۲۱۹

جستارهای ادبی نوین

(ادبیّات و علوم انسانی سابق) - دانشگاه فردوسی مشهد - مجلّهٔ علمی - پژوهشی

سال پنجاه و پنجم - شمارهٔ چهارم - زمستان ۱۴۰۱

ISSN: ۲۰۰۸-۷۱۸۷

- **تصحیح چند واژه در *فیروزشاه‌نامه* یغمی** — مختار کمیلی
  (داراب‌نامه و فیروزشاه‌نامه)
- **خاک‌مالی کردن نامه** — مجتبی مجرّد
  تطوّر ایدئولوژیک یک مفهوم کتابتی
- **بررسی تطبیقی تصویر راویان زن** — کوثر احسن‌مقدّم، عبدالله رادمرد، مریم صالحی‌نیا
  در داستان‌های سه تفسیر شیعی روض‌الجنان، جلاءالاذهان و منهج‌الصادقین
- **ساختار نَقل؛ گونه‌ها و کارکردها** — مریم حیدری
- **خیّام از نیشابور تا روم** — فریبا شکوهی
  (جایگاه خیام در ادبیات دیوانی ترک و ترجمه‌های ترکی رباعیات)
- **گونه‌شناسی نقد ادبی در نشریهٔ *ارمغان*** — نرگس صالحی، یحیی طالبیان، مهدی محبّتی

سال پنجاه و پنجم - شمارهٔ چهارم- زمستان ۱۴۰۱

۲۱۹

- **تصحیح چند واژه در *فیروزشاه‌نامه* بیغمی** — مختار کمیلی
  (داراب‌نامه و فیروزشاه‌نامه)
- **خاک‌مالی کردن نامه** — مجتبی مجرّد
  تطوّر ایدئولوژیک یک مفهوم کتابتی
- **بررسی تطبیقی تصویر راویان زن** — کوثر احسن‌مقدّم، عبدالله رادمرد، مریم صالحی‌نیا
  در داستان‌های سه تفسیر شیعی روض‌الجنان، جلاءالاذهان و منهج‌الصادقین
- **ساختار نَقل؛ گونه‌ها و کارکردها** — مریم حیدری
- **خیّام از نیشابور تا روم** — فریبا شکوهی
  (جایگاه خیام در ادبیات دیوانی ترک و ترجمه‌های ترکی رباعیات)
- **گونه‌شناسی نقد ادبی در نشریهٔ *ارمغان*** — نرگس صالحی، یحیی طالبیان، مهدی محبّتی

(نشریهٔ علمی)

جستارهای نوین ادبی

(ادبیّات و علوم انسانی سابق)

صاحب‌امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد
مدیرمسئول: عبدالله رادمرد
سردبیر: محمود فتوحی رودمعجنی
اعضای هیئت تحریریّه:

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

بر اساس آئین‌نامهٔ کمیسیون نشریات وزارت علوم تحقیقات و فناوری از سال ۱۳۹۸، کلیهٔ نشریات دارای درجهٔ «علمی-پژوهشی» به نشریهٔ «علمی» تغییر نام یافتند.

ویراستار فارسی: جواد میزبان **ویراستار انگلیسی: عبدالله نوروزی** **کارشناس مجلّه:** فاطمه رضوی

طراح جلد: فرید یاحقّی **حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی:** محمّد کریمی طرقبه

نشانی: مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی، کدپستی: ۹۱۷۷۹۴۸۸۸۳، تلفن: ۳۸۸۰۶۷۲۵-۰۵۱

نشانی سامانهٔ الکترونیکی: http://jls.um.ac.ir **نشانی پست الکترونیک:** jll@um.ac.ir

مشاوران علمی این شماره:

عباس بگ‌جانی، محمد بهنام‌فر، محمّد تقوی، نجم‌الدّین جبّاری، زهرا حیاتی، سعید رادفر، فاطمه رضوی، سیّدمهدی زرقانی، قدرت‌الله طاهری، ذوالفقار علامی، محمود فتوحی‌رودمعجنی، سیدعلی قاسم‌زاده، ابوالقاسم قوام، مجتبی مجرّد، محمّد محمّدی، جواد میزبان، محمّد نجاری.

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشگاه فردوسی مشهد

(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 چهارم - سال پنجاه و پنجم

شمارهٔ مسلسل ۲۱۹ - زمستان ۱۴۰۱

(تاریخ انتشار این شماره: زمستان ۱۴۰۱)

شمارهٔ شاپای چاپی: ۲۷۸۳-۲۵۲X

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** (حدّاکثر 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 به‌صورت تایپ‌شده با قلم لوتوس ۱۳ در برنامهٔ word مطابق با معیارهای مندرج در این راهنما و منحصراً از طریق صفحهٔ خانگی (ویگاه) پذیرفته می‌شود.

۴- 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).

۶- 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 به‌صورت 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 (ویگاه) به اطّلاع نویسندگان محترم خواهد رسید.

فهرست مندرجات

تصحیح چند واژه در *فیروزشاه‌نامه* بیغمی — **مختار کمیلی** — ۱-۲۲
(داراب‌نامه و فیروزشاه‌نامه)

خاک‌مالی کردن نامه — **مجتبی مجرّد** — ۲۳-۳۲
تطوّر ایدئولوژیک یک مفهوم کتابتی

بررسی تطبیقی تصویر راویان زن — **کوثر احسن‌مقدّم** — ۳۳-۵۶
در داستان‌های سه تفسیر شیعی روض‌الجنان، جلاءالاذهان و منهج‌الصادقین — **عبدالله رادمرد، مریم صالحی‌نیا**

ساختار نَقل؛ گونه‌ها و کارکردها — **مریم حیدری** — ۵۷-۷۶

خیّام از نیشابور تا روم — **فریبا شکوهی** — ۷۷-۱۰۰
(جایگاه خیام در ادبیات دیوانی ترک و ترجمه‌های ترکی رباعیات)

گونه‌شناسی نقد ادبی در نشریهٔ *ارمغان* — **نرگس صالحی** — ۱۰۱-۱۲۸
یحیی طالبیان، مهدی محبّتی

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.74426.1221

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۹، زمستان ۱۴۰۱، صص ۱-۲۲
مقالهٔ پژوهشی

تصحیح چند واژه در *فیروزشاه‌نامهٔ* بیغمی

(*داراب‌نامه* و *فیروزشاه‌نامه*)

تاریخ دریافت: ۰۸ دی ۱۴۰۰ / تاریخ پذیرش: ۱۳ اسفند ۱۴۰۱

مختار کمیلی [۱]

چکیده

یکی از داستان‌های عامه فارسی، فیروزشاه‌نامه به روایت محمد بیغمی است. ذبیح‌الله صفا قسمتی از این داستان را با نام داراب‌نامه در سال ۱۳۴۱-۱۳۳۹ تصحیح و منتشر نمود که بدون هیچ تغییری در سال ۱۳۸۱ تجدید چاپ شد. قسمت دیگری از این داستان را ایرج افشار و مهران افشاری با نام فیروزشاه‌نامه در سال ۱۳۸۸ تصحیح و به زیور چاپ آراسته نمودند. گرچه تصحیح هر دو قسمت با دقت انجام پذیرفته است، در آن‌ها پاره‌ای لغزش‌ها دیده می‌شود. چون روایت بیغمی، افزون بر جنبه‌های هنری و ادبی، فواید زبانی بسیار دارد و در بررسی تاریخ اجتماعی ایران در سده‌های گذشته، مفید است بایسته است که متن آن حتی‌الامکان بدون لغزش در اختیار دلدادگان داستان‌های عامه فارسی و پژوهندگان این حوزه قرار گیرد. در این مقاله با توجه به ضبط نسخه‌های اصل و رجوع به منظومه‌ها و دیوان‌های شاعرانی که ابیاتی از آن‌ها در فیروزشاه‌نامه نقل شده است و مقابله عبارات تکراری و قالبی کتاب، صورت درست این لغزش‌ها نشان داده است.

کلیدواژه‌ها: تصحیح، اغلاط، فیروزشاه‌نامه، داراب‌نامه، نسخهٔ اصل.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان، رفسنجان، ایران.
E-mail: Mokhtar.komaily@gmail.com

مقدمه

یکی از متون ارجمند ادب عامّه فارسی، فیروزشاه‌نامه (داراب‌نامه) به روایت بیغمی است که تا امروز از زندگی او اطلاعی به دست نیامده است. فیروزشاه‌نامه شرح هنرنمایی‌ها و جنگاوری‌های فیروزشاه فرزند داراب است. ذبیح‌الله صفا و به‌تبع او محمدجعفر محجوب بر آن بوده‌اند که فیروزشاه در این داستان «جایگزین دارای دارایان یا همان داراب دوم‌شده است اما مهران افشاری بر این است که فیروزشاه در این روایت، برادر داراب دوم است» (رک: بیغمی، ۱۳۸۸: ۲۲).

فیروزشاه‌نامه را نخست بار ذبیح‌الله صفا در سال ۴۱-۱۳۳۹ با نام «داراب‌نامه» در دو جلد تصحیح و منتشر کرد. چون نام این داستان در دست‌نویس کتابخانه «روان کوشکی» واقع در ترکیه، داراب‌نامه ضبط شده است، صفا این نام را بر کتاب نهاد اما وی به‌درستی حدس زده بود که نام صحیح این داستان باید فیروزشاه‌نامه باشد. (رک: بیغمی، ۱۳۸۱: ۷۶۸/۲).

مجلّدات دست‌نویس کتابخانه روان کوشکی ناقص است. مجلّد دیگر این کتاب به نام فیروزشاه‌نامه در کتابخانه دانشگاه اوپسالای سوئد نگهداری می‌شود. مرحوم ایرج افشار و مهران افشاری همّت بر تصحیح و نشر این مجلّد نموده‌اند.

فیروزشاه‌نامه جایگاه بس بلندی در ادب منثور فارسی دارد. محمد پروین گنابادی جایگاه این داستان و سمک عیار را در میان داستان‌های کهن ملی و قهرمانی به منزلت شاهنامه در آثار منظوم فارسی می‌داند. (رک: پروین گنابادی، ۱۳۴۰: ۹۳).

فیروزشاه‌نامه مشحون از واژه‌ها و ترکیب‌های فارسی است. صفا (بیغمی: ۱۳۸۱: ۷۷۳/۲)، محجوب (۱۳۴۰: ۱۵۴-۱۴۸)، پروین گنابادی (۱۳۴۰: ۱۰۳-۱۰۷) و افشاری (بیغمی: ۱۳۸۸: ۱۳-۱۷) همگی بر اشتمال فیروز شاه‌نامه بر «فواید لغوی و دستوری و اجتماعی و ...» تصریح و تأکید دارند و کمابیش شماری از واژه‌های نادر این کتاب را به دست داده‌اند.

با توجه به منزلت این داستان و فواید بسیار آن ضرورت دارد که چاپ این روایت، حتی‌الامکان، بدون لغزش و غلط باشد. نگارنده هنگام خواندن این داستان، پاره‌ای لغزش‌ها و اغلاط را در آن مشاهده نمود و بر آن شد که این لغزش‌ها را در مقاله‌ای نشان دهد. مقاله حاضر این لغزش‌ها را به بحث می‌گذارد.

پیشینه تحقیق

درباره فیروزشاه‌نامه و داراب‌نامه مقالات متعددی نوشته شده است. محمود امیدسالار در مقاله «داراب‌نامه» مندرج در دانشنامه زبان و ادب فارسی درباره این کتاب و چاپ و ترجمه‌های آن سخن رانده و خلاصه داستان را آورده است. (ر.ک: امیدسالار، ۱۳۸۸: ۳/۱۱۷-۱۱۹). علی بلوکباشی و علی میرانصاری نیز در مقاله «داراب‌نامه» مندرج در تارنمای مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی به این کتاب پرداخته است. (بلوکباشی و میرانصاری، ۱۴۰۰). به‌جز مقالات دانشنامه‌ای، مقاله‌های متعدد دیگری پیرامون فیروزشاه‌نامه نوشته شده که محور بحث بیشتر آن‌ها، تصحیح واژه‌های مغلوط این کتاب نیست و یادکرد آن‌ها در اینجا ضرورتی ندارد. از میان مقالات، آنچه مرتبط با موضوع موردبحث ماست، می‌توان به مقاله‌های محجوب و پروین گنابادی اشاره کرد که هر دو در همان اوان انتشار نخستین جلد داراب‌نامه مصحّح صفا نوشته شده‌اند. محجوب در مقاله خود می‌نویسد: «چاپ کتاب بسیار زیباست، بی غلط نیست اما کم غلط است ... در بعضی موارد ناهنجاری و پریشانی و ... در متن به نظر می‌رسد بی‌آنکه اصلاح شده یا دست‌کم در حاشیه بدان اشاره رفته باشد، مانند: تو گفتی که در بهار رخسارش دست فتنه بر ورق گل و بنفشه می‌ساید، ظاهراً واو زائدی می‌نماید؛ زیرا عبارت منقول، توصیف حال معشوق است» (محجوب، ۱۳۴۰: ۱۵۳).

پروین گنابادی نیز در پایان مقاله خود، برخی از غلط‌های چاپی داراب‌نامه را فهرست و آن‌ها را اصلاح کرده است. (ر.ک: پروین گنابادی، ۱۳۴۰: ۱۰۸).

درباره فیروزشاه‌نامه به تصحیح ایرج افشار و مهران افشاری، با تفحصی که نگارنده کرده است تا امروز مقاله‌ای که از دیدگاه تصحیحی به این کتاب نگریسته باشد، نوشته نشده است.

روش تحقیق

چنانکه گفتیم از مجلّدات فیروزشاه‌نامه تا امروز تنها دو دست‌نویس به دست آمده که بر اساس آن‌ها داراب‌نامه مصحّح صفا و فیروزشاه‌نامه مصحّح افشار و افشاری تصحیح و منتشر شده است. در این آثار، واژه‌هایی مغلوطند؛ این اغلاط یا در عبارات منثور کتاب است یا در ابیات مندرج در داستان، در اصلاح لغزش‌هایی که در عبارات منثور کتاب دیده می‌شود، به ضبط درست نسخه اصل که از متن به پانوشت رفته است و به سبک کتاب تکیه و استناد کرده‌ایم. در تصحیح ابیات مغلوط، درصورتی‌که گویندگان ابیات معلوم باشند، به دیوان‌های گویندگان رجوع کرده و شکل درست واژه‌های نادرست را از روی آن‌ها، نشان داده‌ایم. این روش در فن تصحیح متون فارسی، تداول دارد و مصحّح داراب‌نامه، خود پاره‌ای از لغزش‌های ابیات نسخه اصل را بدین شیوه، تصحیح نموده است.

بحث و بررسی

... / **بیرمَه چوکاه**

صـــهیل ســـتوران برآمـــد بـــه مـــاه ز بانـــــگ دلیـــــران ... چکـــــاه

(بیغمی، ۱۳۸۸: ۲۵۷)

یکی از ویژگی‌های داستان‌های عامّه فارسی، تکرار گزاره‌ها است. مارزلف در مقاله «گنجینه‌ای از گزاره‌های قالبی» برخی از آن‌ها را نشان داده است. (رک: مارزلف: ۱۳۸۸: ۳۳۹-۴۵۹).

در داراب‌نامه و فیروزشاه‌نامه، گاه بیت یا ابیاتی عیناً یا با اندکی تغییر در صفحات مختلف تکرار شده است. اگر در موضعی از این کتاب، واژه‌ای از بیتی افتاده یا مغلوط باشد، بر اساس ضبط همان بیت در مواضع دیگر، می‌توان به‌صورت درست واژه دست‌یافت و یا از بیت، رفع نقص و کاستی کرد.

بیت موردبحث ما «صهیل ستوران ...» هم در داراب‌نامه (۱۳۸۱: ج ۲/ص ۵۰۲) و هم در فیروزشاه‌نامه (۱۳۸۸: ۴۴۲) تکرار شده است. مطابق ضبط این بیت در این صفحات، صورت درست و کامل بیت چنین است:

صـــهیل ســـتوران برآمـــد بـــه مـــاه ز بانـــگ دلیـــران ببـــد مـــه چـــو کـــاه

بیت ناقص زیر را به همین روش می‌توان کامل کرد:

هیـــاهوی گـــردان برآمـــد بـــه ابـــر برفـــــــــت از دل .....

(بیغمی، ۱۳۸۸: ۲۵۷).

این بیت در داراب‌نامه (۱۳۸۱: ۵۲۹/۲) و فیروزشاه‌نامه (۱۳۸۸: ۴۴۲) به‌صورت کامل، به‌صورت زیر نقل شده است:

هیـــاهوی گـــردان برآمـــد بـــه ابـــر برفت از دل و مغز هر مرد صـــبر

..... / **جف**

«ترس و خوف در سپاه ترکان افتاده بود که چنان که آن را حدّ نبود و در آن نیم شب ..... تیغ می‌آمد و از هر طرف آواز ناله و گریه برخاسته بود» (بیغمی، ۱۳۸۸: ۲۵۷).

مصحّحان در پانوشت صفحه (شماره ۱) درباره کلمه‌ای که در متن، جای آن را سفید گذاشته‌اند، می‌نویسند:

«اصل: کلمه‌ای شبیه حیف (= بیداد) یا حف که زیر آن دو نقطه است، نامشخص.» (همان)

چنین می‌نماید که این واژه، «جف» اسم صوت تیغ بوده است. این کلمه به همین صورت و در ساخت مبالغه آن «جفاجف» در داراب‌نامه بیغمی (که اصلاً مجلدات آغازین فیروزشاه‌نامه) است، بسامد فراوان دارد:

«طراقاطراق گرز گران و جفاجاف تیغ بران و جراجر گوش‌های کمان و فرافر تیرهای پران» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۶۷/۲).

«تا عاقبت آواز جف تیغ بشنید» (همان: ۱۰۲/۲)

با توجه به ساخت مبالغه اسم صوت‌ها در داراب‌نامه (اسم صوت + ا + اسم صوت) می‌توان گفت صورت صحیح «جراجز» در این عبارت: «های هوی گردان و شیهه مرکبان و جراجز گوشه‌های کمان ..... در عالم افتاده بود». (بیغمی، ۱۳۸۸: ۱۶۲)، «جراجر» است چنان که مصحّحان در پانوشت صفحه با تردید، متذکر شده‌اند.

آب باره / آب پاره

مریز از پشت خود آن آب باره که در پشت تو کرد او استواره

(بیغمی، ۱۳۸۸: ۳۱۷).

در فیروزشاه‌نامه، ابیات متعددی از آثار شاعران ایران نقل شده که یکی از آن‌ها، اسرارنامهٔ عطار نیشابوری است. از این منظومه عرفانی، هیجده بیت در یک موضع از داستان آمده است. این ابیات در اسرارنامه ذیل «المقاله الثامنه عشر» قرار دارند و چون محتوای آن‌ها مناسب وصایای فیروزشاه به مهریار وزیر است، راوی فیروزشاه‌نامه آن‌ها را به استشهاد آورده است.

در هنگام روایت یا کتابت این ابیات، پاره‌ای از آن‌ها دچار کاستی و لغزش شده است، ازجمله این بیت:

خدا را زان پرست از جان پرنور که استحقاق دارد از ..... دور

مصحّحان فیروزشاه در پانوشت (شماره ۳) درباره محل نقطه‌چین شده نوشته‌اند: «اصل: کلمه نامشخص شبیه صمع». این کلمهٔ نامشخص، چنان که در اسرارنامه آمده، «طمع» است و صورت درست و کامل مصراع چنین است: که استحقاق دارد و ز طمع دور» (عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۲۲۳).

در بیت موردبحث ما (مریزاز پشت ...) واژه‌های قافیه مغلوطند و صورت درست آن‌ها، مطابق اسرارنامه، «آب پاره» و «گردد پشتواره» است:

مریز از پشت خود این آب پاره که در پشت تو گردد پشتواره

(همان، ۲۲۳)

شفیعی کدکنی در شرح «آب پاره» می‌نویسد: «قطره آب، کنایه از منی است. در ترجمه‌های کهن قرآن برابر نطفه، پاره آب، فراوان به کاررفته است» (همان، ۴۷۹).

آخرین بیت از ابیات هیجده گانه منقول از اسرارنامه، بیت زیر است:

گرامـــــی دار ایـــــران کهـــــن را　　کـه در پیـری بـدانی ایـن سـخن را

راوی یا کاتب، عامدانه و هشیارانه و متناسب با فضای داستان، واژه «پیران»، ضبط اسرارنامه، را به «ایران» تغییر داده است. با این تغییر و جانشینی البته ارتباط افقی بین دو مصراع گسسته شده است.

افتاد / اوفتاد

کـار افتـاد بـی تـو مـرا بـا گریسـتن　　عیب اسـت عیب در غم تو ناگریسـتن

(بیغمی، ۱۳۸۸: ۶۹۲)

بیت بالا، چنانکه مصحّحان در پانوشت صفحه (شماره ۲) مرقوم فرموده‌اند، «عیب وزن» دارد. ظاهراً این عیب، به سبب تحریف واژه «افتاد» پدید آمده است. صورت درست این لفظ، «اوفتاد» در زبان و ادب فارسی، بسیار به کار رفته است. ما تنها به یک شاهد، هم از فیروزشاه‌نامه، بسنده می‌کنیم:

یـکـی اوفـتـاده بـه پـای سـتـور　　یکـی تیره‌بخـت و یکـی تیـره هـور

(همان، ۵۲۷)

او / + مکوّنات قدر که

«زندگانی پادشاه کامکار و ..... در متابعت عدل و دولت او معمور به داد و مشهور به رشاد، چون آثار عنایت و لطف و فضل الهی صفات ذات شاه را فهرست فضایل و شمایل عالمیان و دیباچه مناقب و مأثر آدمیان گردانیده است، خاطر مبین او مغیبات قضا از لوح تقدیر می‌خواند و عقل شریف او از کتم عدم در حیّز ظهور آینده مشاهده می‌کند.» (بیغمی، ۱۳۸۱: ج ۳۶۴/۱).

چنانکه در همین مقاله در مبحث «پا / یا» خواهیم گفت در داراب‌نامه بیغمی عباراتی از سندبادنامه ظهیری سمرقندی اخذ شده است که ازجمله آن‌ها، بند بالاست. از مقابله بند بالا با همین بند در سندبادنامه، می‌توان پاره‌ای از صورت‌های مرجّح را نشان داد. در سندبادنامه پس از واژه «عدل» فعل دعایی «باد» آمده که ضروری به نظر می‌رسد.

همچنین بعد از «عقل شریف»، عبارت «مکوّنات قدر» که در سندبادنامه مصحّح کمال‌الدینی آمده (رک:

ظهیری، ۱۳۸۱: ۶۲۰) یا «مکنونات قدر» که در چاپ آتش هست (همو، ۱۹۴۸: ۸۵) از زبان و قلم راوی و کاتب داراب‌نامه افتاده است. مقایسه جمله «خاطر مبین او ... می‌خواند» با «عقل شریف او ... می‌آید» ترجیح و یا اصالت ضبط سندبادنامه را تأیید می‌کند.

باد نهاد / باد رفتار

تبـــارک‌الله از آن کوه‌شـــکل بادنهـــاد زمین‌نورد و فلک‌سـیر و آسـمان‌هیکل

رمنـده‌تر ز خیـال و رونـده‌تر ز قضـــا جهنـده‌تر ز جهـان و دونـده‌تر ز مثـل

(بیغمی، ۱۳۸۱: ۲ / ۵۹۴)

در ابیات بالا که اصلاً از جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی است (رک: محمدبن عبدالرزاق: ۱۳۷۹: ۲۴۲)، چندین لغزش دیده می‌شود. در مصراع اول بیت نخست، مصحّح، ضبط درست «باد رفتار» (ضبط نسخه خطی گ ۵۰۰ ر) را به پانوشت برده و با تصحیح قیاسی، ترکیب «بادنهاد» را در متن نشانده است. در متون ادب فارسی، صفت «باد رفتار» برای اسب بسیار به کار رفته است؛ برای نمونه:

«اسبی کمیت تازی‌نژاد ... باد رفتار، آب هنجار، آتش‌خوار که در صحرا چو باد رفتی و در نشیب چون آب» (ارجانی، ۱۳۸۵: ۵۸/۲).

در بیت دوم نیز چندین واژه مغلوط است. صفت رمندگی در آغاز بیت، صفت مطلوب اسب نیست و صورت درست این واژه، چنانکه در دست‌نویس داراب‌نامه (گ ۵۰۰ ر) دیده می‌شود، «رسنده تر» است.

کاتب داراب‌نامه در هنگام کتابت، دچار سهو شده و واژه‌های «خیال» و «قضا» را به جای هم کتابت کرده است. وی سپس به سهو خود واقف شده و با گذاشتن نویسه‌های «خ» و «م»، که در سنت کتابت و استنساخ متون، نشانه تقدم و تأخر است، بر فراز واژه‌های «خیال» و «قضا» لغزش خود را اصلاح کرده است: بنابراین صورت درست بیت، چنین است:

رســـنده‌تر ز قضـــا و دونده‌تر ز خیال جهنـده‌تر ز جهـان و رونـده‌تر ز مثـل

به موج / تمّوج

«اکنون‌که زر نماند جمله از من روی گردانیدند و مرا در آن حجره تنها بگذاشتند. لشکر غم به حریم جان شتافته و آب دیده به موج شعله سینه به اوج رسانیده» (بیغمی، ۱۳۸۱: ج ۱/ ۵۷).

به‌ظاهر در بند بالا، واژه‌های «به موج» دچار تحریف گردیده و صورت مرجح آن «تموج» است.

این پیشنهاد یا صورت ترجیحی، از سنجش جمله مورد بحث ما، با عبارت زیر، حاصل آمده است:

«بعد از شیون بسیار و درد دل بیشمار، لشکر غم به حریم جان شتافته و آب دیده تموج شعله سینه به اوج رسانیده» (همان، ۲۵).

بیازد دست / بتازد راست

چون بپیچد چون بیازد دست پنداری که هست　　استخوان اندر تـن او حلقـه‌هـای خیـزران

(بیغمی، ۱۳۸۱: ۶۷/۱)

در این بیت که از ازرقی هروی در وصف اسب است، دو واژه، مغلوط ضبط شده است.

واژه‌های «بیازد دست» درست نیست و صورت درست آن‌ها، «بتازد راست» است:

چون بپیچد چون بتازد راست پنداری که هست　　اســتخوان انـدر تن او حلقـه‌هـای خیزران

(ازرقی هروی، ۱۳۳۶: ۷۵)

پا / یا

«ازین فیلی، سبک گامی، گران انجامی، بادپایی، رعدآوازی، برق تازی! تو گفتی که کوه بیستون است معلّق بر چهار ستون پا، سحابی به مجاورت شهابی از اوج هوا به نشیمن خاک، چنانک هرکه او را بدیدی گفتی: بیت:

برآمــد نیلگــون ابــری ز روی نیلگــون دریــا　　چو رأی عاشـقان گردان چو طبع بی‌دلان شـیدا»

(بیغمی، ۱۳۸۱: ۳۴۸/۱)

یکی از متون کهن فارسی، سندبادنامه اثر ظهیری سمرقندی است که هم در ادب رسمی و هم در ادب عامیانه فارسی، عباراتی از آن اقتباس شده است. راوندی در راحه الصدور، عبارات قابل‌توجهی را از سندبادنامه اقتباس کرده است (رک: کمیلی، ۱۳۸۷: ۱۵۷-۱۶۰) در ابومسلم‌نامه مصحح حسین اسماعیلی نیز عباراتی از سندبادنامه درج شده است (رک: کمیلی، ۱۴۰۰: ۲۲۳-۲۵۰).

در داراب‌نامه بیغمی نیز دست‌کم در سه موضع، عباراتی کمابیش بلند از سندبادنامه ظهیری برداشت شده است که از مقابله آن‌ها می‌توان پاره‌ای از لغزش‌های راه‌یافته به داراب‌نامه را تصحیح کرد.

یکی از مواردی که راوی یا کاتب فیروزشاه‌نامه، عبارات یا به‌صورت دقیق‌تر داستانی را از سندبادنامه برگرفته است، داستانی که «مهر» برای «کلکال» می‌گوید:

مهر به سخن درآمد و گفت ای ملک راست می‌گویی تو نازک و نازنینی اما مرا حکایتی به خاطر

آمده، بگویم. کلکال گفت بگوی

مهر گفت شنیدم که روزی گرگی و روباهی و اشتری به همراهی یکدیگر به راهی می‌رفتند. هر سه گرسنه شدند و ایشان را یک گرده نان بیش نبود. روباه گفت: ...

داستانی که مهر برای کلکال می‌گوید، همان داستانی است که سندباد برای حکما می‌گوید. برای مقایسه، عباراتی از هر دو کتاب را می‌بینیم.

«اشتر چون مقالات ایشان بشنید گردن دراز کرد گِرده نان برداشت و گفت هر که را چشم بصیرت باشد بداند که من از شما بزرگ‌ترم» (بیغمی، ۱۳۸۸: ۳۴۴).

«اشتر چون مقالات گرگ و روباه بشنید، گردن دراز کرد و گرده برگرفت و گفت هرکه مرا بیند بحقیقت داند که من دوش نزاده‌ام از مادر و از شما به سال بزرگ‌ترم و جهاندیده‌تر» (ظهیری سمرقندی، ۱۳۹۲: ۳۸).

بند مورد بحث ما (ازین فیلی ...) نیز از سندبادنامه اقتباس شده است. در سندبادنامه مصحّح محمدباقر کمال‌الدینی، به جای «گران انجام»، «گران لجام» آمده است (رک: ظهیری سمرقندی، ۱۳۸۱: ۴۲) اما ضبط سندبادنامه تصحیح احمد آتش مانند ضبط داراب‌نامه گران انجام است (رک: همان، ۱۹۴۸: ۵۶) ظاهراً ضبط «گران لجام» درست نمی‌نماید چه لجام (لگام) برای فیل به کار نمی‌رود.

در لغت‌نامه دهخدا، صفت «گران انجام» مدخل شده اما معنایی برای آن ضبط نگردیده است. مؤلف لغت‌نامه با نقل همین عبارت سندبادنامه چاپ آتش می‌نویسد:

این ترکیب در جایی دیگر دیده نشده و مصحّح (احمد آتش) در حاشیه همین صفحه احتمال داده است که اصل کلمه، «گران اندام» است. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل گران انجام).

صفت «برق تاز» که مصحّح داراب‌نامه در مقابل آن نشانه تعجّب و تردید نهاده است، علاوه بر بند مورد بحث ما در عبارات دیگری از داراب‌نامه، آمده است:

«ازین مرکب فیل نهادی، کوه بنیادی برق تازی شیر نبردی ...» (بیغمی، ۱۳۸۱: ج ۲/ ۶۲۶). نیز رک (همان: ۵۹۳).

این صفت در سندبادنامه مصحّح آتش به‌صورت «برق یاز» ضبط شده است (رک: ظهیری سمرقندی، ۱۹۴۸: ۵۶) و در نسخه اساس چاپ کمال‌الدینی وجود ندارد. در لغت‌نامه برق یاز به معنی سریع و تند، مدخل و همین جمله سندبادنامه شاهد معنی است.

در بند مورد بحث ما «ازین فیلی ...» «پا» تصحیف «یا» است و صورت کامل و درست جمله مطابق با سندبادنامه تصحیح آتش و تصحیح کمال‌الدینی، این‌گونه است:

«یا سحابی که به مجاورت شهابی از اوج هوا به نشیمن خاک آید» (ظهیری سمرقندی، ۱۳۸۱: ۴۲؛ همان، ۱۹۴۸: ۵۶).

تو / + به

«ملک کوردیس گفت: ای صیاد اگر پسران تو هر دو غراب زنگی را بیندازند هر انعامی که خواهی بدهم» (بیغمی، ۱۳۸۸: ۵۵۸).

مصحّحان در عبارت بالا، حرف «به» پس از «تو» را که ضبط نسخه اصل آن‌هاست، حذف نموده و در پانویس صفحه مرقوم کرده‌اند: «اصل: + به» (همان).

ضبط نسخه اصل، درست می‌نماید. حرف «به» در این عبارت به معنی «مشارکت و معاونت» است. ملک به صیاد می‌گوید اگر پسران تو، به کمک و مساعدت هم، غراب را بیندازند ..... ادامه جمله دلیل صحّت نسخه اصل است. بهروز (همان صیاد) می‌گوید: «مردی و مردی، نشاید به دو کس با یک کس کشتی بگیرند» یعنی یک مرد در مقابل یک مرد، شایسته نیست که دوکس با مساعدت هم، با یک نفر کشتی بگیرند: حرف «به» قبل از «دوکس» قرینه روشنی است بر این معنی.

حرف «به» به معنی مشارکت و مساعدت در عبارات دیگری از داراب‌نامه و فیروزشاه‌نامه بیغمی آمده است و می‌توان گفت از ویژگی‌های زبانی آن است:

چون او ترا بردارد من از عقب یا از پیش درآیم باشد که به هر دو او را بگیریم ...» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۴۷۵/۱).

نیز رک: بیغمی: ۱۳۸۱: ۴۹۵/۱، ۲۰۱/۱، ۴۷۸/۱) در سمک عیار نیز بسامد حرف «به» در این معنی بسیار است.

«بیامدند و به هر سه او را نیکو بشستند» (ارجانی، ۱۳۸۵: ۹۵/۵)

نیز رک: ارجانی، ۱۳۸۵: ۵۵۱/۵، ۳۹۵/۵، ۴۲۴/۵، ۱۵۳/۴، ۱۵۴/۴ و ...»

مصحّح سمک عیار، عبارت «به هردو» و «به هر دوان»، را چنین شرح و معنی نموده است: «دو نفری، هر دو با هم» (خانلری، ۱۳۸۵: ۱۳۳).

حریر و دو انگشت / حریر، دو انگشت

«سر یلمان تیغ بر دوش حارث آمد و بشکافت، عیبه و جوشن و قبا و هفت تُو حریر و دو انگشت بر

دوش او بنشست و خون برجوشید» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۴۲۵/۱).

در بند بالا، حرف واو بین حریر و دو انگشت زائد است و به جای حرف واو، نشانه درنگ، ویرگول، باید نهاد. در صورت ضبط واو بین این دو واژه، خواننده گمان می‌کند که دو انگشت به جوشن و قبا و ... عطف شده و دو انگشت نیز بر دوش حارث فرو رفته است.

منظور راوی این است که سر یلمان تیغ چنان محکم بر شانه حارث فرو آمد که به اندازه دو انگشت، عیبه و جوشن و ... را در شانه او فرو برد. این مفهوم در عبارت زیر نیز آمده است:

«پیل زور سپر در سر کشید، بزد (فاعل خطاب) بر سپرش چنانکه گوشه سپر را در ربود و تیغ در ران پیل زور دو انگشت در نشست و خون برجوشید» (همان: ۴۵۵). نیز رک: (بیغمی، ۱۳۸۸: ۴۳۲).

دور دشت / دود گشت

که چون آتش روز روشن گذشت پر از دود شد گنبد دور دشت

(بیغمی، ۱۳۸۱: ۲۹۸/۱)

بیت بالا مغلوط و نامفهوم است. در این بیت، که از شرف‌نامه نظامی گنجه‌ای است، ترکیب «دوردشت» محرّف است و صورت درست آن، «تیز گشت» یا «دود گشت» است:

که چون آتش روز روشن گذشت پر از دود شد گنبد تیز گشت

(نظامی گنجه‌ای، ۱۳۸۸: ۲۰۸)

در لغت‌نامه دهخدا، ترکیب وصفی «گنبد دود گشت» مدخل است و به نقل از برهان قاطع، معنی آن چنین ضبط شده است:

«گنبد دود گشت: به معنی گنبد خضراست که کنایه از آسمان باشد و آن را گنبد دور گشت هم گفته‌اند. در لغت‌نامه همین بیت نظامی، شاهد معنی برای «گنبد دودگشت» آورده شده است. به‌هرحال، واژه «دشت» در داراب‌نامه، مغلوط است و صورت درست آن «گشت» است».

دیرینه / دیروزینه

«لشکریان سوار شدند و رو به آوردگاه نهادند. چون رسیدند روی بر یکدیگر نهادند. در حرب برهم گشودند. از جنگ دیرینه عظیم‌تر شد» (بیغمی، ۱۳۸۸: ۲۶۷).

در عبارت بالا از جنگی سخن می‌رود که ادامه جنگ روز پیش است؛ بنابراین چنین می‌نماید که واژه «دیرینه»، مناسب نیست و صورت درست آن، دیروزینه است. بیغمی در موارد مشابه، واژه دیروزینه را به کاربرده است:

«قیصر روم گفت این همان شوم دست دی روزینه است که هر که در میدان او رفت دیگر نیامد» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۵۱۰/۲).

«آن شب بگذشت، روز دیگر باز سپاه عزم آوردگاه کردند هم بر آن طریق دی روزینه جنگی عظیم واقع شد» (همان: ۷۹۳/۱).

افزون بر این، ساخت صفت نسبی از واژه‌هایی که بر زمان مشخصی دلالت می‌کنند، از ویژگی‌های زبانی فیروزشاه‌نامه است: واژه‌هایی چون سالینه، امشبینه، در زمره این صفات‌اند.

سرآن / پران

«اردوان چون چنان دید تیری در کمان پیوسته داشت، بگشاد بر حلق طوغان ترک آمد که سر آن به درپرید.» (بیغمی، ۱۳۸۸: ۲۳۸).

مصحّحان فیروزشاه‌نامه، ضبط نسخه اصل که «پر» بوده به پانوشت برده و به جای آن، واژه «سر» را در متن نشانده‌اند. ضبط نسخه اصل، درست است؛ و واژه باید به‌صورت پران، ضبط گردد. در سنت رسم‌الخطی قدما گاه بر فراز الف وسط کلمه نیز نشانه مد می‌گذاشته‌اند. در عبارات زیر نیز تعبیر پران به در پریدن تیر از حلق یا پشت، آمده است:

«تبر بر روی سپر آمد. چون سوزن از حریر بگذشت و بر صدر سینه هندو آمد و پرّان از پشت هندو به در پرید» (همان، ۵۱۷).

«تیر بزد بر قبه سپرش که چون سوزن از حریر بگذشت و بر صدر سینه تیمورتاش آمد و از پشتش پران به درپرید» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۶۷۱/۱).

سستی / مستی

«کار دنیا شکست و بست است، غم و شادی و محنت و راحت، گل و خار و سستی و خمار با هم می‌باشند، خدا کریم است» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۵۳۶/۲).

چنانکه ملاحظه می‌فرمایید، در بند بالا برای نمودن این مفهوم کلی که کار دنیا مشتمل بر امور متضاد است، از واژه‌های متضادی چون محنت و راحت و ... استفاده شده است. به‌این‌ترتیب، متضاد واژه خمار، مستی است. همان‌گونه که گل و خار باهم‌اند، مستی و خمار نیز باهم‌اند؛ بنابراین صورت درست واژهٔ «سستی»، مستی است. سستی با خمار مترادف است نه متضاد. در ادب فارسی، این مفهوم که پس از مستی، خمار می‌آید، بازتاب یافته است:

طمع مدار وصالی که بی فراق بود هرآینه پس هر مستی خمار آید

پی هر مستیی باشد خماری در این اندیشه دل خون گشت باری
(رک: دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل مستی)

سوزتب / سوزو تب

«نیزه در نیزه یکدیگر انداختند. چون روز و شب و سوزِ تب در هم افتادند» (بیغمی، ۱۳۸۸: ۲۶۸).

یکی از عبارات قالبی و تکراری داستان فیروزشاه‌نامه، عبارت «سوز و تب» است؛ بنابراین در عبارت بالا، ترکیب اضافی «سوزِ تب» نادرست می‌نماید و صورت درست، عطف این دو واژه به هم است؛ چنان که در عبارات زیر که هم از خامهٔ بیغمی ریخته است، می‌بینیم:

«او نیز نیزه در نیزه او انداخت. چون روز و شب و سوز و تب در هم افتادند» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۱۹۰/۲). نیز رک: (همان: ۳۱۴).

افزون بر معنی، جنبه جمال شناسیک این عبارت نیز موردتوجه راوی بوده است. در این عبارت، سوز با روز و تب با شب، تناظر دارند و کلام را موسیقیایی‌تر می‌کنند.

سوزش / شورش

به سوزش درآمد دم گاودم درآمد به غرّیدن آوای خم
(بیغمی، ۱۳۸۸: ۵۲۰)

در بیت بالا، به‌احتمال‌قوی واژه «سوزش»، دچار تصحیف گردیده است چه مناسبتی بین دَم گاودُم با سوزش نیست.

صورت مرجّح این واژه «شورش» است که با دم گاو دم، سازگار است و در شعر فارسی شواهدی دارد. ازجمله نظامی گنجه‌ای می‌فرماید:

درآمد به شورش دم گاودم به خمبک زدن گاو رویینه خم
(نظامی، ۱۳۸۸: ۱۰۳)

راوی داراب‌نامه، به واژه «خمبک» بیت نظامی تلفظ عامیانه داده و آن را «خمّک» ادا کرده است.

این بیت به‌صورت مغلوط در داراب‌نامه ضبط شده است:

درآمد به شورش دم گاو دم بخمّک زدن خام رویینه خم
(بیغمی، ۱۳۸۱: ۳۱۹/۱)

طرح / تَرَح

«بنگر که این دنیای دون و این دولاب سرنگون نخواهد که هرگز دلی ازو خرّم و با فرح باشد بلک دل اهل معنی ازو در طرح باشد، بضرورت با گردش او بباید ساختن» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲/ ۵۰۵).

مصحّح داراب‌نامه بیغمی، در لغت‌نامه پایان کتاب، در معنی طرح با تردید می‌نویسد: «طرح: اندوه و اضطراب و وحشت (؟)» (همان، ۸۴۰).

معنایی که مصحّح از واژه «طرح» استنباط فرموده، صحیح است اما این معنا برای واژه «طرح» در هیچ لغت‌نامه‌ای ضبط نشده است.

در بند بالا، کاتب واژه طرح را غلط نگاشته است. صورت درست این واژه، در بند مورد بحث ما، «تَرَح» است. در لغت‌نامه دهخدا، واژه «ترح» چنین مشکول و شرح شده است:

ترح. [تَ رَ] اندوه، ضد فرح (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل ترح)

با این ضبط، واژه‌های فَرَح و تَرَح، بند را به آرایه سجع متوازی و تضاد می‌آراید.

فلک / شب

چون صبح آیینه خورشید بر بست‌فلک　　صد چشم بر صد چشم بر بست

(بیغمی، ۱۳۸۱: ج ۳۵۱/۱)

بیت بالا که از نظامی گنجه‌ای است، در هنگام روایت دستخوش تحریف شده و ازاین‌رو، مصحح داراب‌نامه با واژه «کذا» خاطر نشان کرده است که ضبط دست‌نویس داراب‌نامه، چنین است و او این ضبط را درست نمی‌داند.

بیت به‌صورتی که در داراب‌نامه بیغمی مضبوط است، از لحاظ دانش قافیه نادرست و از دیدگاه عروض، ناموزون است. صورت درست این بیت، چنانکه در خسرو و شیرین آمده، چنین است:

چو روز آیینه خورشید دربست　　شب صد چشم هر صد چشم بر بست

(نظامی، ۱۳۸۶: ۲۱۷)

مصحّح خسرو و شیرین در پانوشت قید نموده است که: «در بعض نسخ است: شب صد دیده هر صد دیده بر بست» (همان) درهرصورت، بیت به‌صورتی که در داراب‌نامه آمده، مغلوط است.

قو ادم خوافی / قوادم و خوافی

«غراب شبه رنگ شب صحن زمین به قوادم خوافی پوشیده» (بیغمی، ۱۳۸۱: ج ۱۶۰/۱)

در جمله بالا، و او عطف بین واژه‌های قوادم و خوافی افتاده است. این دو واژه که از واژه‌های دشوار داراب‌نامه است، در لغت‌نامه پایان مجلد دوم این کتاب شرح نشده است.

قوادم، جمع قادمه به معنی: پر دراز مرغ و خوافی به معنی «پرهای بال مرغ» است. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل قوادم و خوافی) (همان: ذیل خوافی) این دو واژه در مرزبان‌نامه نیز به هم عطف شده‌اند:

> پس زیرک، کبوتر را به همان رسالت و پیغام به‌سوی شکاریان استنهاض فرمود ... به یک میدان صحن هوا را به قوادم و خوافی در نوشت» (وراوینی، ۱۳۶۷: ۱/ ۳۰۶)
>
> «چندان روزگارست تا به قدم قوادم و خوافی روز و شب بساط فلوات و فیافی می‌سپردیم» (همان: ۵۲۰).

کوس / گوش

> «و نیز بیست ارش از فولاد میان تهی برکوس مرکب راست کرده» (بیغمی، ۱۳۸۸: ۲۶۷).

در عبارات بالا، واژه «کوس» مصحّف «گوش» است. نیزه بر گوش مرکب راست کردن، در متون عامه فارسی شواهد بسیار دارد. «عمود گران در قرپوش زین‌انداخته و نیزه خطی بر گوش مرکب راست کرده» (همان، ۶۵۳). نیز رک: (۱۳۸۱: ۲۸۱/۲؛ ۱۷۳/۲؛ ۲۷۷/۱، ۴۵۳/۱).

در اسرارنامهٔ عطار نیز این تعبیر دیده می‌شود:

به جنگ خلق خورشید جهان سوز نهد بر گوش اسب این نیزه هرروز

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۱۴۸).

شفیعی کدکنی در شرح این تعبیر می‌نویسد: «نیزه بر گوش اسب نهادن: آیا اشاره به رسمی خاص دارد؟ شاهدی برای آن نیافتم، نیزه بر گوش اسب نهادن، کمال آمادگی برای سواری و نیزه افکنی است» (همان: ۳۶۸).

گردن / گرزن

چرخ گردون چو خسروان بزرگ درّ گوهر نشانده در گردن

(بیغمی، ۱۳۸۱: ج ۱/ ۱۶۰)

در بیت بالا از مسعود سعد سلمان، واژه «گردن»، دچار تصحیف گردیده و صورت درست آن، «گرزن» است:

چـــرخ گـــردان چـــو خســـروان بـــزرگ　　درّ و گـــــوهر نشـــــانده بـــــر گـــــرزن
(مسعود سعد سلمان، ۱۳۳۹: ۳۸۴)

پادشاهان بزرگ در تاج خود جواهر می‌نشانده‌اند نه در گردن خود.

گرزن: تاج مرصّعی بود کیان را ... گویند در آن صد دانه مروارید بود.

برافـــــراز گـــــرزن ز یـــــاقوت و زر　　یکـــــی نغـــــز طـــــاووس بگشـــــاده پـــــر
(دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل گرزن)

مرگ زا / مرگ را

شـــده ز خون یلان همچو پای کبک دری　　میـــان معرکـــه ســـیمرغ مـــرگ زا بـــر کـــار
(بیغمی، ۱۳۸۱: ۴۲۶/۱).

بیت بالا مغلوط و بی‌معناست. صورت درست این بیت که از مجیرالدین بیلقانی است، چنین است:

شده ز خون یلان همچو پای کبک دری　　میـــان معرکـــه ســـیمرغ مـــرگ را منقـــار
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۰۰).

این بیت در فیروزشاه‌نامه به‌صورت درست، نقل شده است. (رک: بیغمی، ۱۳۸۸: ۸۳).

به‌جز این بیت، دو بیت دیگر نیز از همین قصیده بیلقانی در داراب‌نامه و فیروزشاه‌نامه، نقل شده است. در بیت زیر که یکی از این ابیات است، ظاهراً واژه «حلقه» درست نیست و صورت درست آن، هم‌وزن با کینه و مطابق دیوان بیلقانی «حیله» است.

جهان به حلقه دم اندر کشیده چون نقطه　　اجـل بـه کینـه دهـان بـاز کرده چون پرگـار
(بیغمی، ۱۳۸۱: ۴۲۶/۱؛ ۱۳۸۸: ۸۳).

مشام / مسام

زهـرهـا در تـن بـجـوشـــد از نـهـیـب　　بـــا عـــرق بـــیـــرون تـــراود از مشـــــام
(بیغمی، ۱۳۸۱: ۲۹۷/۱).

در بیت بالا که از ابیات قصیده انوری است و چهار بیت دیگر قصیده نیز در داراب‌نامه نقل شده، واژه «مشام» تصحیف گشته و صورت درست آن «مسام» است. در دیوان انوری بیت چنین ضبط شده است:

زهرها در بر بجوشد و ز نهیب با عرق بیرون ترابد از مسام
(انوری، ۱۳۷۲: ۳۱۰/۱)

ترکیب تراوش عرق از مسام در متون فارسی متداول است: انوری در قصیده‌ای دیگر می‌گوید:

رود از سهم در مظالم تو راز خصم تو با عرق ز مسام
(همان: ۳۰۵)

«چنان که بیم بودی ... به جای فضلات عرق خون عضلات از فواره مسام ... بچکد» (وراوینی، ۱۰۱/۱).

در بیت زیر از همین قصیده انوری، نیز واژه‌هایی دگرگون شده است:

معرکه مجلس بود ساقی اجل رمح ریحان خون شراب لعل فام
(بیغمی، ۱۳۸۱: ۲۹۷/۲)

بیت در دیوان انوری به‌صورت زیر مضبوط است:

معرکه مجلس بود ساقی اجل رمح ریحان خون شراب و خُود جام
(انوری، ۱۳۷۲: ۳۱۱/۱)

با توجه به بافت بیت، البته، ضبط «خُودجام» بر «لعل فام» ترجیح دارد.

مطره / مطهره

«آن سوار بدانست که حال چیست؟ مطرهٔ آب داشت. پیاده شد و اندکی آب در حلق فرخزاد بریخت. بعد از آن پیش سالار خود آمد.» (بیغمی، ۱۳۸۱: ج ۲۴۶/۲).

در لغت‌نامه دهخدا، مَطَره به معانی «خوی و عادت، خیک، واحد باران» ضبط شده است (رک: دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل مطره). بعید به نظر می‌رسد که این واژه در اینجا معنی خیک داشته باشد. ازاین‌رو، مصحّح داراب‌نامه، در درستی ضبط این واژه، گمان مند است و در لغت‌نامه پایان جلد دوم، با تردید، صورت درست این واژه را «قمطره» (؟) حدس زده است (بیغمی، ۱۳۸۱: ۸۶۱/۲).

واژه قمطره به معنی «جای شکر» هیچ مناسب متن نیست. به نظر نگارنده، مطره، تلفظ عامیانه مطهره یا صورت محرّف آن است. در داراب‌نامه واژه‌های محاوره‌ای کم نیستند. علی بلوکباشی در مقاله داراب‌نامه مندرج در تارنمای مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی می‌نویسد: «از گونه تأثیرات تلفظ عامیانه واژه‌ها در بیان قصه گوی داستان می‌توان

به این چند نمونه اشاره کرد: صُلب، نُطُق، تحمل، جعده، نقم به جای سرب، نطق، تأمل، جاده و نقب» (بلوکباشی، ۱۴۰۰).

به‌جز این واژه‌ها، می‌توان واژه‌های پیغنبر (پیغمبر)، نغوذاً بالله (نعوذ بالله) نقره (نقاره)، مختومی (مخدومی) را در زمره تلفظ‌های عامیانه کلمات در داراب‌نامه به شمار آورد، بنابراین می‌توان احتمال داد و گفت که «مطره» نیز تلفظ عامیانه «مطهره» است یا محرّف آن.

«مطهره» به معنی «کوزه، ابریق، آفتابه» در زمره چیزهایی بوده که سپاهیان همراه خود داشته‌اند. در کتاب آداب الحرب و الشجاعه آمده است که:

> «سپاهیان باید همیشه بر ذکر خدای و آبدست باشند و همه را باید که مطهرهای [= مطهره های] پر آب دارند و ...» (مبارکشاه، ۱۳۴۶: ۲۹۳) «و چنان باید که لشکریان از خود توشه یک روزه جدا ندارند و مطهره بی آب ندارند» (همان: ۳۶۹).

در داستان‌های عامیانه فارسی، سواران و عیاران، با خود مطهره داشته‌اند. مثلاً در ابومسلم‌نامه، می‌خوانیم که:

> «و از لشکر خارجیان، حرامزاده‌ای که او را عبید شامی نام بود مطهره پر از آب بر مرکب بسته، در میدان آمد. عبید رودباری نیزه او را قلم کرد و بر میان او زد که چون خیار تر، قلم کرد، مطهره آب را برداشت و پیش امیر آورد» (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۱۸۵/۲).

ابومسلم نیز در نبردهای خود، مطهره با خود داشته است:

> «پس [ابومسلم‌نامه] برخاست و دو مطهره را بر هم بست و بر دوش انداخت و از دنبال آهو روان شد ... پس ابومسلم آن چهار مطهره را از آب پر کرد ... به پیش یاران رسید، همه را دید که ... از غایت تشنگی زبان ایشان سیاه شده، ابومسلم هر یکی را اندکی از آن آب در دهان می‌چکانید تا همه به حال خود آمدند» (همان، ۱۹۴)

سمک عیار، نیز با خود مطهره داشته است:

> «چون ایشان (شغال و روز افزون) برفتند و سمک کار راستی خود بکرد و مطهرهٔ آب با خود داشت، برگرفت، روی به راه نهاد» (ارجانی، ۱۳۸۵: ج ۱۱/۲).
>
> «پس قدری نان داشت و مطهره‌ای آب، بدان گنج‌خانه پنهان شدند» (ارجانی، ۱۳۸۵: ۳۲۵/۱).

نسبت / سنّت

چـون برافشـاند شـب بـه نسـبت شـاه بـر حـریـر سـفـیـد مشـک سـیـاه

(بیغمی، ۱۳۸۱: ج ۱/ ۲۸۴)

در این بیت که از هفت‌پیکر نظامی گنجه‌ای است، واژهٔ «نسبت» دچار تحریف شده و صورت درست آن «سنّت» است: (رک: نظامی گنجه‌ای، ۱۳۹۰: ۱۴۷).

همه / مهره

«خون‌آشام دیده را برگشود. یکی را دید خنجر کشیده بر سینهٔ او نشسته بود. دهان برگشود تا بگوید که کیستی چون دهان برگشود گرد همه عیاری در دهانش آگنید» (بیغمی، ۱۳۸۸: ۲۱۹).

چنان که ملاحظه می‌فرمایید در عبارت بالا، واژه «همه» بی‌معنی است؛ ازاین‌رو مصحّحان کتاب در پانوشت صفحه، متذکر گردیده‌اند که: «اصل: کذا، ظاهراً همه زائد است».

مفهوم عبارت بالا روشن است: بهروز عیّار برای آن‌که خون‌آشام، فریاد نزند چیزی را در دهان او می‌آکند. با تصحیح قیاسی می‌توان گفت: این چیز، «مهره» است. این واژه به‌صورت «مهره طراری» در عبارت زیر، هم از فیروزشاه‌نامه، آمده است. در هر دو موقعیت، مهره از ابزارهای عیاران برای جلوگیری از داد زدن مخالفانشان است:

«کودریس چون این سخن بشنید، گفت می‌آیم. بعدازآن بهروز مهرهٔ طراری در دهانش افکند که سخن نتواند گفتن» (همان، ۶۵۸).

افزون بر فیروزشاه‌نامه، مهره طراری در قصه حسین کرد شبستری بسامد فراوان دارد:

«هر دو دست او را بسته و مهره طراری در دهن او انداخت» (حسین کرد شبستری، ۱۳۸۸: ۱۶۲).

«بعدازآن، مهره طراری در دهن او انداخته که نتواند صدا بکند.» (همان: ۲۰۲).

در عبارات مورد بحث ما (خون‌آشام دیده را ...) درباره واژه «گرد» و معنی آن چند احتمال وجود دارد، اول آن که تکرار واژه «گشود» باشد. در نسخه اصل فیروزشاه‌نامه، کاتب بسیاری از واژه‌ها را سهواً دو بار کتابت کرده است. (رک: بیغمی، ۱۳۸۸).

دوم این‌که گرد صفت مهره باشد که بر موصوف متقدم شده است: گِرد مهره

سوم این‌که «گرد» به معنی فوراً و زود است، واژه «گرد» در این معنی در عبارت زیر از داراب‌نامه آمده است:

«این بگفت و خیز کرد و **گرد** در خندق نشست و به شنا کردن مشغول شد تا به کنار رسید و بیرون

شد ... آن خلق در چُستی و چابکی او حیران مانده بودند» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۷۱۳/۱).

یک کمند ازو / یک کمندوار

«چون در برابر هورلند رسید یک کمند ازو دور بایستاد» (بیغمی، ۱۳۸۸: ۶۳۸).

مصححان در جمله بالا، ضبط اصل «یک کمندوار» را به «یک کمند ازو» تغییر داده‌اند و در پانوشت متذکر شده‌اند که: «اصل: وار (که ممکن است سهوالقلم باشد)».

ظاهراً ضبط نسخه اصل درست است. یک کمندوار، یعنی به اندازه یک کمند. در لغت‌نامه دهخدا یکی از معانی وار «مقدار» ضبط شده است:

«وار: مقدار همچو یک جامه وار و یک کلاه وار یعنی به قدر یک کلاه» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل وار).

پروین گنابادی نیز به کاربرد پسوند «وار» در معنی مقدار در داراب‌نامه تصریح کرده است. وی می‌نویسد: «پساوند «وار» را به معنی مقدار می‌آورد مانند میدان وار، به اندازه یک میدان» (پروین گنابادی، ۱۳۴۰: ۱۰۶).

نتیجه‌گیری

یکی از داستان‌های بلند عامه فارسی، فیروزشاه‌نامه به روایت محمد بیغمی است که تا امروز دو قسمت از آن با نام‌های داراب‌نامه (مصحح صفا) و فیروزشاه‌نامه (مصحح افشار و افشاری) تصحیح و چاپ شده است. در تصحیح هر دو قسمت، کمابیش، لغزش‌هایی دیده می‌شود. مصححان در تصحیح خود، گاه از ضبط نسخه اصل عدول کرده‌اند و با تصحیحات قیاسی خود غلط‌های مسلم نسخه اصل را به‌صورت درست خود باز آورده‌اند، اما برعکس در مواردی، ضبط درست نسخه اصل را به پانوشت برده و با تصحیح قیاسی متن را مغلوط نموده‌اند.

در فیروزشاه‌نامه شمار ابیات قابل‌اعتناست. بعضی از این ابیات از دیوان شاعران نقل شده و برخی گویا سروده راوی یا برگرفته از فیروزشاه‌نامه منظوم است. در این ابیات نیز غلط‌هایی هست که در صورت معلوم بودن قائل بیت با رجوع به دیوان شاعر می‌توان صورت درست بیت را بازیافت. تصحیح داستان‌های عامه فارسی، از بایسته‌های پژوهشی در ادب فارسی است. با تصحیح یا تصحیح مجدد این داستان‌ها، لذت خواندن آن‌ها برای خوانندگان دو چندان می‌گردد و محققان لغت و دستور زبان فارسی را به نتایج مطمئن‌تری رهنمون می‌شود.

کتابنامه

ابواسحاق نیشابوری، ابراهیم بن منصور. (۱۳۸۲). قصص‌الانبیاء. به اهتمام حبیب یغمایی. تهران: علمی فرهنگی.

ارجانی، فرامرز بن خداداد. (۱۳۸۵). سمک عیار. با مقدمه و تصحیح پرویز ناتل خانلری. تهران: آگاه.

ازرقی هروی. (۱۳۳۶). دیوان. با تصحیح و مقابله و مقدمه سعید نفیسی. تهران: زوار.

امیدسالار، محمود. (۱۳۸۸). «داراب‌نامه» مندرج در دانشنامه زبان و ادب فارسی. به سرپرستی اسماعیل سعادت. ج ۳. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

انوری، علی بن محمد. (۱۳۷۲). دیوان. به اتمام محمدتقی مدرس رضوی. تهران: علمی و فرهنگی.

بلوکباشی، علی و میرانصاری، علی. (۱۴۰۰). سوم آذر «داراب‌نامه» تارنمای مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

بیغمی، محمد. (۱۳۸۱). داراب‌نامه. با مقدمه و تصحیح و تعلیقات ذبیح‌الله صفا. تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــ. داراب‌نامه. نسخه خطی ۱۵۱۷ محفوظ در کتابخانه روان ترکیه. میکروفیلم شماره ۲۲۶. کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.

ـــــــــــ. (۱۳۸۸). فیروزشاه‌نامه. به کوشش ایرج افشار – مهران افشاری. تهران: چشمه.

بیلقانی، مجیرالدین. (۱۳۵۸). دیوان. تصحیح و تعلیق دکتر محمدآبادی. تبریز: انتشارات موسسه تاریخ و فرهنگ ایران.

پروین گنابادی، محمد. (۱۳۴۰). داراب‌نامه. مجله سخن. دوره دوازدهم. شماره ۱. صص ۹۲-۱۰۸.

خانلری، پرویز ناتل. (۱۳۸۵). شهر سمک. تهران: آگاه.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه. تهران: دانشگاه تهران.

طرسوسی، ابوطاهر. (۱۳۸۰). ابومسلم‌نامه. به کوشش حسین اسماعیلی. تهران: معین، قطره و انجمن ایران‌شناسی فرانسه.

ظهیری سمرقندی، محمد بن علی. (۱۹۴۸م) سندبادنامه. تصحیح احمد آتش. استانبول.

ـــــــــــــــــــ. (۱۳۸۲). سندبادنامه. تصحیح محمدباقر کمال‌الدینی. تهران: میراث مکتوب.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. (۱۳۸۶). اسرارنامه. مقدمه، تصحیح و تعلیقات دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

قصه حسین کرد شبستری. (۱۳۸۸). بر اساس روایت ناشناخته موسوم به حسین‌نامه به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری. تهران: چشمه

کمیلی، مختار. (۱۳۸۷). راوندی، انتحال یا اقتباس. آینه میراث. سال ششم. شماره چهارم.

ـــــــــــ. (۱۴۰۰). درنگی بر ضبط و معنی چند واژه در آثار چاپی ابوطاهرطرسوسی (داراب‌نامه و ابومسلم‌نامه). فرهنگ و ادبیات عامه. سال ۹. شماره ۴۱. صص ۲۲۳-۲۵۰.

محجوب، محمدجعفر. (۱۳۸۶). ادبیات عامیانه ایران (مجموعه مقالات درباره افسانه‌ها و آداب‌ورسوم مردم ایران). به کوشش حسن ذوالفقاری. تهران: چشمه.

ـــــــــــــــــ. (۱۳۴۰). «داراب‌نامه». راهنمای کتاب. سال چهارم. شماره ۱. ص ۵۰-۴۴ و شماره ۲. صص ۱۵۴-۱۴۸. باز چاپ شده در محجوب (۱۳۸۶) ص ۷۰۰-۶۸۵.

مبارکشاه (فخرمدبر). (۱۳۴۶). آداب الحرب و الشجاعه. به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری. تهران: اقبال.

محمدبن عبدالرزاق، جمال‌الدین. (۱۳۷۹). دیوان. به تصحیح وحید دستگردی. تهران: نگاه.

مسعود سعد سلمان. (۱۳۳۹). دیوان. به تصحیح مرحوم رشید یاسمی. تهران: موسسه چاپ و انتشارات پیروز.

نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۶). خسرو و شیرین. تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. به کوشش دکتر سعید حمیدیان. تهران: قطره.

ـــــــــــــــــ. (۱۳۹۰). هفت‌پیکر. با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. به کوشش دکتر سعید حمیدیان. تهران: قطره.

ـــــــــــــــــ. (۱۳۸۸). شرف‌نامه. تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. به کوشش دکتر سعید حمیدیان. تهران: قطره.

مارزلف، اولریش. (۱۳۸۸). گنجینه‌ای از گزاره‌های قالبی در داستان عامیانه حسین کرد. ترجمه عسکر بهرامی. مندرج در قصه حسین کرد شبستری (پیوست ۱). صص ۴۳۹-۴۶۰.

وراوینی، سعدالدین. (۱۳۶۷). مرزبان‌نامه. با مقابله و تصحیح و تحشیه محمد روشن. تهران: نشر نو.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.80027.1388

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۹، زمستان ۱۴۰۱، صص ۳۳-۳۲
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

خاک‌مالی کردن نامه

تطوّر ایدئولوژیک یک مفهوم کتابتی

تاریخ دریافت: ۲۲ آذر ۱۴۰۱/ تاریخ پذیرش: ۱۳ اسفند ۱۴۰۱

مجتبی مجرد[۱]

چکیده

کم نیستند سنّت‌هایی که به‌تدریج از قلمرو دانش و تجربه به عرصهٔ ایدئولوژی یا مذهب گام می‌نهند. «خاک‌مالی کردن نامه‌ها» یکی از سنت‌های نسخه‌شناسانه و کتابتی است که به‌تدریج از یک کنش تجربی به باوری مذهبی تبدیل شده است. در این نوشته می‌کوشیم با بررسی متون کهن فارسی و عربی، علل پدیدآیی سنت خاک‌مالی کردن نامه‌ها را تبیین کنیم و در ادامه نشان دهیم که چگونه این سنت نوشتاری که مربوط به حوزهٔ کتابت بوده است، به‌تدریج در متون مذهبی، شکلی دینی و ایمانی گرفته و تبدیل به‌نوعی از استحباب شده است. از رهگذر این بررسی، می‌توان دریافت که چگونه یک باور علمی پس از طی مراحل گوناگون و ورود به متون مذهبی، تبدیل به یک ساخت مذهبی می‌شود و به‌تبع آن، انواع گوناگونی از خرافه‌ها نیز شکل می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: خاک‌مالی کردن، نامه‌نویسی، نسخه‌شناسی، ایدئولوژی.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بجنورد، بجنورد، ایران.
E-mail: Mojarrad_mojtaba@yahoo.com

۱- مقدمه

یکی از حوزه‌های مطالعاتی نسخه‌شناسی، تطور ایدئولوژیک مفاهیمی است که به‌تدریج از قلمرو کتابت به عرصهٔ مذهب وارد می‌شود. هنگامی‌که یک کارکرد تجربی تبدیل به باوری مقدس می‌شود، از حوزهٔ مطالعات علمی به منطقهٔ منطق ایمانی منتقل می‌گردد. یکی از نمونه‌های معروف تبدیل یک مفهوم نسخه‌شناسانه به باوری ایمانی، داستان «کبیکج» است. کبیکج نوعی از کرفس صحرایی است که آن را از سُموم کُشنده می‌شمردند. برگ‌های این گیاه به سبب بوی خاصی که داشت موجب گریز حشرات می‌شد و به همین سبب در دوره‌هایی از تاریخ، برگ‌های آن را در لای اوراق دستنویس‌ها می‌نهادند تا مانع از موریانه‌خوردگی شود و حشرات دیگر نیز نتوانند به نسخه‌ها آسیب برسانند.

این مفهوم تجربی به‌تدریج و به‌ویژه پس از حملهٔ مغول و رواج خرافات، تبدیل به باوری ایمانی شد. عده‌ای گمان کردند که کبیکج نام فرشته یا جنّی است که از نسخه‌ها محافظت می‌کند. به همین سبب نام وی را در صفحات بدرقه یا ظهر نسخه می‌نوشتند و از وی می‌خواستند که مانع از سرقت، سوختن یا خرابی نسخه شود. کم نیستند دستنویس‌هایی که در صفحات ظهرشان به این عبارات برمی‌خوریم: «یا کبیکج یا حفیظ»، «یا کبیکج احفظ هذه» و «یا کبیکج سارق مارق ...». تطوّر کبیکج نشان می‌دهد که چگونه یک مفهوم تجربی، در طول یک دورهٔ زمانی، تبدیل به خرافه‌ای مذهبی یا ایدئولوژیک می‌شود (برای اطلاع بیشتر ر.ک: گاچیک، ۱۳۶۸؛ مرعشی، ۱۳۸۹).

یکی از باورهای کتابتی و نسخه‌شناسانه که سابقه‌ای طولانی دارد و به‌مرور تبدیل به یک مسأله ایمانی و حتی ایدئولوژیک شده، «خاک بر نامه ریختن» یا «خاک بر نامه پاشیدن» است که ما از آن به «خاک‌مالی کردن نامه» تعبیر می‌کنیم و در زبان عربی به شکل «تتریب الکتاب» مشهور شده است. این مفهوم بعدها ساختاری شاعرانه گرفت و به شکل «خاک بر سر نامه کردن» درآمد و در متون فقهی و حدیثی اسلامی تا مرحلهٔ «استحباب» پیش رفت و نوعی ثواب اخروی برای آن در نظر گرفتند. در باب «خاک‌مالی» یا «خاک‌پاشی» نامه، تاکنون پژوهش مستقلی به شکل مقاله یا کتاب انجام نشده است. تنها جایی که نگارنده در این باب نکات قابل ذکری دیده است کتاب ارزشمند تحوّل در آداب کتابت و ترسّل است. در این کتاب حدود یک صفحه و نیم به مبحث «خاک‌پاشی» در متون فارسی مربوط به کتابت و ترسّل اختصاص داده شده است (شیخ‌الحکمایی، شعیبی عمرانی، ۱۳۹۹: ۸۹- ۹۱). جز این مورد، در جای دیگری، پژوهش مستقلی در این باب به چشم نخورد.

۲- خاک‌مالی کردن نامه‌ها

می‌دانیم که در روزگاران پیشین، هنگامی‌که نامه‌ای نوشته می‌شد، آن را لوله می‌کردند یا به اشکال مختلف «تا» می‌زدند و سپس در چیزی که کارکرد پاکت امروزی را داشت قرار می‌دادند و سر آن را نیز مُهر می‌نهادند. تمام این فرایندها با مجموعه‌ای از عناوین و اصطلاحات مربوط به نامه‌نگاری شناخته می‌شد (برای این اصطلاحات ر.ک: شیخ‌الحکمایی، شعیبی عمرانی، ۱۳۹۹). فرایند کتابت از طریق انواع مرکّب‌های دست‌ساز انجام می‌شد و کاغذها نیز متناسب با ساختار سنتی تولید می‌گردید. به همین سبب هنگامی‌که کاتب، نامه‌ای را می‌نوشت باید مدتی در انتظار می‌ماند تا مرکّب به‌طور کامل خشک شود. سپس نامه را در غلافی که مخصوص آن بود می‌نهادند و مُهر کرده به‌سوی مقصد می‌فرستادند. ازآنجاکه ممکن بود برخی نامه‌ها فوری و ضروری باشد، به‌تدریج روش‌هایی برای خشک‌کردن سریع‌تر نامه‌ها ابداع شد. یکی از مهم‌ترین روش‌ها، خاک‌مالی کردن یا «تتریب» نامه بود که به‌تدریج از یک روش کاری و مهارتی به مقوله‌ای مذهبی تغییر کارکرد داد.

روشن است که ریختن خاک یا رمل (= ماسه) بر نامه به سبب آن بوده است که به فرایند خشک‌کردن مرکب کمک کند، زیرا نامه‌ها هنگامی‌که هنوز کاملاً خشک ناشده، درنوردیده (درهم‌پیچیده) می‌شدند، به هم می‌ریخت و مرکب پس می‌دادند. قلقشندی (د. ۸۲۱ ق.) تأکید می‌کند که هیچ اختلافی در این موضوع نیست که «تتریب الکتاب»(= خاک‌مالی کردن نامه) پس از فراغت از نگارش آن انجام می‌شود و برای این کار دو علت ذکر می‌کند: نخست تبرک جستن به‌منظور رسیدن به مقصود؛ دوم خشک‌کردن (قلقشندی، بی‌تا: ۶/ ۲۶۰-۲۶۱). نکاتی که قلقشندی در باب خشک‌کردن نامه آورده، قابل‌توجه و تأمل است. وی می‌گوید که کاتبان روزگار او، پس از نوشتن نامه، خاک را بر روی آن می‌ریزند و این عمل را پیش از آنکه مرکب کاملاً خشک شود انجام می‌دهند، زیرا هنگامی‌که مرکب خشک شد نیازی به تتریب نامه نیست. ازآنجاکه پایانِ نامه همیشه دیرتر از آغاز آن نوشته می‌شود به‌طور طبیعی نمناک‌تر است، به همین سبب کاتبان خاک را بر آخر نامه می‌نهادند، نه بر آغاز آن؛ زیرا به‌طورمعمول، هنگامی‌که کاتب به پایان نامه می‌رسید، آغاز نامه به سبب فاصله زمانی نگارش، خشک شده بود (همان: ۶/ ۲۶۱).

کاتبانِ روزگارِ قلقشندی (قرن هشتم و نهم) معمولاً برای خاک‌مالی کردن نامه‌ها از ماسه سرخ (= رمل احمر) استفاده می‌کردند. علت استفاده از ماسه این بود که گردوغباری نداشت که به نامه بچسبد و روشنایی و زیبایی برگه یا کاغذ (= بهجه الورق) را از بین ببرد. حتی تأکید بر سرخ بودن ماسه نیز بدان علت بود که اگر به نامه چسبید، رنگ شاد و روشن به نامه بدهد (= أبهج إذا لصق بالکتاب). بااین‌حال، گویا استفاده از رمل احمر مخصوص بزرگان و

توانگران بوده است و دیگر اقشار مردم از روش‌های معمولی‌تر و ارزان‌تری استفاده می‌کردند و مثلاً به جای استفاده از رمل احمر از خاک کوچه یا دیوار بهره می‌گرفتند. ازآنجاکه خاک دیوارها چندان برای این کار مرغب نبودند، کاتبان بزرگ افراد را نهی می‌کردند که از خاک دیوار برای خاک‌مالی کردن نامه‌ها استفاده کنند. آنان معتقد بودند در مواردی که رمل یا خاک مرغوب برای این کار وجود ندارد، بهتر است به جای خاک دیوار، از چوب ارّه (= نُشارَة) یا اُشنان استفاده شود (قلقشندی، بی‌تا: ۲۶۱/۶).

۳- تغییر کارکرد مهارتی به کارکرد مذهبی

به‌درستی مشخصی نیست اما به نظر می‌رسد از حدود قرن سوم هجری به بعد، مفهوم خاک‌مالی کردن نامه‌ها به‌تدریج جنبهٔ مذهبی به خود گرفته است. بدین شکل که در منابع معتبر حدیثی اسلامی، احادیثی در باب «مبارک» و خجسته دانستن این کار وارد شده است. این احادیث که در ادامه به نقل و بررسی آن‌ها خواهیم پرداخت، مفهوم خاک‌مالی کردن را از یک امر کتابتی تا مرحلهٔ استحباب پیش برد، به‌گونه‌ای که در قرن‌های بعد، وجه مذهبی این کار از وجه کارکردی‌اش مهم‌تر شمرده شد. علاوه بر آن، صورت‌های دیگری از خاک‌مالی متداول شد که جنبهٔ تزیینی و عبادی گرفت؛ به‌گونه‌ای که حتی به جای استفاده از خاک، از عناصر دیگری مانند صندل و مواد خوشبوکننده بهره گرفته می‌شد.

در متون کهن حدیث، بابی با عنوان تتریب الکتاب (خاک بر نامه ریختن) وجود دارد که معمولاً مختصر است و در آن‌ها دو سه حدیث از قول پیامبر یا دیگران نقل شده است. ابن ماجه (د. ۲۷۳/۲۷۵ ق.) از جابر بن عبدالله انصاری نقل کرده است که: «أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: تَرِّبُوا صُحُفَكُمْ أَنْجَحُ لَهَا، إِنَّ التُّرَابَ مُبَارَكٌ» پیامبر خدا- درود و سلام خداوند بر او باد- فرمود: نامه‌هایتان را خاک‌آلود کنید تا حاجت‌روا شوید. بی‌گمان خاک، خجسته است (ابن ماجه، ۲۰۰۹: ۴/ ۶۹۶). این حدیث که در میان کاتبان مسلمانان شهرت فراوان یافت به لحاظ سلسله سند غیرقابل‌پذیرش است و مصححان کتاب سنن ابن ماجه، إسناد آن را بسیار ضعیف دانسته‌اند (همان). ترمذی (د. ۲۷۹ ق.) همین حدیث را با اندکی تفاوت از قول جابر نقل کرده است: «إذا كَتَبَ أحَدُكُم كِتاباً فَلْيُتَرِّبْه فإنّه أنجَحُ لِلحاجه» اما خودِ او در ادامهٔ همین حدیث، آن را مُنکَر و ضعیف دانسته است (ترمذی، ۱۹۹۶: ۴/ ۴۳۸؛ برای تخریج‌ها و منابع دیگر این حدیث در متون حدیثی اهل سنت ر.ک تعلیقات مصحح کتاب ترمذی).

در منابع حدیثی شیعه نیز توجه به تتریب الکتاب (خاک بر نامه ریختن) به چشم می‌خورد، با این تفاوت که در اینجا نشانی از «متبرک» دانستن این عمل دیده نمی‌شود، بلکه انجام آن را کاری ناپسند یا ناشایست نمی‌دانستند.

کلینی (د. ۳۲۹ ق.) در الکافی از قول امام رضا (ع) نقل کرده است که ایشان بر نامه، خاک می‌ریخت و آن را کاری ناپسند نمی‌شمرد: «أنّه کانَ یُتَرِّبُ الکِتابَ و قالَ لا بأسَ بِه»(کلینی، ۱۴۳۰، ۴: ۷۷۵). همچنین نقل شده است که علی بن عطیّه نامه‌هایی از امام رضا دیده است که همگی خاک‌مالی‌شده بودند: «أنّه رأی کُتُباً لِأبی الحَسَنِ علیه السّلام مُتَرَّبَه»(همان؛ برای تخریج‌ها و منابع دیگر این حدیث در متون شیعی ر.ک: تعلیقات مصححان الکافی).

شیخ صدوق (د. ۳۸۱ ق.) نیز در عیون اخبار الرضا حکایتی را نقل کرده که خلاصه آن چنین است: مأمون از امام رضا (ع) می‌خواهد که اشعاری با موضوعات گوناگون بخواند. پس‌ازآنکه امام چند شعر با مضامین اخلاقی می‌خواند: «فقال المأمون: إذا أمرت أن یترب الکتاب کیف تقول؟ قال: ترب، قال: فمن السحا؟ قال: سح قال: فمن الطین؟ قال: طن، قال: فقال المأمون یا غلام ترب هذا الکتاب و سحه و طنه وامض به إلی الفضل بن سهل و خذ لأبی الحسن علیه‌السلام ثلاثمأیه ألف درهم» مامون گفت: چون خواهی که بر نامه خاک ریزند چگونه گویی؟ [امام] گفت: «تَرِّب». [مامون] گفت: مُهر کردن را [چه گویی؟ امام] گفت: «سَحِّ». [مامون] گفت: گِل زدن را [چه گویی؟ امام] گفت: «طِن/طَیِّن». مامون گفت: ای غلام این نامه را خاک‌آلود کن و مُهر کن و گِل بزن و برای فضل بن سهل بفرست و سیصد هزار درهم برای ابوالحسن بستان (ابن بابویه، بی‌تا: ۱/ ۱۷۵).

دو اصطلاح «اسحاء الکتاب» و «تطیین الکتاب» که در این روایت آمده ناظر به نحوهٔ پوشاندن و مُهر کردن نامه است. اسحاء از ریشهٔ سحو/ سحی است و واژهٔ «سَحاه» از آن مشتق شده است. سحاه پوستی بوده که نامه را در آن می‌نهادند و کارکرد امروزی پاکت نامه را داشته و گاهی چنان محکم بوده است که به‌زور می‌توانستند نامه را از درون آن خارج کنند (ر.ک: تنوخی، ۱۹۷۱، ۲: ۶۵، ۱۵۵- ۱۵۶؛ صولی، ۱۳۴۱: ۱۲۵). تطیین کتاب نیز به معنی مُهر کردن با گِل است. این گِل که آن را «طینِ ختم»، «گِل ختم»، «گل مُهر»، «طین مختوم» و «طین سجلات» می‌خوانده‌اند، گِلی سرخ‌رنگ و سخت چسبنده بوده است که با آن نامه را مُهر می‌کرده‌اند و تا حدی نقش تمبر امروزی را داشته است (ر.ک: دهخدا ذیل طین ختم و طین مختوم؛ ابن خلدون، ۱۳۶۲، ۱: ۴۷۰؛ در باب نخستین کسانی که نامه را ختم کرده‌اند ر.ک: کاتب، ۲۰۰۳: ۳۳۹- ۳۴۰).

با اینکه در متون حدیثی اهل سنت تأکید بر تبرک جستن به خاک‌مالی آشکار است و در متون حدیثی شیعه چنین نیست، اما می‌بینیم که به‌تدریج این باور در میان عموم مسلمانان تبدیل به یک باور مذهبی می‌شود و چنان که اشاره خواهیم کرد، فقهای شیعه نیز در دوره‌های بعدی، «تتریب الکتاب» را عملی مستحب به شمار آورده‌اند، چنان که شیخ حرّ عاملی (۱۰۳۳- ۱۱۰۴ ق.) با عبارت «یستحب تتریب الکتاب» از آن یاد می‌کند و در کتاب وسائل‌الشیعه

نیز بابی را به «استحباب تتریب الکتاب» اختصاص داده است (حرّعاملی، ۱۴۱۴، ۵: ۱۶۸؛ حرّعاملی، ۱۹۹۱، ۸: ۴۹۷). در میان عالمان اهل سنت نیز متقی هندی (د. ۹۷۵ ق.) در ضمن نقل احادیث مربوط به تتریب الکتاب، مسالهٔ «مبارک بودن خاک» را مورد تأکید قرار می‌دهد و با آنکه این احادیث را از جملهٔ احادیث منکر می‌شمارد، به ذکر گونه‌های مختلف آن می‌پردازد (متقی هندی، ۱۹۸۱، ۱۰: ۲۴۵- ۲۴۶)

تبرک جستن به نامه‌های خاک‌مالی‌شده چنان در نزد کاتبان اهمیت یافت که گویا توجه به علت این کار- یعنی خشک‌کردن نامه از طریق آن- در مرحلهٔ دوم اهمیت قرار گرفت. در دستور دبیری که متنی بر جای مانده از قرن ششم هجری است آمده: «چون از نبشتن فارغ شد، اگر تر بود، اندکی خاک پاکیزه برو پاشد روا باشد کی در سنّت آمدست و بفال نیک است»(میهنی، ۱۳۷۵: ۲۸؛ نیز ر.ک: شیخ‌الحکمایی، شعیبی عمرانی، ۱۳۹۹: ۹۰- ۹۱). قلقشندی که در کتابش به‌صراحت، تبرک‌جستن به خاک‌مالی را بر مسالهٔ خشک‌کردن نامه‌ها مقدّم داشته، به روایاتی تمثل می‌جوید که این عمل را به شکلی عینی مجسم می‌کند، از آن جمله اینکه پیامبر دو نامه برای دو سرزمین متفاوت نوشت؛ یکی را خاک‌مالی کرد و دیگری را نه؛ سرزمینی که نامهٔ آن‌ها خاک‌مالی شده بود اسلام آوردند اما سرزمین دیگر اسلام نیاوردند (قلقشندی، بی‌تا: ۶: ۲۶۰). گویا به همین علت است که وی می‌گوید برای خاک‌مالی کردن نامه، هنگامی‌که انگیزهٔ اصلی تبرک کردن باشد، فرقی نمی‌کند که نامه خشک شده باشد یا نه (همان).

یکی از مهم‌ترین اختلافاتی که در سنت خاک‌مالی کردن نامه وجود داشته این بوده که نامه را از کجا باید خاک‌مالی کرد؟ برخی از کاتبان اصرار داشته‌اند که مستحب است نخست خاک را بر بسمله (= بسم الله الرحمن الرحیم در آغاز نامه) بریزند و سپس کاتب، خاک را ازآنجا به دیگر مواضع نامه بکشاند تا تمام نامه از برکت بسمله بهره‌مند شود. برخی دیگر معتقد بوده‌اند که خاک را باید در انتهای نامه ریخت و ازآنجا به دیگر مواضع نامه کشانید تا ابتدا خاک به «الحمدله»(= الحمدلله در پایان نامه) و «حسبله»(= حسبی الله و نعم الوکیل در پایان نامه) و صلوات بر پیامبر برکت یابد و سپس با پخش کردن آن در دیگر مواضع، تمام نامه متبرک شود. برخی دیگر را نیز عقیده بر این بوده که نخست خاک را از آخر نامه به ابتدای نامه بکشانند و سپس آن را به انتهای نامه برگردانند تا شامل هر دو برکت (= برکت بسمله و برکت حسبله) شود (قلقشندی، بی‌تا، ۶: ۲۶۱).

به‌تدریج و با از دست دادن کارکرد واقعی خاک‌مالی نامه‌ها و تبدیل آن به فرایندی مذهبی و مستحب، استفاده از روش‌های متبرک‌تر نیز پدیدار شد. گفته‌اند که برخی از بزرگان هنگامی‌که می‌خواستند در نامه‌ای حدیث پیامبر را بنگارند به جای خاک‌مالی، آن را صندل‌مالی می‌کردند؛ یعنی از ریزه‌های صندل که چوبی خوشبو بود بهره می‌گرفتند.

علت این کار احترام گذاشتن به حدیث رسول‌الله بود، زیرا خاک پاشیدن بر حدیث را نیکو نمی‌دانستند و نوعی از بی‌احترامی به شمار می‌آوردند (همان).

خاک‌مالی کردن نامه‌ها برای رسیدن به مقصود، گاهی جنبهٔ افراط پیدا می‌کرد؛ به‌گونه‌ای که شکلی طنزآمیز به خود می‌گرفت. راغب اصفهانی حکایتی طنزآلود در این باب نقل کرده است: «رفع رجل قصةً إلی عبد الله بن طاهر و قد أکثر علیها من التراب، فوقّع فیها إن ضمن لنا من الصابون ما ینقّي ثیابنا من تراب کتابه ضمنا له قضاء حاجته» مردی به عبدالله بن طاهر قصه برداشت (=شکایت مکتوب فرستاد) و بر آن [نامه] خاک بسیار ریخته بود. عبدالله بن طاهر بر آن توقیع نوشت: اگر ضمانت کند که به اندازهٔ پاک کردن جامهٔ ما صابون بفرستد، ضمانت می‌کنیم که حاجتش را برآوریم (راغب اصفهانی، ۱۹۹۹، ۱: ۱۳۴).

۴- خاک‌مالی کردن در شعر فارسی

در پایان این بحث، مناسب است که چند نمونه از توجه به سنت خاک‌مالی نامه‌ها را در شعر فارسی ذکر کنیم. توجه به این سنت به‌ویژه در فهم اشعار برخی شاعران می‌تواند اهمیت داشته باشد. ناگفته نماند که در متون منثور فارسی، به‌ویژه متونی که در حوزهٔ منشآت نویسی و نامه‌نگاری تدوین شده، از این دست تعابیر بسیار به چشم می‌خورد. حتی در متن منثور تاریخی و صوفیانه نیز می‌توان موادی از این دست را یافت، چنان که برای نمونه در کتاب روح الارواح سمعانی (۴۲۲- ۵۳۴ ق.) آمده است: «آن عزیزی بود از اعداد ابدال، گفت: وقتی نامه‌ای نوشته بودم به دوستی و در خانه‌ای به کرا بودم. خواستم که آن نامه را خاک پر کنم تا خشک شود، بر دلم بگذشت که این جرئت نشاید کردن. باز گفتم این مقدار سهل بود. قدری از آن خاک بر آن نامه پاشیدم. همی هاتفی نداکرد: سیعلم المستخفّ بتتریب الکتاب ما یلقی غدا عندالله من طول الحساب»(سمعانی، ۱۳۸۴: ۵۶۷). این حکایت پیش از سمعانی در الرساله القشیریه آمده است: «فأراد ان یترب الکتاب من جدار البیت»(قشیری، ۱۹۸۹: ۲۱۴). ابوعلی حسن بن احمد عثمانی مترجم فارسی رساله قشیریه، این بخش از کتاب را چنین ترجمه کرده است: «خواست که خاک بر آن نامه کند از دیوار آن خانه»(قشیری، ۱۳۹۱: ۲۲۹).

ما با جستجوی مختصری در دواوین شعرای پارسی‌زبان، توانستیم چند نمونه از مضمون‌آفرینی با مفهوم «خاک‌مالی کردن نامه» بیابیم. بدیهی است که جستجوهای بیشتر می‌تواند منتج به نتایج بیشتر شود. چون هدف اصلی ما در این مقاله، معطوف به واکاوی سنت خاک‌مالی بوده است و نه بررسی آن در شعر شاعران فارسی‌زبان، به

همین چند مورد بسنده می‌کنیم.

واعظ قزوینی (قرن یازدهم هجری) در ذیل قصیده‌ای که در وصف بهار و ستایش پیامبر اکرم (ص) سروده، به خاک بر خط نامه ریختن اشاره کرده است:

آشنا با آن هدایت‌نامهٔ حق چون نشد　　زین جهت در نامه خط را خاک حسرت بر سر است
(واعظ قزوینی، ۱۳۵۹: ۴۶۹).

یکی دیگر از شعرای پارسی‌گویی که به سنت خاک بر نامه ریختن برای خشک‌کردن حروف خیس اشاره کرده، منیر لاهوری (د. ۱۰۵۴ ق.) است:

کم شد از تردامنی اهل سخن را آبرو　　خاک بر سر می‌کند در نامه حرفی کاو تر است
(منیر لاهوری، ۱۳۸۸: ۷۸).

مواردی نیز در ادبیات کهن فارسی یافت می‌شود که اگرچه به‌صراحت اشارتی به خاک‌مالی کردن نامه ندارد، اما به نظر می‌رسد شاعر گوشهٔ چشمی بدین مضمون‌پردازی داشته است. به نظر می‌رسد سنایی غزنوی در این ابیات حدیقه الحقیقه- به شکلی غیر مستقیم و مضمون‌سازانه- به همین سنت کتابتی اشاره داشته است:

گر بر آن نامه هیچ کار نکرد　　آن عمیدی که هست در باور
زار بخروش و خاک بر سر کن　　پیش ماوَر حدیث بی سر و بن
(سنایی غزنوی، ۱۳۷۴: ۵۴۶).

تعبیر «خاک بر سر کردن» در مصرع سوم با مضمون «بر نامه کار نکردن» به‌طور طبیعی تداعی‌گر معنای «خاک بر سر نامه کردن» است.

استفاده از مضمون خاک بر نامه ریختن به اشکال مختلف تا دوران متأخر در میان شاعران و ادیبان ایرانی رایج بوده است. یغما جندقی (۱۱۶۰- ۱۲۳۸ ق.) که خود از منشآت‌نویسان بزرگ و شاعران عصر قاجاری است در ضمن یکی از نامه‌های خود می‌نویسد: «با این همه کوشندگی‌های پدر و جوشندگی‌های مادر و لابد درخواست من، چون خدای نکرده، خامه را چاک در زبان و نامه را خاک در دهان، در آب و گلش گوهر دانایی نیست ...»(آرین‌پور، ۱۳۸۲، ۱: ۱۲۰).

کتابنامه

آرین‌پور، یحیی. (۱۳۸۲ ش.). از صبا تا نیما. تهران: زوار.

ابن‌بابویه، محمد بن علی. (بی‌تا). عیون اخبار الرضا. عنی بتصحیحه الاستاذ مهدی اللاجوردی. طهران: جهان.

ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد. (۱۳۶۲ ش.). مقدمهٔ ابن خلدون. ترجمهٔ محمد پروین گنابادی. تهران: مرکز انتشارات علمی و فرهنگی.

ابن ماجه، ابوعبدالله محمد بن یزید. (۲۰۰۹ م.). السنن. حقّقه و ضبط نصه و خرّج احادیثه و علّق علیه شعیب الأرنؤط و عادل مرشد و سعید اللحّام. دمشق: دارالرساله العالمیه.

تنوخی، ابوعلی حسن بن علی. (۱۹۷۱ م.). نشوار المحاضره و اخبار المذاکره. تحقیق عبود الشالجی. بیروت: بی‌نا.

ترمذی، ابوعیسی محمد بن عیسی. (۱۹۹۶ م.). الجامع الکبیر. حقّقه و خرّج احادیثه و علّق علیه الدکتور بشار عوّاد معروف. بیروت: دارالغرب الاسلامی.

حرّ عاملی، محمد بن حسن. (۱۴۱۴ ق.). هدایه الأمه إلی أحکام الأئمه. مشهد: مرکز بحوث الأسلامیه.

حرّ عاملی، محمد بن حسن. (۱۹۹۱ م.). وسائل الشیعه إلی تحصیل مسائل الشریعه. تحقیق الشیخ عبدالرحیم الربانی الشیرازی. بیروت: دارإحیاء التراث العربی.

راغب اصفهانی، ابوالقاسم حسین بن محمد. (۱۹۹۹ م.). حقّقه و ضبط نصوصه و علّق حواشیه الدکتور عمر الطبّاع. بیروت: دارالأرقم بن بنی الأرقم.

سمعانی، احمد بن منصور. (۱۳۸۴ ش.). روح الارواح فی شرح أسماء الملک الفتاح. به تصحیح و توضیح نجیب مایل هروی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

شیخ‌الحکمایی، عمادالدین؛ شعیبی عمرانی، محیا. (۱۳۹۹ ش.). تحوّل در آداب کتابت و ترسّل. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

صولی، ابوبکر محمد بن یحیی. (۱۳۴۱ ق.). ادب الکتّاب. عنی بتصحیحه محمد بهجهٔ الأثری. بغداد/ قاهرهٔ: المکتبهٔ العربیهٔ/ المکتبهٔ السلفیهٔ.

قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن. (۱۹۸۹ م.). الرسالهٔ القشیریه. تحقیق عبدالحلیم محمود و الدکتور محمود بن الشریف. قاهره: موسسهٔ دارالشعب.

کاتب، علی بن خلف. (۲۰۰۳ م.). موادّ البیان. تحقیق الدکتور حاتم صالح الضامن. دمشق: دارالبشائر.

کلینی، ابوجعفر محمد بن یعقوب. (۱۴۳۰ ق.). الکافی. تحقیق مرکز بحوث دارالحدیث. قم: دارالحدیث للطباعه والنشر.

گاچیک، آدُم. (۱۳۶۸ش.). «کبیکج در نسخه‌های خطی اسلامی». مترجم نوش‌آفرین انصاری. مجلهٔ تحقیقات کتابداری و

اطلاع‌رسانی دانشگاهی. شمارهٔ ۱۴: ۵-۱۲.

متقی هندی، علاء الدین علی. (۱۹۸۱ م.). کنز العمّال فی سنن الأقوال و الأفعال. صحّحه و وضع فهارسه و مفتاحه صفوه السقا. ضبط و فسّر غریبه بکری حیانی. بیروت: موسسهٔ الرسالهٔ.

مرعشی، سید محمود. (۱۳۸۹ش.). «کبیکج در نسخه‌های خطی». مجلهٔ میراث شهاب. شمارهٔ ۵۹: ۳- ۳۰.

منیر لاهوری، ابوالبرکات. (۱۳۸۸ ش.). سروده‌ها و نوشته‌های منیر لاهوری. به کوشش دکتر سید فرید اکرم. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

میهنی، محمد بن عبدالخالق. (۱۳۷۵ ش.). دستور دبیری. به تصحیح سید علی رضوی بهابادی. یزد: بهاباد.

ناصری بخارائی. (۱۳۵۳ ش.). دیوان اشعار ناصر بخارائی. به کوشش دکتر مهدی درخشان. تهران: بنیاد نیکوکاری نوریانی.

واعظ قزوینی، ملا محمدرفیع. (۱۳۵۹ ش.). دیوان ملا محمدرفیع واعظ قزوینی. به کوشش دکتر سید حسن سادات ناصری. تهران: موسسهٔ مطبوعاتی علی‌اکبر علمی.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.80513.1394

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۹، زمستان ۱۴۰۱، صص ۳۳-۵۶
مقالهٔ پژوهشی

بررسی تطبیقی تصویر راویان زن

در داستان‌های سه تفسیر شیعی *روض‌الجنان*، *جلاءالاذهان* و *منهج‌الصادقین*

تاریخ دریافت: ۱۸ دی ۱۴۰۱/ تاریخ پذیرش: ۱۳ اسفند ۱۴۰۱

کوثر احسن‌مقدّم[۱]
عبدالله رادمرد[۲]، مریم صالحی‌نیا[۳]

چکیده

روایت کنش‌ها، رویدادها و جنگ‌های صدر اسلام، در شکل‌گیری گفتمان شریعت و انتقال آن به نسل‌های بعدی نقش مهمی را ایفا می‌کند. در این میان روایتگری زنان، به‌مثابه کنشی اجتماعی، امری اثرگذار و مهم است. روایتگران زن، راوی اصلی یا دوم یا هم‌ارز بخشی از روایات داستانی تفسیری هستند و موضوعات متنوعی را در این داستان‌ها روایت کرده‌اند. این مقاله، به بررسی تطبیقی چهرهٔ زن راوی در سه تفسیر روض‌الجنان، جلاءالاذهان و منهج‌الصادقین می‌پردازد و وجوه اشتراک و افتراق این نقش را در سه تفسیر دنبال می‌کند. در این مقاله با استفاده از فن تحلیل محتوا؛ نوع روایتگری زن، موضوع داستان‌ها و مشارکت روایتگران را در داستان‌های این سه تفسیر استخراج کرده و از این رهگذر، تصویر زن راوی را در این متون ترسیم کرده‌ایم. پیکرهٔ متنی این مقاله، روایت‌هایی است که در سه تفسیر یادشده، زنان، راوی آن‌ها بوده‌اند. در این سه تفسیر، زنان شاخصی نظیر عایشه، ام‌سلمه و اسماءبنت‌عمیس روایتگری کرده‌اند. این تحقیق نشان می‌دهد در این تفاسیر، به‌مرورزمان، مفسران با حذف، تغییر یا افزودن راویان یا روایات، چهره راوی زن را تغییر داده‌اند. همچنین در این روایت‌ها، با روش‌هایی چون ایجاد چندین سطح راوی، استفاده از راوی درونی و نزدیکی زمانی و مکانی راوی به رویدادهای روایت، اعتمادپذیری به راوی زن افزایش یافته است.

کلیدواژه‌ها: زن، روایت، تفسیر قرآن، تفسیر شیعی، راوی.

۱. دانشجوی دکتری دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران. E-mail: Ahsanmoghadam@yahoo.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران. (نویسندهٔ مسئول) E-mail: Radmard@um.ac.ir
۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران. E-mail: M.salehinia@um.ac.ir

۱- مقدمه و بیان مسئله

نقش‌آفرینی زنان در بازگویی و بازآفرینی تجربیات اجتماعی و تاریخی و دینی در قالب روایت، انکارناپذیر است. بررسی روایتگری زنان از چند جهت اهمیت دارد؛ حضور زنان در اجتماع، کنشگری زنان در نقش راوی و اعتماد به زنان در این زمینه. این مؤلفه‌ها می‌تواند گوشه‌ای از تصویر اجتماعی زن را آشکار کند. مسئلهٔ اصلی این پژوهش بررسی تصویر راوی زن، در میان روایت‌های سه تفسیر فارسی و شیعی روض‌الجنان، جلاءالاذهان و منهج‌الصادقین و مقایسهٔ آن‌ها است. پیکرهٔ متنی این پژوهش را روایتگری‌های زنان در این سه تفسیر تشکیل می‌دهد.

تفسیر روض‌الجنان و روح‌الجنان در بازهٔ سال‌های ۵۱۰ تا ۵۳۳ هجری قمری نوشته شده است (ابوالفتوح، ج ۱، مقدمه ۵۴-۶۲)؛ به‌عنوان اثری ادبی و تأثیرگذار بر مفسران پس از خود، اهمیت دارد. این تفسیر، اولین تفسیر شیعی کامل قرآن به زبان فارسی است. تفسیر روض‌الجنان در همان عصر نگارش به شهرت رسید؛ چنانکه عبدالجلیل قزوینی، از معاصران ابوالفتوح، دربارهٔ روض‌الجنان چنین می‌گوید: «خواجه امام ابوالفتوح‌الرازی که بیست مجلّد تفسیر قرآن تصنیف اوست که ائمّه و علماء همه طوایف طالب و راغب‌اند آن را»(قزوینی رازی، ۱۳۵۸: ۲۱۲).

جلاءالاذهان و جلاءالاحزان معروف به تفسیر گازر، تفسیری ۱۱ جلدی است که همانند تفسیر ابوالفتوح رویکردی کلامی‌شیعی دارد. دربارهٔ سال نگارش این کتاب، نظرات مختلفی وجود دارد اما محدث ارموی معتقد است که قریب‌به‌یقین، این اثر متعلق به قرن هشتم است (جرجانی ج ۱، مقدمه: ۶۱). جرجانی در مقدمهٔ تفسیر جلاءالاذهان، هدف خود را از نگارش این تفسیر، تألیف تفسیری خلاصه از تفاسیر مطوّل و سخت‌فهم دانسته و با آنکه طبق قرائن مبرهن است که جلاءالاذهان، تلخیصی از روض‌الجنان است؛ وی در هیچ‌کجای کتاب خود به این نکته اذعان نکرده است.

منهج‌الصادقین فی‌الزام‌المخالفین به قلم ملا فتح‌الله کاشانی، سومین بخش از پیکرهٔ متنی این پژوهش است. این تفسیر که در سال ۹۸۲ هجری قمری نوشته شده است، در ۱۰ جلد، همانند دو تفسیر پیشین از منظر علم کلام و مذهب شیعه، به تأویل و تفسیر کلام‌الله می‌پردازد. در این پژوهش نزدیکی فراوان متن دو تفسیر گازر و منهج‌الصادقین به تفسیر روض‌الجنان علت اصلی انتخاب این دو اثر است. اشتراکات بسیار سه تفسیر سبب می‌شود اختلافات و تغییرات هرچند جزئی و مختصر، در سیر تاریخی، معنادار و مهم شمرده شوند. این تمایزات بیانگر نوع گزینش و نگرش خاص هرکدام از مفسران است.

تفاسیر منتخب در این پژوهش، هرچند از منظر کلامی، فقهی و اخلاقی شایان توجه‌اند، اما از نظر ادبی نیز جایگاه ارزنده‌ای دارند. یکی از وجوه ادبی این تفاسیر از منظر روایت‌پژوهی قابل‌بررسی است. مفسران این سه اثر، از این وجه جذاب و اثرگذار ادبی غفلت نکرده و روایت‌های فراوانی را در خلال بیان موضوعات دینی، در متن خود وارده کرده‌اند. هرچند در گفتمان دینی، روایت به آنچه حامل خبری از قول یا فعل معصوم است، اطلاق می‌شود (شیخ بهایی، ۱۳۹۰ق: ۴)؛ اما آنچه در این پژوهش مطمح‌نظر است، روایت در معنای ادبی آن است.

ما در بررسی روایت‌ها از اصطلاحات روایت‌شناسی بهره می‌گیریم؛ از این منظر، روایت، بازنمایی یک یا چند رخداد است (ابوت، ۱۳۹۷: ۴۰) و روایت‌شناسانی نظیر بارت (۱۳۸۷) روایت را امری بینافرهنگی، بیناتاریخی و بینامتنی می‌دانند که در همه‌جای زندگی حاضر و جاری است. ما در این پژوهش داستان و روایت را معادل یکدیگر فرض کرده و آن را بازنمایی یا بازگویی رخداد یا رخدادهایی می‌دانیم که برحسب توالی زمانی خود، آرایش یافته‌اند (مکوییلان، ۱۳۸۸: ۷۴).

در این مقاله قصد داریم به این پرسش‌ها پاسخ دهیم: ۱) کدام زنان در داستان‌های تفسیری، در نقش راوی حضور دارند؟ ۲) الگوی روایتگری زنان راوی به چه صورت است؟ ۳) چه تشابهات یا تمایزاتی در بازنمایی راویان زن سه تفسیر وجود دارد؟ در این پژوهش از روش تحلیل محتوای کمّی و کیفی کمک گرفته‌ایم تا بتوانیم اطلاعات و داده‌های پژوهش را جمع‌آوری و طبقه‌بندی کنیم.

۱-۱- پیشینه

در میان مطالعات مربوط به حوزهٔ ادبیات فارسی، تاکنون پژوهشی مستقلاً چهرهٔ زنان راوی را در ادبیات فارسی بررسی نکرده است؛ اما کراچی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «چگونگی تأثیر جنسیت بر ادبیات» به ادبیات زنانه و مردانه و تأثیر جنسیت مؤلف اثر بر موضوع، محتوا و نوع اثر می‌پردازد. حسینی (۱۳۸۴) نیز در مقاله «روایت زنانه در داستان‌نویسی زنانه» با تکیه بر رمان ایرانی چه کسی باور می‌کند رستم، و شاهد و مثال‌هایی از دیگر آثار داستانی زنان، چند ویژگی مشترک محتوایی را به روایت زنانه نسبت می‌دهد که از مجموع آن‌ها می‌توان به «غم غربت»، «مرور خاطرات»، «جستجوی هویت شخصی» و «انتظار» اشاره کرد. خوشقدم و دیگران (۱۳۹۶) نیز در مقالهٔ «نشانه‌های سبک زنانه در ادبیات داستانی معاصر»، نشانه‌های سبک زنانه را در حوزهٔ زبانی غیرقابل اثبات دانسته و معتقد است سبک زنانه را باید در گفتمان‌ها و شیوه‌های روایت جستجو کرد.

البته روایتگری زنان در گفتمان شریعت، موضوع پژوهش‌های متعددی قرار گرفته که می‌توان به زنان دانشمند و راوی حدیث، اثر احمد صادقی‌اردستانی (۱۳۸۸) اشاره کرد. کتاب سهم زنان در نشر حدیث نیز به روایتگری زنان در حوزهٔ دین می‌پردازد. مهریزی (۱۳۸۷) در این کتاب، در مقدمهٔ نقادانه خود، چند اثر ارزشمند دربارهٔ زنان مؤثر در علوم اسلامی را معرفی کرده و در بخش اول، به منبع‌شناسی سهم زنان در نشر حدیث می‌پردازد و رویکرد هریک از منابع را دربارهٔ زنان راوی تحلیل می‌کند. در این مقاله برای پرهیز از تکرار، منابع معرفی‌شده در این کتاب را در پیشینه نام نبرده‌ایم.

۲- معرفی زنان راوی در داستان‌های تفسیری

در این پژوهش، مراد ما از راوی، شخصی است که مفسر، او را روایتگر داستان معرفی می‌کند. پیکرهٔ متنی این مقاله را ۶۱ داستان تشکیل می‌دهد. در روض‌الجنان ۵۹ روایت، در جلاءالاذهان ۴۳ روایت و در منهج‌الصادقین ۳۸ روایت با روایتگری زنان آمده است. برخی از این روایت‌ها در دو تفسیر متأخر، تکراری است و عیناً همانند روض‌الجنان بازنمایی شده و برخی دستخوش تغییراتی گردیده است. به‌جز دو روایت که نام راوی آن‌ها «زنان رسول» نقل شده است (ابوالفتوح، ج ۵: ۳۴۵؛ ابوالفتوح، ج ۹: ۴۷)؛ در این سه تفسیر ۱۵ زن، روایتگری کرده‌اند که برخی از آن‌ها را به دلیل اهمیت معرفی می‌کنیم:

عایشه؛ دختر ابوبکر و از مشهورترین همسران پیامبر، در طب، شعر و فقه سرآمد بود و نزول آیه و مبرّا ساختن او در ماجرای افک، از بزرگ‌ترین فضایل اوست (ابن‌اثیر،۱۴۰۹ق، ج ۶: ۱۹۱). او چهره‌ای سیاسی، اجتماعی و تأثیرگذار در صدر اسلام است و در مجموع در این سه تفسیر، ۳۲ داستان را روایت کرده است.

ام‌سلمه؛ همسر پیامبر و از مسلمانانی است که ابتدا به حبشه مهاجرت کرد و بعدها به مدینه بازگشت. از او نیز روایات زیادی نقل شده است (ابن‌اثیر،۱۴۰۹ق، ج ۶: ۲۸۹). وی یکی از راویان شأن نزول آیهٔ تطهیر و حدیث کساء است. ام‌سلمه ده روایت را در مجموع این سه تفسیر روایت کرده است.

اسماءبنت‌یزیدبن‌السکن؛ او از صحابهٔ پیامبر است و از او به «خطیبه النساء» تعبیر شده است (حسون، ۱۳۳۸ق، ج ۱: ۱۴۹-۱۵۰). وی به همراه برخی زنان، نزد پیامبر رفت و دربارهٔ تفاوت احکام زنان و مردان و برابری پاداش زن و مرد سؤال کرد و پیامبر دربارهٔ او فرمود: «آیا از زنی سؤالی بهتر از سؤال این زن دربارهٔ دین شنیده‌اید؟»(همان؛ ابن‌اثیر،۱۴۰۹ق، ج ۶: ۱۹). در مجموع سه داستان در مجموع سه تفسیر از زبان اسماءبنت‌یزید

نقل شده است.

صفیه‌بنت‌حی‌بن‌اخطب؛ زنی یهودی که پس از فتح خیبر، پیامبر او را در انتخاب دین مخیّر گذاشت و فرمود اگر مسلمان شوی تو را آزاد می‌کنم. او خدا و دین خدا را انتخاب کرد و پیامبر او را آزاد کرد و سپس با او ازدواج کرد. در طبقات‌الکبری دو روایت لطیف از برخورد میان پیامبر و صفیه روایت شده است. روایت اول مربوط به عتاب پیامبر با بلال پس از جنگ خیبر است؛ چراکه بلال، صفیه و دختر عمویش را از کنار کشتگانشان عبور داده بود. روایت دوم مربوط به زمانی است که صفیه می‌خواست از خیبر بیرون بیاید و سوار بر شتر شود. در این هنگام پیامبر ران خود را تکیه‌گاه کرد تا صفیه پای بر آن نهد و بر شتر سوار شود اما صفیه از این کار خودداری کرد و زانوی خود را بر ران پیامبر نهاد و بر شتر سوار شد (ابن‌سعد، ۱۴۱۰ق، ج ۸: ۹۶).

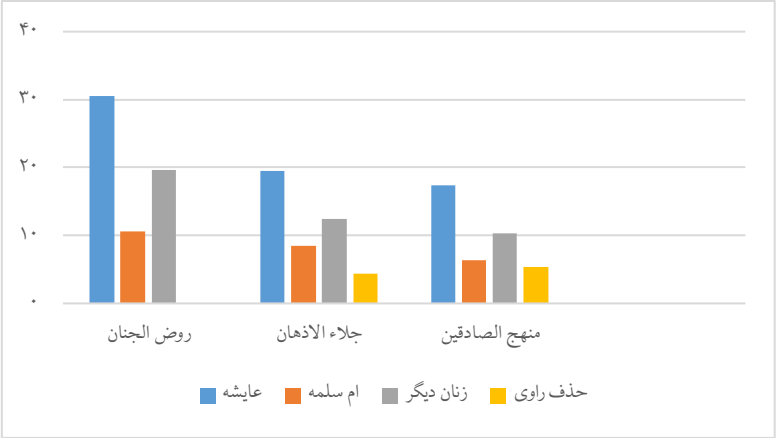
اسماء بنت ابی‌بکر؛ دختر ابوبکر و خواهر عایشه و از صحابهٔ پیامبر است. به گفتهٔ برخی راویان، داستان هدایای مادر اسماء به او و خودداری اسماء از پذیرفتن هدایا به سبب نامسلمانی مادر، سبب نزول آیه شد (ابن‌أثیر، ۱۴۰۹ق، ج ۶: ۹-۱۰). اسماءبنت‌عمیس (همسر جعفربن‌ابی‌طالب)، امهانی، میمونه، اسمابنت‌زید، ام‌العلا، زینب زن عبدالله مسعود، سکینه‌بنت‌حنظله، خوله‌بنت‌حکیم، معاذه‌العدویه و امسعد نیز دیگر راویان زن در این سه تفسیر را تشکیل می‌دهند.[۱]

۲-۱- سهم هریک از راویان زن از مجموع روایتگری زنان

در بررسی سهم هریک از راویان زن از مجموع روایتگری زنان، سه شاخص را تعریف کرده‌ایم؛ روایتگری عایشه، روایتگری امسلمه و روایتگری زنان دیگر. این شاخص‌ها به دلیل فراوانی تکرار، در نظر گرفته شده است. در روض‌الجنان ۵۹ داستان با روایتگری زنان نقل شده است که از مجموع آن‌ها ۳۰ روایت از عایشه، ۱۰ روایت از امسلمه و ۱۹ روایت از زنان دیگر است. در جلاءالاذهان از مجموع ۴۳ روایت، ۱۹ روایت از عایشه، ۸ روایت از امسلمه و ۱۲ روایت از زنان دیگر آمده است و در چهار روایت، نام راوی زن حذف شده است و در منهج‌الصادقین از مجموع ۳۸ روایت، ۱۷ روایت از عایشه، ۶ روایت از امسلمه و ۱۰ روایت از زنان دیگر نقل شده و در پنج روایت نام راوی زن حذف شده است (نمودار ۱).

---

۱. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ زنان راوی ن.ک. اعلام النساء؛ اسد الغابه و زنان دانشمند و راوی حدیث.



نمودار ۱: نمودار فراوانی راویان و روایت‌ها در سه تفسیر

در تفسیر این نمودار می‌توان گفت تعداد روایتگری راویان زن، به ترتیب از روض‌الجنان تا منهج‌الصادقین کاهش یافته است. بیشترین حذف‌ها در دو تفسیر متأخر، از روایتگری عایشه و پس از آن، از روایتگری دیگر زنان صورت گرفته است و کمترین تغییر در روایتگری ام‌سلمه اتفاق افتاده است.

تفسیر	عایشه	ام‌سلمه	دیگر زنان	حذف
روض‌الجنان	۵۱٪	۱۷٪	۳۲٪	۰
جلاءالاذهان	۴۴٪	۱۹٪	۲۸٪	۹٪
منهج‌الصادقین	۴۵٪	۱۶٪	۲۶٪	۱۳٪

جدول ۱: درصد روایتگری راویان در سه تفسیر

۳- محتوای روایتگری زنان

محتوای روایتگری زنان را می‌توان در چند بخش طبقه‌بندی کرد. ازآنجاکه بیشترین روایتگری، از آنِ زنان پیامبر است، محتوای غالب روایت‌ها نیز به ویژگی‌ها و سیرهٔ پیامبر (ص) اختصاص دارد. موضوع زنان، دومین محتوای پرتکرار در این روایتگری‌هاست و پس از آن موضوعاتی نظیر قیامت و بهشت، مباحث اخلاقی و تربیتی، شأن نزول آیات و تفسیر قرآن و احکام، محور روایت‌ها قرار می‌گیرند. در ادامه به ترتیب بسامد، به برخی از این روایت‌ها اشاره می‌کنیم:

پیامبر: موضوع ویژگی‌ها یا رویدادهای مربوط به پیامبر بیشترین بسامد را در این روایت‌ها به خود اختصاص داده

است. در این دسته می‌توان به موضوعاتی نظیر قرآن خواندن پیامبر قبل از خواب (ابوالفتوح، ج ۶: ۲۹۵)؛ سنت خرما دادن به نوزاد (ابوالفتوح، ج ۱۳: ۷۰؛ گازر، ج ۶: ۱۵؛ کاشانی، ج ۵: ۳۹۷)؛ علاقهٔ پیامبر به علم‌آموزی (کاشانی، ج ۶: ۲۶) و نماز شب خواندن پیامبر در شب نیمه شعبان (ابوالفتوح، ج ۱۷: ۲۰۳؛ گازر، ج ۹: ۶۲؛ کاشانی، ج ۸: ۲۷۲) اشاره کرد. همچنین در برخی روایت‌ها ماجرای حدیث کساء (ابوالفتوح، ج ۱۷: ۱۲۲)؛ معراج پیامبر (کاشانی، ج۵: ۲۳۶؛ ابوالفتوح، ج ۱۲: ۱۲۸)؛ ردّ شمس (ابوالفتوح، ج ۶: ۳۲۷) و شناخته‌شدن پیامبر توسط یهودیان (کاشانی، ج ۱: ۳۲۶؛ گازر، ج ۱: ۱۷۲) موضوع روایتگری زنان قرار گرفته است.

زنان: یکی دیگر از پرتکرارترین مقوله‌ها در این روایت‌ها، موضوعات مربوط به زنان است. حضور زنان در جنگ (ابوالفتوح، ج ۱۵: ۴۰۱؛ گازر، ج ۷: ۳۳۴؛ کاشانی، ج ۷: ۲۷۶)؛ سنت ازدواج و برگزاری مراسم عروسی (ابوالفتوح، ج ۱۴: ۱۳۱ و ۱۳۲)؛ حقوق زنان (ابوالفتوح، ج ۱۵: ۴۲۱؛ گازر، ج ۸: ۸)؛ مفاخرت زنان به یکدیگر (ابوالفتوح، ج ۴: ۳۰۹؛ گازر، ج ۲: ۴۴؛ کاشانی، ج ۲: ۲۱۷)؛ مفاخرهٔ زنان مؤمن بر زنان بهشتی (کاشانی، ج ۹: ۱۳۴)؛ حورالعین (ابوالفتوح، ج ۱۸: ۳۰۵؛ گازر، ج ۹: ۳۴۸) و عده نگه‌داشتن زنان (ابوالفتوح، ج ۳: ۲۹۸؛ گازر، ج ۱: ۳۰۰؛ کاشانی، ج ۲: ۳۵) نمونه‌هایی از این گروه است.

قیامت و بهشت: قیامت (ابوالفتوح، ج۱۱: ۲۹۸)، توصیف اهل بهشت و خدمتکارانشان (گازر، ج۹: ۲۳۶) و دجال (کاشانی، ج۸: ۱۵۶) نیز یکی دیگر از موضوعات مطرح‌شده در روایتگری زنان است.

اخلاق و تربیت: اخلاق و تربیت نیز یکی دیگر از مباحث طرح‌شده در روایتگری زنان است. مباحثی نظیر مذمت زیاد خندیدن (ابوالفتوح، ج ۱۸: ۱۹۹)؛ مکارم اخلاق (گازر، ج ۳: ۳۰۶)؛ آداب ورود به خانه (کاشانی، ج۶: ۲۷۱)؛ دشنام ندادن به مرد صالح (ابوالفتوح، ج ۱۷: ۲۱۶)؛ عاق والدین (گازر، ج۵: ۲۹۰)؛ انفاق در راه خدا (ابوالفتوح، ج۴: ۹۶) و استعاذه به خدا (گازر، ج۱: ۹) در این دسته از روایت‌ها، قرار گرفته‌اند.

شأن نزول یا تفسیر آیات: در برخی دیگر از روایت‌ها نیز زنان به بیان شأن نزول آیات (ابوالفتوح، ج۱۵: ۳۸۱؛ گازر، ج۹: ۹۳؛ کاشانی، ج۸: ۳۱۸) یا تفسیر آیات (کاشانی، ج۷: ۱۳۲؛ گازر، ج۶: ۲۴۹) پرداخته‌اند.

احکام: درنهایت کمترین بسامد به روایت‌هایی با موضوع احکام بازمی‌گردد که نمونه‌هایی از آن وصیت محتضر (ابوالفتوح، ج۲: ۳۴۳)؛ احکام ورود به مسجد (گازر، ج۲: ۲۱۹) و چگونگی دعا برای میّت (ابوالفتوح، ج۱۱: ۳۵۳) است. این نشان می‌دهد زنان در روایتگری، چندان علاقه‌ای به پرداختن به احکام نداشته‌اند.

محتوای روایت‌های داستان‌های تفسیری	ویژگی‌های پیامبر	زنان	قیامت و بهشت	اخلاق و تربیت	شأن نزول و تفسیر آیات	احکام	مجموع
روایت‌های *روض‌الجنان*	۱۷	۱۵	۹	۸	۶	۴	۵۹
روایت‌های *جلاءالاذهان*	۱۱	۱۱	۷	۶	۴	۴	۴۳
روایت‌های *منهج‌الصادقین*	۱۵	۹	۶	۳	۲	۳	۳۸

جدول ۲: محتوای روایت‌ها و بسامد آن‌ها در روایتگری زنان در سه تفسیر

ازآنجاکه بیشترین محتوای روایتگری زنان، حول محور پیامبر و پس از آن موضوعات زنان، شکل گرفته است، می‌توان گفت نقش زنان در روایتگری بیشتر حول موضوعات شخصی و رخدادها و تجربیات فردی در همزیستی و مؤانست با پیامبر شکل گرفته است. «بیان جزئیات خانوادگی» و «جستجوی هویت شخصی» از مؤلفه‌های روایتگری زنانه است (حسینی،۱۳۸۴) است که نمود و بسامد بالای آن را می‌توان در «ویژگی‌های پیامبر» و «زنان» نیز مشاهده کرد. روایتگری زنان دربارهٔ زنان، در رتبهٔ بعدی، وارد لایهٔ اجتماعی می‌شود و زنان راوی را به‌مثابه گروهی اجتماعی که سعی در تثبیت و تقویت موقعیت خود در ساختار گفتمان دینی دارند، رشد می‌دهد. در محتواهایی نظیر شأن نزول و احکام، نقش روایتگری زنان چندان پررنگ نیست و این امر نشان‌دهندهٔ آن است که اثرگذاری زنان در روایتگری این محتواها ضعیف است.

۴- الگوی روایتگری زنان

روایت ممکن است از یک یا چند داستان تشکیل شود. در این حالت روایت اصلی، شامل یک یا چند روایت فرعی است. در بررسی پیکرهٔ متنی با سه الگوی روایتگری زنان مواجه شدیم. این الگو تابعی از تعداد راویان در هر روایت و اصلی یا درونی‌بودنِ روایت است. در برخی داستان‌ها؛ زنان، راویان اصلی به‌شمار می‌روند و در برخی داستان‌ها زنان در نقش راوی درونی حاضرند. در برخی روایت‌ها نیز مفسر، داستان را با ذکر نام چندین راوی که به هم عطف شده‌اند، بیان کرده و نام راوی زن را در میان نام راویان مرد و هم‌ارز آنان قرار داده است. در ادامه الگوهای روایتگری زنان را بررسی می‌کنیم:

۴-۱- راوی اصلی

حضور زنان در نقش راوی اصلی (extradiegetic narrator) یا درونی (intradiegetic narrator)، بار معنایی خاصی دارد. اینکه نویسنده یا همان مفسر، راوی زن را به‌عنوان راوی اصلی انتخاب کرده و روایت خود را از زبان او بازگو می‌کند، نشان‌دهندهٔ اعتبار راوی در نزد نویسنده و اعتماد نویسنده به راوی است. در این نوع روایتگری زنان، غالباً راوی یکی از همسران پیامبر است و ازآنجاکه همسران پیامبر در بسیاری مواقع، شاهد نزول وحی بر پیامبر بودند یا در رویدادهای عصر نزول حضور داشتند؛ نویسنده با انتخاب آنان سعی می‌کند روایت خود را موثق نشان دهد.

> ام‌سلمه گفت: این حدیث من گفتم رسول را، و روز به نماز پیشین نرسید که خدای تعالی این آیت فرستاد، و رسول- علیه‌السّلام- این آیت بر منبر بخواند، و من از شکاف در حجره بشنیدم. (ابوالفتوح، ج۱۵: ۴۲۲)

روایت پیشین در جلاءالاذهان نیز با اندکی تغییر آمده است (گازر، ج ۸: ۸). نمونه‌های دیگر راوی اصلی، در روایت عایشه از قرآن خواندن پیامبر قبل از خواب (ابوالفتوح، ج ۱۶: ۲۹۵؛ کاشانی، ج ۸: ۷۳) و مغبوضیت شعر نزد پیامبر (ابوالفتوح، ج ۱۶: ۱۶۸؛ گازر، ج ۸: ۹۹؛ کاشانی، ج ۷: ۴۵۳) به چشم می‌خورد. روایت ام‌هانی از پرسش از پیامبر نیز از این دست است (ابوالفتوح، ج ۱۵: ۲۰۵؛ گازر، ج ۷: ۲۱۵؛ کاشانی، ج ۷: ۱۳۲). انتخاب راویان زن، توسط مفسران مرد، و قراردادن راوی زن به‌عنوان راوی اصلی داستان نشان می‌دهد که چهرهٔ اجتماعی زن به درجه‌ای از اعتبار رسیده که در اثری مکتوب و دینی، به روایت او استناد شود.

۴-۲- راوی درونی

در داستان‌های تفسیری با پیچیدگی‌های چندانی در روایتگری مواجه نمی‌شویم و علت آن، برجسته‌سازی وجه گزارشگری راوی است؛ اما باید این نکته را در نظر داشت که در برخی روایت‌ها، راوی اصلی، عمداً در نقش روایت‌شنو ظاهر می‌شود و روایت را به راوی درونی می‌سپارد و خود را صرفاً گزارشگر یک روایت شفاهی نشان می‌دهد. این روش در باورپذیری روایت اثرگذار است. تقلیل نقش روایتگری به گزارشگری، روایت را به‌سمت ارائهٔ مستندات پیش می‌برد و آن را بیش‌ازپیش، امری وقوع‌یافته نشان می‌دهد. می‌توان گفت اینکه راوی اصلی، تعمداً در نقش روایت‌شنو حاضر می‌شود و نقشی منفعل را در روایت می‌پذیرد، به‌نوعی اعتباربخشی به راوی درونی است. در این موقعیت می‌توان گفت راوی درونی در موضع برتری نسبت به راوی اصلی قرار می‌گیرد و به نحوی مشروعیت و تعالی پیدا می‌کند (بامشکی، ۱۳۹۳: ۱۸۱).

در این حالت، زن در نقش راوی درونی ظاهر می‌شود و مفسر یا همان نویسنده، پیش از آنکه روایت را از زبان زن آغاز کند، نام راوی دیگری را نیز مطرح می‌کند. به‌بیان‌دیگر در برخی داستان‌ها نویسنده ابتدا نام راوی نخستین را ذکر می‌کند و راوی نخستین به راوی دوم اشاره می‌کند و سپس روایت از زبان راوی دوم به مخاطب انتقال می‌یابد.

> مجاهد روایت کرد از عایشه که: یك روز رسول-علیه‌السّلام- در حجره من آمد و عجوزی پیش من بود از بنی‌عامر، مرا گفت: این کیست؟ گفتم: احدی خالاتك، ازجمله خالتان تو یکی است، او را گفت که: تو هیچ دانسته‌ای که هیچ عجوزه به بهشت نرود، زن مضطرب شد و گریستن گرفت. رسول-علیه‌السّلام- گفت: مگری، به بهشت نشوند و ایشان عجوز [باشند]، بل خدای تعالی ایشان را خلقی نو باز آفریند جوان و تازه (ابوالفتوح، ج۱۳: ۲۸۶)

این نوع روایتگری از آنجا اهمیت پیدا می‌کند که راوی دوم به‌نوعی معتبرتر از راوی اول است. بیان روایت از زبان راوی دوم تأثیراتی نظیر باورپذیری داستان را در خود دارد (بامشکی،۱۳۹۳: ۱۷۳). در واقع راوی اول برای آنکه کلامش را باورپذیرتر کند آن را از زبان راوی دیگری نقل می‌کند که احتمالاً از خود او وجههٔ اجتماعی یا تقدس بیشتری دارد که سبب می‌شود راوی اول به گزارشگر روایت تبدیل شده و نقش خود را در متن روایت به حداقل برساند. در این حالت روایت به امری وقوع‌یافته و مستند نزدیک شده و در مخاطب باورمندی بیشتری ایجاد می‌کند. در این روش، ازاین‌جهت که راوی اول، نقش خود را در سطح روایت‌شنو تعریف می‌کند، گویی هیچ دخالت و دخل و تصرفی در داستان ندارد و منفعل است و در مقابل، راوی دوم عهده‌دار روایت است.

در این شیوه از روایت می‌توان سطح راوی اول را لایهٔ اجتماعی روایتگری دانست و سطح راوی دوم را لایهٔ فردی و شخصی روایت، در نظر گرفت. در حقیقت راوی اول، به دلیل حضور، فعالیت و اثرگذاری راوی دوم در داستان، روایت را به او محوّل می‌کند. از سوی دیگر راوی اول، اثرگذاری و فعالیت خود را در سطح اجتماعی و با انتقال رویدادها به افراد دیگر، تکمیل می‌کند و به‌نوعی پیونددهندهٔ سطح فردی داستان با سطوح اجتماعی است.

همان‌گونه که گفتیم در روایت‌های متعددی، راوی مرد، روایتگری را به راوی زن می‌سپارد. روایت عایشه از برخورد پیامبر با پیرزن (ابوالفتوح، ج ۱۳: ۲۸۶؛ گازر، ج ۶: ۱۶۵؛ کاشانی، ج ۶: ۱۱۴)، روایت صفیه بنت حی‌ابن‌اخطب از ملاقات پدر و عمویش با پیامبر (ابوالفتوح، ج ۲: ۲۱۷؛ گازر، ج ۱: ۱۷۲؛ کاشانی، ج ۱: ۳۲۶) و روایت ام‌سلمه از شأن نزول آیهٔ تطهیر (ابوالفتوح، ج ۱۵: ۴۱۷؛ گازر، ج ۸: ۷؛ کاشانی، ج ۷: ۲۸۴) نیز در مجموع روایتگری درونی زنان قرار می‌گیرد.

نکتهٔ شایان توجه این است که در هیچ‌یک از این تفاسیر برعکس این نوع روایتگری اتفاق نمی‌افتد؛ به این معنا که

راویِ اول، زن باشد و راویِ دوم مرد. این موضوع اولاً می‌تواند نشانگر این واقعیت باشد که به دلیل نبود راوی درونی مرد در برخی رویدادها و نیز تقدس چهره زنان پیامبر نزد مسلمانان، مفسر ناگزیر بوده است که رویدادها و وقایع را از زبان راوی درونی زن بیان کند و ثانیاً نشان‌می‌دهد که راویان معتبر زن، در زنان صدر اسلام و اغلب، زنان پیامبر، خلاصه می‌شوند و روایتگر زنی که از نظر زمانی با داستان فاصله داشته باشد در این داستان‌ها دیده نمی‌شود. پس آنچه زنان را در این روایتگری معتبر و موثق می‌کند در درجهٔ اول نزدیکی و همراهی با پیامبر و حضور در خلوت او است و در درجهٔ دوم نزدیکی زمانی یا مکانی با داستان یا نقش‌آفرینی در داستان است. به‌بیان‌دیگر در این شیوهٔ روایتگری، اعتبار روایتگری زنان در حد روایت‌های شخصی و فردی باقی می‌ماند و به سطح راوی اول یا کنشگری اجتماعی نمی‌رسد.

۴-۳- راوی هم‌ارز

در الگوی سوم مفسر برای تأکید بر وجاهت و وثاقت داستان، چندین راوی اصلی را معرفی می‌کند. این الگو یکی از روش‌هایی است که راویان برای افزایش اعتمادپذیری خود، از آن بهره می‌گیرند. روایتی که در ادامه می‌آید نمونه‌ای از این دست است.

> امّا سیاقت قصّه به روایت انس‌بن‌مالك و ابوهریره و عبدالله عبّاس و عایشه و امّهانی و مالك بن‌صعصعه به اختلاف الفاظ و اتّفاق معانی، و حدیث بعضی داخل است در حدیث بعضی، آن است که: رسول-صلّی‌الله‌علیه‌وعلی‌آله- گفت: من به مکّه بودم، بین النّائم و الیقظان، میان خفته و بیدار ... (ابوالفتوح، ج۱۲: ۱۳۰)

از این شیوهٔ روایتگری استنباط می‌شود که زنان هم‌ردیف مردان و در یک سطح از اعتبار روایی، مرجع قرار گرفته‌اند. این روش نیز مؤید این فرضیه است که نقش روایتگری زنان در اجتماع، تعریف‌شده، تثبیت‌یافته و اثرگذار بوده است. مفسران، به‌جز استفاده از راویان متعدد قابل‌اعتماد، شگردهایی نظیر سطوح چندگانه راویان و ذکر منبع موثق و معتبر برای داستان‌ها و ذکر مکان واقعی را نیز به کار بسته‌اند تا اعتمادپذیری روایت را افزایش دهند (بامشکی، ۱۳۹۳). اشاره به حصن بنی‌حارثه در روایت عایشه (ابوالفتوح، ج ۱۵: ۳۶۳)، اشارهٔ عایشه به حجرهٔ شخصی‌اش در داستان ازدواج دختر انصاری (ابوالفتوح، ج ۱۴: ۱۳۲)، اشارهٔ ام‌هانی به حضور پیامبر در مکه در روایت معراج (ابوالفتوح، ج ۱۲: ۱۲۹؛ گازر، ج ۵: ۲۱۸؛ ج ۵: ۲۳۶) و اشارهٔ ام‌سلمه به حضور در حجره و شنیدن پیامبر از شکاف حجره در روایت سؤال زنان دربارهٔ حقوق و شأن زنان (ابوالفتوح، ج ۱۵: ۴۲۲؛ گازر، ج ۸: ۸) شواهدی در استفادهٔ

مفسران از این شگرد است.

۵- بررسی مشارکت راویان زن در روایت‌ها

درست است که در تعاریف روایت، به خلق و آفرینش داستان از طریق راوی تأکید می‌شود، اما آنچه در روایت‌های دینی با آن مواجهیم، بیشتر از آنکه خلق باشد، نقل است و اتفاقاً آنچه بر اعتبار این نوع روایت می‌افزاید، دخل و تصرف هرچه کمتر راوی در بیان داستان است. این موضوع گاه آن‌چنان اهمیت می‌یابد که مفهوم دال «روایت» در گفتمان ادبی به مفهوم دال «روایت» در گفتمان شریعت بسیار نزدیک می‌شود. پس در عمل، میزان فعالیت یا دخالت راوی در داستان یکی از مؤلفه‌هایی است که باید به آن توجه کنیم. اهمیت بررسی این مؤلفه ازآن‌جهت است که مشخص می‌کند اعتماد نویسنده یا مفسر بر راوی، به دلیل حضور او در متن داستان است یا صرفاً اعتماد بر وثاقت راوی.

زنان راوی گاه در داستان حضور روشن یا فعال دارند و یکی از شخصیت‌های داستان به شمار می‌روند. در این حالت ما با قاطعیت دربارهٔ مشارکت آنان در داستان اظهارنظر می‌کنیم و حضور آنان را حضوری مشارکانه تلقی می‌کنیم و او را «راوی مشارک»(homodiegetic narrator) می‌نامیم؛ اما گاهی حضور راوی در روایت محسوس یا روشن و قطعی نیست. در این موارد ما حضور راوی را به‌مثابه امری مبهم در نظر می‌گیریم و دربارهٔ آن اظهارنظر قطعی نمی‌کنیم. در حالت سوم، اگر راوی به‌طورقطع در روایت حضور نداشته باشد، او را «راوی نامشارک»(heterodiegetic narrator) می‌نامیم. حال به این پرسش می‌پردازیم که زنان راوی در کدام روایت‌ها مشارکت داشته‌اند، در کدام روایت‌ها مشارکت آن‌ها مبهم است و در کدام روایت‌ها، صرفاً نقش راوی را برعهده گرفته‌اند.

۵-۱- راوی مشارک

تقریباً در نیمی از روایت‌هایی که زنان، روایتگر آن بوده‌اند؛ راوی در نقش مشارک نیز ظاهر شده است. در ادامه مشارکت عایشه و ام‌سلمه را به‌عنوان پربسامدترین راویان زن در این تفاسیر، بررسی می‌کنیم.

پرسش عایشه از پیامبر، یکی از موضوعاتی است که روایتگری مشارکانهٔ عایشه دربارهٔ آن شکل گرفته است. این پرسش‌ها گاه دربارهٔ معنی و تفسیر آیات و گاه دربارهٔ کلام پیامبر است. پرسش عایشه دربارهٔ آیه ۶۰ سورهٔ مؤمنون یکی از این روایت‌هاست (ابوالفتوح، ج ۱۴: ۳۹؛ گازر، ج ۶: ۲۴۹). همچنین در ذیل تفسیر آیهٔ ۳۳ سورهٔ توبه، عایشه داستانی را روایت می‌کند که در آن دربارهٔ سخن پیامبر از ایشان سؤال می‌کند (ابوالفتوح، ج ۹: ۲۲۷؛ گازر، ج ۴:

۶۰). خاطرات عایشه از رویدادها و روایت‌های عایشه از جنگ احزاب نیز در این مجموعه قرار می‌گیرد. یکی از این روایت‌ها داستان دختری است که در این جنگ کشته شده است.

> عروه‌بن‌الزبیر روایت کرد از عایشه، گفت: در این واقعه ازجمله زنان یك زن را بکشتند، و او پیش من بود بازی می‌کرد و می‌خندید و حکایت خود می‌کرد، در میانه یکی از ورای حجره آواز داده که: کجاست فلانه؟ او گفت: اینجاست. گفت: بیرون آی. او برخاست همچنان خندان. گفتم: کیست این‌که تو را می‌خواند، و کجا می‌برد تو را؟ گفت: به کشتن. گفتم: چگونه؟ گفت: من مردی را از آن شما بکشته‌ام به آسیایی که بر او افگنده‌ام از حصن، و نام آن مرد خلّادبن‌سوید بود، او را بیرون بردند و گردن بزدند به قصاص خلّاد. عایشه گفت: مرا از دلیری و طیب نفس او به قتل فراموش نمی‌شود که او دانست که او را بخواهند کشتن و مبالات نمی‌کرد. (ابوالفتوح، ج۱۵: ۴۰۳-۴۰۲)

عایشه علاوه بر اینکه در این روایت مشارکت دارد، دربارهٔ شخصیت اصلی داستان اظهارنظر می‌کند. این قضاوت، همراه با ستایش و مدح زنی است که در زمرهٔ دشمنان است و شخصیت راوی را در نظر مخاطب، به فردی منصف و به دور از تعصب ارتقا می‌دهد. لحن بیان عایشه و اشاره به جزئیات و توصیف حالات شخصیت دوم روایت، از نمودهای روایتگری زنانه، در این روایت است.

عایشه همچنین در روایتی که موضوع آن، بحث صحابه دربارهٔ شأن نزول یکی از آیات است، نقش راوی مشارک را دارد. در این روایت که مربوط به پس از وفات پیامبر است؛ عایشه مانع تحریف شأن نزول یکی از آیات می‌شود (ابوالفتوح، ج ۱۷: ۲۶۳؛ گازر، ج ۹: ۹۳؛ کاشانی، ج ۸: ۳۱۸). واکنش عایشه در برابر تحریف شأن نزول آیه، لحن تند و عتاب‌آمیز او و بیان عبارت «دروغ می‌گویی» و سپس روایتگری وی از پیامبر، نشان می‌دهد که اولاً این زن راوی، علاوه بر روایتگری در گفتمان شریعت، نقش پاسداری و حفظ امانت را نیز برعهده گرفته است و ثانیاً این کنشگری و اثرگذاری، ایدئولوژیک است. در این روایت، نقش زن از سطح راوی به سطح کنشگر دینی ارتقا یافته است.

روایت سنت شعرخوانی و آواز در مجلس عروسی (ابوالفتوح، ج ۱۴: ۱۳۲) و روایت عایشه از نمازشب‌خواندن پیامبر در حجرهٔ وی (ابوالفتوح، ج ۱۷: ۲۰۳-۲۰۴؛ گازر، ج ۹: ۶۲؛ کاشانی، ج ۸: ۲۷۱) نیز ازجمله روایتگری‌های مشارکانهٔ راوی است.

> عایشه روایت کرد که: شبی از شب‌های نیمه شعبان نوبت من بود، رسول -علیه‌السلام- بیامد و به بستر آمد، چون مرا چشم در خواب شد، از بستر بخیزید و برفت. من از خواب در آمدم، رسول را ندیدم. برخاستم و گمانم چنان بود که به بعضی حجره‌های زنان رفته است. بیامدم، رسول را در نماز یافتم، با خود گفتم: تن و جانم فدای تو باد! انت فی واد و انا فی واد (ابوالفتوح، ج ۱۴: ۲۰۳-۲۰۴).

روایتگری عایشه در این داستان به‌شدت فعالانه و زنانه است. نشانه‌های این زنانگی را می‌توان در بیان جزئیات خلوت زناشویی و اینکه عایشه گمان و دغدغهٔ خود را کتمان نمی‌کند مشاهده کرد. نکتهٔ مهم‌تر، آن است که عایشه در روایتش احساسات لطیف و عاشقانهٔ خود را پنهان نمی‌کند و آن را با عباراتی شاعرانه بیان می‌کند. در این روایت نیز نشانه‌های روایتگری زنانه، مشهود و قابل اعتنا است.

ام‌سلمه نیز در برخی روایات، نقش راوی و مشارک را توأمان بر عهده گرفته است. او در داستان شأن نزول آیهٔ تطهیر چنین روایت می‌کند که این آیه در خانهٔ من فرود آمد و «من گفتم: یا رسول‌الله! من نیز با شماام؟»(ابوالفتوح، ج ۱۵: ۴۱۸). همچنین در شأن نزول آیهٔ ۳۴ سورهٔ احزاب، ام‌سلمه روایت خود را با این جمله آغاز می‌کند که «این حدیث من گفتم رسول را، و روز به نماز پیشین نرسید که خدای تعالی این آیت فرستاد، و رسول–علیه‌السّلام– این آیت بر منبر بخواند، و من از شکاف در حجره بشنیدم»(ابوالفتوح، ج۱۵: ۴۲۳-۴۲۲). ام‌سلمه همچنین در روایتی، داستان مفاخرهٔ زنان پیامبر را بیان می‌کند و باز بر این نکته تأکید می‌کند که این روایت در حجرهٔ من اتفاق افتاد (ابوالفتوح، ج ۴: ۳۰۹). ماجرای خواستگاری پیامبر از ام‌سلمه و همچنین پرسش ام‌سلمه از پیامبر دربارهٔ حورالعین نیز از روایت‌هایی است که ام‌سلمه در آن‌ها راوی مشارک است.

۵-۲- ابهام در مشارکت راوی

در برخی روایت‌ها، راویان سخن، خاطره یا رویدادی را نقل می‌کنند؛ اما قرائن و شواهد، ما را دربارهٔ مشارکت یا حضور راوی در روایت به قطعیت نمی‌رساند. نمونه‌های فراوانی در داستان‌ها وجود دارد که راوی، روایت خود را با ذکر خصلتی از پیامبر آغاز می‌کند؛ ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به خواندن سورهٔ بنی‌اسرائیل و زمر پیش از خواب (ابوالفتوح، ج ۱۶: ۲۹۵؛ کاشانی، ج۸، ۷۳)؛ دشمنی پیامبر با شعر (ابوالفتوح، ج۱۶، ۱۶۸؛ گازر، ج ۸: ۹۹؛ کاشانی، ج۷، ۴۵۲)؛ پنهان‌نکردن هیچ بخشی از وحی (ابوالفتوح، ج ۱۵: ۴۲۹؛ کاشانی، ج ۷: ۲۹۳) و خوردنی‌های محبوب نزد پیامبر (ابوالفتوح، ج ۷: ۱۱۷؛ گازر، ج ۳: ۳؛ کاشانی، ج ۳: ۳۰۹) اشاره کرد.

در برخی روایت‌ها نیز راوی، داستانش را با سخنی از پیامبر آغاز می‌کند. در این حالت، تشخیص آن‌که راوی، خود، شنوندهٔ آن عبارت یا مُدرِک آن خصوصیت است یا صرفاً روایتگر آن، دشوار است و نمی‌توان دربارهٔ آن اظهارنظر قطعی کرد. راوی، این روایت‌ها را غالباً با عباراتی این‌گونه آغاز می‌کند که «حضرت رسالت صلی‌الله‌علیه‌وآله فرمود»(کاشانی، ج ۶: ۲۶) یا «رسول (ص) گفت»(ابوالفتوح، ج ۱۲: ۲۱۲؛ همان، ج ۴: ۲۱۹؛ همان، ج ۱: ۲۷؛

گازر، ج ۴: ۶۰؛ کاشانی، ج ۴: ۲۶۰). در این داستان‌ها ما دلیل کافی نداریم که راوی را شنوندهٔ مستقیم روایت در نظر بگیریم و به همین دلیل موضع راوی را در روایت مبهم فرض می‌کنیم.

۵-۳- راوی نامشارک

راویان زن، در برخی روایت‌ها حضور ندارند و نقش‌آفرینی نمی‌کنند و صرفاً در نقش راوی ظاهر می‌شوند. راوی نامشارک، ازآن‌جهت که هیچ تأثیری در روند داستان ندارد و از شخصیت‌های داستان نیست، نامشارک نامیده می‌شود. موضوع یکی از دو روایتی که عایشه در آن‌ها راوی نامشارک است، معراج پیامبر است. دربارهٔ نامشارک‌بودن عایشه در این روایت با قطعیت می‌توان نظر داد. این روایت چندین راوی هم‌ارز دارد که دو تن از آن‌ها عایشه و ام‌هانی هستند؛ در هیچ قسمتی از روایت به حضور عایشه یا حجرهٔ عایشه اشاره نشده است درحالی‌که در قسمتی از روایت آمده است که ام‌هانی می‌گوید «پیامبر از حجرهٔ من به معراج رفت»(ابوالفتوح، ج ۱۲: ۱۲۹-۱۳۰؛ گازر، ج ۵: ۲۱۸-۲۱۹؛ کاشانی، ج ۵: ۲۳۶). با استناد به این مقایسه می‌توان گفت اگر عایشه در این داستان مشارکت داشت، حتماً به حضور او اشاره می‌شد.

نمونهٔ دیگری از مشارک‌نبودن عایشه به داستانی بازمی‌گردد که ماجرای عبور پیامبر از کنار جمعی از اصحاب را بیان می‌کند که در حال خندیدن‌اند (ابوالفتوح، ج ۱۸: ۱۹۹؛ گازر، ج ۹: ۲۷۹). علاوه بر آن‌که نشانه‌ای دال بر حضور عایشه در داستان وجود ندارد، احتمال آن‌که عایشه همراه با پیامبر در حال قدم‌زدن باشد و ایشان در مسیر متوقف شوند و سپس گفت‌وگویی میان ایشان و اصحاب دربگیرد بسیار بعید به نظر می‌رسد.

راوی	تعداد داستان	راوی مشارک	راوی مبهم	راوی نامشارک
عایشه	۳۲	۱۲	۱۸	۲
ام‌سلمه	۱۰	۷	۲	۱
زنان دیگر	۱۹	۸	۱۱	۰
مجموع	۶۱	۲۷	۳۱	۳

جدول ۳: فراوانی روایت‌ها و میزان مشارکت راویان در مجموع داستان‌های تفاسیر

زنان در ۴۴٪ روایت‌ها در نقش راوی مشارک حاضر شده‌اند؛ در ۵۱٪ روایت‌ها نمی‌توان با قطعیت دربارهٔ

مشارکت راویِ زن اظهارنظر کرد و درنهایت تنها در ۵٪ روایت‌ها، راویان زن، به‌طورقطع، در روایت مشارکت نداشته‌اند. تقریباً در نیمی از روایت‌ها، زنان، راوی مشارک‌اند؛ پس حضور و نقش‌آفرینی زنان در این روایت‌ها، در انتخاب ایشان به‌عنوان راوی، مؤثر بوده است؛ به‌ویژه که این نقش در اغلب موارد، به جهت همسری پیامبر و تقدس این خویشاوندی، به آن‌ها بخشیده شده است. در حقیقت ازاین‌جهت که راوی مشارک، در متن رویداد حاضر و درگیر است، ما چاره‌ای جز شنیدن گزارش وی نداریم و این روایتگری نمی‌تواند نشانگر کنشگری و اثرگذاری اجتماعی زنان باشد.

از سوی دیگر دربارهٔ ابهام در مشارکت راوی، این موضوع کم‌رنگ‌تر است. به‌بیان‌دیگر چون در این نوع مشارکت، قطعیت حضور راوی در ابهام است، روایتگری او به همین میزان، از سطح مشارکت در رویداد فراتر رفته و به اثرگذاری اجتماعی نزدیک‌تر می‌شود. تنها در تعداد اندکی از روایات، زنان راوی، نامشارکند و راوی نامشارک به این سبب که فقط شأن راوی دارد و در عمل مشارکت نکرده که به سبب آن روایتش اهمیت پیدا کند، جایگاه اجتماعی بالاتری در روایت دارد.

۶- تشابهات و تمایزات سه تفسیر در بازنمایی راویان زن

همان‌طور که اشاره کردیم، به دلیل تقدم زمانی روض‌الجنان و مبنا قرارگرفتن آن در دو تفسیر دیگر، پیکرهٔ اصلی تحقیق، تفسیر روض‌الجنان است و شباهت‌ها یا تفاوت‌های بازنمایی زن راوی، در دو تفسیر متأخر، در مقایسه با روض‌الجنان، بررسی شده است. با توجه به چگونگی اشاره به راوی یا روایت، داستان‌ها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد؛ دستهٔ اول روایت‌هایی که در هریک از دو تفسیر متأخر با تفسیر مبدأ کاملاً یکسان است و دستهٔ دوم داستان‌هایی که راوی یا روایت در یکی از دو تفسیر متأخر تغییر کرده یا حذف شده است. در ادامه ابتدا به بررسی چگونگی بازنمایی روایتگری زنان در مجموعهٔ روایت‌های یکسان می‌پردازیم و سپس تغییرات روایتگری زنان را در دو تفسیر به‌صورت جداگانه بررسی می‌کنیم.

۶-۱- بازنمایی یکسان روایتگری زنان

در این بخش ابتدا روایت‌های همانند تفسیر روض‌الجنان و جلاءالاذهان را بررسی می‌کنیم و سپس به روایت‌های یکسان در روض‌الجنان و منهج‌الصادقین می‌پردازیم. همان‌طور که گفتیم دستهٔ اول روایت‌هایی است که جرجانی

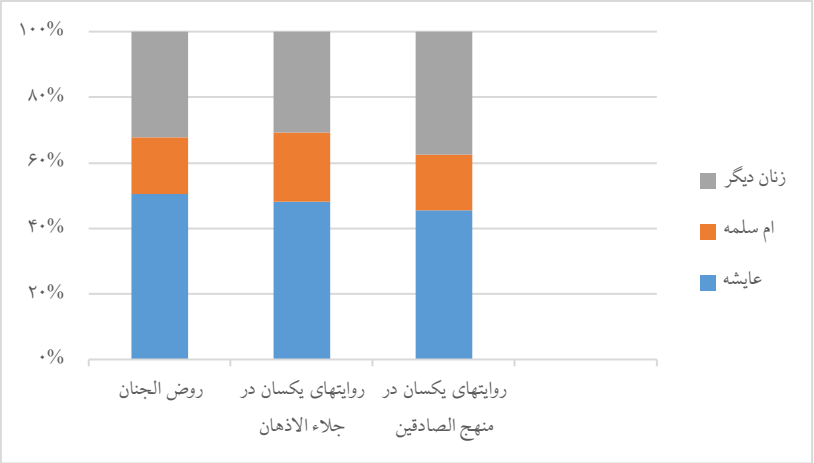
آن‌ها را به همان کیفیت از روض‌الجنان وارد جلاءالاذهان کرده است که از مجموع ۶۱ روایت، ۳۹ روایت در این دسته‌بندی قرار می‌گیرند.

دستهٔ دوم روایت‌هایی است که کاشانی با کیفیتی یکسان آن‌ها را از روض‌الجنان در منهج‌الصادقین آورده است. از میان ۶۱ روایت، ۲۴ روایت عیناً از روض‌الجنان به منهج‌الصادقین انتقال یافته است. این یکسانی به نحوهٔ خطاب و انتساب داستان به راوی زن بازمی‌گردد؛ به این معنا که از نظر نسبت روایت به راوی زن و لحن و سبک نحوی این اطلاق، هر دو تفسیر مانند روض‌الجنان رفتار کرده‌اند. حال ابتدا به محتوای روایت‌های مشترک می‌پردازیم و سپس سهم هریک از راویان را از مجموعهٔ روایت‌های یکسان بررسی می‌کنیم. پربسامدترین موضوع در روایت‌های یکسان، خصوصیات و رویدادهای مربوط به پیامبر است و کم‌بسامدترین موضوع در این مجموعه، در جلاءالاذهان احکام و تفسیر آیات و در منهج‌الصادقین موضوع اخلاق و تفسیر آیات است.

موضوع روایت‌های داستان‌های تفسیری	ویژگی‌های پیامبر	زنان	اخلاق	قیامت و بهشت	آیات قرآن	احکام	مجموع
روایت‌های *روض‌الجنان*	۱۷	۱۵	۹	۸	۶	۴	۵۹
روایت‌های یکسان در *روض‌الجنان* و *جلاءالاذهان*	۹	۱۱	۶	۷	۳	۳	۳۹
روایت‌های یکسان در *روض‌الجنان* و *منهج‌الصادقین*	۷	۶	۲	۴	۲	۳	۲۴

جدول ۴: بسامد موضوعات درمجموعهٔ روایت‌های یکسان

در گام دوم تعداد راویان زن در مجموعهٔ روایت‌های یکسان را با مجموعهٔ روایتگری زنان در روض‌الجنان مقایسه می‌کنیم. از مجموع ۳۹ روایت یکسان جلاءالاذهان، ۱۹ داستان به روایتگری عایشه، ۸ داستان به روایت ام‌سلمه و ۱۲ داستان به روایت زنان دیگر است. در مجموعهٔ روایت‌های یکسان منهج‌الصادقین نیز ۱۱ روایت از عایشه، ۴ روایت از ام‌سلمه و ۹ روایت از دیگر زنان است. برای آنکه نگاه مفسران و رویکرد آنان را در انتخاب روایت‌های زنان دریابیم؛ درصد روایتگری هرکدام از راویان را در تفسیر مبدأ و مجموعهٔ روایت‌های یکسان در دو تفسیر دیگر مقایسه می‌کنیم.



نمودار ۲: نمودار مقایسهٔ درصد فراوانی راویان زن در مجموعهٔ روایت‌های روض‌الجنان و مجموعهٔ روایت‌های یکسان

همان‌طور که در نمودار دو نشان داده شده است سهم روایتگری عایشه به ترتیب از ۵۱٪ در روض‌الجنان به ۴۹٪ در روایت‌های مشترک در جلاءالاذهان و ۴۶٪ در روایت‌های مشترک در منهج‌الصادقین کاهش یافته است. امسلمه با ۱۷٪ روایتگری در تفسیر روض‌الجنان، ۲۰٪ در روایت‌های یکسان جلاءالاذهان و ۱۷٪ در روایت‌های یکسان در منهج‌الصادقین حضور دارد. درنهایت، حضور دیگر راویان زن در روض‌الجنان ۳۲٪، در مشترکات جلاءالاذهان ۳۱٪ و در مشترکات منهج‌الصادقین ۳۷٪ است.

تفسیر داده‌ها نشان می‌دهد که جرجانی تقریباً نسبت راویان را در داستان‌های مشترک خود، با همان نسبت راویان در روض‌الجنان، انتخاب کرده است؛ اما کاشانی سهم روایتگری عایشه را در مجموعهٔ داستان‌های مشترک خود کم کرده و در عوض سهم روایتگری دیگر زنان را افزایش داده است. به‌بیان‌دیگر کاشانی، کمترین حذف را از میان روایتگری زنانی نظیر میمونه، صفیه‌بنت‌حی‌بن‌اخطب، اسماءبنت‌زید، اسماءبنت‌ابی‌بکر و ام‌هانی انجام داده است. اعتماد و وفاداری به تفسیر مرجع، دربارهٔ روایتگری امسلمه در رتبهٔ بعدی قرار می‌گیرد و پس از آن کاشانی کمترین همسانی را در بازنمایی روایتگری عایشه لحاظ کرده است. این تفاوت نشان‌دهندهٔ گرایش‌های مذهبی کاشانی و تلاش در به‌حاشیه‌راندن و تقدس‌زدایی از نقش همسری پیامبر، به‌خصوص دربارهٔ عایشه است.

۶-۲- بازنمایی متفاوت روایتگری زنان

در بررسی روایت‌های دستهٔ دوم با داستان‌هایی سروکار داریم که در زیرمجموعهٔ تفاوت‌های روایتگری زنان قرار

می‌گیرند. تفاوت در بازنمایی روایتگری زنان در این تفاسیر به روش‌های مختلفی اتفاق افتاده است که پرتکرارترین روش، حذف است. حال این حذف یا از طریق حذف نام راوی اتفاق افتاده است یا مفسر کل داستان را در تفسیر خود حذف کرده است. روش دیگر افزودن روایت است. این افزایش فقط دو بار و آن‌هم در تفسیر منهج‌الصادقین انجام شده است که در جای خود به آن خواهیم پرداخت.

به‌جز کاهش یا افزایش، عبارات دستوری و نحوی متفاوت در معرفی راوی، نیز در بازنمایی تغییر ایجاد کرده است. تبدیل ساخت جملهٔ معلوم به ساخت مجهول و ذکر نام راوی، بارها در تفسیر منهج‌الصادقین اتفاق افتاده است که در بخش تفاوت‌های منهج‌الصادقین آن را بررسی خواهیم کرد.

تفسیر	تعداد روایتگری زنان	روایت‌های یکسان با *روض‌الجنان*	روایت‌های حذف‌شده از *روض‌الجنان*	روش‌های تغییر در بازنمایی راویی			راویان حذف‌شده		
				تغییر فراخوانی راوی	افزودن راوی یا روایت	حذف راوی	عایشه	ام‌سلمه	دیگر زنان
جلاءالاذهان	۴۳	۳۹	۱۶	—	—	۴	۱۱	۲	۷
منهج‌الصادقین	۳۸	۲۴	۲۳	۷	۲	۵	۱۵	۴	۹

جدول ۵: تغییرات روایتگری جلاءالاذهان و منهج‌الصادقین در مقایسه با روض‌الجنان

در ادامه تغییرات روایتگری زنان را در دو تفسیر جلاءالاذهان و منهج‌الصادقین نسبت به تفسیر روض‌الجنان به تفکیک بررسی خواهیم کرد.

۶-۳- تغییرات روایتگری زنان در *جلاءالاذهان*

پیکرهٔ متنی روایتگری زنان در این تفسیر، از ۴۳ روایت تشکیل شده است. از مجموع این تعداد، ۳۹ روایت با روایت‌های روض‌الجنان یکسان است. این بدان معناست که راوی و مضمون روایت عیناً از روض‌الجنان به جلاءالاذهان منتقل شده است. پس در بررسی تفاوت‌ها، از این ۳۹ روایت صرف‌نظر می‌شود. حال تغییرات

روایتگری زنان را می‌توان در دو دسته بررسی کرد: دستهٔ اول روایت‌هایی که از روض‌الجنان وارد جلاءالاذهان شده اما در بازنمایی روایتگری زنان، تغییراتی در آن ایجاد شده است و دستهٔ دوم روایت‌هایی است که اصلاً از روض‌الجنان به جلاءالاذهان انتقال نیافته است.

در ابتدا تغییرات دستهٔ اول را بررسی می‌کنیم. در مجموع، چهار روایت[1] از مجموعهٔ روایتگری زنان، با تغییراتی از روض‌الجنان به جلاءالاذهان انتقال یافته است. جرجانی در این چهار روایت، داستان‌ها را از روض‌الجنان نقل کرده اما نام راویان را ذکر نکرده است. یکی از این روایات، مربوط به دو بار فروشدن خورشید در یک روز است. نکتهٔ مهم در این روایت آن است که در تفسیر ابوالفتوح، در ابتدای روایت، نام دو راوی زن، امسلمه و اسماءبنت‌عمیس، هم‌ارز با راویان مرد آمده است اما در تفسیر گازر نام این دو زن از ابتدای روایت حذف شده است. در روض‌الجنان چنین آمده است:

> امّا در حیات او، امسلمه روایت کند و اسماءبنت‌عمیس و جابر عبدالله انصاری و ابوسعید الخدریّ و أبوذرّالغفاریّ و عبدالله‌بن‌عبّاس و جماعتی بسیار از صحابه رسول- صلوات‌الله‌علیه‌ورضی‌عنهم- و احادیث ایشان متداخل است که یك روز رسول- علیه‌السّلام- امیرالمؤمنین علی را به مهمّی فرستاده بود ... (ابوالفتوح، ج۶: ۳۲۷ -۳۲۸)

اما جرجانی داستان را چنین روایت کرده است:

> یکبار در حیات رسول صلّی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلّم و یکبار پس از وفات او جمعی بسیار از صحابه چون جابربن‌عبدالله الانصاری و أبوذرّالغفاری و عبدالله عبّاس روایت کردند که: یك روز رسول صلّی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلّم امیرالمؤمنین علی علیه‌السّلام را بمهمّی فرستاده بود ... (گازر، ج ۲: ۳۵۰)

حذف نام راویان زن در این داستان، ممکن است به این دلیل باشد که این داستان راویان متعددی دارد و جرجانی ذکر نام تعدادی از مردان را برای اثبات وثاقت روایت کافی دانسته است و نام دو زن راوی و یک مرد راوی را حذف کرده است. حذف راوی زن، ام‌العلاء، در داستان «مراسم تدفین یکی از صحابه» نیز اتفاق افتاده است. ابوالفتوح روایت را چنین آغاز می‌کند:

> امّ‌العلا روایت کند- زنی ازجمله انصاریان- که: عثمان‌بن‌مظعون را وفات آمد. ما او را تجهیز کردیم، و رسول- علیه‌السّلام- درآمد، من گفتم: رحمت بر تو باد ای عثمان مظعون، گوایی دهم که خدای

---

۱. در روایت دوبار فروشدن خورشید، چون دو راوی زن، روایتگر این داستان بودند و هر دو راوی در گازر حذف شده‌اند این روایت دو بار در آمار حساب شده است.

تو را اکرام کرد. گفت: تو چه دانی که خدای با او چه خواهد کردن؟(ابوالفتوح، ج ۱۱: ۳۵۳)

اما همین روایت عیناً در تفسیر جلاءالاذهان با حذف راوی زن آغاز می‌شود.

راوی خبر گوید که: عثمان مظعون را وفات رسید ما او را تجهیز کردیم و رسول صلّی الله علیه و آله و سلّم درآمد من گفتم: رحمت خدای بر تو باد ای عثمان مظعون که خدای ترا اکرام کرد بقدوم مبارك رسول صلّی الله علیه و آله و سلّم، رسول گفت: تو چه دانی که خدای با وی چه خواهد کردن؟ (گازر، ج ۵: ۱۵۰)

ازآنجاکه سبک روایتگری، شخصیت‌ها و کنش‌ها در روایت‌های یادشده در هر دو تفسیر، یکسان است و تنها در عبارات معدودی تلخیص اتفاق افتاده است؛ حذف نام راویان زن در این دو داستان قابل‌توجه است. نکتهٔ بسیار مهم در این میان آن است که راوی ۱۱ روایت از روایت‌های حذف‌شده، عایشه است؛ یک روایت از روایتگری ام‌سلمه و چهار روایت از روایت‌های دیگر زنان نیز در جلاءالاذهان نیامده است. به‌بیان‌دیگر جرجانی در انتقال روایتگری زنان، بیشترین حذف را در روایت‌هایی انجام داده است که عایشه راوی آن‌ها است. نقل این روایت و استناد به آن، هرچند بدون نام راوی، بازهم گواه وثیق‌دانستن راوی زن در نظر مؤلف است؛ اما می‌توان این‌گونه حذف‌ها را در راستای تغییرات ایدئولوژیکی و غلبهٔ نگاه شیعی و حرکت به‌سمت تقدس‌زدایی از زنان پیامبر تفسیر کرد.

در بخش دوم به محتوای داستان‌های حذف‌شده می‌پردازیم. در مجموع ۱۶ روایت از روایتگری زنان در روض‌الجنان، در تفسیر جلاءالاذهان نیامده است و گازر ترجیح داده آن‌ها را در متن تفسیر خود وارد نکند. یکی از روایت‌های حذف‌شده، روایت خاطرهٔ عایشه از جنگ احزاب است (ابوالفتوح، ج ۱۵: ۳۶۳). داستان شأن نزول آیات ۳۳ فصلت و ۲۳ احزاب نیز در تفسیر گازر نیامده است و عایشه راوی هر دو این داستان‌هاست. در مجموع می‌توان گفت به‌جز ۱۶روایت حذف‌شده؛ گازر در ۴۳ روایت باقی‌مانده، تنها در چهار روایت، از متن روض‌الجنان تبعیت نکرده و نام راویان زن را از داستان حذف کرده است. این نشان‌دهندهٔ نزدیکی تصویر زن در نگاه دو مفسر است. دربارهٔ ۱۶ روایت حذف‌شده، بیشترین حذف‌ها مربوط به روایت‌های عایشه (جدول ۵) و بیشترین محتوای حذف‌شده مربوط به سیرهٔ پیامبر است (جدول ۲).

۶-۴- تغییرات روایتگری زنان در *منهج الصادقین*

پیکرهٔ متنی روایتگری زنان در این تفسیر از ۳۸ روایت تشکیل شده است. از مجموع این تعداد، ۲۴ روایت با روایت‌های روض‌الجنان یکسان است؛ یعنی راوی و مضمون روایت، عیناً از روض‌الجنان به منهج‌الصادقین منتقل

شده است. این مشابهت، به‌مراتب کمتر از مشابهت روایتگری زنان در جلاءالاذهان با روض‌الجنان است. درنتیجه می‌توان گفت کاشانی به نسبت جرجانی، تغییرات بیشتری را در ترسیم چهرهٔ روایتگری زنان ایجاد کرده است.

در بررسی تفاوت‌ها، از این ۲۴ روایت صرف‌نظر می‌شود. حال تغییرات روایتگری زنان را می‌توان در دو دسته بررسی کرد: دستهٔ اول روایت‌هایی که از روض‌الجنان وارد منهج‌الصادقین شده اما در بازنمایی روایتگری زنان، تغییراتی کرده است و دستهٔ دوم روایت‌هایی که اصلاً از روض‌الجنان به منهج‌الصادقین انتقال نیافته است.

تغییرات دستهٔ اول شامل حذف راوی، تغییر در فراخوانی راوی و افزودن روایت است (جدول ۵). این دسته شامل ۱۴ روایت از منهج‌الصادقین می‌شود که در روایتگری با روض‌الجنان متفاوت است. حذف راوی، در پنج روایت اتفاق افتاده است؛ در سه داستان نام عایشه، یک داستان نام ام‌سلمه و یک داستان نام اسماءبنت‌عمیس، به‌عنوان راوی حذف شده است.

تغییر در سبک فراخوانی راوی نیز شگرد دیگر کاشانی در ایجاد تغییر در روایتگری است. استفاده از عبارات متفاوت از نظر دستوری و نحوی در معرفی راوی و تبدیل جملهٔ معلوم به مجهول و ذکر نام راوی در آن، بارها در تفسیر منهج‌الصادقین اتفاق افتاده است. کاشانی به‌جای استفاده از عباراتی نظیر «عایشه گفت»(ابوالفتوح، ج ۱۳: ۷۰؛ گازر، ج ۶: ۱۵) از جملاتی نظیر «از عایشه مرویست»(کاشانی، ج۵: ۳۹۷) استفاده کرده است. همچنین جملاتی مانند «از ام‌سلمه روایت است»(کاشانی، ج ۲: ۲۱۷) به‌جای جملهٔ «ام‌سلمه- رضی‌الله‌عنها- گفت»(ابوالفتوح، ج ۴: ۳۰۹) به‌کار رفته است.

استفاده از ساخت مجهول به‌جای معلوم، و قراردادن فاعل در جایگاه مفعول، کاهش قدرت و فعالیت فاعل و سوق‌دادن این نقش به‌سمت انفعال و اثرپذیری است؛ ازاین‌رو می‌توان تغییر فراخوانی را در منهج‌الصادقین معنادار دانست و آن را در جهت تضعیف گفتمان روایتگری زنان تفسیر کرد اما با نگاه دقیق‌تر به این تفسیر و بررسی فراخوانی راویان مرد، مشاهده می‌کنیم که کاشانی این سبک نحوی را دربارهٔ دیگر راویان نیز به کار بسته و این لحن، مختص و منحصر در راویان زن نیست. پس نمی‌توان این تغییر را، کنشی عامدانه در به‌حاشیه‌راندن تصویر زن دانست. علاوه بر تغییراتی نظیر حذف راوی یا تغییر فراخوانی، کاشانی از افزایش روایت نیز در ایجاد تغییرات استفاده کرده است. این شگرد در افزودن دو داستان با روایتگری عایشه دربارهٔ سیرهٔ پیامبر (کاشانی، ج ۶: ۲۶) و مفاخرهٔ زنان مؤمن بر زنان بهشتی (کاشانی، ج ۹: ۱۳۴) اتفاق افتاده است.

حال دستهٔ دوم؛ یعنی روایت‌های حذف‌شده در تفسیر منهج‌الصادقین را بررسی می‌کنیم. از مجموع ۵۹ داستان

با روایتگری زنان در روض‌الجنان، کاشانی ۲۳ داستان را در تفسیر خود وارد نکرده است. در این مجموعه ۱۲ روایت از عایشه، سه روایت از ام‌سلمه و هشت روایت از زنان پیامبر حذف شده است (جدول ۵).

در مجموع، حذف راوی در پنج داستان، تغییر سبک نحوی فراخوانی در هفت داستان، افزایش در دو داستان و حذف ۲۳ روایت، مجموعهٔ تغییراتی را تشکیل می‌دهد که کاشانی در روایتگری زنان در تفسیر منهج‌الصادقین ایجاد کرده است. در این تفسیر هم بیشترین حذف، از روایتگری عایشه و بیشترین محتوای حذف‌شده، مربوط به زنان است (جدول ۲). این موضوع که بیشترین روایت‌های حذف‌شده از عایشه است، بر گسترش و اشتداد نگاه ایدئولوژیک شیعی در این دوره دلالت دارد.

۷- نتیجه‌گیری و جمع‌بندی

در این سه تفسیر، در مجموع ۱۵ راوی زن حضور دارند که داستان‌هایی دربارهٔ سیرهٔ پیامبر، شأن نزول آیات، زنان، خاطرات شخصی، اخلاق و تربیت و احکام را روایت می‌کنند. روایتگران زن، از نظر تاریخی به دورهٔ پیامبر بازمی‌گردند؛ یا زنان پیامبرند یا صحابهٔ پیامبر و به‌جز یک نمونه، در هیچ‌یک از تفاسیر، از راوی زن با تأخر زمانی نسبت به صدر اسلام، داستانی روایت نشده است. در هر سه تفسیر بیشترین محتوای روایتگری زنان، متعلق به ویژگی‌های پیامبر و پس از آن، موضوع زنان است. ازآنجاکه اغلب راویان، از همسران یا نزدیکان پیامبرند، بیان جزئیات زندگی خانوادگی و جستجوی هویت زنانه، از نمودهای روایتگری زنانه در این روایت‌هاست. اعتمادپذیری راوی زن با شگردهایی نظیر ایجاد سطوح چندگانهٔ راویان، استفاده از راوی درون‌داستانی و نزدیکی زمانی و مکانی راوی با روایت، افزایش یافته است. مشارکت راویان زن در نیمی از داستان‌ها، نشان‌دهندهٔ آن است که انتخاب روایتگری زنان، به دلیل نزدیکی و حضور آنان در متن روایت بوده است.

روش‌های ایجاد تغییر، در جلاءالاذهان شامل حذف روایت و حذف راوی است و در منهج‌الصادقین افزودن داستان و تغییر در فراخوانی راوی به دو شگرد پیشین اضافه شده است. در هر سه تفسیر بیشترین روایتگری از آنِ عایشه است. از سوی دیگر جرجانی و کاشانی بیشترین حذف روایت را نیز از میان روایت‌های عایشه انجام داده‌اند. این امر نشان‌دهندهٔ آن است که در گذر تاریخ، نگاه‌ها و تعصبات مذهبی شدت یافته و این حذف‌ها، نمونه‌ای از تلاش در جهت تقدس‌زدایی از شخصیت همسر پیامبر است.

کتابنامه

القرآن الکریم، مصحف المدینه المنوره، به خط عثمان طه.

ابن‌أثیر، علی‌بن‌محمد. (۱۴۰۹ق). اسدالغابه فی معرفه الصحابه. بیروت: دارالفکر.

ابن‌سعد، أبوعبدالله. (۱۴۱۰ق). طبقات الکبری. بیروت: دارالکتب العلمیهٔ.

ابوت، اچ.پورتر. (۱۳۹۷). سواد روایت. تهران: اطراف.

بارت، رولان. (۱۳۸۷). درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها. با ترجمهٔ محمد راغب. چاپ اول. تهران: فرهنگ صبا.

بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۳). روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی. تهران: هرمس.

بشیر، حسن. (۱۳۹۵). کاربرد تحلیل گفتمان در فهم منابع دینی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

جرجانی، حسین‌بن‌حسن. (۱۳۷۸ق). جلاءالاذهان و جلاءالاحزان (تفسیر گازر). تهران: دانشگاه تهران.

حسون، محمد. (۱۳۳۸ق). اعلام‌النساءالمؤمنات. تهران: دارالأسوه للطباعه والنّشر.

حسینی، مریم. (۱۳۸۴). «روایت‌های زنانه در داستان‌نویسی زنانه»، کتاب ماه (ادبیات و فلسفه)، شماره ۹۳، صص ۹۴-۱۰۱.

خوشقدم و دیگران. (۱۳۹۶). «نشانه‌های سبک زنانه در ادبیات داستانی معاصر». ادبیات پارسی معاصر، سال هفتم، ش ۳، صص ۹۳-۱۲۴.

رازی، ابوالفتوح. (۱۴۰۸ق). روض‌الجنان و روح‌الجنان فی تفسیر القرآن. به کوشش و تصحیح محمدجعفر یاحقی و محمدمهدی ناصح. مشهد: آستان قدس رضوی.

صادقی‌اردستانی، احمد. (۱۳۸۸). زنان دانشمند و راوی حدیث. چاپ چهارم. قم: بوستان کتاب.

کاشانی، ملافتح‌الله. (۱۳۴۰-۱۳۴۱ش). منهج‌الصادقین فی الزام‌المخالفین. تهران: اسلامیه.

کراچی، روح‌انگیز. (۱۳۹۴). «چگونگی تأثیر جنسیت بر ادبیات». زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)، سال دوم، ش ۲، صص ۲۲۳-۲۴۱.

مک‌کوییلان، مارتین. (۱۳۸۸). گزیده مقالات روایت. با ترجمه فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.

مهریزی، مهدی. (۱۳۸۷). سهم زنان در نشر حدیث. قم: دارالحدیث.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.75998.1276

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۹، زمستان ۱۴۰۱، صص ۵۷-۷۶
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

ساختار نَقل؛ گونه‌ها و کارکردها

تاریخ دریافت: ۰۹ فروردین ۱۴۰۱/ تاریخ پذیرش: ۱۴ اسفند ۱۴۰۱

مریم حیدری[۱]

چکیده

ساختار «نَقل» از تجزیهٔ زمان روایت و تغییر راوی به دست می‌آید. راویِ اول‌شخص که در روایت همزمان حضور دارد، پس از توصیف مختصر فضا و شخصیت‌ها، رشتهٔ کلام را به راویِ اول‌شخصِ دوم می‌سپارد. راویِ دوم با بهره‌گیری از روایت گذشته‌نگر، به نقل سرگذشتی نسبتاً پر رخداد می‌پردازد. انتخاب این فرم، در عین اینکه به هرچه فشرده‌تر شدن ذکر وقایع می‌انجامد، به ایجاد صحنه‌های فراخ‌منظر و حقیقت‌نمایی نیز یاری می‌رساند. نمی‌توان این شیوه را نوعی «متالپسیس» نامید؛ زیرا هرچند راوی تغییر می‌یابد، هر سطح از روایت در جای خود باقی می‌ماند و وارد ساحت دیگری نمی‌گردد تا ادغام حیطه‌ها رخ دهد. همچنین متفاوت از ساختار «قاب» است؛ زیرا با وجود تو در تو بودن، شامل داستان‌های فرعی مجزا نیست و خرده‌روایت‌ها همه در خدمت یک خط داستانی هستند. در گام نخستِ این پژوهش، شناسایی و توصیف گونه‌های ساختارِ نَقل مطمح نظر قرار گرفته است و در گام دوم، چرایی انتخاب این ساختار و کارکردهای آن بررسی شده است. یافته‌ها نشان می‌دهند پسند جامعه و انگیزه‌های شخصی نویسندگان از دلایل اصلی انتخاب این لایه‌بندی روایی بوده است. گاهی تلاش نویسندگان برای دوصدایی یا چندصدایی کردن اثر و تغییر کانون روایت، موفق و گاهی ناموفق بوده است.

کلیدواژه‌ها: ساختار، روایت، نقل، حقیقت‌نمایی، کانونی‌سازی.

۱. عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. E-mail: Ma.heidari@pnu.ac.ir

۱- مقدمه

روایت‌شناسان ساخت‌گرا هر یک از منظری ویژه ساختمان داستان را کاویده و مناسبات میان اجزا را بر رسیده‌اند. پراپ بر کنش شخصیت‌ها تأکید ورزیده است، ژنت بر عامل زمان و آوا، تودورف بر پی‌رفت‌ها، چتمن بر آشکارگی و نهفتگی، استنزل بر مؤلف و ناظر، و گرماس بر تقابل‌های دوگانه. بدیهی است پژوهش‌های جدید وامدار تحقیقات پیشین بوده و آن‌ها را تجمیع و تکمیل ساخته‌اند. ازجمله مانفرد یان در **مبانی روایت‌شناسی** آرای فوق را-که به گفتهٔ وی جعبه‌ابزار کار محسوب می‌شوند- جمع کرده و بر اساس آن‌ها انواع وضعیت‌های روایی را شرح داده است. وی در بررسی سرآغاز داستان‌ها، «داستان‌های کلامی» را که علاوه بر تمامی عناصر، «راوی یا داستان‌گو» هم دارند، مورد مداقه قرار داده و سطوح ارتباط را از راوی تا کنشگر نشان داده است (یان، ۱۳۹۷: ۱۳ و ۱۷). او ارتباطات روایی را دارای حداقل سه سطح می‌داند: شخصیت (سطح کنش)، راوی (سطح میانجی و گفتمان داستانی) و نویسنده تا خواننده (سطح ارتباط غیرداستانی) (همان، ۶۱). در امتداد این دیدگاه از اصطلاحات پیشنهادی ریمون کنان نیز مدد می‌جوییم و داستان‌ها را از نظر انواع لایه‌های روایی، بدین شرح نام می‌بریم: روایت درجهٔ اول (بدون زیر روایت[1])؛ روایت درجهٔ دوم (روایتی که در یک روایت درجه اول درونه‌گیری شده است)؛ روایت درجهٔ سوم (روایتی که در یک روایت درجهٔ دوم درونه‌گیری شده است و الخ (Rimmon-kennan,1983:91).

بررسی سطوح روایت، تنها تقلیل دادن مفاهیم به حد فرمول‌های ریاضی و توصیف ظاهر نیست؛ بلکه از این مهم حکایت دارد که هرگونه چیدمان، ترکیب‌بندی، و زاویهٔ دید، نظام فکری سازندهٔ خود را بازگو می‌کند. به‌طور مثال، قوّالان معمولاً با استفاده از تعابیری چون «آورده‌اند» یا «گفته‌اند» اخبار را به گوینده‌ای مجهول نسبت می‌دهند تا بُرداری متوجه وی نشود و فقط متن قصهٔ کنش محور به‌عنوان واقعه‌ای عام، فارغ از قید زمان و مکان، که تردید در صحت‌وسقم آن اشکالی ایجاد نمی‌کند، در کانون توجه خواننده یا شنونده قرار گیرد. در مقابل، برخی از روایتگران بر مستند کردن خبر و ذکر سلسلهٔ راویان (نظیر آنچه در علم حدیث در بحث رِجال وجود دارد) پای می‌فشارند تا نوعی نظام ارزش‌گذاری و اعتباربخشی برای اثر خود تدارک ببینند؛ مثلاً فردوسی داستان «رستم و سهراب» را با این ابیات آغاز می‌کند:

ز گفتار **دهقان** یکی داستان — بپیوندم از گفتهٔ باستان
ز **موبد** برین گونه بر، داشت یاد — که یک روز **رستم** هم از بامداد ...

(فردوسی، ۱۳۷۶، ج ۲: ۱۷۰).

1. Hyponarrative

در این دو بیت، روایت در چهار سطح درونه‌سازی شده است تا به سطح کنش داستانی یا شخصیت تجربه‌گر (رستم) برسد. شاعر با این تمهید، مسیر تبدیل ادبیات شفاهی به ادبیات رسمی مکتوب را به شیوه‌ای ساختارمند نشان داده و حفرهٔ زمانی میان خود و کنشگر را با تعریف واسطه‌هایی ثقه پر کرده است. سطوح روایی این ابیات را می‌توان به این صورت نمایش داد:

راوی و روایت‌شنو[1] (فردوسی) ⇐ راوی و روایت‌شنو (دهقان)⇐ راوی (موبد)⇐ شخصیت تجربه‌گر (رستم)

این الگو در مقالهٔ پیش رو به‌عنوان قالب اصلی در نظر گرفته شده است؛ با این تفاوت که فقط داستان‌هایی بررسی‌شده‌اند که در آن‌ها هم روایت درجهٔ یک و هم روایت‌های درونه‌گیری شده، با زاویهٔ دید اول‌شخص بیان شده باشند تا بر کلامی بودن داستان (که عناصر همدلی در آن فزونی می‌گیرد) و لحن و آوای راوی توجه گردد؛ زیرا راوی با بیان و کلام ویژهٔ خود، به مادهٔ خام داستان شکل و نمود دیگری می‌بخشد.

با اینکه تعدد گونه‌ها مانع از استنتاج به شیوهٔ استقرای تام و دست یافتن به شکلی نهایی می‌گردد، در این مقاله سعی شده است با شیوهٔ توصیفی-تحلیلی با بهره‌گیری از نمونه‌های داستانی ایرانی و خارجی (داستان کوتاه و رمان) حتی‌المقدور گونه‌های این ساختار و علل بهره‌گیری از آن تا حد معرفی و نقد شرح داده شود. داستان‌های بررسی شده به ترتیب الفبایی بدین شرح‌اند:

رمان‌ها: «بلندی‌های بادگیر» (امیلی برونته)، «پَر» (شارلوت مری ماتیسن)، «خاطرات خانهٔ اموات» (تئودور داستایوفسکی)، «دختر پرتقالی» (یوستاین گاردر)، «شیدا و صوفی» (چیستا یثربی)، «شمّاس شامی» (مجید قیصری)، «فرانکشتاین» (مری شلی)، «مادام کاملیا» (الکساندر دومای پسر).

داستان‌های کوتاه: «اشک‌ها» (سیمین دانشور)، «در راه چالوس» (جلال آل‌احمد)، «ستم» (منوچهر مطیعی)، «گنج» (جلال آل‌احمد)، «میراث» (منوچهر مطیعی)، «یادداشت‌های یک خانم آلمانی» (سیمین دانشور).

داستان‌های منتخب همگی جزو شاهکارهای ادبیات جهان نیستند و به‌صورت تصادفی از دوره‌های مختلف برگزیده شده‌اند. تنها ملاک برای انتخاب این آثار وجود ساختار نقل در آن‌ها بوده است.

پرسش‌های اصلی پژوهش عبارتند از:

- ساختار نقل به لحاظ فاصله و ارتباط راوی نخست با راوی دوم دارای چه اقسامی است؟

---

۱. یا «روایت‌گیر»

- با توجه به اینکه در برخی موارد راوی همان نویسنده است، هدف ادبی و اجتماعی نویسنده از دست‌به‌دست کردن رشتهٔ کلام چه بوده و از چه رو ترجیح داده به لایه‌های درون داستانی فرو رود تا سِرّ دلبران در حدیث دیگران گفته آید؟

هدف پژوهش در وهلهٔ اول پاسخ به چیستی موضوع و ماهیت‌شناسی پدیده، و در وهلهٔ بعد پاسخ به چرایی یا علت‌شناسی و دلایل وجودی آن است.

پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ «نقل» به کتاب سوم جمهور برمی‌گردد؛ آنجا که افلاطون دو وجه برای روایت برمی‌شمرد: «محاکات» (می‌مه‌سیس[1]) و «نقل» (دیه‌گه‌سیس[2]). محاکات بازنمایی کنش در کلمات شخصیت‌هاست و نقل، بازنمایی در کلمات نویسنده. افلاطون با نگاه اخلاق‌گرای خود محاکات را تقبیح می‌کند و از نقل که دستی مهار کننده دارد، دفاع می‌کند (نک. مکاریک، ۱۳۹۰: ۴۳۶-۴۳۵). این نگاه تا سدهٔ نوزدهم نیز وجود داشت تا اینکه مدرنیست‌هایی نظیر هنری جیمز محاکات را بر نقل برتر دانستند و بر غیرشخصی کردن آثار تأکید ورزیدند. در سال‌های اخیر پست‌مدرنیست‌ها بار دیگر عقیدهٔ برجسته‌سازی نقل را دنبال کردند. فرمالیست‌های روسی هم وجود راوی را یک تکنیک ادبی دانستند و از آن تحت عنوان «آشکارسازی تمهید» یاد کردند. امروزه اقتدار نقل تعدیل شده است. نه آن جایگاه ارزش‌مدارانهٔ نخست را دارد، نه هیأت سرکوب شدهٔ دورهٔ دوم را؛ بلکه به شگرد و مفهومی رتوریکی بدل شده است (همان، ۴۳۶). ماحصل تثبیت جایگاه راوی، افزایش مطالعاتی در باب تعداد راویان، ارتباط آن‌ها با هم، و در نتیجه، توجه به لایه‌بندی‌روایی بود. ازجمله پژوهندگان عرصهٔ روایت که کاری اساسی در زمینهٔ روایت‌شناسی ساختارگرا انجام داد، ژرار ژنت بود که در کتاب «کلام روایی» (۱۹۷۲) توجه ویژه‌ای به نقل داشت (ایگلتون، ۱۳۹۲: ۱۴۵_۱۴۶). سایر محققان، هرچند در صدد تدوین نحو روایت برآمدند، کمتر به کارکرد معنایی نقل نظر داشتند. در کتاب «روایت‌شناسی» (۲۰۰۵) نوشتهٔ مانفرد یان نیز نقل فقط در ذیل وضعیت‌های روایی مطرح شده و بابی جداگانه برای آن گشوده نشده است. به‌طورکلی در عرصهٔ روایت‌شناسی، ساختاری موسوم به «نقل» در ذیل داستان‌های دارای ساختار قاب[3] قرار گرفته است.

اکثر تحقیقات پساژنتی مقولات ترتیب، تداوم، وجه، بسامد، و کانونی‌سازی را به‌عنوان الگوی کار در نظر گرفته

1. Mimesis
2. Diegesis
3. Frame story

و به بررسی‌های موردی پرداخته‌اند که می‌توان اشاراتی دربارهٔ تعدد راویان و لایه‌بندی روایی در آن‌ها یافت. از میان بررسی‌های موردی می‌توان به این موارد اشاره کرد:

- دزفولیان و مولودی (۱۳۸۸) در «روایت‌شناسی تاریخ بیهقی: بررسی ساز و کار روایت «حکایت بوبکر حصیری» بر اساس نظریهٔ ژنت» به سه سطح روایی (داستان، روایت، روایتگری) پرداخته‌اند و مؤلفه‌هایی را که این سطوح روایی را در تعامل با یکدیگر نگه می‌دارند (زمان دستوری، وجه و صدا) تحلیل کرده‌اند.
- عبادی آسایش و غیبی (۱۳۹۶) در «بررسی رئالیسم جادویی و نوستالژی بازبینانه در لایه‌های روایی رمان اسفار کاتبان» لایه‌بندی روایی رمان مذکور را به‌عنوان یکی از ویژگی‌های داستان پست‌مدرن در نظر گرفته‌اند و از منظر رئالیسم جادویی به تحلیل اثر پرداخته‌اند.
- رضایی و نیدی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «شکل‌شناسی راوی در حکایات کرامت‌های عرفانی» متعین و نامتعین بودن راویان و تعدد آن‌ها را محور بحث قرار داده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که در حکایات کرامت‌های عرفانی، راوی، شخصی متعین و مجزا از نویسنده است. او می‌تواند شناس یا ناشناس، دانای کل نامحدود یا محدود و دید درونی یا بیرونی داشته باشد، اما نقل‌قول‌هایش مستقیم است و زمان، ضمایر و رنگ و بوی شخصیت را دارد.

سوای بررسی‌های موردی، نگارنده اثری که بتوان آن را تبیین‌کنندهٔ ساختار نقل و کاردکردهای بلاغی آن دانست، نیافت. پژوهش‌هایی که دربارهٔ «فرا داستان» (حضور مؤلف در اثر یا شرح نوشتن داستان) نگاشته شده‌اند، از جهتی می‌توانند به موضوع این مقاله نزدیک باشند؛ اما از سوی دیگر، تلاش فراداستان نویسان برای ساختگی نشان دادن اثر، آن را از ساختار نقل که اساس آن القای حقیقی بودن ماجراست، دور می‌سازد.

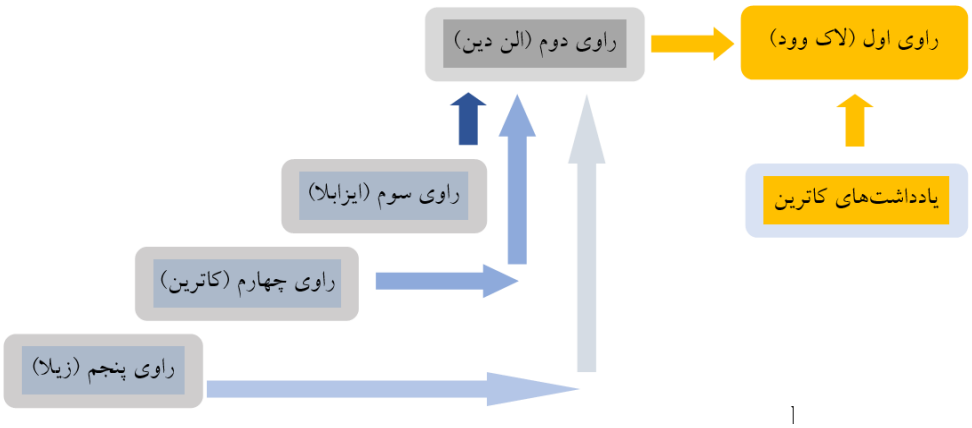
۲- ساختار نقل؛ تعریف، گونه‌ها و کارکردها

۲-۱- تعریف ساختار نقل

در حالت کلی (سوای انواع فرعی) ساختار نقل دارای این فرم است: راویِ اول پس از آنکه به بسترسازی اولیه پرداخت و خواننده را با فضا و شخصیت‌ها آشنا کرد، نقل رویداد کلان را به راویِ دوم می‌سپارد و او را با خواننده تنها می‌گذارد. راوی دوم با بهره‌گیري از روایت گذشته‌نگر، به نقل سرگذشتي نسبتاً پر رخداد (دربارهٔ خود یا دیگری) می‌پردازد. در حقیقت راوی اول پیش‌تر سر نخ‌هایی به خواننده داده است؛ ولی راوی دوم گشایندهٔ کلاف وقایع است و به شیوهٔ ایضاح بعد از ابهام، به‌تفصیل مطالب می‌پردازد. در مواردی راوی سوم یا چهارم ادامه دهندهٔ ماجرا هستند؛ اما میدان‌دار اصلی که دارای اقتدار روایی است، همانا راوی دوم است که خرده روایت‌ها را از راویان بعدی می‌گیرد و به رویداد کلان تزریق می‌کند. گاهی راوی اول در پایان بازمی‌گردد و امانت خود را پس می‌گیرد، یا در میانه سری می‌زند و از

صحت و سلامت امانت خود اطمینان حاصل می‌کند. در گونه‌های پیچیده‌تر نوع روابط متنوع‌تر است که در ادامهٔ بحث به آن‌ها اشاره خواهد شد. شیوهٔ فوق هرچند ساختاری سنتی به شمار می‌آید؛ در ادبیات معاصر نیز به اشکال گوناگون کاربرد دارد. گونهٔ پیچیدهٔ ساختار نقل را بر اساس رمان **بلندی‌های بادگیر** به‌صورت نمودار شمارهٔ یک می‌توان نشان داد:

نمودار شمارهٔ ۱ - ساختار نقل در بلندی‌های بادگیر



در هر یک سطوح، راوی فردیت‌یافته (راوی‌ای که اطلاعاتی دربارهٔ خود داده است) و خودگوی (گویندهٔ رخدادی که خود شخصیت اصلی آن است)، در سطح نقلی بعدی، هویتی غیر شخصی می‌یابد و به دانای کلی بدل می‌شود که یکی از شخصیت‌های قصه‌اش به سخن در آمده و رخدادی را نقل می‌کنند. در این حالت، راوی سطح قبلی در جایگاه روایتگر قرار می‌گیرد.

ساختار فوق را به دو دلیل ساختار **نقل** نامیدیم تا:

۱) از ساختار **قاب** که به هرگونه داستان تو در تویی اشاره دارد، متمایز باشد؛ زیرا در ساختار قاب، داستان‌های درونه‌گیری شده می‌توانند داستان‌های فرعی کاملاً مجزا از یکدیگر باشند (مانند «هزار و یک‌شب» یا «کلیله‌ودمنه»). دو ترکیب وصفی «جعبه‌های چینی» (هفت جعبهٔ درونِ هم) و «عروسک‌های بابوشکای روسی» (عروسک‌های جای گرفته در دل عروسک بزرگ‌تر) که به حوزهٔ نقد وارد شده‌اند، به داستان‌های تو در تو اشاره دارند (نک. عبادی آسایش و غیبی، ۱۳۹۶: ۱۰۰)؛ اما عمدتاً داستان‌های مدرن و پست‌مدرن را-که مورد نظر این مقاله نیستند- توصیف می‌کنند. مضاف بر این، اگر بخواهیم ساختار نقل را در مقام تمثیل و تشبیه قرار دهیم، در هیأت جعبه‌های داخل هم نیست؛ بلکه

بیشـتر به خروج آب از چاه‌های قنات مانند اسـت. آب (رخدادها) از عمیق‌ترین چاه (روایت گذشـته‌نگر دورتر) به چاه‌های کم‌عمق‌تر (روایت گذشـته‌نگر نزدیک‌تر) و سـرانجام به سـطح زمین (روایت همزمان) هدایت می‌شود.

۲) با **تداخل سطوح روایی**[1] تفاوت داشته باشد؛ زیرا ساختار نقل، در جهت طرد متالپسیس و تأکید بر حقیقت‌نمایي عمل مي‌کند (دربارهٔ متالپسیس نک. بامشکی، ۱۳۹۳). هر چه متالپسیس سعي در گریز از نمایش واقعیت دارد، ساختار نقل با انتخاب «راوي- ناظر» یا «راوي- قهرمان» که اطلاعاتي به‌مراتب دقیق‌تر از راوي نخستین دارد، حقیقت‌نمایي را افزوني مي‌بخشد. همچنین در متالپسیس ادغام حیطه‌ها رخ می‌دهد؛ حال‌آنکه در ساختار نقل هرچند راوي تغییر مي‌یابد، هر سطح از روایت در جاي خود باقي مي‌ماند و وارد ساحت دیگري نمي‌گردد تا موجب شکستن مرز واقعیت و خیال شود.

۲-۲- گونه‌های ساختار نقل

بر اساس میزان فاصله و ارتباط راوی نخست با راوی دوم، ساختار نقل دارای اقسام زیر است:

۲-۲-۱- گفت‌وگو

راوی اول در شرایط و محیطی که دو شخص را وادار به همنشینی می‌کند، راوی دوم را ملاقات می‌کند و با وی به گفت‌وگو می‌نشیند. به‌طور مثال راوی اول بیمار است و خدمتکار رویداد کلان را برای او روایت می‌کند (بلندی‌های بادگیر) یا بالعکس راوی دوم در دوران نقاهت است و مایل است شرح آلام خود را بیان کند (مادام کاملیا) یا دو راوی مسافر هستند و ناچارند ساعاتی را در اتوبوس کنار هم سپری کنند (در راه چالوس). به‌تدریج سهم راوی دوم از مکالمه بیشتر می‌شود و وزن مطالب وی فزونی می‌گیرد تا جایی که گفت‌وگو منجر به تک‌گویی وی می‌شود. راوی اول گاهی در حد هدایت یا یادآوری مطلب ورود می‌کند:

> میان حرفش دویدم و گفتم (آل احمد، ۱۳۸۸: ۵۲). قیافهٔ حریص به دانستن من او را به شوق آورد (همان، ۵۴). موضوع صحبت باز فراموشش شده بود. متوجهش کردم (همان، ۵۹).

اما در مجموع، سکوتِ مکالمه‌ای بر گفتار حاکم است و راوی دوم نوعی پاسخ خاموش[2] دریافت می‌کند:

> کم‌کم می‌دیدم که سعی می‌کند مرا به حرف بیاورد. شاید می‌خواست من برایش بگویم که مسافرت من تنها یک سفر گردشی نیست؛ و شاید می‌خواست نظر مرا نسبت به این بدبینی‌های خودش

1. Metalepsis
2. Silent answer

بشنود. ولی من بیش از آن چیزی نگفتم و ساکت ماندم (همان، ۶۳). (دربارهٔ انواع سکوت ارتباطی نک. صادقی، ۱۳۹۲: ۳۶-۵۸).

در برخی نمونه‌ها (نظیر **در راه چالوس**) روایت همزمان همواره پیش روی خواننده است و روایت گذشته‌نگر در حد گزارش‌های راوی دوم باقی می‌ماند. واکنش‌ها و اظهار تأثرهای راوی اول (راویت‌شنو) به جنبهٔ نمایشی داستان قوت می‌بخشد؛ ولی درعین‌حال، مجال دریافت‌های شخصی خواننده را از وی سلب می‌کند.

در شکل دیگر ساختار گفت‌وگو، راوی دوم دفعتاً روایت را در اختیار می‌گیرد و تا پایان یا اواخر داستان خبری از راوی اول جز در هنگام قطع موقت داستان و تنفس راوی دوم، نیست (فرانکشتاین). بستری که راوی اول از محیط و شرایط فعلی ساخته بود، به‌تدریج فراموش می‌شود و خواننده درگیر وقایع درونه‌سازی شده می‌گردد.

به دلیل نقل مطلب به‌صورت شفاهی و حضور فیزیکی روایت‌شنو، گفتمان داستان از نظر دیرِش زمانی[1] از نوع تسریع[2] یا شتاب[3] است و درنگ (توقف کنش) و پرداختن به توصیف، به‌ندرت صورت می‌گیرد. حتی در رمان‌ها نیز وقایع گاهی به‌صورت بسیار موجز نقل می‌شوند. به‌طور مثال در **بلندی‌های بادگیر**، واقعهٔ مرگ آقا و خانم لینتون تنها در چند سطر بیان شده است:

> خانم لینتون چند بار به عیادت کاترین آمد و دستورات و توصیه‌های او در بهبود حال کاتی بسیار مؤثر بود تا اینکه با اصرار، کاتی را به تراش‌کراس‌گرینج برد تا آنجا از وی مراقبت کند. ما هم از خدا خواسته قبول کردیم تا مدتی از شر بهانه‌جویی‌ها و لجاجت بچگانهٔ کاتی راحت باشیم؛ اما زن بیچاره نمی‌دانست این حسن نیتش بلای جانش می‌شود. چون بیماری کاتی به آقا و خانم لینتون سرایت کرد و آن زن و مرد بیچاره به فاصلهٔ چند روز از هم درگذشتند (برونته، ۱۴۰۰: ۹۱).

۲-۲-۲- ملاقات و شنیدن روایت

معمول‌ترین ساختار قصه‌گویی این است که نقال، روایت گذشته‌نگر را در حضور جمعی از شنوندگان یا برای مخاطب خاصی بیان کند. در شکل سنتی، ابتدا از پنجرهٔ زاویه دید سوم‌شخص شاهد ماجرا هستیم و سپس به روایت اول‌شخص راه می‌یابیم (مانند رمان **بامداد خمار**)؛ ولی در ساختار نقل، راوی

1. Duration
2. Speed-up
3. Acceleration

اول‌شخص با توصیف فضا و شخصیت‌ها نوعی همدلی میان خود و راوی دوم برقرار می‌کند. در داستان **گنج** با چنین ساختاری مواجهیم:

«یکی از شب‌های ماه رمضان بود که او (خاله) به منزل ما آمده بود و پس از افطار، معصومه‌سلطان قلیان کدویی گردن دراز ما را که شب‌های روضه توی مجلس، بسیار تماشایی است، برای او آتش کرده بود و او درحالی‌که نی‌قلیان را زیر لب داشت، این‌گونه ادامه می‌داد ...» (آل‌احمد، ۱۳۴۹: ۲۷).

راوی اول‌شخص بی‌آنکه اطلاعاتی دربارهٔ خویش ارائه کند یا به تفسیر و تعبیر بپردازد، فقط در مقام روایت‌شنو حاضر است. آشکارگی-یا به تعبیر چتمن «رسایی آوای روایی»[1] - در سویهٔ راوی اول اندک است و تنها یک داوری ارزشی (تماشایی بودن قلیان در شب‌های روضه) دیده می‌شود. هرچند جنبهٔ نمایشی این فرم، از شکل پیشین (گفت‌وگو) ضعیف‌تر است، راوی اول با درج چند موقعیت تنفس بین گفتار، وجود روایت همزمان را یادآوری می‌کند. وجه کلامی این فرم نیز به دلیل تأثرات و مکث‌های راوی دوم، تا حدی دارای قوت است؛ اما در این‌گونه نیز مانند گونهٔ پیشین سکوت مکالمه‌ای برقرار است و حضار با اینکه حضور فیزیکی دارند؛ اما تبادل آراء صورت نمی‌گیرد و اقتدار راوی به‌عنوان بالادست حفظ می‌شود.

۲-۲-۳- خواندن دست‌نوشته

در این شکل، راوی اول، یادداشت‌ها، نامه‌ها، یا شرح‌حال راوی دوم را می‌یابد (اغلب به‌طور تصادفی). انتخاب این ساختار، بهترین شیوه برای بیان مطالبی است که در گذشته‌ای نسبتاً دور (چندین سال) یا بسیار دور (چندین قرن) رخ داده‌اند. نظر به میزان فاصلهٔ دو راوی، چند حالت مترتب است:

۱) راوی اول، پیشتر راوی دوم را ملاقات کرده است و شناختی از وی دارد. در **یادداشت‌های خانم آلمانی** به راوی اول خبر می‌دهند که خانم آلمانی در حال احتضار است. او به بالین محتضر می‌رود و پس از مرگ وی یادداشت‌های وی را می‌خواند. در دختر پرتقالی نیز پسری خاطرات پدر درگذشته‌اش را می‌یابد.

۲) راوی اول راوی دوم را ملاقات کرده است؛ ولی شناختی از وی ندارد. در داستان **اشک‌ها** راوی اول دختری را در کتابخانه ملاقات می‌کند که شرح‌حال خود را نوشته و عمداً جا گذاشته تا کسی بیابد و بخواند.

1. Audibility

۳) راوی اول نـه راوی دوم را دیـده اسـت، نـه شـناختی از وی دارد. شـکل معماگونـهٔ ایـن حالـت بـر دو شـکل پیشـین فزونـی دارد. در **شَـمّاسِ شـامی** راوی نخسـت، نسـخه‌ای کهـن دربـاره وقـایع عاشـورا می‌یابد.

شکل یادداشت‌ها در میزان کشش و ایجاد تعلیق متفاوت‌اند:

- دست‌نوشـته، خـاطرات تمـام و کمـال راوی دوم اسـت. گـاهی راوی اول مـؤخره‌ای بـر آن می‌افزایـد (اشک‌ها) و گاه نمی‌افزاید و خواننده را با متن تنها می‌گذارد (خاطرات خانهٔ اموات).
- دست‌نوشته کامـل اسـت؛ ولـی حفره‌هـایی در آن وجـود دارد کـه فقـط بـا مراجعـه بـه روایـت همزمـان قابـل پـر کـردن اسـت. در **دختـر پرتقـالی** پسـرک (راوی اول) پـس از آنکـه نوشـته‌های پـدرش را می‌خواند و درمی‌یابـد دختـری کـه پـدرش در کـل داسـتان از وی یـاد کـرده در حقیقـت مـادر خـودش اسـت، از اینکـه مـادر قـبلاً بـه مـرد دیگـری علاقه‌منـد بـوده، دچـار سـوءتفاهم می‌شـود. ذینفـع بـودن راوی او را بـرای یـافتن پاسـخ بـه بیـرون از روایـت گذشـته‌نگر هـدایت می‌کنـد. از ایـن طریـق پیونـدی تنگاتنگ میان روایت گذشته‌نگر با روایت همزمان برقرار می‌گردد.
- دست‌نوشـته کامـل نیسـت و فقـط حـاوی برش‌هـایی مـبهم از وقـایع گذشـته اسـت. در ایـن حالـت پیرنـگ داسـتان پیچیـده‌تر می‌شـود و عنصـر تعلیـق فزونـی می‌یابـد. در **بلنـدی‌های بـادگیر**، راوی اول، یادداشـت‌های کـاترین را کـه در حواشـی کتاب‌هـا نوشـته شـده اسـت، می‌یابـد. یادداشـت‌ها خـط پیوسـته و آغـاز و انجـام مشخصـی ندارنـد و فقـط وقـایع بحرانـی را ثبـت کرده‌انـد کـه شـرح مبسـوط آن‌هـا وجـود راوی دیگـری را لازم می‌نمایـد؛ بنـابراین خواننـدهٔ یادداشـت‌ها اشـتیاقی بـرای ایضاح این ابهام می‌یابد.

۲-۲-۴- ترکیب گفت‌وگو و خواندن دست‌نوشته

در این شکل، مقدمه‌ای که منجر به دست‌یابی به نوشته‌ها می‌شود، گفت‌وگویی است که بین دو راوی صورت می‌گیرد. هرچند نسبت گفت‌وگو به نوشته کمتر است؛ ولی هماهنگی میان دو بخش برقرار است.

در همهٔ موارد دریافت کنندهٔ نوشته‌ها فرد امینی است که نوشته‌ها را بدون دخل و تصرف در اختیار خوانندگان قرار می‌دهد. حتی به دلیل امین بودن او، نویسندهٔ دست‌نوشته‌ها برای یافتن و سپردن یادداشت‌ها به وی متحمل دشواری‌هایی هم شده است (رمان پَر) که بیانگر نوعی داوری ارزشی نویسنده دربارهٔ خود و افزودن اعتبار داستان است.

خلاصهٔ گونه‌های ساختار نقل را در جدول زیر ملاحظه می‌کنید:

جدول شمارهٔ ۱- گونه‌های ساختار نقل

گونه‌های ساختار نقل	راوی اول	با راوی دوم به گفت‌وگو می‌نشیند.	او را به نقل قصه ترغیب می‌کند.
			هدایت گفتار او را بر عهده می‌گیرد.
			فقط شنونده و تأیید کننده است.
			فقط شنونده و گاه انکار کننده است.
		دست‌نوشته‌های راوی دوم را می‌خواند.	شناختی کامل یا نسبی از او دارد.
			شناختی از او ندارد.
	راوی دوم (یا بیشتر)	سرگذشت خود را نقل می‌کند.	
		سرگذشت دیگری را نقل می‌کند.	خود نیز حضوری مؤثر دارد.
			خود نیز حضوری کمرنگ دارد.
			حضوری ندارد.

۲-۳- کارکردهای ساختار نقل

روایت‌شناسي ساخت‌گرا به دلیل آنکه الگوي خود را از زبان‌شناسي دریافت کرده است، هدف خود را توصیف، معرفي مي‌کند نه نقد و تجویز. ازاین‌رو طبقه‌بندي انواع نظام‌هاي روایي (نظیر نظام‌هاي زباني در زبان‌شناسي) هدف غایي تلقي مي‌شود؛ اما در برخي رویکردهاي پساکلاسیك- نظیر رویکردهایي که به ریطوریقاي روایت در شکل‌گیري هویت و روابط میان روایت و جنسیت یا ایدئولوژي مربوط مي‌شود- تأکید ساختارگرایانه بر توصیف به جاي تفسیر و ارزش‌گذاری، به چالش کشیده شده است (نك. هرمن، ۱۳۸۸: ۳۶-۳۸). ازاین‌رو اِشکالی که اغلب به بررسی‌های صوری و تحلیل‌های ساختاری وارد می‌شود، این است که هنگام تجزیهٔ داستان‌ها و تنزل دادن آن‌ها در حد فرمول، جزئیات از بین می‌روند. خصوصاً اگر داستان نوعی بازگویی شفاهی باشد، هنگام بررسی ساختاری، لحن و زبان نادیده گرفته می‌شود (نک. مارتین، ۱۳۹۱: ۷۶-۷۳). هرچند ساخت‌گرایی بیانگر رابطه‌اي است میان اجزای پیام ادبی؛ اما کشف نوع این روابط و توصیف آن‌ها نمی‌تواند پایان کار منتقد ساخت‌گرا باشد؛ زیرا انتخاب نحو دستوري روایت، دلالت‌گر هدف و کارکردي خاص است، و هر فرم، نظام اندیشگاني روایتگر خود را بازگو مي‌کند؛ بنابراین بعد از تعیین گونه‌های ساختار نقل، اهداف نویسندگان از به‌کارگیری این ساختار و کارکردهایی را که برای ایشان متصور بوده است، از نظر می‌گذرانیم.

۲-۳-۱- حقیقت‌نمایی[1]

افسانه‌ها صرفاً رویدادهایی گزارش شده‌اند که همذات پنداری‌هایی از نوع «تحقق آرزو» می‌طلبند. آنان بر بنیاد عدم شباهت میان زندگی ملال‌آور روزمره و زندگی جذاب شخصیت‌های داستان بنا شده‌اند. بالعکس، داستان‌ها نوعی همذات پنداری از نوع «خودشناسی» را در خواننده ترغیب می‌کنند و شخصیت داستان می‌تواند بازنمایی واقع گرایانه‌ای از خواننده باشد؛ بنابراین اولین هدفی که از انتساب کلام به دیگری تعقیب می‌شود، اعتباربخشی از طریق حقیقت‌نمایی است. وقتی «من راوی» از کسی نقل‌قول می‌کند که شاهد عینی ماجرا بوده و اطلاعات به‌مراتب دقیق‌تری از رخدادها دارد، به خبر خود وجههٔ مستند بودن می‌دهد. درعین‌حال، بوی سلب مسئولیت و «العهده علی الراوی» نیز از این شیوه به مشام می‌رسد.

ویرجینیا وولف در کتاب **اتاقی از آن خود** می‌نویسد: «داستان باید به واقعیت‌ها بچسبد و هرچه واقعیت‌ها حقیقی‌تر باشند، داستان بهتری از کار درمی‌آید. این چیزی است که به ما گفته‌اند.» (وولف، ۱۳۸۳: ۳۹). جملهٔ پایانی این نقل‌قول مهم‌ترین اصل مکتب کلاسیک را که بر تمام اصول مقدم است (سید حسینی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱۰۴)، زیر سؤال می‌برد: حقیقت‌نمایی. در آثار مدرن گاه تلاشی عمدی برای ساختگی و خیالی نشان دادن اثر ملاحظه می‌گردد تا از اصول مکتب کلاسیک تخطی شود. به‌طور مثال وولف در همان اثر، هنگام معرفی شخصیت داستانش می‌گوید: «**من** فقط کلمهٔ مناسبی است برای کسی که وجود خارجی ندارد. دروغ از لب‌های من جاری می‌شود ... بنابراین مرا مری بیتون، مری سیتون، مری کارمایکل یا هر نامی که دوست دارید، بنامید. این مسأله هیچ اهمیتی ندارد.» (وولف، ۱۳۸۳: ۲۵). بر خلاف نگاه مذکور (دیدگاه مدرن) در باور سنتی، اثر هر چه حقیقت‌نماتر باشد، ارزشمندتر تلقی می‌شود. این دیدگاه در هنرهای تجسمی نیز تا مدت‌ها پسندی عمومی به شمار می‌رفت.

> «ارسطو فن گفتار را بر اساس وجود گونه‌ای «حقیقت‌نمایی» پایه گذاشت. این حقیقت‌نمایی به کمک سنت، سخن حکیمان، دیدگاه اکثریت، نگرش جاری و غیره در ذهن انسان‌ها جا افتاده است ... حقیقت‌نمایی درنهایت نه بستگی دارد به آنچه وجود داشته (که مربوط است به تاریخ) و نه به آنچه می‌باید باشد (که مربوط است به علم)؛ بلکه تنها مربوط به آن چیزی است که افکار عمومی ممکن می‌شمارد ... ارسطو بر اساس این استدلال، گونه‌ای زیبایی‌شناسی مردم‌پسند را پایه‌ریزی می‌کند» (بارت، ۱۳۹۱: ۲۶).

برای حقیقی جلوه دادن اثر و جهت‌گیری به سود افکار عمومی، سازوکارهای گوناگونی وجود دارد؛ ازجمله

1. Vraisemblance

توصیفات دقیق محیط و آوردن نام شخصیت‌های تاریخی تا بدانجا که برای خواننده باورپذیر باشد. جاحظ در کتاب «البخلاء» با بهره‌گیری از همین شیوه مطالبی غیر حقیقی را به خواننده می‌قبولاند (نک. آتش روز و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۷-۱۴).

نویسندگان شیوهٔ نقل نیز، خبری را که به لحاظ ظاهر اکذب باشد، احسن ندانسته و اغلب کوشیده‌اند روایات خیالی خود را به مستندات تاریخی مانند کنند و به اقوال معتمَد یا نوشته‌های معتبر پشت‌گرم سازند؛ به‌ویژه زمانی که راویِ نخست، روایتگر ماجرایی تاریخی است. در **شمّاس شامی** مردی سوری که برای خرید زمین به شام رفته تصادفاً دست‌نوشته‌ای کهن را نزد عتیقه‌فروشی می‌یابد و به بهایی گزاف می‌خرد. مرد خریدار که از قضا با زبان لاتین آشناست، نسخه را به عربی، و مترجمی دیگر آن را به فارسی ترجمه می‌کند. نسخه شرح وقایع کربلا است که از زبان خدمتکار یکی از سرداران رومی که در زمان وقوع حادثه عاشورا، در شام حضور داشته است، روایت می‌شود. مترجمین (راویان اول) تا پایان داستان از لابه‌لای وقایع سرک نمی‌کشند و رخ نمی‌نمایند و در آخر نیز از داستان نتیجه‌گیری نمی‌کنند تا خواننده با اطمینان از اینکه متنی تاریخی در دست دارد، به مطالعه بپردازد (نک. قیصری، ۱۳۹۱).

در برخی آثار، حقیقت‌نمایی به شیوهٔ نمایشی (یا تئاتری) نشان داده می‌شود. در داستان‌هایی چون **میراث** و **ستم** (مطیعی، ۱۳۶۲) راویِ نخست به‌مانند بیهقی که در ابتدای هر مبحث بیانیه‌ای براعت استهلال گونه تحت عنوان **فصل** می‌آورد، در صحنه حاضر می‌شود و به مقدمه‌چینی برای نقل داستانی که شاهد آن بوده می‌پردازد. سپس نقل روایت کلان را به راوی دوم می‌سپارد. در حقیقت راوی نخست، دانای کلی است که در ابتدای هر داستان خود را می‌نماید و مانند مجری تلویزیون، برنامهٔ بعدی را که تنها وی از پیام آن آگاه است، معرفی می‌کند. گاهی نیز در پایان با ایجاد یک بَستار، قاب‌بندی داستان را کامل می‌کند و تأکید می‌کند که مقدمه و مؤخره در ید قدرت او است.

آغاز داستان **ستم:**

> «قصه‌ای که برای شما می‌نویسم، قصهٔ انسانی است که خروش وجدان خویش را ناشنیده گرفت. مشت‌هایی را که وجدان به سینه‌اش می‌کوفت و او را از ارتکاب به خطا باز می‌داشت، تحمل کرد و ندیده انگاشت ... قصه این است و من می‌روم که از زبان خودِ قهرمان ماجرا را برای شما نقل کنم. نمی‌دانم شما خود چه نتیجه‌گیری‌ای از آن می‌کنید؛ اما من این چند سطر را نوشتم که از آغاز با رنج فرجام کار او آشنا باشید و با وجود رفاه و کامیابی، رنگِ زرد چهره‌اش را بی زمینه ندانید» (همان، ۵۲-۵۱).

در این سرآغاز روایت ناداستانی از سوی فرستندهٔ بالفعل (نویسنده) به‌طور مستقیم به خواننده ارسال می‌گردد. ایجاد جفت ارتباطی «مؤلف/خواننده» موجب تقویت سطح ارتباط برون‌داستانی، و در نتیجه تقویت عنصر حقیقت‌نمایی می‌شود.

در **مادام کاملیا** نیز راوی قبل از شروع داستان به خواننده اطمینان خاطر می‌دهد که شخصیت‌ها واقعی هستند. نویسنده (الکساندر دومای پسر) که هنگام نگارش اثر تنها بیست‌وچهار سال دارد، علت انتخاب شخصیت‌های واقعی را این‌گونه بیان می‌کند:

> «به عقیدهٔ من تا کسی سال‌ها در مورد انواع انسان‌های مختلف مطالعه نداشته باشد، امکان ندارد بتواند شخصیت‌های ارزنده‌ای برای داستان‌های خویش خلق کند. سن و تجربهٔ من در حال حاضر بدان پایه نیست که خواسته باشم برای سرگذشتی که قصد نوشتن آن را دارم، قهرمانانی خیالی را در نظر بگیرم و واقعه‌ای اتفاق نیفتاده را، تصوری به رشتهٔ تحریر درآورم. با شرح این مطلب از خوانندگان درخواست می‌کنم که با اطمینان خاطر از حقیقت داستان، آن را موردمطالعه قرار دهند؛ زیرا در حال حاضر به‌جز قهرمان اصلی این سرگذشت بقیهٔ کسانی که هر یک نقشی در این ماجرا دارند، زنده و در پاریس زندگی می‌کنند تا جایی‌که در صورت لزوم ممکن است با تلفن یا مراجعه به هر یک از آن‌ها قضیه پرسیده شود و صحت آن بر همه مسلم گردد» (دوما، ۱۳۶۰: ۵).

اما سیمین دانشور که در زمان چاپ هفتم **شهری چون بهشت**[1] هشتادویک سال دارد، همچنان بر واقعی بودن شخصیت‌ها تأکید می‌ورزد و آن را دلیل بر ناتوانی در خلق شخصیت‌های خیالی نمی‌داند؛ بلکه ازآن‌رو که حاصل تجربهٔ زیسته‌اند، ارزشمند تلقی می‌کند:

> «کتاب حاضر (شهری چون بهشت) ... یادگاری است از دوران سیاه اختناق و نموداری است از اجتماعی که در آن زیسته‌ام و زندگی را تجربه کرده‌ام. بیشتر شخصیت‌های داستان‌هایش واقعی است و با آن‌ها شخصاً برخورد داشته‌ام.» (دانشور، ۱۳۸۱ :۷).

۲-۳-۲- دفعِ دخلِ مُقدّر

زمانی که فاصله میان راویِ نخست با شخصیت تجربه‌گر- چه به لحاظ دورهٔ تاریخی، سن، جنس، موقعیت اجتماعی، و تجربه‌های زیسته- فزونی می‌یابد، پافشاری در مستندسازی نیز بیشتر ملاحظه می‌گردد. مری شلی در **فرانکشتاین** وقایعی مربوط به اکتشافات علمی و سفرهای دریایی را نقل می‌کند که با توجه به موقعیت زن در آن دوره

---

۱. این اثر به عنوان نمونهٔ ساختار نقل بیان نشده و فقط جملهٔ نویسنده از مقدمهٔ اثر دربارهٔ اهمیت حقیقی بودن شخصیت‌ها ذکر شده‌است.

(قرن نوزدهم)، مسائلی مردانه به شمار می‌رفتند؛ بنابراین وی به شیوه‌ای هوشمندانه، قالب نامه‌های یک دریانورد به خواهرش را به‌عنوان زاویهٔ دید برمی‌گزیند و خواننده را به مرجع اصلی واگذار می‌کند تا از سوءتعبیرهای احتمالی پیشگیری کرده باشد. ناخدا رشتهٔ کلام را به فرانکشتاین (دانشمندِ سازندهٔ هیولا)، و فرانکشتاین به هیولا می‌سپارد. سپس این حرکت، معکوس می‌گردد تا خواهر ناخدا (خوانندهٔ خاموش نامه‌ها) از جریان وقایع آگاه گردد و آن را به اطلاع سایرین برساند (نک. شلی، ۱۳۹۸).

در **بلندی‌های بادگیر** راوی روایت کلان، الن، خدمتکار خانه است؛ اما نویسنده برای دفع این پرسش که چگونه یک زن عامی دارای چنین دانش گسترده و تعقلی است، لازم می‌داند این توضیح را اضافه کند که الن با فرزندان ارباب بزرگ شده و اغلب کتاب‌های موجود در منزل را خوانده است.

۲-۳-۳- فشرده کردن روایت

در روایات پر رخداد و زندگینامه‌ای، ساختار نقل می‌تواند به ایجاز کلام یاری برساند. این شیوه خصوصاً در داستان‌های کوتاه که فرصتی برای شرح و بسط وقایع وجود ندارد، کاربردی‌تر است. در داستان **گنج** (آل احمد، ۱۳۴۹) راویِ اول، پای صحبت خاله نشسته است. خاله (راوی دوم) داستان زندگی بتول را نقل می‌کند. وقایع شامل ازدواج بتول با مرد فقیر، یافتن گنج و ثروتمند شدن، از دست دادن ثروت، و بی سر و سامانی بتول می‌شود. خاله به‌عنوان یک راوی ناظر طی یک مجلس تمامی رخدادها را بیان می‌کند و بر جزئیات تأکید و درنگی ندارد. راویِ اول چندین بار در خلال روایت، با توصیف حالات و کنش‌های خاله قصه را تقطیع می‌کند و خواننده را به روایت همزمان می‌آورد و یادآور می‌شود که این فقط یک تک‌گویی است که در نشستی کوتاه صورت گرفته است. با توجه با اینکه راوی دوم «من تجربه‌گر» نیست، پرش‌های بلند زمانی و تأکید بر رئوس وقایع، طبیعی می‌نماید.

۲-۳-۴- چندصدایی کردن اثر

بنابر باور باختین، در متونی که در آن‌ها چندصدایی وجود دارد، «به عوض یک راوی یا زاویهٔ دید واحد، راویان متعدد با یکدیگر بر سر نقل داستان رقابت می‌کنند» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۸). از نظر وی، «صدا» اصطلاحی است برای اشاره بر شبکه‌ای از باورهای ایدئولوژیک و روابط قدرت در جامعه که با مخاطب قرار دادن خواننده، جایگاه ایدئولوژیکی خاصی را تلویحاً برای او معین می‌کند. به عبارتی، «صدا» عبارت است از زبانی که مقصودهای خاصی را افاده می‌کند. زبان مشحون از نیات دیگران است. تهی کردن زبان از نیات اغیار، یا به‌عبارت‌دیگر تحمیل کردن

نیت‌ها و تأکیدهای شخصی خود به آن، فرایندی دشوار و پیچیده است (باختین، ۱۹۸۱: ۲۹۴). دموکراسی بر مبنای گفت‌وگو و امکان مکالمه شکل می‌گیرد. باختین در مقابل دیالوگ، مونولوگ را قرار می‌دهد که مَنِشی سرکوبگرانه دارد. «مونولوگ خصلت استبدادی دارد. مونولوگ اجازهٔ بروز به دیگری را نمی‌دهد و بنابراین، سرکوبگر است» (انصاری، ۱۳۸۴: ۱۳۳).

زمانی که مشابهت و نزدیکی زیادی میان ویژگی‌های راوی اول (نویسنده) با شخصیت داستان وجود دارد، بهره‌گیری از ساختار نقل می‌تواند شیوهٔ مناسبی برای اظهارنظرهای شخصی باشد و چون ظاهراً عقاید شخصیت داستان است، پس نقدی نمی‌تواند بر آن روا باشد و مجالی پدید می‌آید برای چندصدایی کردن اثر یا دست‌کم وانمود کردن یا تلاش برای آن. در داستان **اشک‌ها** (نک. دانشور، ۱۳۲۷ :۳- ۵۴) راوی اول، تصادفاً دست‌نویس‌های دختر جوانی را در کتابخانهٔ دانشگاه می‌یابد. مضمون نوشته‌ها کشمکش‌های عاطفی دانشجو با استاد است. راوی نخست، قرینهٔ روشنی دال بر جنسیت خود به دست نمی‌دهد؛ ولی طبق قانون لنسر در غیاب هرگونه نشانهٔ جنسیتی در داستان، جنسیت شخصیت همان جنسیت نویسنده است (یان،۱۳۹۷: ۷۵)، بنابراین سیمین دانشور در قالب دختر دانشجو یادداشت‌های دختری دیگر را می‌یابد و طبق قاعدهٔ «آندره ژید که گفته است هرگز عقیده‌ای را مگو مگر از طریق شخصیت» (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۴۶) در قالب راوی دوم، عقاید شخصی‌اش را بیان می‌کند؛ اما در دو صدایی کردن اثر توفیقی حاصل نمی‌کند و با اینکه سعی دارد میان خود و شخصیت داستان فاصله بیندازد و کانون روایت را به دیگری انتقال دهد، هیچ‌گونه تفاوت آوایی میان آهنگ راوی اول، و راوی دوم مشاهده نمی‌شود. علایق، نوع مطالعات، و زبان هر دو راوی کاملاً یکسان است و مونولوگ استبدادی و سرکوبگر باختین، در این تک‌صدایی نمایان است. این عدم توفیق در چندصدایی کردن اثر در رمان **مادام کاملیا** نیز مشهود است. راوی اول و دوم در واقع همان نویسنده‌اند با همان سن و موقعیت اجتماعی و عقاید. داستایوفسکی هم در **خاطرات خانهٔ اموات** از ساختار نقل برای بیان خاطرات زندان بهره می‌برد. راوی اول در روستایی واقع در سیبری یک تبعیدی اسرارآمیز را ملاقات می‌کند که دورهٔ دهسالهٔ زندان خود را سپری کرده است. چندی بعد تبعیدی فوت می‌کند و یادداشت‌های او به دست راوی اول می‌رسد (نک. داستایوفسکی، ۱۳۹۷: ۳- ۹). ازاین‌پس خواننده با یادداشت‌ها که خاطرات دهشت‌بار زندان هستند، تنها می‌ماند و تا پایان کتاب با راوی دوم پیش می‌رود. هرچند در این رمان نیز لحن دو صدایی بین دو راوی دیده نمی‌شود (زیرا شرح تجربیات شخصی داستایوفسکی در سیبری است)؛ ولی راوی اول بر خلاف دانشور، به شکل

مداخله‌جویانه وارد صحنه نمی‌شود و تأثرات خود را از خواندن آن مطالب ابراز نمی‌دارد و نتیجهٔ اخلاقی آن را به خواننده تحمیل نمی‌کند. در خاطرات خانهٔ اموات تنها فاصله‌ای که بین نویسنده و راوی دوم (شخصیت تجربه‌گر) وجود دارد، اتهامی است که به خاطر آن به زندان افتاده‌اند. اتهام زندانیِ داستان کشتن زنش است؛ حال آنکه داستایوفسکی به اتهامات سیاسی به زندان افتاده است. این تفاوت اتهام را می‌توان نوعی تقیه از سوی نویسنده به شمار آورد.

در برخی داستان‌های دارای ساختار نقل، چندصدایی شدن به‌صورت نقل مکرر[1] نمایش داده می‌شود؛ بدین معنا که یک واقعه توسط چند راوی به گونه‌های مختلف بیان می‌شود. در **شیدا و صوفی** (یثربی، ۱۳۹۶) که درونمایه‌ای پلیسی و جنایی دارد، مانند اغلب داستان‌های این ژانر، رخدادی واحد از زبان راویان متعدد به شیوه‌های مختلف بیان می‌شود و هر کس از منظر خود و با صدای خود ماجرا را تعریف می‌کند. در این رمان، هر روایت، روایت پیشین را نسخ می‌کند تا روایت‌های نامعتبر کنار روند و حقیقت کشف گردد.

نتیجه‌گیری

«نقل» از دیرباز روشی برای بازگویی داستان بوده است. در رویکردهای مدرن، شخصیت‌ها از طریق گفت‌وگو و کنش، داستان را «نمایش» می‌دهند؛ اما در شیوهٔ نقل، راوی از فراز رخدادها با حفظ اقتدار خود در تعبیر و تفسیر، به شرح قصه می‌پردازد. تعدد راویان موجب لایه‌بندی روایی داستان می‌شود. هر راوی خویشکاری ویژه‌ای دارد. راوی نخست، در روایت همزمان، صحنه و فضا و شخصیت‌ها را به‌طور اجمالی توصیف می‌کند یا به‌عنوان مؤلف/راوی در سطح برون‌داستانی می‌ایستد و با خواننده رابطه‌ای بی‌میانجی برقرار می‌کند. راوی دوم رویداد گذشته‌نگر را با استفاده از دیده‌های خود یا شنیده‌هایش از راویان بعدی، نقل می‌کند و حفره‌هایی را که راوی نخست با آن‌ها برخورد کرده، پر می‌کند. «گفت‌وگو» و خواندن «دست‌نوشته» یا ترکیب هر دو شیوه، شگردهایی برای پیشبرد داستان به شیوهٔ نقل هستند. در شیوهٔ گفت‌وگو- به دلیل حضور فیزیکی شنونده- عناصر همدلی ملاحظه می‌شود؛ ولی در فرم دست‌نوشته، فاصله‌ای زمانی و مکانی میان فرستندهٔ خبر (گویندهٔ غایب) با دریافت‌کننده پدید می‌آید که موجب شکل نگرفتن تأثرات کلامی و رفتاری می‌گردد؛ مگر آنکه نگارنده در انتها مجدداً حضوری فیزیکی بیابد.

از دیدگاه معناشناسانه، ساختار نقل دارای چندین کارکرد است: «حقیقت‌نمایی»، «دفع دخل مقدر»، «فشرده

1. Repetitive telling

کردن روایت»، و «چندصدایی کردن اثر». از این میان، به عنصر حقیقت‌نمایی به‌عنوان خصیصه‌ای اعتبار بخشنده، عنایت بیشتری شده است؛ زیرا از ارسطو گرفته تا نویسندگان رمان‌های قرن نوزدهم و برخی نویسندگان معاصر، همه بر این امر اتفاق‌نظر داشته‌اند که کلام حقیقت‌نما (حقیقت به‌عنوان امری عامه‌پسند) برتری ویژه‌ای بر پندارهای برساخته دارد.

با اینکه داستان‌های دارای ساختار نقل، نظامی تقریباً تعریف شده دارند؛ ولی خلاقیت نویسندگان در پردازش پیرنگ داستان‌ها غث و ثمین است. برخی نویسندگان سطوح چندگانهٔ روایت را همانند یک شبکهٔ درهم‌تنیده به هم پیوند داده‌اند و بر کشش و تعلیق داستان افزوده‌اند، و برخی دیگر به ایجاد دو سطح از هم گسستهٔ سخنان راوی اول و دوم بسنده کرده‌اند.

کتابنامه

آتش‌روز، حبیب؛ اسماعیلی طاهری، احسان؛ میر احمدی، سید رضا؛ عامری، شاکر. (۱۳۹۸). «حقیقت‌نمایی در البخلای جاحظ (مورد کاوی قصه‌های اهل مرو و خراسان)». پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی. شمارهٔ ۱۷: ۷- ۳۰.

آل احمد، جلال. (۱۳۴۹). دیدوبازدید. تهران: امیرکبیر. چاپ پنجم.

ـــــــــــــ. (۱۳۸۸). از رنجی که می‌بریم. تهران: فردوس. چاپ ششم.

انصاری، منصور. (۱۳۸۴). دموکراسی گفت‌وگویی. تهران: مرکز.

ایگلتون، تری. (۱۳۹۲). پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز. چاپ هفتم.

بارت، رولان. (۱۳۹۱). نقد و حقیقت. ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: مرکز. چاپ ششم.

بامشکی، سمیرا. (بهار ۱۳۹۳). «تداخل سطوح روایی». جستارهای ادبی. شمارهٔ ۱۸۴: ۱-۲۷.

براهنی، رضا. (۱۳۶۸). قصه‌نویسی. تهران: البرز. چاپ چهارم.

برونته، امیلی. (۱۴۰۰). بلندی‌های بادگیر. ترجمهٔ لیلا زارع. ساری: فانوس سپهر.

داستایوفسکی، فئودور میخائیلوویچ. (۱۳۹۷). خاطرات خانهٔ اموات. ترجمهٔ مینا امان‌الله پور. تهران: بهبود.

دانشور، سیمین. (۱۳۲۷). آتش خاموش. تهران: علمی.

ـــــــــــــ. (۱۳۸۱). شهری چون بهشت. تهران: طاعتی. چاپ هفتم.

دزفولیان، کاظم؛ مولودی، فؤاد. (تابستان ۱۳۸۸). «روایت‌شناسی تاریخ بیهقی: بررسی ساز و کار روایت «حکایت بوبکر حصیری» بر اساس نظریه ژنت». تاریخ ادبیات. شمارهٔ ۶۱: ۸۵- ۱۰۲.

دوما، الکساندر. (۱۳۶۰). مادام کاملیا. ترجمهٔ غلامحسین قراگزلو. تهران: توکا.

رضایی، مهدی؛ نیدی، عزیزه. (تابستان ۱۳۹۸). «شکل‌شناسی راوی در حکایات کرامت‌های عرفانی». عرفان اسلامی. شمارهٔ ۶۰: ۳۵۸-۳۷۷.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۱). مکتب‌های ادبی. تهران: نگاه. چاپ دوازدهم.

شلی، مری. (۱۳۹۸). فرانکشتاین. ترجمهٔ مهراب حسنوند. تهران: باران خرد.

صادقی، لیلا. (۱۳۹۲). کارکرد گفتمانی سکوت در داستان کوتاه ایرانی معاصر. تهران: نقش‌جهان.

عبادی آسایش، مریم؛ غیبی، محمود رضا. (بهار و تابستان ۱۳۹۶). «بررسی رئالیسم جادویی و نوستالوژی بازبینانه در لایه‌های روایی رمان اسفار کاتبان». زبان و ادب فارسی. سال ۷۰. شمارهٔ مسلسل ۲۳۵: ۹۷- ۱۲۲.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۶). شاهنامهٔ فردوسی؛ متن انتقادی از روی چاپ مسکو. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره. چاپ چهارم.

قیصری، مجید. (۱۳۹۱). شمّاس شامی. تهران: افق. چاپ چهارم.

کاستانیو، پل. (۱۳۸۷). راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید، رویکردی زبان بنیاد به نمایشنامه‌نویسی. ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت).

گاردر، یوستاین. (۱۳۹۰). دختر پرتقالی. ترجمهٔ مهوش خرمی‌پور. تهران: تندیس. چاپ هشتم.

ماتیسن، مری شارلوت. (۱۳۹۴). پَر. ترجمهٔ میمنت دانا. تهران: انتشارات پر.

مارتین، والاس. (۱۳۹۱). نظریه‌های روایت. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس. چاپ پنجم.

مطیعی، منوچهر. (۱۳۶۲). میراث. بی‌جا: مجرد.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۰). دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه. چاپ چهارم.

وولف، ویرجینیا. (۱۳۸۳). اتاقی از آن خود. ترجمهٔ صفورا نوربخش. تهران: نیلوفر.

هرمن، دیوید. (۱۳۸۸). روایت‌شناسی ساختارگرا. ترجمهٔ محمد راغب. فصلنامهٔ هنر. شمارهٔ ۸۲: ۳۰-۳۸.

یان، مانفرد. (۱۳۹۷). مبانی روایت‌شناسی: مبانی نظریهٔ روایت. ترجمهٔ محمد راغب. تهران: ققنوس.

یثربی، چیستا. (۱۳۹۶). شیدا و صوفی. تهران: قطره.

Bakhtin, Michel. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Trans). Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Rimmon-kennan, Shlomith. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.78506.1349

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۹، زمستان ۱۴۰۱، صص ۷۷-۱۰۰
مقالهٔ پژوهشی

خیّام از نیشابور تا روم

(جایگاه خیام در ادبیات دیوانی ترک و ترجمه‌های ترکی رباعیات)*

تاریخ دریافت: ۰۸ شهریور ۱۴۰۱/ تاریخ پذیرش: ۱۴ اسفند ۱۴۰۱

فریبا شکوهی[۱]

چکیده

شهرت حکیم عمر خیام نیشابوری (۴۴۰- ۵۱۷ق) در منابع کهن بیشتر در مقام فیلسوف، حکیم، طبیب، عالم جبر و هندسه، ریاضی‌دان و منجمی پُرآوازه مطرح بود. اگرچه در برخی منابع سدهٔ ششم تا هشتم هجری رباعیاتی از خیام به عربی و فارسی نقل شده، اما آوازهٔ او در مقام شاعری رباعی‌گوی از اوایل سدهٔ ۱۹م/ ۱۳ق با ترجمهٔ فیتزجرالد انگلیسی آغاز می‌شود و به دنبال آن موجی از ستایش و استقبال از شعر و اندیشهٔ خیام در ایران و جهان غرب به راه می‌افتد. سرزمین آناطولی (ترکیهٔ امروزی) نیز از این موج بی‌نصیب نمی‌ماند. بیشتر شاعران ترک‌زبانی که از دورهٔ سلجوقی و به‌ویژه عثمانی شیفتهٔ زبان و ادب فارسی بودند و نیز شماری از ادیبان و شاعران نوگرای عصر جمهوری، متأثر از رباعیات و اندیشهٔ خیام، افزون بر ستایش او، به شیوهٔ خیام رباعی سرودند و یا رباعیات او را ترجمه کردند و بر آن شرح نوشتند. در این جستار حضور خیام و تأثیر رباعیات او در حوزهٔ آناطولی در سه بخش بررسی می‌شود: خیام و شاعران عثمانی؛ ترجمهٔ رباعیات خیام به زبان ترکی از آغاز تا کنون با تکیه بر ترجمهٔ حسین دانش و رضا توفیق؛ خیام از نگاه برخی منتقدان ترک.

کلیدواژه‌ها: خیام، رباعی، ترجمه، آناطولی، شاعران عثمانی.

* این مقاله به مناسبت انتشار ترجمهٔ رباعیات خیام به قلم حسین دانش و رضا توفیق با عنوان خیام نیشابوری، زندگی، افکار و رباعیات، ترجمه و توضیح شیخ ابراهیم زنجانی، تصحیح و تدوین مسعود جعفری جزی (تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۴۰۰) نوشته شده است.

۱. استادیار فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ایران. E-mail: Shokuhifar666@gmail.com

۱. مقدمه

امروزه گرچه توماس هاید[1] (۱۶۳۶-۱۷۰۳م) شرق‌شناس انگلیسی را نخستین یادکنندهٔ خیام و رباعیات او (۱۷۰۰م) و یوزف فون هامر پورگشتال[2] (۱۷۷۴- ۱۸۵۶م) شرق‌شناس اتریشی را نخستین مترجم رباعیات خیام (۱۸۱۸م) به زبان آلمانی دانسته‌اند، اما آوازهٔ خیامِ شاعر به طرز شگفت‌انگیزی با ترجمهٔ آزادِ رباعیات خیام به قلم ادوارد فیتزجرالدِ[3] انگلیسی در ۱۸۵۹م/ ۱۲۳۸ش آغاز شد. ترجمهٔ فیتزجرالد چنان ستایش و استقبالی از شعر و اندیشهٔ خیام در پی داشت که بسیاری از شاعران و نویسندگان غرب و شرق و به‌ویژه ایرانیان[4] را به پژوهش دربارهٔ خیام و انتشار رباعیات او و غیر ایرانیان را به ترجمهٔ رباعیات او به زبان‌های گوناگون ترغیب کرد. ازجمله چالش‌های پیش روی پژوهندگان خیام عبارت بود از: شناخت و تفکیک گزارش‌های تاریخی و اصیل و روایت‌های افسانه‌ای دربارهٔ زندگی خیام؛ تفاوت میان خیامِ فیلسوف و دانشمند با خیامِ شاعر؛ جستجوی دلایل اصلی شهرت شگفت رباعیات خیام در جهان؛ تشکیک دربارهٔ انتساب رباعیات به خیام نیشابوری یا شخصی دیگر به همین نام؛ شناسایی قدیم‌ترین نسخه‌های رباعیات و طبقه‌بندی و تعیین رباعیات اصیل، الحاقی و منسوب به خیام[5] و انتشار نسخهٔ منقّح از رباعیات خیام و ترجمهٔ رباعیات. در این میان شاعران و ادیبان ترک به سبب نزدیکی زبان، خط و فرهنگ ترکیه در دورهٔ عثمانی به فرهنگ و خط و زبان فارسی، بیش از دیگران از ساختار و درونمایهٔ شعر خیام تأثیر پذیرفتند. ازاین‌رو، هنگامی‌که موجِ خیام‌پژوهی در اواخر سدهٔ ۱۹م/ ۱۳ق به آناطولی رسید، شاعران، علاوه بر بزرگداشت او در شعر خود، متن فارسی و ترجمهٔ شماری از رباعیات خیام را در شماره‌های مختلف جراید عثمانی نظیر اجتهاد، تورک یوردی (سرزمین ترک)،

1. Thomas Hide
2. Joseph von Hammer-Purgstall
3. Edward FitzGerald

٤. در ایران پیش از رواج شیوهٔ علمی تصحیح، مجموعه‌هایی مغشوش با نام رباعیّات خیّام وجود داشت، تا آنکه بیش از یک سده پس از ترجمهٔ فیتزجرالد (۱۲۸ سال)، نخستین بار صادق هدایت متن منقّحی از رباعیات خیام را با عنوان ترانه‌های خیام در ۱۳۱۳ش منتشر کرد و سپس محمدعلی فروغی و قاسم غنی شماری دیگر از رباعیات خیام را با استفاده از منابع کهن در ۱۳۲۱ش به چاپ رساندند و پس از آن پژوهشگرانی چون اسماعیل یکانی در عمر خیّام، نادرهٔ ایام (۱۳۴۲ش)، علی دشتی در دمی با خیّام (۱۳۴۴ش)، محمّدمهدی فولادوند در خیّام‌شناسی (۱۳۴۷ش)، جعفر آقایانی چاووشی در سیری در افکار علمی و فلسفی حکیم عمر خیّام نیشابوری (۱۳۵۸ش) و علیرضا ذکاوتی قراگوزلو همدانی در عمر خیّام نیشابوری، حکیم و شاعر (۱۳۷۷ش) به ارائهٔ نظرات خود دربارهٔ خیام پرداختند. جدیدترین و بهترین پژوهش و تصحیح انتقادی رباعیات خیام به کوشش سیدعلی میرافضلی بدین شرح منتشر شده است: رباعیات خیام در منابع کهن (۱۳۸۲ش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی)؛ رباعیات خیام و خیامانه‌های پارسی (۱۳۹۹ش، تهران: انتشارات سخن).

۵. میرافضلی (۱۴۰۰: ۱۲۹) با استفاده از سه معیارِ ارزیابی منابع و تواتر رباعیات، پالایش رباعیات خیام از سروده‌های دیگران و فرم چهار قافیه‌ای رباعیات، تنها ۲۰ رباعی را در شمار رباعیات اصیل خیام جای داده است.

جریدهٔ صوفیه، حیات و ادبیات عمومیه مجموعه‌سی منتشر کردند و بعدها پژوهشگران معاصر ترک، آثار بسیاری در قالب کتاب، مقاله و پایان‌نامه در شرح‌حال خیام، ترجمه و شرح رباعیات او تدوین کردند. آشنایی با این آثار در پژوهش‌های خیام‌شناسی و در بررسی ترجمه‌های رباعیات و میزان تأثیر شعر و اندیشهٔ خیام بر شاعران سرزمین‌های دیگر بسیار ارزشمند می‌نماید.

۲. پیشینهٔ تحقیق

تا کنون مقاله‌های بسیاری دربارهٔ معرفی ترجمهٔ رباعیات خیام به زبان‌های اروپایی، عربی و حتی چینی و گرجی به قلم پژوهشگران ایرانی نوشته شده، اما پژوهشی مستقل دربارهٔ جایگاه خیام در ادبیات ترکیه و تأثیرپذیری شاعران آن دیار از خیام تدوین نشده و تنها به اشاراتی پراکنده در برخی آثار بسنده شده است. در زمینهٔ معرفی ترجمه‌های ترکی در آناطولی چند پژوهش بدین شرح در دست است: معرفی دوازده ترجمه در کتاب زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی نوشتهٔ محمد امین ریاحی (۱۳۶۹: ۲۲۰ پانوشت ۲) به نقل از کتابشناسی آثار، ترجمه‌ها و نشریات فارسی ایران منتشر شده در ترکیه[1]؛ ده ترجمه در کتابشناسی خیام به کوشش فاطمه و زهرا انگورانی (۱۳۸۱: ۲۳۹- ۲۴۰)؛ انتشار سه مقاله از رحیم رئیس‌نیا با عنوان «پیشینهٔ ترجمهٔ رباعیات خیام به ترکی و بازسرایی‌های یحیی کمال» نخست در همایش بین‌المللی پیوندهای زبان و ادب ایران و ترکیه در دانشگاه استانبول و سپس در شمارهٔ ۸۶ مجلهٔ بخارا (۱۳۹۱: ۶۱ -۷۱)، «پیشینهٔ ترجمهٔ رباعیات خیام به زبان ترکی»، شمارهٔ پیاپی ۱ فصلنامهٔ سفینهٔ تبریز (۱۳۹۵: ۲۱- ۳۱) و «ترجمهٔ رباعیات خیام به ترکی» در نشریهٔ جهان کتاب، س ۲۶، ش ۹ (۱۴۰۰: ۸ به بعد). از مقاله‌های دانشنامه‌ای نیز ذیل مدخل «خیام» در جلد ششم دانشنامهٔ ادب فارسی در آناتولی و بالکان زیر نظر حسن انوشه (۱۳۷۵: ۳۶۶- ۳۶۸) به شماری از ترجمه‌های ترکی اشاره شده است.

در ترکیه نیز تا کنون آثار بسیاری در قالب مقاله، کتاب، رمان و پایان‌نامه[2] دربارهٔ شرح‌حال و اندیشهٔ خیام و به‌ویژه

1. Türkiye'de basılmış Farsça eserler, çeviriler ve İran'la ilgili yayınlar bibliyografyası, Millî Kütüphane, Ankara 1971.

۲. در سال‌های اخیر چند پایان‌نامه نیز در دانشگاه‌های ترکیه با موضوع خیام و رباعیات او دفاع شده که حاکی از اهمیت شناخت این شخصیت برجسته در میان محافل دانشگاهی ترکیه است. از جمله، *عمر خیام و رسائل فلسفی او* (۱۹۹۹م)؛ *پرسش دربارهٔ گرایش به داستان‌پردازی در ارتباطات بصری از طریق شرح رباعیات عمر خیام با روش‌های ارتباطات بصری مدرن* (۲۰۲۰م)؛ *نمادهای عرفانی در شعر عمر خیام* (۲۰۲۰م)؛ *مطالعهٔ تطبیقی شعر*

(ادامهٔ پاورقی در صفحهٔ بعد)

دربارهٔ مقام علمی او تدوین شده که معرفی و بررسی آن‌ها در این جستار ممکن نیست. دربارهٔ معرفی ترجمه‌های ترکی رباعیات خیام نیز چند کتاب و مقاله به زبان ترکی استانبولی در سال‌های اخیر به چاپ رسیده که از منابع این پژوهش است[۱]. مدخل «عمر خیام» در دانشنامه‌های ترکی نیز که پیشتر به قلم ولادمیر مینورسکی[۲] شرق‌شناس روس در جلد نهم دائرة المعارف اسلام (۱۹۶۴: ۴۷۲- ۴۸۰) نوشته شده بود، در جلد نهم دائرة المعارف اسلامی ترکی[۳] (۱۹۷۰م) باز نشر شد. همین مدخل بعدها به قلم دو تن از پژوهشگران ترک در دو بخش نوشته و در جلد ۳۴ دانشنامهٔ اسلام (آنکارا ۲۰۰۷: ۶۶- ۷۰) منتشر شد: بخش نخست: چهرهٔ علمی خیام به قلم یاووز اونات[۴] (۶۶- ۶۸) و بخش دوم: چهرهٔ ادبی خیام و ترجمهٔ رباعیات او به زبان ترکی به قلم حجابی کرلانقیچ[۵] (۶۸- ۷۰).

با توجه به آنچه گفته شد، تا کنون جز اشارات پراکنده، پژوهشی مستقل در ایران دربارهٔ جایگاه خیام در شعر شاعران عثمانی انجام نشده است. دربارهٔ ترجمه‌های رباعیات خیام در ترکیه نیز در برخی مقاله‌ها تعدادی از این ترجمه‌ها نام برده شده و در یک مورد یعنی مقالهٔ رئیس‌نیا پس از اشاره به نخستین ترجمهٔ رباعیات در ترکیه و نیز ترجمهٔ دانش و توفیق، بر معرفی ترجمهٔ منظوم یحیی کمال بیاتلی تأکید شده است. نگارنده در این جستار کوشیده است نخست تأثیر خیام بر شعر شاعران آناطولی و دیدگاه محققان برجستهٔ ترک را دربارهٔ خیام و شعر او بررسی و ارزیابی کند و افزون بر این فهرستی جامع از ترجمه‌های رباعیات خیام به زبان ترکی در ترکیه ارائه دهد. این ترجمه‌ها بر پایهٔ منابع متقدم و تحقیقات نوین پژوهندگان ترک گردآوری و به ترتیب تاریخی از آغاز تا کنون معرفی شده است. بی‌شک

خیام و پرسی بیس‌شلی (۱۷۹۲- ۱۸۲۲م) غزل‌سرای انگلیسی (۲۰۲۱م)؛ *رباعیات عمر خیام* (تحقیقی دربارهٔ ترجمهٔ حسین دانش)(۲۰۱۲م)؛ *مقایسه‌ای میان چهارپاره‌های خیام و ابوسعید ابوالخیر با قاضی برهان‌الدین و نسیمی* (۲۰۲۱م).

۱. شایستهٔ یادآوری است مقالهٔ «رباعیات عمر خیام در زبان ترکی و رباعیات ترکی» نوشتهٔ سوتمان به زبان انگلیسی و با مشخصات زیر نیز در ۲۰۱۲م به چاپ رسیده است:

Sötemann, S., "Quatrains of 'Umar Khayyām in Turkish, and Turkish Quatrains", *The Great 'Umar Khayyām: A Global Reception of the Rubáiyát*, ed. A. A. Seyed-Ghorab, Leiden: 2012., 97- 10.

این کتاب با عنوان فیلسوف تودار و رباعیات بودار (پذیرش جهانی رباعیات حکیم عمر خیام) به قلم مصطفی حسینی به فارسی ترجمه و از سوی نشر هرمس در ۱۳۹۹ش به چاپ رسیده است. سوتمان ضمن اشاره به پرهیز شاعران عثمانی از سرایش رباعی، ترجمهٔ رباعیات خیام به قلم یحیی کمال بیاتلی را ستوده است.

2. Minorsky.
3. *Türkiye Diyanet Vakfi İslam Ansiklopedisi*
4. Yauz Unat
5. Hicabi Kırlangıç

بررسی تحلیلی هر یک از این ترجمه‌ها نیازمند پژوهشی مستقل است و این جستار گامی است کوچک با هدف آشنایی محققان فارسی‌زبان برای شناخت بیشتر تأثیر خیام بر شاعران عثمانی و تاریخچهٔ ترجمهٔ رباعیات خیام به زبان ترکی.

۳. خیام و شاعران عثمانی

دیوان شاعران عثمانی منبع اصلی برای بررسی حضور و تأثیر خیام در شعر شاعران متقدم آناطولی است. زبان فارسی که از دوران سلجوقیان روم (حک: ۴۸۳- ۷۰۷ق/ ۱۰۷۷-۱۳۰۷م) در آناطولی ریشه دوانده بود، با تشکیل حکومت عثمانی (حک: ۶۹۸- ۱۳۴۱ق/ ۱۲۹۹-۱۹۲۳م) همچنان در کانون توجه سلاطین و ادیبان ترک بود؛ چنانکه بیشتر شاعران عثمانی از سدهٔ نهم و دهم قمری، زیر نفوذ تمدن و فرهنگ اسلامی ـ ایرانی و به‌ویژه ادبیات فارسی، به تقلید از شاعران نامدار ایرانی شعر می‌سرودند (ریاحی، ۱۳۶۹: ۱۹۷ به بعد)؛ اما در این میان، عمر خیام در میان شاعران عثمانی چه جایگاهی داشت؟ شهرت خیامِ شاعر در سرزمین آناطولی اگرچه با شهرت و نفوذ شاعرانی چون حافظ و سعدی و عطار و عرفی برابری نمی‌کند، اما وجود نسخه‌های متعدد از رباعیات خیام در کتابخانه‌های ترکیه و توجه شاعران و ادیبان عثمانی به شعر و اندیشهٔ خیام، بسیاری را به ترجمهٔ رباعیات او ترغیب کرد. حتی در عصر تنظیمات[۱] که شعر فارسی به دلیل تأثیرپذیری از تمدن و فرهنگ و ادبیات غربی با اقبال کمتر مواجه بود و نیز با اعلام جمهوری در ترکیه در ۱۳۰۲ش/ ۱۹۲۳ که خط ترکی استانبولی با الفبای لاتین به‌عنوان خط رسمی پذیرفته شد و شکل‌گیریِ ادبیات ملی ترک و حتی با وجود کم‌رنگ شدن فارسی‌گرایی و ایران‌گرایی در میان شاعران و ادیبان ترک، همچنان شعر خیام به دلیل آموزه‌های فلسفی و نگرش خاص او به زندگی و هستی با اقبال فرهیختگان جامعه و نمایندگان ادبی دورهٔ نوین مواجه بود. بدین ترتیب شاعران متقدم در دورهٔ ادبیات دیوانی[۲] با بهره‌گیری از قصیده و غزل، قالب متداول آن زمان، ستایشگر خیام بودند و به‌ندرت از رباعی که قالب ویژهٔ اشعارِ عامیانه و عرفانی بود استفاده می‌کردند. برخی از این شاعران در قصیده‌های مدحی درباری و در مقام مفاخره خویش را با خیام مقایسه می‌کردند و خود را «خیامِ روم»،

---

۱. نهضت نوگرایی و اصلاح‌طلبی در ساختار سیاسی ـ حقوقی، فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ عثمانی در سدهٔ ۱۳ق/ ۱۹م دورهٔ تنظیمات نامیده می‌شود. دوره‌ای که با فرمان «خط همایون» یا «فرمان تنظیمات خیریه» یا «خط شریف گلخانه» از سال ۱۲۵۵ق/ ۱۸۳۹م آغاز می‌شود و با دورهٔ قانون اساسی اول در ۱۸۷۶م به پایان می‌رسد.

۲. ادبیات دیوانی یا ادبیات اندرون یا کلاسیک دوره‌ای مهم در تاریخ ادبیات ترک است که ترکان پس از پذیرش اسلام هم از حیث ظاهر و هم از حیث محتوای آثار، زیر تأثیر فرهنگ و ادبیات ایران بودند. این دورهٔ تاریخی ۶۰۰ ساله از سدهٔ هفتم تا میانه‌های سدهٔ سیزدهم هجری را در بر می‌گیرد.

«خیامِ زمان»، «خیامِ ثانی» می‌نامیدند و شعرشان را با صفاتی نظیر «خیام‌صفت» و «خیام‌وش» توصیف می‌کردند (Çalka, 2015: 33) و برخی دیگر بدون ذکر نام خیّام، از جنبهٔ زبانی، فکری و ادبی سخت متأثر از شعر او بودند که بی‌گمان بیشتر رباعی‌سرایان ترک را در برمی‌گیرد. از آن جمله‌اند: نظیره‌های فارسی مصطفی عالی (درگذشت: ۱۰۰۸ق) تاریخ‌نگار، نویسنده و شاعر نامدار عثمانی بر رباعیات خیام در کتابی به نام بدیع الرقوم یا ربیع المنظوم (تألیف: ۱۰۰۲-۱۰۰۳ق)، نظیره‌های احمد ندیم (درگذشت: ۱۱۴۳ق) و سیدمحمد برهان‌الدین بلخی (درگذشت: ۱۳۴۸ق). شاعران و نمایندگان ادبیات جدید نیز تا پس از اعلام جمهوری بیشتر جذب نظام فکری خیام، شخصیت علمی و دیدگاه فلسفی او شدند و ازاین‌رو در شعر خود و حتی در ترجمه و انتشار رباعیات خیام، به مضامینی چون دم غنیمت‌شمری، خوش‌باشی و وصف می و معشوق بیشتر توجه می‌کردند.

پیش از بررسی دیوان شاعران عثمانی، باید گفت که تذکره‌نویسان ترک هرگز به خیام اشاره نکرده‌اند. چنانکه می‌دانیم این تذکره‌ها در شرح‌حال شاعران ترک نوشته شده است و از میان این تذکره‌ها، تذکرة الشعراء (تألیف: ۹۵۳ق) نوشتهٔ عبداللطیف افندی و تذکرهٔ اسلاف نوشتهٔ فائق رشاد (درگذشت: ۱۳۳۳ق) تنها تذکره‌هایی هستند که ذیل شرح‌حال مصطفی عزمی‌زاده حالتی (درگذشت: ۱۰۴۰ق/ ۱۶۳۱م) رباعی‌گوی معروف ترک، به پیروی او از خیام اشاره کرده‌اند.

شاعران عثمانی[1] که از خیام در شعر خود نام برده‌اند به ترتیب تاریخ درگذشت عبارتند از:

- مصطفی عزمی‌زاده حالتی، شاعر، مترجم و دولتمرد عثمانی که دیوانش (سرودهٔ ۱۰۱۲ق) مشتمل است بر ۶۱۵ رباعی. دوران طلایی رباعی‌سرایی در ادبیات ترک با حالتی در سدهٔ ۱۱ق/ ۱۷م آغاز می‌شود. حالتی در بیتی (Azmi-zâde, 2003: 351) خود را در رباعی‌سرایی همتای خیام می‌پندارد[2]. نوعی‌زاده عطایی (درگذشت: ۱۰۵۴ق) شاعر و عالم عثمانی در ذیل شقایق نعمانیه، رباعیات حالتی را «رشکِ روانِ خیام» نامیده است (نک: همان، 740)؛
- احمد سهیلی (درگذشت ۱۰۴۲ق/ ۱۶۳۲م به بعد) شاعر و تاریخ‌نگار عثمانی در قصیده‌ای به نام «گلشن شعرا» در مدح شاعران ایران و روم، مهارت خیام را در سرودن رباعی چنین می‌ستاید: خیام از صحرای عدم

---

۱. بیت‌هایی که در این بخش از پژوهش از شاعران عثمانی برای نمونه ذکر شده، بدون رعایت وزن به نثر فارسی برگردانده و اصل شعر به خط ترکی استانبولی در پانوشت ذکر شده است.

2. Sahrâ-yı ‘ademden getürüp haymeyi Hayyâm, Kurdı nice yıl itdi anı menzil ü me’vâ/ Ol haymenüñ eknâfını altun ile yazdı, Ebyât ü rubâ‘îyle nice kıt‘a-i zîbâ (Kaside 48/27-28).

خیمه‌ای آورده که بر روی آن ابیات و رباعیات زیبا نوشته شده است[1] (138 :2007؛ Çalka, 2015: 33-34؛ همو،284 -283 :2017)؛

- عمر نفعی (درگذشت: ۱۰۴۴ق/ ۱۶۳۵م) از مهم‌ترین قصیده‌سرایان عثمانی و صاحب دیوان ترکی و فارسی، با اینکه شمار اندکی رباعی سروده، اما خود را همتای خیام می‌پندارد. او در بیتی از قصیده‌ای «در مدح شیخ‌الاسلام محمد افندی» (1993: 218)، ضمن مفاخره به توانایی‌های خود در شاعری، خود را در غزل‌سرایی همتای حافظ و در قطعه‌سرایی همپایهٔ ابن‌یمین (درگذشت: ۷۴۶ق) می‌انگارد و می‌گوید اگر رباعی می‌سرود همتای خیام می‌بود[2] (همان‌جا). او در قصیده‌ای دیگر با عنوان «در مدح سلطان مرادخان» چنان به شعر خود می‌بالد که معتقد است روح خیام از رباعیات او به وجد می‌آید[3] (همان، 116)؛
- مصطفی فهیم قدیم (درگذشت: ۱۰۵۸ق/ ۱۶۴۷م) از برجسته‌ترین نمایندگان سبک هندی در ادبیات ترک که در غزل‌سرایی سخت متأثر از عرفی شیرازی بود، در مجموع ۵۶ رباعی به ترکی و سه رباعی به فارسی سروده است. او خیام را استاد خویش می‌داند و در یکی از رباعیات خود به ترکی خیام را چنین می‌ستاید: «ناچار که مستِ عشقِ خیام شدم، در چارسوی جهان چنین بدنام شدم/ روی آورده به رباعی فهیم، خیام صفت شهرهٔ ایام شدم»[4] (705 -704 :1991). فهیم گرچه مانند شاعران دیگر خود را برتر از خیام نمی‌بیند، اما بر آن است که مانند خیام در رباعی‌سرایی استاد است؛
- سلیمان مِزاکی (درگذشت: ۱۰۸۷ق/ ۱۶۷۶م) شاعر بوسنیایی گرچه فقط یک رباعی در دیوان خود دارد، اما در قصیده‌ای مدحی به نام «التماس‌نامه برای احمدپاشا» به شعر خیام غبطه می‌خورد[5] (Mermer, 1991: 224) و در قصیدهٔ دیگری با عنوانِ «در ستایش قائم‌مقام مصطفی‌پاشا» خود را برتر از خیام می‌داند! (همان، 256)؛
- سعید گیرای (درگذشت: ۱۱۴۴ق/ ۱۷۲۸م) سرایندهٔ ۳۳ رباعی. در دو رباعی، یکی به زبان ترکی و دیگری به

---

1. Sahrâ-yı ‘ademden getürüp haymeyi Hayyâm, Kurdı nice yıl itdi anı menzil ü me’vâ/ Ol haymenüñ eknaf'n altun ile yazd , Ebyat ü rubaîyle nice k t'a-i zîba (Kaside 48/27-28).
2. Hâfız u İbn-i Yemîn’im gazel ü kıtada ger, Söylesem belki rübaîde olurdum Hayyam (50/ 65).
3. Getirdi şavk- rubaîlerim tekellüfsüz, Çarpara ile raksa rüh- Hayyam .
4. Naçar ki mest-i 'aşk- Hayyam oldum, Bu çarsu-y cihanda bed-nam oldum/ Aşk ile idup rubaiye meyl Fehim, Hayyam-sifat şohret-i eyyam oldum.
5. Vasf-ı hıyâm-ı ma‘rifet itdükce sözlerüm, Reşk-i sühan-t razî-i Hayyam isterin (Kaside 15/40)

زبان فارسی خود و خیام را در مقام استاد می‌ستاید. در رباعی ترکی می‌گوید: در وادی رباعی گویا، قطره‌ای جام صهبا فرو چکید و آن قطره چنان به جوش آمد که خیام‌صفت عاشقانه رسوا گشتم[1] و در رباعی فارسی چنین سروده است: «شاعری خوش لهجهٔ ناکامم من، از جور فلک پخته ولی خامم من/ در دار جهان شدم سعیدا مشهور، پیرو شدهٔ وادی خیامم من» (2017: 196,201)؛

- سلیمان نحیفی (درگذشت: ۱۱۵۱ق/ ۱۷۳۸م) ادیب و شاعر صوفی‌مشرب و مترجم مثنوی مولوی و سرایندهٔ ۵۶۳ رباعی)، ضمن تمجید خیام، خود را در رباعی «خیامِ زمان» و پیرو او می‌نامد: «در معنی رهینِ الهامم من، در نظم شهرت‌فکنِ ایامم من/ گر عالمگیر شود نامم چه چاره، در وادی رباعی کنون خیامم من»[2] (1992: 642)؛
- احمد نِیلی (درگذشت: ۱۱۶۱ق/ ۱۷۴۸م) شاعر و ادیب عثمانی سرایندهٔ ۳۴ رباعی. او نیز مانند بسیاری از هم‌عصرانش در سنجشِ رباعیات خود با خیام معتقد است رباعیات او عرصه را بر رباعیات خیام تنگ کرده است![3] (1991: 203). نیلی در رباعی دیگری به فارسی چنین از شعر خود و خیام یاد می‌کند: «هر معنیِ بیتِ نیلیِ نکته‌گزین، در حُسن ادا گشته سزای تحسین/ اندیشهٔ خیام بدگویی ماند، این دلبرِ خانزاد و آن خیمه‌نشین» (2004: 501, 505)؛
- محمدبن امین بلیغ (درگذشت: ۱۱۷۴ق/ ۱۷۶۰م) شاعر دیوانی که منظومه‌ای نیز به فارسی سروده، در بیتی ترکی از خیام و چهارده پاره‌های او سخن گفته است؛
- محمد حاذق افندی (درگذشت: ۱۱۷۷ق/۱۷۶۲م) در قصیده‌ای مدحی با عنوان «در ستایشگری فیض‌الله افندی‌زاده شیخ‌الاسلام السید مصطفی افندی» می‌گوید: اگر صحفهٔ روزگار را پر از رباعی کنند، باز هم رباعیات خیام ناتوان از توصیف بزرگی ممدوح منست![4] (1992: 129)؛
- محمدبن رشید سنبل‌زاده وهبی (درگذشت: ۱۲۲۴ق/۱۸۰۹م) ملقب به سلطان‌الشعراء بر خلاف شاعران

---

1. Vâdî-i rubâ‘îde olınca gûyâ,İrdi dile yek katre cam- sahba,Ol katre dilümde şöyle cûş [itdi] kim, Hayyam-s fat ‘aşkla oldum rüsva(Rubaî 1).
2. Ma‘nîde rehîn-i sıfat-ı ilhâmem, Ben nazm ile şöhret-fiken-i eyyamem/ Namumla pür olsa ne ‘aceb çar cihet, Vadî-i rubaîde bugün Hayyamem (Rubaî 329).
3. Eş‘ar-nüvîs-i dehr ider ser-name, Her matla‘ m z cerîde-i eyyama/ Nüh-hayme-i çerhı teng ü târ ideriz,Vâdî-i rubâ‘îde ser-i Hayyâm’a (Rubâî 2).
4. Safha-i dehri pür eylerse rubâ‘îlerden, Rub‘ını eyleyemez vasf-ı şerîfin Hayyam (Kaside 2/43-44).

پیشین اندیشهٔ خیام را چندان نمی‌پسندد. چنانکه در قصیده‌ای ضمن ستایش شاعرانی چون شوکت بخاری و جامی، معتقد است که شعر عمر خیام برای او اهمیت چندانی ندارد[1]؛

- عطاالله محمد شانی‌زاده (درگذشت:۱۲۴۱ق/۱۸۲۶م) شاعر و تاریخ‌نگار عثمانی و پیشگام طب مدرن در آغاز رباعیات خود این عنوان را نهاده است: «بر فنِ رباعیات به‌طور شیخ خیام»؛ و چنانکه خود تصریح کرده دو رباعی فارسی او نظیره‌ای است بر دو رباعی خیام (176 :2005)؛
- حسین عونی ینی‌شهری (درگذشت: ۱۳۰۱ق/۱۸۸۳م) از آخرین شاعران دیوانی در قصیده‌ای مدحی با عنوانِ «در مدح سامی پاشازاده نجیب پاشا» علاوه بر ستایش رباعی‌های خود، به پیروی از نفعی، بر آن است اگر خیام یکی از رباعی‌های او را بشنود، روحش از ذوق چهار پاره خواهد شد: «به حقِ چهار کتاب گر بشنود یک رباعی مرا، روح خیام به جنبش درآید و چهار پاره شود» (518 :1998)[2]؛
- مصطفی اشرف پاشا (درگذشت: ۱۳۱۲ق/۱۸۹۴م) شاعر و دولتمرد عثمانی نیز ضمن مقایسهٔ خود با شاعران نامدار ایرانی خود را در غزل‌سرایی، شوکتِ روم و در قصیده‌سرایی، عرفی و در رباعی، «خیامِ ثانی» می‌نامد: «در غزل شوکتِ رومم و در قصیده عرفی، در رباعی ثانیِ خیامم من»[3] (Yekbaş, 2009: 1183)؛
- محمود جلال‌الدین پاشا متخلص به آصف (درگذشت: ۱۳۲۰ق/ ۱۹۰۳م) شاعر و دولتمرد عثمانی سرایندهٔ ۱۶۳ رباعی بر آن است که روح خیام با رباعی‌های او متبرک و متعالی می‌شود؛ چرا که او به شیوه‌ای متفاوت از خیام شعر می‌سراید (241 :2003)؛
- عبدالحق حامد طرخان (درگذشت: ۱۳۵۴ق/ ۱۹۳۷م) نمایشنامه‌نویس و از بزرگ‌ترین شاعران دورهٔ تنظیمات، ملقّب به «شاعر اعظم» در منظومه‌ای بلند به نام «گذرگاه طیف‌ها» (سرودهٔ ۱۳۳۳ق/ ۱۹۱۵م) به ترکی، از شاعران نامدار ایرانی چون حافظ و سعدی و فردوسی یاد کرده و در بخشی از منظومه اندیشهٔ خیام را ستوده است[4].

---

1. Mahlasın tebdîl ederdi Muhteşem görseydi ger Şevket-i tab`m edince böyle `arz- ihtişam,Rûh- Camî pür-neşat-neş`e-i ser-şar olur/Cem gibi bezm-i sühande destime aldkca cam,Fikr-i Hayyam' tnab etmem otağ-nazm ma/Eylesem sahn- rubaÎde gehî darb- h yam (Kaside 45/35-37).
2. Bir rübâ'îmi işitse be-hakk- çar kitab, Çar pareyle gelür cünbişe rüh- Hayyam (Kaside 30/43).
3. Gazelde Şevket-i Rûm`um kasîdede `Urfî, Muhayyelat- rubaÎde sanî-i Hayyam (Kaside XIX/66).

٤. رئیس‌نیا این بخش را به فارسی ترجمه کرده است: «تمثال فلسفی حزن و حسرت را ببین، فریاد این حضرت در هر زبانی شنیده شده/ مفهوم حکمتش اندیشهٔ مرگ بود، او بود که دریافت قدر و قیمت انسانیت چیست» (نک: رئیس‌نیا، ۱۳۸۲: ۷۶- ۷۷).

۴. ترجمهٔ رباعیات خیام به زبان ترکی

در سدهٔ نوزدهم با اعلام تنظیمات و نهضت نوگرایی و اصلاح‌طلبی در ساختار سیاسی، حقوقی، فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ عثمانی در ۱۲۱۸- ۱۲۵۴ش/ ۱۸۳۹- ۱۸۷۶م و با باز شدن فضای سیاسی- اجتماعی و اعلام مشروطیت، زمینه برای ترجمه و شرح متون مهم فارسی فراهم آمد و شاعران بسیاری به ترجمهٔ رباعیات خیام روی آوردند. رباعیات خیام بارها از سدهٔ نوزدهم مقارن با عصر تنظیمات آغاز و تا دوران پس از جمهوری (۱۹۲۲- ۱۸۳۹م) و دورهٔ معاصر به نظم و نثر ترکی ترجمه شده است. امروزه شمار این ترجمه‌ها را بیش از پنجاه ترجمه دانسته‌اند که در ادامه، ذیلِ نامِ مترجمان در دو گروه ترجمه‌های منثور و منظوم معرفی می‌شود[۱]:

الف) ترجمه‌های منثور رباعیات

- معلم فیضی افندی تبریزی (۱۸۴۲- ۱۹۱۰م/۱۲۵۸- ۱۳۲۸ق) نویسنده و شاعر ایرانی‌تبار و نخستین مترجم رباعیات خیام به زبان ترکی با انتشار سلسله مقالاتی دربارهٔ زندگی خیام در شماره‌های متعدد روزنامهٔ ترجمان حقیقت از روزنامه‌های دورهٔ عثمانی، رباعیات خیام را نخست در ۱۳۰۲ق/ ۱۸۸۵م در همان نشریه و سپس در قالب کتابی به نام خیام، ۱۲۰ رباعی را به تشویق معلم ناجی (درگذشت:۱۸۹۳م) شاعر و مترجم عثمانی ترجمه و در ۱۳۰۳ق/ ۱۸۸۶م در استانبول در ۱۱۸ صفحه منتشر کرد. اهمیت این ترجمه در آن است که حدود ۲۵ سال پس از نخستین ترجمهٔ معروفِ فیتزجرالد (۱۸۵۹م) در غرب، به ترکی ترجمه شده است. فیضی در مقدمهٔ کوتاه کتاب، ضمن اشاره به ناشناخته بودن رباعیات خیام در شرق و شهرت فراوان شاعر در غرب، ترجمهٔ رباعیات را وظیفه‌ای از جانب خداوند دانسته است. کتاب از دو بخشِ زندگی عمر خیام و ترجمهٔ رباعیات تشکیل شده و بر پشت جلد کتاب، معلم فیضی در دو بیتِ ترکی به عیب‌جویانِ خیام پاسخ می‌دهد و آن‌ها را از تعرض و عیب‌جوییِ خیام بازمی‌دارد[۲]؛
- ابراهیم مستجابی‌زاده (۱۸۶۸- ۱۹۱۷م) شاعر و نویسنده معروف به عصمت‌بیگ در اثری به نام منتخبات

---

۱. ترجمه‌های معرفی شده در این جستار مشتمل است بر دو بخش: یکی ترجمه‌هایی که نخستین بار در این جستار معرفی می‌شوند و دیگری ترجمه‌هایی که پیشتر معرفی شده و در اینجا اطلاعات جدیدی به آنها افزوده شده است.

۲. شیخ ابراهیم زنجانی (درگذشت: ۱۳۱۳ش)، روحانی نوگرای دورهٔ قاجار و رهبر مشروطه‌خواهان زنجان، این قطعه را بدین صورت به نظم فارسی درآورده است: «بر اهل کمال عیب‌جویی دشوار، در دشت تعصب عیب‌جویی دشوار/ بدگویی خیام به نادان آسان، مانندهٔ او فصیح‌گویی دشوار» (نک: دانش، مقدمه، ۱۸).

فارسیه و یا ترجمهٔ منتخب رباعیات خیام، ضمن قطعاتی برگزیده از شاعران ایرانی، ۱۷۷ رباعی از خیام را در سال‌های ۱۳۱۷ تا ۱۳۲۱ق/ ۱۹۰۱- ۱۹۰۴م ترجمه کرد و قرار بود آن را پس از بازبینی در مجموعه‌ای به نام خیابان[1] به چاپ برساند؛ اما در ۱۳۳۰ق/۱۹۱۴م در نامه‌ای به دوستش ابوسعودزاده یا سعودالمولوی، منتشر در مجلهٔ کایناک[2]، با شوق زیاد از چاپ ترجمهٔ جودت خبر می‌دهد و آن را اثری بلیغ و بدیع معرّفی می‌کند. او در بخشی از این نامه می‌نویسد: «آیا ترجمهٔ دکتر جودت در روزنامهٔ اجتهاد را دیده‌ای؟ فقط پاره‌ای رباعیات را چه بد و چه اشتباه ترجمه کرده است» (همان،۵۵۰). عصمت‌بیگ هرگز موفق به چاپ ترجمه‌اش نمی‌شود. از این اثر دو نسخه شناسایی شده است: نسخهٔ بالکسیر و نسخهٔ کتابخانهٔ ملت استانبول، بخش علی امیری شمارهٔ ۲۲۱ (برای نسخه‌ها، نک: Andi 2000: 6- 8)؛

- عبدالله جودت (درگذشت: ۱۳۱۰ش/ ۱۹۳۲م) نویسنده، مترجم، پزشک، شاعر و از بنیان‌گذاران حزب اتحاد عثمانی که بعدها جمعیت اتحاد و ترقی[3] نام گرفت. او نخست ۵۳۱ رباعی (استانبول ۱۳۳۲ق / ۱۹۱۴م) و سپس نسخهٔ کامل‌تر آن شامل ۵۷۶ رباعی (از فرانسه به ترکی) را به ترکی ترجمه و با دیباچه‌ای مفصل و ۲۲ تصویر در ۱۳۴۴ق/ ۱۹۲۶م به چاپ رساند. این ترجمه در محافل ادبی آن دوره بسیار تأثیرگزار بود و خیام را به جامعهٔ نوین ترک شناساند و نویسندگانی چون حسین دانش و رضا توفیق را به شناخت خیام مشتاق کرد؛
- حسین دانش (درگذشت: ۱۳۲۲ش/ ۱۹۴۳م) نویسنده، شاعر و ادیب ایرانی و مدرّس زبان و ادبیات فارسی در ترکیه با همکاری رضا توفیق بلوکباشی (درگذشت: ۱۳۲۸ش/ ۱۹۴۹م) شاعر، ادیب و فیلسوف و سیاستمدار ترکِ عصر مشروطه، ۳۹۶ رباعی را با مقدمه‌ای مفصّل در شرح احوال و عقاید خیام ترجمه و شرح کردند (۱۳۴۰ق/ ۱۹۲۲م و ۱۳۴۶/ ۱۹۲۷م).

این ترجمه مشتمل است بر ترجمه و شرح ۳۹۶ رباعی که با مشارکت حسین دانش و رضا توفیق بلوکباشی با مقدمه‌ای مفصّل در شرح احوال و عقاید خیام در ۱۳۰۰-۱۳۰۱ش/ ۱۹۲۲م منتشر شد. بعدها هر یک از این دو

---

۱. خیابان عنوان مجموعهٔ علمی و ادبی از نشریات مهم دورهٔ مشروطه است که مدت دو ماه و ۱۵ روز در ۱۳۳۲ق/ ۱۹۱۴م در ازمیر منتشر می‌شد. مستجابی‌زاده مقاله و شعرهای خود را در این نشریه به چاپ رسانده بود (برای آگاهی بیشتر، نک: Akin, 2010: 709- 720).

۲. کایناک (مأخذ)، جلد ۳، شمارهٔ ۶ مجلهٔ محفل (۱۳۳۹: ۱۰۷) و در جلد ۹ شمارهٔ ۱۰۲- ۱۰۳ (۱۹۴۱: ۵۳۱- ۵۷۰).

۳. نخستین حزب بزرگ سیاسی در امپراتوری عثمانی (۱۳۲۷-۱۳۳۷ ق/ ۱۹۰۸- ۱۹۱۸ م) که برای برقراری مشروطه، دفاع از آزادی و وحدت و ترقی امپراتوری تشکیل شد.

مترجم نسخه‌هایی از این کتاب را جداگانه نیز به چاپ رساندند: حسین دانش در ۱۹۲۷م و رضا توفیق در ۱۹۴۵م هر دو در استانبول.

کتابِ حسین دانش (شاملِ متن اصلی رباعیات خیام و یادداشت‌ها و مقدمه) دو بار به فارسی ترجمه شده است: یکی ترجمهٔ چاپ دوم دانش به قلم توفیق هاشم‌پور سبحانی از سوی انجمن آثار و مفاخر فرهنگی در ۱۳۷۹ش و بار دیگر ترجمهٔ مشترکِ دانش و توفیق، به قلمِ شیخ ابراهیم زنجانی (درگذشت: ۱۳۱۳ش) از روحانیون نوگرای دورهٔ قاجار و رهبر مشروطه‌خواهان زنجان به فارسی ترجمه شد که با توضیحات و پیشگفتاری مفصل به کوشش مسعود جعفری جزی با عنوان خیام نیشابوری، زندگی، افکار و رباعیات به چاپ رسید (انتشارات نیلوفر، ۱۴۰۰).

کتاب با مقدمه‌ای کوتاه از دانش و توفیق آغاز می‌شود. بخش‌های ادبی به قلم دانش و بخش‌های فلسفی به قلم توفیق نوشته شده و پژوهش این دو بیشتر مبتنی است بر تحقیقات دانشمندان غرب و تکیه بر آرای محمد قزوینی. در این مقدمه، نخست به اختصار روند ترجمهٔ رباعیات در غرب و سپس ضمن اشاره به دو ترجمهٔ معلم فیضی و عبدالله جودت در مقام پیشگامان ترجمهٔ رباعیات خیام در ترکیه، اشکالات ترجمهٔ جودت بدین شرح بیان شده است: نخست، اساس قرار دادن ترجمهٔ فرانسوی نیکولا[1]، زیرا چنانکه ژوکوفسکی[2] یادآور شده رباعیاتی که نیکولا ترجمه کرده سرودهٔ خیام نیست؛ دیگر آنکه جودت با ترجمهٔ ذوقی در بیان معنی ابیات دچار اشتباه شده است (دانش، مقدمه، ۱۸– ۲۰). دانش و توفیق در همین مقدمه مشخص کرده‌اند که آنان به جنبهٔ ادبی و فلسفی خیام توجه کرده و آن را به تفکیک بیان کرده‌اند. سپس مطالب کتاب در شش فصل بدین شرح آمده است: فصل اول با عنوان «معرفت هویت او» در دو بخش دربارهٔ زندگی و زمانهٔ خیام و شعر و شاعری و ارزش هنری و ادبی رباعیات او و پژوهش‌های شرق‌شناسان دربارهٔ رباعیات خیام؛ فصل دوم با عنوان «حکیم نیشابوری» دربارهٔ خیامِ حکیم و فیلسوف و نگرش او به ماوراءالطبیعه و برخی عقاید فلسفی او ازجمله تغییر دائمی کائنات؛ فصل سوم با عنوانِ «خیام به زندگانی چه معنی و قیمت می‌دهد؟» دربارهٔ جهان‌بینی و مفهوم زندگی از دید خیام؛ فصل چهارم با عنوان «خیام نسبت به زندگانی بدبین است» با توجه به برداشت مترجمان از رباعیات، خیام نگرشی بدبینانه و نومیدانه به زندگی و جهان فانی دارد و ازاین‌رو به خوش‌باشی توصیه کرده است؛ فصل پنجم با عنوان «شباهت به حکمای عظام» مقایسه‌ای است میان اندیشهٔ خیام با برخی فیلسوفان غربی مانند اپیکور، شوپنهاور، گوته و به‌ویژه ابوالعلاء معری، از شاعران معروف جهان عرب و فصل

1. Nicolas
2. Zhukowski

ششم با عنوان «می‌توان گفت خیام صوفی است؟» مترجمان با طرحِ این پرسش نسبتی میان خیام و تصوف نمی‌بینند. پس از فصلِ پایانی، نویسندگان در بخش کوتاهی به نام «تتمهٔ مقدمه» راز اصلی شگفت‌انگیزی خیام را در فکر و اندیشه و جهان‌بینی او دانسته‌اند و اینکه زندگی را باید به نیکی و خوش‌باشی گذراند. پیش از متنِ رباعیات، در مقدمهٔ کوتاه دیگری، اندیشهٔ خیام و تقسیم‌بندی موضوعی رباعیات ارائه شده است. در بخش پایانی کتاب با عنوان «رباعیات عمر خیام»، ۳۹۶ رباعی در دو بخش مجزای رباعیات اصلی و یقینی (۲۴۷ رباعی) و رباعیات محتمل (۲۶ رباعی) و مشکوک (۱۲۲ رباعی) به ترکی ترجمه و گاه شرح شده و سپس رباعیات منسوب به خیام و ترجمهٔ عربی رباعیات آمده است. از این نظر شاید بتوان حسین دانش را پیشتاز خیام‌شناسانی دانست که رباعیات را طبقه‌بندی کرده‌اند[۱]. نسخه‌هایی که مترجمان از آن بهره گرفته‌اند عبارت‌اند از: نسخهٔ یاراحمد رشیدی تبریزی (۸۶۷ق) که دانش مقدمهٔ فارسی او را نقل کرده و نسخهٔ شیخ محمودپیربوداغی (۸۶۵ق).

دانش و توفیق برخلاف بسیاری از مترجمان دیگر رباعیات را نه به ترتیب حروف قافیه، بلکه با توجه به مضمون و محتوای رباعی‌ها ازجمله به رباعی‌های بدبینانه، شکاکانه، لا ادریه، دم غنیمت شمری و یا رباعی‌هایی دربارهٔ تغییر و تحول عالم تنظیم کرده‌اند. ازاین‌رو، به نظر می‌رسد که روش آنان روشی محتوانگر است و آموزه‌های فلسفی و جهان‌نگری خیام بیش از ساختار زبانیِ رباعیات و آرایه‌های هنری، بلاغی و زبانی توجه مترجمان را به خود جلب کرده است. مترجمان در تقسیم‌بندی رباعیات معیار روشنی ارائه نکرده‌اند، چنانکه در بررسی رباعیات بسیاری از رباعیات شاعران دیگر در بین رباعیات اصیل و منسوب در این کتاب آمده و به جای آن برخی رباعیات که امروزه با استناد به منابع کهن در شمار رباعیات شاخص و نسبتاً اصیلِ خیام هستند در شمار رباعیات مشکوک جای گرفته‌اند. برای مثال رباعی «ای آنکه تو در زیر چهار و هفتی» و «خوش باش که پخته‌اند سودای تو دی» که میرافضلی (۱۴۰۰: ۲۰۵، ۲۰۹) در شمار بیست رباعی اصیل خیام جای داده، در ترجمهٔ دانش (۱۴۰۰: ۴۰۳، ۴۰۰) از رباعیات مشکوک است و یا رباعی «پیش از من و تو لیل و نهاری بوده است» را که میرافضلی (همان، ۲۲۳) در شمار رباعیات محتمل جای داده، دانش (همان، ۲۷۶) از رباعیات مسلم خیام دانسته است. همچنین رباعیاتی در ترجمهٔ دانش از رباعیات مسلم خیام دانسته شده که سرودهٔ شاعرانِ دیگری است. ازجمله رباعی «جز راه قلندران میخانه مپوی، جز

۱. طبقه‌بندی موضوعی رباعیات خیام پیشتر در آثار سدهٔ هفتم تا نهم هجری از جمله در نزهة المجالس، سفینهٔ کهن رباعیات، سفینهٔ ترمد، روضة الناظر و طربخانه صورت گرفته بود (نک: میرافضلی، ۱۴۰۰: ۳۴۱-۳۴۳).

باده و جز سماع و جز یار مجوی» (دانش، همان، ۳۲۱)، سرودهٔ سنایی غزنوی و رباعی «اکنون که ز خوشدلی به جز نام نماند، یک همدم پخته جز می خام نماند» (همان: ۳۵۰) سرودهٔ کمال‌الدین اسماعیل (درگذشت: ۶۳۵ق) است. با این حال، با توجه به تاریخ قدیمی ترجمهٔ دانش و توفیق و نیز پیشرفت در مطالعات خیام‌شناسی بعد از این تاریخ، نمی‌توان بر این مترجمان خرده گرفت.

عقیدهٔ دانش و توفیق دربارهٔ خیام آن است که او در رباعیاتش نه حب دین دارد و نه میهن‌پرستی و نه عشق به فضائل اخلاقی، بلکه در شعر او نگرش و فلسفهٔ خاصی نسبت به هستی و زندگی جاری است. خیام از نظر مترجمان کتاب نه صوفی است و نه رند، بلکه فیلسوفی است با نگرشی لاادری گرایانه به موضوعات ماورایی که نمی‌داند در جهانی که همیشه در حال تغییر است چرا آمده‌ایم، از کجا آمده‌ایم و به کجا می‌رویم. اگر خیام از ذوق و حال و خوشی و می و معشوق می‌گوید بدین معنی نیست که او فردی لاابالی بوده بلکه حکیمی است که در مقابل جهان هستی حیران است. مهم‌ترین ویژگی خیام از نظر این دو که او را از دیگر شاعران متمایز می‌کند، فلسفه، اعتقادات، شفافیت و شجاعت در بیان است. دانش آوایی از شعرِ خیّام می‌نیوشد که از سرودهٔ دیگران نمی‌شنود. دانش و توفیق پس از بیان شهرت خیام در غرب، دربارهٔ علل شهرت نیافتن او در ایران، معتقدند که خیام اساساً شاعر نبوده، بلکه برای خود شعر می‌سروده و از همین رو، به قالب‌های دیگر غیر رباعی توجه نکرده و در نتیجه در ایران در ردیف شاعران درجه سوم و چهارم قرار گرفته است. خیام در نگاهِ این دو مترجم، شاعری است که نه تنها کسی را مدح نکرده، بلکه تنها سخنگوی درونیات خویش است و مهم‌ترین دلیل محبوبیت او در غرب نه بخت و اقبال و نه بی‌مبالاتی به آموزه‌های دینی، بلکه بینشِ ژرفِ او به زندگی و توصیه به خوش‌باشی و مهرورزی بوده است.

تقریباً یک سال پس از انتشار ترجمهٔ دانش و توفیق در ترکیه، شیخ ابراهیم زنجانی[1] این کتاب را در سال‌های خانه‌نشینی در دورهٔ اول حکومت رضاشاه، به فارسی ترجمه کرد. زنجانی در ترجمهٔ آزاد و درعین‌حال وفادار به متن، برخی دیدگاه‌های خود را نیز گنجانده است. ازاین‌رو، این کتاب علاوه بر دیدگاه‌های حسین دانش و رضا توفیق دربارهٔ خیام و زندگی و افکار او، به دلیل پانوشت‌ها و توضیحات افزودهٔ مترجمِ فارسی اثری بسیار ارزشمند می‌نماید. سازگاری حس تجدد و نوگرایی در عصر مشروطه با اندیشهٔ خیام و نزدیکی گرایش‌های فکری زنجانی و خیام احتمالاً از دلایل توجه زنجانی به خیام بوده است.

---

۱. خاطرات ابراهیم زنجانی (سرگذشت زندگانی من) به کوشش غلامحسین میرزاصالح از سوی انتشارات کویر در ۱۳۷۹ش منتشر شد.

مسعود جعفری‌جزی در تصحیح کتاب از دو نسخه بهره برده است: نسخهٔ مجلس به شمارهٔ ۷۱۸۳ و نسخهٔ دانشگاه به شمارهٔ ۶۰۶۰ به خط خود زنجانی. او پاره‌ای از حواشی نسخهٔ مجلس را که جنبهٔ انتقادی دارد و به قلم شخص ثالثی نوشته شده در متن آورده تا خواننده نیاز به رؤیت نسخه‌های خطی نداشته باشد. جعفری (۱۴۰۰: بیست و دو) در تصحیح خود چنانکه یادآور شده به درستی و نادرستیِ انتساب رباعیات به خیام توجّهی نداشته و متن را مطابق ترجمه و تنظیم دانش و توفیق فراهم آورده است. در پایان کتاب نمایهٔ بیت‌یاب شعرهای فارسی، عربی و ترکی، واژه‌نامه و فهرست‌های موضوعی کار را برای خواننده آسان کرده است.

انتشار متن فارسی رباعیات و ترجمهٔ دانش و توفیق بر پایهٔ نسخه‌های در دسترس در ترکیه که متأثر از موج شیفتگی به خیام و همگام با روح نوگرایی و تجدد آن روزگارِ ترکیه بود، بر بسیاری از ترجمه‌های بعدی تأثیر گذاشت. چنانکه برخی از پژوهشگران ترک، سیر تاریخی ترجمه‌های ترکی رباعیات خیام را به پیش و پس از ترجمهٔ دانش و توفیق تقسیم می‌کنند. این ترجمه، گرچه در آن زمان در ایران چاپ نشد، ولی در همان زمان در مجلهٔ ایرانشهر (۱۳۰۲ش/ ۱۹۲۳م) مقاله‌ای در معرفی آن نگاشته و ترجمهٔ فارسی مقدمهٔ آن منتشر شد. چنانکه جعفری جزی (بیست و دو- بیست و پنج) در مقدمهٔ کتاب اشاره کرده، این ترجمه در محافل ادبی ایران نیز بسیار رواج داشت و بر بسیاری از تحقیقات بعدی تأثیر گذاشت؛ چنانکه برخی خیام‌پژوهان در تقسیم‌بندی اشعار و تفکیک میان خیامِ فیلسوف و خیامِ شاعر، سخت متأثر از دانش بودند. انتشار این کتاب در ایران، هم به دلیل مترجم ایرانی‌الاصل آن حسین دانش و هم ترجمهٔ فارسی آن در عصر مشروطه، اثری بسیار ارزنده و گامی مهم و ارزشمند در مطالعات خیام‌شناسی شمرده می‌شود.

پس از ترجمهٔ دانش و توفیق، رباعیات خیام بارها در ترکیه ترجمه و منتشر شده که در اینجا برخی از مهم‌ترین ترجمه‌ها معرفی می‌شود:

- ابراهیم علاءالدین (درگذشت: ۱۹۴۹م) در کتابی به نام عمر خیام (استانبول ۱۹۳۲م) نخست زندگی و احتمال ترک بودن! خیام و عشق او به مهستی را شرح می‌دهد، سپس در بخش دوم کتاب ویژگی شعر و فلسفهٔ خیام بررسی و در بخش سوم صد رباعی خیّام ترجمه شده است؛
- عبدالباقی گولپینارلی (درگذشت: ۱۹۸۲م) پژوهشگر نامدار معاصر در کتاب رباعیات خیام (به انضمامِ ترجمهٔ رساله سلسلةالترتیب: ترجمهٔ *خطبة* التمجید ابن‌سینا، استانبول ۱۹۵۳م) ضمن بحث دربارهٔ زندگی، محیط و هویت علمی و آثار خیام و معرفی نسخه‌های رباعیات او، ۳۴۸ رباعی خیام را بر اساس مضامین مختلف

تقسیم و ترجمه کرده است. او در کتاب دیگری به نام خیام و رباعیات او (استانبول ۱۹۷۳م) در سه بخشِ «رباعیات خیام»، «اندیشهٔ خیام» و «خیام و شعر» دیدگاه‌های خود را دربارهٔ اندیشه خیام دربارهٔ موضوعاتی نظیر ملامت، شطح، تصوف، دنیا و ایمان بیان کرده و در پایان، رباعیات دیگری از خیام را ترجمه کرده و شمار این ترجمه‌ها را به ۴۹۷ رباعی رسانده است؛

- آصف حالت چلبی (درگذشت: ۱۹۵۸م) شاعر و نویسندهٔ عصر جمهوری، افزون بر گلچینی از رباعیات شاعران مختلف چون مولانا، حافظ، جامی، سلطان ولد و خیام (استانبول ۱۹۴۵)، در کتابی با عنوان زندگی، هنر و آثار عمر خیام (استانبول ۱۹۵۴م) ضمن شرح‌حال خیام، ۴۰۰ رباعی او را ترجمه کرده است؛
- یحیی کمال بیاتلی (درگذشت: ۱۹۵۸م) نویسنده و سیاستمدار نامدار ترک، با انتشار کتاب رباعی‌ها و رباعیات خیام به ترکی (دو کتاب در یک کتاب ۱۹۶۳) بر اساس کتاب حسین دانش، ۵۴ رباعی را در چاپ نخست و حدود صد رباعی را در چاپهای بعدی (استانبول ۱۹۶۰، ۱۹۶۳ و ۱۹۸۳م) به ترکی ترجمه کرد. از مجموع رباعیاتی که کمال از خیام ترجمه کرده، هفده رباعی در موضوع شادی، عشق و نوشیدن شراب و بقیه اشعاری است با مضامین فلسفی در موضوع ایمان و زندگی از دیدگاه شاعر. کمال معتقد است خیام در معنای زندگی دچار تردیدهای بسیاری بوده، با این حال همواره با گرایش به علم و ادب و می نوشی از زندگی لذت برده است. پس از ترجمهٔ یحیی کمال، ترجمه‌های بسیاری از رباعیات خیام در سدهٔ ۲۰ و ۲۱ میلادی بیشتر در استانبول به شرح زیر به چاپ رسید:

مظفر اِسِن[1]، در رساله‌ای کوچک به نام عمر خیام بزرگ‌ترین شاعر شرق، گزیده‌ای از رباعیات را ترجمه کرده است (استانبول ۱۹۴۳م)؛ احمد حلمی یوجه‌باش[2]، (درگذشت: ۱۹۹۶م)، در کتابِ زندگی، فلسفه و رباعیات عمر خیام (استانبول ۱۹۶۰م) ضمن معرفی مترجمان رباعیات خیام و شماری از رباعی‌سرایان ترک، ۳۵۵ رباعی خیام را ترجمه کرده است؛ حسین کاراکان نویسنده و شاعر معاصر ترک در گلچین ترکی خیام (استانبول ۱۹۶۲م)؛ یعقوب کنعان (نجف‌زاده) در کتاب عمر خیام و رباعیات او، نگاهی کلی به ادبیات ایران (استانبول ۱۹۶۸م) در بخش نخست کتاب دربارهٔ شاعران ایرانی و بخش دوم دربارهٔ شرح‌حال خیام و شخصیت ادبی او و در بخش سوم ۳۹۷ رباعی را ترجمه کرده است؛ حسین قراخان در کتاب خیام به زبان ترکی و گلچین رباعیات خیام مشتمل بر ترجمهٔ ۳۷ رباعی

1. Esen
2. Hilmi Yücebaş

(استانبول ۱۹۶۲م)؛ اُرهان ولی کانک[1] (۱۹۵۰م) شاعر و از بنیادگذاران جریان شعر «غریب» ترکیه در کتاب همهٔ اشعار ترجمه شده (استانبول ۱۹۸۲م)؛ ترجمهٔ ترانه‌های خیامِ صادق هدایت شامل ۱۴۳ رباعی به قلم محمد کانار (استانبول ۱۹۹۹، ۲۰۰۰، ۲۰۰۳م)؛ نجدت تاندوغان[2] (۱۹۸۶)؛ صادق جنت‌اوغلو، ترجمهٔ ۵۷۵ رباعی (۱۹۸۹)؛ ترجمهٔ آزاد ۱۶۳ رباعی از اسماعیل امیراوغلو در همهٔ رباعیات خیام (آنکارا ۱۹۹۴م)؛ جلال کرلانگیچ[3]، ترجمهٔ ۵۰۶ رباعی در رباعیات عمر خیام (۱۹۹۶)؛ حمزه تانیاش[4] ترجمهٔ ۹۶ رباعی (۱۹۹۷)؛ اُنر یاقجی[5] ترجمهٔ ۱۶۵ رباعی (۱۹۹۷)؛ احمد اُزکان[6]، ترجمهٔ ۳۵۳ رباعی در همهٔ رباعیات عمر خیام (استانبول ۱۹۹۸)؛ عصمت نادر آتاسوی[7] ترجمهٔ ۴۰۰ رباعی در رباعیات عمر خیام (۲۰۰۲م)؛ حسن چیفتچی- اُرهان باشاران[8] به ترتیب ترجمهٔ ۲ و ۱۷۸ رباعی (۲۰۰۲)؛ لِوَنت یِنِر[9] ترجمهٔ ۱۵۸ رباعی (۲۰۰۳) ییلماز یشیلداغ[10]، ترجمهٔ ۳۸۴ رباعی در همهٔ رباعیات خیام (استانبول ۲۰۰۳م)؛ یالچین آیدین آیچیچک[11] ترجمهٔ ۳۰۰ رباعی در کتاب چهرهٔ ترکی خیام (۲۰۰۴) و کلیات رباعیات خیام (۲۰۰۹م)؛ ح. ذکایی ییگیتلر و نوریه ییگیتلر[12] ترجمهٔ ۲۹۶ رباعی (۲۰۰۴)، اُزان ساقدیچ[13]، ترجمهٔ ۶۷۴ رباعی در رباعیات خیام، آتشی نمناک (۲۰۰۴)؛ احمد نجدت[14] ترجمهٔ صد رباعی در عمر خیام، راز زندگی چیست؟ (۲۰۰۴)؛ آلوش ینی‌دوغان[15] ترجمهٔ ۶۸ رباعی (۲۰۰۵)؛ احمد کرجا[16] ترجمهٔ ۱۷۹ رباعی (استانبول ۲۰۰۶)، علی گولتکین[17] ترجمهٔ ۱۳۴ رباعی در تأثیرات خیام (۲۰۰۶)؛ حسن علی یوجل[18]، رباعیات خیام (استانبول ۲۰۰۶)، علی پُلات[19] (استانبول ۲۰۰۸)؛ ایشیل اوچاش[20] (۲۰۱۲م)؛ گلچینی از ترجمهٔ مترجمان

1. Orhan Veli Kanık
2. H. Necdet Tandoğan
3. Celal Kırlangıc
4. Hamza Tanyaş
5. Öner Yağcı
6. Özkan
7. İsmet nadir Atasoy
8. Hasan Çiftçi- Orhan Başaran
9. Levent Yener
10. Yılmaz Yeşildağ
11. yalçın aydın ayçiçek
12. H. Zekai Yiğitler- Nuriye Yiğitler
13. Ozan Sağdıç
14. Necdet
15. Aluş Yenidoğan
16. Kırca
17. Gültekin
18. Yücel
19. Polat
20. Işıl Uçaş

مختلف در کتاب خیام، می بنوش، عشق بورز[1] به کوشش جانسور ایوب اوغلو[2]. سرانجام آخرین ترجمه متعلق است به علی گوزل‌یوز[3] مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه استانبول که ۲۵۱ رباعی را به ترکی ترجمه و در کنار رباعیات فارسی و شرح‌حال و اندیشهٔ خیام با عنوان رباعیات عمر خیام (۲۰۱۲) و زندگی، اندیشه، آثار و رباعیات عمر خیام (استانبول ۲۰۲۰) منتشر کرده است.

ب) ترجمه‌های منظوم رباعیات

- حسین رفعت (درگذشت: ۱۹۵۳م) نخستین بار رباعیات خیام را در ۱۹۲۶م با ۱۷ تصویر و در ۱۹۴۳م شامل ۱۵۹ رباعی به نظم ترکی ترجمه کرد (چاپ سوم، بی‌تا: ۱۶۲ رباعی با ۷۹ تصویر)؛ در آغاز کتاب نامه‌هایی از شکیب توکادی‌زاده (درگذشت: ۱۹۳۲م) شاعر و سیاستمدار عثمانی، حسین دانش و عبدالله جودت به رفعت جای گرفته و سپس رفعت در بخش «سخن آغازین» به انتقادات مطرح شده در آن نامه‌ها دربارهٔ خیّام پاسخ داده است؛
- محمد بهاءالدین افندی (درگذشت: ۱۹۳۰م/ ۱۳۴۸ق) در کتابی به نام خرده اشعار، مجموعه‌ای از اشعار شاعران مختلف را از منابع گوناگون گردآوری و پس از ترجمه در ۱۳۴۵/ ۱۹۲۷ منتشر کرد. در این مجموعه ۳۱ رباعی در موضوع باده‌گساری ترجمه شده است. مترجم مشخص نکرده که این رباعیات را از چه منابعی برگزیده، اما به نظر می‌رسد اساس کار او کتاب حسین دانش و رضا توفیق بوده است. هفت رباعی در آثار این دو مشترک است (Avci, 2016: 84)؛
- فیض‌الله ساجد، نخست ۲۸ رباعی را در مجلهٔ تورک یوردو در ۱۹۲۸م و سپس در کتاب رباعیات خیام و ترجمه های منظوم ۱۰۱ رباعی را ترجمه و در چاپ بعدی کتاب (۱۹۲۹)، ترجمه‌های رباعیات را به ۵۹۱ رسانده است. رباعیات در سه بخش فارسی، ترکی با حروف لاتین و سپس ترجمهٔ ترکی آمده و در پایان فهرست الفبایی رباعیات گنجانده شده است (Andi, 1999: 18)؛
- اسحاق رفعت، ترجمهٔ ۱۲ رباعی در مجلهٔ تورک یوردو و قانون ثانی در ۱۹۲۸م؛
- احمد حیات ترجمهٔ ۲۹۵ رباعی خیام همراه با ترجمهٔ رباعیاتی از مهستی گنجوی، باباطاهر عریان، فخر رازی،

1. Çek Şarabı Sev Güzeli
2. Cansever Eyüboğlu
3. Güzelyüz

سعدی، ابن‌سینا و رباعیاتی سرودهٔ خود (استانبول ۱۹۳۱) (Andi, 1999: 19)؛

- نجمی تَرکان، ترجمهٔ رباعیات خیام (آنکارا ۱۹۴۹م و استانبول ۱۹۵۰م) بر وزن هجایی (همو، 21)؛[1]

- وصفی ماهر کجاترک[2] (درگذشت: ۱۹۰۷م)، با عنوان زندگی عمر خیام و رباعیات او در موضوع زندگی، مرگ، عشق و شراب[3] (آنکارا ۱۹۵۴و ۱۹۵۵م) شامل ۱۳۸ رباعی و ۱۱ تصویر؛

- محمد رشدی شارداغ[4] (درگذشت: ۱۹۹۴م) در کتاب رباعیات خیام از زوایای مختلف[5] افزون بر مطالبی دربارهٔ هویت خیام، دین و اخلاق، خیام و طبیعت، قدرت هنری خیام، خیام و آزادی، خیام در جهان، خیام نزد ترکان، در چاپ ۱۹۵۹م، در ازمیر، ۱۴۷ رباعی را ترجمه کرد که شمار ترجمه‌ها در چاپ دوم (۱۹۶۰) به ۲۷۰ و در چاپ بعدی (۱۹۷۳م) به ۲۶۷ رباعی رسیده است؛

- صباح‌الدین ایوب اوغلو (۱۹۰۸- ۱۹۷۳م)، در کتاب چهارپاره‌های خیام (استانبول ۱۹۶۱ و ۱۹۶۹م)[6] ۱۶۰ رباعی را ترجمه کرد و سپس ۱۶۲ رباعی دیگر را نیز بدان افزود که بارها (چاپ آخر ۱۹۸۸م) در ترکیه به چاپ رسیده است (Andi, 1999: 23)؛

- احسن گورتین[7] ترجمهٔ منظوم ۲۴۰ رباعی در کتاب رباعیات عمر خیام (استانبول ۱۹۷۵م)؛

- محمد نوری گنچ‌عثمان (درگذشت: ۱۹۷۶م) ترجمهٔ منظوم ۲۸۰ رباعی در کتاب رباعیات خیام (آنکارا ۱۹۶۳م)؛

- الف. قادر، ترجمهٔ صد رباعی در کتاب خیام به زبان امروز در سه بخش: ۴۲ رباعی در موضوع باده‌گساری و عشق، ۸ رباعی در موضوع سخن با خدا و ۵۰ رباعی در موضوع انسان و آزادی (استانبول ۱۹۶۴م)؛

- محمداحسان حمامی‌زاده (درگذشت: ۱۹۸۴م) شاعر و نویسنده و پژوهشگر، ترجمهٔ منظوم ۳۴۵ رباعی همراه با رباعیات فارسی به کوشش فرزندش اُرهان حمامی[8] و با مقدمه‌ای کوتاه از علی نهاد تارلان (استانبول

1. Necmi Tarkan, *Ömer Hayyam'ın Rubaileri*, İstanbul, 1950, 132 s.
2. V. Mahir Kocatürk
3. Asaf Halet Çelebi, *Ömer Hayyam, Hayatı-Sanatı-Eserleri*, İstanbul, 1954, (Varlık Yay.).
4. Rüştü Şardağ
5. Bütün Yönleriyle Hayyam Rubaileri
6. Sabahattin Eyüboğlu, *Ömer Hayyam-Dörtlükler*, Istanbul, 1961.
7. Ahsen Gürtin
8. Orhan hamami

۱۹۶۶م).

چنانکه دیده شد، ترجمهٔ رباعیات خیام در ادبیات ترکی، پس از آشنایی ترکان با ترجمهٔ فیتزجرالد آغاز می‌شود و پس از آن، نظرِ بسیاری از شاعران، ادیبان و منتقدان ادبی را به خود جلب می‌کند. شمار رباعیات در ترجمه‌ها، متفاوت است و غالب ترجمه‌ها جز در پاره‌ای موارد، فاقد متن فارسی رباعیات است و تقسیم‌بندی مضامینِ رباعیات معیار روشنی ندارد و اغلب ذوقی است. با این حال، همین ترجمه‌ها، زمینه را برای آشنایی بیشتر ترکان آناطولی با رباعیات خیام فراهم کرد. آن دسته از مترجمانی که با زبان فارسی آشنایی بهتری داشتند، در انتقالِ اندیشه و آموزه‌ها و شیوهٔ بیان خیام توفیق نسبی بیشتری داشتند و توانستند ادیبان و شاعران معاصر ترک و منتقدان برجستهٔ ادبی را چنان شیفتهٔ خیام کنند که دربارهٔ وجوهِ علمی و ادبی او آثار بسیاری تألیف کنند و به سبک او رباعی بسرایند.

۵. خیام از نگاه برخی منتقدان ترک

با وجود استقبال شاعران عثمانی از خیام و شعر او، شمار اندکی از پژوهندگان معاصر ترک با نگاهی انتقادی، شعر و اندیشهٔ خیام را نقد کرده و او را شاعری ملحد و بدعت‌گذار معرفی کرده‌اند. به نظر این پژوهندگان، برخلاف این قول مشهور که ایرانیان و ترکان عثمانی از دیرباز با خیام آشنا بوده‌اند، نام خیام در سدهٔ نوزدهم میلادی با اهدافی خاص از سوی غربیان مطرح شده است، در نتیجه گرایش ترکان به خیام و ترجمه‌های رباعیات او را متأثر از تحقیقات غربی‌ها دانسته‌اند (Coşkun, 2013: 3؛Meriç, 1999: 145). بر خلاف آنچه پیشتر گفته شد از نظر این افراد نام خیام به استثنای چند مورد مشکوک نه تنها در آثار دورهٔ عثمانی، بلکه در آثار متفکران معاصر ترک نیز ذکر نشده است. دلیل آنان این است که شاعران عثمانی شعر خیام را نمی‌پسندیدند و ازاین‌رو حاضر نبودند نام او را در شعر خود ذکر کنند! و به همین علت در تذکره‌های ترکی سدهٔ دهم تا سیزدهم ق./ شانزدهم تا نوزدهم م. نیز به نام خیام اشاره نشده است (نک: Coşkun, 2013: 10). این منتقدان برای تأیید نظر خود به آرای حسین دانش و عبدالله جودت دو تن از مترجمان مشهور رباعیات خیام استناد کرده‌اند که خیام در مقام شاعر، نه‌تنها در سرزمین عثمانی، بلکه در موطن خود ایران نیز شخصیتی ناشناخته و گمنام بوده است! (نک: همانجا). ازجمله از دانش (ص ۸۴) نقل کرده‌اند که از قول ادوارد براون نوشته است که خیام اگرچه در جهان غرب شاعری مشهور بود، اما در ایران تنها در مقام منجم و ریاضی‌دان آوازه داشت، نه شاعر. شگفت آنکه دانش (۱۴۰۰: ۷۱) دربارهٔ تأثیر خیام بر شاعران عثمانی معتقد بود که در ادبیات

ترکیه جز عمر نفعی، شاعر قصیده‌سرای معروف سدهٔ یازدهم، شاعر دیگری نبود که خیام را بشناسد و از او پیروی کند و یا به سبک و سیاق او شعر بسراید! حال آنکه چنانکه پیشتر اشاره شد شاعران بسیاری از خیام پیروی کردند. جوشکن همچنین ضمن استناد به مقدمهٔ عبدالله جودت که معتقد بود ترکان تنها کسانی نبودند که خیام را نمی‌شناختند، بلکه ایرانیان نیز از او بی‌خبر بودند، حکایتی را نقل کرده که جودت از قول براون دربارهٔ خاطرهٔ مظفرالدین شاه در سفر به لندن نوشته است که چون عده‌ای از شیفتگان خیام از پادشاه درخواست می‌کنند که بر مزار خیام در نیشابور بنایی ساخته شود، مظفرالدین شاه با شگفتی می‌گوید عمر خیام کیست؟! (ص ۴۰)؛ اما نکتهٔ مهمی که این پژوهندگان آن را نادیده انگاشته‌اند این است که هم دانش و هم جودت خلافِ برداشت این منتقدان و مخالفان خیام، از کوتاهی ایرانیان و ترکان در حق خیام متأسف بودند و برای جبران همین کوتاهی بود که به معرفی خیام و رباعیات او پرداختند. چنانکه جودت ضمن انتقاد صریح از ناآگاهی ایرانیان دربارهٔ نابغه‌ای چون خیام سخت متأسف بود که ایرانیان تا کنون نتوانسته‌اند کتابی شایستهٔ خیام بنویسند و به همین دلیل جودت و دانش به ترجمهٔ رباعیات خیام روی آوردند.

ازآنجاکه نخستین مترجمان رباعیات خیام به ترکی در قلمرو عثمانی، ایرانی‌تبار بودند، برخی عبدالله جودت را پیشگام خیام‌شناسی در ترکیه در سدهٔ بیستم میلادی و ترجمهٔ او را نخستین ترجمهٔ رباعیات در ترکیه معرفی کرده‌اند (Coşkun, 2013: 9) و برای اثبات آراء خویش به نظرات چهره‌های مطرح ادبیات ترک نظیر حسین جمیل مریچ (درگذشت: ۱۹۸۷م)، نویسنده و اندیشمند بزرگ ترک، استناد کرده‌اند که مترجمان رباعیات خیام را روشنفکرانی فریفتهٔ غرب و مروّج سبک زندگی غربی می‌دانستند (Coşkun, 2013: 2 ؛1999: 155, 148) و یا با استناد به نبودن نام خیام در آثار چهره‌های برجستهٔ عصر تنظیمات مانند ابراهیم شناسی (درگذشت: ۱۸۷۱م)، نامق کمال (درگذشت: ۱۸۸۸م) و ضیا پاشا (درگذشت: ۱۸۸۰م) و سکوت بسیاری از ادیبان و پژوهشگران سدهٔ بیستم میلادی مانند توفیق فکرت (درگذشت: ۱۹۱۵م) از چهره‌های نامدار ادبیاتِ ثروت فنون[1]، احمد هاشم (درگذشت: ۱۹۳۳م) شاعر و از پیشگامان سمبولیسم در ادبیات ترک و فؤاد کوپرولو (درگذشت: ۱۹۶۶م) سیاستمدار و تاریخ‌شناس برجستهٔ ترک و نیز استناد به آرای بدیع‌الزمان سعید نورسی (درگذشت: ۱۹۶۰م)، از پیشگامان اندیشهٔ نوین اسلامی، دربارهٔ بدعت گذاری عمر خیام، ابن‌سینا، ابن‌رشد، فارابی و شهرستانی (2006: 734- 736) و یا استناد به موضع‌گیری

۱. ثروتِ فنون، جریانی ادبی در عثمانی که نام خود را از مجله‌ای به همین نام گرفته است.

علی نهاد تارلان (درگذشت: ۱۹۷۸م) شاعر و تاریخ شناس ترک در مقدمه بر ترجمهٔ احسان حمامی‌زاده (۱۹۶۶: ۴) که رباعیات خیّام را بسیار سطحی ارزیابی کرده، بر آن هستند که آموزه‌های خیّام مخالفان بسیاری داشته است. یکی دیگر از قرائن عجیبِ مخالفت ایرانیان و ترکان با خیام از دیدگاهِ جوشکین این است که مدخل عمر خیام در دایرةالمعارف اسلام به قلم مینورسکی شرق‌شناس روسی نوشته شده است، نه یک ایرانی یا ترک! (برای آگاهی بیشتر، نک: Coşkun, 2013: 9- 15).

چنانکه پیشتر اشاره شد، بر خلاف نظر کسانی چون مریچ، نورسی و جوشکین خیام و شعر او نه تنها در شعر دورهٔ عثمانی، بلکه پس از اعلام جمهوری نزد فرهیختگان و نواندیشان ترک نیز از محبوبیت فراوانی برخوردار بود (برای آگاهی بیشتر، نک: Andi, 1999: 14- 29). از آن جمله باید از ضیا پاشا، مترجم، نویسنده، شاعر و تاریخ‌نگار عثمانی یاد کرد که اگر چه، چنانکه جوشکین یادآور شده، در مقدمهٔ منظوم خود (با عنوان «احوال شعرای ایران») بر کتاب خرابات، سفینه‌ای متضمن اشعار شاعران ترک و ایرانی و عرب (۲۱۱– ۲۱۷)، از خیام در شمار شاعران نامدار ایرانی نام نبرده، اما در جلد دوم خرابات، ضمن درج ۳۷۴ شعر فارسی در قالب‌های مختلف، چند رباعی نیز از خیام آورده است (نیز نک: Aydin, 2015: 163). کوپرولو نیز در کتاب ادبیات امروز[1] (1924: 271) ضمن بیان مطالبی دربارهٔ ادبیات ایران و معرفی ترجمهٔ دانش، به شهرت خیام در میان علما و ادبای عثمانی اشاره کرده و نوشته است که از آن رو نام خیام در تذکره‌های ترکی نیست که شاعران عثمانی از سدهٔ ۱۰ق/ ۱۶م با رباعیات و اندیشه‌های خیام آشنایی داشتند و چنان بر زبان فارسی تسلّط داشتند که رباعیات خیام را به زبان اصلی می‌خواندند و می‌فهمیدند، بنا بر این دیگر نیازی به ترجمهٔ رباعیات خیام نداشتند. نهاد سامی بانارلی[2] (درگذشت: ۱۹۷۴م)، نویسندهٔ معاصر ترک، نیز ضمن اشاره به ترجمهٔ دانش و توفیق، به‌ویژه به مناسبت انتشار ترجمهٔ یحیی کمال بیاتلی، فضای بیشتری را در کتاب خود تاریخ ادبیات مصور ترکیه[3] به خیام اختصاص می‌دهد و علی نهاد تارلان (درگذشت: ۱۹۷۸م)، شاعر و تاریخ‌نگار ترک، در مقدمه بر ترجمهٔ رباعیات خیام به قلم حمامی‌زاده در ۱۹۶۶م و عبدالباقی گولپینارلی در کتاب رباعیات خیام ضمن اشاراتی به خیام، شماری از ترجمه‌های رباعیات را معرفی می‌کنند و سرانجام، احمد نجیب فاضل (درگذشت: ۱۹۸۳م) شاعر و رمان‌نویس و نظریه‌پرداز اسلامی ترکیه خیام را از بزرگ‌ترین شاعران ترانه‌سرا می‌نامد.

1. *Bugünkü Edebiyat*
2. Nihad Sâmi Banarlı
3. Resimli Türk Edebiyatı Tarihi

کتابنامه

جعفری جزی، مسعود. (۱۴۰۰). خیام نیشابوری، زندگی، افکار و رباعیات. ترجمه و توضیح شیخ ابراهیم زنجانی. تصحیح و تدوین مسعود جعفری جزی. تهران: انتشارات نیلوفر. مقدمه.

دانش، حسین؛ توفیق، رضا. (۱۴۰۰). خیام نیشابوری، زندگی، افکار و رباعیات، ترجمه و توضیح شیخ ابراهیم زنجانی. تصحیح و تدوین مسعود جعفری جزی. تهران: انتشارات نیلوفر.

رئیس‌نیا، رحیم. (۱۳۸۲). ایران و عثمانی در آستانهٔ قرن بیستم. تبریز: انتشارات ستوده.

ریاحی، محمد امین. (۱۳۶۹). زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی. تهران: انتشارات پاژنگ.

مفتاح، الهامه و وهاب ولی. (۱۳۷۴). نگاهی به روند نفوذ و گسترش زبان و ادب فارسی در ترکیه. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

میرافضلی، سیدعلی. (۱۴۰۰). رباعیات خیام و خیامانه‌های پارسی. تهران: انتشارات سخن.

Akın, Hüsrev. (2010). ''II. Meşrutiyet Döneminde Kısa Ömürlü Bir Dergi: Hiyâbân''. *Turkish Studies*. Vol. 5/1.

Andi, M. F. (2000). ''Müstecâbizâde İsmet'in Müntehab Rubâiyyât-I Hayyâm Tercümeleri Adlı Eseri''. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyati Dergisi*. 29, 1- 12.

Andi, M. Fatih. (1999). "Türkçe'de Rubâiyyât-i Hayyâm Tercümeleri". *İlmî Araştırmalar*. 7, İstanbul. s. 9-29.

Avcı, İsmail. (2016). ''Mehmed Bahâeddin'in Hayyam'dan Serbest Tarzda Yaptığı Manzum Rubai Çevirileri''. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*. vol. 17, 38.

Aydin, Şadi. (2015).''Ziya Paşa'nın Harâbatında Şiirri ve Farsça Söyleyen Şairler''. *Nusha*. C.15. 41: 159- 170.

Azmi-zâde Hâleti. (2003). *Dîvân*. Haz. Bayram Ali Kaya. (2003*)*. Harvard Üniversitesi. Cambridge.

Çalka, Mehmet Sait. (2015). "Divan Şairlerinin Gözüyle Fars Şairi Ömer Hayyâm". *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*. 2/4, 30-40.

Çalka, Mehmet Sait. (2017). ''Bir Şairnâme Örneği Olarak Süheylî'nin Gülşen-i Şuarâ Adlı Kasidesi ve Bu Kasidede Yer Alan Türk, Arap ve Fars Şairleri''. *SUTAD*. (42): 273-30.

Cevdet, Abdullah. (2000). "Rubâiyât-ı Hayyam ve Türkçeye Tercümeleri". *Ömer Hayyam Rubailer*. haz. Mehmet Kanar. İstanbul: Deniz Kitabevi, 1-182.

Çiftci, H. (2004). ''Hayyamin Türkçe'ye çevrilmiş Rubaileri Içinde Başka Şairlere Ait Rubailer (Yahya Kemal ile Sabahattin Eyuboglu Cevirleri)''. *Name-I Aşina*. 6 (17- 18), 43- 64.

Coşkun, Menderes. (2013). ''Oryantalizmin 19. Asırda İslam Tarihine Kazandırdığı Bir Şahsiyet: Ömer Hayyâm''. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 28, 1- 16.

Eşref Paşa. (2006). *Dîvân*. Haz., Gülçin Tanrıbuyurdu. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli Üniversitesi, SBE. Kocaeli.

Fehîm-i Kadîm. (1991). Haz. Tahir Üzgör. Ankara: AKM Yayınları.

Gibb, E. J. W. (1998). *Osmanlı Şiiri Tarihi* (trc. Ali Çavuşoğlu). Ankara. I-II, 73.

Hâzık Mehmed Efendi. (1992). Haz. Hüseyin Güfta. Yayımlanmamış Tezi. Atatürk Üniversitesi. SBE. Erzrum.

Köprülü, M. Fuad. (1924). *Bugünkü Edebiyat*. İstanbul.

Mahmûd Celâleddin Paşa. (2003). Divan. Haz. Ceylan, Ömür. Ankara: Açağ Yayınları.

Meriç, Cemil. (1999). *Bu Ülke, İletişim*. İstanbul.

Mermer, Ahmet. (2003). ''Hayyam ve Rubâilerinin Türk Edebiyatina Yansımları''. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*. 26, 235- 242.

Mezâkî. (1991). *Divan*. Haz. Ahmet Mermer. AKM Yayınları, Ankara.

Nahifi Süleyman Efendi. (1992). *Divan*. Haz. İrfan Aypay. (1992). Konya.

Nef'i, Ömer, *Divan*. (1993). Haz. Metin Akkuş Ankara: Akçağ Yayinları.

Neyli, Mirza-zâde Ahmed. (2004). Haz. Atabey Kılıç. Kitabevi Yayınları. İstanbul.

Neylî. (1991). Dîvân. Haz. Adnan Uzun. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi. SBE. Edirne.

Nursi, Sai'd. (2006). *Sözler, Söz*, İstanbul.

Sa'id Giray. (2012). *Divân*. Haz. Saadet Karaköse. kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Şanizâde Atâullah. (2005). *Divan*. Haz. Adviye Çipiloğlu. Yayımlanmamış Tezi. Boğaziçi Üniversitesi. SBE. İstanbul.

Süheyli, Ahmed Bin Hamdem. (2007). *Divâ*n. Haz. M. Esat Harmancı. (2007). Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlügü. İznik.

Sünbül-zâde Vehbî. (2012).). Dîvân, haz. Ahmet Yenikale. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü (e-kitap). Kahramanmaraş.

Vahyî, Seyyid. (1917). Haz. Murat Mehmed Sukan. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Vahyî, Seyyid. (2004). Haz. Hakan Taş. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü (e-kitap). İstanbul.

Yekbaş, Hakan. (2009). "Divan Şairinin Penceresinden Acem Şairleri". *Turkish Studies*. Vol. 4/2. s. 1151-1152.

Yenişehirli Avnî Bey. (1998). *Dîvân*. Haz. Lokman Turan. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Atatürk Üniversitesi. SBE. Erzurum.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.79078.1371

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۹، زمستان ۱۴۰۱، صص ۱۰۱-۱۲۸
مقالهٔ پژوهشی

گونه‌شناسی نقد ادبی در نشریهٔ *ارمغان* *

تاریخ دریافت: ۰۸ آبان ۱۴۰۱/ تاریخ پذیرش: ۱۸ اسفند ۱۴۰۱

نرگس صالحی [۱]

یحیی طالبیان [۲]، مهدی محبّتی [۳]

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

چکیده

با شکل‌گیری و انتشار مطبوعات از میانهٔ دورهٔ قاجار، بخشی از محتوای مطبوعات به مطالب و موضوعات ادبی اختصاص پیدا کرد و اندک‌اندک مجلات تخصصی در زمینهٔ ادبیات در ایران شکل گرفت. یکی از حوزه‌هایی که نشریات ادبی به آن پرداخته‌اند، انتشار مقالاتی دربارهٔ نقد متون ادبی بود. هر نشریه‌ای با توجه به رویکرد گردانندگان، به یک یا چند گونهٔ ادبی توجه می‌کردند و آثار ادبی را بر آن اساس بررسی و نقد می‌کردند. نشریهٔ ارمغان که از بهمن‌ماه ۱۲۹۸ در تهران با مدیریت حسن وحیددستگردی تا اسفندماه ۱۳۵۷ منتشر شد، یکی از نشریات تخصصی ادبیات در ایران است که قریب به شصت سال منتشر گردید و مقالات گوناگونی در حوزه نقد ادبی منتشر نمود. در پژوهش حاضر با بررسی تمامی شماره‌های نشریه از سال ۱۲۹۸ تا ۱۳۵۷ گونه‌ها و جریان‌های نقد ادبی نشریه به دست آمده است. بر همین اساس از میان ۱۸۳ مقالهٔ به دست آمده از نشریهٔ ارمغان، طی ۹ گونهٔ عمده دسته‌بندی شده‌اند که از میان آن‌ها، گونهٔ مطالعات تطبیقی با ۵۹ مقاله و چهار رویکرد یکی از گونه‌های پر بسامد در نشریه ارمغان است و این در حالی است که هنوز مفهوم ادبیات تطبیقی به شکل درست در ایران شکل نگرفته است و از میان رویکردهای مطالعات تطبیقی، مطالعات برون‌فرهنگی به جهت نمایش قدرت تأثیرگذاری ادبیات فارسی موردتوجه بوده است. پس از آن به ترتیب نقد گونهٔ ادبی با ۳۱ و نقد زبانی با ۲۷ مقاله و نقد بلاغی با ۲۲ مقاله از پربسامدترین گونه‌های نقد در این نشریه هستند. با بررسی این گونه‌های نقد می‌توان گفت تمامی عرصه‌های نقد ادبی در این نشریه متأثر از رویکرد سنتی گردانندگان آن به ادبیات است و همین امر موجب شد تا در این نشریه تنها یک مقاله دربارهٔ ماهیت نقد ادبی نوشته شود.

کلیدواژه‌ها: جریان‌شناسی، نقد ادبی، نشریات ادبی، مجلهٔ ارمغان.

---

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری دانشجو با عنوان «جریان‌شناسی نقد ادبی از میانهٔ دورهٔ قاجار تا دورهٔ معاصر» در دانشگاه علامه طباطبایی تهران است.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. E-mail: N.sadvandi@gmail.com

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) E-mail: Ytalebian@gmail.com

۳. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. E-mail: Mohabbati@znu.ac.ir

۱-مقدمه

با شکل‌گیری و انتشار مطبوعات از میانهٔ دورهٔ قاجار، بخشی از محتوای مطبوعات به مطالب و موضوعات ادبی اختصاص پیدا کرد و اندک‌اندک مجلات تخصصی در زمینهٔ ادبیات در ایران شکل گرفت. یکی از حوزه‌هایی که نشریات ادبی به آن پرداخته‌اند، انتشار مقالاتی دربارهٔ نقد متون ادبی است؛ البته نقد اشعار به‌صورت سنتی در تذکره‌ها رایج بود، اما با انتشار نشریات ادبی، نقد ادبی روشمند موردتوجه قرار گرفت و هر نشریه‌ای با توجه به رویکرد گردانندگان، به یک یا چند جریان نقد بیش‌تر می‌پرداختند و آثار ادبی را بر آن اساس بررسی و نقد می‌کردند.

مجله ارمغان از نخستین نشریات ادبی ایران است که سهم قابل‌توجهی در معرفی جریان‌های مختلف نقد ادبی داشته است. این نشریه از بهمن‌ماه ۱۲۹۸ در تهران ابتدا با مدیریت حسن وحیددستگردی منتشر شد. پس از درگذشت حسن وحیددستگردی در سال ۱۳۲۱ وقفه‌ای هفت‌ساله در انتشار نشریه روی داد. نشریه ارمغان بار دیگر از فروردین‌ماه ۱۳۲۷ با مدیریت وحیدزاده نسیم پسر وحیددستگردی تا سال ۱۳۵۷ منتشر شده است. از سال ۱۳۵۸ مدیریت این نشریه را مهندس دستگردی نوهٔ وحیددستگردی بر عهده گرفت و تا پایان همان سال انتشار آن را ادامه داد.

ارمغان از مهم‌ترین نشریات تخصصی ادبیات در ایران است که قریب به شصت سال منتشر گردید و مقالات گوناگونی در حوزه‌های مختلف ادبیات، به‌ویژه نقد ادبی منتشر کرد. در پژوهش حاضر با بررسی تمامی نسخه‌های منتشر شده ارمغان، گونه‌ها و جریان‌های مختلف نقد ادبی که در این نشریه به آن پرداخته‌اند، شناسایی و معرفی شده است.

۲-روش پژوهش

روش پژوهش حاضر تاریخی ـ تحلیلی است. نخست مقالات مرتبط با هرگونه و جریان نقد بر اساس تاریخ انتشار شناسایی و دسته‌بندی شده‌اند و سپس با توجه به حوادث سیاسی و تاریخی و اجتماعی که طی شصت‌سال انتشار ارمغان پدید آمده است، تحلیلی از چرایی توجه بیشتر به یک گونه یا جریان ارائه شده است.

۳-معرفی مجله ارمغان

ماهنامهٔ ارمغان از بهمن‌ماه ۱۲۹۸ با مدیریت حسن وحیددستگردی در تهران منتشر شد. ارمغان در هرسال ۱۲ شماره منتشر می‌کرد که عمدهٔ مطالب آن مقالات ادبی، شعر و ترجمهٔ آثار داستانی نویسندگان مطرح خارجی بود. این نشریه در دورهٔ انقلاب ادبی و تجدد ادبی کار خود را آغاز کرد و برخلاف برخی از نشریات آن زمان، روی خوش به موضوع تجدد ادبی نشان نداد و حتی در دیباچهٔ منظوم خود چند جا اعلام می‌کند که این نشریه یادآور و آورندهٔ سخنان بزرگان

و پیران خرد است.

این کودک عهد تازه دارد — بس گفته ز پیر باستان یاد
در دفتر علم می‌نگارد — زیبا سخنان پیر استاد

(*ارمغان*، ۱۲۹۸: دیباچه)

با نگاه به دیباچه و مطالب منتشرشده در هر شماره رویکرد نشریه نسبت به تجدد ادبی و تحول در عرصه‌های ادبی به‌خوبی آشکار خواهد شد که رویکردی دوگانه است. وحیددستگردی و دیگر گردانندگان نشریه با توجه به نگاه سنتی که به ادبیات داشتند از سویی به‌شدت با شعر نو و تحولات ادبی مقابله کردند و همین امر موجب شد تا در این نشریه هیچ بخشی به شعر نو اختصاص پیدا نکند و موردانتقاد گردانندگان نشریه واقع شود. از سوی دیگر با انتشار داستان و نقد و بررسی آثار ادبی مشکلی نداشتند و بخش قابل‌توجهی از مطالب نشریه به این دو موضوع اختصاص پیدا کرده بود. شاید بتوان دلیل این نگاه دوگانه را در قدمت شعر در ایران دانست. مدیران ارمغان خود را میراث‌دار ادبیات کهن فارسی می‌دانستند و به نظر ایشان شعر فارسی نیازی به تغییر و تحول نداشت و این حرکات انقلابی را تقلیدی خام و بی‌پایه از غرب می‌دانستند.

در موضوع داستان و نقد ادبی اما نگاه ایشان تا حد زیادی متفاوت بود. داستان و رمان را در مفهوم غربی آن، محصولی وارداتی می‌دانستند که به‌واسطهٔ ترجمه وارد ایران شده است و آسیبی به پیکرهٔ با قدمت ادبیات فارسی وارد نخواهد کرد. نقد و بررسی متون را نیز برای شناخت بهتر ادبیات امری لازم می‌دانستند و در تنها مقاله‌ای که دربارهٔ اهمیت نقد در شمارهٔ دوم سال ۱۳۰۱ منتشر شده است، می‌نویسد: «انتقاد شعر و نقد سخن یگانه عامل مؤثر در رونق بازار ادبیات و ترقی ادبا و تکمیل شعرا بشمار می‌رود.» (وحیددستگردی، ۱۳۰۱: ۴۵)

۴- بحث و بررسی

نقد ادبی در ایران از میانهٔ دورهٔ قاجار با حضور چهره‌های چون میرزافتحعلی آخوندزاده، میرزا ملکم‌خان، میرزاآقاخان کرمانی شکل جدیدی به خود گرفت. تا پیش‌ازاین نقد در تذکره‌ها بیشتر به‌صورت تعریف و تمجیدهای کلی بود. آخوندزاده در سال ۱۲۸۳ قمری با نگارش مقاله‌ای با عنوان «قریتیقا» به منشی «روزنامهٔ ملت سنیهٔ ایران» از اصلاح نقد استفاده کرد. این مقاله نقدی بر شرح‌حال سروش اصفهانی بود که در شمارهٔ نخست مجله منتشر شده بود. پس از آن مرتضی‌قلی‌خان در نامه‌ای پاسخی بر این نقد داده بود که با بررسی صورت گرفته می‌توان آن را از نخستین تلاش‌های روشمند در نقد ادبی به شمار آورد. دیگر نشریات نیز اندک‌اندک به موضوع نقد توجه کردند که از این میان

می‌توان به «ادب مشهد»، «اطلاع»، «تربیت»، «کاوه»، «دانشکده»، «دبستان»، «رُستاخیز»، «شرق»، «شفق سرخ»، «فرهنگ»، «آینده»، «آرین»، «ارمغان» و ... اشاره کرد. در این پژوهش با بررسی تمامی شماره‌های نشریهٔ ارمغان، گونه‌ها و جریان‌های نقد ادبی شناسایی و دسته‌بندی شده‌اند که عبارتند از: مطالعات تطبیقی، نقد جریان، نقد زبانی، نقد بلاغی، نقد گونهٔ ادبی، نقد تاریخی، نقد تأثری، نقد جامعه‌شناختی و نقد اخلاقی.

۱-۴-مطالعات تطبیقی

یکی از گونه‌های نقد ادبی در نشریه ارمغان، مطالعات تطبیقی است. مطالعات تطبیقی «مطالعهٔ روابط ویژهٔ ادبیات در دو یا چندین حوزهٔ فرهنگی گوناگون و یا یک یا چندین رشتهٔ متفاوت می‌پردازد. به‌بیان‌دیگر ادبیات تطبیقی دانش مطالعهٔ روابط ادبی بین‌المللی یا ادبیات و رشته‌ای دیگر است.» (نامورمطلق، ۱۴۰۱: ۱۱۵) در بیشتر این مقالات، معمولاً فرهنگ یا زبان یک ملت با ملت دیگر از نظر میزان اشتراکات و چگونگی تأثیرپذیری و تأثیرگذاری بررسی شده است.

مطالعات تطبیقی در نشریهٔ ارمغان طی چهار رویکرد صورت گرفته است: نخست پژوهش‌های درون‌فرهنگی است. در این پژوهش‌ها معمولاً دو یا چند شاعر از یک زبان با همدیگر سنجیده می‌شوند تا نخست میزان مشابهت ایشان با همدیگر مشخص شود و دیگر آن که تأثیرگذاری و تأثیرپذیری آن‌ها از یکدیگر نیز معین گردد. هرچند در آن روزگار هنوز مفهوم ادبیات تطبیقی در ایران شکل نگرفته بود، این پژوهش‌ها را می‌توان در شمار نخستین تلاش‌های در حوزهٔ مطالعات تطبیقی به شمار آورد. در نشریهٔ ارمغان سه مقاله با موضوع مطالعات درون‌فرهنگی یافت شد که در ادامه معرفی می‌شوند:

در مقاله‌ای با عنوان «موازنه یا تمایز مقالات شیخ و خواجه» نویسنده به مقایسه میان اشعار سعدی شیرازی و خواجه حافظ شیرازی می‌پردازد و به‌صورت ضمنی برتری را به سعدی می‌دهد (حائری، ۱۲۹۹: ۱۰۳-۹۳).

«جهان‌بینی تحلیلی سعدی و جهان‌بینی ترکیبی حافظ» نویسنده با تکیه بر موضوع جهان‌بینی و مقایسهٔ این موضوع در شعر حافظ و سعدی سعی کرده است تا برتری ضمنی به سعدی بدهد که برخلاف حافظ از مسائل روزمره و موضوعاتی سخن می‌گوید که کاملاً ملموس است. به نظر نویسنده جهان‌بینی سعدی بیشتر تجزیه‌ای و جهان‌بینی حافظ ترکیبی است (یمینی، ۱۳۵۰: ۶۲۲-۶۱۶).

«چند نکته دربارهٔ صائب تبریزی» به بررسی تطبیقی چند شعر از صائب و میرنقی، شاعر اردوزبان فارسی‌گو پرداخته است که هدف آن بیان تأثیرگذاری صائب بر میرنقی بوده است (جعفری، ۱۳۵۵: ۴۱۷-۴۰۰).

رویکرد دوم مطالعات برون فرهنگی است. در مجلهٔ ارمغان، ۱۶ مقاله یافت شد که به تأثیر و تأثّر متون ادبی ملل گوناگون از یکدیگر پرداخته است. در این مقالات یا به‌صورت کلی ادبیات دو کشور را بررسی کرده‌اند و یا یکی از شاعران و نویسندگان فارسی‌زبان با یکی از هنرمندان یا فیلسوفان خارجی از نظر میزان تأثیرگذاری و تأثیرپذیری اندیشه‌ها مقایسه شده است. نکته قابل‌توجه آن است که بررسی‌های تطبیقی میان فارسی و عربی معمولاً به‌صورت مقایسه‌ای میان ادبیات این دو کشور است و هدف آن، نشان دادن برتری ادبیات فارسی یا شاعران فارسی‌زبان نسبت به ادبیات و شاعران عرب است. در کنار پژوهش‌های ایرانیان گاهی نیز شاهد مطالعات تطبیقی از سوی پژوهشگران عرب هم هستیم که معمولاً سعدی را با متنبی یا مضامین سعدی را با مضامین شاعران عرب مقایسه می‌کنند تا نشان دهند که سعدی از ایشان اقتباس کرده است.

مهم‌ترین مقالات این‌گونه عبارت است از: «مقایسهٔ شعرای فارسی و تازی» به مقایسه میان اشعار شاعران فارسی‌زبان و عرب اختصاص دارد که نویسنده ذیل ۱۴ مورد این بررسی را انجام می‌دهد و درنهایت نتیجه می‌گیرد که هرچند شاعران هر دو ناحیه در فصاحت و بلاغت با هم برابر هستند، اما به سبب آن که شاعران پارسی‌گوی رنج و زحمت فراوانی در یادگیری می‌کشند، به‌مراتب فضل و برتری ایشان نسبت به شاعران عرب بیشتر است (وحید دستگردی، ۱۳۰۲: ۴۲۸-۴۰۱؛ همان ۵۰۹-۴۹۷؛ همان، ۱۳۰۳: ۵۷-۶۷؛ همان، ۱۳۰۳: ۱۳۶-۱۳۰؛ همان، ۱۳۰۳: ۲۳۱-۲۴۱؛ همان، ۱۳۰۳: ۳۴۵-۳۳۹).

«ادبیات فارسی در هندوستان» به بحث چگونگی نفوذ و گسترش ادبیات فارسی از قرن پنجم تا قرن دهم در هندوستان اختصاص دارد و نویسنده میزان تأثیرگذاری اندیشه‌های شاعران فارسی‌گو در هند را نیز بررسی کرده است. (نفیسی، ۱۳۰۸: ۵۷۷-۵۶۶) در شمارهٔ دوم این مقاله به وضعیت ادبیات در هندوستان که متأثر از ادبیات فارسی بوده است تا قرن چهاردهم پرداخته شده است (نفیسی، ۱۳۰۸: ۶۳۵-۶۰۹).

از دیگر مقالات این حوزه می‌توان به «سعدی در نظر دیگران» (النحوتی، ۱۳۱۴: ۱۷۵-۱۶۹)؛ «نفوذ افکار سعدی در فلسفهٔ کانت» (تره‌کی، ۱۳۱۵: ۲۴-۲۱ و تره‌کی، ۱۳۱۵: ۱۳۰-۱۲۵)؛ «ادبیات فارسی و تأثیر آن در ادبیات عربی» (ایزدپرست، ۱۳۱۵: ۳۹۹-۳۹۸)؛ «تأثیر علمی و ادبی ایران در تازی» (مدرسی چهاردهی، ۱۳۱۶: ۵۱-۴۱)؛ «نفوذ ایران در ادبیات آلمان» (ایلرس، ۱۳۱۶: ۵۷۰-۵۶۴)؛ «مضامین عربی در شعر پارسی» (قویم، ۱۳۲۷: ۳۰۰-۳۰۲)؛ «اسلام و کومدی الهی دانته» (مدرسی چهاردهی، ۱۳۲۹: ۱۴۰-۱۳۷)؛ «دو چهرهٔ درخشان فرهنگ ایران و آمریکا یعنی مولوی و امرسن» (شجره، ۱۳۳۷: ۳۰۳-۲۹۵)؛ «آثار فارسی قرن هفتم در بنگال» (سهسرامی،

۱۳۵۴: ۳۷۷-۳۸۰)؛ «انواع ادبی مشترک در ادبیات باستانی ایران و ترک» (قره‌خان، ۱۳۵۴: ۶۷۴-۶۶۷)؛ «پیر رومی و عارف هندی» (جعفری، ۱۳۵۵: ۸۷-۷۷) اشاره کرد.

رویکرد سوم بررسی نسبت میان دو حوزهٔ علم یا دانش است. در این مقالات، ادبیات به‌ویژه شعر با یکی از هنرها مقایسه و نسبت آن مشخص می‌گردد یا دیدگاه شاعران و نویسندگان بر اساس آراء فلسفی یا روان‌شناسی بررسی و سنجیده می‌شود. با بررسی انجام شده، ۱۵ مقاله در موضوعات یادشده یافت شد.

مقاله «شعر و موسیقی» به نسبت میان شعر و موسیقی پرداخته است که نویسنده به همراهی همیشگی میان شعر و موسیقی در طول تاریخ اشاره دارد (ناطق، ۱۳۰۷: ۲۱-۱۹).

«مولوی و طرز تفکر او در فلسفه» در این مقاله نخست نظریات فلسفی از ارسطو تا هگل دربارهٔ اثبات وجود خداوند بررسی شده است (رضوان کاشانی، ۱۳۱۴: ۱۰۹-۱۰۴) در شمارهٔ بعدی مقاله، نویسنده با استناد به اشعار مثنوی نشان می‌دهد که مولانا نیز دارای دیدگاه‌های وحدت وجودی است. (رضوان کاشانی، ۱۳۱۴: ۱۸۴-۱۸۰) در مقالهٔ سوم نویسنده به موضوع عشق در نگاه فلسفی پرداخته است و پس از تعریف و بیان ماهیت عشق در فلسفه، از کلام مولوی نمونه‌هایی برای یکی بودن دیدگاه شاعر و معنای فلسفی آورده است (رضوان کاشانی، ۱۳۱۴: ۶۷۲-۶۶۷). در مقالهٔ چهارم موضوع جبر و اختیار نخست از منظر فلسفی بحث شده است و سپس نویسنده به سراغ بررسی شعر مولانا رفته است و اشعاری را از مولانا در موضوع جبر و اختیار را آورده است (رضوان کاشانی، ۱۳۱۴: ۷۵۰-۷۴۷).

مقاله «حکیم نظامی تلقین به نفس، همت، مانیتیسم» به بررسی روان‌شناسانهٔ این مفاهیم در اشعار نظامی پرداخته است (وحیددستگردی، ۱۳۱۹: ۳۵۳-۳۵۹).

مقالات «شعر و موسیقی» (تمپل، ۱۳۴۳: ۴۵-۴۴)؛ «نویسندگان در نقش روان‌شناسان» (وحیددستگردی، ۱۳۵۵: ۵۱۷-۵۲۶؛ وحیددستگردی، ۱۳۵۵: ۶۲۷-۶۲۰)؛ «نویسندگان در نقش روان‌شناسان؛ اچ. جی. ولز» (وحیددستگردی، ۱۳۵۶: ۳۴-۲۷)؛ «نویسندگان در نقش روان‌شناسان؛ آرنولد بنت» (وحیددستگردی، ۱۳۵۶: ۸۴-۹۲)؛ «نویسندگان در نقش روان‌شناسان دی. اچ. لورنس» (وحیددستگردی، ۱۳۵۶: ۱۵۸-۱۵۱)؛ «نویسندگان در نقش روان‌شناسان جورج سیمنون» (وحیددستگردی، ۱۳۵۶: ۲۳۶-۲۲۹) «نویسندگان در نقش روان‌شناسان مادام دافنه دوموریه» (وحیددستگردی، ۱۳۵۶: ۳۰۶-۳۰۰)؛ «نویسندگان در نقش روان‌شناسان سامرست موام» (وحیددستگردی، ۱۳۵۶: ۳۸۹-۳۸۳) از دیگر مقالات این حوزه است.

رویکرد چهارم، نقد ترجمه یا در اصطلاح ادبیات تطبیقی، ترجمه‌پژوهی است. منظور از ترجمه‌پژوهی بررسی فرایند انتقال یک متن از زبان مبدأ به زبان مقصد است. در ارمغان ۲۵ مقالهٔ مفصل که هرکدام در چندین شماره منتشر شده‌اند، یافت شد که به ترجمه‌های اوستا اختصاص دارد. در این مقالات نویسندگان با استناد به متن اصلی اوستا، سعی کرده‌اند تا اشکالات مترجمان را یادآور شوند. این مقالات نخستین تلاش‌ها در راستای مطالعات ترجمه‌پژوهی در ایران به شمار می‌آید. در این مقالات معمولاً متن اصلی با متن ترجمه‌شده از نظر چگونگی انتقال مفاهیم، حال و هوای سخن و مقصود مؤلف بررسی می‌شود.

مقاله «نگاهی به ترجمه‌های اوستا» به بررسی معانی مختلف واژه‌های موجود در اوستا پرداخته است. در نخستین مقاله نویسنده در پی اثبات این موضوع است که ترجمهٔ پورداوود از اوستا و دیگر خاورشناسان دارای لغزش‌هایی است، خاصه در ترجمهٔ برخی واژه‌ها که مفهوم کلام را تغییر داده است. (اورنگ، ۱۳۳۹: ۳۵۷-۳۵۲) از مقالهٔ دوم به بعد نویسنده نخست واژه را معنی می‌کند و سپس ترجمه‌های مختلف از این واژه را می‌آورد. به نظر او بخش قابل‌توجهی از ترجمه‌های نادرست ناشی از ناآگاهی مترجمان از زبان پهلوی است (اورنگ، ۱۳۴۰: ۴۴-۳۸؛ اورنگ، ۱۳۳۹: ۴۰۹-۴۰۵؛ اورنگ، ۱۳۴۰: ۶۴-۶۰؛ همان، ۱۳۴۰: ۱۱۹-۱۱۵؛ همان، ۱۳۴۰: ۱۷۲-۱۶۶؛ همان، ۱۳۴۰: ۲۵۸-۲۵۴؛ همان، ۱۳۴۰: ۳۱۶-۳۱۰؛ همان، ۱۳۴۰: ۳۶۴-۳۵۹؛ همان، ۱۳۴۰: ۴۶۶-۴۶۳).

مقاله «ترجمهٔ آیاتی از گات‌ها» به بررسی برخی از ترجمه‌های گات‌های اوستا پرداخته است. نویسنده عقیده دارد که در ترجمه‌های صورت گرفته از گات‌ها اشتباهات زیادی صورت گرفته است و لازم است با ژرف‌نگری این آیات ترجمه شوند. (آذرگشسب، ۱۳۴۰: ۴۰۱-۳۹۷) در مقالهٔ دوم، نویسنده چند بخش از گات‌ها را که به نظرش درست ترجمه نشده است، ترجمه می‌کند (آذرگشسب، ۱۳۴۱: ۶۶-۶۳؛ همان، ۱۳۴۱: ۱۲۶-۱۲۳؛ همان، ۱۳۴۱: ۱۷۵-۱۷۳؛ همان، ۱۳۴۱: ۴۱۱-۴۱۴؛ همان، ۱۳۴۲: ۳۴-۳۱؛ همان، ۱۳۴۲: ۱۳۷-۱۳۴؛ همان، ۱۳۴۲: ۲۰۱-۱۹۸؛ همان، ۱۳۴۳: ۷۲-۷۶؛ همان، ۱۳۴۳: ۱۹۹-۱۹۲).

مقاله «ترجمهٔ گات‌ها از نظر خاورشناسان و مفهوم واقعی آن‌ها» به بررسی معنای لغوی و اصطلاحی گات‌ها می‌پردازد. به نظر نویسنده اکثر خاورشناسان و اوستاپژوهان به مفهوم واژهٔ گات‌ها توجه چندانی نکرده‌اند؛ ازاین‌رو این واژه نیازمند بررسی همه‌جانبه است (آذرگشسب، ۱۳۴۱: ۱۸-۲۱).

با نگاه به چهار رویکرد در مطالعات تطبیقی در نشریهٔ ارمغان باید گفت که تطبیق درون‌فرهنگی کم‌ترین میزان اقبال را به خود اختصاص داده است و در همان چند مقاله نیز هدف نشان دادن برتری سعدی بر حافظ است. در بازهٔ

زمانی این پژوهش تصحیح‌ها و مقالات متعددی دربارهٔ شعر حافظ نوشته شده است که بیانگر میزان توجه پژوهشگران به این شاعر است، اما در این میان پژوهشگرانی برای جبران غفلت از توجه به سعدی گاه با نگارش چنین مطالعات تطبیقی تلاش کرده‌اند تا رتبه‌ای هم‌تراز با حافظ برای سعدی در نظر بگیرند.

مطالعات برون‌فرهنگی بیشترین میزان مقالات مطالعات تطبیقی را به خود اختصاص داده است. با نگاه به مقالات این بخش می‌توان گفت اصلی‌ترین هدف پژوهشگران نمایش میزان ظرفیت و برتری ادبیات فارسی نسبت به ادبیات دیگر ملل است. عمدهٔ تمرکز در این مقالات در دورهٔ پهلوی اول است که تلاش بیشتر پژوهشگران معطوف به شناسایی و معرفی گذشتهٔ باشکوه ادبی ایران بوده است. بررسی‌های تطبیقی برون‌فرهنگی یکی از شیوه‌های کارآمد برای معرفی جهان‌شمولی و تأثیرگذاری ادبیات کهن فارسی در دیگر کشورها بوده است.

دو رویکرد مطالعات میان‌رشته‌ای و ترجمه‌پژوهی نیز ازجمله جریان‌هایی در مطالعات تطبیقی به شمار می‌آیند که با وجود مطرح نشدن نظریات آن‌ها در بازهٔ زمانی انتشار مجلهٔ ارمغان اما پیکرهٔ پژوهشی از این دو جریان موجود است. برای پژوهش‌های میان‌رشته‌ای صورت گرفته میان شعر و موسیقی و ادبیات و تاریخ می‌توان گفت این دو موضوع ازجمله مسائل پژوهشی درازدامن در ادبیات فارسی است که در بازه‌های زمانی مختلف به آن پرداخته شده است؛ ازاین‌رو نیاز چندانی به آشنایی پژوهشگران با ادبیات تطبیقی نداشته است. همچنین بحث ترجمه و انتقال صحیح از زبان مبدأ به مقصد فارغ از هرگونه نظریه و رویکردی معمولاً موردتوجه پژوهشگران بوده است؛ ازاین‌رو این مطالعات را به‌نوعی نخستین تلاش‌های در زمینهٔ ترجمه‌پژوهی البته بدون بهره‌گیری از نظریهٔ خاص می‌توان به شمار آورد.

۲-۴- نقد گونهٔ ادبی

بررسی و تحلیل گونه‌های ادبی از دیگر موضوعاتی است که به‌تناسب دورهٔ تاریخی و فرهنگی صورت می‌گیرد. در هر دورهٔ تاریخی به سبب بعضی عوامل ممکن است تغییراتی در گونه‌های ادبی پدید آید یا گونه‌های جدیدی ظهور کند. در بازهٔ زمانی این پژوهش، رمان و شعر نو به‌عنوان گونه‌های نوظهور موردتوجه موافقان و مخالفان قرار داشت و هر یک از جنبه‌ای به این گونه‌های ادبی می‌پرداختند. در نشریهٔ ارمغان ۳۱ مقاله مفصل که هرکدام حداقل در دو شماره منتشر شده است، به بررسی گونهٔ شعر و داستان پرداخته‌اند.

در مقاله‌ای با عنوان «ماهیت و حقیقت شعر» نویسنده به بررسی چیستی شعر پرداخته است. به عقیدهٔ نویسنده «برای تعریف واقعی شعر و حقیقت آن باید چشم از قوافی و سایر اوزان و قیودی که رسم است، پوشید و رعایت معنی

حقیقی کرد.» (ع. ف، ۱۳۰۳: ۶۵۱) به نظر نویسنده شعر با تعاریف رایج مفهومی ندارد، بلکه به جای پرداختن به وزن در تعریف شعر باید معنادار بودن آن مد نظر باشد (ع. ف، ۱۳۰۳: ۶۵۵-۶۵۱).

مقاله «داستان‌نگاری» نخست به بررسی ماهیت داستان می‌پردازد و سپس منشأ داستان‌های امروزی را در ایران و اروپا بررسی می‌کند که منشأ بسیاری از این داستان‌ها افسانه‌ها و حکایاتی از گذشته‌های دور است و امروزه به دست فراموشی سپرده شده است (بهادر، ۱۳۱۴: ۵۴-۴۹).

«شعر چیست؟ شاعر کیست؟» در این مقاله نویسنده ابتدا به مفهوم شعر و ماهیت آن از منظر پیشینیان می‌پردازد. از نظر نویسنده، شعر «یکی از صنایع منطقی و برهان حسیات طبع و روح بزرگ است و شاعر کسی است که آیینهٔ تمام‌نمای اجتماع بوده و بتواند آمال و امیال و تمنیات و ابتلائات مردم را با شیوه‌ای مؤثر و دلنشین به جلوه درآورد و از زبان هم سخن گوید.» (کی‌منش، ۱۳۳۹: ۱۶۵) در ادامه نویسنده به چگونگی تأثیرگذاری شعر بر مخاطب و راز ماندگاری آن می‌پردازد (همان: ۱۷۰-۱۶۵).

از دیگر مقالات نقدِ گونهٔ ادبی می‌توان از این مقالات یاد کرد: «رواج بازار شعر و شاعری» (جمال‌زاده، ۱۳۵۱: ۱-۱۴ و جمال‌زاده، ۱۳۵۱: ۸۵-۷۳، جمال‌زاده، ۱۳۵۱: ۱۷۷-۱۶۷)؛ «شعر چیست و چگونه جای خود را در عرصهٔ حیات عقلی بشر متمدن گشود؟» (یمینی، ۱۳۵۱: ۲۲۳-۲۱۷) «شعر چیست! از نام‌گذاری افراد تا اختراع اسم عام» (یمینی، ۱۳۵۱: ۳۲۴-۳۱۹)؛ «شعر چیست! تلمیحی بر تعریف صاحبنظران معاصر» (یمینی، ۱۳۵۱: ۴۰۵-۳۹۶)؛ «شعر چیست؟ توضیحی دربارهٔ نفس به پیروی از وسوسهٔ عقل شکاک» (یمینی، ۱۳۵۱: ۵۳۴-۵۲۹)؛ «شعر چیست؟ توضیحی در مراحل مختلف تکامل نفس» (یمینی، ۱۳۵۱: ۶۰۵-۵۹۵)؛ «شعر چیست؟ توضیحی در زمینهٔ ثنویت وراثت» (یمینی، ۱۳۵۱: ۶۹۲-۶۸۳)؛ «شعر چیست! نتایج حاصله از اختلاف عین و ذهن» (یمینی، ۱۳۵۱: ۷۳۹-۷۴۸)؛ «شعر چیست؟ از خط‌نویسی تا آغاز عصر ادبیات ملی» (یمینی، ۱۳۵۲: ۳۱-۲۵)؛ «شعر چیست؟ سیری کوتاه در تاریخ ادبیات دیگران» (یمینی، ۱۳۵۲: ۹۷-۸۹)؛ «شعر چیست؟ مراحل مختلف تکوین ادبیات ملی در ایران» (یمینی، ۱۳۵۲: ۱۶۹-۱۶۳)؛ «شعر چیست؟ توضیحی دربارهٔ ضوابط شناسایی عامل انتقال اندیشه و ادراک» (یمینی، ۱۳۵۲: ۲۳۸-۲۲۹)؛ «شعر چیست؟ ملازمهٔ نظم و زیبایی هنر» (یمینی، ۱۳۵۲: ۳۱۲-۳۰۶)؛ «شعر چیست؟ شرایط انتقال تجلیات فکر انسانی» (یمینی، ۱۳۵۲: ۳۹۹-۳۹۱ و یمینی، ۱۳۵۲: ۴۶۴-۴۵۹)؛ «شعر چیست؟ اشتراک در رسوم و آداب اولیه مولود اشتراک در شرایط زیستی انسانی است» (یمینی، ۱۳۵۲: ۵۲۲-۵۲۹ و یمینی، ۱۳۵۲: ۵۸۴-۵۷۷)؛ «شعر چیست؟ شعری که با مرور زمان لیاقت بقا و صلاحیت حیات را

از دست ندهد همیشه تازه است.» (یمینی، ۱۳۵۲: ۶۷۸-۶۷۱)؛ «شعر چیست؟ وجه تمایز شعر و تفکرات شاعرانه» (یمینی، ۱۳۵۲: ۷۲۷-۷۲۰)؛ «شعر چیست؟ قالب غیر از محتوی ولی مرتبط به محتوی است» (یمینی، ۱۳۵۳: ۱۳-۱۸)؛ «شعر چیست؟ نتایجی که بر ارتباط قالب و محتوی مترتب است» (یمینی، ۱۳۵۳: ۹۴-۸۹)؛ «شعر چیست؟ تأثیر شعر فارسی در تحکیم مبانی وحدت ملی» (یمینی، ۱۳۵۳: ۱۸۶-۱۷۸)؛ «شعر چیست؟ مروری کوتاه در تعاریف شعر» (یمینی، ۱۳۵۳: ۲۰۴-۱۹۸؛ همان: ۲۷۱-۲۶۵)؛ «نقد شعر فارسی؛ نظری انتقادی دربارهٔ فنون بلاغت فارسی و عربی» (فرشیدورد، ۱۳۵۲: ۷۹۳-۷۸۱)؛ «شعر و نظم توضیح و رفع شبهه» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۵۳: ۲۶۴-۲۵۷)؛ «شعر چیست؟ رابطهٔ طولی وزن و قافیه» (یمینی، ۱۳۵۳: ۴۴۹-۴۴۳؛ همان: ۵۰۵-۵۱۱؛ همان: ۵۵۹-۵۶۳)؛ «شعر چیست؟ مؤخره ـ خلاصه ـ نتیجه» (یمینی، ۱۳۵۴: ۴۳-۳۷).

در نقد گونه‌های ادبی، عمدهٔ این مقالات بر روی بررسی و تعریف شعر متمرکز شده است. نکتهٔ قابل‌توجه در این بررسی‌های، توجه به مقولهٔ شعر با توجه به رویکرد سنتی نشریه به موضوع شعر است. در بیشتر این مقالات نویسندگان تلاش کرده‌اند تا شعر را با توجه به قالب کهن، اما مضمون نو تعریف کنند. در این میان مجموعه مقالات عبدالعظیم یمینی با موضوع چیستی و معرفی و بررسی شعر ازجمله مقالات مفصل نشریهٔ ارمغان که سعی کرده تا شعر را از جنبه‌های مختلف بررسی کند و نسبت آن را با مسائل و پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی و طبیعی تبیین نماید، اما در مجموع نگاه این نویسنده طی ۲۱ مقاله باز همان رویکرد سنتی نشریه به شعر است.

۳-۴- مطالعات زبانی

منظور از نقد زبانی، بررسی نحوهٔ به‌کارگیری زبان در متن ادبی و چگونگی معناآفرینی و شیوه‌های اقناع‌سازی و جلب نظر مخاطب از طریق زبان است. این‌گونه از نقد ادبی، یکی از گونه‌های باسابقه در ادبیات فارسی است. در نشریهٔ ارمغان با توجه به ماهیت سنتی این نشریه، بیشتر به چگونگی بهره‌گیری از زبان در متون کلاسیک توجه شده است. با توجه به مقالات ارمغان می‌توان سه جریان چگونگی به‌کارگیری زبان، نقد تصحیح متون و نقد دستور زبان را برای این‌گونه از نقد در نظر گرفت. در جریان چگونگی به‌کارگیری زبان در متون ادبی شاهد سه مقاله هستیم که به بررسی چگونگی بهره‌گیری از زبان در متون کهن فارسی پرداخته است.

مقاله «ابوالفضل بیهقی و تاریخ بیهقی» به بررسی تاریخ بیهقی از جنبهٔ کاربردهای زبانی اختصاص دارد (رضازاده شفق، ۱۳۱۰: ۹۶-۸۴). مقاله «معانی مختلف هنر در شاهنامه فردوسی» به بررسی معانی مختلف لفظ هنر مستند به ابیات شاهنامه پرداخته است (یمینی، ۱۳۵۰: ۳۰۱-۲۸۹). مقاله «زبان اوستا» به بررسی زبان اوستایی پرداخته

است. به نظر نویسنده اوستا یکی از کهن‌ترین زبان‌های فارسی است که مشخص نیست در کدام بخش ایران‌زمین استفاده می‌شده است، اما مشابهت‌های زیادی با گویش‌های کردی، لری، مازندرانی و سنگسری دارد که در این میان با گویش کردی نزدیکی بیشتری دارد (اورنگ، ۱۳۴۱: ۳۲۷-۳۲۵).

با توجه به آن که تصحیح متون کهن، در دورهٔ پهلوی اول بسیار رونق گرفته بود، گروهی از ادبا در پاره‌ای از نقدها به بررسی چگونگی تصحیح این متون پرداخته‌اند و اشکالات آن‌ها را یادآور شده‌اند. در نشریهٔ ارمغان ۷ مقاله دربارهٔ تصحیح متن‌هایی چون کلیله‌ودمنه، قصاید ناصرخسرو، لباب‌الالباب و ... نوشته شده است که از میان آن‌ها نقد لباب‌الالباب یکی ازطولانی‌ترین این مقالات است که طی ۴ سال و در بیش از سی مقاله منتشر شده است.

مقاله «کلیله‌ودمنه» دربارهٔ شناسایی و معرفی نسخه‌های مختلف کلیله‌ودمنه به فارسی، عربی، پهلوی و سریانی است. در کنار معرفی نسخ، نویسنده با استناد به دلایل مستشرقین نشان می‌دهد که قول ابن مقفع دربارهٔ ترجمه بودن این کتاب صحیح است (فرامرزی، ۱۳۰۴: ۶۲-۵۵).

«تصحیح لباب‌الالباب» از شمارهٔ چهارم سال ۱۳۰۵ تا شمارهٔ دهم سال ۱۳۰۹ منتشر شده است. در این مجموعه مقالات نویسنده با استناد به گزاره‌های تاریخی و مسائل زبانی و دستوری اشکالات تصحیح علامه قزوینی را برشمرده است (وحیددستگردی، ۱۳۰۵: ۲۷۲-۲۶۷).

مقاله «نقد نو ـ بر حواشی ناصرخسرو» تصحیح دیوان ناصرخسرو را از جنبهٔ روش تصحیح و اشکالات آن بررسی کرده است (مسرور اصفهانی، ۱۳۱۰: ۲۸۶-۲۷۱؛ مسرور اصفهانی، ۱۳۱۰: ۳۵۳-۳۴۳؛ مسرور، ۱۳۱۰: ۴۱۶-۴۱۱؛ مسرور، ۱۳۱۰: ۴۹۳-۴۸۶).

از دیگر مقالات نقد زبانی در ارمغان می‌توان به این موارد اشاره کرد: «انتقاد؛ کلیله‌ودمنهٔ بهرامشاهی» (فرزان، ۱۳۱۵: ۵۹-۶۹)؛ «خسرو و شیرین نظامی» (ظهیرالاسلام‌زاده، ۱۳۱۵: ۱۴۹-۱۴۳)؛ «لیلی و مجنون حکیم نظامی» (ظهیرالاسلام‌زاده، ۱۳۱۵: ۲۷۲-۲۶۷)؛ «تصحیح یک بیت شرف‌نامه» (برتلس، ۱۳۲۰: ۳۲۸-۳۲۷).

از دیگر جریان‌های گونهٔ نقد زبانی، نقد دستور زبانی است. در این جریان مسائل دستوری و شیوه نگارش فارسی موردتوجه است. با بررسی ارمغان ۱۷ مقاله در این زمینه یافت شد که بررسی اشکالات دستوری متون دارای بیش‌ترین بسامد است. یکی از دلایل توجه به این موضوع، تبلیغ ملی‌گرایی و تجدد ادبی است که در اوایل دوران پهلوی اول، رونق بسیار داشت. بعضی از ادیبان و پژوهشگران، پرداختن افراطی به این موضوع را خطری برای زبان و خط فارسی به شمار می‌آورند و تلاش می‌کردند با انتشار مقالاتی در این زمینه، در پاسداشت زبان فارسی بکوشند و الگویی

صحیح برای نگارش در اختیار مردم قرار بدهند.

در مقاله‌ای با عنوان «در جواب پیشنهادکنندگان اصلاح و تغیر خط» نویسنده از وضعیت موجود و روش‌های پیشنهادی اصلاح خط، انتقاد می‌کند و عقیده دارد که نباید اصلاح خط موجب قطع ارتباط با آثار گذشتگان شود (مفتون، ۱۳۰۳: ۲۶۳-۲۵۷).

مقاله «انتقاد» در ظاهر در پی بررسی کتاب رشک پر بهاء مشفق کاظمی است، اما در اصل به سبک نثر نویسنده می‌پردازد. از نظر وی طرز نگارش نویسنده در این کتاب به‌گونه‌ای است که کم‌تر کسی می‌تواند معانی عبارات را دریابد. (کاسمی، ۱۳۱۰: ۱۱۰-۱۰۶) در مقالهٔ دوم نویسنده به اشکالات فصاحت و بلاغت کتاب رشک پر بهاء و موضوع ساده‌نویسی و درست‌نویسی اشاره کرده است (کاسمی، ۱۳۱۰: ۲۲۰-۲۱۳؛ همان: ۲۹۶-۲۸۹؛ همان: ۳۵۸-۳۶۷؛ همان: ۴۳۹-۴۳۲؛ همان: ۵۱۰-۵۰۷).

در مقاله «انتقاد؛ نمودن» نویسنده با ارائه نمونه‌های مختلفی از متون ادبی نشان می‌دهد که قول ملک‌الشعرای بهار مبنی بر این که بزرگان سخن از مصدر «نمودن» به جای «کردن» استفاده نمی‌کردند، نادرست است (پژمان بختیاری، ۱۳۱۴: ۶۱۰-۶۰۶).

در مقاله «لغات غلط فرهنگستان» نویسنده به واژه‌هایی که فرهنگستان ساخته‌است، با استناد به ریشه‌شناسی و فرایند ساخت واژه، خرده می‌گیرد (دری، ۱۳۲۰: ۴۰۸-۴۰۶).

از دیگر مقالات این جریان می‌توان به این موارد اشاره کرد: «پارسی سره ماهنامهٔ دیرین درخشش ارمغان» (بینش زنجانی، ۱۳۵۰: ۱۹۹-۱۹۶)؛ «لغات و معانی» (جناب‌زاده، ۱۳۵۰: ۶۵۹-۶۵۲)؛ «دستور تاریخی زبان فارسی؛ تحول ارزش کاربرد فعل در زبان فارسی» (فرشیدورد، ۱۳۵۱: ۲۰۲-۱۹۴)؛ «پیشوند می و تحول آن در زبان فارسی» (فرشیدورد، ۱۳۵۲: ۴۸۸-۴۸۳ و فرشیدورد، ۱۳۵۲: ۵۵۱-۵۴۸)؛ «ضرر و خطر اتصال کلمات فارسی» (یغمایی، ۱۳۵۲: ۶۹۵-۶۹۷ و یغمایی، ۱۳۵۳: ۵۵-۵۴)؛ «شاهنامهٔ فردوسی پایهٔ زبان و ملیت است» (شفیعی، ۱۳۵۴: ۲۶۷-۲۷۳؛ همان: ۳۴۴-۳۳۶؛ همان: ۴۱۲-۴۰۲؛ همان: ۴۸۲-۴۹۱؛ همان: ۵۹۱-۵۸۴)؛ «نظری به اجمال از لحاظ سبک و دستور زبان در دیوان استاد جمال‌الدین اصفهانی» (شفیعی، ۱۳۵۴: ۶۵۴-۶۴۴؛ همان، ۱۳۵۵: ۳۸-۴۸ و همان، ۱۳۵۵: ۹۶-۸۹؛ همان، ۱۳۵۵: ۱۷۸-۱۷۱؛ همان، ۱۳۵۵: ۲۲۰-۲۱۴؛ همان، ۱۳۵۵: ۳۲۲-۳۱۶ و همان، ۱۳۵۵: ۳۹۲-۳۸۷)؛ «سخن سعدی از نظر سبک و دستور زبان گلستان» (شفیعی، ۱۳۵۶: ۷۰-۶۵؛ همان، ۱۳۵۶: ۱۶۴-۱۶۱؛ همان، ۱۳۵۶: ۲۶۶-۲۶۱؛ همان، ۱۳۵۶: ۳۲۶-۳۲۰، همان، ۱۳۵۶:

۴۹۲-۴۹۷؛ همان، ۱۳۵۶: ۵۵۷-۵۵۱).

مطالعات زبانی طی سه جریان در نشریهٔ ارمغان دنبال شده است که هدف عمدهٔ این سه جریان درست‌نویسی و اصلاح شیوهٔ نگارش دورهٔ خود است. پژوهشگران با تکیه بر متون کهن یک بار با بررسی این متون به نویسندگان و شاعران جوان و تازه‌کار نشان می‌دهند که بزرگان ادبیات فارسی چگونه از ظرفیت‌های زبانی بهره گرفته‌اند. یک بار با تصحیح متون چگونگی کاربرد زبان را نشان داده‌اند و درنهایت با نگارش مقالاتی در زمینهٔ دستور و ساخت‌های زبانی سعی کرده‌اند تا چگونگی به‌کارگیری درست زبان فارسی را نخست به پژوهشگران، نویسندگان، شاعران و روزنامه‌نگاران نشان دهند و در وهلهٔ دوم تلاش کرده‌اند تا با نگارش چنین مقالاتی عموم مردم را نیز با شیوهٔ درست‌نویسی تا حد زیادی آشنا کنند.

۴-۴- نقد بلاغی

منظور از نقد بلاغی بررسی چگونگی بهره‌گیری از دانش بلاغت در تولید معنی و مضامین و تأثیرگذاری بر مخاطب است. این‌گونه از نقد، یکی از گونه‌های بسیار پر بسامد در نشریهٔ ارمغان است. در نخستین مقالات معمولاً بررسی‌ها در حد یافتن نکات بلاغی متون ادبی است، ولی رفته‌رفته به‌واسطهٔ پژوهش‌های صورت گرفته و تصحیح و انتشار برخی کتاب‌های مرتبط با موضوعات بلاغی و زیبایی‌شناسانه، نگاه تحلیلی به آرایه‌های ادبی و اوزان شعری رواج یافت. در نشریه ارمغان، ۲۲ مقاله با موضوع نقد بلاغی یافت شد که تعدادی از آن‌ها در چند شماره منتشر شده‌اند.

مقاله «لطیفهٔ غیبی» در چند شماره به بررسی اشعار حافظ از منظر بلاغی و چگونگی تأثیرگذاری آن بر مخاطب اختصاص دارد. (ذوالریاستین، ۱۳۰۴: ۲۰۷-۲۱۷؛ همان، ۱۳۰۴: ۲۸۱-۲۷۱؛ ح. پژمان، ۱۳۰۴: ۴۶۲-۴۴۱؛ همان، ۱۳۰۴: ۵۷۱-۵۵۸؛ همان، ۱۳۰۴: ۶۲۹-۶۲۵).

«جزر و مد سخن» به موضوع اهمیت فصاحت و بلاغت در کلام برای تأثیرگذاری بر مخاطب پرداخته است. نویسنده نتیجه می‌گیرد که زبان در دورهٔ سامانی و سلجوقی در اوج سلاست بوده است و در دورهٔ قاجار به سستی گراییده است (همان: ۸۱-۷۳).

در مقاله «شرح شش رباعی از محتشم» نویسنده نخست شرحی از وضعیت و زندگانی محتشم ارائه کرده و سپس طی چند مقاله، شش رباعی او را از جنبهٔ بلاغت و فصاحت بررسی کرده است (وصال شیرازی، ۱۳۱۲: ۷۲۲-۷۱۴).

از دیگر مقالات این جریان می‌توان از این مقالات نام برد: «سخن دلنشین» (وحیددستگردی، ۱۳۱۴:

۴۰۱-۴۰۷ و وحیددستگردی، ۱۳۱۴: ۴۸۸-۴۸۱ و وحیددستگردی، ۱۳۱۴: ۵۷۲-۵۶۱ و وحیددستگردی، ۱۳۱۴: ۶۴۱-۶۴۹ و وحیددستگردی، ۱۳۱۴: ۷۳۲-۷۲۱)؛ «شرح رباعی شیخ ابوسعید ابوالخیر» (ظهیرالاسلام‌زاده دزفولی، ۱۳۱۴: ۴۷۲)؛ «شرح رباعی» (سمرقندی، ۱۳۱۴: ۶۱۸-۶۱۶)؛ «نامهٔ هفت‌پیکر» (ظهیرالاسلام‌زاده، ۱۳۱۶: ۱۵-۹)؛ «انتقاد بر انتقاد» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۱۸: ۱۰۲-۹۷)؛ «تحقیق در انتقاد» (یغمایی، ۱۳۱۸: ۲۷۸-۲۷۴)؛ «سبعهٔ حکیم نظامی» (مدرسی چهاردهی، ۱۳۱۸: ۵۶۵-۵۷۰)؛ «شرح یک غزل از خواجه حافظ» (علامه دوانی، ۱۳۱۹ ۳۶۸-۳۶۵)؛ «گوش دل باز کن ای خواجه بدین قول و غزل/ که من از حافظ شیراز سخن‌ها دارم» (نعمت‌اللّٰهی، ۱۳۳۶: ۲۲-۲۰)؛ «تجزیه‌وتحلیل دو شعر از نظر علم و عرفان» (ابراهیمی محمدی، ۱۳۴۵: ۴۷۰-۴۷۱)؛ «در مکتب حافظ» (سپهر، ۱۳۵۲: ۶۳۰-۶۲۵؛ همان: ۶۹۲-۶۸۹)؛ «طنزگویی امیرخسرو» (تسبیحی، ۱۳۵۴: ۵۲۸-۵۳۴)؛ «صنایع لفظی امیرخسرو» (تسبیحی، ۱۳۵۶: ۲۸۳-۲۸۰)؛ «همه گویند ولی گفتهٔ سعدی دگر است» (شفیعی، ۱۳۵۶: ۶۱۲-۶۰۶؛ شفیعی، ۱۳۵۷: ۹۲-۸۵؛ همان، ۱۳۵۷: ۱۶۷-۱۷۲؛ همان شفیعی، ۱۳۵۷: ۵۱۲-۵۰۲).

بلاغت و بررسی بلاغی متون ازجمله گونه‌های پرکاربرد در بررسی متون ادبی است که از دیرباز موردتوجه بوده است. در نشریهٔ ارمغان نقد بلاغی به‌صورت بررسی شکلی چگونگی بهره‌گیری شاعران و نویسندگان از بلاغت در راستای تأثیرگذاری بر مخاطب صورت گرفته است. نقد بلاغی از جریان‌هایی است که وقایع و حوادث سیاسی و تاریخی تأثیر چندانی در پررنگ یا کم‌رنگ شدن آن طی ادوار مختلف خاصه دورهٔ زمانی این پژوهش ندارد. تنها برگزاری برنامه‌هایی در راستای یادکرد شاعران و نویسندگان در مقاطعی از زمان این جریان را پررنگ می‌کند.

۵-۴- نقد تاریخی

منظور از نقد تاریخی بررسی صحت‌وسقم گزاره‌های تاریخی در یک متن ادبی است. این گونهٔ نقد معمولاً برای نشان دادن صحت اطلاعات تاریخی متون، تاریخ ولادت یا وفات شاعران و نویسندگان، ممدوحان شاعران و نویسندگان و ... صورت می‌گیرد که با بررسی صورت گرفته ۱۱ مقاله در این زمینه به دست آمد:

در مقالهٔ «نونیهٔ رودکی» نویسنده با استناد به مطالب تاریخ سیستان و دیگر متون تاریخی به بررسی قصیده رودکی پرداخته است (بهار، ۱۳۰۴: ۱۸۸-۱۸۱).

در مقالهٔ «ابوالفضل بیهقی و تاریخ بیهقی» نویسنده با استناد تاریخی، نخست دربارهٔ اصل کتاب بحث می‌کند و سپس بر اساس سیاق برخی عبارات و با نگاهی به اصل وقایع در تاریخ به بررسی کتاب پرداخته است (رضازاده شفق،

۱۳۱۰: ۷۰-۷۸).

مقالهٔ «انتقاد بر کتاب احوال و اشعار رودکی» که در دو شماره منتشر شده، به برخی اشتباهات تاریخی یا اشتباهاتی که نویسنده بر اساس منبع عربی مرتکب شده، پرداخته است (یثربی، ۱۳۱۰: ۲۰۶-۱۹۹؛ همان: ۱۳۱۰: ۲۶۲-۲۷۰).

مقالهٔ «بهرامشاه نام نو ممدوح مخزن‌الاسرار» نویسنده با بهره‌گیری از مستندات تاریخی نشان می‌دهد که مخزن‌الاسرار حکیم نظامی به بهرامشاه تقدیم نشده است و او ممدوح نظامی در این اثر نبوده است (اقبال آشتیانی، ۱۳۱۷: ۳۹-۴۲).

«لغزش‌های ادوارد برون در تاریخ ادبیات ایران» مقاله‌ای است که نویسنده از جنبهٔ تاریخی به بررسی اشکالات تاریخ ادبیات ایران پرداخته است و انتقاداتی را به برخی مطالب برون وارد می‌کند. وی اشکالات برون را به دو بخش غرض‌ورزی‌های سیاسی و اشتباهات ادبی تقسیم می‌کند و نمونه‌هایی را نیز ارائه می‌کند (صفایی، ۱۳۳۸: ۳۳۷-۳۴۵؛ همان: ۳۹۲-۳۸۵).

مقاله «امیرتیمور و خواجه حافظ» به بررسی موضوع ملاقات امیرتیمور و حافظ پرداخته است. به نظر نویسنده این ملاقات افسانه است و با استناد به متون تاریخی اثبات می‌کند که چنین امری صورت نپذیرفته است. (حریری، ۱۳۵۶: ۴۶۳-۴۵۷) در مقالهٔ دوم نویسنده با استناد به کتاب توزوک تیمور که شرح فتوحات و لشکرکشی‌های امیرتیمور است، نشان می‌دهد که اصلا اسمی از حافظ یا حتی شمس‌الدین محمد در هیچ جای کتاب نیست و ملاقاتی با حافظ صورت نگرفته است. (حریری، ۱۳۵۶: ۵۱۸-۵۱۳) در مقالهٔ سوم نویسنده می‌نویسد که مطابق مستندات تاریخی امیرتیمور در سال ۷۸۹ از اصفهان راهی شیراز می‌شود ولی به شیراز نمی‌رسد و برای دفع طغیان توقتمش به ماوراءالنهر بازمی‌گردد. (حریری، ۱۳۵۶: ۵۸۴-۵۸۰) در مقالهٔ چهارم بار دیگر با استناد به اشعار حافظ تأکید دارد که حافظ و امیرتیمور ملاقاتی با هم نداشتند و استناد شعر «اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را» به امیرتیمور را نادرست می‌داند. (حریری، ۱۳۵۷: ۱۷-۱۳) در مقالهٔ پنجم با استناد به اوضاع زمانهٔ حافظ و شخصیت خود حافظ دربارهٔ نسبت عرفان و تصوف به حافظ و توجه یا عدم توجه او به باده بحث می‌کند. (حریری، ۱۳۵۷: ۶۵-۶۹) مقالهٔ ششم از دو بخش تشکیل شده است: بخش نخست به بررسی شعر حافظ از جنبهٔ مضامین پرداخته است. به نظر نویسنده اشعار حافظ دارای مضامین گوناگونی است و همین تنوع موجب شده است تا هنگام تفأل هرکس بیت مناسب حال خود را بیابد. بخش دوم با نگاهی تاریخی به موضوع امیرتیمور و لشکرکشی‌های او پرداخته

است (حریری، ۱۳۵۷: ۲۰۳-۱۹۷).

نقد تاریخی در نشریهٔ ارمغان در جهت تأیید یا رد برخی گزاره‌های ادبی و تاریخی در متون دربارهٔ وقایع یا شخصیت‌های تاریخی بوده است. در این میان تنها یک مقالهٔ «لغزش‌های ادوارد برون در تاریخ ادبیات ایران» از جنبهٔ سیاسی نیز دارای اهمیت است؛ زیرا نویسنده در این مقاله برخی اشتباهات یا برداشت‌های تاریخی نادرست برون را به سبب غرض‌ورزی‌های سیاسی وی می‌داند که مستشرقی انگلیسی بوده است و هدفش گاهی تقلیل فرهنگ و هنر ادبیات ایران است.

۶-۴- نقد تأثری

نقد تأثری یکی دیگر از گونه‌های نقد ادبی است که در آن تأثیر گونه‌های ادبی ازجمله شعر و داستان بر مخاطب سنجیده می‌شود. در این گونهٔ نقد، منتقد، مخاطب اصلی متن است و معمولاً این بررسی‌ها بر اساس پیش‌فرض‌های ذهنی منتقد صورت می‌گیرد. این پیش‌فرض‌ها منجر به ارائه نظریات مثبت و یا منفی نسبت متن می‌شود که برخاسته از احساسات و دیدگاه‌های منتقد است و نمی‌توان برای آن‌ها اصول و روش مشخصی ارائه کرد. در نشریه ارمغان ۱۰ مقاله متعلق به گونهٔ نقد تأثّری است که در ادامه به بعضی از آن‌ها اشاره می‌شود.

علی دشتی در مقاله «شیوهٔ سخن حافظ» به بررسی اشعار حافظ از جنبهٔ چگونگی بیان سخن پرداخته و اشعار را بر اساس ذوق و معیارهای شخصی سنجیده است و شیوهٔ سخن‌گویی حافظ را بر همگان برتری داده است (دشتی، ۱۳۵۰: ۱-۸).

«تصویر شعر قدیم در مسیر شعر جدید» سلسله مقالاتی با زبانی ادبی و متأثر از شعر است و به بحث دربارهٔ لزوم نو شدن زبان شعر پرداخته است. این مقاله بیشتر از آن که مستند به سخن بزرگان ادب و مسائل زیبایی‌شناسی هنر و مسائل فنی زبان و موضوعات اجتماعی در راستای نو شدن زبان باشد، برگرفته از حالاتی روحی و احساسات شاعری نویسنده است (حمیدی، ۱۳۵۰: ۳۶۱-۳۶۴؛ همان: ۴۴۵-۴۴۲؛ همان: ۵۱۶-۵۱۴؛ همان: ۵۹۱-۵۸۹).

مقاله «درددلی چند در باب تغییر خط و شعر و هنرهای دیگر» به‌صورت کلی به موضوع اصطلاحات در ادبیات و هنر اختصاص دارد. به نظر نویسنده اگر به سبب وجود چند مشکل در پی تغییر خط باشیم، کاری عبث است و به جوانان توصیه می‌کند که دست از حرکت‌های هیجانی بردارند (امیری فیروزکوهی، ۱۳۵۰: ۷۳۶-۷۲۱).

دیگر مقالات نقد تأثری عبارتند از: «عالم ادب و مادیات» (جناب‌زاده، ۱۳۵۱: ۲۷۴-۲۸۱)؛ «پنج استاد بی‌همال سخن فارسی؛ به ترتیب قدمت زمانی: فردوسی، نظامی، سعدی، مولوی و حافظ» (وحیدزاده نسیم، ۱۳۵۴:

۳۲۱-۳۲۳)؛ «تاریخ شعر، نوپردازی در نقد شعر و سخن‌سنجی» (رجوی، ۱۳۵۰: ۵۷۰-۵۶۲)؛ «حافظ خراباتی» (زین‌الدین، ۱۳۵۴: ۵۹۶-۵۹۲)؛ «سیری در دیوان مثنوی معنوی مولوی بشنو از نی چون حکایت می‌کند» (جناب‌زاده، ۱۳۵۵: ۳۹۶-۳۹۳)؛ «بزرگ‌ترین سخن‌سرایان معاصر یا عصر مشروطیت ادیب‌الممالک فراهانی، وحیددستگردی، شوریدهٔ شیرازی، ایرج میرزا، عارف قزوینی، بهار خراسانی و پروین اعتصامی» (وحیدزاده نسیم، ۱۳۵۶: ۴۱۹-۴۱۷)؛ «پژوهشی در افکار رودکی» (بهمنی، ۱۳۵۶: ۵۰۴-۵۰۷).

با توجه به گرایش سنتی ارمغان در زمینهٔ شعر و ادبیات کهن فارسی، نقد تأثری نیز در کنار دیگر جریان‌های نقد موردتوجه بوده است. نکتهٔ جالب توجه دربارهٔ نقد تأثری در این نشریه کلی‌گویی‌ها و لحن احساسی و شاعرانهٔ نویسندگان آن است که از ارزش علمی مقاله کاسته است و آن را صرفا به گزارشی کلی و عاطفی از یک متن خاص تقلیل داده است.

۷-۴- نقد جریان‌ها و گفتمان‌های ادبی

در ادبیات معاصر ایران با توجه به حوادث سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، موضوعات و جریان‌های مختلفی در عرصه ادبیات پدید آمده است که موجب واکنش نویسندگان و شکل‌گیری مقالاتی در نقد آن جریان‌ها شده است. از مهم‌ترین این موضوعات می‌توان به مسئلهٔ تجدد ادبی و همچنین جریان شعر نو اشاره کرد. در مجله ارمغان، مجموعاً ۱۰ مقالهٔ در نقد تجدد ادبی و شعر نو منتشر شده است.

در مقاله‌ای با عنوان «انقلاب ادبی ـ ادیب انقلابی» با زبانی طنزگونه به نقد و بررسی وضعیت تجدد ادبی و انقلاب ادبی خصوصا در عرصهٔ شعر و شاعری پرداخته شده است. به نظر نویسنده، ادبای به ظاهر انقلابی هیچ آگاهی از ادبیات و میراث گرانقدر ادبی ندارند و صرفا با خواندن چند شعر اروپایی به فکر تغییراتی در ادبیات فارسی افتاده‌اند (وحید دستگردی، ۱۳۰۰: ۱۱۳-۱۰۹).

مقالهٔ «از خاطرات اسلامبول» مطلبی دربارهٔ لزوم تجدد ادبی در ادبیات فارسی است که به نظر نویسنده نباید به شیوهٔ کنونی دنبال شود؛ زیرا ادبیات فارسی از نظر اوزان عروضی مشکلی ندارد، بلکه باید تجدد در افکار و معانی صورت گیرد نه صورت‌های شعری (ادیب‌السلطنه، ۱۳۰۱: ۴۲۰-۴۱۵).

«تجدد ادبی یا انقلاب ادبی» مقاله‌ای است که شرایط تجدد را توضیح می‌دهد و نویسنده به مقایسه و بررسی وضعیت شاعرانه به ظاهر متجدد می‌پردازد و عقیده دارد که کار اینان بیشتر از آن که تجدد باشد، ابتذال ادبی است (وحیددستگردی، ۱۳۰۳: ۴۵۸-۴۵۱؛ همان، ۱۳۰۳: ۵۸۸-۵۶۳).

مقاله «ادبیات حبابی» به موضوع لفظ‌پردازی در گفتار و عدم توجه به معنا پرداخته است و عقیده دارد که شاعران و نویسندگان به جای آن که دغدغهٔ معنا داشته باشند در قید لفظ مانده‌اند و این آفتی برای ادبیات به شمار می‌آید (دهقان کرمانی، ۱۳۰۴: ۱۳-۱۰).

«ادبیات سرابی» مقاله‌ای دربارهٔ مقایسهٔ اوضاع نثرنویسی در ایران و مصر است که به عقیدهٔ وحید اوضاع نگارش و کاربرد الفاظ در میان نویسندگان ایرانی بسیار ناراحت‌کننده است (وحیددستگردی، ۱۳۰۴: ۷۳-۶۹).

مقاله «نیما و دهن‌کجی‌های او به شکوه شعر پارسی» مقاله‌ای مفصل در چهار شماره است که به موضوع شعر نو و سبک شعری نیما پرداخته است. نویسنده در این مقاله با لحنی کنایه‌آمیز، نام هنری نیما را تمسخر می‌کند. (پازند، ۱۳۳۷: ۷) نویسنده برای اثبات مدعای خود مبنی بر ناتوانی نیما در شاعری، چند شعر او را در شماره‌های بعدی مقاله خود بررسی کرده است و معتقد است این اشعار فاقد هر گونه زیبایی ادبی و معناست و دهن‌کجی به شعر فارسی به شمار می‌آید (پازند، ۱۳۳۷: ۶۴-۶۱ و همچنین همان: ۱۲۰-۱۱۳ و نیز همان: ۱۹۱-۱۶۸).

ارمغان به سبب توجه به ادبیات کهن فارسی و مقولهٔ سنت‌گرایی در قالب شعری، در مقابل هرگونه تجدد در عرصهٔ شکلی اشعار به شدت مقاوت می‌کرد و همین مقاموت‌ها طی بازه‌های زمانی خاص موجب نگارش چند مقاله با لحنی تند در قبال موضوع تجدد ادبی و شعر نو شد. نویسندگان این مقالات تجدد ادبی به شیوهٔ کنونی را آفت ادبیات می‌دانند و عقیده دارند که متجددان درک درستی از مفهوم تجدد ندارند و صرفا از اروپا تقلید می‌کنند، اما در هیچ کدام از این مقالات راه‌کار یا شیوهٔ صحیح تجدد ادبی را معرفی نمی‌کنند، بلکه صرفا با زبانی کنایه‌آمیز با مصادیق تجدد در ادبیات برخورد می‌کنند که این امر را می‌توان برگرفته از رویکرد فرهنگی نشریه نسبت ادبیات کهن ایران به شمار آورد.

۸-۴- نقد منابع و انتحال ادبی

شناسایی منابع یک متن ادبی از پژوهش‌هایی است که موردتوجه پژوهشگران بوده است. این نوع از پژوهش‌ها یا به‌منظور معرفی ریشه‌ها و مآخذ یک اثر ادبی صورت می‌گیرد، یا به‌منظور نشان دادن سرقات ادبی صورت گرفته از سوی نویسندگان انجام می‌شود. این گونه از نقد به مصحح کمک می‌کند تا ابیات الحاقی شاعران را شناسایی کند یا مضامین و موضوعاتی را که مختص یک شاعر است و دیگران بدون ذکر منبع آن را برگرفته‌اند، مشخص نماید.

در مقاله‌ای با عنوان «شمع در انجمن ادبیات» نویسنده به موضوع انتحال ادبی از راه مشابهت مضمونی پرداخته است و با استناد به واژهٔ «شمع» و مضمون‌سازی‌های پیرامون آن به بررسی این واژه در شعر نظامی، صائب، کمال‌الدین اسماعیل، مجدی کردستانی، شیخ نجم‌الدین، بیدلی هندوستانی، شیخ مجدالدین، فکری خراسانی، فیضی تربتی

پرداخته است (وحید دستگردی، ۱۲۹۹: ۷۲-۶۶).

در مقاله «دزد سخن» نویسنده با استناد به دو شعر از شاعر عرب، شیخ ابراهیم دباغ که مضمون را از فارسی سرقت کرده و البته اشاره‌ای هم به این موضوع نکرده‌است، سرقت ادبی را تبیین می‌کند و پس از آن با نشان دادن دو شعر دباغ، نشان می‌دهد که مضمون را تماماً از شعر منوچهری استخراج کرده است (وحیددستگردی، ۱۳۰۵: ۲۰۱-۲۰۸).

مقاله «انتقاد» به موضوع انواع سرقت ادبی اختصاص دارد. به نظر نویسنده سرقت ادبی به چهار دسته انتحال، سلخ، المام و نقل تقسیم می‌شود. نویسنده برای هر کدام از این موارد نمونه‌های مختلفی از اشعار و نوشته‌های ادبی آورده است (پژمان بختیاری، ۱۳۰۶: ۲۴۶-۲۴۴).

از دیگر مقالات این حوزه می‌توان از این مقالات نام برد: «سرقت یا اقتباس» (صفایی، ۱۳۱۰: ۳۲۸-۳۲۷)؛ «وامق و عذرا» (تربیت، ۱۳۱۰: ۵۳۱-۵۱۹)؛ «در پیرامون کتاب سرچشمهٔ تصوف در ایران» (تابنده گنابادی، ۱۳۴۶: ۱۱۳-۱۲۰)؛ «این غزل از حافظ است یا سلمان» (محیط طباطبایی، ۱۳۵۰: ۸۰-۷۳)؛ «خاقانی و عطار» (بی‌نام، ۱۳۵۲: ۳۷۱-۳۶۱).

نقد منابع و سرقات ادبی ازجمله جریان‌هایی است که تا حد زیادی می‌توان گفت متأثر از شرایط سیاسی و فرهنگی ادوار نیست. در نشریهٔ ارمغان نیز عمدهٔ مقالات سرقات ادبی بررسی سرقت‌های مضمونی و شعری شاعران کهن از یکدیگر است و تنها در مقالهٔ «سرقت یا اقتباس» نویسنده به موضوع سرقت ادبی ایران‌الدوله جنت در یکی از شعرهایش پرداخته است. نویسنده حکم صد درصدی در بارهٔ سرقت ادبی این مقاله نمی‌دهد و با توجه به پیشینهٔ شعری ایران‌الدوله با دیدهٔ تردید می‌نگرد که شاید اقتباس بدون ذکر منبع باشد.

۹-۴- نقد جامعه‌شناختی

منظور از نقد جامعه‌شناختی بررسی «تأثیری [است] که ادبیات در جامعه دارد و نیز تأثیری که جامعه در آثار ادبی دارد.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۴۱) در این گونه از نقد، جامعه در مطالعات ادبی محوریت پیدا می‌کند و به تبع آن مسائل سیاسی و اقتصادی نیز پررنگ می‌شود. در نشریهٔ ارمغان با توجه به رویکرد سنتی آن، این گونه از نقد، نقدی نو پا به شمار می‌آید و چندان موردتوجه نبود. در مجموع ۳ مقاله با موضوع نقد اجتماعی در این نشریه یافت شد که در نوع خود جالب توجه است.

در مقاله «ادای وظیفه» نویسنده به موضوع اهمیت توجه شاعران نسبت به اوضاع اجتماعی پرداخته‌است و عقیده

دارد که شاعر باید در اشعارش درد اجتماع را بیان کند (وحیددستگردی، ۱۳۰۴: ۵۱۸-۵۱۳).

«ادبیات و تربیت» مقاله‌ای است که به جایگاه ادبیات در تربیت فردی و جمعی می‌پردازد. به نظر نویسنده ادبیات در کنار خانواده سهم مهمی در تربیت افراد دارد و در ایران نیز رفته رفته به این جایگاه توجه شده است (اشتری، ۱۳۱۷: ۱۷۶-۱۷۳).

«جنگ و ادبیات» مقاله‌ای است که به موضوع جایگاه ادبیات در بازتاب وقایع جنگ و نقش مهم آن می‌پردازد. به نظر نویسنده ادبیات آن طور که شایسته است به جنگ خدمت نکرده و نتوانسته است وقایع آن را به خوبی بازنمایی کند (مدرسی چهاردهی، ۱۳۲۸: ۴۲۳-۴۱۹).

بررسی جامعه‌شناختی متون و موضوع بازتاب اجتماع در ادبیات با توجه به رویکرد سنتی نشریهٔ ارمغان نسبت به شعر و متون ادبی، جزو جریان‌های کم‌کاربرد است. موضع تند نشریهٔ ارمغان نسبت به موضوع تجدد ادبی و شعر نو خود به تنهایی بیانگر چرایی عدم توجه نشریه نسبت به نقد جامعه‌شناختی است.

۱۰-۴- اخلاقی

منظور از نقد اخلاقی بررسی و سنجش جنبه‌های اخلاقی و تعلیمی یک متن ادبی است: «این شیوهٔ نقد مبتنی بر تحقیق این نکته است که آیا ادب و هنر وسیله و افزار اخلاق و تربیت است یا این که خود هدف و غایت خویش به شمار می‌آید؟» (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۳۸) موضوع اخلاق و نسبت آن با ادبیات، جایگاه چندانی در مقالات نشریهٔ ارمغان ندارد و تنها دو مقاله در این موضوع به چاپ رسیده‌است.

مقاله «روسو و رمان ژولی» که در دو شماره ارمغان منتشر شده است، از منظر اخلاقی به بررسی رمانی از روسو پرداخته‌است. نویسنده این کتاب را حاصل جهان‌بینی و دستگاه فلسفی روسو می‌داند که هدفش تعلیم و تربیت بوده است. (رضازاده شفق، ۱۳۱۰: ۷۳۲-۷۲۹؛ رضازاده شفق، ۱۳۱۱: ۱۰-۵).

مقاله «شاهنامه کتاب تعلیم و تربیت و اخلاق است» به بررسی جنبه‌های تعلیمی شاهنامه اختصاص دارد. به نظر نویسنده اخلاق برای فردوسی یکی از مهم‌ترین اصول و اساس زندگی بوده است؛ ازاین‌رو بخش قابل‌توجهی از مطالب شاهنامه به موضوعات اخلاقی اختصاص دارد (جناب‌زاده، ۱۳۴۹: ۵۷۹-۵۷۵).

نتیجه‌گیری

نشریهٔ ارمغان به‌عنوان یکی از نشریات تخصصی ادبیات، طی شصت سال فعالیت خود، علاوه بر انتشار

موضوعات مختلفی در عرصهٔ ادبیات کهن، مقالاتی نیز در زمینه گونه‌ها و جریان‌های نقد ادبی منتشر کرده است و تأثیر قابل‌توجهی در این حوزه داشته است. این نشریه با گذر سالیان همچنان در برابر تجدد و شعر نو به‌عنوان یکی از مصادیق اصلی آن، مقاومت داشت؛ البته این مقاومت در برابر داستان دیده نمی‌شود.

نقد ادبی در نشریهٔ ارمغان بیشتر با رویکرد بررسی متون کلاسیک موردتوجه بود و حتی در جریان مطالعات تطبیقی که بیشترین میزان مقالات را به خود اختصاص داده است، باز هم مطالعه پیرامون متون کلاسیک فارسی با زبان‌هاست. مطابق بررسی صورت گرفته مطالعات تطبیقی با ۵۹ مقاله بیشترین میزان مقالات در ارمغان را به خود اختصاص داده است که با چهار رویکرد صورت گرفته است. بخش قابل‌توجهی از این مقالات در زمانی نوشته شده که هنوز مفهوم ادبیات تطبیقی در ایران بنیان‌گذاری نشده بود. مطالعات برون‌فرهنگی که سهم زیادی در مقالات مطالعات تطبیقی دارد، در راستای تثبیت جایگاه ادبیات فارسی در عرصهٔ جهانی و بیان میزان تأثیرگذاری ادبیات فارسی بر ادبیات دیگر ملل نوشته شده است. در بررسی‌های تطبیقی، سهم مقالات مربوط به مطالعات تطبیقی میان فارسی و عربی و فارسی کشورهای آسیایی چون هند و تاجیکستان و ... بیشتر است. دلیل این امر را در آن زمان می‌توان بحث‌های مرتبط با پالایش زبانی دانست. گروهی سعی می‌کردند تا زبان فارسی را از واژه‌ها و ترکیبات عربی خالی کنند و سره‌گرایی را در پیش گیرند و گروهی دیگر نیز به مطالعات تطبیقی میان این دو زبان روی آوردند تا نشان دهند که با وجود آن که این دو زبان، از یک خانوادهٔ زبانی نیستند، اما به سبب مناسبات سیاسی و فرهنگی، دادوستدهای واژگانی زیادی با هم داشته‌اند. از سوی دیگر، زبان فارسی در کشورهایی چون هندوستان، تاجیکستان و افغانستان پیشتر گسترش داشته است و همین موضوع موجب اشتراکات زبانی فراوانی میان زبان فارسی با این کشورهاست؛ ازاین‌رو یافتن هم‌خانواده‌های زبانی بر غنای بیشتر زبان فارسی و معادل‌یابی‌های مناسب برای واژه‌های وارداتی کمک زیادی می‌کند.

در کنار این مباحث شاید بتوان گفت، شناخت ادبیات فارسی در کشورهای اروپایی و تأثیرپذیری ایشان از ادبیات فارسی، بیشتر برخاسته از یک واکنش سیاسی است برای نشان دادن جایگاه ایران در مقابل اروپاییان است و برتری زبان ادبیات فارسی است.

نقد گونهٔ ادبی پس از مطالعات تطبیقی یکی از گونه‌های پربسامد در نشریه ارمغان به شمار می‌آید که ۳۱ مقاله به آن اختصاص دارد. از میان این مقالات مجموعه مقالات عبدالعظیم یمینی در تبیین مفهوم شعر در دورهٔ معاصر، بسیار قابل‌توجه است که طی ۲۵ مقاله به تبیین ماهیت و مفهوم شعر پرداخته است. پس از آن ستیزه با شعر نو از دیگر

مصادیق بررسی گونهٔ ادبی است که در ارمغان به آن توجه شده است.

نقد شعر نو به‌عنوان یکی از گونه‌های ادبی جدید از موضوعات قابل‌توجه است. در بیشتر این مقالات به مخالفت با شعر نو پرداخته شده است و بعضاً با تمسخر و تحقیر شاعران نوگرا همراه است. نکتهٔ جالب‌توجه پذیرش گونهٔ داستان است که با دیدگاه کلاسیک ارمغان تا حدی در تضاد است. نشریه با گونهٔ داستان به‌صورت تهاجمی برخورد ندارد و موارد متعددی از ترجمهٔ رمان و داستان و داستان‌های تألیفی را منتشر کرده است؛ به‌گونه‌ای که انگار داستان برای این نشریه محل بحث نیست و آن را خطری برای ادبیات فارسی نمی‌بیند.

نقد زبانی با ۲۷ مقاله از دیگر گونه‌های نقد در نشریهٔ ارمغان است. نقدهای زبانی نخست به بررسی موضوعات زبانی و سپس به تصحیح متون و نقد تصحیح‌ها می‌پردازد. نوع سوم نقد زبانی، بررسی ویژگی‌های زبانی متون کهن است.

در سال‌های نخست پهلوی اول به سبب بحث‌های ملی‌گرایانه و نشان دادن شکوه و عظمت ادبیات فارسی، تصحیح متون ادبی موردتوجه قرار گرفت. پس از فروکش این تب اولیه، پژوهشگران شروع به بازخوانی تصحیحات و رفع اشکال آن‌ها کردند تا متنی منقح در اختیار خواننده قرار گیرد. در کنار این موضوع سره‌گرایی و موضوع پالایش زبان از دیگر عواملی بود که بررسی‌های زبانی متون را گسترش داد. در آن روزگار بر اساس سیاست‌های فرهنگی دولت، توجه به گذشتهٔ باشکوه ایران و موضوع سره‌گرایی بسیار موردتوجه بود. این پالایش زبانی به‌گونه‌ای مقابله با زبان عربی بود و بعضی از طرفداران پالایش زبان با ورود واژه‌های اروپایی مشکلی نداشتند. این مسائل موجب سد تا گروهی از پژوهشگران زبان فارسی با نگارش مقالات گوناگون نشان دهند که واژه‌های عربی موجود در زبان فارسی، هویتی ایرانی یافته‌اند و دیگر متعلق به زبان مبدأ نیستند و ساخت‌های دستوری آن‌ها بر مبنای زبان فارسی است و کاربران زبان مبدأ مفهوم مورد نظر کاربران زبان مقصد را درک نمی‌کنند. این دسته از مقالات کمک زیادی به نگارش بهتر دستور زبان فارسی و واژه‌گزینی کرد.

در نشریهٔ ارمغان ۲۲ مقاله به نقد بلاغی اختصاص یافته است. در این مقالات، متون شعری کهن از نظر ویژگی‌های بلاغی و چگونگی بهره‌گیری از صناعات ادبی بررسی شده است. این مقالات کمک زیادی به روند تحولی مفهوم نقد بلاغی کرده است و موجب شد تا این‌گونه از نقد به جای یافتن آرایه‌های به کار رفته در متن، به تحلیل متون بر اساس آرایه‌های به کار رفته و چگونگی تأثیرگذاری بر مخاطب و معناآفرینی بپردازد.

پس از این جریان‌ها نقد تاریخی با ۱۱ مقاله، نقد تأثری با ۱۰ مقاله، نقد جریان‌های ادبی با ۱۰ مقاله، نقد منابع

با ۸ مقاله، نقد جامعه‌شناختی با ۳ مقاله و نقد اخلاقی با ۲ مقاله دیگر، جریان‌های نقد ادبی در نشریهٔ ارمغان است.

در مقالات نقد تاریخی نویسندگان سعی کردند تا با استناد به منابع تاریخی خواه کتاب خواه اسناد، صحت یا نادرستی برخی گزاره‌ها در متون ادبی را نشان دهند که از این میان مقالهٔ «حافظ و امیر تیمور» که طی شش شماره از سال ۱۳۵۶ تا ۱۳۵۷ منتشر شد، اهمیت ویژه‌ای در شناخت شخصیت تاریخی حافظ و برخی افسانه‌ها پیرامون وی دارد.

در نقدهای تأثری بیشتر با حال و هوای نویسندگان نسبت به متن مورد بررسی روبه‌رو هستیم. در این نوع از مقالات، نکات ادبی (بلاغی، زبانی و معنایی) به‌صورت کلی با عباراتی احساسی بیان می‌شود که در نگاه نخست شاید ارزش پژوهشی چندانی نداشته باشند، اما ارزش آن‌ها در آشنا کردن عامهٔ مردم با متون ادبی است. این مقالات با زبانی ساده و روان نوشته شده است و برای تمام افراد جامعه قابل‌فهم است.

در حوزهٔ نقدهای جدیدتر مانند نقدهای جامعه‌شناسی و اجتماعی و مباحث اخلاقی، مقالات چندانی در ارمغان منتشر نشده است. شاید دلیل عدم اقبال به مباحث جامعه‌شناسی را بتوان در رویکرد کلاسیک نشریه جست که توجه چندانی به مباحث جدید ادبی ندارد و به همین سبب علوم اجتماعی و بررسی‌های جامعه‌شناختی متون حتی با وجود اتفاقات سیاسی در دهه‌های سی و چهل جایگاهی در ارمغان ندارد. مباحث اخلاقی نیز محدود به دیدگاه‌های ژان ژاک روسوست و بر روی متون فارسی فقط یک کار انجام شده است.

با نگاه به جریان‌های نقد ادبی نشریهٔ ارمغان می‌توان گفت این مجله به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نشریات تخصصی ادبی در کنار دیگر نشریات، سهم بسزایی در معرفی و گسترش نقد ادبی داشته است. عمدهٔ نویسندگان این نشریه بزرگان و استادان و ادبای معاصر ادبیات فارسی بودند که ارمغان را محلی برای بیان دیدگاه‌ها و رویکردهای ادبی خود در زمینهٔ مطالعات ادبیات کهن و نقد جریان‌های ادبی معاصر می‌دانستند. ارمغان با وجود آنکه رویکردی کلاسیک در ادبیات داشت، به جریان مطالعات تطبیقی بیش از هر نشریه دیگری توجه نشان داد و هدف او از این کار اثبات برتری جایگاه ادبیات کهن فارسی در عرصهٔ جهانی بود. این نشریه با جنبش‌ها و جریان‌های سره‌گرایی و تجدد ادبی نیز مخالف بود و آن را آفتی برای ادبیات فارسی می‌دانست و حتی پس از گذشت سالیان با تثبیت شعر نو باز هم روی خوشی به این گونهٔ جدید نشان نداد و مقالات گوناگونی در مخالفت با آن منتشر کرد.

کتابنامه

ابراهیمی محمدی. (۱۳۴۵). «تجزیه‌وتحلیل دو شعر از نظر علم و عرفان». ارمغان. سال ۳۵. شمارهٔ ۱۰.

ادیب‌السلطنه. (۱۳۰۱). «از خاطرات اسلامبول». ارمغان. سال ۳. شمارهٔ ۱۰.

اشتری، اسدالله. (۱۳۱۷). «ادبیات و تربیت». ارمغان. سال ۱۹. شمارهٔ ۳.

اقبال آشتیانی، عباس. (۱۳۱۷). «بهرامشاه نام نو ممدوح مخزن‌الاسرار». ارمغان. سال ۱۹. شمارهٔ ۱.

امیری‌فیروزکوهی، سیدکریم. (۱۳۱۸). «انتقاد بر انتقاد». ارمغان. سال ۲۰. شمارهٔ ۲.

ـــــــــــــــــ. (۱۳۵۰). «درد دلی چند در باب تغییر خط و شعر و هنرهای دیگر». ارمغان. سال ۴۰. شمارهٔ ۱۱.

ـــــــــــــــــ. (۱۳۵۳). «شعر و نظم توضیح و رفع شبهه». ارمغان. سال ۴۳. شمارهٔ ۵ و ۶.

اورنگ، مجید. (۱۳۳۹). «نگاهی به ترجمه‌های اوستا». ارمغان. سال ۲۹. شمارهٔ ۸ و ۹. (۱۳۴۰). سال ۳۰. شمارهٔ ۱ – ۸.

ـــــــــــــــــ. (۱۳۴۱). «زبان اوستا». ارمغان. سال ۳۱. شمارهٔ ۷.

ایزدپرست، احمد. (۱۳۱۵). «ادبیات فارسی و تأثیر آن در ادبیات عربی». ارمغان. سال ۱۷. شمارهٔ ۵.

ایلرس، ویلهلم. (۱۳۱۶). «نفوذ ایران در ادبیات آلمان». ارمغان. سال ۱۸. شمارهٔ ۶ و ۷.

آذرگشسب، فیروز. (۱۳۴۰). «ترجمهٔ آیاتی از گات‌ها». ارمغان. سال ۳۰. شمارهٔ ۹. (۱۳۴۱). سال ۳۱. شمارهٔ ۲ –۹. (۱۳۴۲). سال ۳۲. شمارهٔ ۱ و ۳ و ۴ و ۵؛ (۱۳۴۳). ارمغان. سال ۳۳. شمارهٔ ۲ و ۳.

ـــــــــــــــــ. (۱۳۴۱). «ترجمهٔ گات‌ها از نظر خاورشناسان و مفهوم واقعی آن‌ها». ارمغان. سال ۳۱. شمارهٔ ۱.

برتلس. (۱۳۲۰). «تصحیح یک بیت شرف‌نامه». ارمغان. سال ۲۲. شمارهٔ ۵ و ۶.

بهادر. (۱۳۱۴). «داستان‌نگاری». ارمغان. سال ۱۶. شمارهٔ ۱.

بهار، محمدتقی. (۱۳۰۴). «نونیهٔ رودکی». ارمغان. سال ۶. شمارهٔ ۳ و ۴.

بهمنی، اردشیر. (۱۳۵۶). «پژوهشی در افکار رودکی». ارمغان. سال ۴۶. شمارهٔ ۸ و ۹.

بی‌نام. (۱۳۵۲). «خاقانی و عطار». ارمغان. سال ۴۲. شمارهٔ ۶.

بینش زنجانی، فرج‌الله. (۱۳۵۰). «پارسی سره ماهنامهٔ دیرین درخشش ارمغان». ارمغان. سال ۴۰. شمارهٔ ۵.

پازند، اردوان. (۱۳۳۷). «نیما و دهن‌کجی‌های او به شکوه شعر پارسی». ارمغان. سال ۲۷. شمارهٔ ۱ – ۴.

پژمان بختیاری، حسین. (۱۳۰۴). «لطیفهٔ غیبی». ارمغان. سال ۶. شمارهٔ ۷ و ۸ – ۱۰.

ـــــــــــــــــ. (۱۳۰۶). «انتقاد». ارمغان. سال ۸. شمارهٔ ۴.

ـــــــــــــــــ. (۱۳۱۴). «انتقاد؛ نمودن». سال ۱۶. شمارهٔ ۸.

تابنده گنابادی، سلطان حسین. (۱۳۴۶). «در پیرامون کتاب سرچشمهٔ تصوف در ایران». ارمغان. سال ۳۶. شمارهٔ ۳.

تربیت. (۱۳۱۰). «وامق و عذرا». ارمغان. سال ۱۲. شمارهٔ ۸.

تره‌کی، محمدقدیرخان. (۱۳۱۵). «نفوذ افکار سعدی در فلسفهٔ کانت». ارمغان. سال ۱۷. شمارهٔ ۱ و ۲.

تسبیحی، محمدحسین. (۱۳۵۴). «طنزگویی امیرخسرو». ارمغان. سال ۴۴. شمارهٔ ۸.

ـــــــــــــــ. (۱۳۵۶). «صنایع لفظی امیرخسرو» ارمغان. سال ۴۶. شمارهٔ ۴ و ۵.

تمپل. (۱۳۴۳). «شعر و موسیقی». ارمغان. سال ۳۳. شمارهٔ ۱.

جعفری، یونس. (۱۳۵۵). «پیر رومی و عارف هندی». ارمغان. سال ۴۵. شمارهٔ ۲ / «چند نکته دربارهٔ صائب تبریزی». شمارهٔ ۷ و ۸.

جمالزاده، محمدعلی. (۱۳۵۱). «رواج بازار شعر و شاعری». ارمغان. سال ۴۱. شمارهٔ ۱ - ۳: ۱۴-۱.

جناب‌زاده، سیدمحمدعلی. (۱۳۴۹). «شاهنامه کتاب تعلیم و تربیت و اخلاق است». ارمغان. شمارهٔ ۹.

ـــــــــــــــ. (۱۳۵۰). «لغات و معانی». ارمغان. سال ۴۰. شمارهٔ ۱۰.

جناب‌زاده، محمد. (۱۳۵۱). «عالم ادب و مادیات». ارمغان. سال ۴۱. شمارهٔ ۴.

ـــــــــــــــ. (۱۳۵۵). «سیری در دیوان مثنوی‌معنوی مولوی بشنو از نی چون حکایت می‌کند». ارمغان. سال ۴۵. شمارهٔ ۷ و ۸.

حاجی آقابابایی، محمدرضا؛ عباسی، سمانه. (۱۳۹۸). «نقد ادبی در نخستین مطبوعات ایران». نقد ادبی. شمارهٔ ۴۶: ۱۵۴-۱۲۷

حایری، هادی. (۱۲۹۹). «موازنه یا تمایز مقالات شیخ و خواجه». ارمغان. سال ۱. شمارهٔ ۳.

حریری، علی‌اصغر. (۱۳۵۶). «امیرتیمور و خواجه‌حافظ». ارمغان. سال ۴۶. شمارهٔ ۸ و ۹ – ۱۱ و ۱۲؛ (۱۳۵۷). سال ۴۷. شمارهٔ ۱ - ۳.

الحسینی یثربی، مهدی. (۱۳۱۰). «انتقاد بر کتاب احوال و اشعار رودکی». ارمغان. سال ۱۲. شمارهٔ ۳ و ۴.

حمیدی شیرازی، مهدی. (۱۳۵۰). «تصویر شعر قدیم در مسیر شعر جدید». ارمغان. سال ۴۰. شمارهٔ ۶ – ۹.

دری. (۱۳۲۰). «لغات غلط فرهنگستان». ارمغان. سال ۲۲. شمارهٔ ۸ و ۹.

دشتی، علی. (۱۳۵۰). «شیوهٔ سخن حافظ». ارمغان. ۴۰. شمارهٔ ۱.

دوانی، جلال‌الدین. (۱۳۱۹). «شرح یک غزل از خواجه‌حافظ». ارمغان. سال ۲۱. شمارهٔ ۷.

دهقان کرمانی. (۱۳۰۴). «ادبیات حبابی». ارمغان. سال ۶. شمارهٔ ۱.

ذوالریاستین. (۱۳۰۴). «لطیفهٔ غیبی». ارمغان. سال ۶. شمارهٔ ۳ و ۴ و ۵ و ۶.

رجوی، کاظم. (۱۳۵۰). «تاریخ شعر، نوپردازی در نقد شعر و سخن‌سنجی». ارمغان. سال ۴۰. شمارهٔ ۸.

رضازاده شفق، صادق. (۱۳۱۰). «ابوالفضل بیهقی و تاریخ بیهقی». ارمغان. سال ۱۲. شمارهٔ ۲ و ۳/ «روسو و رمان ژولی». سال ۱۲. شمارهٔ ۱۱. (۱۳۱۱). سال ۱۳. شمارهٔ ۱.

رضوان کاشانی، سیدابوالقاسم. (۱۳۱۴). «مولوی و طرز تفکر او در فلسفه». ارمغان. سال ۱۶. شمارهٔ ۲ و ۳ – ۹ و ۱۰.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۱). نقد ادبی. ج اول. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.

زین‌الدین، کمال. (۱۳۵۴). «حافظ خراباتی». ارمغان. سال ۴۴. شمارهٔ ۱۰.

سپهر. (۱۳۵۲). «در مکتب حافظ». ارمغان. سال ۴۲. شمارهٔ ۱ و ۱۱.

سمرقندی. (۱۳۱۴). «شرح رباعی». ارمغان. سال ۱۶. شمارهٔ ۹.

سهسرامی، محمدکلیم. (۱۳۵۴). «آثار فارسی قرن هفتم در بنگال». ارمغان. سال ۴۴. شمارهٔ ۶.

شجره، حسین. (۱۳۳۷). «دو چهرهٔ درخشان فرهنگ ایران و آمریکا یعنی مولوی و امرسن». ارمغان. سال ۲۷. شمارهٔ ۷.

شفیعی، محمود. (۱۳۵۴). «شاهنامهٔ فردوسی پایهٔ زبان و ملیت است». ارمغان. سال ۴۴. شمارهٔ ۵: – ۹.

ـــــــــــ. (۱۳۵۶). «همه گویند ولی گفتهٔ سعدی دگر است». ارمغان. سال ۴۶. شمارهٔ ۱۱ و ۱۲؛ (۱۳۵۷). سال ۴۷. شمارهٔ ۲ و ۳ و ۹ تا ۱۲.

ـــــــــــ. (۱۳۵۴). «نظری به اجمال از لحاظ سبک و دستور زبان در دیوان استاد جمال‌الدین اصفهانی». ارمغان. سال ۴۴. شمارهٔ ۱۱ و ۱۲؛ (۱۳۵۵). سال ۴۵. شمارهٔ ۱ – ۶.

ـــــــــــ. (۱۳۵۶). «سخن سعدی از نظر سبک و دستور زبان گلستان». ارمغان. سال ۴۶. شمارهٔ ۲ – ۱۰.

صفایی ملایری، ابراهیم. (۱۳۱۰). «سرقت یا اقتباس». ارمغان. سال ۱۲. شمارهٔ ۵.

ـــــــــــ. (۱۳۳۸). «لغزش‌های ادوارد برون در تاریخ ادبیات ایران». ارمغان. سال ۲۸. شمارهٔ ۸ و ۹.

ظهیرالاسلام‌زاده دزفولی، صدرالدین. (۱۳۱۴). «شرح رباعی شیخ ابوسعید ابوالخیر». ارمغان. سال ۱۶. شمارهٔ ۷.

ـــــــــــ. (۱۳۱۵). «خسرو و شیرین نظامی». ارمغان. سال ۱۷. شمارهٔ ۳/ «لیلی و مجنون حکیم نظامی». سال ۱۷. شمارهٔ ۴.

ـــــــــــ. (۱۳۱۶). «نامهٔ هفت‌پیکر». ارمغان. سال ۱۸. شمارهٔ ۱.

ع. ف. (۱۳۰۳). «ماهیت و حقیقت شعر». ارمغان. سال ۵. شمارهٔ ۱۱ و ۱۲.

فرامرزی، عبدالرحمن. (۱۳۰۴). «کلیله‌ودمنه». ارمغان. سال ۶. شمارهٔ ۱.

فرزان، سیدمحمد. (۱۳۱۵). «انتقاد؛ کلیله‌ودمنهٔ بهرامشاهی». ارمغان. سال ۱۷. شمارهٔ ۱.

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۵۱). «دستور تاریخی زبان فارسی؛ تحول ارزش کاربرد فعل در زبان فارسی». ارمغان. سال ۴۱. شمارهٔ ۳.

ـــــــــــ. (۱۳۵۲). «پیشوند می و تحول آن در زبان فارسی». ارمغان. سال ۴۲. شمارهٔ ۷ و ۸/ «نقد شعر فارسی؛

نظری انتقادی دربارهٔ فنون بلاغت فارسی و عربی». ارمغان. سال ۴۲. شمارهٔ ۱۱.

قره‌خان، عبدالقادرخان. (۱۳۵۴). «انواع ادبی مشترک در ادبیات باستانی ایران و ترک». ارمغان. سال ۴۴. شمارهٔ ۱۱ و ۱۲.

قویم. (۱۳۲۷). «مضامین عربی در شعر پارسی». ارمغان. سال ۲۳. شمارهٔ ۶ و ۷.

کاسمی، نصرت‌الله. (۱۳۱۰). «انتقاد». ارمغان. سال ۱۲. شمارهٔ ۲ – ۷.

کی‌منش، کیومرث. (۱۳۳۹). «شعر چیست؟ شاعر کیست؟». ارمغان. سال ۲۹. شمارهٔ ۴ و ۵.

محیط طباطبایی، محمد. (۱۳۵۰). «این غزل از حافظ است یا سلمان». ارمغان. سال ۴۰. شمارهٔ ۲.

مدرسی چهاردهی، مرتضی. (۱۳۱۶). «تأثیر علمی و ادبی ایران در تازی». ارمغان. سال ۱۸. شمارهٔ ۱.

ـــــــــــــــ. (۱۳۲۸). «جنگ و ادبیات». ارمغان. سال ۲۴. شمارهٔ.

ـــــــــــــــ. (۱۳۲۹). «اسلام و کومدی الهی دانته». ارمغان. سال ۲۵. شمارهٔ ۲.

مسرور، حسین. (۱۳۱۰). «نقد نو ـ بر حواشی ناصرخسرو». ارمغان. سال ۱۲. شمارهٔ ۴ – ۷.

مفتون امینی، یدالله. (۱۳۰۳). «در جواب پیشنهادکنندگان اصلاح و تغیر خط». ارمغان. سال ۵. شمارهٔ ۵.

ناطق، م. (۱۳۰۷). «شعر و موسیقی». ارمغان. سال ۹. شمارهٔ ۱.

النحوتی، عبداللطیف. (۱۳۱۴). «سعدی در نظر دیگران». ترجمهٔ عبدالرحمن فرامرزی. ارمغان. سال ۱۶. شمارهٔ ۳.

نفیسی، سعید. (۱۳۰۸). «ادبیات فارسی در هندوستان». ارمغان. سال ۱۰. شمارهٔ ۸ و ۹ و ۱۰ و ۱۱.

نور نعمت‌اللّٰهی، رضا. (۱۳۳۶). «گوش دل باز کن ای خواجه بدین قول و غزل/ که من از حافظ شیراز سخن‌ها دارم». ارمغان. سال ۲۶. شمارهٔ ۱.

وحیددستگردی، حسن. (۱۲۹۹). «شمع در انجمن ادبیات». ارمغان. سال ۱. شمارهٔ ۲.

ـــــــــــــــ. (۱۳۰۰). «انقلاب ادبی ـ ادیب انقلابی». ارمغان. سال ۲. شمارهٔ ۲.

ـــــــــــــــ. (۱۳۰۲). «مقایسهٔ شعرای فارسی و تازی». ارمغان. سال ۴. شمارهٔ ۹ و ۱۰ و ۱۱ و ۱۲؛ (۱۳۰۳) ارمغان. سال ۵. شمارهٔ ۱ – ۵.

ـــــــــــــــ. (۱۳۰۳). «تجدد ادبی یا انقلاب ادبی». ارمغان. سال ۵. شمارهٔ ۹ و ۱۰؛ ۱۱ و ۱۲.

ـــــــــــــــ. (۱۳۰۴). «ادبیات سرابی». سال ۶. شمارهٔ ۲/ «ادای وظیفه». ارمغان. سال ۶. شمارهٔ ۹.

ـــــــــــــــ. (۱۳۰۵). «دزد سخن». ارمغان. سال ۷. شمارهٔ ۴.

ـــــــــــــــ. (۱۳۰۶). «جزر و مد سخن». ارمغان. سال ۸. شمارهٔ ۲ و ۳.

ـــــــــــــــ. (۱۳۰۵-۱۳۰۹). «تصحیح لباب‌الالباب». ارمغان. از شمارهٔ ۴ سال هفتم تا شمارهٔ ۱۰ سال یازدهم.

ـــــــــــــــ. (۱۳۱۴). «سخن دلنشین». ارمغان. سال ۱۶. شمارهٔ ۶ – ۱۰.

ـــــــــــــــــ. (۱۳۱۹). «حکیم نظامی تلقین به نفس، همت، مانیتیسم». ارمغان. سال ۲۱. شمارهٔ ۷.

ـــــــــــــــــ. (۱۳۵۵). «نویسندگان در نقش روان‌شناسان». ارمغان. سال ۴۵. شمارهٔ ۱ و ۱۱ و ۱۲؛ (۱۳۵۶). ارمغان. سال ۴۶. شمارهٔ ۷-۱.

وحیدزاده، نسیم. (۱۳۵۴). «پنج استاد بی‌همال سخن فارسی؛ به ترتیب قدمت زمانی: فردوسی، نظامی، سعدی، مولوی و حافظ». ارمغان. سال ۴۴. شمارهٔ ۶.

ـــــــــــــــــ. (۱۳۵۶). «بزرگ‌ترین سخن‌سرایان معاصر یا عصر مشروطیت ادیب‌الممالک فراهانی، وحیددستگردی، شوریدهٔ شیرازی، ایرج‌میرزا، عارف قزوینی، بهار خراسانی و پروین اعتصامی». ارمغان. سال ۴۶. شمارهٔ ۷.

وصال شیرازی، وقار. (۱۳۱۲). «شرح شش رباعی از محتشم». ارمغان. سال ۱۲. شمارهٔ ۱۰.

ولك، رنه و وارن، آستین. (۱۳۷۳). نظریهٔ ادبیّات. ترجمهٔ ضیاء موحّد و پرویز مهاجر. تهران: شرکت انتشارات علمي و فرهنگي.

یغمایی، پیمان. (۱۳۵۲). «ضرر و خطر اتصال کلمات فارسی». سال ۴۲. شمارهٔ ۱۰؛ (۱۳۵۳). سال ۴۳. شمارهٔ ۱.

یمینی، عبدالعظیم. (۱۳۵۰). «هان‌بینی تحلیلی سعدی و جهان‌بینی ترکیبی حافظ». ارمغان. سال ۴۰. شمارهٔ ۹/ «معانی مختلف هنر در شاهنامه فردوسی». ارمغان. سال ۴۰. شمارهٔ ۵.

ـــــــــــــــــ. (۱۳۵۱). «شعر چیست و چگونه جای خود را در عرصهٔ حیات عقلی بشر متمدن گشود؟». ارمغان. سال ۴۱. شمارهٔ ۱۰-۴؛ (۱۳۵۲) سال ۴۲. شمارهٔ ۱۲-۱؛ (۱۳۵۳) سال ۴۳. شمارهٔ ۵-۱؛ سال ۴۳. شمارهٔ ۸، ۹، ۱۰؛ (۱۳۵۴) سال ۴۴. شمارهٔ ۱.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.79078.1371

Typology of Literary Criticism in *Armaghan* Magazine*

Received: October 30, 2022 / Accepted: March 9, 2023

Narges Salehi[1]
Yahya Talebian[2], Mehdi Mohabbati[3]

Abstract

From the formation and spread of the press from the middle of the Qajar period, the press devoted part of their content to literary works, and specialized literary magazines gradually were established in Iran. A part of the magazines was critiques of literary texts. In line with the editors' ideas, every issue focused on one or more literary genres and reviewed and critiqued the literary works accordingly. Armaghan magazine, published in Tehran under the management of Hassan Vahid Dastjerdi from January 1920 until February 1979, was a specialized literary magazine. The magazine was published for sixty years in Iran and included various articles on literary criticism. Examining all the issues of the magazine from 1920 to 1979, this study analyzed the types and trends of literary criticism in the magazine. 183 articles of the magazine were categorized into 9 major types, among of which 'comparative studies' including 59 articles and four approaches, was the most frequent type of criticism in Armaghan magazine that aimed to establish the position of Persian literature within the world literature. Literary genre criticism (31 articles), linguistic criticism (27 articles) and rhetorical criticism (22 articles) were, repectively, the most frequent types of criticism in the magazine.

Keywords: Literary Currents, Literary Criticism, Literary Periodical, Armaghan Magazine.

---

* This paper is an extract of the first author's PhD dissertation entitled A Study of Literary Criticism Movements from the Mid-Qajar Period to the Contemporary Period, with Dr. Yahya Talebian as the supervisor, and Dr. Mehdi Mohebbati and Dr. Mohammad Reza Haji-Agha Babaie as advisors.

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. E-mail: N.sadvandi@gmail.com
2. Professor, Department of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. (Corresponding author)
E-mail: Ytalebian@gmail.com
3. Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Zanjan, Zanjan, Iran. E-mail: Mohabbati@znu.ac.ir

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.78506.1349

Khayyam from Neyshabur to Rum (Khayyam's Position in Turkish Court Literature and Turkish Translations of Rubaiyat)

Received: August 30, 2022 / Accepted: March 5, 2023

Fariba Shokuhi[1]

Abstract

Hakim Omar Khayyam Neyshaburi (440-517 AH) has been mentioned in ancient sources as a famous polymath, philosopher, physician, algebra and geometry scholar, mathematician and astronomer. Although in some sources from the 6th to the 8th century AH, Khayyam's Rubaiyat have been quoted in Arabic and Persian, his reputation as a poet began in the early 19th century AD/13 AH by Fitzgerald's English translation, followed by a wave of praise Khayyam's poetry and thought received in Iran and the West. Anatolia (now Turkey) was not spared from this wave either, so that the Turkish language poets who were fascinated by the Persian language and literature from the Seljuk period and especially the Ottoman period, always compared themselves with famous Iranian poets and sometimes considered themselves superior to them. A number of modernist poets and writers of the republic era, influenced by Khayyam's Rubaiyat and thought, besides praising him, wrote quatrains in imitating Khayyam's style and produced many translations and commentaries on his Rubaiyat. This study examined the presence of Khayyam and the influence of his Rubaiyat in the Anatolian in three parts: Khayyam and Ottoman poets, translation of his Rubaiyat in Turkish language from the beginning until now Based on Hossein Danesh and Reza Tofigh's translation, and Khayyam from the eyes of some Turkish critics.

Keywords: Khayyam, Quatrain, Translation, Anatolia, Ottomam Poets.

1. Assistance Professor, Academy of Persian Language and Literature, Tehran, Iran.
E-mail: Shokuhifar666@gmail.com

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.75998.1276

Diegesis Structure; Types and Functions

Received: March 29, 2022 / Accepted: March 5, 2023

Maryam Heidari[1]

Abstract

The structure of "diegesis" becomes clear by analyzing the time of narration and changing the narrator. The first-person narrator, who is present in the simultaneous narration, after a brief description of the space and characters, entrusts the string of words to the second first-person narrator. The second narrator, using a retrospective narrative, narrates a relatively eventful story. Choosing this form, while leading to a more intensive mention of events, also helps to create far-reaching and verisimilitude. This method cannot be called "metalepsis", because although the narrator changes, each level of the narrative remains and does not enter another realm to merge the domains. It is also different from the "frame" structure, because despite being comlecated, it does not contain separate sub-stories, and the sub-narratives all serve a storyline. At first, types of narration structure were identified and described, and then the reasons for choosing this structure and its functions were investigated. The results showed that the popularity of the society and the personal motivations of the authors were the main reasons for choosing this narrative stratification. Sometimes the authors' attempts to make the work bilingual or polyphonic and change the focus of the narrative have been successful and sometimes unsuccessful.

Keywords: Structure, Narration, Diegesis, Verisimilitude, Focalization.

1. Faculty member of Payam e Noor university, Payame-Noor University, Tehran, Iran.
E-mail: Ma.heidari@pnu.ac.ir

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.80513.1394

A Comparative Study of the Image of Female Narrators in the Stories of Three Shiite Interpretations, *Roz al-Janan*, *Jala al-Azhan* and *Manhaj al-Sadeghin*

Received: January 19, 2022 / Accepted: March 5, 2023

Kowsar Ahsan Moghadam[1]
Abdollah Radmard[2], Maryam Salehinia[3]

Abstract

Narrating the activities, events, and wars of early Islam plays an important role in the formation of Sharia discourse and its transmission to the next generations. Moreover, women's narration as a social action is an important issue. Female narrators are the main or second narrators or have the same status of interpretive narratives and have narrated various topics in these stories. This study deals with the comparative analysis of the female narrator's status in three commentaries of *Rozat al-Janan, Jala al-Azhan, and Menhaj al-Sadeghin*, and seeks the similarities and differences of this role in the commentaries. Using content analysis, this study explored the type of female narration, the subject of the stories and the participation of the narrators in the stories of the commentaries. The corpus of this study is the stories that were narrated by women in the mentioned commentaries. In these commentaries, prominent women such as Ayesha, Om Salma, and Asma Bint Omais have narrated. This research shows that in these commentaries, women have been narrating and over time, the commentators have changed the image of the female narrator by removing, changing or adding narrators or narrations. Moreover, in these narratives, the reliability of the female narrator has been increased with techniques such as creating multiple levels of narrators, using an internal narrator, and the proximity of the narrator in time and place to the narration.

Keywords: Woman, Narration, Qur'an Commentary, Shiite Commentary, Narrator.

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Ferdowsi University, Mashhad, Iran. (Corresponding author)
E-mail: Ahsanmoghadam@yahoo.com
2. Associate Professor in Persian Language and Literature, Ferdowsi University, Mashhad, Iran. E-mail: Radmard@um.ac.ir
3. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Ferdowsi University, Mashhad, Iran. E-mail: M.salehinia@um.ac.ir

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.80027.1388

Daubing the Letter with Dirt; Ideological Evolution of a Writing Concept

Received: December 13, 2022 / Accepted: March 4, 2023

Mojtaba Mojarrad[1]

Abstract

There are many traditions that gradually move from the realm of knowledge and experience to the realm of ideology or religion. Daubing the letter with dirt is one of the traditions of codicology and writing that has gradually turned from an experimental act into a religious belief. In this article, by examining ancient Persian and Arabic texts, we try to show why the tradition of daubing the letter with dirt was created. In the following, we show how this writing tradition, which was related to the field of letter writing, has gradually taken a religious and faith form in religious texts and it has become a kind of recommended practice. This study shows that how a scientific belief becomes a religious action after going through various stages and entering religious texts, and as a result, various types of superstitions are formed.

Keyword: Daubing with Dirt, Letter Writing, Codicology, Ideology.

1. Associate Professor in Persian Language and Literature, University of Bojnord, Bojnord, Iran. E-mail: Mojarrad_mojtaba@yahoo.com

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.74426.1221

Correction of Some Words of *Firouz Shahnameh* (*Darabnameh*) by Mohammad Bighami

Received: December 29, 2022 / Accepted: March 4, 2023

Mokhtar Komaily[1]

Abstract

Firouz Shahnameh (Darabnameh), narrated by Mohammad Bighami is a remarkable Persian folk literary work. Zabihollah Safa corrected and published *Firouz Shahnameh* for the first time in 1960-1962, titled *Darabnameh*. Because the title of this story in the manuscript held in Revan Kosku Library, Turkey, was Darabnameh, Safa selected this title, but he correctly knew that its real name is *Firouz Shahnameh.* The manuscripts of Revan Kosku Library are incomplete. Another manuscript of the work titled *Firouz Shahnameh,* is kept in the Uppsala University library, Sweden. Iraj Afshar and Mehran Afshari corrected and published this version. Although the textual correction of this manuscript was made carefully, it is not far from deficiency. This paper tried to correct some of these mistakes. Mistakes be seen in the in prose and verses quoted by poets such as Anwari (*Diwan*), Nezami Ganjavi (*Khosrow and Shirin, Haft Peikir and Sharafnameh*), Attar Neyshaboury (*Asrarnameh*), and Jamal al-Din Abdul Razzaq Isfahani (*Diwan*). For correcting wrong the wrong words that made their way into the prose phrases, attention was paid to the correct recording of the original versions that were in the footnotes, to the style of the book, and to formal sentences and phrases. Comparing the phrases of *Darabnameh* with Zahiri Samarqandi's *Sandbadnameh* shows the correct form of some wrong words. Since Bighami's story has a very high status among ancient national stories and in addition to the artistic, literary, and social aspects, it includes linguistic benefits, it should be available to those interested in Persian literature as much as possible. Applying the corrections or suggestions of this paper in the next edition of this book can be a good contribution in this regard.

Keywords: Correction, Mistake, *Firouz Shahnameh*, *Darabnameh*, Original Version.

1. Associate Professor, Department of Persian Language and Literatur, Vali-e-Asr University of Rafsanjan, Rafsanjan, Iran.
E-mail: Mokhtar.komaily@gmail.com

In the Name of God

Table of Contents

Correction of Some Words of *Firouz Shahnameh* (*Darabnameh*) by Mohammad Bighami 1
Mokhtar Komaily

Daubing the Letter with Dirt; 2
Ideological Evolution of a Writing Concept
Mojtaba Mojarrad

A Comparative Study of the Image of Female Narrators in the Stories of Three Shiite Interpretations, 3
Roz al-Janan*, *Jala al-Azhan* and *Manhaj al-Sadeghin
Kowsar Ahsan Moghadam, Abdollah Radmard, Maryam Salehinia

Diegesis Structure; Types and Functions 4
Maryam Heidari

Khayyam from Neyshabur to Rum 5
(Khayyam's Position in Turkish Court Literature and Turkish Translations of Rubaiyat)
Fariba Shokuhi

Typology of Literary Criticism in *Armaghan* Magazine 6
Narges Salehi, Yahya Talebian, Mehdi Mohabbati

Vol. 55, Issue 4
Winter 2023
License Holder:
Ferdowsi University of Mashhad
Managing Director:
Abdollah Radmard
Editor-in-chief:
Mahmood Fotoohi Rudmajani

Editorial Board:
Habibollah Abbasi
Tarbiyat Mo'allem University
Saeid Bozorg Bigdeli
Tarbiat Modares University
Mahmood Fotoohi Rudmajani
Ferdowsi University of Mashhad
Abolghasem Ghavam
Ferdowsi University of Mashhad
Ali Guzelyuz
Istanbul University
Daniela Meneghini
University of Venice
Alireza Nikouei
University of Guilan
Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi
Ferdowsi University of Mashhad
Taghi Pournamdarian
Tehran Research Center for Humanities
Abdollah Radmard
Ferdowsi University of Mashhad
Mohammad Taghavi
Ferdowsi University of Mashhad
Claus Valling Pedersen
University of Copenhagen
Ali Ashraf Sadeghi
Tehran University
Mohammad Jafar Yahaghi
Ferdowsi University of Mashhad
Sayyed Mahdi Zarghani
Ferdowsi University of Mashhad

Proofreading:
Javad Mizban
English Editors:
FUM Editing English Center
(Abdullah Nowruzy)
Executive Coordinator:
Fatima Razavi
Typesetting:
Mohammad Karimi Torqabeh
Circulation: 55

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
Website: http:jls.um.ac.ir

Scientific advisers of this issue:
Alami, Zolfaghar; Bagjani, Abbas; Behnamfar, Mohammad; Fotoohi Rudmajani, Mahmood; Ghasemzadeh, Seyed Ali; Ghavam, Abolghasem; Hayati, Zahra; Jabbari, Najmeddin; Mohammadi Mohammad; Mojarrad, Mojtaba; Najari Mohammad; Radfar Saeid; Razavi Fatima; Taheri, Ghodratollah; Taghavi, Mohammad; Zarghani Sayyed Mahdi.

Vol 55, No. 4, Winter 2023

Correction of Some Words of *Firouz Shahnameh* (*Darabnameh*) by Mohammad Bighami — *Mokhtar Komaily*

Daubing the Letter with Dirt;
Ideological Evolution of a Writing Concept — *Mojtaba Mojarrad*

A Comparative Study of the Image of Female Narrators in the Stories of Three Shiite Interpretations,
***Roz al-Janan*, *Jala* al-Azhan *and Manhaj* al-Sadeghin** — *Kowsar Ahsan Moghadam*, *Abdollah Radmard*, *Maryam Salehinia*

Diegesis Structure; Types and Functions — *Maryam Heidari*

Khayyam from Neyshabur to Rum
(Khayyam's Position in Turkish Court Literature and Turkish Translations of Rubaiyat) — *Fariba Shokuhi*

Typology of Literary Criticism in *Armaghan* Magazine — *Narges Salehi, Yahya Talebian*, *Mehdi Mohabbati*

Ferdowsi University of Mashhad

New 219

LITERARY STUDIES

Ferdowsi University of Mashhad

Vol 55, No. 4, Winter 2023

ISSN: 2008 - 7187

- **Correction of Some Words of *Firouz Shahnameh* (*Darabnameh*) by Mohammad Bighami** — *Mokhtar Komaily*
- **Daubing the Letter with Dirt;** **Ideological Evolution of a Writing Concept** — *Mojtaba Mojarrad*
- **A Comparative Study of the Image of Female Narrators in the Stories of Three Shiite Interpretations,** ***Roz al-Janan, Jala al-Azhan and Manhaj al-Sadeghin*** — *Kowsar Ahsan Moghadam, Abdollah Radmard, Maryam Salehinia*
- **Diegesis Structure; Types and Functions** — *Maryam Heidari*
- **Khayyam from Neyshabur to Rum** **(Khayyam's Position in Turkish Court Literature and Turkish Translations of Rubaiyat)** — *Fariba Shokuhi*
- **Typology of Literary Criticism in *Armaghan* Magazine** — *Narges Salehi, Yahya Talebian, Mehdi Mohabbati*