۲۲۲

نوین

جستارهای ادبی

(ادبیات و علوم انسانی سابق) - دانشگاه فردوسی مشهد - مجلهٔ علمی - پژوهشی

سال پنجاه و ششم - شمارهٔ سوم - پاییز ۱۴۰۲

- **مقایسهٔ دو تحریر از *انیس‌الطالبین و عدة‌السالکین*** — سجاد زهتاب سدهی، سلمان ساکت، محمّدجعفر یاحقّی
- **گزارش کهن‌ترین دست‌نویسِ *مرزبان‌نامه*** — سعید پورعظیمی، مجید منصوری
- **بررسی مفهوم «حیوانیّت» در *سووشون* سیمین دانشور** — اسد آبشیرینی
- **بی‌پروایی عارفان در عشق الهی** — مجید فرحانی‌زاده
- **مقایسه تطبیقی لکانی مفاهیم تمنا و مطلوب گمشده در منتخبی از اشعار نصرت رحمانی و هنری چارلز بوکوفسکی** — مهنوش وحدتی، فاضل اسدی امجد
- **یک معنای ناشناختهٔ «آغاز» در *شاهنامه*** — محمّد افشین‌وفایی، پژمان فیروزبخش

سال پنجاه و ششم - شمارهٔ سوم - پاییز ۱۴۰۲

۲۲۲

- **مقایسهٔ دو تحریر از *انیس‌الطالبین و عدة‌السالکین*** — سجاد زهتاب سدهی، سلمان ساکت، محمّدجعفر یاحقّی
- **گزارش کهن‌ترین دست‌نویسِ *مرزبان‌نامه*** — سعید پورعظیمی، مجید منصوری
- **بررسی مفهوم «حیوانیّت»** در سووشون سیمین دانشور — اسد آبشیرینی
- **بی‌پروایی عارفان در عشق الهی** — مجید فرحانی‌زاده
- **مقایسه تطبیقی لکانی مفاهیم تمنا و مطلوب گمشده** در منتخبی از اشعار نصرت رحمانی و هنری چارلز بوکوفسکی — مهنوش وحدتی، فاضل اسدی امجد
- **یک معنای ناشناختهٔ «آغاز» در *شاهنامه*** — محمّد افشین‌وفایی، پژمان فیروزبخش

(نشریهٔ علمی)

جستارهای نوین ادبی

(ادبیّات و علوم انسانی سابق)

صاحب‌امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد
مدیر مسئول: 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 نیکوبی (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: مریم خوش بیان**
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

(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 سوم - سال پنجاه و ششم

شمارهٔ مسلسل ۲۲۲ - پاییز ۱۴۰۲

(تاریخ انتشار این شماره: پاییز ۱۴۰۲)

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 (وبگاه) 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 سانتی متر) از دو طرف درج شود.

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

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

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

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

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

فهرست مندرجات

مقایسهٔ دو تحریر از *انیس‌الطالبین و عدة‌السالکین*	سجاد زهتاب سدهی سلمان ساکت، محمّدجعفر یاحقّی	۱-۲۳
گزارش کهن‌ترین دست‌نویسِ *مرزبان‌نامه*	سعید پورعظیمی مجید منصوری	۲۵-۵۸
بررسی مفهوم «حیوانیّت» در *سووشون* سیمین دانشور	اسد آبشیرینی	۵۹-۹۸
بی‌پروایی عارفان در عشق الهی	مجید فرحانی‌زاده	۹۹-۱۲۱
مقایسه تطبیقی لکانی مفاهیم تمنا و مطلوب گمشده در منتخبی از اشعار نصرت رحمانی و هنری چارلز بوکوفسکی	مهنوش وحدتی فاضل اسدی امجد	۱۲۳-۱۴۵
یک معنای ناشناختهٔ «آغاز» در *شاهنامه*	محمّد افشین‌وفایی، پژمان فیروزبخش	۱۴۷-۱۶۳

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2023.83898.1484

CC BY

Comparing Two Versions of *Anis al-Talebin and Oddat al-Salekin*

Received: August 12, 2023/ Accepted: September 12, 2023

Sajad Zehtab Sedehi[1]
Salman Saket[2], Mohammad Jafar Yahaghi[3]

Abstract

Anis al-Talebin and Oddah al-Salekin is a precious book written in Persian, but has not been corrected so far. Its value lies in the fact that its writer was a direct student of Khajeh Baha' al-Din, the establisher of Naqshbandiyeh dynasty. This study examined this book in detail and the concise book of Khajeh Mohammad Parsa. It compared the linguistic and literary features of the two books. This study examined the differenced under four titles: 1. Deletion; 2. Addition; 3. Transposition; 4. Changes and differences in recording words. It showed that the significance of the concise text and examining on is plural: 1) The text is the first one that deals with the life of Khajeh Baha al-Din, the founder of the Naqshbandiyeh, and the author himself closely and directly saw the life of Khajeh Baha al-Din; 2) This work is important in terms of linguistic, literary, historical and social values; 3) The concise version is an independent of the detailed version, so it deserves to be examined as an independent work and be corrected.

Keywords: *Anis al-Talebin and Odat al-Salekin*, Complete Version, Condense Version, Codicology

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. E-mail: sajad.zehtab@mail.um.ac.ir
2. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. (Corresponding author)E-mail: saket@um.ac.it
3. Professor in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. E-mail: Ferdows@um.ac.ir

Extended Abstract

1. Introduction

Anis al-Talebin and Oddah al-Salekin is a precious book written in Persian, but has not been corrected so far. Its value lies in the fact that its writer was a direct student of Khajeh Baha' al-Din, the establisher of Naqshbandiyeh dynasty. So, in comparison with other anecdote books like Asrar al-Tawhid, the writer himself has seen what he narrates. Another value of this book lies in the fact that its language is characterized with some local linguistic components outside the current borders of Iran. Another feature of this book is its being affected from its previous mystic books and many other subsequent ones.

2. Method

This research examined in detail the Salah bn Mubark's *Anis al-Talebin and Oddat al-Salekin* and the concised book of Khajeh Mohammad Parsa. It compared the linguistic and literary features of the two books. To make the comparison more clear, it provided some examples presented in tables.

3. Results

The detailed *Anis al-Talebin and Odat al-Salekin*, corrected and introduced by Khalil Ebrahim Sari Oghli and with the efforts of Towfigh Sobhani, was published by Keyhan publication in 1992. Hossein Aghahosseini and Ahmadreza Yalmehha in their article "To whom belong is *Anis al-Talebin and Oddat al-Salekin*?", discussed the correctness of attributing Khajeh Mohammad Parsa as its owner. The authors examined different possibilities on the ownership of the work, concluding that we should not doubt that this work belongs to Khajeh Mohammad Parsa. Aliasghar Bagherifard in its paper titled "Khajeh Mohammad Parsa" in *The Encyclopedia of Persian Literature* mentions the first work belonging to him as *Anis al-Talebin and Oddat al-Salekin*. Discussing its attributions to various persons, he says that all the attributions are wrong. Confirming Aghahosseini and Yalmehha, he explains that this book belongs to Khajeh Mohammad Parsa.

Muhammad bin Muhammad bin Mahmoud Hafezi Bokhari (died in 822 AH), known as Khajeh Parsa, is one of the prominent people of Naqshbandi sect. He is one of the successors of Khajeh Baha al-Din Muhammad Naqshband (died in 791 AH), one of the founders of Naqshbandi sect and a famous Sufi and Mystic of the 8th century (AH). Khajeh Parsa has written many works, one of them is a concise version of *Anis al-Talebin.*

On the significance of the text we can say that although both detailed and concise texts are generally the same, but there are several differences regarding the style, structure, the number of anecdotes, the coherence, and sequence of the stories, so that we con not consider the concise version a summary of the detailed version. Not only the beginning and the end of this version is totally different from the detailed version, but there are also some differences regarding the poems and anecdotes. That is, some of the poems and necdotes of the concise version is absent in the long version and vice versa. Some of the differences are enumerated below.

Anis al-Talebin is composed in four sections. The titles of the sections are the same in both versions:

Section one: On the definition of guardianship and guardian (ولایت و ولی);

Section two: On the description of the early life of Khajeh and Khajehs;

Section three: On explaining Soluk and talking and the consequences of Hazrat Khajeh and mentioning some facts and notes states in the talking gatherings.

Section four: On mentioning the dignities, positions, conditions and works of Khajeh Parsa.

Khajeh Parsa has used some strategies for the total structure, syntax, sentences, omitions and additions for writing the concise version of *Anis al-Talebin*; consequently he has created and independent and different work from the detailed text. In the following, the study deals with these strategies, the differences between the two texts, their style and register of the texts:

1. Deletion: The most remarkable thing in the concise text is deletion. The deletion includes some words, sentences, the name of the author of the longer version, the name of the narrators of hadiths, and some religious issues.
2. Addition: Although the concise version is apparently a summary of the detailed one, some sentences, verses, and even anecdotes are not in the complete version.
3. Transposition: In a few cases in the text of some anecdotes there is a transposition. For example, one of the anecdotes mentioned in the first section of the detailed version is presented summarized in the third section of the concise version.
4. Changes and differences in recording words: In some cases, when quoting from Khajeh Naqshband, some differences have been made in the two manuscripts. The changes do not seem to be the changes done by the copy-writers, because there is no difference between the concise and detailed versions.

4. Discussion and Conclusion

The significance of the concise text and examining on is plural: 1) The text is the first one that deals with the life of Khajeh Baha al-Din, the founder of the Naqshbandiyeh, and the author himself closely and directly saw the life of Khajeh Baha al-Din; 2) This work is o important in terms of linguistic, literary, historical and social values; 3) The concise version is an independent of the detailed version, so it deserves to be examined as an independent work and be corrected.

Keywords: *Anis al-Talebin and Odat al-Salekin*, Complete Version, Condense Version, Codicology

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2023.83898.1484

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

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۲، پاییز ۱۴۰۲، صص ۱-۲۳
مقالهٔ پژوهشی

مقایسهٔ دو تحریر از *انیس‌الطالبین و عدةالسالکین*

تاریخ دریافت: ۲۱ مرداد ۱۴۰۲ / پذیرش: ۲۱ شهریور ۱۴۰۲

سجاد زهتاب سدهی[۱]، سلمان ساکت[۲]
محمّدجعفر یاحقّی[۳]

چکیده

انیس‌الطالبین و عدةالسالکین از کتب عرفانی مهم قرن هشتم است که در شرح مقامات و اقوال خواجه بهاءالدین محمد نقشبند، بنیان‌گذار سلسلهٔ نقشبندیه، اندکی پس از درگذشت او به رشتهٔ تحریر درآمده است و با فاصلهٔ کمی پس از تألیف، تلخیصی از آن، صورت گرفته است. این مقاله بر آن است تا به این پرسش پاسخ دهد که چرا از این اثر تحریری مختصر فراهم آمده است. ازآنجاکه متن مفصل انیس‌الطالبین به چاپ رسیده ولی متن مختصر آن هنوز منتشر نشده است، نگارندگان پیش از چاپ متن مختصر، بر اساس نسخ خطی موجود از آن و نیز متن چاپی تحریر مفصل، به مقایسهٔ آن‌ها پرداخته و کوشیده‌اند تا تفاوت‌های دو تحریر انیس‌الطالبین و عدةالسالکین را نشان دهند. در پژوهش حاضر نخست به جایگاه مؤلف و اثر پرداخته شده و پس از آن با به دست دادن نمونه‌های متنی و جداول مقایسه‌ای، تفاوت این دو تحریر از جنبه‌های مختلف بررسی شده است. نتیجهٔ بررسی دو تحریر این است که متن مختصر صرفاً، تلخیصی از متن اصلی نیست؛ بلکه مؤلف تحریر مختصر با کاستن و افزودن و تغییر در عبارات، جملات و حکایات کتاب، تألیف مستقلی از این اثر فراهم آورده است. ازاین‌رو تصحیح، انتشار و پژوهش دربارهٔ تحریر مختصر به‌مثابهٔ اثری مستقل ضروری است.

کلیدواژه‌ها: انیس‌الطالبین و عدةالسالکین، تحریر مفصل، تحریر مختصر، نسخه‌شناسی.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران. E-mail: sajad.zehtab@mail.um.ac.ir
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران. (نویسندهٔ مسئول) E-mail: saket@um.ac.it
۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران. E-mail: ferdows@um.ac.ir

۱. مقدمه

موضوع نقد و تصحیح متون در تحقیقات دانشگاهی جایگاه ویژه‌ای دارد که ارزش و اهمیّت آن بر اصحاب فضل و دانش پوشیده نیست و می‌توان گفت این پژوهش‌ها زمینه‌ای است برای آشنایی بیشتر با تاریخ ادبیات ایران و گسترهٔ زبان فارسی در جغرافیای ایران فرهنگی؛ ولو اینکه امروزه مرزهای سیاسی، هم‌زیستی گذشته را با مشکلاتی مواجه کرده باشد. علاوه بر این باید در نظر داشت که فراهم آوردن متون مصحَّح و منقَّح گذشته برای پژوهش‌های سایر حوزه‌ها ازجمله تألیف لغت‌نامهٔ بزرگ زبان فارسی، پژوهش‌های زبان‌شناختی، سبک‌شناختی، تاریخ ادبیات، تاریخ زبان فارسی، نقد ادبی و ... ضروری است؛ بنابراین تصحیح و تحقیق نسخ خطی علاوه بر حفظ و اشاعهٔ میراث غنی فرهنگی و تاریخی پیشینیان، در پژوهش‌های زبان‌شناسی، تاریخِ اجتماعی و آشنایی با ملل و نحل و اندیشه‌های گوناگون نقش عمده‌ای بر عهده دارد.

انیس‌الطالبین و عدةالسالکین یکی از کتب ارزشمند و قابل‌تأمل مقامات در زبان فارسی است که تاکنون تصحیح نشده است. ارزش این متن، ازآن‌روست که مؤلف آن بی‌واسطه محضر خواجه بهاءالدین، بنیان‌گذار سلسلهٔ نقشبندیه را درک کرده است؛ بنابراین در مقایسه با دیگر کتب مقامات از قبیل اسرارالتوحید و ... مؤلف آن خود بسیاری از وقایعی را که روایت کرده، از نزدیک دیده بوده است. ارزش دیگر کتاب این است که زبان فارسی آن برخی از ویژگی‌های زبانی منطقه‌ای بیرون از مرزهای کنونی ایران را در بر دارد. از دیگر ویژگی‌های کتاب می‌توان به تأثیرپذیری از کتب عرفانی پیشین و تأثیرگذاری آن بر کتب بعدی اشاره کرد.

از این اثر چندین نسخهٔ خطی به جا مانده که مهم‌ترینِ آن نسخهٔ کتابخانهٔ خدابخش است[1]؛ این نسخه علاوه بر اینکه قدیم‌ترین دست‌نویس این اثر است، به دلیل آنکه به خط عبدالرحمن جامی است، از اهمیّت مضاعفی برخوردار است. در این پژوهش نخست اهمیّت این اثر و جایگاه آن در ادبیات عرفانی و سپس تفاوت دو تحریرِ موجود آن بررسی شده است.

۲. پیشینهٔ تحقیق

متن مفصل انیس‌الطالبین و عدةالسالکین به تصحیح و مقدمهٔ خلیل ابراهیم صاری اوغلی و به کوشش توفیق سبحانی از سوی سازمان انتشارات کیهان در سال ۱۳۷۱ به چاپ رسیده است. حسین آقاحسینی و احمدرضا یلمه‌ها در مقاله‌ای با عنوان «انیس‌الطالبین و عدةالسالکین از کیست؟» به تحریر مختصر این اثر و صحت‌وسقم انتساب آن به خواجه محمّد پارسا پرداخته‌اند. نویسندگان ضمن بررسی احتمالات مختلف دربارهٔ مؤلف اثر در پایان نتیجه گرفته‌اند

که «باید در انتساب تحریر کتاب مختصر به خواجه محمّد پارسا تردید را کنار گذاشت» (آقاحسینی و یلمه‌ها، ۱۳۹۲: ۵-۲۰). علی‌اصغر میرباقری‌فرد در مقالهٔ «خواجه محمّد پارسا» در دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، اولین اثری را که از او نام می‌برد انیس‌الطالبین و عدةالسالکین است. او پس از بحث دربارهٔ کسانی که این اثر به آنان انتساب یافته، همه را نادرست دانسته و ضمن تأیید نظر آقاحسینی و یلمه‌ها، آن را از خواجه محمّد پارسا دانسته است (میرباقری‌فرد، ۱۳۹۷: ۱۵۹-۱۶۲) که در بحث انتساب اثر بیشتر به آن خواهیم پرداخت. جواد بشری در مقالهٔ «دستنویسی پراهمیّت از انیس‌الطالبین و ارتباط آن با دهخدا (فراخوانی برای تدوین کتاب‌شناسی مآخذ لغت‌نامهٔ دهخدا)» به اهمیّت قدیمی‌ترین نسخهٔ تحریر مفصل که در کتابخانهٔ مرعشی نگهداری می‌شود، پرداخته و گفته است که این نسخه در اختیار علی‌اکبر دهخدا بوده و در شواهد لغت‌نامه از آن بسیار استفاده کرده است (بشری، ۱۳۹۸: ۱۰۲-۸۹). اگرچه مقالهٔ مذکور به تحریر مفصل اثر پرداخته ولی باید گفت فواید لغوی‌ای که بر تحریر مفصل مترتب است دربارهٔ تحریر مختصر هم صدق می‌کند.

هاجر جمالی و مریم حسینی در مقالهٔ «مقایسهٔ تطبیقی دو کتاب انیس‌الطالبین و مقامات خواجه بهاءالدین نقشبند» به بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو اثر پرداخته‌اند (جمالی، حسینی، ۱۴۰۱: ۶۴-۳۵). نویسندگان مقاله پس از معرفی این دو کتاب، تأثیرپذیری ابوالحسن محمّدباقر بن محمّدعلی، نویسندهٔ مقامات خواجهٔ نقشبند را از انیس‌الطالبین نشان داده و با ذکر نمونه‌هایی از نظر محتوا و مضمون به شباهت‌های این دو اثر پرداخته‌اند. همچنین اثبات کرده‌اند که انیس‌الطالبین، مأخذ بسیاری از حکایات کتاب مقامات خواجهٔ نقشبند بوده است.

۳. تحلیل و بررسی

۳-۱. دربارهٔ مؤلف و انتساب *انیس‌الطالبین* به وی

محمّد بن محمّد بن محمود حافظی بخاری (متوفای ۸۲۲ ق.) مشهور به خواجهٔ پارسا از بزرگان فرقهٔ نقشبندیه است؛ وی از جانشینان خواجه بهاءالدین محمّد نقشبند (متوفای ۷۹۱ ق.) است؛ خواجه بهاءالدین بنیان‌گذار فرقهٔ نقشبندیه و یکی از مشاهیر تصوف و عرفان در قرن هشتم هجری است.

نقشبندیه فرقه‌ای برآمده از فرقهٔ خواجگان است؛ خواجگان به پیروان خواجه یوسف همدانی اطلاق می‌شود که نسبت خواجهٔ نقشبند با شش واسطه به یوسف همدانی می‌رسد. همدانی چهار خلیفه دارد که از آن میان عبدالخالق غجدوانی جانشین او در بخارا است. غجدوانی هشت اصل از اصول یازده‌گانهٔ فرقهٔ نقشبندیه را بنا نهاده و پس از او

بهاءالدین سه اصل بر آن افزود. این اصول یازده‌گانه عبارتند از: «هوش در دم، نظر بر قدم، سفر در وطن، خلوت در انجمن، یادکرد، بازگشت، نگاهداشت، یادداشت، وقوف عددی، وقوف زمانی و وقوف قلبی» که مشروح آن در رشحات عین‌الحیات آمده است (علی صفی، ۲۵۳۶: ۵۰-۳۸). خواجه بهاءالدین در روزگاری می‌زیست که از سویی فرقه‌های مختلف تصوف ظهور کرده بودند و انحرافات زیادی در میان پیروان این فرق ظاهر شده بود و از سوی دیگر تشیع و در نتیجه فرقه‌های صوفی شیعی رو به گسترش بود. هدف او دوری از این انحرافات و بدعت‌ها بوده است؛ بنابراین بنای طریقت خود را در نزدیکی هرچه بیشتر بر شریعت گذاشته است. جانشینان او یکی خواجه علاءالدین عطار (متوفای ۸۰۲ .ه) است که اثری از او به جا نمانده و مدت زیادی هم پس از مراد خود زندگی نکرده است و دیگری خواجه محمّد پارسا است.

خواجهٔ پارسا آثار زیادی به رشتهٔ تحریر درآورده است که از آن جمله یکی تحریر مختصر انیس‌الطالبین و دیگری «رسالهٔ قدسیه» است. در مورد مؤلف این تحریر اختلافات زیادی در منابع کتاب‌شناسی به چشم می‌خورد؛ تألیف این اثر به صلاح بن مبارک بخاری، حسام‌الدین خواجه یوسف حافظی بخاری، قاسم بن محمّد صفایی و خواجه محمّد پارسا انتساب یافته است.

احمد طاهری عراقی که مصحح کتاب قدسیه با عنوان فرعی «کلمات بهاءالدین نقشبند» است، انیس‌الطالبین را دارای دو تحریر دانسته و نام این کتاب را در زمرهٔ آثار خواجه محمّد پارسا آورده است (بخارایی، ۱۳۵۴: ۷۵ و ۷۴). پس از آن، آقاحسینی و یلمه‌ها با نگارش مقاله‌ای با عنوان «انیس‌الطالبین از کیست؟» اثبات کرده‌اند که این اثر تألیف خواجه محمّد پارسا است (آقاحسینی، یلمه‌ها، ۱۳۹۲: ۱۹). یکی از دلایل ایشان ذکر کتابی به نام انیس‌الطالبین در برخی از کتاب‌های تاریخی است و اینکه مصحح کتاب قدسیه در مقدمه، انیس‌الطالبین را یکی از آثار خواجهٔ پارسا دانسته است. آنان همچنین شباهت مطالبی که در انگیزهٔ نوشتن انیس‌الطالبین و رسالهٔ قدسیه آمده، دلیل دیگری بر یکسانی مؤلف این دو کتاب دانسته‌اند. علاوه بر اینها، در پیشانی دست‌نویس آرشیو ملی هند نام خواجه محمّد پارسا به‌عنوان مصنف کتاب ذکر شده است (همان: ۱۷). منظور ایشان نسخهٔ موزهٔ دهلی‌نو (به شمارهٔ ۱۱۰۶) است که در سال ۹۴۷ ق. کتابت شده است. در عنوان این دست‌نویس چنین نوشته شده است: «انیس‌الطالبین در شرح مقامات حضرت خواجه بهاء الحق‌والدین تصنیف خواجه محمّد پارسا قدس الله تعالی روحهما». میرباقری‌فرد هم ضمن تأیید دلایل آقاحسینی و یلمه‌ها می‌گوید: «... با توجه به اینکه اولاً این کتاب بعد از وفات بهاءالدین (۷۹۱ ق) تألیف شده، ثانیاً صلاح بن مبارک در سال ۷۹۳ ق درگذشته است، ثالثاً بنابر شواهد و قرائن موثق، تألیف کتابی با چنین

موضوعی از سوی خواجه محمّد پارسا قطعی به نظر می‌رسد. می‌توان تحریر مختصر این کتاب را از خواجه محمّد پارسا دانست و دربارهٔ انتساب آن به صلاح بن مبارک بخاری تأمل کرد» (میرباقری‌فرد، ۱۶۱:۱۳۹۷).

نگارندگان نیز در تأیید مطالب گفته‌شده، ذکر دو نکته را ضروری می‌دانند: نخست اینکه در انیس‌الطالبین هر کجا نام کتابی آمده است، به نام نویسندهٔ آن هم اشاره شده ولی در پایان قسم دوم نام کتاب «رسالهٔ قدسیه» بدون اشاره به مؤلف آن آمده (برگ ۱۰ پ) و ظاهراً معرفه به عهد ذهنی است و این می‌تواند دلیلی باشد بر اینکه تحریر مختصر از صلاح بن مبارک نیست، چون رسالهٔ قدسیه از آثار مشهور و مسلّم خواجه محمّد پارسا است و خواجهٔ پارسا نامی از خود که مؤلف کتاب بوده، در تحریر مختصر نبرده است. دیگر اینکه در آغاز نسخهٔ گنج‌بخش (به شمارهٔ ۵۸۶۶) که به تاریخ ۹۴۶ ق. کتابت شده، چنین آمده است: «... نقطهٔ دایرهٔ توحید و دایرهٔ نقطهٔ تفرید، منبع اهل صفا و کوکب اصطفا، خواجهٔ صورت و معنا، خواجه محمّد پارسا قدّس الله روحه الازکی مقید سلک تحریر و سمت تصویر گردانیده‌اند و بدین وسیله طالبان را لذت سِّر آداب چشانیده ...».

دربارهٔ اهمیّت متن مختصر باید گفت اگرچه هر دو متن مفصل و مختصر در کلیات یکی هستند، لیکن «در سبک، ساختار، تعداد حکایات و پیوستگی و گسستگی داستان‌ها تفاوت‌های بسیاری وجود دارد، چندان‌که نمی‌توان تحریر مختصر را خلاصهٔ تحریر مفصل دانست ...» (میرباقری، ۱۶۱:۱۳۹۷). نه‌تنها آغاز و پایان این تحریر کاملاً متفاوت با تحریر مفصل است، بلکه در ذکر اشعار و حکایات هم تفاوت‌هایی دارد؛ به سخن دیگر اشعار و حکایاتی در این تحریر آمده که در تحریر مفصل نیست و بالعکس که در ادامه به این تفاوت‌ها پرداخته شده است.

۳-۲. ایجاز و اطناب

پیش از پرداختن به شیوه و هدف مؤلف در تألیف متن مختصر، بایسته است به این پرسش پاسخ دهیم که قصد مؤلف، تألیف متنی مختصر بوده است یا موجز. منظور ما از اختصار فقط تلخیص متن است بدون تغییر در الفاظ و منظور از ایجاز، تلخیص متن است که در موارد متعددی ممکن است در آوردن الفاظ هم تغییراتی ایجاد شود؛ در این زمینه سخن صاحب تاج‌العروس روشنگر است:

> «... قد فَرَّق بعضُ المحققّین بین الاختصار و الایجازِ؛ فقال: الایجازُ تحریرُ المعنی من غَیر رعایة لِلَفظِ الاصل بلَفظ یَسیرٍ و الاختصار تجریدُ اللَّفظِ الیسیر مِنَ اللَّفظ الکثیر مع بَقاءِ المعنی ...» (زبیدی، ج ۱۱، ۱۳۹۲ ه: ۱۷۳).

مؤلف تحریر مختصر علاوه بر آنکه قصد داشته متنی مختصر فراهم آورد، در موارد متعدد به ایجاز کلام هم نظر

داشته؛ با این کار از اطناب متن مفصل کاسته و این یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز آن از متن مفصل است که البته بر زیبایی اثر افزوده است.

در صفحات آغازین قسم دوم که مربوط به بدایت احوال خواجه بهاءالدین نقشبند است حکایتی آمده است که آن را از هر دو تحریر آورده‌ایم:

متن مفصل	متن مختصر
در آن میان بر زبان من گذشت که الهی! قوت کشیدن بار بلا و تحمل محنت محبت خود، مرا کرامت کن. گفته‌اند: محبت در بکوفت، محنت جواب داد، بامداد چون به حضرت خواجه حاضر شدم توجه به من کردند و از مقام فراست و بصیرت آنچه دوش بر من گذشته بود فرمودند و گفتند: ای فرزند! در دعا چنین می‌باید گفت که الهی! آنچه رضای حضرت تو در آن است این بندهٔ ضعیف را بر آن دار به فضل و کرم خود، و هرآینه رضای خداوند -عزّوجلّ- در آن است که بنده را بلا نبود و اگر به حکمت خود به دوستی بلا فرستد، به عنایت خود آن دوست را قوت کشش آن بار دهد و حکمت آن را بر او ظاهر گرداند. (ص: ۸۲ و ۸۱)	در میان سخنان من اظهار قوت و جَلَادت بود در کشیدن بار بلای خداوند -عزّوجلّ- و بار محنتِ محبّت الهی چنانکه پیر هری -قدّس سرّه- گفته است: «محبت دَر بکوفت، محنت جواب داد: ای من غلام آنکه از آن خویش فرا آب داد!» چون بامداد به حضرت خواجه حاضر شدم به نور فراست روی به من کردند و گفتند: ای فرزند! در دعا چنین می‌باید گفت که الهی! آنچه رضای توست مرا بر آن دار؛ رضای خداوند -عزّوجلّ- هرآینه در آن است که بنده بی‌بلا بود و اگر بلا فرستد به حکمت خود، به عنایت خود قوت کَشِش دهد. (برگ ۶ ر)

ایجاز قصرِ متن مختصر در مقایسهٔ دو حکایت بالا نمایان است. در حکایت زیر هم ایجاز قصر به‌وضوح دیده می‌شود:

متن مفصل	متن مختصر
نقل کردند خواجه علاءالحق‌والدین -نوّر الله مرقده- از حضرت خواجهٔ ما -قدّس الله روحه- که می‌فرمودند که در اوایل طلب روزی گذر من بر قمارخانه افتاد، جمعی را دیدم که به قمار مشغول بودند و در آن جمع دو کس در آن کار	روزی گذر من بر قمارخانه افتاد، یکی هرچه داشت از نقد و نسیه درباخته بود و هرلحظه رغبت و نشاط او در آن کار زیادت می‌شد و می‌گفت بَسَت نکنم ای شکرکار، ای یار شیرین‌روی، اگر سر رود روی از تو

متن مفصل	متن مختصر
استغراق تمام داشتند اما یکی مغلوب شده بود و هرچه داشت از نقد و نسیه درباخته و با وجود آن هرلحظه سعی و جدّ او در آن کار زیاده بود و با آن حریف غالب می‌گفت: ای یار شیرین‌روی، اگر سر رود از این روی نگردانم. چون من آن حالت او را دیدم در آن کار از آن ذوق و شوق او مرا غیرت آمد و از آن روز باز طلب و سعی من در این راه در ترقی شد. (ص: ۱۰۷)	نگردانم. از صفت آن مرد مرا غیرت آمد و طلب من در ترقی شد. (برگ ۷ ر)

در مثال زیر مؤلف با تغییری جزئی بر ایجاز کلام افزوده است، ولی برخلاف دو مورد پیشین در این نمونه با ایجاز حذف مواجهیم:

متن مفصل	متن مختصر
از حضرت خواجهٔ ما -قدّس الله روحه- سؤال کردند که حضرت شما را به چه توان یافت؟ فرمودند به متابعت رسول -صلّی الله علیه و سلّم-. (ص: ۱۴۲)	پرسیدند حضرت شما را به چه توان یافت فرمودند به تشرّع. (برگ ۱۲ ر)

در حکایت زیر نیز با کاربرد ایجاز حذف بر لطف سخن افزوده است:

متن مفصل	متن مختصر
... چون به آن موضع رسیدند، حضرت خواجه متوجه به خانه‌ای شدند و درویشان را فرمودند که این خانه را سوراخ سازیت، زود درویشان به آن عمل مشغول شدند و سوراخ کردند. خواجه فرمودند که در فلان موضع این خانه جوالی است پر از رخت می‌باید در این خانه درآمدن و آن جوال را بیرون آوردن، زود درویشان درآمدند و آن جوال پر از رخت را بیرون آوردند ... مطالعهٔ آن واقعه سبب رسوخ محبت جماعتی شد. (ص: ۱۶۷)	... چون به آن محلّت رسیدند به خانه‌ای، فرمودند: دیوار این خانه را سوراخ سازیت، زود اصحاب به آن کار متوجه شدند و سوراخ کردند، فرمودند: در این خانه در فلان موضع جوالی پر از رخت است، درآییت و بیرون آریت، درآمدند و بیرون آوردند ... مطالعهٔ این واقعه سبب رشد و یقین جماعتی شد. (برگ ۱۹ پ و ۲۰ ر)

۳-۳. قصد مؤلف از تلخیص

تلخیص و گزینش متون مفصل در آثار علمی، ادبی و عرفانی سابقه‌ای طولانی دارد. یکی از دلایل این امر جنبهٔ آموزشی آن است تا طالبان علم نخست با کلیات آشنا شوند و پس از آن به‌تفصیل به جزئیات بپردازند و با غور و تفحص بیشتر به آن علم روی آورند؛ کتاب مفصل و مختصر تفتازانی که در حوزهٔ بلاغت تألیف شده یکی از این آثار است که چند قرن در شمار کتب درسی مدارس قدیم بوده است. یکی از آثار مشهور در تاریخ ادبیات فارسی و شعر عرفانی که دو تحریر از آن وجود دارد، حدیقهٔ سنایی غزنوی است.

انیس‌الطالبین در چهار قسم تألیف شده که عنوان این چهار قسم در هر دو تحریر یکسان است:

قسم اول: در تعریف ولایت و ولی.

قسم دوم: در شرح ابتدای احوال خواجهٔ ما –قدّس الله روحه– و سلسلهٔ خواجگان –نوّر الله مراقدهم.

قسم سوم: در بیان طریقهٔ سلوک و صفت صحبت و نتیجهٔ صحبت حضرت خواجهٔ ما –قدّس الله روحه– و ذکر حقایقی و لطایفی که در مجالس صحبت بر لفظ مبارک حضرت ایشان می‌گذشته است.

قسم چهارم: در ذکر کرامات و مقامات و احوال و آثار که از حضرت خواجهٔ ما –قدّس الله روحه– به ظهور آمده است.

به نظر می‌رسد مقصود مؤلف تحریر مختصر انیس‌الطالبین از تلخیص این اثر، کاستن از اطناب ممل متن مفصل و جذب مخاطب حداکثری بوده است؛ مؤلف با کاستن از حواشی و زوائد بر جذابیت این متن افزوده است؛ برای نمونه در قسم سوم، چند صفحهٔ آغازین متن مفصل به کیفیت سلوک و زیست خواجهٔ نقشبند اختصاص یافته است (ص: ۱۳۱–۱۱۵)، چنان‌که از عنوان این فصل هم معلوم می‌شود، موضوع آن «بیان طریقهٔ سلوک و صفت صحبت و نتیجهٔ صحبت حضرت خواجه» است و این چند صفحه حکایاتی نسبتاً طولانی دارد. پس‌ازاین به «ذکر حقایقی و لطایفی که در مجالس صحبت بر لفظ مبارک حضرت ایشان می‌گذشته است» پرداخته و سخنانی از بهاءالدین نقل کرده است که عمدتاً کوتاه هستند و می‌توان آن‌ها را جملات قصار خواجه نامید. مؤلف متن مختصر قسمت اوّل را نادیده گرفته و از اینجا به بعد را با تغییر و تصرفاتی نقل کرده است. قسم سوم در تحریر مختصر پر از این جملات قصار است که گاه بعضی از این سخنان در یک یا دو جملهٔ کوتاه خلاصه می‌شود. قطعاً مؤلف متن مختصر علاوه بر ایجاز و اختصار و پرهیز از اطنابی که متن مفصل دارد، قصد داشته سخنان خواجه هرچه بیشتر برجسته شود و در ذهن مخاطب بماند. این شیوهٔ حذف و تلخیص، قسم سوم کتاب را تبدیل به یکی از دلکش‌ترین

بخش‌های کتاب کرده که مخاطب را به خواندن ادامهٔ متن ترغیب می‌کند.

در زیر آغاز قسم سوم را در متن مختصر با همان بخش از متن مفصل مقایسه می‌کنیم:

متن مفصل	متن مختصر
... اکثر سخنان که از حضرت خواجهٔ ما -قدّس الله روحه- به ظهور آمده است از اشارات و رموز آیات و احادیث نبوی و آثار صحابه و سیر سلف صالح است. می‌فرمودند که قوله تعالی: (یا ایها الذین آمَنوا آمِنوا باللهِ و رسولِه) [نساء (۴)، ۱۳۶] اشارت به آن است که در هر طرفة العینی نفی این وجود طبیعی می‌باید کرد و اثبات معبودی حقیقی می‌باید نمود. (ص:۱۳۱ و ۱۳۰)	نقل کردند از حضرت خواجهٔ ما -قدّس الله روحه- که فرمودند، قوله تعالی: (یا ایّها الذین آمَنوا آمِنوا) [نساء (۴)، ۱۳۶] اشارت است به آن که در هر طرفة العینی نفی این وجود طبیعی می‌باید کرد و اثبات واجب‌الوجود -جلّ ذکره-. (برگ ۱۱ ر)

در قسم سوم مانند نمونهٔ فوق، آیات و احادیث فراوانی آمده که پس از آن تفسیر و تأویلی از بهاءالدین نقل شده است؛ حال آنکه بسیاری از این جملات طولانی و آیات و احادیث در متن مختصر حذف شده است؛ همچنین در خلال این سخنان، پرسش‌هایی از سوی مریدان مطرح شده که به تطویل حکایت انجامیده است؛ مؤلف متن مختصر همه را حذف کرده است، گویا هدف تنها برجسته کردن سخنان خواجه بوده است.

۳-۴. شیوهٔ تألیف

خواجهٔ پارسا در تألیف متن مختصر انیس‌الطالبین با شگردهایی که در ساختار اثر، نحو کلام، جمله‌بندی، کاستن و افزودن عبارات ایجاد کرده است، اثری مستقل و متفاوت از متن مفصل پدید آورده است. در ادامه به چگونگی این شگردها، وجه تمایز دو تحریر و سبک و سیاق متن مختصر پرداخته شده است:

۳-۴-۱. حذف

مهم‌ترین موردی که در متن مختصر به چشم می‌خورد، مسألهٔ «حذف» است. این حذف در متن مختصر انواعی دارد که با به دست دادن نمونه‌هایی از متن مفصل و مقایسه با متن مختصر نشان داده می‌شود:

۳-۴-۱-۱. حذف نام راوی حدیث و مشایخ

متن مفصل	متن مختصر
نقل صحیح است از ابن عباس-رضی الله عنهما- که گفت از حضرت پیغامبر -صلّی الله علیه و علی آله و اصحابه و سلّم- سؤال کرده شد: «من اولیاء الله تعالی؟ چه کسان‌اند دوستان حق تعالی؟ پیغامبر -صلّی الله علیه و علی آله و سلّم- فرمود: الذّین اذا رأُوا ذکر الله» آنان‌اند دوستان حق که هرچگاه ایشان را بینی تو را از حق تعالی یاد آید. (ص:۷۲ و ۷۱)	در حدیث است؛ «قیل یا رسول الله من اولیاء الله قال صلی الله علیه و سلم الذّین اذا رأُوا ذکر الله عزّ و جلّ». (برگ ۳ ر)

در متن مختصر نه‌تنها نامی از راوی حدیث نیست، ترجمهٔ حدیث هم حذف شده است و از اینجاست که می‌توان نتیجه گرفت که در تلخیص انیس‌الطالبین صرفاً مخاطب عام در نظر نبوده است. این حذفیات تنها در احادیث نبوده است، بلکه در ذکر سخنان مشایخ هم به چشم می‌خورد؛ به‌گونه‌ای که در بسیاری از موارد علاوه بر حذف راوی، نوع کاربرد فعل‌ها نیز به‌صورت غیر نقلی به کار رفته است؛ ازاین‌رو حتی نمی‌توان فهمید در متن مفصل نقل‌قولی به کار رفته است؛ به‌عنوان‌مثال در متن مفصل سخنی از حکیم ترمذی در شرح حدیثی آمده که نحوهٔ روایت آن در متن مختصر نه نامی از صاحب سخن دارد و نه هیچ نشانی از نقل‌قول:

متن مفصل	متن مختصر
امام‌العارفین خواجه محمد علی حکیم ترمذی -قدّس الله روحهما- در شرح این حدیث در کتاب خود نوادرالاصول فی احادیث الرسول ذکر کرده است که دل ولی معدن انوار جلال الهی و هیبت کبریاء و بهاء قربت است و تازگی و نور روی ولی از دل اوست، پس چون دل بندهٔ مؤمن به حیات طیبهٔ آن نور زنده گردد، عکس آن بر سیمای او ظاهر گردد و در صفحهٔ جبین او لایح تا هر که در روی آن ولی محبوب نظر کند، او را از حق تعالی یاد آید. (ص: ۷۲)	دل ولی معدن انوار جلال و هیبت و کبریاء و بهاء قربت الهی است و تازگی و نور روی او از دل است. هر که در روی آن ولی محبوب نظر کند، او را از حق تعالی یاد آید. (برگ ۳ ر)

۳-۴-۱-۲. حذف نام مؤلف متن مفصل

مؤلف متن مفصل چون در قسم چهارم تمامی حکایات را با جملهٔ «نقل کردند» آغاز می‌کند، گاه برای اطمینان از صحیح بودن حکایات نقل شده از افراد دخیل در حکایت نیز صورت حال را می‌پرسد و چه‌بسا اطمینان خاطر مخاطب نیز مدنظر مؤلف بوده است؛ در یکی از این حکایات که مربوط به شخصی به نام شیخ امیرحسین است، پس از ذکر حکایت می‌گوید: «این ضعیف این قصه را از ناقل شنوده بود، از شیخ امیرحسین پرسیدم ...» حال آنکه مؤلف متن مختصر جملهٔ «این ضعیف ...» را حذف کرده و در جملهٔ بعد به جای «پرسیدم» نوشته است: «پرسیدند». برای مقایسهٔ بهتر، جملات از هر دو متن ذکر می‌شود:

متن مفصل	متن مختصر
... زود از آب بیرون آمد. این ضعیف این قصه را از ناقل شنوده بود، از شیخ امیرحسین پرسیدم که سبب توقف شما در آب چه بود؟ (ص: ۱۷۹)	... شیخ امیرحسین سر از آب بیرون کرد. بعده از شیخ امیرحسین پرسیدند که سبب توقف شما در آب چه بود؟ (مختصر: برگ ۳۶ الف)

در حکایتی دیگر که مربوط به درویشی است که غلام او گریخته بود و آن درویش به نزد خواجه بهاءالدین نقشبند آمد و خواجه به او گفت: «غلام تو خواهد آمد» و سپس غلام بازمی‌گردد، مؤلف متن مفصل می‌گوید: «این ضعیف نیز این قصه را از آن غلام پرسید؛ همچنین تقریر کرد» (مفصل: ۱۸۷)، حال آنکه در متن مختصر حکایت آمده، ولی این جمله نیامده است (مختصر: برگ ۳۸ الف).

۳-۴-۱-۳. حذف برخی از کلمات و جملات

گاه برخی از عبارات و جملات حذف شده که این حذفیات به فهم دقیق متن خلل وارد می‌کند:

متن مفصل	متن مختصر
و می‌فرمودند: هرکه خود را خواهد خود را نخواهد هرکه دیگر را خواهد خود را خواهد. (ص: ۱۵۲)	و می‌فرمودند: هرکه دیگران را خواهد خود را خواهد. (برگ ۱۶ پ)

ازآنجاکه این جمله در همهٔ نسخه‌ها به همین صورت آمده است، بعید است اشتباه کاتب باشد و به‌احتمال‌زیاد

نتیجهٔ دخل و تصرف مؤلف است.

۳-۴-۱-۴. حذف بخشی از کرامات و خوارق عادات

عنوان قسم چهارم کتاب، «در ذکر کرامات و مقامات و احوال و آثار که از حضرت خواجهٔ ما -قدّس الله روحه- به ظهور آمده است» است. در متن مختصر کرامات و خوارق عاداتی که باور و پذیرش آن برای خواننده دشوار باشد، کمتر به چشم می‌خورد؛ اگر هم کرامتی هست بیشتر از نوع اشراف بر ضمایر است که در دیگر کتب مقامات هم نظایر بسیار دارد. در متن مفصل خرق عاداتی می‌بینیم که هیچ‌یک از این موارد در متن مختصر نیامده؛ مانند: مریدی که خبر مرگ برادرش -شمس‌الدین- را شنیده بود و خواجه به او گفت: «او نمرده است ... بوی او در این نزدیکی می‌آید» و ناگاه شمس‌الدین از طرف بخارا می‌رسد (مفصل: ۱۶۸)، یا حکایت مریدی که در کشتی بود و «ناگاه باد مخالف برخاست و خوف آن شد که کشتی غرق گردد»، ولی مرید متوجه خواجه می‌شود و بلافاصله خواجه ظاهر می‌شود و «در لحظه از برکت ایشان باد ساکن شد و موج دریا ایستاد» (مفصل: ۱۶۹).

۳-۴-۱-۵. حذف پاره‌ای از مسائل عقیدتی

در متن مفصل - هرچند اندک- آشکارا اشاراتی به مذهب اهل سنّت و عقاید ایشان شده است که خالی از تعصب نیست؛ درصورتی‌که در متن مختصر وجود ندارد و مؤلف به جای آنکه به مباحث کلامی و عقیدتی بپردازد، صرفاً به مسائل عرفانی پرداخته است؛ نمونه‌هایی از متن مفصل ذکر می‌شود:

> «... کار استقامت دارد و متابعت سنت چنانک در عقاید مسطور است ... فقهاء امت را از **اهل سنت و جماعت** و اهل معرفت را اجماع است بر اثبات کرامات اولیا ...». (مفصل: ۷۳)
>
> «عجب از حال منکران کرامت نیست، عجب از اهل سنت و جماعت است که به براهین قاطعه و حجج ساطعه، اثبات کرامات اولیا می‌کنند و با وجود آنک خوارق عادات از ایشان مشاهده می‌کنند، سخنانی می‌گویند که در آن سب اولیاست-اعاذنا الله تعالی و ایّاکم من تلک الکلمات العوراء-». (مفصل: ۷۴)

با آنکه در متون عرفانی معمولاً از کتب حدیثی نام برده نمی‌شود - این شیوه مربوط به کتب علمای شریعت است- و اگر هم حدیثی ذکر می‌شود یا بدون سند و منبع است یا به نقل از مشایخ طریقت است، در متن مفصل به‌صراحت از صحیح بخاری نام برده شده که در متن مختصر حذف شده است:

«به حضرت ایشان در کتاب **صحیح بخاری**، در قصهٔ موسی و خضر - علیهماالسلام- این حدیث مذکور است که حضرت پیغامبر - صلّی الله علیه و سلّم- فرمودند: «رحم الله اخی موسی لو صبر لفض الله علیه» (مفصل: ۱۶۸ و ۱۶۷)

مسألهٔ دیگر این است که سخنان مؤلف در متن مفصل جزمیت و قاطعیت بیشتری دارد؛ او در برابر مخالفان انعطافی نشان نمی‌دهد؛ مانند: «... خصوصاً در نفی کرامت سخن گفتن که به حقیقت نفی معجزهٔ پیغامبران است ...» (مفصل: ۷۵)، حال آنکه در متن مختصر این جملات حذف شده است. همچنین آن اندازه که در متن مفصل به اثبات کرامات اولیا پرداخته، در متن مختصر اثری از این سخنان نیست، برای نمونه: «فهم ظاهربینان مقصور بر این است که ولی از گذشته و آینده خبر می‌دهد از این خبر ندارند که هر یک به صحبت اولیا راه یابد و به نظر قبول ایشان مشرّف گردد، صفات بشری او به صفات ملکی متبدّل شود ... حق -سبحانه و تعالی- در عقول ایشان (علمای باطن) زیاده کرده است تا بر احتمال احوالی قادر شدند که علماء ظاهر از آن عاجز و متحیّر گشتند. از اینجاست که بعضی از اهل ظاهر منکر شدند که وسوسه در نماز از آدمی منقطع گردد و یا او بر آب تواند رفت یا طیّ ارض او را به حاصل آید تا طعام مهیا او را در وقت یا در مکان غیرمعهود حاضر گردد ...» (مفصل: ۷۵).

۳-۴-۲. اضافه

با آنکه متن مختصر، ظاهراً تلخیص متن مفصل است، ولی گاه جملات، ابیات و حتی حکایاتی دارد که در متن مفصل نیست. آنجا که در متن مفصل از اولیا سخن به میان آورده و می‌گوید اگر کسی «به نسبت ایشان در خاطر یا در ظاهر چیزی گذرد، خطر عظیم دارد؛ مثل این همچون آتشی است که در خاکستر پنهان است»(مفصل: ۷۶)، متن مختصر پس از این جمله افزوده: «و مثل نفی کننده چون کسی است که بی‌وقوف قدم بر آنجا می‌نهد» (مختصر: برگ ۴ ر).

حکایت‌ها گاه در متن مختصر صورت کامل‌تری نسبت به متن مفصل دارد که در فهم مطلب به مخاطب کمک می‌کند:

متن مفصل	متن مختصر
از حضرت شیخ جنید -قدّس الله رُوحه- منقول است که می‌فرموده‌اند: شست سال است که در ایمان آوردنم. (ص: ۱۳۱)	از حضرت سیّدالطایفه جنید -قدّس الله رُوحه- منقول است که فرمودند: پنجاه سال است که در ایمان آوردنم و در ایمان تازه کردنم و هنوز در آنم. (برگ ۱۱ ر)

- یا این حکایت:

متن مفصل	متن مختصر
روزی بر لفظ مبارک حضرت خواجهٔ ما می‌گذشت که تعلّق به ما سوی روندهٔ این راه را حجابی به غایت بزرگ است. تعلـق حجـاب اسـت و بی‌حاصـلی از ایـــن بنـــدها بگســـلی واصـــلی بر خاطر این ضعیف گذشت که تعلق به ایمان و اسلام نیز باید که زیان دارد، حضرت خواجه به این شکسته توجه نمودند و تبسّم کردند و فرمودند بیت منصور حلّاج را نشنوده‌ای؟ ... گفتند کار، ایمان و اسلام حقیقی دارد و اهل حقیقت ایمان را چنین تعریف کرده‌اند که ... (ص: ۱۳۱)	درویشی که از اهل علم بود نقل کرد که روزی بر لفظ مبارک حضرت خواجهٔ ما -قدّس سرّه- می‌گذشت که تعلّق به ما سوی الله روندهٔ راه را حجاب کلی است. مصرع تعلق حجاب است و بی‌حاصلی بر خاطر این فقیر گذشت که تعلق به ایمَان و اسلام نیز چگونه است، زیان دارد، حضرت خواجه -قدّس الله روحه- از آن خاطر پرسیدند، عرض کردم، تبسّم کردند و فرمودند بیت حسین بن منصور حلّاج را -رحمه الله- نشنوده‌ای؟ ... آنگاه فرمودند این طایفهٔ اهل‌الله ایمان را چنین تعریف کرده‌اند که (برگ ۱۱ ر)

گاه سخنانی از بهاءالدین در متن مختصر هست که در متن مفصل نیامده است، مانند این سخن که در قسم سوم آمده است:

> «و می‌فرمودند: اول این راه کلمهٔ توحید است و آخر هم، کلمهٔ توحید سبق اوّل و آخر است، مفتاح سعادت است، هیچ در بی او گشاده نمی‌شود. از حضرت سلطان‌العارفین -قدّس الله روحه- منقول است که در اواخر پوستینی پوشیده بود و می‌فرمود: الهی! همان دان که ترکی‌ام از ترکستان آمده، تنگری تنگری گویان اکنون به سعادت ایمان رسیده» (برگ ۱۷ پ).

یا این سخن:

> «و می‌فرمودند: چون از کاری یا از کسی شما را یأس شود در حق -سبحانه- گریزید و تضرّع آنجا برید» (برگ ۱۷ پ).

یا:

> «و می‌فرمودند: در زمان ملالت از صحبت خلق، یکی از کُبرا سه روز خلوت گزیدند، چون بیرون

آمد به صفتی بیرون آمد که کسی با ایشان صحبت نتوانست داشتن، تدبیر گوییا این است» (برگ ۱۷ پ).

۳-۴-۳. جابه‌جایی

به‌ندرت اتفاق می‌افتد که در متن مختصر حکایتی جابه‌جا شده باشد؛ مثلاً حکایتی که در قسم اول متن مفصل (در تعریف ولایت و ولی) ذکر شده، تلخیصی از آن در قسم سوم متن مختصر (در بیان طریقهٔ سلوک و صفت و نتیجهٔ صحبت خواجهٔ ما و ذکر حقایقی و لطایفی که در مجالس صحبت بر لفظ مبارک حضرت خواجه گذشته است) آمده است:

متن مفصل	متن مختصر
منقول است که یکی در روی مبارک خواجهٔ ما نظر می‌کرده است، فرموده‌اند: در ما نظر مکن تا دل به باد ندهی. دیوانه شود کسی که بیند رخ ما کم گرد به گرد ما چو دیوانه نه‌ای (ص ۷۳)	روزی یکی در روی مبارک ایشان نظر می‌کرد، فرمودند: نظر مکن تا دل به باد ندهی. دیوانه شود کسی که بیند رخ ما (برگ ۱۷ ر)

دلیل این جابه‌جایی‌ها که نمونهٔ آن‌ها بسیار کم است، بر نگارندگان معلوم نشده است.

۳-۴-۴. تغییر و اختلاف در ضبط

گاه در نقل‌قول از خواجهٔ نقشبند اختلاف ضبط‌هایی در دو تحریر به چشم می‌خورد که به نظر نمی‌رسد دستبرد کاتبان باشد؛ چراکه نه در تحریر مفصل و نه در تحریر مختصر هیچ نسخه‌بدلی ندارد. برای نمونه:

«هر سوء ادبی که به نسبت این طایفه کرده شود آن را تدبیری هست الا اعتراض بر ایشان که بی‌تدبیر است ...». (مفصل: ۷۶)

در متن مختصر به جای سوء ادب، «گناهی» آمده است. (برگ ۴ ر)

برخی از اختلاف‌ها در ضبط اشعار و حتی احادیث دیده می‌شود که این مورد نیز به نظر نمی‌رسد تصرف کاتبان باشد؛ چراکه در این موارد هم هیچ نسخه‌بدلی وجود ندارد و به‌احتمال قریب‌به‌یقین این تغییرات از سوی مؤلف متن مختصر صورت گرفته است:

متن مفصل	متن مختصر
و در آن حدیث قدسی که «اذا وجدت قلب عبدی خالیاً من الدنیا و الآخرة ملأته حبی حتی اذا ملأته قبضت علیه فکان فی قبضتی کنت سمعه و بصره و یده و رجله و لسانه و فواده فبی یسمع و بی یبصر و بی یبطش و بی یمشی و بی ینطق و بی یعقل» اشارتی است غامضه.... (ص: ۷۳ و ۷۲)	در حدیث قدسی است: «اذا وجدت قلب عبدی خالیاً عن حبّ الدنیا ملأته من حبی و اذا احببته کنت لسانه الّذی به ینطق» تا آنجا که فرمود «و عقله الّذی به یعقل و یحمد عقله للعقل الاکبر». (برگ ۳ پ)

یا بیت زیر که از خواجه علی رامتینی در متن مفصل نقل شده است:

زنهـــار از آن قـــوم گریـــزان می‌بـــاش ور نـی نـکـنـد جـان عـزیـزان بـحـلـت

(مفصل:۷۲)

در متن مختصر مصراع به این شکل آمده است:

مـی‌بـاش از آن قـوم هـراســـان زنـهـار

(برگ ۳ پ)

۴. نتیجه‌گیری

در این پژوهش تفاوت دو تحریر مفصل و مختصر انیس‌الطالبین و عدةالسالکین بررسی شده و نتایج زیر به دست آمده است:

متن تحریر مختصر تنها با هدف تلخیص متن فراهم نیامده است، بلکه تلخیصی همراه با ایجاز صورت گرفته است؛ بدین‌صورت که مؤلف اطناب‌های ممل را از متن زدوده و در بسیاری از موارد با بهره‌گیری از ایجاز بر زیبایی و کشش متن افزوده است. مقولهٔ حذف در متن مختصر بیشترین بسامد را دارد؛ چنان‌که مؤلف انواع حذف را با اهداف گوناگون به کار برده است: حذف نام راوی در احادیث و اقوال مشایخ، حذف نام مؤلف متن مفصل در هر جا که به‌عنوان پرسندهٔ حکایت به‌صورت متکلم وحده سخن گفته است، حذف بخشی از کرامات و خوارق عادت به‌ویژه آن‌ها که باور و پذیرش آن برای خواننده دشوار بوده است، حذف مسائل عقیدتی که وسعت مشرب و روحیهٔ منعطف‌تر مؤلف تحریر مختصر را نسبت به تحریر مفصل نشان می‌دهد. در کنار انواع حذف، افزودن‌هایی نیز به متن مختصر به‌صورت معنادار به چشم می‌خورد، ازجمله آوردن صورت کامل‌تری از یک حکایت مشترک و یا حتی نقل حکایت‌هایی که در تحریر مفصل نیامده است؛ بنابراین می‌توان گفت مسألهٔ اضافات در تحریر مختصر نسبت به

تحریر مفصل فرضیهٔ استقلال این دو تحریر از یکدیگر را تقویت می‌کند.

از دیگر تفاوت‌ها میان این دو تحریر جابه‌جایی بخش‌های مختلف آن است که با اصول و ترتیب خاصی صورت نگرفته است و دلیل آن بر نگارندگان معلوم نشده است.

اهمیّت متن تحریر مختصر و پژوهش دربارهٔ آن از چند جهت قابل‌اعتناست: یکی اینکه اولین اثری است که به زندگی خواجه بهاءالدین، بنیان‌گذار سلسلهٔ نقشبندیه، پرداخته و خود مؤلف هم بی‌واسطه محضر خواجه بهاءالدین را درک کرده است. دیگر اینکه از نظر ارزش‌های زبانی، ادبی، تاریخی، اجتماعی بسیار حائز اهمیّت است. سوم اینکه با توجه به جستار حاضر، متن تحریر مختصر، تألیفی مستقل نسبت به تحریر مفصل به شمار می‌آید؛ بنابراین به‌عنوان اثری مستقل درخور تحلیل و بررسی است و باید تصحیحی منقح از آن عرضه شود.

یادداشت‌ها

۱. یکی از نگارندگان، شش نسخه از قدیمی‌ترین نسخ تحریر مختصر انیس‌الطالبین را برگزیده و تصحیح و تحقیق دربارهٔ آن را به پایان رسانده است که به زودی به چاپ خواهد رساند. ارجاعات ما به متن تحریر مختصر از همین نسخه است.

کتابنامه

آقاحسینی، ح.، و یلمه‌ها، ا. (۱۳۹۲). انیس‌الطالبین و عدةالسالکین از کیست؟. مطالعات عرفانی، ۱۷(۱) ۵-۲۰.

بخاری، ص. (۱۳۷۱). انیس‌الطالبین و عدةالسالکین. تصحیح خلیل ابراهیم صاری اوغلی، به کوشش توفیق سبحانی. سازمان انتشارات کیهان.

بشری، ج. (۱۳۹۸). دستنویسی پراهمیّت از انیس‌الطالبین و ارتباط آن با دهخدا. میراث شهاب، ۲۵(۹۶)، ۸۹-۱۰۲.

بهار، م. ت. (۱۳۸۶)، سبک‌شناسی. امیرکبیر.

بی‌نا. (۱۳۶۷). تاج‌الاسامی. تصحیح علی اوسط ابراهیمی. مرکز نشر دانشگاهی.

بی‌نا. (۱۳۹۷). دیباج‌الاسماء. تصحیح علی‌اصغر اسکندری. موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

پارسا، خ. م. (۱۳۵۴). قدسیه(کلمات بهاءالدین نقشبند). تصحیح احمد طاهری عراقی. طهوری.

پارسا، خ. م. (۸۵۶ق). انیس‌الطالبین و عدةالسالکین. نسخهٔ خطی کتابخانهٔ خدابخش هند. شمارهٔ ۱۳۴۰.

جامی، ع. (۱۳۷۱). بهارستان. تصحیح اسماعیل حاکمی. اطلاعات.

جامی، ع. (۱۳۷۳). نفحات الانس. تصحیح محمود عابدی. اطلاعات.

جمالی، ه.، و حسینی، م. (۱۴۰۱). مقایسهٔ تطبیقی دو کتاب انیس‌الطالبین و مقامات خواجه بهاءالدین نقشبند. متن‌پژوهی ادبی، ۲۶(۳)، ۶۴-۳۵.

رواقی، ع. (۱۳۹۴). گونه‌شناسی متن‌های فارسی؛ گونهٔ فارسی فرارودی (ماوراءالنهری) با نگاهی به کتاب ارشاد. آینهٔ میراث، ۱۳(۳۹)، ۱۲۴-۵.

رواقی، ع. (۱۳۹۵). گونه‌شناسی متن‌های فارسی؛ گونهٔ فارسی هروی. گزارش میراث، ۲(۴).

الزبیدی، م. م. (۱۴۰۷ق). تاج‌العروس. تحقیق عبدالعلیم الطحاوی. مطبعة حکومة الکویت.

سازمان اسناد و کتابخانه‌های ملی جمهوری اسلامی ایران. (بی‌تا). فهرستگان نسخ خطی. https://scripts.nali.ir

سعدی، م. (۱۳۸۴). گلستان. تصحیح غلامحسین یوسفی. خوارزمی.

شکوری، م.، و دیگران. (۱۳۸۵). فرهنگ فارسی تاجیکی. برگردان از خط سیریلیک و تصحیح محسن شجاعی. فرهنگ معاصر.

علی‌صفی، ف. (۲۵۳۶). رشحات عین‌الحیات. تصحیح علی‌اصغر معینیان. بنیاد نیکوکاری نوریانی.

کرمینی، ع. (۱۳۸۵). تکملةالاصناف. به کوشش علی رواقی و سیده زلیخا عظیمی. انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

مستملی بخاری، ا. (۱۳۹۸). شرح تعرف. تصحیح محمّد روشن. اساطیر.

منزوی، ا. (۱۳۸۳). فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ج. ۲و۳. مجمع ذخایر اسلامی.

مولوی، ج. (۱۳۷۸). کلیات شمس. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. امیرکبیر.

میرباقری‌فرد، ع. ا. (۱۳۹۷). خواجه محمد پارسا، دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی. زیر نظر اسماعیل سعادت. فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۵۹-۱۶۲.

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2023.83896.1483

CC BY

Reporting the Oldest Manuscript of *Marzbannameh*

Received: August 12, 2023/ Accepted: September 12, 2023

Saeid Pourazimi[1]
Majid Mansouri[2]

Abstract

Sa'd al-Din Varavini's version of Tabari's *Marzbannameh* by Espahbod Marzban bn Rostam is one of the major texts in Persian prose heritage. Three revisions of the work have been published over the last century, but there is not a very authentic correctd versoin. Being accessable the old precious manuscript dated back to Thursday, 10 Ramaza, 698 (AH), no. 216 in Istanbul Archeology Museum, it becomes clear that three other corrected manuscripts bear many mistakes, omitted parts, added materials, vague contents, mis-reasings, and changes. This issue makes it necessary to correct the manuscript again. This manuscript is so far the oldest known version of *Marzbannameh* in the world. So, this the first time that this valuable version is introduced in detail. This study introduces the most ancient manuscript of *Marzbannameh* and tried to examine and discuss its unique features under headings *the scribe and the scribing date, the writing stle of letters, the illustrations of the manuscript.* Examining his manuscript shows the vast changes, omitions, additions, vague points, and mis-understandings of other three manuscripts of *Marzbannameh*. Some examples are provided at the end of the paper.

Keywords: *Marzbannameh*, Marzban bn Rostam, Sa'd al-Din Voravini, Text Correction, Manuscript.

1. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. (Corresponding author) E-mail: s.pourazimi@basu.ac.ir
2. Associate Professor in Persian Language and Literature, Arak University, Arak, Iran. E-mail: m-mansoori@araku.ac.ir

Extended Abstract

1. Introduction

Sa'd al-Din Varavini's version of Tabari's *Marzbannameh* by Espahbod Marzban bn Rostam is one of the major texts in Persian prose heritage. Three revisions of the work have been published over the last century, but we do not a very authentic correctd versoin. Being accessable the old precious manuscript dated back to Thursday, 10 Ramaza, 698 (AH), no. 216 in Istanbul Archeology Museum, it becomes clear that three other corrected manuscripts bear many mistakes, omitted parts, added materials, vague contents, mis-reasings, and changes. This issue makes it necessary to correct the manuscript again. This manuscript is so far the oldest known version of *Marzbannameh* in the world. Only Mrs. Mariana Simson introduces and describes three pictures of this version in her paper entitled "the role Baghdad in developing Iranian painting" (in the collection edited by Shahriar Adl). So, this sthe first time that this valuable version is introduced in detail.

2. Method

This study introduces the most ancient manuscript of *Marzbannameh.* It tried to examine and discuss its unique features. First, the study deals with issues on its scribe, the handwriting and the date of the writing this manuscript. Then, it discuses the characteristics of the handwriting, page layout, punctuation, signs, and illustrations of the manuscript. Finally, it reports some original recordings of the manuscript. The examination of the manuscript showed that the great language-oriented manuscript that is opulent with complicated Persian and Arabic words and phrases became a ground for later writers to make changes the text by moving words back and forth. Doing this as well as making the text more complicated, adding or omitting based on their tase and even their ideology, they made manuscripts that are different from the original one.

3. Results

The scribe and the scribing date: The scribe of this version is Morteza bn Abi Taher bn Ahmad Kashi. It has been finished on Thursday, 10 of Ramadan of 698 (AH) in the eastern district of Baghdad, which had been the scientific center of this city. The title "Kashi" in the name of the scribe implies that Iranian scribes have been copying manuscripts in Arab Iraq.

The writing style of the manuscript is Jali and the scribe does not makes difference between writing Arabic and Persian phrases except that what is in Arabic language is written in Mashkul and and the headings of various parts are in Mashkul

and red. The scribe's script corresponds with the script of Kashanis who were copying different texts in Baghdad.

The writing stle of letters: The most remarkable issue on writting the letters of the manuscript is that they are clearly readable and enjoy artistic aspect buties. It seems that the form of letters and words has been so significant to the scribe. So, in many cases we can see that he avoids punctuations and cursives. Rerely we can find a single word that the scribe writes it in the same form throughought the text.

The illustrations of the manuscript: This manuscript has thee illustrations, a combination of paninting schools of Baghdad and Far East. In all three, a holy personality, a powerful king or a great scientist is illustrated in the center and a group of disciples, subordinates and students are illustrated on the periphery of the pages. The first illustration depicts the Prophet Muhammad (pbuh), the second image depicts Sa'ad al-Din Voravini, and the third image shows that Ilkhan or Vazir (minister) are sitting. Depicting the Prophet Muhammad (pbuh) is a rare activity. Except for the manuscript no. H.841 of Topkapi Palace Museum belonging to Varghe and Golshah Ayoughi and this copy of *Marzbannameh*, we do not know any manuscript before 7th century illustrating the picture of the Prophet Muhammad (pbuh).

4. Conclusion

Marzbannameh no. 216, kept in the library of the Istanbul Archaeology Museums, is the oldest known copy of this work. The manuscript has been artiscitcally written in 10 Ramazan, 698 (AH) by Morteza bn Abi Taher bn Ahmad Kashi in the eastern Baghdad. This manuscript is in 215 pages (17 lines each) in 10-page bunches on oriental bege papers. The manuscript has no any decorated page-layout except for colored writings. Through writing artisticly the letters and words and less punctuation, the the scrib has tried to provide a meticulously written text. The manuscript has survived through events over history and except for two pages perished but re-writen in late 11th century in Osmani and some water-stained pages, no damage is seen. The existence of this manuscript shows the vast changes, omitions, additions, vague points, and mis-understandings of other three manuscripts of *Marzbannameh*. Some examples are provided at the end of the paper.

Keywords: *Marzbannameh*, Marzban bn Rostam, Sa'd al-Din Voravini, Text Correction, Manuscript

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2023.83896.1483

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

نشریهٔ علمی *جستارهای نوین ادبی*، شمارهٔ ۲۲۲، پاییز ۱۴۰۲، صص ۲۵-۵۸
مقالهٔ پژوهشی

گزارش کهن‌ترین دست‌نویسِ *مرزبان‌نامه*

تاریخ دریافت: ۲۱ مرداد ۱۴۰۲ / پذیرش: ۲۱ شهریور ۱۴۰۲

سعید پورعظیمی[۱]، مجید منصوری[۲]

چکیده

تحریر سعدالدین وراوینی از مرزبان‌نامهٔ طبریِ اسپهبد مرزبان بن رستم از امهات متون متکلّف در میراث نثر فارسی است که اگرچه در بیش از یک قرن اخیر سه تصحیح از آن منتشر شده؛ هنوز تصحیحی منقّح از آن در دست نداریم. با دستیاب شدن نسخهٔ کهن و سخت ارزشمندِ مورّخ روز پنج‌شنبه، دهم رمضان ۶۹۸ هجری که با شمارهٔ ۲۱۶ در کتابخانهٔ موزهٔ باستان‌شناسی استانبول نگهداری می‌شود گشتگی‌ها (= تصحیفات) و افتادگی‌ها و افزوده‌ها و فقرات مبهم و بدخوانی‌ها و دگرگونی‌های گسترده در نسخه‌های دیگر که به هر سه چاپ راه یافته عیان می‌شود و ضرورت تصحیحی دیگر از متن را پیش می‌کشد.

کاتب این نسخه مرتضی بن ابی‌طاهر بن احمد کاشی است که آن را در ناحیهٔ شرقی بغداد که در آن عصر مرکز نگارگری و کتاب‌آرایی بوده به خط نسخ جلی در ۲۱۵ برگِ ۱۷ سطری استنساخ کرده است. خوانایی و وجه هنری خط و دقت در شکل نگارش حروف و کلمات چنان برای کاتب اهمیت داشته که از نقطه‌گذاری کامل پرهیز کرده و کمتر کلمه‌ای در سراسر متن می‌یابیم که آن را همواره به یک صورت کتابت کرده باشد.

این نسخه علاوه بر اهمیتش در تصحیح متن مرزبان‌نامه ــ که شماری از آنها نمونه‌وار در انتهای مقاله آمده ــ دارای سه نگاره به شیوهٔ بغدادی است که تحت تأثیر هنر بودایی و شرق دور کشیده شده‌اند و از این منظر، مرزبان‌نامه جزو اندک‌شمار متون شناخته‌شدهٔ فارسی مصوّری است که از اواخر قرن هفتم بر جای مانده. هر سه نگاره در وسط صفحه و در قابی طلایی جای گرفته‌اند. در نگارهٔ نخست پیامبر، در نگارهٔ دوم سعدالدین وراوینی، در نگارهٔ سوم ایلخان یا وزیر در محور کار نشسته‌اند.

کلیدواژه‌ها: مرزبان‌نامه، اسپهبد مرزبان بن رستم، سعدالدین وراوینی، تصحیح متن، نسخه خطی.

۱. استادیار دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران (نویسندهٔ مسئول). E-mail: s.pourazimi@basu.ac.ir
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک، اراک، ایران. E-mail: m-mansoori@araku.ac.ir

۱. مقدمه

تصحیح محمد قزوینی در سال ۱۲۸۷ شمسی (۱۹۰۹ م / ۱۳۲۷ ق) در لِیدن هلند بر اساس نسخهٔ مورخ ۷۶۲[۱]، تصحیح محمد روشن در سال ۱۳۵۵ بر پایهٔ دستنویس کتابخانهٔ دانشگاه استانبول (مورخ ۷۴۲)،[۲] تصحیح محمدرضا برزگرخالقی و عفت کلباسی در سال ۱۳۹۸ بر پایهٔ همان نسخهٔ دانشگاه استانبول سه تصحیحی است که از مرزبان‌نامه به طبع رسیده است. پیش از آن‌ها نخستین‌بار شارل شفر در جلد دوم کتاب منتخبات فارسی گزیده‌ای از سه باب اول مرزبان‌نامه را پس از «کنزالمعارف» آورد.[۳]

نسخهٔ شمارهٔ ۲۱۶ موزهٔ باستان‌شناسی استانبول (İstanbul Arkeoloji Müzesi) کهن‌ترین نسخهٔ شناخته‌شده از مرزبان‌نامه در جهان تا امروز است و تنها خانم ماریانا سیمسون در مقاله‌ای با نام «نقش بغداد در تکوین نقاشی ایرانی»[۴] (در مجموعه‌ای که شهریار عدل فراهم آورد) سه نگارهٔ این نسخه را معرفی و توصیف کرده است؛ با این وصف، این نخستین‌بار است که این نسخهٔ ارزشمند به‌تفصیل معرفی می‌شود.

بررسی و ارزیابی این نسخه نشان می‌دهد که این متنِ افسانه‌بنیاد و زبان‌محور که سرشار از لغات و عبارات مشکل فارسی و عربی است میدانی برای کاتبان در ادوار بعد گسترد که هریک خودسرانه و گاه به ذوق خویش دستی در آن ببرند و با پس و پیش کردن کلمات و برخی فقره‌ها، دشوارتر کردن متن، افزودن و کاستن‌های ذوقی و گاه ایدئولوژیک، نسخه‌ای گاه بسیار متفاوت با صورت اولیهٔ متن تهیه کنند. ما براساس این نسخهٔ نویافته و نسخه‌های دیگری که از چشم مصحّحان پنهان مانده، ازجمله نسخهٔ کتابخانهٔ سالتیکوف شدرینِ (Saltikief Shechedrin) سن‌پترزبورگ روسیه (به شمارهٔ ۴۷۹) و نسخهٔ کتابخانهٔ مَغنیسا در استانبول (به شمارهٔ ۱۳۲۴) دست به کار تصحیح مرزبان‌نامه شده‌ایم و تا امروز تصحیح و یادداشت‌نویسیِ پنج باب آن خاتمه گرفته است.

در مقاله‌هایی دیگر از افتادگی‌ها و تصحیف‌ها و بدخوانی‌هایی که به سایر نسخه‌های مرزبان‌نامه راه یافته سخن خواهیم گفت، و اینک و اکنون گزارشی نسخه‌شناسانه از دستنویس کهن موزهٔ

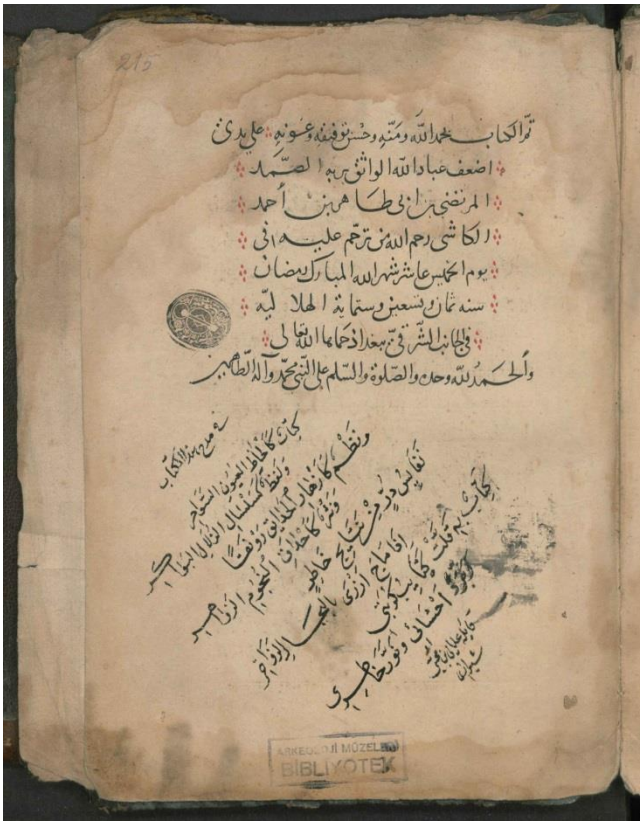
باستان‌شناسی استانبول به دست می‌دهیم.[۵]

۲. گزارش نسخه‌شناسی

○ کاتب و تاریخ کتابت

رقم نسخه چنین است:

تَمَّ الکِتاب بِحَمدِ الله وَ مَنِّهِ و حُسن توفیقهِ و عَونه عَلی یَدی اَضعَف عِبادالله الواثِق بِرَبه الصّمَد المُرتضی بن ابی‌طاهر بن احمد الکاشی رَحمَ‌الله مَن تَرَحّم عَلیه فی یوم الخمیس عاشر شهر الله المُبارک رمضان سنة ثَمان و تِسعینَ و سِتَمِائة الهلالیّه فی الجانبِ الشَّرقی بِبَغداد حماهَا الله تَعالی. و الحمدُ لله وَحدَهُ وَ الصَلَوة وَ السَّلَم عَلی النَّبی محمد و آلهِ الطّاهرین (۲۱۵ ر).



تصویر شمارهٔ ۱: برگ رقم نسخهٔ مرزبان‌نامه (۲۱۵ ر)، کتابت ۶۹۸ ق

ترجمه:

پایان گرفت کتاب به شکر خدای و توفیق و یاریِ او به دستِ ضعیف‌ترین بندگانِ خداوند که توکل بر پروردگار بی‌نیازش بسته: مرتضی پسر ابی‌طاهر پسر احمد کاشی ــ خدا رحمت آورد بر آن‌که بر او رحمت کند ــ در روز پنجشنبه، دهم ماه مبارک رمضان سال ششصد و نود و هشت قمری در شرقِ بغداد ــ خدای متعال او را حفظ کناد! ــ ستایش تنها از آن خداست و درود بر محمد و سلالهٔ پاک او باد!

کاتب این نسخه مرتضی بن ابی‌طاهر بن احمد کاشی است و این نسخه را روز پنج‌شنبه، دهم ماه رمضان سال ۶۹۸ هجری قمری در ناحیهٔ شرقی بغداد که مرکز علمیِ شهر بوده کتابت کرده است. عنوان «کاشی» در نام این کاتب نیز نشان از آن دارد که کاتبان ایرانی در بلاد عراق عرب به استنساخ نسخ مشغول بوده‌اند.

❍ خط

قلم به کار رفته برای کتابت نسخه نسخ جلی است و کاتب برای نوشتن عبارات عربی و فارسی تفاوتی قائل نشده؛ جز آنکه آنچه به عربی است مشکول ساخته و در درج عناوین بخش‌های مختلفِ کتاب از رنگ سرخِ همین قلم بهره برده است. خط کاتب مطابق خط کاشانی‌هایی است که در بغداد به استنساخ متون مختلف مشغول بوده‌اند. نسخه‌ای از کلیله و دمنه (به شمارهٔ p. 376) در کتابخانهٔ ملی فرانسه نگهداری می‌شود که انجامه‌اش چنین است:

تصویر شمارهٔ ۲: برگ رقم نسخهٔ کلیله و دمنه (۲۵۴ ر)، کتابت ۶۷۸ ق

> تمام شد کتاب کلیله و دمنه بر دست ابوطاهر بن ابی‌نصر بن محمد بن محمود بن الویذکلی به فیروزی و فرّخی بحمدالله و حُسن توفیه بمدینة السّلم بتاریخ سنهٔ ثمان و سبعین و سِتَمِائة. (۲۵۴ ر)

کاتب این نسخهٔ کلیله و دمنه ابوطاهر بن ابی‌نصر بن محمد بن محمود الویذکلی [=بیدگُلی] به احتمال قریب به یقین پدر همین مرتضی بن ابی‌طاهر بن احمد الکاشی است و خط پدر و فرزند بسیار به هم مانند است. دستنویس دیگری در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۲۰۰۲ از کشاف زمخشری نگهداری می‌شود که به دست دولتشاه بن محمد بن علی نوش‌آبادی در سال ۶۸۰ قمری کتابت شده و از نظر شیوهٔ خط به این نسخه نزدیک است و این‌همه نشان مهاجرت شماری از کاتبان ایرانی به بغداد در نیمهٔ دوم قرن هفتم است. از دیگرسو، تعدد نسخه‌های آثار فارسی کتابت‌یافته در بغداد مانند کلیله و دمنه، همین مرزبان‌نامه و نیز مکارم‌الاخلاق (مورخ ۶۸۴ قمری) که در مجموعهٔ مرادملّای کتابخانهٔ سلیمانیه (به شمارهٔ ۶۴) نگهداری می‌شود حاکی از آن است که مخاطبان فارسی‌زبانی در آن ایام در بغداد برای تولید آثار فارسی فاخر (دارای تذهیب و نگارگری) حضور داشته‌اند و دور نیست که این امر ناشی از تصدی ادارهٔ بغداد به دست شمس‌الدین جوینی بوده باشد.

○ رسم حروف

مهم‌ترین نکته در باب رسم حروف نسخه این است که خوانایی و وجه هنری خط و دقت در شکل نگارش حروف و کلمات برای کاتب اهمیت داشته و به همین سبب در بسیاری موارد شاهد پرهیز او در نقطه‌گذاری یا استفاده از سرکش هستیم. کمتر کلمه‌ای در متن می‌یابیم که کاتب آن را در سرتاسر متن دقیقاً به یک شیوه کتابت یا نقطه‌گذاری کرده باشد. او چنان در نقطه‌گذاری و رسم سرکش امساک دارد که گاه چندین کلمه را پشت هم بدون سرکش و نقطه نوشته است: حاکه [=جایگه] (۲۹ ر)، اکور [=انگور] (۲۳ ر)، نکدکر [=یکدیگر] (۲۴ پ)، کفته‌اند [=گفته‌اند] (۲۹ پ)، حمعی ار اں [=جمعی از آن] (۳۰ پ).

پاره‌ای ویژگی‌های خط کاتب در رسم حروف به ترتیب الفبایی:

❑ **الف:** الفِ فعل «است» گاهی حذف شده است و گاهی نه: متحلّیست (۳ ر)، معروفست (۳ پ)، اکلیلیست (۳ ر)، سائرست (۳ پ)، دورست (۴ پ)، عقاقیرست (۶ پ)، وافرست (۷ ر)،

کـابـست [=کتابی است] (۷ پ)، مکنونست (۸ ر)، مستهجنست (۸ پ)، جنانست [=چنان است] (۱۱ ر)، باقیست (۱۱ پ)، نکوهیده‌ترست (۱۲ پ)، سفلکـسست [=سفلگی است] (۱۲ پ)، اموالست (۱۲ پ)، کارست (۱۴ پ)، سیاستسست (۲۰ پ)، آنست (۲۱ پ)، دوستیست (۳۷ پ)، علّتست (۳۸ پ)، صافست (۳۹ ر).

- الفِ پیش از «و» و «ی» را کتابت نکرده است: برو (۵ پ)، درو (۵ پ)، ازین (۶ ر).
- گاه بالای این حرف همزه گذاشته است: أصحاب (۲ پ)، أسماع (۳ ر)، أجابت (۱۶ پ)، أمروز (۶ پ، ۷ ر، ۴۰ پ)، أو (۶ پ)، أهل (۲ پ)، أندوز (۱۹ ر)، أسرار (۴۰ پ)، أفروخته (۴۱ ر)، أسباب (۱۹ ر، ۵۰ پ)، أفسانه (۲۰ پ)، أنوار (۲۴ پ)، أستاذان (۳۳ ر)، أمور (۳۹ پ)، أندیشید (۴۰ ر)، أعضا (۴۳ ر)، أوست (۴۶ ر)، أثاث (۵۰ ر)، أوصاف (۵۰ پ)، أشارت (۳۲ پ).
- الف گاه بدون مدّ تحریر شده: امحتکی [=آمیختگی]، ان (۴ پ)، اراسته (۵ پ)، اتش (۸ پ)، اسوذه (۱۲ ر)، افاب [=آفتاب] (۱۶ ر)، اهنگری (۴۲ پ، در همین ورق الف «آهنگر» را با مدّ نوشته است).
- نمونهٔ درج مدّ الف میانی در بسیاری از نسخه‌های پیش از قرن هشتم دیده می‌شود و در این نسخه نیز از نمونه‌ها برمی‌آید که کاتب تمایل زیادی به پیروی از این سنّت داشته است: احتوآءِ (۲ پ)، نوآءِ (۳ ر)، قضآءِ (۱۳ ر)، فضلآءِ (۴ ر)، ابوزّجآءِ قمی (۴ ر)، استقرآءِ (۵ پ)، دانآءِ (۶ پ)، عذرآءِ (۶ پ)، اشآءِ [=انشاء] (۷ پ)، تمآشاءِ (۸ پ)، سودآءِ (۱۵ ر)، اغنیآءِ (۱۶ ر)، مبدآءِ (۱۸ پ)، خیآلهاءِ، صعدآءِ (۴۳ ر)، صبآءِ (۱۲ ر)، ذهآءِ (۱۴ پ)، عقلآءِ (۲۲ پ)، خیالهآءِ (۲۵ ر)، منشآءِ (۲۶ پ)، ابنآءِ (۳۱ پ).

❐ ب: در مواردی که «به» حرف اضافه است به‌صورت «ب» به آغاز کلمات چسبیده است: بقدر (۲ پ)، بمراقی (۳ ر)، باصفهان (۳ پ، ۸ ر)، بیواقیت (۴ پ)، بعلاقه (۵ ر)، برسایل [=به رسایل] (۳ پ)، بغرایب [=به غرایب] (۵ پ)، بلغت (۵ پ)، بنظر (۶ ر)، بدست (۶ ر)، بعبارت (۶ پ)، بفضل (۷ ر)، بحضرتش (۷ پ)، بسمع (۸ ر)، باقتباس (۸ ر)، بلطف (۸ پ)، بانشاد (۸ پ)،

بنظام (۹ ر)، بسواد (۹ ر)، بروزنامهٔ (۹ ر).

- روی این حرف گاهی علامتی شبیه علامت سکون گذاشته شده است: آفتابْ (۳ پ)، حجابْ (۵ پ)، ئیامد (۵۰ ر)، القلبْ (۸ پ)، خوابْ (۸ پ)، کتابْ (۹ ر)، مبْارک (۱۴ ر)، خطابْ (۱۲ ر)، طنابْ (۳۵ پ)، سحابْ (۳۵ پ)، خرابْ (۳۶ پ).
- کاتب این حرف را گاه با نقطه و گاه بی‌نقطه تحریر کرده است: بدست (۵ پ)، مرزبان‌نامه (۵ پ)، بابی [=بابی] (۵ پ)، بچاره، بخشوذن [=بخشودن]، طعش (۷ پ)، غب [=غیب] (۸ ر)، بیاض (۹ ر)،

❐ **پ:** این حرف بیشتر با سه نقطه کتابت شده است؛ اما گاه بی‌نقطه نوشته: نی‌باره (۴ پ)، سرایهٔ [=پیرایهٔ] (۵ پ)، بوشم (۵ پ)، بهلوی (۵ پ)، بناه (۷ پ)، سربوش (۱۱ ر)، بادشاه (۱۵ پ)، بربان [=پریان] (این کلمه را چنین هم کتابت کرده: پربان)، نبرسند (۱۳ ر)، بوست [=پیوست] (۹ ر)، بسر [=پسر]، بدر [=پدر] (۱۶ پ)، (در مواردی «پدر» را با سه نقطه هم کتابت کرده است) بس [= پس].

❐ **ت:** کاتب گاه برای این حرف نقطه گذاشته و گاه نگذاشته است: بکرفب [=بگرفت] (۴۱ ر)، بافب [=یافت] (۴ ر)، مسامرب (۴۰ پ)، افباد (۵ ر)، دسب‌باف [=دست‌باف] (۵ پ)، مقاضیان (۵ ر)، نساخه (۵ پ)، بکلیف [=تکلیف] (۷ پ)، بفتد [=بیفتد] (۷ پ)، هفب (۸ ر)، کباب (۱۱ ر)، اسشارت (۱۱ ر)، حرکب (۴۱ ر)، طبعب = طبیعت (۴۲ ر)، کفب [=گفت]، (۴۲ ر)، فتوب (۴۲ پ)، هذیابات [=هذیانات] (۴۳ ر)، شافت (۴۱ پ)، محنب (۴۲ ر)، درخب (۴۰ پ).

در مواضعی که حرف «ت» را با تای گرد کتابت کرده نیز گاه دونقطه را نوشته و گاه ننوشته است: منافاه (۴۲ ر)، مکافاة (۸۵ پ). گفتنی است که تای گرد «ة» در پایان مصدر کتابت می‌شده؛ نه واژه‌هایی که با «ات» جمع بسته می‌شوند و این نوع از نوشتن «ة» چنانکه در واژهٔ «زکوة» می‌بینیم صورتِ آرامی پیش از اسلامی است که در خط عربی به‌صورت سنّت باقی مانده است.

❑ **ث:** در بیشتر مواضع نقطه‌های این حرف آورده شده است: ثنایی (۱ پ)، ثنایای (۱ پ)، اماثل (۴ پ)، ثوابت (۱۱ پ)، مثال (۱۱ پ)، حدیث (۴۳ ر)، ثب [=ثبت] (۴۳ پ).

❑ **ج:** این حرف نیز گاه با نقطه و گاه بی‌نقطه کتابت شده است: جهت (۵ پ)، جوبندکان [=جویندگان] (۶ ر)، احجافی [=اجحافی] (۷ پ)، احتباب [=اجتناب] (۸ ر)، جهانیان (۹ پ)، حا (۱۱ ر).

❑ **چ:** این حرف بیشتر به‌صورت «ج» نوشته شده است: جنانک [=چنانک] (۲ پ، ۱۱ پ)، جیزی (۴ ر)، اگرجه (۴ پ)، هرجه (۱۱ پ)، جندین (۵ پ)، جشم (۸ پ)، جاه [=چاه] (۴۱ پ)، دیباجه (۹ ر)، جرب (۱۱ پ)، جراغ (۱۵ پ)، و گاه نقطه نگذاشته است: جهارم: چهارم (۱۱ پ)، جهره، جنس [=چنین]، جه (۷ پ)، جشم (۸ پ)، بازجید [=بازچید] (۱۱ پ). و به‌ندرت سه نقطه گذاشته: آزادچهره (۱۸۸ پ).

❑ **ح:** گاه برای تمایز بخشیدن به این حرف زیر حرف «ح» علامتی شبیه مدّ گذاشته شده است.

❑ **خ:** این حرف نیز گاه با نقطه و گاه بی‌نقطه کتابت شده است: سعادت‌بحش (۶ ر)، محدوم (۷ پ)، حدمت = خدمت (۱۱ ر).

❑ **ذ:** قاعدهٔ ذال معجمه در اغلب موارد رعایت شده است، جز برخی موارد استثنائی؛ مثلاً یک‌بار «باشد» را بدون نقطه روی دال نوشته (۱۱ ر).

سندباذنامه [=سندبادنامه] (۳ ر)، بوذه (۳ ر)، کوشذم [=کوشیدم] (۵ پ)، نهاذه (۵ پ)، براذرم (۱۱ ر)، کرداسذه [=گردانیده] (۳ پ)، آمذ (۶ ر)، رسیذی (۹ ر)، داراذ (۹ پ)، خوذ (۷ پ)، بسندیذه [=پسندیده] (۱۲ ر، ۳۷ پ)، اسوذه (۱۲ ر)، ادمی‌زاذ (۱۲ ر)، نهاذه (۵ پ)، سبارذ [=سپارد] (۱۵ پ)، باذهای (۳۰ ر)، ماذر (۴۷ پ، ۴۸ ر)، شوذ (۳۰ پ)، افتاذ (۱۵ پ)، مالیذن (۱۵ پ)، روذ (۱۵ پ)، أندوذ (۲۲ ر). این حرف گاه بدون‌نقطه کتابت شده است: ردابل [=رذایل] (۴ پ)، دوق (۹ ر). کاتب حادق (۳۳ ر) را نیز بدون نقطه نوشته است؛ اما در این باب یک نکتهٔ مهم را باید پیش چشم داشت: شماری از کلمات در گونه‌های زبانی مختلف رایج در ایران،

همانند «حاذق» به همین صورتِ «حادق» تلفظ می‌شده است و می‌توان گفت نگذاشتن نقطه در مورد این واژه تعمّدی بوده است.

- **ر:** این حرف در مواردی به انتهای کلمات چسبانیده شده است: خاطبانرا (۲ پ)، آنرا (۴ ر، ۲۰ پ)، ترا (۱۱ ر).
- **ز:** گاه برای این حرف نقطه گذاشته نشده است: عاجر (۴ پ)، جرؤ (۵ ر)، ار (۸ ر)، خرانن [=خزاین] (۸ ر)، ـفروذ [=بیفزود] (۸ ر)، سفله‌نوار (۸ ر).
- **ژ:** همانند سایر نسخه‌های کهن حرف «ژ» با سه‌نقطه کتابت شده است. این کاتب صورت «ژ» را با سه نقطه ثبت کرده و احتمالاً این شیوهٔ تلفظ مؤلف هم بوده و اگر این گزاره صحیح باشد مانند ماوراءالنهری‌ها از «ژ» استفاده می‌کرده است: اژدها (۴۱ ر)، ناژ (۳۴ ر)، دانش‌بژوه (۲۷ پ، ۳۷ پ).
  - کاتب انتهای حروف «ر، ز، ژ، و» را همانند خط رقاع ارسال داده است.
- **س:** گاه زیر این حرف سه نقطه گذاشته شده و گاهی علامتی شبیه ساکن که هر دو علامت برای «تسجیل» است؛ مثل مدّ زیر حرف «ح» یا «عین کوچکی» که زیر حرف عین نوشته می‌شده یا «حای حُطّی» که در زیر «ح» گذاشته می‌شده است: پروردگارپست، پسفر (۲۹ پ)، اطلسِ (۴۸ ر)، مسامرت (۴۰ پ)، می‌نویسد (۳ پ)، نیکوسّت (۱۲ ر)، مسّاز (۲۶ پ)، بسّری [=پسری] (۴۲ پ).
- **ش:** در بیشتر مواضع، نقطه‌های این حرف گذاشته شده است: خویش (۱۱ پ)، اندیشی (۱۱ پ) شاه (۱۲ ر)، حشم [چشم] (۱۲ ر)، اشرف (۱۲ ر)، زشت (۱۳ ر)، شوهر (۱۳ پ)؛ و گاهی نقطه گذاشته نشده است: کساذه‌اند [=گشاده‌اند] (۱۳ ر).
- **ض:** همیشه با نقطه است: حضرت (۱۱ پ)، مماحضت (۱۱ پ)، ضمیر (۱۱ پ)، فضای (۲۱ پ).
- **ظ:** گاه بدون نقطه است: محفوط (۸ ر)، نطر (۱۵ ر، ۱۵ پ).

❐ **غ:** گاه بدون نقطه است: رعبت (۵ پ)، مشعول (۶ ر).

❐ **ف:** گاه بدون نقطه است: کمه [=گفته] (۸ ر)، بکلّمی [=تکلّفی] (۸ پ)، موقف (۱۱ ر).

❐ **ق:** گاه بدون نقطه است: افی (۴۰ پ)، دقس [=دقیق] (۲ پ)، طراس [=طرایق] (۴ پ)، فلمش (۷ پ)، نمش (۷ پ).

❐ **ک:** حرف ربط «که» بیشتر به‌صورت «کی» تحریر شده است.

❐ **گ:** سرکش این حرف از کتابت انداخته شده است: کردن‌کش (۴ ر)، دیکر (۴ پ)، کدشکان [=گذشتگان] (۲ پ، ۵ ر)، روزکار (۳ ر، ۵ ر)، انکشب [=انگشت] (۵ پ)، کرفتم (۶ پ)، شکرف (۶ ر)، کشاذم (۶ ر)، بکذاشم [=بگذاشتم] (۶ ر)، کنج‌خانه (۶ ر)، کماشتم (۶ ر)، کرفتم (۶ پ)، کریبان (۶ پ)، کارکاه (۷ پ)، یکانه (۷ ر)، بزرکواری (۷ ر)، بندکی (۷ پ)، جداکانه (۷ پ)، کویی (۱۱ پ)، گوهر (۱۲ ر).

• گاه بالای سرکش «ک» سه نقطه گذاشته شده است: ڭلیم (۱۹ ر) و در مواردی سرکش این حرف گذاشته نشده است: لوبی [=گویی] (۳۰ پ).

❐ **ن:** گاه برای این حرف نقطه گذاشته نشده است: باطل (۶ ر)، کردنان [=گردنان]، دستان، اشان، جهان، ممکنات، درّندکان، افسانه، دسرانه [=دبیرانه] (۴ پ)، تسکسی [=تسکینی] (۸ پ).

❐ **هـ:** کاتب «ه» غیرملفوظ را گاه در اتصال به «است» از کتابت انداخته است: شسذست [=شنیده است] (۴ پ)؛ و گاه نوشته است: افتاده است (۵۳ ر)، ساخته است (۵۴ ر، ۵۷ ر)، پرداخته است (۵۷ ر)، گفته است (۶۰ ر)، فرمانده است (۵۳ ر).

• نشانهٔ جمع «ها» به کلمات چسبانیده شده است: قدحهای (۳ ر)، چشمها (۵ پ)، ناکامیهای (۹ ر)، آفتهای (۲۵ پ)، کشتیهای (۳۲ پ)، سالها (۳۳ پ)، دلها (۳۵ پ)، بوسهای (۴۸ پ)، راستهای (۴۸ پ)، نشانها (۴۹ پ)، زخمهای (۴۶ پ)، مبالغتها (۴۷ ر)، فالها (۳۳ پ).

• «هـ» در واژه‌های منتهی به «هـ» یک بار نوشته شده است: فتنهای [فتنه‌های] (۳۶ ر)، دیدهای [دیده‌های] (۶۱ ر)، اندیشهآءِ [اندیشه‌های] (۶۳ ر)، نکتهآءِ [نکته‌های] (۶۳ پ)، شعلها

[شعله‌ها] (۶۶ پ)، افسانها [افسانه‌ها] (۷۷ پ).

❑ **ی**: نمونه‌هایی از بدل از کسرهٔ اضافه: رشتهٔ (۱ پ)، سدنهٔ (۱ پ)، خزنهٔ (۲ ر)، چهرهٔ (۲ پ)، نامهٔ [=نامهٔ] (۳ پ)، ثمرهٔ (۴ ر)، ترجمهٔ (۴ ر)، ثمرهٔ (۴ ر)، ساختهٔ (۴ ر)، خلاصهٔ (۵ ر)، فائدهٔ [=فایدهٔ] (۵ ر)، پردهٔ (۵ پ)، اندیشهٔ (۸ ر)، مطالعهٔ (۸ پ)، حجرهٔ (۸ پ)، خرابهٔ (۸ پ)، عرصهٔ (۷ ر، ۹ ر)، ناصیهٔ (۷ پ)، مدرسهٔ (۸ ر)، واسطهٔ (۹ ر)، کوکبهٔ (۹ ر).

- گاه همزهٔ بدل از کسرهٔ اضافه معادل «یای نکره» است: طایفهٔ [=طایفه‌ای] (۳ ر)، نبذهٔ [=نبذه‌ای] (۴ پ)، مخدّرهٔ [=مخدّره‌ای] (۵ پ)، رقعهٔ [=رقعه‌ای] (۷ پ)، تحفهٔ [=تحفه‌ای] (۷ ر)، نامهٔ [=نامه‌ای] (۷ پ)، قصیدهٔ [=قصیده‌ای] (۷ پ)، لهنهٔ [=لهنه‌ای]، نتیجهٔ [=نتیجه‌ای]، ضیعهٔ [=ضیعه‌ای] (۱۶ ر).
- گاه با دو نقطه روی آن تحریر شده است: نوعیّ (۴ پ)، ترقیّ (۹ پ)، ابریّ (۱۶ ر)، پرداختمیّ (۸ پ)، مگویّ (۱۳ ر)، پادشاهیّ (۱۰۲ ر)، کهتریّ (۱۰۲ ر)، بنگریّ (۱۰۴ پ)، بجایّ (۱۸۹ ر).
- گاه حرف «ی» نقطه و علامتی ندارد: کسابی [=کیایی] (۳۰ پ)، مقسدابی [=مقتدایی] (۳۰ پ)، بشوابی [=پیشوایی] (۳۰ پ)، فضابل (۴ پ)، ذبلی (۴ پ)، قربحه (۵ پ)، ابن (۵ پ)، اندبشه [=اندیشه] (۵ پ)، هبچ (۶ ر)، ساق (۷ پ)، پابان (۹ ر)، مفسد (۴۴ ر)، نهابت، غربب، برون [=بیرون]، خبابای (۶ ر)، شنبد (۸ ر)، اشان (۸ ر)، طابفه (۸ پ).
- گاه در کتابت حرف «یای وسط» هم نقطه گذاشته شده است و هم همزه. کاتب در این فقره کوشیده ویژگی گونهٔ زبانی را رعایت کند و قائل به هر دو خوانش بوده است: بدائِع (۳ ر)، خصائِص (۴ پ)، لذائِذ (۱۶ پ)، شرائِط (۱۸ پ)، حصائِد (۲۲ پ)، شدائِد (۲۹ ر)، شمائِل (۶ پ)، لطائِفی (۸ ر)، غرائِب (۸ ر)، صائِب (۱۱ ر)، آئِیں (۲۰ ر)، عشائِر (۳۹ ر)، ضرائِر (۴۴ پ)، طائِفه (۴۸ پ)، دائِم (۳۵ پ).
- یای میانجی با «ئ» نشان داده شده است: پیشانئی (۳۱ ر)، سعئی (۸۷ ر).

از چیزهای دیگر

- **تشدید:** برای برخی کلمات تشدید گذاشته است: امّا (۲ پ، ۱۴ ر)، غرّهٔ (۲ پ)، تندّم (۴ ر)، مهذّب (۳ ر)، تکلّف (۴ پ)، تعسّف (۴ پ)، مُطَرِّز (۶ پ)، مطرّا (۶ پ)، حدّ (۷ پ)، محرّض (۸ ر)، مهبّ (۸ ر)، تصلّف (۸ پ)، مخلّد (۹ ر)، مورّخ (۹ ر)، اوّل (۱۳ پ)، ضحّاک (۱۳ پ. بدون تشدید هم نوشته است)، متوجّه (۱۳ پ)، مخیّر (۱۳ پ)، نظّاره (۱۹ پ)، جادّه (۱۹ ر)، مهنّا (۱۹ پ)، مهیّا (۱۹ پ).
- کاتب نقطه‌ها را به هم نمی‌چسباند و همیشه جدا و با فاصله می‌گذارد.
- شناسهٔ «اند» (سوم شخص جمع) همواره جدا کتابت شده است: یک‌رنگ‌اند (۵۸ ر)، مشیت‌اند (۵۹ پ)، آبگون‌اند (۱۰۳ ر)، مخصوص‌اند (۱۳۳ ر)، متعدداند (۱۳۹ ر)، افعال‌اند (۱۳۹ ر)، منتظم‌اند (۱۴۰ ر).
- کاتب آیات و اخبار و عبارات عربی را مشکول کرده و در اندک‌مواردی کلمات فارسی و عربیِ دیگر را نیز مشکول کرده است: نُخبه (۱ پ)، غُصَّه (۱۹ پ)، شُبان (۱۹ پ)، سُوز (۲۰ ر)، خصُوصا (۱۲ پ)، یُوسف (۱۳ ر)، مشبَع (۱۴ پ)، اَعْراق (۱۹ ر)، صَفْوِ (۱۹ ر)، اَجداد (۱۹ ر)، حادثَه (۲۰ ر)، ضُباب (۱۶ ر)، جُرْأتش (۲۲ ر).
  - های غیرملفوظ حرف ربط «ب» با فتحه نوشته شده است: بَنِگاه‌داشتِ حَقّی، بَعَسلی [=به عسلی].
  - حرکت کسره با یک خط عمودی کوچک در زیر حرف نشان داده شده است: افاٖصل (۴ ر)، اواٖخر (۴ ر)، عٖظت (۵ پ)، حاٖصل (۵ ر)، ساٖعد (۷ پ)، خاٖطر (۳ ر، ۵ ر، ۸ پ)، عاٖطل (۱۱ ر).

صفحه‌آرایی

همچون بسیاری از نسخه‌های کهن، در هر برگ ۱۷ سطر کتابت شده است. نسخه جز رنگه‌نویسی تزئین و صفحه‌آراییِ خاصی ندارد. کلمات «قرآن» و «خبر» و «حدیث» و «شعر» و «بیت» و «مصراع» و «رباعی» و «رباعیّه» و «مثنوی» «داستان» و «فهرست‌الابواب» (۹ ر) و بعضی و یک سخن‌ها (۱۱ پ: مفاوضهٔ

ملک‌زاده با پادشاه)، «باب‌شمارها» (۱۰ ر، ۲۶ پ، ۵۱ پ، ۶۱ ر، ۷۸ ر، ۱۰۰ ر، ۱۳۱ پ، ۱۶۱ ر، ۱۸۸ پ)، «و قال آخِر» (۵۶ پ، ۷۲ پ، ۹۸ ر) و سرانجام «ذیل کتاب (۲۱۱ ر) با مرکّب سرخ کتابت شده‌اند و از فضای خالیِ پس و پیش این کلمات پیداست که کاتب اینها را پس از اتمام استنساخ نسخه با مرکّب سرخ افزوده است.

علامت‌ها و نشانه‌ها

- نقطه‌های کناره‌ها و بین مصرع‌ها و ابیات و جمله‌ها و عبارات به‌صورت مثلثِ (سه‌تاییِ) سرخ پس از پایان کتابت و در زمان نوشتن عناوین به سرخ گذاشته شده است. کاتب در برگ «۱ ر» اطراف این نقطه‌ها را با مرکّب سیاه تحریر رفته است. در اندک‌مواردی نیز چهار نقطه گذاشته است (۱۸۴ پ).
- گاهی در آغاز و انتهای مصرع‌ها و ابیات و آیات و احادیث و نام باب‌ها (۲۶ پ) و پایان بعضی جمله‌ها سه نقطهٔ سرخِ مثلث‌گونه با خطی عمودی در زیر آن گذاشته است (۹ پ، ۱۲ پ، ۱۴ پ، ۱۵ پ، ۲۹ پ، ۴۰ ر، ۴۰ پ، ۴۴ پ، ۴۵ ر، ۴۵ پ، ۴۶ ر، ۴۸ پ، ۱۸۴ ر) و گاه از این علامت و نیز دو خط مورب (//) برای پُر کردن فضای خالیِ مِسطَر بهره برده است (۱۸ ر، ۴۱ پ، ۴۲ ر، ۴۶ ر، ۴۷ ر، ۵۰ ر).

قطع نسخه و تعداد برگ‌ها

قطع نسخه وزیری است. ابعاد جلد ۲۳۳ × ۱۶۳ میلی‌متر، ابعاد برگ‌ها ۲۳۲ × ۱۶۲ میلی‌متر و ابعاد متن ۱۷۰ × ۱۰۰ میلی‌متر است. تعداد برگ‌های نسخه ۲۱۵ است.

کُرّاسه‌بندی

کُرّاسه‌های نسخه ده‌تایی است، به استثنای کُراسهٔ اول که ۵ برگی و کرّاسهٔ آخر که ۳ برگی‌اند.

نسخه فاقد رکابه است و از این جهت تالی نسخه‌های متعدد پیش از سال هفتصد است که رکابه‌ای ندارند.

جلد

جلد نسخه تیماج تریاکی‌رنگِ سرطبله‌دار است که به شیوهٔ ضربی با سُنبه‌های مختلف، دو نقش شمسه بر دفهٔ پشت و روی آن انداخته‌اند. در لبه‌های جلد زنجیره‌هایی به گونهٔ مذکور تهیه شده و در آن نشانی از رسم لَچَکی نیست. جلد مطابق روش مُجَلِّدان عراق قرن هفتم ساخته شده و برای تزئین سرطبله شمسهٔ کوچکی رسم کرده‌اند.

آستر جلد روشن‌تر از اَبرهٔ آن و از جنس تیماجی ساده است. از برگ‌های «۳۹ پ» و «۴۰ ر» و «۷۴ پ» و «۷۵ ر» و «۱۵۱ پ» و «۱۵۲ ر» که رنگ و ردّ سرطبلهٔ جلد بر آنها افتاده آشکار می‌شود که جلد نسخه اصیل است و از آغاز تغییری نیافته. اطراف جلد و به‌صورت خاص، قسمت پایین دفهٔ پشت در محل اتصال به سرطبله آسیب دیده و آن را با پوست روشن‌تری مرمّت کرده‌اند.

کاغذ

نخودی‌رنگ شرقی است؛ اما به دلیل در دسترس نبودن اصل نسخه نمی‌توان دربارهٔ جنس الیاف آن داوری کرد.

آسیب‌ها

برگ‌های ۱۰ و ۱۷ در اواخر قرن یازدهم در عثمانی نونویس شده و کاغذی سفیدتر از اوراق نخودی‌رنگ نسخه به آن ملحق شده است. ظاهراً پس از این نونویسی اوراق است که نسخه در معرض آب‌خوردگی و رطوبت قرار گرفته و داغ هلالی‌شکل آب بر لبه‌های پایین و بالای آن، رنگ کاغذ را تیره‌تر کرده است.

ظَهر نسخه

شمسهٔ رسم خزانه به قطر ۸/۷ (هشت و هفت دهم) سانتی‌متر و به شیوهٔ رایج در قرن هفتم و مطابق سنّت بغدادیان تهیه شده است. مُذَهِّب در این رسم خزانه از رنگ‌های زر و سیم و کبود بهره گرفته و به شیوهٔ دورهٔ ایلخانی آن را به‌صورت شِش‌پَر همراه با کُنگره‌هایی مورّب رسم کرده که نمونهٔ آن را در سنّت تذهیب قرن هفتم در آناتولی و سپس در قرن هشتم در شیراز و تبریز می‌بینیم.

مالکانِ کتاب در ادوار بعد، رسم خزانه را با مرکّب پوشانده‌اند و برای خواندن عبارتِ زیر آن ــ که نام و نشان بانی و سفارش‌دهندهٔ نسخه بوده است ــ می‌باید این برگ را روی میزِ نور برد. بعد از مالک اولیه تا اواخر قرن دهم، نشانی از مالک دیگری دیده نمی‌شود و ظاهراً در اواخر قرن دهم و اوایل قرن یازدهم است که به تملّک شخصی در عثمانی درمی‌آید و او بر آن به خط نسخ و به‌صورت مورّب در قسمت سمت چپ شمسه چنین می‌نویسد: «مِمَّا اداره الدَّوَرَانَ وَ اَوْدَعَهُ الاوانِ لَدَی الْحَقیر حَسَنِ بنِ عَلِی غُفِرَ ذُنُوبُهُمَا». در زیر شمسه با خط نسخ و مرکّب سیاه و به‌صورت مثلثی و بر روی خط مستقیمِ افقی در قرن چهاردهم (۱۳۱۵ ق) در عثمانی شخصی از تورتومِ اَرزِروم چنین نوشته است: «لَولا أَضَافَهُ الملک الی الْعَبدِ مَجَازاً لِقِلَّت تملّکه الفقیر محمد نورالدین ابن علی التورتومی سِنةَ خَمْسَ عَشَرَ و ثُلثَمِائه و اَلْفٍ». در قسمت پایین گوشهٔ سمت راست و نزدیک به عطف کتاب، مُهری مُدَوّر به قلم رِقاع از اواخر قرن هشتم و اوایل قرن نهم با عبارت آیت‌الکرسی وجود دارد که با مرکّب سیاه ضرب شده است.

در برگ «۲ رو» (کنار نگاره) و برگ «۲۱۵ رو» (کنار رقم نسخه) مُهری بیضوی در سال ۱۰۶۶ ق. با سجع «م م میم اسمعیل» به‌صورت عمودی و به قلم نستعلیق به‌صورت منفی با مرکّب سیاه درج شده است. محل مُهر نشان از آن دارد که مالک نسخه‌شناس بوده و به‌نیکی می‌دانسته که در کدام مواضع اساسیِ متن می‌باید مُهر بزند: کنار نگاره و رقم نسخه.

در بالای شمسه عبارتی مبهم نوشته شده: «علیکم باالنفس و الصلوة و علیکم [؟]» حتی «بالنفس» یک الف اضافه دارد! و «الصلوه» در ادامه بی‌معناست. و در بالای این جمله آمده «کتاب مرزبان‌نامه صاحِبهُ شیخ اویس» و در سمت چپ عبارت، این شعر تحریر شده:

عشقِ تو دُرّی‌ست کان را جانِ عاشق [قیمت][۶] است
هرکه نتوانست دادن بی‌یقین بی‌همّت است
می‌کنم بی‌منّتی جان را نثارِ پای دوست
گر قبول افتد تو را، بر جانِ من صد منّت است

تصویر شمارهٔ ۳: برگ نخست نسخهٔ مرزبان‌نامه (۱ ر)، کتابت ۶۹۸ ق

کتیبه

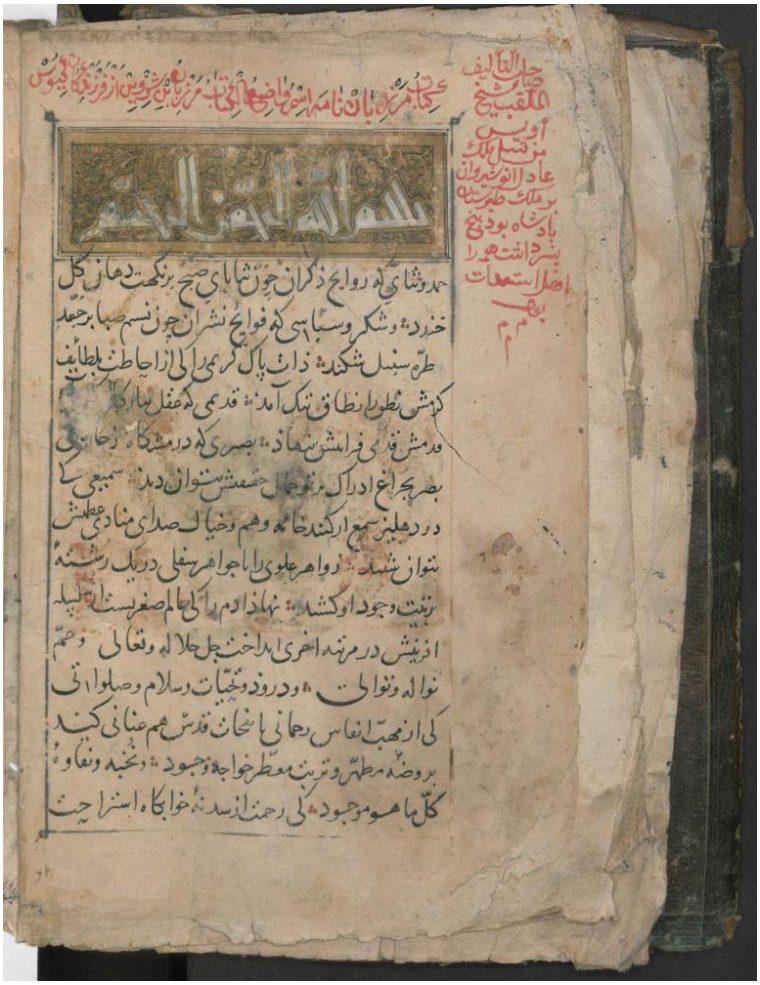
در برگ «۱ پ» کتیبه‌ای به زر، حاوی نقوش گیاهی و با عبارت «بسم‌الله الرحمن الرحیم» به سفیدآب و با قلم کوفی درج شده و نقوش ترسیم‌شده با زر را با مرکّب سیاه تحریر رفته و برخی قسمت‌ها دارای پرداخت زنگاری است. بالای کتیبه به خط نسخ و با مرکّب سرخ (و اعراب‌گذاری با مرکّب مشکی) نوشته شده:

«کِتابُ مَرْزِبان‌نامَه. اِسْمَ واضِعُ‌الْکِتابُ مَرْزِبانُ بْنِ شِرْوینْ اَزْ فَرْزَنْدِگانِ کِیُوسْ»

و در سمت راست کتیبه:

«صاحب التألیف الملقب بشیخ اویس مِن نسل مَلِک عادل انوشیروان بر مُلک طبرستان پادشاه بود. پنج پسر داشت همه را اهل استعدات[۷] بود. م م م.»

شیوهٔ خط و رنگ مرکّب نشان از آن دارد که این چند سطر در پایان قرن هشتم به نسخه افزوده شده است و اهمیت آن به لقبی است که به مرزبان بن رستم داده شده: «شیخ اویس». جست‌وجوی ما برای یافتن منبعی دیگر که مرزبان بن رستم را بدین لقب خوانده باشد تاکنون بی‌نتیجه مانده است.



تصویر شمارهٔ ۴: برگ کتیبه‌دارِ آغاز متنِ نسخهٔ مرزبان‌نامه (۱ پ)، کتابت ۶۹۸ ق

جدول کتیبه

در برگ «۱ پ» و «۲ ر» جدول مشکی‌رنگی با مرکّبی کبود (مرکّب مشکی روشن‌تر از متن) که یک سطری

است متن را در خود محصور کرده و گوشه‌های این جدول به شیوهٔ کتاب‌آرایی نسطوریان در کتابت انجیل با یک گره رسم شده است.

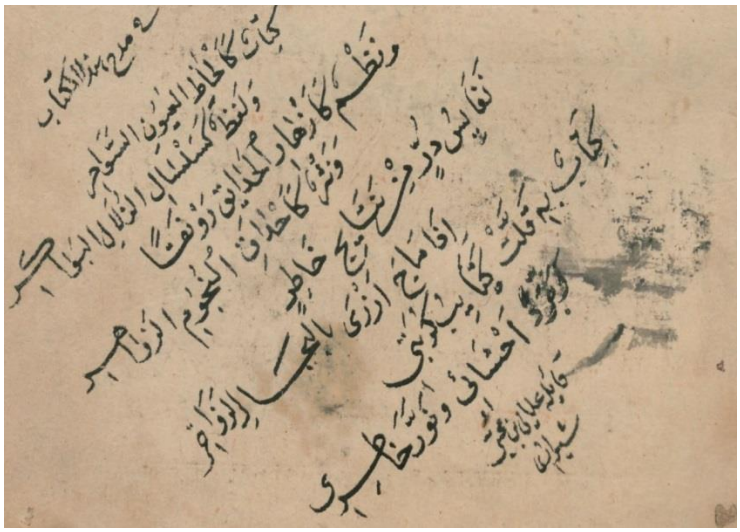
کانون کتابت مرزبان‌نامه

نسخه‌های سالتیکوف و مَغنیسا و بریتانیا (اساس قزوینی) در شیراز کتابت شده‌اند. نسخهٔ مرزبان‌نامه به شمارهٔ ۵۰۵۶۴ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی در شیراز کتابت شده و سبک شیرازی دورهٔ آل‌مظفّر است. نسخهٔ شمارهٔ ۳۸۶۲ کتابخانهٔ فاتح استانبول نیز در شیراز کتابت شده و رسم‌خزانهٔ آن در برگ ۲۰۵ (پایان مرزبان‌نامه) آورده شده است. کاتب نسخهٔ ۶۸۶ دانشگاه استانبول یزدی است (محسن بن محمد بن محمد بن محمود ابی‌العباس یزدی). نسخهٔ موزهٔ باستان‌شناسی استانبول در بغداد کتابت شده و باید پیوندهای بغداد با آل‌جلایر را پیش چشم داشت. مرزبان‌نامه نسخهٔ آناتولیایی ندارد و با این وصف، می‌توان یزد و شیراز و بغداد را کانون‌های کتابت این متن دانست و گفت مرکز و غرب ایران کانون کتابت و محل خوانده شدن این متن بوده‌اند. شعری که در ورق رقم نسخه در مدح مرزبان‌نامه آمده حجتی دیگر بر حوزهٔ نفوذ مرزبان‌نامه در شیراز است.

فِی مَدْح هذا الکِتاب

کِتابُ کَاَلْحاظِ العُیُون السَّواجِر — وَ لَفظُ کَسَلْسالِ الزُّلالِ البَواکِر
و نَظْمُ کَاَزهارِ الْحدایقِ رونقاً — وَ نَثرُ کَاحْداقِ الْنّجومِ الزَّواهِر
نفایسُ دُرٍ مُن نتایج خاطرٍ — اِذا مَاجَ اَزْرَی بِالبِحار الزَواخِر
کِتابُ به قَلَّت کتایبُ کُربَتی — اَبَرَّد اَحشائی و نَوَّرَ خاطِری

قائله علایی بن محیی شیرازی



تصویر شمارهٔ ۵: انتهای برگ رقم نسخهٔ مرزبان‌نامه (۲۱۵ ر)، کتابت ۶۹۸ ق

نگاره‌های نسخه

پیش از سخن در باب نگاره‌ها باید گفت که از نشستن حروف و نقش مرکّب بر قاب طلایی نگاره‌ها پیداست تذهیب و تصویرگریِ نسخه پیش از استنساخ متن صورت گرفته و سپس کاتب متن را در قسمت‌های خالی این برگ‌ها کتابت کرده است؛ چراکه هنگامِ کتابت، حروفی مانند «نون» (در رضوان)، «شین» (در نعلینش)، تشدید (در ایّام)، «الف» (در متتابع و متوالی) در برگ ۲ ر؛ و «همزه» (در فائده)، «سرکش کاف» (در کی)، «گاف» (در گذارم)، «کاف» و «دو نقطهٔ تا» و «الف» (در کتابی) در برگ ۵ ر؛ و «م» (در عجم)، «نون» (در همین)، «سرکش کاف» (در کی و کرم) و نقطهٔ «ف» (در وافر) و نقطه‌های «ث» (در اثری) در برگ ۷ ر بر روی تذهیب و نگاره رفته و این امر نشان از آن دارد که نسخه از روی یک نسخهٔ دیگر با چنین مشخصاتی کتابت شده است.

بغداد مهم‌ترین مرکز نگارگری و کتاب‌آرایی بود. در سال ۶۵۶ هجری قمری هلاکوخان با لشکری انبوه به بغداد درآمد و سپاه مستعصم‌بالله را در نبردهایی خون‌آلود درهم شکست. در بغدادِ پس از فتح مغولان به سیاق دوران پیش از فتح، همچنان نسخه‌های مصوّر تولید می‌شد و این نسخه جزو نخستین نسخ

مصوّری است که پس از حملهٔ مغولان در بغداد تولید شد.

در مجموع نسخه سه نگاره به شیوهٔ بغدادی که تحت تأثیر هنر شرق دور است ترسیم یافته که هر سه سالم مانده و حتی رنگ‌های نقوش در طول قرون و اعصار تغییر نیافته‌اند، جز خراشیدگی‌هایی که به آن اشاره خواهیم کرد. سیمسون نوشته «تاریخ کتابت نسخه آن را در میان پنج کتاب[۸] خطی مصوّر مربوط به زمان پس از سقوط شهر بغداد قرار می‌دهد و از این پنج متن، مرزبان‌نامه دومین متن شناخته‌شدهٔ فارسی مصوّر است که از اواخر قرن هفتم به جای مانده است» (سیمسون، ۱۳۷۹: ۱۰۶). به‌خلافِ سخن سیمسون، عنوان «دومین نسخهٔ مصوّر فارسی در قرن هفتم» برای مرزبان‌نامه صحیح نیست؛ زیرا علاوه بر نسخه‌هایی که او یاد کرده نسخه‌ای مصوّر از کلیله و دمنه به شمارهٔ Sp. 1965 در کتابخانهٔ ملی فرانسه نگهداری می‌شود که در نیمهٔ قرن هفتم کتابت شده است؛ نیز نسخه‌ای مصوّر از مجموعه‌ای به نظم و نثر از نصیرالدین محمد بن ابراهیم بن عبدالله سجستانیِ ساعتی هیکلی سیواسی معروف به رّمال و مُعَزَّم و متخلص به نصیری یا نصیر از علمای ریاضیات و هندسه و علوم غریبه که در کتابخانهٔ ملی فرانسه به شمارهٔ P. 174 محفوظ است و در سال ۶۷۱ ق. کتابت شده؛ نیز ورقه و گلشاه عیوقی به شمارهٔ H.841 در موزهٔ توپقاپی‌سرای که در نیمهٔ دوم سدهٔ هفتم هجری پرداخته شده و حاوی ۷۱ مجلس نقاشی است.

هر سه نگاره در وسط صفحه و در قابی طلایی جای گرفته‌اند. حضور شخصیتی مقدس یا پادشاهی مقتدر یا دانشمند و اهل فضل بر سریر یا در مرکز کار با جمعی از مریدان و زیردستان و شاگردان در حاشیه‌اش از کهن‌ترین اسالیب تاریخ هنر است. دوگانه‌ای که همواره سیطرهٔ آسمانی یا زمینی یک تن بر دیگران را به تصویر می‌کشد. در این سه نگاره نیز پیامبر(ص) ، مؤلف، ایلخان یا وزیر در محور کار نشسته‌اند؛ اما به تصویر کشیدن پیامبر اسلام(ص) از نوادر کارها بوده و ما در نسخه‌های خطی تاریخ‌دارِ پیش از قرن هفتم نسخه‌ای نمی‌شناسیم که شمایل رسول اسلام(ص) در آن نقش شده باشد (بنگرید به: سیمسون، ۱۳۷۹: صص ۱۱۹-۱۲۰).

تصویر شمارهٔ ۶: نگارهٔ نخست در نسخهٔ مرزبان‌نامه (۲ ر)، کتابت ۶۹۸ ق

نگارهٔ نخست در برگ ۲ ر (در ابعاد ۱۱٫۲×۹٫۵ سانتی‌متر) صحنه‌ای است که در آن ده تن دارای دستارهای مسلمانان و دو فرشته ترسیم شده است. دو فرشتهٔ تاج‌دار و بال‌دار تصویری است مکرر در سنّت پیش و پس از این تاریخ که نمونهٔ اولیهٔ آن را در طاق بستان در دورهٔ ساسانی مشاهده می‌کنیم و پس از این دستنویس نیز در نسخه‌هایی مانند نسخ شاهنامهٔ کتابت یافته در شیراز ازجمله دستنویس مورخ ۷۳۱ ق. توپقاپو، مورخ ۷۳۳ ق. سنت‌پترزبورگ و ۷۴۱ ق. قوام الدین حسن شیرازی قابل مشاهده است.

از آن ده تن آن‌که در میانه بر کرسی و بالش نشسته و جامه‌ای آبی با دستار و عبایی سپید و بلند بر تن دارد حضرت رسول(ص) است. سر ایشان به سمت راست گردیده؛ چنانکه گویی با یکی از حاضران سخن می‌گویند یا می‌شنوند. در سمت چپ ایشان چهار تن (دو تن نشسته و دو تن ایستاده) حضور دارند و سرهاشان به سوی صورت رسول یا فرشتگان است. یکی از فرشتگان صراحی در دست دارد و دیگری یک شاخهٔ سبز. در سمت راست رسول پنج تن حضور دارند که همگی نشسته‌اند. به احتمال بسیار زیاد این جمع، خلفای راشدین و صحابهٔ رسول اکرم هستند. ظاهراً مالک متعصب نسخه تصویر همهٔ آن افراد را به سبب تحریم تصویرگری از نظر برخی مذاهب مخدوش کرده است. پس‌زمینه عاری از رنگ است و خلاف مکاتب هنری شیراز عصر آل‌اینجو که پس‌زمینه به سرخ است و یا برخی از سنّت‌های دیگر که فضا از رنگ اشباع شده، نقاش صرفاً شخصیت‌ها را رنگ‌گذاری کرده است. رنگ‌های به کار رفته در این تصویر از این قرار است: زر، زرد، سفیدآب، زنگاری، کبود، سیم، مرکّب سیاه و سرخ، نیلی.

تصویر شمارهٔ ۷: نگارهٔ دوم در نسخهٔ مرزبان‌نامه (۵ ر)، کتابت ۶۹۸ ق

تصویر دوم در برگ ۵ ر(در ابعاد ۹٫۸×۷٫۲ سانتی‌متر) مجلس درسی است که علی‌الظاهر سعدالدین وراوینی را در آن با جامه‌ای آبی با خال‌های سپید و دستاری طلایی بر روی دو بالشتک سبز و طلایی به تصویر کشیده و ارتباط کاملی با متن دارد. علاقهٔ نقاش به استفاده از رنگ طلایی در هر سه نگاره آشکار است. در این محضر درس وراوینی با رحلی گشوده که کتابی بر آن قرار دارد در برابر چهار شاگرد با البسهٔ مسلمانان و دستارهای اهل علم به‌صورت زانوزده ترسیم شده‌اند و مکان ظاهراً مسجدی است که طاق و محرابی نارنجی دارد و از سقف آن قندیلی طلایی آویخته شده است. در سمت راست نگاره یک در نیمه‌باز کشیده شده که درختی باریک و بلند بر گرد آن پیچیده و با برگ‌های درشتش بر سقف آن افتاده است.

تصویر شمارهٔ ۸: نگارهٔ سوم در نسخهٔ مرزبان‌نامه (۷ ر)، کتابت ۶۹۸ ق

تصویر سوم در برگ ۷ ر(در ابعاد ۱۱٫۳×۹٫۸ سانتی‌متر): مجلس سلطان است که ظاهراً تصویر ایلخان را بر تخت رسم کرده که ردایی یک‌پارچه طلایی با نقوش برگ بر تن دارد. در اطرافش (چهار تن در سمت

راست و پنج تن در سمت چپ، دو تن نشسته و هفت تن ایستاده) چهار مغول با سرپوش‌های مغولان شامل پَرهای آویخته شده وجود دارد و سه شخص دیگر سرپوش‌هایی به شکل سرپوش‌های چینیان دارند و دو تن که از مسلمانان هستند و البسهٔ مسلمانان را به تن دارند و با دستاری بر سر ترسیم شده‌اند. شش تن از حاضران موهای بلند دارند که انتهایش حلقه شده و روی دو جانب شانه‌ها افتاده است. حضور مغولان در تصویر نشان از اقتباس نگارگران ایرانی و عرب از جو و محیط مغولی دارد.

در سمت چپ نگاره درختی بلند با برگ‌های سبز کشیده شده است. در گوشهٔ بالای سمت راست نیلوفری بزرگ و صورتی‌رنگ با شش برگِ سبز دیده می‌شود که ردّ نقاشی شرق دور و بودایی را نشان می‌دهد که پیوندی با فرهنگ ایرانی و عربی ندارد؛ بنابراین، می‌توان گفت در نگاره‌های این نسخهٔ مرزبان‌نامه با تلفیقی از دو مکتب هنر نقاشی (بغداد و شرق دور) مواجهیم.

بررسی چند فقره از ضبط‌ها

اشاره‌وار گذشت که این دست‌نویس تفاوت‌های زیادی با سایر نسخه‌های مرزبان‌نامه دارد و افتادگی‌ها و افزودگی‌ها و گشتگی‌های مختلف در این متن را نمایان می‌کند. در ادامه به بررسی چند اختلاف و افتادگی در سه چاپ از مرزبان‌نامه می‌پردازیم.

۱. زیورِ خط/ جودَتِ خط

این دو بیت در چاپ‌های قزوینی (ص ۱۴)، روشن (ص ۱۴) و برزگر خالقی (ص ۶-۷) چنینند:

ای که در آیینهٔ جان هیچ‌وقت — دیده نه‌ای روی کمالِ سخن
دفترِ انشاش یکی درنگر — زیورِ خط بین و جمالِ سخن

و ضبط نسخهٔ موزهٔ باستان‌شناسی چنین:

ای که در آیینهٔ جان ایچ‌وقت — دیده نه‌ای روی کمالِ سخن
دفترِ انشاش یکی باز کن — جودَتِ خط بین و جمالِ سخن

(برگ ۷ پ)

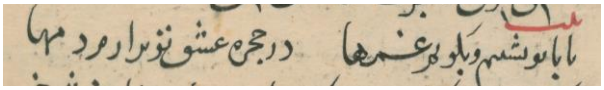
«جُودَت: نیکویی، خوبی» (فرهنگ نفیسی، ج ۲، ص۱۱۳۷). «و اگر شخصی با وجود سرعت قلم، بر جودتِ خط و حُسن عبارت، قادر باشد، نادرالوجود بود» (نخجوانی، ۱۳۹۵: ج۱، ۲۹).

۲. با تو / تا با تو

مصراع نخست این بیت:

با تو بنشینم و بگویم غم‌ها در حجرهٔ عشق تو برآرم دَم‌ها

در تصحیح روشن (ص ۵۱۸) و برزگر خالقی (ص ۲۳۴) به این صورت آمده است و در طبع قزوینی چنین: «در حجرهٔ وصل تو برآرم دَم‌ها» (ص ۲۷۹). صورت مصراع در نسخهٔ موزهٔ باستان‌شناسی این است: «تا با تو نشینم و بگویم غم‌ها» (برگ ۲۰۱ پ).

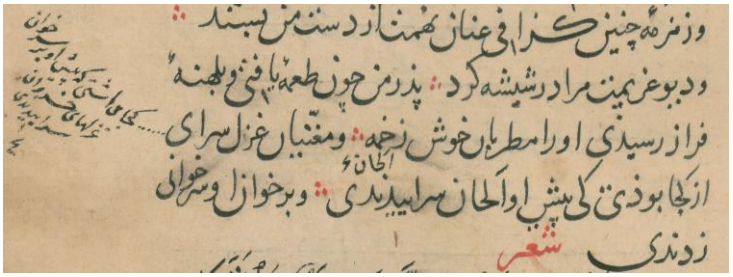


پیداست که در نسخ‌ها به سبب در پسِ هم آمدن «تا» و «با»، و تشابه نوشتاری این دو حرف، «تا» را از صدر بیت ساقط کرده‌اند؛ اما با افزودن همین تای سبب و هدف است که بیت استحکام نحوی و معنایی خود را بازمی‌یابد.

۳. خسروانی / سرخوانی

«پدر من چون طعمه‌ای بیافتی و به لَهنه‌ای فرا رسیدی، او را مطربان خوش‌زخمه و مغنّیان غزلسرای کجا داشتی که پیش او نوای خسروانی زدندی؟» این فقره در هر دو طبع روشن (ص ۴۸) و برزگرخالقی (ص ۲۳) یکسان است و در تصحیح قزوینی متفاوت است: «پدر من چون طعمه بیافتی و به لَهنه‌ای فراز رسیدی، او را مطربان خوش‌زخمه و مغنّیان غزلسرای از کجا بودندی که پیش او الحان خوش سراییدندی و بر سر خوان غزل‌های خسروانی زدندی؟» (ص ۲۵)

ضبط نسخه چنین است: «پدر من چون طعمه‌ای یافتی و به لَهنه‌ای فراز رسیدی، او را مطربان خوش‌زخمه و مغنّیان غزلسرای از کجا بودی که پیش او الحان سراییدندی و بر خوان او سرخوانی زدندی» (برگ ۲۰ ر).

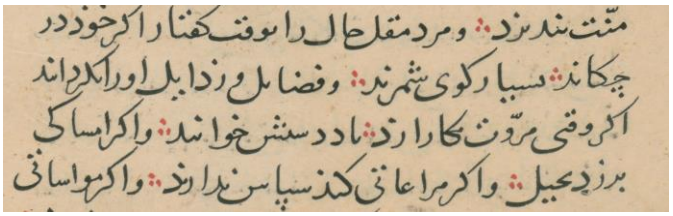


«سرخوانی به معنی پیش‌خوانی باشد و خوانندگی و گویندگی» (خلف تبریزی، ج ۱، ص ۵۰۵؛ سروری، ج ۲، ص ۸۲۰) فریدون سپهسالار در ضمن حکایتی از سماع حضرت خداوندگار نوشته: «جماعت مغنّیان بر عادتِ سلاطین سرخوانی گفتن آغاز کردند» (سپهسالار، ۱۳۹۱: ۲۰۰). بر پایهٔ تصحیح قزوینی و نسخهٔ کتابخانهٔ موزهٔ باستان‌شناسی استانبول، می‌توان متن را چنین تصحیح کرد: «و بر سرِ خوان او سرخوانی زدندی». و می‌توان گفت وراوینی می‌خواسته جناسی میان «سرِ خوان» و «سرخوانی» فراهم آوَرَد.

۴. یکی دانند / منکر دانند / بگردانند، امتناعی نماید / امساکی برزد

«و مرد مقلّ حال را به وقت گفتار اگر خود دُرّ چکاند، بسیارگوی شمرند و فضیلت و رذیلت او را یکی دانند. اگر وقتی مروّتی به کار دارد، بادْدستش خوانند و اگر امتناعی نماید، بخیلش گویند» (چاپ روشن: ۳۵۴؛ چاپ برزگر خالقی: ص ۱۶۱). و در تصحیح قزوینی: «و فضایل و رذایل او را منکر دانند، اگر وقتی مروّتی به کار دارد بادْدستش خوانند و اگر امتناعی نماید بخیل» (ص ۱۸۱).

ضبط نسخه: «و مرد مقلّ حال را به وقت گفتار اگر خود دُرّ چکاند، بسیارگوی شمرند و فضائل و رذائل او را بگردانند. اگر وقتی مروّت به کار آرد، باددستش خوانند و اگر امساکی برزد، بخیل» (برگ ۱۳۷ ر).



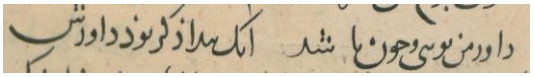
گردانیدن به معنای قلب کردن و وارونه کردن است و آشکار است که «منکر دانند» در تصحیح قزوینی، گشتگیِ «بگردانند» است.

۵. اینکه / آنک، داور / داوَرش

داورِ مـــن تـــویی و چـــون باشـــد　　اینکـــــه بیـــــدادگر بُـــــوَد داور

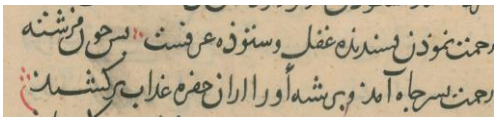
مصراع دومِ بیت در هر سه طبع چنین است (وراوینی، ۱۹۰۹ م: ۲۶۹؛ همو، ۱۳۷۶: ۵۰۰؛ همو، ۱۳۹۸: ۲۲۵)؛ اما کاتبِ نسخهٔ موزهٔ باستان‌شناسی هم مرتکب خطای کتابتی در آغاز مصراع دوم نشده و هم صورت صحیح کلمهٔ آخر بیت را نوشته و بدین‌سان استحکام و اصالت و قدمت بیت برجای مانده است:

داورِ مـــن تـــویی و چـــون باشـــد　　آنـــــک بیـــــدادگر بُـــــوَد داوَرَش
(بـــــرگ ۱۹۴ پ)



۶. و او را از آن / و به رشته‌ای او را از آن

«پس آنگاه چون فریشتهٔ رحمت به سر چاه آمد و او را از آن حفرهٔ عذاب برکشید» (وراوینی، ۱۳۱۰: ۵۳؛ همو، ۱۳۷۶: ۹۹؛ همو، ۱۳۹۸: ۴۸) ضبط اصیل نسخه، افتادگیِ یک حرف و کلمه را نشان می‌دهد: «پس چون فرشتهٔ رحمت به سر چاه آمد و برشتهٔ [به رشته‌ای] او را از آن حفرهٔ عذاب برکشید.» (برگ ۴۲ ر)



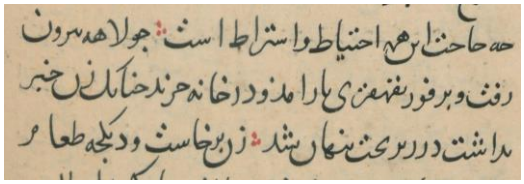
ضبط نسخهٔ موزهٔ باستان‌شناسی، با چیدنِ جناس بین «فرشته» و «برشته» بر زیبایی جمله‌ها می‌افزاید. جناس بین این دو کلمه در دیگر متون هم مشهود است.

فرشـــته گـــر خـــورد آبِ بخـــارا برآیـــد رشـــته در پـــای فرشـــته
(حســـینی منشـــی، ۱۳۸۵: ۴۵- ۴۶)

تـــو کـــه کـــاچی ز رشـــته نشناســـی دیـــو نیـــز از فرشـــته نشناســـی
(اوحـــدی، ۱۳۴۰: ۶۱۳)

۷. برفور باز آمد / برفور به قهقری باز آمد

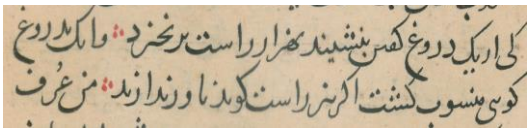
«پس جولاهه بیرون رفت و برفور باز آمد و در خانه خزید؛ چنانکه زن خبر نداشت و زیر تخت پنهان شد» (وراوینی، ۱۹۰۹: ۲۲۵؛ همو، ۱۳۷۶: ۴۲۸؛ همو، ۱۳۹۸: ۱۹۳). نسخهٔ موزهٔ باستان‌شناسی در این فقره یک افتادگی را پُر می‌کند: «جولاهه بیرون رفت و برفور به قهقری باز آمد و در خانه خزید» (برگ ۱۶۶ پ).



قهقریٰ / قهقرا به معنی «نوعی از سپسایگی و به عقب رفتن» آمده است (دهخدا، ج ۱۲، ۱۷۸۲۶) و با افزودن واژهٔ «قهقری» تصویرِ واپس خزیدنِ جولاهه به جانب خانه و زیر تخت، به‌خوبی نمایان می‌شود. در قصص‌الأنبیاء پوشنگی می‌خوانیم: «ایشان جامه بستَدَند و پشت سوی پدر کردند و به قهقریٰ بیامدند و آن جامه بر او افگندند. چون نوح از آن حال خبر یافت، حام را دعای بد گفت» (بوشنجی، ۱۳۸۴: ۱۳۶).

۸. اگر راست گوید / اگر نیز راست گوید

«و حقیقت دان که آن عیب که از یک دروغ گفتن بنشیند، به هزار راست برنخیزد؛ و آن‌که به دروغ‌گویی منسوب گشت، اگر راست گوید از او باور ندارند» این قسمت در هر سه چاپ چنین است (وراوینی، ۱۹۰۹ م: ۳۶؛ همو، ۱۳۷۶: ۶۹؛ همو، ۱۳۹۸: ۳۳). نسخهٔ موزهٔ باستان‌شناسی با افزدن «نیز» که به معنای «زان پس و مِن‌بَعد» است (شاد، ۱۸۸۹- ۱۸۹۲م: ج ۲، ۶۵۶؛ خلف تبریزی، ج ۴، ۲۲۲۶) این جمله را از منظر معنایی انسجام می‌بخشد: «و آنکه به دروغ‌گویی منسوب گشت اگر نیز راست گوید باور ندارند» (برگ ۲۸ پ).



نتیجه‌گیری

نسخهٔ مرزبان‌نامه به شمارهٔ ۲۱۶، محفوظ در کتابخانهٔ موزهٔ باستان‌شناسی استانبول کهن‌ترین نسخهٔ شناخته‌شده از این متن در جهان است که دهم رمضان سال ۶۹۸ هجری به خط نسخِ خوش و هنریِ مرتضی بن ابی‌طاهر بن احمد کاشی در ناحیهٔ شرقی بغداد استنساخ شده است.

این نسخه که در ۲۱۵ برگ ۱۷ سطری، در کُرّاسه‌های ده‌تایی و بر کاغذ نخودی‌رنگ شرقی کتابت شده جز رَنگه‌نویسی تزئین و صفحه‌آراییِ خاصی ندارد و کاتب کوشیده با رسم هنرمندانهٔ حروف و کلمات که با امساک در نقطه‌گذاری همراه شده متنی مضبوط فراهم کند. نسخه از «دست رستخیزِ حوادث» در امان مانده و جز دو برگ افتادگی که در اواخر قرن یازدهم در عثمانی نونویس و بدان افزوده شده و اندکی آب‌دیدگی که به شمار اندکی از برگه‌ها سرایت کرده آسیب دیگری ندیده است. این نسخه گشتگی‌ها (= تصحیفات) و افتادگی‌ها و افزوده‌ها و فقرات مبهم و بدخوانی‌ها و دگرگونی‌های گسترده در نسخه‌های دیگر را که به هر سه طبع مرزبان‌نامه راه یافته آشکار می‌کند که در پایان مقاله نمونه‌هایی از آنها ارائه شده است.

مرزبان‌نامه نسخهٔ آناتولیایی ندارد و می‌توان یزد و شیراز و بغداد را کانون‌های کتابت این متن دانست و گفت مرکز و غرب ایران کانون کتابت و محل خوانده شدن این متن بوده‌اند.

این نسخه سه نگاره دارد که تلفیقی از دو مکتب هنر نقاشی بغداد و شرق دورند. در هر سه، شخصیتی مقدس یا پادشاهی مقتدر یا دانشمندی فاضل در مرکز نقشند و جمعی از مریدان و زیردستان و شاگردان در حاشیه. در نگارهٔ نخست پیامبر(ص)، در نگارهٔ دوم سعدالدین وراوینی و در نگارهٔ سوم ایلخان یا وزیر نشسته‌اند. به تصویر کشیدن پیامبر اسلام(ص) از نوادر کارها بوده و ما در نسخه‌های خطی پیش از قرن هفتم نسخه‌ای نمی‌شناسیم که شمایل رسول اسلام(ص) در آن نقش شده باشد.

یادداشت‌ها

۱. نسخهٔ شمارهٔ ۶۴۷۶ کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا، تاریخ کتابت: ۷۶۲، خط: نسخ، تعداد برگ: ۱۲۷، تعداد سطر: ۲۱.

۲. نسخهٔ شمارهٔ ۶۸۶ کتابخانهٔ دانشگاه استانبول، تاریخ کتابت: ۷۴۲، خط: نسخ، تعداد برگ ۲۱۸، تعداد سطر: ۱۵.

3. Charles Schefer, Chrestomathie persane, Vol 1, pp. 172-199, paris 1885.

4. Marianna Shreve Simpson. "The Role of Baghdād in the formation of Persian painting", in Šahryār Adle, ed., Art et societe dans le monde iranien, Paris, 1982, pp. 91-115.

۵. برای دستیابی به نسخهٔ مرزبان‌نامه در موزهٔ باستان‌شناسی استانبول از دو دوست عزیز خواستیم که یاری‌مان کنند: دکتر محمد افشین‌وفایی، استاد دانشگاه تهران و مدیر انتشارات بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، و پروفسور عدنان کارا اسماعیل اوغلو، مدیر گروه زبان‌ها و ادبیات شرقی دانشکدهٔ علوم و ادبیات دانشگاه قیریق‌قلعه (Kırıkkale University) و رئیس انجمن تحقیقات مولاناشناسی آنکارا (Mevlana Araştırmaları Derneği). نخست محمدجانِ افشین‌وفایی به تصاویر این نسخه دست یافت و در اختیار ما گذاشت و پس از مدتی کوتاه پروفسور عدنان، به لطف رئیس کتابخانهٔ موزهٔ باستان‌شناسی تصاویر نسخه را مرحمت کرد. قدردانِ هر دو رفیق ارجمندِ سخاوتمندیم.

در معرفی این نسخه از راهنمایی‌های عالمانهٔ یار عزیزِ شفیقِ یگانه دکتر امیر منصوری بهره‌مند بوده‌ایم؛ از جان، منّت‌پذیر و حق‌گزاریم.

۶. این کلمه در گوشهٔ ساییده شدهٔ برگه افتاده و خوانا نیست؛ اما ازپیدایی سه حرف «ق،ی، م» در آغاز آن و قوافی شعر می‌توان اطمینان کرد که «قیمت» است.

۷. این کلمه ناخواناست و شاید تلفظی از «استعداد» باشد؛ البته باز با این وصف، حرف «را» اضافه است که ممکن است خطای ذهنی نویسنده باشد که فعل را گذرا به مفعول فرض کرده و «را» نوشته.

۸. عجایب‌المخلوقات (کتابت ۶۷۸)، رسائل اخوان‌الصّفا (کتابت ۶۸۶)، تاریخ جهان‌گشای جوینی (کتابت ۶۸۹) و منافع‌الحیوان (۶۹۰).

کتابنامه

فارسی

اوحدی مراغه‌ای، ا. (۱۳۴۰). دیوان. تصحیح سعید نفیسی. امیرکبیر.

بوشنجی، ا. (۱۳۸۴). قصص الانبیاء. ترجمهٔ محمد بن اسعد بن عبدالله الحنفی التُستُری. تصحیح سیدعباس محمدزاده. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

حسینی منشی، م. م. (۱۳۸۵). ریاض‌الملوکِ خانی. به کوشش ایرج افشار و فرشته صرّافان. بنیاد موقوفات محمود افشار.

خلف تبریزی (برهان)، م. (۱۳۴۲). برهان قاطع. به اهتمام محمد معین. کتابفروشی ابن‌سینا.

دهخدا، ع. (۱۳۷۷). لغتنامه. انتشارات دانشگاه تهران.

سپهسالار، ف. (۱۳۹۱). رساله در مناقب حضرت خداوندگار. تصحیح و توضیح محمدعلی موحد و صمد موحد. کارنامه.

سروری، م. ق. (۱۳۳۸). مجمع‌الفرس. به کوشش سیّد محمد دبیرسیاقی. کتابفروشی علی‌اکبر علمی.

سیمسون، م. (۱۳۷۹). نقش بغداد در تکوین نقاشی ایرانی. در هنر و جامعه در جهان ایرانی. به‌کوشش شهریار عدل. توس.

شاد، م. پ. (۱۸۸۹– ۱۸۹۲ م.) فرهنگ آنَندَراج. لَکهنَو: مُنشی نَوَلکَشور.

نخجوانی، محمد بن هندوشاه. (۱۳۹۵). دستورالکاتب فی تعیین المراتب. تصحیح علی اکبر احمدی دارانی. میراث مکتوب.

نفیسی، ع. (۱۳۱۷–۱۳۲۰). فرهنگ نفیسی (فرنودسار). شرکت چاپ رنگین.

وراوینی، س. (۱۹۰۹م/۱۳۲۷ ق). مرزبان‌نامه. به تصحیح و تحشیهٔ محمد بن عبدالوهاب قزوینی. مؤسسهٔ بِریل.

وراوینی، س. (۱۳۷۶). مرزبان‌نامه. به تصحیح محمد روشن. اساطیر.

وراوینی، س. (۱۳۹۸). مرزبان‌نامه. به تصحیح محمدرضا برزگرخالقی و عفت کلباسی. زوّار.

به زبان‌های دیگر

Schefer, C. (1885). *Chrestomathie persane* (Vol. 1). Hachette Livre Bnf.

Simpson, M S. (1982). The role of Baghdad in the formation of Persian painting. In Š. Adle (Ed.), *Art et societe dans le monde iranien* (pp. 91-115). Éditions Recherche sur les civilisations.

نسخهٔ خطی

وراوینی، سعدالدین، مرزبان‌نامه، ترکیه، استانبول، کتابخانهٔ موزهٔ باستان‌شناسی، شمارهٔ ۲۱۶، کتابت‌شده به سال ۶۹۸ هـ ق. زبان: فارسی.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2024.80943.1401

CC BY

Exploring Animality Concept in Simin Daneshvar's *Suvashoun*

Received: February 6, 2023/ Accepted: February 6, 2024

Asad Abshirini[1]

Abstract

Animal is viewed in traditional literature as a tool and symbol that shows the human attitude. In the new perspective, however, especially in Deleuze's view, the animal is no longer a tool in hands of humans but humans must submit themselves to the animal and get close to animality. Considering the new concept, this study used the ideas of such thinkers as Deleuze and other related postmodernist thinkers to examine the characters and features of *Suvashoun* novel from the perspective of animality. The main themes that this study discussed are *animality, childhood, madness, humanity*. Regarding animality, we see Suvashoun a dialectic, where antithesis appears in Yusuf's humanity. Madness and prison are means used for liberating man from his subjectivity in prison. That is why Zari takes her vow to the madhouse and distributes it among the prisoners. Desire and body, childhood and femininity, Kelo's personality and MakMahon's poetry, and Dr. Abdollah Khan's mysticism leaves no room for human humanity of Yusuf. He should be the contemporary Siavash, whose head is innocently cut off in the bowl of his mythical innocence. Such a Suvashoun not only ensures the liberty of his soul but accomplishes the animality of Zari.

Keywords: Contemporary Literature, Simin Daneshvar, Animality, Humanity, Subject, Childhood, Desire, Madness, Body.

1. Assistant professor of persian Language and Literature, shahid chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. E-mail: a.abshirini@scu.ac.ir

Extended Abstract

1. Introduction

In traditional literature, animal is usually a tool and symbol indicating the human attitude. It is a means for showing ideology and expressing moral, religious, and mystical issues. In the new perspective, however, especially in Deleuze's view, the animal is no longer a tool in hands of humans but humans must submit themselves to the animal and get close to animality. No research has been conducted on contemporary fictions from this perspective. In *Suvashoun*, some characters have gone towards becoming animals. So, exploring the issue was one of the gaps needed to be explored. From this perspective, the animal in modern literature is no longer a means. Simin Daneshvar, creating Zari character and her tentative animal-like society, makes the revolution in text that Al-Ahmad and Yousuf could not establish because of their ideological failure.

2. Method

This study used an analytical and critical method and the ideas of such thinkers as Deleuze and other related postmodernist thinkers. The study tried to examine the characters and features of Suvashoun novel from the perspective of animality.

3. Results

Suvashoun narrates the story of the death, which is the death of Yusuf's life; that is, the death of an "animal". The animal, in the sense that we mean, that is Deleuze's meaning, is protagonist of *Suvashoun* and the counterpart of Zari. Zari is the one in whom subjectivity becomes voiceless animals. The main themes that this paper deals with are as follows.

Becoming animal: The word "animal" (حیوان) in Persian is derived from "live" (حی) and life. Its suitable verb is "becoming" (شدن) and not "being" (بودن), because we become animals. Madian and Sahar are two animals in *Suvashoun* that play role in the theme of the story. The two permeate each other, "become" adjacent, and in their "becoming", the "defined" entities achieve the "highest singularity". From the perspective of animality, we can say about the characters of *Suvashoun* the following issues. Sahar: in *Suvashoun* is not only the name of a woman but also the name of a "horse/animal" and the name of a natural phenomenon. Madian (horse): If we consider Sahar and Guilantaj symbols of "animality" of Zari in her youth, Madian can be seen as Zari's femininity as Madian is under her Yusuf's thigh. Zari: The relationship between Zari and the dominance of "animality" in this research is the kind of relationship that makes her away from the concept "human", which is Yusuf.

Zari tolerates Yusuf just like Madian and Sahar carry and tolerate being under the feet of Yusuf and Khosrow.

Childhood: Marjan and Mina, the fetus in Zari's stomach, Guilantaj, Khosrow and Hormoz (the dead child of Ammeh Khanom and Sahar's youngness), all indicate the presence of a dimension of childhood in this novel, which intends towards one way or another, depending on the presence of Yusuf's subjectivity or Zari's animalilty.

Madness: Zari's un-subjectivity does not mean that she is completely away from "agency". Dealing with the madhouse and prison is a way from Zari's habit, which puts her subjectivity beyond Yusuf's house. Her presence among the outcasts of society shows implicitly that she seeks a space for dialogue; the dialogue with the prisoners, whose "voice" is always silent like that of "animals". In *Suvashoun*, Mrs. Fotouhi represents the mad dimension of that partisan logic that her brother, Mr. Fotouhi, is an influencing member. Kelo is an "other" who is added to the story as the object of Zari's "animality" desire. "Kelo" means mad in the south Iran. Bringing him to Zari's house by the order of Yusuf, who is the symbol of modern rationality, imposes a symbolic analysis.

Humanity: "Animality" is the concept forgotten over the history of mankind because of the concept "perfect man". Giving some examples of the presence of manifestations and features of "man", this research examined her role in *Suvashoun*. *Yusuf:* The duty that Yusuf feels heavy on his shoulders based on his mythic and not historical awareness is exactly the same that Zari's "becoming an animal" carries and Yusuf's "human being" does not. *Khosrow and Fotouhi*: Khosrow and Fotouhi are discussed under one heading as Zari's look at both of them shows a thing from the tension between her and her husband, Yusuf. Khosrow in the Lacanian symbolism bears "father's name".

4. Discussion and Conclusion

In the matter of animality, we see Suvashoun a dialectic, where antithesis appears in Yusuf's humanity. A novel that its weight is on a horse (Sahar) and its human correspondent (Zari), Khosrow and Yusuf are riders who fall from the horse. Madness and prison are means used for liberating man from his subjectivity in prison. That is why Zari takes her vow to the madhouse and distributes it among the prisoners. Desire and body, childhood and femininity, Kelo's personality and MakMahon's poetry, and Dr. Abdollah Khan's mysticism leaves no room for human humanity of Yusuf. He should be the contemporary Siavash, whose head is

innocently cut off in the bowl of his mythical innocence. Such a Suvashoun not only ensures the liberty of his soul but accomplishes the animality of Zari.

Keywords: Contemporary Literature, Simin Daneshvar, Animality, Humanity, Subject, Childhood, Desire, Madness, Body

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2024.80943.1401

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

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۲، پاییز ۱۴۰۲، صص ۵۹-۹۸
مقالهٔ پژوهشی

بررسی مفهوم «حیوانیّت» در *سووشون* سیمین دانشور

تاریخ دریافت: ۱۷ بهمن ۱۴۰۱/ تاریخ پذیرش: ۱۷ بهمن ۱۴۰۲

اسد آبشیرینی[۱]

چکیده

سووشون را باید از زبانِ حیوان خواند. جایی‌که زبانِ انسانی از تَکَلُّم فرومی‌ماند، آوایِ حیوان است که «می‌ماند». زنانگیِ و حیوان، زری و سَحَر و مادیان، یُوسُف و آنچه ادامهٔ سوژهٔ مردانهٔ اوست را، به پرسش می‌خوانند. کودکی و جنون و زندان، همان‌هایی که تن به دلالت و ایده‌باوری نمی‌دهند، تن‌هایی‌اند که در میل و بی‌معنایی خویش، حیات را تجربه می‌کنند. حیاتی که با زندگیِ یُوسُف، مرگ بود و با سووشون، «حیوانیّت» دوباره به روح زری باز خواهد گشت. نگارنده در این پژوهش در تحلیلِ شخصیّت‌شناسی و عناصرِ رمانِ سووشون، از آرایِ دلوز و متفکرانی که در مغناطیسِ اندیشهٔ پُست‌مدرنیستیِ او می‌گنجند، بهره برده است. نهایت آن‌که همان آرزوی دیرینه‌ای که سیمین در خاطرات کودکی‌اش به آلِ احمد واگویه کرده بود: «همیشه عاشق یک اسب بودم!».

کلیدواژه‌ها: ادبیّاتِ معاصر، سیمین دانشور، حیوانیّت، انسانیّت، سوژه، کودکی، میل، جنون، بدن.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. E-mail: a.abshirini@scu.ac.ir

۱. مقدّمه

سووشون روایتِ مرگی است که خود زندگیِ یوسف بود، مرگِ «حیوانیّت!». حیوان، به آن معنایی که ما مراد می‌کنیم، -معنیِ دُلوزیِ کلمه- یعنی «سهیم شدن در حرکت، گذشتن از آستانه، رسیدن به پیوستارِ شدّت‌هایی که ارزششان فقط در خودشان است، آنجا که همهٔ شکل‌ها مُنحل می‌شوند، همچنان‌که همهٔ دلالت‌ها، دال‌ها، مدلول‌ها. تا بهایی شوند برای پیدایی سازمایهٔ بی‌شکلِ جریانِ گریز، نشانه‌های فاقدِ دلالت» (دلوز، گتاری، ۸۵:۱۳۹۲).

قهرمانِ داستانِ سووشون، ضدِّ قهرمانِ زری است، زریِ بی‌دلالت! آن‌که در او سوژگی، برخیِ حیوانِ بی‌آوا می‌گردد «حیوانات سخن نمی‌گویند، تنها آن‌ها هستند که ساکت می‌مانند. در جهانی که دیگر کاری به‌جز سخن گفتن ندارد، در جهانی که حولِ محورِ هژمونیِ نشانه‌ها و گفتمان شکل گرفته است، سکوتِ آن‌ها سنگینیِ بیشتری دارد» (بودریار، ۱۸۴:۱۴۰۰). مادیان و سَحَر، خانمِ فتوحی و کِلُو و مک‌ماهون، عمّه‌خانم و حتّی گیلانْ‌تاج ـدخترِ کوچکِ حاکمـ سودابهٔ هندی و حاج‌آقا ـپدرِ یوسف و خانمْ‌فاطمهـ اینها یا حیوانند یا خود اگر که انسانند «دیگر انسان و حیوانی در میان نیست؛ چراکه هر یک دیگری را در تلفیقِ سیلان‌ها، و در تداومِ شدّت‌های وارونه‌شونده، بی‌وطن کرده‌اند. مسأله حالا بر سرِ شدن است و باز کردنِ واژه‌ها به رویِ شدّت‌های نامنتظرِ درونی. در خدمتِ کاربردِ شدید و دلالتْ‌زدودنیِ زبان» (دلوز و گتاری، ۲۲۴:۱۳۸۴).

ما در خوانشِ سووشون، وَجْهِ ارتباطیِ نشانه‌ها را نمی‌خوانیم. به گفتهٔ بنیامین این نوشته‌های بینِ سطور است که منشِ بیانگریِ متن را، آشکار خواهد کرد (احمدی، ۳۷:۱۳۹۳). هم آن‌چیزی که ادبیّاتِ اقلیّت[1] نامیده می‌شود «اقلیّت یعنی پراکندن و تکّه‌تکّه کردنِ هر آنچه که سوژه است. دال است، معناست. تفسیر است. اقلیّت یعنی تجربه‌گری نه تفسیر. اقلیّت یعنی نظمِ مستقرّ، زبانِ مستقرّ، ادبیّاتِ مستقرّ را درهم شکستن، پیاده کردن» (دلوز، گتاری، ۲۷:۱۳۹۲).

اشارهٔ دلوز در «مارسل پروست و نشانه‌ها»، آنجایی در بابِ هیروگلیف می‌گوید نیز همین است «درواقع، لوگوس وجود ندارد، بلکه فقط هیروگلیف‌ها هستند که وجود دارند. ماهیّت‌ها درعین‌حال، هم چیزهایی هستند که باید بیان شوند و هم خودِ بیان می‌باشند. ماهیّت همه‌جا همانند هیروگلیف است. اتّفاقی بودن و اجتناب‌ناپذیر بودن، از خصیصه‌های آن است» (دلوز، ۱۴۸:۱۳۸۹). تا دور نشده‌ایم یادآور شویم که التفاتِ ما به اقلیّتِ نشانه‌ها در سووشون، بی امعانِ نظری به مؤلّفِ اقلِّ آن هم نیست، زنی که «در حاشیهٔ جامعهٔ شکنندهٔ خود قرار داشته باشد، یا یکسر نسبت به آن بیگانه باشد، این شرایط به او امکان می‌دهد تا جامعهٔ ممکن و محتملِ دیگری را بیان کند و ابزار و

احساساتِ دیگری بیافریند» (دلوز، گتاری، ۲۱۷:۱۳۸۴).

سیمینِ دانشور، با خَلقِ زری و جامعهٔ ممکنِ حیوان‌خویِ او در سووشون، انقلابی را که آلِ احمد و یوسف با شکستی ایدئولوژیک، نتوانستند به کُرسی بنشانند، در متن برپا می‌کند. از آن سویِ حیوان، انسان را داریم، «انسانِ زبانمند»! آن‌که او «آگاهیِ جوهری را پشتِ زبان و گفتار پیش‌فرض می‌گیرد، آگاهی‌ای که بر زبان مقدّم است و گفتار را به‌مثابهٔ نوعی ابزار جهت ابراز یا بیان و وسیله‌ای برای ارتباطِ میانِ سوژه‌های کاملِ خودآگاه به کار می‌گیرد» (آگامبن، ۱۷:۱۳۹۱).

در این زمینه‌ای که ما بحث می‌کنیم، چندان فرقِ فارقی هم میانِ یوسفی که بر مادیان سوار است و در کارِ نعل‌بندیِ سحر!، فرزندش خسرو، حاکمِ شیراز، خان‌کاکا، عزّت‌الدّوله و زینگرِ انگلیسی، به‌واقع نمی‌بینیم. همهٔ این کسان را که برشمردیم آنچه با هم متّفق می‌گرداند، تخته‌بندیِ سوژه است. سوژه‌ای از آن دست که تَکْ‌بازیِ زبانیِ یوسف برقرار می‌سازد با کلانْ‌روایتِ مارکسیستی‌اش از رهایی بشر «در این روایت، بازی‌های زبانیِ مختلف مانندِ بازیِ زبانیِ علم، بازیِ زبانیِ تضادها و جنگ‌هایِ طبقاتی، بازیِ زبانیِ اخلاق و فلسفه و جز آن، همگی زیر چترِ کلّیِ رهایی بشر، بیانگر پیشرفتِ دائمیِ از جهتِ تولیدِ ثروتِ مادّی و بهبودِ اخلاقی است» (ولمر، ۳۴:۱۳۹۳). آن‌هم در جهانی که به قول خودِ مارکس «هر آنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به هوا می‌رود» (برمن، ۱۷۳:۱۳۸۶). ماهیّتِ ریزومیِ حقیقت (شایگان، ۱۴۸:۱۳۸۱)، درختِ تنومندِ رژیم‌های حقیقت‌مندی (فوکو، ۵۸:۱۳۹۶)، را از ریشه می‌زند. آنچه که بر جای می‌ماند، چیزی جز بدن نیست «چیزها بدنند، بدن و نه ایده. این به آن معناست که چیزها کُنشند، حدِّ یک چیز، حدِّ کُنشِ آن چیز است و نه کرانْ‌نمای شکلش؛ بنابراین یک چیز توان است نه صورت» (دلوز، ۱۸۵:۱۴۰۱).

در سووشون، زری به همان میزانی که از بدنمندی و از توانِ خویش بهره می‌برد، یوسفِ صورت‌گرا نیز در ایده‌های‌اش مرگ را تجربه می‌کند «در رانهٔ مرگ، فُرم یا صورتِ خنثی‌کننده و نفی‌کنندهٔ اگو، تسلیمِ براندازی می‌شود، تنش میانِ صورت‌های موجودِ نسبتاً ثابت با شورِ ناب و فردیّت‌یافتهٔ طبیعت است که از سویِ چنین صورت‌هایی مسدود می‌شود، شوری که از ویرانیِ این صورت‌ها به‌منزلهٔ راهی برای رهایی خود از انقیاد، استقبال می‌کند» (بوتبی، ۱۲۱:۱۴۰۰). ما مرگ یوسف را، طُغیانِ میلِ حیوانیّتی می‌دانیم که در زری عُمده گشته، به سووشونِ ویرانیِ صورت‌های ایدئولوژیکِ او ختم می‌گردد، «مضمونِ مرگِ سوژه با مضامینِ دیگری همچون مرگِ ایدئولوژی همراه است. از پایانِ هرگونه آرمان‌خواهی، مطلق‌گرایی و تعصّب خبر می‌دهد» (فرهادپور، ۲۳۵:۱۳۸۹).

نوعِ نگاهِ سوژه‌باورِ قهرمانِ یوسف به قضایا، معنیِ «کلکسیونر» بنیامین را به ذهن متبادر می‌کند، در هم‌بوده‌گیِ تقابلش با زریِ «تمثیل‌پرداز»: «ترفندِ کلکسیونر، همسان‌سازی است. برخلافِ تمثیل‌پرداز که به نقاطِ افتراق و تکینگی و گسست‌ها می‌نگرد. کلکسیونر، همواره با روش‌مندی، فرمول‌بندی و طبقه‌بندیِ مفاهیم و گزاره‌ها، به دنبال آن میل و رانه‌ای است که روشنگری از ابتدا در پی آن بود، میل به سلطه!» (بنیامین، ۱۴۰۰:۳۹).

ما در خلالِ تحلیلِ بحث، مخاطبِ خویش را التفات خواهیم داد، که بی‌التزامیِ یوسف به «شورها و تکینگی‌ها»، راه را بر انسداد گفت‌وگومندیِ او بیشتر خواهد بست «کارکردِ حقیقت‌گویی بر دوشِ هیچ‌کدام از شخصیّت‌ها نیست، بلکه این تلاقیِ شورهاست که منجر می‌شود به آن‌که حقیقت همچون آذرخشی در یک لحظه بدرخشد، بی آن‌که کسی مسئول آن باشد، بدونِ اراده‌ای که جست‌وجوگرِ حقیقت باشد» (فوکو، ۱۴۰۰:۱۵۳). بی‌تاریخیِ یوسف، خود از این منطقه است که شکل می‌بندد. او با فاصله‌گیری از «تلاقیِ شورها»، راه را بر جهانِ اسطوره‌ای هموار می‌سازد، که درو هرچه هست، تاریخ و گفت‌وگو نیست! «اسطوره ایستاست. عناصرِ اسطوره‌ای در یک نظامِ بسته جای دارند و می‌توان گفت که این نظام در تضاد با تاریخ که نظامی باز به شمار می‌آید، قرار دارد» (استروس، ۱۳۷۶:۵۳). در «شفافیّتِ شیطانی»، ما با جهنّمِ «خود» دست‌وپنجه نرم می‌کنیم، جایی‌که «انکارِ دگربودگی» است (بودریار، ۱۳۹۶:۱۵۴). یوسُف و آقای فتوحی، در توهّمِ ساختنِ تاریخ، نُخستْ‌قدمی که برمی‌دارند، حذفِ «دیگری» است، دیگریِ زری و خانمِ فتوحی! «دیدگاهِ متافیزیکی به دلیلِ داعیهٔ غلبه بر دیگربودگی و درکِ کلّیتِ جهان، ناتوان از تفسیری تاریخی دربارهٔ چگونگیِ پدیدار شدنِ مقولاتِ بنیادی خود است. این تعاملِ گفت‌وگوییِ فرد با دیگری است که تاریخ را می‌سازد» (فالزن، ۱۳۹۹:۷۷).

علاقه‌مندیِ زری به دارالمجانین، زندان و بیمارستان، همان‌جاهایی که «دیگریِ» جامعهٔ توده‌وار و آرمانی یوسف به شمارند، از رهگذرِ همین مفهومِ «حیوانیّت» است که توضیح می‌پذیرد. در این نهادها، آنچه به کار است، «بدن» است و تنها «بدن»، نه «ذهن» و نه «ایده» «تن باید اساسِ پرسشِ ما باشد و نه توانایی سترونِ ایده یا فکر برای همسازی با جهانی فوقِ حساس و دور. درواقع این تن است که باید به آن اعتماد کنیم نه روح که زادهٔ تخیّلِ ماست. در ما باور به تن از باور به روح بنیادی‌تر است» (اسپیندلر، ۱۴۰۰:۸۰). حضورِ شخصیّت کِلُو در خانهٔ یوسف آن هم به‌دستِ خودش، «میانجیِ محوشونده»‌ای است که از خلالِ جنونِ سوژگیِ او نشأت گرفته است «ژیژک این میانجیِ محوشونده را به گذرگاهی از میانِ جنون تعبیر می‌کند، ازاین‌رو، جنون از منظرِ ژیژک، پیش‌نیازِ سلامتِ عقل، یعنی به هنجار بودنِ سوژهٔ متمدّن است» (مایرز، ۱۳۸۵:۶۱).

این‌که یوسف تلاش می‌کند کِلُو را سوژه‌مند کند، او را به مدرسه بفرستد، ادب و آداب بیاموزد، خواسته‌ای است که نه‌تنها از زری، از سهراب، برادرش رستم و نیز مجید هم دارد. در این میان، زری با کِلُو هم‌داستان است و با صداهایِ خاموشی که هرگز به گوش نمی‌آیند، صدایِ «حیوان»! انعکاسِ این «صدا»ست که در شیهۀ مادیان و سحر، همیشه «می‌ماند»، جُز این، پژواکِ آن در زندان، مریض‌خانه و دارالمجانین، به گوشِ هوشِ زری، شنیدنی است. باید گفت که طرفِ گفت‌وگویِ زری، حیوانِ زبان‌بسته است نه یوسفِ زبان‌دان! آن شخصیّت‌هایی که او با آن‌ها به هم‌زبانی می‌رسد: خانمِ مسیحادم، علی، کِلو، خانمِ فتوحی و دکتر عبدالله‌خان، همگی در این نکته با او اشتراکِ راهبردی دارند: آن‌ها به‌نوعی لُکنتِ زبانِ حیوانی دُچار آمده‌اند که در اقلیّت جنسیِ زری، مادیان و سحر، جمع گشته است «سایکوز یا جنون، قطعِ ارتباط با گفتارِ جمعی است. شخصِ سایکوتیک باید یک زبانی بسازد تا بتواند دوباره با آدمیان ارتباط برقرار کند؛ بنابراین، مسألۀ زبان، همیشه در سایکوز مطرح است» (پروا، ۱۴۰۰: ۱۴۵).

همان‌گونه که کِلُو با ورودش به خانۀ زری، پایِ جهانِ دیوانگان را به ساحتِ انسانی و حیوان ـمادیان و سَحَرـ باز می‌کند، زری نیز با ادای نذرش به دارالمجانین، حقوقِ دیوانگی و حیوان بودنش را پرداخت می‌کند «در عصرِ کلاسیک، جنبۀ حیوانیِ جنون به‌طورِ بارز معرّفِ آن بود که دیوانه بیمار نیست، هدفِ آن‌ها ارتقایِ حیوان به مرتبۀ انسانیّت نبود، بلکه بازگردانیدنِ انسان به خصوصیّاتِ نابِ حیوانی‌اش بود» (فوکو، ۱۴۰۱: ۸۹). زبانِ جنون‌ـحیوانیِ زری در زندانِ خانه‌اش، اسیرِ دلالت‌ورزی‌های تشکیلاتیِ یوسفی است که از حقوقِ جانوری‌اش خبری نیست «زبان به دنبالِ آن است که در سرشاریِ صدا، حقوقِ جانوری‌اش را احقاق کند، امّا با بی‌رحمی تسلیمِ دلالت می‌شود، امرِ نشانه‌ای واردِ قیدوبندهای امرِ نمادین می‌شود» (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۶). بی‌راه نیست که سَحَرِ کم‌سن‌وسالِ مادیان را استعاره‌ای[۲] از مرجان و مینایِ زری بدانیم و در ادامۀ حیوان‌بودگی و جنون، کودکی را هم به‌اصطلاح کریستوایی‌اش، «کورایِ نشانه‌ای» بپنداریم، ویژه‌تر آن‌که جنینی هم در زهدان زری، نیآلودۀ به جهان نمادین، در بی‌دلالتی خویش به دنیا نمی‌آید «کورا آن فضایی است که معنای خلق‌شده، در آن نشانه‌ای است: بازآوایی‌ها، زبان‌پریشی‌ها، ضرب‌آهنگ‌ها و طنین‌های بیانِ کودکی که هنوز نحوۀ ارجاع به اشیاء را نیاموخته، یا بیانِ روان‌پریشی که توانایی استفاده از زبان به شیوه‌ای درست و بامعنا را از دست داده است» (مک‌آفی، ۱۳۹۲: ۳۹).

تعلیقِ زبان در کودکی و جنون، زنانگی و حیوانیّت، وضعیّتی شعرگونه را پایه می‌نهد که حضورِ قاطعِ مَکْماهون را ازین سان دلپذیر کرده است، هم‌او که شاعرِ کودکانِ زری است و در آخرین بَندِ شعرش هم از سَحَر می‌سراید، «کارِ هنری به‌مثابۀ اپوخه و ریتم است. در این ساحتِ زمانیِ اصیل، وضعیّتِ شاعرانۀ انسان بر رویِ زمین، معنایِ راستینِ

خود را می‌یابد، در اپوخهٔ پوئتیکی[۳]، انسان در-جهان- بودن‌اش را به‌مثابهٔ وضعیّتِ بنیادینِ خویش تجربه می‌کند» (آگامبن، ۱۴۰۰:۱۳۰). این هم آخرین سطرِ شعرِ حیوانیِ مَکْ‌ماهون: «در راه که می‌آمدی، سحر را ندیدی!» (سووشون، ۳۰۶).

۲. پیشینهٔ پژوهش

در بررسی رمانِ سووشون، با این نگاهِ انتخابیِ ما که مبتنی بر اصلِ حیوانیّتِ دلوزی است، تا کنون پژوهشی صورت نگرفته است. برخی از پژوهش‌ها مانند مقالهٔ «هویّتِ زن در دوگانگی شخصیّت‌های داستانی اثر»، نوشتهٔ فاطمه غلامی و مهدی دادرضایی به انعکاسِ زنانگی در رمان سووشون پرداخته‌اند که با کارِ ما فاصله دارد. غالبِ کارهای دیگر یا ازین جنس‌اند، یا آن‌که همچون مقالهٔ مریم محمودی و فائزه اشرفیان با عنوان: «نقد و تحلیلِ مضامین اجتماعی رمان سووشون»، سایرِ جوانبِ محتوایی، سبکی و نیز مکتبیِ اثر را برجسته کرده‌اند. خواننده با مطالعهٔ پژوهشِ پیشِ رو، به این نکته التفات خواهد یافت که مفهومِ «حیوان»، چه نقش‌مایهٔ مرکزی را در پیشبرد جوانبِ گونه‌گونِ روایت سووشون، بر دوش می‌کشد.

۳. تحلیلِ بحث

۳. ۱. حیوان شدن

به همان صورتی که واژهٔ «حیوان» از «حیّ» و حیات و زندگی نشأت گرفته است، فعلِ درخورش نیز، «شدن» است نه «بودن»، چراکه ما حیوان «می‌شویم» «اِنفعالْ‌دادْها، دقیقاً عبارتند از این شدن‌های ناانسانیِ انسان. ما در جهان نیستیم، ما با جهان می‌شویم. همه‌چیز تماشا و شدن است. ما عالم می‌شویم، حیوان شدن، گیاه شدن» (دلوز-گتاری، ۲۲۶:۱۳۹۳). مادیان و سَحَر، دو حیوانی هستند که در داستانِ سووشون، کارکردی پی‌رنگی می‌یابند. ما در تبیینِ جایگاهِ این دو جانور، نه بر سلوکِ معنایابی و نمادمحوریِ معمول خواهیم رفت که از نگاهِ ما «حیوانیّت» یک چشم‌انداز است نه استعاره «در حیوان شدن از امرِ استعاری خبری نیست، نه سمبولیستی در کار است نه تمثیلی. حیوان شدن یک چشم‌انداز است نه بیانیه‌ای دربارهٔ حقیقتِ مطلق. حیوان شدن فرایندی یگانه را فراهم می‌آورد، روشی یکتا که جایگزینِ سوبژکتیویته می‌شود» (همان، ۱۲۱). از این منظر، تناظری است میانِ ساحتِ انسانیِ زری و حیوانیِ سَحَر. این دو در همدیگر رسوخ می‌کنند، مجاور «می‌شوند» و در «شدن»شان، وجودهای «تعریف‌شده»، به «منتهایِ تکینگی» می‌رسد «ما با آن اسب بازی نمی‌کنیم، همان‌طور که از این اسب تقلید نمی‌کنیم، ما در عوض،

یک اسب می‌شویم. درحالی‌که به یک منطقهٔ مجاورت دست می‌یابیم که در آن دیگر نمی‌توانیم از آنچه داریم می‌شویم، متمایز گردیم» (دلوز، ۱۷۸:۱۳۹۶). ما جلوتر نشان خواهیم داد که آن‌کسی که با سَحَر «بازی می‌کند»، خسرو است نه زری! خسروی که خود «تقلیدی» است از پدرش یوسف که مادیان و زری و هر آنچه را که بوی «حیوانیّت» می‌دهد، به «بازی» گرفته است. زری، سحر «می‌شود» و بالعکس.

۳. ۱. ۱ سَحَر

سَحَر در سووشون نه‌تنها نامِ زن است، که نامِ «اسب/حیوان»، و نامِ یک جریانِ طبیعی نیز هست، سپیده‌دم! «تاریخِ طبیعی در تمامیّتش در قلمروِ زبان قرار دارد؛ زیرا تاریخِ طبیعی اساساً نوعی استفادهٔ هماهنگ از نام‌هاست و هدفِ غایی‌اش دادنِ نامِ حقیقیِ اشیاء به آن‌هاست. ازاین‌رو بین زبان و طبیعت رابطه‌ای وجود دارد که از نوعِ انتقادی است» (فوکو، ۲۹۱:۱۳۹۸). می‌گوییم که آنچه برای سحر و نامِ طبیعت در این داستان اتّفاق می‌افتد، همان سرنوشتِ محتومی است که حیوانیّتِ زری را نیز، در بند می‌کشد. «نعلی» که قرار است در بخشِ سومِ رمان، به «گوشتِ» پایِ سحر فرو رود، میخی است که از جانبِ یوسف، روحِ طبیعیِ زری را نیز، به نعل می‌کشد. چالش میانِ «بدن» و «ذهن»، نخست‌بار از همین عملِ «نعل‌بندی»، آغاز می‌گردد. جایی که سحر، «می‌ترسد و پایش را پس می‌کشد»:

> «خسرو کنارِ پدر نشست و گفت: هر روز که نعل‌بند می‌آمد خودم پایش را بلند می‌کردم، اوائل خیلی می‌ترسید و رَم می‌کرد. مخصوصاً وقتی نعل‌بند میخ می‌گذاشت کفِ پایش. البتّه روزهای اوّل آهسته چکش می‌زد. امّا دیروز خیلی محکم زد.
> ـ خوب این کار را کردیم که کُرّه در موقعِ نعل‌بندی، هم نترسد و هم پایش را پس نکشد، که میخ در گوشت فرو برود. حالا امروز خودم پایش را بلند می‌کنم، همان‌طور که قابلهٔ اسبت هم خودم بودم» (سووشون، ۲۹).

می‌بینیم که در فقرهٔ بالا، چگونه «بدنیّتِ» حیوان، در برابرِ «نعلِ ذهنیّتِ» یوسف مقاومت می‌ورزد «این ذهن نیست که بدن را به سخن گفتن و عمل ورزیدن رهنمون می‌شود، بدن به حرکت دادنِ دست‌هایش یا بیانِ صداها به‌موجب نیروهایی خارج از ذهن موجَب می‌گردد، نیروهایی که منحصراً جسمانی‌اند» (مونتاگ، ۱۰۵:۱۳۹۹). اصطلاحِ «مقاومت»، مفهومی است فوکویی با این استدلال که «هر جا مقاومتی در کار نباشد، عملاً رابطهٔ قدرت هم در کار نیست. در نظرِ او، مقاومت مندرج در اِعمالِ قدرت است» (میلز، ۷۰:۱۳۸۹). «مقاومتی» که این حیوان در برابرِ «قدرتِ» یوسف از خود بروز می‌دهد نه آن چیزی است که او می‌خواهد به فرزندِ نوجوانش، بیاموزد. یوسف به دنبالِ «دلالت» است نه «معنا»، آن هم دلالتِ تشکیلاتی و حزبی! «معنا دلالت نیست، دلالتْ واژه را به مفهوم یا

ایده، و شئ را به اندیشه پیوند می‌دهد. امّا معنا میانِ تکینگی‌ها، میانِ بدن‌ها رخ می‌دهد. معنا همیشه رخدادی تنانه است» (ایومورین، ۱۷۵:۱۴۰۰). اگر سحر «مقاومت» می‌ورزد، حکمِ میلِ «بدن»ش است، نه «ایدئولوژی»! «احکامِ نَفْس چیزی نیستند مگر میل‌ها که به اقتضایِ اَمزجهٔ مختلفِ بدن، مختلف می‌شوند. حکمِ نَفْس، میل و موجبیّتِ بدن، همه‌جا هر سه با هم مقارن‌اند» (اسپینوزا، ۱۲۰:۱۴۰۱). در ادامهٔ دیالوگِ پیشین، زری اصرار دارد که خسرو، از دیدنِ «عملِ نعل‌بندی» احتراز کند، و امّا پاسخِ یوسف:

> «یوسف گفت: نه زری، خسرو باید بداند که سَحر برای کفش به پا داشتن، باید چند تا میخ را تحمّل کند. باید بداند در این دنیا رنج و درد...» خسرو پرسید: پدر خیلی دردش خواهد آمد؟ یوسف گفت: نه، مسألهٔ مهم، ایستادگی است. عادتش داده‌ایم که برای چند لحظه دست از شیطنت بردارد و تحمّل کند» (سووشون، ۳۱).

بله، «مسألهٔ مهم، ایستادگی است!»، ایستادگی برابرِ «اشتدادِ میل»! میلی[۴] که نه «حزب»بردار است نه «دلالت‌مند» «این حرکت به‌صورت حالت‌های غیرِ نمادینِ اشتدادی، یعنی غیرِ دلالت‌گر، ساخته‌وپرداخته می‌شود و به چیزی جز خودشان اشاره نمی‌کنند» (دیو، ۱۱۲:۱۳۹۶). نمونهٔ خصیصه‌نمای این میلِ «درون‌ماندگار» را در «رَم کردنِ» سحر از خانهٔ حاکمِ شیراز می‌بینیم. آنجا که حیوان، زیرِ پایِ دخترِ حاکم ـگیلان‌تاجـ تن به سوژگی نمی‌دهد «میل در نقطهٔ مقابلِ یک سوبژکتیویته است. بااین‌حال یک رخداد است. ساختنِ ساحتِ درون‌ماندگاری[۵] یا بدنِ بدونِ اندام است. میل به‌واسطهٔ مناطقِ شدّت، آستانه‌ها، درجات و سَیَلان‌ها وجود دارد. میل تغییر می‌کند و با سازمان‌های قدرت عناد می‌ورزد» (دلوز، ۳۰۳:۱۴۰۰). در این «حادثه»، کاربُردِ فعلِ «برداشتن» و «رم کردن»، بیانی است از «حیوانیّتِ» سَحَر که در چنبرهٔ «قدرتِ انسانیِ حاکم»، «دلالت‌مند» نمی‌گردد:

> «زری گفت: به گمانم سَحَر باشد، عرق‌گیرِ همسایه می‌گفت، دخترِ حاکم را اسب برداشته... مردم از حرکتِ بی‌هوایِ ماشین‌ها هی پراکنده می‌شدند و باز جمع می‌آمدند. ماشینی هم که رو به تپه رانده بود، عقب زد. بی‌این‌که بوق بزنند. لابُدّ می‌ترسید سحر از نو رم کند» (سووشون، ۱۴۳).

در تقابلی که بینِ «میلِ حیوانیِ» سحر و «ماشینِ انسانیِ» قدرت در نمونهٔ بالا می‌بینیم، این نکته گفتنی است که از منظرِ دلوز، میل است که «ماشین‌وار» عمل می‌کند و «غیرِ شخصی» است: «میل، تمایلِ یک سوژه به برآورده کردنِ امیالش و یا پُر کردنِ محرومیّت‌هایش نیست. بلکه یک ماشین است. من از ماشین‌های تمایل ساخته شده‌ام» (ویلت‌ـلی، ۱۶۸:۱۳۹۵). درحالی‌که عملهٔ حاکمِ شیراز با ماشین و افسر و طناب، در کارِ به بند کشیدنِ سَحَری‌اند، که خود اصلِ «تمایل» است، «ماشینِ تمایل[۶]»!:

«سحر انگار متوجّهِ افسرها شد. یکی از افسرها، حلقهٔ طنابی را که در دست داشت، باز کرد و دایرهٔ سرِ طناب را به طرفِ اسب و سوار پرانید... راننده‌های ماشین‌هایی که راه داشتند، پُشتِ فرمان پریدند و با سروصدا گاز دادند و عقب‌وجلو زدند و راه افتادند. فرمانده فریاد زد: برگردید احمق‌ها! حیوان را رماندید. معقول ایستاده بود» (سووشون، ۱۴۴).

۳. ۱. ۲ مادیان

اگر سَحَر و گیلان‌تاج را نمودونمادی از «حیوانیّتِ» جوان زری بدانیم، مادیان را به اعتبارِ زیرِ رانِ یوسف بودنش، وِجْهِ زنانگیِ زری می‌توان فرض کرد. وجهی که خسرو نیز در قبال سحر و گیلان‌تاج بر جای پدر، میلش بدان می‌کشد. شیههٔ بلندِ مادیان، در فصل‌های پایانی داستان، خود «آوایِ مرگ» است. مرگِ سوژگی! مادیان در «زبان‌بستگی»اش، آوا می‌یابد، آوای حیوان! «حیوان با مردن آوای‌اش را می‌یابد، او روح را با یک آوا برمی‌کشد و تعالی می‌بخشد و با این کار خودش را همچون یک مُرده بیان و حفظ می‌کند؛ بنابراین، آوای حیوان، آوایِ مرگ است» (آگامبن، ۱۳۹۱:۱۴۱).

«آفتاب به‌کلّی از باغ پریده بود که صدایِ شیههٔ اسب شنید. شیههٔ مادیان بود نه سَحَر. خدا را شکر. یوسف از دِه برگشته بود. این‌که می‌گویند دل به دل راه دارد راست است. همچین که زری از دوری‌اش طاقتش طاق می‌شود، برمی‌گردد» (سووشون، ۲۴۴).

ارتباطِ میانِ مادیان و زری، ربطِ این‌همانی است از جهتِ «بی‌سخنی»! شیههٔ او، شیهه‌ای است یکْ‌دست که از عُمقِ حیوانیّتِ خاموشِ او برمی‌آید «حیوان چون هیچ قطع و وقفه‌ای در آوایش ندارد، چون هیچ گسستی میانِ زبان و سخن را تجربه نمی‌کند، آوایی دارد واحد و بخش‌ناپذیر که راهی است فوری و مستقیم برای برقراریِ ارتباط» (آگامبن، ۱۳۹۱:۹).

«مادیان را کُتَل بسته بودند. سرتاسرِ زین را با پارچهٔ سیاه پوشانده بودند و کلاهِ یوسف را رویِ کُتَل و تفنگش را حمایلِ گردنِ مادیان، آویخته بودند. یک ملافهٔ سفید که جابه‌جا با جوهرِ گل‌سنبلی رنگ شده بود، عینِ یک کَفَنِ خون‌آلود رویِ سَحَر قرار داشت. چشمِ مادیان که به جنازه افتاد، گوش‌هایش را تیز کرد و پایش را چنان بر زمین کوفت که انگار بر طبل می‌کوبد. و زری احساس کرد که بر قلبِ او می‌کوبد. و شیهه کشید. دو بار. به‌نظر آمد که اشک از چشمِ مادیان سرازیر شد رویِ بینی‌اش که پرّه‌هایش از هم گشوده بود. به‌یادِ حرفِ زنِ میان‌سالی افتاد که سال‌ها پیش برایش نَقلِ سووشون گفته بود» (سووشون، ۲۹۸).

در فقرهٔ بالا، مخاطب با نوعی از نوشتار مواجه است که در ادامهٔ بی‌آواییِ حیوان، راه را بر تأویل‌های «نَفْسانی» نیز می‌بندد. آن‌چیزی که سووشون را هم‌چون متنی «نوشتنی» ارتقاءِ مرتبه داده است نه «خواندنی»، «نَفَسِ حیوانی»

است که درو دمیده شده است نه «نَفْسِ انسانی». «وَجْهِ غیرِ آوایی، تهدیدی برای تاریخ و حیاتِ روحانی یا همان حضورِ نَفْس در نَفَس است. تهدیدی برای ذات که نامِ متافیزیکیِ دیگرِ حضور و جوهر است. نوشتارِ غیرِ آوایی نام را متلاشی می‌کند. نام و کلمه، این وحدت‌های نَفَس و مفهوم، در نوشتارِ ناب محو می‌شوند» (دریدا، ۴۴:۱۳۹۶).

۳. ۱. ۳ زری

نسبتی که زری با مفهومِ غالبِ «حیوانیّت» در جستارِ پیشِ روی برقرار می‌کند، آن نسبتی است که او را از مفهومِ «انسانی» که یوسف است، دور می‌دارد. «انسانیّت» بدین نگره‌ای که ما در این مقال پیش گرفته‌ایم «عبارت است از تحمّل کردن، به‌دوش کشیدنِ بارِ آنچه که می‌توان به‌دوش کشید و دوام آوردن و نجات یافتن از قابلیّتِ ناانسانیِ تحمّلِ همه‌چیز» (آگامبن، ۱۳۶:۱۳۹۳). زری، یوسف را تحمّل می‌کند، بدان‌گونه که مادیان و سحر نیز، زیرِ پای یوسف و خسرو حمول‌اند. از همان نخستین صفحهٔ رمان‌ـجشنِ عقدکنانِ دخترِ حاکمـ دو رویِ سوژگی و توانِ «تحمّلِ ناانسانیِ» زری، خود را عیان می‌سازد:

> «یوسف تا چشمش به نان افتاد گفت: گوساله‌ها، چطور دستِ میرِ غضب‌شان را می‌بوسند! چه نعمتی حرام شده و آن هم در چه موقعی... زری تحسینش را فروخورد، دستِ یوسف را گرفت و با چشم‌هایش التماس کرد و گفت: تو را خدا یک امشب بگذار تهِ دلم از حرف‌هایت نلرزد» (سووشون، ۵).

برای زری اهمیّت ندارد که نانِ عقدکنانِ دخترِ حاکم از کجا می‌رسد، او می‌خواهد که از جشن و سفرهٔ عقد، لذّت ببرد. چراکه «اندیشه به یک معنا خودِ حیات است. حیات یک کُلِّ پویا و مفتوح است که هرگز کامل داده نشده، زیرا همواره در حالِ ساخت و اتّصالات و پتانسیل‌های جدید برای اتّصالاتِ بیشتر است» (کولبروک، ۷۲:۱۳۹۹). در ماجرایِ خصلت‌نمایِ «گوشواره‌هایِ زری» که یادگارِ یوسف به گوشِ اوست، وجهی تازه‌تر از تقابلِ «ذات» و «توان» را در آن می‌توان مشاهده کرد «اسپینوزا، ذاتِ چیزها را در توانِ آن‌ها خلاصه می‌کند. از دیدِ او، آنچه چیزها می‌توانند ذات یا چیستی‌شان را رقم بزنند، چیستی‌ای که تکین است. در نتیجه ماهیّتِ چیزها را نه با ذات که متضمّنِ کُلّیت و قوام است بلکه با توان باید توضیح داد. توانی که همواره با تکینگیِ افراد همراه است» (دلوز، ۱۶:۱۴۰۱). ناخودآگاهِ زری، که «توانِ» او را رقم می‌زند، در برابرِ خواستِ گیلان‌تاج، برایِ به‌عاریّت گرفتنِ گوشواره‌هایش که نمادِ «ذات»ی است که تنِ او را به اسارت گرفته است، مقاومتِ چندانی نمی‌کند:

> «گفت و صدایش لرزید: این رونمایِ شبِ عروسیم... یادگاری مادرِ آقاست... . به فکرِ آن شب در حجله‌خانه افتاد که یوسف گوشواره‌ها را به‌دستِ خودش به گوشِ او کرده بود... گیلان‌تاج بی‌حوصله

گفت: دارند مبارک‌باد می‌زنند. زود باشید. فردا صبح... زری دست کرد و گوشواره‌ها را درآورد. گفت: خیلی احتیاط کنید. آویزه‌هایش نیفتد. هرچند می‌دانست اگر می‌شد پشتِ گوشش را ببیند روی گوشواره‌ها را هم خواهد دید. امّا می‌توانست ندهد؟» (سووشون، ۸).

بله، «نمی‌توانست» که ندهد. با این کار او خود را از «وحدتِ غیرواقعی منی» که یوسف برایِ او ساخته بود، خلاص کرده تسلیمِ «رانه‌ها» شد «برایِ لاکان، من یک بنایِ بی‌اهمیّت و ناپایدار است که همواره در برابرِ نفوذِ رانه‌ها آسیب‌پذیر است. برایِ او، فرهنگ، زبان و امیالِ ناخودآگاه سوبژکتیویته را ایجاد می‌کند» (مک‌آفی، ۱۳۹۲:۵۴).

در ادامهٔ همین فصل، زری که به «رقصِ زن‌هایِ شهر با لباس‌های رنگارنگشان در بغلِ افسرهایِ غریبه»، نگاهی توأم با حسرت و حسادت دارد، «میلِ خودآیینِ» خود را در قبالِ پیشنهادِ سرجنت زینگر، سرکوب می‌کند: «سرجنت زینگر آمد جلوِ زری. پاهایش را به هم جفت کرد که درق صدا داد و تعظیم کرد و گفت: برقصیم. زری عذر خواست... چشم‌های یوسف او را می‌نگریست» (سووشون، ۱۲).

چشم‌های زمرّدیِ یوسف، لگامی است که بر «حیوانیّتِ» میلِ زری، سخت بسته می‌شود. حال آن‌که «قوّهٔ میل، قانونِ خود را نه بیرون از خود، در محتوا یا در یک متعلَّق، بلکه در درونِ خود می‌یابد. ازاین‌جهت می‌توان گفت، قوّهٔ میل، خودآیین است» (دلوز، ۱۳۹۸:۳۱). چیزی که یوسف تحمّلِ آن را ندارد. او سوژه‌ای است که به گفتهٔ فوکو، بر خود و بر دیگران، حکمرانی می‌کند «میل در نظرِ دلوز و گتاری اساساً به سوبژکتیویته فروکاستنی نبود» (فوکو، ۱۴۰۰:۱۴). امّا چنان‌که در فقرهٔ زیر می‌بینیم، روایتِ زری از میل، زیرِ ضربهٔ ماشینِ اعتراف‌گیریِ یوسف قرار می‌گیرد:

«یوسف هم کنارِ زری نشست. صورتش قرمز شده بود و سبیل‌های بورش می‌لرزید. گفت: پاشو بی‌سروصدا برویم. زری موهایش را آورد رویِ آن گوشی که به‌طرفِ شوهرش بود و گفت: هر طور میلِ توست!» (سووشون، ۱۲).

در دوگانهٔ برده و آقا، زری ضعیف نیست، او فقط «کم‌تر قوی است» «نیچه کسی را ضعیف یا برده می‌خواند که نیرویش هرچه باشد، از آنچه می‌تواند کرد جدا شده است، نه کسی که کم‌تر قوی است. کم‌تر قوی اگر تا نهایت پیش برود به‌اندازهٔ قوی، قوی است» (دلوز، ۱۴۰۰:۱۱۶). زیرکی و ظرافتی که زری در مناسباتِ خود با یوسف در پیش می‌گیرد، ورق را به سودِ او برخواهد گرداند. از این دریچه است که نگاهش به قضایا، «کژتابانه» می‌نُماید «کژتاب شکلی از تعلیق است. معنای ظاهریِ تصویر یا موقعیّت را مُعلّق می‌کند. درنهایت آنچه کژتاب می‌نُماید، خودِ ذهنیّت یا سوبژکتیویته است. دانشِ مازادی است که به جهان نگاهی وارونه دارد» (مایرز، ۱۳۹۳:۱۵۰). این چشم‌اندازِ «وارونه» و «غیرِ برده‌وار» را، در شاهدِ زیر به‌صراحت می‌توان مشاهده کرد. آنجا که «شهر» را برای یوسف معنا

می‌کند:

> «زری گریه‌کنان گفت: هر کاری می‌خواهند بکنند امّا جنگ را به لانهٔ من نیاورند. به من چه مربوط که شهر شده عینِ محلّهٔ مردستان. شهرِ من، مملکت من، همین خانه است» (سووشون، ۱۹).

در فقرهٔ پایانیِ فصلِ براعتْ‌استهلال‌گونهٔ اوّلِ رمان، یوسف و زری از مرزهایِ جهانِ سوبژکتیویسم، به‌مددِ مرزهای «بدنِ زنده» گذر می‌کنند و «آزادی» را به‌اتّفاق، می‌زیند «بدنِ زنده، درگاهِ ورودِ ما به جهان، دست‌رسِ ما به چیزها و بدن‌های دیگر است. این بدن، حدودی، مکانی و زمانی دارد امّا بدونِ این حدود، ما در ارتباطی که با چیزها برقرار می‌کنیم، آزادتر نیستیم. در عوض همهٔ تسلّطمان بر جهان را از دست می‌دهیم» (هانیاما، ۱۴۰۰:۱۱۹).

> «به رختخواب که آمد، پاهای گرم و پشمالودِ یوسف به پاهایِ سردش خورد و دستِ بزرگِ او که پستان‌هایش را نوازش کرد و پایین‌تر که آمد، همه‌چیز را فراموش کرد. گوشواره‌ها، سرجنت زینگر و خانمِ حکیم و عروس و مارش‌ها و طبل‌ها را... لوچ‌ها و طاس‌های مجلسِ عقدکنان را... همه را فراموش کرد. امّا در گوشش صدایِ آرامِ ریزشِ آب از آب‌نمایی می‌آمد که از روی گل‌های سرخِ روشن می‌گذشت و پیشِ نظرش یک کشتی پُرگل نقش می‌بست که کشتی جنگی هم نبود» (سووشون، ۲۰).

تکرارِ فعلِ «فراموش کردن» در نمونهٔ بالا، حکایت از «انسانیّتِ» سردی دارد که در حالاتِ نشئه‌گونِ دیونوسوسی، به خاکِ گرمِ «حیوانیّت» سپرده می‌شود «آیینِ دیونوسوسی، جنسیّت و شهوتِ ناخودآگاه و نااخلاقی بودنِ نیروهای طبیعی را گرامی می‌دارد و در پی از میان برداشتنِ تفرّدِ شکل‌گرفتهٔ فردِ خودآیین و اتّحادِ دوبارهٔ ما با هستیِ درونی طبیعت است» (اسپینکز، ۱۳۹۲:۴۰). تقابلِ بنیادینِ سوژگیِ یوسف و میل‌ورزی زری را در علاقه‌مندی‌هایِ این‌دو به مقولهٔ «شهر» و «باغ»، به‌وضوح می‌توان توضیح داد. شهر از نگاهِ یوسف، محلّی است که او را به مقامِ «کلکسیونری» به گفتهٔ بنیامین می‌رساند و باغ بالعکس، برای زری وضعیتی «تمثیل‌پردازانه» دارد «هیچ نوع اندیشه‌ورزی تمثیل‌پرداز را بسنده نیست تا پیشاپیش بداند معنی نامکشوفِ پشتِ هر یک از اُبژه‌های موردِ تأملش چیست» (بنیامین، ۱۴۰۰:۱۱۹). هرچقدر یوسف در پیِ «معنا» برای پدیده‌های شهر شیراز است، زری از «باغیّتِ» باغ، فارغ از هر اندیشه‌ای، التذاذ می‌برد:

> «زری خندید و گفت: ها، بله. این شهرِ من است و وجب‌به‌وجبش را دوست دارم. تپّهٔ پشتش، ایوانِ سرتاسریِ دورِ عمارت، دو جویِ آب دو طرفِ خرند، آن دو تا درختِ نارونِ دمِ باغ، نارنجستانش را... بیدمشک، اترج، شاطره... گنجشک‌ها و سارها و کلاغ‌ها که خانهٔ ما را خانهٔ خودشان می‌دانند» (سووشون).

در مقدّمه آوردیم که «حیوانیّت» از ریشهٔ حیات و زندگی است که برمی‌جوشد و این زری است که در سرتاسرِ رمان خلافِ یوسف، آن را پاس می‌دارد به قول نیچه «زندگی باید بر دانستن، بر آنچه ما خرد می‌خوانیم، بر علم، بر تواناییِ انتقادی و تیزبینی حاکم باشد نه برعکس. زندگی یعنی شکل‌های دگرگون‌شونده‌ای که نیچه آن‌ها را ارادهٔ قدرت می‌نامد» (اسپیندلر، ۱۱:۱۴۰۰).

۳/۱. ۴ کودکی

مرجان و مینا و جنینی که در شکمِ زری است، گیلان‌تاج و خسرو و هرمز، کودکِ مُردهٔ عمّه‌خانم و جوان‌سالیِ سحر، همه نشان از حضورِ وجهی از کودکانگی در رمان می‌دهند که بسته به حضورِ سوژگیِ یوسف یا «حیوانیّتِ» زری، بدین‌سو یا آن‌سو تمایل می‌یابند. آنچه روشن است این‌که «زنان بی‌شباهت به بچّه‌ها نیستند. کودک چنان پیوندِ تنگاتنگی با حیاتِ فیزیولوژیکش دارد که دیگر از آن قابلِ تفکیک نیست» (میلز، ۱۷۳:۱۳۹۳). حیاتی که در تقابل با «بزرگ‌سالی» قرار می‌گیرد «کودک به‌عنوان مجموعه‌ای از خواسته‌ها و امیالِ اجتماعی‌نشده، نشان‌گرِ وجودِ چیزی در انسان است که یکسره به‌وسیلهٔ ژانرهای حاکمی که رُشدِ او را احاطه می‌کنند، شکل نمی‌گیرد» (مالپاس، ۱۲۷:۱۳۸۸). چندان هم بی‌راه نیست که نخستین جایی که از «دو قلوها» نامی آورده می‌شود، شعرِ مک‌ماهون است، آنجا که او در حالتی «مستِ مست» خود را «ای ایرلندی، ای شاعرِ دائم الخمر!» خطاب می‌کند. جلوتر در مدخلی به نام مک‌ماهون مفصّل‌تر بحث خواهیم کرد، که شعر و کودکی، چگونه از عوالمِ نمادینِ بزرگسالی در گریزند و «کودک برایِ بزرگ‌سال به‌منزلهٔ دیگری است و سرنوشتِ بزرگ‌سال را رقم می‌زند و بزرگ‌سال برای کودک ظریف‌ترین شکلِ خلاصه‌شده از خودِ اوست» (بودریار، ۲۱۲:۱۴۰۰). از همین‌رو است که زری و شعرِ مک‌ماهون و دو قلوها در سمتِ «حیوانیّت»، به هم گِرهی ناگسستنی می‌خورند، انقلابی علیه «بزرگ‌سالیِ یوسف!»:

> «خوب، مینا و مرجان هر دو هم‌زادند... مینا تنها دختری بود که وقتی ستاره‌ها در آسمان نبودند برای ستاره‌ها گریه می‌کرد... این‌طور بود که مینا عاشقِ آسمان شد...» (سووشون، ۱۵).

از نگاهِ ما، حضورِ کودک‌ها در رمانِ سووشون، بیانِ یک «وضعیّت» است، نه‌فقط صِرفِ کم‌سن‌وسالی فرزندانِ زری. آن وضعیّتی که «تواناییِ آدمی برایِ حرف زدن، رابطه‌اش را با نبود یا فقدانِ خودش، یعنی با ناتوانی از حرف زدن، حفظ می‌کند، ناتوانی‌ای که در گذر به گفتار، مستهلک نمی‌شود» (میلز، ۵۵:۱۳۹۳). نمونهٔ زیر، تصریحِ راوی است بر «بی‌زبانیِ» دو قلوها:

«خسرو به تالار آمد. مینا دست‌هایش را به هم زد و گفت: داداشِ خودمه. سوارِ اسبم می‌کند. مگر نه داداش؟ تقریباً هیچ کلمه‌ای را درست اِدا نمی‌کرد. سین‌ها را شین، کاف و گاف را ت و را را لام تلفّظ می‌کرد. و مرجان که رُبع ساعت از او کوچک‌تر بود، مقلّد و وردستِ خواهرش بود. مرجان، پایِ خسرو را در بغل گرفت: اوّل تو باهاش بازی کن. بعد من. خوب؟ خسرو دستی به سروگوشِ دو قلوها کشید و گفت: من حالا باید بروم مدرسه» (سووشون، ۲۲).

می‌بینیم که مقولهٔ «لُکنتِ زبانی[۷]»، چگونه با مفهومِ حیوانیّتِ سحر و «بازی»، در یک محور همنشین شده‌اند. باید بدانیم که «تقدّمِ کودکی بر اِشغالِ جایگاهِ سوژهٔ سخن‌گو توسطِّ انسان، نه تقدّمی صرفاً گاه‌شمارانه و زمانی که تقدّمی هستی‌شناسانه است» (میلز، ۴۲:۱۳۹۳). این را از آن بابت می‌گوییم که وضعیّتِ هستی‌شناسانهٔ زری، در امتدادِ وضعیّتِ بی‌زبانی مینا و مرجان و سحر قرار می‌گیرد و در تقابل، این خسرو است که از «بازی» می‌گریزد و «رفتن به مدرسه» را بهانه می‌آورد. جایی‌که «انسان» تربیّت می‌کنند نه «حیوان»! تا بحثِ بازی و زبان هست یادآور شویم که «همان‌گونه که به نظرِ ویتگنشتاین، زبان مجموعه‌ای است از بازی‌های زبانیِ بدونِ قاعده‌های کلّیِ حاکم بر همهٔ آن‌ها، جامعه نیز به نظرِ لیوتار مجموعه‌ای است از فعّالیّت‌هایِ گوناگون که هیچ قانون و قاعدهٔ کلّی بر همهٔ آن‌ها حاکم نیست» (ولمر، ۴۱:۱۳۹۳). خواهیم گفت که یوسف و در پیِ او خسرو، چگونه متأثّر از آموزه‌های مارکسیستی، همهٔ همّ‌وغم‌شان بر این قرار یافته که تنها بازی‌ای که در زبان موجود است، زبانْ‌بازیِ ایدئولوژی است و این خود چه نسبتی است با کودکی و «حیوانیّت»؟ یوسف به دنبالِ تاریخ است، آنجا که در دوگانهٔ «زبان» و «سخن»، سخنِ «تاریخ‌دار» را برمی‌گزیند «زبانِ ناب در گوهرِ خود غیرِ تاریخی است و طبیعت یا ماهیّت در معنایی مطلق، به تاریخ نیازی ندارد» (آگامبن، ۱۱۷:۱۳۹۷). به زبانی ویژه‌تر، یوسف فاقدِ کودکی است و در تقابل، این زری است که آن‌سویِ تاریخ ایستاده، آنجا که «زبانْ» بی‌آواست «این تجربهٔ تازه از زبان، همان کودکی است. تجربهٔ خاموش و بی‌کلامی که به لحاظِ هستی‌شناسانه، بر امکانِ گفتار مقدّم است» (آگامبن،۳۳:۱۳۹۱). دقیقاً از همین ناحیه است که «اخلاقِ مدرنِ» زری، «اخلاقیّاتِ» یوسف را، پسِ پشت می‌نهد «در این اخلاق، توضیح دادنِ آنچه بی‌صداست، بازگرداندنِ کلام به آنچه خاموش است، روشن کردنِ آن بخشِ تاریکی که انسان را از خود مُنفکّ می‌کند، اتّفاق می‌افتد» (فوکو، ۴۱۸:۱۳۹۹). آینده، به‌تفصیل بحث خواهیم کرد که «نذرهایِ زری» نیز، از این منطقه است که نشأت می‌گیرد. در ادامه امّا، در تأکید بر بی‌تاریخیِ زری، می‌افزاییم که دو دلیِ او در «انداختنِ جنین» هم، انتخابی است میانِ وجهِ «حیوانیّت» و آن «انسانیّت»ی که یوسف در پیِ جاانداختنِ آن است.

«زری نمی‌توانست جلوِ اشک‌هایش را بگیرد. نالید: امروز خبرِ مرگم رفتم این یکی را بیندازم. شجاعت نکردم که نگهش داشتم؟ وقتی با این مشقّت، بچه‌ای را به دنیا می‌آوری طاقت نداری مُفت از دستش بدهی. من هر روز، هر روز تو این خانه، مثلِ چرخِ چاه می‌چرخم تا گل‌هایم را آب بدهم. نمی‌توانم ببینم آن‌ها را کسی لگد کرده» (سووشون، ۱۳۲).

زِهدانِ مادر برای جنین «امتدادِ مستقیمِ اندام‌وارهٔ خودش به‌حساب می‌آید. همهٔ ویژگی‌های خصلت‌نمایِ بهشت و عصرِ طلایی در اسطوره‌ها و نیز ساگاها» (ولوشینف، ۱۳۹:۱۴۰۰). این‌که زری با «شجاعت»، بچّهٔ خود را «نمی‌اندازد»، از آن است که در او قدرتی می‌بیند بی‌هنگام! چیزی که دریدا از آن به «خورا[۸]» یاد می‌کند «خورا بی‌هنگام است. بی‌هنگامی‌ای درونِ هستی‌ای «است» یا بهتر، بی‌هنگامیِ هستی، هستی را بی‌هنگام می‌کند» (دریدا، ۱۳۹:۱۴۰۰). در حقیقت بی‌هنگامیِ هستی‌شناسانهٔ جنین، وجودِ حیرت‌انگیزِ ویتگنشتاینی است که خاموشیِ حیوانی را به یاد می‌آورد «وجودِ زبان، که خود گزاره‌ای در زبان نیست، در واقع، خاموشی است. وجودِ زبان، سکوتِ زبان است» (جابری، ۸۳:۱۳۹۸). سکوتی که زری در قبالِ بردنِ گوشواره و سحر از خود بروز می‌دهد و این به «ترسو» بودنِ او نیز تعبیر می‌شود:

«زری گفت: بله عزیزم، به عقیدهٔ تو و پدرت و استادت، من ترسو هستم، بی‌عُرضه هستم، نرم هستم، من همه‌اش می‌ترسم بلایی سرِ یکی از شماها بیاید» (سووشون، ۱۳۱).

نشان از توانی دارد که در نوزاد و کودکانِ خود می‌بیند و در یوسف، خسرو و استادش فتوحی نه «نوزاد، نشان‌گرِ این سرزندگی، این خواستن‌ـزیستنِ لجوجانه، کلّه‌شق، رام‌نشدنی و متفاوت با هرگونه زندگیِ اندام‌وار است. او در کوچکی‌اش چنان انرژی‌ای را متمرکز می‌کند که سنگ‌فرش‌ها را در هم می‌شکند» (دلوز، ۲۷۱:۱۳۹۶). ازاین‌روی است که زری در توجیهِ «ترسِ» خود می‌گوید:

«بعلاوه نمی‌خواهم در یک محیطِ پر از دعوا و خشونت بار بیایید. دست‌کم می‌خواهم محیطِ خانه آرام باشد» (سووشون، ۱۲۹).

در بگومگویی که بر سرِ مفهوم «شجاعت» و «ترس»، میانِ زن‌وشوهر درمی‌گیرد، همچنان آنچه میدان‌دارِ اصلیِ بحث است، سوژگیِ اسارت‌بارِ یوسف است که به مفاهیمِ غریزی هم، رنگِ آزادی می‌زند. حال آن‌که از نگاهِ نیچه «خصلت‌های هیچ انسانی را کسی به او نمی‌دهد، نه خدا، نه جامعه، نه پدران و نیاکان و نه البتّه خودِ او» (محبوبی‌ارانی، ۱۶۷:۱۳۹۲). و همین محملِ شکایتِ زری از یوسف است:

«زری گفت: ...می‌خواهی حرفِ راست بشنوی؟ پس بشنو، تو شجاعتِ مرا از من گرفته‌ای... آن‌قدر با تو مدارا کرده‌ام که دیگر مدارا عادتم شده» (سووشون، ۱۳۱).

و در پاسخ ببینید که چگونه یوسف، مفهومِ «حیوانیّتِ» زری را، ترجمهٔ ایدئولوژیک می‌کند:

«یوسف خشمگین فریاد زد: ...تو از رویِ غریزه، نمایشی به اسمِ شجاعت داده‌ای، غریزهٔ خامِ تصفیه‌نشده!» (همان، ۱۳۱).

در خصوصِ «نذرهای زری» نیز، یوسف اِعمالِ نظر کرده، آن‌ها را به رسمیّت نمی‌شناسد:

«یوسف خندید و گفت: عزیزم، عوضِ رفتن به دیوانه‌خانه و خسته کردنِ خودت و عصبی شدن، می‌توانی بروی انجمنِ ایران و انگلیس که تازه باز شده، اسنشلِ دو درس بدهی!» (همان، ۱۳۲).

این را همان یوسفی توصیه می‌کند که انگلیس را دشمنِ شماره‌یکِ این خاک‌وبوم می‌داند. از نگاهِ او، رسیدگی به زندانیان و دیوانه‌ها، بی‌کارگی است و شغل به‌حساب نمی‌آید. دُرست عکسِ فهمِ زری از حیات. در تفسیری که او از زندگی دارد «بی‌کارگیِ بشر به معنیِ کژکاری یا اختلال در کارکردِ او نیست. بلکه تنها به معنیِ نداشتنِ هیچ کار یا کارکردِ تعریف‌شده یا قابلِ تعریفی است» (آگامبن، ۹:۱۳۹۷). این خود از خصلتِ هرمنوتیکیِ زری است که تفسیرِ «کودکانه»ی او، در برابرِ تک‌معنایی بزرگسالیِ یوسف مقاومت می‌کند «کارِ هرمنوتیکی، فهمیدنِ خود است، چنان‌که جهانِ پیرامونمان را دائماً تفسیر می‌کنیم. چیزی که زندگی را ارزشمند می‌کند» (سیمز، ۵۹:۱۴۰۰).

۳. ۱. ۵ جنون

بی سوژگیِ زری بدان معنا هم نیست که از «عاملیّت» به‌کلّی به‌دور افتاده باشد بلکه «آن تصمیم‌ها و کنش‌های خلاف‌آمد و خارقِ عادتی به انسان عاملیّت می‌بخشند که یک کنشگر را از زمینه و بسترِ آن‌ها می‌کَنَند و جدا می‌کُنند» (بدیو، ۲۳:۱۴۰۰). پرداختن به دیوانه‌خانه و زندان از خوارقِ عادتِ زری است که سوژگی‌اش را فراتر از منزلِ یوسف رقم می‌زند:

«زری نذر کرده بود هر شبِ جمعه برایِ زندانی‌ها و دیوانه‌های دارالمجانین نان و خرما ببرد» (سووشون، ۲۱).

حضورِ او در میانِ جمعِ راندگانِ اجتماع، اشاره‌ای است تلویحی به جُستنِ فضایی برای امرِ گفتگو. گفتگو با دربندانی که «صدای»شان همچون صدایِ «حیوانیّت»، همیشه خاموش است و حقیقت «در فاصلهٔ میانِ آگاهی‌ها، در جنبش، در هم‌سخنی و تبادل، در گفتارهایی که هیچ‌گاه بسته نیست، هیچ‌گاه پایان نپذیرفته است» (باختین،

۱۹:۱۳۹۹)، که اتّفاق می‌افتد. این خود مآلِ ادبیّات و قدرتِ اوست که «حیوان شدن، ارائهٔ حِسّ‌یافت‌ها و تأثیرهایی است که از مهارها و گره‌هایی که آن را به نمایشِ علائقِ انسانی بازبسته است، آزاد می‌کند» (کولبروک، ۲۱۹:۱۳۸۷). در دیوانه‌خانه، یوسف و آقای فتوحی نیستند که با آن‌ها نشود گفتگو کرد، کسانی از قماشِ کلو، علی و خانمِ فتوحی‌اند که زری صداهای‌شان را می‌شنود و فهم می‌کند.

۳. ۱. ۵. ۱ خانمِ فُتوحی

در سووشون خانمِ فتوحی، وَجْهِ جنون‌آمیزِ آن تعقّلِ حِزبی‌ای را نمایندگی می‌کند که برادرش آقای فتوحی، عُنصرِ مؤثّرِ آن است. این خود از همان مصنوعاتِ نهادهای مدرنی است که میانِ «انسان» و «ناانسان/حیوان»، خط‌کشی‌ای از جنسِ تمدّنِ روز را قائل است «فوکو به جایِ این‌که فرض کند جنون و عقل به‌طورِ بدیهی از هم متمایزاند، در دیوانگی و تمدّن به برّرسیِ این نکته می‌پردازد که تغییراتِ نهادی‌ای از قبیلِ دسترس‌پذیر شدنِ تیمارستان‌ها، چگونه در شکل‌گیریِ چنین تمایزی دخیل بوده است» (میلز، ۱۶۷:۱۳۹۲). خانمِ فتوحی در دیدارش با برادر، از این‌که او را در دیوانه‌خانه تنها رها کرده است، چنین می‌نالد:

> «دلم در این قفس پوسید. تو چجور برادری هستی؟ حقّش بود اقلاً یک اتاقِ خصوصی برای خواهرت می‌گرفتی... مرا ببر. خودم کُلفتی‌ات را می‌کنم...» (سووشون، ۲۱۶).

گِلهٔ خانمِ فتوحی از برادر، بیشتر از همان نگاهِ سوژه‌باورانه‌ای نشأت گرفته است که نهادِ بیمارستان را، جایگاهِ انسان‌های «بیمار» می‌داند. انسان‌هایی که در «حیوانیّت»شان از فتوحی و امثالِ او، به‌مراتب انسان‌ترند «بیمارستان همچون تمدّن، مکانِ مصنوعی است که بیماری‌ای که از بسترِ خود برکنده شده و به آنجا انتقال یافته، در معرضِ خطرِ از دست دادنِ چهرهٔ ذاتیِ خود قرار می‌گیرد» (فوکو، ۵۸:۱۳۹۸). در دیالوگی که میانِ زری و فتوحی در «باغچهٔ بی‌گلِ دارالمجانین» درمی‌گیرد، زری به شکلی ظریف عدمِ وفاداریِ فتوحی را به حزبِ شوهرش، همچون بی‌وفایی‌ای که او با خواهرِ خود روا داشته است:

> «زری به‌سادگی گفت: ...شما دلتان برای خودی‌ها نمی‌سوزد، همان‌طور که دلتان برای خواهرتان هم نمی‌سوزد» (سووشون، ۲۱۷).

در پاسخ، فتوحی بر استبداد رأیی پای می‌فشرد که از ثباتِ سوبژکتیویتهٔ او قِوام یافته است «سوژه نوعی ذاتِ ثابت نیست، بلکه مانندِ اُبژه‌های مادی تغییر می‌کند» (اوکانر، ۱۳۸:۱۴۰۰). آقای فتوحی حتّی، دیوانگیِ خواهرِ خودش را نیز، امری «توده‌ای» می‌بیند:

«فتوحی بدونِ هیچ‌گونه آثارِ رنجش در صدایش گفت: باید جامعه را طوری بسازیم که خواهرِ هیچ‌کس دیوانه نشود. جنونِ خواهرِ من، نشانِ بیماریِ اجتماع است. توده‌های وسیع را که متشکّل کردیم و به قدرت رسیدیم اِحقاق می‌کنیم» (سووشون، ۲۱۷).

می‌افزاییم که زری در دوگانهٔ خواهر/برادرِ فتوحی، خویشتن را با خواهرِ دیوانه نزدیک‌تر می‌یابد و آقای فتوحی نیز، عکس‌برگردانِ همان یوسف است و این دیوانه‌خانه، همان زندانی است که شوهرش برایِ او ساخته است. شکّاکیّتِ خواهرِ فتوحی به برادر، بدگُمانیِ گاه‌وبی‌گاهِ زری را به یاد می‌آورد که جای‌جایِ رمان، به منش و رفتارِ یوسف دارد و او را بازیچهٔ دستِ دیگریِ دیگری! «بی‌اعتمادیِ سوژهٔ روان‌پریش نسبت به دیگریِ بزرگ، این پندار که دیگریِ بزرگ متجسّم در اجتماعِ بین‌الاذهانی، سعی دارد او را فریب دهد، همواره و ضرورتاً متکّی بر اعتقادی راسخ به یک دیگریِ منسجم است، یک دیگریِ بدونِ گسست، یک دیگریِ دیگری» (ژیژک، ۱۳۹۶:۱۸۳). در دیالوگِ خانمِ فتوحی، عدمِ اعتماد به «دیگری»هایی که برادرش را مَحملِ فریبِ خود کرده‌اند، مشهود است:

«خانمِ فتوحی گفت: حالا دیدی خان‌داداش؟ من می‌دانم که مادرم نمرده، او شما را گول زده. وقتی در تابوت گذاشتیدش، یواشکی از تو تابوت درآمده و قایم شده. از آن وقت تا حالا تو باغِ صدوبیست‌وچهار هزار متری، یک جایی قایم شده و تو نرفتی دنبالش بگردی و پیدایش کنی» (سووشون، ۲۱۶).

خانمِ فُتوحی، به پشتوانهٔ نیرویِ روانیِ لُخت‌شده از قراردادهایِ اجتماعی، «حیوانیّت»ی را رقم می‌زند که در پشت ذهنِ زری، به‌مثابهٔ انقلابی اصیل، علیهِ «انسانیّتِ» یوسف و رفیقْ فتوحی که از او نیز «دلِ پُری» دارد، به خاموشی نهفته است «انقلابِ اجتماعی و سیاسی، در بیش‌ترِ موارد، ریشه در اید دارد. اید علیهِ سوپراگو می‌شورد یا می‌توان گفت علیهِ اُبژهٔ خارجی‌ای می‌شورد که جای سوپراگو را گرفته است» (ولوشینف، ۱۴۰۰:۱۳۷). در توصیفی که دانشور از شورشِ خانمِ فتوحی به‌دست می‌دهد، خواننده با یک «انقلابِ زنانه» روبروست، زنانْ علیهِ مردان!:

«... خانمِ فُتوحی به سمتشان آمد. ملافهٔ سفیدی به خود بسته بود که در پایش می‌گرفت و داد زد: مرا بکُش و راحتم کن! چاقویِ قلم‌تراشت را از جیبِ کُتت درآور و مرا بکُش. کفن پوشیده‌ام و آماده‌ام. به آن‌ها رسید و ملافه را رها کرد. لُختِ مادرزاد بود» (سووشون، ۲۱۸).

صدایِ خانمِ فتوحی، صدایِ انقلاب است، صدایِ حیوان! این صداهای خاموش را باید شنید! این صداها در تیمارستان‌ها به دست کسانی همچون آقای فتوحی و یوسف، خفه‌شدنی نیستند. از همان سالِ ۴۸ که اوّلین چاپِ سووشون درآمد تا به امروز، این صدا در گلویِ «زری»هایِ زمانه، چه در خانه چه در دیوانه‌خانه، همیشه تداوم یافته

است «شورش یعنی آزادیِ انسان. این فرایندی حیات‌بخش است که در آن از طریقِ چنین شورشی، اشکالِ مسدود و ثابتِ زندگی دگرگون می‌شوند و اشکالِ جدیدِ زندگی، پدیدار» (فالزن، ۱۰۱:۱۳۹۹). ندایِ آزادیِ زنِ ایرانی را از گلوی یک «دیوانه» بشنوید که در طولِ تاریخ، حقِّ حیاتش از جانبِ برادرنماها، این‌گونه پایمال گشته است:

«... من دخترِ پیغمبرم. از حضرتِ فاطمه... مثلِ حضرتِ فاطمه پاک و طیّب و طاهرم... برادرم مالم را خورده. پدر و مادرم را سَر بُریده. این‌همه گل‌های نرگس که می‌بینید، جایِ خونی که از گلوی آن‌ها ریخته، سبز شده. گل‌ها را دسته کن سرِ مزارم بگذار. و حالا گریه‌ای می‌کرد که دلِ سنگ آب می‌شد و می‌گفت: منِ پدرسوخته، منِ بدبختِ پدرسوخته... گفت و گفت و گفت تا دهانش کَف کرد و از پا درآمد» (سووشون، ۲۱۸).

۳. ۱. ۵. ۱ کِلُو

شخصیّتِ کِلُو، «دیگری»[۹]ای است که به اُبژهٔ میلِ «حیوانیّتِ» زری به داستان اضافه می‌گردد؛ ازآن‌جهت که «سوژه به دیگری نیاز دارد، چون دیگری او را تأیید می‌کند. در نیاز به به‌رسمیّت شناخته شدن، چیزی را که میل می‌کنم، به‌دست می‌آورم» (لاکان، ۳۷:۱۳۹۵). نَفْسِ اِسمِ «کِلُو» که در جنوب به معنایِ دیوانه است، آن‌هم آوردنش به خانهٔ زری به دستورِ یوسف ـ که مَظهرِ عقلانیّتِ مدرن به‌شمار می‌آید ـ تحلیلی نمادین به خود می‌پذیرد «عقلانیّت در برابرِ نیرویِ رانش‌ها و انگیزش‌های نفس و در برابرِ قانونِ شب و آیینِ شرّ، بسی آسیب‌پذیر است» (جمادی، ۹۸:۱۳۹۴). اوّلین مقاومتِ کِلُو در برابرِ تعقّلِ یوسف، آموزش‌ناپذیریِ اوست:

«مادیان حاضریراق بود. یوسف می‌خواست سوار شود که کِلُو دوان‌دوان از طویله درآمد، خود را رویِ پایِ ارباب انداخت و التماس کرد که به دِه برش گرداند... ارباب اوّل با زبانِ خوش دلالتش کرد که: بچّه‌جان! شهر می‌مانی، مدرسه می‌روی، آدم می‌شوی. زیرِ دستِ خسرو هزار چیز یاد می‌گیری» (سووشون، ۱۴۶).

پیداست که یوسف در جایگاهِ فردی که در خارج از ایران تحصیل‌کرده است، امّید به «تغییرِ طبقهٔ» حتّی یک شخصِ دیوانه نیز بسته است «مدرنیسم می‌تواند در سنّتِ غربی‌ای شریک شود که از ناانسانیّتِ اتّفاقی جهان روی بگرداند و تصویرِ جهانی چونان کنشی معنادار، معطوف به‌غایت و خودبیانگر را ارتقاء بخشد» (کولبروک، ۱۵۴:۱۳۵۹). امّا معنادارتر از او، واکنشِ کِلو است:

«و کِلُو انگار گوش نداشت، چراکه نمی‌فهمید ارباب چه می‌گوید و همه‌اش عِزّ و التماس می‌کرد که ببرندش پیشِ ننه‌اش و کاکایش. یوسف یک سیلی به گوشِ کلو زد» (سووشون، ۱۴۶).

می‌بینیم که «ارباب» چگونه پاسخِ «بندهٔ» خود را می‌دهد. سیلی‌ای که یوسف می‌نوازد، صدای «ایده‌های عقلانیِ» اوست که به گوشِ خاموشِ «حال‌مایهٔ» کِلُو، فرود می‌آید «حال‌مایه، نزدِ اسپینوزا یک دگرگونی است. دگرگونیِ پیوستهٔ نیرویِ وجود داشتن. حال‌مایه قابل‌تقلیل به قیاسِ عقلانیِ ایده‌ها نیست» (دلوز، ۳۷:۱۴۰۱). زری که پیش‌ازاین خود از طرفدارانِ «آزادیِ کِلُو» بود و به یوسف می‌گفت که: «حالا خیلی زود است از محیطِ خودش جدا بشود» (سووشون، ۱۳۹). اکنون تحتِ تأثیرِ القائات او، حرف‌های یوسف را تکرار می‌کند:

«ببین! اگر پسرِ خوبی بشوی، از فردا وامی‌دارم خسروخان به تو درس بدهد. باسواد که شدی، می‌فرستمت دِه به مادرت سَر بزنی و نشانشان بدهی که می‌توانی کاغذهایشان را بخوانی و برایشان کاغذ بنویسی» (سووشون، ۱۴۷). امّا آن «آزادی»ای که کِلُو در پی‌اش است، نه آن است که یوسف با نگاهِ «بنیادگرایانه»اش، تبلیغ می‌کند «آزادی، یعنی وجودْ وانهاده شده است، بی آن‌که توسّطِ هیچ‌چیزی که مقدّم بر آن باشد مثلاً خدا یا هستی وانهاده بوده شده باشد. آزادی یعنی رهایی از بنیاد و رها شدن در وجود» (ایومورین، ۵۲:۱۴۰۰). کِلُو با همان زبان روستاییِ مألوفِ خود، از این «وجودِ بی‌بنیاد»، چنین یاد می‌کند:

> «بِفرستم دِه، زنِ ارباب! ...خوب حالا کاکایم لبِ جوق نشسته، نِی می‌زند. حالا ننه‌ام دارد چراغ نفت می‌کند. خوب چندتا تِلِه گذاشته بودم سِهره بگیرم، حالا سِهره‌ها تو تِلِه افتاده‌اند و هیچ‌کس نیست درشان بیاورد. تیروکمانم را هم گذاشته‌ام لبِ تاقچه معصومه برمی‌دارد گمش می‌کند. خوب، اگر من آن‌جا بودم حالا گردو دزدیده بودم می‌نشستم می‌شکستم» (سووشون، ۱۴۷).

بیماریِ کِلُو و بستری شدنش در «مریض‌خانهٔ مُرسلین»، خود وَجْهِ دیگری از مقولهٔ «حیوانیّت» را بر مخاطبِ داستان، عیان می‌سازد. جایی که او پس از بازگشت و بهبود از بیمارستان، مدّعی می‌شود که: «من برّهٔ گُمشدهٔ مسیح هستم» (سووشون، ۲۳۸). می‌گوییم که در پست‌مدرنیسم از نگاهِ ژیژک «فروپاشیِ رابطهٔ میانِ دال‌ها، میانِ سوژه و این‌که او چگونه به اُبژه‌اش می‌اندیشد، به واقعیّتی اسکیزوفرنیک منجر می‌شود» (صادقی‌پور، ۷۹:۱۳۹۹). از سویی دیگر، میانِ جُنونِ کِلُو و حضرتِ مسیح نیز فاصله‌ای نیست. عیسی «می‌خواست خود در چشمِ همگان دیوانه بنماید، جُنون صورتِ غایی و درجهٔ نهایی خدایِ تجسّم‌یافته در انسان بود پیش از آن‌که سفرِ زمینی‌اش پایان پذیرد و با مصلوب شدنش به رهایی برسد» (فوکو، ۹۵:۱۴۰۱). بدین ترتیب کِلو را می‌توان حواریِّ حضرتِ عیسی دانست که در دستِ یهودای اسخریوطی گرفتار آمده است:

«کِلُو گفت: از امشب هر شب به آقا مسیح می‌گویم و عاجزش می‌کنم تا سروقتِ من بیاید. آخر این چه‌جور شبانی است که برّه‌هایش را وِل کرده و رفته در آسمان نشسته؟ اگر راست می‌گوید بیاید پایین، مرا ببرد» (سووشون، ۲۳۹).

۳. ۱. ۶ مَکْ‌ماهون

از همان فصلِ یکِ رمان تا واپسین خطِّ سووشون، حضورِ مَکْ‌ماهونِ شاعر، غیابِ سوژگیِ «حیوانیّت» را به شعر می‌خواند «از نظرِ دلوز، هدفِ ادبیّات بسط دادنِ صورت‌ها یا شکل‌های سوژه نیست، بلکه جابه‌جا کردن یا گسیل داشتنِ صیرورت[۱۰]هاست به درونِ اثرها و ادراکات که خود در قالبِ قطعاتِ احساس تلفیق می‌شوند» (اسمیت، ۱۳۹۹: ۴۱۰). بیرون از اِشارتی نیست که در فصلِ پنج، مَکْ‌ماهون در گفت‌وگویی که با زری دارد، فاصلهٔ انسانِ بزرگ‌سال و کودک را، این‌گونه حذف می‌کند:

«خوب فکرش را که می‌کنم، می‌بینم همهٔ ما در تمامِ عمرمان بچّه‌هایی هستیم که به اسباب‌بازی‌هایمان دل خوش کرده‌ایم و وای به روزی که دل‌خوشی‌هایمان را از ما می‌گیرند» (سووشون، ۶۹).

در شعرِ «درختِ استقلال»ی که مَکْ‌ماهون آن را در جمعِ میهمانان قرائت می‌کند، سخن از درختی است که:

«قوّتِ خود را از خاک و خون می‌گیرد. این درخت باغبانی دارد که قیافه‌اش به پیامبران می‌ماند. باغبان از میانِ همهٔ درخت‌ها، عاشقِ همین یک درخت است. هنگامِ آبیاری وقتی صَلا درمی‌دهد که: خون! همهٔ مردم دورِ درخت فراهم می‌آیند و رگ‌های دستشان را باز می‌کنند» (همان، ۴۰)

استعارهٔ درخت، که خود فَهمی از آزادگیِ سرو است و دوری از وابستگی به حزب و مرامی خاص، آیا به زری نزدیک‌تر است یا یوسف؟ به حیوانیّت یا انسانیّت؟ «زبانِ شعر، کارکردِ توصیفی ندارد، بلکه کارکردِ توصیفِ دوباره دارد. حقیقتِ استعاری، قصدِ پنهان در پسِ این توصیفِ دوباره برای گفتنِ چیزی واقعی دربارهٔ جهان است» (سیمز، ۱۴۰۰: ۹۸). در فصل نوزدهم مَکْ‌ماهون در مطاوی داستانی شاعرانه، سخن از «خورشید»ی به میان می‌آورد که از «گردونه‌دارِ پیر» می‌خواهد تا به فرمانِ «ارباب»، «پستویِ آسمانی را خانه‌تکانی» کرده، «خِرت‌وپِرت‌ها را جمع» کند، بسوزاند و به‌دور بریزد. در پاسخ رفتارِ «گردونه‌دارِ پیر»، خصلتی از نوعِ «حیوانیّت» به خویش می‌گیرد. او با تبرزینی که در گوشهٔ تالار افتاده، کمر به قتلِ «خدایان» و «الهه»های قدیمی می‌بندد:

«بسکه از دستِ این نوع خدایان شکار بود. چشمش به گیلگمش افتاد و تعجّب کرد و گفت: چه غلط‌ها! تو هم خودت را جزءِ خدایان جا زده‌ای؟ در یک چشم به هم زدن او را به‌صورتِ گردی درآورد و فوتش کرد. به الهه‌های

خوش تن‌وبدن که رسید به تماشایشان ایستاد و یادِ ایّامِ جوانی کرد... وقتی الهه‌ها را می‌شکست حتّی اشک در چشم‌هایش آمد... خداییش را بگویم، مردوک، مِهر و کونتزال کوتل و آپولو را هم با تأسّف، خُردوخاکشیر کرد» (سووشون، ۲۳۱). خدای‌کُشانی که «گردونه‌دارِ پیر» به راه می‌اندازد، ادامهٔ همان حقیقتِ سوژه‌گریزانهٔ است که این‌بار در «کارکردی شاعرانه»، «ظهور» می‌یابد. ازآنجاکه «زبان در کارکردِ شاعرانه‌اش، یک رسانهٔ آشکارگی است» (ریکور، ۵۴:۱۳۹۷). در تصویری که مَکْ‌ماهون از «بچه‌فرشته‌ها» به‌دست می‌دهد، از «خدایِ سودمند» دیگر خبری نیست:

> «منظره‌ای بود که به تماشا می‌ارزید. فکرش را بکنید، میلیون‌ها نردبام اشعه‌ای با میلیون‌ها بچّه‌فرشته که گونی‌های پُرستاره به‌دوش دارند و مثلِ فرفره از نردبام فرود می‌روند» (سووشون، ۲۳۲).

انسان نیز «دیگر اربابِ خلقت نیست. کسی است که مسئول ستارگان و زندگی حیوانی است و پیوسته یک ماشین‌ـاندام را به یک ماشین‌ـانرژی وصل می‌کند. او نگهبانِ جاودانهٔ ماشین‌های عالم است» (دلوز‌ـگتاری، ۱۵:۱۳۹۲). این خَلعِ یدِ ارباب/رعیتی را در فقرهٔ زیر، به‌وضوح می‌توان دید:

> «کارِ بچّه‌فرشته‌ها بر رویِ زمین این بود که درِ خانه‌ها را بزنند و ستارهٔ هر کس را بسپارند دستِ خودش و به او بگویند: از حالا دیگر خودت می‌دانی» (سووشون، ۲۳۳).

شعرترین شعرِ مَکْ‌ماهون آنجایی سروده می‌شود که با مرگ همراه است، مرگِ یوسف! و این خود پایانِ داستان نیز هست «ما در ادبیّات به دنبالِ تجربهٔ اصیل، هم‌گرا با مرگ هستیم. ادبیّات پیمانی با مرگ بسته است و خود تجربه‌ای از مرگ است» (هاسه‌ـلارج، ۸۲:۱۳۸۴). در این شعر هم چنان‌که می‌بینیم طبیعت، حیوان، انسان و نبات، سرودی یگانه می‌خوانند:

> «گریه نکن خواهرم. در خانه‌ات درختی خواهد رویید و درخت‌هایی در شهرت و بسیار درختان در سرزمینت. و باد پیغام هر درختی را به درختِ دیگر خواهد رسانید و درخت‌ها از باد خواهند پرسید: در راه که می‌آمدی سَحَر را ندیدی؟» (سووشون، ۳۵۶).

نمادهای شعرِ مَکْ‌ماهون را تَکْ‌صدایی نباید فهمید، آن منطقی که بر این‌گونه شعرها حاکم است، منطق نثر است و چندصدایی «به مجرّدِ آن‌که صدایِ آوایِ بیگانه یا دیدگاهی متفاوت در بازی و نمادها جلوه‌گر می‌شود، جنبهٔ شعری از بین می‌رود و نماد واردِ گسترهٔ نثر می‌شود» (باختین، ۱۹۰:۱۳۹۹). این شعر، نویدِ «نیروهایی آینده‌ای» را می‌دهد که به زندگی «آری» می‌گویند، نیروهایی «که هنوز نیامده‌اند امّا در آرزویِ آمدنشان هستند» (دلوز‌ـگتاری، ۱۵:۱۳۹۲)، و همچنان که فروغ گفت: «خبرِ ما را با خود خواهد برد به شهر» (فرخزاد، ۱۱۳:۱۳۷۶).

۳. ۲. انسان بودن

«حیوانیّت» آن مفهومی است که در طولِ تاریخِ بشریّت، به‌واسطهٔ «انسانِ کامل»، فراموش گشته بود. انسانی که «قادر است آن نقصِ جسمیِ خاصْ در کودک، انسانِ بدوی، دیوانه یا حیوان را که موجبِ ناهنجاری‌هایی است که ایشان را از حقیقت دور می‌سازد، نشان دهد» (مرلوپونتی، ۶۵:۱۳۹۷). چنین «انسان بودن»ی است که در قامتِ فردِ منفرد، «متضمّنِ حالتِ خاصی از آگاهی در قلمروِ اجتماعی بودنِ آدمی است، که اساساً نه‌تنها عینی، بلکه ذهنی است» (لوکاچ، ۳۴۱:۱۳۹۹). در این فرصت، ما با آوردنِ نمونه‌هایی از تجلّی و اختصاصاتِ حضورِ قاطعِ «انسان»، نقشِ او را در رمانِ سووشون به‌نقد می‌نشینم.

۳. ۲. ۱ یوسف

شاملو بود که گفت: «انسان زاده شدن تجسّدِ وظیفه بود» (شاملو، ۹۷۴:۱۳۸۰). وظیفه‌ای که یوسف بنا بر آگاهیِ ایستایِ اسطوره‌ای خویش وَ نه تاریخی، سنگینی‌اش را بر دوش احساس می‌کند «تاریخ برخلافِ اسطوره، هستی را به رشتهٔ بی‌انتهایی از شدن یا تغییر تجزیه می‌کند» (موقن، ۱۳۸:۱۳۸۹). دقیق همان چیزی که «حیوان شدنِ» زری داشت و «انسان بودنِ» یوسف نه. او در دیالوگی که با «خان‌کاکا» ـبرادرش‌ـ دارد، «حرفِ اساسیِ» خودش را این‌گونه بیان می‌کند:

> «گفتم که مارکسیسم یا حتّی سوسیالیزم، شیوهٔ فکریِ مشکلی است که تعلیم و تربیتِ دقیق می‌خواهد. گفتم تطبیقِ آن با زندگی و روحیه و روشِ اجتماعیِ ما، مستلزمِ پختگی و وسعتِ نظر و فداکاریِ بی‌حدوحصری است» (سووشون، ۱۲۶).

«اجتماعی» که یوسف در ذهن می‌پرورد، چیزی به‌جز یک تودهٔ بی‌معنا نیست «توده یک مفهوم نیست! بُن‌مایهٔ عوام‌فریبیِ سیاسی است. در توده هیچ قطبیّتی میانِ این یک و یکی دیگر وجود ندارد. همین است که گردشِ معنا در توده را محال می‌سازد» (بودریار، ۴۸:۱۴۰۰). پیداست وقتی‌که توده را از «معنا» تُهی کردی، به «رهبر» نیاز دارد، هرچند دیکتاتور! «نیاز به فراخوانیِ رهبر تنها زمانی ظاهر می‌شود که آرزویِ جمعی قوّتی مقاومت‌ناپذیر یافته باشد و همهٔ امیدها برای تحقّقِ آن به شیوهٔ عادی و مرسوم، به نومیدی انجامیده باشد» (موقن، ۱۳۲:۱۳۸۹). در راستایِ ایجادِ چنین جامعه‌ای است که یوسف، هم‌داستان با «رستم» ـبرادرِ سهرابـ از ایلِ «خاکی» دفاع می‌کند نه «بادی». حال آن‌که «سهراب» از آن‌جا که نگاهش به حیات از همه نزدیک‌تر به زری است، در محاجّه‌اش با یوسف چنین می‌گوید:

«این‌ها که گفتید به خویِ ما نمی‌خواند. ما آزاد زندگی کرده‌ایم. طبیعت همیشه دمِ دستمان بوده. در کوه و کمرش که اسب رانده‌ایم، در دشتش که اُطراق کرده‌ایم، زیرِ آسمانش که چادر زده‌ایم. نمی‌شود ما را در خانه زندانی کرد» (سووشون، ۵۴).

در همان شعرِ «در آستانه» از شاملو که بالا آوردیم، «دشواریِ وظیفهٔ انسان» را او نیز همچون یوسف و رستم، نه «بادی» که «خاکی» می‌داند: «که کارستانی ازاین‌دست/ از توانِ درخت و پرنده و صخره و آبشار/ بیرون است» (شاملو، ۱۳۸۰:۹۷۴). در دوگانهٔ خدایگان و بردگی، این نیروهای واکنش‌گری هستند که «نیروهایِ کنش‌گر را به سویِ دام می‌کشند و بردگانی را به‌جای خدایگان می‌نشانند که به‌رغمِ بالانشینی، همچنان برده باقی می‌مانند» (دلوز، ۱۴۰۰:۱۱۱). یوسف در ادامهٔ بحثِ خود و متقاعد کردنِ مِلِک‌سهراب به یک‌جانشینی، از «وابستگی به زمین»، حرف می‌زند:

«یوسف گفت: چون فقط همین نوع زندگی را شناخته‌اید. امّا سهراب‌جان، وقتی آدم روی زمین کِشت کرد و پایِ زمین زحمت کشید و حاصلش را برداشت، به زمین وابسته می‌شود. در دِه هم طبیعت در دسترسِ آدم است، وقتی مستقرّ شد...» (سووشون، ۵۴).

این «وابستگی»، آن نوع نگاهی به حیات است که یوسف را نه «خدایگان» که به «بردگی»‌ای می‌نشاند که سهراب نیز خود از آن گریزان است:

«و سهراب حرفِ او را این‌طور تمام کرد که: خِنگ و خِرِف و نظرتنگ و ترسو می‌شود» (همان، ۵۵).

درنهایت آن تأثیری که یوسف بر مِلِک‌سهراب می‌گذارد و او نیز جهان را به قولِ فردوسی «به چشمِ جوانی»، خواهد دید «با جدا کردنِ نیرویِ کنش‌گر از آنچه می‌تواند کرد، این نیرو را تسلیمِ خواستِ نیستی می‌کند، تسلیمِ واکنش‌گر شدنی عمیق‌تر از خودش» (دلوز، ۱۴۰۰:۱۲۱). مرگ‌خواهیِ سهراب، به نامِ «حقیقت»‌ی که یوسف برایش ساخته است، فاصله‌گیریِ «انسانیِ» او را از «حیوانیّت»‌ی پیش می‌کشد که پیش‌تر، زری با او شریک بود.

«سهراب گفت: ... خودم می‌دانم که فاصلهٔ میانِ مرگ و زندگی‌ام یک قدم بیش‌تر نخواهد بود. ... من خودم با پای خودم به پیشوازِ مرگ می‌روم» (سووشون، ۱۹۶).

او با پُشت کردن به «خاستگاهِ جسمانیِ شعور» که در همان زندگیِ بادی‌ای که داشت آن را نیک دریافته بود، به «علّتِ استعلایی و ایدئالی بیرون از خویش» (اسپیکنز، ۱۳۹۲:۸۰)، پناه می‌جوید، که «نیستی» را ـالبتّه در سرمستیِ شرابـ برای او توجیه می‌کند:

«مِلِک‌سهراب گفت: اگر من یک تن باشم و تنها و دشمن با هم هزارتا، به میدان پُشت نمی‌کنم» (سووشون، ۱۹۸).

۳. ۲. ۲ خسرو، فتوحی

ما ازاین‌روی خسرو و فتوحی را با هم اینجا به یک مَدخل آورده‌ایم که نگاهِ زری به هر دویِ این‌ها از آن فرافکنی‌ای حکایت دارد که خود برخاسته از تنشِ رویکردی‌اش است با همسرش یوسف. خسرو در ساحتِ امرِ نمادینِ لاکانی، همان «نامِ پدر»ی را بر دوش خواهد کشید که «اضطرابِ غیرقابل‌تحمل مواجهه با خلأِ میلِ دیگری را سَبُک می‌کند. قانونِ گسسته شدنِ پیوندِ خیالیِ وفور و فراوانی میان کودک و مادر توسطِّ چاقویِ جرّاحیِ دال» (شیهان، ۱۳۹۹:۲۴). در دیالوگِ زیر خسرو به‌روشنی از «مردانگیِ» خویش و سرپیچی از فرمانِ مادرش، پرده برمی‌دارد:

«یوسف پرسید: به مادرت گفتی کجا می‌روی؟ خسرو زهرخندی زد و گفت: به مادرم؟ من دیگر بچّه نیستم. برایِ خودم مردی شده‌ام. مادرم هی لاپوشانی می‌کند. فقط بلد است جلوِ آدم را بگیرد. اوّلین حرفی که آقای فتوحی زد همین بود. گفت: آدم باید پُل‌ها را خراب کند تا راهِ برگشتن نداشته باشد. این حرف‌ها مثلِ درس است، ما باید از بَر کنیم» (سووشون، ۱۲۸).

خسرو در نزدِ فتوحی آن «انسانیّتِ» مرامی‌ای را می‌آموزد که «حیوانیّتِ» زری در تقابلِ مستقیم با آن قرار می‌گیرد. این‌که او از خواهرِ «دیوانه‌ی» فتوحی هم دفاع می‌کند، جُزین نیست:

«زری خشمگین گفت: ...فتوحی اگر راست می‌گوید به خواهرِ بدبختش برسد که در دیوانه‌خانه، چشم به‌در دوخته و منتظر است او بیاید و به باغ صدوبیست وچهار هزار متری ببردش» (همان، ۱۲۸).

مشکل از فتوحی نیست، خودِ زری هم بدین اعتراف دارد:

«تقصیرِ فتوحی چه بود؟ پسرهای مردم راهی برایِ مرد شدن می‌جُستند و او وسیله بود» (همان، ۱۵۳).

مشکل از «بحران در مفهومِ جامعه» است که «فردگراییِ خودسرانه‌ای را افزایش می‌دهد»، تا افراد «به هر قیمتی در معرضِ دید» قرار گیرند و «انگشت‌نما شدن را به‌عنوان یک ارزش در نظر گیرند» (اکو، ۱۴۰۰:۱۶). در فقرهٔ پایین، شاهدیم که خسرو چگونه به نمادهای توده‌ای‌ای که از پدر و فتوحی به درس گرفته است، افتخار می‌کند:

«زری زد به خنده و خسرو اعتراف کرد که با قیچی، سرِ زانویِ راستِ شلوارِ نوِ خاکستری‌اش را چیده و نخ‌های اطرافِ جایی را که چیده کشیده تا شلوارش پاره به نظر بیاید. بعد بروز داد که به رُفقا پُز داده که پدر بزرگِ مادری‌اش، خیلی خیلی فقیر بوده» (سووشون، ۱۵۴).

و جوابِ زری به او نیز بسیار «فاصله‌گیرانه» است:

«زری گفت: تو هم یاد گرفتی دروغ بگویی» (همان، ۱۵۴).

۳. ۳. سووشون

پایانِ سووشون، «آینده»ای است که از آغاز نیز با «رخداد»، رخ می‌داد «آینده با رخداد همراه است؛ یعنی فرا رسیدنِ آن چیزی که نظم و روالِ روزمرّی مرا مختل می‌کند و در معنایی دیگر، نحوهٔ بودنِ من در جهان را دگرگون می‌کند» (دولی‌ـکاوانا، ۱۲:۱۴۰۰). شیوهٔ زیستِ زری در زیست‌بومِ روایی سووشون، آنگاه به اصالتِ «حیوانیّتِ» خویش نائل می‌آید که با «شیههٔ مادیان» در غروبی دلتنگ، آیندهٔ او، رخ خواهد نمود:

«آفتاب به‌کلّی از باغ پریده بود که صدایِ شیههٔ اسب شنید. شیههٔ مادیان بود نه سحر. خدا را شکر. یوسف از ده برگشته بود» (سووشون، ۲۴۴).

بله، «یوسف از ده برگشته بود» امّا نه با جانش:

«زری دست گذاشت رویِ دستِ یوسف که سردِ سرد بود و انگشت‌ها کشیده و از هم جداشده، خشک‌شده بود و نگاه کرد به صورتش با رنگِ زرد و چشم‌های بسته و چانه که با دستمالی بسته شده بود و خونِ دلمه‌شده و خونِ بسته و خشک‌شده. می‌دید امّا باور نمی‌کرد. حیران پرسید: بی‌خداحافظی؟» (همان، ۲۴۵).

تعلیقِ سوژگیِ «انسانیّت»، کمالِ خویش را در «حیوانیّتِ» مرگ می‌یابد، آن‌جا که «ارتباطِ ما با جنازه، پارودی‌ای از میانِ سوژگانیّت است. مردگان ناپیوستگیِ رسواآمیزی را آشکار می‌کنند که بر زمانِ پیوسته، پیشی دارد» (وال، ۱۳۶:۱۴۰۰). تا پیش از حادثهٔ فوتِ یوسف، زری نیز مرگ را با «حیاتِ» خویش، زیسته بود. آن‌جا که با «ایثار»، از «خود» و «دیگریِ» یوسف گذشته بود تا به قول هایدگر «سماجتِ آدمی در چسبیدن به زندگیِ موجود و تأییدِ آنچه صرفاً هست را خنثی سازد. زندگیِ موجود، صرفاً کالایی قابلِ تعویض و فاقدِ هرگونه معنا و ارزشِ ذاتی است» (فرهادپور، ۲۳۰:۱۳۸۹). اینک او، تجسّم ایثارِ زیستهٔ خود را در جسدِ خونین یوسف انتظار می‌کشد:

«تا نعشِ شوهرش از راه برسد و از کاکل‌های زردش از زیرِ کلاه، خون سرازیر شده باشد تا رویِ سبیل‌های بورش و خون دلمه بسته باشد» (سووشون، ۲۴۷).

مرگِ یوسف، «نمایشِ باروکی» است که امتناعِ معنا را از گروِ ذهنیّتِ «انداموارە»ی او، آزاد می‌کند «از دیدگاهِ نمایشِ باروک تنها بدنِ خوب، بدنِ مرده است. معنا را از ویرانه‌های بدن، از گوشتِ برهنه و پوستِ کنده باید بیرون کشید، نه از فیگوری هماهنگ» (ایگلتون، ۵۱۲:۱۳۹۸). اینکه تیرِ قاتل هم، به «سرِ» یوسف و نه «قلبِ» او شلیک می‌شود، خود فارغ از دلالتی تلویحی نیست. سرْ میعادگاهِ معناهایِ ایدئولوژی‌مندِ «انسانیّت» است، آنجایی که با قلبِ «حیوانیّتِ» زری، سخت در دوردست قرار می‌گیرد. ژریکو در نقّاشیِ خود «با گستردنِ سرهای قطع‌شده در مقامِ بااهمیّت‌ترین بخشِ بدنِ انسان، آن‌ها را به‌عنوانِ پاره‌های بی‌جان و هولناکی مانند گوشتِ روی پیشخوانِ قصابی قرار می‌دهد» (ناکلین، ۵۸:۱۳۹۹). در پیِ این گِرهِ هولناک داستانِ عمرِ زری است که او با «امرِ والا»ی زندگیِ خویش، مواجه می‌گردد. جایی‌که «ادراکِ استتیکی، به‌عنوان سنجشِ ریتمی به مخاطره می‌افتد و به درونِ آشوب پرتاب می‌شود. اینجا دهشت وجود دارد. و الا تخیّل را با مرزهای خودش روبرو می‌کند» (دلوز، ۱۱۶:۱۳۹۶). فصلِ بیست‌ویکِ رمان، سراسر بیانِ این ازهم‌پاشیدگی ادراکِ حسیِ زری است:

> «از هوش که می‌رفت خواب می‌دید، در بیداری هم که بود یا کسی در ذهنش حرف‌های نامربوط می‌زد، یا وقایع از پستویِ خاطرش درمی‌آمدند و جلوِ چشم‌های بسته‌اش، آن‌چنان جان می‌گرفتند که انگار رویدادهای الآنند... چشم و گوش و ذهن، مدّتی به اختیارش می‌ماندند و دیر یا زود از واقعیّت منفکّ می‌شدند» (سووشون، ۲۵۷).

ترس و جنون و رؤیا، سه عنصری هستند که بعدِ امرِ والایِ فوتِ یوسف، زری را احاطه کرده‌اند «وحشت با محرومیّت در ارتباط است. محرومیّت از نور، از زندگی، از آنچه وحشت‌انگیز است. آن است که رخ می‌دهد، رخ نمی‌دهد و از رخ دادن دست می‌کشد» (لیوتار، ۱۴۶:۱۳۹۳). همهٔ لرزش دل و دستش از آن است که:

> «نکند دارم دیوانه می‌شوم؟» (سووشون).

او در دیالوگی که جلوتر با مرادِ خویش ـدکتر عبدالله‌خانـ دارد، باز هم ازین مفاهیم صریح‌تر سخن می‌گوید:

> «از دیشب تا حالا پریشانم. حواسم را نمی‌فهمم. می‌ترسم دیوانه شوم. وسوسه می‌شوم ادای دیوانه‌هایی را که دیده‌ام درآورم. و گریست و گریان گفت: دیشب همه‌اش گرفتارِ کابوس بودم... خواب نرفتم. صحنه‌های وحشتناک به‌نظرم می‌آمد» (همان، ۲۸۷).

اصرارِ ما در هر چه بیشتر برجسته کردنِ اختلاطی از دهشت و دیوانگی و کابوس در ذهن زری، التفات به آن وَجْهِ «حیوانیّت»ی است که برنهادِ این جستار را پی نهاده است. جایی‌که «از هم گشودنِ زندگی و تقسیمِ آن به رشته‌ای از تکانه‌ها که خود مرگ‌بارند، فضایِ میانِ آن‌ها را از وجودی پوچ می‌آکند. مرگ فضای میانِ پاره‌های زندگی‌ای پاره‌پاره

و وصله‌شده را می‌گیرد» (ویلسون، ۱۵۱:۱۳۸۹). رؤیا و جنون دو پدیدارِ سوژه‌زُدایی هستند که از قَبلِ هولِ ناشی از امرِ والا، زری را به ساحتی می‌رسانند که در وضعِ هشیاریِ خویش می‌کوشد خود را به «خود» و خان‌کاکا «اثبات» کند:

> «خودش هم به گفتهٔ خودش اعتماد نداشت. واقعاً نکند دیوانه شده باشد و خودش نمی‌داند؟ ترسی عظیم‌تر از ترسِ آمیخته به کابوسِ دیشب، ترسی عظیم‌تر از تمامِ ترس‌هایی که به عمرش آزموده بود، وجودش را در بر گرفت. یخ کرد و کفِ دست‌هایش از عرق تر شد. باید نشانِ خان‌کاکا می‌داد و از آن مهم‌تر باید به خودش ثابت می‌کرد که دیوانه نشده» (سووشون، ۲۸۱).

هم‌داستان با فوکو باید اذعان کرد که «قدرت رؤیا در ایجادِ تردید و نایقینی کمتر از جنون نیست» (فوکو، ۸۱:۱۳۹۴). امّا باید دانست که ناخودآگاهِ فرویدی «به‌طورقطع یک آگاهی است که به درکِ صریح و مشخّصِ خویش موفّق نمی‌شود. من در وضعیّتی مغفول قرار دارم و متوجّهِ وضعِ خودم نیستم مگر این‌که از آن خارج شوم» (لیوتار، ۸۲:۱۳۹۴). می‌خواهم این را بگویم که اگرچه «عمّه‌خانم» وظیفهٔ معبّریِ خواب‌های زری را در سووشون به‌دوش می‌کشد و خان‌کاکا نیز در صددِ اتّهامِ «دیوانگی» زدن به اوست، هیچ‌یک خبر از «عالمِ حیوانیِ» زری ندارند. تنها رؤیاست و فقط تنها رؤیاست که به شهادتِ خودِ زری پس از بیداری، در آن به «میل» می‌رسد:

> «اگر می‌گذاشتند با خیالِ خودم خوش بودم، در خیالِ خودم اسب می‌تاختم. مزارعِ دروشده را زیرِ پا می‌گذاشتم. کنارِ تلنبارِ گندم‌ها دست در دستِ یوسف می‌نشستم. سرم را در دامنِ یوسف می‌گذاشتم و یوسف شقیقه‌هایم را با انگشت‌هایش مالش می‌داد و می‌گفت: شرط می‌بندم حالت خوب می‌شود» (سووشون، ۲۷۷).

در همین کابوسِ پس از مرگِ یوسف است که زری «اُبژهٔ میلِ دیگری» قرار می‌گیرد و «واقعاً دوست دارد که دیگری او را این‌طور یا آن‌طور ببیند، یعنی او را تبدیل به اُبژه کند» (لاکان، ۱۰۶:۱۴۰۰). اشارهٔ ما به این بخش از خوابِ زری است که:

> «به زیرِ تاق می‌رسند که از همه‌جا تاریک‌تر است. مرد بازویِ دختر را می‌گیرد و دختر داغ می‌شود. تمامِ تنش داغ می‌شود. طوری که به عمرش هرگز آن‌طور داغ نشده بود...» (سووشون، ۲۶۸).

رانهٔ مرگی که در کابوسِ زری خود را به هیأتِ آگاهی از مراسمِ سووشون نشان می‌دهد، او را دچار «مازوخیسمی از گونهٔ شهوت‌زا یا اروتوژنیک» می‌کند (دلوز، ۱۳۶:۱۳۹۴)، که بیدار شدنش را منتهی به نوعی سوگواری مالیخولیایی می‌سازد «در مالیخولیا، عملِ سوگواری به طرزی خودشیفته‌وار متوجّهِ خودِ فرد می‌شود و سوژه اِگویِ خود را با اُبژهٔ از

دست‌رفته همانند می‌انگارد» (هومر، ۱۳۹۶:۱۱۱). این است که در خواب:

«دیگر به هِق‌هِق افتاده. زارزار گریه می‌کند... زری بلند شد و نشست و گفت: برای سیاوش گریه می‌کردم... حیف که من گیس ندارم وگرنه گیسم را می‌بریدم و مثلِ آن‌های دیگر به درخت آویزان می‌کردم» (سووشون، ۲۷۶).

جا خوردنِ اطرافیان و مبهوت ماندن از سخنانِ زری، خود واکنشی است به گمانِ «کِلُو» شدنِ او. «حیوانیّت»ی که برایِ «انسانیّتِ» آن‌ها درک‌کردنی نیست.

«مگر چه گفت که همه سکوت کردند و به او خیره شدند؟ آن‌چنان خیرگی و سکوتی که نمی‌شد تحمّل کرد. زری احساس کرد واقعاً چیزی در درونش شکست و فرو ریخت. کی بود که برایش تعریف کرد: طوفانی آمد در مزرعهٔ بدنِ من» (همان، ۲۷۶).

به‌راستی چه در درون زری شکست و فرو ریخت؟ آن طوفان چه بود؟ بقایایِ سوژگیِ زری است که با طوفانِ سهمگینِ مرگ، «دود می‌شود و به هوا می‌رود». اصرارِ او در تقابل با خان‌کاکا جهتِ برگزاری مراسمِ عزاداری نیز، ادامهٔ سوگواری اوست که در خواب برایِ «سیاوش» داشت «ما می‌دانیم که هرگز نمی‌توانیم عزیزِ از دست‌رفتهٔ خود را زنده کنیم، امّا باز هم می‌خواهیم او را در اقدامی بر پایهٔ عشق و وفاداری بازگردانیم: عملِ سوگواری خودِ عشق است» (دولی‌ـکادانا، ۱۴۰۰:۵۲). به‌عبارتی‌دیگر، عشق آن‌سویِ مرگ است و بالعکس. زری آنگاه با مرگِ یوسف/سیاوش دست‌وپنجه نرم کرد، که در خواب و زیرِ تاقی، عاشقِ او شد.

«شوهرم را به تیرِ ناحق کشته‌اند. حداقل کاری که می‌شود کرد عزاداری است. عزاداری که قدغن نیست» (سووشون، ۲۹۳).

نه عزاداری قدغن نیست، امّا مناسکِ برآمده از نگاهِ ایدئولوژیک و سیاست‌زدهٔ روز سخت با عشق و وفاداری، سرِ جنگ دارد «در نظام‌های توتالیتر که اسطوره بر آن‌ها فرمان می‌راند، با حَملِ طلسم‌های گوناگون و فریاد کشیدن می‌خواهند دشمن را بترسانند» (موقن، ۱۳۸۹:۱۳۶). این دوستانِ مرامی یوسف هستند که عزاداریِ او را به یک اُردوکشیِ خیابانی بدل می‌کنند و در آخر نیز کارشان به جنگ‌وگریز با مأموران دولتی می‌کشد.

«تابوت غرقِ گل‌های سرخ و نسترن بود و بنا شد بر دوشِ حسین‌آقا و حسن‌آقا و مجیدخان و فتوحی، از خیابان حرکت داده شود... علامت و جار و چلچراغ از جلو و حجلهٔ قاسم به دنبالِ تابوت می‌آمد» (سووشون، ۲۹۷).

این‌همه گفتیم امّا نمی‌توان در پایان از نقشِ عارفانهٔ دکتر عبدالله‌خان و فاصله‌اش با «نظامِ حقیقتِ شبانی»‌ای که

یوسف آن را پی می‌گرفت، چیزی نگفت «عرفان به‌منزلهٔ انکشاف و ظهورِ بی‌واسطهٔ خداوند بر نفس همچنین از ساختارِ تعلیم و انتقالِ حقیقت از مرشد به مرید می‌گریزد. در امرِ شبانی ارشادِ نفسِ فرد توسطِ شبان ضرورت داشت و هیچ ارتباطی بین نفس و خدا نمی‌توانست ایجاد شود» (فوکو، ۱۴۰۰:۲۵۲). آن مقدار احترامی که زری به «حقیقتِ» پیامبرانهٔ دکتر عبدالله‌خان می‌گزارد، هیچ‌گاه برای شبان‌ـرمگی یوسف قائل نبود.

> «مثلِ کسی حرف می‌زد که دیگر همه‌چیز را دانسته و فهمیده. در عمرِ درازش اگر خدایی وجود داشته، برایِ یک‌بار هم که شده خود را به او نشان داده» (سووشون، ۲۸۶).

با عیادتِ دکتر عبدالله‌خان، زری به وضعیّتی از آزادگی می‌رسد که در تمامِ طولِ حیاتِ خود با یوسف، آن را تجربه نکرده بود. «حیوانیّت»ی که از پسِ مرگ «انسانیّتِ» یوسف بود، که رخ می‌نمود:

> «زری مثلِ مرغی بود که از قفس آزاد شده باشد. یک دانایِ اسرار به او ندا و نوید داده بود. نه یک ستاره، هزار ستاره در ذهنش روشن شد. دیگر می‌دانست که از هیچ‌کس و هیچ‌چیز در این دنیا نخواهد ترسید» (همان، ۲۸۸).

۴. نتیجه‌گیری

سووشون را دیالکتیکی می‌بینیم در امرِ حیوان. آنجایی که آنتی‌تزِ خویشتن را در انسانیّت یوسف می‌یابد. رمانی که وزنِ آن بر دوش یک اسب (سَحَر) و معادلِ انسانیِ آن (زری) نهاده شده است؛ خسرو و یوسف سوارانی‌اند که از اسب می‌افتند. جنون و زندان، حربه‌هایی هستند که خلاصی انسان را از سوژگانیّتِ در بند، به کار می‌آیند. زری ازین روست که نذرِ خویش را به دیوانه‌خانه می‌برد، میانِ زندانیان پخش می‌کند. میل و بدن، کودکی و زنانگی، کِلُوبازیِ کِلُو و شاعرانگیِ مَک‌ماهون و درنهایت، عرفانِ دکتر عبدالله‌خان جایی برایِ ذهنیّتِ انسانیِ یوسف باقی نمی‌گذارد. او باید سیاوشِ روزگار مدرن باشد که سرش در طشتِ معصومیّت اسطوره‌مندِ خویش، ناجوانمردانه بریده شود. سووشونی ازین دست، نه‌تنها آزادی روح او را تضمین خواهد کرد، که حیوانیّت زری را نیز، به کمال می‌رساند.

پی‌نوشت‌ها

۱. «**سبکِ اقلیّتی، اکثریّتی**»: در تقابلِ زری و یوسف، این رویدادِ کلامی، این سبکِ آفرینشِ حیوانیّت است که شخصیّت زری را به وجود آورده است، نه یک «زن»، به‌مثابهٔ آن زنی که در «فرهنگ»، می‌شناسیم. از آن‌سو، یوسف خود سبک اندیشه و شیوهٔ حیات و مماتش، از پیش تعیین‌شده، انسانی و سوژه‌مند است. به زبان ساده ما با زری به «آفرینش سبک» (اقلیّتی)، می‌رسیم با یوسف به «سبک تقلید» (اکثریتی).

۲. «**استعاره**»: حضورِ حیوان در سووشون، نه محملی است برای بیان اندیشه‌های انسانی چنان‌که در ادبیاتِ «استعاری و تمثیلی» می‌بینیم، حیوان یک «استعاره» از مفهومی نیست؛ بلکه دیگرشدنی است در شیوهٔ «ادراک»، ادراکِ تثبیت‌شدهٔ انسانی.

۳. «**اپوخهٔ پوئتیکی**»: تعلیقِ شاعرانهٔ انسان در گذرِ تاریخ و زمان است. انسان در یک وجهِ شاعرانه، از زمانِ خطی جدا گشته، خود را در وضعیتی اصیل‌تر از زمان تجربه خواهد کرد. در چنین بنیادی است که او حسی از وجد و سرخوشی در عین در تاریخ‌بودگی‌اش را درک می‌کند.

۴. «**میل**»: مفهوم «میل»ی که دلوز از آن یاد می‌کند، آن چیزی نیست که فروید می‌خواهد. در روانکاوی فروید، میل یک «دال» است به سوی ناکامی‌های جنسی، نوعی تأویلی است مبتنی بر سوژه‌زدگی. در دلوز، میل یک «امر ایجابی» است، به این معنی که نوعی تمایل است به ادراکِ «دیگری»، «دیگر شدن»، «حیوان شدن»! جهان را از منظرِ ناانسانی، «حیوانیّت» دیدن، آن کاری که در سووشون، زری و اقمارِ حیوانی او بدان «میل» دارند.

۵. «**درون ماندگاری، :immanence**» جریان نابِ حیات و ادراکِ بدونِ ادراک‌کنندگان، آنچه در آن فاصلهٔ میان سوژه و جهانِ بیرون از بین رفته است. این ما نیستیم که جهان را تجربه می‌کنیم (مُدرِک)، این اصل «تجربه» است که سوژه را سامان می‌دهد. درون‌ماندگاری در تقابل با جهانِ خارجی و متعالی است. در تقابلِ هویّت و تفاوت، این تفاوت‌های زبانی است که به انسان هویّت می‌بخشد، نه انسانِ صاحبِ هویّت که زبان را همچون ابزاری به کار می‌گیرد. درون‌ماندگاری همان اصل تفاوت است نه هویتِ تعیین‌شده به دست سوژهٔ استعلایی.

۶. «**ماشینِ میل‌گر**»: اتصالات بدن‌ها هستند. ما یاد گرفته‌ایم که میل به چیزی از دست‌رفته داشته باشیم حال آنکه در ابتدا چنین نبوده. در ابتدا، این تجربه‌های تک‌بود از لذت است که میل را ایده‌پردازی می‌کند. ادبیات بیان این تک‌بودها، رویدادهای پایه‌گذارِ شخصیت‌ها و جهان‌های ممکنِ دیگری است که تجربه می‌کند. نه بازنمایی انسان‌هایی که می‌شناسیم. داش‌آکل خود برساختهٔ رویدادها، تجربه‌های ممکن، درون‌گستری‌ها و میل‌های ناانسانی است وگرنه داش‌آکل نمی‌شد. او نه در قالب داش و لات به معنا می‌رسد، نه در قالب یک عاشق به مرجان... هم لاتی و هم عشق رویدادِ داش‌آکل را برمی‌سازند.

۷. «**لکنتِ زبانی**»: ویژگی ادبیات «بازنمایی» نیست، در ادبیات زبان به «لکنت» می‌افتد، معنایی را بازنمی‌نماید، بلکه در معنای از پیش موجود مناقشه برمی‌انگیزد و درنهایت، معنایی دیگرگون می‌آفرینند. در حقیقت، موجدِ تأثیرهایی است که سوژه آن‌ها را از پیش موجود نکرده.

۸. «**خورا**»: در اصل نام ناحیه‌ای بوده در یونان باستان که افلاطون در کتاب تیمائوسِ خود، از آن به‌عنوان یک «آوند»، ظرف، گُنجانه، جایی شبیه زِهدانِ مادرانه که هستی پیش از وجود این عالم، در عالم بالا با تمام صیرورت‌ها و تکوین، به شکلی بی‌صورت حضور داشته است و با تفکر استدلالی به اندیشه درنمی‌آید. «کورا»یی که در متنِ ما آمده، نوعی استفادهٔ کریستوایی از همان خورای افلاتونی است که به جهانِ پیشانمادینِ کودک اشاره دارد، جایی که هنوز زبان پدید نیامده و کودک هنوز با اصوات و الفاظی که معانی بخصوصی ندارند، غرائز و انرژی‌های خودش را نشان می‌دهد. دیگر آن‌که، آنچه ما در متن آورده‌ایم با صورت «خورا»، استفادهٔ دریدا است از این اصطلاح افلاتونی که بیشتر با ملاحظات کریستوا هم‌خوان است، چیزی در حدود فضای پیشاسوژگی. آنچه معنا و تفسیر ثابتی نمی‌پذیرد.

۹. «**دیگر شدن**»: ما بر حیوانات «نام» گذاشته‌ایم، سگ «وفادار» است، اسب «نجیب» است، شتر «رام» است، شتر «کینه‌ای» است، مار «موذی» است و... بدین ترتیب، جهانِ حیوانی منسوخ و مسخ تفکرات «ما» انسان‌ها شده‌اند، در «حیوانیّتِ»

دلوزی، وفاداری سگ را درک نمی‌کنیم، این خود نوعی نگاه منفی و سلبیّت سگ از سگانگی اوست. در این نوع نگاه، ما «سگ می‌شویم»، یعنی از مرتبهٔ انسانی خود به «ادراک دیگری» نائل می‌شویم. جهان را از منظرِ یک حیوان می‌بینیم نه اینکه خصائل انسانی خود را به حیوانات نسبت دهیم. در ادبیّات تمثیلی، آنچه در مرزبان‌نامه و کلیله دمنه آمده است، «اجیر کردنِ» حیوانات، برای بیانِ مقاصدِ انسانیِ «ما» است. تنها در ادبیّات مدرنِ نیما و سووشون و... است که حیوانات وجهِ انسانی خود را از سر می‌نهند و در تقابل، این انسان‌ها هستند که حیوان «می‌شوند»

۱۰. «**صیرورت**»: ما سووشون را از منظرِ «امر بالفعلِ» شخصیّت‌ها و رویدادها نخوانده‌ایم. آن‌ها را از نگاهِ «امرِ بالقوّه»، دیده‌ایم. سعی کرده‌ایم که برای مثال زری و سَحَر را، همچون یک زن یا اسب نبینیم. از دیدِ دلوز، آثار هنری «صیروریتی درون‌ماندگار» دارند، به این معنی که زمینه‌ای از پیش تعیین‌شده برای تبیین آن‌ها وجود ندارد، زری تنها «زنِ یوسف»، نیست، مجموعه‌ای از «نیروهای تفاوت» است که با جریان اصلی «حیات» که روبرویِ انسان‌بودگی قرار می‌گیرد، پیوند می‌یابد. از این رهگذر انسانِ زری با حیوانِ سحر، نوعی تک‌بودگی هنری را به نمایش می‌گذارند که در خوانش معمول این رمان، معمول نبوده است.

کتابنامه

احمدی، ب. (۱۳۹۳). خاطرات ظلمت. مرکز.

اسپیندلر، ف. (۱۴۰۰). نیچه: تن، هنر، شناخت. ترجمه سعید مقدم. مرکز.

اسپینکز، لی. (۱۳۹۲). فردریش نیچه. ترجمه رضا ولی‌یاری. مرکز.

اسپینوزا، ب. (۱۴۰۱). اخلاق. ترجمه لیلا امانت‌ملایی. ترنگ.

استروس، ک. (۱۳۷۶). اسطوره و معنا. ترجمه شهرام خسروی. مرکز.

اسمیت، د. (۱۳۹۹). فلسفه دلوز. ترجمه سید محمدجواد سیدی. علمی و فرهنگی.

اکو، ا. (۱۴۰۰). سرگذشت جامعه سیال. ترجمه هانیه رجبی و مهدی موسوی. کتاب پارسه.

اوکانر، ب. (۱۴۰۰). دیالکتیک منفی آدورنو. ترجمه آرام مسعودی. سیب سرخ.

ایگلتون، ت. (۱۳۹۷). والتر بنیامین. ترجمه مهدی امیرخانلو و محسن ملکی. مرکز.

ایگلتون، ت. (۱۳۹۸). ایدئولوژی زیبایی‌شناسی. ترجمه مجید اخگر. بیدگل.

ایومورین، م. (۱۴۰۰). فلسفه ژان‌لوک نانسی. ترجمه نریمان جهان‌نژاد. شب‌خیز.

آگامبن، ج. (۱۳۹۱). زبان و مرگ. ترجمه پویا ایمانی. مرکز.

آگامبن، ج. (۱۳۹۷). کودکی و تاریخ. ترجمه پویا ایمانی. مرکز.

آگامبن، ج. (۱۴۰۰). انسان بی‌محتوا. ترجمه داود میرزایی. شب‌خیز.

باختین، م. (۱۳۹۹). زیبایی‌شناسی و نظریه رمان. ترجمه کتایون شهپرراد. کتاب آبان.

بدیو، آ. (۱۴۰۰). تفکر نامتناهی. ترجمه صالح نجفی. نی.

برمن، م. (۱۳۸۶). تجربه مدرنیته. ترجمه مراد فرهادپور. طرح نو.

بنیامین، و. (۱۴۰۰). خرده‌شیشه‌های اندیشه. ترجمه محمد حیاتی. مرکز.

بوتبی، ر. (۱۴۰۰). مرگ و میل. ترجمه علی رستمیان. بیدگل.

بودریار، ژ. (۱۳۹۶). شفافیت شیطانی. ترجمه پیروز ایزدی. ثالث.

بودریار، ژ. (۱۴۰۰الف). در سایه اکثریت‌های خاموش. ترجمه پیام یزدانجو. مرکز.

بودریار، ژ. (۱۴۰۰ب). وانموده‌ها و وانمود. ترجمه پیروز ایزدی. ثالث.

بودریار، ژ.، و فرانسوا، و. (۱۳۸۴). سرگشتگی نشانه‌ها. ترجمه مانی حقیقی. مرکز.

پروا، ف. (۱۴۰۰). درس گفتارهای لکان. سیب سرخ.

جابری، ط. (۱۳۹۸). جهان و زبان در اندیشه ویتگنستاین. ققنوس.

جمادی، س. (۱۳۹۴). انکار حضور دیگری. چاپ اول. ققنوس.

حقیقی، م. (۱۳۸۴). سرگشتگی نشانه‌ها. مرکز.

دانشور، س. (۱۳۶۲). سووشون. خوارزمی.

دریدا، ژ. (۱۳۹۶). درباره گراماتولوژی. ترجمه مهدی پارسا. شوند.

دریدا، ژ. (۱۴۰۰). در باب نام. ترجمه هادی شاهی. پارسه.

دریدا، ژ.، و فوکو، م. (۱۳۹۴). کوگیتو و تاریخ جنون. ترجمه فاطمه ولیانی. هرمس.

دلوز، ژ. (۱۳۹۴). سردی و سبعیت. ترجمه شهریار وقفی‌پور. رازگو.

دلوز، ژ. (۱۳۹۶الف). انتقادی و بالینی. ترجمه زهرا اکسیری، پیمان غلامی و ایمان گنجی. بان.

دلوز، ژ. (۱۳۹۶ب). انسان و زمان‌آگاهی مدرن. ترجمه اصغر واعظی. هرمس.

دلوز، ژ. (۱۳۹۸الف). فلسفه نقادی کانت. ترجمه اصغر واعظی. نی.

دلوز، ژ. (۱۳۹۸ب). مارسل پروست و نشانه‌ها. ترجمه الله‌شکر اسداللهی تجرق. علمی.

دلوز، ژ. (۱۴۰۰الف). نیچه و فلسفه. ترجمه عادل مشایخی. نی.

دلوز، ژ. (۱۴۰۰ب). یک زندگی. ترجمه پیمان غلامی و ایمان گنجی. چشمه.

دلوز، ژیل. (۱۴۰۱). جهان اسپینوزا. ترجمه حامد موحدی. نی.

دلوز، ژ.، و گتاری، ف. (۱۳۸۴). ادبیات اقلیت چیست. ترجمه بابک احمدی. در مجموعه سرگشتگی نشانه‌ها (گزینش مانی حقیقی؛ صص. ۲۱۵-۲۳۷). مرکز.

دلوز، ژ.، و گتاری، ف. (۱۳۹۳). فلسفه چیست. ترجمه محمدرضا آخوندزاده. نی.

دلوز، ژ.، و گتاری، ف. (۱۳۹۲). کافکا: به سوی ادبیات اقلیت. ترجمه شاهپور بهیان. ماهی.

دولی، م. و کاوانا، ل. (۱۴۰۰). فلسفه دریدا. ترجمه نادر خسروی. نی.

دیو، ر. (۱۳۹۶). دلوز. ترجمه فریبرز مجیدی. علمی و فرهنگی.

ریکور، پ. (۱۳۹۷). تاریخ و هرمنوتیک. ترجمه مهدی فیضی. مرکز.

ژیژک، ا. (۱۳۹۶). روانکاوی ۲. ارغنون ۲۲. ترجمه مراد فرهادپور. سازمان چاپ و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

سیمز، ک. (۱۴۰۰). پل ریکور. ترجمه محمدحسین خسروی. کرگدن.

شاملو، ا. (۱۳۸۰). مجموعه آثار. نگاه.

شایگان، د. (۱۳۸۱). افسون‌زدگی جدید. ترجمه فاطمه ولیانی. مرکز.

شیهان، ش. (۱۳۹۹). ژیژک. ترجمه محمدزمان زمانی. علمی و فرهنگی.

صادقی‌پور، م. (۱۳۹۹). بوطیقای ژیژک. ققنوس.

فالزن، ک. (۱۳۹۹). فوکو و گفت‌وگوی اجتماعی. ترجمه بهمن باینگانی. علمی و فرهنگی.

فرخزاد، ف. (۱۳۷۶). تولدی دیگر. مروارید.

فرهادپور، م. (۱۳۸۹). عقل افسرده. طرح نو.

فوکو، م. (۱۳۹۶). تولد زیست سیاست. ترجمه رضا نجف‌زاده. نی.

فوکو، م. (۱۳۹۸الف). تولد پزشکی بالینی. ترجمه فاطمه ولیانی. ماهی.

فوکو، م. (۱۳۹۸ب). نظم اشیاء. ترجمه یحیی امامی. پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

فوکو، م. (۱۳۹۹). الفاظ و اشیاء. ترجمه فاطمه ولیانی. ماهی.

فوکو، م. (۱۴۰۰الف). امنیت، قلمرو، جمعیت: درس‌گفتارهای کولژ دو فرانس. ترجمه سید محمدجواد سیدی. چشمه.

فوکو، م. (۱۴۰۰ب). حکمرانی بر خود و دیگران. ترجمه سید محمدجواد سیدی. چشمه.

فوکو، م. (۱۴۰۱). تاریخ جنون. ترجمه فاطمه ولیانی. هرمس.

کولبروک، ک. (۱۳۸۷). ژیل دلوز. ترجمه رضا سیروان. مرکز.

کولبروک، ک. (۱۳۹۹). دلوز. ترجمه محمدزمان زمانی. علمی و فرهنگی.

لاکان، ژ. (۱۳۹۵). اضطراب. ترجمه صبا راستگار. پندار تابان.

لاکان، ژ. (۱۴۰۰). اضطراب. دفتر دوم. ترجمه صبا راستگار. پندار تابان.

لوکاچ، گ. (۱۳۹۹). درباره هستی‌شناسی وجود اجتماعی. ترجمه زیبا جبلی. شفیعی.

لیوتار، ژ. (۱۳۹۳). ناانسانی. ترجمه محمدعلی جعفری. مولی.

لیوتار، ژ. (۱۳۹۴). پدیده‌شناسی. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. نی.

مالپاس، س. (۱۳۸۸). ژان‌ـفرانسوا لیوتار. ترجمه بهرنگ پورحسینی. مرکز.

مایرز، ت. (۱۳۸۵). اسلاوی ژیژک. ترجمه احسان نوروزی. مرکز.

مایرز، ت. (۱۳۹۳). اسلاوی ژیژک. ترجمه احسان نوروزی. مرکز.

محبوبی‌آرانی، ح. (۱۳۹۲). نیچه و آری‌گویی تراژیک به زندگی. مرکز.

مرلوپونتی، م. (۱۳۹۷). جهان ادراک. ترجمه فرزاد جابرالانصار. ققنوس.

مک‌آفی، ن. (۱۳۹۲). ژولیا کریستوا. ترجمه مهرداد پارسا. مرکز.

موقن، ی. (۱۳۸۹). ارنست کاسیرر، فیلسوف فرهنگ. دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

مونتاگ، و. (۱۳۹۹). بازگشت به اسپینوزا، بدن‌ها، توده‌ها، قدرت. ترجمه فؤاد حبیبی. مرکز.

میلز، س. (۱۳۹۲). میشل فوکو. ترجمه مرتضی نوری. مرکز.

میلز، ک. (۱۳۹۳). فلسفه آگامبن. ترجمه پویا ایمانی. مرکز.

ناکلین، ل. (۱۳۹۹). بدن تکه‌تکه‌شده. ترجمه مجید اخگر. بیدگل.

وال، ت. ک. (۱۴۰۰). کنش‌پذیری ریشه‌ای. ترجمه لیلا کوچک‌منش. بیدگل.

ولمر، آ. (۱۳۹۳). گذار از مدرنیته. ترجمه شاهرخ حقیقی. آگه.

ولوشینف، و. ن. (۱۴۰۰). فرویدگرایی، نقدی مارکسیستی. ترجمه احسان پورخیری. لاهیتا.

ویل، ا.، و لی، م. (۱۳۹۵). تفکر در میانه دلوز و کانت. ترجمه روزبه صدرآرا. مولی.

ویلسون، ر. (۱۳۸۹). تئودور آدورنو. ترجمه پویا ایمانی. مرکز.

هاسه، ا.، و لارج، و. (۱۳۸۴). موریس بلانشو. ترجمه رضا نوحی. مرکز.

هانیاما، س. (۱۴۰۰). به سوی پدیدارشناسی تمایز جنسی. ترجمه حمید ملک‌زاده. گام نو.

هومر، ش. (۱۳۹۶). ژاک لاکان. ترجمه محمدعلی جعفری و سید محمدابراهیم طاهایی. ققنوس.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2024.82463.1433

CC BY

Mystics' Audacity in Expressing their Love to God

Received: May 17, 2023/ Accepted: February 3, 2024

Majid Farhanizadeh[1]

Abstract

This study explored "audacity to God" in prominent mystic works up to the 7th century AD, based on the content on the mystic issues of serving and love. Exploring the concept of audacity and its appearance in mystical texts, this study tried to use the related evidence in authentic mystical texts to analyze the existing contradiction of audacity to God, and to present a correct and comprehensive interpretation of the issue about viewpoint of prominent great mystics. The results on mystical sources showed that there are two types of evidence pertaining to audacity. Some evidence emphasize the condemnation of audacity to God. The second group of evidence appraise audacity to God, though this category of evidence does not follow a unique discourse. Exploring audacity in the mystical works showed that some evidences imply the appropriateness of audacity to God and some evidences emphasize its inappropriateness. Overall, audacity to God in mystical thoughts appears in two spheres: In servitude, which is inappropriate and condemned, and in love, which is considered appropriate. Many mystics mention good audacity in the spheres of love and union (وصال), but a few mystics such as Rozbehan Baghli, Attar Neyshaburi, Ibn Arabi, and Maulvi took a deeper attitude towards describing good audacity to God in love and servitude spheres. This type of audacity is the result of mystic madness and intoxication.

Keywords: Insolence towards God, servantship domain, love domain, intoxication, insanity.

1. PhD in Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.
E-mail: farhanizadeh.majid@gmail.com

Extended Abstract

1. Introduction

This study sought to explore "audacity to God" in prominent mystic works up to the 7th century AD, based on the content on the mystic issues of serving and love. Exploring the concept of audacity and its appearance in mystical texts, this study tried to use the related evidence in authentic mystical texts to analyze the existing contradiction of audacity to God, and to present a correct and comprehensive interpretation of the issue about viewpoint of prominent great mystics. So, these questions were answered:

1. What approaches are to the audacity to God in mystics' attitudes?
2. How can the audacity to God be interpreted and explained, while the audacity seems to be contradictory in mystics' attitude?
3. What features of mystics affect their mystical audacity in love to God?

The necessity and significance of this research lays in the topic it researches and the method it takes. In some studies on mystical issues, the researches focus only on literary dimensions such as discourse analysis is not enough to reach correct and comprehensive conclusion. Sometimes understanding and explaining the depth of mystical content necessitates the analysis of mystical concepts in its mystical grounds. So, understanding mystical concepts necessitates two issues: First, understanding mystical spheres and their unique features; Second, the analysis of mystical concepts and their connection with the mentioned spheres.

2. Method

Taking a descriptive-analytical method and using library resources, this study tried to analyze the concept of "audacity to God" in remarkable mystical works, focusing on "servitude" and "love" spheres. At first, the theme of audacity to God in mystical texts were examined. Then, through exploring and selecting related evidences and categorizing them based on the characteristics of "slavery" and "love" spheres, the contradictions of mystics in audacity to God was completely explored and their attitude interpreted.

It should be noted that this research focused on some of the most prominent works of mystical prose and poetry that somehow embrace audacity to God and its related concepts, including: Razi's *Jawahir al-Tasavuf*, Kalabadi's *Al-Ta'rof*, Salmi's *Tabaqat al-Sufiyah*, Bukhari's *Sharh al-Ta'arof,* Al-Qushayri's *Al-Risala al-Qushayriyya*, Al-Hujwiri's *Kashf al-Mahjub*, Qazali's *Ihya' Olum al-Din*, Ain al-Quzat Hamdani's *Tamhidat*, Meibodi's *Kafsh al-Asrar*, Sanaei's *Hadigha al-*

Haghigha, Ruzbahan Baghli's books *Abhar al-Asheghin*, *Sharh Shathiyat*, and *Mashrab al-Arwah*, Attar Neyshaburi's *Manṭiq al-Ṭayr*, *Musibatnama, Tadhkira al-Awliya*, Suhrvardi's *Avarif al-Ma'arif*, Ibn Arabi's *Fotuhat Makkiya*, Najm al-Din Razi's *Mirsad al-Ibad*, Nesavi's *Al-Insan al-Kamil*, Mulavi's *Masnavi* and *Divan Shams*, Ez al-Din Kashani's *Misbah al Hidaya*.

3. Results

The results on mystical sources showed that there are two types of evidence pertaining to audacity. Some evidence emphasize the condemnation of audacity to God. The second group of evidence appraise audacity to God, though this category of evidence does not follow a unique discourse. Moreover, comparing the audacities in the mystical works showed that, to the mystics, the audacity to God has two aspects: First is servitude aspects which is inappropriate and condemned and the second one belongs to love aspect, which is good and appraised.

4. Discussion and Conclusion

Exploring audacity in the mystical works showed that some evidences imply the appropriateness of audacity to God and some evidences emphasize its inappropriateness. Overall, audacity to God in mystical thoughts appears in two spheres: In servitude, which is inappropriate and condemned, and in love, which is considered appropriate.

To mystics, audacity in servitude is reprehensible and condemned and deserves to be rejected, because the seeker has not yet reached the level of love and connection with the beloved. So, his relationship with God is a relationship featured with fear. The first part of the evidence on the audacity have been influenced by servitude and fearful discourse, so it appears in denial and avoidance. Moreover, audacity in love is good and appraised, because the seeker is in the sphere of love and the position of connection with the beloved. So, his relationship with God is a mystic romantic relationship. The second part of the evidence on audacity is under the influence of romantic discourse and is expressed in the form of praise.

We can also say that many mystics, when describing the concept of audacity to God, have considered both negative and positive aspects of the concept. So, we can claim that some mystics' dual approach towards audacity to God is not a sing of contradictions and confusion of opinions, but it shows their attention and effort to deal with one aspect of the concept of audacity. So, the complete and correct understanding of "audacity to God" depends on understanding the relationship of it with "servitude" and "love" spheres and their requirements.

Many mystics mention good audacity in the spheres of love and union (وصال), but a few mystics such as Rozbehan Baghli, Attar Neyshaburi, Ibn Arabi, and Maulvi took a deeper attitude towards describing good audacity to God in love and servitude spheres. This type of audacity is the result of mystic madness and intoxication.

Keywords: Audacity to God, Sphere Of Servitude, Sphere of Love, Intoxication, Madness

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2024.82463.1433

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۲، پاییز ۱۴۰۲، صص ۹۹-۱۲۱
مقالهٔ پژوهشی

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

بی‌پـــروایـی عـارفـان
در عشق الهی

تاریخ دریافت: ۲۷ اردیبهشت ۱۴۰۲ / تاریخ پذیرش: ۱۴ بهمن ۱۴۰۲

مجید فرحانی‌زاده[۱]

چکیده

این پژوهش درصـدد اسـت به تحلیل مفهوم «گسـتاخی با حق‌تعالی» در آثار برجسـتهٔ عرفانی تا قرن هشـتم هجری، بر پایهٔ پیوندی که با سـاحت‌های عارفانهٔ عبودیت و عشـق دارد، بپردازد. مقایسـهٔ مفهوم گسـتاخی در آثار عرفانی گویای آن اسـت که شـواهد بدسـت‌آمده از گفتمان واحدی پیروی نمی‌کنند، چنان‌که برخی شـواهد دلالت بر نیکوداشـت گسـتاخی با خداوند و برخی شـواهد تأکید بر نکوهش آن دارند. با این‌وصف، حال گستاخی با خدا در منظومهٔ فکری عارفان در دو ساحت انعکاس دارد: نخست در سـاحت عبودیت که نکوهیده و درخور نفی اسـت. دوم در سـاحت عشـق که نیکو و درخور تمجید اسـت. این پژوهش که با روش توصـیفی‌تحلیلی تدوین یافته، برآنسـت با اسـتناد به شـواهد مرتبط با موضـوع بحث در منابع اصـیل عرفانی، به تحلیل تناقض موجود از مفهوم گسـتاخی با خدا بپردازد و تفسیر درست و جامعی در جهت شناخت دیدگاه عارفان بزرگ ارائه دهد.

کلیدواژه‌ها: گستاخی با خدا، ساحت بندگی، ساحت عشق، سُکر، جنون.

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. E-mail: farhanizadeh.majid@gmail.com

۱. مقدمه

آنچه مسلم است تصوّف اسلامی در مسیر تطوّر تاریخی خود، از آنچه که در قرون اولیهٔ آن با گفتمان خانقاهی و زاهدانه نمود یافته بود، به‌تدریج فاصله گرفته و در قرون بعدی با تغییر بافت اجتماعی و فرهنگی، سیاسی و ... رفته رفته گفتمان عاشقانه نیز به این جریان ملحق می‌شود. برجستگی گفتمان تصوّف عاشقانه در قرون بعدی، خصوصاً صدهٔ ششم و هفتم هـ.ق به‌حدی است که به‌عنوان گفتمان غالب در تصوّف، در مقایسهٔ قرون اولیّه اسلامی قلمداد می‌شود. با بررسی منابع عرفانی این دوره درمی‌یابیم که بیشتر این آثار به‌طور چشمگیری تحت تأثیر سلطهٔ گفتمان عاشقانهٔ حاکم بر تصوّف این دوره قرار دارند. باوجوداین، با مقایسهٔ آثار عرفانی در این دوره‌ها به نظر می‌آید گزاره‌های موجود در خصوص مفهوم گستاخی از گفتمان واحدی پیروی نمی‌کنند؛ چنان که برخی از شواهد به تمجید و ستایش گستاخی در گفتگو با خداوند پرداخته‌اند؛ درحالی‌که برخی دیگر از شواهد موجود به تقبیح و نکوهش گستاخی با حق اختصاص یافته‌اند. این پژوهش سعی دارد بر مبنای شاخصه‌های ساحت «عبودیت» و «عشق» به تحلیل مفهوم «گستاخی با خداوند» در آثار مشهور برجستهٔ عرفانی بپردازد؛ ازاین‌رو ابتدا مضمون گستاخی با حق در متون عرفانی بررسی می‌شود. سپس با استخراج و گزینش شواهد مرتبط به‌دست‌آمده و تفکیک آن‌ها بر اساس خصوصیاتی که هر یک از ساحت‌های «عبودیت» و «عشق» دارند، به تحلیل تناقض موجود در رویکرد عارفان نسبت به مسألهٔ گستاخی با خدا می‌پردازد و تفسیر جامع و صحیحی از نظرگاه آنان ارائه می‌دهد.

پژوهش حاضر در پی آن است به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. گستاخی با خداوند در نگرش عارفان، دارای چه رویکردهایی است؟

۲. معرفت گستاخی با وجود رویکرد متناقضی که در نگرش عارفان در مواجهه با آن وجود دارد، چگونه قابل تبیین است؟

۳. گستاخی عارفانه در ساحت عشق متأثر از کدام‌یک از احوال عرفانی است؟

ضرورت این پژوهش ازآن‌روست که نشان می‌دهد در برخی پژوهش‌های عرفانی، صرفاً تکیه بر نظریه‌های ادبی مانند تحلیل گفتمان، برای رسیدن به نتیجه‌گیری درست و جامع، کافی نیست، بلکه گاه درک درست و تبیین دامنه و ژرفای محتوای عرفانی، در گرو تحلیل مفاهیم عرفانی در بستر ساحت‌های عارفانه است؛ ازاین‌رو شناخت مفاهیم عرفانی نیازمند تحقق دو امر است: نخست شناخت و درک ساحت‌های عارفانه با خصوصیات منحصربه‌فردشان؛ دوم واکاوی مفاهیم عرفانی در پیوند با ساحت‌های یادشده.

۲. پیشینهٔ تحقیق

گفتنی است تاکنون پژوهش‌های مستقلی دربارهٔ مفهوم گستاخی با خدا در متون عرفانی، صورت نگرفته است، اما این مفهوم، به‌صورت ضمنی در بخشی از پژوهش‌های عرفانی با موضوع شطح، جنون، عقلای مجانین و ... مجال ظهور یافته است. مهم‌ترین این پژوهش‌ها عبارتند از: هلموت ریتر (۱۳۷۴) در فصل دهم کتاب ارزشمند خود با عنوان «دریای جان» که اختصاص به «گستاخی دیوانگان» دارد، ضمن ریشه‌یابی مفهوم گستاخی با حق در اسلام و فرق اسلامی، به توصیف جرأت‌ورزی‌ها و خرده‌گیری‌های اولیای الهی و نیز عقلای دیوانه با خدا در آثار عطار پرداخته است. حسین آریان (۱۳۸۵) در مقالهٔ «دیوانگی و دیوانه‌نمایی در ادبیات عرفانی» در بخشی از مقاله، به‌طورمختصر به حکایتی از بی‌پروایی و گستاخی عقلای مجانین با خدا اشاره دارد. فاطمه مدرسی (۱۳۸۶) در «شطح عارف و گستاخی دیوانه در مثنوی‌های عطار» معتقد است شطحیات عرفانی، هم برخی از سخنان عارفان مشهور و هم بخشی از سخنان گستاخانهٔ عقلای مجانین را در بر می‌گیرد. ضمناً براین باور است که گستاخی‌های دیوانگان می‌تواند منعکس‌کنندهٔ فشارهای مادی برخاسته از بی‌عدالتی‌ها و زورمندی‌های حاکم بر جامعه و مناقشات لفظی و قلمی بین مذاهب اسلامی باشد. پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «تابوشکنی در متون عرفانی» ضمن بررسی انواع، مصادیق و دلایل تابوشکنی در متون عرفانی، برخی سخنان منقول از سخن‌گفتن عارف با خدا نظیر «من و تو کردن با خدا» را از موضوعات و مصادیق تابوشکنی توصیف می‌کند. مهدی رضایی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل مفاخره‌های صوفیانه» در بخشی از مقالهٔ خود با عنوان برتری بر حق‌تعالی، به مفاخره‌هایی شطح‌گونه می‌پردازد که در آن از مقایسه بین بنده و حق و بعضاً برتری بنده بر حق دلالت دارد که تا حدودی بوی گستاخی می‌دهد.

شایان ذکر است نوبودن این پژوهش از این جنبه حائز اهمیت است که تاکنون هیچ پژوهشی به بررسی مفهوم گستاخی با خدا از منظر ساحت‌های «عبودیت و وصال»، نپرداخته است.

۳. تأمّلی در بارهٔ مفهوم‌شناسی گستاخی در متون عرفانی

گستاخ در لغت به معنای بی‌ادب و دلیر، شوخ، بی‌پروا، بی‌پرده و متهور است. همچنین گستاخی به معنای بی‌شرم بودن، وقیح‌بودن و جسارت‌ورزیدن است (دهخدا، ج۱۲: ۱۹۱۵۵ و ۱۹۱۵۶). برخی معتقدند واژهٔ گستاخی در زبان فارسی معاصر نسبت به قرون گذشته دچار تغییر معنی شده است: «امروز گستاخ و گستاخی را به کار می‌بریم، در آن نوعی تجاوز از حدّ خویش و بی‌شرمی فهمیده می‌شود؛ ولی در قدیم دست‌کم در بسیاری موارد برابر صمیمیت و

خودمانی‌بودن به‌کار می‌رفته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۷).

به‌طورکلی اگرچه مفهوم گستاخی در منابع دینی و عرفانی جزو اخلاق رذیله و ناپسند شمرده می‌شود، اما در تصوّف اسلامی شواهد زیادی موجود است که گستاخی با خداوند را تا اندازه‌ای و تحت شرایطی مجاز می‌داند. «این چنین لحن آزاد برای اولیاءالله که در حالت اُنس خاصی با خدا هستند جایز شمرده شده است» (ریتر، ۱۳۸۸، ج۱: ۲۴۳). ازجمله شواهدی که به گستاخی نیکو در ساحت قرب و نزدیکی با حق دلالت دارد، می‌توان به گزاره‌هایی از عطار در این خصوص اشاره کرد:

گفت هر کس را که اهلیت بود　　محرمِ سرِّ الوهیت بود
گر کند گستاخیی او را رواست　　زان که دایم رازدارِ پادشاست
(عطار، ۱۳۸۵: ۱۵۳)

گفتنی است این نوع از گستاخی که معنایی خوشایند دارد، با اصطلاحات دیگری نیز در آثار برجستهٔ صوفیه انعکاس یافته است. یکی از این اصطلاحات «ناباکی» و «بی‌باکی» است؛ چنان‌که به باور ابوالحسن خرقانی: «خردمندان با خدا نابالک‌اند، زیرا که او بی‌باك است و کسی که او بی‌باك بود بی‌باکان را دوست دارد» (مینوی، ۱۳۶۳: ۸۴)، (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۱۱).

گستاخی نیکو گاه با اصطلاح «تذمّر» نمود یافته است. تذمّر در لغت به معنای خشمگین شدن، ترساندن، تهدید و نکوهش است (بستانی، ۱۳۷۵: ۲۲۰) و در آثار روزبهان بقلی به گستاخی بر خدا اطلاق می‌شود. هرگاه عارف خود را دوست و همنشین خداوند یابد، برای خویش منزلتی فراتر از مقام خویش قائل می‌شود، لذا در مقابل حق‌تعالی بی‌پروا و گستاخ می‌شود (بقلی شیرازی، ۱۴۲۶: ۲۹۱).

همچنین مفهوم یادشده در آثار برخی از عارفان با اصطلاح «اِدلال» نمود یافته است. ادلال به معنای ناز و کرشمه و گستاخی است (بستانی، ۱۳۷۵: ۳۹۶). به عقیدهٔ غزالی «گستاخی و ادلال از بعضی بندگان محتمل است و از بعضی نه» (غزالی، ۱۳۸۶، ج۴: ۵۹۳). ابن‌عربی ادلال را مقام بسیار شامخی نزد بزرگان از اهل‌الله و صاحبان معرفت می‌داند و معتقد است در این مقام ادب زائل و غیر حق، فانی می‌گردد (ابن‌عربی، ۱۳۸۷، ج۸: ۹۲).

از دیگر اصطلاحاتی که در آثار عرفانی ناظر بر گستاخی نیکو است، «انبساط» است. انبساط در لغت به معنای گستاخی و گشاده‌رویی و در فارسی به معنی خوشی و اختلاط نیز استعمال شده است (گوهرین، ۱۳۸۰، ج۲: ۸۰)؛ اما در نزد برخی عارفان به معنای برخاستن حشمت هنگام درخواست بنده از حق‌تعالی (عطار، ۱۹۰۵، ج۲: ۱۳۱)؛

(معاذ رازی، ۱۴۲۳: ۲۰۹) و نیز گستاخی محب با محبوب اطلاق می‌شود (کلابادی، ۱۳۷۱: ۱۰۶).

غزالی معتقد است چون عارف در مقام اُنس با حق رسد، بیم تغیّر و حجاب از او رفع می‌شود؛ ازاین‌رو در گفتار و اعمال و مناجاتش با حق انبساط و گستاخی می‌کند. اگرچه ظاهر این حال به سبب دلیری و بی‌هیبتی ناپسند است، اما اتّصافش بر کسی که خداوند او را در مقام اُنس با خویش برگزیده، مشروع شمرده می‌شود (غزالی، ۱۳۸۶، ج۴: ۵۹۱).

انبساط و گستاخی در آثار روزبهان بقلی گاه به گونهٔ «دعوی» نمود می‌یابد: «هرکه به مقام انبساط رسد و به نعت اتّحاد شود، دور نیست اگر گوید: من چنین کردم و این فعل داند که فعل محبوب است، نه فعل او» (روزبهان بقلی، ۱۳۶۶: ۴۳۹). همچنین انبساط و گستاخی به گونهٔ عربده‌کشیدن عاشق بازتاب می‌یابد: «آن‌ها که از بدایت در ره ازل به مَرکب عشق، به معشوق اصلی رسیده باشند، چون او را ببینند، شهود سکر در منزل انبساط بر ایشان غالب شود، تا عربده کنند» (همان، ۱۳۷۱: ۵۰). عزالدین کاشانی براین باور است که انبساط و گستاخی با خداوند هنگامی از سالک پذیرفته می‌گردد که به مقام قرب و نزدیکی الهی نائل شده باشد: «اگر در نهایات قرب بود و در انبساط از حقّ مأذون، روا بود که در دعا و سؤال طریق انبساط سپرد» (کاشانی، ۱۳۸۸: ۲۱۳).

شواهد یادشده گویای آن است که گستاخی نیکو، در پیوند عاشقانهٔ میان حق‌تعالی و بنده قابل درک است؛ ازاین‌رو این‌گونه گستاخی از عاشق، پس از حضورش در بارگاه معشوق، مشاهدهٔ جمالش و اُنس با او، سر می‌زند؛ بنابراین می‌توان اذعان کرد که همهٔ اوصاف یادشده بر خصوصیات ساحت عشق دلالت دارند. با این اوصاف، عاشق در این ساحت، به سبب مشاهدهٔ محبوب و کشف جمال معشوق به‌حکم: «عندالاحباب تسقط‌الآداب» گاه دچار گستاخی می‌شود.

۴. بحث و بررسی

پیش از ورود به بحث ذکر چند نکته حائز اهمیت است: بی‌شک شواهد موجود از مفهوم گستاخی با خداوند در آثار عرفانی، گویای آن است که این مفهوم به دو شکل متناقض در متون اصیل عرفانی نمود یافته است: دسته نخست از شواهد یادشده از گستاخی و هم‌بسته‌های معنایی آن، دلالت بر مفهوم ناخوشایند و منفی دارند. از سوی دیگر دسته دوم شواهد یادشده در متون عرفانی دلالت بر معنایی خوشایند و نیکو از گستاخی و هم‌بسته‌های معنایی آن در رابطه با خداوند دارند. به نظر می‌رسد یکی از شیوه‌های مناسب جهت تبیین این مفهوم، بررسی آن در بستر ساحت‌های عارفانه است. ازآنجایی‌که مفهوم گستاخی در منابع اصیل عرفانی با خصوصیات ویژه‌ای انعکاس یافته است؛ ازاین‌رو

این خصوصیات در انطباق و پیوند با یکی از ساحت‌های عارفانه یعنی مقام عبودیت و نیز مقام عشق قابل تبیین می‌گردد.

۴-۱. گستاخی در ساحت «عبودیت»

مقصود از ساحت عبودیت، قلمروی است که در آن رابطهٔ میان سالک با خداوند رابطهٔ بنده و مولی است و تحت تسلط گفتمان عابدانه و خائفانه قرار دارد. در این ساحت میان بنده و حق بُعد و دوری حاکم است؛ ازاین‌رو بنده کوشش می‌ورزد تا با گذر از منازل مهیب و دشوار سلوک، به قرب معشوق نائل شود. گفتنی است، گستاخی در ساحت عبودیت جزو صفات نکوهیده و رذیله شمرده می‌شود؛ ازاین‌رو سالک در این ساحت به رعایت ادب الهی و نفی گستاخی با حق مبادرت می‌ورزد؛ چنان‌که به باور اهل عرفان تحقق بندگی حق در گرو رعایت ادب است، درحالی‌که سرکشی و طغیان بر حق همراه با گستاخی و بی‌ادبی است (سلمی، ۱۳۶۹، ج۱: ۱۰۵). نیز گستاخی و ترک ادب، سالک را از رسیدن به قرب و نزدیکی به حق بازمی‌دارد (همان، ۱۴۲۴ ق: ۱۰۶)؛ بنابراین گستاخی و بی‌ادبی با خداوند موجب طردشدن بنده شده، او را به ورطهٔ هلاکت و نابودی می‌کشاند؛ چنان‌که دراین‌باره گویند: «چون دشمن را خواهند هلاك‌کردن، خلعت دهند و بنوازند. بر آن نواختن مغرور گردد. چو مغرور گشت، ایمن گردد. چو ایمن گشت گستاخ گردد. چو گستاخ گردد، بی‌ادبی کند، هلاك گردد» (مستملی بخاری، ۱۳۶۳، ج۳: ۹۸۸) و نیز: «هرکه بی‌حرمتی شواهد حق به زیر پای آرد، وی را اندر طریقت متصوفه هیچ نصیبی نباشد» (هجویری، ۱۳۸۷: ۴۹۱ و ۴۹۲).

سنایی غزنوی گستاخی را سبب از بین رفتن ایمان توصیف می‌کند:

شوخ چشمی زیان ایمانست　　شرم دیده زبان ایمانست

(سنایی، ۱۳۸۳: ۲۴۲)

عطار نیشابوری گستاخی و بی‌ادبی با حق‌تعالی را امری نکوهیده و ناپسند می‌داند. او براین باور است که بنده را جرئت و یارای گستاخی با حق نیست؛ ازاین‌رو اگر گستاخی و بی‌حرمتی ورزد، از درگاه الهی طرد خواهد شد:

کی تواند داشت رندی در سپاه　　زهرهٔ گستاخیی در پیشِ شاه

(عطار، ۱۳۸۵: ۱۵۳)

گر درآید بنده بی‌حرمت به راه زود راند از بساط پادشاه
شد حرم بر مردِ بی‌حرمت حرام گر به‌حرمت باشی این نعمت تمام
(همان: ۱۴۱)

به عقیدهٔ عطار بی‌ادبی انسان را از دست‌یافتن به مقام قرب و نزدیکی حق‌تعالی بازمی‌دارد:

بندگی از خودشناسی شد تمام نیست مرد بی‌ادب صاحب مقام
(همان، ۱۳۸۶: ۳۳۳)

همچنین طبق نظرگاه او بی‌حرمتی و گستاخی سالک را از مسیر بندگی منحرف ساخته، در وادی شقاوت و تیره‌بختی می‌افکند:

هر که در بی‌حرمتی گامی نهاد در شقاوت خویش را دامی نهاد
بنده‌ای را تا ادب نبود نخست بندگی از وی کجا آید درست
(همان، ۱۳۸۶: ۳۵۵)

شواهد فراوانی در اشعار مولوی موجود است که تأکید بر پرهیز از گستاخی و بی‌ادبی با حق‌تعالی دارد. به عقیدهٔ مولوی بی‌ادبی و گستاخی به درگاه الهی منجر به سرنگونی و سقوط انسان می‌شود؛ اگرچه ممکن است این سرنگونی بر او پوشیده گردد:

وآن‌که اندر وهم او ترك ادب بی‌ادب را سرنگونی داد رب
سرنگونی آن بود کاو سوی زیر می‌رود پندارد او کاو هست چیر
زآنکه حد مست باشد این چنین کاو نداند آسمان را از زمین
(مولوی، ۱۳۷۳: ۶۳۲)

از شواهد دیگری که در مثنوی به این مضمون دلالت دارد، می‌توان به مقایسهٔ گفتگوی آدم (ع) و ابلیس با حق‌تعالی در رابطه با انتساب فعل گناه، اشاره کرد. مولوی در این حکایت معتقد است که ابلیس از روی گستاخی گناه را از خویش سلب و به خدا نسبت داد؛ لذا راندهٔ درگاه شد. همچنین آدم (ع) گناه را اگرچه خَلق و تقدیر خداوند بود، از روی ادب از خداوند سلب و به خویش منتسب کرد؛ ازاین‌رو بخشیده شد:

گفت شیطان که بِما أَغْوَیتَنِی کرد فعل خود نهان دیو دنی
گفت آدم که ظلمنا نفسنا او ز فعل حق نبد غافل چو ما
در گنه او از ادب پنهانش کرد ز آن گنه بر خود زدن او بر بخورد
بعد توبه گفتش ای آدم نه من آفریدم در تو آن جرم و محن
نه که تقدیر و قضای من بد آن چون به وقت عذر کردی آن نهان
گفت ترسیدم ادب نگذاشتم گفت هم من پاس آنت داشتم
(مولوی، ۱۳۷۳: ۶۲)

همچنین به باور مولوی حرمت نهادن و ادب‌ورزی سالک به درگاه حق‌تعالی، منجر به پاس داشتن حرمت او از سوی حق می‌شود:

هر که آرد حرمت او، حرمت برد هر که آرد قند لوزینه خورد
(مولوی، ۱۳۷۳: ۶۲)

عزالدّین کاشانی نیز به‌نوعی به پرهیز از گستاخی و رعایت ادب در همهٔ احوال تأکید تام دارد. او ضمن توصیف ادب به تحسین اخلاق و تهذیب اقوال و افعال، براین باور است که مرید صادق می‌باید پیوسته ظاهر و باطنش را از آلودگی‌های مخالفت و زشتی گفتار و رفتار پاک دارد (ن.ک: کاشانی، ۱۳۸۸: ۲۰۳).

با عنایت به نمونه‌های یادشده از مفهوم گستاخی در ساحت «عبودیت» می‌توان اذعان کرد که رابطهٔ انسان با خدا در این ساحت، رابطهٔ عبد و مولی است و از گفتمانی خائفانه پیروی می‌کند. همچنین سالک باید همت و کوشش در مراعات ادب و نگه‌داشت حرمت الهی کند و از گستاخی به درگاه حق بپرهیزد؛ بنابراین رویکرد گستاخی با حق در ساحت عبودیت با معنایی نکوهیده نمود دارد؛ ازاین‌رو شواهد یادشده، گرایش عارفان را به پرهیز از گستاخی با حق در این ساحت تقویت می‌کند.

۴-۲. گستاخی در ساحت عشق

مقصود از ساحت عشق، قلمروی است که در آن میان سالک با خداوند پیوند و نسبتی عاشقانه جریان دارد. در این ساحت، عاشق اُنس شدیدی به معشوق یافته، مشرّف به مشاهدهٔ جمال او می‌شود. با عنایت به برخی شواهد یادشده از گستاخی در متون عرفانی که دلالت بر معنای نیکوی آن دارد، می‌توان دریافت که گستاخی نیکو، در پیوند عاشقانهٔ میان بنده و خدا تحقق می‌یابد؛ ازاین‌رو این حالت هنگامی در عاشق تحقق می‌یابد که پس از تمکّن به مقام عشق، به

مشاهدهٔ جمال معشوق و اُنس با او نائل شده باشد. بااین‌وصف برخی از عارفان ضمن اشاره به این مقام، به اقتضائات آن که ترک ادب و گستاخیست، اشاره داشته‌اند؛ چنان‌که ابوالحسین نوری محبّت را: «هتك استار و کشف اسرار» توصیف کرده‌است (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۱۷۶). همچنین جنید بغدادی معتقد است: «چون محبّت درست گردد، شرط ادب بیفتد» (عطار، ۱۹۰۵م: ۲۹).

غزالی با توصیف داستان «برخ»، غلامی سیاه‌چهره که دعای گستاخانه‌اش مقبول درگاه الهی قرار گرفت، به گستاخی ناشی از عشق الهی پرداخته است؛ چنان‌که پس هفت سال قحطی که قوم بنی‌اسرائیل را فراگرفته بود و دعای آنان جهت نزول باران اجابت نمی‌شد، حق‌تعالی حضرت موسی (ع) را فرمود تا فردی به نام «برخ» را که غلامی سیاه‌چهره بود، بیابد و از او بخواهد تا برای بنی‌اسرائیل دعای طلب باران کند. برخ نیز پس از شنیدن پیغام موسی (ع) برای طلب نزول باران، دست به‌سوی آسمان برافراشت و گستاخانه در دعا با خدا سخن گفت، اما دعایش مستجاب و باران نازل شد:

> این از افعال تو نیست و از حلم تو نیست. چه روی داده است تو را که چشمه‌ها نقصان پذیرفته است یا بادها بی‌فرمان شده یا آنچه نزدیك تو بود سپری گشته یا خشم تو بر گناه‌کاران قوّت گرفته است. آمرزگار بودی پیش از آن‌که گناه‌کاران را آفریدی، رحمت بیافریدی و به مهربانی فرمودی. یا ما را می‌نمایی که ممتنعی، یا از فوت‌شدن می‌ترسی که در عقوبت تعجیل می‌فرمایی؟ (غزالی، ۱۳۸۶، ج۴: ۵۹۲).

حکایت یادشده چنین می‌نماید که عاشق در حالت وقوع بلای سخت، ضمن اقرار بر عجز و ناتوانی خویش، زبان به شکوه و گلایه گشوده، کرم و رحمت بی‌نهایت حق را به او یادآور می‌شود؛ مانند کودکی که درنهایت از قهر پدر به دامن لطف او می‌گریزد.[۱]

میبدی نیز با بیان تقابل ویژگی‌های اهل شریعت و اهل حقیقت، ناز و گستاخی با معشوق را از اوصاف واصلان حقیقت می‌داند: «اهل شریعت طاعت‌دار است و معصیت‌گداز، اهل حقیقت از خویشتن گریزان است و به یکی نازان. اهل شریعت در آرزوی خلد و نعیم باقی است، اهل حقیقت گستاخ و مشغول به ساقی است» (میبدی، ۱۳۷۱، ج۲: ۷۴۰ و ۷۴۱).

به عقیدهٔ عطار شدّت حب و دوستی می‌تواند منجر به گستاخی و بی‌پروایی عاشق هنگام سخن گفتن با معشوق شود:

گـــر بـــه راه آیـــد وشـــاقی اعجمـــی　　هســـــت گســـــتاخیِ او از خرّمـــــی
جملـه رب دانـد نـه رب دانـد نـه رُب　　گـــر کنـــد گســـتاخیی از فـــرطِ حُـــب
(عطار، ۱۳۸۵: ۱۵۳)

به باور ابن‌عربی برخی عارفان در مقام ترک ادب، به اِدلال و گستاخی با خداوند می‌ایستند. او که این‌گونه از ترک ادب را مشروع و پسندیده می‌داند، معتقد است که مفهوم ادب، اقتضای غیر را دارد، درحالی‌که در این مقام، اغیار فانی و ادب را زائل می‌شود؛ بنابراین در این ساحت، هم انانیت بنده زائل می‌شود و هم اوصاف او. بااین‌وصف دیگر کسی باقی نمی‌ماند که با حق ادب را رعایت کند. به باور او، این جایگاه مقام بزرگی است که از آن جز عارفان بزرگ و صاحبان مقامات واقف نیستند (ابن‌عربی، ۱۳۸۷، ج۸: ۹۲).

نجم‌الدین رازی محبّت شدید عاشق بر حق‌تعالی و انبساط و گستاخی ناشی آن را نتیجهٔ تشریف محبت سابق الهی بر عاشق می‌داند: «روح را محبت، نتیجهٔ تشریف «یحِبُّهُم» بود. اگر «یحِبُّهُم» سابق نبودی بر «یحِبُّونَهُ» هیچ‌کس زهره نداشتی که لاف محبت زدی. سر این رشته از انبساط «یحِبُّهُم» باز شد.

گســتاخ تو کرده‌ای مرا با لـب خویش　　ورنـه مـن بـیـچـاره چـه مـردان تـوام»
(نجم‌الدین رازی، ۱۳۸۶: ۴۴)

به باور عزیزالدین نسفی، گستاخی پس از گذار عاشق از خوف و اندوه هجران و رسیدن به وصال و مشاهدهٔ جمال یار از او سر می‌زند:

> چون عاشق از غم هجران خلاص یافت و اندوه فراق نماند، با جمال معشوق عادت کرد و گستاخ شد و از خوف بیرون آمد یعنی پیش از این خوفِ آن بود که عاشق به تجلی معشوق نیست گردد و اکنون آن خوف برخاست (نسفی، ۱۳۸۶: ۱۶۲).

مولوی نیز بر این باور است که ساحت عشق، اقتضای ترک ادب و گستاخی با حق دارد. بدین ترتیب در این ساحت شرم وترس و ناموس و ... از عاشق زدوده شده، عشق معشوق او را به ترک ادب و گستاخی نیکو می‌کشاند:

ادب عشـــق جملـــه بـــی‌ادبیســـت　　امـــــة العشـــــق عشـــــقهم آداب
(مولوی، ۱۳۸۴: ۱۶۳)

دل چو شد از عشق گرم رفت ز دل ترس و شرم شد نفسش آتشین عشق یکی اژدهاست
(همان،: ۷۵۴)

غزل‌سرا شدم از دست عشق و دست زنان بسوخت عشق تو ناموس و شرم و هر چم بود
(همان: ۳۷۹)

بی‌ادب حاضر ز غایب خوش‌تر است حلقه گر چه کژ بود نه بر در است؟
(همان، ۱۳۷۳: ۲۱۰)

به نظر عزالدین کاشانی، عارف هنگامی‌که در جرگهٔ منتهیان قرب الهی قرار گیرد، اگر در وقت دعا یا درخواست انبساط و گستاخی کند، از بازخواست معاف می‌شود: «اگر در نهایات قرب بود و در انبساط از حق مأذون، روا بود که در دعا و سؤال طریق انبساط سپرد» (کاشانی، ۱۳۸۸: ۲۱۳).

۴-۳. گونه‌های گستاخی در ساحت عشق

آنچه از سخنان عدهٔ معدودی از عارفان برمی‌آید، منشأ این گستاخی یا جنون عشق بوده که باعث می‌شود عقل عاشق از کف برود؛ یا به سبب سُکر و مستی عشق است که قدرت تمییز عاشق را ساقط می‌کند. بااین‌وصف برخی از عارفان معتقدند که مسیر عشق، راه دیوانگان و مستان است؛ ازاین‌رو مستی و دیوانگی در این ساحت با خداوند پسندیده است (عطار، ۱۹۰۵، ج۲: ۲۴۴). البته اهل جنون و اهل سکر باهم متفاوتند (ن.ک: عین‌القضات همدانی، ۱۳۸۶: ۲۰۵ و۲۰۶). برخی معتقدند تفاوت میان دیوانه با مست در آن است که حکم شرعی از دیوانه و مجنون برداشته می‌شود، اما از مست برداشته نمی‌شود (ن.ک: ابن‌عربی، ۱۳۸۸، ج۹: ۵۹۷).

۴-۳-۱. گستاخی ناشی از مستی

سکر و مستی ازجمله مفاهیم عرفانی است که معمولاً موجب ظهور گستاخی عارفانه با خداوند می‌شود. سکر در اصطلاح عارفان عبارت از غیبت عارف به سبب واردی قوی است که منجر به شادی و لذّت در او می‌شود (جرجانی، ۱۳۷۰: ۵۳). یکی از علل گستاخی عاشق در ساحت عشق، سکر و مستی ناشی از عشق و محبت است. عاشق در این ساحت از شدّت عشق دچار سکر و مستی شده، قوای تمییزش از کف می‌رود؛ بنابراین وقتی سالک به رؤیت حسن محبوب نائل می‌شود، خردش زائل می‌شود، ازاین‌رو به سبب شدّت بی‌خودی و مستی، از آنچه می‌گوید آگاه

نیست (گوهرین، ۱۳۸۰: ۲۷۸).

به باور روزبهان بقلی وقتی‌که عارف از رؤیت جمال صفات و ذات الهی مست شود؛ جرئت می‌یابد که از رسوم ادب خارج شود و از آن بازخواست نمی‌شود؛ بلکه این امر قرب و وصال را زیادتر می‌کند (بقلی شیرازی، ۱۴۲۶: ۲۴۳ و ۲۴۴)؛ (بقلی شیرازی، ۱۳۹۳: ۶۴۶).

همچنین او معتقد است که غلبهٔ مستی در عاشق موجب از بین رفتن شرم و حشمت و پدیدآمدن انبساط و گستاخی می‌شود و درنهایت به اظهار دعوی و افشای اسرار از عاشق می‌انجامد:

> چون مستی غالب شود، حیا زوال پذیرد. محبّ باك ندارد که سرّ آشکارا کند. چون انبساط پدید آمد، هیبت برخیزد. چون هیبت برخاست، عاشق آنچه هست بگوید. چون لذّت تمام شود، در مشاهده، حشمت برخیزد. از عاشق دعوی پیدا شود. عشق او را به اظهار سرّ اغرا کند (روزبهان بقلی، ۱۳۷۴: ۱۷۶).

به عقیدهٔ عطار سکر و مستی عاشق از نوشیدن شراب جمال حق در مقام قرب، سبب بی‌خویشی و زوال عقل و تمییز عاشق شده، ازاین‌رو مراعات ادب مرتفع می‌گردد.

آن کـه اینـجـا مسـتِ لا یـعـقـل بـوَد　　بی‌قـرار و بـی‌کـس و بـی‌دل بـوَد
(عطار، ۱۳۸۵: ۲۴۸)

هـر کـه او گسـتـاخِ ایـن درگـه شـود　　عـذر خواهـد بـاز، چـون آگـه شـود
گـر کـژی گـویـد بـدیـن درگـه نـه راسـت　　عـذرِ آن دانـد بـه شـیرینی بخواسـت
(همان: ۱۵۵ و ۱۵۶)

به نظر ابن‌عربی تحقّق حال مستی در عاشق در گرو وقوع طرب و گستاخی و افشای سِرّ در اوست: «هرکس را شهود مست کرد، هیچ‌وقتی به هوش نخواهد آمد و اگر طرب و بسط و اِدلال و افشای اسرار الهی را در پی نداشته باشد، آن مستی نیست» (ن.ک: ابن‌عربی، ۱۳۸۸، ج ۹: ۵۹۲).

همچنین مولوی مستی نشأت‌گرفته از شراب عشق، شرم و ادب را از عاشق زدوده، او را گستاخ و بی‌پروا می‌سازد:

هزارسـالـه ادب را بـه یك قدح ببری　　خمار عشـق تـو نگذاشـت دیـدهٔ شـرمین
(مولوی، ۱۳۸۴: ۷۸۰)

گفتم ترسم ار خورم شرم بپرّد از سرم دست برم به جعد تو باز ز من کران کنی
(مولوی،۱۳۸۴: ۹۱۶)

شتران مست شدستند ببین رقص جمل ز اشتر مست که جوید ادب و علم و عمل
(مولوی، ۱۳۸۴: ۵۲۲)

مولوی عاشق را در این ساحت، به سبب شدت مستی ناشی از عشق، بی‌خویش و مغلوب توصیف می‌کند؛ ازاین‌رو این جایگاه را درخور مراعات ادب نمی‌داند:

در چنین مستی مراعات ادب خود نباشد ور بود باشد عجب
(مولوی، ۱۳۷۳: ۳۵۶)

تا با خودست راز نهان دارد از ادب چون مست شد چه چاره که خود کام می‌رود
(همان، ۱۳۸۴: ۳۵۰)

ادب و بی‌ادبی نیست به دستم چه کنم چو شتر می‌کشدم مست، شتربان به رسن
(همان: ۷۴۹)

با توجه به شواهد یادشده[۲] می‌توان اذعان کرد که رابطهٔ انسان با خدا در ساحت عشق، دارای پیوندی عاشقانه است. عاشق در این ساحت، از شدّت و قوّت عشق، دچار سکر و مستی می‌شود؛ به‌گونه‌ای که غلبه و غلیان عشق الهی، قوای تمییز و خرد او را مغلوب می‌سازد؛ ازاین‌رو از عاشق طرب و ادلال و گستاخی جلوه می‌کند. همچنین به سبب اُنس و پیوندی که میان عاشق و معشوق در جریان است، گستاخی در عاشق روا و قابل‌تمجید می‌گردد.

۴-۲-۲. گستاخی ناشی از جنون

به‌طورکلی دیوانگی دو گونه است. نخست دیوانگی مادون عقل که همان دیوانگی مشهور است. دوم دیوانگی ما فوق عقل که نوعی شکفتگی و تعالی روحی است و متعلّق به عارفان عاشق است (زمانی، ۱۳۸۸: ۵۵۱). ویژگی‌های جنون و دیوانگی در عرفان به معنای تجربه‌ای عارفانه است که در آن عشق بر عقل چیره می‌شود و عارف از اراده و تدبیر امور خویش عاجز می‌ماند (اشرف‌امامی، ۱۳۸۹، ج۱۸: ۶۲۳). یکی از علل گستاخی عاشق در ساحت عشق، جنون و دیوانگی عاشقانه است. حال جنون و دیوانگی بر عاشق هنگامی رخ می‌دهد که او به سراپردهٔ قرب و مشاهدهٔ جمال الهی نایل شود (بقلی شیرازی، ۱۴۲۶: ۱۱۲)؛ لذا شدّت و غلبهٔ عشق در او، گاه منجر به زوال تدبیر و اراده‌اش

می‌گردد. در این حال از عاشق گستاخی سر می‌زند.

برخی عارفان میان جنون و حال سکر تفاوت قائلند. چنان‌که معتقدند هنگامی‌که عاشق در حال مستی و سکر، چیزی از گستاخی و ادلال از او سرزند، پس از هوشیاری از آن استغفار کرده، عذرش مقبول می‌گردد، اما مجنون به‌منزلهٔ خفته‌ایست که قلم از او برداشته شده است، ازاین‌رو نیاز به طلب مغفرت ندارد؛ بنابراین تفاوت میان دیوانه با مست درآن است که حکم از دیوانه و مجنون برداشته شده، اما از مست برداشته نشده‌است (ابن‌عربی، ۱۳۸۸، ج ۹: ۵۹۷). با این وصف، می‌توان اذعان کرد که در پی حال سکر و مستی، حال صحو و هوشیاری وجود دارد؛ لذا عاشق پس از قرار گرفتن در حال صحو و هوشیاری، از گستاخی ناشی از مستی خویش در ساحت پیشین (ساحت سکر) عذر می‌خواهد، و البته عذرش پذیرفته می‌شود؛ اما جنون ناشی از عشق به صحو و هوشیاری نمی‌انجامد؛ لذا عاشق در این حال، به سبب دوام حال ناهوشیاری، از طلب معذرت معاف است.

شواهد زیادی در آثار عرفانی موجود است که دلالت بر ستایش و نکوداشت جنون ناشی از عشق دارد. معمولاً عارفان این‌گونه جنون را از نشانه‌های مرتبهٔ قرب الهی می‌دانند؛ چنان‌که در بزرگداشت اهل جنون گویند: «بدین مجنون‌ها به چشم حقارت منگرید که ایشان را خلیفتان انبیا گفتند» (عطار، ۱۹۰۵، ج۱: ۲۶۱).

به عقیدهٔ روزبهان بقلی هنگامی‌که عاشق به نور عشق سرگشته و حیران شود و از شدّت مشاهدهٔ جمال الهی، از خویش و از خرد و عمل خویش فانی می‌گردد، آنچه را که از احکام بندگی بر او جاری است، نمی‌داند (ن.ک: بقلی شیرازی، ۱۴۲۶: ۱۱۲).

عطار نیشابوری در داستان ملامت زاهد بر دیوانه‌ای که گستاخانه با حق سخن می‌گفت، به وجوه گستاخی ناشی از جنون عارفانه اشاره دارد:

بود مجنونی عجب، نه سر نه بن — کز جنون گستاخ می‌گفتی سخُن
زاهدی گفتش که «ای گستاخ مرد — این مگوی و گردِ گستاخی مگرد
بس خطاست این ره که می‌جویی، مجوی — هم روا نیست این چه می‌گویی مگوی»

(عطار، ۱۳۸۶: ۳۴۱)

او از زبان دیوانه، ضمن اینکه گستاخی ناشی از جنون عشق را جایز دانسته و می‌ستاید، آن را مقبول درگاه الهی می‌داند:

گفت «چون ایزد مرا دیوانه خواست هرچه آن دیوانه گوید آن رواست
گر سخن‌های خطا باشد مرا چون نیم عاقل روا باشد مرا
هیچ عاقل را نباشد یارگی کو بپردازد دلی یک‌بارگی
(همان)

قصهٔ دیوانگان، آزادگیست جمله گستاخی و کاژافتادگیست
آنچه فارغ می بگوید بیدلی کی تواند گفت هرگز عاقلی؟
(همان: ۳۸۹)

ابن‌عربی حال جنون در برخی از عارفان را به سبب تجلّی الهی می‌داند که به‌طور ناگهان بر دل‌های آنان فرودآمده، خردهایشان را مقهور می‌سازد؛ بنابراین خردهای آنان در بند او تعالی هستند، درحالی‌که از مشاهدهٔ حق‌تعالی برخوردارند و مقیم بارگاه اویند (ابن‌عربی، ۱۳۸۶، ج ۳: ۱۲۵).

مولوی نیز هر چیز غیر از جنون و دیوانگی ناشی از عشق را موجب دوری و بیگانگی از حق می‌داند؛ لذا آگاهانه به سوی جنون و پرهیز از تدبیر گام برمی‌دارد:

هر چه غیر شورش و دیوانگی است اندر این ره دوری و بیگانگی است
هین بنه بر پایم این زنجیر را که دریدم سلسله‌ی تدبیر را
(مولوی، ۱۳۷۳: ۸۳۹)

با عنایت به شواهد یادشده[۲] می‌توان اذعان کرد که نسبت انسان با خدا نسبتی عاشقانه میان عاشق و معشوق است. عاشق در این ساحت، گاه از شدّت و قوّت عشق الهی دچار جنون می‌شود؛ به‌طوری که خرد و تدبیرش مقهور عشق می‌گردد؛ از این‌رو از او گستاخی سرمی‌زند. همچنین به سبب اُنسی که میان معشوق و عاشق حاکم است، گستاخی از او روا می‌گردد؛ بنابراین جنون و دیوانگی یکی از اوصاف این ساحت است که با گستاخی همراه است. این تجربه از حال گستاخی به شکل گستاخی نیکو و قابل‌تمجید نمود دارد.

۵. نتیجه‌گیری

بررسی گستاخی در آثار عرفانی یادشده، گویای آن است که دو دسته از شواهد در ارتباط با گستاخی وجود دارد. دستهٔ نخست شواهد، تأکید بر نکوهش گستاخی با خداوند و دستهٔ دوم شواهد دلالت بر نیکوداشت آن دارد. این بررسی

نشان می‌دهد که شناخت گستاخی با حق، در دیدگاه برخی عارفان در دو ساحت «عبودیت» و «عشق» با احکامی منحصربه‌فرد و متفاوت از هم، قابل تبیین و تفسیرپذیر است.

به‌این‌ترتیب طبق دیدگاه آنان، گستاخی در مقام عبودیت مذموم و نکوهیده و درخور نفی است؛ زیرا سالک هنوز به ساحت عشق و وصال با معشوق نرسیده است؛ لذا رابطه‌اش با خدا رابطه‌ای خائفانه است؛ ازاین‌رو بخش نخست شواهد مرتبط با گستاخی، تحت تأثیر گفتمان عابدانه و خائفانه قرار داشته، به گونهٔ نفی و پرهیز نمود یافته است. همچنین گستاخی در مقام عشق نیکو و ستوده و درخور تمجید است؛ زیرا سالک در ساحت عشق و مقام وصال با معشوق قرار دارد؛ لذا رابطه‌اش با خدا رابطه‌ای عاشقانه است. ازاین‌رو بخش دوم شواهد مرتبط با گستاخی، تحت تأثیر گفتمان عاشقانه قرار داشته، به گونهٔ ستایش و تمجید نمود یافته است.

همچنین می‌توان اذعان کرد که شمار قابل‌توجهی از عارفان در توصیف مفهوم گستاخی با خدا به هر دو گونهٔ نکوهیده و نیز نیکوی آن نظر داشته‌اند. با این وصف، می‌توان مدّعی شد که رویکرد دوگانهٔ برخی عارفان در قبال گستاخی با حق، نشانهٔ تناقض‌گویی و تشتت آرا نیست، بلکه حاکی از عنایت و اهتمام عارفان به پرداختن وجهی از وجوه معرفتی مفهوم گستاخی است؛ بنابراین شناخت کامل و صحیح مفهوم گستاخی با خداوند در گرو شناخت پیوند و ارتباطی که این مفهوم با دو ساحت عبودیت و عشق و اقتضائاتشان دارد، میسر می‌گردد.

عارفان زیادی به گستاخی نیکو در مقام عشق و ساحت وصال اشاره کرده‌اند؛ اما تعداد معدودی از عارفان نظیر روزبهان بقلی، عطار نیشابوری، ابن‌عربی و مولوی در توصیف گستاخی نیکو با خداوند در ساحت عشق و مقام وصال، نگاه عمیق‌تری داشته، این قسم از گستاخی را متأثر از دو حالت عارفانهٔ «سُکر» و «جنون» دانسته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱ . این گونه از گستاخی را که ناشی از شدت عجز است، می‌توان از نمودها و مصادیق گفتمان عاشقانه قلمداد کرد.

۲ . شواهد یاد شده از مولانا اغلب از غزلیات شمس است و این خود دلیلی است بر این که عارف در مقام سکر عملا بیشتر به ترک ادب مبادرت می‌ورزد. در مثنوی هر دو حالت جریان دارد: در برخی شواهد حالت صحو غلبه دارد و مولانا از التزام ادب بیشتر سخن گفته است. نیز در پاره‌ای دیگر، تشریح ترک

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

ادب در حالت سکر در مقام نظر رخ می‌دهد و گاه نیز در عاشقانه‌های مثنوی نمود عملی می‌یابد؛ اما جنبه‌های عملی آن نسبت به غزلیات کمتر است.

کتابنامه

ابن‌عربی، م. (۱۳۸۶)، فتوحات مکیه. ترجمهٔ محمد خواجوی. ج.۳. مولی.

ابن‌عربی، م. (۱۳۸۷). فتوحات مکیه. ترجمهٔ محمد خواجوی. ج.۸. مولی.

ابن‌عربی، م. (۱۳۸۸). فتوحات مکیه. ترجمهٔ محمد خواجوی. ج.۹. مولی.

اشرف امامی، ع. (۱۳۸۹). جنون در عرفان اسلامی. دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۸(۱)، ۶۲۳-۶۳۰.

بستانی، ف. ا. (۱۳۷۵). فرهنگ ابجدی. ترجمهٔ رضا مهیار. اسلامی.

روزبهان بقلی شیرازی. (۱۳۶۶). عبهرالعاشقین. تصحیح هانری کربن و محمد معین. منوچهری.

روزبهان بقلی شیرازی. (۱۳۷۴). شرح شطحیات. تصحیح هانری کربن. طهوری.

روزبهان بقلی شیرازی. (۱۴۲۶ق)، مشرب‌الأرواح. تصحیح عاصم ابراهیم الکیالی الحسینی. دار الکتب العلمیه.

روزبهان بقلی شیرازی. (۱۳۹۳). مقامات عارفان. ترجمهٔ قاسم میرآخوری. فهرست.

جرجانی، س. ش. (۱۳۷۰). کتاب التعریفات. ناصرخسرو.

دهخدا، ع. ا. (۱۳۷۷). لغت‌نامه. ج.۱۲. انتشارات دانشگاه تهران و روزنه.

ریتر، ه. (۱۳۸۸). دریای جان (سیری در آراء و احوال شیخ عطار نیشابوری). ترجمهٔ عباس زریاب خویی و مهرآفاق بایبوردی. ج۱. الهدی.

زمانی، ک. (۱۳۸۸). میناگر عشق. نی.

سلمی، ع. (۱۴۲۴ق). طبقات‌الصوفیه. تصحیح مصطفی عبد القادر عطا. دار الکتب العلمیة.

سلمی، ع. (۱۳۶۹). مجموعه آثار ابو عبدالرحمان سلمی (تفسیر ابن‌عطاء). به کوشش نصرالله پورجوادی. مرکز نشر دانشگاهی.

سنایی، ا. (۱۳۸۳). حدیقةالحقیقة و شریعة الطریقة. تصحیح مدرس رضوی. انتشارات دانشگاه تهران.

سهروردی، ش. ا. (۱۴۲۷). عوارف‌المعارف. تصحیح احمد عبدالرحیم السایح و توفیق علی وهبة. ج.۱. مکتبة الثقافة الدینیة.

شفیعی کدکنی، م. (۱۳۹۱). نوشته بر دریا. سخن.

عطار، ف. م. (۱۳۸۵). منطق‌الطیر. تصحیح سیدصادق گوهرین. علمی و فرهنگی.

عطار، ف. م. (۱۳۸۶). مصیبت‌نامه، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوم، تهران: سخن.

عطار، ف. م. (۱۹۰۵). تذکرةالأولیاء. تصحیح رینولد آلین نیکلسون، ج.۲. لیدن.

عین‌القضات همدانی، ع. (۱۳۸۶). تمهیدات. تصحیح عفیف عسیران. منوچهری.

غزالی، ا. م. (۱۳۸۶). احیاء علوم‌الدین. ترجمهٔ مؤیدالدین خوارزمی و تصحیح حسین خدیو جم، ج.۴. علمی و فرهنگی.

فولادی، ع. (۱۳۸۷). زبان عرفان. فراگفت.

قشیری، ا. (۱۳۷۴). الرسالةالقشیریه. تصحیح عبدالحلیم محمود و محمود بن شریف. بیدار.

کاشانی، ع. م. (۱۳۸۸). مصباح الهدایة و مفتاح الکفایة. هما.

کلابادی، ا. م. (۱۳۷۱). التعرف لمذهب التصوّف. به کوشش محمدجواد شریعت. اساطیر.

گوهرین، س. ص. (۱۳۶۸). شرح اصطلاحات تصوّف. ج.۲، ۴، ۶. زوار.

مستملی بخاری، ا. (۱۳۶۳). شرح التعرف لمذهب التصوّف. تصحیح محمد روشن.، ج.۳. اساطیر.

معاذ الرازی، ا. (۱۴۲۳ق). جواهرالتصوّف. تصحیح سعید هارون عاشور. مکتبة الآداب.

مولوی، ج. م. (۱۳۷۳). مثنوی معنوی. تصحیح توفیق سبحانی. وزارت ارشاد اسلامی.

مولوی، ج. م. (۱۳۸۴). دیوان کبیر شمس. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. طلایه.

میبدی، ا. ر. (۱۳۷۱). کشف‌الأسرار وعدة الأبرار. تصحیح علی اصغر حکمت. امیر کبیر.

مینوی، م. (۱۳۶۳). احوال و اقوال خرقانی. طهوری.

نجم‌الدین رازی، ع. (۱۳۸۶). مرصادالعباد. تصحیح امین ریاحی. علمی فرهنگی.

نسفی، ع. (۱۳۸۶). الإنسان‌الکامل. تصحیح ماریژان موله. طهوری.

هجویری، ا. ع. (۱۳۸۷). کشف‌المحجوب. تصحیح محمود عابدی. سروش.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2024.83492.1473

A Lacanian Comparative Study of Desire and the Lost Object in the Selected Poetry of Nosrat Rahmani and Henry Charles Bukowski

Received: July 31, 2023/ Accepted: February 3, 2024

Mahnoosh Vahdati[1]
Fazel Asadi Amjad[2]

Abstract

The present research is a comparative study of Jacques Lacan's concepts of Desire, Love, and Lost Object in the selected poems of Nosrat Rahmani and Henry Charles Bukowski. It aims to locate and debate the psychological causes of this desire and endless search for *'objet a'* in the narrators' psyches. Analyzing "The Story" by Rahmani and "Another Bed" by Bukowski, the researchers found that Love has always been accompanied by loss and separation in their poems. The narrators endeavor to discover their lost paradise in multiple lovers, unaware they are involved in a phallic Jouissance with repetitive compulsion. This study concludes that to discover the ideal object and be united with the ultimate mother, the narrators are involved with an imaginary love that never binds them to the perfect love of the Real Order. Like all signifiers, the object of their love constantly slips from its signified. The narrators have a narcissistic relationship with the object of their desires. They fall in love with themselves or with someone else who is supportive and reminds them of maternal love. In this continuous cycle of Desire, women are small objects that the narrators love for a while to satisfy their initial lack. When their desire is not satisfied, they leave them and look for another object of desire.

Keywords: Desire, Lost Object, Jacques Lacan, Charles Bukowski, Nosrat Rahmani

1. PhD Graduate in English Literature, Department of English Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran. (Corresponding author)
E-mail: m.vahdati@khu.ac.ir
2. Professor in English Literature, Department of English Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran.
E-mail: asadi@khu.ac.ir

Extended Abstract

1. Introduction

The present research is a comparative study of Jacques Lacan's concepts of Desire, Love, and Lost Object in the selected poems of Nosrat Rahmani and Henry Charles Bukowski. The research aims to locate and debate the psychological causes of this desire and endless search for *'objet a'* in the narrators' psyches. The two poets were among the few writers who plainly discussed open relations with women in their poems. The women whom their narrators unabashedly considered means of their temporary pleasure, not a lasting lover. Desire is always accompanied by transgression and breaking the standard social rules in their poems, making them unique and requiring more detailed analysis. This study is significant as it deals with the narrators' physical love rather than a platonic one that can be traced in most of the previous poets' works. This research endeavors to discuss their desires under the lenses of a Phallic Jouissance. Most critics have mainly criticized or censored these two poets' works due to their erotic themes. So far, no researcher has analyzed the psychological reasons behind the narrators' transference. This study will answer two main questions: 1) How do Bukowski and Rahmani portray concepts of Love and Desire in their poems? 2) What are the psychological causes and results of love transference in their poems?

2. Method

Jacques Lacan assumes that Love always accompanies *'objet petit a'* and loss. Lacan states that we do not possess Love and are inclined to bestow it upon those who do not want it. Love is like a mirror in which the subjects attempt to find their being, which means Love is a narcissistic phenomenon. In the pre-Oedipal period, after realizing the lack of complete integration with the mother, the child raises different demands, including the demand for Love. Another feature of Lacan's Desire is its insatiability, which he introduces as "Desire Conservation Law," meaning desire constantly transfers from one object to another and is never satisfied. This inner lack of the subject is half of his being that the Symbolic Order and the realm of language have stolen from him. Love is associated with duality, and the subject experiences happiness in transient moments with Love, his bond with the Real Order, which is integrated and devoid of loss. The subject cannot fully symbolize what he experiences in the Real Order; this unsymbolized feeling becomes a wound that causes psychological trauma. Using Lacan's ideas, the researchers are determined to

find the causes of the narrators' transference and rebellion, which manifests in hatred, death thoughts, separation, and confusion.

3. Results

Analyzing "The Story" by Rahmani and "Another Bed" by Bukowski, the researchers found that Love has always been accompanied by loss and separation in their poems. The narrators endeavor to discover their lost paradise in multiple lovers, unaware they are involved in a phallic Jouissance with repetitive compulsion. Another reason for this transference is the rebellion against the father's law and established order in the symbolic stage, which causes them to suffer dichotomy and loss. Realizing they can never fulfill their inner lack, both narrators attempt to replace the mundane earthly Love with the true Object of Desire. They transfer their dual feelings from one beloved to another, hoping to regain the lost jouissance and the desired heaven of motherly Love. The narrators' emotions constantly circulate between death, life, Love, hate, and separation, as their desires are entangled with the desire conservation law that will never be quenched. Their Love has both a narcissistic quality that, like Narcissus, sinks to death in the depth of their images or an obsessive one accompanied by repetition and transference, dragging them to the verge of duality and chaos. Love in the Symbolic stage can only be expressed through language, and the narrators' language is their poems. Like the narrators' innumerable lovers, the language moves from one signifier to the other, and the main signified, which is to reach the permanent solace of motherhood, is always absent. Due to their existence in the Symbolic Order, the narrator can never experience Real Love. Their narcissistic Desire is to be loved rather than to love. Both are divided subjects who travel on the borders of Imaginary and Real and can never escape this cycle.

4. Discussion and Conclusion

This study concludes that to discover the ideal object and be united with the ultimate mother, the narrators are involved with an imaginary love that never binds them to the perfect love of the Real Order. Like all signifiers, the object of their love constantly slips from its signified. The narrators have a narcissistic relationship with the object of their desires. They fall in love with themselves or with someone else who is supportive and reminds them of maternal love. In this continuous cycle of Desire, women are small objects that the narrators love for a while to satisfy their initial lack. When their desire is not satisfied, they leave them and look for another object of desire. Their love is an illusion that reflects reality. The narrators seek

refuge in other objects to escape the pain of Love they lost or never had. Every time they fall into the trap of imaginary love and fantasize about lost paradise and ultimate Jouissance, they only encounter castration and symbolic loss. As two divided subjects, they invest their unconscious desires in language through their poems to escape their anxiety about love. Their anxiety gradually disappears, and the desire for separation or death is strengthened in them.

Keywords: Desire, Lost Object, Jacques Lacan, Charles Bukowski, Nosrat Rahmani

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2024.83492.1473

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

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۲، پاییز ۱۴۰۲، صص ۱۲۳-۱۴۵
مقالهٔ پژوهشی

مقایسهٔ تطبیقی لکانی مفاهیم تمنا و مطلوب گمشده در منتخبی از اشعار نصرت رحمانی و هنری چارلز بوکوفسکی

تاریخ دریافت: ۰۹ مرداد ۱۴۰۲ / تاریخ پذیرش: ۱۴ بهمن ۱۴۰۲

مهنوش وحدتی[۱]
فاضل اسدی امجد[۲]

چکیده

پژوهش حاضر مطالعه‌ای تطبیقی در خصوص مفاهیم تمنا، عشق و مطلوب گمشدهٔ ژاک لکان در منتخبی از اشعار نصرت رحمانی و هنری چارلز بوکوفسکی، دو شاعر معاصر ایرانی و آلمانی-آمریکایی است. اهداف مقاله، اثبات وجود و بررسی دلایل روانی این تمنا و جستجوی بی‌پایان برای مطلوب گمشده در راویان اشعار است. عشق در آثار این دو شاعر همواره با فقدان و جدایی عجین بوده است که جستجوی بی‌پایان راویان را برای رسیدن به مطلوب اصلی میل نشان می‌دهد. راویان بوکوفسکی و رحمانی درصددند تا بهشت گمشدهٔ خویش را در معشوقه‌های متفاوت بیابند، غافل از اینکه درگیر ژوئسانسی فالیک شده‌اند که پیامدی جز وسواسی تکرارگونه ندارد. از دیگر دلایل این جابجایی عشق و تمنا، شورش علیه قانون پدر و نظم مستقر در ساحت نمادین است که راویان اشعار را دچار دوگانگی و فقدان می‌کند. محققان برآنند تا با مدد نظریه‌های تمنا، رانه و ژوئسانس لکان، علل این شیدایی یا عصیانگری را که به‌صورت نفرت، مرگ‌اندیشی، جدایی و سردرگمی نمود پیدا می‌کنند بیابند. پژوهش حاضر به این نتیجه می‌رسد که راویان به‌منظور رسیدن به مطلوب مطلق و یگانگی با مادر اولیه، پیوسته درگیر عشقی خیالی می‌شوند که هرگز پیوندشان را با عشق کامل امر واقع میسر نمی‌گرداند.

کلیدواژه‌ها: تمنا، مطلوب گمشده، ژاك لکان، چارلز بوکوفسکی، نصرت رحمانی.

۱. دانش‌آموخته دکتری ادبیات انگلیسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) E-mail: m.vahdati@khu.ac.ir
۲. استاد ادبیات انگلیسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران E-mail: asadi@khu.ac.ir

۱. مقدمه

عشق از منظر ژاک لکان[1] ارتباطی خیالی است که مبتنی بر خودشیفتگی[2] است. او عشق را تحت عنوان مطلوب گم‌شده[3] یا تمنا[4] تعریف می‌کند. سوژهٔ دوپاره[5] و تمناگر همواره به دنبال نیمهٔ گمشدهٔ خویش و یگانگی ازدست‌رفته‌اش است. لکان در سمینار انتقال[6] (۲۰۱۵) درباره عشق می‌گوید: «عشق آن چیزی است که ما آن را نداریم و قصد داریم به کسی که نمی‌خواهدش بدهیم»(Lacan, 2015: 129). از دیدگاه لکان، عشق به‌مثابهٔ آینه‌ای است که سوژه وجود خود را در آن می‌جوید؛ بنابراین کاملاً خاصیتی خودشیفته دارد (Lacan, 1988: 256). چنین عشقی در گرو تمنایی ناممکن از سوی سوژه است. عشق به دنبال کمبود شیئی[7] در سوژه شکل می‌گیرد، فقدانی[8] که منجر به جدایی[9] می‌گردد (Lacan, 1999: 99). لکان این میل دست‌نیافتنی را ابژهٔ کوچک[10] می‌نامد. ابژهٔ کوچك با فعال‌کردن میل شدید در سوژه، او را به جستجوی بی‌پایانی برای پرکردن این خلأ عظیم می‌کشاند که سرانجامش نابودی و مرگ است. بی‌شك در مواردی که سوژه با شرایط ناامیدکننده درگیر است، مواجه با رانهٔ مرگ غیرقابل‌اجتناب است. این در حالی است که فرار از رانهٔ مرگ که به‌هیچ‌عنوان مخرب نیست، منجر به دوگانگی و سردرگمی خواهد شد (Bastos&Alberti,2018: 2). عشق در اشعار بوکوفسکی و رحمانی متفاوت از شاعران پیشین است، تمنای راویان آن‌ها خیالی، خودشیفته، زمینی، عصیانگر و سیری‌ناپذیراست. مقاله حاضر درصدد است تا علل روانی این تمنای بی‌پایان را بیابد.

۱-۱. اهداف مقاله

جستار پیش‌رو در تلاش است با بررسی عشق، تمنا و مطلوب گمشده در اشعار بوکوفسکی و رحمانی به واکنش‌های مشابه سوژه‌های دو شاعر در برخورد با فقدان موردنظر بپردازد. به‌منظور شفاف شدن دلایل روانی که در پس این جستجو و دوگانگی آثار آن‌ها وجود دارد، نظریه‌های عشق، تمنا، ابژهٔ کوچک و رانهٔ مرگ از دیدگاه لکان معرفی

1. Jacques Lacan
2. Narcissism
3. Lost object
4. Desire
5. Split Subject
6. Transference: The Seminar of Jacques Lacan, Book VIII
7. Object
8. Lack
9. Loss of the object
10. Objet petit a

می‌شوند، سپس پیوندی بین این نظریات و شرایط روحی و روانی راویان اشعار شکل می‌گیرد.

۱-۲. اهمیت و محدوده پژوهش

بوکوفسکی و رحمانی از معدود شعرایی بودند که بی‌پرده از ارتباط جنسی با زنان دیگر سخن به میان می‌آوردند. زنانی که راویان بی‌محابا آنان را وسیلهٔ لذت موقت خود می‌دانستند نه معشوقی ماندگار. دفتر شعر «عشق سگی است از جهنم»[1] بوکوفسکی و اشعار متفاوتی از رحمانی که از میان آن‌ها می‌توان به «ملیحه»، «شیرین»، «مادر» و «فلفل» اشاره کرد گواهی بر این مطلب است که راویان پیوسته در حال جستجو برای عشق از دست رفته خویش از ابژه‌ای به ابژهٔ دیگر هستند. میل در اشعار این دو شاعر همواره با تخطی و گریز از قوانین اجتماع همراه است و همین امر است که اشعار آن دو را منحصربه‌فرد و نیازمند بازشناسی دقیق‌تر می‌کند. عشق و تمنا در آثار بوکوفسکی و رحمانی تابه‌حال از دیدگاه روانی مخصوصاً روانکاوی لکانی موردبررسی قرار نگرفته است. موردی که این جستار را شاخص می‌کند پرداختن به عشق از منظر نیازهای جسمانی سوژه است و نه عشق افلاطونی که در اکثر آثار شعرای پیشین مشاهده می‌کنیم. آنچه در این تحقیق با آن روبرو هستیم، ژوئَسانسی فالیک[2] یا منحرف است. نکتهٔ قابل‌توجه این است که منتقدان عمدتاً آثار این دو شاعر را به دلیل وجود مضامین اروتیک، نقد، سانسور و محدود کرده‌اند و تاکنون هیچ پژوهشگری بر آن نشده تا دلایل روانی تمایل به معشوقه‌های مکرر در راویان این اشعار را مورد کاوش قرار دهد. محدودهٔ این پژوهش در باب عشق و تمنا، منتخب چند شعر کوتاه از رحمانی و بوکوفسکی است.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

در خصوص عشق، تمنا یا جستجو برای مطلوب گمشده در اشعار بوکوفسکی و رحمانی، تاکنون هیچ پژوهشی انجام نشده است و این موضوع برای اولین بار در این جستار بحث و بررسی خواهد شد. تنها در باب عصیانگری و مرگ‌اندیشی رحمانی و بوکوفسکی، مقاله‌ای با عنوان «خوانشی لکانی بر عصیان و مرگ‌اندیشی در اشعار نصرت رحمانی و هنری چارلز بوکوفسکی» از نویسندگان همین مقاله در اسفند ۱۴۰۱ به چاپ رسیده که محوریت پژوهش آن فانتزی و ژوئَسانس اعتیاد به مواد مخدر و الکل در آثار دو شاعر است که عصیانگری و مرگ‌اندیشی را به دنبال دارد. علاوه بر آن، مهدخت پورخالقی چترودی و سارا فرضی در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی تمنای لکانی در خسرو شیرین نظامی»(۲۰۱۱) به‌طور مفصل به مفاهیم تمنا و عشق از دیدگاه لکان پرداخته‌اند، هرچند که موردمطالعهٔ آن‌ها

1. Love is a Dog from Hell
2. Phallic Jouissance

با این پژوهش متفاوت است اما تمرکز و جمع‌بندی نویسندگان بر سیری‌ناپذیری میل در نزد لکان استوار است.

۱-۴. چهارچوب نظری و روش تحقیق

ژاک لکان از اولین سمینارش تا گفتگویی در باب انتقال قلبی که حدود ده سال طول کشید بسیار از عشق سخن به میان آورد. وی یک دهه مطلب جدیدی در باب عشق مطرح نکرد و مجدد در سمینار انکور[1] بحث عشق را پیش کشید. لکان معتقد است که عشق همواره وابسته به ابژهٔ کوچک و با فقدان و اختگی همراه است. در دوران پیشاادیپی، کودک پس از درک عدم یکپارچگی کاملش با مادر، نیازها و درخواست‌های متفاوتی را مطرح می‌کند که تقاضای عشق[2] یکی از آن‌هاست (Fink, 2017 :689). میل از منظر لکان پیوسته با ممنوعیت عجین شده و بدون آن معنایی ندارد (موللی،۱۳۸۳: ۲۴). ویژگی دیگر تمنای لکانی، سیری‌ناپذیری و اشباع نشدن آن است که لکان آن را تحت عنوان «قانون ثبات میل»[3] معرفی می‌کند، بدین معنا که میل یا تمنا هم‌واره از ابژه‌ای به ابژهٔ دیگر درحرکت است و هرگز ارضا نمی‌شود (Lacan,2021: 95). این سیری‌ناپذیری و فقدان درونی سوژه، نیمی از وجودش می‌باشد که نظم نمادین و قلمرو زبان از او ربوده است. لکان معتقد است که میان دو سوژه که درگیر عشق‌اند دو دیوار قرار دارد، اولی زبان و دومی عدم رابطهٔ جنسی که نظم نمادین هر دو را از آن‌ها منع کرده است (Lacan, 2008: 147).

فروید مفهوم رانهٔ مرگ را دوگانگی بین مفهوم محرک زندگی (Eros)، میل به وحدت و عشق و انگیزهٔ مرگ (Thanatos)، گرایش به تخریب و نفرت می‌داند (Freud, 2015: 55). لکان اصرار دارد که «نادیده گرفتن غریزهٔ مرگ در آموزه‌های فروید به‌معنای درک نادرست آن مکتب است»(Lacan, 2008: 301). در کتاب روان‌پریشی[4] (۱۹۹۳)، لکان اذعان می‌کند که سوژهٔ روان‌نژند، همواره درگیر دوگانگی فلسفی مابین مرگ و زندگی است (Lacan & Miller:190). وی در نظم نمادین درگیر حاکمیت قانون است، تابعیتی که خود نقشی در آن ندارد و کاملاً از پیش تعیین شده است (همان:۲۴۲). لکان مفهوم رانه[5] را جایگزین لیبیدو یا غریزهٔ فرویدی می‌کند، ازآن‌جهت که غریزه سرانجام به ارضا ختم می‌شود اما رانه همیشه در جستجو است و هرگز تطمیع نمی‌شود و مهم‌ترین هدف رانه تأکید بر عدم ارضا است (Rabate,2004:105). لکان مفهوم رانه را با تکرار یکی می‌داند و معتقد است

1. Encore
2. Demand for love
3. Desire Conservation Law
4. Seminar of Jacques Lacan: The Psychoses
5. Drive

که کارکرد آن گردش بر حول محور ابژه است؛ یعنی گشتن و نرسیدن و دوباره گشتن. درواقع رانه در طلب ارضای کامل برنمی‌آید و تن‌ها به سیر دوار خود ادامه می‌دهد (ژیژک، ۱۳۸۸: ۳۷۹).

ذات عشق با دوگانگی همراه است و آنچه لکان بیشتر در مورد آن به بحث می‌پردازد تمنامندی است تا عشق صرف. سوژه تجربهٔ سرخوشی و کامیابی را لحظاتی با عشق حس می‌کند که به‌نوعی محل اتصال وی با امر واقع است که یکپارچه و خالی از فقدان می‌باشد (Ricoeur,2007: 55). ازآنجایی‌که سوژه در ساحت نمادین زیست می‌کند، تجربهٔ ملموس و مستقیم او از امر واقع ناممکن است. ساحت نمادین مبین زندگی اجتماعی سوژه است، آنجا که زبان حکومت می‌کند. در مقابل، امر واقع تنها پشتیبان این زندگی اجتماعی است؛ جایی که زبان بدان دسترسی ندارد و سوژه هرچه می‌کوشد خود را بیان کند ناتوان مانده و همیشه ته‌مانده‌ای باقیست که در قالب زبان نمی‌گنجد. امر واقع نفوذناپذیر و پیچیده است. ازآنجاکه سوژه نمی‌تواند آنچه را در امر واقع تجربه می‌کند به‌طورکامل نمادینه ساخته و در قالب زبان درآورد، این حس نمادینه نشده به زخمی بدل می‌گردد که تراما[1]ی روانی را به همراه دارد (مکارمی، ۱۴۰۱: ۱۱۵).

لکان معتقد است عشق در وهلهٔ اول نوعی خودشیفتگی است؛ زیرا سوژه چیزی را می‌پرستد که از وجود خود در دیگری می‌بیند. وی بر هم‌زیستی عشق و نفرت در وجود سوژه تأکید دارد. لکان در انکور: کتاب بیستم (۱۹۹۹) اشاره می‌کند که بدون نفرت، عشق هرگز شناخته نمی‌شد. وی می‌افزاید که نفرت هرگز در طول تاریخ در جایگاه حقیقی خودش قرارنگرفته است (Lacan: 91). در سمینار انتقال، لکان عشق را با مثالی تعریف می‌کند. او از خوانندگانش می‌خواهد تصور کنند عشق، گل یا میوه‌ای است که به‌محض اینکه کسی بخواهد آن را بگیرد در شعله‌های آتش می‌سوزد. پس یا مفقود شده یا دیگری آن را تصاحب می‌کند. لکان باور دارد که عشق با غم و اندوه همراه است. عشق و نفرت دو نهاد مجزا نیستند، بلکه نفرت، عشق را به سمت امر واقع می‌کشاند. این بدان معنا نیست که عشق درنهایت تبدیل به نفرت می‌شود یا بالعکس، بلکه از ابتدا این دو مفهوم شانه‌به‌شانه در وجود سوژه همراهند (Lacan, 2015: 52).

ازآنجایی‌که ساحت نمادین خود دچار فقدان است، تجربهٔ سوژه از عشق در امر نمادین ناقص است. عشق هم به‌مانند میل در نظریهٔ لکان از یک دال به دال دیگر منتقل می‌شود و این چرخه ادامه پیدا می‌کند تا جایی که فقدان سوژه هرگز برطرف نمی‌شود. پناه بردن سوژه به عشق، نوعی عصیان علیه ساحت نمادین است و این عصیان سبب طردشدن

1. Trauma

او از جامعه و کشیدن او به مرزهای ساحت واقع می‌شود. سوژه با جستجوی عشق در قالب معشوق یا ابژهٔ دیگری کوچک درصدد است تا خلأ بنیادینش را پر کند؛ بنابراین عشق به‌عنوان ابژه‌ای که یاد مادر را در مرحلهٔ پیشاادیپی برای سوژه زنده نگه می‌دارد، جایگزینی برای فقدان اوست (Fink, 2017: 163). به‌طورکلی عشق در سه ساحت خیالی، نمادین و واقع وجود دارد اما بخشی که برای سوژه قابل درک است، جنبهٔ نمادین آن است که با دوگانگی و فقدان همراه است. به سبب همین فقدان، سوژه هرگز عشق واقعی را لمس نکرده و همواره به دنبال جایگزینی برای آن است (نجومیان، ۱۳۹۱: ۲-۱۰۱).

۱-۵. پرسش‌های تحقیق

۱. نحوهٔ بروز عشق و تمنا در اشعار بوکوفسکی و رحمانی چگونه است؟

۲. علت، پیامدهای روانی و نتیجهٔ تکرار میل و جستجوی مطلوب گمشده در راویان از ابژه‌ای به ابژهٔ دیگر چیست؟

۲. بحث و بررسی

۲-۱. عشق و تمنای رحمانی در سه ساحت تصویری، نمادین و واقع

نصرت رحمانی شاعر امید و حسرت است. روایتگری که عشق، زندگی و وصال از یک‌سو و نفرت، مرگ و جدایی از سوی دیگر همواره در اشعارش خودنمایی می‌کند. شاملو معتقد است نصرت کریستالی چندوجهی است که از هر طرف به او بنگریم حس جدیدی را می‌یابیم و این ترکیب، رحمانی را منحصربه‌فرد می‌کند (شریفی،۱۳۹۷: ۳). راویان اشعار رحمانی همواره با فقدانی اساسی روبرو هستند که برای جبران آن، دست به شیداگری و عصیان می‌زنند. شعر «قصه» روایت سوژه‌ای است که حکایتش را با مدح معشوق، میل و ارتباط فیزیکی با وی آغاز می‌کند:

پیش از اینها زنی که چشمانش
رنگ شعر سیاه من می‌بود
ژرف تابوت بسترم می‌خفت
لب به لب‌های تفته‌ام می‌سود. (رحمانی،۱۳۹۹: ۲۱۷)

شعر در زمان حال روایت می‌شود اما خاطرات و گذشتهٔ راوی را به تصویر می‌کشد. در عشق تصویری، راوی خود و شعرش را در آینهٔ چشمان سیاه یک زن می‌بیند. درحقیقت برای اشعار سیاهش از وجود آن زن الهام می‌گیرد و

به دنبال ارضا و یافتن آن چیزی از خود است که در وجود معشوقش جا گذاشته است. در این مرحله، عشق سوژه احساسی کاملاً خودشیفته است. راوی عاشق خودش در آن زن است و در چشمان او به دنبال گمشدهٔ خویش می‌گردد که «شعر سیاه» استعاره‌ای از این فقدان است. در بیت دوم راوی اذعان می‌کند که این زن زمانی هم‌بستر او بوده است. بستری که راوی آن را به تابوت خود تشبیه می‌کند که یادآور رانهٔ مرگ و گریز از فقدانی ابدی است. جهان پس از مرگ از دید لکان دنیایی است که بیشترین قرابت با جنین مادر و بازگشت سوژه به عالم خیالی را دارد (Lacan,2002:22). راوی رحمانی در تلاشی عبث برای جایگزینی ابژه‌ای به‌نام زن یا معشوق برای دیگری بزرگ یا مادرش است و به‌جای برآورده‌شدن میل، تنها برای مدتی نیازش[1] ارضا خواهد شد. عشق، بستری را برای راوی فراهم می‌کند تا آرامش دنیای خیالی پس از مرگ را که به‌مثابهٔ جنین مادر است بازیابد؛ درحالی‌که زبان و عدم رابطهٔ جنسی دو دیوار بلند مابین راوی و معشوقش است. در اینجا منظور از عدم رابطه، عدم تفاهم و هماهنگی بین عاشق و معشوق است. این اصطلاح لکان که «رابطهٔ جنسی وجود ندارد»[2] دروهلهٔاول به این معناست که رابطهٔ کاملی که دو شخص یکدیگر را تکمیل و مطلقاً ارضا کنند وجود ندارد و دوم اینکه زبان از بیان عشق قاصر است و این میل هرگز نمادین نخواهد شد (نازیو،۱۴۰۱: ۱۷). راوی با نمادین کردن میل و به رشتهٔ کلام درآوردن آن، موجب ابطال و فقدان آن مطلوب خواهد شد و همین فقدان و جدایی است که میل راوی را بدان افزایش می‌دهد (Lacan,1988: 63). عبارت اضافی «تابوت بستر» به موریور[3] یا تخت مرگ لکان هم دلالت دارد که همان تصویر آینه‌ای نارسیس یا رانهٔ مرگ می‌باشد که تمامی رانه‌ها بدان ختم می‌شوند. راوی باور دارد که مرگ لازمهٔ زندگی است، همان‌طور که نفرت لازمهٔ عشق است. در «درها و رهگذرها» می‌گوید: «مرگ پایان کی پذیرد؟ مرگ شعر زندگیست! / تا نمیرد ظلمت شب کی دمد صبح سپید» (رحمانی،۱۳۹۹: ۱۸۸). راوی هرگز سلطهٔ جامعه (دیگری بزرگ) را به‌عنوان نهادی حاکم نمی‌پذیرد. او تلاش می‌کند تا ذات خود را در تقابل عشق و نفرت، مرگ و زندگی، از دست ندهد و درعین‌حال از زبان (دیگری بزرگ) برای مبارزه علیه جامعه مدد می‌جوید. او با درهم‌شکستن هنجارهایی که برای جامعه مقدس است، بر ضد ارزش‌های آن قیام می‌کند. این ساختارشکنی در مصرع آخر سطور بالا با اشارهٔ راوی به بوسیدن لب‌های معشوقش به زیبایی به تصویر کشیده شده است. عشقی که درگیر بدن معشوق است تنها در ساحت نمادین بروز پیدا می‌کند و با اختگی و فقدان همراه است. راوی همواره در اشعارش به دنبال پرکردن این فقدان و بازیابی شیء گمشده

1. Need
2. There is no sexual relationship
3. muroir

می‌باشد و ژونَسانسش هرگز ارضا نمی‌شود. او با دوگانگی ژونَسانس و میل مواجه می‌شود، غافل از اینکه میل درونی‌اش به زندگی، ازجمله موانعی بر راه ژونَسانس مرگ است. در ادامه راوی از عمق عشق خود و آن زن حکایت می‌کند:

می‌پرستیدمش چو اهریمن
می‌ستود او مرا چو یزدانی
هر دو معتاد عشق هم بودیم
آن‌چنانی که افتد و دانی (همان: ۲۱۷)

تقابل اهریمن و یزدان در ابیات بالا قابل‌تأمل است که از منظری خاصیت دوگانهٔ عشق در نظم نمادین را نشان می‌دهد که همواره با نفرت، جدایی و فقدان همراه است. آنچه دراین‌میان مشترک است مضمون پرستش است که ویژگی بارز عشق را بیان می‌کند. نکتهٔ جالب‌توجه دیگر ناپایداری این عشق است که خواننده را در ابیات آخر غافلگیر می‌کند، زیرا هیچ سنخیتی با تشبیهات اولیهٔ عشق آتشین راوی ندارد. درحقیقت رحمانی جنبه‌ای از عشق زمینی را به تصویر می‌کشد که همواره درگیر فقدان و جانشینی است و به‌محض اینکه ژونَسانسش ارضا نمی‌شود، ابژهٔ خود را عوض می‌کند. مضمون اعتیاد به عشق در سطور بالا، نشانگر نوعی وابستگی است که ابژهٔ عشق برای جبران فقدان موجود در نظم نمادین به‌همراه دارد و معشوق و عاشق، هر دو به آن واقف‌اند. در ادامه، راوی از جدایی‌اش از عشق آتشین اول حکایت می‌کند و اذعان می‌دارد که تکرار میل و جابجایی عشق از ابژه‌ای به ابژهٔ دیگر فرایندی گریزناپذیر و طبیعی است:

روزها رفت و روزگاری شد
چون دگر عاشقان جدا گشتیم
پیر تقدیر طاس دیگری انداخت
بت شکستیم و بی‌خدا گشتیم (همان: ۱۸-۲۱۷)

عشق با جدایی همراه است و راوی تأکید دارد که این جدایی خاصیت روابط عاشقانه است. آنچه سرنوشت آن دو را این‌گونه رقم زده «پیر تقدیر» است که استعاره‌ای از نام پدر[1] در ساحت نمادین می‌باشد. درحالی‌که راوی معتقد است جبر زمانه یا همان قوانین حاکم بر نظم نمادین مسبب انفصال آن‌ها شده، در مصرع بعد شکستن بت و

1. No of the father (Name of the father)

کافرشدنشان شاهدی بر شورش علیه همین نظم مستقر است. در وهلهٔ اول، فرایند عاشق شدن به‌تنهایی نوعی دهن‌کجی به ساحت نمادین و نظم حاکم بر آن است و در مرحلهٔ بعد، شکستن این بت، یعنی آنچه برای نظم نمادین، قانون و ارزش است و پشت‌کردن به قوانین حاکم، دلیل مضاعفی بر عصیانگری سوژه‌های شعر است. در ابیات بعد راوی صراحتاً اشاره می‌کند که وفاداری و تمنا ورزیدن به یک ابژهٔ ثابت، آلوده‌کردن دستانی است که تابه‌حال چندین بار آمیخته به عشق شده است:

لیک هرگز به خون خود ز وفا

دست آلوده را نیالودیم

همچو باران و باد و آتش و خاک

باز سرگرم کار خود بودیم (همان: ۲۱۸)

تکرار میل برای راوی جریانی طبیعی و فطری است، به‌همین‌دلیل است که آن را با گردش عناصر چهارگانه یکی می‌داند. تا زمانی که راوی جوهرهٔ وجودی‌اش را حفظ کند، تمنا و گردش میلش پایدار خواهد ماند. وی در ادامه صراحتاً به فرایند تکرار میل اشاره می‌کند:

پس از او با زنی دگر بستم

عهد و میثاق را به مرگ و جنون

بعد من مرد دیگری را یافت

وعده با او نهاد بر سر خون (همان)

هم عاشق و هم معشوق با درک اینکه هرگز نمی‌توانند در عشق خودشیفتهٔ خود فقدان درونی‌شان را پر کنند به دنبال جایگزینی مطلوب گمشده با ابژهٔ کوچک عشق زمینی هستند. آن دو احساسات دوگانه‌شان را از یاری به یار دیگر منتقل می‌کنند، به امید آنکه ژوئَسانس ازدست‌رفته و بهشت مطلوب مهر مادری را بازیابند. اشارهٔ مجدد راوی به واژهٔ مرگ، تمایل او و اسارتش را در چرخهٔ رانهٔ مرگ نشان می‌دهد؛ بنابراین برای راوی، وصال با جدایی و لذت با رنج توأم است. احساسات راوی بین مرگ، زندگی، عشق، نفرت و جدایی پیوسته در گردش است، همان‌گونه که میل او درگیر قانون ثبات میل است که هرگز اغناء نمی‌شود. راوی آشکارا بیان می‌کند که عشق آتشینش او را به ورطهٔ مرگ یا دیوانگی می‌کشاند. چه این عشق خاصیتی خودشیفته داشته باشد که در انتها به‌مانند نارسیس در عمق تصویر خویش به کام مرگ فرورود و چه خاصیتی وابسته به دیگری داشته باشد که با تکرار و انتقالی وسواس‌گونه او را به مرز خودآزاری و

دوگانگی بکشاند. معشوق نیز دراین‌میان با یار جدیدش وعده‌ای خونین می‌نهد که از زمینی بودن و انتقال عشقش با راوی، نمی‌توان خون را نمادی از همبستگی شدید دانست، پس تعبیری غیر از خشونت و جنون ندارد. در ادامه همان‌طور که پیش‌بینی می‌شد، فرایند جابجایی عشق و تکرار میل، مجدد ازسرگرفته می‌شود:

باز چون نوبت جدایی شد
مرگ ناگاه زندگانی شد
باز چون عشق دیگری آمد
مرگ میعاد جاودانی شد (همان)

عشق وعدهٔ بهشت گمشده‌ای را می‌دهد که مرگ برای راوی مصور ساخته است و امید به درک عشق امر واقع و رسیدن به مطلوب تمنا که دست‌یابی به آن در زندگی ناممکن می‌نماید. راوی جدایی را با زندگی و مرگ را با عشق عجین کرده است و با ظهور عشقی دیگر و تمنا برای ابژهٔ کوچکی دیگر، مرگی دیگر رقم می‌خورد که راوی آن را میعاد جاودانی قلمداد می‌کند؛ یعنی محلی که او نهایتاً قادر است با مادر خود یگانگی پیدا کند. راوی در خیال خود تصور می‌کند که نهایتاً به ابژهٔ مطلوبش رسیده است اما به‌محض دست‌یابی بدان، فقدانش نمایان شده و به‌ناچار مجدد به جستجوی مطلوب تمنایش می‌گردد. لکان معتقد است که سوژه در عشق به دنبال وحدتی است که پیش از چندپارگی و اختگی داشته است؛ یعنی دوران خیالی یگانگی با مادر (Fink, 2017: 99).

عشق در مرحلهٔ نمادین تنها از طریق زبان قابل‌بیان است و زبان راوی شعر است. درواقع این راوی نیست که از طریق زبان سخن به میان می‌آورد بلکه این زبان است که به‌جای راوی سخن می‌گوید و پیامش را منتقل می‌کند (نازیو،۱۴۰۱: ۱۳). زبان هم به‌مانند معشوقه‌های بیشمار راوی از دالی به دال دیگر در گردش است و مدلول اصلی که رسیدن به لذت و آرامش پایدار مادرانه است، همواره در غیبت به سر می‌برد. عشق کامل فقط در بعد واقع برای راوی قابل‌لمس است که به علت حضور او در ساحت نمادین و مواجه با فقدان، امکان تجربهٔ کامل آن برای وی میسر نیست. در آخر راوی کنایه‌وار به زن می‌گوید که قادر نیست برای او جان فدا کند؛ زیرا دیگر نمی‌تواند عاشق زنی دیگر شود:

آه ای زن ببخش گر سر را
نتوانم ز تن جدا بکنم
از برای زنی دگر آنگاه

سر ندارم دگر فدا بکنم (رحمانی،۱۳۹۹: ۲۱۹)

تکرار واژهٔ «دگر» نشان از فرایند تکرار و انتقال است. راوی به‌نوعی عشق افلاطونی و جنون‌آمیز شعرای پیشین را به‌سخره می‌گیرد. همچنین لمس عشق جاودان برای سوژه‌ای که درگیر عشقی زمینی و ژوئسانسی فالیک و گذرا است کمی دور از ذهن می‌نماید. ابیات پایانی نشان می‌دهد باوجود تکرار بیمارگونهٔ تمنای راوی، وی هنوز فقدان بنیادین و نقطهٔ کور عشقش را نپذیرفته و درصدد است تا دوباره به جستجوی این تمنای ناممکن برآید.

۲-۲. عشق و تمنای بوکوفسکی در سه ساحت تصویری، نمادین و واقع

اشعار بوکوفسکی هم به‌مانند آثار رحمانی ترکیبی از عشق و نفرت و مرگ و زندگی است و انتقال احساسات مثبت و منفی او، چه از والدینش به زن‌ها و چه از زنی به زنی دیگر در اکثر اشعارش به‌خوبی نمایان است. اگر تصویر آینه‌ای را در اشعار بوکوفسکی، انعکاس وجود پدرش در نظر بگیریم، به این فرضیه می‌رسیم که راوی او ناآگاهانه هویت خود را در بازتاب وجودی پدرش می‌یافت. گرچه به‌شدت از این مساله رنج می‌برد، اما گاهی ناخواسته در مسیر پدرش قدم برمی‌داشت. این یگانگی با پدرش، شعر او را به ورطهٔ هرج‌ومرج عشق و نفرت می‌کشاند. او در رفتار با جنس مخالف و خشونت نسبت به آن‌ها تبدیل به آینهٔ تمام‌عیار پدرش شد. در مقابل گاهی به‌شدت از بدل پدرش می‌گریخت و روی دیگری از خود را در اشعارش به نمایش می‌گذاشت که فرسنگ‌ها با تصویر پدرش فاصله داشت: انسانی ملایم، احساساتی و وفادار. او هم‌زمان که از پدرش متنفر بود، به او عشق می‌ورزید. وی احساسات دوگانه‌ای را که به پدرش حس می‌کرد به زنان دیگر منتقل کرد. این دوگانگی در یکی از اشعار او به‌نام «دوقلو» که شرح‌حالی از احساسات مثبت و منفی نسبت به پدرش است کاملاً مشهود است. راوی پس از مرگ پدرش وارد خانهٔ او می‌شود و درعین‌حال که به‌مانند همیشه یادآوری خاطرات پدرش او را منزجر می‌کند، عشق شدیدش نسبت به او، تمایل به تبعیت و یگانگی با وی را در وجودش تقویت می‌نماید. راوی اذعان می‌کند آن دو در ارتباط با عشق و زن‌ها آنقدر شبیه‌اند که می‌توانستند دوقلو باشند و در آخر در مقابل آینهٔ پدرش می‌ایستد، درحالی‌که لباس وی را بر تن دارد و اعلام می‌کند که او نیز منتظر مرگ است (Bukowski, 2009 a: 23-4). آنچه راوی در آینه می‌بیند، رکنی از خویش در وجود پدرش است که شیفته آن شده و همان تمنا و عشق، او را به سرمنزل نیستی و غرق‌شدن در تخت مرگ (آینه) می‌کشاند. در شعر «بستری دیگر»، راوی بوکوفسکی به‌مانند راوی «قصه» رحمانی سرنوشت عشق‌های تجدید پذیرش را با معشوقه‌های متعدد بیان می‌کند:

تختی دیگر

زنی دیگر

پرده‌های بیشتر، آشپزخانه و حمامی دیگر

چشمانی دیگر، موها و انگشتانی دیگر

همه به دنبال گمشدهٔ خویش‌اند (Bukowski,2009b: 45).

درست به‌مانند راوی رحمانی که عشق را در بستر زمینی می‌جست، راوی بوکوفسکی بر آن است که در ساحت نمادین، عشق را حول محور رابطه‌ای فیزیکی تعریف کند که همواره با اختگی و فقدان همراه است. راوی اذعان می‌کند که چگونه در جریان تکرار میل و انتقال عشق از معشوقی به معشوق دیگر درصدد است تا فقدان درونی خویش را پر کند. در اینجا نیز «چشم» استعاره از آینه‌ای است که راوی بوکوفسکی مانند راوی رحمانی وجود خود را از طریق آن در دیگری کوچک می‌یابد. عشق در بعد تصویری، جز خودشیفتگی و یافتن خود در دیگری نیست. راوی در سطر آخر بیان می‌کند که نه‌تنها او بلکه دیگران هم در معشوقشان به دنبال ابژهٔ مطلق هستند، گمشده‌ای که هیچ‌گاه به آن نخواهند رسید. برخلاف عشق‌های سنتی که با امید به بهشت گمشدهٔ غایی همراه است، امید راویان بوکوفسکی و رحمانی با ناامیدی و مرگ توأم است و هم ازین‌روست که آن دو خود را غرق در ژوئسانسی فالیک و عشقی زمینی کرده‌اند. در ادامه راوی به دنبال جایگزینی عشق و تکرار میل است:

همان‌طور که آن زن برای رفتن به کار آماده می‌شود و تو در رختخوابی

به این فکر می‌کنی که سرنوشت زنان دیگر چه شده است

سوار ماشینت می‌شوی و باز تختی دیگر و گوش‌هایی دیگر و حلقه‌هایی دیگر و لب‌هایی دیگر، دمپایی‌ها و لباس‌هایی دیگر

رنگ‌ها، درها و شماره تلفن‌ها

سوار ماشین می‌شوی و به این فکر می‌کنی که «چه خوب است به جنی زنگ بزنم چون از جمعه ندیدمش» (همان: ۷-۴۶).

درست مثل زن شعر رحمانی، راوی بوکوفسکی زنی را که با او در ارتباط است عشق خود خطاب نمی‌کند، بلکه او را «آن زن» می‌نامد. زنی که مدتی ابژهٔ میل[1] اوست و قرار است به‌زودی با ابژهٔ میل دیگری جایگزین شود؛ بنابراین جدایی ذات رانه است و با نرسیدن یا ازدست‌دادن، میل راوی به مطلوب موردنظر افزایش پیدا می‌کند (موللی،۱۳۸۳:

1. Object of desire

۳۴۲). تمام این لباس‌ها، لب‌ها و تخت‌ها، جانشین یا مجازی[1] از مادر راوی هستند که عشق راوی به وی را در مرحلهٔ پیشاادیپی بازسازی می‌کنند. عشق برای راوی امری ناممکن است و تلاش برای رسیدن به آن در چرخه‌ای دوار ادامه می‌یابد. عشق راوی بوکوفسکی هم به‌مانند راوی رحمانی همواره با ناکامی، سردرگمی و یأس همراه است و پایانی برای آن متصور نیست. هیچ‌یک از عشق‌هایی که راوی تجربه می‌کند نمی‌توانند عشق آرمانی و حس ازدست‌رفتهٔ مادرانه را برای او به ارمغان بیاورند. راوی بوکوفسکی هم به‌مانند راوی رحمانی تمنای این را دارد که دوست داشته شود تا اینکه دوست بدارد؛ بنابراین همیشه عشقی نارسیسیستی یا خودشیفته دارد. استفاده از عباراتی چون گوش، لب، تخت و پرده علاوه بر مضامینی جنسی، درون‌مایه‌های احساسی دارند که سوژه را به یاد خانهٔ امن کودکی و دوران یگانگی با مادر خود می‌اندازند. راوی همواره به مدد فرایند تکرار و جابجایی به دنبال رسیدن به تصویر مادرانه در زن‌هایی است که آن‌ها را جایگزین ابژهٔ مطلق کرده است. پس از جدایی از مادر و عبور اجباری از امر خیالی به امر نمادین و جایگاه زبان و شعر، سوژه درصدد است تا عشقش را با زبان ابراز کند، اما درست به‌مانند گردانهٔ متواتر دال‌های زبانی در تمنایی تمام‌نشدنی از یک معشوق به معشوق دیگر به امید رسیدن به معشوق موردنظر که مادر امر خیالی است دست و پا می‌زند و امر نمادین جز فقدان، خلأ و سردرگمی چیزی عایدش نمی‌کند و هر بار که در عشق شکست می‌خورد، آتش عشقش دوباره شعله‌ور شده و تصور می‌کند که قادر است مطلوب یا بهشت گمشدهٔ خود را در زنی دیگر بیابد، غافل از اینکه در چرخهٔ گریزناپذیر و تکراری رانه اسیر است. به‌منظور رهایی از این خلأ، سوژه از جابجایی مدد می‌جوید تا بر جدایی از مادر خیالی‌اش غلبه کند. راوی به ابژهٔ دیگری رجوع می‌کند تا قدرت مطلقی را که در ابتدا از دست داده بیابد. غافل از اینکه در زنجیرهٔ تمنامندی خویش اسیر شده و هرگز به آن عشق غایی نخواهد رسید. اگر راوی، نظم دورهٔ نمادین را بپذیرد و تن به قوانین مرحلهٔ زبانی دهد، تحمل این دوگانگی و استیصال برایش سهل‌تر می‌شود؛ اما در مقابل، او به دنبال عشقی خیالی و موهوم است که به‌وسیلهٔ آن به امیال نارسیسیستی و خودمحورش دست پیدا کند. راوی اذعان می‌کند که تا چه حد این رابطهٔ عاشقانه و درعین‌حال فیزیکی برای او آرامش و مهربانی به ارمغان می‌آورد. وی هرچند برای لحظاتی کوتاه، ژوئسانس و عشق امر واقع را درک می‌کند اما به‌محض دخالت زبان، مجدد از امر واقع به نمادین پرتاب می‌شود:

چقدر آرامش‌بخش است

این عشق‌بازی، این همبستری و این مهربانی (Bukowski, 2009b: 46).

1. Metonymy

رابطهٔ جنسی که سوژه از آن سخن به میان می‌آورد از نظر لکان وجود ندارد و عاملی است تفرقه‌افکن تا وحدت‌گرا. از دید لکان، ارتباط جنسی امری خیالی است و لذتی که سوژه را سرشار از خوشی می‌کند، در بیرون از بدن زمینی معشوقش به‌دست می‌آید (Lacan, 1999:17). درحقیقت رسالت عشق، پرکردن فقدان روابط است. سوژه، دیگری را پلی می‌کند تا به خود در وجود او برسد و به آن ژوئَسانسی دست یابد که به‌دنبالش است. آنچه راوی بوکوفسکی با آن روبروست، رابطه‌ای جسمی است که درگیر قانون تکرار است. راوی تلاش می‌کند تا از طریق این ارتباط به عشق برسد تا پوچی این رابطهٔ جسمی را جبران کند که البته هرگز موفق نخواهد شد. وی به‌عنوان سوژه‌ای که ذاتش با فقدان و آرزوی یگانگی با مطلوب مطلق گره‌خورده و درعین‌حال واقف است که جانشین دائمی برای این فقدان پایدار در دسترس نیست، ناخودآگاه برای فرار از نزدیکی بیش‌ازحد با معشوقه‌هایش به دنبال مکانیسمی دفاعی مثل رابطهٔ جنسی است. وی با وسواس تکرار[1] سعی در خلق دوبارهٔ میل یا به فراموشی سپردن فقدان درونی‌اش با فانتزی گذرای میل جنسی دارد (Diamond, 2020: 2).

عشق راوی بوکوفسکی احساس همانندی با دیگری است. دیگری در یک دورهٔ کوتاه زمانی چنان از نظر او کامل است که سوژه می‌خواهد با او یکی شود. درواقع با انتخاب دیگری که شبیه خودش است درصدد است تا فقدان و کمبود خود و دیگری را جبران کند و درعین‌حال با دست‌یابی به او تمنایش آرام نمی‌گیرد، زیرا در وجودش چیزی را نمی‌یابد که فقدانش را جبران کند. درواقع راوی حس عشق و نفرت توأمان در یک زمان و نسبت به یک ابژه را حس می‌کند. در مرحلهٔ تصویری اگوی ایده‌آل[2] یافتن دیگری است که از نظر سوژه کامل باشد مثل مادر، پدر یا معشوق. راوی بوکوفسکی معشوقش را در قالب اگوی ایده آل قرار داده و تصویری نارسیسیستی را از خود بازتاب می‌دهد. وی نارسیس‌وار عاشق تصویر خودش در دیگری می‌شود و در پی حقیقتی است که از خود در دیگری می‌بیند و هم‌زمان با فرار از او از همان حقیقت می‌گریزد که بیانگر دوگانگی احساسات اوست. این عشق، ارتباطی تصویری است که بدون استفاده از زبان و کلام میسر نیست که لکان آن را عشق نمادین می‌نامد. لکان معتقد است که عشق بدون زبان ناممکن است و آنان که زبان ندارند، عاشق نخواهند شد (Salecl, 2000: 18). شعر در اینجا زبان عشق است. عشق از روان سوژهٔ دوپاره و دچار فقدان نشأت می‌گیرد. سوژه با توسل بر عشق درصدد درمان این اختگی نمادین و پرکردن فقدانش است. عشق راوی نیازی است که در مرحلهٔ نمادین با جایگزینی در قالب دال‌ها و به مدد زبان تبدیل

1. Repetition Compulsion
2. Ideal Ego

به خواست می‌شود و میل سوژه را به دیگری فعال می‌کند. با گذار از مراحل اول عشق که مرحلهٔ تصویری و نمادین است، ابژهٔ دیگری کوچک دچار تغییر می‌شود و برای راوی بوکوفسکی عشق به تصویری از خود، به عشقش به زنی دیگر مبدل می‌گردد. درواقع بدون گفتار، عشق فقط تصویری است و تنها زمانی نمادین می‌گردد که در قالب زبان (شعر) بروز پیدا کند. عشق تلاشی است از سمت راوی برای پرکردن فقدان وجودی‌اش و زمانی که این فقدان پرنمی‌شود، عشق به انزجار و جدایی کشیده می‌شود؛ بنابراین هم‌زمان که سوژه عاشق چیزی است، از آن متنفر می‌شود. راوی پس از ناامیدی از زن اول و نیافتن ابژهٔ میلش در وی، به دیگری کوچکی غیر از او پناه می‌آورد.

ماریا پوپووا[1] اظهار می‌دارد که در نوشته‌های بوکوفسکی تمایلات متناقضی وجود دارد. او اذعان می‌کند که چگونه عدم توانایی راوی او برای کنارآمدن با دوگانگی باعث می‌شود در پرتگاه تناقضات قرار بگیرد. راوی حساسیت فوق‌العاده‌ای نسبت به تلخی‌های زندگی دارد؛ به رنج و شکوه زندگی واقف است و نسبت به هر دوی آن‌ها واکنش نشان می‌دهد. آشفتگی‌های درونی عظیم و نظرات منفی او به زندگی، گاهی چیزی جز رنجش دیگران عایدش نمی‌کند. او در باطن، افسرده نیست بلکه سعی دارد تا با ویرانگری درونی و خودآزاری، روح خویش را التیام ببخشد (Popova, 2015: 1). در اشعار بوکوفسکی، راوی همواره تحت شکنجه‌های روحی و جسمی پدرش می‌باشد و مادرش هرگز سعی نمی‌کند جلوی شکنجه‌های پدرش را بگیرد و معتقد است حق با پدرش است. در نظم خیالی، حس سوژه به مادر، همواره با مهرآکین[2] همراه است، احساسی توأم با عشق و نفرت (موللی،۱۳۸۳: ۱۵۵). وی در «پدر من»[3] اعتراف می‌کند که پدرش در زندگی او به‌عنوان شخصیتی گمراه‌کننده عمل کرده است و از همهٔ چیزهایی که پدرش به آن‌ها تمایل داشت، حتی ثروتمند شدن متنفر است (Bukowski, 2009 c: 13). راوی از طریق آشکارکردن زخم‌ها و انتقال احساساتش سعی دارد اشتیاق آنچه را که در کودکی از دست داده بود، التیام بخشد و درعین‌حال تلاش برای رسیدن به خوشبختی از طریق عشق را به سخره بگیرد، درحالی‌که در درون شدیداً به عشق معتقد است. شعر او تعادل میان بدبختی و خوشبختی است و همین مثبت اندیشی‌هاست که نوشته‌هایش را از پوچ‌گرایی نجات می‌دهد (Bukowski& Calonne, 2010: 9-12). راوی بوکوفسکی به‌مانند راوی رحمانی، سوژه‌ای منقسم و خط‌خورده است که همواره مابین امر خیالی و واقع سیر می‌کند و راه فراری از این چرخه برایش میسر نیست.

1. Maria Popova
2. Hainamoration
3. My Father

۳. نتیجه‌گیری

راویان بوکوفسکی و رحمانی با عشق‌ورزیدن به دیگری، در وجود آن‌ها چیزی را می‌جویند که خود دچار کمبود آن هستند و در قبالش چیزی را می‌بخشند که فاقد آن هستند. آنان با قراردادن فقدانشان در دیگری و میل به ابژه‌های عشق دست‌نیافتنی، قاتل اصلی ابژهٔ عشق خود می‌گردند. ابژهٔ عشق آن‌ها در مرحلهٔ نمادین به‌مانند تمامی دال‌ها دائماً از روی مدلولش می‌لغزد. عشق گاهی به زن، والدین، زندگی یا حتی مرگ ابراز می‌شود. راویان نه به دیگری بلکه به رکنی از خود در وجود دیگری عشق می‌ورزند و دچار رابطه‌ای نارسیس‌وار با ابژهٔ میل خود هستند. درواقع یا عاشق خودشان می‌شوند یا عاشق دیگری که حمایتگر است و ابژهٔ مادرانه را برای آن‌ها زنده می‌کند. در این گردونهٔ متواتر میل‌ورزی، زنان به‌عنوان ابژه‌های کوچکی هستند که راویان برای پرکردن فقدان اولیه‌شان مدتی بدان‌ها عشق می‌ورزند اما با ارضا نشدن میلشان مجدد آنان را رها کرده و به دنبال مطلوب آرزومندی اصلی‌شان می‌گردند که هرگز تحقق نمی‌یابد. این ابژه‌های کوچک برای زمانی هرچند کوتاه ایفاگر نقش مطلوب تمنا برای راویان هستند. عشق آن‌ها توهمی است که انعکاسی از واقعیت دارد و راویان برای گریز از درد عشقی که از دست داده‌اند یا هرگز آن را به‌دست نیاورده‌اند، به دیگری پناه می‌برند. آنان ابتدا با عدم قبول فقدانشان در عشق، اختگی را پس زده و دست به خلق تکراری بیمارگونه می‌زنند و گرفتار دوری باطل می‌شوند. راویان تا همیشه به ابراز عشق و آموختن زبان یکدیگر محکوم‌اند و راه خلاصی برای آن‌ها از این زنجیرهٔ دوار وجود ندارد. درعین‌حال عشق همواره برای آن‌ها بخشی غیرقابل بیان دارد که هرگز نمادین نمی‌شود و در قالب زبان و کلام نمی‌گنجد و این خود بر اختگی و فقدان آن دو می‌افزاید. راویان با عدم درک معنای کامل عشق و جنبه‌های نامعلوم و رازآلودش درصددند عشق غایی را در حد کامجویی زمینی و شهوانی تنزل دهند، غافل از اینکه وجود خود را درگیر لذتی گذرا کرده‌اند که محکوم به رنج، تکرار و شکست است. این زمینی کردن عشق و انکار جنبه‌های معنوی‌اش بیانگر این امر است که راویان بیش از آنچه دیگری را پرستش کنند، عاشق خودشان هستند. راویان در تلاش‌اند بر تمنای غایی عشقشان حکومت کنند و آن را به زنجیر تن و شهوت بکشند و ازاین‌رو ثابت کنند که قادر به نمادین کردن و گنجاندن آن در قالب زبان شده‌اند. اما درحقیقت آگاه‌اند که همیشه رکنی از تمنایشان از نمادینه‌شدن سر باز می‌زند و آن دو تا ابد محکوم به تکرار این چرخه‌اند. بنابراین، آنچه در این مرحله مسبب رنج و درد سوژه‌ها می‌شود، خاصیت عشق است. هر مرتبه که آن‌ها با افتادن در دام عشقی خیالی تصور می‌کنند به آن بهشت گمشده و ژوئَسانس غایی رسیده‌اند به تنها چیزی که برخورد می‌کنند اختگی و فقدان نمادین است؛ زیرا عشق جسمانی آن‌ها درک عشق جاودان بعد واقع را برایشان دور از دسترس می‌کند و آن دو همواره در امر خیالی

گرفتارند. در خلال این فرایند، راویان سعی دارند تا با درک مفهوم عشق و تخیلی بودنش بر آن فائق آیند. عشقی که آن‌ها تجربه می‌کنند به‌هیچ‌عنوان شاعرانه و افلاطونی نیست، بلکه عشقی زمینی توأم با ژوئَسانسی فالیک یا منحرف است برای رسیدن به مطلوب تمنا و یگانگی در سوژه منقسم و دوپاره و از همین رو با نفرت، جدایی و تکرار همراه است. درحقیقت، دیگری تنها اسباب میل آن دو است. آن دو به‌عنوان دو سوژهٔ منقسم، ناخودآگاه و تمایلات خود را روی زبان در قالب اشعارشان سرمایه‌گذاری می‌کنند تا از اضطراب خود در خصوص عشق بگریزند. متعاقباً با گذشت زمان و در برخورد با عشق‌های متفاوت، اضطراب آن‌ها در مورد زندگی و عشق از بین رفته و میل به جدایی یا مرگ در آن‌ها تقویت می‌شود. بنابراین بیان عشق برای آن‌ها نوعی میل است. آن‌ها نه‌تنها در غفلت به سر نمی‌برند بلکه با استقرار در نظم نمادین و ایستادن بر دوگانگی عشق و نفرت، یگانگی و جدایی را در کنار یکدیگر می‌یابند. این تحقیر زیستن و اشتیاق به نیستی، رابطهٔ عشق و نفرت را در آن‌ها تقویت می‌کند. تمنای آن‌ها زبانی است که از فیلتر ژوئَسانس می‌گذرد و ژوئَسانسشان میل آزاردهنده و درعین‌حال خوشایند به عشق و نفرت است. راویان زمانی به خود می‌آیند که از نظم خیالی گذر کرده و درگیر سلطنت قانون و اجتماع شده‌اند. بنابراین یا باید با مرگ‌طلبی مجدد به آغوش مادر و مرحلهٔ خیالی بازگردند یا با نفرت‌طلبی، واپس‌زنی و جدایی، آینهٔ تمام‌عیار قانون پدر به‌عنوان دیگری بزرگ شوند. درحقیقت راویان در چرخه‌ای از آنچه وسواس تکرار نامیده می‌شود اسیر شده‌اند و برای دست‌یابی به مطلوب مطلق و بهشت گمشده‌شان، به دنبال رابطه‌ای جسمی، فانتزی و خیالی به‌منظور فرار از فقدان و اختگی خویش هستند.

پی‌نوشت‌ها

۱. تمامی اشعار انگلیسی ترجمهٔ نویسندگان است.

کتابنامه

پورخالقی چترودی، م.، و فرضی، س. (۱۳۹۰). بررسی تمنای لکانی در خسرو شیرین نظامی. پژوهش‌های ادب عرفانی، ۵(۳)، ۷۸-۵۷.

رحمانی، ن. (۱۳۹۹). مجموعه اشعار نصرت رحمانی. نگاه.

ژیژک، ا. (۱۳۸۸). کج نگریستن: مقدمه‌ای بر ژاک لاکان. ترجمه مازیار اسلامی و صالح نجفی. رخداد نو.

شریفی، ف. (۱۳۹۷). روشن‌فکران شکست خورده نصرت زحمانی را بایکوت کردند.

https://www.ibna.ir/fa/report/263159

مکارمی، ح. (۱۴۰۱). شرحی بر تلویزیون لاکان: درس‌گفتارهای دوم. نشانه.

موللی، ك. (۱۳۸۳). مبانی روانکاوی فروید-لکان. نی‌نگار.

نازیو، خ. (۱۴۰۱). پنج جستار دربارهٔ نظریهٔ روانگاوی لکان. ترجمه مهدی خوریان و نرگس شریف‌زاده. نشانه.

نجومیان، ا. (۱۳۹۱). عشق متنی. فصلنامه نقد ادبی، ۵(۱۸)، ۹۷-۱۱۷.

Bastos, A. D. de A. (2018). *Crack! Harm reduction has stopped, or was the Death Drive*. *29*(2), 212–225. https://doi.org/10.1590/0103-656420170100

Bukowski, C. (2009a). *Burning in water drowning in flame*. Black Sparrow.

Bukowski, C. (2009b). Love is a dog from hell: Poems 1974-1977. Ecco

Bukowski, C. (2009c). *Septuagenarian stew*. HarperCollins e-Books.

Bukowski, C., & Calonne, D. (2010). Absence of the hero: Uncollected stories and essays. City Lights.

Diamond, S. (2020). The psychology of neurotic romantic attraction. In *Psychology Today*. https://www.psychologytoday.com/intl/blog/evildeeds/201311/the-psychology-neurotic-romantic-attraction

Fink, B. (2017). *Lacan on love*. John Wiley & Sons.

Freud, S. (2015). Beyond the pleasure principle. Dover.

Lacan, J. (1988). The seminar of Jacques Lacan. Book 11, Four fundamental concepts of psychoanalysis. Norton.

Lacan, J. (1999). On feminine sexuality.

Lacan, J. (2002). *Family complexes in the formation of the individual* (C. Gallagher, Trans.). Antony Rowe.

Lacan, J. (2008). *Écrits: A selection*. Routledge.

Lacan, J. (2015). *Transference*. Polity.

Lacan, J. (2021). Desire and its interpretation. Polity.

Lacan, J., & Miller, J. A. (1993). The seminar of Jacques Lacan. Book 3, The psychoses, 1955-1956. Routledge

Popova, M. (2015). Bukowski on writing, art, and the courage to create outside society's forms of

approval. The Marginalian.

Rabate, J. M. (2004). The Cambridge companion to Lacan. *Choice Reviews Online*, *41*(7), 41–387941–3879. https://doi.org/10.5860/choice.41-3879

Ricoeur, J. P. (2007). Lacan, l'amour. *Psychanalyse*, *10*(3). https://doi.org/10.3917/psy.010.0005

Salecl, R. (2000). (Per) versions of love and hate. Verso.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2024.84864.1516

CC BY

An Unknown Meaning of āɣāz in the *Shahnameh*

Received: October 14, 2023/ Accepted: February 3, 2024

Mohammad Afshinvafaie[1]
Pejman Firoozbakhsh[2]

Abstract

The lexical difficulties in the *Shahnameh* extend beyond obsolete words. There are also words that, despite their apparent clarity, have unidentified semantic changes leading to misunderstandings among the editors and commentators, as well as Persian lexicographers. In this article, the authors focus on one of these words in the story of Rostam and Sohrab. They begin by reviewing different readings and interpretations of a verse containing the word in question in the most distinguished editions and commentaries of the text. By examining the various meanings of the verb *gaštan* (with prepositions *ba*, *bā* and *sŏy-i*), and the word *āward* in the *Shahnameh*, as a key to understanding the verse, they recognize a neglected meaning of the word *āγāz*, that is "intention, purpose," and support their argument by identifying two other instances in the same text. The authors argue that this *āγāz* is nothing more than a semantic transformation of the well-known *āγāz*, and is unrelated to the word *āwāz*, which seemingly was a rare variety of *āγāz*, and also appears several times in the *Shahnameh* in the compound preposition *bar āwāz-i*, meaning "in pursuit of, after". The semantic change of *āγāz* took place through the following way: "to begin (to do)" → "to embark upon (to do)" → "to intend to". This unknown meaning of *āγāz* has not been recorded in any of the modern Persian dictionaries.

Keywords: Textual Criticism, Ferdowsi's *Shahnameh*, Story of Rostam and Sohrab, Persian Lexicography, Semantic Changes.

1. Associate Professor in Persian Language and Literature, Tehran University, Tehran, Iran. (Corresponding author) E-mail: m.afshinvafaie@ut.ac.ir
2. Researcher, Iranian Studies, University of Hamburg, Hamburg, Germany. E-mail: pejman.firoozbakhsh@gmail.com

Extended Abstract

1. Introduction

The lexical complexities of *Shahnameh* are not confined to unique and forgotten words. One can see many seemingly clear words in the precious work that mislead its correctors and commentators and Persian lexicographers. This study focused on one of the words that belong to the story of Rostam and Sohrab. The true meaning of this word has so far been opaque.

2. Method

The first method of researchers was examining meticulously and thoroughly the text of *Shahnameh* and to perceive how some words and expressions have been in the mind and language of Ferdowsi. Then, some of the details and semantic changes were explored in other texts and they were reported. Exploring other significant manuscripts of *Shahnameh* and relying on some rules of critical correction of texts, the researchers tried to show the correctness of their opinion.

3. Results

The verse that we metioned before and embraces the word that this study focuses on, appears after Sohrab faces with Rostam for the first time. Sohrab returned to Turan camp and Hooman explained to him that Rostam attacked us this morning, while you had been ordered that the army should not react. He added:

همه کار ما سخت ناساز بود به آورد گشتن کی آغاز بود؟

This form has been appeared in the manuscripts of Beirut (about 700 AH), *Safineh Tabriz* (721 AH), London (841 AH), and Istanbul (783 AH). Though it has apperaed in Khaleghi Motagh's last corrected version, but the meaning of the verse was not clear to the researchers.

At first, a short description of this form and the meaning of this verse in the most well-known corrected manuscripts as well as the description of the stories were presented. Then, the researchers accepted the above-mentioned recording as correct form and a basis for understanding the whole verse. To us, the phrase "به آورد گشتن" can be read in two ways: as a verb phrase, meaning "turning to war → fighting" and as a syntactic sttucture and a combination that can not be found in any dictionary, meaning "to manouver in the battleground". From among the two possibilities, the authors preferred the first one after examining its different meanings of the verb گشتن

(with other words like با، به، به‌سوی). So, we translate literally the second line as “when the fight started?”

But understanding the meaning of the verse depends on understanding the different forgotten meaning “آغاز” (beginning). By exploring all parts of *Shahnameh*, we found that the word has been used in two cases, meaning “tending to“. When talking about war, it is something like "planing". The first case is in the story of Kamous Koshani:

ببینیم تا چیست آغازشان برهنه شود بی‌گمان رازشان

and the second one in the story of Khaghan, Hital and Noushin-Ravan:

بیاید بگوید همه راز من ز فرجامِ پیوند و آغاز من

So, a tiny correction in the last verse was done due to this unknown meaning.

The authors of this article then started to see whether the word آغاز here is etymologically derived from the famous meaning of آغاز or not. The necessity of such examination lies in the fact that the word آغاز (beginning) has had the form آواز and this word in the *Shahnameh* has been used many times to mean seeking or tryning to do something. All these may show that آغازِ in the sense “tending or deciding to” may be another orm of آواز. So, a part of this article was dedicated to rejecting the relationship between آغاز and آواز, saying that the word آغاز that we talk about is nothing but the famous آغاز, meaning that آغازیدن has changes from “to begin” to “embarking upon to do something” and then it became deciding to.

The expression بر آواز has been recognized by Khaleghi Motlagh in *Shahnameh*, saying tthat the expression means seeking for, being after and due to. By having the whole correction of Shahnameh by Khaleghi Motlagh, we have more evidence of this additional letter in the combinations, which makes its meaning more exact. Refering to the the set of evidences of the usages, the authors say that the core meaning of بر آوازِ is “seeking/being after” and its trajectory of changes is "go for the song of" → "to go after something" → "deciding to so something".

The final part of this article deals with another آغازِ which is derivatively differnet from the famous “آغازِ” and is not a word of *Shahnameh* at all. Here, the authors have provided a authentic evidence of the usage of آغاز instead of آغار (a present participle form of آغاریدن, meaning making wet or soaking) in the encyclopedia of Hakim Meisari. They have siad that the beginning of آغاز instead of آغار is not because of phonetic changes, but is due to the past form of آغاریدن and آغازیدن that is آغشت. The

Sogdian and Kharazmi forms as well as the persion form of آغاشـتن (in Molana's language) indicates the presence of آغشـت (آغازیدن) in some Persian dialects of those regions. The similarity of the past participle of the two verbs has made the speakers to use the present participle of one instead of the other.

4. Conclusion

One of the meanings of آغاز in *Shahnameh*, which has so far been ignored by some editors and commentators of this book, is "deciding and intending to". The word آغاز in this sense has three use evidences in *Shahnameh* and we should know it a result of the semantic transformation of the verb "آغازیدن" through: "to beging (to do)" → "to embark upon (to do)" → "to intend to". This unknown meaning of آغاز has not been recorded in any of the Persian dictionaries, including the Comprehensive Persian Encyclopedia culture.

Keywords: Text Correction, Ferdowsi's *Shahnameh*, Story of Rostam And Sohrab, Lexicography, Semantic Changes

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2024.84864.1516

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۲، پاییز ۱۴۰۲، صص ۱۴۷-۱۶۳
مقالهٔ پژوهشی

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

یک معنای ناشناختهٔ «آغاز» در *شاهنامه*

تاریخ دریافت: ۲۲ مهر ۱۴۰۲ / تاریخ پذیرش: ۱۴ بهمن ۱۴۰۲

محمّد افشین‌وفایی[۱]
پژمان فیروزبخش[۲]

چکیده

دشواری‌های واژگانی شاهنامه محدود به کلمات شاذ و مهجور نیست. در این منظومهٔ هزارساله هنوز به کلماتی برمی‌خوریم که با وجود ظاهر روشن، معنای آشنای غلط‌اندازشان مصحّحان و شارحان شاهنامه و فرهنگ‌نویسان فارسی را به گمراهی افکنده است. نویسندگان مقالهٔ حاضر یکی ازاین‌دست کلمات در داستان رستم و سهراب را که معنای درستش بر دیگران پوشیده مانده است موضوع تحقیق خود قرار داده‌اند. ایشان در ابتدا شرحی مجمل از ضبط و معنای آن بیت در شناخته‌ترین تصحیحات و شروح داستان مذکور آورده‌اند و سپس کلید فهم بیت را که همانا شناخت معنای مهجور و متفاوتی از کلمهٔ **آغاز** است به دست داده‌اند و در تأیید سخن خود دو شاهد استعمال دیگر از آن نیز در شاهنامه بازشناخته‌اند. نویسندگان پس از مداقّه در معانی مختلف فعل **گشتن** (با حروف اضافهٔ **با**، **به**، **سوی**) و کلمهٔ **آورد** در شاهنامه، نشان داده‌اند که **آغاز** در آنجا سه بار به معنی «قصد و آهنگ» به کار رفته است. ایشان همچنین استدلال کرده‌اند که این **آغاز** چیزی نیست جز تحوّل معنایی **آغاز** معروف و با کلمهٔ **آواز** که ظاهراً صورت دیگری هم به شکل **آغاز** داشته و در شاهنامه در ترکیب **بر آوازِ** (به معنی «در پیِ، به دنبالِ؛ در صددِ») چندین بار آمده است بی‌ارتباط است.

کلیدواژه‌ها: تصحیح متن، شاهنامهٔ فردوسی، داستان رستم و سهراب، فرهنگ‌نویسی، تحوّلات معنایی.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) E-mail: m.afshinvafaie@ut.ac.ir
۲. پژوهشگر پسادکتری دانشگاه هامبورگ، هامبورگ، آلمان. E-mail: pejman.firoozbakhsh@gmail.com

۱. طرح اشکال

در نخستین رویارویی رستم و سهراب، پس‌ازاینکه پدر هویّتش را از فرزند پنهان می‌کند، دو پهلوان در یکدیگر می‌آویزند و به گوناگون سلاح نبرد می‌آزمایند؛ تا بدان جا که عاقبت هر دو به ستوه آمده، از هم روی برمی‌گردانند و هر یک به سپاه دیگری می‌زنند. امّا رستم، بیمناک از اینکه مبادا از این پرهنر تُرک نوخاسته گزندی به کاوس برسد، زود به لشگرگاه بازمی‌گردد و سهراب را که گرم کشتار ایرانیان است بعد از بگو مگویی کوتاه به ادامهٔ نبرد در صبح فردا وامی‌دارد. سپس سهراب سوی لشکر توران باز می‌رود و

به هومان چنین گفت کامروز هور — برآمد، جهان گشت پر جنگ و شور،
شما را چه کرد آن سوار دلیر — که یالِ یلان داشت و آهنگِ شیر؟
بدو گفت هومان که فرمانِ شاه[1] — چنان بُد کز ایدر نجنبد سپاه
همه کارِ ما سخت ناساز بود — به آورد گشتن کَی **آغاز** بود (؟)
بیامد یکی مردِ پرخاشجوی — بدین لشکر گشن بنهاد روی
تو گفتی ز مستی کنون خاسته‌ست — وگر رزم با یک تن آراسته‌ست
چنین گفت سهراب کو زین سپاه — نکرد از دلیران کسی را تباه
از ایرانیان من بسی کُشته‌ام — زمین را به خون چون گِل آغشته‌ام

(فردوسی، ۱۴۰۱: ۱۴۴– ۱۴۵، ابیات ۷۲۳– ۷۳۰)

ملاحظه می‌شود که معنای مصراع دوم بیت چهارم (بیت ۷۲۶ در داستان) خالی از پیچیدگی نیست. ژول مُل در تصحیح خویش ضبط ساده‌شدهٔ **به آوردگاه** [کذا] **رفتن آغاز بود** را اختیار کرده است (Firdousi, 1842: 152).[2] در تصحیحی از شاهنامه که این قسمتش زیر نظر یوگنی ادواردویچ برتلس صورت گرفته و به چاپ مسکو نامبردار است مصراع بدین صورت آمده است: **به آورد گشتن چه آغاز بود** (فردوسی، ۱۹۶۲، ۲: ۲۲۷، ب ۷۵۳). مجتبی مینوی هم در متن مصحَّحی که از این داستان منتشر کرده است همین ضبط را اختیار نموده و جمله را سؤالی خوانده، ولی توضیحی بر آن نیفزوده است (فردوسی، ۱۳۵۲: ۶۹، ب ۷۴۴). جعفر شعار و حسن انوری در شرح این ضبط نوشته‌اند: «ظاهراً یعنی چرا آغاز کردید به اینکه به نبرد بپردازید؟» (فردوسی، ۱۳۷۵: ۱۷۳) و البته با این

۱. مراد از **شاه** سهراب است.

۲. مُل (153 :1842) ضبط مختار خویش را چنین معنا کرده است: Et ne faisions que d’arriver sur le champ de bataille.

سیاق ناهماهنگ است، زیرا لشکر توران آغازکنندهٔ نبرد نبود و هومان نیز صریحاً به سهراب می‌گوید که فرمان تو چنین بود که لشکر از اینجا که هست نجنبد. جلال خالقی مطلق در تصحیح نخست خود از شاهنامه ضبط منفرد دست‌نوشت فلورانس (مورَّخ ۶۱۴ ق)، یعنی **هماورد کشتن به آغاز بود** را به متن برده است (فردوسی، ۱۳۸۶، ۲: ۱۷۵، ب ۷۱۸) و چند سال بعد در یادداشت‌های شاهنامه توضیح داده که «گویا در متن گشتگی راه یافته است. در نیمهٔ نخستین این مصراع، یا **هماورد کشتن** درست است که تنها در ف آمده است و یا **به آورد گشتن** یعنی 'در آوردگاه نبرد کردن' (← بیت ۷۰۹) که در بیشتر دستنویس‌ها آمده و محتمل‌تر می‌نماید. گشتگی یا عدم آگاهی نگارنده مربوط به نیمهٔ دوم این مصراع است که گویا می‌خواهد بگوید: (شاه دستور داده بود که سپاه از جای خود نجنبد. ازاین‌رو کار سپاه نابسامان بود، چون) از آغاز اجازهٔ نبرد کردن نداشت» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹، یکم: ۵۳۹. قس: فردوسی، ۱۴۰۱: ۳۴۸). علی رواقی (۱۳۹۰، ۲: ۱۹۱۳) در فرهنگ شاهنامه فعل **گشتن** را در این بیت به معنی «جولان دادن در میدان جنگ»[1] و **آغاز** را هم به معنی معروفش گرفته است (همان، ۱: ۵۷). بالأخره خالقی مطلق در تصحیح دومی که از شاهنامه کرده، و همچنین در چاپ مستقل داستان رستم و سهراب، به پیروی از دست‌نوشت‌های سن‌ژوزف (یا بیروت، کتابت حدود ۷۰۰ ق)، سفینهٔ تبریز (مورَّخ ۷۲۱ ق)، لندن ۲ (مورَّخ ۸۴۱ ق) و استانبول ۲ (مورَّخ ۷۸۳ ق)[2] مصراع موردبحث را به همان صورتی که در بالا نقل کردیم و به عقیدهٔ ما سخن شاعر نیز همان بوده اصلاح نموده است؛ امّا کماکان به سبب تعقیدی که در معنای بیت دیده در پایان آن علامت سؤال نهاده است.

۲. به آورد گشتن

قدم اوّل در فهم درست این مصراع دریافتن معنای دقیقِ **به آورد گشتن** است. اگرچه **گشتن** به‌تنهایی بارها به معنی

۱. رواقی با آنکه یکی از معانی **گشتن** را «روی آوردن و متمایل شدن» ثبت کرده، چون در معنای بیت مورد نظر مردّد مانده است، تفکیک معنایی دیگری نیز با همین یک شاهد ساخته و دو معنی را که با هم جمع نمی‌آید و یکی اصلاً تکرار تفکیک معنایی قبل است کنار هم‌دیگر گذاشته است: «روی آوردن ‖ جولان دادن در میدان جنگ» (همانجا). یکی دیگر از تفکیک‌های معنایی مدخل **گشتن** در این فرهنگ «هم‌نبرد شدن؛ با هم جنگیدن» است که باز با آنچه ذکرش رفت تداخل دارد.

۲. برای آگاهی از وضع همهٔ نسخه‌بدل‌ها بنگرید به: فردوسی، ۱۳۸۶، ۲: ۱۷۵، پانوشت ۱۲.

«جولان دادن ← جنگیدن» در شاهنامه به کار رفته،[1] ابیاتی هم حاکی از آن است که فردوسی **گشتن با/ به/ سوی چیزی یا کاری** را در معنی «به چیزی روی آوردن یا به کاری دست بردن» استعمال کرده است:

سپر برگرفتند ژوپین‌وران **بگشتند با** خشت‌های گران

(فردوسی، ۱۳۸٦، ۱: ۲۵٤، ب ۱۲۹۷؛ همو، ۱۳۹٦، یکم: ۱٤٦، ب ۱۳۰۳)

چو تیر اسپری شد **سوی** نیزه **گشت** چو دریای خون شد همه خاک و دشت

(فردوسی، ۱۳۸٦، ۳: ۹۵، ب ۱۱۳۵؛ همو، ۱۳۹٦، یکم: ۵۱۲، ب ۱۱۳۵)

سوی چاره **گشتم** ز بیچارگی ندادم بدو سر به یکبارگی[2]

(فردوسی، ۱۳۸٦، ۵: ٤۱۷، ب ۱٤٤۰؛ همو، ۱۳۹٦، دوم: ۱۹۲، ب ۱٤۳۸)

---

۱. مثلاً در:

شب تیره تا شد بلند آفتاب همی گشت با نوذر افراسیاب

(فردوسی، ۱۳۸۶، ۱: ۳۰۶، ب ۳۱۹؛ همو، ۱۳۹۶، یکم: ۱۷۱، ب ۳۲۰)

به آوردگه جای گشتن نبود سپه را ره برگذشتن نبود

(فردوسی، ۱۳۸۶، ۲: ۱۱۴، ب ۱۴۲؛ همو، ۱۳۹۶، یکم: ۲۵۸، ب ۱۴۹)

همچنین بنگرید به: فردوسی، ۱۳۸۶، ۲: ۱۷۴، ب ۷۰۹ (همو، ۱۴۰۱: ۱۴۴، ب ۷۱۸)؛ همو، ۱۳۸۶، ۳: ۱۲۰، ب ۲۴۹ (همو، ۱۳۹۶، یکم: ۵۲۷، ب ۲۵۱)؛ همو، ۱۳۸۶، ۳: ۲۷۴، ب ۲۷۳۵ (همو، ۱۳۹۶، یکم: ۶۲۴، ب ۲۷۳۷)؛ همو، ۱۳۸۶، ۴: ۳۳، ب ۵۰۳ (همو، ۱۳۹۶، یکم: ۷۱۰، ب ۵۰۳)؛ همو، ۱۳۸۶، ۴: ۷۵، ب ۱۱۷۶ (همو، ۱۳۹۶، یکم: ۷۳۷، ب ۱۱۷۳)؛ همو، ۱۳۸۶، ۴: ۱۲۱، ب ۱۹۰۰ (همو، ۱۳۹۶، یکم: ۷۶۵، ب ۱۸۹۴)؛ همو، ۱۳۸۶، ۴: ۱۲۲، ب ۱۹۱۲ (همو، ۱۳۹۶، یکم: ۷۶۶، ب ۱۹۰۶)؛ همو، ۱۳۸۶، ۴: ۱۹۹، ب ۴۵۱ (همو، ۱۳۹۶، یکم: ۸۰۸، ب ۴۵۱)؛ همو، ۱۳۸۶، ۵: ۳۷۹، ب ۱۰۴۷ (همو، ۱۳۹۶، دوم: ۱۷۶، ب ۱۰۴۴)؛ همو، ۱۳۸۶، ۶: ۴۵، ب ۵۹۳ (همو، ۱۳۹۶، دوم: ۲۸۸، ب ۵۹۱)؛ همو، ۱۳۸۶، ۶: ۴۶، ب ۵۹۷ (همو، ۱۳۹۶، دوم: ۲۸۸، ب ۵۹۵).

۲. در منظومهٔ ورقه و گلشاه نیز **گشتن** در همین معنی به چشم می‌خورد:

برین حال دو دشمن کینه‌خواه به کُشتی بگشتند یک چندگاه

(عیّوقی، ۱۳۴۳: ۴۳)

بعضی موارد استعمال این فعل در شاهنامه، خصوصاً در کلام دقیقی، دوپهلو است و با اطمینان خاطر نمی‌توان گفت که به معنای «جنگیدن» به کار رفته است یا «دست بردن؛ روی آوردن». مثلاً در:

به نیزه بگشتند و بشکست پست کمان‌ها گرفتند هر دو به دست

(فردوسی، ۱۳۸۶، ۴: ۱۲۶، ب ۱۹۶۱؛ همو، ۱۳۹۶، یکم: ۷۶۸، ب ۱۹۵۵)

(ادامهٔ پاورقی در صفحهٔ بعد ←)

حال در بیت موردبحث یا باید **به آورد گشتن** بخوانیم که عبارت فعلی است به معنی «به جنگ روی آوردن، جنگیدن»، یا باید **آورد** را «آوردگاه» بدانیم[1] و در این صورت با یک ترکیب نحوی مواجهیم؛ یعنی «در آوردگاه جولان دادن ← جنگیدن». چون فردوسی عبارت فعلیِ **به جنگ گشتن** را چند بار در معنی «به جنگ روی آوردن، جنگیدن» به کار گرفته،[2] به عقیدهٔ ما قرائت نخست مرجّح است. پس تا اینجا معلوم می‌شود که معنای تحت‌اللفظیِ مصراعِ **به آورد گشتن کی آغاز بود** (با استفهام انکاری) چنین است: کی جنگ کردن آغاز بود؟ خالقی مطلق چون منظور شاعر را درست فهمیده، بیت را درست تصحیح کرده، ولی به معنای **آغاز** راه نبرده است. **آغاز** در اینجا یعنی «قصد و آهنگ» و در صحبت از جنگ چیزی است مانند «نقشه و برنامه» که شواهد دیگر در خود شاهنامه بر درستی آن صحّه می‌گذارد.

به نیزه بگشتند هر دو چو باد بزد ترک را نیزه‌ی شاهزاد

(فردوسی، ۱۳۸۶، ۵: ۱۲۳، ب ۵۰۳؛ همو، ۱۳۹۶، دوم: ۵۹، ب ۵۰۳)

همچنین بنگرید به: فردوسی، ۱۳۸۶، ۴: ۲۱۱، ب ۶۳۰ (همو، ۱۳۹۶، یکم: ۸۱۵، ب ۶۳۱)؛ همو، ۱۳۸۶، ۵: ۱۲۴، ب ۵۱۶ (همو، ۱۳۹۶، دوم: ۵۹، ب ۵۱۶)؛ همو، ۱۳۸۶، ۵: ۱۴۲، ب ۷۲۳ (همو، ۱۳۹۶، دوم: ۶۷، ب ۷۲۳).

۱. چنانکه مثلاً در این ابیات آمده:

بدآورد با من ببایدت گشت سوی رود خواهی و گر کوه و دشت

(فردوسی، ۱۳۸۶، ۴: ۳۲، ب ۴۷۷؛ همو، ۱۳۹۶، یکم: ۷۰۹، ب ۴۷۷)

وگر شیده از شاه خواهد نبرد بدآورد گستاخ با وی مگرد

(فردوسی، ۱۳۸۶، ۴: ۲۰۳، ب ۵۰۹؛ همو، ۱۳۹۶، یکم: ۸۱۱، ب ۵۱۰)

گشتن در ابیات بالا نیز معنای «جنگیدن» دارد (قس: فردوسی، ۱۳۸۶، ۳: ۲۲۸، ب ۲۰۱۹ (همو، ۱۳۹۶، یکم: ۵۹۶، ب ۲۰۱۹)؛ همو، ۱۳۸۶، ۴: ۲۰۷، ب ۵۶۵ (همو، ۱۳۹۶، یکم: ۸۱۳، ب ۵۶۶)). برای این معنیِ **آورد** که از فرهنگ جامع زبان فارسی فوت شده، همچنین بنگرید به: رواقی، ۱۳۹۰، ۱: ۸۱؛ خالقی مطلق، ۱۳۹۶: ۲۵.

۲. در این ابیات:

ز کشته نبد جای گشتن به جنگ ز برف و ز افگنده شد جای تنگ

(فردوسی، ۱۳۸۶، ۳: ۱۲۸، ب ۳۶۴؛ همو، ۱۳۹۶، یکم: ۵۳۱، ب ۳۶۴)

بگشتند از اندازه بیرون به جنگ ز بس کوفتن گشت پیکار تنگ

(فردوسی، ۱۳۸۶، ۴: ۱۲۵، ب ۱۹۴۲؛ همو، ۱۳۹۶، یکم: ۷۶۷، ب ۱۹۳۶)

بگردم بدآورد با وی به جنگ به هنگام جنبش نسازم درنگ

(فردوسی، ۱۳۸۶، ۴: ۲۰۳، ب ۵۰۲؛ همو، ۱۳۹۶، یکم: ۸۱۰، ب ۵۰۳)

۳. آغاز، در معنی قصد و آهنگ

این معنی در شاهنامه دو گواه دیگر نیز دارد. یکی در داستان کاموس کشانی آنجا که ایرانیان به سپهداری طوس، پس از شکست از ترکان، به کوه هماون می‌گریزند و به محاصرهٔ لشکر پیران درمی‌آیند و در تنگی آب و آذوقه می‌افتند و سپاه خاقان چین نیز به همراه دلاوری از ماوراءالنهر، کاموس نام، همان وقت به یاری ترکان می‌رسد. پیران جهت بزرگ داشتن خاقان و ملاقات کاموس نزد ایشان می‌رود و یک روز مهمان خاقان می‌شود. از آن طرف، چون روز به نیمه می‌رسد و حرکتی از ترکان سر نمی‌زند، طوس و گودرز مضطرب می‌شوند که

که امروز ترکان چرا خامش‌اند؟ به رای اندرند ار ز می بیهش‌اند؟ ...
اگرشان به پیکار یار آمده‌ست چنان دان که بدروزگار آمده‌ست
تو ایران‌سپه را همه کشته گیر وگر زنده از جنگ برگشته گیر
مگر رستم آید به یاری سپاه وگرنه بد آمد به ما بر ز شاه ...
بدو گفت گیو ای سپهدار شاه چه بودت که اندیشه کردی تباه؟
از اندیشهٔ ما سخن دیگرست تو را کردگار جهان یاورست ...
به یک روز کز ما نجستند جنگ مکن دل از اندیشه بر خیره تنگ ...
یکی کنده سازیم پیش سپاه چنان چون بود رسم و آیین و راه
همه تیغ‌ها جنگ را برکَشیم به سه روز دیگر کُشند ار کُشیم
ببینیم تا چیست **آغاز**شان برهنه شود بی‌گمان رازشان

(فردوسی، ۱۳۸۶، ۳: ۱۵۶– ۱۵۷، ابیات ۸۱۳– ۸۳۲؛ همو، ۱۳۹۶، یکم: ۵۴۹، ابیات ۸۱۳– ۸۳۲)

روشن است که گیو می‌گوید ما مطابق آیینِ نبرد خندقی پیش روی سپاه می‌کَنیم و مهیّای جنگ می‌شویم [و بالاخره تا] سه روز دیگر یا کشته می‌شویم یا می‌کشیم؛ [فعلاً] صبر می‌کنیم تا ببینیم آغازشان چیست (یعنی چه قصد و نقشه‌ای دارند).

کلمهٔ **آغاز** در این معنی بار دیگر در داستان «خاقان و هیتال و نوشین‌روان» آمده است. خسرو انوشروان لشکر به گرگان آورده تا جاه و جلال و قدرتش را به خاقان چین و هیتالیان بنماید. خاقان که می‌بیند با خسرو بسنده نیست، در صدد برمی‌آید تا برای سازش یکی از دختران خود را به پیوند خسرو درآورد. شاه ایران پس از خواندن نامهٔ خاقان و مشورت با بزرگان، با فرستندگان خاقان شرط می‌کند که کس به شبستان خاقان خواهد فرستاد تا گرامی‌ترین دختر وی را برگزینند. سپس نامه‌ای در پاسخِ خاقان می‌نویسد بدین مضمون:

رسید این فرستادهٔ بآفرین ابا چرب‌گفتارِ خاقان چین
شنیدم ز پیوستگی هرچه گفت ز پاکان که او دارد اندر نهفت
مرا شاد شد دل ز پیوند تو به‌ویژه ز پوشیده‌فرزند تو
فرستادم اینک یکی هوشمند که دارد خرد جان او را به بند
بیاید بگوید همه راز من ز فرجامِ پیوند و **آغاز** من
همیشه تو را جان پر از شرم باد دلت شاد و پشتت به ما گرم باد

(فردوسی، ۱۳۸٦، ۷: ۲٦٤– ۲٦٥، ابیات ۲۱٤۳– ۲۱٤۸؛ همو، ۱۳۹٦، دوم: ۷۰٦، ابیات ۲۱٤۳– ۲۱٤۸)

نگارندگان در بیت یکی به آخر دست به مختصر اصلاحی زده‌اند. توضیح آنکه در تصحیح جلال خالقی مطلق و ابوالفضل خطیبی ضبط مصراع دومِ بیت چنین است:[۱] **ز فرجام و پیوند و آغاز من**[۲] و مصحّحان شرحی در یادداشت‌های شاهنامه برای آن نیاورده‌اند. لیکن پیداست که در اینجا سخن گفتن از آگاهانیدن خاقان از آغاز و انجام حال انوشروان بی‌وجه است و درواقع شاه به خاقان چین می‌گوید: فرستادهٔ من می‌آید و تو را از ما فی الضمیر من و عاقبت این وصلت و قصد و آهنگی که دارم آگاه می‌سازد.

بیرون از شاهنامه به شاهدی از استعمال کلمهٔ **آغاز** در این معنی برنخوردیم. امّا در لغت‌نامهٔ برهان قاطع (تألیف ۱۰۶۲ ق) ذیل مادّهٔ **آغاز** از این معنی یاد شده است: «آغاز: ... به معنی قصد و اراده هم آمده است و امر به این معنی هم هست، یعنی قصد کن و اراده نمای» (محمّدحسین بن خلف تبریزی، ۱۳۴۲، ۱: ۴۷). اگر صاحب برهان این معنی را، چنانکه علی‌اکبر دهخدا حدس زده، از فرهنگ جهانگیری (تألیف ۱۰۱۷، تحریر دوم ۱۰۳۲ ق) گرفته باشد (بنگرید به: جمال‌الدین حسین انجو شیرازی، ۱۳۵۱، ۱: ۱۳۵– ۱۳۶) نوشته‌اش اعتباری ندارد؛ زیرا در فرهنگ اخیر معنای «قصد و اراده» حاصلِ غلط خواندن بیتی از سنایی است (دهخدا، ۱۳۲۵، ۱: ۱۲۷، ذیل مدخل **آغاز**). ولی اگر تعریفی که در برهان قاطع آمده احیاناً منشائی جز این داشته باشد، باید به چشم شاهدی مستقل و نسبتاً معتبر در آن نگریست؛ و این شقّ اخیر البتّه قدری بعید است.[۳]

۱. همچنین در پیرایش دوم خالقی مطلق.

۲. ضبط نسخ خطّی بدین قرار است: ژ، س، لن، س۲، پ: فرجام پیوند؛ ل، ق، ک، ق۲، لی، و، آ، ب: فرجام و پیوند؛ لن۲: پیوند فرجام. ل۲، ل۳ بیت را ندارند.

۳. نگارندگان تا حدّ امکان فرهنگ‌های فارسی تا قرن دهم هجری را دیدند و چنین معنایی جایی نیافتند. ضمناً این معنیِ **آغاز** از فرهنگ‌های جدید فارسی ازجمله فرهنگ جامع زبان فارسی نیز جا افتاده است.

حال باید دید آیا **آغاز** در این معنی اشتقاقاً از **آغازِ** معروف جداست یا خیر. توجیه سرراست این است که معنای «قصد، آهنگ، عزم، اراده» را برای **آغاز** معنای ثانویّه بگیریم. یعنی **آغازیدن** از معنی «شروع کردن (به کاری)» به «درایستادن، مبادرت کردن (به کاری)» میل کرده و از آنجا به معنی «آهنگ کردن» رسیده است. از همین روست که مثلاً در قرآن‌های مترجَم در برابر **طفق** عربی صورت‌هایی نظیر **ا(یـ)ستادن**، **اندرا(یـ)ستادن**، **درا(یـ)ستادن**، **ساختن**، **آغاز کردن** و **آهنگ کردن** می‌بینیم (یاحقّی، ۱۳۷۷، ۳: ۹۶۵). با وصف این، وجود یک ترکیبِ نسبتاً شاذ در شاهنامه ممکن است پژوهنده را بدین خیال بیندازد که شاید مسئله این‌قدرها هم سرراست نباشد؛ بدین توضیح: ترکیب **بر آوازِ** را اوّل بار جلال خالقی مطلق (۱۳۷۷) در شاهنامه بازشناخت و معنای «از پیِ؛ به خاطرِ؛ به بهانهٔ» را برای آن به دست داد. نزدیکی معنایی **آواز** در این ترکیب با **آغاز** در معنی موردبحث ما خیلی زود جلب نظر می‌کند و مسئله وقتی پیچیده‌تر می‌شود که به یاد آوریم **آواز** گویا یک گونهٔ **آغاز** هم داشته است (صادقی، ۱۳۹۲، ۱: ۵۹۶).[۱] اکنون که تصحیح خالقی مطلق از شاهنامه کامل شده است می‌توان شواهد بیشتری از حرف اضافهٔ مرکّب **بر آوازِ** یافت و در معنی آن نیز تدقیقی به عمل آورد. به عقیدهٔ نگارندگان هستهٔ معنایی اصلی این ترکیب در شاهنامه «در پیِ، از پسِ، به دنبالِ» است:

همی گفت با هر کسی راز خویش　　جهان کرد یکسر **بر آواز** خویش[۲]

(فردوسی، ۱۳۸٦، ۱: ۲۲، ب ۲٤؛ همو، ۱۳۹٦، یکم: ۱۲، ب ۲۷)

فرستادگان را سگان کرد نام　　سمن را پر از خون **بر آواز** کام[۳]

(فردوسی، ۱۳۹٦، یکم: ۲٤۱، ب ۱۷۵؛ نیز نک: خالقی مطلق، ۱۳۷۷: ۲۹۸)

ز هاماوران زان پس اندیشه کرد　　که آشوب خیزد **بر آواز** درد[٤]

(فردوسی، ۱۳۹٦، یکم: ۳۱۷، ب ۳٦۹؛ نیز نک: خالقی مطلق، ۱۳۷۷: ۲۹۸– ۲۹۹)

---

۱. دست‌کم تعدادی از شواهد که زیر این مدخل آورده شده درست نیست و دل خواننده از این معنی کاملاً قرص نمی‌شود.

۲. در هر دو پیرایش **پرآواز** ثبت شده است. می‌گوید: تمام مردم جهان را به دنبال خویش کرد؛ با خودش همراه ساخت.

۳. می‌گوید: «فرستادگان را سگ نامید و بر رخسار همچون سمن خود از پیِ کام (یعنی به خاطر آرزو و میلِ دل به کی‌کاوس) خون بارید» (خالقی مطلق، ۱۳۷۷: ۲۹۸).

٤. یعنی: از پیِ دردْ آشوب بر خواهد خاست.

ز سـر بـر همـی کنـد رودابـه مـوی **بـر آواز** ایشـان همـی خسـت روی[۱]

(فردوسی، ۱۳۸٦، ۵: ۳۹٤، ب ۱۲۱۰؛ همو، ۱۳۹٦، دوم: ۱۸۳، ب ۱۲۰۷)

بشد شـاه تـا خـان گـوهرفروش چو آواز چنگ اندرآمد به گوش،

همی تاخت گلگون **بر آواز** چنگ سـوی خـان بازارگـان بی‌درنـگ

(فردوسی، ۱۳۸٦، ٦: ٤۸۹، ب ۹۵۲- ۹۵۳؛ همو، ۱۳۹٦، دوم: ۵۲۰، ب ۹٤٦- ۹٤۷)

شاهد آخر گویی نمایندهٔ مسیر تحوّل معنایی است: از «بر آواز چیزی رفتن» به «در عقب چیزی رفتن». از این معنی اخیر همچنین می‌توان به معنای «مترصّد کاری بودن» رسید که در بیت زیر از *شاهنامه* مشهود است (در پیِ ← در صددِ):

کـدیور یکایـک سـپاهی شـدند دلیـران **بـر آواز** شـاهی شـدند[۲]

(فردوسی، ۱۳۹٦، یکم: ۱۵۹، ب ۷؛ نیز نک: خالقی مطلق، ۱۳۷۷: ۲۹۷- ۲۹۸)

آنچه خالقی مطلق به «به خاطرِ» یا «به بهانهٔ» معنا کرده در حقیقت تحوّلی است از «به نامِ» و باید دانست که یکی از معانی **آواز** «نام» یا همان «آوازه» است.[۳] به این ابیات توجّه فرمایید:

هـم آن‌گـه جهاندیـده‌ای کیقبـاد بفرمـود تـا برنشـیند چـو بـاد،

بـه نزدیـک شـاپور رازی شـود **بـر آواز** نخچیـر و بـازی شـود[٤]

(فردوسی، ۱۳۸٦، ۷: ۵۵، ب ۵۱- ۵۲؛ همو، ۱۳۹٦، دوم: ٦۰۷، ب ۵۱- ۵۲)

برفتنـد بیـدار نُـه مـرد پیـر زبـان چـرب و گوینـده و یـادگیر،

---

۱ یعنی: رودابه به دنبالِ ایشان (از عقبِ دستان و زواره و فرامرز) روی خود می‌خراشید.

۲ یعنی: دلیران به دنبال شاهی شدند؛ به خیال شاهی افتادند.

۳ برای نمونه، بنگرید به: فردوسی، ۱۳۸۶، ۴: ۳۴۴، ب ۲۷۱۷ (همو، ۱۳۹۶، یکم: ۸۹۸، ب ۲۷۱۷)؛ همو، ۱۳۸۶، ۵: ۵۱، ب ۶۶۲ (همو، ۱۳۹۶، دوم: ۲۷، ب ۶۵۸)؛ همو، ۱۳۸۶، ۶: ۶۳، ب ۸۷۴ (همو، ۱۳۹۶، دوم: ۲۹۹، ب ۸۷۴)؛ همو، ۱۳۸۶، ۶: ۱۷۴، ب ۵۸۰ (همو، ۱۳۹۶، دوم: ۳۶۴، ب ۵۷۹)؛ همو، ۱۳۸۶، ۸: ۲۴۶، ب ۳۲۲۵ (همو، ۱۳۹۶، دوم: ۱۰۰۵، ب ۳۲۱۰).

٤ می‌گوید: کی‌قباد فرمود تا جهاندیده‌ای، به اسمِ نخچیر و بازی به نزدیک شاپور رازی برود. در فرهنگ جامع زبان فارسی (صادقی، ۱۳۹۲، ۱: ۸۴۳) ذیلِ زیرمدخلِ **بر آواز** سه تفکیک معنایی آمده است هر کدام با یک شاهد از شاهنامه. معنای اوّل («به بهانهٔ») مستند است به همین بیت، که دیدیم چیزی مستقل از معنای دومِ مذکور در آن فرهنگ («به نامِ») نیست. همچنین تفکیک معنایی سوم («گوش به فرمانِ») مستند به بیتی است که در تصحیح آن باید تجدید نظر کرد؛ یعنی به پیروی از اکثریت نسخ خطی باید ضبط **که بودند هر ده بر آواز اوی** (فردوسی، ۱۳۸۶، ۶: ۵۷، ب ۷۶۷) را اصلاح نمود به **که بودند هر ده هم‌آواز اوی**.

فرستادشـــان شـــاه ســـوی عـــروس **بـــــر آواز** اســـــکندر فیلقـــــوس[۱]

(فردوسی، ۱۳۸٦، ٦: ۲۵، ب ۳۰۷– ۳۰۸؛ همو، ۱۳۹٦، دوم: ۲۷۷، ب ۳۰۷– ۳۰۸)

ســـیاوش **بـــر آواز**[۲] او کشـــته شـــد هـمـه دوده را روز برگشـــتـه شـــد

(فردوسی، ۱۳۹٦، دوم: ۱٤۰، ب ۱٤٤)

ملاحظه می‌شود که **آواز** در ترکیب **بر آوازِ** در اصل چیزی نیست جز همان **آواز** معروف و این از عدم استعمال **آواز** به‌تنهایی در شاهنامه جز در معانی شناخته‌شدهٔ آن نیز پیداست. پس باید **آغاز** در معنی «قصد، آهنگ، عزم، اراده» را نیز از همان راهی که گفتیم حاصل تحوّل معنایی **آغاز** معروف گرفت، نه چیزی دیگر.

۴. نتیجه‌گیری

یکی از معانی کلمهٔ **آغاز** در شاهنامه که تا کنون از نظر مصحّحان و شارحان این کتاب پنهان مانده بود «قصد و آهنگ، عزم و اراده» است. **آغاز** در این معنی سه شاهد استعمال در شاهنامه دارد و باید آن را برآمده از تحوّل معنایی فعل **آغازیدن** دانست، از چنین مسیری: «شروع کردن (به کاری)» ← «درایستادن، مبادرت کردن (به کاری)» ← «آهنگ کردن». از طرف دیگر، چون کلمهٔ **آغاز** ظاهراً گونهٔ دیگری هم به شکل **آواز** داشته و در شاهنامه نیز حرف اضافهٔ مرکّب **بر آوازِ** به معنی «به دنبالِ، در پیِ» چندین بار به کار رفته است، قسمتی از بخش سوم مقاله به ردّ ارتباط میان **آغازِ** موضوع بحث و **آوازِ** موجود در این ترکیب اختصاص داده شد. نیز معلوم شد معنای «به بهانهٔ» که برای ترکیبِ **بر آوازِ** به دست داده‌اند نادرست یا دست‌کم نادقیق است.

۵. استدراک بر نوشتهٔ پیشین

ده سال پیش از این، پژوهنده‌ای مطلبی نوشت و مدّعی شد که در شاهنامه مادّهٔ **آغار** به معنی «تر کردن، خیسانیدن» یک گونهٔ **آغاز** هم داشته است (سلیمی، ۱۳۹۲). یکی از نگارندگان این مقاله همان زمان نادرستی این سخن را خاطرنشان کرد و جز اینکه ابدال **آغار** به **آغاز** را به لحاظ آوایی ناممکن دانست، نوشت برای اثبات وجود چنین

---

۱ می‌گوید: کید هندی فرستادگانِ اسکندر را به نام وی (یعنی نامزد برای اسکندر) سوی عروسان فرستاد. این بیت و بیت قبلی را رواقی (۱۳۹۰، ۱: ۲۷۴) به درستی در مدخل **بر آواز** زیر تفکیک معنایی «به نام، به اسم» آورده است.

۲ ضبط **آوار** «جور، بیداد» که در پیرایش اوّل مرجّح دانسته شده (فردوسی، ۱۳۸۶، ۵: ۳۰۴، ب ۱۴۴) و در فرهنگ جامع زبان فارسی نیز مورد استناد قرار گرفته است، اوّلاً پشتوانهٔ محکمی در دست‌نوشت‌ها ندارد، ثانیاً جای دیگری در شاهنامه نیامده است.

صورتی در متون دیگر «شواهد و قراین محکم‌تری لازم است؛ مانند به کار رفتن آن در موضع قافیه یا آمدنش در دستنویس‌های کهن و معتبر، مثلاً به خطّ مؤلّف، آن هم نه به‌صورت موردی» (فیروزبخش، ۱۳۹۲: ۲۷۴). اکنون بایسته است تا نظر خوانندگان را به شاهدی ظاهراً متقن از استعمال **آغاز** به جای **آغار** در دانشنامهٔ حکیم میسری جلب کنیم که از چشم آن پژوهنده و فیروزبخش پنهان مانده بود:

بکوبش نرم‌نرم و مرهمی ساز بدو بر بادریسی اندرآغاز[1]

(میسری، ۱۳٦٦: ۷۵، ب ۱۱۷۰)

این بیت فعلاً یگانه شاهدی است که وجود صورت **آغاز** (به جای **آغار**) را اثبات می‌کند. ولی کماکان باید دو نکته را یادآور شد. یکی آنکه ضوابط تصحیح متن هنوز به کلّی مانع از آن است که در شاهنامه **آغار** (ضبط نسخ خطّی ژ، ق، لن، ک، س۲، پ، ب) را به **آغاز** (ضبط نسخ خطّی ل، س، لی، ل۳، لن۲) تغییر دهیم. دیگر آنکه پدید آمدن صورت **آغاز** به جای **آغار** نه در اثر تحوّل آوایی، که احتمالاً به سبب همسان بودن مادّهٔ ماضی دو فعل **آغاریدن** و **آغازیدن**، یعنی **آغشت**، بوده است. صورت‌های سغدی γšt(ʾ)ʾ، خوارزمی γtʾ و فارسی **آغاشتن** (در کلام مولانا جلال‌الدین بلخی، به نقل از: صادقی، ۱۳۹۲، ۱: ۵۹۸) همه حاکی از وجود مادّهٔ **آغشت** «آغازیدن» در بعضی لهجات فارسیِ آن مناطق است. همسانی مادّهٔ ماضیِ این دو فعل موجب شده است تا اهل زبان مادّهٔ مضارع یکی را به جای دیگری به کار برند. از همین دست است خلطِ مادّهٔ مضارعِ دو فعل **سپردن**، **سپار** «واگذار کردن» (از abespurdan, abespār- فارسی میانه) و **سپردن**، **سپر** «پایمال کردن؛ طی کردن» (از spurdan, spar- فارسی میانه) با یکدیگر.

۱ می‌گوید: بادریسی را در آن مرهم بیاغار (در آن مرهم بخیسان).

کتابنامه

جمال‌الدین حسین بن فخرالدین حسن انجو شیرازی. (۱۳۵۱). فرهنگ جهانگیری. ویراستهٔ رحیم عفیفی. ج. ۱. انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

خالقی مطلق، ج. (۱۳۷۷). یک معنی انتزاعی دیگر از آواز و گشتگی آن در برخی از دستنویسها و چاپهای شاهنامه. ایران‌شناسی، ۱۰(۲)، ۲۹۷ – ۳۰۱.

خالقی مطلق، ج. (۱۳۸۹). یادداشتهای شاهنامه. بخش یکم؛ چاپ دوم با اصلاحات و افزوده‌ها. مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

خالقی مطلق، ج. (۱۳۹۶). واژه‌نامهٔ شاهنامه. به کوشش فاطمه مهری و گلاله هنری. سخن.

دهخدا، ع. ا. (۱۳۲۵). لغت‌نامه. ج.۱: آ– ابوسعد. چاپخانهٔ مجلس.

رواقی، ع. (۱۳۹۰). فرهنگ شاهنامه. ج.۱و۲. فرهنگستان هنر و مؤسّسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری.

سلیمی، م. (۱۳۹۲). آغاز و معنی ناشناختهٔ آن در شاهنامه و متون دیگر. زبانها و گویشهای ایرانی، دوره جدید (۲)، ۳۵–۴۰.

صادقی، ع. (۱۳۹۲). فرهنگ جامع زبان فارسی. ج.۱: حرف آ. فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

عیّوقی. (۱۳۴۳). ورقه و گُلشاه. به اهتمام ذبیح‌الله صفا. دانشگاه تهران.

فردوسی، ا. (۱۳۵۲). داستان رستم و سهراب از شاهنامه. مقدّمه و تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. بنیاد شاهنامهٔ فردوسی.

فردوسی، ا. (۱۳۷۵). غمنامهٔ رستم و سهراب از شاهنامهٔ فردوسی. انتخاب و شرح جعفر شعار و حسن انوری (ویرایش دوم). قطره.

فردوسی، ا. (۱۳۸۶). شاهنامه. به کوشش جلال خالقی مطلق. هشت دفتر، دفاتر ششم و هفتم به ترتیب با همکاری محمود امیدسالار و ابوالفضل خطیبی. مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

فردوسی، ا. (۱۳۹۶). شاهنامه. پیرایش جلال خالقی مطلق. دو بخش، هر بخش در دو بهره. سخن.

فردوسی، ا. (۱۴۰۱). داستان رستم و سهراب. پژوهش. پیرایش و گزارش جلال خالقی مطلق. با همکاری محمّد افشین‌وفایی و پژمان فیروزبخش. چاپ سوم با افزودگیها و اصلاحات. سخن.

فردوسی، ا. (۱۹۶۲م). شاهنامهٔ فردوسی؛ متن انتقادی. تحت نظر ی. ا. برتلس. تصحیح متن به اهتمام آ. برتلس، ل. گوزلیان، م. عثمانوف، او. اسمیرنوا، ع. طاهرجانوف. ج.۲. اکادمی علوم اتحاد شوروی، ادارهٔ انتشارات ادبیات خاور.

فیروزبخش، پ. (۱۳۹۲). آغاریدن یا آغازیدن. زبانها و گویشهای ایرانی، دورهٔ جدید(۳)، ۲۷۱–۲۷۴.

محمّدحسین بن خلف تبریزی. (۱۳۴۲). برهان قاطع. به اهتمام محمّد معین. ج.۱: آ– ث. چاپ دوم با تجدید نظر کامل. ابن‌سینا.

میسری. (۱۳۶۶). دانشنامه در علم پزشکی، کهن‌ترین مجموعهٔ طبّی به شعر فارسی از حکیم میسری پزشک قرن چهارم هجری. به اهتمام برات زنجانی. مؤسّسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل با همکاری دانشگاه تهران.

یاحقّی، م. ج. (۱۳۷۷). فرهنگنامهٔ قرآنی. فرهنگ برابرهای فارسی قرآن بر اساس ۱۴۲ نسخهٔ خطّی کهن محفوظ در کتابخانهٔ مرکزی آستان قدی رضوی. ج. ۳: ص- م. تهیّه و تنظیم گروه فرهنگ و ادب بنیاد پژوهشهای اسلامی. بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی.

Firdousi. A. (1842). *Le livre des rois*. J. Mohl (traduit et commente). Tome second. Imprimerie Royale.

In the Name of God

Table of Contents

Comparing Two Versions of Anis al-Talebin and Oddat al-Salekin **1**
Sajad Zehtab Sedehi, Salman Saket, Mohammad Jafar Yahaghi

Reporting the Oldest Manuscript of Marzbannameh **2**
Saeid Pourazimi, Majid Mansouri

Exploring Animality Concept in Simin Daneshvar's Suvashoun **3**
Asad Abshirini

Mystics' Audacity in Expressing their Love to God **4**
Majid Farahanizadeh

A Lacanian Comparative Study of Desire and the Lost Object in the Selected Poetry of Nosrat Rahmani and Henry Charles Bukowski **5**
Mahnoosh Vahdati, Fazel Asadi Amjad

An Unknown Meaning of āγāz in the Shahnameh **6**
Mohammad Afshinvafaie, Pejman Firoozbakhsh

Vol. 56, Issue 3
Fall 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 56, No. 3, Fall 2023

Comparing Two Versions of *Anis al-Talebin and Oddat al-Salekin* — *Sajad Zehtab Sedehi, Salman Saket, Mohammad Jafar Yahaghi*

Reporting the Oldest Manuscript of *Marzbannameh* — *Saeid Pourazimi, Majid Mansouri*

Exploring Animality Concept in Simin Daneshvar's *Suvashoun* — *Asad Abshirini*

Mystics' Audacity in Expressing their Love to God — *Majid Farahanizadeh*

A Lacanian Comparative Study of Desire and the Lost Object in the Selected Poetry of Nosrat Rahmani and Henry Charles Bukowski — *Mahnoosh Vahdati, Fazel Asadi Amjad*

An Unknown Meaning of āγāz in the *Shahnameh* — *Mohammad Afshinvafaie, Pejman Firoozbakhsh*

New
LITERARY STUDIES
222
Ferdowsi University of Mashhad
Vol 56, No. 3, Fall 2023

- Comparing Two Versions of *Anis al-Talebin and Oddat al-Salekin* — *Sajad Zehtab Sedehi, Salman Saket, Mohammad Jafar Yahaghi*
- Reporting the Oldest Manuscript of *Marzbannameh* — *Saeid Pourazimi, Majid Mansouri*
- Exploring Animality Concept in Simin Daneshvar's *Suvashoun* — *Asad Abshirini*
- Mystics' Audacity in Expressing their Love to God — *Majid Farahanizadeh*
- A Lacanian Comparative Study of Desire and the Lost Object in the Selected Poetry of Nosrat Rahmani and Henry Charles Bukowski — *Mahnoosh Vahdati, Fazel Asadi Amjad*
- An Unknown Meaning of āγāz in the *Shahnameh* — *Mohammad Afshinvafaie, Pejman Firoozbakhsh*