدخل به همان گونه که ثبت شده بود، درست یا نادرست در متن قرار گرفت و اختلافات آن با فرهنگ‌ها بالاخص اشاره به صحیح یا ناصحیح بودن آنها در حاشیه ذکر شد. در معنی نیز تا جایی که امکان داشت عین عبارت آورده شد و مقابله با فرهنگ‌ها در پاورقی آمد؛ مگر آنکه به ضرورت لازم بود شکل درست‌تر در متن آید و صورت مضبوط نویسنده در حاشیه نقل شود. نام شاعران و گویندگان اشعار نیز به همان صورت مضبوط ذکر شد و شکل صحیح نام‌ها و یا اختلاف فرهنگ‌ها در حاشیه آمد. در ابیات شاهد نیز کمتر دخالت شد و اختلاف احتمالی با سایر فرهنگ‌های لغت در حاشیه قرار گرفت» (همان، بیست و دو).

روش مصحح در عدم دستکاری متن مؤلف (یا نسخه) و پایبندی به آن، روشی منطقی در تصحیح متون تک-نسخه‌ای است؛ زیرا ما اساساً اطلاع دقیقی دربارهٔ منابع مورد استفادهٔ ادیبی نداریم و ممکن است وی اشتباهاتی را با توجه به منبع یا منابع نامعتبر وارد متن کرده باشد. با وجود این بنابه هر دلیلی، مصحح برخی ایرادات شواهد را به - خصوص در زمینهٔ ابیات تازه، رها کرده و در حاشیه بدان نپرداخته یا یادداشتی مختصر برای خوانندگان آورده است. حال آنکه بسط این موارد در حاشیه برای روشن شدن برخی ابهامات در ذهن خوانندگان امری ضروری است.

هم‌چنان که بیان کردیم، یکی از محاسن فرهنگ حاضر ضبط ابیاتی است که نشانی از آن‌ها در فرهنگ‌های دیگر نیست؛ اما گاه در لابه‌لای این ابیات، مواردی یافت می‌شوند که ظاهراً ابیاتی تازه و منحصربه‌فرد هستند؛ امّا در حقیقت این ابیات برساختهٔ خود مؤلف فرهنگ یا مؤلفان منابع مورد استفادهٔ وی است.

ما در میان ۹۲ سرودهٔ منسوب به رودکی در این اثر، تعداد چهار بیت را که از نظر فرمی تازه به نظر می‌رسیدند، پس از تصحیح مدبری، مجدداً بررسی کردیم و قصد داشتیم که پس از تأیید اصالت، آن‌ها را به صورت ابیاتی نویافته به جامعهٔ ادبی معرفی کنیم. امّا با بررسی بیشتر این اثر و سایر منابع، متوجّه شدیم که هیچ‌کدام از این ابیات صلاحیت معرفی به عنوان ابیات تازهٔ رودکی را ندارند، بلکه همگی مصرع یا ابیاتی برساخته هستند. هرچند اختلاف در ضبط ابیات و انتساب‌ها، امری عادی در برخورد با فرهنگ‌های لغت محسوب می‌شود، اما بی‌گمان اهمیت پژوهش حاضر علاوه‌بر نشان دادن روند این قسم ابیات در ضبط اشعار رودکی، موجب می‌شود تا مصححان آینده برخلاف نفیسی و برخی از مصححان که خواسته یا ناخواسته موجب ورود برخی ابیات برساخته در دیوان شده‌اند، تکلیفشان با آن‌ها روشن شود و گرد این‌گونه ابیات برای وارد کردن آن‌ها به‌عنوان ابیاتی تازه در دیوان‌های چاپی آینده نگردند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

به جز مدبری که این فرهنگ را تصحیح کرده و در مقدمهٔ خود برخی از مزایا و معایب آن را برشمرده، تا کنون برخی پژوهشگران از این فرهنگ در بازیافت و تصحیح اشعار شاعران سود جسته‌اند. مدبری در کتاب شرح احوال شاعران بی‌دیوان (ر.ک: مدبری، ۱۳۷۰: حواشی غالب صفحات) و شواربی‌مقدم در تصحیح دیوان منجیک ترمذی (ر.ک: منجیک ترمذی،۱۳۹۱: سی و نه چهل)، آیدنلو در مقالهٔ «تُخشان؛ تصحیح واژه‌ای تصحیف شده در شاهنامه»، (ر.ک: آیدنلو، ۱۳۹۲:۱۴۳). هم‌چنین امامی و همکاران در مقالهٔ «بررسی ابیاتی نویافته از رودکی در فرهنگی ناشناخته»، (ر.ک: امامی و همکاران، ۱۳۹۷:۳۶) و نصیری شیراز و همکاران نیز در پژوهشی با عنوان «بررسی ابیات تازه و منسوب به رودکی سمرقندی در فرهنگ لغت حلیمی (شرح بحر الغرائب)» (ر.ک: نصیری شیراز و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۰-۱۱-۱۳-۱۵-۱۶)، شواهد و ضبط‌هایی تازه از ابیات را ارائه داده‌اند که در هیچ یک اشاره‌ای به ابیات بررسی‌شده در پژوهش حاضر نشده است.

جز این تاکنون پژوهشگران به بررسی ابیات برساخته و مجعول منسوب به رودکی در لابه‌لای فرهنگ‌های لغت نپرداخته‌اند؛ امّا گاه مصححان برخی فرهنگ‌ها به ساختگی بودن شواهد نسخه‌های مغلوط اشاره کرده‌اند (ر.ک: نخجوانی،۱۳۴۱:۲۳؛ ادیبی،۱۳۸۹: هجده) و پژوهش حاضر را می‌توان یکی از نخستین پژوهش‌های مستقل در این زمینه دانست که به بررسی این قسم ابیات در یک فرهنگ لغت می‌پردازد.

۳. بحث و بررسی

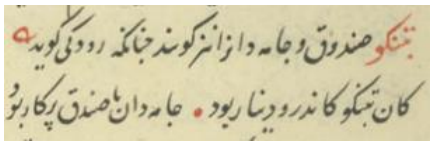
جعل بیت یا روایت‌های متفاوت و برساخته از ابیات شاعران استاد، پیش از این بـا معرفـی ابیـاتی برسـاخته و جعلی از چند شاعر بزرگ نظیر فردوسی، خیام، حافظ و ... در آثار پژوهشگران و مصححان به جامعهٔ ادبی معرفی شده است. در این میان گاه آثاری کاملاً ساختگی بوده، گاه بخشی از آن‌ها و بعضاً بیت یا مصرعی از یک شـعر بـا تبحر کاتبان خوش‌ذوق در نسخه‌های خطی ثبت شده است. شناسایی و بررسی این قسم ابیات نیازمند کندوکاو در آثار گذشتگان و آگاهی به مسائل سبک‌شناسی است تا سره از ناسرهٔ ضرّابان قلب‌ساز مشخص شود.

در میان ۹۲ بیت مضبوط به نام رودکی در فرهنگ عجایب‌اللغه، چهار بیت دیده شد که دارای دو ویژگـی بـارز هستند: ویژگی نخست تازه بودن این ابیات است و ویژگی دوم، برساخته بودن بیت یـا مصـرعی از آن‌هـا. ویژگـی نخست با یک بررسی مختصر در دیوان و سایر فرهنگ‌ها مشخص می‌شود؛ امّا برای رسیدن به ویژگی دوم، نیازمند بررسی همه‌جانبهٔ منابع موجود هستیم. ما در ادامه پس از بررسی منابع موجود، این ابیات را نخسـت معرفـی مـی-کنیم، سپس به بررسی چگونگی و دلایل دستکاری و برساخته بودن آن‌ها می‌پردازیم.

کـان تبنگـو کانـدرو دینـار بـود		جامـه دان بـا صـندق پرگـار[1] بـود

(ادیبی،۱۳۸۹:۱۲۲)

ادیبی این بیت را در ذیل واژهٔ «تبنگو[2]» به معنی «صندوق و جامه‌دان»، به نام رودکی ضبط کرده است:



(همان، بی‌تا:۱۲٤)

این بیت بر وزن کلیله و دمنهٔ منظوم رودکی و مربوط به «حکایت دو شریک دانا و نادان» در باب «اسد و ثـور» است. اما در دیگر فرهنگ‌های لغت، نظیر لغت فـرس (ر.ک: اسـدی طوسـی،۱۸۹۷:۱۱۹؛ همـان،۱۳۱۹:٤۱۲؛ همان،۱۳۳٦:۱۷۸؛ همان،۱۳٦٥:۲٥۳) دو بیت زیر از این داستان، به شاهد واژهٔ «تبنگو» آمده است:

از درخـت انـدر گـوایی[3] خواهـد او		تـو بناگـه از درخـت انـدر بگـو

آن تبنگـو کانـدرو دینـار بـود		آن سـتد زایـد[ر] کـه ناهشـیار بـود

(اسدی طوسی،۱۳٦٥:۲٥۳)

در فرهنگ‌های دیگر نظیر فرهنگ قواس (قواس غزنوی،۱۳٥۳:۱۳٥)، فرهنگ وفایی (وفـایی،۱۰۰۱ ق: بـرگ ۱۱۳)، فرهنگ جهانگیری (جمال‌الدین انجو،۱۳٥۹:٦۲٦، ج ۱) و فرهنگ شعوری (شعوری،۱۱٥٥ق: برگ ۲۹۰، ج ۱) و ...، تنها بیت دوم آمده که در برخی از آن‌ها با اختلافاتی همراه است؛ امّا ضبط مصرع دوم در عجایب‌اللغه، تاکنون در فرهنگ دیگری دیده نشده و از این حیث مصرع دوم بیت مورد بحث، کاملاً تازه است.

در داستان‌های بیدپای، موضع بیت رودکی در داستان بدین صورت است: «باید که امشب برخیزی و به زیر آن درخت روی و در میانهٔ او پنهان گردی. فردا که من قاضی را آن جایگاه آورم قاضی از درخت باز پرسد، تـو از میانـهٔ درخت آواز دهی که زر انباز ابله برداشت» (بخاری، ۱۳٦۹: ۱۲٤).

در کلیله و دمنه ترجمه نصرالله منشی، سخنان شخص دزد با پدرش که مصرع دوم بیت: «آن ستد زایـدر کـه ناهشیار بود» است، نیامده و روایت وی به صورتی دیگر است (ر.ک: منشی، ۱۳۸۹: ۱۱۸). اما ادامهٔ حکایت در این ترجمه، ما را به پذیرش ضبط لغت فرس و سایر فرهنگ‌های لغت نزدیک می‌کند: «قاضی روی به درخت آورد و از حالِ زر بپرسید. آوازی شنود که: مغفل برده است» (همان، ۱۲۰).

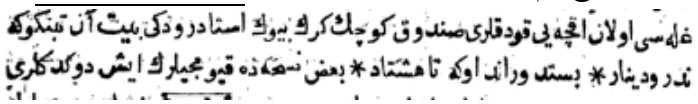
پُرواضح است که مصرع «آن ستد زایدر که ناهشیار بود»، ادامهٔ منطقی داستان است و مصرع تازهٔ عجایب‌اللغه جایگاهی در سیر داستان ندارد؛ بلکه توضیح مصرع نخست است؛ در حالی‌که بـه آن نیـازی نیسـت و از ضـعف تألیف نیز برخوردار است.

با وجود این به نظر می‌رسد مؤلف (یا شخصی دیگر) قصد داشته مصرع دوم بیت را به هر نحوی بازیابی کند و خود مصرعی برای تکمیل مصرع نخست بسازد. آنچه ما را به صحت این فرضیه نزدیک می‌کند، ضـبط همـراه بـا تصحیف و تحریف برخی فرهنگ‌های لغت نظیر فرهنگ جهانگیری و شعوری از مصرع دوم است:

آن تبنگـــو کانـــدرو دینـــار بـــود بســـتدوراندو کـــه تاهشـــتاد بـــود

(جمال‌الدین انجو، ۱۳۵۹: ٦۲٦، ج ۱)

در فرهنگ شعوری نیز مصرع دوم بدین صورت ضبط شده است: «بستد وراند اوکه تا هشتاد».



(شعوری، ۱۱۵۵ ق: برگ ۲۹۰، ج ۱)

پس ممکن است ادیبی (یا مؤلف منبع مورد استفادهٔ وی) از منبعی مغلوط همانند جمال‌الدین انجو یا شعوری یا ...، بهره برده که مصرع دوم در آن مغلوط ضبط شده یا در کل نیامده است و به این ترتیب خود مؤلف تصمیم به - بازسازی مصرع دوم با وزن مصرع نخست کرده باشد؛ نشانهٔ دیگر ساختگی بـودن مصـرع دوم، تکـرار معنـی واژهٔ تبنگو: «صندوق و جامه‌دان» در این مصرع (جامه‌دان با صندق پرگار بود) است. هم‌چنـین در لغـت فـرس نسـخهٔ خطّی کتابخانهٔ ایندیا آفیس نیز بیت به گونه‌ای مغشوش به صورت زیر ضبط شده است:

وز درخـــت انـــدر گـــواهی خواهـــد او تـــــو بدانگـــــه از تبنگـــــوی بـــــازجو

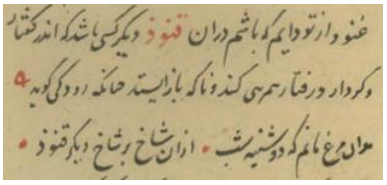
(ر.ک: اسدی طوسی، ۱۳۶۵: ۲۵۳، ح ۲،۳،۵)

کاملاً مشخص است که در این نسخه از لغت فرس نیز با توجه به بیت بعد از آن، مصرع دوم دستکاری شده است. بنابراین نمی‌توان مصرع موجود در فرهنگ عجایب‌اللغه را مصرعی تازه از بیتی دیگر متعلق به رودکی دانست و آن را نویافته تلقی کرد؛ بلکه می‌بایست آن را در زمرهٔ جعلیات یا دستکاری‌های ناموفق به شمار آورد.

بدان مرغ مانم که دوشینه شب		از آن شاخ بر شاخ دیگر قنوذ

(ادیبی،۱۳۸۹:۳۵)

ادیبی این بیت را ذیل واژهٔ «قنوذ» به معنی «کسی باشد که اندر گفتار و کردار و رفتار همرهی کند و ناگه باز ایستد»، به نام رودکی آورده است:



(همان، بی‌تا:۳۵)

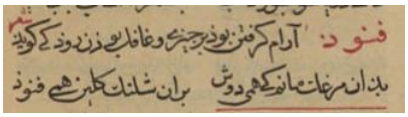
مدبری نیز در حاشیه دربارهٔ این بیت مطلبی نیاورده و تنها به مصحَّف بودن واژهٔ «قنود» به صورت «فنود»، اشاره کرده است [۴] (ر.ک: همان،۱۳۸۹:۳۴، ح ۷).

این بیت نیز همانند بیت پیشین، دارای ساختاری متمایز با ضبط سایر منابع است و در بادی امر ممکن است این‌گونه به نظربرسد که بیتی تازه از رودکی است. ما برای این‌که این برداشت غلط و احیاناً ضبط نادرست فرهنگ حاضر وارد دیوان‌های چاپی و پژوهش‌های آینده نشود، مجدداً به واکاوی منابع می‌پردازیم تا برساخته بودن بیت بر خوانندگان این سطور آشکار شود.

در میان منابع، نسخهٔ لغت فرس نخجوانی بیت منسوب به رودکی را با ضبطی دیگر ذیل واژهٔ «فنود»، آورده و نوشته است: «فنوذ آرام گرفتن بوذ بر چیزی و غافل بوذن» رودکی گوید:

بذان مرغک مانم که همی دوش		بران شلنک[۵] گلبن همی فنوذ

(اسدی طوسی،۱۳۱۲:۳۸)



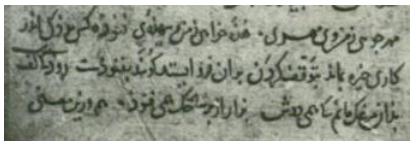
(نسخهٔ لغت فرس نخجوانی کتابخانهٔ مجلس ص ۳۸)

اقبال (مصحح لغت فرس) نیز بیت رودکی را با استفاده از همین منبع در تصحیح خود آورده و مقابل مصرع دوم علامت سؤال گذاشته است.

در نسخهٔ دیگری از لغت فرس (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک)، مصرع دوم بیت با ضبطی دیگر، ذیل واژهٔ «فنوذه»، بـه معنی «کسی بوذ کی اندر کاری خیره بماند بتوقف کردن بران فرو ایستد گویند بفنوذست» و به صـورت زیـر آمـده است:

بذان مرغـک مـانم کـه همـی دوش بـزار از بـر شـاخک همـی فنـوذ

(اسدی طوسی، ۷۲۲ق: برگ ۵۸)



(لغت فرس نسخهٔ کتابخانه ملک برگ ۵۸)

در صحاح‌الفرس نیز ضبطی مغشوش همانند ضبط نسخهٔ کتابخانهٔ ملک ذیل واژهٔ «فنود» به معنـی «کسـی را گویند که در رفتار یا گفتار توقف کند و سبک سخن نتواند گفت گویند بفنود»، آمده است:

بـدان مرغـک مـانم مـن کـه دوش بـزار از بـر شـاخک همـی فنـود

(نخجوانی،۱۳٤۱:۹۲)

چنان‌که ملاحظه می‌شود، کاتب (یا مصحح)، واژهٔ «بزار» را از مصرع دوم به مصرع نخست بـرده و ایـن‌گونـه ضبطی مغشوش از نظر وزنی به دست آمده است. همین ضبط موجب شده‌است تا فروزانفر ضبط زیر را برای بیـت فوق پیشنهاد دهد:

بـدان مرغـک مـانم کـه دوش بـراز بـزار از بـر شـاخک همـی فنـود

(همانجا، ح ۲٦)

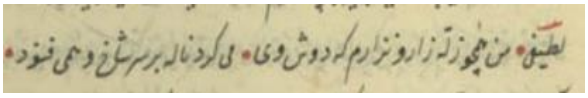
اما تصحیح درست بیت بر اساس نسخهٔ متعلق به دهخدا (یکی از نسخ موجود از صحاح‌الفرس) که این بیت در آن ضبط شده، به این صورت است:

بـدان مرغـک مـانم مـن کـه دوش بـزار از بـر شـاخک همـی فنـود

شایان ذکر است که در لغت حلیمی از شاعری به نام لطیفی[۶] بیتی به صورت زیر نقل شده که به تقلید از بیـت منسوب به رودکی سروده شده است:

مـن همچـو زلّـه زار و نـزارم کـه دوش وی می‌کرد نالـه بـر سـر شـاخ و همـی فنـود

(حلیمی، بی‌تا، برگ ۱۳۲)



(لغت حلیمی نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس برگ ۱۳۲)

با وجود این، به‌احتمال زیاد این ضبط که براساس نسخهٔ مذکور است، می‌باید در اصل همانند ضبط لغت فرس نسخهٔ کتابخانهٔ ملک باشد که ذکر کردیم. با این توضیح در میان ضبط‌های معرفی شده، کدام ضبط را باتوجه به روایت‌های مختلف آن در فرهنگ‌های خطی باید ضبط اصیل‌تر بدانیم؟

به نظر می‌رسد که از سه صورت مذکور، ضبط عجایب‌اللغه، کاملاً مغلوط باشد؛ زیرا اگر «فنود» را در مصرع دوم به معنی «آرام گرفتن» بدانیم، ما با دو تصویر درهم‌آمیخته روبه‌رو خواهیم شد؛ نه یک تصویر در آنِ واحد. بدین صورت که ما برای درک مصرع دوم باید مرغی را متصور شویم که بر یک شاخه آرام گرفته (تصویر نخست) سپس بر شاخ دیگر آرام می‌گیرد (تصویر دوم) و با ادغام این دو تصویر مراد شاعر حاصل می‌شود. یعنی مرغی که از شاخه‌ای دل می‌کند و به شاخه‌ای دیگر پناه می‌برد و آرام می‌گیرد. این برداشت از شعر مضبوط در عجایب‌اللغه، برخلاف ضبط مصرع دوم در دو نسخهٔ لغت فرس اسدی است. هرچند ما در این دو نسخه، دو روایت متفاوت از مصرع دوم را داریم، اما در هر دو یک تصویر واحد در ذهن خوانندگان به‌وجود می‌آید: «بر آن شلنک (شاخک) گلبن همی‌فنود» (تصویر مرغکی که بر شاخه‌ای آرمیده است)؛ «بزار از بر شاخک همی فنود» (تصویر مرغی که با حالت زاری (نابه‌سامان و شوریده) بر شاخهٔ درختی آرمیده است).

با مقایسهٔ دو تصویر عجایب‌اللغه و لغت فرس خواننده متوجّه خواهد شد که «آرام گرفتن مرغ بر روی شاخهٔ درخت»، در تصویر دوّم ملموس‌تر است تا تصویر نخست؛ به‌گونه‌ای که آن را می‌توان به‌صورت تصویری واحد ترسیم کرد. هم‌چنین «آرام گرفتن مرغ» در ضبط عجایب‌اللغه به این دلیل که مرغ از شاخه‌ای به شاخه‌ای دیگر می‌رود، تصاویری متضاد از حرکت و سکون را در ذهن به‌وجود می‌آورد که قابلیت ترسیم در یک تصویر واحد را ندارد.

شفیعی کدکنی دربارهٔ وضعیت صور خیال در شعر دورهٔ رودکی می‌نویسد:

«در این دوره به علت نبودن شعرهای مفصل -جز در شاهنامه دربارهٔ مسألهٔ هماهنگی تصویرها با یکدیگر نمی‌توان سخن گفت ولی تزاحم تصویرها که بیش و کم از دورهٔ بعد شروع می‌شود و در شعر اواخر قرن پنجم بحد نهایی می‌رسد، در شعر این دوره مطلقاً وجود ندارد و چنانکه پیش از این یاد کردیم تصاویر همه متنوع‌اند و با دیدهای تازه، از این روی جنبهٔ تلفیقی در تصویرهای این دوره وجود ندارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵:۴۰۹).

در ضبط عجایب‌اللغه نیز تزاحم تصاویر وجود دارد و وجود دو تصویر هم‌زمان و ادغام آن در یک تصویر، برخلاف سبک شاعری شاعران خراسان است که یک تصویر واحد را عیناً روایت می‌کنند. به‌عنوان‌مثال بیت زیر از ربنجنی که با مضمونی مشابه با بیت رودکی سروده شده، مصرع نخست آن یک تصویر واحد را به ذهن خواننده وارد می‌کند:

بنجشگ چگونه لرزد از باران		چون یاد کنم ترا چنان لرزم

(همان،۴۰۸)

با وجود این مشخص است که ضبط عجایب‌اللغه در میان منابع، ضبطی منحصربه‌فرد به شمار می‌رود؛ اما به‌نظر ما این ضبطِ یگانه، نمی‌تواند به‌عنوان بیتی مستقل از رودکی وارد دیوان وی شود؛ زیرا اولاً ساختار بیت حاکی از دستکاری و جعلی بودن آن است و چنین به‌نظر می‌رسد که مؤلف (یا کاتب نسخه یا منبع مورد استفادهٔ مؤلف) به دلیل غرابت‌های سبکی یا سکته‌های وزنی، مضمون بیت رودکی را برداشته و بیتی دیگر را با توجه به معنی واژهٔ «فنود»، ساخته است.

شایان ذکر است که ترکیب کم‌کاربرد «دوشینه شب»، اگرچه فعلاً نمی‌تواند دلیلی قطعی بر ساختگی بودن آن باشد؛ امّا ازآنجاکه برخلاف موازین سبک‌شناسی سده‌های آغازین شعر فارسی است، بسیار قابل توجّه است. نزدیک‌ترین شاعر به رودکی که این ترکیب را به کار برده، عنصری بلخی است در یک رباعی منسوب به وی:

ای شب نکنی اینهمه پرخاش که دوش راز دل من مکن چنان فاش که دوش
دیدی چه دراز بود دوشینه شبم هان ای شب وصل آنچنان باش که دوش

(عنصری بلخی، ۳۱۵:۱۳۶۳)

دربارهٔ انتخاب صورت درست‌تر از میان دو ضبط مذکور، به دلیل نبودن ابیات مقدم و مؤخر بر بیت، نمی‌توان در جستار حاضر نظری قطعی داد. بحث بر سر اینکه شکل واژهٔ «فنوذ» اصالت زبانی دارد یا خیر، بماند برای فرهنگ‌نویسان و پژوهشگران در حوزهٔ لغت. تعریف این واژه چنان‌که از شواهد دیگر فرهنگ‌ها برمی‌آید، همان معنای «آرام گرفتن» و ... است. امّا شکل واژه و یا تعاریف دیگر آن، هم‌چنین هم‌سانی «غنوذ» با آن، تأثیر چندانی بر روند بررسی برساخته بودن بیت ندارد.

امّا از نظر ما ضبط درست‌تر بیت، همان است که در نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ ملک آمده است. به بیت زیر منسوب به رابعه بنت کعب توجه کنید:

دوش بر شاخک درخت آن مرغ نوحه می‌کرد و می‌گریست به زاری

(مدبری، ۷۶:۱۳۷۰)

تصویر بیت کاملاً با ضبط نسخهٔ ملک مطابقت دارد. این بیت می‌تواند یک نشانهٔ خوب برای تأیید ضبط بیت و تصویر آن باشد.

حالا با یک مقایسهٔ اجمالی می‌توانیم به این نتیجه برسیم که بیت مضبوط در عجایب‌اللغه، یک بیت مستقل نیست. بلکه دخل و تصرفی در بیت نسخهٔ ملک است. به احتمال زیاد، ادیبی با نسخه‌ای مغلوط روبه‌رو بوده و ناچار بیت را چنین تغییر داده است؛ به عنوان مثال مصرع «برآن شلنک گلبن همی‌فنود» را ببینید. روشن است که «شلنک» در نسخه، تحریفِ «شاخک» است. در همین مصرع، «بران» تحریف «بزار» است. «گلبن» هم افزودهٔ کاتب پس از این خوانش بد و بروز تحریفات یاد شده است. حالا شاید برخی برآن باشند که چون این مصرع

تفاوت زیادی با ضبط‌های دیگر دارد، شاید بیتی از شاعری دیگر باشد. ما در پاسخ می‌گوییم: مصرع اول کاملاً یکسان است؛ در مصرع دوم هم ردّ تحریف و بدخوانی کاتب، کاملاً مشخص است. اگر با شکل دیگری از واژه‌ها روبه‌رو بودیم، آن موقع می‌توانستیم این فرض را هم در نظر داشته باشیم. حالا دربارهٔ بیت مورد بحث در عجایب‌اللغه نیز باید یادآور شویم، ردّ تشابه و دستکاری نمایان است. در مصرع اول، «بدان مرغک مانم» تبدیل شده به «بدان مرغ مانم که»؛ «همی دوش» تبدیل شده به «دوشینه شب». در مصرع دوم نیز، «بر شاخ» در هر دو بیت یکسان است. دلیل این دستکاری همان‌طور که گفته شد، چند چیز است: یکی مخدوش بودن بیت در نسخهٔ مورد استفادهٔ مصحح است؛ دوم، تصحیح بیتی نادرست (مانند آنچه از استاد فروزانفر نقل کردیم)؛ سوم، روان‌تر کردن وزن‌های سنگین. به نظر ما هرسهٔ این احتمالات در ضبط بیت عجایب‌اللغه دخیل بوده است. کاتبی بیت را بدنوشته، کاتبی دیگر بدخوانده و نتوانسته ضبط صحیح بیت را درست انتقال بدهد؛ این بیت به دست یک مؤلف یا مصحح در روزگار گذشته افتاده، آن را تصحیح کرده و در حین تصحیح، سعی کرده وزن بیت را نیز آسان‌تر و روان‌تر کند. با این حال نفیسی در محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی این بیت (یعنی صورت موجود در لغت فرس و صحاح‌الفرس) را در بخش ابیات پراکنده از رودکی با استناد به لغت فرس اسدی (تصحیح اقبال و نسخهٔ خطی کتابخانهٔ ملک) و صحاح‌الفرس (ضبط مذکور)، آورده و آن را بر اساس لغت فرس اسدی نسخهٔ کتابخانهٔ ملک ضبط کرده است (ر.ک: نفیسی،۱۳٤۱:۵۲۲) و از میان مصححان، شعار، امامی، هادی‌زاده، کریمیان سردشتی، احمدنژاد، منصور، جنیدی جعفری نیز به تبعیت از وی، بیت را ضبط کرده‌اند (ر.ک: رودکی،۱۳۷۸:۷۰؛ همان،۱۳۸۶:۷۵؛ همان،۱۳۸۷:۱۸۳؛ همان،۱۳۸۸:۲۰۲؛ همان،۱۳۹۱ ب:۸۸؛ همان،۱۳۹۶:۱۹۱؛ جنیدی جعفری،۱۳۹۴:۲۵۴). هم‌چنین میرزایف و به تبعیت از وی دانش‌پژوه بیت را بر اساس لغت فرس اسدی تصحیح اقبال ضبط کرده‌اند (ر.ک: میرزایف،۱۹۵۸:۴۶۶؛ رودکی،۱۳۷۴:۲۸).

قادر رستم بر خلاف دیگر مصححان بیت را به صورت زیر ضبط کرده است:

بدان مرغک مانم که همی دوش		برآن شاخک گلبن همی فنود

(همان،۱۳۹۱ الف:۵۹)

وی هم‌چنین در بخش تعلیقات، دربارهٔ ضبط بیت نوشته است:

«تدوین‌کنندگان دیوان آدم‌الشعرا به جای «فنود»، «غنود» آورده و نوشته‌اند: «فنود» فریفته شدن است که در این مصرع معنی درست ندارد. اما به گواهی برهان «فنود» را به معنی ناله و زاری هم گفته‌اند (لغت‌نامه، ذیل فنود)» (همان، ۱٤۳). رواقی نیز در تصحیح خود بیت را تنها با اختلاف «همی که دوش»، نسبت به ضبط نفیسی آورده است (رواقی،۱۳۹۸:۵۰). وی هم‌چنین «فنودن» را به مانند قادر رستم به معنی «نالیدن و زاری کردن» آورده است (همان، ۳۲۹). در برهان قاطع آمده‌است:

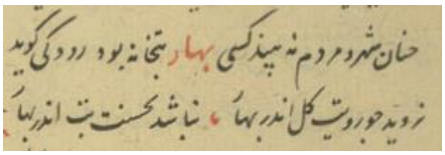
«بفتح اول بر وزن کبود، ماضی فنودن است یعنی فریفته شد و مغرور گردید ـ و آرام گرفت و کسی را نیز گویند که در گفتار و تکلم نمودن و رفتار توقف و تأنی نماید؛ و بضم اول هم آمده است ـ و بمعنی ناله و زاری هم گفته‌اند؛ و باین معنی بجای فا قاف نیز بنظر آمده است» (تبریزی، ۱۳٤۲: ۳/۱۵۰٤).

معنای «ناله و زاری» برای «فنود»، در فرهنگ‌های متقدمِ مذکور، سابقه ندارد و البته با تعریفی که نخجوانی از این واژه دارد: «کسی را گویند که در رفتار یا گفتار توقف کند و سبک سخن نتواند گفت گویند بفنود»، در تناقض است؛ زیرا نخجوانی توقف در گفتار و سخن معنی کرده و صاحب برهان ناله و زاری. شاید این تعریف بر اساس بیت منسوب به رودکی وارد فرهنگ یا فرهنگ‌های مورد استفادهٔ صاحب برهان شده باشد (که البته به گفتهٔ وی به صورت «قنود» هم دیده است).

نروید چو رویت گل اندر بهار نباشد به حسنت بت اندر بهار

(ادیبی، ۱۳۸۹: ۳۷)

ادیبی این بیت را ذیل واژهٔ «بهار» به‌معنی «بتخانه» به نام رودکی نقل کرده است:



(همان، بی‌تا: ۳۸)

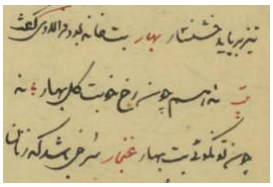
در برخی نسخه‌های خطّی لغت فرس اسدی بیتی با همین مضمون، امّا به‌صورتی دیگر ضبط شده که به **فرالاوی** (شاعر هم‌عصر رودکی) منتسب است:

نه همچون رخ خوبت گل بهار نه چون تو بنیکوی بت بهار

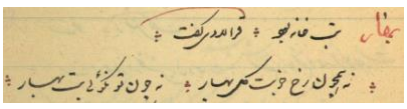
(اسدی طوسی، ۱۳۱۹: ۱۲۴)

در میان نسخه‌های خطّی موجود از لغت فرس، دو خانواده از نسخه‌های موجود (نسخهٔ مورخ ۷۲۱ ق و هم‌خانواده‌های آن و نسخهٔ مورخ ۸۷۷ ق و هم‌خانواده‌های آن) و نسخهٔ خطی دانشگاه پنجاب، بیت فوق را به نام فرالاوی ضبط کرده‌اند که به‌صورت ذیل است:

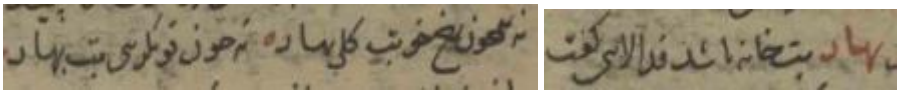
الف. نسخهٔ مورخ ۷۲۱ ق و نسخه‌های هم‌خانواده با آن



(اسدی طوسی [۷]، ۱۳۱۴: برگ ۲۶)

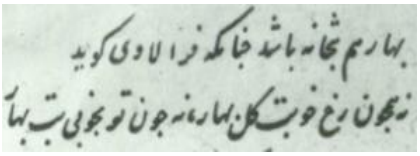


(همان [۸]، ۱۲۹۷: ۲۹)

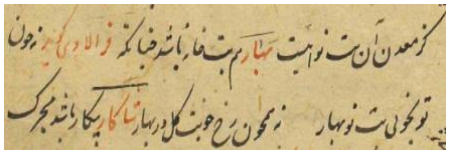


(همان[۹]، ۷۲۱ ق: برگ ۲۶)

ب. نسخهٔ مورخ ۸۷۷ ق[۱۰] و هم‌خانواده‌های آن



لغت فرس نسخهٔ کتابخانهٔ ایاصوفیا (برگ ۲۹)



لغت فرس نسخهٔ کتابخانهٔ ملی (برگ ۲۳)

با بررسی تصاویر فوق و ضبط سایر نسخ لغت فرس و هم‌چنین مقابلهٔ آن با ضبط ادیبی، چند نکته دربارهٔ بیت مورد بحث قابل طرح است: نخست این‌که مصرع دوم بیت فرالاوی در نسخهٔ خطی دانشگاه پنجاب (لاهور)، بدین صورت ضبط شده است: «نه چون تو نیکویی بت بهار» و مصححان احتمالاً براساس تصحیح اقبال، «ب» را به «نیکوئی» افزوده‌اند (ر.ک: اسدی طوسی، ۱۳۶۵:۸۸).

چنان‌که در تصاویر فوق از نسخه‌ها قابل مشاهده است، ضبط نسخهٔ پنجاب (نسخهٔ اساس تصحیح مجتبایی و صادقی) با نسخ هم‌خانوادهٔ تحریر (۷۲۱ ق)، یکسان است. نکتهٔ قابل توجّه دربارهٔ ضبط «بنیکویی» این است که علی‌رغم ضبط هر سه نسخهٔ فوق به صورت «نیکوئی»، وی به اختلاف این واژه در نسخهٔ اساس خود اشاره نکرده و تنها به اختلاف نسخهٔ مورخ (۸۷۷ ق)، اشاره کرده است (ر.ک: همان، ۱۳۱۹:۱۲۴، ح ۲). مدبری نیز همین بیت را براساس تصحیح مجتبایی و صادقی جزء اشعار فرالاوی در کتاب شاعران بی‌دیوان آورده است (ر.ک: مدبری، ۱۳۷۰:۴۰). باوجود این اگر اقبال (خواسته یا ناخواسته)، ضبط بیت را به صورت «بنیکوی»، ویرایش کرده (یا بدخوانده)، بر مصححان بعد از وی لازم است که به این ویرایش و ضبط اصلی نسخ، اشاره کنند نه بیت را بر اساس آن، تصحیح قیاسی کنند یا عیناً وارد متن کنند.

دودیگر این‌که علی‌رغم ناهمسانی وزن دو بیت منسوب به رودکی و فرالاوی، مضمون هر دو بیت یکسان است. اگر بپذیریم منبع اصلی ادیبی یا مؤلفی که ادیبی بیت فوق را از آن نقل‌کرده، یکی از نسخه‌های لغت فرس باشد، دستِ کم می‌توان این‌گونه برداشت کرد که مؤلف وزن بیت را که صورت اصیل‌تر آن در نسخه‌های مورخ (۷۲۱ ق) مشاهده می‌شود، روان‌تر کرده و برای نیل به مقصود خویش، از برخی واژه‌های هم‌خانواده (مانند: **نیکوئی** (نسخ مورخ ۷۲۱ ق) > **بخوبی** (نسخ مورخ ۸۷۷) > **بحسنت** (عجایب‌اللغه) و هم‌مضمون سودجسته و این موضوع در مقابلهٔ دو بیت کاملاً مشهود است. در این صورت اصل بیت از فرالاوی و بیت برساخته از مؤلف است که به رودکی سمرقندی منسوب کرده است.

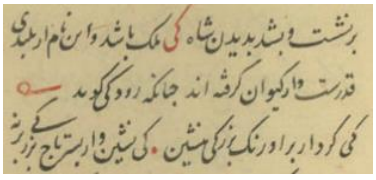
سه‌دیگر این‌که، ازآنجاکه دیوان‌های شاعران هم‌عصر رودکی اکنون به دست ما نرسیده و از همه مهم‌تر، دیوان سترگ رودکی از میان رفته‌است، به‌صراحت نمی‌توان گفت بیت مضبوط در عجایب‌اللغه، کاملاً برساختهٔ کاتب است، زیرا ممکن است هر دو شاعر (فرالاوی و رودکی) دربارهٔ یک مضمون طبع‌آزمایی کرده‌باشند یا دست کم از یک مضمون رایج برای سرایش بهره برده باشند. با وجود این، رسیدن به حقیقت ماجرا نخست در گرو وجود دیوان-های شعر رودکی و فرالاوی است؛ دوم در صورت نبود این آثار، بررسی کیفیت منبع مستند مؤلف (ادیبی) است که اگر از منابع کهن و قابل اعتماد باشد، نشان‌دهندهٔ اصالت بیت است؛ سوم در صورت نبود منابع مذکور، می‌بایست با استناد به شاخصه‌های سبکی و ویژگی‌های شعری رودکی و شاعران هم‌عصر وی، دربارهٔ اصالت یا عدم اصالت بیت رأی نزدیک به یقین داد.

چهارم این‌که ما با وجود در نظر داشتن نکات فوق، با توجّه به عدم کیفیت برخی منابع ادیبی در ضبط ابیات و انتساب‌ها، هم‌چنین سابقهٔ بد مؤلف یا مؤلفان منابع مورد استفادهٔ وی در ساده کردن برخی ابیات با وزن‌های سنگین به وزن‌های روان‌تر، هم‌چنین دستکاری‌های متعدد فرهنگ‌نویسان هندی (که ممکن است ادیبی از منابع آن‌ها بهره برده باشد) فعلاً می‌باید این بیت را برساختهٔ ادیبی یا جاعلان زمان بدانیم. مگر این‌که شواهدی به دستمان برسد که احتمال دستکاری جاعلان را رد کند.

کی کردار بر اورنگ بزرگی بنشین کی نشین وار به سر تاج بزرگی بر نه

(ادیبی[11]، ۱۵۶:۱۳۸۹)

ادیبی این بیت را ذیل واژهٔ «کی» به نام رودکی نقل کرده است:

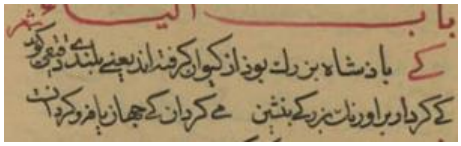


(همان، بی‌تا:۱۵۵)

در دو نسخه از لغت فرس اسدی طوسی (نسخهٔ واتیکان و نسخهٔ نخجوانی)، ذیل واژهٔ «کی» بیت زیر به نام **دقیقی** ضبط شده است:

کی‌کردار[12] بر اورنگ بزرگی بنشین می گردان که جهان یافه و گردانستا[13]

(اسدی طوسی، ۱۷۷:۱۳۱۲)



(نسخهٔ لغت فرس نخجوانی ص ۱۷۷)

در نسخهٔ واتیکان، مصرع دوم با اختلاف «یاوه» ضبط شده، که البته اشتباه نیست و سه تصحیح از لغت فرس نیز واژه را به همین صورت ضبط کرده‌اند (ر.ک: اسدی طوسی،۱۸۹۷:۱۱۸؛ همان،۱۳۱۹:۵۱۶؛ همان،۱۳۳۶:۱۷۷). هم‌چنین شریعت در دیوان دقیقی نیز این بیت را براساس لغت فرس اسدی چاپ اقبال با اختلاف: گردان استا، جزء ابیات پراکندهٔ دقیقی ضبط کرده است (شریعت،۱۳۷۳:۹۵). با وجود این ضبط «یاڤه» با «ڤ» سه نقطه (فاء اعجمی) که تلفظ آن مابین دو حرف «واو» و «فاء» می‌باشد، ضبطی دقیق‌تر است.

با این گزارش مشخص است که هرچند مصرع نخست بیت در لغت فرس به نام دقیقی آمده، امّا مصرع دوم بیت در عجایب‌اللغه، مطابق بررسی ما در فرهنگ‌های لغت، در جایی دیگر دیده نشده و می‌تواند ضبطی منحصر به‌فرد باشد.

ما از این جهت می‌گوییم می‌توان آن را ضبطی تازه به شمار آورد، چون دلیل و سند قطعی مبنی بر ساختگی بودن بیت نداریم. هرچند دلایلی وجود دارد که نشان می‌دهد مصرع دوم ساختگی است؛ اما از طرف دیگر نیز دلایلی هست که ما را در رسیدن به نظر قطعی مردد می‌کند. به همین دلیل ما نخست دلایل برساخته بودن مصرع دوم را ذکر می‌کنیم:

نخستین دلیل ما برای رد اصالت مصرع دوم، ساختار غلط ترکیب «کی‌نشین‌وار» است که در مصرع دوم بیت خوش ننشسته است؛ دوم، تکرار مضمون مصرع اول در مصرع دوم است؛ با این توضیح که در بیت منسوب به دقیقی، معنایی برجسته و معروف در متون ادبی حوزه خراسان و سایر سبک‌های شعری ذکرشده است؛ دلیل سوم این است که اگر معنای «کی‌نشین‌وار» را همسان با «کی کردار» بدانیم، می‌توان گفت جاعل با دیدن «کی» و «بنشین»، ترکیب «کی‌نشین‌وار» را ساخته است. هم‌چنین «تاج بزرگی» نیز همانند «اورنگ بزرگی»، در مصرع نخست است و مجموعاً مصرع دوم هیچ خبر یا تصویر تازه‌ای نسبت به مصرع نخست ندارد و کاملاً حشو است. دلیل چهارم نیز بدین صورت است که چون معمولاً مؤلفان فرهنگ‌های متأخر (فرهنگ‌نویسان قرن ده به بعد که از لغت فرس اسدی و فرهنگ منسوب به ابوحفص سغدی و صحاح‌الفرس بهره برده‌اند) با مراجعه به این آثار و نه دیوان‌های شعری (به ویژه دیوان‌های مفقود شدهٔ شاعران عصر سامانی و غزنوی و ...)، شاهد بیت واژه را می‌آوردند، اینجاست که احتمال ساختگی بودن مصرع دوم با توجه به ضبط اصیل لغت فرس قوت می‌گیرد. پنجمین و مهم‌ترین دلیل، سابقهٔ بد مؤلف فرهنگ در دستکاری برخی مصرع‌ها یا ابیات منسوب به رودکی است که برخی از آن‌ها در پژوهش حاضر بررسی شد. در نمونهٔ زیر نیز دستکاری مؤلف عجایب‌اللغه کاملاً مشهود است:

از خـر و بالیـک [۱۴] آن جـای رسـیدی کـه همـی مـوزه بلغـاری[۱۵] نپسـندی و اسـب عربـی
(ادیبی، بی‌تا: ۸۰)

این بیت در نسخه ذیل واژه «بالیک» به نام رودکی نقل شده در حالی کـه سـایر منـابع مصـرع دوم بیـت را بـا اختلاف نقل کرده‌اند. در لغت فرس تصحیح اقبال بیت با اختلاف زیر به نام **علی قراط** ضبط شده است:

از خـر و پالیـک آن جـای رسـیدم کـه همـی مـوزهٔ چینـی مـی‌خـواهم و اسـب تـازی
(اسدی طوسی، ۱۳۱۹:۲۷۷)

در لغـت فـرس تصـحیح هـرن و دبیرسـیاقی (همـان، ۱۸۹۷:۷۲؛ همـان، ۱۳۳٦:۱۰۵) و صـحاح‌الفـرس (نخجوانی، ۱۳٤۱:۱۷٤)، بیت همانند تصحیح اقبال، به نام رودکی ضبط شده است. در فرهنگ رشیدی نیز ضـبط بیت همانند تصحیح اقبال است، جز این‌که به‌جای «بالیک» (=پالیک)، «پالنگ» آمده است (تتوی، ۱۳۳۷:۲۳۵). (خوانندگان محترم به جز این مورد می‌توانند به شواهد ابیات رودکی ذیل واژه‌های «پوپـک»، «کـابوک» و «ژی» و تفاوت ضبط این فرهنگ با فرهنگ‌های دیگر مراجعه کنند).

امّا ازجمله دلایلی که می‌توان با توجّه به آن بر تازه بودن مصرع و در کل بیت (به نام رودکی) قدری تأمل کـرد، ضبط «کی‌نشین» است. اگر این ترکیب تصحیف «کی‌پشین» باشد، ضبطی تأمل‌برانگیز خواهد بـود؛ زیـرا «کـی-پشین» نام یکی از چهار فرزند کیقباد است:

پسـر بُـد مـرو را خردمنـد چـار کـه بودنـد ازو در جهـان یادگـار
نُخسـتین چـو کـاوس بـاآفرین کـی آرش دگربُـد، دگـر کـی پشـین
چهـارم کجـا اشکسـش بـود نـام سـپردند گیتـی بـه آرام و کـام
(فردوسی، ۱۳۸۶:۱/۳۵۷)

در سه جای دیگر از شاهنامهٔ فردوسی، مجدداً نام این شاهزاده آمده است:

گـر از تخـم کـی‌آرش و کـی‌پشـین بخواهـد، ز شـادی کننـد آفـرین
(همان: ۲/۲۱۷)

کنـون زیـن بزرگـان یکـی برگـزین نگـه کـن پـس پـردهٔ کـی‌پشـین
(همان: ۲/۲۱۸)

هـم اَورنـد از گـوهر کـی‌پشـین کـه کـردی پـدر بـر پشـین آفـرین
(همان: ۵/۳۵۰)

این واژه در اغلب نسخه‌های خطی شاهنامه، به صورت «کی‌نشین[۱۶]» تصحیف شده است. (به‌عنوان‌مثال ر.ک: فردوسی، ۱۳۶۷:۱/۳۵۷، ح ۹). نظامی نیز در اقبال‌نامه یا خردنامهٔ اسکندری نام این شاهزاده را به صورت «کی‌پشین» به کار برده و با آن صنعت جناس برقرار کرده است:

چرا پیشکین خواند او را سپهر؟ / که هست از چنان خسروان پیش‌مهر
اگر «پیشکین» برنویسند راست / بود «کی‌پشین»، حرف بر وی گواست
سزد گر بود نام او کی‌پشین / که هم کی‌نشان است و هم کی‌نشین
(نظامی گنجه‌ای، ۱۳۸۸:۳۱)

در این صورت معنی «کی‌پشین‌وار»، می‌شود همانند «کی‌پشین» (فرزند قباد که می‌توان آن را نماد پادشاهِ بزرگ دانست یا نام پادشاهی خاص در دوره‌ای از تاریخ که برای ما روشن نیست). علاوه بر این، ازآنجاکه شاعران بزرگی نظیر ابوشکور بلخی، عنصری، معزی، مسعود سعد و ... از مضامین رودکی و ابیات و برخی مصراع‌های برجستهٔ پدر شعر فارسی در اشعار خود سودجسته‌اند (ر.ک: نفیسی، ۱۳۴۱: ۴۴۸-۴۶۳؛ قیصری، ۱۳۸۷: ۱۴۳-۱۶۴؛ کوپا، ۱۳۸۸: ۳۱۵-۳۱۸)، دقیقی نیز در برخی از اشعار خود به استقبال شعر رودکی رفته (برای نمونه ر.ک: رازی، ۱۳۸۸:۴۶۸؛ شریعت، ۱۳۷۳: ۲۷-۲۸) و ممکن است این شاعر مصرع دوم بیت مضبوط در عجایب‌اللغه را (اگر بپذیریم این بیت بیتی مستقل از رودکی است نه بیتی برساخته) از دیوان رودکی برده یا تضمین[۱۷] کرده باشد.

٤. نتیجه‌گیری

جعل بیت و انتساب آن به شاعران بزرگ نظیر فردوسی، خیام، حافظ و هم‌چنین رودکی سمرقندی یکی از مشکلات بزرگ بر سر راه بازیابی دقیق و صحیح سروده‌های شیوای پارسی است. شعر رودکی سمرقندی شاعر پرآوازهٔ سدهٔ سوم و چهارم (ه.ق)، به دلیل از بین رفتن آن در طول زمان، امروزه برای هویت بخشی به زبان و ادبیات فارسی بسیار حائز اهمیت است. به همین جهت ما در پژوهش حاضر به بررسی یکی از فرهنگ‌های موجود به نام عجایب‌اللغه، که دربردارندهٔ پاره‌ای از ابیات تازه منتسب به رودکی است، پرداختیم. نتیجهٔ بررسی ما بر روی چهار بیت از این فرهنگ که به نام رودکی سمرقندی مزین شده بدین قرار است:

مصرع دوم یک بیت بر وزن کلیله و دمنه علی‌رغم تازگی، کاملاً برساختهٔ کاتب فرهنگ یا منابع مورد استفادهٔ وی است. با مراجعه به موضع داستان که بیت به آن برمی‌گردد مشخص است که کاتب قصد داشته تا مصرع دوم را خود از نو بسازد؛ ما احتمال دادیم که دستکاری مؤلف شاید جهت بازسازی مصرع مخدوش (یا محذوف) در منبع مورد استفادهٔ وی باشد. در دو بیت دیگر، ما مشابه بیت را در منابع داریم و با مقایسهٔ سایر فرهنگ‌ها به این نتیجه رسیدیم که مؤلف (یا مؤلفان منابع مورد استفادهٔ وی)، برای ساده‌تر کردن بیت، ضبط مصراع‌ها و وزن بیت را دگرگون کرده و از این جهت بیتی تازه ساخته شده است. یک بیت نیز معرفی شد که مصرع نخست آن در منابع دیگر به نام دقیقی

است؛ اما مصرع دوم کاملاً متفاوت است، از این جهت با احتیاط کامل بـه بررسـی آن پـرداختیم؛ مـا بـرای آن دو احتمال را در نظر گرفتیم؛ احتمال نخست اینکه کل بیت عجایب‌اللغه را پس از تصحیح از رودکی بدانیم و دقیقی را وام‌گیرندهٔ مصرع نخست از این شاعر بدانیم و احتمال دوم، ساختگی بودن مصرع دوم با توجّه بـه تکـراری بـودن مضمون (در صورت حفظ ضبط فرهنگ) دو مصرع است. البته این احتمال قوی‌تر است.

در پایان نگارندگان امید دارند این جستار مختصر راهگشای پژوهشگران برای رسیدن به سروده‌های هزار و صد سالهٔ رودکی سمرقندی و اصلاح دستکاری‌های ابنای زمان در آثار فاخر و اصیل ادبیات پارسـی بـه‌ویـژه شـاعران پیشگام باشد.

یادداشت‌ها

۱. «پرکار» یا «پرگار» در این بیت معنای محصلی ندارد. شاید «زرکار» درست باشد.

۲. در برخی فرهنگ‌ها به صورت «تپنگو»، ضبط شده است (ر.ک: دهخدا،۱۳۷۸: ذیل تپنگو).

۳. در دو نسخهٔ واتیکان و نخجوانی به صورت «گواهی»، ضبط شده است.

۴. دهخدا نیز در لغت‌نامه به این موضوع اشاره کرده است (ر.ک: دهخدا،۱۳۷۸: ذیل قنود).

۵ دهخدا این واژه را به‌صورت «شنگک» نیز ضبط کرده و دربارهٔ آن نوشته است: «نوک و سر چیزی یا جایی. ظاهراً صورتی از شنج یا چِنگ است؛ بدان مرغک مانم که همی دوش/ بر آن شنگک گلبن همی فنود» (دهخدا،۱۳۷۸: ذیل شنگ). هم‌چنین وی ذیل واژهٔ «شلنگ»، نوشته است: «در بیت زیر اگر غلط نقل نشده باشد، معنی کلمه را نمی‌دانم: بدان مرغک مانم همی که دوش/ برآن شلنگ گلبن همی‌فنود» (همان، ذیل شلنگ). به نظر نگارندگان احتمالاً این واژه تحریف شدهٔ «شاخک» باشد که در نسخهٔ لغت فرس و صحاح-الفرس آمده است.

۶. در این فرهنگ و فرهنگ شعوری از این شاعر شواهد شعری متعددی برای لغات آورده شده که گمان می‌رود وی فردی ترک‌زبان باشد که همانند شمس فخری برای لغات نادر دری اشعاری را به پارسی سروده است.

۷. نسخهٔ کتابت شده از روی نسخهٔ مورخ ۷۲۱ ق کتابخانهٔ مجلس.

۸. نسخهٔ دست‌نویس نفیسی از روی نسخهٔ مورخ ۷۲۱ ق، مضبوط در کتابخانهٔ دانشگاه تهران به شمارهٔ ۵۵۳۲.

۹ بخش لغت فرس از نسخهٔ خطی سفینهٔ تبریز به کتابت ابوالمجد تبریزی در تاریخ ۷۲۱ ق است. برای بررسی بیشتر این تحریر از لغت فرس اسدی (ر.ک: صادقی،۱۳۸۲: ۱۶۵-۱۹۴).

۱۰. این نسخه و نسخهٔ دانشگاه تهران را متاسفانه جهت رؤیت خوانندگان در دسترس نداریم. مجتبایی و صادقی در حاشیهٔ ضبط بیت، اختلاف این دو نسخه را چنین نوشته‌اند: **س**، **یص** و **دا:** تو بخوبی. **دا** ترتیب دو مصراع معکوس است. **دا** بت نوبهار.

۱۱. مدبری در حاشیه نوشته است: مصرع اول بیت در فرس به فرخی منسوب است.

۱۲. شریعت دربارهٔ این ترکیب در تعلیقات دیوان دقیقی نوشته: «کی کردار دو توجیه دارد، یکی این‌که حالت ندا باشد یعنی (ای کسی‌که کار و کردار تو همچون کار و کردار شاه است) و دیگر این‌که آن را قید حالت بحساب بیاوریم یعنی (همچون پادشاهان)» (شریعت،۱۳۷۳:۲۳۸)

۱۳. در نسخهٔ نخجوانی به‌صورت «گردانست»، ضبط شده که به‌نظر می‌رسد اشتباه باشد. الف «گردانستا»، «الف اطلاق» است که در شعر سبک خراسانی بیشترین کاربرد را دارد و در میان شاعران سبک‌های دیگر نیز تا حدودی رایج است؛ در اینجا با توجّه به تعدد ضبط «گردانستا» در منابع، می‌توان گفت این ضبط از نظر موسیقایی بهتر و درست‌تر است.

۱۴. در نسخه به همین صورت ضبط شده است؛ اما مدبری آن را بر اساس لغت فرس اسدی بـه صـورت «پالیـک»، ضبط کرده است (ر.ک: ادبیبی،۱۳۸۹:۷۶).

۱۵. در نسخه به صورت «بلغازی» ضبط شده که اشتباه است.

۱۶. تبریزی در برهان قاطع دربارهٔ این واژه نوشته‌است: «با بای فارسی و شین نقطه دار بروزن درگـزین، نـام یکـی از چهار پسر کیقباد است؛ و بجای بای فارسی نون مکسور هم بنظر آمده‌است» (تبریزی، ۱۳۴۲:۳/۱۷۵۲). معین در حاشیهٔ این واژه نوشته است: «کی‌پشین صحیح است که به «کـی‌نشـین» تصـحیف شـده، در اوسـتا Kava pishin a» (همانجا:ح ۵). هم‌چنین وی در کتاب مزدیسنا و تأثیر آن در ادبیات پارسی، ایـن واژه را بـه صـورت «کی‌بشین»، دانسته و نوشـته «کـی‌نشـین»، مصـحف آن اسـت (ر.ک: معـین، ۱۳۲۶:۳۵۲) هـم‌چنـین ر.ک: دهخدا،۱۳۷۸: ذیل واژه‌های کی‌پشین و کی‌نشین؛ خالقی‌مطلق، ۱۳۸۰:۳۸۹).

۱۷. چون مقدم و مؤخر این بیت به دست ما نرسیده، بنابراین اگر دقیقـی مصـرع دوم بیـت را از رودکـی بـرده باشـد (سرقت کرده باشد) از جملهٔ سرقات شعری محسوب می‌شود و اگر تضمین کرده باشد از جملهٔ آرایه‌های ادبی.

کتابنامه

آیدنلو، سجاد. (۱۳۹۲). «تُخشان؛ تصحیح واژه‌ای تصحیف شده در شاهنامه». فرهنگ‌نویسی. شمارهٔ ۷. صص ۱۳۸-۱۶۱.

ادیبی. (۱۳۸۹). عجائب‌اللّغه (فرهنگ فارسی به فارسی). به تصحیح محمود مدبری. کرمان: مرکز انتشارات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمان.

ادیبی. (بی‌تا). عجایب‌اللّغه. نسخه خطّی کتابخانهٔ مجلس. شماره ۲۱۹۲.

اسدی طوسی، ابومنصور علی‌بن احمد. (۱۲۹۷). فرهنگ فارسی (لغت فرس). نسخهٔ خطّی تصحیح و تحریر سعید نفیسی از روی نسخهٔ مورخ ۷۲۱ ق. کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران. شمارهٔ ۵۵۳۲.

_____. (۱۸۹۷ م). کتاب لغت فرس. به سعی و اهتمام پاول هرن. برلین (شهر: گُتِنگَن): مطبع دیتریخ.

_____. (۱۳۱۲). نسخهٔ خطّی لغت فرس نخجوانی با عنوان «مشکلات در پارسی دری» به خطّ عبرت نائینی. کتابت شده از روی نسخه‌ای به تاریخ ۷۶۶ و کتابت حسام‌الدین حافظ ملقب به نظام تعریفا. کتابخانه مجلس. ش ۵۵۶۹.

_____. (۱۳۱۴). فرهنگ اسدی طوسی. کتابت اقل‌السادات عبدالوهاب حسینی. کتابت از روی نسخه‌ای به تاریخ ۷۲۱. کتابخانه مجلس. شمارهٔ بازیابی ۱۵۶۱۱.

_____. (۱۳۱۹). کتاب لغت فرس. تصحیح عباس اقبال. تهران: مجلس. چاپ اول.

_____. (۱۳۳۶). لغت فرس. به‌کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: کتابخانه طهوری.

_____. (۱۳۶۵). لغت فرس «لغت دری». تصحیح فتح‌الله مجتبایی و علی‌اشرف صادقی. تهران: خوارزمی. چاپ اول.

_____. (۷۲۱ ه.ق). لغت فرس اسدی طوسی (بخشی از سفینهٔ تبریز). کتابت ابوالمجدتبریزی. کتابخانهٔ مجلس. ش ۱۴۵۹۰.

_____. (۷۲۲ق). لغت فرس. نسخهٔ خطی کتابخانهٔ ملک. شمارهٔ ۵۸۳۹.

_____. (بی‌تا[الف]). لغة الفرس (کتاب اللغة بالفارسیه). نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ ایاصوفیه. شماره ۴۷۴۳.

_____. (بی‌تا[ب]). فرهنگ حضرت صدرالافاضل ابومنصور علیّ‌بن احمد الاسدیّ الطوسیّ. (بی‌کا). نسخهٔ خطی متعلق به جلال‌الدین همایی. کتابخانهٔ ملّی ایران. شمارهٔ ۲۰۳۸۸. شمارهٔ کتابشناسی ملی ۲۶۸۸۸۰۰.

امامی، نصرالله؛ شیرمحمدی، مژگان؛ دهقان، سجاد. (۱۳۹۷). «بررسی ابیاتی نویافته از رودکی در فرهنگی ناشناخته». شعرپژوهی (بوستان ادب). سال دهم. شمارهٔ دوم. پیاپی ۳۶. صص ۱۷-۴۴.

بخاری، محمدبن عبدالله. (۱۳۶۹). داستان‌های بیدپای. به تصحیح پرویز ناتل خانلری و محمد روشن. چاپ دوّم. تهران: خوارزمی.

تبریزی، محمد حسین‌بن خلف. (۱۳۴۲). برهان قاطع. به اهتمام محمد معین. تهران: امیرکبیر.

تتوی، عبدالرشید بن عبدالغفور. (۱۳۳۷). فرهنگ رشیدی. به کوشش محمد عباسی. تهران: انتشارات کتابخانه بارانی.

ـ جمال‌الدین انجو، حسین‌بن حسن. (۱۳۵۹). فرهنگ جهانگیري. به‌کوشش رحیم عفیفي. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.

حلیمی، لطف‌الله. (بی‌تا). شرح بحرالغرائب. نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ مجلس. (بی‌کا). شماره بازیابی ۸۶۱.

خالقی‌مطلق، جلال. (۱۳۸۰). یادداشت‌های شاهنامه. بخش یکم. نیویورک: بنیاد میراث ایران.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۸). لغت‌نامه. تهران: دانشگاه تهران.

رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس. (۱۳۱۴). المعجم فی معائیر اشعار عجم. تصحیح محمد قزوینی. تصحیح ثانوی مدرس رضوی. تهران: مطبعهٔ مجلس.

رواقی، علی. (۱۳۹۹). سروده‌های رودکی. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

رودکي، جعفربن محمد. (۱۳۷۴). دیوان رودکی. شرح و توضیح منوچهر دانش‌پژوه. چاپ اوّل تهران: توس.

_____. (۱۳۷۸). دیوان شعر رودکی (با شرح و توضیح). پژوهش تصحیح و شرح جعفر شعار. چاپ اول. تهران: قطره.

_____. (۱۳۸۶). دیوان اشعار رودکی. تصحیح ویرایش و توضیح نصرالله امامي. چاپ اول. تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعة علوم انساني.

_____. (۱۳۸۷). دیوان اشعار ابوعبدالله جعفر بن محمّد رودکی. متن علمی انتقادی با کوشش و اهتمام رسول هادی‌زاده. دوشنبه: پژوهشگاه فرهنگ فارسی-تاجیکی.

_____. (۱۳۸۸). دیوان اشعار رودکی. تصحیح و مقابلهٔ نادر کریمیان سردشتی. تهران: بنیاد فرهنگی هنری رودکی.

_____. (۱۳۹۱ الف). دیوان ابوعبدالله جعفرابن محمدابن حکیم ابن عبدالرحمان ابن آدم رودکی سمرقندی. تهیه، تصحیح، پیشگفتار و حواشی قادر رستم. زیر نظر صفر عبدالله، برگردان شاه‌منصور شاه‌میرزا. تهران: مؤسسه فرهنگی اکو.

_____. (۱۳۹۱ ب). دیوان رودکی (با توضیح و نقد و تحلیل اشعار). کامل احمدنژاد. چاپ اوّل. تهران: کتاب آمه.

_____. (۱۳۹۶). دیوان رودکی (۱۰۹۸ بیت به دست آمده تا امروز و شرح احوال وآثاراو). تصحیح جهانگیر منصور. چاپ سوم. تهران: دوستان.

ریاحی، محمدامین. (۱۳۸۶). کسایی مروزی: زندگی، اندیشه و شعر او. چاپ دوازدهم. تهران: علمی.

سروری کاشانی، محمد قاسم بن محمّد. (۱۳۳۸). فرهنگ مجمع‌الفرس. تصحیح محمد دبیرسیاقی. تهران: انتشارات کتابفروشی علمی.
شعوری، حسین‌بن عبدالله. (۱۱۵۵). فرهنگ شعوری (لسان‌العجم). چاپ سنگی. قسطنطنیه: دارالمطبعهٔ معموره.
شریعت، محمدجواد. (۱۳۷۳). دیوان ابومنصور محمد بن احمد دقیقی طوسی بانضمام فرهنگ بسامدی آن. چاپ دوم. تهران: اساطیر.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). صور خیال در شعر فارسی. چاپ ششم. تهران: آگه.
عنصری بلخی، ابوالقاسم حسن بن احمد. (۱۳۶۳). دیوان استاد عنصری بلخی. به کوشش محمد دبیرسیاقی. چاپ دوم. تهران: انتشارات کتابخانهٔ سنائی.
فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). شاهنامه. به‌کوشش جلال خالقی مطلق. دفتر یکم. دوم و پنجم. چاپ اول. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
قواس غزنوی، فخرالدّین مبارکشاه. (۱۳۵۳). فرهنگ قواس. به‌تصحیح نذیر احمد. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
قیصری، ابراهیم. (۱۳۸۷). «مضمون‌های مشترک رودکی و دیگران». پاژ. شمارهٔ ۲. صص ۱۴۳-۱۶۴.
کوپا، فاطمه. (۱۳۸۸). «حسان ثانی: مضامین شعری ویژه رودکی». رودکی پدر شعر فارسی (مجموعه مقالات به‌مناسبت سال رودکی). به‌کوشش منوچهر اکبری. چاپ دوم. تهران: خانه کتاب. صص ۳۱۱-۳۲۷.
مدبري، محمود. (۱۳۷۰). شرح احوال شاعران بی‌دیوان در قرن‌هاي ۳، ۴، ۵ هجري قمري. تهران: پانوس.
معین، محمد. (۱۳۲۶). «مزدیسنا و تأثیر آن در ادبیات فارسی». تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
منجیک ترمذی، علی بن محمّد. (۱۳۹۱). دیوان منجیک ترمذی. به کوشش احسان شواربی مقدّم. تهران: میراث مکتوب.
منشی، نصرالله. (۱۳۸۹). ترجمهٔ کلیله و دمنه انشای ابوالمعالی نصرالله منشی. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
میرزایف، عبدالغنی. (۱۹۵۸). ابوعبدالله رودکی و آثار منظوم رودکی (تحت نظر ی. براگینسکي). استالین‌آباد: نشریات دولتی تاجیکستان.
نخجوانی، هندوشاه. (۱۳۴۱). صحاح‌الفرس. به اهتمام عبدالعلی طاعتی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
نصیری شیراز، زهرا؛ نصرالله امامی، سجاد دهقان. (۱۳۹۷). «بررسی ابیات تازه و منسوب به رودکی سمرقندی در فرهنگ لغت حلیمی (شرح بحرالغرائب)». متن‌شناسی ادب فارسی. شمارهٔ چهارم (پیاپی ۴۰). صص ۱-۲۰.
نظامی، یوسف‌بن الیاس. (۱۳۸۸). اقبال‌نامه یا خردنامه حکیم نظامی گنجه‌ای. با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. چاپ هفتم. تهران: نشر قطره.
نفیسی، سعید. (۱۳۱۹). احوال و اشعار ابوعبدالله جعفر بن محمّد رودکی. جلد ۳. چاپ اوّل. تهران: شرکت کتابفروشی ادب.
_____. (۱۳۴۱). محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی. چاپ دوّم. تهران: انتشارات کتابخانهٔ ابن‌سینا.

وفایی، حسین. (۱۰۰۱ ه.ق). فرهنگ وفائی. نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی. شمارهٔ ۱۵۳۳۶.
_____. (۱۳۷۴). فرهنگ فارسی (معروف به فرهنگ وفایی). براساس نسخه‌های خطّی موجود در چین. بـه تصحیح تِن هوی جو. چاپ اول. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

Fahmi: An Unknown Biographer from Transoxiana and his Role in the History of Persian Literature

Dr. Ebrahim Khodayar *

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

(Received: April 12, 2020 Accepted: September 13, 2020)

Extended Abstract

1. Introduction

After Maliha Samarqandi's death (in 1112 AH), the Persian literary biography writing in Transoxiana came to a halt for about two centuries. In this period, no Persian literary biography was written in Transoxiana until 1288 Ah/1871 AD, when Vazeh Bukharayi revived such a literary genre after 179 years. From the publication of *Mozakker al-Ashab* by Maliha in Samarqand in 1104 AH/1692 AD to *Tohfat al-Ahbab* by Vazeh in Bukhara, two other works were published in Transoxiana: first, *A Collection of Poets* which was a bilingual book (Persian-Turkish/Uzbek) by Fazli Namangani (written in 1237 AH/ 1821 AD) in Kokand, and second, *Fahmi's Biography* (written in 1286 AH/ 1868 or 1869 AD) in Bukhara. This second work was unfinished; however, it is not a summary of poets' life but actually it concerns poetry samples of thinkers, mystics, princes, and kings living the current geographic areas of Iran, Afghanistan, India, and Transoxiana.

2. Theoretical Framework

Fahmi is a biography writer from Transoxiana, who was originally from Samarqand and lived in Bukhara for a short time. This study aimed to investigate *Fahmi's Biography* and its significance as a historical literary document in Transoxiana within a period of cultural and literary inactivity in this area. The study aimed to answer the following questions: who is Fahmi? What are the features of his biography? What are the critical views of this author? What role does this biography play in the biography writing and the Persian anthology of Transoxiana? After analyzing Fahmi's life events and critically introducing his biography, the study investigated the nine criteria suggested and categorized by the biography writer, which are: 1. the penname, 2. the racial and familial affiliations, 3. the literary and intellectual

*. Email: hesam_kh1@modares.ac.ir

affiliations, 4. the birthplace, and birth and death dates, 5. the occupation, education, teachers, students, and contemporary figures, 6. the works of poets, 7. the affiliation with the court, 8. the rhetorical interest in biography writing, 9. language. The last section of the study focused on the critical views of the writer grouped in four parts: historical-analytic, moral, socio-political, and rhetorical-aesthetic. Despite the fact that this biography is an unfinished work, it gives rich data on the literary aspects of Farsi as well as the mystic and intellectual mainstreams of the time which can all contribute to writing about the Persian anthology in Transoxiana.

3. Method

This study employed a critical-analytic method of data analysis as well as genre-based analysis in order to introduce Fahmi and his biography. It also investigated the biography writing criteria and the author's critical views.

4. Results and Discussion

Molla Abdolmotalleb Khajeh, also known as Fahmi, was a biography writer from Transoxiana. There is not much left about his life, education, and teachers. We only know that he lived in the 13th AH/ 19th AD century in Bukhara, and he was alive when he authored his biography in 1286 AH/1868 or 1869 AD. It could be interpreted from the biography that he was one of the children of Ishan Pir Dahbidi. This sect was a branch of Naqshbandi in Transoxiana. He is also known to have cooperation with the court in Bukhara. His only biography is *Fahmi's Biography* which was authored when Haji Molla Mirmohammad Toghsabeh ordered it. *Fahmi's biography* is unfinished general prose which has simple language without any kind of artificiality and complexity. There are 26 samples of poetry from poets (8 persons), thinkers and mystics (14 persons), kings (3 persons), and princes (1 person) who lived in current Iran, Afghanistan, India, and Transoxiana. There is a debate on the beginning and end of its writing. Aini, for the first time, indicates the date of its writing in 1177 AH. This date is certainly wrong considering the explicit indications in *Fahmi's Biography* and it seems that it is a typing error. The correct date is 1277 AH (1860/1861 AD) which is cited in several sources. Based on the last date mentioned in the biography, it is likely that the biography was finished in 1286 AH/ 1868 or 1869 AD. Despite the author’s rich scientific knowledge and his problems to have access to other references, it seems that the work was unfinished because the authorities neglected this literary and cultural figure and there was not a literary mainstream in those times.

5. Conclusion

Fahmi's Biography was mostly left unrecognized until Aini's era because of the chaotic conditions of the time, scattered and condensed writings, and the lack of much biography writing among authorities and literary communities. However, after Aini, Fahmi was gradually known among literary references and found its place in the Persian anthology of the region, though not much highlighted. *Fahmi's Biography* brought along a context for following the impact of great classic Persian poets in Transoxiana, analyzed the influence of significant mystic sects in the region, mentioned political and social information about biographies, and cited much information about poets and thinkers of the 12th and 13th centuries in Transoxiana; however, this is less significant compared to other biographies in this region. Nonetheless, besides the above-mentioned aspects, its significant could be noted for its genealogy in the region.

Keywords: Persian Biography Writing, *Fahmi's Biography*, Khajeh Abdolmotalleb Fahmi, Transoxiana

References (In Persian)

Aini, S. (1926). *نمونهٔ ادبیات تاجیک* [Example of Tajik literature]. Russia, Moscow: Central Publications of the People's Socialist Soviet Union.

Algar, H. (2006). *نقشبندیه* [Naqshbandiyah] (D. Vafayi, Trans.). Iran, Tehran: Mowla.

Ali Mardan, A., & Moujani, S. A. (1997). *فهرست نسخ خطی فارسی انستیتوی آثار خطی تاجیکستان*[The catalogue of Persian manuscripts institute of manuscripts of Tajikistan]. Vol. 1. Iran, Tehran: Ministry of Foreign Affairs.

Becka, J. (1993). *ادبیات فارسی در تاجیکستان* [Persian literature in Tajikistan]. (M. Ebadian & S. Abanezhad Hejran Doust, Trans.). Iran, Tehran: Markaz-e-Motaleat-va-Tahqiqat-e-Farhangi.

Bosworth, K. E. (2002). *سلسله‌های اسلامی جدید: راهنمای گاهشماری و تبارشناسی [The new Islamic dynasties*: A chronological and genealogical manual]. Iran, Tehran: The Center of Studies on Islam and Iran.

Danesh, A. (1960). *رساله یا مختصری از تاریخ سلطنت منغتیه* [A treatise or a brief account of the history of the Manqīts dynasty]. Tajikistan, Stalinabad: Tajik Governmental Publication.

Esparham, D. (2007). رسالهٔ وحدتیه و رسالهٔ تنبیهیه [Dissertation of unification and dissertation of punishment]. *Language and Literature*, *8*(21), 161-173.

Fahmi, Kh. (1936). *تذکرهٔ فهمی*. نسخهٔ خطی شمارهٔ ۲۳۳۱/۲ [Fahmi's biography. The hand-written manuscript No. 952]. In A. Mirzaev & A. Boldirev (Eds.), *The catalogue*

of oriental manuscripts of the *Academy of Sciences of Tajikistan* (p. 27). Tajikistan, Dushanbe: Danesh.

Fahmi, Kh. (n.d.). *تذکرهٔ فهمی*. نسـخهٔ خطی شـمارهٔ ۹۵۲ [Fahmi's biography. The hand-written manuscript No. 2331/2]. In E. Urunboev & V. R Jalileva (Eds.), *The catalogue of oriental manuscripts in Academy of Science of Uzbekistan* (pp. 32-33). Uzbekistan, Tashkand: Fan.

Ghafurov, B. (1998). *تاجیکان* [Tajiks]. Vol. 2. Tajikistan, Dushanbe: Erfan.

Ghani, Q. (2004). *تاریخ عصـر حافظ: بحث در آثار و افکار و احوال حافظ* [History of Hafiz's era: On Hafiz's works, thoughts, and conditions]. Vol. 1. Iran, Tehran: Zavvar.

Khandmir, Q. (1983). *تاریخ حبیب‌السـیر فی اخبار افراد بشـر* [The history of Habib al-Sir about news of humans]. Vol. 3. Iran, Tehran: Khayyam.

Kouti, S. (2001). تذکره‌نویسـی فارسـی در آسـیای میانه [Persian biography writing in the central Asia]. In H. Anousheh (Ed.), *Encyclopedia of Persian literature: Persian literature in the Central Asia* (286-292). Vol. 1. Iran, Tehran: Center of Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Mosalmanian Qobadiani, R. (2001). الله یار کته قورغانی [Allahyar Kattakurgani]. In H. Anousheh (Ed.), *Encyclopedia of Persian literature: Persian literature in the Central Asia* (p. 589). Vol. 1. Iran, Tehran: Center of Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Mosalmanian Qobadiani, R. (2001). تذکرهٔ فهمی [Fahmi's biography]. In H. Anousheh (Ed.), *Encyclopedia of Persian literature: Persian literature in the Central Asia* (p. 285). Vol. 1. Iran, Tehran: Center of Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Naini, M. (12th Century). شرح بیتی از مولوی (منم معلول بی علت ...) [Description of a verse by Mowlana, (I am effect without cause…) hand-written document]. No. IR17769. Iran, Tehran: The Library of Museum and the Center of Parliament's Documents.

Shams B. (1988). *تاریخ بخارا، خوقند و کاشـغر* [History of Bukhara, Khughand, Kashqar]. Iran, Tehran: Ayineh Miras.

Zahir, A. (1973). تذکره‌نگاری در ادب دری [Biography writing in the literature of Dari]. *Adab*, *21*(2), 75-87.

References [In Tajik, Uzbek, English & Russian]

Abdullaev, V. (1967). *تاریخ ادبیات ازبک: ادبیات سـدهٔ هفدهم، هجدهم و نیمهٔ نخسـت سدهٔ نوزدهم* [History of Uzbek literature: Literature of the XVII, XVIII and the first half of the nineteenth century]. Vol. 2. Uzbekistan, Tashkent: O'qtuchi. [In Uzbek]

Afsahzad, A. (2004). *تـذکـرهٔ فهمی* [Fahmi's biography]. In A. K. Kurbanov (Ed.), *Encyclopedia of Tajik literature and art.*(p. 158). Vol. 3. Tajikistan, Dushanbe: Scientific Editor of the Tajik Soviet Encyclopedia. [In Tajik]

Aini, S. (1964). *کلیات: میرزا عبدالقادر بیدل* [The Collected Works: Mirza Abdul Qadir Bedil]. Vol. XIII, Part II. Tajikistan, Dushanbe: Irfan. [In Tajik]

Algar, H. (1993). "Dahbīdīya" In Ehsan Yarshater (Ed.). *Encyclopædia Iranica*. (pp. 585-586). Vol. VI. New York: Encyclopædia Iranica Foundation. [In English].

Mirzaev A., & Boldyrev, A. N. (1968). *فهرست دست‌نویس‌های شرقی آکادمی جمهوری سوسیالیستی شوروی تاجیکستان* [The catalog of oriental manuscripts of the Academy of Sciences of Tajikistan (RCC)]. Vol. 3. Tajikistan, Dushanbe: Danesh. [In Tajik]

Urunbaev, A., & Jalileva, R. P. (1987). *فهرست نسخه‌های خطی شرقی آکادمی جمهوری سوسیالیستی شوروی ازبکستان* [The catalog of oriental manuscripts of the Academy of Sciences of the Uzbekistan (SSR)]. *Vol. 11*. Uzbekistan, Tashkent: Fan. [In Russian]

Signs of Forethought and Conscious Composition in *Masnavi*

Dr. Sousan Jabri*

Associate Professor, Department of Persian Literature and Language, Faculty of Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran.

(Received: August 20, 2019 Accepted: September 14, 2020)

Extended Abstract

1. Introduction

Is art created consciously or unconsciously? This question always sparks controversies amongst artists, researchers, philosophers, and psychologists. Nonetheless, as an intricate phenomenon, art demands both consciousness and unconsciousness to come into existence, and manifest attributes of both realms.

Poetry is the most prominent artistic form of the ancient world, and to our predecessors, thinkers, Sufis, and poets were educators. Therefore, the vast portion of the ancient literature is didactic, and poetry has been used as a rhetorical devise to effectively convey the poets' beliefs and instructions to the audience or the readers. Needless to say, didactics requires forethought and conscious thoughts of the educators on what they aim to teach.

Masnavi is amongst the greatest Sufist didactic texts. Surprisingly, some believe that *Masnavi* comes from a free stream of consciousness and, as a result, they describe *Masnavi* as a chaotic, disorganized and opaque work. Chaotically, he delivers an ordinary tale by means of a chain of semantic and sentimental blocks (Abdul-Hakim, 1977). And sometimes researchers have doubts and offer contradictory observations; … Rumi has surrendered himself to inspiration to see where it gets him. However, this does not imply that Rumi does not engage his conscious thoughts. As he has mastered several levels of knowledge simultaneously, 'no task stops Him from doing other tasks'. The proof is that he returns to speech whenever he wants (Zekavati Gharehguzlu, 2007).

2. Theoretical Framework

This research adopts a stance opposing the contradictory views of those who argue that Rumi's poetry comes from the unconscious and, therefore, find it chaotic and disorganized. Hence, this research seeks the signs that can

*. Corresponding Author Email: s.jabri@razi.ac.ir

manifest the author's total consciousness in the process of composing his complicated and tatted *Masnavi*. First, the roots of such hasty evaluations such as awareness of Rumi's frenzy, semantic confusion of some terms, blurring the boundary between reality and illusion, and *Masnavi*'s inaccessibility will be reviewed. Then, the signs that signify Rumi's conscious and forethought toted process of composing *Masnavi* will be discussed.

3. Method

The methodology adopted is content analysis. Firstly, the contents of researches are analyzed that – implicitly or explicitly –find *Masnavi* chaotic and the reason is that, they said *Masnavi* was composed in a state of unconsciousnesss. Then, the content is analyzed to find the three types of signs of meditation and conscious composition: 1) poetics of *Masnavi*, 2) narrative elements in the tales of *Masnavi*, and 3) the internal coherence of the structure and content of *Masnavi*.

4. Results and Discussion

In the research conducted on *Masnavi*, there are some arguments which appear to be irrelevant such as the claim that the text is disorganized and chaotic for it was composed in a state of frenzy and unconsciousness**.** By analyzing these arguments, we realized the researchers' prejudice: prior awareness of researchers of Rumi's frenzy**,** semantic confusion between association of meanings and free association, ignoring the relation between free association and the stream of consciousness, ignoring the internal monologue and its relation with the stream of consciousness, ignoring the breaking of frontier between reality and illusion in *Masnavi*, attributing unconscious composing to *Masnavi* and supposing that *Masnavi* is surrealist text, ignoring the inability of language in conveying Rumi's deep Sufist ideas, difficult perception of *Masnavi*'s language for today's readers, difficulty of understanding *Masnavi* and the need to be fond of Masnavi, and the necessity of contemplation to the era that *Masnavi* was created.

5. Conclusion

After putting aside such hasty evaluations and scrutinizing the text, findings signify Rumi's conscious and forethoughtated composition of *Masnavi*. The signs found can be divided into three groups:

First; poetics of *Masnavi*: didactics, reciting in public tradition, spending some time alone before preaching, the subjects central to Sufist thought, *Masnavi*'s narrative-article nature, allegorical discursive method, processing

extradiegetic dialogues, dividing a massive thought into smaller parts, repetition, intratextual references, break from and return to the topic, conducting the flow the talks consciously and selection of the tales.
Second; processing narrative elements such as recreating the tales, titling, revealing the story plots, creating suspense, processing diegetic dialogues, autonomy of the tales, internal coherence of the plots, narrative delay, harmony between the subject and the themes, concluding and closing the tales.
Third; structure and content's internal links, keywords, key sentences, key lines, structuring the text, links between the tale and the text.
The conclusion derived from these findings imply the conscious forethoughtated, and logical composition of *Masnavi*. The style of composing the speech elements in *Masnavi* show that this style is influenced by, on the one hand, Rumi's worldview and his intellectual priorities and, on the other hand, the mood of his audience. He has composed *Masnavi* based on a conscious and forethoughtated plan by paying close attention to the diverse aspects of the text and his audience. Therefore, we may say that Rumi, during the fourteen years he spent on composing *Masnavi*, had been conscious and fully aware of both the process of composition and the details of his work and had been keeping a vigilant eye on his audience and the plan of his work.

Keywords: Forethought, Conscious Composition, Stream of Consciousness, Rumi, *Masnavi*

References

Abdul Hakim, C. (1997). *عرفان مولوی* [Rumi's mysticism]. (A. Mohammadi Trans., 3rd ed.). Tehran: Pocket Books.

Bameshki, S. (2013). تداخل درونی در مثنوی [Internal interference in Masnavi]. *Literary Criticism*, 6(21) 9-36.

Bameshki, S. (2014). تداخل سطوح روایی [Interference of narrative levels]. *Literary Essays*, *184*, 1-27.

Bameshki, S., & Qawam, A. (2011). شکست روایی و شیوه‌های بازگشت به داستان در مثنوی [Narrative failure and methods of returning to the story in Masnavi]. *Literary Techniques*, *3*(1), 29-46.

Bameshki, S., & Zahmatkesh, N. (2014). کارکردهای داستان درونه‌ای. [The functions of internal story]. *Literary Research*, *9*, 9-31.

Baramki, A., & Dabiran, H. (2011). نقش مخاطب در گسست‌های داستانی مثنوی [The role of the audience in Masnavi narrative fragments]. *Rumi Research*, *15*(10), 1-28.

Bayat, H. (2015). خطاهای رایج در شـــناخت شـــیوه جریان ســـیال ذهن [Common mistakes in recognizing the stream of consciousness technique]. *Literary Criticism*, *8*(3), 209-223.

Behnam, M., Ghavam, A. Taghavi, M., & Hashemi, M. (2013). بررسی چگونگی پردازش زمان در غزلیات شمس با استفاده از شگرد جریان سیال ذهن [Investigating the procession of time in Rumi's lyric poems by using the stream of consciousness technique]. *Persian Language and Literature*, *31*, 83-108.

Dad, S. (1986). *فرهنگ اصطلاحات ادبی* [Dictionary of literary terms]. Tehran: Morvarid.

Ebrahimi, J. (1995). گســـترهٔ رمز در مثنوی مولـانا [The Area of The symbol in Rumi's Masnavi]. *Letter of Culture*, *19*, 139-143.

Emamifar, S. (2005). شـــبکه‌های تداعی در مثنوی مولانا [Association networks in Rumi's Masnavi]. *The Growth: Education of Persian Language and Literature*, *4*, 26-31.

Forouzanfar, B. (2001). *احادیث و قصـــص مثنوی* [*Hadiths and stories of Masnavi]*. Tehran: Amirkabir.

Fotuhi, M. (2005). تمثیل ماهیت، اقسام، کارکرد [Allegory; Nature, Types, Function]. *Journal of Kharazmi University Faculty of Letters and Humanities, 13-12*(49-47), 141 - 178.

Gholam M. (2003). کیفیت تعلیق در قصه‌پردازی مولانا[The Quality of Suspension in Rumi's storytelling*]*. *Journal of the Faculty of Literature and Humanities*, *14*, 71-95.

Hobadi, H. A., & Gorgi, M. (2007). تحلیل داسـتان پادشـاه و کنیزک بر مبنای شـیوهٔ تداعی آزاد و گفتگوی سـقراطی [Analysis of The Story of King and Slave; Based on The Method of Free Association and Socratic Dialogue]. *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran*, *183*, 177-192.

Jaberi Ardakani, N. (2009). *بررسی نقش اندیشه در پیوستگی قصّه‌های مثنوی* [*Investigating the role of thought in the continuity of Masnavi's story*] (Unpublished master's thesis) Faculty of Literature and Humanities, Shiraz University, Shiraz, Iran.

Jaberi Ardakani, N. (2016). شـطح و شیوهٔ بیان آن در مثنوی [The Shathe and manner of its expression in Masnavi]. *Poetry Research*, *8*(1), 41-62.

Jafari, F. (2016). سوررئالیسم در مثنوی معنوی [Surrealism in Masnavi]. *Mystics in Persian Literature*, *62*, 561–481.

Jokar, N. (2009). درآمدی بر پیوند قصـــه‌ها و محور طولی ابیات مثنوی [An introduction to the connection of stories and the longitudinal axis of Masnavi verses]. *Gohar Goya*, *3*(3), 21-40.

Jokar, N., & Jaberi, N. (2010). پیونـد ابیـات مثنوی بر مبنـای تـداعی و تمثیـل [Linking in Masnavi's verses based on association and allegory]. *Literature and language*, *28*, 51-73.

Mahmoudi, A., & Khajavi Nejad, L. (2010). بررسی ساختار تداعی در حکایتی از مثنوی[Study of Structure of Association in Masnavi's Anecdote]. Paper presented at *The 15th Conference on Research in Persian Language and Literature*. Teacher Training University of Sabzevar, Sbazaevar, Iran.

Mahmoudi, M. A., & Sadeghi, H. (2009). تداعی و روایت داستان جریان سیال ذهن[Association and Stream of Consciousness Story's Narration]. *Literary Research*, 6(24), 129-144.

Mehdizadeh Fard, B., & Emami, N. (2009). [*بررسی چند شگرد روایی در قصه‌های مثنوی*] A Study of Some Narrative Techniques in Masnavi Stories]. *Literary Criticism*, *2*(8), 141-162.

Mehrabi Biaberi, F. (2014 [*The Patterns of Episode Arrangement and Its Connection with Structure and Content in Rumi's Masnavi*]. (Unpublished master's thesis), Razi University, Kermanshah, Iran.

Mir Sadeghi, J. (1998). *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی* [Glossary of Fiction Art]. Tehran: Mahnaz Book.

Mohammadi, A., & Baharvand, A. (2013). شیوه‌های پایان‌بندی در داستان‌های مثنوی [Methods OF Finishing in Masnavi Stories]. *Persian Literature*, *3*(2), 19-38.

Mozaffari, A. (2003). صورت از بی‌صورتی، نگرشی بر ساختار روائی مثنوی مولوی [The Form of Formless: A View on The Narrative Structure of Rumi's Masnavi]. *Poetry*, *33*, 40-43.

Okhovvat, A. (1992). *دستور زبان* داستان [*Grammar of the story*] Isfahan: Farda.

Parsinejad, I. (2001). *روشنگران ایرانی و نقد ادبی* [*Iranian enlightenment and literary criticism]*. Tehran: Sokhan.

Rumi, J. (2005). *مثنوی معنوی* [Masnavi]. Tehran: Hermes.

Safavi, S. (2018). *ساختار معنایی مثنوی [Semantic structure of Masnavi*[. (2nd ed.). Tehran: Center of Heritage Written Research.

Sajjadi, Ali Muhammad. (2001). مولا و مولانا [Moula and Rumi]. *Journal of Humanities*, *29*, 37-49.

Seldon, R., & Widowson, P. (1998). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر* [*Handbook of Contemporary Literary Theory]*. (A. Mokhber Trans.) Tehran: Tarhe No.

Shiri, G. (2007). شناختی از داستان های مثنوی [Cognition of Masnavi Stories]. *Book of the Month*, *1*(7), 28-41.

Shohani, A. (2003). داستان‌پردازی و شخصیت‌پردازی در مثنوی معنوی[Storytelling and Characterization in The Masnavi]. *Literary Research*, *2*, 91-106.

Tavakoli, H. (2004). تداعی، قصه و روایت مولانا [Association, story and narration of Rumi]. *Literary Studies and Research*, *1*(3–4), 9-37.

Tavakoli, H. (2005). مثنوی و اسـلوب قصّـه در قصّـه [Masnavi and the style of story in story]. *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, 47-49,* 45-80.

Vahedi, Z. (2013). *تحلیل تأثیرتداعی معانی درساختارگریزی روایت‌های مثنوی [Analyzing of Associating Meanings Effect on Deconstruction of Masnavi's Narrations*]. (Unpublished master's thesis), Arak University, Arak, Iran.

Wazinpour, N. (2009). *آفتـاب معنوی [The spiritual sun*](10th ed.). Tehran: Amir Kabir.

Yari, M. (1995). سـاختار داسـتانی در درام ایرانی (سـاخت قصـه در قصـه، نمایش در نمایش) [The Stori's Structure in Iranian Drama (Structure of Epizod in Story and Play]. *Cinema Criticism*, *5*, 31- 35.

Yousefpour, M. (2007). نقش اسـتطراد در حکـایـات مثنوی [The Role of Extortion in Masnavi's Anecdotes]. *Literary Research*, *16*, 271-294.

Zakat Qarah Gozlu, A. (2007). بطن اول مثنوی هنر داسـتان‌پردازی مولوی [The first ventricle of Masnavi: The art of Rumi's storytelling]. *Mystical Studies*, *5*, 54-68.

Zarinkoub Abdoulhossein. (2003). *سرِّ نی* [Mystery of Reed]. Tehran: Elmi.

Zarinkoub, A. (2007). *نردبان شکسته* [Broken Ladder].Tehran: Sokhan.

Visual Representative of Verbal Creatiion as a Figure of Speech in Nasta'liq Calligraphy with an Emphasis on Artworks of Calligrapher Gholamhossein Amirkhani

Somayeh Bazi[1*], Dr. Farzaneh Farrokhfar [2]

[1] MA Candidate in Art Research, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran.
[2] Assistant Professor, Department of Art Research, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran.

(Received: May 9, 2020 Accepted: September 20, 2020)

Extended Abstract

1. Introduction

Being melodic is one of the commonalities of many literary works, particularly in Persian poetry and Nasta'liq calligraphy. Apart from the structure of the Persian language and the Nasta'liq calligraphy form, which is elegant and delicate, poets and calligraphers use methods to make their works more melodic. In literature, these methods are the subject of "verbal innovative". The aim of this study, which is conducted in a descriptive-analytical manner and with a comparative approach, is to show the similarities of these methods in Persian literature and Nasta'liq calligraphy, despite their different explanatory methods. The question is how the visual equivalents of verbal figures of speech are manifested in the Nasta'liq calligraphy. To this purpose, the calligraphic works of Gholamhossein Amirkhani have been studied and analyzed from this perspective. The reason for choosing him is easy accessibility to his works and also his ability to present quality works in different formats.

There is a lot of research on the synchronicity of literature and calligraphy; one of them is Annemarie Schimmel's research in the book, Islamic Calligraphy and Culture (1992), in which she deals with the issue of the relationship between calligraphy and poetry, of course, from the perspective of the impact and use of calligraphic terms in poetry. Qilichkhani in his book, *An Introduction to Iranian Calligraphy* (2013), has dealt with the issue of synchronicity and harmony between literature and calligraphy. The existence of rhythm or music in calligraphy that is discussed in this study is also a favorite topic of some researchers. For example, we can refer to the master's thesis entitled *Study of the common aspects of Iranian calligraphy and music*

*. Corresponding Author Email: somayeh.bazi.051@gmail.com

(Farhangi, 2012). Also in discussing the existence of tricks similar to literary arrays in the visual arts, we can refer to the article Literary array puns, visual array of comparative comparison of verbal and visual puns by Yahaqi (2009) in which the author takes a new, and an interesting look at the use of puns array in Animation is addressed. In general, what can be deduced from the study of available sources is that less research has been done directly in relation to the discussion of this article, the visual equivalent of Persian word arrays in Nasta'liq script, and it can be said that this article is one of the few interdisciplinary studies. It explores the beautiful commonalities in the two novel fields of literature and calligraphy.

2. Theoretical Framework

Nasta'liq script is the best and most beautiful form of calligraphy in Islamic word, which is placed after the Ta'liq script in terms of origin and is in the eighth row of Islamic calligraphy, but in terms of accessibility and ease of reading, it is in the second place after Naskh script.

Word/speech in Persian literature is adorned with verbal/spiritual figures and metaphors. The figures of speech is that the ornament and beauty of the word depends on the words, so that if we change the words while preserving the meaning that goodness will disappear. Rhetorical novelty is the study of tools and techniques that create music in speech (in prose) or enhance music (in poetry). In other words, rhetorical novelty is the study and recognition of tools and methods by which certain proportions and relations are created between the components of speech.

Components of speech are intertwined by a series of verbal or semantic proportions, and cohesive networks emerge from phonetic or semantic connections called literary words. The instrument that creates or enhances the music of the word and creates artistic relations between the components of the word is called figure of speech. These instruments sometimes have a verbal aspect and increase the music of the word in terms of phonetic relations, and sometimes they have a semantic aspect and make the speech more coherent through proportions and semantic relations. Discussion in the figures of speech that enhance or create verbal music is the subject of the rhetorical novel, and study in the instrument that produces the spiritual music of the word is the subject of the innovative spiritual. Figures of speech are poetic tools that the quality of using them shows that the poet, according to the subject and content, as well as what he has learned and his literary capital, has been able to use existing tools or invent tools or even other functions according to his work. In addition to creating music, these figures of speech can create coherence as well as various implication.

3. Method

The research method of this article is analytical, comparative and data collection is based on library sources and documents. Considering the objective of the study, the visual representation of figures of speech in Nasta'liq calligraphy pieces is done with emphasis on the works of Gholamhossein Amirkhani.

4. Results and Discussion

From the perspective of interdisciplinary studies of literature and art, this research points to the common aesthetic techniques in literary innovation and calligraphy. The purpose of this study is to prove the similarity between the tricks that Persian language poets and calligraphers of Nasta'liq use to create more music in their work, which in literature are called figures of speech.

In this regard, after a brief acquaintance with Nasta'liq script, a novel explanation of the word and the segmentation of figures of speech based on the methods of recitation, transliteration and repetition were performed, and then the selected works of calligraphy were analyzed and applied.

By studying speech figures and analyzing and describing calligraphy works from the perspective of using these figures and combining the two, it can be concluded that calligraphers use the same methods to create rhythm and harmony in their works that poets use to create more music in their words and this can be attributed to the common nature of the two, which is art. The main factor in creating beauty in these tricks is repetition because repeating something, reminding it and receiving it, is joyful.

5. Conclusion

Calligraphers use methods to create rhythm, or in other words, visual music, in their works that are very similar to the methods that poets use to enhance their verbal music, and we know them as methods of rhyme, simile, and repetition. A closer look at the calligraphy works reveals that this similarity is even to the extent that a visual equivalent can be found for other speech figures that have been proposed under these methods. The similarity between the aesthetic techniques in speech figures and Nasta'liq calligraphy can be due to the commonalities of ideation and creation of literary-artistic works, common culture, and the harmony and interdependence of Iranian literature and calligraphy with each other.

The aim of this research is to show a small part of similarity between literature and calligraphy (speech figures in Persian poetry and Nasta'liq script). However, these similarities can be traced in the spiritual figures section, Persian poetry formats and Nasta'liq calligraphy, and in other Islamic

calligraphy such as Naskh and Sols calligraphy, which are mostly used to write the words of the Holy Quran. From this perspective, this research has the potential to expand and more profound studies can be done.

Keywords: Nasta'liq Script, Figures of Speech, Gholamhossein Amirkhani

References (In Persian)

Amirkhani, G. (1997). *ترکیب بند محتشم کاشانی* [Composition of Mohtasham Kashani]. Tehran: Iranian Calligraphers Association Press.

Amirkhani, G. (2001). *صحیفه هستی* [Sahifeh Hasti] (1st ed.). Mashhad: Kalhor.

Amirkhani, G. (2007). *جلوه‌های نیاز مناجات منظوم منسوب به حضرت علی* [Manifestations of the need for poetic prayers attributed to Imam Ali] (1st ed.). Tehran: Amirkhani.

Amirkhani, G. (2008). *آداب الخط* [Calligraphy etiquette] (8th ed.). Tehran: Iranian Calligraphers Association.

Amirkhani, G. (2011). *آفتابی در سایه* [Sunny in the shadow]. Mashhad: Mirdashti.

Aqiqi Bakhshayeshi, A. (1996). *هنر خط و زنان خوشنویس در تمدن اسلامی* [Calligraphy and women calligraphers in Islamic civilization] (1st ed.). Tabriz: Azerbaijan.

Croce, B. (1965). *کلیات زیبایی‌شناسی* [Generalities of aesthetics] (F. Rouhani Trans.). Tehran: Translation and Book Company.

Dondis, D. A. (2006). *مبادی سواد بصری* [Primer of visual literacy] (M. Sepehr Trans., 14th ed.). Tehran: Soroush.

Emarati Moqaddam, D. (2015). *بلاغت: از آتن تا مدینه؛ بررسی تطبیقی فن خطابه یونان و روم باستان* [Rhetoric: From Athens to Medina: A comparative study of ancient Greek and Roman rhetoric]. Tehran: Hermes.

Falsafi, A. (1997). *نگاهی به ترکیب در نستعلیق* [Take a look at the composition in Nastaliq]. Tehran: Yasavoli.

Farhangi, Z. (2012). *بررسی وجوه اشتراک خوشنویسی و موسیقی ایرانی* [Investigating the commonalities between Iranian calligraphy and music] (Unpublished mater's thesis) University of Tehran, Tehran.

Fotuhi Rudmajani, M. (2010). *بلاغت تصویر* [Rhetoric of image]. Tehran: Sokhan.

Haspers, J., & Scratten, R. (2000). *فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی* [Philosophy of art and aesthetics] (Y. Azhand Trans.). Tehran: Tehran University Press.

Homayi, J. (2003). *فنون بلاغت و صناعات ادبی* [Techniques of rhetoric and speech figures]. Tehran: Toos press.

Ishaqzadeh, R. (2015). *اصول و مبانی خط نستعلیق* [Principles and foundations of Nastaliq calligraphy]. Isfahan: Mehrazin.

Ishaqzadeh, R., Sadeqian, H., Rouhani, E., & Esfahani, E. (2018). *مقایسه‌ی ارتباطات بصری در خط نستعلیق بین دو شیوه صفوی و معاصر (میرعماد و امیرخانی* [Comparison of visual connection in Nasta'liq script between Safavid and contemporary methods (Mir Emad and Amirkhani)]. *Journal of Fine Arts, Visual Arts*, 23(2), 35-46.

Mahmoudi, A. (2008). *اصطلاحات خوشنویسی در شعر شاعران بزرگ ایران* [Calligraphy terms in the poetry of great Iranian poets]. Tehran: Academy of Arts of the Islamic Republic of Iran.

Manavi Rad, M. (2013). *تعامل ساختار و سبک در شکسته‌نویسی* [The interaction of structure and style in typography]. *Journal of Negareh*, *27*, 33-20.

Moshtaq, K. (2007). *خط و کتابت* [Calligraphy] (1st ed.). Tehran: Azad Andishan.

Paydarfard, A., & Soleimanifar, M. (2014). *نگاهی به عناصر بصری موسیقایی در هنرهای تجسمی* [A look at the visual musical elements in visual arts]. *Chideman Magazine*, *7*, 106-112.

Pournamdarian, T., & Tehrani Sabet, N. (2009). *تداعی و فنون بدیعی* [Association and rhetorical techniques]. *Journal of Literary Techniques*, *1*, 1-12.

Pournamdarian, T., & Tehrani Sabet, N. (2011). *«صنایع بدیعی در شعر نو»، نشریه ادبیات پارسی معاصر* [Innovative figures of speech in modern poetry]. *Journal of Contemporary Persian Literature*, *1*, 25-37.

Qeta', M. (2004). *مبانی زیباشناسی در شیوه میرعماد* [Fundamentals of aesthetics in the style of Mir Emad]. *Journal of Ketabe-Mah Honar*, *69-70*, 104-110.

Qilich-khani, H. (2013). *درآمدی بر خوشنویسی ایرانی* [An introduction to Iranian calligraphy]. Tehran: Institute of Contemporary Culture.

Ramazan Mahi, S., Balkhari Qahi, H., Rikhtegaran, M., & Mahmoudi, A. (2018). *نسبت زیبایی‌شناسی و هنرهای سنتی در حکمت هنر هندو* [The relationship between aesthetics and traditional arts in the wisdom of Hindu art]. *Journal of Kimiya-ye-Honar*, *7*(27), 93-108.

Shafiee Kadkani, M. (1996). *صورخیال در شعر فارسی* [The appearance of imagination in Persian poetry]. Tehran: Agah.

Shamisa, S. (2010). *بدیع* [Badi']. Tehran: Payame Noor University.

Shimmel, A. (2010). *خوشنویسی و فرهنگ اسلامی* [Islamic calligraphy and culture] (4th ed.). Mashhad: Astan Quds.

Taherian, G. (2003). *نگاهی علمی به زاویه قلم نستعلیق* [A scientific look at the angle of Nastaliq pen]. Tehran: Kelk Dirin .

Tehrani Sabet, N., & Pournamdarian, T. (2011). *نگاهی دیگر به جناس* [Another look at Jenas]. *Journal of Literary Techniques*, *3*(4), 21-28.

Vahidian Kamyar, T. (2011). *بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی* [Innovative from an aesthetic point of view] (1st ed.). Tehran: Samt.

Varamini, N. (2011). *تفکر خلاق در گرافیک* [Creative thinking in graphics]. Tehran: Mirdashti Cultural Center.

Yahaqi, F. (2009). *جناس؛ آرایه ادبی، آرایه بصری مقایسه تطبیقی جناس‌های لفظی و بصری در انیمیشن* [Similarity; Figures of speech, figures of image: A comparative study of verbal and visual sentences in animation]. *Literary Criticism Journal*, *2*(5), 176-195.

References (In English)

Baumgarten, A. (2012). Aesthetica. Vol. 1. Charleston SC: Nabu.

Levinson, J. (2005). *The oxford handbook of aesthetics*. Oxford, England: Oxford University Press.

The Story of "Gāvpāy Demon and the Religious Wise" in *Marzbannameh*

Yaghoub Fouladi[1], Dr. Mohammad Barani[2*]

[1] PhD Candidate in Persian language and literature, Faculty of Humanities, Sistan and Baluchestan University ,Zahedan,Iran
[2]Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Sistan and Baluchestan University ,Zahedan,Iran

(Received: June 15, 2020 Accepted: September 20, 2020)

Extended Abstract

1. Introduction

Marzbannameh is one of the masterpieces of Persian literature both in terms of form and content and one of the precious jewels of the crown of Persian literature. This book contains the wise anecdotes, allegories, and myths, which have been prepared in the manner of *Kelileh and Demneh* from the language of human beings, beasts, birds, demons, and fairies. *Marzbannameh* is one of the valuable works of Persian literature that was written in the fourth century by Espahbod Marzban Ibn Rostam Ibn Shervin in Tabaristani language. He converted it into the technical language in 622-617 (Safa, 1990). In addition, this book is a successful example that has a high and significant literary value in Persian literature. It also has great content and stories with precious missions. Being familiar with Iranian culture, stories and myths, Marzban Ibn Rostam has used them artistically in thematic, characterization and symbolism, he has used them for the good effect of his words. With a general look at the text of this work, we will realize that the depth of many of his stories and the theme of this book originate from the worldview of ancient Iran, especially the culture of Mazdisna. In this regard, Mohammad Moein links many post-Islamic Iranian poems and the books of prose, including *Marzbannameh*, with pre-Islamic narratives and legends, and he believes that many of the contents of *Marzbannameh* can be traced to culture and literature. Found before Islam (Moein, 1945), some consider it a relic of Sassanid Iran (Ripka, 2002; Rezaei,2010). From this point of view of the mythological approach, the most controversial and famous story of this book is the story of "Gāvpāy Demon and the Religious Wise" (دیوِ گاوپای و دانای دینیِ) about which different opinions have been expressed.

* Corresponding Author Email: barani@lihu.usb.ac.ir

The story of the "Gāvpāy Demon and the Religious Wise" is one of the most famous and controversial long story in *Marzbannameh* that covers the entire of fourth chapter. The theme of this story has a mythical color and smell and its narration can be considered in connection with Iranian narrative-mythological patterns. These cases have attracted the attention of researchers and they have risen different opinions to be expressed and presented about this story. In this article, we seek to answer the question of whether the previously suggested sources could be the source of this story, or whether this story has another source? and can we see a specific text in the structure of this story? The result of the research shows that the theme of the story of "Gāvpāy Demon and the Religious Wise" of *Marzbannameh* is the debate of Zarathustra and the devil, which is taken from Avesta and Pahlavi sources and the structure of this story is based on the book of *Minoan Wisdom*.

2. Review of Literature and Theoretical Framework

One of the first people who has paid attention to "Gāvpāy Demon and the Religious Wise" as well as the deep structure of the story is Mohammad Moein in *Yosht Farian and Marzbannameh* (1945). After that, Sirus Shamisa in the article entitled "Marzbannameh and the Memory of the Defeat of the Demons" (1982) and Mohsen Farzaneh in th*e Book of Sufi*: *The Transformed Manichaeism* (1988) should be mentioned. The recent works that deal with this story are Ahmad Tafazli's (2014) *the History of Pre-Islamic Iranian Literature*, the article of "Mythological Criticism of "Gāvpāy Demon and the Religious Wise" of *Marzbannameh*" (2011) by Shirin Razmjoo Bakhtiari and Elham Khalili Jahromi and the article of "Analysis of the Manichaean Aspects of the Story of the "Gāvpāy Demon and the Religious Wise in *Marzbannameh*" by Masoumeh Hosseini (2017).

The difference between this research and the introduced works is that we have briefly reviewed all of the previous studies and criticism, then some possible hypotheses will be presented; we have expressed our opinion about the deep structure of this story.

Regarding the origin of the story of the "Gāvpāy Demon and the Religious Wise", we have found some evidence in Pahlavi books according to which the authors take the "religious sage" as "Zarathustra". The defeat of the demons by Zarathustra and their hiding in the underground is one of the topics that has been mentioned in the myths of ancient Iran, Avesta and Pahlavi texts. The evidence which was found in *Avesta* and Pahlavi texts about the confrontation between Zoroastrianism and the demons and their defeat is exactly the same theme that we see in *Marzbannameh* in the form

of the discussion of "Gāvpāy Demon and the Religious Wise". According to these concordances, it can be clearly seen that the fourth chapter of *Marzbannameh* is the same story of Zoroaster and Demons, which has been frequently mentioned in Mazdisna religion and Pahlavi texts, and it is one of the important Zoroastrian stories. This issue has appeared here in a symbolic way; but there are signs in the story that lead us to Zarathustra: 1) In both stories, there is a confrontation between a wise person and a fool, which ultimately leads to the victory of the wise; 2) In Avesta, the adjective "religious" is assigned to Zoroaster, *in Marzbannameh*, religion is the adjective of wise; 3) In both narrations, both Avesta and Pahlavi texts and *Marzbannameh*, the person opposite to Zoroaster and religious scholar are "demons" and "devils"; 4) The actions and deeds of the demons, such as harassing people, marrying women, etc. are the same; 5) In both narrations, the demons hide in the underground after they are defeated (they go to hell in Minoo wisdom, besides, it was believed that Zoroastrians believe that hell is underground), and 6) in the frontier of this, opposition to the face of the debate is seen; The menu of wisdom (one of the sources of the story of Zoroaster and the devil) is also in the form of questions and answers between wisdom and the wise. The point to be added is that *Marzbannameh* is called Babylonian, the religious man. Explaining this fusion of personalities, SPIEGEL says: "the more influence of Islam in Iran increased, the less the Iranians were able to use the ancient sources, so they were able to complete their national narrations from Sami narrations that Islam had brought it with him. As a result of this fusion of narrations, personalities such as Kiomars and Adam, Zarathustra and Ibrahim and others matched each other" (Gheibi, 2017). For this reason, he considers the religious scholar (Zoroastrian) from Babylon in *Marzbannameh*.

One of the indications is that the story of "Gāvpāy Demon and the Religious Wise" is taken from the story of Zoroaster and the demon / devil in the texts of the Mazdis, especially under the influence of the Minoan wisdom; the structural and content similarity of this story is with the wisdom Minoo. We see this similarity in four ways with this book: The first is that both texts are organized in the form of a debate. Secondly, the concepts of the questions and their method are the same in the frontier and the Wisdom Minoo. Thirdly, this story is like Wisdom Minoo of philosophical fiction and the fourth aspect is the similarity of the questions and answers of both books.

3. Method

In this article, with a look at the criticism and opinions related to the story of "Gāvpāy Demon and the Religious Wise", we considered these opinions.

With a historical-mythological analysis in the method of libraries and documents, we have examined the suggested sources of this story, then we presented our suggested opinion.

4. Conclusion

Based on what has been said about *Avesta* and *Pahlavi texts*, the framework of the story of "Gāvpāy Demon and the Religious Wise" in *Marzbannameh* is the debate of Zoroaster and the defeat of the demon/devil, which is adapted from Avesta and Pahlavi sources; but in *Marzbannameh*, this story is mixed with the philosophical concepts in such a way that philosophical language is used in the design of questions and answers. In general, the comparison between the fourth chapter of *Marzbannameh* and Minoo wisdom shows a great structural, verbal and conceptual similarity which can be seen between them. Probably, the author of the story "Gāvpāy Demon and the Religious Wise" took the original core of the story from Avesta and Pahlavi sources and made it according to the Minoo wisdom.

Keywords: Gāvpāy Demon and the Religious Wise, *Marzbannameh*, Pahlavi Texts, *Kelileh and Demneh*

References

Anonymous. (1012). *مینُوی خـرد* [Minoo Kherad]. (A. Tafazli, & J. Amoozgar Trans.) Tehran: Toos.

Anonymous. (2017). داسـتانِ یوشـت فریـان [The story of Yosht Farian]. In B. Gheib (Ed.), *Twelve ancient texts* (pp. 39-90). Tehran, Iran: Dr. Mahmoud Afshar.

Anonymous. (2017). مـاهِ فـروردین روزِ خـرداد [Mah Farvardin Rooz Khordad]. In B. Gheib (Ed.), *Twelve ancient texts* (pp. 91-122). Tehran, Iran: Dr. Mahmoud Afshar.

Azad, A. (2005). *کوروشِ کبیر (ذوالقرنین)* [Cyrus the Grand (Zolqarnin)] (Bastani Parizi, Trans.). Tehran: Elm.

Bahar, M. (1994). *سبک‌شناسی (تاریخ تطور نثر فارسی)* [Stylistics: History of the evolution of Persian prose)] (Vol. 3). Tehran: Amirkabir.

Christensen, A. (2535). *آفـرینشِ زیانکـار در روایـاتِ ایرانـی* [Harmful creation in Iranian traditions] (A. Tabatabai, Trans.). Tabriz: Institute of Iranian History and Culture.

Dadegi, F. (1982). *بُندَهِش* [Bondahesh]. Tehran: Tous.

Doustkhah, J. (2006). *اوستا: کهن‌ترین سرودهای ایرانیان* [Avesta, the oldest Iranian songs]. Tehran: Morvarid.

Ferdowsi, A. (1988). *شاهنامه* [Shahnameh] (Vol. 1). New York, NY: Bibliotheca Persica.

Ferdowsi, A. (1997). شاهنامه [Shahnameh] (Vol. 5). California: Mazda.

Gheibi, B. (2017). *دوازده متنِ باستانی* [Twelve ancient texts]. Tehran: Dr. Mahmoud Afshar.

Hosseini, M. (2017). تحلیلِ جنبه‌های مانویِ داستانِ دیوِ گاوپای و دانایِ دینیِ مرزبان‌نامه [Analysis of the Manichaean aspects of the story of the cowboy demon and the religious scholar of Marzbannameh]. *Literary Inquiries, 50*(199), 47-27.

Marzban Ibn Rostam Ibn Shervin. (1984). *مرزبان‌نامه* [Marzbannameh] (S. Varavini Trans.). Tehran: Foroughi Bookstore.

Mirfakhraei, M. (2011). *روایتِ پهلوی* [Ravayat Pahlavi]. Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies.

Moein, M. (1945). *یوشتِ فریان و مرزبان‌نامه* [Yousht Farian and Marzbannameh]. Tehran: Majles.

Mohammadi Malayeri, M. (1995). *فرهنگِ ایرانی پیش از اسلام و آثارِ آن در تمدنِ اسلامی و ادبیاتِ عربی* [Pre-Islamic Iranian culture and its effects on Islamic civilization and Arabic literature] (4th ed.). Tehran: Toos.

Pejdo, Z. (1959). *زراتُشت‌نامه* [Zarathustra]. Tehran: Tahoori.

Rashed Mohsal, M. (2010). *دینکرد* [Dinkard]. Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies.

Razmjoo Bakhtiari, S., & Khalili Jahromi, A. (2011). «نقد اسطوره‌گرای بابِ دیو گاوپای و دانای دینی مرزبان‌نامه» [The Mythological Critique of the Chapter of the Demon Gāvpāy and the Religious Scholar Marzban-Nameh]. *Journal of Persian Language and Literature, 2*(4), 82-82.

Rezaei, M. (2010). مرزبان‌نامه یادگاری از ایرانِ عهدِ ساسانی [Marzbannameh: A souvenir from Iran of the Sassanid era]. *Journal of Persian Language and Literature (Gohar Goya), 1*, 68-47.

Ripka, Y., et al. (2002) *(تاریخِ ادبیاتِ ایران (از دوران باستان تا قاجاریه* [History of Iranian lliterature (from Antiquity to Qajar)] (I. Shahabi, Trans. 2nd ed.). Tehran: Elmi Farhangi.

Safa, Z. (1990). *تاریخِ ادبیات در ایران* [History of literature in Iran] (Vol. 2, 10th ed.). Tehran: Ferdows.

Shamisa, S. (1982). *مرزبان‌نامه و خاطرهٔ شکستِ دیوان* [Border letter and the memory of the defeat of the court]. *Chista, 10*, 1283-1276.

Tafazli, A. (2014). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام* [History of pre-Islamic Iranian literature]. Tehran: Sokhan.

Tha'alabi, A. (2006). *شاهنامهٔ ثعالبی در شرحِ احوال و سلاطینِ ایران* [Tha'alabi's Shahnameh in the description of the situation and kings of Iran] (M. Hedayat Trans., 1st ed.). Tehran: Asatir.

Hadith of Bat; Exploring and Criticizing a Verse from Sanaei's *Hadighah*

Dr. Ahmad Rezaei*

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Qom, Qom, Iran.

(Received: December 5, 2019 Accepted: September 13, 2020)

Extended Abstract

1. Introduction

The explanations of the literary texts are intended to explain and clarify the various aspects of the texts for the readers; in other words, from the exegete's view, a text has complexities that the reader, even an expert reader, may not be able to comprehend. Hence the commentator tries to resolve such difficulties and inform the reader about the process of the text.

Hadith of Sanai is one of the texts that can be considered one of the original works (Canon) in the Persian language due to its influence on the thought of subsequent writers and poets, and consequently, on other texts. This has led to much research on aspects of this text, especially in the field of its description, but despite the efforts of the commentators, it can be said that the explanations of the *Hadighah* have not been left without of the shortcomings and errors.

In this research, we have studied one of the *Hadighah's* verses in different explanations and we have shown that these explanations are caught up in the fragmentation and repetition of the opinions of others, and they have not explained how to link their explanations to other parts of the text, and this has caused a profound change in the meaning of the text.

2. Theoretical Framework

It can be said that the complexities that the commentators of the texts seek to explain are due to two components:

A) Different textual systems: This section includes all textual elements (i.e., linguistic systems), especially words (including the meanings of words and special terms), syntactic system and rhetorical system; the exegete explains the text according to the complexity that may have arisen from one of the above cases.

*. Corresponding Author Email: a-rezaei@qom.ac.ir

B) Meta-texts: Sometimes the ambiguity of the text is not the result of textual structures (as mentioned) but of elements or components outside the text, which is referred to here as meta-text; it is clear that the connection between the text and the meta-text is based on a specific sign and meaning, that is, in the text itself, there is a sign of its connection with the hypertext, and the exegete cannot place the meta-text in the text; the result is that understanding the meaning of the text depends on knowing the desired context. Such allusions or historical contexts can be considered as such.

These components cannot be independent and separate, but must be considered as interacting with each other; this is the same attention to the "form of the literary work" that the formalists also emphasized. According to it, every literary point, from word to discourse, should be examined in connection with other points (Ahmadi 1993); in this case, the text forms the whole structure whose various devices are interconnected, and each element must be considered in relation to other elements, whether text or meta-text.

According to what was said, it seems that in many explanations of Persian texts, two features can be seen: A) Ignorance of structure or partiality: that is, regardless of the overall structure of the text, only one of its components is examined or described. B) Quoting without examining the reception of others: in addition to being an issue, another problem in the description of texts is quoting the sayings of others without looking at its aspects. Quoting and repeating the opinions of others in these explanations has three characteristics: mere repetition without analysis or criticism, failure to check the correctness or accuracy of the material, which may be due to the narrator's trust, and ignoring the relevance or non-relevance of quoted content with the intended text. These factors cause the breaking between the description and the text.

3. Method

Although the verse in question is one of the most remarkable of the verses of Sana'i *Hadighah* and is a relatively early one, and many of the works that have described *Hadighah* or explained its problems or have provided collection from this work have refused to explain this verse, in five popular and common *Hadighah* commentaries, the verse is one of the verses that scholars have discussed in its context.

In this study, we have first quoted what the commentators of Hadith have said in historical order, then, while explaining their influence on each other, we have clarified their shortcomings and tried to provide an acceptable analysis of this verse according to the components of different text and meta-text systems.

4. Conclusion

As mentioned in textual analysis, in addition to paying attention to the structure of the text and meta-texts, we should avoid detailing and quoting without examining the words of others. In the commentaries of Persian texts, including *Hadighah* of Sanai, in various positions, such factors have caused the loss of the texts' meaning; one example is in the:

سال و مه مانده در حدیث بطی تو در این راه معرفت غلطی

Abdul Latif Abbasi considered Hadith of Bat to include a story, and the commentators after him have repeated his words regardless of the structure of the text, especially its syntactic structure, while no connection can be made between the narrated story and the verse; others have changed the meaning of the story and replaced it with another story, but the problem with the text remains. However, if we consider the mentioned phrase according to the structure of the text and meta-text, the reference and meaning will be different.

It seems that this phrase refers to the style of one of the narrators named Ibn Bati or Ibn Batta, who among the Hadith scholars has less famous Hadiths, and it seems that the others did not pay attention to these Hadiths. However, the Hadith of Bat, in the general sense, can include any weak and baseless statement and as we have mentioned, other verses of Sana'i also confirm this meaning.

Keywords: Critique, Interpretation, Sana'i's *Hadiqah*, Hadith of Bat

References (In Persian)

Abbasi, A. (2008). *طایف الحدایق*[Latayef al-Hadayegh]. Qom: Aein Ahmad.

Ahmadi, B. (1993). *ساختار و تأویل متن*[Text structure and hermeneutics]. Tehran: Markaz.

Al-Faraa Al-Hanbali, M. (2010). إبطال التأویلات لأخبار الصفات[Annulment of interpretations of news attributes]. Kuwait: Dar al-Ilaf.

As Halah, O. (1993). معجم المؤلفین[The dictionary of authors]. Beirut: The Risala Foundation.

Ashrafzadeh, R. (2013). *اب آتش فروز*[Flaming water]. Tehran: Jami.

Bahador, A. (2010). طریقه بر حدیقه[The modus on Hadighah: Complete description of the first chapter of Hadighah Sana'i]. Qom: Qom University Press.

Dori, Z. (2013). *شرح دشواری‌هایی از حدیقه‌الحقیقه سنایی*[The commentry of the difficulties of Hadiqah al-Haqiqah Sana'i]. Tehran: Zovvar.

Halabi, A. (1993). گزیده حدیقه الحقیقه[An anthology of Hadiqah al-Haqiqah]. Tehran: University of Payame Noor Press.

Ibn Battah, O. (2002). الدیانه اصـول علی الابانه و الشـرح[Explanation and ablution on the principles of religion]. Tehran: Markaz.

Mahdavi Damghani, A. (2003). *دریاغ روشـنایی: گزیدهٔ حدیقه‌الحقیقه*[In the garden of enlightenment: A selective collection of Hadiqah al-Haqiqah Sana'i]. Tehran: Sokhan.

Modarres Razavi, M. (In press). *تعلیقات حدیقه‌الحقیقه*[Comments of Haqiqah Al-Haghighah]. Tehran: Elmi.

Nasrollah Monshi, A (1994). کلیله و دمنه[Kelileh and Demneh]. Tehran: Amir Kabir.

Rastgoo, M. (2009). *گزینش و گزارش از حدیقه سنایی*،[A selection and report of Hadighah Sana'i]. Tehran: SAMT.

Sanai Ghaznavi, A. (1995). *حدیقه‌الحقیقه و شـریعه‌الطریقه*[Hadiqah al-Haqiqah and Shari'ah al-Tariqah]. Tehran: University of Tehran Press.

Sanai Ghaznavi, A. (2018). *حدیقه‌الحقیقه و شـریعه‌الطریقه*[Hadiqah al-Haqiqah and Shari'ah al-Tariqah]. Tehran: Sokhan.

The Great Islamic Encyclopedia. (2002). Ibn Batta Akbari. Vol. 3. Tehran: Islamic Encyclopedia Center.

Toghyani, I. (2003). *شـرح مشـکلات حدیقه سـنایی*[A commentary of the problems of Hadighah Sanai]. Isfahan: University of Isfahan Press.

Four New-found Verses of Rudaki in *Ajayeb al-Loqha*: Original or Forged?

Dr. Zahra Nasiri Shiraz[1*], Sajjad Dehghan[2], Dr. Nasrallah Emami[3]

[1] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.
[2] MA in Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran
[3] Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.

(Received: July 18, 2020 Accepted: September 13, 2020)

Extended Abstract

1. Introduction

Authentication of the sources of poems from pioneering poets is of utmost importance due to the partial loss of cultural identity over time. Among these sources, dictionaries have always played a vital role in retrieving the scattered poems and verses of these poets, especially Rudaki Samarqandi. One of these dictionaries is the Persian-to-Persian dictionary of *Ajayeb al-Loqha* (written around the middle of the tenth century) by Adibi. He has attributed some verses to Rudaki, of which, two verses and two stanzas does not seem to be in any other dictionaries such as *Farsi dictionary*, *Sehah al-Fors*, *Qawas dictionary*, etc., which are probably the sources used by the author. Since the editor of this dictionary has not previously studied these verses in detail in his correction or a separate article, and also because this work has not been published in any of the editions of Rudaki's *Divan*, including Nafisi, Mirzayev, Sheaar, Emami, Hadizadeh, Qader Rostam and was not one of the sources of the correctors, it was necessary to study these verses that are seen with a new appearance in the dictionary. In the present study, these four verses are explored following the principles of text correction and stylistic criteria.

2. Review of Literature and Theoretical Framework

Forgery of verses or different narrations has been introduced through forged verses of some poets such as Ferdowsi, Khayyam, Hafez, etc. by researchers and correctors. Some works have been found to be completely forged and in

*. Corresponding Author Email: z.nasirishiraz@scu.ac.ir

others, part of a poem or a verse or even a stanza has been recorded in manuscripts to be forged. Identifying and examining this type of verses requires an exploration of past works (textual considerations) and stylistic expertise to determine the authenticity of the verses.

Dictionaries are among the sources that have helped us in recovering some of the precious poems after the destruction of the divans of pioneer poets, including the thousand-year-old Divan of Rudaki Samarqandi. The oldest surviving dictionary is over nine hundred years old. This dictionary is called Loqat Fors, which was founded by Asadi. He provides evidences from the poems by pioneering poets such as Shahid Balkhi, Rudaki, Daqiqi, Bushkour, Manjik Termezi, etc. After Asadi, lexicography continued in Iran and India and the work by this Iranian poet and scholar became an example for other lexicographers in later centuries. For example, Fakhr Qawas compiled a Persian dictionary in India, and then Nakhjavani, using manuscripts of the Loqat Fors and referring again to the divans of his contemporary and pioneer poets, compiled a more voluminous dictionary than the Loqat Fors.

These three dictionaries, along with the dictionary attributed to Abu Hafs Sogdi (existing until the 11th century AH) and the dictionary of Qataran Tabrizi, directly or indirectly, are the sources of other dictionaries, including the dictionary of Halimi, Tohfat al-Ahbab, the dictionary of Wafa'i, Jahangiri, Rashidi, Majma’a al-Fors. Modabberi (1991), Shavarebi Moghaddam (2012), Aidanlou (2013), Emami (2018) and Nasiri Shiraz (2018) have used the aforementioned dictionaries to correct, revise texts or discover the authorship.

The dictionary of Ajayeb al-Loqa is also one of the dictionaries that was written in the Ottoman territory (in the 10th century AH) by a person named Adibi. Based on the known evidences, he has taken Asadi's method in compiling his dictionary.

3. Method

The study is descriptive-analytical. Data was collected using library resources. To do the research, some old manuscripts of various Divans and dictionaries were explored and their linguistic features and idiosyncrasies were carefully studied and compared.

4. Results and Discussion

Identifying the forged verses attributed to great poets such as Ferdowsi, Khayyam, Hafez, and Rudaki Samarqandi is one of the major problems in determining the authentic Persian poems. In the present study, we examined one of the existing dictionaries, that is, *Ajayeb al-Loqha*, which contains some of the new verses attributed to Rudaki.

Results showed that the second stanza of one verse, in spite of its novelty, completely matches Kelileh and Demneh and is allegedly constructed by the scribe of the dictionary or the sources used by him. By referring to that part of the story to which the verse refers, it is clear that the scribe intended to reconstruct the second stanza himself. It is speculated that the author had intended to reconstruct a distorted (or deleted) stanza in the source he was using. In other two verses, we have the same verse in the sources, and by comparing with other dictionaries, we came to the conclusion that the author (or authors of the sources he used) changed the recording of the stanzas and the verse meter and forged a new verse in order to simplify it. In addition, a verse was introduced, the first stanza of which is attributed to Daqhiqhi in other sources; but the second stanza is completely different, so we studied it meticulously.

5. Conclusion

Regarding the above findings, there seems to be two possibilities. The first can be attributing the whole verse of Ajayeb al-Loqha to Rudaki and knowing Daqhiqhi as the borrower of the first stanza, and the second is that the second stanza has been forged due to the repetition of the theme of both stanzas. The latter seems more authentic.

Keywords: *Ajayeb al-Loqha*, Rudaki, Nafisi, Correction, Criticism, New Verses, Fictitious Verses

References

Adibi, (2010). **عجایب اللغه** [Ajayeb al-Loqa]. Iran, Kerman: Islamic Azad University Press.

Adibi, (n.d.). **عجایب اللغه** [Ajayeb al-Loqa]. Manuscript of the Parliament Library, No. 2192.

Aidenlou, S. (2013). *تُخشان؛ تصحیح واژه‌ای تصحیف شده در شاهنامه* [Tokhshan, correction of a mistaken word in Shahnameh]. *Farhang-nevisi, 7*, 138-161.

Asadi Tousi, A. (1897). *لغت فرس اسدی طوسی* [Loqat-e-Fors], Collecred by Horn, P. Berlin (Göttingen): Ditrich Press.

Asadi Tousi, A. (1918). *فرهنگ فارسی لغت فرس* [Persian Dictionary (Loqat-e-Fors)], manuscript edited by Nafisi, S. Central Library of Tehran University, No. 5532.

Asadi Tousi, A. (1933). *لغت فرس* [Loqat-e-Fors] *Manuscript of Nakhjavaani titled "Problems in Persian Dari"* handwritten by Naieni, E. written from a copy (1387) and written by Hesam al-din Hafez. Library of parliament, No. 5569.

Asadi Tousi, A. (1935) *فرهنگ اسدی طوسی* [Dictionary of Asadi Tousi], written by Hosseini, A. written from a manuscript (1342). Library of Parliament, retrieving No. 15611.

Asadi Tousi, A. (1940).*کتاب لغت فرس* [Loqat-e-Fors], edited by Eqbal, A. Tehran: Majles, First Edition.

Asadi Tousi, A. (1942).*لغت فرس اسدی طوسی* [Loqat-e-Fors of Asadi Tousi]*(Part of Tabriz Anthology)*, written by Tabrizi, A. Library of Parliament, No. 14590.

Asadi Tousi, A. (1957). *لغت فرس* [Loqat-e-Fors], Collecred by Dabir Siyaqi, M. Tehran: Tahouri Library.

Asadi Tousi, A. (1986)*لغت فرس* [Loqat-e-Fors] *(Dari Dictionary)*, Corrected by Mojtabaee, F. & Sadeqi, A. First Edition. Tehran: Kharazmi,

Asadi Tousi, A. (n.d.) *لغت فرس* [Loqat-e-Fors]. Manuscript of Malek Library, No. 5839.

Asadi Tousi, A. (n.d.).*فرهنگ حضرت صدرالافضل ابومنصور علیّ‌بن احمد الاسدیّ الطوسیّ* **[**Dictionary of Sadr al-Afazel Abu Mansour Ali Ibn Ahmad al-Asadi al-Tousi's], Manuscript by Jalal al-din Homaei. National Library of Iran, No. 20388. National Bibliography No. 2688800.

Asadi Tousi, A. (n.d.).*لغت فرس* [Loqat-e-Fors] *(Persian Dictionary)*, Manuscript of Ayasufiyah library, No. 4743.

Bokhari, M. (1990). *داستان‌های بیدپای* [The stories of the Bidpai]. Tehran: Kharazmi.

Dehkhoda, A. (1999). *لغت‌نامه* [Loqatname]. Tehran: Tehran University Press.

Emami, N., Shirmohammadi, M. & Dehqan, S. (2018). **بررسی ابیات تازه و منسوب به رودکی سمرقندی در فرهنگ لغت حلیمی(شرح بحرالغرائب** [A study of new found verses of Rudaki in an Unknown Dictionary]. She'r Pazhouhi (Boustan-e Adab). 10(2), 17-44.

Ferdowsi (2007). *شاهنامه* **[**Shahnameh]. Tehran: Center of Great Islamic Encyclopedia.

Ghavvas Ghaznavi, F. (1974). *فرهنگ قواس* [Dictionary of Ghavas]. Tehran: Book Translating and Publishing Company.

Halimi, L. (n.d.). *شرح بحرالغرائب* [Explanation of Bahr al-Qarayeb]. Manuscript of Library of Parliament, Retrieving No. 861.

Jamal al-Din Enjou, H. (1980). *فرهنگ جهانگیری* [Jahaangiri Dictionary]. Mash'had: Ferdowsi University of Mashhad Press.

Khaleghi Motlagh, J. (2001). *یادداشت‌های شاهنامه* [Notes of Shahnameh]. New York, NY: Iranian Heritage Foundation.

Koupa, F. (2009). *حسان ثانی: مضامین شعری ویژه رودکی* [Hassan Thani: Roudaki's special poetic themes]. In M. Akbari (Ed.). Rudaki, the father of Persian poetry (collection of articles on the occasion of Rudaki's year) (pp. 311-327.). Tehran: Khane Ketab.

Modabberi, M. (1991).*شرح احـوال شـاعران بـی‌دیـوان در قـرن‌هـای ۳ و ٤ و ٥ هجـری قمـری* [A Description of the Life of Poets without Diwan in the 3rd, 4th, 5th Centuries AH]. Tehran: Panos.

Mirzayev, A. (1958).*ابوعبداللـه رودکـی و آثـار منظـوم رودکـی* [Abu Abdullah Rudaki and Rudaki's poetic works]. Stalin Abad: Tajikistan's State Press.

Moein, M. (1947). *مزدیسـنا و تـأثیر آن در ادبیـات فارسـی* [Mazdayasna and its impact on Persian literature]. Tehran: University of Tehran Press.

Monjik Termazi, A. (2012*).دیـوان منجیـک ترمـذی* [Divan of Monjik Termezi]. Tehran: Miras-e Maktoub.

Monshi, N. (2010).*ترجمهٔ کلیله و دمنه انشای ابوالمعالی نصـرالله منشـی* [Translation of Kelileh and Demna]. Tehran: Amir Kabir.

Nafisi, S. (1940).*احوال و اشعار ابوعبداللـه جعفـر بـن محمّـد رودکـی* [Life and poems of Abu Abdullah Jaffar bin Mohammad Rudaki]. Vol. 3. Tehran: Adab Bookstore.

Nafisi, S. (1962).*محیط زندگی و احـوال و اشـعار رودکـی* [Rudaki's living environment and poems]. Tehran: Ibn Sina Library.

Nakhjavani, H. (1962).*صـحاح‌الفـرس* [Sehah al-Fors]. Tehran: Book Translating and Publishing Company.

Nasiri Shiraz, Z., Emami, N., & Dehqan, S. (2019*). بررسی ابیات تازه و منسوب بـه رودکـی سمرقندی در فرهنگ لغت حلیمی(شرح بحرالغرائـب* [A study of new and attributed verses in Rudaki Samarghandi in Halimi Dictionary] (Description of Bahr al- Qaraeb). *Textual Criticism of Persian Literature*, *4*(40), 1-20.

Nezami, Y. (2009). *اقبال‌نامه یا خردنامه حکـیم نظـامی گنجـه‌ای*[Iqbalnameh or Kheradnameh of Hakim Nezami Ganje'ie]. Tehran: Qatreh.

Onsori Balkhi, A. (1984). *دیوان استاد عنصری بلخی* [Divan of Scholar Onsori Balkhi]. Tehran: Sanaie Library.

Qeysari, E. (2008).*مضمون های مشـترک رودکـی و دیگـران* [Common themes of Rudaki and others]. *Page, 2,* 143-164.

Razi, S. (1935). *المعجـم فـی معـائیر اشـعار عجـم* [Al-Mojam fi Ma'air Asha'ar al-Ajam], Tehran: Parliament.

Riyahi, M. (2007).*کسایی مروزی: زنـدگی، اندیشـه و شـعر او* [Kasaei Marvzi: Life, thoughts and poetry]. Tehran: Elmi.

Rudaki, J. (1993). *دیوان رودکی* [Divan of Rudaki]. Tehran: Tous.

Rudaki, J. (1999). *دیوان رودکی(با توضیح و نقد و تحلیل اشعار)* [Rudaki's Divan (with commentary and explanation)]. Tehran: Qatreh.

Rudaki, J. (2007). *دیوان اشعار رودکی* [Divan of Rudaki's poems]. Tehran: Humanities Research and Development Institute.

Rudaki, J. (2008). *دیوان اشعار ابوعبدالله جعفر بن محمّد رودکی* [Divan of the poems of Abu Abdullah Jafar bin Mohammad Rudaki]. Dushanbe: Farsi-Tajik Culture Research Institute.

Rudaki, J. (2009). *دیوان اشعار رودکی* [Divan of Rudaki's poems]. Tehran: Rudaki Artistic Cultural Foundation.

Rudaki, J. (2012a). *دیوان ابوعبدالله جعفرابن محمدابن حکیم ابن عبدالرحمان ابن آدم رودکی سمرقندی* [Divan Abu Abdullah Ja'far Ibn Muhammadaben Hakim Ibn 'Abd al-Rahman Ibn Adam Rudaki Samarqandi] (Shah-Mansour Shahmirza, Trans.). Tehran: Eco Cultural Institute.

Rudaki, J. (2012b). *دیوان رودکی(با توضیح و نقد و تحلیل اشعار)* [Divan Rudaki (with commentary and analysis of poems)]. Tehran: Aameh Book.

Rudaki, J. (2018). *دیوان رودکی(۱۰۹۸ بیت به دست آمده تا امروز و شرح احوال وآثاراو)* [*Divan Rudaki* (1098 verses Collected up to now and description of works)]. Tehran: Doustan.

Sorouri Kashani, M. (1959). *فرهنگ مجمع‌الفرس* [Majmaa al-Fors Dictionary]. Tehran: Elmi.

Shafiei Kadkani, M. R. (1996). *صور خیال در شعر فارسی* [Images of imagination in Persian poetry]. Tehran: Agah.

Shariat, M. j. (1994). *دیوان ابومنصور محمد بن احمد دقیقی طوسی بانضمام فرهنگ بسامدی آن* [Divan of Abu Mansour Mohammad Ibn Ahmad Daqiqi Tousi along with its frequency dictionary]. Tehran: Asatir.

Sho'ouri, H. (1776). *فرهنگ شعوری(لسان‌العجم)* [Sho'ouri dictionary, (Lesan al-Ajam)]. Constantinople, Turkey: Ma'moure publication.

Tabrizi, M. (1956). *برهان قاطع* [Borhaan-e Qatee]. Tehran: Amirkabir.

Tatavi, A. (1958). *فرهنگ رشیدی* [Rashidi dictioanry]. Tehran: Ketab-Khane Barani.

Vafa'i, H. (1592). *فرهنگ وفائی* [Vafa'i Dictionary]. Library of Islamic Council Parliament. No. 15336.

Vafa'i, H. (1995). *فرهنگ فارسی(معروف به فرهنگ وفایی)* [Persian Lexicon (Known as Vafa'i dictionary)]. Tehran: Tehran University Press.

Vol 53, No. 2, Summer 2020

Fahmi: An Unknown Biographer from Transoxiana and his Role in the History of Persian Literature **1**
Dr. Ebrahim Khodayar

Signs of Forethought and Conscious Composition in Masnavi **7**
Dr. Sousan Jabri

Visual Representative of Verbal Creatiion as a Figure of Speech in Nasta'liq Calligraphy with an Emphasis on Artworks of Calligrapher Gholamhossein Amirkhani **13**
Somayeh Bazi, Dr. Farzaneh Farrokhfar

The Story of "Gāvpāy Demon and the Religious Wise" in Marzbannameh **19**
Yaghoub Fouladi, Dr. Mohammad Barani

Hadith of Bat; Exploring and Criticizing a Verse from Sanaei's Hadigheh **25**
Dr. Ahmad Rezaei

Four New-found Verses of Rudaki in Ajayeb al-Loqha: Original or Forged? **29**
Dr. Zahra Nasiri Shiraz, Sajjad Dehghan, Dr. Nasrallah Emami

Vol. 53, Issue 2
Summer 2020

License Holder:
Ferdowsi University of Mashhad
Managing Director:
Dr. Abdollah Radmard
Editor-in-chief:
Dr. Mahmood Fotoohi Rudmajani
Editorial Board:
Dr. Habibollah Abbasi
Tarbiyat Mo'allem University
Dr. Saeid Bozorg Bigdeli
Tarbiat Modares University
Dr. Mahmood Fotoohi Rudmajani
Ferdowsi University of Mashhad
Dr. Abolghasem Ghavam
Ferdowsi University of Mashhad
Dr. Ali Guzelyuz
Istanbul University
Dr. Daniela Meneghini
University of Venice
Dr. Alireza Nikouei
University of Guilan
Dr. Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi
Ferdowsi University of Mashhad
Dr. Taghi Pournamdarian
Tehran Research Center for Humanities
Dr. Abdollah Radmard
Ferdowsi University of Mashhad
Dr.Mohammad Taghavi
Ferdowsi University of Mashhad
Dr. Claus Valling Pedersen
University of Copenhagen
Dr. Ali Ashraf Sadeghi
Tehran University
Dr. Mohammad Jafar Yahaghi
Ferdowsi University of Mashhad
Dr. Sayyed Mahdi Zarghani
Ferdowsi University of Mashhad
Dr. Hasan Zolfagari
Tarbiat Modares University
Proofreading:
Dr.Javad Mizban
English Editors:
FUM Editing English Center
(Abdullah Nowruzy)
Executive Coordinator:
Sayyed Mohammad Ali Moosavi
Typesetting:
Elahe Tajvidi
Printing & Binding:
Ferdowsi University Press
Circulation: 50
Price: 20000 Rials (Iran)
Subscription: **$** 25 (USA)
$ 20 (other)
Address:
Faculty of Letters & Humanities
Ferdowsi University Campus
Azadi Sq., Mashhad, Iran
Post code:
9177948883
Tel: +98 (051) 38806725
Fax: +98 (051) 38794144
E-mail: jll@.um.ac.ir
http:jls.um.ac.ir.

Scientific advisers of this issue:
Alami,Zolfaghar,Ph.D.;Bagjani,Abbas,Ph.D.;Behnamfar,Mohammad,Ph.D.;Fotoohi Rudmajani,Mahmood, Ph.D.;Ghasemzadeh,Seyed Ali,Ph.D.;Ghavam,Abolghasem,Ph.D.; Hayati,Zahra,Ph.D.;Jabbari,Najmeddin,Ph.D.; Mohammadi Mohammad, Ph.D.;Mojarrad, Mojtaba, Ph.D.; Najari Mohammad,Ph.D.;Radfar Saeid,Ph.D.; Razavi Fatemeh, Taheri,Ghodratollah, Ph.D.; Taghavi, Mohammad,Ph.D.; Zarghani Sayyed Mahdi,Ph.D.;

In the Name of God

Table of Contents **Pages**

Fahmi: An Unknown Biographer from Transoxiana and his Role in the History of Persian Literature **1**
Dr. Ebrahim Khodayar

Signs of Forethought and Conscious Composition in Masnavi **7**
Dr. Sousan Jabri

Visual Representative of Verbal Creatiion as a Figure of Speech in Nasta'liq Calligraphy with an Emphasis on Artworks of Calligrapher Gholamhossein Amirkhani **13**
Somayeh Bazi, Dr. Farzaneh Farrokhfar

The Story of "Gāvpāy Demon and the Religious Wise" in Marzbannameh **19**
Yaghoub Fouladi, Dr. Mohammad Barani

Hadith of Bat; Exploring and Criticizing a Verse from Sanaei's Hadigheh **25**
Dr. Ahmad Rezaei

Four New-found Verses of Rudaki in Ajayeb al-Loqha: Original or Forged? **29**
Dr. Zahra Nasiri Shiraz, Sajjad Dehghan, Dr. Nasrallah Emami