۲۳۲

نشریهٔ علمی نوین

# جستارهای ادبی

(ادبیات و علوم انسانی سابق) - دانشگاه فردوسی مشهد

سال پنجاه و نهم - شمارهٔ یکم - بهار ۱۴۰۵

شاپای چاپی: ۸۱۷۱-۳۰۶۰ :: شاپای الکترونیکی: ۲۷۸۳-۲۵۲X


- **آینه در آیینهٔ معنا؛ بررسی سیر تحول معنایی واژهٔ «آینه» از شعر کلاسیک به شعر معاصر (با تأکید بر شعر فروغ و شاملو)** — ریحانه واعظ شهرستانی، محمدجعفر یاحقی
- **پژوهشی نو دربارهٔ محمدعارف بخارایی و ضرورت تصحیح مجدد تذکرهٔ مجمع‌الفضلای او** — هادی بیدکی
- **حدیث مدّعیان و خیال همکاران (نگاهی به مناقشهٔ حافظ و عضد صرّاف)** — امیرافشین فرهادیان
- **روایت بحران و بازسازی احساس جمعی در «صحبت سنگ و سبو» بر بنیاد نظریهٔ ریموند ویلیامز** — نرگس اسکویی
- **چرا تأویل؟ بازسازیِ نظریه هرمنوتیکی شمس تبریزی از راه بررسی دیدگاه او درباره ضرورت تفسیرِ باطنی** — مصطفی جلیلی تقویان
- **گزارش خطاهای نسخه‌شناسی در فهرست‌نگاری نسخ شاهنشاهنامهٔ صبا** — مصطفی قهرمانی ارشد

- آینه در آیینهٔ معنا؛ بررسی سیر تحول معنایی واژهٔ «آینه» از شعر کلاسیک به شعر معاصر (با تأکید بر شعر فروغ و شاملو) — ریحانه واعظ شهرستانی، محمدجعفر یاحقی
- پژوهشی نو دربارهٔ محمدعارف بخارایی و ضرورت تصحیح مجدد تذکرهٔ مجمع‌الفضلای او — هادی بیدکی
- حدیث مدّعیان و خیال همکاران (نگاهی به مناقشهٔ حافظ و عضد صرّاف) — امیرافشین فرهادیان
- روایت بحران و بازسازی احساس جمعی در «صحبت سنگ و سبو» بر بنیاد نظریهٔ ریموند ویلیامز — نرگس اسکویی
- چرا تأویل؟ بازسازیِ نظریه هرمنوتیکی شمس تبریزی از راه بررسی دیدگاه او درباره ضرورت تفسیرِ باطنی — مصطفی جلیلی تقویان
- گزارش خطاهای نسخه‌شناسی در فهرست‌نگاری نسخ شاهنشاهنامهٔ صبا — مصطفی قهرمانی ارشد

(نشریهٔ علمی)

# جستارهای نوین ادبی

(ادبیّات و علوم انسانی سابق)

**صاحب‌امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد**

**مدیر مسئول:**
**دکتر عبدالله رادمرد** (استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)

**سردبیر:**
**دکتر محمود فتوحی رودمعجنی** (استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)

**اعضای هیئت تحریریّه:**

**دکتر محمدجعفر یاحقی** (استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)
**دکتر تقی پورنامداریان** (استاد زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی تهران، ایران)
**دکتر علی‌اشرف صادقی** (استاد زبانشناسی، دانشگاه تهران، ایران)
**دکتر سیدمهدی زرقانی** (استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)
**دکتر سعید بزرگ بیگدلی** (استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس تهران، ایران)
**دکتر مهدخت پورخالقی چترودی** (استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)
**دکتر محمد تقوی** (استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)
**دکتر حبیب‌الله عباسی** (استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، ایران)
**دکتر ابوالقاسم قوام** (دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)
**دکتر علیرضا نیکوبی** (دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، ایران)
**دکتر هاشم صادقی محسن‌آباد** (دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)
**دکتر شیما ابراهیمی** (دانشیار آموزش زبان فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)
**دکتر علی گزل یوز** (استاد، دانشگاه استانبول، ترکیه)
**دکتر دنیلا مینیگینی** (استاد، دانشگاه ونیز، ایتالیا)
**دکتر کالوس والینگ پدرسن** (دانشیار مطالعات ایرانی دانشگاه کپنهاگ، دانمارک)

**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**

**دستیار سردبیر:** دکتر هاشم صادقی محسن‌آباد
**کارشناس مجلّه:** مریم خوش‌بیان
**ویراستار فارسی:** دکتر جواد میزبان
**ویراستار انگلیسی:** مینا روان‌سالار
**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:** ۳۸۸۰۶۷۲۷-۰۵۱
**دورنگار:** ۳۸۷۹۶۸۲۶-۰۵۱

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

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 یکُم - سال پنجاه و نُهُم**

**شمارهٔ مسلسل ۲۳۲ - بهار ۱۴۰۵**

(تاریخ انتشار این شماره: بهار ۱۴۰۵)

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)

این نشریه حاصل فعالیت مشترک دانشگاه فردوسی مشهد و انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی ایران است.

## 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 مورداستفاده در پایان مقاله و بر اساس ترتیب الفبایی نام‌خانوادگی، مطابق با شیوه‌نامهٔ ارجاع‌دهی APA (نسخهٔ هفتم) آورده شود. ضروری است که ارجاعات درون متن مقاله نیز براساس همین شیوه‌نامه باشد. در مورد منابع غیرفارسی نیز، همانند منابع فارسی عمل شود.

۶- نقل‌قول‌های مستقیم بیش از ۵ سطر به‌صورت جدا از متن با تورفتگی (نیم سانتی‌متر) از دو طرف درج شود.

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

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

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

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

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

بنام خداوند جان و خرد

شماره: ۷۲۱۵
تاریخ: ۱٤۰٤/۸/۱۰
پیوست:

انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

## توافق‌نامه

این توافق‌نامه بین **دانشگاه فردوسی مشهد** و **انجمن علمی زبان وادبیات فارسی** و به منظور همکاری در انتشار نشریه علمی با عنوان ***جستارهای نوین ادبی از تاریخ ۱٤۰٤/۸/۱۰ لغایت ۱٤۰٦/۸/۱۰*** منعقد می‌گردد.

۱. نشریه هر سال حداقل **٤ شماره** و به زبان فارسی منتشر می‌شود. صاحب امتیاز نشریه، **دانشگاه فردوسی مشهد** بوده و اهداف آن عبارتند از: گسترش و ارتقای پژوهش در سطح کشور، کمک به ایجاد ارتباط و همکاری علمی بین محققین این زمینه در ایران، انتشار نتایج پژوهش‌های علمی.

۲. امور علمی نشریه را هیأت تحریریه، طبق موازین مندرج در آیین‌نامهٔ تعیین اعتبار نشریات علمی کشور انجام خواهند داد. تبصره: یکی از اعضای هیأت تحریریه با پیشنهاد بالاترین مقام صاحب امتیاز و تأیید هیأت مدیره انجمن به عنوان سردبیر نشریه تعیین و با حکم معاون پژوهش و فناوری دانشگاه به این سمت منصوب خواهد شد. انتخاب سردبیر و اعضای هیأت تحریریه مطابق با آیین‌نامه تعیین اعتبار نشریات علمی کشور صورت خواهد پذیرفت.

۳. دفتر نشریه در **دانشگاه فردوسی مشهد** خواهد بود و با مسئولیت مدیر مسئول اداره خواهد شد.

۴. در سربرگ نامه‌های مکاتباتی آرم **انجمن زبان وادبیات فارسی** و آرم **دانشگاه فردوسی مشهد** در کنار هم خواهد بود.

۵. در صفحه حقوقی تمامی شماره‌های نشریه و سامانه نشریه، این جمله آورده شود «**این نشریه حاصل فعالیت مشترک دانشگاه فردوسی مشهد و انجمن علمی زبان وادبیات فارسی است.**»

۶. آرم **دانشگاه فردوسی مشهد** و **انجمن علمی زبان وادبیات فارسی** بر روی جلد نشریه و سامانه نشریه با اندازه یکسان منتشر خواهد شد.

۷. دانشگاه فردوسی مشهد به عنوان صاحب امتیاز نشریه تمامی هزینه‌های آماده‌سازی شامل داوری، ویراستاری، صفحه آرایی و چاپ نشریه را بر عهده دارد و هر دو نهاد از دستاوردهای علمی نشریه منتفع خواهند شد.

۸. هرگاه یکی از طرفین قرارداد مایل به فسخ تفاهم‌نامه باشد بایستی تصمیم خود را حداقل شش ماه زودتر به صورت کتبی به اطلاع طرف مقابل برساند. در صورت توافق طرفین به فسخ تفاهم‌نامه، نتیجه توسط دبیر انجمن یا مدیر مسئول نشریه به دبیرخانه کمیسیون نشریات علمی کشور باید اعلام شود. موسسه متقاضی حداکثر به مدت شش ماه از تاریخ فسخ تفاهم‌نامه فرصت دارد تا با تکمیل مدارک و ارسال سه شماره آخر از نشریه به دبیرخانه کمیسیون نشریات علمی کشور، تقاضای اعتبار مستقل نماید تا مراحل ارزیابی صورت گیرد.

۹. این تفاهم‌نامه در ۹ بند و۱ تبصره و در دو نسخه برای مدت زمان ۲سال کامل شمسی تنظیم شد و در تاریخ ۱٤۰٤/۰۸/۱۰ توسط دکتر **حبیب رجبی مشهدی** معاون پژوهش و فناوری دانشگاه فردوسی؛ دکتر **محمود فتوحی رودمعجنی** سردبیر نشریه جستارهای نوین ادبی و دکتر غلامحسین غلامحسین‌زاده رئیس انجمن علمی زبان وادبیات فارسی به امضاء رسید.

دکتر حبیب رجبی مشهدی
معاون پژوهش و فناوری دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر غلامحسین غلامحسین‌زاده
رئیس انجمن زبان و ادبیات فارسی

دکتر محمود فتوحی رودمعجنی
سردبیر نشریه جستارهای نوین ادبی

تهران:
بزرگراه جلال آل احمد، نبش پل نصر، دانشگاه تربیت مدرس، مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی، انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
صندوق پستی: ۵ ۱۴۱۱/۳۴۵
تلفن: ۸۲۸۸۲۰۴۷
نمابر: ۸۲۸۸۲۰۱۵
پست الکترونیک:
anjoman_zvaf@yahoo.com

## فهرست نامه مندرجات


**آینه در آیینهٔ معنا؛ بررسی سیر تحول معنایی واژهٔ «آینه» از شعر کلاسیک به شعر معاصر (با تأکید بر شعر فروغ و شاملو)** ۱-۳۰

**پژوهشی نو دربارهٔ محمدعارف بخارایی و ضرورت تصحیح مجدد تذکرهٔ مجمع‌الفضلای او** ۳۱-۵۰

**حدیث مدّعیان و خیال همکاران (نگاهی به مناقشهٔ حافظ و عضد صرّاف)** ۵۱-۸۲

**روایت بحران و بازسازی احساس جمعی در «صحبت سنگ و سبو» بر بنیاد نظریهٔ ریموند ویلیامز** ۸۳-۱۰۷

**چرا تأویل؟ بازسازیِ نظریه هرمنوتیکی شمس تبریزی از راه بررسی دیدگاه او درباره ضرورت تفسیرِ باطنی** ۱۰۹-۱۳۰

**گزارش خطاهای نسخه‌شناسی در فهرست‌نگاری نسخ شاهنشاهنامهٔ صبا** ۱۳۱-۱۵۶

## فهرست مبسوط مقالات

**آینه در آیینهٔ معنا؛ بررسی سیر تحول معنایی واژهٔ «آینه» از .../ ریحانه واعظ شهرستانی و .... صص ۱-۳۰ . ۱**
Abstract ..... ۱
Extended Abstract ..... ۲
Introduction ..... ۲
Methodology ..... ۲
Discussion and Conclusion ..... ۳
چکیده ..... ۵
مقدمه ..... ۶
پیشینهٔ پژوهش ..... ۷
روش انجام پژوهش ..... ۸
استعارهٔ مفهومی ..... ۸
«آینه» در شعر کلاسیک و مواجههٔ آن با پارادایم‌های معرفتی ..... ۹
تحول معنایی «آینه» در بستر نظام‌های فکریِ غالب شاعران معاصر ..... ۱۲
مقایسهٔ پارادایم‌های معرفتی فروغ و شاملو ..... ۱۳
بررسی تحول معنایی واژهٔ «آینه» در شعر شاملو ..... ۱۴
بررسی تحول معنایی واژهٔ «آینه» در شعر فروغ ..... ۲۱
نتیجه ..... ۲۶
پی‌نوشت ..... ۲۷
کتابنامه ..... ۲۹

**پژوهشی نو دربارهٔ محمدعارف بخارایی و ضرورتِ .../ هادی بیدکی. صص ۳۱-۵۰ ..... ۳۱**
Abstract ..... ۳۱

Extended Abstract ..... ۳۲
1. Introduction ..... ۳۲
2. Methodology ..... ۳۲
3. Results ..... ۳۲
4. Discussion and Conclusion ..... ۳۳
چکیده ..... ۳۵
۱) مقدمه ..... ۳۶
۲) بحث و بررسی ..... ۳۷
۲-۱) احوال و آثار محمدعارف بخارایی ..... ۳۷
۲-۲) مجمع‌الفضلا ..... ۴۱
۲-۳) ضرورت و معرفی تصحیح تازهٔ مجمع‌الفضلا ..... ۴۲
۲-۴) نسخه‌های خطی تصحیح تازه ..... ۴۵
۲-۵) شیوهٔ تصحیح تازه ..... ۴۶
۳) نتیجه‌گیری ..... ۴۷
کتابنامه ..... ۵۰

**حدیث مدّعیان و خیال همکاران (نگاهی به ...)/ امیرافشین فرهادیان. صص ۵۱-۸۲ ..... ۵۱**
Abstract ..... ۵۱
Extended Abstract ..... ۵۲
Introduction ..... ۵۲
Methodology ..... ۵۲
Findings ..... ۵۳
Discussion and Conclusion ..... ۵۴
چکیده ..... ۵۶
۱. مقدمه ..... ۵۷
۲. بیان مسأله ..... ۵۸
۳. روش تحقیق ..... ۵۸
۴. پیشینهٔ تحقیق ..... ۵۹
۵. بحث ..... ۵۹
۵-۱ عضد صرّاف: ..... ۵۹
۵-۲. عضد صرّاف و حافظ ..... ۶۵

۶. نتیجه‌گیری ..... ۷۵
کتابنامه ..... ۸۰

**روایت بحران و بازسازی احساس جمعی در «صحبت سنگ و سبو» .../ نرگس اسکویی. صص ۸۳-۱۰۸. ۸۳**
Abstract ..... ۸۳
Extended Abstract ..... ۸۴
1. Introduction ..... ۸۴
2. Methodology ..... ۸۵
3. Discussion ..... ۸۵
4. Conclusion ..... ۸۷
چکیده ..... ۸۸
مقدمه ..... ۸۹
بیان مسأله و سؤالات پژوهش ..... ۹۱
پیشینهٔ پژوهش ..... ۹۲
مبنای نظری پژوهش ..... ۹۳
یافته‌های پژوهش ..... ۹۴
۱-نقد طب سنتی و پزشکان مروج افیون به‌مثابه ساختار پسماند: ..... ۹۴
۲- بازنمایی نظام سلطنتی و دولت استبدادی به‌مثابه ساختار مسلط:(Dominant) ..... ۹۵
۳- فروپاشی ساختار اجتماعی به‌مثابه بحران در ساختار مسلط ..... ۹۶
۴- تصویر قشون آلوده به اعتیاد به‌مثابه نهاد معیوب مدرن ..... ۹۷
۵- شکل‌گیری ساختار احساسی جدید در قالب مقاومت فرهنگی ..... ۹۹
۶- پیوند روایت طنز با آگاهی انتقادی ..... ۱۰۰
۷- معتاد به‌مثابه بیمار اجتماعی نیازمند درمان: بازنمایی‌های تغییر یافته در نظم فرهنگی مسلط ..... ۱۰۲
۸- پیوند زبان، ساختار نثر و تمایزات هنری در شکل‌دهی به احساسات جمعی و بازنمایی اجتماعی ..... ۱۰۳
نتیجه‌گیری ..... ۱۰۵
کتابنامه ..... ۱۰۷

**چرا تأویل؟ بازسازیِ نظریه هرمنوتیکی شمس تبریزی از .../ مصطفی جلیلی تقویان. صص ۱۰۹-۱۳۰ ... ۱۰۹**
Abstract ..... ۱۰۹
Extended Abstract ..... ۱۱۰
Introduction ..... ۱۱۰

Methodology ..... ۱۱۰
Results ..... ۱۱۱
Discussion and Conclusion ..... ۱۱۱
چکیده ..... ۱۱۲
۱- درآمد ..... ۱۱۳
۲- پیشینه تحقیق ..... ۱۱۴
۳- تعریف تأویل از دیدگاه شمس تبریزی ..... ۱۱۵
۴- چرایی تأویل از دیدگاه شمس تبریزی ..... ۱۱۶
۴-۱- عامل چشم‌انداز ..... ۱۱۷
۴-۲- عامل رعایت مقام مخاطب ..... ۱۲۰
۵- «افق»(horizon) و «مقام»؛ راهی به سوی برداشتِ درست ..... ۱۲۵
۶- نتیجه ..... ۱۲۸
یادداشت‌ها ..... ۱۲۸
کتابنامه ..... ۱۳۰

**گزارش خطاهای نسخه‌شناسی در فهرست‌نگاری نسخ .../ مصطفی قهرمانی ارشد. صص ۱۳۱-۱۵۶... ۱۳۱**
Abstract ..... ۱۳۱
Extended Abstract ..... ۱۳۲
1. Introduction ..... ۱۳۲
2. Methodology ..... ۱۳۲
3. Discussion ..... ۱۳۲
4. Conclusion ..... ۱۳۳
چکیده ..... ۱۳۵
۱. مقدمه ..... ۱۳۶
۲. خطاهای نسخه‌شناسی ..... ۱۳۷
۲ـ ۱. ثبت و شماره ..... ۱۳۷
۲ـ ۲. نام و نشان کاتب ..... ۱۳۹
۲ـ ۳. تاریخ کتابت ..... ۱۴۵
۲ـ ۴. یادداشت برافزوده ..... ۱۴۶
۲ ـ ۵. شمار نگاره‌ها ..... ۱۴۷
۲ ـ ۶. شمار برگ و سطر ..... ۱۴۹

۳. نتیجه‌گیری ..... ۱۵۲
کتاب‌نامه ..... ۱۵۴
دست‌نویس‌ها ..... ۱۵۶

New Literary Studies
Ferdowsi University of Mashhad
DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2025.90888.1656
Online ISSN: 2783-252X | Print ISSN: 3060-8171

# "Mirror within the Mirror of Meaning" Exploring the Semantic Evolution of the Word "Mirror" from Classical to Contemporary Persian Poetry (with a focus on the Poetry of Forough Farrokhzad and Ahmad Shamlou)

Reihaneh Vaez Shahrestani[1],
Mohammad Jafar Yahaghi[2]

Received: 21 November 2024 ∴ Revised: 18 January 2025
Accepted: 10 October 2025 ∴ Published Online: 06 June 2026

## Abstract

The term "mirror" is among the high-frequency words in Persian poetry that has undergone diverse semantic transformations across different periods. This article aims to adopt an analytical-descriptive approach to trace the evolution of this term from classical to contemporary poetry and to address the following question: Does the word "mirror" convey new meaning(s) within the context of contemporary poetry, particularly in the works of Forough Farrokhzad and Ahmad Shamlou? If so, what are the reasons behind these conceptual transformations in contemporary poetry?

To this end, the study first examines the dominant intellectual frameworks or epistemological paradigms of these poets, as these paradigms provide the overarching intellectual foundations that facilitate such semantic transformations. Subsequently, drawing upon the theory of conceptual metaphors, the metaphors in which the term "mirror" has undergone semantic changes will be analyzed to determine which meaning appears most frequently in each poet's work.

The findings of this study indicate that "mirror," in the poetry of both poets, symbolizes "human." However, Forough's "conscious human" is fundamentally distinct from Shamlou's "evolved human," reflecting the distinct intellectual paradigms of these two poets.

**Keywords**: Mirror, semantic evolution, contemporary poetry, epistemological paradigm, conceptual metaphor

1. PhD candidate, Persian language and literature Dept, faculty of Letters & Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran e-mail: reihaneh.vaez@mail.um.ac.ir
2. Full professor, Persian Language and Literature Dept, Faculty of Letters & Humanities, Ferdowsi university of Mashhad, Mashhad, Iran (Corresponding Author) e-mail: Ferdows@um.ac.ir

**How to cite this article:**
Vaez Shahrestani, R. & Yahaghi, M. J. (2026)."Mirror within the Mirror of Meaning" Exploring the Semantic Evolution of the Word "Mirror" from Classical to Contemporary Persian Poetry (with a focus on the Poetry of Forough Farrokhzad and Ahmad Shamlou). *New Literary Studies*, *59*(1), 1-30. https://doi.org/10.22067/jls.2025.90888.1656

Authors retain the copyright. This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0). http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

## Extended Abstract

### Introduction

The transformation of language is a natural phenomenon, for language is inherently flexible and constantly reshaped in response to human social needs. Language, as a whole, and vocabulary, as its smaller units, are alive; like life itself, they change and undergo significant transformations. Even the language we use in our everyday conversations evolves throughout our lifetime. In fact, human language is a continually developing instrument that shifts over time through the semantic associations of words. For example, the word "apple" primarily denoted a fruit, yet today it also evokes the global technology corporation Apple Inc. This illustrates the reality that language is contextual and shaped by the socio-cultural transformations of its community. Consequently, semantic evolutions in words inevitably emerge in the works of writers, poets, and playwrights—those who are the "children of their own age." The personal experiences of poets and writers, deeply embedded within their social and cultural contexts, often lead to the metamorphosis and even the creation of new meanings for words. Just as spoken language constantly changes, the language of poetry—whose artistic medium is the word—undergoes transformation, though at a deeper level. The first reason lies in the dual function of words in poetry: "In poetry, words operate both as signifiers of meaning and as auditory forms that convey emotions and moods through their very sound" (Khanlari, 1988: 158, 164). Secondly, while spoken and written prose serve primarily as tools for social communication, the language of poetry bears a more profound responsibility, for "poetry is art, and the aim of art is not to satisfy primary and immediate needs, but to address higher and secondary human necessities" (ibid: 64). With the gradual shift of Persian poetry from classical to modern forms, alongside transformations in imagery, content, and atmosphere, significant lexical changes also occurred. Some words, through the novel meanings bestowed upon them by poets, created unprecedented poetic spaces that were rarely seen in classical poetry. One such word is "mirror," which constitutes the focus of this study. The mirror is a recurring motif in Persian poetry, and poets across centuries have highlighted different aspects of its symbolism according to their unique visions and worldviews.

### Methodology

Throughout the history of Persian poetry, the word "mirror" has undergone semantic evolution that reflect new conceptualizations by poets, often referred to as

"secondary meanings." This article, using a descriptive-analytical approach, explores the trajectory of semantic evolutions in the word "mirror." The study addresses the following questions:

1. Has the word "mirror" come to represent new meanings within contemporary Persian poetry, particularly in the works of Nima, Forough, and Shamlou?
2. If so, what socio-cultural and intellectual factors underlie these semantic evolutions?

To this end, selected lines of poetry by Shamlou and Forough in which the word "mirror" undergoes semantic evolutions have been examined. Among various possible interpretations of each poem, one has been chosen as the basis for analysis. Subsequently, the dominant intellectual paradigms of these poets have been investigated, since such paradigms provide the epistemic frameworks that condition semantic evolutions (here, "paradigm" refers to conceptual models, patterns, or sets of beliefs that guide scientific and intellectual inquiry). Finally, through the lens of conceptual metaphor theory, the word "mirror" is analyzed in the poetry of Forough and Shamlou. Within this framework, "mirror" is treated as a target-domain concept, while the source-domain concepts with which it is metaphorically mapped are identified. The resulting data are organized into tables containing the metaphors and their mappings. By examining and comparing these conceptual metaphors, the study highlights the poets' differing perspectives on the notion of the mirror.

## Discussion and Conclusion

Due to the extensiveness of the tables derived from this study, they are not presented here. However, the findings indicate that in contemporary Persian poetry, owing to the rapid pace of political and social change as well as the heightened consciousness of modern individuals, semantic evolution often varies even from one poet to another. The modern human reinterprets universal existential concerns through new experiences shaped by their lived reality and socio-historical conditions. In the works of Forough and Shamlou, the mirror functions as a metaphor for the human being. Yet, the human figure in their poetry differs fundamentally in epistemological orientation. In Shamlou's poetry, the mirror embodies the human as a social, revolutionary, and freedom-seeking figure, interpreted through a humanist and Marxist lens. In contrast, Forough employs the mirror to reflect existentialist concerns, viewing it as a counterpart of her conscious self. For her, freedom arises from awareness of life's burdens, the search for meaning, and liberation from the decay of millennia-old traditions. Thus, freedom for Forough implies individual liberty, not the collective emancipation of the masses emphasized by Shamlou. Although in both poets' works the mirror corresponds to the human, Forough's

"conscious human" differs significantly from Shamlou's socially "evolved human". Moreover, a comparison of the metaphors reveals that Shamlou uses a greater number of innovative mirror-related metaphors than Forough. Nevertheless, the metaphor "the human is a mirror" is the most frequent in both poets' works. Notably, the metaphor "I am the mirror" appears more often in Forough's poetry than in Shamlou's. Of the twelve occurrences of this metaphor, Forough employs it in eight cases, while Shamlou uses it in six out of twenty. This suggests Forough's stronger intimacy and emotional attachment to the mirror motif.

فصلنامه جستارهای نوین ادبی
دانشگاه فردوسی مشهد

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2025.90888.1656

شاپای چاپی: ۸۱۷۱-۳۰۶۰ | شاپای الکترونیکی: ۲۷۸۳-۲۵۲x

تاریخ ارسال: ۱۴۰۳/۰۹/۰۱ :: تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۱۸ :: انتشار برخط: ۱۴۰۵/۰۳/۱۶

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۳۲، بهار ۱۴۰۵، صص ۱-۳۰
مقالهٔ پژوهشی

# آینه در آیینهٔ معنا؛ بررسی سیر تحول معنایی واژهٔ «آینه» از شعر کلاسیک به شعر معاصر (با تأکید بر شعر فروغ و شاملو)

ریحانه واعظ شهرستانی[۱]

محمدجعفر یاحقی[۲]

## چکیده

«آینه» ازجمله واژگان پربسامدی است که در دوره‌های مختلف شعر فارسی دستخوش تحولات معنایی گوناگون شده است. در این مقاله قصد داریم به روش تحلیلی- توصیفی سیر تحول این واژه را از شعر کلاسیک تا شعر معاصر بررسی کنیم و به این پرسش پاسخ دهیم که آیا واژهٔ آینه بیانگر معنا یا معانی تازه‌ای در بافت شعر معاصر (به‌طور خاص در شعر فروغ و شاملو) است؟ و اگر چنین است، دلایل این تحولات مفهومی در شعر معاصر چیست؟ به‌این‌منظور ابتدا به نظام‌های فکری غالب یا همان پارادایم‌های معرفتی شاعران خواهیم پرداخت؛ چراکه نظام‌های فکری و معرفتی شاعران آبشخور فکری مسلط و خاصی را برای آن‌ها فراهم می‌سازد که زمینه‌ساز این تحولات معنایی می‌شود. سپس با استناد به نظریهٔ استعاره‌های مفهومی، استعاره‌هایی را که در آن‌ها واژهٔ آینه دچار تحول معنایی شده است، موردبررسی قرارمی‌دهیم تا دریابیم که کدام معنا در شعر هر شاعر بسامد بیشتری دارد. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که «آینه» در شعر هر دو شاعر مابازای انسان است، اما انسانِ آگاه فروغ با انسانِ رشدیافتهٔ شاملو با توجه به جهان فکری این دو شاعر کاملاً متفاوت است.

**کلیدواژه‌ها:** آینه، تحول معنایی، شعر معاصر، پارادایم معرفتی، استعارهٔ مفهومی

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران
e-mail: reihaneh.vaez@mail.um.ac.ir

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران (نویسندهٔ مسئول)
e-mail: Ferdows@um.ac.ir

**ارجاع به این مقاله:**
واعظ شهرستانی، ر.، و یاحقی، م. ج. (۱۴۰۵). آینه در آیینهٔ معنا؛ بررسی سیر تحول معنایی واژهٔ «آینه» از شعر کلاسیک به شعر معاصر (با تأکید بر شعر فروغ و شاملو). جستارهای نو ین ادبی، ۵۹(۱)، ۱-۳۰.
https://doi.org/10.22067/jls.2025.90888.1656

**مقدمه**

دگرگونی زبان امری عادی است؛ چراکه زبان ماهیتی انعطاف‌پذیر دارد که به اقتضای نیازهای اجتماعی انسان، دگرگون می‌شود. زبان به‌عنوان واحدی کلی و واژگان به‌عنوان واحدهای کوچک‌تر در درون این کل، زنده‌اند و مانند زندگی تغییر می‌کنند و دستخوش تحوّلات جدی می‌شوند. حتی زبانی که به آن گفتگو می‌کنیم در طول زندگی ما در حال تحوّل است؛ درواقع، زبان انسان، سازه‌ای در حال تکامل است که با تداعی‌های معنایی واژه، در طی زمان تغییر می‌کند. زبان، امری زمینه‌مند[1] و متأثر از تحولات اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ خویش است؛ بنابراین، دگرگونی در معنای واژه‌ها در سخن نویسندگان، شاعران و نمایشنامه‌نویسان نیز پدید خواهد آمد، چراکه آن‌ها «فرزند زمانهٔ خویش» هستند. تجربه‌های شخصی شاعر و نویسنده که در دل زمینه ساخته می‌شود، دگردیسی و حتی آفرینش تازهٔ واژه‌ها را رقم می‌زند؛ اما چنانچه آلدوس هاکسلی[2] اشاره می‌کند، گاه یک ادیب یا شاعر در مقام هنرمند، واژه‌ها را متفاوت از دایرهٔ واژگانی معمول که هر فرد عادی به آن دسترسی دارد، بکار می‌برد. عناصر تجربهٔ هنرمند، منحصربه‌فرد، غیرمعمول و فراتر از اصطلاحات زبانی رایج می‌باشد درنتیجه، هر ادیب یا شاعری گاه ناچار است واژگانی را ابداع کند یا برخی از اجزای زبانی خارج از عرف را برای بیان توصیف و انتقال معنای هدف خود، از جایی دیگر وام بگیرد و طرحی با قالبی نو دراندازد، به‌طوری‌که قابلیت تازه‌ای را در قلمرو فهم و ارتباط ایجاد کند (هاکسلی، ۱۹۶۳، صص. ۱۱و ۱۰). در اینجاست که هایدگر شاعران را به‌عنوان کسانی که واژه‌آفرینی می‌کنند، یگانه می‌داند تا حدی که آن‌ها را مسئول آموختن زبان به دیگران قلمداد می‌کند. از دیدگاه او، سایر انسان‌ها به پیروی از شاعران، زبان را یاد می‌گیرند و آن را برای بیان تجربه‌های خویش، بکار می‌برند (هایدگر، ۱۹۷۵، ص. ۶۵).

همان‌گونه که زبان گفتگو در حال تحول است زبان شعر نیز به‌عنوان هنری که ابزار آن واژه است، دستخوش تغییر می‌شود. با این تفاوت که این تحول در زبان شعر ژرف‌تر است. دلیل نخست آنکه «در زبان شعر لفظ به دو اعتبار در کاراست: یکی به اعتبار دلالت بر معنی و دیگر به اعتبار صورت خاص خود؛ یعنی صوت شنیدنی آن، نیز برای القاء حالت‌ها به کار می‌آید.» (ناتل خانلری، ۱۳۶۷، صص. ۱۶۴و ۱۵۸) دیگر آنکه زبان گفتار و حتی زبان نثر ابزارهایی برای ایجاد ارتباط‌های اجتماعی انسانند، اما زبان شعر وظیفهٔ سنگین‌تری بر عهده دارد؛ چراکه «شعر هنر است و هدف هنر، رفع احتیاج‌های نخستین و آنی نیست؛ بلکه اینجا احتیاجات ثانوی و عالی‌تری در کار است. هنر شاعری

1. Contextual
2. Aldous Huxley

عبارت از آن است که از همهٔ خواص کلمه چه لفظی و چه معنوی، برای انگیختن خیال؛ یعنی ایجاد حالتی نفسانی در ذهن شنونده استفاده کند» (ناتل خانلری، ۱۳۶۷، ص ۶۴).

پس از فرآیند تغییر تدریجی شعر فارسی از کلاسیک به مدرن، در کنار سایر تغییراتی که در زبان شعر کلاسیک فارسی روی داد و منجر به ایجاد تغییراتی در محتوا، تصویر و فضای شعر معاصر شد، تحوّل واژگان نیز قابل‌توجه بود؛ به‌طوری‌که بعضی واژه‌ها با معانی تازه‌ای که شاعران به آن‌ها بخشیدند فضاهای بکری در شعر معاصر ایجاد کردند، که تا قبل از آن در شعر کلاسیک فارسی کم‌سابقه بود. یکی از این واژه‌ها «آینه» است که موضوع این پژوهش می‌باشد. واژهٔ آینه ازجمله واژگانی است که همواره موردتوجه شاعران فارسی‌زبان بوده است و هر یک از آن‌ها بر اساس نوع نگاه و بینش خود یک یا چند ویژگی آن را دیده و در مورد آن مضمون‌آفرینی کرده‌اند.

## پیشینهٔ پژوهش

طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی اثر کریمی حکاک که به سیر تحول شعر فارسی می‌پردازد، در فصل‌هایی به تحول واژگان در سیر تجدد شعر فارسی نیز اشاره می‌کند و درواقع مقدمه‌ای برای ورود به موضوع این پژوهش است. همچنین، کتاب آیینه در شعر فرخی، سعدی و حافظ نوشتهٔ ریکاردوزیپولی پژوهشگر ایتالیایی به بررسی تطبیقی واژهٔ آینه در شیوهٔ سخن سه‌تن از شاعران فارسی‌زبان پرداخته است. در کتاب موسیقی شعر، دکتر شفیعی کدکنی «شعر را حادثه‌ای می‌داند که در زبان روی می‌دهد. در حقیقت، گویندهٔ شعر با شعر خود عملی در زبان انجام‌می‌دهد که خواننده، میان زبان شعری او و زبان روزمرّه یا به قول ساختگرایان چک، زبان اتوماتیک تمایزی احساس می‌کند» (شفیعی کدکنی،۱۳۶۸، ص. ۷۰). سپس در کتاب رستاخیز کلمات به این نظریهٔ صورت‌گرایان روسی اشاره می‌کند که «وقتی کلمات را در زبان روزمره بکارمی‌بریم، برای ما آشنایند و ما هیچ چیز آشنایی را احساس نمی‌کنیم. باید به یاری هنر شعر دوباره این کلمات مرده زندگی ازسرگیرند. رستاخیز کلمه یعنی کلمه زنده می‌شود و باعث زندگی دیگر کلمات می‌گردد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱، صص. ۳۳و ۳۲). سارتر در کتاب ادبیات چیست؟در کنار تعریفی که برای زبان شعر ارائه می‌کند تعریفی از «کلمه» به دست می‌دهد. او کلمات را چون شیء تلقی می‌کند و نه چون نشانه. از نظر او «هیچ‌کس نیست که کلمه‌ای را تا کُنه درک‌کند و هر کلمه درآن‌واحد هم برای معنای متداولش بکار می‌رود و هم برای بعضی طنین‌های مبهمش و حتی برای قیافهٔ ظاهرش» (سارتر، ۱۳۸۸، ص. ۷۹). که بعضی نظرات او برای این پژوهش می‌تواند الهام‌بخش باشد. علاوه‌براین، مقالاتی همچون «سیر تحول مفهومي شب در شعر فارسي؛ از نماد عرفاني تا استعارهٔ سياسي»، مهدی نجف‌زاده، مریم فیله‌کش و سحرجوانمرد؛ «تحول معنایی عقل و عشق در شعر

فارسی»، مرتضی مردیها نیز به‌نوعی به تحول معنایی واژه‌ها پرداخته‌اند.

## روش انجام پژوهش

واژهٔ آینه در دوره‌های مختلف شعر فارسی و در سیر تحول خود دارای معانی تازه‌ای شده که درواقع دریافت شاعران از مفهوم جدید کلمه است و آن را «معانی ثانوی» می‌نامند. این مقاله قصد دارد تا به روش تحلیلی- توصیفی به سیر تحول مفهومی واژهٔ «آینه» و معانی ثانوی آن بپردازد. ازاین‌رو، نخست؛ تحولات معنایی این واژه از شعر کلاسیک تا شعر معاصر موردبررسی قرار می‌گیرد و به این پرسش پاسخ داده می‌شود که آیا واژهٔ آینه بیانگر معنا یا معانی تازه‌ای در بافت شعر معاصر (به‌طور خاص در شعر نیما، فروغ و شاملو) است؟ و اگر چنین است دلایل این تحولات مفهومی در شعر معاصر چیست؟ به‌این‌منظور ابتدا سطرهایی از شعر شاملو و فروغ را که واژهٔ آینه در آن‌ها دچار تحول معنایی شده است، گردآوری نموده و از بین تأویل‌های مختلفی که برای هر شعر وجود دارد، یکی را برگزیده و بر اساس آن تحلیل‌ها را ارائه داده‌ایم، سپس به بررسی نظام‌های فکری غالب یا همان پارادایم‌های معرفتی شاعران پرداخته‌ایم؛ چراکه این پارادایم‌ها آبشخور فکری مسلط و خاصی را برای آن‌ها فراهم می‌سازد؛ که زمینه‌ساز این تحولات معنایی می‌شود (منظور از پارادایم، الگوها، انگاره‌ها یا مجموعه‌ای از مفاهیم، نمونه‌ها یا باورها هستند که پژوهش‌های علمی و معرفتی زیر چتر آن‌ها انجام می‌شود). سپس به کمک استعاره‌های مفهومی به بررسی واژهٔ آینه در شعر فروغ و شاملو می‌پردازیم. با توجه به دو حوزهٔ مفهومیِ مبدأ و مقصد، «آینه» را مفهومی در حوزهٔ مقصد و مفاهیمی را که «آینه» به آن‌ها مانند شده است در حوزهٔ مبدأ در نظر می‌گیریم، سپس داده‌های به‌دست‌آمده را در جدول‌هایی که حاوی استعاره‌ها و نگاشت‌های مربوط به آن‌هاست فهرست می‌کنیم و درنهایت با بررسی استعاره‌های فهرست‌شده و مقایسهٔ آن‌ها، دیدگاه دو شاعر را نسبت به واژهٔ «آینه» موردبررسی و مقایسه قرار می‌دهیم.

### استعارهٔ مفهومی

دیدگاه سنتی استعاره را به انواع مختلفی تقسیم می‌کند و یک کارکرد اصلی برای آن در نظر می‌گیرد که آراستن و نوسازی گفتار است، اما جرج لیکاف و مارك جانسون در کتاب استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می کنیم، نگاهی زبانشناسانه و فلسفی به استعاره و ماهیت آن دارند. آن‌ها معتقدند که «اساس استعاره، درك و تجربهٔ چیزی بر اساسِ مفهوم چیزِ دیگراست» (لیکاف وجانسون، ۱۴۰۱، ص. ۵). آنان مدعی شدند که استعاره مختصِ زبانِ ادبی نیست؛ بلکه مسأله‌ای اندیشگانی و مفهومی است که جای آن در ذهن است نه در زبان. استعاره در دیدگاه شناختی، فهم یک

حوزهٔ مفهومی برحسب حوزهٔ مفهومی دیگری تعریف شده است. لیکاف «قلمروی را که عبارات استعاری از آن‌ها شکل می‌گیرد، قلمرو مفهومی مبدأ و حوزه‌ای که قصد فهم و درک آن را داریم قلمرو مفهومی مقصد نامید» (لیکاف وجانسون، ۱۴۰۱، ص. ۲۰). به‌بیان‌دیگر برای انطباق مفاهیم انتزاعی بر مفاهیم ملموس نخست با حوزه‌های مفهومی که این مفاهیم متعلق به آن‌هاست سروکار داریم. در یک حوزه، مفهومی آشنا و عینی و در دیگری مفهومی کمتر آشنا و انتزاعی وجود دارد. حوزهٔ مفهومی مربوط به معنای عینی حوزهٔ مبدأ/ منبع و حوزهٔ مربوط به مفهوم انتزاعی حوزهٔ مقصد/ هدف نامیده می‌شود و به‌این‌ترتیب درک یک حوزهٔ مفهومی بر اساس درک حوزهٔ مفهومی دیگر امکان‌پذیر می‌گردد؛ زیرا به باور لیکاف عمده‌ترین هدفِ بکارگیری استعاره در حوزهٔ زبان‌شناختی این است که ما مفاهیم انتزاعی و نامحسوس را بر اساس یک الگوی عینی و محسوس تحلیل و درک کنیم.

## «آینه» در شعر کلاسیک و مواجههٔ آن با پارادایم‌های معرفتی

واژهٔ «آینه» آنجا که در ذهن و زبان شاعر کلاسیک بکارگرفته می‌شود در ابتدا در معنای قاموسی آن پدیدار می‌گردد؛ یعنی صفحه‌ای فلزی با شکل و خصوصیات خاص که تصویر شئِ مقابل در آن منعکس می‌شود. درواقع معنای آینه در شعر خراسانی خطی است، اما از قرن ششم به بعد و با ظهورِ پارادایم عرفان‌گرایی و تصوف در ایران، آینه مفهومی عرفانی پیدا می‌کند و به حجمی شدن معنای آینه می‌انجامد. سپس در شعر بیدل واژهٔ آینه تحول معنایی گسترده‌تری می‌یابد و به تشخص معنایی می‌رسد.

در دو سبک خراسانی و عراقی ابیات بسیاری در اطراف خصوصیات فیزیکی آینه سروده شده است، مثل شکل آینه یا جنس آن که از فلز آهن یا روی بوده است و آنقدر آن را صیقل می‌داده‌اند تا شفاف شود و عکس چهره را بنماید. همچنین ابیات بسیاری در مورد زنگ‌زدن آینه، غبارگرفتن آن، یا نشستن آه بر آینه و کدرشدن آن و یا گرفتن آینه در مقابل دهان بیمار برای تشخیص زنده‌بودن او (اگر بخار نفسش بر آینه می‌نشست) موجود است. زیپولی در پژوهشی از سبک خراسانی، فرخی و از سبک عراقی، سعدی و حافظ را برمی‌گزیند و این‌گونه استدلال می‌کند که در شعر فرخی، آینه فقط به‌طور محدود و از لحاظ شکل و رنگ توصیف می‌شود (زیپولی،۱۳۴۶، ص. ۶۱). که این امر از پارادایم خردگرایی آن دوران ناشی می‌شود. در این دوره که واقع‌گرایی (رئالیسم) حاکم بوده، توصیفات به شکلی طبیعی، محسوس و به‌دوراز اغراق بیان می‌شده است؛ ازاین‌رو واژهٔ آینه نیز در معنا و کاربرد اصلی خود و بدون تحول معنایی دیده می‌شود. سرایندگان سبک‌های بعدی نیز در چهارچوب همین سنت، معنای آن را گسترش می‌دهند. به‌عنوان‌مثال در شعر سعدی آینه عملکرد اصلی خود را به دست می‌آورد؛ یعنی همان قدرت بازتابندگی تصویر آنچه روبه‌روی آن

قرارمی گیرد، تا جایی که عملکرد آینه برای سعدی بیشتر منعکس‌کردن چهرهٔ معشوق است. حافظ شیوهٔ سعدی را دنبال کرده و به حد کمال می‌رساند؛ یعنی دقت حافظ نسبت به سعدی هم به ساخت و چگونگی، و هم به معنا و عملکرد آینه بیشتر است. اما ازآنجاکه شعر حافظ بیشتر به دنیای جاویدان توجه دارد و شعر سعدی به جهان فانی، آینهٔ حافظ نیز بیشتر به آن دنیا مربوط می‌شود و آینهٔ سعدی به این دنیا. (زیپولی، ۱۳۴۶، صص. ۷۰-۶۱).

آینه در شعر سنایی نیز بسامد زیادی دارد که در بعضی ابیات در معنای قاموسی آن یا در اطراف خصوصیات فیزیکی آینه بکاررفته است. همچنین سنایی با بهره‌گیری از واژهٔ آینه مضامین عرفانی را به بیان آورده است. او در بسیاری از اشعارش بر آینه بودن دل و لزوم صفا و صیقل آن تأکید می‌کند و در بعضی از اشعارش خداوند را در آینهٔ جهان متجلی می‌بیند. (بازگیر، ۱۴۰۰ ، ص. ۵۵)

خلق را ذات چون نماید او　　در کدام آینه در آید او

(سنایی، ۱۳۶۲، ص. ۶۶)

پیش آن کس به دل شکی نبود　　صورت و آینه یکی نبود

گرچه در آینه به شکل بوی　　آنکه در آینه بود نه تویی

(سنایی، ۱۳۶۲، ص. ۶۸)

مولانا نیز ابیات زیادی در اطراف شکل و جنس و سایر خصوصیات فیزیکی آینه دارد، اما تنها در یک بیت «آینه» را استعاره‌ای برای عشق می‌داند. آینه‌ای که هرکس ذات و صفات خود را در آن می‌تواند ببیند:

عشق آینه است هر که در وی بیند　　جز ذات و صفات خود نبیند چیزی

(مولوی، ۱۳۷۶، ص. ۱۴۸۲)

و در جایی معشوق را آینه می‌داند، آینه‌ای که عکس رخ یار را منعکس می‌نماید:

آینه‌ای رنگ تو عکس کسی است　　تو ز همه رنگ جدا بوده‌ای

(مولوی، ۱۳۷۶، ص. ۱۲۱۰)

همچنین مولوی به طرز شگفتی‌آوری در بیتی خود را «آینه» می‌داند و استعارهٔ «من آینه هستم» را بکار می‌گیرد و این‌چنین آینگیِ خود و انعکاس اسرار الهی در وجود خویش و رسیدن به شهود را در مقابل هیاهوی مباحث استدلالیون قرار می‌دهد؛ چراکه در اینجا خاموشیِ آینه مدنظر است. آینه خاموش است و تصاویر را منعکس می‌نماید. درواقع مولوی قیل‌وقال را وامی‌گذارد و شور و حال را برمی‌گزیند (براهنی، ۱۳۸۰، ص. ۱۹۵).

آینـــه‌ام، آینـــه‌ام مـــرد مقـــالات نـــیم دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما
(مولوی، ۱۳۷۶، ص. ۶۵)

اگر از این استثناها درگذریم، آنچه در شعر عرفانی فارسی بسامد بسیار زیادی دارد، کاربرد واژهٔ «آینه» در معنای دل عارف و تجلی‌گاه شهود است که باید پاک، مصفا و صیقلی باشد. مولانا نیز بارها آینه را در این مفهوم بکاربرده است:

عشق خواهد کاین سخن بیرون بود آینـــه غمـــاز نبـــود چـــون بـــود
آینـــه‌ات دانـــی چـــرا غمـــاز نیســـت؟ ز آنکه زنگار از رخش ممتاز نیست
(مولوی، ۱۳۷۶، ص. ۳۰)

هلا که شاهد جـان آینـه همـی‌جویـد بـه صـیقل آینـه‌ها را ز زنـگ بزداییـد
(مولوی، ۱۳۷۶، ص. ۳۸۱)

صیقل عشق ورا بگزین که تا از آینه‌ات زود بزداید به لطف خویشتن او زنگ زنگ
(مولوی، ۱۳۷۶، ص. ۵۱۵)

در شعر عطار نیز آینه با بسامد زیای در معنای دل عارف و تجلی‌گاه اسرار الهی به‌کاررفته است:

دل آینـــه‌ای اســـت پشـــت او تیـــره گـــر بزدایـــی بـــه روی واگـــردد
(عطار، ۱۴۰۳، ص. ۱۳۵)

هرکـــه در ایـــن دایـــره دوران کنـــد نقطـــهٔ دل آینـــهٔ جـــان کنـــد
چـــون رخ جـــان زآینـــهٔ دل بدیـــد جـــان خـــود آیینـــهٔ جانـــان کنـــد
(عطار، ۱۴۰۳، ص.۳۱۷)

علت عرفان‌گرایی شاعران را می‌توان به تغییر خصایل فرهنگی، اجتماعی و اخلاقی جامعهٔ ایران، ایجاد جو خفقان فکری و سرکوب منتقدان و مخالفان سیاست حاکمه دانست. در آغاز، رسوخ اندیشه‌های صوفیگری در بدنهٔ ساختارهای سیاسی با هدف اعتراض به وضعیت موجود صورت گرفت، اما به‌تدریج تبدیل به گریزگاهی برای بیان اندیشه‌ها و انتقال پیام‌های غیرمستقیم و رمزوارهٔ اندیشمندان آن زمان شد. این امر خبر از ظهور یک سامانهٔ معرفتی جدید می‌داد که موازی با ایدئولوژی دستوری و گفتمان سیاسی حاکم، حرکت می‌کرد. اگر عرفان را نوعی معرفت بدانیم که در آن، انسان قابلیت تفکر بر خود، فردیت خویش و جهان را بدون نیاز به امر غیبی و مبانی وحیانی پیدا می‌کند، در آن صورت، شاعرانِ حوزهٔ عرفان را می‌توانیم اومانیست خطاب کنیم (محمدخانی، ۱۳۹۴، ص. ۵۰).

ازاین روی از قرن ششم به بعد و با ظهور پارادایم عرفان‌گرایی و صوفیگری در ایران، آینه از یک شئ روزمره و عادی

نقشی فراتر می‌یابد و به نماد خودکاوی و مشاهده‌گری درونی انسان بدل می‌شود.

شاعران برجستهٔ سبک هندی همچون صائب و بیدل نیز از سنت شاعران پیشین پیروی می‌کنند و معنای آن را گسترش می‌دهند. در ابیاتی آینه را در معنای قاموسی آن بکارمی‌برند، در بعضی ابیات نیز با پیروی از مضامین شعر عرفانی، آینه را در معنای دل عارف بکار می‌برند. اما در همین سبک و در شعر بیدل که شفیعی کدکنی او را «شاعر آینه‌ها» می‌داند، واژهٔ آینه در بسیاری از بیت‌ها دچار تحول معنایی شده و در معنای «حیرت» بکاررفته است. ازآنجاکه بیدل با عرفان هندی و بودایی نیز آشنایی‌داشته، توانسته است تحولات معنایی خاص، پر از حس‌آمیزی و گاه توأم با پارادوکس ایجاد کند؛ او آینه را همچون انسانی می‌داند که به خاطر منعکس‌کردن رازهای آفرینش در خود و نرسیدن به عمق و ژرفای این رازها همیشه در حیرت و سرگردانی است (سلیمان‌زاده، شادمنان و آریان، ۱۳۹۸، ص. ۱). در نظر بیدل، آینه به اعتبار این‌که مانند چشمی است که همیشه باز است و هرگز بسته نمی‌شود، یادآور حیرت است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۹، ص. ۳۲۳).

### تحول معنایی «آینه» در بستر نظام‌های فکریِ غالب شاعران معاصر

در فرآیند تغییر تدریجی شعر فارسی از کلاسیک به مدرن، در کنار سایر تغییراتی که در شعر کلاسیک فارسی روی داد، تحوّل معنایی واژگان نیز قابل‌توجه بود. در این سیر تحول واژه‌ها دارای معانی تازه‌ای شده‌اند که برساختهٔ شاعران است و آن را معانی ثانوی می‌نامند. چراکه شعر کهن نتیجهٔ سلوک ذهنی شاعر در مواجهه با محیط زندگی خودش بود. واژه به‌تبع سنت شعری، هویت فرهنگی و درنهایت در پیوند با اندیشهٔ شاعر بکار می‌رفت و شعر و شاعری نیازی به واقعیت بیرونی ـ تاریخی نداشت، اما نیما پس از هزاروچند سال بیان ذهنیِ شعر، بنیانگذار روشی عینی برای شاعر بود (نیکبخت، ۱۳۸۰ ، ص. ۳۴).

دگرگونی معنایی واژه‌ها در شعر نیما بسیار محسوس است. برخی واژه‌هایی که در شعر کهن پربسامد بودند، در شعر نیما کنار گذاشته شدند و یا معانی نو و گاه حتی متضادی را به خواننده القاء نمودند. این روند در شعر شاعرانِ پس از نیما مثل فروغ و شاملو نیز ادامه یافت و بسیاری از واژه‌ها در تلاقی با نگاه شاعران پس از نیما به هویتی تازه دست یافتند و دچار تحول معنایی شدند؛ چراکه شعر امروز حاصل پیوندهای آگاهانهٔ شاعر با جهان درون و بیرون خویش است.

واژهٔ «آینه» از واژه‌های کلیدیِ پربسامد در شعر معاصر فارسی (پس از نیما) است و در شعر فروغ و شاملو از

تشخص خاصی برخوردار است. نیما در چند رباعی و قصیده از واژهٔ آینه استفاده کرده است (البته بدون تحول معنایی) اما در شعر نیمایی او بسامد واژهٔ آینه صفر است. نیما مرد کوهستان بود و به دلیل روحیهٔ روستایی و سبک زندگی خاصی که داشت به اصول و قواعد شهرنشینی وقعی نمی‌نهاد و طبیعی است که آینه جزء اشیای ضروری زندگی او نبوده است. در شعر او کومه، کوه، رودخانه، کشتزار و قایق پربسامدند اما آینه جایگاه ویژه‌ای ندارد، بنابراین شعر نیما نمی‌تواند در ارتباط با واژهٔ آینه مدنظر قرار گیرد.

همان‌طور که پیشتر اشاره شد در شعر معاصر نیز معنای آینه بنا به نظام فکری مسلط هر شاعر دچار تحول شده است؛ براین‌اساس، برای رسیدن به فهم درستِ دلایل تحول معنایی واژه‌ها در شعر معاصر، تحلیل پارادایم فکری شاعران (در اینجا فروغ و شاملو) امری ضروری است.

## مقایسهٔ پارادایم‌های معرفتی فروغ و شاملو

برای بررسی پارادایم‌های معرفتی فروغ و شاملو و بیان وجوه تمایز فکری میان این دو شاعر به‌طور خلاصه به نگرش سیاسی، اجتماعی و رویکرد جنسیتی این دو شاعر می‌پردازیم و سپس به بررسی تأثیر این تفاوت‌های فکری بر تحول معنایی واژهٔ آینه خواهیم پرداخت:

**نگرش سیاسی**: فروغ برخلاف شاملو، مستقیماً به مسائل سیاسی نمی‌پردازد، درحالی‌که اشعار او سرشار از لایه‌های پنهان اعتراض به ساختارهای محدودکننده است. اما شاملو یکی از شاعران سیاسی ایران است که در اشعارش به‌صراحت با استبداد، اختلاف طبقاتی و بی‌عدالتی مخالفت می‌کند و بسیاری از شعرهای او تحت تأثیر تفکرات چپ و ایده‌آل‌های عدالت‌خواهانه است.

**رویکرد اجتماعی**: فروغ مسائل اجتماعی را از دریچهٔ تجربه‌های فردی، به‌ویژه به‌عنوان یک زن در جامعهٔ سنتی، بررسی می‌کند. اما شاملو رویکرد اجتماعی خود را در قالب حماسه‌های مردمی و بیان دردها و مبارزات طبقات فرودست مطرح می‌نماید. اشعار او صدای اعتراض به فقر، بی‌عدالتی و استبداد است.

**نگرش جنسیتی**: فروغ شاعری است که زنانگی را در مرکز اشعار خود قرار می‌دهد. او با جسارت درباره عشق، تنانگی، و هویت زنانه می‌نویسد اما شاملو نگاه کلان انسانی دارد اگرچه در برخی از شعرهایش زنانگی را می‌ستاید (مانند اشعاری دربارهٔ آیدا) اما نگاه او به جنسیت به‌طورکلی بخشی از نگرش کلی‌تر او به انسان است. او زنان و مردان را در برابر ظلم و بی‌عدالتی یکسان می‌بیند و کمتر به مسائل خاص جنسیتی توجه دارد.

**بررسی تحول معنایی واژهٔ «آینه» در شعر شاملو**

هژمونی فکری بیشتر هنرمندان، شاعران و نویسندگان ایران از سال‌های ۱۳۲۰ تا اواخر دورهٔ پهلوی، زیر چتر اندیشه‌های چپ قرار داشت و اکثر آنان از اعضای فعال حزب توده بودند. نظام فکری چپ‌گرایانه در افکار روشنفکران آن زمان چنان نفوذی داشت که این افراد، خود و آثارشان را وقف تبلیغ آن آرمان می‌کردند (فراشاهی نژاد، ۱۳۹۸، ص. ۲۰). پیوند شاملو و اشعارش با نظام فکری سیاسی رایج آن زمان به حدی است که می‌توان از روی مضمون‌های شعری او، حتی به دگرگونی‌های فضای روشنفکری آن دوره پی‌برد. با خواندن مجموعه‌های شعر شاملو درمی‌یابیم که زمینهٔ اصلی شعرهای او را عواطف ناشی از تأثرات اجتماعی رقم می‌زند و اگر او را شاعری متعهد و اجتماعی می‌خوانیم این اجتماعی بودن بیشتر جبری است تا اختیاری. درواقع جبر تجربه‌ها و درگیری‌های خاص او با زندگی است که زمینهٔ اصلی را برای بروز عواطف اجتماعی در شعر او مهیا می‌کند؛ درواقع صمیمیت ملموسی که در شعرهای شاملو موج می‌زند نتیجهٔ همنوایی و یگانگی وی با تجربه‌هایی از آن اوست (پورنامداریان، ۱۳۷۴، ص. ۸۵).

از منظر هستی‌شناختی، شاملو با عینک مارکسیستی به واقعیت‌های جهان بیرون همچون طبیعت، جامعه، فرهنگ و اقتصاد می‌نگریست و شبکهٔ واژگان شاملو نیز نشانگر غلبهٔ نظام فکری چپ بر تفکر شعری اوست و سمبولیسم شعر او، سمبولیسم آشکار اجتماعی و سیاسی است. (مختاری، ۱۳۸۷، ص. ۱۳۷). نگاه شاملو همیشه رو به انسان است و واژه‌های دیگر را حول محور انسان بکار می‌برد. او واقعیت‌های بیرونی جهان هستی را در قالب برابری‌خواهی، ظلم‌ستیزی و مبارزه‌جویی معنا می‌کند؛ بر این اساس درون‌مایهٔ اصلی شعر او، مبارزهٔ انسان و بازپس‌گیری آزادی اوست و تحول معنایی واژگان شعر شاملو، در حقیقت از تحول انسان برای آگاهی سیاسی‌اش در راستای مبارزه‌جویی دائمی تا تحقق آزادی از نوع رسیدن به جامعهٔ پرولتاریایی نشأت می‌گیرد.

«آینه» در شعر شاملو از واژه‌های پربسامدی است که گاه در معنای عینی و متعارف خود بکار می‌رود، به‌عنوان وسیله‌ای که تصویر را منعکس می‌کند و یا منبع روشنایی و انعکاس نور است:[۱]

کدبانوی بی‌حوصله
آینه را
با غفلتی از سر دلسردی
بر لب رف نهاد (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۵۲۴).

یکی بیش نیست

گرچه صفی بی‌انتها را ماند

تداوم انعکاسی در آیینه‌های رودررو پنداری (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۹۳۰).

اما آنجا که واژهٔ «آینه» در جهان شعری شاملو دچار تحول معنایی می‌شود، در ابتدا معانی متعدد و متفاوتی می‌پذیرد؛ چراکه استعاره قابل تأویل به مفاهیم متعدد و متنوع است و آنچه ذهن خواننده را به مفهوم موردنظر شاعر نزدیک می‌کند، یکی زمینهٔ عمومی و کلی شعر است و دیگری آشنایی خواننده به جهان‌بینی و جو ذهنی و عاطفی شاعر. بسیاری از شعرهای شاملو به‌خصوص در دوره‌های خفقان و استبداد مملو از این استعاره‌ها است. گاهی با آنکه در یک شعر ارادهٔ معنی حقیقی کلمات نیز ممکن است، اما از طریق تأویل، استعاره‌ها و رمزها راه به معنی دیگری می‌برند (پورنامداریان، ۱۳۷۴، ص. ۲۱۳) به‌عنوان‌مثال در سطرهای زیر که از شعرهای مختلف و دفترهای متفاوتی انتخاب شده‌اند، به نظر می‌رسد که آینه مابازای روشنایی، زلالی، پاکی، صداقت، صمیمیت و راستی است:[۲]

در فراسوی مرزهای تنت تو را دوست می‌دارم

آینه‌ها و شب‌پره‌های مشتاق را به من بده

روشنی و شراب را (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۴۹۹).

تو از خورشیدها آمده‌ای

تو از آینه‌ها و ابریشم‌ها آمده‌ای (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۳۸۹).

یا در سطر زیر آینه در معنای منعکس‌کنندهٔ خوبی و بدی بکاررفته است:

خوکرده‌اید و دیگر

راهی به‌جز این‌تان نیست

که از بد و خوب

همچنان هر چیز را آینه‌ای کنید (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۵۷۴).

اما آنجا که آینه در شعر شاملو به تشخص معنایی می‌رسد و با بسامد زیاد در دفترهای شعرش تکرار می‌شود، به‌مثابه انسان است؛ در ابتدا انسان در معنای عام آن که یا خودِ شاعر است یا معشوق اوست، اما تصویر او از آینه تا آخرین دفتر شعرش به‌تدریج کامل و تبدیل می‌شود به انسانی صیقل‌خورده، کامل و آمادهٔ رسیدن به آزادی که ازقضا گاه عاشق است و گاه معشوق، و گاه از میان انبوه آدم‌ها مبعوث می‌شود و به شهادت می‌رسد:[۳]

تا در آیینه پدیدار آیی

عمری دراز در آن نگریستم (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۴۹۸).

خسته خسته

از راه‌کوره‌های تردید می‌آیم

چون آینه‌ای از تو لبریزم (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۲۱۶).

و در شعر زیر خود را آینه‌ای می‌داند که از دلبستگی به تصویرهایی که در آن منعکس‌می‌شود، آزاد است؛ درواقع هیچ تصویری در آن ماندگار نیست و آینه تنها تصاویر را تکثیر می‌کند:

آزاد و رها همچون آینه‌ای که تکثیرت می‌کند (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۸۰۹).

و در شعری دیگر انسان را به‌مثابه آینه‌ای تلقی می‌کند که باید در آن بنگرد تا بتواند از هستی خودآگاهی یابد:

و حضور گرانبهای ما

هر یک

چهره در چهرهٔ جهان

این آینه‌ای که از بود خود آگاه نیست مگر آن دم که در او نگرد (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۸۳۱).

شاملو پیش ازآنکه خود را شاعر بخواند، در قامت پیامبر روشنفکری که وظیفه‌اش آگاه‌سازی خلق یا توده‌هاست ظاهر می‌شود. او در شعر زیر با بکاربردن ترکیب «جنگل آینه‌ها» برای تودهٔ مردم، بار سیاسی اندیشه‌اش و گفتمان مسلط روشنفکری زمانهٔ خود را به تصویر می‌کشد:

جنگل آینه‌ها به هم درشکست

و رسولانی خسته بر این پهنهٔ نودید فرود آمدند...

جنگل آینه‌ها فروریخت

و رسولان خسته به تبار شهیدان پیوستند (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۴۶۴).

در شعر دیگری از شاملو، مفاهیم علم فیزیک پا به عرصهٔ شعر می‌گذارند. علم به این اصل که وقتی دو آینهٔ تخت در مقابل یکدیگر گذاشته شود، بی‌نهایت تصویر ایجاد می‌کند و استفاده از آن در شعر شاملو، معنایی جدید از آینه خلق و فضای تازه‌ای در شعر معاصر ایجاد کرده است. عاشق، آینه‌ای است که در برابر آینهٔ معشوق قرار می‌گیرد تا بی‌نهایت بار تصویر او را تکثیر کند و از او ابدیتی بسازد که در هستی‌اش جاودانه شود. اگر مولانا عشق را آینه می‌دانست، شاملو عاشق و معشوق را به‌مثابه دو آینه می‌داند که با هم تصویری ابدی می‌سازند:

چراغی در دست، چراغی در دلم

زنگار روحم را صیقل می‌زنم
آینه‌ای در برابر آینه‌ات می‌گذارم
تا با تو
ابدیتی بسازم (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۳۹۰).

یا در سطر زیر معشوق، آینهٔ عاشق است؛ آینه‌ای شفاف و صمیمی که می‌تواند حقیقت ما را به خودمان نشان دهد:

انسانی در کنار من
تا به دست‌های انسان‌ها نگاه کنم
انسانی در کنارم
آینه‌ای در کنارم
تا در او بخندم
تا در او بنگرم (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۲۳۱).

دربارهٔ ذهنیت و جهان فکری شاملو نباید او را صرفاً مارکسیست بدانیم؛ چراکه او در درجهٔ اول یک اومانیست بود، آنچه شاملو به شعر فارسی بخشیده است گسترش بی‌نهایت اندیشهٔ اومانیستی است که از مشروطیت آغاز شده و در شعر او به اوج می‌رسد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰، ص. ۵۳۰) و اومانیسم عبارت است از شیوه‌ای فکری که شخصیت انسان و شکوفایی کامل او را بر همه‌چیز مقدم می‌شمرد. براساس اصول این مکتب هر فرد باید قادر به تعیین مسیر خود و دستیابی به خودآگاهی باشد. انسان به معنای واقعی خالق خویش است و باید معیارهای خود را به وجود آورد، هدف‌های خود را تعیین کند و راه را به سوی آن‌ها بگشاید. با چنین طرز فکری است که درنهایت در شعر «در آستانه»، آینه را در معنای انسانی بکار می‌برد که پس از زیستنِ تمامِ تجربه‌ها باید از آستانه گذر کند. انسانی که خود بدل به آینه‌ای شده نیک‌پرداخته و تراش‌خورده، که پیش از گذر از آستانه می‌تواند در خود بنگرد و از آراستگی خود قبل از ورود به جهانی والاتر و برتر مطمئن شود. درواقع شاملو انسان را در آخرین گامِ تکامل و در بهترین و آراسته‌ترین شکل ممکن، آینه‌ای می‌داند صیقل‌خورده و شفاف که می‌تواند در خود نظر کند؛ یعنی خود عیار آراستگی و زیبایی خود باشد:

کوتاه است در
پس آن به که فروتن باشی
آیینه‌ای نیک‌پرداخته توانی بود

آنجا

تا آراستگی را

پیش از درآمدن

در خود نظر کنی (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۹۷۱)

حال همان‌طور که در مقدمه شرح داده شد، با استفاده از نظریهٔ استعاره‌های مفهومیِ جرج لیکاف و مارک جانسون نگاشت‌های استعاری را که با واژهٔ آینه در شعر شاملو شکل گرفته است، تعیین و سپس حوزه‌های مبدأ و مقصد این نگاشت‌ها را بررسی می‌کنیم تا دریابیم که در شعر هر شاعر چه مفاهیم انتزاعی و نامحسوسی به‌وسیلهٔ واژهٔ آینه عینی و محسوس شده‌اند. سپس از طریق این نگاشت‌ها مقایسه‌هایی را بین فروغ و شاملو براساس استعارهٔ آینه انجام خواهیم داد. طبق تحلیل‌هایی که شرح آن‌ها گذشت، در شعر شاملو با نگاشت‌های استعاری «من آینه هستم»، «تو آینه هستی»، «ما آینه هستیم»، «عاشق آینه است»، «معشوق آینه است»، «انسان آینه است»، «پاکی آینه است»، «صمیمیت آینه است»، «روشنایی آینه است»، «شفافیت آینه است» و «نیک و بد آینه است» مواجهیم که حوزه‌های مبدأ و مقصد این نگاشت‌های استعاری به شرح زیر است:

**«جدول شمارهٔ یک»**

| نگاشت استعاری. | شکل نگاشت | حوزهٔ مبدأ | حوزهٔ مقصد |
|---|---|---|---|
| من آینه هستم. | من← آینه | آینه | من |
| تو آینه هستی. | تو ← آینه | آینه | تو |
| ما آینه هستیم. | ما← آینه | آینه | ما |
| عاشق آینه است. | عاشق← آینه | آینه | عاشق |
| معشوق آینه است. | معشوق← آینه | آینه | معشوق |
| انسان آینه است. | انسان← آینه | آینه | انسان |
| پیشانیِ معشوق آینه است. | پیشانیِ معشوق← آینه | آینه | پیشانیِ معشوق |
| پاکی آینه است. | پاکی← آینه | آینه | پاکی |
| صمیمیت آینه است. | صمیمیت← آینه | آینه | صمیمیت |
| روشنایی آینه است. | روشنایی← آینه | آینه | روشنایی |
| شفافیت آینه است. | شفافیت← آینه | آینه | شفافیت |

| نگاشت استعاری. | شکل نگاشت | حوزهٔ مبدأ | حوزهٔ مقصد |
|---|---|---|---|
| نیک و بد آینه است. | نیک و بد← آینه | آینه | نیک و بد |

**«جدول شمارهٔ دو: استعاره‌های مفهومی آینه در شعر فروغ»**

| شماره | سطر | استعاره مفهومی | توضیحات |
|---|---|---|---|
| ۱* | پیشانی‌ات آینه‌ای بلند است. | پیشانیِ معشوق آینه است.<br>*انسان آینه است. | - |
| ۲* | در سینه‌اش دو ماهی و در دستش آینه. | پاکی و راستی آینه است.<br>معشوق آینه است.<br>*انسان آینه است. | صاف و شفاف و روراست مثل آینه بود.<br>یا مثل آینه حقیقت من را به خودم نشان می‌داد. |
| ۳* | تو از خورشیدها آمده‌ای/ تو از آینه‌ها و ابریشم‌ها آمده‌ای. | روشنایی آینه است.<br>معشوق آینه است.<br>انسان آینه است. | مثل آینه روشن و شفافی و حقیقت من را به خودم نشان می‌دهی. |
| ۴ | خوکرده‌اید و دیگر/ راهی به‌جز اینتان نیست/ که از بد و خوب همچنان هر چیز را آینه‌ای کنید. | بد و نیک آینه است. | - |
| ۵ | در آینه و مهتاب و بستر می‌نگریم/ در دست‌های یکدیگر می‌نگریم/تا دروازه/سرود آرامش انگیزش را/در سکوتی ممتد/مکرر کند. | صمیمیت آینه است. | - |
| ۶* | این طلسم کهنه کلیدش به مشت توست/ با کس مپیچ بیهده/آیینه‌ای بجوی. | تو آینه هستی.<br>انسان آینه است. | |
| ۷* | کنار من قلبت آینه‌ای نبود/ کنار من قلبت بشری نبود. | قلب معشوق آینه است.<br>انسان آینه است. | - |
| ۸* | در فراسوی مرزهای تنت تو را دوست دارم/ آینه‌ها و شب‌پره‌های مشتاق را به من بده/ روشنی و شراب را. | روشنایی آینه است.<br>معشوق آینه است.<br>انسان آینه است. | آینه استعاره از روشنایی، زلالی و صداقت است.<br>یا |

| شماره | سطر | استعاره مفهومی | توضیحات |
|---|---|---|---|
| | | | معشوق مانند آینه‌ای است که حقیقت ما را به ما نشان می‌دهد. |
| ۹ | عصمت به آینه نفروش/ که فاجران نیازمندترانند. | پاکی آینه است. | عصمت خود را در برابر پاکان به نمایش مگذار چراکه بدکاران بیشتر به آن نیازمندند. |
| ۱۰ | یکی کودک بودن در لحظهٔ غرش آن توپ آشتی/ و گردش مبهوت سیب سرخ بر آیینه. (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۹۸۵) | شفافیت آینه است. | احتمالاً شاملو به سیب و آینهٔ سفرهٔ هفت‌سین اشاره می‌کند و آینه در اینجا می‌تواند نماد نوشدن، شفافیت و تجدید زندگی باشد. |
| ۱۱ | به گوهر مراد/ به نوکردن ماه/ بربام شدم/ با عقیق و سبزه و آینه. | روشنایی آینه است. | آینه استعاره از روشنایی، زلالی و صداقت است. |
| *۱۲ | و مرا به خفت از خویش تاب نظر کردن در آینه نبود. | *من آینه هستم.<br>انسان آینه است. | از شدت شرم نمی‌توانستم در خود بنگرم. |
| *۱۳ | چون آینه‌ای از تو لبریزم. | *من آینه هستم.<br>انسان آینه است. | - |
| *۱۴ | تا در آیینه پدیدار آیی/ عمری دراز در آن نگریستم. | عاشق آینه است<br>انسان آینه است<br>*من آینه هستم. | - |
| *۱۵ | آزاد و رها همچون آینه‌ای که تکثیرت می‌کند. | *من آینه هستم.<br>انسان آینه است. | - |
| *۱۶ | و حضور گرانبهای ما/ هر یک چهره در چهرهٔ جهان/ این آینه‌ای که از وجود خود واقف نیست مگر آندم که در آن نگرد. | ما آینه هستیم.<br>انسان آینه است.<br>*من آینه هستم. | - |
| *۱۷ | جنگل آینه‌ها در هم شکست. | تودهٔ مردم جنگل آینه‌اند.<br>انسان آینه است. | - |

| شماره | سطر | استعاره مفهومی | توضیحات |
|---|---|---|---|
| *۱۸ | آینه‌ای در برابر آینه‌ات می‌گذارم تا با تو ابدیتی بسازم. | عاشق آینه است<br>معشوق آینه است.<br>انسان آینه است.<br>*من آینه هستم. | - |
| *۱۹ | انسانی در کنارم/ آینه‌ای در کنارم/ تا در او بخندم/ تا در او بنگرم. | معشوق آینه است.<br>انسان آینه است. | - |
| *۲۰ | آینه‌ای نیک‌پرداخته خواهی بود/ آنجا/ تا آراستگی را/ پیش از درآمدن/ در خود نظر کنی. | تو آینه هستی.<br>انسان کامل آینه است. | |

جدول شمارهٔ دو شامل تمام استعاره‌هایی است که در شعر شاملو نو معنی هستند و در آن‌ها واژهٔ آینه دچار تحول معنایی شده است. داده‌های این جدول نشان می‌دهد که پانزده مورد از بیست مورد ذیل استعارهٔ «انسان آینه است» قرار می‌گیرد که به‌صورت سطرهای ستاره‌دار در جدول نمایانده شده‌اند و از پنج موردِ باقیمانده، آینه در معنای روشنی و نور، پاکی، شفافیت، صمیمیت و راستی و یک مورد در معنای منعکس‌کنندهٔ نکوبد به‌کاررفته است. بنابراین بسامد واژهٔ آینه در معنای انسان یا انسان کامل از سایر مفاهیم بیشتر است و همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد آنجا که واژهٔ آینه در شعر شاملو به تشخص می‌رسد در معنای انسان بکار می‌رود. گاه نیز عضوی از انسان را به‌مثابه آینه می‌داند، مثلاً پیشانی یا قلبش را که با مجاز جزء به کل می‌توان آن را ذیل استعارهٔ «انسان آینه است» قرار داد. زیرا اگر قلبِ معشوق آینهٔ عاشق باشد چنان است که گویی معشوق، آینهٔ عاشق است و استعارهٔ «معشوق آینه است» را نیز شاملو چند بار در سطرهای دیگر بکار برده است.

## بررسی تحول معنایی واژهٔ «آینه» در شعر فروغ

فروغ برخلاف شاملو و بسیاری از شاعرانی که در انگارهٔ فکری حزب توده آثار خود را عرضه و در این چارچوب، تحولات اجتماعی و سیاسی را معنا می‌کردند، در بند قالب فکری خاصی نمی‌ماند؛ درواقع او به‌نوعی شعر محض گرایش دارد، بی‌آنکه اندیشهٔ قبلیِ مشخصی مسیر خیال و ذهن او را رهنمونی کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰، ص. ۲۳۱). تحول اجتماعی در شعر او نه از طریق مبارزهٔ مسلحانه و نه از نوع چریکی و کمونیستی که از طریق اصلاحات،

تغییر نگرش‌های فکری و ایجاد آگاهی در عرصه‌های گوناگون اجتماع امکان‌پذیراست. شعر او گویای تفکر چندبعدی و لایه‌لایه‌ای است که گاه، رگه‌هایی از اندیشهٔ اگزیستانسیالیستی و پدیدارشناختی در آن دیده می‌شود و گاه رگه‌ای از اندیشهٔ پسامدرنیته. در بطن جامعهٔ آن‌روز، بافت سنتی در جدال با مدرنیته، خواهان بازپس‌گیری قدرت گذشتهٔ خود و مانع‌افکنی در برابر آن بود. در چنین شرایطی، فروغ با دلهرهٔ وجودی یا اگزیستانسیالستی، یک گام از مدرنیته فراتر می‌رود و با تفکری ساختارشکنانه از نوع پسامدرنی، از سنت ارتجاعی فاصله می‌گیرد. به‌عنوان‌مثال، در شعر زیر که از اولین شعرهای او و در مجموعهٔ دیوار است، با بکارگیری واژهٔ «آینه» در معنای متعارفش، سرگشتگیِ هستی‌شناختی و هم‌زمان بیزاری از سنت و حقیرشدگی خود در درون آن را بیان می‌کند:

هر دم از آیینه می‌پرسم ملول
چیستم دیگر به چشمت چیستم؟
لیک در آیینه می‌بینیم که وای
سایه‌ای هم زآنچه بودم نیستم (فرخزاد، ۱۳۹۶، ص. ۱۲۳).

نکتهٔ مهم آنکه پسامدرنیسم شعر فروغ از نوع کنارنهادن خرد، ابتذال حقیقت و ضدیت محض با فراروایت‌ها یا به‌نوعی درغلتیدن به دامان نئومارکسیسم یا مارکسیسم نیست، بلکه فروپاشی ساختارهای کهنهٔ سنت است. فروغ نه فمینیست است و نه شعرش را در خدمت اندیشه‌های فمینیستی و ضد مرد قرار می‌دهد. او به کل جامعه نظر دارد که زنان جزئی از آن هستند. منطق شعر او، منطق حسی است که با نحله‌های فلسفی یا گرایش‌های سیاسی و اجتماعی زمانه‌اش همچون مارکسیسم همخوانی ندارد (مختاری، ۱۳۸۷، ص. ۵۶۱). می‌توان انگارهٔ فکری فروغ را ترکیبی از پدیدارشناسی، اگزیستانسیالیسم، لیبرالیسم و پسامدرنیسم معرفی کرد؛ اگرچه همان‌طور که اشاره شد، او پیرو مکتب فکری خاصی نیست و هرگز آن تعصب یا ارتدوکس مکتبی شاملو را که برای کمونیسم–سوسیالیسم داشت، ندارد. فروغ با رنج انسان زمانه‌اش همذات‌پنداری می‌کند. او از مسئولیت سنگین انسان بودن و اضطراب ناشی از پذیرش این مسئولیت آگاه است. بااین‌حال، مسئولیت هستی‌مندی و زندگی‌کردن بسان انسان را می‌پذیرد و در اینجاست که عناصر فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم در شعرش هویدا می‌شود. او می‌کوشد که مسئولیت زندگی را با همهٔ زیبایی‌ها و زشتی‌هایش و فرجام آن را که مرگ است، پذیرا باشد و در آخرین شعر دفتر عصیان، خود بدل به آینه‌ای می‌شود که بود و نبود زندگی را بیابد و بنماید (نیکبخت، ۱۳۸۰، ص. ۲۹):

آه، ای زندگی من آینه‌ام

از تو چشمم پر از نگاه شود
ورنه گر مرگ بنگرد در من
روی آیینه‌ام سیاه شود (فرخزاد، ۱۳۹۶، ص. ۲۳۱).

این اولین شعر فروغ است که در آن «آینه» در معنای قاموسی آن بکار نرفته و دچار تحول معنایی شده است. در بحث «آینه» در شعر کلاسیک دیدیم که مولانا نیز در بیتی خود را «آینه» می‌داند:

آینـــه‌ام، آینـــه‌ام مـــرد مقـــالات نـــیم دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما

در این بیت مولانا با نگاهی عرفانی خود را آینه‌ای می‌داند که مظهر شهود است، اما آینه‌بودن در شعر فروغ با آینه‌بودن در شعر مولانا تفاوت‌های معنایی بنیادین دارد. فروغ در ابتدا «آینه» را در معنای انسانی بکار می‌برد که بود و نبود زندگی را بازمی‌تاباند، اما به‌تدریج این معنا را کامل می‌کند و در «تولدی دیگر» آینه را در مفهوم انسانی بکار می‌برد که به خودآگاهی رسیده است. او درواقع تشخص ویژه‌ای به «آینه» می‌دهد و یک گام فراتر می‌گذارد و از «آینه» به‌مثابهٔ جزئی بدنمند از هستی انسان رونمایی می‌کند. بدین‌معنا که «آینه» همچون گوش، پا یا سایر اعضای بدن، بخشی از کلیّت انسان است نه آنکه بخشی از او شبیه به «آینه» باشد. این رفتارِ زبانی فروغ را می‌توان نوعی فراساختارشکنی از شعر نو دانست. فروغ به آینه که یک شیء روزمرهٔ عادی است، تشخصی تازه می‌بخشد و آن را معادل ابژکتیو و بدنمند آگاهی انسان قرار می‌دهد:[۴]

حق با شماست
من هیچگاه پس از مرگم جرأت نکرده‌ام که در آیینه بنگرم (فرخزاد، ۱۳۹۶، ص. ۲۸۸).

یا:

چه مهربان بودی ای یار
ای یگانه‌ترین یار
چه مهربان بودی وقتی دروغ می‌گفتی
چه مهربان بودی وقتی که پلک‌های آینه‌ها را می‌بستی (فرخزاد، ۱۳۹۶، ص. ۳۲۹).

که بستن پلک‌های آینه‌ها می‌تواند به معنای انکار حقیقت و بستن راهِ آگاهی شاعر باشد. او در آخرین دفترش «ایمان بیاوریم...» نیمهٔ گمشده‌اش را در آینهٔ وجودش می‌بیند که البته او نیز خود تجسم و بدنمندی آینه است؛ یعنی هم خودش و هم نیمهٔ گمشده‌اش را آینه می‌نامد.

و آن کس که نیمهٔ من بود به درون نطفهٔ من بازگشت

و من در آینه می‌دیدمش که مثل آینه پاکیزه بود و روشن بود

و ناگهان صدایم کرد

و من عروس خوشه‌های اقاقی شدم (فرخزاد، ۱۳۹٦، ص. ۳۲٦).

و سرانجام در همین دفتر نام نجات‌دهنده‌اش را از «آینه» می‌پرسد، گویی گفتگویی دیالکتیک با تصویر خود در آینهٔ وجودش دارد که آزادی را در خودآگاهی و داشتن درک درست از خویشتن و از هستی می‌داند:

از آینه بپرس

نام نجات‌دهنده‌ات را

آیا زمین که زیر پای تو می‌لرزد

تنهاتر از تو نیست (فرخزاد، ۱۳۹٦، ص. ۳۳۸).

در اینجا آینه انسانی است که به خودآگاهی رسیده است و نجات‌دهنده همانا آگاهی و آزادی است که رویاروی سنت قرارمی‌گیرد. آزادی برای فروغ معنایی متفاوت از شعر شاملو دارد که او را در این راه شاخص و متمایز می‌سازد؛ بدین‌معنا که او به رهایی در آزادی با مفهوم لیبرتی باور دارد نه آزادشدن توده‌ها که مدنظر شاملو بود. درواقع فروغ در شعرش هرلحظه مشغول دگردیسی است، او این تحول درونی را با تحول معنایی واژگانی همچون «آینه» پیوند می‌زند. او گاه آینه را نه به‌عنوان ابژه‌ای مصرفی و خارج از خود بلکه به‌عنوان سوژه و جزئی از کلیت انسان که مسیرِ شدن و آگاهی‌اش را نشان می‌دهد، درنظرمی‌گیرد.

بنابراین در شعر فروغ با نگاشت‌های استعاری «من آینه هستم»، «ما آینه هستیم»، «معشوق آینه است»، «شفافیت و صداقت آینه است» و «انسان آینه است» مواجهیم؛ ازآنجاکه حوزه‌های مبدأ و مقصد این نگاشت‌ها در شعر شاملو موردبررسی قرار گرفته است، از تکرار آن خودداری می‌کنیم.

**جدول شمارهٔ سه: استعاره‌های مفهومیِ آینه در شعر فروغ**

| شماره | سطر | استعاره مفهومی | توضیحات |
|---|---|---|---|
| ۱* | آه، ای زندگی من آینه‌ام/ از تو چشمم پر از نگاه شود/ ورنه گر مرگ بنگرد در من/ روی آیینه‌ام سیاه شود. | *من آینه هستم.<br>انسان آینه است | - |

| شماره | سطر | استعاره مفهومی | توضیحات |
|---|---|---|---|
| *۲ | در دیدگان آینه‌ها گویی/ حرکات و رنگ‌ها و تصاویر/ وارونه منعکس می‌گشت. | انسان آینه است. | تصویر همهٔ چیزها در دیدگان انسان‌ها وارونه بود. |
| *۳ | حق با شماست/ من هیچگاه پس از مرگم/جرأت نکرده‌ام که در آیینه بنگرم. | *من آینه هستم.<br>انسان آینه است. | من هیچگاه جرأت نکرده‌ام در خویش نظر کنم. |
| *۴ | آینه‌ها به هوش‌می‌آیند/ و شکل‌های منفرد و تنها/ خود را به اولین کشالهٔ بیداری/ و به هجوم مخفی کابوس‌های شوم/تسلیم می‌کنند. | انسانِ هوشیار آینه است. | - |
| *۵ | تمام روز در آیینه گریه می‌کردم/ بهار پنجره‌ام را/ به وهم سبز درختان سپرده بود. | *من آینه هستم.<br>انسان آینه است. | تمام روز با خودم گریه می‌کردم. |
| *۶ | سفر حجمی در خط زمان/ و به حجمی خط خشک زمان را آبستن کردن/ حجمی از تصویری آگاه/ که ز مهمانی یک آینه برمی‌گردد. | انسانِ آگاه آینه است. | - |
| ۷ | در آستانهٔ فصلی سرد/ در محفل عزای آینه‌ها/ و اجتماع سوگوار تجربه‌های پریده‌رنگ. | شفافیت آینه است.<br>صداقت آینه است. | در این شعر آینه‌ها که باید شفاف و بازتاب‌دهندهٔ حقیقت باشند، سوگوارند و حقیقت را منعکس نمی‌کنند. |
| *۸ | و آن‌کسی که نیمهٔ من بود به درون نطفهٔ من بازگشت/ و من در آینه می‌دیدمش/که مثل آینه پاکیزه بود و و روشن بود. | معشوق آینه است.<br>*من آینه هستم.<br>انسان آینه است. | - |

| شماره | سطر | استعاره مفهومی | توضیحات |
|---|---|---|---|
| *۹ | چه مهربان بودی وقتی دروغ می‌گفتی/ چه مهربان بودی وقتی پلک‌های آینه‌ها را می‌بستی. | *منِ آگاه آینه است.<br>انسان آینه است. | چه مهربان بودی حتی وقتی که با دروغ چشمان حقیقت را می‌بستی (آگاهی را از من می‌گرفتی). |
| *۱۰ | از آینه بپرس/ نام نجات دهنده‌ات را. | انسان آگاه آینه است.<br>*من آینه هستم. | چون این جمله را خطاب به خودش می‌گوید، می‌تواند ذیل استعارهٔ «من آینه هستم» قرارگیرد. |
| *۱۱ | همه می‌ترسند اما من و تو/ به چراغ و آب و آینه پیوستیم. | روشنایی آینه است.<br>*ما آینه هستیم.<br>انسان آینه است. | چون می‌گوید ما به آینه پیوستیم پس می‌تواند ذیل استعارهٔ «ما آینه‌ایم» قرارگیرد. |
| *۱۲ | تو با چراغ‌هایت می‌آمدی/ وقتی بچه‌ها می‌رفتند/و خوشه‌های اقاقی می‌خوابیدند/ و من در آینه تنها می‌ماندم. | *من آینه هستم.<br>انسان آینه است. | من با خودم تنها می‌ماندم. |

جدول شمارهٔ سه شامل تمام استعاره‌هایی است که در شعر فروغ نومعنی هستند و در آن‌ها واژهٔ آینه دچار تحول معنایی شده است. در این جدول از دوازده استعاره، در ده مورد آینه مابازای انسان و یا انسانِ آگاه است. که به‌صورت سطرهای ستاره‌دار نشان داده شده‌اند (در کنار شمارهٔ سطرها ستاره گذاشته‌شده‌است) و در هشت مورد از این ده مورد استعارهٔ «*من آینه هستم» را بکار برده‌است، بنابراین همان‌طور که پیشتر نیز گفته شد فروغ پس از استفادهٔ مکرر از این واژه در معنای قاموسی آن به‌تدریج معنای آن را کامل می‌کند و آنجا که آینه در شعر فروغ به تشخص می‌رسد این واژه در مفهوم انسانی بکار می‌رود که به خودآگاهی رسیده است.

**نتیجه**

در بررسی تحول تدریجی معنی واژهٔ آینه از شعر کلاسیک به شعر معاصر دیدیم که در شعر کلاسیک به خاطر خفقان حاکم، کندبودن روند تغییرات اجتماعی و سیاسی، نداشتن دسترسی سریع به اطلاعات و پایین بودن شتاب تحولات معنایی، معنای تازه، گاه تا سده‌ها مورداستفادهٔ شاعران قرار می‌گیرد، تا جایی که در شعر شاعران به‌صورت یک مفهوم رایج و سنت ادبی درمی‌آید، اما در شعر معاصر به دلیل شتاب تغییرات سیاسی و اجتماعی و بالارفتن سطح آگاهی

انسان مدرن، تحول معنایی گاه از شاعری به شاعر دیگر قابل‌مشاهده است. انسان مدرن دغدغه‌های وجودی مشترک بشری را به شکل تازه‌ای تجربه و تعبیر می‌کند و با توجه به تجربهٔ زیسته و وضعیت اجتماعی خاص خود با آن مواجه می‌شود. در شعر فروغ و شاملو، آینه به‌مثابه انسان است. اما انسانِ این دو شاعر به لحاظ معرفتی کاملاً متفاوتند. انسان در شعر شاملو انسانی اجتماعی، مبارزه‌جو و آزادی‌خواه در معنای اومانیستی و مارکسیستی آن است، اما انسان در شعر فروغ بیشتر دغدغه‌های وجودی و اگزیستانسیالیستی دارد. هنگامی‌که فروغ آینه را مابازای منِ آگاه خود درنظرمی‌گیرد، آزادیِ خود را در آگاهی از درک مسئولیت سنگین زندگی، شناخت معنای آن و رهایی از نیستی و زوال سنت هزارساله، معنا می‌کند. بنابراین آگاهی و آزادی برای فروغ معنایی متفاوت از شاملو دارد، بدین معنا که او به رهایی در آزادی با مفهوم لیبرتی باوردارد نه آزادشدن توده‌ها که مدنظر شاملو است. همان‌طور که گفته شد آینه در شعر هر دو شاعر مابازای انسان است، اما انسانِ آگاه فروغ با انسانِ رشدیافتهٔ شاملو با توجه به جهان فکری این دو شاعر کاملاً متفاوت است. از طرفی با مقایسهٔ استعاره‌های بکار رفته در شعر این دو شاعر درمی‌یابیم که بسامد استعاره‌های نومعنی که با واژهٔ آینه ساخته‌شده در شعر شاملو بیش از فروغ است. در این میان استعارهٔ «انسان آینه است» در شعر هر دو شاعر از بالاترین بسامد برخوردار است و ازاین‌رو می‌گوییم آینه در شعر هر دو شاعر به‌مثابه انسان است. قابل‌ذکر است که در شعر فروغ بسامد استعارهٔ «من آینه هستم» بیشتر از شاملو است. فروغ در هشت مورد از دوازده مورد استعارهٔ «من آینه هستم» را بکار گرفته، درحالی‌که شاملو در شش مورد از بیست مورد از این استعاره بهره برده است و چنین به نظر می‌رسد که دلبستگی و صمیمیت فروغ با آینه بیشتر است.

## پی‌نوشت

۱. بقیه موارد ازاین‌قرارند:

امیرزاده‌ای تنها/ با تکرار چشم‌های بادام تلخش/ در هزار آینهٔ شش‌گوش کاشی (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۷۹۲).

نه/ این برف را سر بازایستادن نیست/ برفی که بر ابروی و به موی ما می‌نشیند/ تا در آستانهٔ آیینه چنان در خویشتن نظر کنیم/ که به وحشت/ از بلند فریادوارگداری/ به اعماق مغاک/ نظر بردوزی (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۶۶۵).

۲. سطرهای دیگری از شاملو:

به گوهر مراد/ به نوکردن ماه/ بربام شدم/ با عقیق و سبزه و آینه (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۷۴۲).

در آینه و مهتاب و بستر می‌نگریم/ در دست‌های یکدیگر می‌نگریم/ تا دروازه/ سرود آرامش انگیزش را/ در سکوتی ممتد/ مکرر کند (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۳۷۷).

در سینه‌اش دو ماهی و در دستش آینه (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۳۳۷).

عصمت به آینه نفروش/ که فاجران نیازمندترانند (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۸۴۰).

۳. موارد مشابهی از شاملو:

و مرا/ به خفت از خویش/ تاب نظر کردن در آینه نبود (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۶۲۵).

پیشانی‌ات آینه‌ای بلند است/ تابناک و بلند/ که خواهران هفت‌گانه در آن می‌نگرند/ تا به زیبایی خویش دست یابند (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۴۹۷).

این طلسم کهنه کلیدش به مشت توست/ با کس مپیچ بیهده/ آیینه‌ای بجوی (شاملو، ۱۴۰۰، ص. ۳۱۸).

۴. سطرهای دیگری از فروغ:

تمام روز در آیینه گریه می‌کردم/ بهار، پنجره‌ام را به وهم سبز درختان سپرده بود/ تنم به پیلهٔ تنهاییم نمی‌گنجید (فرخزاد، ۱۳۹۶، ص. ۲۹۳).

سفر حجمی در خط زمان/ و به حجمی خط خشک زمان را آبستن‌کردن/ حجمی از تصویری آگاه/ که زمهمانی یک آینه برمی‌گردد (فرخزاد، ۱۳۹۶، ص. ۳۲۰).

## کتابنامه


بازگیر، م. (۱۴۰۰).رمز و اسطورهٔ آینه در شعر سنایی. فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی. دورهٔ ۱۲. ش ۲۷. صص ۳۰-۱۵.

براهنی، ر. (۱۳۸۰). طلا در مس. ج ۱. تهران: نگاه

بیدل دهلوی، ع. (۱۳۶۸). دیوان مولانا بیدل دهلوی. تصحیح خال محمد خسته. تهران: فروغی.

پورنامداریان، ت. (۱۳۷۴). سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو). تهران: چشم‌وچراغ.

زیپولی، ر. (۱۳۴۶). آینه در شعر فرخی، سعدی و حافظ. تهران: فردوس.

سارتر، ژ. پ. (۱۳۸۸). ادبیات چیست؟. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی. چ ۸. تهران: نیلوفر.

سلیمان زاده، ل.، و شادمنان، م.، و آریان، ح. (۱۳۹۸).تحلیل استعاری آب و آیینه در اشعار بیدل. فصلنامهٔ زیبایی‌شناسی ادبی. دورهٔ ۴۲. ش ۱۰. صص ۲۲-۱.

سنایی، ا. م. آ. (۱۳۶۲). دیوان سنایی. به اهتمام سید محمدتقی مدرس رضوی. تهران: کتابخانهٔ سنایی.

شاملو، ا. (۱۴۰۰). مجموعه آثار احمد شاملو (دفتر یکم: شعرها ۱۳۷۸-۱۳۲۳). چ ۱۲. تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، م. ر. (۱۳۶۸). موسیقی شعر. چ ۲. تهران: آگه.

شفیعی کدکنی، م. ر. (۱۳۸۹). شاعر آینه‌ها. تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، م. ر. (۱۳۹۰). با چراغ و آینه (در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران). تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، م. ر. (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات. تهران: سخن.

طاهباز، س. (۱۳۸۹). مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج. تهران: نگاه.

عطار نیشابوری، ف. (۱۴۰۳). دیوان عطار. به اهتمام بدیع‌الزمان فروزانفر. چ ۱۱. تهران: آگاه

فراشاهی نژاد، ی. (۱۳۹۸).نگاهی به پارادایم قدسی در فلسفه ادبیات و هنر معاصر ایران. دو فصلنامهٔ پژوهش‌های بین‌رشته ای ادبی. ش ۲. صص ۲۰۶-۱۷۷.

فرخزاد، ف. (۱۳۹۶). دیوان کامل فروغ فرخزاد. تهران: ولیعصر.

کریمی حکاک، ا. (۱۳۸۴). طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: مروارید.

لیکاف، ج.، و جانسون، م. (۱۴۰۱). استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می کنیم. ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی. چ ۴. تهران: آگاه.

مختاری، م. (۱۳۸۷). چشم مرکب (نواندیشی از نگاه شعر معاصر). تهران: توس.

مولوی، ج. (۱۳۷۶). کلیات شمس تبریزی. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: امیرکبیر.

ناتل خانلری، پ. (۱۳۶۷). هفتاد سخن. ج ۱. تهران: طوس.

نیکبخت، م. (۱۳۸۰). فروغ از گمشدگی تا رهایی. اصفهان: مشعل.

محمدخانی. ز. (۱۳۹۴).بازخوانی انسان‌گرایی در ادبیات فارسی. مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی. صص ۴۰-۲۵.

مردی‌ها، م. (۱۴۰۰).تحول معنایی عقل و عشق در شعر فارسی. دو فصلنامهٔ پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی. دورهٔ ۳. ش ۶. صص ۳۴۵-۳۲۷.

نجف زاده، م.، و فیله کش، م.، و جوانمرد، س. (۱۳۹۲).سیر تحول مفهومی شب در شعر فارسی. فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی. ش ۳۰. صص ۱۲۱-۹۵

Heidegger, M. (1975). *Poetry, language, thought* (A. Hofstadter, Trans.): Harper & Row New York

Huxley, A. (1963). Literature and Science Harper & Row.

New LITERARY STUDIES
Ferdowsi University of Mashhad

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2026.94663.1731

Online ISSN: 2783-252X | Print ISSN: 3060-8171

# Muḥammad -ʿĀrif Bukhārāʾī and the Need for a New Critical Edition of His Majmaʾ al-Fuẓalāʾ Tazkira: A Critical Study

Hadi Bidaki[1]

*New Literary Studies*, *Vol 59, No. 1, Spring 2026*

Received: 28 July 2025 ∴ Revised: 15 September 2025
Accepted: 14 February 2026 ∴ Published Online: 06 June 2026

## Abstract

*Majmaʾ al-Fuẓalāʾ* by Muḥammad-ʿĀrif Bukhārāʾī is one of the general biographical Tazkiras composed during the late tenth and early eleventh centuries AH (16th-17th centuries CE). The work is particularly valuable for its information on the poets of Iran, Transoxiana, and the Indian subcontinent who were contemporary with the author. To date, only the Lahore manuscript and a transcription prepared by Nafisi are known to survive. The published edition of the work was based solely on Nafisi's transcription, and many of the transcription's errors and omissions consequently entered the printed text.

The present study, supplements the limited existing information about Muḥammad-ʿĀrif Bukhārāʾī, and critically re-examines a number of previously accepted but inaccurate claims. For example, the author's pen name has repeatedly been recorded as "Liqāʾī,", whereas researchers and critical editors edited and changed it as "Baqāʾī." Likewise, contrary to earlier claims that he entered India in 979/1571–72, available evidence suggests that this journey most probably took place in 999/1591; The article also evaluates the textual history and previous edition of *Majma' al-Fuẓalāʾ*, demonstrating the necessity of preparing a new critical edition on account of numerous textual problems, including missing biographies, omissions of prose passages and verses, erroneous readings, and the absence of an adequate scholarly introduction and annotations. Finally, the study briefly outlines the editorial principles of the new edition and introduces its major supplementary sections, including the introduction, appendices, annotations, and indices.

**Keywords**: New Research; Muḥammad-ʿĀrif Bukhārāʾī; *Majma' al-Fuẓalāʾ*, The Need for Critical Edition.

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mazandaran
e-mail: h.bidaki@umz.ac.ir https://orcid.org/0000-0002-0718-7096

**How to cite this article:**
Bidaki, H. (2026).Muḥammad -ʿĀrif Bukhārāʾī and the Need for a New Critical Edition of His Majmaʾ al-Fuẓalāʾ Tazkira: A Critical Study. *New Literary Studies*, *59*(1), 31-50.
https://doi.org/10.22067/jls.2026.94663.1731

Authors retain the copyright. This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

## Extended Abstract

### 1. Introduction

Poets Tazkiras are considered one of the most important sources of Persian literary history. A considerable portion of the information available to literary historians concerning poets and writers derives from these biographical anthologies. Each tazkira possesses its own historical and literary significance and therefore deserves independent scholarly study. Nevertheless, the critical editing and investigation of certain tazkiras are of greater priority, particularly works that either exerted substantial influence on the tazkira tradition or preserve materials unavailable in other sources. The importance of such works becomes even greater in cases where limited or fragmentary information survives concerning a particular literary milieu or historical period. One notable example is *Majma' al-Fuẓalāʾ* by Muḥammad-ʿĀrif Bukhārā'ī, a general biographical Persian tazkira whose compilation began in the closing years of the tenth century AH (sixteenth century CE) and continued into the first quarter of the eleventh century AH (seventeenth century CE).

### 2. Methodology

This study is based on library research and textual analysis. Its primary sources consist of manuscript materials, printed editions, and related historical and literary works.

### 3. Results

*Majma' al-Fuẓalāʾ* by Muḥammad-'Ārif Bukhārā'ī is one of the important general biographical Persian tazkiras of the late tenth and early eleventh centuries AH. The work contains important information about the literary situation and the lives and poems of poets from Iran, Transoxiana, and the Indian subcontinent. Despite the significance of this tazkira, very few witnesses of the text have survived. At present, only one manuscript copy—the Lahore manuscript—and a transcription prepared by Nafisi are known. The previously published edition of the work was based exclusively on Nafisi's transcription, despite its numerous omissions and textual inaccuracies. The new critical edition of *Majma' al-Fuẓalāʾ* has therefore been prepared primarily on the basis of the Lahore manuscript while also collating Nafisi's transcription. In addition, the author's source materials and the diwans of the poets cited in the tazkira were consulted in order to emend corrupt readings and restore omitted passages.

## 4. Discussion and Conclusion

Existing biographical accounts of Muḥammad-ʿĀrif Bukhārā'ī are generally brief and, in some cases, inaccurate. The present study re-examines and corrects several previously accepted assumptions regarding the author's life and works.

1- The author's poetic pen name has frequently been misrecorded as "Baqāʾī" on the basis of unreliable printed texts containing numerous transcriptional and typographical errors. However, all known manuscripts of *Majma' al-Fuẓalāʾ* consistently record the name as "Liqāʾī."
2- The similarity between his name and pen name and those of two other tazkira writers—Abū al-Baqāʾ Tafreshī (pen name: Baqāʾī) and Muḥammad Darābī (pen name: ʿĀrif)—has led to confusion among later researchers.
3- His birthplace is Bukhara, but some have mistakenly considered him to be from Badakhshan.
4- Before migrating to India, he travelled through several regions, including Balkh, Shahr-i Sabz, Tashkent, Fergana, Iski Baq Khazar, and Andigan. This itinerary contradicts the assumption that he departed directly from Fergana to India.
5- Most previous sources state that he entered India in 979 AH (1571–72 CE). However, the evidence suggests that the word *sabʿīn* in these reports is likely a scribal corruption of *tisʿīn*. Since the author was demonstrably present in Transoxiana until at least 995 AH (1587 CE), and since he dedicated *Majma' al-Fuẓalāʾ* during this period to the ruler of Andigan, it is more probable that his arrival in India occurred in 999 AH (1591 CE).
6- From approximately 999 to 1005 AH (1591–1597 CE), his movements can be traced through various regions, including Orissa, Bengal, Agra, the district of Wazirpur in Sarkar-i Bayana, the Deccan, Gujarat, Agra, Lahore, Agra, Mandu, the Deccan, Ahmadnegar, Baran in the province of Ranthambore, and the banks of the Ganges River.
7- He praised ʿAbdullah Khan Shaybani, the ruler of Transoxiana, and Esfandiar ibn Khusraw, the ruler of Andegan, in his poems, and was introduced among the poets of Jalal al-Din Akbar and his son Jahangir, the rulers of India, but he himself did not mention the latter subject.
8- Mushfeqi Bukhārāʾī, Khaki Balkhi, Malek Qomi, and Nizamuddin Ahmad were among his teachers, and Qazi Abulfayz and Muhammad-Ayyub Tashkenti were among his students.

9- While passing and living in different regions, he met some poets, such as Fagari Samarqandi in Bukhara, Mirak Wesali and Saleh Nedai in Balkh, Najmi Kashmiri in Shahr-e Sabz, Sharhi Jami in Fergana, Dakhli Gilani in Lahore, Mahzouni Samarqandi in Baran town of Ranthambore Sobe, etc.
10- Although some sources claim that Muḥammad-ʿĀrif survived until 1025 AH (1616–17 CE), the available evidence indicates only that he was alive until 1019 AH (1610–11 CE), and he most likely died before 1025 AH.

The preparation of a new critical edition of *Majma' al-Fuẓalāʾ* became necessary because of major deficiencies in the previous printed edition, including:

1- incomplete or severely defective biographies;
2- the omission of 112 entries;
3- defect of some sentences and verse;
4- absence of some sentences and verses;
5- incorrect recordings in many biographies;
6- failure to use the sources of *Majma' al-Fuẓalāʾ* and the poets' diwans in correcting incorrect and incomplete recordings;
7- infiltrating additions and critical editions based on Hashem Shayeq's speculations to the original text of the tazkira;
8- lack of a scholarly introduction on the descriptive bibliography and codicology of the work, the complete biography of the author, the necessity and method of critical edition;
9- lack of useful annotations for textual problems and historical and geographical proper nouns and transcribing biographies from later and unreliable sources.

The Lahore's manuscript and the Nafisi's transcription appear to derive from two distinct recensions of *Majma' al-Fuẓalāʾ*, and their variant readings have therefore not been combined in the new critical edition. In addition to a comprehensive introduction, the new edition includes annotations in textual, historical, geographical, and lexical categories, as well as detailed indices of personal names, place names, books and treatises, verses, and hemistichs.

فصلنامه جستارهای نوین ادبی
دانشگاه فردوسی مشهد

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2026.94663.1731

شاپای چاپی: ۸۱۷۱-۳۰۶۰ | شاپای الکترونیکی: ۲۵۲x-۲۷۸۳

تاریخ ارسال: ۱۴۰۴/۰۵/۰۶ :: تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۶/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۵ :: انتشار برخط: ۱۴۰۵/۰۳/۱۶

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۳۲، بهار ۱۴۰۵، صص ۳۱-۵۰
مقالهٔ پژوهشی

# پژوهشی نو دربارهٔ محمدعارف بخارایی و ضرورت تصحیح مجدد *تذکرهٔ مجمع‌الفضلای* او

هادی بیدکی[۱]

## چکیده

مجمع‌الفضلای محمدعارف بخارایی ازجمله تذکره‌های عمومی در قرن ۱۰-۱۱ ق است که اطلاعات آن به‌ویژه در بخش‌های مربوط به شاعران ایران، ماوراءالنهر و هند که با مؤلف معاصر بوده‌اند، ارزش فراوانی دارد. تا کنون از این تذکرهٔ مهم فقط نسخهٔ لاهور و رونویس نفیسی شناسایی شده که متن آن پیش‌ازاین فقط بر اساس رونویس نفیسی چاپ شده، اما اشتباهات و نقص‌های رونویس به چاپی آن هم نفوذ کرده است. در این مقاله اولاً اطلاعات ناقص پیشین دربارهٔ محمدعارف تکمیل و برخی از مطالب نادرست قبلی نقد و اصلاح شده است، مثلاً تخلص او در هر نسخه بیش از ده بار لقایی ثبت شده اما محققان و مصححان آن را به بقایی تغییر داده‌اند یا وی نه در سال ۹۷۹ ق بلکه در تاریخ ۹۹۹ ق وارد هند شده است؛ ثانیاً تذکرهٔ مجمع‌الفضلا از لحاظ کتابشناسی و نسخه‌شناسی هم بررسی شده و ضرورت تصحیح مجدد آن بر اساس چهار دلیل زیر یادآوری شده است: ۱- افتادگی یا فقدان کامل یا بخش اعظم برخی از سرگذشت‌ها ۲- نبود و نقص برخی از جملات و ابیات ۳- ضبط‌های مشکوک و مغلوط ۴- کمبود مقدمهٔ لازم و تعلیقات مفید؛ ثالثاً روش تصحیح تازهٔ مجمع‌الفضلا به‌اختصار بیان شده و به بخش‌های مبسوط آن مثل مقدمه، تعلیقات و فهارس اشاره شده است.

**کلیدواژه‌ها:** پژوهشی نو، محمدعارف بخارایی، مجمع‌الفضلا، ضرورت تصحیح مجدد.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران
https://orcid.org/0000-0002-0718-7096
e-mail: h.bidaki@umz.ac.ir

**ارجاع به این مقاله:**
بیدکی، ه. (۱۴۰۵). پژوهشی نو دربارهٔ محمدعارف بخارایی و ضرورت تصحیح مجدد تذکرهٔ مجمع‌الفضلای او. جستارهای نو ین ادبی، ۵۹(۱)، ۳۱-۵۰. https://doi.org/10.22067/jls.2026.94663.1731

**۱) مقدمه**

تذکره‌های شاعران از مهم‌ترین منابع تاریخ ادبیات فارسی به شمار می‌روند و بخش اعظمی از اطلاعات مورخان ادبی دربارهٔ نویسندگان و شاعران برگرفته از مطالب آن‌هاست. شرح احوال و آثار شاعران از دیرباز تا کنون یکی از موضوعات موردتوجه گروهی از نویسندگان بوده است، به‌طوری‌که برخی از مؤلفان که موضوع اصلی آثارشان تاریخ، جغرافی، رجال، تراجم، انساب، حکایت، قصص و دانشنامه بوده، به معرفی تعدادی از شاعران نیز پرداخته‌اند؛ بنابراین این نوع آثار را از لحاظ شمول بر سرگذشت شاعران، می‌توان شبه‌تذکره نامید؛ به‌طوری‌که ابوطاهر خاتونی برای نخستین بار در حدود سال ۵۳۰ ق در مناقب‌الشعرا که به‌احتمال قوی شامل حکایات و منتخباب اشعار بوده (گلچین معانی، ۱۳۵۰، ص. ۲/ ۲۹۶)، به معرفی شاعران ادب فارسی هم پرداخته، سپس محمد عوفی به‌طور اختصاصی ژانر تذکره را با تألیف لباب‌الالباب در سال ۶۱۸ ق آغاز کرده است. طبق آمار گلچین معانی (گلچین معانی، ۱۳۵۰، ص. ۲/ ۸۷۱-۹۱۶)، از قرن ششم تا نهم ق به ترتیب ۴، ۱، ۲ و ۷ اثر به معرفی شاعران پرداخته‌اند و این جریان تا کنون ادامه پیدا کرده است، اما از قرن ۱۰ ق به بعد تعداد این نوع آثار افزایش یافته، به‌طوری‌که از قرن ۱۰ تا ۱۴ ق به ترتیب ۳۲، ۵۷، ۷۱، ۱۵۰ و ۲۰۰ تذکره و شبه‌تذکره تألیف شده است. هرکدام از این ۵۳۰ اثر که به طرق مختلف به معرفی شاعران و نویسندگان پرداخته‌اند، اهمیت خاص خود را دارند و باید آنچنانکه شایسته است، به مخاطبان معرفی شوند، اما تصحیح و تحقیق برخی از آن‌ها اولویت دارد، به‌ویژه آثاری که یا بیشترین تأثیر را در سنت تذکره‌نویسی به جا گذاشته‌اند یا بیشتر مطالب آن‌ها در دیگر منابع ذکر نشده است. به تعبیری تذکره‌های شاعران زمانی اهمیت بیشتری دارند که اطلاعات تاریخ ادبی اندک یا ناقصی دربارهٔ یک دوره یا کانون ادبی در دسترس مورخان ادبی باشد و اینجاست که تصحیح و تحقیق این نوع آثار در اولویت قرار می‌گیرد. یکی از این نوع تذکره‌های شاعران، مجمع‌الفضلا محمدعارف بخارایی است که تألیف آن در سال‌های پایانی قرن ۱۰ ق آغاز شده و تکمیل آن تا ربع اول قرن ۱۱ ق ادامه یافته است[۱].

پس از جست‌وجو در منابع کتابخانه‌ای و الکترونیکی معلوم شد که تا کنون در مقالات و صفحاتی از کتاب‌های زیر به مجمع‌الفضلا و مؤلف آن پرداخته شده است: مقالهٔ «مجمع‌الفضلای محمدعارف بقایی» از عبدالحی حبیبی

۱. نویسندهٔ این مقاله مجمع‌الفضلا را بر اساس نسخهٔ لاهور و مقابلهٔ آن با رونویس نفیسی تصحیح و با مقدمه، تعلیقات و فهارس لازم و مفید به چاپ سپرده است.

در سال ۱۳۳۹ ش، کتاب تذکره‌نویسی فارسی در هند و پاکستان از علیرضا نقوی در سال ۱۳۴۳ ش، کتاب تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی از سعید نفیسی در سال ۱۳۴۴ ش، کتاب تاریخ تذکره‌های فارسی از احمد گلچین معانی در سال ۱۳۵۰ ش، کتاب هنر عهد تیموریان و متفرعات آن از عبدالحی حبیبی در سال ۲۵۳۵ ش، دو مقالهٔ «بقایی بخارایی» و «مجمع‌الفضلا» در دانشنامهٔ ادب فارسی در سال ۱۳۸۰ ش، مقالهٔ «مجمع‌الفضلا» از علیرضا شعبانلو در سال ۱۳۹۲ ش و مقالهٔ «تذکرهٔ مجمع‌الفضلای محمدعارف بقایی بخارایی» از محمد خشکاب در سال ۱۳۹۳ ش. درنهایت شعبانلو و خشکاب در سال ۱۳۹۳ ش مجمع‌الفضلا را بر اساس یک نسخهٔ واحد به ترتیب به شکل طرح پژوهشی و کتاب چاپی تصحیح کرده‌اند.

در این مقاله از یک‌سو هم اطلاعات نادرست تحقیقات پیشین نقد و اصلاح و هم مطالب نوی دربارهٔ مجمع‌الفضلا و مؤلفش ذکر شده است، از دیگرسو تصحیح کنونی این تذکره بررسی انتقادی و ضرورت تصحیح مجدد آن یادآوری شده است.

## ۲) بحث و بررسی

جریان تذکره‌نویسی در قرن نهم و به‌ویژه در قرن دهم ق با جدیت بیشتری دنبال شد و اغلب این نوع آثار در ادامه و تکمیل یکدیگر تألیف شدند، به‌طوری‌که تذکرةالشعرای دولتشاه سمرقندی، مجالس‌النفایس امیر علی‌شیر نوایی، تحفهٔ سامی سام‌میرزا صفوی، مذکر احباب نثاری بخارایی و هفت‌اقلیم امین احمد رازی به‌ترتیب تتمهٔ یکدیگرند. در این میان، مجمع‌الفضلا تکمله‌نویسی تذکره‌های مذکور را به نسل پس از خود یعنی خلاصةالاشعار تقی کاشانی و عرفات‌العاشقین اوحدی بلیانی متصل کرده است.

### ۲-۱) احوال و آثار محمدعارف بخارایی

محمدعارف خود را در دیباچهٔ مجمع‌الفضلا بعینه «محمدعارف المشهور بلقایی» معرفی کرده و نه بار دیگر تخلصش را در متن تذکره «لقایی» ذکر کرده است. این ضبط هم در نسخهٔ لاهور و رونویس نفیسی تکرار شده و هم در رونویس عبدالحی حبیبی، اما حبیبی (۱۳۳۹، ص. ۵۲۴) ضبط بقایی را با استناد به متن منتخب‌التواریخ بداؤنی به لقایی ترجیح داده، سپس نفیسی (۱۳۴۴، ص. ۲/ ۸۰۸) نیز در تکملهٔ اثرش ضبط لقایی را به بقایی تغییر داده و گلچین معانی (۱۳۵۰، ص. ۲/ ۱۵۵) ضبط لقایی را با جدیت بیشتری خطا و بقایی را صحیح دانسته است. ضبط «لقایی» در منابع بعدی بدون هیچ تردیدی به «بقایی» تبدیل شده و حتی مجمع‌الفضلای او هم با همین تخلص به

چاپ رسیده است، اما حبیبی و نفیسی به نسخهٔ دومی از این تذکره دسترسی نداشته‌اند تا تکرار ضبط «لقایی» را در آن مشاهده کنند و آن را تصحیفی از «بقایی» ندانند. گلچین معانی هم حتی به یک نسخه از مجمع‌الفضلا دست نیافته و فقط به‌شدت متکی بر حدس حبیبی و ضبط کتب تاریخی معاصر با محمدعارف بوده است، درحالی‌که تقریباً ناممکن است که ضبط «لقایی» نه در یک نسخه بلکه در سه نسخه از اثر مؤلف، آن هم نه یک بار بلکه در هرکدام ده بار تصحیف شود، به‌ویژه که نسخهٔ لاهور و رونویس نفیسی ابداً از روی هم یا از روی یک نسخهٔ واحد رونویسی نشده‌اند؛ بنابراین منطقی و علمی نیست که ضبط «لقایی» را در سه نسخه ۳۰ بار تکرار شده، کنار بگذاریم و ضبط کتب تاریخی طبقات اکبری، منتخب‌التواریخ و مآثر رحیمی را جایگزین آن کنیم که تنها بر مبنای یکی دو نسخه چاپ سربی شده و سرشار از اغلاط کتابتی و چاپی‌اند، به‌ویژه که هم ضبط «بقایی» نسبت به «لقایی» در ذهن و زبان کاتبان و مصححان مأنوس‌تر است و هم شباهت دو حرف «ل» و «ب» و امکان تغییر آن‌ها در کتابت بسیار است؛ پس بعید هم نیست که یکی از کاتبان کتب تاریخی مذکور ضبط «لقایی» را به «بقایی» تغییر داده باشد و آن ضبط اندک‌اندک به کتب دیگر هم نفوذ کرده باشد.

علاوه‌بر نسخه‌های مجمع‌الفضلا در برخی از نسخه‌بدل‌های طبقات شاهجهانی و خزانهٔ عامره نیز تخلص محمدعارف به شکل «لقایی» ذکر شده، اما مصححان آن را به پاورقی برده‌اند (دهلوی، ۱۹۹۳، صص. ۹۱؛ ۲۰۱۳، ص. ۲/ ۲۳۴؛ آزاد بلگرامی، ۱۳۹۰، ص. ۶۰۸).

به‌هرحال محمدعارف پیش از اینکه لقایی تخلص کند، مشغولی تخلص داشته و پس‌ازاینکه به ملازمت نظام‌الدین احمد هروی درآمده، او تخلصش را از مشغولی به لقایی تغییر داده است (بداؤنی، ۱۳۸۰، ص. ۳/ ۱۳۶). خیام‌پور (۱۳۶۸، ص. ۱/ ۱۳۸؛ ۲/ ۷۹۰) از چند شاعر با تخلص بقایی و لقایی در قرن‌های ۱۰–۱۱ ق هم یاد کرده که هیچ‌کدام از آن‌ها مؤلف مجمع‌الفضلا نیستند. مشخصات دو تذکره‌نویس قرن ۱۱ ق نیز با نام و تخلص محمدعارف شباهت داشته و احوال و آثارشان با هم درآمیخته است: اول، ابوالبقای تفرشی متخلص به بقایی که تذکرةالشعرایی را در اوایل قرن ۱۱ ق دربارهٔ شاعران شاه‌عباس صفوی (حک. ۹۹۶–۱۰۳۸ ق) تألیف کرده که تا کنون نسخه‌ای از آن یافت نشده است؛ دوم، محمد دارابی متخلص به عارف که تذکرةالشعرایی به نام لطایف‌الخیال دارد و نسخه آن در کتابخانهٔ ملی ملک تهران محفوظ و متن آن چاپ هم شده است.

محمدعارف در عارف‌الآثار خود بیان کرده است: «تولد من در بخارا واقع شده» (نهاوندی، ۱۳۸۱، ص. ۷۹۷)، اما دقیقاً معلوم نیست که چرا نفیسی (۱۳۴۴، ص. ۱/ ۴۰۳) او را «از شاعران بدخشان» دانسته است. محمدعارف

پس از مدتی از سر اضطرار و برای دستیابی به جایگاهی والا از بخارا کوچیده (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق الف: ۴ پ) و در سال ۹۸۳ ق با میرک وصالی و صالح ندایی در بلخ ملاقات کرده است (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق ب، صص. ۲۵۵، ۲۶۰)، سپس در سال ۹۸۸ ق در شهر سبز سکونت داشته (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق، ص. ۲۶۶) و در سال ۹۹۵ ق به سیاحت تاشکند رفته (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق ب، ص. ۲۸۳) و مدتی در فرغانه ساکن بوده است (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق ب، ص. ۲۵۸)، اما در همان سال ۹۹۵ ق عازم سفر از فرغانه به هند بوده و از ایسکی‌باغ خزار عبور کرده است (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق الف: ۱۳۶ ر).

برخلاف نظر حبیبی (۱۳۳۹، ص. ۵۲۶)، محمدعارف در سال ۹۹۵ ق از فرغانه به هند نرفته، بلکه در میانهٔ راه فرغانه به هند، وارد اندگان شده و به‌احتمال‌قوی، بین سال‌های ۹۹۵-۹۹۶ ق به دربار اسفندیار پیوسته است، زیرا هم اسفندیار از سال ۹۹۰ ق به بعد حکمرانی اندگان را بر عهده گرفته و هم به‌تصریح خود محمدعارف، در سال ۹۹۶ ق تألیف مجمع‌الفضلا را آغاز کرده است (بخارایی، ز ۱۰۱۹ ق الف: ۵ ر). همچنین نقوی (۱۳۴۳، ص. ۱۰۹) و نفیسی (۱۳۴۴، ص. ۸۰۸/۲) به پیروی از نهاوندی (۱۹۳۱، ص. ۱۴۶۵/۳؛ ۱۳۸۱، ص. ۷۹۸) ورود او به هند را در سال ۹۷۹ ق دانسته‌اند، اما به نظر می‌رسد که «سبعین» تصحیفی از «تسعین» است، زیرا محمدعارف در سال ۹۷۹ ق هنوز وارد هند نشده و احتمالاً در بخارا یا بلخ ساکن بوده است، پس وی در سال ۹۹۹ ق وارد هند شده و مدتی در اوریسه و بنگاله ساکن بوده است، سپس از آنجا به آگره رفته (نهاوندی، ۱۳۸۱، ص. ۷۹۸) و در سال ۱۰۰۰ ق در قصبهٔ وزیرپور سرکار بیانه حضور داشته است (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق الف: ۵ ر). مهاجرت بعدی او از آگره به دکن (نهاوندی، ۱۳۸۱، ص. ۷۹۸) بین سال‌های ۱۰۰۰-۱۰۰۱ ق بوده، سپس از دکن به گجرات سفر کرده و پیش از اتمام طبقات اکبری در سال ۱۰۰۲ ق به ملازمت نظام‌الدین احمد درآمده است (بداؤنی، ۱۳۸۰، ص. ۱۳۶/۳). سفر بعدی محمدعارف از گجرات به آگره (بداؤنی، ۱۳۸۰، ص. ۱۳۷/۳) بین سال‌های ۱۰۰۲-۱۰۰۳ ق انجام شده است، اما از آگره نیز به لاهور رفته و در سال ۱۰۰۳ ق در آنجا بوده است (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق ب: ۲۸۱)، درحالی‌که به باور حبیبی (۱۳۳۹، ص. ۵۲۹)، او تا سال ۱۰۰۳ ق در دکن بوده و در همین سال از آنجا به لاهور برگشته است. پس از مدتی محمدعارف از لاهور به آگره رفته و از آنجا با گروهی از شاعران در مسیر سفر به دکن، در سال ۱۰۰۴ ق از مندو گذشته است (آزاد بلگرامی، ۱۳۹۰، ص. ۳۸۹). وی در همین سال در شهر احمدنگر حضور داشته (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق الف: ۱۳۲ پ) و همینجا دوباره به ملازمت خان خانان درآمده است (نهاوندی، ۱۳۸۱، ص. ۷۹۸). او یک سال بعد در سال ۱۰۰۵ ق در قصبهٔ باران صوبهٔ رانطنبور سکونت داشته (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق

ب: ۲۷۹) و با لشکر عبدالرحیم خان خانان به لب رود گنگ رفته است (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق الف: ۱۴۷ پ).

محمدعارف چه وقتی که ساکن بخارا بوده و چه زمانی که به مناطق بسیاری سفر کرده، برخی از حاکمان و درباریان ماوراءالنهر و هند را ستوده است، به‌طوری‌که پیش از اینکه به اندگان سفر کند، قصیده‌ای در مدح عبدالله‌خان بن اسکندر شیبانی (حک. ۹۸۶-۱۰۰۶ ق)، حاکم ماوراءالنهر سروده و ابیات ابتدایی آن را در سال ۹۸۸ ق برای نجمی کشمیری خوانده است (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق ب، ص. ۲۶۶)، سپس وقتی که بین سال‌های ۹۹۵-۹۹۶ ق به اندگان رفته، حکمران آنجا، اسفندیار بن خسرو را در دیباچه و متن مجمع‌الفضلا به نظم و نثر مدح کرده است. او پس از ورود به هند با عبدالرحیم‌خان خان خانان (ف. ۱۰۳۶ ق)، سپهسالارِ جلال‌الدین اکبر (حک. ۹۶۳-۱۰۱۴ ق) آشنا شده و ارتباط وی با خان خانان چندان صمیمانه بوده که حتی در جنگ او با سهیل، سپهسالار عادلشاه در سال ۱۰۰۵ ق حضور پیدا کرده است (نهاوندی، ۱۳۸۱، ص. ۷۹۸).

جهانگیر بن جلال‌الدین اکبر (حک. ۱۰۱۴-۱۰۳۷ ق) هم محمدعارف را از ملازمان خود دانسته (مطربی سمرقندی، ۱۳۷۷، ص. ۳۳۶) و هروی (۱۹۳۱، ص. ۲/ ۵۱۱) و بداؤنی (۱۳۸۰، ص. ۳/ ۱۳۶) هم او را ذیل شاعران عهد جلال‌الدین اکبر نیز ذکر کرده‌اند، اما در مجمع‌الفضلا نه سرگذشتی از اکبر مذکور است و نه قرینه‌ای وجود دارد که نشان دهد محمدعارف به دربار اکبر هم پیوسته است.

محمدعارف با بسیاری از شاعران و نویسندگان رابطهٔ استاد- شاگردی داشته که از اساتید او باید مشفقی بخارایی، خاکی بلخی، ملک قمی و نظام‌الدین احمد هروی را نام برد (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق الف: ۱۰۵ پ، ۱۴۴ پ؛ هروی، ۱۹۳۱، ص. ۲/ ۵۱۱؛ بداؤنی، ۱۳۸۰، ص. ۳/ ۱۳۶؛ نهاوندی، ۱۳۸۱، ص. ۷۹۸)، همان‌طورکه قاضی ابوالفیض و محمدایوب تاشکندی (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق ب، صص. ۲۸۸، ۲۹۲) هم درمقام شاگردان وی بوده‌اند. علاوه‌براین محمدعارف زمان گذشتن و سکونت در مناطق مختلف با برخی از شاعران ملاقات کرده است مثل دیدار با فگاری سمرقندی در بخارا، میرک وصالی و صالح ندایی در بلخ، نجمی کشمیری در شهر سبز، عمری سمرقندی در تاشکند، شرحی جامی در فرغانه، سعید خزاری در ایسکی‌باغ، دخلی گیلانی در لاهور، محزونی سمرقندی در قصبهٔ باران صوبهٔ ران‌طنبور و عیانی کابلی در لب آب بان‌گنگ (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق الف: ۱۱۷ پ، ۱۳۵ پ؛ بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق ب: ۲۵۵، ۲۵۹، ۲۶۶، ۲۸۲، ۲۵۷، ۲۸۱، ۲۷۹، ۲۹۰).

به نظر می‌رسد که محمدعارف پیش از سفر به هند و رسیدن به اندگان، اوضاع به‌سامانی نداشته و ستم‌ها دیده (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق الف: ۴ پ)، اما پس از ورد به هند وضعیت وی بهتر شده است (بداؤنی، ۱۳۸۰، ص. ۳/

۱۳۶). او تا سال ۱۰۱۹ ق زنده بوده و ماده تاریخی در همین سال دربارهٔ فوت فروغی اندخودی سروده است (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق ب، ص. ۲۸۹)، اما حبیبی (۱۳۳۹، ص. ۵۲۹) درگذشت محمدعارف را به‌طورکلی بین سال‌های ۱۰۳۷-۱۰۱۴ ق تخمین زده و به باور نقوی (۱۳۴۳، ص. ۱۱۰)، او تا تاریخ تألیف مآثر رحیمی در سال ۱۰۲۵ ق زنده بوده است، اما بعید است که وی پس از این تاریخ درگذشته باشد، زیرا از افعال ماضی‌ای که نهاوندی (۱۳۸۱، صص. ۷۹۷-۷۹۸) دربارهٔ او به کار برده، چنین به نظر می‌رسد که محمدعارف زمان تألیف مآثر رحیمی زنده نبوده است. نفیسی (۱۳۴۴، ص. ۱/ ۴۰۳) هم محمدعارف را به‌اشتباه جزو شاعران اواخر سدهٔ نهم و اوایل قرن دهم ذکر کرده، درحالی‌که وی را باید از شاعران و نویسندگان اواخر قرن ۱۰ ق و اوایل سدهٔ ۱۱ ق دانست.

محمدعارف از انشا و خط آگاهی داشته (نهاوندی، ۱۳۸۱، ص. ۷۹۸) و آثاری به نظم و نثر هم تألیف کرده است که عبارتند از:

۱- مجمع‌الفضلا که در بخش بعدی به‌تفصیل معرفی و بررسی شده است.

۲- عارف‌الاثار که تا کنون نسخه‌ای از آن یافت نشده، اما نهاوندی (نهاوندی، ۱۳۸۱، ص. ۷۹۷) از مطالب آن در اثرش نقل قول کرده، درحالی‌که گلچین معانی (۱۳۵۰، ص. ۲/ ۱۵۷) توصیفات او را دربارهٔ عارف‌الآثار با ویژگی‌های مجمع‌الفضلا یکسان دانسته و درکل نوشتهٔ نهاوندی را دور از حقیقت و واقعیت فرض کرده و منکر وجود عارف‌الآثار شده است. البته اگر گلچین معانی به نسخه‌ای از مجمع‌الفضلا دسترسی داشت و همان چند جمله‌ای را که نهاوندی از عارف‌الآثار نقل کرده، با متن آن مقایسه می‌کرد، حتماً به این نتیجه می‌رسید که آن چند جملهٔ عارف‌الآثار از لحاظ لفظی و معنایی اصلاً در مجمع‌الفضلا وجود ندارد و یکسان‌انگاری این دو کتاب کار علمی و درستی نیست.

۳- گلشن اشعار که تا کنون نسخه‌ای از آن شناسایی نشده، اما مثنوی‌ای در بحر شاهنامه بوده که محمدعارف آن را در ستایش عبدالرحیم‌خان به نظم درآورده است (نهاوندی، ۱۳۸۱، ص. ۷۹۸).

۴- اشعار پراکنده‌ای که خود محمدعارف در مجمع‌الفضلا (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق الف: ۱۰۵ پ، ۱۳۲ پ، ۱۳۶ ر؛ بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق ب، ص. ۱۳۳، ۲۵۱) و معاصران او مثل هروی (۱۹۳۱، ص. ۲/ ۵۱۱)، بداؤنی (۱۳۸۰، ص. ۳/ ۱۳۶) و نهاوندی (۱۳۸۱، صص. ۷۹۸-۸۰۰) نقل کرده‌اند.

### ۲-۲) مجمع‌الفضلا

مجمع‌الفضلا تذکرهٔ شاعران فارسی است که محتوای آن علاوه‌بر یک دیباچه و خاتمه، مشتمل بر معرفی شاعران در سه فرقه: ۱- از رودکی تا پیش از جامی. ۲- از جامی و معاصرینش تا پیش از مشفقی. ۳- از مشفقی و معاصرین او تا زمان محمدعارف. البته برگ‌های انتهایی فرقهٔ سوم و خاتمهٔ تذکره از بین رفته، اما طبق اشارهٔ مؤلف در دیباچه، خاتمه

شامل سرگذشت دیوانگان و مسخرگان بی‌علم و دانش و مباحثات بین آن‌ها همراه با لطایف شاعرنمایان و اشتباهات عوام و امثال آن بوده است (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق الف: ۴ ر).

طبق نسخهٔ لاهور و رونویس نفیسی، محمدعارف تألیف مجمع‌الفضلا را در سال ۹۹۶ ق در اندگان شروع کرده، اما حبیبی (۱۳۳۹، ص. ۵۲۶؛ ۲۵۳۵، ص. ۱۲۸) نخست این تاریخ را به‌اشتباه «سنهٔ تسعین و تسعمائه» خوانده، سپس آن را در اثر دیگرش به‌درستی به «سته و تسعین و تسعائه» اصلاح کرده است. زمان و مکان پایان تألیف این تذکره هم در نسخهٔ لاهور سال ۱۰۰۰ ق در قصبهٔ وزیرپور سرکار بیانه ذکر شده (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق الف: ۵ ر)، اما در رونویس نفیسی و حبیبی به «مملکت هندوستان در عهد... جلال‌الدین محمد اکبرپادشاه» تبدیل شده است (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق ب: ۷؛ حبیبی، ۱۳۳۹، ص. ۵۲۶). البته محمدعارف پس از سال ۱۰۰۰ ق به‌تدریج مطالب تازه‌ای را به مجمع‌الفضلا افزوده که آخرین تاریخ مذکور در آن سال ۱۰۱۹ ق در ضمن معرفی میر فروغی است (بخارایی، ز. ۱۰۱۹ ق ب: ۲۸۹).

مجمع‌الفضلا شامل دو گروه از ضبط‌های متفاوتی در نسخهٔ لاهور و رونویس نفیسی است: ۱- ضبط‌هایی در حد یک یا چند کلمه به‌وسیلهٔ کاتبان صورت گرفته است. ۲- ضبط‌هایی بیشتر از چند کلمه که خود مؤلف در متن تذکره تغییر داده است. درواقع ضبط‌های متفاوت گروه دوم برآمده از تحریر دیگری از مؤلف است که اختلاف زمان و مکان پایان تألیف این اثر نیز در دو نسخهٔ مذکور تاییدکنندهٔ این موضوع است. تحریر مجدد محمدعارف در مجمع‌الفضلا گاه در حد یک سرگذشت کامل است که در تذکره حذف یا اضافه کرده است، مثل ۱۱۲ سرگذشتی که فقط در نسخهٔ لاهور ذکر شده یا ۶۴ شاعری که تنها در رونویس نفیسی معرفی شده است. البته سرگذشت‌هایی هم در هر دو تحریر ذکر شده که اختلاف آن‌ها در حد یک یا چند جمله است که مؤلف آن‌ها را حذف، اضافه یا اصلاح کرده است.

### ۲-۳) ضرورت و معرفی تصحیح تازهٔ مجمع‌الفضلا

مجمع‌الفضلا ازجمله تذکره‌هایی است که بیشترین محتوای آن مربوط به کانون‌های ادبی ایران، ماوراءالنهر و هند از آغاز تا اواسط قرن ۱۱ ق است، اما اطلاعات آن دربارهٔ شاعران و اوضاع ادبی دو کانون ماوراءالنهر و هند در قرن‌های ۱۰-۱۱ ق بسیار تازه و معتبر است، به‌ویژه سرگذشت و اشعار شاعرانی که در فرقهٔ سوم ذکر شده، زیرا بسیاری از این شاعران یا در تذکره‌های دیگر یا دیوانی از اشعار آن‌ها معرفی نشده و تنها از طریق مجمع‌الفضلا نامی از آن‌ها در طول تاریخ باقی مانده است. مطالب فرقهٔ دوم نیز قابل توجه است، زیرا محمدعارف اطلاعات و اشعار بیشتری از شاعران

قرن ۱۰ ق را ذکر کرده که در تذکره‌های دیگر مذکور نیست. فرقهٔ اول مجمع‌الفضلا دربارهٔ شاعران قرن‌های ۳-۹ ق است و مطالب مؤلف در این فرقه بیشتر از تذکرةالشعرای دولتشاه اقتباس شده است، اما او در این فرقه نیز گاهی اوقات مطالب و اشعاری را به سرگذشت برخی از شاعران افزوده که در تذکرهٔ دولتشاه مذکور نیست و به احتمال قوی از دیوان اشعار آن‌ها نقل کرده است. علاوه‌براین محمدعارف گاه اشعاری را از برخی شاعران در مجمع‌الفضلا ذکر کرده که نه در مأخذ او، تذکرةالشعرا و نه در دیوان یا کلیات آن شاعر ثبت است.

اهمیت ویژهٔ مجمع‌الفضلا در تاریخ ادبیات فارسی باعث شده تا تصحیح این تذکره نیز ضرورت پیدا کند و به‌همین‌دلیل شعبانلو و خشکاب به‌ترتیب در سال‌های ۱۳۹۳-۱۳۹۴ ش برای تصحیح اثر محمدعارف کوشیده‌اند، اما علی‌رغم اینکه این تذکره پیش از این یک بار چاپ شده، هنوز تصحیح و تحقیق آن دوچندان ضرورت دارد، زیرا

- نسخهٔ اساس شعبانلو و خشکاب رونویس مغلوط و ناقص نفیسی است که عیوب این رونویس به شرح زیر به کار آن‌ها هم راه یافته است:

**ا.** افتادگی کامل یا بخش اعظم برخی از سرگذشت‌ها مثل سرگذشت مولانا قطبی، نادری مروی و مولانا رونقی.

**ب.** فقدان کامل ۱۱۲ سرگذشت: ۱۸ شاعر در فرقهٔ اول، ۷۸ شاعر در فرقهٔ دوم و ۱۶ شاعر در فرقهٔ سوم.

میزان سرگذشت‌های مذکور در نسخهٔ لاهور (نقوی، ۱۳۴۳، ص. ۱۱۲)، رونویس نفیسی (بخارایی، ۱۳۹۳، ص. فهرست، ۱۲-۲۲) و رونویس حبیبی (۱۳۳۹، ص. ۵۲۶، ۵۲۹) درمقایسه با تصحیح تازهٔ مجمع‌الفضلا اینچنین است:

| | نسخهٔ لاهور | رونویس حبیبی | رونویس نفیسی | تصحیح تازه |
|---|---|---|---|---|
| **فرقهٔ اول** | ۱۳۰ نفر | ۱۰۰ نفر | ۱۱۶ نفر | ۱۳۳ نفر |
| **فرقهٔ دوم** | ۱۲۰ نفر | هر دو فرقه ۲۵۰ نفر | ۵۷ نفر | ۱۳۸ نفر |
| **فرقهٔ سوم** | ۱۴۰ نفر | | ۲۰۷ نفر | ۱۶۰ نفر |
| **پیوست** | | | | ۶۴ نفر |
| **جمعاً** | ۴۱۰ نفر | ۳۵۰ نفر | ۳۸۰ نفر | ۴۹۵ نفر |

**ج.** افتادگی جملات و ابیات برخی از سرگذشت‌ها مثلاً در سرگذشت مولانا بساطی سمرقندی، امیر سلطان‌جلال‌الدین و واهبی.

**د.** فقدان جملات و ابیات برخی از سرگذشت‌ها، مثلاً در سرگذشت فردوسی، نظامی عروضی و فرخاری.

**ه.** ضبط‌های مغلوط مثلاً در سرگذشت رودکی، عسجدی و فردوسی.

– در چاپ قبلی از منابع جانبی برای تصحیح بسیاری از ضبط‌های مغلوط رونویس نفیسی استفاده نشده، به‌ویژه که مآخذ مطالب فرقهٔ اول و دوم مشخص و متن آن‌ها به‌مراتب منقح‌تر است و در تصحیح تازه ضبط‌های مغلوط بسیاری از سرگذشت‌ها با استفاده از این منابع تصحیح شده است: تذکرةالشعرای دولتشاه سمرقندی، تحفهٔ سامی سام‌میرزا صفوی و رشحات عین الحیات فخرالدین صفی.

همچنین در چاپ قبلی برای تصحیح ابیات مغلوط رونویس نفیسی به دواوین شاعران مراجعه نشده، اما در تصحیح تازه بسیاری از ضبط‌های نادرست ابیات با استفاده از دواوین و منظومه‌های چاپی معتبر یا خطی تصحیح شده است.

– هاشم شایق پس از اتمام کتابت رونویس نفیسی آن را بازبینی کرده و اضافات و اصلاحاتی را بر اساس حدس و گمان در بین‌السطور و حاشیهٔ صفحات با مداد و خط و جوهری جز متن اضافه کرده، اما تمام این موارد در چاپ قبلی جزو مجمع‌الفضلا دانسته و به متن اضافه شده است.

– چاپ قبلی مقدمهٔ تحقیقی درخوری دربارهٔ کتابشناسی و نسخه‌شناسی توصیفی اثر، سرگذشت کامل مؤلف، ضرورت و روش تصحیح ندارد، به‌طوری‌که اغلب مطالب آن یا تازگی خاصی ندارد و با دقت و جزئیات بیشتری در منابع اقدم و معتبر ذکر شده است یا معمولاً نقل قول مستقیم و طولانی از متن مجمع‌الفضلا یا تذکره‌های دیگر است. در پایان مقدمهٔ چاپ قبلی غیر از آغاز و انجام موجود رونویس نفیسی هشت صفحهٔ دیگر هم اضافه شده که وجودشان اصلاً لازم و ضروری نیست، زیرا شامل یادداشت‌های کاتب و مالک رونویس در صفحات ابتدایی و فهرست شاعرانی است که نفیسی تنظیم کرده است.

– در چاپ قبلی بخشی با عنوان تعلیقات را در ۱۱۵ صفحه به انتهای متن افزوده شده و مطالبی دربارهٔ برخی از شاعران فرقهٔ سوم کتاب ذکر و منابعی در انتهای هر مدخل فهرست شده است، اما این بخش هم مفید و لازم نیست، زیرا معمولاً مصحح متون کهن باید ابهامات و مشکلات متن را در تعلیقات توضیح دهد، نه اینکه فقط اطلاعاتی دربارهٔ برخی از شاعران گردآوری کند. اگر هم قرار باشد که اطلاعاتی تکمیلی دربارهٔ یک یا چند شاعر در تعلیقات ذکر شود، مصحح باید به منابع متقدم و ترجیحاً معاصر با مؤلف رجوع کند نه اینکه مثلاً در چاپ قبلی دانشنامهٔ ادب فارسی و اثر آفرینان جزو آثار جامع و کاملی دانسته و بیشترین مطالب تعلیقات از این دو اثر رونویسی شود، زیرا این نوع آثار جزو منابع متأخر عمومی و سطحی محسوب می‌شوند که نه رویکردی انتقادی به اطلاعات دارند و نه منابع مورد استفادهٔ آن‌ها اولویت‌بندی دارد، اگرچه حسن آن‌ها در تجمیع اطلاعات منابع است، اما اطلاعات این دو کتاب بیشتر برگرفته از

آثاری است که اطلاعات آن‌ها هم اقتباسی از مجمع‌الفضلاست، به‌ویژه تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی که هم در چاپ قبلی و هم مؤلفان دو اثر مذکور مستقیماً از آن استفاده کرده‌اند.

- روش ارجاع دادن در تعلیقات چاپ قبلی نیز شبهه‌انگیز و غلط‌انداز است، زیرا در بسیاری از موارد مطالبی دربارهٔ شاعران ذکر و به دانشنامهٔ ادب فارسی و چند اثر دیگر ارجاع داده شده و مخاطب تصور می‌کند که به تمام این منابع رجوع شده و مطلب او برگرفته از چندین منبع است، درحالی‌که چنین نیست، بلکه مطالب مذکور صرفاً برگرفته از دانشنامهٔ ادب فارسی است و منابعی که پس از این اثر به آن‌ها ارجاع داده شده، در اصل منابع مورد استفادهٔ مؤلف دانشنامهٔ ادب فارسی است و در چاپ قبلی اصلاً از آن‌ها استفاده نشده و معلوم نیست دلیل ذکر آن‌ها چیست.

### ۲-۴) نسخه‌های خطی تصحیح تازه

۱- نسخهٔ شمارهٔ Pf I 2/2742 محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه پنجاب، لاهور- پاکستان: این نسخه ۱۶۲ برگ و هر صفحهٔ آن ۲۱ سطر دارد. نام کاتب و تاریخ کتابت آن مذکور نیست، اما به نظر می‌رسد که در قرن ۱۱ ق کتابت شده است. نسخه از پایان افتادگی دارد و متن آن با این جملات آغاز شده: «سپاس بی‌غایت و ستایش بی‌نهایت آفریدگار جل و عم نواله را که از کمالات موجودات در دریای وجود شخصی انسانی سفینه‌ای پردفینه پرداخت» و پایان موجود آن به سه مصراع ابتدایی شعر عیانی منتهی شده است:

«زهـی نهـال قـدت نخـل شـادمانی مـا  غـم تـو حاصـل ایـام زنـدگانی مـا

دریغ و درد که در کنج غم نهان مردیم»

کاتب نسخه را پس از کتابت با نسخهٔ مأخوذ مقابله کرده و افتادگی‌ها و ضبط‌های مغلوط آن را با همان خط متن در بین‌السطور یا حاشیهٔ نسخه تکمیل و اصلاح کرده است. دو سه صفحه از این نسخه جابه‌جا صحافی شده، اما جز در پایان افتادگی دیگری ندارد. به عقیدهٔ نقوی (۱۳۴۳، پاورقی، ۱۱۴)، «آقای عبدالحی حبیبی، دانشمند فاضل معاصر افغانی نسخه‌ای از روی این نسخه برای کتابخانهٔ شخصی خود استنساخ و از روی آن نسخه نسخه‌ای دیگر برای استاد سعید نفیسی تهیه کرده‌اند»، اما نسخهٔ لاهور هیچ ارتباطی با رونویس حبیبی و نفیسی ندارد، زیرا رونویس نفیسی قطعاً و رونویس حبیبی به احتمال قوی برگرفته از نسخهٔ بینوا در کابل بوده است.

۲- نسخهٔ شمارهٔ ۶۵۴۶ محفوظ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران- ایران: این نسخه رونویسی است که به دستور هاشم شایق از روی نسخهٔ بینوا برای سعید نفیسی انجام شده و نفیسی فهرست شاعران را با خط خود به انتهای آن افزوده است. محمد انور، ناقل معلم صنوف ابتدائیهٔ لیسهٔ حبیبه این نسخه را در کابل با خط نستعلیق در ۱۳ جدّی (دی‌ماه) سال ۱۳۳۰ برجی خورشیدی در ۲۹۳ صفحه کتابت کرده که هر صفحهٔ آن ۱۷ سطر دارد. اندازهٔ نسخه و متن آن به‌ترتیب ۲۱×۱۵ و ۱۹×۱۱ سانتی‌متر است. کاغذ آن فرنگی و جلدش گالینگور است. عطف و گوشهٔ آن تیماج حنایی

و قطع آن خشتی است (دانش‌پژوه، ۱۳۵۷، ص. ۱۶/ ۲۹۴).

نسخه از آغاز و انجام افتادگی دارد و متن آن با این مصراع‌ها آغاز شده:

سـنبل حـرف همـه نامـهٔ عرفـان گـردد

نقشـبند قلـم قـدرتش از حکمـت عـین درم ناسره را سکهٔ احسان گردد

و پایان موجود آن چنین است:

دردکشان خویش را لای شراب می‌دهد صاف

محمد انور این نسخه را در دو ماه رونویسی و در یک ماه با نسخهٔ مأخوذ مقابله کرده است (بخارایی «ب»، ز. ۱۰۱۹ ق، ظهر). او پس از اینکه کتابت این رونویس را تمام و اغلاط و افتادگی‌های آن را با همان خط متن تصحیح و تکمیل کرده است، هاشم شایق نیز مجدداً به ضبط‌های غلط و افتاده با خطی جز خط متن اشاره کرده، اما آن‌ها را به‌دلیل نبود فرصت تصحیح نکرده است (بخارایی «ب»، ز. ۱۰۱۹ ق، ظهر).

**۲-۵) شیوهٔ تصحیح تازه**

نسخهٔ لاهور بی‌شک نسبت به رونویس نفیسی کامل‌تر و درست‌تر است، بنابراین متن آن طبق شیوهٔ تصحیح بر مبنای نسخهٔ اساس حروفچینی و با رونویس نفیسی مقابله شد، سپس اختلافات آن‌ها در پاورقی صفحات ثبت و درنهایت متن نهایی با توجه ضبط‌های موجود تصحیح گردید. نسخهٔ لاهور نسخهٔ معتبری است و غلط‌های اندکی دارد، بنابراین سعی شد فقط برای تصحیح ضبط‌های افتاده و مغلوط آن به‌ناچار از رونویس نفیسی استفاده شود.

بخش اعظمی از دو فرقهٔ اول و دوم مجمع‌الفضلا اقتباسی آزادانه از تذکرةالشعرای دولتشاه سمرقندی است، اما بسیاری از بخش‌های نظم و نثر این دو فرقه با منابع آن تفاوت‌هایی دارد که آن‌ها را می‌توان در دو گروه جداگانه قرار داد: **اول**، تفاوت‌هایی که خود محمدعارف باعث آن بوده، زیرا منابع پیش از خود را بعینه رونویسی نکرده، بلکه از آن‌ها اقتباس کرده است، بنابراین این تفاوت‌ها در تصحیح تازه به همان شکلی که مؤلف ذکر کرده، باقی ماند. **دوم**، تفاوت‌هایی که مخلّ معنا و وزن است و کاتبان مرتکب آن شده‌اند و بسیار بعید است که مؤلف آن‌ها را به اشتباه خوانده یا نوشته باشد. در مواجههٔ با این گروه از تفاوت‌ها، از ضبط‌های اشتباه یا افتادهٔ نسخهٔ لاهور و گاه از رونویس نفیسی هم عدول شد و با استفاده از منابع اصلی مجمع‌الفضلا مثل تذکرةالشعرا، تحفهٔ سامی و رشحات عین الحیات تصحیح گردید. البته از دواوین شاعران نیز غفلت نشد، به‌طوری‌که پس از رجوع به بیش از پنجاه دیوان و منظومهٔ شعری، بسیاری از افتادگی‌ها و ضبط‌های مغلوط تصحیح شد. گاهی هم نسخهٔ لاهور و رونویس نفیسی یا افتادگی

داشت یا مغشوش بود و هم از منابع ثانوی کمکی برنیامد، بنابراین به‌اجبار و با احتیاط اما با توجه به جاهای دیگر متن و اقتضای وزن شعری تصحیح قیاسی شد.

نسخهٔ لاهور با رونویس نفیسی تفاوت‌های ریز و درشتی دارد، اما هیچ‌گونه شواهد و قرائنی وجود ندارد که یکی از روی دیگری رونویسی شده باشد یا اینکه نسخهٔ اصل هر دوی آن‌ها یکسان بوده باشد. به‌هرحال تفاوت ضبط‌های این دو نسخه را نیز می‌توان در دو گروه قرار داد: **اول**، ضبط‌های متفاوتی که در حد حروف و کلمات و بیشتر متعلق به دو فرقهٔ اول و دوم است. این تفاوت ضبط‌ها یا در نسخهٔ اصل هرکدام از نسخهٔ لاهور و رونویس نفیسی نیز وجود داشته یا کاتبان دو نسخه زمان کتابت مرتکب سهو و خطای کتابت شده‌اند، به‌ویژه که نسخهٔ اصل رونویس نفیسی خود بسیار مغلوط بوده و زمان رونویسی از آن نیز سهویات بیشتری به آن راه پیدا کرده است. **دوم**، ضبط‌های متفاوتی که بیشتر در فرقهٔ سوم در حد عبارات یا جملات است. این نوع تفاوت‌ها حاصل لغزش کاتبان نیست، بلکه برآمده از اصلاحات مؤلف در متن تذکره است که ساختار جملات را تغییر داده است. اختلاف ضبط‌های این هر دو گروه در پاورقی ثبت گردید، اما به‌طورکلی از ذکر تفاوت‌های مربوط به غلط‌های املایی، هاء غیر ملفوظ و گونهٔ زبانی آسیای مرکزی اجتناب شد.

تصحیح تازه علاوه‌بر مقدمه‌ای مفصل، شامل تعلیقاتی در چهار بخش عام، تاریخی، جغرافیایی و واژگانی است و فهرست‌هایی نیز برای استفادهٔ آسان از متن کتاب ضمیمه شده که عبارتند از: فهرست اسامی اشخاص، اماکن، کتب و رسالات، ابیات و مصراع‌ها.

## ۳) نتیجه‌گیری

مجمع‌الفضلای محمدعارف بخارایی ازجمله تذکره‌های عمومی اما مهم اواخر قرن ۱۰ و اوایل سدهٔ ۱۱ ق است که شامل اطلاعات مهمی دربارهٔ اوضاع ادبی و احوال و اشعار شاعران ایران، ماوراءالنهر و شبه‌قاره است. سرگذشت محمدعارف در منابع مختصر و گاه نادرست ذکر شده، به‌طوری‌که ۱- تخلص او به‌اشتباه و بر اساس برخی از آثار چاپی معاصرانش که سرشار از اغلاط کتابتی و چاپی‌اند، بقایی ثبت شده، درحالی‌که این تخلص در هر سه نسخهٔ از مجمع‌الفضلای او هرکدام ده بار بعینه لقایی ثبت شده است. ۲- شباهت نام و تخلص او با دو تذکره‌نویس دیگر، یعنی ابوالبقای تفرشی متخلص به بقایی و محمد دارابی متخلص به عارف باعث شده تا اطلاعات مربوط به این سه نفر با هم خلط شود. ۳- زادگاه او بخاراست، اما برخی وی را به‌اشتباه اهل بدخشان دانسته‌اند. ۴- او پس از مدتی از بخارا مهاجرت کرده و پیش از ورود به هند به‌ترتیب از بخارا به بلخ، شهر سبز، تاشکند، فرغانه، ایسکی‌باغ خزار و

اندگان عبور کرده و این برخلاف نظر برخی از محققان است که معتقدند وی از فرغانه به هند مهاجرت کرده است. ۵- تاریخ ورود وی به هند در اغلب منابع در سال ۹۷۹ ق ذکر شده، اما به‌احتمال‌قوی، «سبعین» در این تاریخ تصحیفی از «تسعین» است، زیرا وی حداقل تا سال ۹۹۵ ق در ماوراءالنهر حضور داشته و در همین تاریخ مجمع‌الفضلا را به نام حاکم اندگان درآورده است. ۶- او محتملاً در سال ۹۹۹ ق وارد هند شده و مسیرها و سکونتگاه‌هایش از این تاریخ تا سال ۱۰۰۵ ق به‌ترتیب عبارتند از: اوریسه و بنگاله، آگره، قصبهٔ وزیرپور سرکار بیانه، دکن، گجرات، آگره، لاهور، آگره، مندو، دکن، احمدنگر، قصبهٔ باران در صوبهٔ ران‌طنبور و لب رود گنگ. ۷- وی عبدالله‌خان شیبانی، حاکم ماوراءالنهر و اسفندیار بن خسرو، حکمران اندگان را در اشعار خود مدح کرده و او را ذیل شاعران جلال‌الدین اکبر و پسرش جهانگیر، حاکمان هند نیز معرفی کرده‌اند، اما خودش به موضوع اخیر اشاره نکرده است. ۸- مشفقی بخارایی، خاکی بلخی، ملک قمی و نظام‌الدین احمد از اساتید او و قاضی ابوالفیض و محمدایوب تاشکندی از شاگردان وی بوده‌اند. ۹- او زمان گذشتن و سکونت در مناطق مختلف با برخی از شاعران ملاقات کرده است، مثل دیدار با فگاری سمرقندی در بخارا، میرک وصالی و صالح ندایی در بلخ، نجمی کشمیری در شهر سبز، شرحی جامی در فرغانه، دخلی گیلانی در لاهور، محزونی سمرقندی در قصبهٔ باران صوبهٔ ران‌طنبور و... ۱۰- اعتقاد بر این است که او تا سال ۱۰۲۵ ق زنده بوده، اما به نظر می‌رسد که وی پیش از این تاریخ درگذشته و آنچه قطعی است، زندگی او تا سال ۱۰۱۹ ق است.

برخلاف اهمیت بسیار مجمع‌الفضلا، نسخه‌های خطی بسیار اندکی از آن تا کنون شناسایی شده، به‌طوری‌که در حال حاضر فقط یک نسخهٔ خطی و یک رونویس از آن باقی‌مانده و چاپ قبلی آن بر اساس رونویس مغلوط و ناکامل نفیسی انجام شده که به دلیل نقص‌های زیر، بر اساس نسخهٔ لاهور و مقابلهٔ آن با رونویس نفیسی دوباره تصحیح شده است: ۱- افتادگی کامل یا بخش اعظم برخی از سرگذشت‌ها ۲- فقدان کامل ۱۱۲ سرگذشت ۳- افتادگی برخی از جملات و ابیات ۴- فقدان برخی از جملات و ابیات ۵- ضبط‌های مغلوط در بسیاری از سرگذشت‌ها ۶- استفاده نکردن از منابع مجمع‌الفضلا و دواوین شاعران در تصحیح ضبط‌های مغلوط و ناقص ۷- واردکردن اضافات و اصلاحات مبتنی بر حدس و گمان هاشم شایق به متن اصلی تذکره ۸- فقدان مقدمه‌ای تحقیقی دربارهٔ کتابشناسی و نسخه‌شناسی توصیفی اثر، سرگذشت کامل مؤلف، ضرورت و روش تصحیح ۹- نبود تعلیقات مفید برای مشکلات متن و اعلام تاریخی و جغرافیایی، در عوض رونویسی سرگذشت‌ها از منابع متأخر و نامعتبر.

تصحیح تازهٔ مجمع‌الفضلا بر اساس نسخهٔ لاهور و مقابلهٔ آن با رونویس نفیسی انجام و برای اصلاح ضبط‌های

مغلوط و ناقص متن از منابع مؤلف و دواوین شاعران هم استفاده شده است. همچنین نسخهٔ لاهور و رونویس نفیسی برگرفته از دو تحریر جداگانه از مجمع‌الفضلاست که ضبط‌های متفاوت آن‌ها در تصحیح تازه با هم آمیخته نشده است. این تصحیح علاوه‌بر مقدمه‌ای مفصل، شامل تعلیقاتی در چهار بخش عام، تاریخی، جغرافیایی و واژگانی است و فهرست‌هایی نیز برای استفادهٔ آسان از متن کتاب ضمیمه شده که عبارتند از: فهرست اسامی اشخاص، اماکن، کتب و رسالات، ابیات و مصراع‌ها.

**کتابنامه**

آزاد بلگرامی، م.غ.ع. ن. (۱۳۹۰). خزانهٔ عامره. به تصحیح ناصر نیکوبخت و شکیل اسلم‌بیگ. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

بخارایی، م.ع. (۱۳۹۳). مجمع‌الفضلا. به اهتمام محمد خشکاب. تهران: منشور سمیر.

بخارایی، م.ع. (ز. ۱۰۱۹ ق «الف»). مجمع‌الفضلا. لاهور: کتابخانهٔ دانشگاه پنجاب. شمارهٔ نسخه Pf I 2/ 2742. [نسخهٔ خطی]. تألیفِ ۹۹۶ ق به بعد. کتابت قرن ۱۱ ق

بخارایی، م.ع. (ز. ۱۰۱۹ ق «ب»). مجمع‌الفضلا. تهران: کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران. شمارهٔ نسخه ۶۵۴۶. [نسخهٔ خطی]. تألیفِ ۹۹۶ ق به بعد. کتابت ۱۳۳۰ ش.

بداؤنی، ع. م. (۱۳۸۰). منتخب‌التواریخ. به تصحیح مولوی احمدعلی صاحب و کوشش توفیق سبحانی. ج ۳. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

حبیبی، ع.. (۱۳۳۹). «مجمع‌الفضلای محمدعارف بقایی». راهنمای کتاب. ش ۴، صص ۵۲۲-۵۳۰.

حبیبی، ع.. (۲۵۳۵). هنر عهد تیموریان و متفرعات آن. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

خیام‌پور، ع. ر. (۱۳۶۸). فرهنگ سخنوران. ۲ ج. تهران: طلایه.

دانش‌پژوه، م. ت. (۱۳۵۷). فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران. ج ۱۶. تهران: دانشگاه تهران.

دهلوی، م. ص. (۱۹۹۳). طبقات شاهجهانی. به تصحیح محمد اسلم‌خان. طبقهٔ تاسعه. دهلی: دانشگاه دهلی.

دهلوی، م. ص. (۲۰۱۳). طبقات شاهجهانی. به تصحیح محمد احتشام‌الدین. ج ۲. علیگره: دانشگاه اسلامی علیگره.

گلچین معانی، ا. (۱۳۵۰). تاریخ تذکره‌های فارسی. ج ۲. تهران: دانشگاه تهران.

مطربی سمرقندی، س. م. (۱۳۷۷). نسخهٔ زیبای جهانگیر. به کوشش اسماعیل‌بیگ جانوف و علی موجانی. قم: کتابخانهٔ عمومی مرعشی.

نفیسی، س. (۱۳۴۴). تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی. ۲ ج. تهران: کتابفروشی فروغی.

نقوی، س.ع.ر. (۱۳۴۳). تذکره‌نویسی فارسی در هند و پاکستان. تهران: علمی.

نهاوندی، ع. (۱۳۸۱). مآثر رحیمی. به اهتمام عبدالحسین نوایی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

نهاوندی، ع. (۱۹۳۱). مآثر رحیمی. به اهتمام محمد هدایت حسین. ج ۳. کلکته: بپتست میشن.

هروی، ا. م. م. (۱۹۳۱). طبقات اکبری. به اهتمام بی. دی. ام. ای. ج ۲. کلکته: بپتست میشن.

New LITERARY STUDIES
Ferdowsi University of Mashhad

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2025.92729.1690

Online ISSN: 2783-252X | Print ISSN: 3060-8171

# The Poetry of Claimants and the Colleagues (a Study of the dispute between Hāfez and Azod Sarrāf)

**AmirAfshin Farhadian**[1]

Received: 19 March 2025 ∴ Revised: 04 May 2026
Accepted: 12 May 2026 ∴ Published Online: 06 June 2026

## Abstract

Before the discovery of the unique manuscript of ʿAzod Sarrāf's divan, his poetry, including his versified Sindbadnameh, was attributed to ʿAzod Yazdi. His independent identity also remained unknown. It is now established that ʿAzod Sarrāf was a later poet than ʿAzod Yazdi. He was a contemporary of Ḥafez and held an administrative position at the court of the Muzaffarids for years. Their divans contain mutual remonstrances, implying accusations of plagiarism. The striking similarities and shared motifs in the poetry of Ḥāfeẓ and ʿAzod Sarrāf suggest an inevitable rivalry and contention between them. It appears that the most prominent instance of the term *modda ʿī* (claimant) in Hafez's poetry refers to ʿAzod Sarrāf. The resemblance between ʿAzod and Ḥafeẓ is not limited to their poetry; both held official positions in the Muzaffarid administration, their birth and death occurred within close temporal proximity, and it is highly probable that they were born in the same city. Examining the life and poetry of ʿAzod Sarrāf not only sheds light on a forgotten poet but also provides valuable insights into Ḥafeẓ's standing within the Muzaffarid court and his literary conflicts with contemporary poets. This study, through a descriptive-analytical approach and content analysis, explores for the first time the dimensions of ʿAzod and Ḥafeẓ's rivalry as reflected in their verses.

**Keywords**: ʿAzod Ṣarraf, Claimant, Hafez, Plagiarism.

1. Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran
e-mail: a.farhadian@ltr.basu.ac.ir https://orcid.org/0009-0002-2750-8042

**How to cite this article:**
Farhadian, A. A (2026). The Poetry of Claimants and the Colleagues (a Study of the dispute between hāfez and Azod Sarrāf). *New Literary Studies*, *59*(1), 51-82.
https://doi.org/10.22067/jls.2025.92729.1690

Authors retain the copyright. This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0). http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

## Extended Abstract

### Introduction

In Parviz Natel Khanlari's edition of the *Divan* of Hafez, the word *moddaʿī* ("claimant" or "pretender") appears thirteen times, while *moddaʿiyān* ("claimants") occurs five times (Seddiqiyān and Mirʿ Ābedinī, 2009: 895). In these instances, except for a single case in which *moddaʿī* functions adjectivally for "physicians," the term generally refers to a figure already familiar to the poet and at least some of his audience. Lexically, *moddaʿī* denotes one who lays claim, a plaintiff, adversary, boaster, opponent, rival, or one who pretends to parity with another (Dehkhoda, s.v. "moddaʿī"). Given this semantic range, the question arises whether this recurring figure in Hafez's poetry can be identified more precisely.

Certain allusions in Hafez's poems indicate that by *moddaʿiyān* he means some of his contemporary poets. In one verse, the point of contention between Hafez and these rivals is introduced as "*rendāneh* poetry" ("libertine" or "antinomian" poetry). Elsewhere, the subject of rivalry between Hafez and the *moddaʿī* is eloquence (*faṣāḥat*), which clearly pertains to the craft of poetic composition—the very art in which the rival possesses no genuine skill, while remaining oblivious to his own inadequacy. In another poem, Hafez explicitly describes the *moddaʿiyān* as his "colleagues" (*hamkārān*), and since he speaks there of "discourse" (*ḥadīth*) and "imagination" (*khiyāl*), he unmistakably has fellow poets in mind.

Thus, through his deliberate use of the word *moddaʿī*, Hafez either brands the person in question as a false claimant to poetic talent or rejects that poet's pretension of superiority over his own verse. It is equally possible that the rival poet had accused Hafez of plagiarism or appropriation of wording and meaning. Literary history furnishes numerous examples of such disputes and rivalries among contemporary poets. The question remains, however: who were these poetic "claimants" and "colleagues" to whom Hafez refers?

### Methodology

One of the clearest instances of the *moddaʿiyān* in Hafez's poetry is ʿAzod Sarrāf. Using content analysis within a descriptive-analytical framework, the present study examines extant evidence in the poetry of Hafez and ʿAzod Sarrāf in order to elucidate the dimensions of rivalry and antagonism between these two contemporary poets.

## Findings

Prior to the discovery of what appears to be the unique surviving manuscript of the *Divan* of ʿAzod Sarrāf in the ʿĀref Ḥekmat Library (located within the King Abdulaziz Library in Medina), virtually no information about this poet was available. Because his poetic pen name (*takhalloṣ*), "ʿAzod," was identical to that of Sayyed ʿAzod Yazdī (the father of Jalāl ʿAzod), the two poets were frequently conflated. The author of *Kholāṣat al-Ashʿār va Zobdat al-Afkār* merged his biography with that of ʿAzod Yazdī and mistakenly attributed the profession of money-changing (*ṣarrāfī*) to the latter (Behzadi Andoohjerdi and Qowjehzadeh, 2014: 29). Likewise, Zabihollah Safa failed to distinguish between ʿAzod Yazdī and ʿAzod Ṣarrāf:

> "In *Mūnes al-Aḥrār*, the name of Sayyed ʿAzod appears everywhere as 'Sayyed ʿAzod al-Yazdī,' whereas in one miscellany, preserved on microfilm no. F267 in the Central Library of the University, his name appears as 'Sayyed ʿAzod Sarrāf.' I do not suppose that this Sayyed ʿAzod Sarrāf, who is listed in that miscellany among other ghazal poets of the eighth century AH, is anyone other than Sayyed ʿAzod Yazdī" (1976, vol. 3: 922).

With the valuable information now available about ʿAzod, we know that significant similarities existed between him and Hafez. The principal points of resemblance are as follows:

- Their dates of birth were probably close to one another.
- Their dates of death also seem to have been close.
- Both were natives of Shiraz.
- Both were poets.
- Both held bureaucratic or chancery positions.
- Both shared the same patrons, including Shah Abu Esḥāq Inju, Shah Shojaʿ Mozaffari, Sultan Oveys Jalayer, Shah Yaḥyā Mozaffari, and Shah Manṣur Mozaffari.

Apart from artistic stature, these similarities corroborate previous assertions concerning Hafez's employment in governmental and bureaucratic offices and demonstrate that such service was not unique to him. This comparable social position could naturally provide grounds for rivalry and conflict. As noted earlier, Hafez expresses concern that the "counterfeiter of the city" (*qallāb-e shahr*)—that is, the "money-changer" (*sarrāf*)—might appropriate his "ruby-like subtleties" under his

own name. The author of *Sharaf-nāmeh-ye Monīrī* identifies this "counterfeiter of the city" as Sayyed ʿAzod Sarrāf.

Moreover, in the same ghazal, Hafez compares his own position vis-à-vis his rival colleagues to that of a brocade-weaver (*zardūz*) in contrast to a mat-weaver (*būriyābāf*). Significantly, ʿAzod Sarrāf composed a poem in the same meter and rhyme as Hafez's ghazal, in which he likens the product of the "base and ignoble temperament of the babbling envious man" to a worthless coarse fabric (*pelās*) devoid of value when compared to his own refined "hair-cloth" (*shaʿr*). He further insists that the rival's "merchandise" consists merely of counterfeit gold, the falsity of which no one can discern better than a *ṣarrāf*—that is, himself. Clearly, ʿAzod was angered by Hafez's accusation that he was a counterfeiter and thief of precious poetic subtleties. He responds by admonishing Hafez to recognize his true station and to realize that, contrary to his claim of being a brocade-weaver, he is nothing more than a weaver of coarse cloth.

## Discussion and Conclusion

Hafez and ʿAzod Sarrāf were two contemporary poets from the same city, both employed in the bureaucratic administration of the Muzaffarid court. Their births and deaths likewise occurred within a relatively close span of time. The affinities between their poems—in diction, imagery, themes, and motifs—are remarkably extensive. Although Hafez's *Divan* shares certain commonalities with the poetry of other poets, these similarities are more numerous in relation to the poetry of ʿAzod Sarrāf than to any other contemporary poet.

These close correspondences led both poets to accuse one another of literary appropriation (*enteḥāl*). This dispute is reflected in the poetry of both Hafez and ʿAzod. In several of his poems, Hafez directs veiled criticisms at certain contemporary poets, referring to them collectively as *moddaʿiyān* ("claimants" or "pretenders"). The present study argues that ʿAzod Sarrāf was, in all probability, the foremost example of these "claimant colleagues." Conversely, ʿAzod's poetry also contains insinuations and accusations directed against Hafez.

These poetic rivalries yield valuable information regarding the fluctuations of Hafez's bureaucratic career and the competition among power factions within the Muzaffarid court. Furthermore, a closer understanding of ʿAzod Sarrāf, together with careful reflection on his poetry and life, demonstrates that Hafez's engagement in

governmental service was neither unique nor implausible. Through this perspective, new avenues are opened for understanding the personality, life, and poetry of Hafez.

فصلنامه جستارهای نوین ادبی
دانشگاه فردوسی مشهد

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2025.92729.1690

شاپای چاپی: ۸۱۷۱-۳۰۶۰ | شاپای الکترونیکی: ۲۵۲x-۲۷۸۳

تاریخ ارسال: ۱۴۰۳/۱۲/۲۹ ∴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۲/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۲۲ ∴ انتشار برخط: ۱۴۰۵/۰۳/۱۶

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۳۲، بهار ۱۴۰۵، صص ۵۱-۸۲
مقالهٔ پژوهشی

# حدیث مدّعیان و خیال همکاران (نگاهی به مناقشهٔ حافظ و عضد صرّاف)

امیرافشین فرهادیان[۱]

## چکیده

تا پیش از یافته شدن نسخهٔ یگانه‌شناخت دیوان عضد صرّاف، اشعار او ازجمله سندبادنامهٔ منظومش در شمار سروده‌های عضد یزدی قلمداد می‌شد. هویّت مستقل او نیز ناشناخته باقی مانده بود. اکنون می‌دانیم که عضد صرّاف، شاعری متأخّر از عضد یزدی است. صرّاف معاصر حافظ بوده و سال‌ها در دربار آل مظفّر شغل دیوانی داشته است. در دیوان هر دو شاعر تعاریضی نسبت به یک‌دیگر دیده می‌شود که متضمّن اتّهام انتحال است. وجود مشابهات و اشتراکات چشم‌گیر در دیوان حافظ و عضد صرّاف بروز منافسه و مناقشه میان ایشان را اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. به نظر می‌رسد که بارزترین مصداق تعبیر «مدّعی» در اشعار حافظ، عضد صرّاف باشد. شباهت میان عضد و حافظ به سروده‌های ایشان محدود نیست. هر دو در دستگاه مظفریان صاحب مسند بوده‌اند. تولد و وفات هر دو در زمانی نزدیک به یکدیگر روی داده است و به احتمال قوی مولد هر دو نیز یکی است. تأمّل در زندگی و شعر عضد صرّاف افزون بر آن که موجبات شناخت بیشتر یک شاعر فراموش‌شده را فراهم می‌آورد، اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ جایگاه حافظ در دستگاه مظفریان و نیز چالش‌های او با برخی شاعران هم‌عصرش، به دست می‌دهد. در این جستار با روش تحلیل محتوا و به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی برای نخستین بار ابعاد مناقشهٔ عضد و حافظ را از تضاعیف سروده‌هایشان جستجو می‌کنیم.

**کلیدواژه‌ها:** انتحال، حافظ، عضد صرّاف، مدّعی.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران
e-mail: a.farhadian@ltr.basu.ac.ir https://orcid.org/0009-0002-2750-8042

**ارجاع به این مقاله:**
فرهادیان، ا. ا. (۱۴۰۵). حدیث مدّعیان و خیال همکاران (نگاهی به مناقشهٔ حافظ و عضد صرّاف). جستارهای نو ین ادبی، ۵۹(۱)، ۸۲-۵۱. https://doi.org/10.22067/jls.2025.92729.1690

### ۱. مقدمه

در تصحیح خانلری از دیوان حافظ واژهٔ «مدّعی» سیزده بار و «مدّعیان» پنج بار دیده می‌شود (صدیقیان و میرعابدینی، ۱۳۸۸، ص. ۸۹۵). در این میان لفظ «مدّعی» جز در یک مورد که در نقش صفت برای «طبیبان» استعمال شده[۱] در باقی موارد به‌مثابهٔ شخصی شناخته‌شده برای شاعر و دست‌کم برخی مخاطبان وی به کار رفته است. معانی لغوی مدّعی عبارت‌اند از: ادّعاکننده، خواهان، بدخواه، خصم، لاف‌زن، معاند، مزاحم و کسی که دعوی هم‌طرازی دارد (دهخدا ، ذیل «مدّعی»). شارحان اشعار حافظ در باب این واژه برداشت‌های متفاوتی دارند و گاه حتّی در بیت‌های مختلف معانی دگرگونه‌ای برای آن قائل شده‌اند. سودی بسنوی مدّعی را چنین توضیح داده است: رقیب عشقی (سودی بسنوی، ۱۳۶۶، ص. ۲۴۸)، خصم (سودی بسنوی، ۱۳۶۶، ص. ۵۰۴)، مراد کسانی است که در شاعری ادّعای برابری با خواجه داشته‌اند؛ درحالی‌که از دستشان کاری نمی‌آمده (سودی بسنوی، ۱۳۶۶، ص. ۳۰۷)، کسی است که ادّعای فضل و کمال می‌کند چه این ادّعایش بجا باشد و چه بی‌جا (سودی بسنوی ، ۱۳۶۶، ص. ۷۸۳). هروی مقصود از مدّعی را داعیه‌داران بی‌مایه می‌داند (هروی، ۱۳۹۲، صص. ۱۱۹، ۱۵۳، ۱۶۰ و ۵۴۰). اسلامی ندوشن معتقد است مدّعیان، مخالفان عقیدتی حافظ بوده‌اند (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۲، ص. ۲۷۹). حمیدیان مدّعی را همان زاهد یا هم‌سیره‌های او (حمیدیان، ۱۳۹۲، ص. ۱۵۱۵)، ابلیس (حمیدیان، ۱۳۹۲، ص. ۲۱۱۲) و عماد فقیه کرمانی (حمیدیان، ۱۳۹۲، ص. ۱۲۰۱) دانسته است. او همچنین در شرح بیت (مدّعی گو لغز و نکته...) چنین آورده است: «مدّعی کیست؟ آیا فرضی یا خیالی است یا واقعی و متعیّن؟ نمی‌دانیم. شاید بتوان از میان دو شاعری که هم‌زمان حافظ‌اند و غزل هم‌روال این دارند، یعنی سلمان و کمال خجندی، یکی را طرف خطاب فرض کرد (...) البتّه ذکر یک مدّعی فرضی هم که بتواند بهانه‌ای برای خودستایی شاعر باشد، امری رایج بوده است» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ص. ۱۸۹۵). در دانش‌نامهٔ حافظ و حافظ‌پژوهی ذیل مدخل مدّعی چنین آمده: «عمده معنای مدّعی در شعر حافظ همان بدخواه و خصم و حاسد است و سایر معانی به منزلهٔ اوصاف مدّعیان او هستند» (یعقوبی، ۱۳۹۷، ص. ۲۲۵۲). ایشان ضمن پذیرش بسیاری از این معانی باور دارد که مدّعیان در شعر حافظ بیش از هر چیز به معنای همکاران حافظ یا به عبارتی شاعران دربار است (یعقوبی، ۱۳۹۷، ص. ۱۵۶). با وجود اطلاق این گسترهٔ معانی بر «مدّعی» باید دید آیا می‌توان این شخصیت را که حضور پررنگی در شعر حافظ دارد دقیق‌تر شناخت؟

## ۲. بیان مسأله

از پاره‌ای اشارات حافظ در سروده‌هایش پیداست که مقصود او از مدّعیان، برخی از شاعران هم‌عصر هستند:

همچو حافظ به رغم مدّعیان　　شعر رندانه گفتنم هوس است

(حافظ، ۱۳۹۰، ص. ۳۱)

در این بیت، محلّ اختلاف حافظ و مدّعیان، «شعر رندانه» معرّفی شده است. از بیت برمی‌آید که یا مدّعیان از اساس مخالف «شعر رندانه» هستند یا قادر به سرودن این نوع شعر نیستند. در هر صورت موضوع مناقشه از جنس شعر است.

حافظ ببر تو گویِ فصاحت که مدّعی　　هیچش هنر نبود و خبر نیز هم نداشت

(حافظ، ۱۳۹۰، ص. ۵۵)

در بیت اخیر موضوع رقابت حافظ با مدّعی، «فصاحت»[۲] است. بدیهی است که این فصاحت به فن سرودن شعر باز می‌گردد همان فنی که مدّعی در آن هیچ هنری ندارد و از بی‌هنری خویش نیز بی‌خبر است.

حدیث مدّعیان و خیال همکاران　　همان حکایت زردوز و بوریاباف است

(حافظ، ۱۳۹۰، ص. ۳۲)

در این بیت، حافظ مدّعیان را در شمار همکاران خویش معرّفی می‌کند و چون از «حدیث»[۳] و «خیال»[۴] یاد می‌کند لاجرم همکاران شاعر خود را در نظر دارد.

به این ترتیب حافظ با انتخاب واژهٔ «مدّعی»، یا شخص مورد نظر را داعیه‌دار دروغین شاعری می‌خواند، یا ادّعای برتری شعر او بر شعر خویش را باطل می‌داند.[۵] نیز ممکن است که شاعر مورد نظر نسبت به حافظ ادّعایی چون انتحال و سرقت لفظ یا معنی مطرح کرده باشد. در تاریخ ادب نظیر این مناقشات و دعاوی میان شاعران هم‌عصر فراوان به چشم می‌خورد. امّا مقصود حافظ از این «مدّعیانِ» شاعر و «همکار» چه کسانی است؟

## ۳. روش تحقیق

یکی از بارزترین مصادیق «مدّعیان» در شعر حافظ عضد صرّاف است. در این پژوهش با روش تحلیل محتوا و به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی کوشش شده تا با بررسی شواهد موجود در سروده‌های حافظ و عضد صرّاف ابعاد رقابت و معارضت میان این دو شاعر هم‌عصر تبیین گردد.

### ۴. پیشینهٔ تحقیق

ابراهیم قوام فاروقی در لغت‌نامه‌اش که به شرف‌نامهٔ منیری شهرت یافته، به ماجرای جدل حافظ و عضد صرّاف بر سر شعر اشاره کرده است (۸۷۷ ق.گ۱۹۴). عبارات او عیناً در کتاب کشف‌اللغات و الاصطلاحات عبدالرحیم بن احمد سوربهاری هندی تکرار شده است (بی‌تا.۳۹۴). فیضی سرهندی نیز در کتاب مدار الافاضل بیت مشهور حافظ را که ضمن آن از صرّاف با عنوان «قلّاب شهر» یاد شده، در تعریض به عضد صرّاف دانسته است: «مسموعی است که سیّد عضد صرّاف یکی از افاضل روزگار بود به خواجه تعصّب داشت و این تعریض بر اوست»(۱۳۳۷. ج۲، ص. ۱۰۹). ختمی لاهوری در شرح همین بیت به گفتهٔ فیضی سرهندی استناد جسته است (۱۳۹۱. ج۱، ص. ۵۸۲). علی‌رضا قوجه‌زاده مصحّح دیوان عضد صرّاف به ماجرای معارضهٔ حافظ و عضد و انعکاس آن در دیوان عضد اشاره‌ای نکرده است. محمد افشین‌وفایی در مقالهٔ «معرفی و نقد دیوان عضد (سرایندهٔ ناشناختهٔ سدهٔ ۸ ق)» گفتهٔ صاحب شرفنامهٔ منیری را در باب منافسهٔ عضد و حافظ متذکّر شده اما به تعریض عضد نسبت به حافظ در همین دیوان توجه نکرده است (۱۳۸۹، صص. ۵۸۵-۵۸۸). ایرج افشار نیز در یادداشتی که به مناسبت پیدا شدن نسخهٔ یگانه‌شناخت دیوان عضد صرّاف نگاشته، از این موضوع سخنی نگفته است (۱۳۸۹، صص. ۵۸۸ و ۵۸۹). «حافظ و عضد» عنوان مقاله‌ای است از فرزاد ضیائی حبیب‌آبادی که به بررسی شباهت‌های سروده‌های دو شاعر پرداخته است (۱۳۹۰، صص. ۱۶-۲۸). مقالهٔ «بررسی مفاهیم و مضامین مشترک میان عضد و حافظ» از الهه سوداچی و حکیمه دبیران نیز به نقد تصحیح دیوان عضد صرّاف و مضامین و مفاهیم مشترک در اشعار او و حافظ پرداخته است (۱۳۹۵، صص. ۷۰۹-۷۴۲). هیچ کدام از این دو مقاله نیز پاسخ عضد صرّاف به تعریض حافظ و دیگر سروده‌های او در این زمینه را تشخیص نداده‌اند.

### ۵. بحث

#### ۵-۱ عضد صرّاف:

حافظ در همان غزلی که خود را در مقام مقایسه با «مدّعیان» و «همکاران» به منزلهٔ «زردوز» در برابر «بوریاباف» محسوب می‌کند، نگرانی خویش را از ربوده شدن «نکته‌های» گران‌بهایش از سوی متقلّبان ابراز می‌دارد:

خموش حافظ و این نکته‌های چون زر سرخ[۶] نگاه دار که قلّاب شهر صرّاف است

(حافظ، ۱۳۹۰، ص. ۳۲)

ابراهیم قوام فاروقی در لغت‌نامه‌اش با نام «فرهنگ ابراهیمی» که به «شرف‌نامهٔ منیَری» نیز شهرت دارد دربارهٔ بیت

فوق چنین آورده: «سیّد عضد صرّاف با حافظ در سخن مری[۷] داشت و این بیت تعریضی با سیّد است و این تسامع است از خدمت امیر شهاب‌الدین حکیم کرمانی[۸]» (۸۷۷ ق.گ۱۹۴). اما سید عضد صرّاف کیست؟

تا پیش از پیدا شدن نسخهٔ ظاهراً منحصر به فرد دیوان عضد صرّاف در کتابخانهٔ عارف حکمت (واقع در کتابخانهٔ ملک عبدالعزیز مدینه) از وجود این شاعر اطلاعی در دست نبود. یکسان بودن تخلص وی (عضد) با تخلص سید عضد یزدی (پدر جلال عضد) موجب شده تا این دو شاعر را یک تن به شمار آورند و از هم تمیز ندهند. صاحب خلاصه الاشعار و زبده الافکار شرح حال او را با عضد یزدی درآمیخته و شغل او یعنی صرّافی را به عضد یزدی نسبت داده است (بهزادی اندوهجردی و قوجه‌زاده، ۱۳۹۳، ص. ۲۹). ذبیح‌الله صفا نیز میان عضد یزدی و عضد صرّاف تمایزی قائل نشده است:

> «در مونس‌الاحرار نام سیّد عضد همه‌جا «سید عضد الیزدی» و در یک مجموعه که میکروفیلم آن به شمارهٔ «ف ۲۶۷» در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه مضبوط است نامش «سیّد عضد صرّاف» آمده و تصور نمی‌کنم که این سید عضد صرّاف که در آن مجموعه در ردیف غزل‌گویان دیگر قرن هشتم هجری ذکر شده، غیر از «سید عضد یزدی» باشد»(۱۳۵۵.ج۳، ص. ۹۲۲).

اثر مشهور عضد صرّاف، «سندبادنامهٔ منظوم» است که آن را به فرمان شاه‌شجاع مظفری سروده و در سال ۷۷۶ ق به نام وی به پایان برده است:

چو بر هفتصد افزود هفتاد و شش — در ایّـــام ســـلطان جمشـــیدوش
جهـــان‌بخش شـــاه شـــجاع دلیـــر — که بگریزد از جنگ او ببر و شیر
مـــن ایـــن خانـــه را برگـــرفتم ز جـــا — چنـــان ســـاختم از بلنـــدی هـــوا
که چون سقف مرفوع معمور شد — که چون بیت معمور مشهور شد

(۱۳۸۱ ، ص. ۹۸)

پاره‌ای از ابیات سندبادنامهٔ منظوم در دیوان نویافتهٔ عضد صرّاف نقل شده است. یکی دانستن عضد یزدی و عضد صرّاف سبب شده تا محمدجعفر محجوب، مصحّح سندبادنامهٔ منظوم پدیدآورندهٔ این منظومه را عضد یزدی بداند که البته چنین نیست(بهزادی اندوهجردی و قوجه‌زاده، ۱۳۹۳، ص. ۳۷). بنا به تصریح تقی‌الدین کاشی در خلاصه الاشعار و زبده الافکار عضد یزدی در سال ۷۴۰ ق درگذشته است. محمد بن بدر جاجرمی نیز که مونس الاحرار را در حدود سال ۷۴۱ ق فراهم آورده، از عضد یزدی با تعبیر «طاب ثراه» یاد کرده که تأییدی بر سخن تقی‌الدین کاشی

تواند بود (عضد، ۱۳۸۹، ص. سی و پنج). افشین‌وفایی انتساب سندبادنامهٔ منظوم به شاعری جز عضد یزدی را به استناد تاریخی که یک تذکره‌نویس متأخّر برای وفات او نقل کرده، درست نمی‌داند. همچنین جملهٔ دعایی جاجرمی را نیز قرینهٔ مناسبی برای تأیید مرگ عضد یزدی پیش از سال ۷۴۱ ق به شمار نمی‌آورد (۱۳۸۹، ص. ۵۸۶). اما چنان که اشاره شد بنابر تصریح سراینده، سندبادنامه در ۷۷۶ ق به پایان رسیده است. شاعر در پایان منظومه از شصت سالگی خود خبر می‌دهد:

رسید این زمان عقد سالم به شصت  به جز باد چیزی ندارم به دست

(۱۳۸۱، ص. ۲۷۹)

لذا سال تولد سرایندهٔ سندبادنامهٔ منظوم ۷۱۶ ق است حال آن که تقریظی که عضد یزدی بر «رسائل رشیدی» نوشته و ضمن آن از ملازمت خود در خدمت خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی خبر داده، تاریخ ۷۰۶ ق را بر خود دارد (لطائف الحقایق، گ.۳۷) و در آن سال هنوز عضد صرّاف قدم به عرصهٔ وجود ننهاده بود. بنابراین تردیدی باقی نمی‌ماند که سرایندهٔ سندبادنامهٔ منظوم، عضد یزدی نیست.

در مجموعهٔ خطی نفیسی که به «جنگ اسکندرمیرزا»[۹] شهرت یافته و مورّخ به سال ۸۱۳ ق و ۸۱۴ ق است، اشعاری از «سیّد عضد یزدی» (ص ۳۰۶) و «سیّد عضد صرّاف» (ص ۴۷۵) به صورت مستقل نقل شده است (مهدوی و افشار، ۱۳۶۵ ، صص. ۱۹۲ و ۱۹۵). همچنین در جنگ خطی مورّخ ۷۶۳ ق که با شمارهٔ ۲۸۰ در کتابخانهٔ «چلبی عبدالله» محفوظ است، اشعاری به نام «سید عضدالدّین صرّاف» ثبت شده است (عضد، ۱۳۸۹، ص. هفتاد و سه). در مجموعهٔ خطی شمارهٔ ۱۴۹۸ کتابخانهٔ مجلس سنا که در سدهٔ نهم تحریر یافته، ۷ غزل به نام عضد مضبوط است که در نسخهٔ «عارف حکمت» و در تذکرهٔ خلاصه‌الاشعار نیز نقل شده است (عضد، ۱۳۸۹، ص. هفتاد و سه).

اکنون که هویّت «سیّد عضدالدّین صرّاف» شاعر قرن هشتم بازشناخته شد باید دید که از احوال او چه می‌دانیم؟ نیک‌بختانه دیوان تازه‌یافتهٔ او اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ شاعر در اختیار ما می‌گذارد. چنان که ذکر شد وی متولّد سال ۷۱۶ ق است.[۱۰] از اشعار او چنین برمی‌آید که مدّت مدیدی از عمر خویش را در سفر گذرانده است:

بنده باشد قریب سی و دو سال  که چو مه سال و ماه در سفر است

(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۱۸۹)

او به اقامتش در فارس، اصفهان، یزد، کرمان و بغداد اشاره کرده است. مصحّح دیوان (عضد، ۱۳۸۹، ص. چهل و

پنج) و نیز ایرج افشار (افشین‌وفائی، ۱۳۸۹، ص. ۵۸۶) معتقدند در دیوان عضد اشارهٔ صریحی به زادگاهش وجود ندارد. با این حال به نظر می‌رسد به استناد پاره‌ای اشارات، باید شیراز را مولد وی دانست:

مرا ز دیده روان است دجلهٔ بغداد — در آرزوی مصـــلّا و آب رکنابـــاد
نه رهروی که گذارد پیام من جز برق — نه رهبری که رساند سلام من جز باد
ز حال وحشت من قصّه‌ای و صد مجنون — ز رنج غربت من شمّه‌ای و صد فرهاد
(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۷۵)

«مصلّا» تفرج‌گاهی خرّم واقع در شمال شیراز بود(ریاحی، ۱۳۹۵، ص. ۱۴۹). مهم‌ترین منبع آب شیراز «آب رکناباد» یا «آب رکنی» بود که به فرمان رکن‌الدوله از خاندان بویه در سال ۳۳۸ ق ساخته شد و آب آن از شمال شهر و میان «تنگهٔ اللهاکبر» جاری بود (لیمبرت،۲۰۰۴ ، ص. ۷۹). آب رکناباد از میان مصلّا عبور می‌کرده است.[۱۱] در شیرازنامه در ذکر آب رکناباد آمده: «در حریم احرام‌آثار اللهاکبر چندان روی بر زمین مالیده که از سرچشمهٔ چشم، چشمه‌ها بر روی مصلّا روان کرده» (زرکوب شیرازی، ۱۳۵۰، ص. ۹). از ابیات فوق آشکار است شاعر که از «رنج غربت» شکوه می‌کند در آرزوی بازگشت به موطن است و وطن او به اعتبار «مصلّا و آب رکناباد» جایی جز «شیراز» نیست. عضد در قطعه‌ای خطاب به «خدایگان سلیمان‌نشان و آصف عهد» تأکید می‌کند که اگر شوق حضور در درگاه او نبود از شیراز مفارقت نمی‌کرد و به دیار غربت نمی‌آمد:

اگر نه باعث من شوق حضرتت بودی — مفارقت متصـور نبـودی از شـیراز
گرم امید نوازش بود غریب نباشد — منم غریب دیار تو ای غریب‌نواز
(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۲۰۸)

از سروده‌های عضد چنین برمی‌آید که مدّت‌ها در دستگاه حکومتی زمان خود بویژه آل مظفّر شغل دولتی داشته است (عضد، ۱۳۸۹، ص. پنجاه). او از سال‌ها خدمت خود در مسند خواجگی و صاحب‌دفتری سخن گفته:

سال‌ها خواجـهٔ دیـوان سـلاطین بـودم — حکم و محرم و هم‌کاسه و صاحب‌دفتر
(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۲۰۵)

نیز از جاه و مرتبهٔ والای خود در دستگاه صدر یاد کرده است:

به جاه و مرتبه محسود عالمی بودم — ز من شدی دل هر صدر کامیابی خوش
(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۲۰۹)

و به «مسند» و «منصب» خویش اشاره کرده:

چـو اعتبـار نـدارد کجـا بـرم مسـند چو اعتماد نشاید چه می‌کنم منصب

(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۵۴)

در قصیده‌ای که برای شاه‌منصور مظفری سروده ضمن اشاره به سابقهٔ خدمتش به شاهان گذشته در یزد و کرمان، از دو سال حضور خویش در دربار شاه‌منصور یاد می‌کند:

بر آستانهٔ شـاهان رفتـه آن خـود رفـت حقوق بنـدگی یـزد و خـدمت کرمـان

به تازگی نه دو سال است تا درین درگاه بسان فتح و ظفر بسته‌ام همیشه میان

(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۳۰)

همچنین در قصیده‌ای دیگر از حرمان خویش از پس ده سال خدمت سخن می‌گوید:

از که از طالع شوریدهٔ خود باید دید حاصل خدمت ده ساله چو حرمان باشد

(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۱۳)

بار دیگر در ضمن قصیده‌ای خطاب به شاه‌منصور از «خدمت دیرینه» به درگاه آل‌مظفّر یاد می‌کند. این ابیات تصریح دارد که «خدمتِ» او غیر از اشعار فصیح و هنرمندانهٔ اوست:

نـه در ملازمـت آسـتان ایـن درگـاه مرا به گونهٔ کافور گشت موی چو قیر؟

حقوق خـدمت دیرینـه بـر شـما دارم «هنر مگیر و فصاحت مگیر و شعر مگیر»[۱۲]

(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۲۵)

در غزلی به صاحب منصبی خویش اشاره می‌کند:

حکم عشقت را نهادم سر به هر جوری که کرد گرچه من هم مدتی بر خلق فرمان داده‌ام

(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۱۱۵)

در غزلی دیگر از «اموال دیوانی» و «املاک اربابی»[۱۳] خود سخن می‌گوید:

به ساقی بخشم و مطرب به بیت‌المال نگذارم گرم مالی است دیوانی ورم ملکی است اربابی

(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۱۵۱)

نیز از خلعت و تشریف خاص که به او اعطا شده بوده یاد کرده است:

حدیث خلعت و تشریف خاص یادم هست　　هنوز بر من غالب نشد چنین نسیان

(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۳۱)

از پاره‌ای سروده‌های عضد صرّاف چنین برمی‌آید که زمانی پیش از به قدرت رسیدن شاه‌منصور جایگاه و مرتبهٔ پیشین خویش را از دست داده بوده است. این تنزّل می‌تواند در سال‌های پایانی سلطنت شاه‌شجاع یا در دورهٔ سلطان زین‌العابدین و یا حتی در مدت کوتاه حکومت شاه‌یحیی بر شیراز واقع شده باشد:

جهان‌پناها احوال من ز جور فلک　　بدست و ناخوش و دانم که نیک می‌دانی

صعود غیر و نزول من از کجا برخاست　　بلندقدرا در خاطرم نه بنشانی؟

(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۴۲)

عضد چند بار از رفتار بد دیوانیان و اکفا با خویش به شاه‌منصور شکایت کرده است:

به فرّ دولت این خواجگان که می‌بینی　　مرا نه خواجه‌نشین ماند در سرا نه حصیر

(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۴۲)

مرا حواله به جمعی مکن که نشناسند　　کُمیز حیوان از آب چشمهٔ حیوان

(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۳۰)

عیسی‌ام هم‌طویلگی نکنم　　با خران از برای مشتی کاه

(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۳۹)

به هر روی عضد سلطنت شاه‌منصور را مغتنم شمرده و امیدوار بوده در دورهٔ وی وضع مناسب‌تری پیدا کند:

جهان‌پناها بهر صلاح من ایدر　　ترا به پارس فرستاد نصرت یزدان

(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۳۰)

با این همه گویا درخواست او در حدّی که انتظار داشت اجابت نشد و منصبی را که به او واگذار گشت دون شأن خویش دید و به بهانهٔ حج از سمتش استعفا خواست:

من نه آنم که گر جُوَم شمری　　بگذارد کسیم در پاگاه[۱۴]

بنده یکتای عصر خویشتن‌ست　　ضعف و پیری مبین و پشت دوتاه (...)

من نه آن بی‌نشان پی‌غلطم　　که ندانم سراب را ز میاه

بنده را زین نشان و این منصب　　به خدا بخش «حسبةً لله»[۱۵]

که مبادا به عکس واگویند سخنی از دهان من ناگاه
رخصتی از سر صفا طلبم دو سه روزی به عزم بیت‌الله
به دری می‌روم که یکسان‌ست پیش آن در فقیر و شاهنشاه
وقت تنگ‌ست و راه دور و دراز قصّهٔ غصّه می‌کنم کوتاه
(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۳۹)

در سرودهٔ دیگری نیز از عزمش برای رها کردن «کار و بار میر و ملک» خبر داده است:

من بعد ازین تدارک مافات می‌کنم واندیشه از حوادث و آفات می‌کنم
از کار و بار میر و ملک دل به جان رسید باقی عمر کار خرابات می‌کنم
(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۱۵۱)

قوجه‌زاده در رابطه با تاریخ وفات عضد صرّاف مرتکب اشتباه شده است. او «خواجه عضد صاعدی» یکی از امرای مظفری را «عضد صرّاف» پنداشته و با استناد به گزارش حافظ ابرو از نقش «خواجه عضد» در نبرد شاه‌منصور با تیمور گورکانی، نتیجه گرفته که عضد صرّاف حداقل تا زمان وقوع آن جنگ یعنی سال ۷۹۵ ق زنده بوده است (عضد، ۱۳۸۹، ص. پنجاه و پنج). آخرین تاریخی که به استناد اشاره‌های عضد صرّاف در دیوانش می‌توان تخمین زد، سال ۷۹۳ ق است. وی در قصیده‌ای خطاب به شاه‌منصور به سه سال حضورش در دستگاه شاه اشاره کرده است:

رها مکن که برم التجا به این و به آن پس از سه سال دعاگویی و ثناخوانی
(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۴۳)

شاه منصور در سال ۷۹۰ ق بر تخت سلطنت تکیه زد (ستوده، ۱۳۴۶، ص. ۲۳۲). بنابراین با این فرض که عضد صرّاف از همان ابتدای جلوس شاه‌منصور به خدمت وی درآمده باشد، بیت فوق در ۷۹۳ ق سروده شده و اگر ورود عضد به دربار شاه‌منصور دیرتر اتفاق افتاده باشد، تاریخ سرودن قصیده نیز دیرتر بوده است. بنابراین در صورت صحّت عبارت «سه سال» در بیت مذکور می‌توان نتیجه گرفت که شاعر دست‌کم تا سال ۷۹۳ ق زنده بوده است.

### ۵-۲. عضد صرّاف و حافظ

اکنون با اطلاعات ذی‌قیمتی که دربارهٔ عضد داریم می‌دانیم که میان او و حافظ شباهت‌های مهمی وجود دارد. رئوس این مشابهت عبارتند از:

- تاریخ ولادت هر دو به یکدیگر نزدیک است.
- به احتمال زیاد تاریخ وفات هر دو نیز به یکدیگر نزدیک است.[۱۶]
- هر دو زادهٔ شیراز هستند.
- هر دو شاعرند.
- هر دو شغل دیوانی داشته‌اند.
- هر دو ممدوحان مشترک داشته‌اند: (شاه ابواسحاق اینجو، شاه‌شجاع مظفری، سلطان اویس جلایری، شاه‌یحیی مظفری، شاه‌منصور مظفری).

صرف نظر از جایگاه هنری، وجود این شباهت‌ها قرینه‌ای است بر آن‌چه تاکنون دربارهٔ اشتغال حافظِ شاعر به مناصب دیوانی گفته آمده و مؤیّد آن است که این امر به حافظ منحصر نبوده است. همین موقعیت مشابه می‌توانست زمینه‌ساز بروز رقابت و منازعت شود. آن گونه که در آغاز بحث اشاره شد حافظ از این که «قلّاب شهر» یا همان «صرّاف»، «نکته‌های چون زر سرخِ» او را به نام خود کند ابراز نگرانی کرده است. نیز گفته شد که صاحب شرف‌نامهٔ منیری مراد حافظ از قلّاب شهر را سیّد عضد صرّاف دانسته است. از سوی دیگر حافظ در همان غزل، جایگاه خود را نسبت به مدّعیانِ همکار به‌مثابهٔ «زردوز» در برابر «بوریاباف» توصیف می‌کند. جالب است که عضد صرّاف در همین وزن و قافیهٔ غزل حافظ، سروده‌ای دارد که ضمن آن محصول «طبع لئیم و فرومایهٔ حسود هرزه‌درا» را به «پلاسِ» بی‌مقداری تشبیه می‌کند که در برابر «شَعرِ»[۱۷] نفیس او اعتباری ندارد و تأکید می‌کند که «بضاعتِ» رقیب زر تقلّبی بی‌ارزشی است که هیچ‌کس بهتر از «صرّاف» (یعنی خودش) قادر به تشخیص آن نیست:

پلاس را نبود اعتبار شَعر برو — لئیم‌طبع فرومایه را بگو می‌باف
حسود هرزه‌درا را بگو که تا کی و چند — سری و این همه سودا لبی و این همه لاف
به نیم‌حبّه نسنجد عضد بضاعت تو — که قلب را نشناسد کسی به از صرّاف

(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۱۱۰)

وجود این سروده در دیوان عضد صرّاف شاهد عدلی است بر این که مقصود حافظ از آن «صرّافِ قلّاب» همین عضد شاعر است. به نظر می‌رسد عضد غزل خود را در پاسخ غزل حافظ سروده باشد. به‌ویژه بیت پایانی غزل عضد که گویی در پاسخ آخرین بیت غزل حافظ سروده شده، عکس این احتمال را بعید جلوه می‌دهد. نیز چنین می‌نماید که دیگر ابیات غزل عضد نیز مضامین غزل حافظ را به چالش می‌کشد:

حافظ:

کنون که بر کف گل جام بادهٔ صاف است به صد هزار زبان بلبلش در اوصاف است
(۱۳۹۰، ص. ۳۱)

عضد:

به صد هزار زبان گفت وصف گل بلبل مقصّرست هنوز از وظایف اوصاف
(۱۳۸۹، ص. ۱۱۰)

حافظ:

فقیه مدرسه دی مست بود و فتوی داد که می حرام ولی به ز مال اوقاف است
(۱۳۹۰، ص. ۳۱)

عضد:

خوشا کسی که کند نذر پیر باده‌فروش به دور گل اگرش حاصلی است از اوقاف
نوشته‌اند به زنگار سبزه بر لب جوی که خون باده مباح‌ست و مال غنچه معاف
(۱۳۸۹، ص. ۱۱۰)

حافظ:

به درد و صاف ترا حکم نیست خوش درکش که هرچه ساقی ما کرد عین الطاف است
(۱۳۹۰، ص. ۳۲)

عضد:

شب است و شمع بیاور شراب روشن صاف چراغ عیش مهنّا مکش به باد گزاف
(۱۳۸۹، ص. ۱۰۹)

حافظ:

ببر ز خلق و چو عنقا قیاس کار بگیر که صیت گوشه‌نشینان ز قاف تا قاف است
(۱۳۹۰، ص. ۳۲)

عضد:

هوای بانگ چکاوک خوش‌ست و دامن کوه مرا از آن‌چه که عنقاست منزوی در قاف
(۱۳۸۹، ص. ۱۱۰)

حافظ:

حدیث مدّعیان و خیال همکاران — همان حکایت زردوز و بوریاباف است
(۱۳۹۰، ص. ۳۲)

عضد:

ز حدّ خود متجاوز شدن نه بس شرفی‌ست — به یاد دار که من یاد دارم از اشراف
پلاس را نبود اعتبار شَعر برو — لئیم‌طبع فرومایه را بگو می‌باف
حسود هرزه‌درا را بگو که تا کی و چند — سری و این همه سودا لبی و این همه لاف
(۱۳۸۹، ص. ۱۱۰)

عضد در یکی از قصایدی که خطاب به شاه‌منصور مظفری سروده به دعوی «مدّعی» که «لاف همکاری» می‌زند اشاره کرده که یادآور بیت فوق از حافظ است:

به بزمت که از عود خالی مبادا — سبق بردم از نی به شیرین‌زبانی
مرا می‌رسد لاف صاحب‌نصابی — درین قسم و دعوی صاحب‌قرانی
معانی‌شناسی بگو **مدّعی** را — که دیگر مزن لاف صاحب‌بیانی[۱۸]
زند لاف **همکاری** اما نباشد — نشید عرب کار هندوستانی
(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۴۵)

حافظ:

خموش حافظ و این نکته‌های چون زر سرخ — نگاه دار که قلّاب شهر صرّاف است
(۱۳۹۰، ص. ۳۲)

عضد:

به نیم حبّه نسنجد عضد بضاعت تو — که قلب را نشناسد کسی به از صرّاف
(۱۳۸۹، ص. ۱۱۰)

پیداست عضد از این که حافظ او را متقلّب و سارق نکته‌های ارزشمند خویش خوانده، خشمگین است. او به حافظ متذکّر می‌شود که حدّ خود را بشناسد و بداند بر خلاف ادّعای زردوزی‌اش، «پلاس‌بافی» بیش نیست. او سخن حافظ را که گفته نکته‌هایش به‌مثابهٔ «زر سرخ» در معرض سرقت «صرّاف» است، لافی بیش به حساب نمی‌آورد و می‌گوید اتفاقاً هیچ‌کس بهتر از وی (صرّاف) از بی‌ارزش بودن اشعار حافظ باخبر نیست. وی در همین ابیات، صفات «لئیم‌طبع»، «فرومایه»، «حسود»، «هرزه‌درا»، «سودایی» و «لاف‌زن» را به حافظ نسبت داده است.

شوربختانه نه مصحّح دیوان عضد و نه نویسندگانی که دربارهٔ رابطهٔ اشعار عضد با حافظ مطالبی انتشار داده‌اند به ارتباط میان دو سرودهٔ فوق‌الذکر اشاره‌ای نکرده‌اند.[۱۹] نکتهٔ حائز اهمیت، انطباق دقیق ابیات پایانی غزل عضد صرّاف با قطعه‌ای از اوست که با همان قافیه سروده شده:

نمی‌شاید فزون از حدّ خود زیست — به قدر خویش می‌باید زدن لاف
وزارت نایدت از دلّال زیلو — که زردوزی ندانند بوریاباف

(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۲۱۰)

تعابیر «تجاوز از حدّ خود» و «لاف زدن دربارهٔ خویشتن» عیناً در دو سروده تکرار شده است. مضمون قیاس بین «زردوز و بوریاباف» نیز عیناً در غزل حافظ (که ارتباط آن با غزل عضد ثابت شد) و قطعهٔ عضد آمده است. همین مضمون در صورت دیگرش «پلاس‌باف و شَعرباف» در غزل عضد بازتاب یافته است. نیاز به توضیح نیست که «زیلو» و «پلاس» هر دو نامی است که بر یک منسوج اطلاق می‌شود (دهخدا، ذیل «زیلو»). به این ترتیب اگر همان گونه که منطق ایجاب می‌کند، مخاطب تعریض عضد در آن غزل و این قطعه را شخصی واحد تلقّی کنیم نکتهٔ ذی‌قیمتی در خصوص زندگی حافظ حاصل می‌شود. در این صورت عیان می‌شود منصبی که حافظ بر از دست دادن آن تأسف خورده[۲۰]، منصب «وزارت» بوده است. باید به یاد داشت که واژهٔ «وزیر» که گاهی مسامحتاً به وزیرالوزرا یا صدرالوزرا اطلاق می‌شود اختصاص به مرتبهٔ یادشده نداشته بلکه پادشاهان در کنار خویش وزیران داشته‌اند و در مسائل مختلف از استشارت ایشان بهره‌مند می‌گشته‌اند و ضبط مهام گوناگون را به ایشان می‌سپرده‌اند. برای روشن شدن موضوع اشاره‌ای به وزارت خواجه جلال‌الدین توران‌شاه می‌شود تا جایگاه وزارت در عهد حافظ بهتر درک گردد. توران‌شاه پیش از انتصاب به مقام صدارت در سال ۷۷۰ ق در سلک وزیران شاه‌شجاع جای داشته است اما تا پیش از تاریخ یاد شده هرگز به صدارت منصوب نشده بود. در دوره‌ای که شاه‌شجاع ناگزیر شیراز را ترک کرده بود و در تدارک بازپس‌گیری آن از برادرش شاه‌محمود بود (۷۶۴ تا ۷۶۷) توران‌شاه در شمار وزیران جای داشت. این موضوع به وضوح در این بخش از زبدةالتواریخ ذیل وقایع سال ۷٦٦ ق و ذکر محاربهٔ شاه‌شجاع با دولت‌شاه بَکاوُل، قابل مشاهده است:

> «[شاه شجاع] روز دیگر امرا و ارکان دولت را جمع گردانید. از امرا چون جمال‌الدّین شاه‌سلطان و امیر معزالدّین اصفهان‌شاه و امیر اختیارالدّین حسن و غیاث‌الدّین شیخ دردی و امیر علاءالدّین اَناق و پهلوان شرف‌الدّین طالب و امیر همام‌الدّین و از وزرا خواجه قطب‌الدّین سلیمان و امیر غیاث‌الدّین محمود و خواجه جلال‌الدّین توران‌شاه که ملازم بودند و از موالی مولانا سعدالدّین انسی متوجه آستان جهان‌پناه شدند» (حافظ ابرو، ۱۳۸۰.ج ۱، صص. ۳۷۸ و ۳۷۹).

ملاحظه می‌شود که شاه‌شجاع وزیران داشته و در این فقره سه تن از ایشان را به حضور طلبیده است. شاه‌شجاع پس از صدور فرمان اعدام وزیرالوزراء خویش قوام‌الدّین محمّد صاحب‌عیار در سال ۷۶۴، صدارت را به کمال‌الدّین حسین رشیدی تفویض کرد. وی تا ۷۶۷ در این منصب بود. در این سال که شیراز مجدداً به تصرف شاه‌شجاع درآمد، صدارت به قطب‌الدّین بن سلیمان‌شاه سپرده شد و پس از دوره‌ای کوتاه شاه‌شجاع این مقام را به شاه‌رکن‌الدّین حسن واگذار کرد و او تا ۷۷۰ و افشای توطئه‌اش علیه توران‌شاه در این مسند باقی بود. لذا چنان که پیداست پیش از ۷۷۰ خواجه جلال‌الدین توران‌شاه اگرچه منظور نظر شاه‌شجاع و در سلک معتمدان و وزرای او بود اما هنوز نوبت صدارتش فرانرسیده بود.

شواهد دیگری از کاربرد اصطلاحات مربوط به صرّافی چون «عیار»، «محک»، «نقد» و «گاز» برای بی‌اعتبار کردن دیگر مدّعیان در سروده‌های هر دو شاعر به چشم می‌خورد. عضد صرّاف در قطعه‌ای با زبانی تند به انتقاد از این مدّعیان پرداخته است:

(...) نه مرد معرض عرض محکّ صرّافند — که همچو نقد زمان‌اند ناتمام‌عیار
ز من چو دیو ز قرآن از آن هراسان‌اند — که باشد از عسس و شحنه محترز بدکار (...)
سواد شعر مرا بر بیاض دیده نهند — مبصّران سخن در سواد هندوبار
(عضد، ۱۳۸۹، صص. ۲۰۰ و ۲۰۱)

از فحوای سروده بویژه بیت پایانی آن پیداست که مناقشهٔ عضد با مخاطبان این قطعه بر سر مرتبهٔ شعر و سخنوری است. عضد بر این باور است که اگر «نقد» مدّعیان در معرض محک صرّاف قرار گیرد، «عیار ناتمام» آن آشکار خواهد شد. این سخن تکرار همان مضمون است که پیش از این ذکر گردید. حافظ، صرّاف را «قلّاب شهر» می‌داند و در برابر، صرّاف بضاعت حافظ را «قلبِ» بی‌ارزش نام می‌نهد. حافظ نیز در سروده‌هایی اعلام کرده که از سنجش عیار خویش باکی ندارد:

در خلوص منت آر هست شکی تجربه کن — کس عیار زر خالص نشناسد چو محک
(۱۳۹۰، ص. ۲۰۵)
خوش بود گر محک تجربه آید به میان — تا سیه‌روی شود هرکه درو غش باشد
(۱۳۹۰، ص. ۱۰۸)
از طعنهٔ رقیب نگردد عیار من — چون زر اگر برند مرا در دهان گاز
(۱۳۹۰، ص. ۱۷۷)

عضد در قطعهٔ دیگری باز از همین مضمون سود جسته است:

تـو قلـب ناسـره‌ای و محـک صرّافسـت  دریــن محاکــا پیــدا شــود زر از ارزیــز

(۱۳۸۹، ص. ۲۰۸)

قابل تأمّل است که حافظ نیز در سروده‌ای به «محاکا» با «مدّعی» اشاره کرده است:

حافظ تو ختم کن که هنر خود عیان شود  با مدّعی نزاع و محاکا چه حاجتست

(۱۳۹۰، ص. ۲۴)

در همین سروده حافظ خطاب به «مدّعی» می‌گوید که با او کاری ندارد و بهتر است که وی نیز دست از او بدارد:

ای مدّعی برو که مـرا بـا تـو کـار نیسـت  احباب حاضرند به اعدا چه حاجتست

(۱۳۹۰، ص. ۲۴)

در برخی نسخه‌های دیوان حافظ قطعه‌ای ضبط شده که گویا به سبب ذکر نام «حافظ» در آن متعلّق به وی پنداشته شده حال آن که با دقت در ابیات آن می‌توان پی برد که این قطعهٔ مفصّل را شاعری به نام «عضد» خطاب به «حافظ» سروده است. اکنون بر ما روشن است که این قطعه متعلق به عضد صرّاف است. بسیاری از بیت‌های این سروده به صورتی مغلوط و نامفهوم ضبط شده است. متأسفانه عدم ثبت این سروده در نسخه‌های کهن و اصرار نابجای مصحّحان دیوان حافظ بر اتّکای صرف به نسخ قدیمی و نادیده گرفتن دیوان‌هایی که استنساخ‌های متأخّرآن به دست ما رسیده است، سبب شده تا از این قطعهٔ ارزشمند تعداد اندکی نسخه‌بدل در اختیار داشته باشیم و طبیعی است که در چنین وضعی بازسازی صورت صحیح سروده با اشکال مواجه شود. اما به هر روی از صورت فعلی سروده اطلاعات گران‌بهایی قابل استخراج است. قطعه ظاهراً با ابیاتی در ستایش «حافظ» آغاز می‌شود:

به سمع اشرف فردوسی زمان[۲۱] برسان  که ای ز روی تو روشن چراغ دیدهٔ حور

ز دانـش تـو بـود شـمع آسـمان قـدری  کـه مـاه فلـک می‌بـرد ز روی تـو نـور

اگرچه خصم تو در ماتم است ازین معنی  بلاد فضل و هنر را تویی به صورت صور[۲۲]

به گاه نظم چو در بحر شعر غوطه خوری  سـفینه پـر شـود از عقـد لولـوء منثـور

تـو آفتـابی و مـن ذره فـیض شـامل تـو  به بنده می‌رسد اَر مانده‌ام ز قرب تو دور

گمان مبر که بـد از نیـک فهـم نتـوان کـرد  اگر ز مکمن اخفـا رسـد بـه صـدر ظهـور

به حقّ سورهٔ والشّـمس حافظـا کـه تـویی  به اعتقاد عضد شمس و دیگران دیجور[۲۳]

(فرزاد،۱۳٤۷، صص. ٦٤۳ و ٦٤٤)

در ادامه اندک اندک لحن سروده تغییر می‌یابد و مقام یافتن فردی از جانب پادشاه زیر سؤال برده می‌شود:

سؤالکی‌ست رهی را به چوب نتوان زد — اگـر سـؤال ز اسـتاد خـود کنـد مـزدور
به ظن یَـلارُک المـاس کـی شـود آهـن؟ — شبیه خنجر فولاد کی شود ساطور؟(...)
جواب چیست بگو با وجود رستم زال — روا بود که به زالـی دهـد ملـک منشـور؟
(فرزاد،۱۳۴۷، ص. ۶۴۴)

قطعهٔ دیگری با همین وزن و قافیه و با همین لحن و مضمون در تعدادی از نسخ دیوان حافظ مضبوط است که به احتمال فراوان همانند قطعهٔ پیشین به عضد صرّاف تعلّق دارد. این شعر خطاب به یکی از «صدور» سروده شده و متضمّن چند بیت در مدح آن وزیر نیز هست:

ز خواب مستی دوشین چو دیده بگشادم — سـپیده‌دم کـه شـدم محـرم سـرای سـرور
به عزم آن کـه کـنم توبـه از محبّـت غیـر — شنیدم آیت توبوا الـی اللـه از لـب حـور
ازین سپس من و عشق جناب مرتضوی[۲٤] — امیـر مصـدر دانـش خـدایگان صـدور
لطیفه‌دان و سخن‌سنج و نکته‌پرور و راد — رفیع‌قـدر و کرم‌پیشـه و صـبور و شـکور
از آن شمایل موزون و آن جمال جمیل — شکیب نیسـت بـده سـاقیا شـراب طهـور
تـو رهنمـای شـو ای شـب‌چراغ بیـداران — وگرنه بر که کنم عرضه نفثه‌المصدور (...)
به غور درد دل مـن بجـز تـو کـس نرسـد — طبیب عشق تویی رحم کن برین رنجور
(فرزاد،۱۳۴۷، صص. ۶۴۴ و ۶۴۵)

اما مراد از این «خدایگان صدور» که شاعر از وی با عنوان «جناب مرتضوی» یاد کرده، چه کسی است؟ «جناب مرتضوی» مخاطبه‌ای است برای عنوان «مرتضی اعظم» که در قرون هشتم و نهم برای سادات صاحب‌نام به کار می‌رفته است (عمادی حائری، ۱۳۸۸، ص. ۳۱). در کتاب‌های مطلع سعدین و مجمع بحرین و حبیب السیر استعمال این عناوین برای سادات برجسته نمونه‌های متعدد دارد:

> «در یورت قشلاق خبر وفات مرتضای اعظم، مجمع الفضایل و الحکم، امیر سید نورالدین محمد بن الامیر الکبیر، صاحب التصانیف المشهوره امیر سید شریف‌الدین علی الجرجانی طاب ثراهما از جانب شیراز رسید. حضرت خاقان سعید تمام مناصب، سیورغال و مسلّمیات مرتضای مرحوم را به اسامی نامی اولاد گرامی جناب مرتضوی امضا و اجرا فرمود» (سمرقندی، ۱۳۸۳.ج۲ ، ص. ۴۵۵).

اکنون آشکار است که صدرالوزراء مذکور از سادات صاحب‌نام است. در میان ممدوحان عضد، امیر رکن‌الدین شاه‌حسن وزیر اعظم شاه‌شجاع از این خصوصیات بهره دارد. او پس از خواجه قطب‌الدین بن سلیمان‌شاه به صدارت رسید و حدود دو سال (۷۶۸-۷۷۰ ق) در این منصب باقی ماند. افشای توطئهٔ او علیه خواجه جلال‌الدین توران‌شاه سبب محاکمه و اعدامش شد. وی فرزند امیر معین‌الدین اشرف و از خاندان سادات عُریضی یزد بود که نسب خویش را به علی بن جعفر الصادق مشهور به علی عریضی می‌رساندند (مستوفی بافقی، ۱۳۸۵.ج۳، ص. ۵۶۰). عضد در دو قصیده این وزیر را ستوده است (۱۳۸۹ ، ص. ۵ و ۹).[۲۵]

عضد در ابیات بعدی به بیان «درد دل» و «نفثه‌المصدور» خویش می‌پردازد و به جایگاه والای بی‌هنران و نالایقان نزد دربار و مردم اعتراض می‌کند:

بساط بزم سلاطین و جای بی‌ادبان؟[۲۶] زهی فساد خیال و زهی کمال قصور
جناب حشمت خورشید از آن بلندترست که گویم از رخ او باد چشم شب‌پره دور[۲۷]
از آن حرم چه توقع که خواند خواجه‌سرا سیاهک کدر گنده‌مغز را کافور
به آن بود که به عیب کسان نپردازم که چرخ حادثه‌زای است و روزگار غیور (...)
از آن که زادهٔ طبع نهادشان بکر است نزاع نیست ولیکن به بکریش مستور
به گوش مردم ایام ما شهیق حمار[۲۸] سماع نغمهٔ داوودی است و صوت زبور
حماقت جهلا را نباشد آن مقدار که فکر عقل بود بر حساب او مقدور
از آن ادیب ممیّز که در لغت فردست سؤال کن که سفر مصدرست یا مصدور
مقام نکته‌شناسی نه حدّ هر فهم است نمی‌دهند به حافظ نعیم حور و قصور
دلا دگر چه کرامت ز بخت می‌طلبی چه به ز سلطنت کنج فقر و گنج حضور
طراز[۲۹] دوش رقیبت که هست مارسرشت به نیم جو مخر ای خواجه از متاع غرور

(فرزاد، ۱۳۴۷، صص. ۶۴۵ و ۶۴۶)[۳۰]

در دیوان عضد صرّاف قصیده‌ای با همین وزن و قافیه ثبت است که مضمون آن با قطعهٔ مورد بحث بسیار نزدیک است و بعید نیست مخاطب هر دو شخص واحدی باشد:

سهای کور که در چشم کس نمی‌آید بدان رسید که خواند آفتاب را بی‌نور (...)
تو در برابر من لاف ذهن تیز مزن که در اثیر نگیرد شرار جرّ تنور (...)

مباش غرّه به منحول بی‌حلاوت خویش　　عسل نیرزد پشکل مکرّر زنبور

(عضد، ۱۳۸۹، صص. ۲۳ و ۲٤)

باید توجه داشت که «منحول» گرچه در تناسب با «عسل» و «زنبور»، متبادر «نحل» است اما به معنی شعری است از آن دیگران که کسی به دروغ بر خویشتن بربسته باشد (دهخدا، ذیل «منحول»). پیداست موضوع انتحال اشعار که حافظ و عضد یکدیگر را به آن متهم کرده‌اند در زمان حیات دو شاعر محل مناقشه بوده است.

دقت در دیوان نویافتهٔ عضد نشان می‌دهد میزان اشتراکات آن با سروده‌های حافظ در ترکیبات، معانی و مضامین بسیار چشم‌گیر است. فرزاد ضیائی حبیب‌آبادی در مقاله‌اش با عنوان «حافظ و عضد» ۶۶ مورد از این مشترکات را احصا کرده است. مقالهٔ دیگری با عنوان «بررسی مفاهیم و مضامین مشترک میان عضد و حافظ» نیز به این موضوع پرداخته است. دو غزل دیگر در دیوان دو شاعر وجود دارد که مطمئناً متأثّر از یکدیگرند و از چشم ضیائی حبیب‌آبادی دور مانده است. مطلع غزل‌ها چنین است:

عضد:

ای سرو نازپرورت از لطف آیتی　　وز اعتدال قدّ تو طوبی حکایتی

(۱۳۸۹، ص. ۸۷)

حافظ:

ای قصّهٔ بهشت ز کویت حکایتی　　شرح جمال حور ز رویت روایتی

(۱۳۹۰، ص. ۳۰۴)

عضد:

ای باد شرح سرو گل‌اندام ما بگو　　حال تنش ز زحمت بند قبا بگو

(۱۳۸۹، صص. ۱۴۵ و ۱۴۶)

حافظ:

ای پیک راستان خبر یار ما بگو　　احوال گل به بلبل دستان‌سرا بگو

(۱۳۹۰، صص. ۲۸۶ و ۲۸۷)

قرابت میان دو سرودهٔ اخیر کمتر جایی برای نپذیرفتن تأثّر یکی از دیگری باقی می‌گذارد. به نظر می‌رسد برخی ابیات سرودهٔ حافظ پاسخی به سخنان عضد باشد. ازجمله بعید نیست بیت دوم غزل حافظ در جواب بیت دوم غزل عضد سروده شده باشد:

تـــا مـــدّعی نبینـــد و بیگانـــه نشـــنود آهســـته‌تر حکایـــت آن آشـــنا بگـــو
(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۱۴۵)

مـا محرمـان خلـوت انسـیم غـم مخـور بـــا یـــار آشـــنا ســـخن آشـــنا بگـــو
(حافظ، ۱۳۹۰ ، ص. ۲۸۷)

در صورت پذیرش این رابطه باید اذعان کرد که حافظ کنایهٔ عضد را متوجه خود دانسته و در مقام پاسخ برآمده است. مآلاً باید پذیرفت که عضد نیز «مدّعی» را برای اشاره به حافظ یا دست کم افرادی که حافظ را در شمار آنان می‌دانسته، به کار برده است. پیش‌تر گفته شد که حافظ نیز متقابلاً چنین کرده است.

عضد صرّاف در سروده‌های خویش از شاعران دیگر نام برده و در مواردی اشعار ایشان را استقبال یا تضمین کرده است. این شاعران عبارتند از: فردوسی، نظامی، مولوی، کمال‌الدین اسماعیل، سعدی، شمس طبسی، ظهیر فاریابی، اثیر اخسیکتی، مجیر بیلقانی، عماد فقیه و خواجوی کرمانی (عضد، ۱۳۸۹، ص. شصت‌ونه و هفتاد). به این اسامی باید فرخی و عنصری[۳۱] و حسّان[۳۲] را اضافه کرد. عضد ضمن ستایش از سعدی و فردوسی، خود را «شاگرد خاصِ نظامی» دانسته است.[۳۳] اکنون که روشن گشت روابط عضد صرّاف با حافظ از چه لونی بوده باید بر خلاف رأی قوجه‌زاده (عضد، ۱۳۸۹، ص. شصت‌ونه و هفتاد ) اذعان کرد که به هیچ‌وجه جای تعجّب نیست اگر عضد در دیوان خود نامی از حافظ نبرده است.

## ۶. نتیجه‌گیری

حافظ و عضد صرّاف دو شاعر هم‌شهری و معاصرند و هر دو در دستگاه آل‌مظفّر به امور دیوانی اشتغال داشته‌اند. تولد و وفات هر دو نیز در زمانی نزدیک به هم واقع شده است. اشتراکات سروده‌های دو شاعر در ترکیبات، معانی و مضامین بسیار چشم‌گیر است. در دیوان حافظ مشترکات متعدّدی با شعر شاعران دیگر دیده می‌شود اما شمار این مشابهت‌ها با شعر عضد صرّاف بیش از دیگران است. وجود همین قرابت‌ها سبب شده تا هر دو شاعر یکدیگر را به انتحال متّهم سازند. این مناقشه در سروده‌های حافظ و عضد بازتاب دارد. حافظ در برخی سروده‌های خویش به شماری از شاعران هم‌عصر خویش تعریض دارد و از ایشان با عنوان «مدّعیان» یاد می‌کند. در این جستار نشان داده شد که به‌احتمال‌قوی عضد صرّاف مهم‌ترین مصداق این «مدعیان همکار» است. متقابلاً در اشعار عضد نیز تعاریض و اتّهاماتی متوجّه حافظ شده است. از خلال این منافسات اطلاعات ذی‌قیمتی دربارهٔ فراز و فرود حافظ در مناصب دیوانی و نیز رقابت دسته‌بندی‌های قدرت در دربار مظفّری حاصل می‌شود. شناخت عضد صرّاف و تأمّل در شعر و مآلاً زندگانی او نشان

می‌دهد که اشتغال حافظِ شاعر در مناصب دولتی امری منحصربه‌فرد و باورناپذیر نیست. از رهگذار این شناخت دریچه‌های جدیدی بر شناخت شخصیت، زندگی و نیز شعر حافظ گشوده می‌شود.

## پی‌نوشت‌ها

۱. دردم نهفتـــه بـــه ز طبیبـــان مـــدّعی  باشـــد کـــه از خزانـــهٔ غیـــبم دوا کننـــد
(حافظ، ۱۳۹۰، ص. ۱۳۳)

قزوینی با استشهاد به همین بیت، مدّعی را «شارلاتان» معنی کرده است (۱۳۶۳.ج۷، ص. ۱۷۶۴).

۲. یکی از معانی «فصاحت»، شعر شیوا است (دهخدا، ذیل «فصاحت»)

دانم از اهل سخن هر کاین فصاحت بشنود  هم بســـوزد مغز و هم ســـودا پزد بی‌منتها
(خاقانی، ۱۳۵۷، ص. ۱۹)

۳. «حدیث» در معنی سخن و شعر سابقهٔ استعمال دارد:

بر حـدیث مـن و حسـن تـو نیفزایـد کـس  حد همـین اسـت سـخن‌دانی و زیبـایی را
(سعدی، ۱۳٦۹، ص. ٤۱۸)

حافظ حدیث سحرفریب خوشت رسید  تا حدّ مصـر و چین و به اقصـای روم و ری
(حافظ، ۱۳۹۰، ص. ۲۹۸)

۴. «خیال به نزد شاعران عبارت است از آوردن لفظ مشترک در دو معنی، یکی حقیقی و دیگر مجازی و مراد معنی مجازی باشد اما معنی حقیقی نیز بر خیال رود» (دهخدا، ذیل «خیال»).

۵. حافظ در بیت دیگری نسبت به توانایی و استادی شاعری تشکیک کرده است:

آن را که خوانی استاد گر بنگری به تحقیق  صـــنعتگر اســـت لیکن شـــعر روان نـدارد
(نیساری، ۱۳۸۵ ، ص. ٤٤٦)

٦. حافظ در جای دیگر نیز شعر خود را به «زر» تشبیه کرده است:

«چو زر عزیـز وجودسـت شـعر مـن آری  قبـول دولتیـان کیمیـای ایـن مـس شـد»
(حافظ، ۱۳۹۰ ، ص. ۱۱٤)

۷. «ممال مِراء عربی است به معنی پیکار و جدل»(دهخدا، ذیل «مری»).

۸. از ادیبان بنگالی قرن نهم و مصنف فرهنگ امیر شهاب‌الدین کرمانی (سهسرامی، ۱۳٦٦، ص. ۱۰۳).

۹. (نسخهٔ خطی شمارهٔ Add.27261 کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا و میکروفیلم شمارهٔ ۲٤ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران).

۱۰. سال ولادت «خواجه عادل» برادر حافظ نیز همین سال ۷۱۶ ق است. حافظ مادهٔ وفات او را «خلیل عادل» ثبت کرده (حافظ، ۱۳۹۰، ص. ۳٦۸) که به حساب جمل ۷۷۵ است و چون سن برادر را به هنگام وفات ۵۹ سال ذکر می‌کند بنابراین خواجه عادل زادهٔ ۷۱۶ ق بوده است. ولادت حافظ هم باید در همین حدود باشد (شمیسا، ۱۳۹۵، ص. ۶۷).

۱۱. «بده ساقی می باقی که در جنّت نخواهی یافت  کنـار آب رکنـاباد و گـلگشـــت مصـــلّا را»
(حافظ، ۱۳۹۰، ص. ۳)

۱۲. مصراع برگرفته از ابوشکور بلخی است:

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

«ادب مگیر و فصاحت مگیر و شعر مگیر نـه مـن غـریبم و شـاه‌جهان غریـب‌نواز»
(رازی، ۱۳۳٦، ص. ٤٠٥)

ایـن بیـت را بـه «آغـاجی» نیـز نسـبت داده‌اند(صـفا،۱۳۵۵،ج۱، ص. ٤٠٣). ابـن یمـین فریومـدی(۱۳٦٤، ص. ۱۱٤)، عبیـد زاکانی(۱۳٤۳، ص. ۳٤) و سلمان ساوجی(۱۳۷۱، ص. ٥٧٥) نیز این بیت یا بخشی از آن را تضمین کرده‌اند.

۱۳. املاک و ضیاع اقطاعی که موظف به پرداخت سهم دولت بودند. از فحوای سخن محمد بن هندوشاه نخجوانی ضمن اشاره به موافقت با درخواست مریدان شیخ شهاب‌الدین قلندر برای به رسمیت شناخته شدن مزرعهٔ موقوفهٔ زاویهٔ شیخ و معافیت آن از مالیات چنین برمی‌آید که املاک دیوانی و اربابی موظف به ادای بروات و حوالات محصّلان بوده‌اند:

«حکم یرلیغ به آلتون‌تمغا ضمن نفاذ یافت و از ابتدای سنهٔ فلان آن مزرعه را از مزارع دیوانی و اربابی مفروز گردانیده به معافی و مسلّمی بر ایشان مقرّر داشته شد تا در عمارت و زراعت آورده محصولات و ارتفاعات را بر وجه معاش خود مستغرق گردانند. حکّام آن‌جا می‌باید که بعد الیوم قطعاً و اصلاً بر آن‌جا برات ننویسند و حوالتی نکنند و محصّل نفرستند و قلم و قدم کوتاه و کشیده دارند و نام آن را از دفاتر ولایت بیرون اندازند»(۱۳۵۰.ج۲، ص. ۲۷۸).

۱٤. «اصطبل. پایگاه. آخور» (دهخدا، ذیل «پاگاه»).

۱۵. حافظ نیز به نشان «حسبهً لله» اشاره کرده است:

«صاحب دیوان ما گویی نمی‌داند حساب کاندرین طغرا نشـان حسـبهً لله نیسـت»
(حافظ، ۱۳۹۰، ص. ٥٠)

قابل توجه است که در این غزل حافظ نیز سخن «تشریف» و «مال و جاه» در میان آمده است:

«هرچه هسـت از قامت ناسـاز بی‌اندام ماسـت ورنه تشـریف تو بر بالای کس کوتاه نیسـت (...)
حـافظ آر بـر صـدر ننشـیند ز عالی‌مشربی‌ست عاشـق دردی‌کـش انـدر بنـد مـال و جـاه نیسـت»
(همان)

۱٦. سال وفات حافظ بنا بر روایات مختلف ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۴ و ۷۹۵ ق ذکر شده است(شمیسا،۱۳۹۵، ص. ۶۷). چنان که ذکر شد آخرین اشاره‌ای که در دیوان عضد صرّاف به تاریخ آمده به سال ۷۹۳ ق دلالت دارد. آخرین پادشاهی که عضد او را مدح گفته شاه‌منصور مظفری است که در سال ۷۹۵ ق در نبرد با تیمور گورکان به قتل رسید.

۱۷. «شعر» به فتح اول بافتهٔ ابریشمین نازک اعلاء است(دهخدا، ذیل «شَعر»). وجود جناس تام میان «شَعر» و «شِعر» از توضیح مستغنی است.

۱۸. حافظ خطاب به «مدّعی» از «صاحب‌بیانی» خویش دم زده است:

«مدّعی گو لغز و نکته به حافظ مفروش کـلـک مـا نـیـز زبـانـی و بـیـانـی دارد»
(حافظ، ۱۳۹۰، ص. ۸٦)

۱۹. بنگرید به: محمد افشین‌وفائی، «معرفی و نقد دیوان عضد (سرایندهٔ ناشناختهٔ سدهٔ ۸ ق)»، در نشریه بخارا، ش. ۷۷ و ۷۸ (مهر و دی ۱۳۸۹) و فرزاد ضیائی حبیب‌آبادی، «حافظ و عضد»، در نشریه گزارش میراث، ش.۴۵ (خرداد و تیر ۱۳۹۰) و نیز الهه سوداچی و حکیمه دبیران، «بررسی مفاهیم و مضامین مشترک میان عضد و حافظ»، در مجموعه مقالات یازدهمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، آبان ۱۳۹۵.

۲۰. در اشعار حافظ اشاراتی یافت می‌شود که حاکی از بازستاندن تشریفات و مآلاً تنزل درجه و پایگاه است:

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

ای دل مجوی منصب دنیا که هیچ نیست　　نقصان بود ز عزل و کمالت نه از عمل
(فرزاد، ٦٦٥، ص. ١٣٤٧)

سخنی که از «عزل» در بیت فوق رفته است، تأییدی است بر آن گمان که حافظ در مقطعی از منصب خویش عزل شده است. گویا تشریفات را از او بازستانده و به دیگری داده بودند:

ای معرّا اصل عالی‌جوهرت از جور و حرص　　وی مبرّا ذات میمون‌اخترت از زرق و ریو
در بزرگی کی روا باشد که تشریفات را　　از فرشته بازگیری وانگهی بخشی به دیو
(حافظ، ۱۳۹۰، ص. ٨٦)

ملاحظه می‌شود که حافظ، جانشین خویش را «دیو» خطاب کرده و در مقابل خود را «فرشته» خوانده است. در سرودهٔ دیگری به تصریح «رقیب» را «دیوسیرت» لقب داده است:

ز رقیب دیوسیرت به خدای خود پناهم　　مگر آن شهاب ثاقب مددی دهد خدا را
(حافظ، ۱۳۹۰، ص. ٦)

این تقابل میان دیو (رقیب) و فرشته (حافظ) در سروده‌های دیگری نیز بازتاب یافته است:

پری نهفته‌رخ و دیو در کرشمهٔ حسن　　بسوخت دیده ز حیرت که این چه بوالعجبی‌ست
(حافظ، ۱۳۹۰، ص. ٤٥)

در این بیت سخن از ترجیح یافتن ناعادلانهٔ دیو در برابر فرشته (پری) است. بیت دیگری در همین غزل حاکی از اعتراض حافظ به منزلت یافتن نالایقان است:

سبب مپرس که چرخ از چه سفله‌پرور شد　　که کام‌بخشی او را بهانه بی‌سببی‌ست
(حافظ، ۱۳۹۰، ص. ٤٥)

از سروده‌ای دیگر چنین فهم می‌شود که «رقیب» پس از وصول به جاه، دچار تکبّر شده است. حافظ این «نخوت رقیب» را ناشی از پستی ذات او و مآلاً عدم شایستگی‌اش برای تکیه زدن بر آن جایگاه می‌داند:

در تنگنای حیرتم از نخوت رقیب　　یا رب مباد آن‌که گدا معتبر شود
(حافظ، ۱۳۹۰، ص. ۱۹۳)

۲۱. اطلاق لقب «فردوسی زمان» به حافظ افزون بر تأیید جایگاه والای حافظ در سخنوری، از حیث شناخت منزلت فردوسی در نظرگاه شاعران قرن هشتم حائز اهمیت است.

۲۲. صاحب مجمل التواریخ و القصص نام پادشاه کشمیر که بهمن پور اسفندیار دختر او را به زنی گرفت، «صور» ذکر کرده است(۱۳۸۹، ص. ۵۳). محتمل است مجازاً به علاقهٔ جزئیت در معنای پادشاه به کار رفته باشد مانند خسرو و خاقان و ...

۲۳. می‌توان حدس زد که این سروده پیش از تیره شدن روابط دو شاعر سروده شده است.

۲۴. همایون‌فرخ این ابیات را از آن حافظ پنداشته و برای صاحب عنوان «جناب مرتضوی» به گمانه زنی روی آورده است: «امکان دارد که قطعه را خواجه حافظ برای مرتضی اعظم عزّالدین مظهّر که از شاعران دربار شاه‌شجاع و مردی دانشمند بوده سروده باشد لیکن عزّالدین مظهّر از جملهٔ صدور نبوده است»(۱۳۵۴، ص. ۱۱۸۳).

۲۵. شایان توجه است که علی‌رغم مدت طولانی وزارت خواجه جلال‌الدین توران‌شاه، در دیوان عضد سروده‌ای در مدح او دیده نمی‌شود. از سوی دیگر می‌دانیم که توران‌شاه مهم‌ترین حامی حافظ در دربار آل مظفر بوده است. دقت در این اطلاعات می‌تواند تصویری از جناح‌بندی‌های قدرت در دولت مظفری به دست دهد.

۲۶. جالب توجه است که در یکی از سروده‌های حافظ به ضرورت ادب در مجلس شاه تأکید شده است:

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

حافظا علم و ادب ورز که در مجلس شاه هر که را نیست ادب لایق صحبت نبود
(حافظ، ۱۳۹۰، ص. ۱۴۱)

۲۷. این تصویر در اشعار حافظ نیز دیده می‌شود:

وصل خورشید به شب‌پرهٔ اعمی نرسد که در آن آینه صاحب‌نظران حیران‌اند
(حافظ، ۱۳۹۰، ص. ۱۳۱)

۲۸. نکتهٔ قابل تأمّل آن است که تشبیه خوش‌خوانی حافظ به صوت حمار و اشاره به حماقت او در بیت مفردی از دیوان جلال عضد تکرار شده است. از آن‌جا که بسیاری از سروده‌های عضد صرّاف به سبب ناشناخته ماندنش به عضد یزدی و فرزندش جلال عضد نسبت داده شده و با در نظر گرفتن سابقهٔ جدل او با حافظ به ظن قوی این بیت مفرد از آن عضد صرّاف است:

حافظ ما به عقل و خوش‌خوانی ثانی عنترست و صوت حمار
(یزدی، ۱۳٦٦، ص. ۲۷۱)

۲۹. حافظ از طراز پیراهن خویش یاد کرده:

طراز پیرهن زرکشم مبین چون شمع که سوزهاست نهانی درون پیرهنم
(حافظ، ۱۳۹۰، ص. ۲۳۵)

۳۰. در مواردی متن فرزاد با ضبط همایون‌فرخ که از نسخه‌های خویش ارائه داده است مقابله شد.

۳۱. «به فرّخی چو مرا سایه بر سر افکندی ز عنصری ننهم پای باز پس به سخن»
(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۳٦)

۳۲. «هرکه کلکی بتراشد نبود حسّانی هرکه چوبی ببرد موسی عمران باشد»
(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۱۳)

۳۳. «طریق غزل کس چو سعدی نگفت ازو به کسی درّ معنی نسفت
عراقی چه خوش گفت با غزنوی که فردوسی طوسی و مثنوی
(عضد، ۱۳۸۹، ص. ۲۲۳)

## کتابنامه


ابن‌یمین، ف. م. (۱۳۶۴). دیوان ابن یمین فریومدی. به تصحیح حسین‌علی باستانی‌راد، تهران: کتابخانهٔ سنائی.

اسلامی ندوشن، م.ع. (۱۳۸۲). تأمل در حافظ: بررسی هفتادوهفت غزل در ارتباط با تاریخ و فرهنگ ایران، تهران: یزدان.

افشین‌وفایی، م. (۱۳۸۹). معرفی و نقد تازه‌های نشر: دیوان عضد (سرایندهٔ ناشناختهٔ سدهٔ ۸ ق). مجلهٔ بخارا، شماره ۷۷ و ۷۸. مهر و دی ۱۳۸۹. صص ۵۹۳-۵۷۰.

ایشانی، ط. (۱۳۹۷). اشعار انتقادی - اجتماعی حافظ. تهران: دولت علم.

بهزادی اندوهجردی، ح.، و قوجه‌زاده، ع. ر. (۱۳۹۳). عضد یزدی و دیوان نویافتهٔ او. آینهٔ میراث، ۱۲ (۲) (پیاپی ۵۵). اسفند ۱۳۹۳. صص ۴۸-۲۵.

جنگ اسکندر میرزا، نسخهٔ خطی شمارهٔ Add.27261 کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا و میکروفیلم آن به شمارهٔ ۲۴ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

حافظ، شمس‌الدین م. (۱۳۹۰). دیوان خواجه شمس‌الدین محمدحافظ‌شیرازی. به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار.

حافظ ابرو، ش. (۱۳۸۰). زبده التواریخ، به تصحیح کمال حاج سید جوادی، تهران: طبع و نشر.

حمیدیان، س. (۱۳۹۲). شرح شوق، شرح و تحلیل اشعار حافظ، تهران: نشر قطره.

خاقانی، ا. ا. (۱۳۵۷). دیوان خاقانی شروانی. به تصحیح علی عبدالرسولی، تهران: انتشارات مروی.

ختمی لاهوری، ع. (۱۳۹۱). شرح عرفانی غزل‌های حافظ. به تصحیح بهاءالدین خرمشاهی و همکاران، تهران: قطره.

دهخدا، ع. ا. (۱۳۷۷). لغت‌نامه، دانشگاه تهران: موسسه دهخدا.

رازی، ش. م. ق. (۱۳۳۶). المعجم فی معاییر اشعار العجم. به تصحیح مدرس رضوی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

ریاحی، م. ا. (۱۳۹۵). گل‌گشت: در شعر و اندیشهٔ حافظ، تهران: علمی.

زرکوب شیرازی، م. ا. (۱۳۵۰). شیرازنامه. به تصحیح اسماعیل واعظ جوادی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

ساوجی، س. (۱۳۷۱). دیوان سلمان ساوجی. به تصحیح ابوالقاسم حالت، تهران: انتشارات ما.

ستوده، ح. ق. (۱۳۴۶). تاریخ آل مظفر، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

سعدی، م.ع. (۱۳۶۹). کلیّات سعدی. به تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.

سمرقندی، ک. ع. (۱۳۸۳). مطلع سعدین و مجمع بحرین. به اهتمام عبدالحسین نوایی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

سوداچی، ا.، و دبیران، ح. (۱۳۹۵). «بررسی مفاهیم و مضامین مشترک میان عضد و حافظ»، در مجموعه مقالات یازدهمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، آبان ۱۳۹۵. صص ۷۴۲-۷۰۹.

سودی بسنوی، م. (۱۳۶۶). شرح سودی بر حافظ. ترجمهٔ عصمت ستارزاده، تهران: زرین و نگاه.

سوربهاری هندی، ع. ا. کشف اللغات و الاصطلاحات. تهران: کتابخانهٔ مجلس. شمارهٔ ۳۱۵۲۷. [نسخهٔ خطی] قرن ۱۰ ق.

سهسرامی، م. ک. (۱۳۶۶). روابط رسمی و آموزش فرهنگی زبان و ادبیات فارسی در بنگلادش. در مصطفی اسلامیه (ویراستار). مسائل زبان فارسی در هند و پاکستان و بنگلادش: مجموعه سخنرانی‌های سومین سمینار زبان فارسی ۲۴ تا ۲۸ خرداد ۱۳۶۵. تهران: مرکز نشر دانشگاهی. ۱۳۶۶. صص ۱۰۷-۱۰۱.

شمیسا، س. (۱۳۹۵). یادداشت‌های حافظ، تهران: میترا.

صدیقیان، م.، و میرعابدینی، ا.. (۱۳۸۸). فرهنگ واژه‌نمای حافظ به انضمام: فرهنگ بسامدی. تهران: روزنه.

صفا، ذ. (۱۳۵۵). تاریخ ادبیات در ایران، تهران: فردوس.

ضیائی حبیب‌آبادی، ف. (۱۳۹۰). حافظ و عضد، در نشریه گزارش میراث، ش.۴۵ خرداد و تیر ۱۳۹۰. صص ۲۸-۱۶.

عبید زاکانی، ن. (۱۳۴۳). کلیات عبید زاکانی. به تصحیح پرویز اتابکی، تهران: زوار.

عضد [صرّاف]. (۱۳۸۱). سندبادنامهٔ منظوم. به تصحیح محمدجعفر محجوب، تهران: توس.

عضد [صرّاف]. (۱۳۸۹). دیوان عضد (سرایندهٔ ناشناختهٔ سدهٔ ۸ قمری). به تصحیح علیرضا قوجه‌زاده، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

عمادی حائری، م. (۱۳۸۸). سادات هزارجریب، سلسله‌ای شیعی در شرق مازندران. در ضمیمهٔ شماره ۱۸ مجلهٔ آینه میراث، ۷، ۱۳۸۸. صص ۳-۷۹.

فاروقی، ا. ق. فرهنگ ابراهیمی «شرف‌نامهٔ منیری». تهران: کتابخانهٔ مجلس. شمارهٔ ۴۴۷۲. [نسخهٔ خطی] تألیف ۸۷۷ ق.

فرزاد، م. (۱۳۴۷). جامع نسخ حافظ، در جستجوی حافظ صحیح، شیراز: انتشارات دانشگاه پهلوی (کانون جهانی حافظ‌شناسی).

فیضی سرهندی، ا. (۱۳۳۷). مدار الافاضل. به تصحیح محمد باقر، لاهور: انتشارات دانشگاه پنجاب.

قزوینی، م. (۱۳۶۳). یادداشت‌های قزوینی. به کوشش ایرج افشار، تهران: اساطیر.

لطائف الحقائق رشیدالدین طبیب با مقدمهٔ جامع التصانیف، نسخهٔ عکسی شماره ۸۳۷ و میکروفیلم شمارهٔ ۴۱۲، کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

لیمبرت، ج. (۲۰۰۴). تاریخ شیراز در عصر حافظ، شکوه و جلال یک شهر ایرانی در سده‌های میانه. ترجمهٔ محمداسماعیل فلزی، تهران: زوار. ۱۳۸۶ ش.

مستوفی بافقی، م. م. (۱۳۸۵). جامع مفیدی. به تصحیح ایرج افشار، تهران: علمی.

مهدوی، ا.، و افشار، ا. (۱۳۶۵). فهرست جنگ اسکندرمیرزا تیموری. فرهنگ ایران‌زمین، شماره ۲۶. بهار ۱۳۶۵. صص ۱۹۰-۲۰۵.

ناشناخته. (۱۳۸۹). مجمل التواریخ و القصص. به تصحیح محمدتقی بهار، تهران: اساطیر.

نخجوانی، م. ه. (۱۳۵۰). دستور الکاتب فی تعیین المراتب. به تصحیح عبدالکریم علی‌اوغلی علی‌زاده، مسکو: انستیتوی خاورشناسی.

نیساری، س. (۱۳۸۵). دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

هروی، ح. ع.(۱۳۹۲). شرح غزل‌های حافظ، تهران: فرهنگ نشر نو.

همایون‌فرخ، ر.(۱۳۵۴). حافظ خراباتی، تهران: اساطیر.

یزدی، ج. ع. (۱۳۶۶). دیوان جلال‌الدین عضد یزدی. به تصحیح احمد کرمی، تهران: تالار کتاب.

یعقوبی، ر. (۱۳۹۷). مدّعی. در: دانش‌نامهٔ حافظ و حافظ‌پژوهی، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی هنری نخستان پارسی. ج ۴. صص ۲۲۵۱-۲۲۵۲.

New LITERARY STUDIES
Ferdowsi University of Mashhad

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2026.96112.1768

Online ISSN: 2783-252X | Print ISSN: 3060-8171

# Narrating Crisis and the Reconstruction of Collective Feeling in *Ṣoḥbat-e Sang va Sabū*: A Study Based on Raymond Williams's Theory

Narges Oskouie[1]

Received: 22 October 2025 ∴ Revised: 15 April 2026
Accepted: 15 April 2026 ∴ Published Online: 06 June 2026

## Abstract

Raymond Williams' theory of the "structure of feeling," which emphasizes emotions, lived experience, and prevailing cultural forces, provides a framework for understanding the dynamics of social transformations within literary texts. At historical moments on the brink of change, feelings, lived experiences, and the hidden rhythms of culture manifest themselves in narrative and literary forms before formal structures have the chance to respond. Iranian Constitutional literature emerged within such turbulent transitions, when dominant intellectual, political, and social structures were destabilized by emerging forces. This study applies Williams' framework to Salim Khan Adib al-Hokama's Ṣoḥbat-e Sang va Sabū, reading it as a cultural text that, through humor, imagery, and narrative, represents and critiques addiction as a structural phenomenon in the Qajar era. By analyzing seven key elements—including critiques of traditional medicine as residual structures, depictions of monarchy and addicted armies as dominant or flawed structures, the collapse of social order, and the emergence of a new structure of feeling as a form of cultural resistance—the study demonstrates how the work produces a critical and awareness-raising narrative within prevailing discourses. By shifting the addict's position from "criminal" to "social patient," the author not only responds to the structural crisis of his time but also constructs an empathetic, ethically grounded vision of cultural reconstruction. This analysis highlights the interrelation of language, form, humor, and critical consciousness, showing that Ṣoḥbat-e Sang va Sabū functions not merely as a critical text but as a space for the emergence of an alternative structure of feeling in opposition to the dominant cultural order of the Constitutional period.

**Keywords:** structure of feeling, Raymond Williams, Iranian Constitutional literature, Ṣoḥbat-e Sang va Sabū, cultural discourse, critical consciousness, addiction critique.

1. Department of Persian Language and Literature, Bon.C., Islamic Azad University, Bonab, Iran.
e-mail: nargesoskouie@iau.ac.ir https://orcid.org/0000-0003-2991-1038

**How to cite this article:**
Oskouie, N (2026).Narrating Crisis and the Reconstruction of Collective Feeling in Ṣoḥbat-e Sang va Sabū: A Study Based on Raymond Williams's Theory. *New Literary Studies*, *59*(1), 83-107. https://doi.org/10.22067/jls.2026.96112.1768

Authors retain the copyright. This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0). http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

## Extended Abstract

### 1. Introduction

This study examines the representation of social crisis and the reconstruction of collective feeling in *Ṣoḥbat-e Sang va Sabū* (Conversation of the Stone and the Wine Jug) by Mirza Salim Khan Adib al-Hokama, through the theoretical framework of Raymond Williams, particularly his concept of the "structure of feeling." Williams, one of the founding figures of British Cultural Studies, reconceptualized culture not as a collection of elite artistic products but as a lived process embedded in historical and material conditions. His notion of the structure of feeling refers to shared yet not fully institutionalized forms of experience, affect, and perception that characterize a particular historical moment (Williams, 1977). These emergent configurations of feeling often appear in literary and artistic works before they become stabilized as formal ideologies.

Situated in the socio-political context of late Qajar Iran and the Constitutional era, *Ṣoḥbat-e Sang va Sabū* addresses the widespread crisis of opium addiction. Addiction, which had gradually expanded since the Safavid period and intensified during the Qajar era, had become a deeply rooted social and cultural phenomenon affecting diverse social classes—from court elites and intellectuals to soldiers and ordinary citizens. Rather than treating addiction merely as a moral failing or individual weakness, Adib al-Hokama situates it within broader structures of governance, medical discourse, and social decay.

This research argues that *Ṣoḥbat-e Sang va Sabū* is not merely a historical document or moral treatise but a cultural intervention that participates in shaping critical consciousness during a transitional historical moment. Through satire, narrative experimentation, and discursive displacement, the text both reflects and reconstructs collective feeling in an era marked by constitutional aspirations, political instability, and social disintegration. By mobilizing Williams's categories of dominant, residual, and emergent cultural formations, this study demonstrates how the text negotiates competing forces within Qajar society and contributes to the formation of a new structure of feeling aligned with reformist and constitutionalist sensibilities.

## 2. Methodology

This study adopts a qualitative, interpretive approach grounded in interdisciplinary cultural-literary analysis. The primary analytical framework is Raymond Williams's cultural materialism, particularly his concepts of dominant, residual, and emergent structures, alongside the structure of feeling as elaborated in *Marxism and Literature* (1977).

The text is analyzed as an active cultural artifact rather than a passive reflection of historical conditions. Accordingly, attention is given to multiple levels of meaning production:

- **Narrative structure and characterization**, including allegorical figures such as "Mr. Opium-Smoker" and other symbolic personae;
- **Language and stylistic hybridity**, including the interplay between ornate classical prose and colloquial expressions;
- **Discursive strategies**, especially satire, irony, and caricature;
- **Representations of social institutions**, including traditional medicine, the absolutist state, the military, and religious groups.

Through close reading, the study identifies how the text articulates tensions among residual (traditional medical beliefs and mystical practices), dominant (Qajar absolutism and hegemonic power structures), and emergent (constitutionalism, scientific rationality, reformist consciousness) cultural formations.

Rather than isolating addiction as a social pathology, the analysis situates it within a network of cultural meanings and institutional failures. Special attention is given to moments where emotional intensities—disillusionment, irony, indignation, anxiety, and hope—coalesce into a shared sensibility that signals a shifting structure of feeling. In line with Williams's theory, these affective elements are treated as historically significant indicators of cultural transition.

## 3. Discussion

The findings reveal that *Ṣoḥbat-e Sang va Sabū* constructs a multi-layered critique of Qajar society by exposing the complicity of various institutions in the proliferation of addiction. Three principal forces are foregrounded: traditional physicians promoting opium as medicine, the absolutist state, and a morally deteriorated military.

First, the text critiques traditional medicine as a **residual structure**—a cultural formation inherited from the past that continues to operate despite its incompatibility with modern scientific discourse. By satirizing charlatan physicians

and absurd remedies, Adib al-Hokama exposes the persistence of pre-modern epistemologies that legitimize addiction. These residual elements are not passive survivals but active components of hegemonic continuity, reinforcing outdated norms and resisting reform.

Second, the Qajar state is depicted as the **dominant structure** responsible for institutional decay. The government appears not as a protective authority but as a facilitator of corruption, negligence, and moral decline. Through biting satire and ironic narration, the author challenges the naturalization of political authority—a process Williams identifies as central to cultural hegemony. By destabilizing the state's legitimacy in narrative form, the text opens discursive space for constitutional critique and reformist aspirations.

Third, the portrayal of an addicted and ineffective military symbolizes the collapse of modernization efforts. The army, ostensibly a sign of national renewal, remains entangled in both residual traditions and dominant corruption. This image reflects a deeper crisis of confidence and contributes to what may be interpreted as a shared emotional register of distrust and anxiety—a core component of the emergent structure of feeling.

A particularly significant transformation occurs in the representation of the addict. In dominant Qajar discourse, the addict was often stigmatized as morally corrupt and socially disposable. Adib al-Hokama rearticulates this figure as a **social patient** rather than a criminal deviant. This discursive displacement marks a shift in cultural perception: addiction becomes a symptom of systemic dysfunction rather than individual immorality. Such redefinition reflects an emergent ethical sensibility aligned with reformist and proto-modern social thought.

Moreover, the stylistic hybridity of the text—its mixture of elevated classical prose, colloquial language, satire, digressions, and narrative fragmentation—mirrors the instability of a society in transition. The restless, digressive structure embodies what Williams describes as the lived, affective dimension of historical change. Language itself becomes a site of cultural struggle, generating collective feelings of ridicule, indignation, resistance, and cautious hope.

Through humor and exaggeration, Adib al-Hokama does more than criticize; he cultivates a shared emotional community among readers. Satire functions as a medium for collective recognition, enabling society to perceive its own contradictions. In this sense, the text participates actively in constructing a new cultural horizon, anticipating ideological transformation through affective realignment.

## 4. Conclusion

This study demonstrates that *Ṣoḥbat-e Sang va Sabū* is not merely a reflection of Qajar social realities but a performative cultural act engaged in reconstructing collective feeling during the Constitutional era. By applying Raymond Williams's theoretical framework, particularly the concepts of dominant, residual, emergent formations and the structure of feeling, the analysis reveals the text's dynamic role in mediating historical transition.

Adib al-Hokama exposes residual medical beliefs, critiques the dominant absolutist state, and portrays institutional decay, especially within the military. Simultaneously, he articulates an emergent structure of feeling characterized by critical awareness, ethical reconsideration, and reformist aspiration. The redefinition of the addict as a social patient signals a profound discursive shift, reflecting broader transformations in moral and social imagination.

The stylistic and linguistic complexity of the text reinforces this cultural work. Its hybrid prose and satirical mode generate a lived emotional resonance that precedes formal ideological articulation. In Williams's terms, the text captures the affective texture of a generation experiencing crisis and striving toward renewal.

Ultimately, *Ṣoḥbat-e Sang va Sabū* should be understood as an active participant in the cultural struggles of its time. It not only documents the crisis of addiction but contributes to reshaping collective consciousness by challenging hegemonic narratives and fostering a new configuration of shared feeling. Through its interplay of satire, narrative experimentation, and cultural critique, the work exemplifies how literature can function as both a site of representation and an agent of historical transformation.

فصلنامه جستارهای نوین ادبی
دانشگاه فردوسی مشهد

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2026.96112.1768

شاپای چاپی: ۸۱۷۱-۳۰۶۰ | شاپای الکترونیکی: ۲۵۲X-۲۷۸۳

تاریخ ارسال: ۱۴۰۴/۰۷/۳۰ :: تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۱/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۱/۲۶ :: انتشار برخط: ۱۴۰۵/۰۳/۱۶

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۳۲، بهار ۱۴۰۵، صص ۸۳-۱۰۷
مقالهٔ پژوهشی

# روایت بحران و بازسازی احساس جمعی در «صحبت سنگ و سبو» بر بنیاد نظریهٔ ریموند ویلیامز

نرگس اسکویی[۱]

## چکیده

این پژوهش با تکیه بر نظریهٔ «ساختار احساس» ریموند ویلیامز، به تحلیل بازنمایی بحران اجتماعی و شکل‌گیری احساس جمعی در کتاب صحبت سنگ و سبو می‌پردازد. مسئلهٔ اصلی پژوهش بررسی این است که متن چگونه در بستر تحولات اجتماعی عصر قاجار، تجربه‌های زیسته و عواطف جمعی مرتبط با پدیدهٔ اعتیاد را بازنمایی کرده و در شکل‌دهی به آگاهی فرهنگی نقش ایفا می‌کند. در این راستا، اثر به‌مثابهٔ متنی فرهنگی و فعال در تولید معنا تحلیل شده و با رویکرد تحلیلی-تفسیری، مؤلفه‌های ساختار احساس در سطوح روایت، زبان و بازنمایی اجتماعی بررسی شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد متن از طریق طنز، روایت انتقادی و جابه‌جایی معنایی مفاهیم، ساختارهای مسلط اجتماعی را به چالش کشیده و با بازتعریف جایگاه معتاد از «مجرم» به «بیمار اجتماعی»، نوعی آگاهی انتقادی و همدلی اجتماعی را برمی‌سازد. همچنین اثر با بازنمایی فروپاشی نظم اجتماعی، نقد نهادهای سنتی و طرح امکان مقاومت فرهنگی، به شکل‌گیری ساختار احساسی نوینی در بستر تحولات مشروطه کمک می‌کند. بدین‌ترتیب، مقاله نشان می‌دهد این اثر صرفاً بازتاب وضعیت اجتماعی نیست، بلکه در مقام کنشی فرهنگی، در بازسازی احساس جمعی و تولید معنای اجتماعی مشارکت دارد.

**کلیدواژه‌ها:** ساختار احساس، ریموند ویلیامز، ادبیات مشروطه، صحبت سنگ و سبو، گفتمان فرهنگی، آگاهی انتقادی، نقد اعتیاد.

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران
https://orcid.org/0000-0003-2991-1038
e-mail: nargesoskouie@iau.ac.ir

**ارجاع به این مقاله:**
اسکویی، ن. (۱۴۰۵). روایت بحران و بازسازی احساس جمعی در «صحبت سنگ و سبو» بر بنیاد نظریهٔ ریموند ویلیامز. جستارهای نو ین ادبی، ۵۹(۱)، ۸۳-۱۰۷. https://doi.org/10.22067/jls.2026.96112.1768

**مقدمه**

نظریه نقد فرهنگی ریموند ویلیامز Raymond Williams، با تأکید بر روابط پیچیده میان فرهنگ، جامعه و تاریخ، یکی از شیوه‌های نوین در تحلیل متون ادبی و اجتماعی است. ویلیامز بر این باور است که فرهنگ به‌عنوان یک ساختار اجتماعی، تنها محدود به آثار هنری و ادبی نیست بلکه به‌عنوان یک نیروی مداوم در تغییر و شکل‌دهی به آگاهی اجتماعی و ساختارهای قدرت عمل می‌کند. یکی از مفاهیم کلیدی در نظریه ویلیامز «ساختار احساس» است که به درک و تجربه‌های اجتماعی و فرهنگی یک دوره خاص اشاره دارد و نشان می‌دهد که چگونه گروه‌ها و طبقات مختلف اجتماعی به مسائل و مشکلات زمانه خود واکنش نشان می‌دهند (Williams, 1977, p. 132). در این چارچوب، نقد فرهنگی به تحلیل چگونگی انعکاس مسائل اجتماعی و فرهنگی در متون و آثار ادبی می‌پردازد و نشان می‌دهد که این آثار چگونه می‌توانند به‌عنوان بازتاب‌دهنده و شکل‌دهنده آگاهی عمومی و احساس اجتماعی عمل کنند. یکی از مهم‌ترین حوزه‌هایی که نظریه نقد فرهنگی ویلیامز می‌تواند در تحلیل آن به کار آید، مسائل اجتماعی و فرهنگی پیچیده‌ای است که در دوره‌های مختلف تاریخ به‌وجود آمده‌اند. در این راستا، معضل اعتیاد به مواد مخدر در ایران، به‌ویژه در دوران قاجار و مشروطه، یکی از مسائلی است که توجه زیادی را در تاریخ اجتماعی و فرهنگی این دوره جلب کرده است. در دوره قاجار، اعتیاد به‌عنوان یک پدیده اجتماعی به‌طور گسترده در میان طبقات مختلف اجتماعی گسترش یافت و از آن زمان به بعد به‌عنوان یکی از مشکلات اساسی جامعه ایران باقی ماند. این موضوع در آثار ادبی آن زمان به‌ویژه در دوران مشروطه به‌طور جدی مورد نقد و بررسی قرار گرفت.

در پنج سدهٔ اخیر، اعتیاد به مواد مخدر به یکی از چالش‌های دیرپای جامعه ایرانی بدل شده و پیامدهای متعددی را در حوزه‌های فرهنگی و اجتماعی به‌دنبال داشته است. گرچه آگاهی ایرانیان از خواص درمانی و اثرات نشئه‌آور مواد مخدر، سابقه‌ای کهن دارد، اما بیشتر پژوهشگران و مورخان، گسترش تدریجی و عمومی گرایش به این مواد را به‌عنوان نوعی عادت فرهنگی و تفنن اجتماعی، به دوران صفویه نسبت داده‌اند. روند فراگیر شدن مصرف مواد افیونی که در این دوره آغاز شد، در دوران قاجاریه شتابی بیش‌تر گرفت، تا آنجا که به رفتاری رایج در میان مردان و زنان شهرنشین و روستایی، در تمامی طبقات اجتماعی، تبدیل شد. در عصر صفویه، موادی چون حبّ تریاک و مطبوخ کوکنار به‌طور محسوسی در زندگی روزمره مردم نفوذ یافته بودند (تاورنیه، ۱۳۸۳، ص. ۶۳۹؛ کمپفر، ۱۳۶۰، ص. ۲۹). از مهم‌ترین عوامل این شیوع، می‌توان به منع شرعی شراب و در پی آن، گرایش به جایگزین‌هایی چون تریاک، چرس و بنگ اشاره کرد؛ جایگزین‌هایی که از نظر فقهی مجاز شمرده می‌شدند (بهائی، ۱۳۸۶، ص. ۷۶۲؛ مجلسی، ۱۳۶۲،

ص. ۳۲؛ جنابدی، ۱۳۷۸، ص. ۸۸۱). حتی قانون منع شراب‌خواری در دوران شاه عباس اول نیز، چندان نپایید و به‌زودی لغو گردید (صفا، ۱۳۷۸، ص. ۱۱۳). افزون بر این، توصیه‌ها و تأییدهای طبی دربارهٔ فواید جسمی و روانی این مواد نیز در رواج آن‌ها بی‌تأثیر نبود (عمادالدین شیرازی، ۱۳۸۸، صص. ۵۲–۵۸؛ واله اصفهانی، ۱۳۷۲، ص. ۴۵۵). گسترش شیره‌خانه‌ها به‌عنوان فضاهایی عمومی برای مصرف مواد (کیوانی، ۱۳۹۲، ص. ۶۴؛ متی، ۱۳۸۹، ص. ۱۷۳) و توسعهٔ کشت و تجارت این مواد در مناطقی چون مرودشت، لنجان و سوزیان (خورموجی، ۱۳۸۰، ص. ۹۱؛ شاردن، ۱۳۷۲، ص. ۵۴) نیز موجب شد که مواد افیونی جایگاهی ثابت در فرهنگ روزمره بیابند. در دورهٔ قاجار، این میراث اعتیاد نه تنها حفظ شد بلکه با شدت و دامنه‌ای بیشتر ادامه یافت و طیف وسیعی از افراد جامعه، از رجال درباری گرفته تا روشنفکران، اهل قلم و حتی روحانیان، به علل گوناگونی به مصرف آن روی آوردند (آقاجری و همکاران، ۱۳۹۱، صص. ۱۹–۲۵). از جملهٔ این علل، باور به خواص درمانی، نقش آرام‌بخش و تخدیری مواد مخدر در تسکین آلام زندگی، و نبودِ منع صریح شرعی در خصوص مصرف آن‌ها بود (ادیب‌الحکما، ۱۳۸۰، ص. ۱۵؛ بلوشر، ۱۳۶۰، ص. ۲۸۹). چنین رواجی، پیامدهایی چون آشفتگی فرهنگی و انحطاط اجتماعی را به دنبال داشت (آقاجری و همکاران، ۱۳۹۱، صص. ۲۶–۳۱). در همین دوران است که نخستین متون انتقادی مستقل نسبت به این پدیده ظاهر شدند؛ ازجمله اثر ذوالفقار از نورعلیشاه ثانی که در آن به انتقاد از انحرافات برخی از دراویش در زمینهٔ مصرف تریاک پرداخته شده است (نورعلیشاه، ۱۳۸۲، ص. ۱۸)، و نیز نوشته‌هایی از ادیب‌الحکما که در قالب روایت و رساله، فاجعهٔ اعتیاد را به‌روشنی به تصویر کشیده‌اند.

اثر انتقادی «صحبت سنگ و سبو» یا «شب‌نشینی رمضان»، ازجمله آثار ادبی–علمی و انتقادی دوران مشروطه است که به بررسی معضل اعتیاد می‌پردازد. نویسندهٔ این اثر، میرزا سلیم‌خان ادیب‌الحکما، پیش از نگارش این کتاب، در سال ۱۳۲۴ هجری قمری کتاب دیگری با عنوان تفنّنات ثلاثه را تدوین و منتشر کرده بود؛ اثری که به سفارش و با حمایت مالی حاکم بوشهر و رئیس گمرکات خلیج فارس به چاپ رسید. در این کتاب، ادیب‌الحکما به بررسی منشأ، مزایا و مضرات سه عنصر تفریحی و فرهنگی رایج در ایران آن روزگار، یعنی تنباکو، تریاک و چای پرداخته و در پایان، با معرفی معجونی خاص، آمادگی خود را برای درمان و ترک اعتیاد مصرف‌کنندگان انواع مخدرات اعلام کرده است (ادیب‌الحکما، ۱۳۸۰، ص. ۱۱). اثر بعدی او، صحبت سنگ و سبو که در سال ۱۳۲۷ هجری قمری منتشر شد، به نوعی دنباله‌ای بر تفنّنات ثلاثه محسوب می‌شود و بازتابی از واکنش‌ها و پاسخ‌هایی است که از سوی معتادان هم‌روزگار نویسنده نسبت به طرح ترک اعتیاد وی ابراز شده است. ادیب‌الحکما در این کتاب، با نثری آراسته، رسمی

و در عین حال طنزآمیز، و با بهره‌گیری از زبان جد و شوخی، در قالب ذکر حوادث تاریخی و داستانی با عنوان «آقای تریاک‌کش و نوکر آقاکُش»، به تحلیل ابعاد مختلف آسیب اعتیاد می‌پردازد. او در این نوشتار، وضعیت معتادان و زیان‌هایی را که نه‌تنها به خود، بلکه به خانواده، اجتماع و حتی نهضت مشروطه و مجاهدان آن وارد کرده‌اند، به‌تفصیل شرح می‌دهد.

## بیان مسأله و سؤالات پژوهش

کتاب صحبت سنگ و سبو ازجمله آثار برجستهٔ دورهٔ مشروطه است که در آن میرزا سلیم‌خان ادیب‌الحکما، با زبانی آمیخته از طنز، جد و بیان ادیبانه، به طرح آسیب‌شناسی اجتماعی اعتیاد در دورهٔ قاجار و مشروطه می‌پردازد. این اثر نه‌تنها حاوی اطلاعات دقیق و ارزشمند دربارهٔ پیشینهٔ تاریخیِ گسترش مواد مخدر در ایران است، بلکه به واسطهٔ فرم روایی، بهره‌گیری از عناصر بلاغی، شخصیت‌پردازی تمثیلی، و ساختارهای گفت‌وگویی، از ظرفیتی روایی و ادبی برخوردار است که امکان خوانشی جامعه‌نگرانه از آن را فراهم می‌آورد. بهره‌مندی از رویکرد ریموند ویلیامز در تحلیل فرهنگ، به‌ویژه مفاهیمی چون ساختار احساس، گفتمان‌های اجتماعی و آگاهی انتقادی، بستری نظری غنی برای تحلیل این اثر فراهم می‌کند. ساختار احساس در نظریهٔ ویلیامز ناظر بر شیوه‌هایی است که افراد یک دوره تاریخی خاص، تجربه‌های زیسته‌شان را پیش از آن‌که در قالب گفتمان‌های رسمی ثبت شوند، حس و بیان می‌کنند. این مفهوم به‌ویژه در تحلیل متونی که همزمان بار عاطفی، فرهنگی و انتقادی دارند، کارآمد است. صحبت سنگ و سبو دقیقاً در چنین فضایی نوشته شده است؛ فضایی میان تجربه و گفتمان، که نویسنده از خلال نثر آیرونیک و روایت‌های بینامتنی، تجربه‌های زیسته و بحران‌های اجتماعی عصر خویش را بازتاب می‌دهد و درصدد برآمده با خلق نوعی آگاهی اجتماعی، مخاطب را به سوی تحول و اصلاح اجتماعی هدایت کند. اهمیت این تحقیق در آن است که برای نخستین بار، صحبت سنگ و سبو نه صرفاً به‌عنوان یک سند تاریخی یا گزارش اجتماعی، بلکه به‌مثابه متنی فرهنگی-ادبی بررسی می‌شود که در آن، بیان روایی و ساختار احساسی متن، هم‌پایه با محتوای انتقادی آن مورد تحلیل قرار می‌گیرد. از این رو، پژوهش حاضر در پی آن است که با تکیه بر مبانی نظری ویلیامز، به درکی عمیق‌تر از چگونگی بازتاب معضل اعتیاد، شکل‌گیری آگاهی انتقادی، و تلاقی گفتمان‌های غالب، باقی‌مانده و نوظهور در این اثر دست یابد. پژوهش حاضر از منظر رویکرد کیفی و در چارچوب مطالعات میان‌رشته‌ای، به‌ویژه تلفیق مطالعات فرهنگی با نقد ادبی، سامان یافته است. روش تحلیل، مبتنی بر تفسیر انتقادی و خوانش فرهنگی متن است که بر اساس نظریهٔ «ساختار احساس» ریموند ویلیامز صورت می‌گیرد.

سؤالات اصلی پژوهش نیز از این قرار است:

زبان، سبک و نمادهای فرهنگی به‌کاررفته در اثر چگونه به بازتاب معضل اجتماعی اعتیاد و واکنش جامعه نسبت به آن کمک کرده‌اند؟

گفتمان‌های اجتماعی و انتقادی حاضر در کتاب چگونه به شکل‌گیری آگاهی انتقادی مخاطب نسبت به وضعیت اجتماعی دوران قاجار و مشروطه منجر می‌شوند؟

ادیب‌الحکما چگونه با ترکیب طنز، جد و روایت‌پردازی ادیبانه، تجربه‌های اجتماعی زیسته را به ساحت آگاهی فرهنگی و انتقادی انتقال می‌دهد؟

## پیشینهٔ پژوهش

بررسی‌های پیشین نشان می‌دهد که روی کتاب صحبت سنگ و سبو تا کنون کمتر کار تحقیقی و انتقادی صورت گرفته و عمدتاً این اثر به‌عنوان منبعی مستند برای بررسی پیشینهٔ مصرف، تولید و گسترش مواد مخدر در دوره قاجار و مشروطه به کار گرفته شده است. ازجمله آقاجری و همکارانش (۱۳۹۱) در مقالهٔ «علل رواج اعتیاد در جامعهٔ عصر قاجار و آثار اجتماعی آن»، تابش و آقاجری (۱۳۹۶) در مقالهٔ «پیدایی و شیوع اعتیاد به افیون در عصر صفوی»، دهقان حسام‌پور و رنجبر (۱۳۹۵) در مقالهٔ «تجاری شدن تریاک در اقتصاد ایران دورهٔ قاجار» و صالحی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «تاریخچهٔ مصرف تریاک در ایران» در پژوهش تاریخچهٔ مصرف تریاک در ایران، همگی از داده‌ها و گزارش‌های این اثر بهره برده‌اند.

تنها اثر پژوهشی که مستقلاً به تحلیل و بررسی کتاب صحبت و سنگ و سبو پرداخته است، مقاله‌ای است با عنوان «ادبیات دورهٔ مشروطه و نظرگاه انتقادی به‌معضل اعتیاد به مواد افیونی» از اسکویی (۱۴۰۱). این مقاله تلاش کرده است جنبه‌های ادبی و فرهنگی اثر، به‌ویژه زبان، سبک و طنز نویسنده، و نقش آن در بازتاب و نقد اجتماعی اعتیاد، را برجسته کند. با این حال، تحلیل اسکویی نیز بیشتر بر جنبه‌های جزئی زبانی و سبکی متمرکز بوده و هنوز خوانشی نظام‌مند از متن در چارچوب نظریه‌های نقد فرهنگی و مفاهیمی مانند «ساختار احساس» صورت نگرفته است. به‌ویژه، ظرفیت اثر در بازنمایی تجربه‌های زیسته و شکل‌دهی به آگاهی انتقادی جامعهٔ عصر قاجار، به‌طور جامع مورد ارزیابی قرار نگرفته است.

ازاین‌رو، پژوهش حاضر با اتکا بر نظریه ویلیامز، قصد دارد علاوه بر بررسی زبان و سبک اثر، تحلیل فرهنگی-ادبی گسترده‌ای ارائه دهد که نشان دهد چگونه صحبت سنگ و سبو نه‌تنها اطلاعات تاریخی، بلکه ساختارهای

احساسی، تجربه‌های زیسته و ظرفیت انتقادی متن را بازتاب می‌دهد و به بازسازی آگاهی فرهنگی در دوران مشروطه می‌انجامد.

## مبنای نظری پژوهش

نظریهٔ فرهنگی ریموند ویلیامز، به‌ویژه مفهوم «ساختار احساس» (Structure of Feeling)، چارچوب نظری اصلی این پژوهش را تشکیل می‌دهد. ویلیامز، که یکی از پایه‌گذاران مطالعات فرهنگی بریتانیا در دههٔ ۱۹۷۰ میلادی است، در آثار خود ازجمله *Marxism and Literature*، فرهنگ را نه‌فقط به‌عنوان مجموعهٔ متون والا یا محصولات هنری، بلکه به‌مثابهٔ یک "شیوهٔ زندگیِ زیسته" در نظر می‌گیرد که همواره در تعامل و کشمکش با ساختارهای مادی و تاریخی قرار دارد (Williams, 1977, p. 19). از نظر او، فرهنگ باید در بستر روابط طبقاتی، تاریخ اجتماعی، و کنش‌های ایدئولوژیک فهم شود.

مفهوم «ساختار احساس»، یکی از مفاهیم کلیدی در نظریهٔ ویلیامز است که برای فهم و تبیین تجربه‌های عاطفی و زیسته‌ای به کار می‌رود که هنوز به گفتمان‌های رسمی و تثبیت‌شده تبدیل نشده‌اند. ویلیامز این مفهوم را نوعی واسطه میان ساختارهای اجتماعی عینی و تجربهٔ ذهنی افراد و گروه‌ها می‌داند (Williams, 1977, pp. 132–134). به‌بیان دیگر، ساختار احساس به آن بخش از فرهنگ اشاره دارد که هنوز در حال شکل‌گیری است، در حاشیهٔ زبان قرار دارد، اما قویاً با زندگی اجتماعی پیوند دارد و در قالب ادبیات، هنر، سبک زندگی و حتی عبارات غیررسمی روزمره بروز می‌کند.

ویلیامز بر آن است که ساختار احساس، غالباً در آثار هنری و ادبی ثبت می‌شود، زیرا این آثار امکان آن را فراهم می‌آورند تا شکل‌های غیررسمی و سیال احساسات جمعی، به‌گونه‌ای زیباشناختی و اجتماعی بازنمایی شوند. در این میان، ادبیات نقشی دوگانه دارد: هم بازتابی از موقعیت‌های تاریخی است و هم ابزار خلق و بازتولید آگاهی اجتماعی. از همین‌رو، تحلیل آثار ادبی با تکیه بر ساختار احساس، می‌تواند ما را به درکی ژرف‌تر از دگرگونی‌های فرهنگی و اجتماعی در یک دورهٔ خاص رهنمون سازد (Williams, 1977, p. 160). مفهوم «ساختار احساس» نزد ویلیامز به فضای میانی و سیال میان تجربه‌های زیسته و گفتمان‌های رسمی اشاره دارد؛ جایی که «احساساتِ هنوز شکل‌نیافته، در حال تکوین و غالباً خاموش» بازتاب می‌یابند (Williams, 1977, pp. 132–134). ساختار احساس به ما این امکان را می‌دهد که آن دسته از واکنش‌های عاطفی، اخلاقی و زیباشناختی گروه‌ها و طبقات اجتماعی را مطالعه کنیم که هنوز به ایدئولوژی مسلط تبدیل نشده‌اند، اما نشانه‌هایی از دگرگونی اجتماعی، تضاد طبقاتی، بحران اخلاقی یا

آگاهی انتقادی را در خود دارند.

این نظریه بر پیوند تنگاتنگ میان فرهنگ، تجربه زیسته، ساختار اجتماعی و تحولات تاریخی تأکید دارد و تلاش می‌کند تا نشان دهد که چگونه احساسات، درک‌ها و نگرش‌های جمعی یک دوران، در قالب‌های فرهنگی و بیانی خاصی متجلی می‌شوند. ویلیامز با رد تقلیل‌گرایی اقتصادی و زیباشناسی صرف، بر آن است که فرهنگ را باید به‌مثابهٔ فرایندی زنده و در حال شدن درک کرد که هم‌زمان با بازتاب دادن شرایط اجتماعی، در شکل‌دهی به آگاهی انتقادی و پویایی اجتماعی نقش دارد. ازاین‌رو، نظریهٔ ساختار احساس نه‌تنها ابزار مفیدی برای بررسی زمینه‌های اجتماعی و تاریخی متون است، بلکه به تحلیل نحوه تلاقی عاطفه، تجربه و ایدئولوژی در تولید معنا نیز یاری می‌رساند.

## یافته‌های پژوهش

تحلیل محتوای کتاب صحبت سنگ و سبو بر اساس چارچوب مفهومی نظریهٔ ریموند ویلیامز، که این اثر نه‌تنها بازتابی از وضعیت اجتماعی ایران در دوران مشروطه است، بلکه در سطحی عمیق‌تر، شکل‌گیری یک آگاهی انتقادی نسبت به معضل اعتیاد و نیروهای مسلط فرهنگی و سیاسی را بازنمایی می‌کند. نویسنده اثر، ادیب‌الحکما، در بستر مناسبات اجتماعی و ساختارهای فرهنگی زمانه، سه نیروی عمده در گسترش اعتیاد را شناسایی و نقد می‌کند: اطبای مروج اعتیاد، حاکمیت استبدادی و فسادساختهٔ آن، و بی‌انضباطی نهادهای نظامی. هر یک از این عوامل، به‌مثابه بازتاب‌هایی از ساختار اجتماعی مسلط (Dominant Structure) به شکل انتقادی در روایت داستانی و غیر داستانی اثر به تصویر کشیده شده‌اند:

### ۱-نقد طب سنتی و پزشکان مروج افیون به‌مثابه ساختار پسماند:

از منظر ویلیامز، مفهوم ساختار پسماند (Residual Structure) به آن دسته از عناصر فرهنگی اطلاق می‌شود که از گذشته به‌جامانده‌اند و همچنان در زمان حال حضور دارند، اما دیگر با شرایط کنونی تطابق کامل ندارند. این عناصر، اگرچه در گذشته نیروی مسلط فرهنگی بوده‌اند، اکنون در تقابل یا در حاشیه با نیروهای فرهنگی غالب یا نوظهور قرار دارند: «یک عنصر فرهنگی پسماند، نه صرفاً یک بازماندهٔ منفعل از گذشته، بلکه اغلب فعالانه در حال بازتولید و حتی سازماندهی نوعی مقاومت یا تأثیرگذاری بر فرهنگ مسلط است، به‌ویژه زمانی که به صورت نهادی یا گفتمانی بازآفرینی شود» (Williams, Marxism and Literature, 1977, p. 122)

در کتاب صحبت سنگ و سبو، ادیب‌الحکما با زبان طنزآلود و انتقادی، باورهای ریشه‌دار در طب سنتی مبنی بر

خاصیت درمانی مواد افیونی را به چالش می‌کشد. از منظر ریموند ویلیامز، این باورها مصداق روشن ساختار پسماند هستند؛ یعنی عناصر فرهنگی‌ای که برخاسته از نظم پیشامدرن‌اند، اما همچنان در قالب روایت‌ها، مناسک یا نهادهایی مانند طبابت سنتی بازتولید می‌شوند. این عناصر، هرچند با تحولات مدرنیته و دانش پزشکی نوین همخوانی ندارند، اما در گفتمان فرهنگی عصر مشروطه، به‌ویژه در میان لایه‌هایی از طبقه متوسط و سنت‌گرا، حضور فعالی دارند. نویسنده با نمایش چهره‌ای کاریکاتورگونه از حکمای عوام‌فریب، روایت‌هایی طنزآمیز از معجون‌های مضحک، و شرح حال بیماران فریب‌خورده، سازوکار این پسماند فرهنگی را افشا می‌کند؛ پسماندی که در خدمت حفظ مناسبات سلطهٔ سنتی است و در برابر حرکت آگاهی‌بخش تجدد و اصلاحات پزشکی مقاومت می‌کند. بدین ترتیب، متن تنها به نقد یک خرافه بسنده نمی‌کند، بلکه با برجسته‌سازی ناهماهنگی این ساختار پسماند با گفتمان نوظهور علم‌گرایی و مدرن‌سازی، نقش مهمی در صورت‌بندی نوعی آگاهی انتقادی ایفا می‌کند؛ آگاهی‌ای که به تعبیر ویلیامز، می‌تواند با عناصر ظهورکننده (Emergent)در پیوند قرار گیرد و فرهنگ مسلط را به چالش بکشد.

**۲- بازنمایی نظام سلطنتی و دولت استبدادی به‌مثابه ساختار مسلط:(Dominant)**

در منظومهٔ فکری ریموند ویلیامز، ساختار مسلط فرهنگی (Dominant Structure) به شبکه‌ای از نهادها، ارزش‌ها و باورهایی اطلاق می‌شود که در یک مقطع تاریخی خاص، هژمونی را در اختیار دارد و از طریق بازتولید معانی و عادت‌واره‌ها، در خدمت تثبیت وضعیت موجود است .(Williams, 1977, p. 108-112) ویلیامز تأکید دارد که ساختار مسلط نه فقط از طریق اجبار بلکه با بازنمایی خود به‌مثابه «وضع طبیعی و عقلانی امور» عمل می‌کند و با بهره‌گیری از نهادهای فرهنگی، اشکال تفکر و کنش اجتماعی را هدایت می‌نماید. ویلیامز تأکید می‌کند که این ساختارهای مسلط، با بهره‌گیری از هژمونی فرهنگی، از طریق عادت‌واره‌ها (habitus) و نهادهایی چون آموزش، رسانه، دین، و حتی ادبیات، آگاهی جمعی را کنترل و بازتولید می‌کنند. به‌زعم وی، هر ساختار مسلط همواره با نیروهای پسماند (residual)و برآمده (emergent)درگیر است و امکان مقاومت از درون آن نیز وجود دارد .(Williams, 1977, p. 122).

ادیب‌الحکما نظام استبدادی قاجار را دقیقاً در همین چارچوب، به‌مثابه ساختار مسلطی که عامل گسترش اعتیاد است، بازنمایی می‌کند. او در لابه‌لای روایت‌های طنز و کنایه‌آمیز، با تمرکز بر بی‌کفایتی دولت، فساد ساختاری، نبود مراقبت اجتماعی و رواج خرافه‌گرایی دولتی، نه‌فقط نهاد دولت بلکه منطق مشروعیت‌بخش آن را نیز به نقد می‌کشد. روایت‌های او از «شاه بی‌خبر» و «حکیم رشوه‌خوار»، مصداق‌هایی از عملکرد ساختار مسلط‌اند که به‌جای درمان

رنج اجتماعی، آن را تثبیت و نهادینه کرده‌اند. اینجا بازنمایی دولت نه به‌عنوان ناجی بلکه به‌عنوان تولیدکنندهٔ بیماری و اعتیاد ظاهر می‌شود. این نگاه، با طرح بدیلی برای آگاهی عمومی، به جایگزینی گفتمان حاکم یاری می‌رساند.

در متن کتاب صحبت سنگ و سبو، با بازنمایی چنین ساختار مسلطی مواجهیم که در آن، دولت استبدادی نه‌تنها ناتوان از حل بحران اجتماعی اعتیاد است، بلکه خود به‌مثابه عامل تسهیل و تداوم آن بازنمایی می‌شود. ادیب، ریشه‌های معضل اعتیاد را در ناکارآمدی و ناآگاهی نهاد دولت، بی‌توجهی مسئولان و ساختارهای نظم سلطنتی جست‌وجو می‌کند. ادیب‌الحکما در ارزیابی عوامل دخیل در گسترش اعتیاد، جز کاهلی معتادان و سودجویی حکیمان و سوداگران مواد افیونی، استبداد حکومتی و غفلت دولتمردان از احوال ادارات، قشون و عموم ملت را یکی از مهم‌ترین دلایل شیوع گستردهٔ اعتیاد به مواد افیونی می‌داند: «همانا مراتب مذکوره یکی از هزارم نتایج وخیمهٔ تغافل اولیای دولت مستبده و از تکاهل روسای منجمده بود که ابنای وطن را گرفتار این گونه دردهای بی‌درمان و خرابی‌های بی‌سامان کرده بود» (ادیب‌الحکما، ۱۳۶۴، ص. ۱۶)؛ نویسنده، سران استبداد و دشمنان مشروطه نظیر محمدعلی شاه و وزیر جنگش، امیر بهادر حسین پاشا، ملقب به سپهسالار اعظم و عده‌ای دیگر را از عاملان اصلی نابسامانی‌های وطن، ازجمله شیوع اعتیاد معرفی می‌کند و می‌نکوهد (ادیب‌الحکما، ۱۳۶۴، ص. ۱۶).

او با نثری طنزآمیز، گاه تلخ و گاه گزنده، این ایده را مطرح می‌کند که «متولیان نظم» خود به تخریب آن دامن می‌زنند؛ چنین بازنمایی‌ای در راستای تحلیل ویلیامز قرار می‌گیرد که ساختارهای مسلط را نه به‌عنوان نیروهایی ایستا، بلکه به‌مثابه فرایندهایی پویا و در معرض مقاومت و بازخوانی می‌بیند. ادیب با استفاده از روایتی مبتنی بر مشاهده، نقد مستقیم، و هجو اجتماعی، آنچه را ویلیامز آگاهی برآمده (emergent consciousness) می‌نامد، وارد میدان می‌کند. بدین‌ترتیب، او در دل گفتمان مسلط، گسست‌هایی ایجاد می‌کند که امکان پرسش از مشروعیت دولت، ساختار قدرت و روایت‌های رسمی را فراهم می‌سازد. ادیب‌الحکما، در این بازنمایی، نه صرفاً نویسنده‌ای منتقد، بلکه کنشگری گفتمانی است که از ظرفیت‌های زبان، روایت و طنز برای بازتعریف رابطه میان دولت، جامعه و فرد بهره می‌برد. نقد او به ساختار استبدادی، در حکم مقابله با فرآیند طبیعی‌سازی قدرت (naturalization of power)است؛ فرایندی که ویلیامز آن را یکی از کارویژه‌های کلیدی هژمونی می‌داند(Williams, 1977, p. 110).

### ۳- فروپاشی ساختار اجتماعی به‌مثابه بحران در ساختار مسلط

در کتاب صحبت سنگ و سبو، ادیب‌الحکما همچون یک ناظر متعهد اجتماعی، تصویر جامعی از فروپاشی نظم اجتماعی و فرهنگی عصر قاجار ارائه می‌دهد. این فروپاشی نه صرفاً در ابعاد سیاسی، بلکه در لایه‌های عمیق‌تر زندگی

روزمره، اخلاق عمومی، نظام درمانی، مناسبات خانوادگی و حتی آداب اجتماعی بازتاب یافته است. روایت‌های انتقادی او از صعوبت راه‌ها، ناکارآمدی دستگاه‌های اداری، فروپاشی انسجام قومی و نبود شفافیت در نظام ثبت و ضبط اسناد (ادیب‌الحکما، ۱۳۶۴، صص. ۲۲-۷۲) به‌مثابه نشانه‌هایی از بحرانی فراگیر در بطن فرهنگ مسلط عمل می‌کنند.

این فرهنگ مسلط، که در ادعای خود عقلانیت، مشروعیت و سامان‌دهی امور اجتماعی را بر عهده دارد، در مواجهه با واقعیات زندگی ایرانیان عصر قاجار، صرفاً چهره‌ای ناکارآمد، متظاهر و فریبکار از خود نشان می‌دهد. پزشکان ناآگاه، حکیمان شیاد، کارگزاران فاسد، قشون معتاد و اشرافیتی طماع که نسبت به اصلاح امور بی‌تفاوت‌اند، همگی عناصر این نظم ظاهراً مستقر اما عملاً ازهم‌گسیخته‌اند. در این میان، طنز تلخ ادیب‌الحکما، همانند شیوهٔ «هزل اخلاقی» در سنت ادبی فارسی، به ابزاری برای افشای همین ناکارآمدی بدل می‌شود.

از منظر مفهومی، این وضعیت را می‌توان در چارچوب نظریهٔ ساختارهای فرهنگی ریموند ویلیامز تحلیل کرد. ویلیامز معتقد است که ساختار مسلط، زمانی که در حفظ انسجام اجتماعی و فرهنگی ناکام بماند، فضای ذهنی و عینی برای ظهور ساختارهای نوظهور یا حاشیه‌ای فراهم می‌آید (Williams, 1977: 123-128). در این روایت، اثر ادیب‌الحکما نه فقط افشاگر نظم ازکارافتاده قاجاری است، بلکه با برجسته‌سازی تجربه‌های زیسته قربانیان این نظم، مانند حاجی وزیر، فرآیند گسست از فرهنگ فروپاشیده و میل به رهایی را نیز نمایندگی می‌کند.

شخصیت حاجی وزیر، تاجر ثروتمندی که در دام اعتیاد، بی‌مسئولیتی اطرافیان و خیانت حکیمان فریب‌کار سقوط می‌کند، نمونه‌ای روشن از فاجعه‌ای انسانی است که در بستر ساختارهای فروپاشیده فرهنگی و اجتماعی رخ می‌دهد. نه نهاد خانواده، نه نظام درمانی و نه عرف و اخلاق حاکم، هیچ‌یک توان پیشگیری از این سقوط را ندارند. در این تصویر، جامعه نه فقط دچار ناکارآمدی، بلکه گرفتار بی‌نظمی ساختاری و بی‌افقی اخلاقی شده است. از این منظر، روایت ادیب‌الحکما فراتر از نقد فردی، نوعی شمایل‌شکنی فرهنگی و دعوت به بازاندیشی در بنیان‌های اجتماعی محسوب می‌شود.

**۴- تصویر قشون آلوده به اعتیاد به‌مثابه نهاد معیوب مدرن**

ویلیامز، در کتاب مارکسیسم و ادبیات، مفهومی بنیادین با عنوان «ساختار احساس» (Structure of Feeling) مطرح می‌کند که به تجربه‌های عاطفی، شهودی و زیسته افراد در یک دوره تاریخی خاص اشاره دارد. این ساختار، نه کاملاً ایدئولوژیک است و نه صرفاً تجربی، بلکه ناظر به احساساتی است که هنوز به مفاهیم تثبیت‌شده یا گفتمان

مسلط بدل نشده‌اند، اما در لحظه تاریخی‌ای که جامعه در حال گذار است، به‌نحوی زنده، مشترک و نیمه‌آگاهانه تجربه می‌شوند. ویلیامز در توضیح این مفهوم می‌نویسد: ساختار احساس با معناها و ارزش‌هایی درگیر است که به‌طور فعال زیسته و احساس می‌شوند؛ نه آن‌گونه که ثبت یا تحلیل شده‌اند، بلکه آن‌گونه که در لحظه وجود دارند. این مفهوم به عناصر خاصی چون انگیزش، بازداری، و لحن اشاره دارد؛ به‌ویژه به عناصر عاطفیِ آگاهی و روابط» (Williams, 1977, p. 132).او در ادامه تأکید می‌کند که ساختار احساس «فرضیه‌ای فرهنگی» است که از تلاش برای فهم چنین عناصر و پیوندهای آن‌ها در یک نسل یا دوره تاریخی به‌دست می‌آید (Williams, 1977, p. 131). ویلیامز همچنین بر این نکته پافشاری می‌کند که ساختار احساس اغلب در شکاف میان «فرهنگ مسلط» و «فرهنگ نوظهور» پدیدار می‌شود؛ جایی که تجربه‌های عاطفی جدید هنوز واجد بیان رسمی نیستند، اما در متون ادبی، هنری و روایی، به‌نحوی حسی و پیشانظری بروز می‌کنند (Williams, 1977, p. 134-135).

در این چارچوب مفهومی، یکی از شگفت‌انگیزترین یافته‌های این پژوهش، تصویر قشون ایران است که به‌جای آن‌که نماد اقتدار، نظم و نوسازی ملی باشد، به نماد انحلال اخلاقی و جسمانی فروکاسته شده است. سربازانی که درآمد اندک خود را صرف مصرف تریاک می‌کنند، نه‌فقط گواه انحطاط نهاد نظامی‌اند، بلکه بازتاب نوعی بحران احساسی–اجتماعی در سطحی عمیق‌ترند. این نهاد که می‌بایست یکی از مؤلفه‌های سازندهٔ «ساختار در حال ظهور» در دولت مدرن مشروطه باشد، همچنان در بند دو ساختار دیگر گرفتار مانده است:

ساختار پسماند: یعنی سنت‌های پوسیدهٔ ارتش قاجار، مناسبات کهنه، فرماندهی ناکارآمد و بی‌انضباطی نهادی؛

ساختار مسلط: یعنی بی‌کفایتی نخبگان سیاسی، فساد اداری و ناکارآمدی کلان حکومتی.

ادیب‌الحکما با مشاهدهٔ مستقیم این وضعیت و از طریق گزینش واژگان، پرداختن به جزئیاتی مانند سرباز معتاد، بی‌نظمی در صفوف، فقدان روحیهٔ ملی و میزان اندک پرداخت، نه‌فقط گزارشگری واقع‌گراست، بلکه دست به نوعی تولید عاطفی معنا می‌زند. او با زبان استعاری و لحن ضمنی اما انتقادی، نوعی «احساس مشترک از بی‌اعتمادی» به نهادهای حکومتی را بازنمایی می‌کند که یکی از عناصر بنیادین «ساختار احساس» از نظر ویلیامز به‌شمار می‌آید. در این روایت، ما با تصویری از نهاد نظامی مواجهیم که بیش از آن‌که در خدمت نظم نوین باشد، پژواک بحران است؛ پژواکی از ناکامی در گذار به دولت مدرن. این احساس، هنوز در قالب نظریه‌ای مدون بیان نشده، اما در متن ادیب‌الحکما حضوری زنده دارد. به بیان دیگر، نویسنده، نه‌تنها ناظر بیرونی وقایع است، بلکه به‌نحوی ناخواسته، شریک در تولید آن چیزی است که ویلیامز آن را «لحن زیسته» بحران در دوره‌های گذار می‌نامد؛ لحنی که از دل

فروبستگی، اضطراب، و حس ناتوانی شکل می‌گیرد و درنهایت، به متون ادبی و روایی نفوذ می‌کند.

**۵- شکل‌گیری ساختار احساسی جدید در قالب مقاومت فرهنگی**

ریموند ویلیامز در توضیح «ساختار احساس» بر این نکته تأکید می‌کند که این مفهوم به «عناصری از معنا و ارزش» می‌پردازد که در زندگی روزمره مردم به‌طور زیسته و عاطفی تجربه می‌شود. به تعبیر او، ساختار احساس «مجموعه‌ای از انگیزش‌ها، محدودیت‌ها، و لحن‌هایی است که وجوه احساسی آگاهی و روابط انسانی را شامل می‌شود « (Williams, 1977, p. 132). برخلاف ایدئولوژی‌های صلب که عمدتاً بازنمایی‌های منجمد از نظام‌های فکری‌اند، ساختار احساس واجد نوعی پویایی تاریخی است؛ چراکه از درون تجربه‌های زیسته، هنوز نهادینه‌نشده، و در حال تکوین گروهی یا نسلی برمی‌خیزد. ویلیامز یادآور می‌شود که این ساختار «نوعی فرضیه فرهنگی است که از تلاش برای درک عناصر احساسی و پیوندهایشان در یک نسل یا دوره خاص به‌دست می‌آید.» (Williams, 1977, p. 131)

ادیب‌الحکما با استفاده از روایت‌پردازی تمثیلی و زبانی مطایبه‌آمیز، شکل‌گیری نوعی ساختار احساسی تازه را در جامعه به تصویر می‌کشد. در این تصویر، گروه‌های متنوعی از اهل خوش‌گذرانی، شامل «تریاک‌خوران، تریاک‌کشان، شیره‌کشان، تزریق‌کنان، روح‌الاجنه‌فوران افیونیون... قلیان بلی‌کشان، بنگ‌خواران، حشیشیون... عرق‌خواران دائم‌السکر... قماربازان» (ادیب‌الحکما، ۱۳۶۴، ص. ۱۷) در پیوندی کمیک با پنج گروه از شیادان، یعنی «مارگیران، فال‌بینان، جن‌گیران، جادوگران، کیمیاگران»، گرد هم آمده و نهادی خیالی به نام «اجتماعیون عیاشیون» را پدید می‌آورند. این نهاد ساختگی، قانون اساسی، نظام‌نامه و حتی پرچمی ویژه دارد که نمادهای آن، شامل دو وافور، دو چوپوق، دو بطری و دو برگ بازی (لکات) است (ادیب‌الحکما، ۱۳۶۴، صص. ۱۸-۱۹). هدف این گروه مضحک، مقابله با مشروطه‌طلبان و دفاع از «حقوق» خود در قالب آرایش نظامی نمادین است: «ترتیب دستجات و نقشهٔ حرکت این است که عموم افیونیون به‌خصوص شیره‌کش‌های شیر ژیان در میمنه و حشیشیون در میسره و خمریون مرتعشون –مانند بید لرزان– در قلب لشکر ثابت بایستند» (ادیب‌الحکما، ۱۳۶۴، ص. ۲۰).

با بهره‌گیری از چنین لحن و تصویری، نویسنده نوعی گفتمان کنایه‌آمیز را شکل می‌دهد که ضمن تأیید مبارزهٔ مشروطه‌چیان، نفرتی عمیق نسبت به اعتیاد و معتادان ابراز می‌دارد. ادیب‌الحکما که خود از حامیان جریان مشروطه است، تلاش‌های صورت‌گرفته برای مهار مصرف مواد مخدر ـ مانند «تحدید تریاک ادارهٔ نظمیه» و فشارهای «موزرهای مجاهدین» ـ را در کاهش این بحران مؤثر می‌داند (ادیب‌الحکما، ۱۳۶۴، ص. ۱۵). او نتیجه این اقدامات را چنین توصیف می‌کند:

«از اثر قانون رشوت‌ناپذیر، عادت دیرینه و طبیعت ثانویهٔ افیون در اندک زمانی متروک گردید و اوضاع ناگوار قهوه‌خانه‌ها و شیره‌خانه‌ها از لوث و چرک آن کثافتکاری پاک و پاکیزه شدند؛ پس این همه مشکلات را همت مردان حل کرد و این همه امر محال را غیرت جوانان سهل کرد» (ادیب‌الحکما، ۱۳۶۴، ص. ۱۶).

در این نمایش طنزآلود از رویارویی، طبقه‌ای به ظاهر مدرن، اما از نظر اخلاقی منحط و مادی‌گرا ترسیم می‌شود که در برابر گفتمان اصلاح‌طلبانه و عدالت‌جوی مشروطه می‌ایستد. آن‌چه در این تقابل برجسته است، نه فقط ماهیت اجتماعی یا سیاسی آن، بلکه تأکید بر بعد احساسی و هیجانی آن است؛ یعنی نشانه‌ای از شکل‌گیری ساختاری احساسی تازه که در واکنش به فساد، تباهی و فروپاشی آرمان‌ها سر برآورده است. به تعبیر ریموند ویلیامز، جامعه پیش از رسیدن به درکی نظری و تحلیلی، نخست از رهگذر تجربه‌های عاطفی، زبان نمادین و لحن طعنه‌آمیز خود را بازمی‌شناسد. در این روایت نیز، احساس مقاومت و بیزاری، در قالب طنز و تصویرهای استعاری، به صورت نوعی خودآگاهی جمعی پیش از تغییر جلوه‌گر می‌شود؛ گویی پیش‌شرط تحول، بازشناسی خویشتن در آیینهٔ طنز است و لحنی کنایه‌آمیز نشان می‌دهد؛ گویی جامعه، پیش از آن‌که تغییر کند، باید خود را در آینه طنز بشناسد.

در این‌جا، طنز ادیب‌الحکما ابزار انکار و انتقاد صرف نیست، بلکه شیوه‌ای برای خلق همبستگی عاطفی و برساختن یک گفتمان فرهنگی بدیل است؛ گفتمانی که، به زبان ویلیامز، «پیش از آن‌که به ایدئولوژی غالب بدل شود، در لایه‌های حسی، زبانی و فرهنگی شکل می‌گیرد». (Williams, 1977, p. 134) ازاین‌رو، مقاومت فرهنگی در روایت او، نه یک کنش صرفاً آگاهانه، بلکه برآمده از ساختاری از احساس است که در لحن، تمثیل و انتخاب واژگان او حلول یافته است.

### ۶- پیوند روایت طنز با آگاهی انتقادی

ریموند ویلیامز در توضیح «ساختار احساس»، به اهمیت عناصر فرهنگی که به‌طور زیسته و عاطفی در تجارب اجتماعی و تاریخی مردم ریشه دارند، اشاره می‌کند. وی تأکید دارد که «ساختار احساس» نه‌فقط مفاهیم ایدئولوژیک را در برمی‌گیرد، بلکه نوعی حساسیت و آگاهی جمعی را در جریان تحولات فرهنگی، اجتماعی و تاریخی به نمایش می‌گذارد. در واقع، این مفهوم از پیوند میان احساسات، تجربیات و روابط اجتماعی به‌وجود می‌آید و به این ترتیب، فرصتی را برای انتقال گفتمان‌های نوظهور فراهم می‌کند که هنوز در لایه‌های حسی، زبانی و فرهنگی خود را شکل داده‌اند و در حال تکامل هستند. (Williams, 1977, p. 132) ویلیامز می‌گوید که این ساختار احساسی، از تلاش

برای درک «عناصر احساسی و پیوندهایشان» در یک دوره خاص به‌دست می‌آید و پیش از آنکه به صورت یک ایدئولوژی منسجم درآید، در تجربه‌های زیسته و گفتمان‌های فرهنگی منعکس می‌شود.(Williams, 1977, p. 131)

ادیب‌الحکما، در متن خود، طنز و هجو را به‌عنوان ابزارهایی برای انتقاد از وضعیت اجتماعی، سیاسی و فرهنگی به‌کار می‌برد. به‌ویژه، او از این ابزارها برای نشان دادن فساد پزشکی، انفعال نظامی و بی‌عملی اجتماعی استفاده می‌کند. در این روایت، ادیب‌الحکما با بهره‌گیری از زبان طنز، نه‌تنها فضا را به‌گونه‌ای نقد می‌کند که در آن گفتمان‌های حاکم به چالش کشیده شوند، بلکه تجربه فردی و عاطفی خود را به سطح آگاهی جمعی ارتقا می‌دهد. این فرایند دقیقاً همان چیزی است که ویلیامز در بحث «ساختار احساس» مطرح می‌کند؛ ویلیامز معتقد است که طنز و هجو، می‌توانند از طریق درگیر کردن خواننده در یک «ساختار احساس» خاص، تجربه‌های عاطفی و اجتماعی را به شیوه‌ای مؤثر منتقل کنند. ادیب‌الحکما، در کنار هجمه به معتادان، فرماندهان و صاحب‌منصبان وابسته به افیون، گروهی دیگر را نیز بی‌نصیب از نقد نمی‌گذارد: صوفیان. شواهد تاریخی و متون مستند نشان می‌دهند که در دوره صفویه و به‌ویژه در عصر قاجار، برخی فرقه‌های صوفی‌مسلک به افراط در مصرف مواد مخدر روی آوردند؛ موضوعی که موجب افول شأن تصوف و سبب خفت و انحطاط آن شد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶، ص. ۵۲۰). در این زمینه، دالمانی، جهانگرد فرانسوی، در سفرنامهٔ خود از فرقه خاکساریه (که بنیان‌گذار آن غلام‌علی‌شاه از قلندریان جلالیه هند بود) چنین روایت می‌کند که پیروان این طریقت، با ظاهری آشفته و آلوده، از راه گدایی زندگی می‌گذراندند و با عوام‌فریبی، خسارات معنوی و مالی به مردم ساده‌دل و روستایی وارد می‌کردند. او همچنین می‌افزاید که «در صورت دسترسی به مشروبات الکلی، آن‌ها را بی‌حد مصرف می‌کنند و در استعمال تریاک، بنگ و حشیش افراط می‌ورزند» (دالمانی، ۱۳۳۵، ص. ۱۷۷).

این تصویر در متن صحبت سنگ و سبو نیز بازتاب یافته و نشان از موضع تند نویسنده در انتقاد از رویه‌های ناپسند رایج در برخی طریقت‌های صوفی دارد. ادیب‌الحکما در سراسر اثر خود، با لحنی کنایه‌آمیز و گاه هجوآلود، نشئگی حاصل از مواد مخدر را با حالت‌های وجد و سکر عرفانی مقایسه می‌کند و در این مقایسه، از واژگان خاص متصوفه بهره می‌گیرد:

> «جمعی از حشیشیان که داعیه ملکوتی‌گری دارند، پس از مطالعه ورق‌الخیال و ادراک اسرار ازل‌الازال، به اختراع ماده‌ای به‌نام روح‌الاجنه (ترکیبی از افیون و چرس) پرداختند. این ماده به‌نحوی طراحی شده بود که اثر تخدیری افیون را با اثر تحریکی حشیش در تعادل نگاه دارد تا شدت تخیل در آنان فروکش کرده و به‌احترام مقام کبریایی، از فراتر رفتن از حضرت ذوالجلال امتناع ورزند؛ مبادا

پیش از پیشوای وحدت گام بردارند یا به فنا فی‌الله برسند و از فیض ذکر وحده لا شریک له محروم شوند» (ادیب‌الحکما، ۱۳۶۴، ص. ۱۴).

ادیب در قالب یکی از شخصیت‌های داستان خود، منشأ گسترش مواد مخدر و رواج انواع روش‌های متنوع مصرف آن را به برخی درویشان نسبت می‌دهد و آن‌ها را به‌سبب گرایش افراطی‌شان به مخدرات، هدف طنز و نکوهش قرار می‌دهد: «آنان که در زهد و فقر، شهرتی یافتند، می‌کوشیدند امیال نفسانی را سرکوب کنند تا بی‌اعتنا به دنیا، به مراتب بالاتر عرفان برسند» (ادیب‌الحکما، ۱۳۶۴، ص. ۶۴).

این سبک کنایی، به تعبیر ویلیامز، مصداقی از شکل‌گیری یک گفتمان فرهنگی تازه است که پیش از آن‌که صورت‌بندی نظری یابد، از طریق طنز، عاطفه و روایت، ذهنیت جمعی را درگیر می‌سازد. چنین گفتمانی در جریان زمان به یک نیروی مقاوم فرهنگی علیه ساختارهای اجتماعی ناکارآمد بدل می‌شود و می‌تواند آگاهی انتقادی و اجتماعی را پدید آورد. از نگاه ویلیامز، این روند، نشانه‌ای از زایش یک ساختار احساسی نوین در پاسخ به تحولات و بحران‌های اجتماعی است (Williams, 1977, p. 134). از این منظر، می‌توان دریافت که ادیب‌الحکما با بهره‌گیری از زبان طنز، نه‌تنها انحطاط اخلاقی و اجتماعی را بازتاب می‌دهد، بلکه بنیان‌های یک گفتمان انتقادی در حال رشد را نیز پایه‌ریزی می‌کند.

**۷- معتاد به‌مثابه بیمار اجتماعی نیازمند درمان: بازنمایی‌های تغییر یافته در نظم فرهنگی مسلط**

یکی از مؤلفه‌های مهم در تحلیل‌های اجتماعی و فرهنگی در کتاب صحبت سنگ و سبو، تغییر جایگاه و بازنمایی معتاد است. در این اثر، ادیب‌الحکما معتاد را نه به‌عنوان یک «خطر اخلاقی» که باید طرد شود، بلکه به‌عنوان «بیمار اجتماعی» که نیاز به درمان و مراقبت دارد، به تصویر می‌کشد. این تغییر نگاه به معتاد، در حقیقت به شکلی پیچیده و چندلایه ارائه می‌شود که در آن هم نقدهای تند و هم همدلی‌های طبیبانه وجود دارد.

در دیدگاه گفتمان مسلط فرهنگی عصر قاجار، معتاد معمولاً به‌عنوان فردی اخلاقاً فاسد و طردشده شناخته می‌شد که نه‌تنها هیچ‌گونه حمایتی از جامعه دریافت نمی‌کرد، بلکه نوعی انگ اجتماعی به وی چسبیده بود. این تصور که معتاد درنهایت باید به دلیل آسیب‌های اجتماعی و فردی خود مجازات شود، رایج و غالب بود. اما در صحبت سنگ و سبو، ادیب‌الحکما این دیدگاه را به چالش می‌کشد و معتادان را به‌عنوان «سوژه‌های زخم‌خورده اجتماعی» می‌شناسد که گرفتار یک نظام اجتماعی فاسد و ناکارآمد شده‌اند. در این چارچوب، معتاد نه مجرم، بلکه فردی است که به دلیل شرایط محیطی، اجتماعی و اقتصادی دچار آسیب شده است و نیازمند درمان است.

این نوع بازنمایی که با دیدگاه‌های گفتمان مسلط در تضاد است، نوعی جابه‌جایی معنایی (Disarticulation) به حساب می‌آید. در نظریه ویلیامز، ساختار مسلط فرهنگی در مواقعی که نمی‌تواند معانی و نمادهای اجتماعی را در سطح کلی جامعه حفظ کند، زمینه را برای تغییرات بازنمایی و ابداع ساختارهای جدید فراهم می‌آورد (Williams, 1977, pp. 120-125). در کتاب صحبت سنگ و سبو، این جابه‌جایی معنایی خود را در نحوهٔ بازنمایی معتاد و جایگزینی تصویر بیمار به جای مجرم نشان می‌دهد.

ادیب‌الحکما در این اثر، همچنان که معتادان را مورد نقد قرار می‌دهد، اما با نگاهی طبیبانه و انسانی، از آنان به‌عنوان افرادی که باید تحت درمان قرار گیرند یاد می‌کند. این نگرش نه تنها نشان‌دهندهٔ تحولی در فهم اجتماعی از اعتیاد است، بلکه با فراهم آوردن یک روش درمانی مبتنی بر داروهای خاص خود، جایگاه اجتماعی معتاد را به‌عنوان فردی نیازمند کمک و مراقبت تقویت می‌کند. در حکایت «آقای تریاک‌کش و نوکر آقاکُش»، این نگاه در قالب یک روایت داستانی به‌خوبی تجلی پیدا می‌کند. در این داستان، حاجی وزیر، بازرگان موفقی که به دلیل اعتیاد به تریاک دچار سقوط فیزیکی و اجتماعی می‌شود، قربانی مجموعه‌ای از مناسبات فاسد و فریبنده اجتماعی می‌گردد. پزشکان ناکارآمد، اطرافیان طماع و فقدان نظارت اجتماعی، او را به سوی زوال سوق می‌دهند. ادیب‌الحکما با به تصویر کشیدن این ماجرا، علاوه بر نقد ساختارهای اجتماعی و اقتصادی فاسد، نگاهی همدلانه و اصلاح‌طلبانه به مسئله اعتیاد ارائه می‌دهد.

این تغییر در بازنمایی معتاد به‌عنوان یک «سوژه اجتماعی زخم‌خورده»، باعث می‌شود که خواننده نه تنها از نگرش‌های اخلاقی و اجتماعی گذشته فاصله بگیرد، بلکه آگاهی انتقادی جدیدی پیدا کند که به نقد بنیادهای ساختاری و فرهنگی موجود نیز می‌پردازد.

**۸- پیوند زبان، ساختار نثر و تمایزات هنری در شکل‌دهی به احساسات جمعی و بازنمایی اجتماعی**

در چارچوب نظری ریموند ویلیامز، زبان و ساختار نثر نه تنها ابزارهای بیان فردی‌اند، بلکه در بطن فرهنگ جاری‌اند و پیوندی ارگانیک با احساسات جمعی و ساختارهای اجتماعی برقرار می‌کنند. در منظومهٔ فکری ویلیامز، زبان در جایگاه یک نهاد فرهنگی پویا، حامل و بازتاب‌دهندهٔ تجارب زیسته، منازعات تاریخی و صورت‌بندی‌های ایدئولوژیک جامعه است. بر این مبنا، نثر چندلایه، سیال و گاه ناسازوار کتاب صحبت سنگ و سبو، نه صرفاً یک سبک ادبی، بلکه بازنمایی و برساختی است از بافت اجتماعی و عاطفی جامعهٔ عصر قاجار در آستانهٔ تحولات مشروطه.

نثر این کتاب، با گسست از یکنواختی سبکی، آگاهانه از طیف گسترده‌ای از زبان‌ها بهره می‌برد: از زبان فخیم و فاضلانه‌ای که با نحو عربی و ترکیبات کلاسیک تزئین شده، تا زبان محاوره، ضرب‌المثل‌ها، کنایات و اصطلاحات عامیانه که در خود تکه‌هایی از گفتار روزمره، هزل، طنازی و حتی زبان کوچه و بازار را جای داده است. این ترکیب بی‌سابقه، همان چیزی است که ویلیامز آن را "زبان تجربهٔ زنده (lived experience)" می‌نامد؛ زبانی که نه در خدمت بازتولید هنجارهای تثبیت‌شده، بلکه در جهت "برساخت فرهنگی" نوینی به‌کار می‌رود که مردم عادی را در مرکز گفت‌وگوهای اجتماعی قرار می‌دهد (اسکویی، ۱۴۰۱، ص. ۴۶).

این تنوع سبکی، علاوه بر آن‌که بازتابی از "گونه‌گانگی فرهنگی" است، حامل لایه‌های متعددی از عواطف جمعی‌ست: زبان طعن و طنز، خشم و اندوه، امید و یأس، و نیز میل به تغییر و اصلاح اجتماعی. به‌ویژه زبان محاوره‌ای، که غالباً درون فضای رسمی نثر کلاسیک به چشم نمی‌خورد، اینجا به‌عنوان بستر بروز احساسات جمعی توده‌ها، یعنی خشم فروخورده، دلزدگی از وضع موجود، و نوعی ریشخند اجتماعی عمل می‌کند. به تعبیری، زبان در این کتاب فقط بازتاب‌دهندهٔ احساسات نیست، بلکه خود، "محل تولید احساس جمعی" است؛ دقیقاً همان‌گونه که ویلیامز معتقد است زبان و ساختارهای فرهنگی می‌توانند کنش‌گرانه در تولید معنا و عاطفه اجتماعی ایفای نقش کنند.

ساختار نثر صحبت سنگ و سبو نیز، با بهره‌گیری از جملات بلند، پیوسته و معترضه‌های مکرر، ساختاری غیرخطی و گسسته از انسجام کلاسیک را خلق کرده که بیشتر به جریان سیال ذهنی متکلمی بدل می‌شود که با خشم، اشتیاق، شوخ‌طبعی و گاه بی‌قراری در پی شرح روایت خویش است (اسکویی، ۱۴۰۱، ص. ۴۶). در این نوع روایت، آن‌چه بازمی‌تابد نه فقط محتوای تاریخی یا انتقادی، بلکه ضربان عاطفی جامعه‌ای در حال گسست و بازسازی است. این ریتم درهم و برهم، همان‌گونه که ویلیامز در تحلیل زبان‌های متداخل فرهنگی مطرح می‌سازد، نشانگر وضعیت مرزی یا لیمینال جامعه‌ای‌ست که در میان «ساختارهای احساس قدیم و جدید» در نوسان است.

کاربرد واژگان و ترکیبات نوظهور و گاه ساختارگریز نیز، گواه بر «خلاقیت فرهنگی» است که ویلیامز آن را ویژگی بنیادین لحظات تاریخی در حال گسست می‌داند. این خلاقیت، هم در خدمت تفنن ادبی است و هم نوعی بازی زبانی‌ست که از دل بحران فرهنگی و اجتماعی سربرمی‌آورد؛ گویی نویسنده می‌کوشد با خلق زبان جدید، رنج و اضطراب تاریخی خود و جامعهٔ خویش را به کلمات ترجمه کند. به تعبیر ویلیامز، اینجا با "زبان‌های نوپدید فرهنگی " (emergent cultural languages) مواجهیم که به‌جای بازتاب صرف، در صدد شکل‌دادن به جهان اجتماعی و احساس جمعی نوین‌اند.

افزون بر این، حرکت پرشی و پرحاشیه از یک موضوع به موضوع دیگر، انقطاع‌های ناگهانی و بازگشت‌های تأخیری به موضوع اصلی، در فرم متن، شکلی از "روایت بی‌قرار" را می‌سازد که معادل سبک‌شناختی وضعیت ذهنی و جمعی بحران‌زده است. به زبان ویلیامزی، این گسست‌های روایی، نوعی "فرم اجتماعی" را شکل می‌دهند که برون‌داد مستقیم ناهم‌زمانی ساختارهای فرهنگی و احساسات جمعی است. آن‌چه در این روایتِ پرحاشیه و پرکنایه تجسم می‌یابد، درواقع "درهم‌تنیدگی شکل و احساس" است؛ همان «ساختار احساس» (structure of feeling) که ویلیامز آن را جوهرهٔ تجربه زیسته، پیش از آن‌که به گفتمان رسمی بدل شود، می‌نامد.

درنهایت، صحبت سنگ و سبو با سبک روایی گریزپا، نثر چندصدایی، زبان ترکیبی، و واژگان احساس‌برانگیز و فرهنگ‌زای خود، به مثابه یک متنی فرهنگی و عاطفی، نه تنها مستندساز وضعیت اجتماعی عصر خویش است، بلکه در ساخت احساسات جمعیِ مقاومت، تمسخر، طغیان، اضطراب و اصلاح‌طلبی نیز نقش فعالی ایفا می‌کند. به همین دلیل، تحلیل آن در چهارچوب ریموند ویلیامز، نه تحلیلی صرفاً ادبی، بلکه فرهنگی-اجتماعی، و درعین‌حال، سیاسی-احساسی است؛ تحلیلی از زبانی که می‌کوشد هم صورت‌بندی کند و هم دگرگون سازد.

## نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد کتاب صحبت سنگ و سبو اثر ادیب‌الحکما، نه تنها بازتاب‌دهنده واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی ایران در دوره مشروطه است، بلکه با بهره‌گیری از ابزارهای طنز، روایت و هجو، شکل‌گیری نوعی آگاهی انتقادی و ساختار احساسی نوین در برابر بحران‌های اجتماعی و فرهنگی را بازنمایی می‌کند. تحلیل این اثر بر اساس چارچوب مفهومی ریموند ویلیامز، به‌ویژه نظریه «ساختارهای فرهنگی» و مفاهیم کلیدی او شامل ساختار مسلط، ساختار پسماند، ساختار برآمده و ساختار احساس، امکان درک چندلایه و انتقادی از متون تاریخی و ادبی را فراهم می‌آورد.

ادیب‌الحکما در این اثر، با بازنمایی سه نیروی اصلی در گسترش اعتیاد- اطبای مروج افیون، دولت استبدادی و قشون بی‌انضباط- به تحلیل نقش ساختارهای مسلط و پسماند در تثبیت وضعیت اجتماعی موجود می‌پردازد. طب سنتی و حکمای عوام‌فریب، نمونه‌ای از ساختار پسماند هستند که با ابزار روایت و طنز، استمرار قدرت پیشامدرن و مقاومت در برابر تجدد و علم‌گرایی را نشان می‌دهند. از سوی دیگر، نهاد سلطنت و دولت استبدادی، بازتاب‌دهنده ساختار مسلط است که با ناکارآمدی و فساد ساختاری خود، بحران اعتیاد و فروپاشی اجتماعی را تشدید می‌کند. روایت‌های طنزآلود و کنایه‌آمیز ادیب، با ایجاد گسست و پرسشگری در دل این ساختار مسلط، زمینه شکل‌گیری

آگاهی انتقادی یا همان ساختار برآمده را فراهم می‌آورد و امکان بازاندیشی در مشروعیت قدرت و مناسبات اجتماعی را ایجاد می‌کند.

یکی از یافته‌های کلیدی پژوهش، بازنمایی قشون ایران به‌عنوان نهاد نظامی فاسد و معتاد است که نه‌تنها نشان‌دهنده ناکارآمدی دولت، بلکه مصداق بحران احساسی–اجتماعی و فروپاشی ساختارهای فرهنگی است. این تصویر، با مفهوم ویلیامزی «ساختار احساس» هم‌خوانی دارد؛ به‌طوری‌که تجربه زیسته و عاطفی افراد جامعه، هنوز در قالب گفتمان رسمی یا ایدئولوژی مسلط شکل نگرفته، اما در متن ادبی و طنزآمیز ادیب بازتاب می‌یابد و حس مشترکی از بی‌اعتمادی، اضطراب و فروبستگی ایجاد می‌کند.

ادیب‌الحکما همچنین با بازنمایی معتاد به‌عنوان بیمار اجتماعی نیازمند درمان، نه مجرم اخلاقی، نوعی جابه‌جایی معنایی ایجاد می‌کند که با بازنمایی‌های گفتمان مسلط در تضاد است. این تحول، نشان‌دهنده شکل‌گیری آگاهی جمعی و انتقادی نوین است که قادر به نقد بنیادین ساختارهای اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ناکارآمد می‌باشد. به بیان ویلیامز، این فرایند بیانگر ظهور ساختارهای نوظهور فرهنگی و احساسی است که پیش از آنکه در قالب نظریه یا ایدئولوژی تثبیت شود، از طریق تجربه‌های زیسته و احساسات جمعی شکل می‌گیرد.

علاوه بر این، نثر چندصدایی، ترکیبی و پرحاشیه کتاب، با بهره‌گیری از زبان فخیم و محاوره‌ای، طنز و کنایه، و روایت‌های گریزپا، خود به‌مثابه ابزاری برای برساختن احساسات جمعی و بازنمایی اجتماعی عمل می‌کند. این شیوه زبانی، همانند «زبان تجربهٔ زنده» ویلیامز، به تولید معنا، عاطفه و مقاومت فرهنگی می‌انجامد و نشان می‌دهد که زبان و ساختار نثر، فراتر از بیان فردی، می‌توانند کنش‌گرانه در شکل‌دهی آگاهی جمعی و فرهنگ عمل کنند.

در مجموع، تحلیل کتاب صحبت سنگ و سبو با بهره‌گیری از نظریه ریموند ویلیامز، نشان می‌دهد که ادیب‌الحکما با تکیه بر طنز و روایت، نه تنها فساد و ناکارآمدی ساختارهای مسلط را افشا می‌کند، بلکه بنیان‌های یک گفتمان انتقادی و فرهنگی نوظهور را فراهم می‌سازد که از طریق آن جامعه در مواجهه با بحران‌های اخلاقی، اجتماعی و سیاسی، امکان شکل‌گیری آگاهی و مقاومت جمعی را می‌یابد. این اثر، به‌روشنی تجلی تعامل میان ساختار مسلط، پسماند و برآمده و نیز نقش حیاتی «ساختار احساس» در درک و بازنمایی تجربه‌های تاریخی و زیسته جامعه ایرانی در دوران مشروطه است.

**کتابنامه**


ادیب الحکما، م. س. (۱۳۶۴). صحبت سنگ و سبو، به کوشش مهین اثنی عشری، تهران: نشر تاریخ ایران

ادیب‌الحکماء، م. س. (۱۳۸۰). تفننات ثلاثه، در دفتر تاریخ: مجموعهٔ اسناد و منابع تاریخی، جلد دوم، تصحیح ایرج افشار، تهران: بنیاد موقوفات محمود افشار، صص ۳۴۳-۳۷۷.

اسکویی، ن. (۱۴۰۱). ادبیات دورهٔ مشروطه و نظرگاه انتقادی به‌معضل اعتیاد به مواد افیونی؛ بررسی موردی: کتاب صحبت سنگ و سبو، مطالعات هنر و رسانه، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۷، صص ۴۱-۶۸.

آقاجری، ه.، و همکاران. (۱۳۹۱).علل رواج اعتیاد در جامعهٔ عصر قاجار و آثار اجتماعی آن، مطالعهٔ تاریخ اسلام، سال چهارم، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۱-۳۳.

بلوشر، و. (۱۳۶۰). سفرنامهٔ بلوشر، ترجمهٔ کی‌کاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.

بهایی، م. ح. (۱۳۸۶). جامع عباسی: رسالهٔ عملیه، قم: جامع مدرسین قم.

تاورنیه، ژ. ب. (۱۳۸۳). سفرنامهٔ تاورنیه، ترجمهٔ حمید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

جنابدی، م. ب. ح. (۱۳۷۸). روضه الصفویه، تصحیح غلامرضا طباطبایی مجد، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

خورموجی، ج. (۱۳۸۰). نزهت الاخبار، تصحیح علی آل داوود، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

دالمانی، ه. ر. (۱۳۳۵). از خراسان تا بختیاری، ترجمهٔ علی‌محمد فره‌وشی، تهران: امیرکبیر.

شاردن، ژ. (۱۳۷۲). سفرنامهٔ شاردن، ترجمهٔ محمد عباسی، تهران: توس.

شفیعی‌کدکنی، م. ر. (۱۳۸۶). تاریخ قلندریه، تهران: سخن.

صفا، ذ. (۱۳۷۸). تاریخ ادبیات در ایران، جلد پنجم، تهران: فردوس.

عمادالدین شیرازی. (۱۳۸۸). تحفهٔ حکیم مؤمن، ج اول، به اهتمام محمدرضا حسینی، تهران: فرهنگستان علوم پزشکی.

کمپفر، ا. (۱۳۶۰). سفرنامهٔ کمپفر. ترجمه کیکاووس جهانداری. تهران: خوارزمی

کیوانی، ح. (۱۳۹۲).شیره‌خانه‌ها و نقش آن‌ها در گسترش مصرف تریاک در دورهٔ قاجار، نشریهٔ پژوهش‌های تاریخی، شمارهٔ ۲۴، صص ۵۹-۷۶.

متی، غ. (۱۳۸۹).مخدرات در تاریخ اجتماعی ایران، فصلنامهٔ پژوهش‌های فرهنگی ایران، شمارهٔ ۱۵، صص ۱۶۳-۱۸۶.

مجلسی، م. ب. (۱۳۶۲). رسالهٔ حدود و قصاص و دیات. تصحیح علی فاضل. قم: نشر آثار اسالمی

نورعلیشاه ثانی، م. ن. (۱۳۸۲). ذوالفقار، تصحیح عباس شوقی، تهران: شرکت انتشار.

واله اصفهانی، م. ت. (۱۳۷۲). بستان السیاحه، به کوشش منصوره اتحادیه، تهران: تاریخ ایران.

Williams, R. (1977). Marxism and Literature, Oxford: Oxford University Press.

New LITERARY STUDIES
Ferdowsi University of Mashhad
DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2026.95936.1764

Online ISSN: 2783-252X | Print ISSN: 3060-8171

Received: 13 October 2025 ∴ Revised: 28 April 2026
Accepted: 04 May 2026 ∴ Published Online: 06 June 2026



# Reconstructing Shams-i Tabrizi's Hermeneutical Theory through an Examination of His Views on the Necessity of Interpretation

Mostafa Jalili Taghavian[1]

## Abstract

An important concern in contemporary hermeneutics revolves around understanding the connection between classical texts and us. How can an interpreter establish a link with these texts, and what path should be taken to approach them? Today, some prominent scholars of interpretation argue that the interpreter enters into a dialogue with the text by presenting questions and thus engages it in an inquiry. In line with this perspective, the present study raises the following question regarding *Maqālāt-e Shams* (*The Discourses of Shams Tabrizi*): why is interpretation necessary? Even though Shams' discussions on interpretation appear scattered, at least two justifications for this question can be identified from his work. First, the variety of perspectives that exist among humans, and second, observance of station (*riʿāyat-i maqām*). Shams considers these two factors as reasons why certain statements require interpretation. Given his special linguistic application, he employs notable expressions to express his ideas, some of which are analyzed in this article. This study aims to reconstruct the hermeneutical theory of Shams Tabrizi, if his insights may be termed a "theory".

**Keywords:** Sham Tabrizi, Necessity of Interpretation, Perspective, Observance of station, Horizon

1. Graduate of the University of Tehran in Persian Language and Literature.

**How to cite this article:**
Jalili Taghavian, M. (2026).Reconstructing Shams-i Tabrizi's Hermeneutical Theory through an Examination of His Views on the Necessity of Interpretation. *New Literary Studies*, *59*(1), 109-130. https://doi.org/10.22067/jls.2026.95936.1764

Authors retain the copyright. This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0). http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

## Extended Abstract

### Introduction

The topic of esoteric interpretation (taʾwīl) of the Quran has been discussed among Muslims, more or less, since around the third century AH (ninth century CE). In fact, the word taʾwīl appears many times in the Quran. The two terms muḥkam (clear) and mutashābih (ambiguous), together with taʾwīl, formed a triangle that prompted Islamic sects and intellectual currents to pause and reflect on the possibility of an outward (ẓāhir) and inward (bāṭin) dimension in the Quran. The question of esoteric interpretation is reflected sporadically in the sayings of the Companions, the Successors, and the leaders of the various sects. Shams-i Tabrīzī is among those mystics from whom scattered sayings have survived. An examination of these utterances reveals that he would, from time to time, engage in reflections on the nature of taʾwīl itself; these reflections are, however, entirely dispersed, and there is a need for scholars to give them order. One of the discussions that can be inferred from his sayings is the question of why interpretation is necessary. This discussion arises in response to the implicit question: "Whence comes the necessity of interpreting certain speech?" The hallmark of this question is that it can be put to anyone who holds a doctrine about interpretation, be they from the past or the present—whether Augustine, Ibn ʿArabī, or Nietzsche. Anyone who entertains an idea about esoteric interpretation must, inevitably, confront this question. We have placed this question before Shams-i Tabrīzī so that, on the one hand, we may arrive at his position concerning the why of interpretation, and, on the other, organize his scattered opinions on esoteric interpretation in the light of this question.

### Methodology

The author's method was to strive, in order to avoid falling into mechanical analysis, to return to the very text of Shams's sayings rather than impose from the outset a specific hermeneutic theory—such as Schleiermacher's viewpoint or others—as a model for analyzing and systematizing the material in the Maqālāt (Discourses). By gathering fragments that carried a whiff of general hermeneutical concerns and examining them, he posed questions before Shams-i Tabrīzī. It goes without saying that a "hermeneutic circle" was also at work in this process, meaning that we were constantly shuttling back and forth between what we recalled of existing theories and what the text was presenting before us.

## Results

Any interpretive theory must attend to the question of why, fundamentally, there exists the possibility of disclosure and renewed awareness in language. Why does the addressee have the right to interpret speech? Does language possess a characteristic that allows us to engage in this act, or is it our mind and its particularities that provide such a warrant? Questions of this sort all seek to clarify the causes that render taʾwīl inevitable. Precisely here, a distinction must be drawn between these questions and those concerning the methods of interpretation; for when we speak of methods, we are seeking to understand the interpreter's procedure and the predispositions he considers for this act.

Now, in light of the foregoing, it is clear what it is—or better, what causes—we are looking for in this article. An examination of the utterances contained in the Maqālāt of Shams indicates that, in answer to the question of what factors are at work to occasion the interpretation of certain speech, two fundamental factors that are of importance to Shams may be pointed to. These two factors are:

1. The existence of perspective (cheshm-andāz)
2. The observance of the addressee's station (riʿāyat-i maqām-i mukhāṭab)

## Discussion and Conclusion

Distilling a theory from the scattered views of the Sufis is a difficult task.

فصلنامه جستارهای نوین ادبی
دانشگاه فردوسی مشهد

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2026.95936.1764

شاپای چاپی: ۸۱۷۱-۳۰۶۰ | شاپای الکترونیکی: ۲۵۲x-۲۷۸۳

تاریخ ارسال: ۱۴۰۴/۰۷/۲۱ ∴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۲/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۱۴ ∴ انتشار برخط: ۱۴۰۵/۰۳/۱۶

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۳۲، بهار ۱۴۰۵، صص ۱۰۹-۱۳۰
مقالهٔ پژوهشی

# چرا تأویل؟ بازسازیِ نظریه هرمنوتیکی شمس تبریزی از راه بررسی دیدگاه او درباره ضرورت تفسیرِ باطنی

مصطفی جلیلی تقویان[1]

## چکیده

یکی از مسائل و دل‌نگرانی‌های مهم هرمنوتیک مدرن این است که متن‌های کلاسیک چه نسبتی با ما دارند. مفسر چگونه امکان برقراری پیوند با آن را می‌یابد و چگونه باید راهی به متن بگشاید. برخی از سرانِ اصحاب تأویل در روزگار ما بر این باورند که مفسر با نهادنِ پرسش‌هایی در برابر متن با آن وارد گفتگو می‌شود و بدین ترتیب متن را استنطاق می‌کند. بر بنیاد این نگرش در این مقاله کوشش شده است تا پرسشی در برابر متن مقالاتِ شمس نهاده شود. این پرسش از این قرار است: چرا باید سخن را تأویل کرد؟ اگرچه سخنان شمس درباره تفسیر باطنی، سراسر، پراکنده است لیکن دست‌کم دو دلیل از سوی وی می‌توان برای این پرسش فراهم کرد. دلیل نخست عبارت است از وجود چشم‌اندازهای گوناگون در میان انسان‌ها و دلیل دوم عبارت است از رعایت مقام مخاطب. شمس این دو عامل را علتی می‌داند از برای اینکه برخی از سخنان را باید تأویل کرد. او در راستای زبان ویژه‌ای که دارد اصطلاحات جالب توجهی برای بیان مقصود خود به کار می‌برد که در این مقاله برخی از آن‌ها مورد بحث قرارگرفته است. هدف اصلی این مقاله عبارت است از بازسازیِ نظریه هرمنوتیکی شمس تبریزی؛ البته اگر بتوان بر دیدگاه‌های او نام «نظریه» نهاد.

**کلیدواژه‌ها:** شمس تبریزی، ضرورت تأویل، چشم‌انداز، رعایت مقام، افق.

---

۱. دانش‌آموختهٔ رشتهٔ زبان و ادبیات پارسی از دانشگاه تهران

**ارجاع به این مقاله:**
جلیلی تقویان، م. (۱۴۰۵). چرا تأویل؟ بازسازیِ نظریه هرمنوتیکی شمس تبریزی از راه بررسی دیدگاه او درباره ضرورت تفسیرِ باطنی. جستارهای نو ین ادبی، ۵۹(۱)، ۱۰۹-۱۳۰.
https://doi.org/10.22067/jls.2026.95936.1764

## ۱ - درآمد

موضوع برداشت باطنی از قرآن، از حدود سده سوم هجری کمابیش در میان مسلمانان مطرح بوده است. در واقع لفظِ «تأویل» بارها در قرآن وارد شده است.[۱] دو واژه «محکم» و «متشابه» به همراه واژه «تأویل» مثلثی می‌ساختند که فرقه‌ها و گروه‌های فکری در جهان اسلام را درباره امکانِ وجود ظاهر و باطن در قرآن به درنگ وامی‌داشتند. مسئله برداشت باطنی از قرآن در سخن صحابه و تابعین و نیز ائمه فرق، به صورت پراکنده انعکاس یافته است. نمونه را سُلمی نیشابوری از علی‌ابن ابیطالب نقل می‌کند که:

«ما من آیة الّا و لها اربعة معانی: ظاهر و باطن و حدّ و مطّلع، فالظاّهر: التّلاوة و الباطن: الفهم و الحدّ هو: أحکام الحلال و الحرام و المطّلع: مراد الله من العبد به»(سلمی، ۱۳۹۰، ص. ۶۰).

همچنین از جعفر صادق می‌آید که:

«کتاب اللّه علی اربعة أشیاء: العبارة و الاشارة و اللطائف و الحقائق. فالعبارة للعوام و الاشارة للخواص و اللطائف للأولیاء و الحقائق للأنبیاء»(سلمی، نسخه الکترونیکی، ص. ۲۱).

در اواخر سده‌های سوم و چهارم هجری و با قوت گرفتن تدریجی جریان تصوف از یک سو و فرقه اسماعیلیه از سوی دیگر، برداشت باطنی، از اهمیتی بسزا برخوردار می‌شود تا به حدی که برای عارفان تبدیل به نگرشی بنیادین می‌گردد. با وجود جایگاه بلندی که دیدگاه باطنی در میان صوفیه پیدا می‌کند کمتر مشاهده می‌شود که ایشان در چند و چون این موضوع درپیچند و به تبیین مبانی و شیوه‌های تأویل همت گمارند. پژوهش‌گری که به جستجوی این موضوع سخت‌یاب برمی‌آید به ناگزیر باید از میان سخنان پراکنده اهل تصوف به استنباطی از مواضعشان دست یابد.

شمس تبریزی از آن دسته عارفانی است که سخنانی پراکنده از او باقی مانده است. بررسی همین گفتارها نشان از آن دارد که وی گاه‌گاه به تأملاتی در باب نفسِ «تأویل» می‌پرداخته است اما این تأملات کاملاً پراکنده است و جای آن است که توسط پژوهش‌گران، سامان یابد. یکی از مباحثی که از سخنان او قابل استنباط می‌باشد بحث از چرایی تأویل است. این بحث در پاسخ به این پرسش مقدّر مطرح می‌شود که: «ضرورت تأویل برخی سخنان از کجا می‌آید؟». ویژگی این پرسش در این است که می‌توان آن را در برابر هر آن کس که آموزه‌ای درباره تأویل دارد نهاد. حال چه از گذشتگان باشد چه از معاصران. چه آگوستین قدیس باشد چه ابن عربی و چه نیچه. هر آن‌کس که در باب تفسیر باطنی ایده‌ای دارد به ناگزیر باید به این پرسش، روی‌کند. این پرسش را برابر شمس تبریزی نهاده‌ایم تا از سویی به موضع وی در باب چرایی تأویل دست‌یابیم و از سوی دیگر بتوانیم در سایه این پرسش، آراء پراکنده او در خصوص

برداشت باطنی را صورتبندی کنیم.

اما ضرورت پژوهشی از این گونه، از کجاست؟ جریان‌های باطنی در جهان اسلام از اهمیتی ویژه برخوردارند. هم بر این نسق، «تأویل در جهان اسلام» نیز واجد اهمیت بسیار می‌باشد. پیداست که روشن شدن ابعاد تأویل در این جهان، که چه به لحاظ جغرافیایی و چه به لحاظ زمانی، وسعتی چشمگیر دارد چندان ساده نخواهد بود. پژوهشگری که به دنبال این روشنی‌سازی است نه تنها باید تک‌تک جریان‌های باطنی را بررسی کند بلکه باید به تک‌تک چهره‌های برجسته جریان تصوف عنایت کرده و آراءشان را بازیابد و تبیین کند. با بررسی و جمع‌آوری آموزه‌های این افراد است که می‌توان آرام‌آرام، برنامهٔ «بررسیِ تأویل در جهان اسلام» را به انجام رساند.

در این میان، آموزه‌های شمس تبریزی به‌عنوان چهره‌ای ممتاز در قرن هفتم، بلکه در تمام تاریخ تصوف، شایستگی و بایستگی آن را دارد که به‌صورتی مشخص سنجیده شود تا بتوان گامی چند در اجرای برنامه مذکور پیش نهاد.

این مقاله، هدفی دیگر را نیز دنبال می‌کند؛ با نهادن پرسش‌های جدید -در اینجا پرسش‌های هرمنوتیکی- در برابر متن‌های «سنتی» اما «باز» در پی آن هستیم تا چنانچه امکانش باشد آن متن‌ها را فعّال کنیم. فعّال‌کردن الزاماً بدین معنا نیست که آراء قدما را جایگزین نظریات تازه کنیم یا حتی آن‌ها را اساساً نظریه (theory) بگیریم بلکه مراد این است که چنانچه کسی خواست نظریه‌ای در این خصوص بپرورد بتواند از مطالبی که در چنین متن‌های ویژه‌ای آمده است بهره برد و در کارِ ساخت نظریه خود بکند.

روش کار نگارنده بدین صورت بوده است که بکوشد برای جلوگیری از درافتادن به تحلیل‌های مکانیکی، به جای آنکه یک نظریه مشخص هرمنوتیکی -مثلاً نظرگاه شلایرماخری یا ...- را از پیش به‌عنوان مدل تحلیل و صورتبندی مطالب، در مقالات در نظر بگیرد، به خود متنِ گفتارهای شمس بازگشته و با گردآوری قطعاتی که از آن‌ها بوی مباحث کلی هرمنوتیکی می‌آمد و بررسی آن‌ها، پرسش‌هایی پیش روی شمس تبریزی بنهد. ناگفته پیدا است که در این فرآیند یک «دور هرمنوتیکی» نیز وجود داشته‌است بدین معنا که همواره میان آنچه از نظریه‌ها فرایاد داشته‌ایم و آنچه از متن در پیش روی ما است در رفت‌وآمد بوده‌ایم.

### ۲- پیشینه تحقیق

مقالاتی چند درباره نظرات شمس در خصوص تأویل یا شیوه‌های تأویل یا ... به نگارش درآمده است. به چند نمونه

از آن‌ها اشاره خواهیم کرد.

خدادادی و ملک ثابت و جلالی پندری در بخشی از مقاله‌ای با عنوان پژوهشی در چگونگی تأویلات قرآنی شمس تبریزی به طرح کلی نظر شمس درباره تأویل، لزوم روی آوردن به آن و آشنایان به علم تأویل پرداخته‌اند. ازآنجاکه موضوع مقاله چیز دیگری است، بخش نظری، چندان بسط نیافته است. کما اینکه موضوع جستار ما به صورت مشخص، بحث در چرایی تأویل است که در مقاله مورد نظر اشارت چندانی بدان نشده است.

خدادادی و ملک ثابت و جلالی پندری در مقاله دیگری با عنوان شمس تبریزی و تأویل‌های عرفانی او از احادیث نبوی به نظریات کلی شمس درباره تأویل پرداخته‌اند. نکته تأسف‌بار آنکه شرح این «نظریات کلی» کمابیش در مقالهٔ پژوهشی در چگونگی تأویلات قرآنی شمس تبریزی -که ذکرش رفت- دوباره تکرار شده است.

گرجی در مقاله‌ای با عنوان حضرت محمد در نگاه تأویلی شمس‌الدین محمد تبریزی، به طرح نکته‌های پراکنده‌ای در باب نظرات شمس در خصوص تأویل مانند تأویل مثبت و منفی و ... پرداخته است ولی موضوع مقاله مذکور در اصل چیز دیگری است.

محبتی در مقاله‌ای با عنوان تأویل در مقالات شمس کوشیده است که نخست معنای این اصطلاح را از دیدگاه شمس توضیح دهد و پس از آن به ذکر مواردی از تأویلات خلاف‌آمد وی بپردازد. در این مقاله به نکته‌های مهمی درباره تعریف تأویل از دیدگاه شمس تبریزی عنایت شده است لیکن نویسنده قصد پیش‌کشیدن بحثی نظری درباره آراء شمس تبریزی در خصوص مسئله تأویل را نداشته است.

## ۳- تعریف تأویل از دیدگاه شمس تبریزی

محبتی در مقاله‌اش درباره دیدگاه شمس در خصوص معنای «تأویل» سخن گفته است. ما در اینجا به رأیی تازه از شمس دربارهٔ تعریفِ تأویل می‌پردازیم که به نظر می‌رسد از چشم پژوهشگران پنهان مانده است. او در یکی از گفتارهایش تأویل را برابر با «تعبیرِ» خواب می‌داند. در آن گفتار، «تعبیر خواب»، عبارت است از تحقق یافتن آنچه به رمز در خواب نموده شده است در جهان خارج. این همان معنایی است که از آیه ۱۱۱ سوره یوسف نیز برمی‌آید. شمس چنین می‌گوید:

> «دوستِ من است الا تا خاموش است؛ چون سخن گفت نی. دریا و آب همه در تعبیر، مرد بزرگ باشد و یار بزرگ. چون بیننده تو باشی دریا آن حالت غالب بود بر تو، دیگری دریا بیند هوا غالب،

ترا خدا غالب شود... صدیق را تأویل الاحادیث بود، نه این تعبیر، الا آنکه هر چه او گفتی اگرچه تعبیرِ آن نبودی چنان راست آوردی خدای»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۷۳۱).

از عبارتِ «چون بیننده تو باشی...»، می‌توان دریافت که شمس از تعبیرِ خواب سخن می‌گوید. همچنین از برابرنهادن ترکیبِ «تأویل الاحادیث» با، «تعبیر»، چنان برمی‌آید که وی این دو اصطلاح را -دست کم در مورد خواب- به یک معنا درمی‌یافته است. اما وی در پایان همین گفت‌آورد، رأی تازه‌ای مطرح می‌کند که جالب توجه است و با نظر قدما -که پیش‌تر یادآور شدیم- تفاوت دارد. در واقع ما در این جا با معنای تازه‌ای از اصطلاح تأویل روبه‌رو می‌شویم؛ بدین معنا که از نظرگاه وی تأویل‌کنندگانِ دیگر، در رؤیا، پی به معنایی یا حادثه‌ای می‌برند که از پیش معین شده لیکن از چشم‌ها و دل‌ها پوشیده است اما در تأویلی که یوسف از رؤیاها به دست می‌داد هیچ معنا یا حادثه پنهانی، از پیش معین نشده بود ولی خداوند به احترام یوسف آنچه را که او بیان می‌کرد، در جهان خارج «رقم می‌زد».

نکته جالبی که در اصطلاح‌شناسیِ شمس در خصوص بحث «تأویل» وجود دارد این است که وی گاه «تأویل» را با یک اصطلاح عجیب پیوند می‌دهد؛ «نفاق». در قطعات فراوانی از کتاب مقالات، این اصطلاح تکرار شده است و بافت سخن از این پیوند حمایت می‌کند. در ادامه این مقاله، بیش‌تر از این نکته خواهیم گفت.

## ۴- چرایی تأویل از دیدگاه شمس تبریزی

هر نظریه تأویلی بایستی بدین پرسش عنایت کند که اساساً ازچه‌رو امکان گشایش و زندآگاهی در زبان وجود دارد. چرا مخاطب حق دارد سخنی را تأویل کند؟ آیا زبان دارای چنان ویژگی‌ای است که به ما اجازه می‌دهد تا بدین کار دست بریم یا این ذهن ما و خصوصیات آن است که چنین محملی را فراهم می‌آورد؟ پرسش‌هایی از این دست همه در پی روشن‌ساختن علت‌هایی است که «تأویل» را ناگزیر می‌سازد. همین‌جا باید میان این پرسش‌ها و پرسش‌هایی که درباره شیوه‌های تأویل است تفاوت نهاد؛ زیرا هنگامی که سخن از شیوه‌ها به میان می‌آید در پی دانستن روش تأویل‌گر و تمهیداتی که برای این عمل در نظر دارد هستیم.

اکنون با توجه بدانچه گفته‌شد روشن است که در این مقاله در جستجوی چه چیزی یا بهتر است بگوییم چه علت‌هایی هستیم. بررسی گفتاره‌هایی که در مقالات شمس آمده نشان از آن دارد که در پاسخ به این پرسش که چه عواملی در کار است تا موجبات تأویل یک سخن فراهم می‌آید، می‌توان به دو عامل اساسی که نزد شمس از اهمیت برخوردار است اشاره کرد. این دو عامل عبارتند از:

۱- وجود چشم‌انداز

۲- رعایت مقام مخاطب

بنابراین دیدگاه وی در خصوص این موضوع در زیرِ این دو عامل، بررسی خواهد شد.

**۴-۱- عامل چشم‌انداز**

پرسشی که در این قسمت مجال ظهور می‌یابد این است که چگونه عامل چشم‌انداز می‌تواند سببی از برای تأویل باشد؟ چشم‌انداز (perspective) بدین معنی است که فهم آدمی از جهان محدود است. ما در هر لحظه تنها از یک موضع می‌توانیم به جهان پیرامون خویش بنگریم. این محدودیت از ذات وجود آدمی است. شمس در گفتاره‌ای در تفسیر آیه «هو معکم اینما کنتم» آشکارا به دریافت محدود آدمیان از جهان و از خدا اشاره می‌کند. البته این عقیده بر حسب باورهای شخصی وی و دانش آن زمان بیان شده است و ما در اینجا بر آن نیستیم که مبانی این نظریه را نزد شمس با مبانی آن به نزد فیلسوفان جدید یکسان بگیریم. لیکن نتیجه این دو عقیده تا حدی به هم شبیه است. وی می‌گوید:

> «آدمی زیادت از همه موجودات و محدثات است از آنکه نظر حاوی عرش و کرسی و سماوات و ارض و مابینهماست و متداخل هر صفتی. و هو عظیم‌تر از چندین هزار نظرهاست. چه عجب اگر هو با همه صفات و محدثات باشد؟ و هو معکم اینما کنتم چنان که بصیرت هر کسی را در این جهان به سویی گشاده است که سوی دیگر را نبیند. چنان که یکی تصرفات زرگری بیند یکی دقایق جوهری و کیمیا و سحر و بهانه و دو رویی را بیند و یکی حقایق خلافی را بیند و فقه و اصول و یکی روح و راحت آن جهانی را ... هرکسی را در این کوشک منظری دگر گشاده است و رواقی دگر گشاده که این را از حال آن خبری نیست و آن را از حال این...»(تبریزی، ۱۳۹۱، صص. ۳۲۳-۳۲۲).

اگرچه سخن شمس درباره شناخت خداوند است لیکن مشاهده می‌کنیم که در سطرهای سپسین درباره مطلقِ شناخت به اظهار نظر می‌پردازد. حکم وی در عبارت بالا در خصوص فهم سخن هم صادق است. رهسپار شدن به معنایی که در پسِ پشت معنای ظاهری یک متن قرار دارد می‌تواند از آن رو باشد که پیش‌تر پذیرفته باشیم فهم ما محدود است و چشم‌انداز ما، تنها موضعِ ممکن، نیست. از همین رو نمی‌بایست در مواجهه با یک سخن بلافاصله حکم به ظاهر آن بدهیم بلکه باید همواره امکان وجود معنایی دیگر (معنایی موؤّل) را در نظر داشته باشیم. اگرچه بنا به تعریف شمس از مفهوم «چشم‌انداز» باید چنین نتیجه گرفت که این معنای «دیگر» یا همان «هو»، در بیرون از دسترسی آدمیان خواهد بود.

گفتارهای دیگر از شمس تبریزی وجود دارد که در آن، عنصرِ «چشم‌انداز» بیشتر روی می‌نماید:

«افحسبتم انما خلقناکم عبثاً را بعضی قهر می‌گویند که هست؛ نی لطف است، یعنی من صد اسبه تاخته‌ام، روی در تو دارم، تو مشغول به جای دیگر شوی، ترا برمی‌آید، مرا برنمی‌آید؛ من کلّی روی در تو کرده‌ام. کلّی به کلّک مشغول، جزای آن است که کلّی به کلّک مبذول.
یکی صد زاری می‌کند بر در، که لحظه‌ای راه دهند؛ می‌گویند البته راه نیست. و یکی می‌زارد که ساعتی راها کنید تا برون روم؛ می‌گویند نی، آن کی شود؟ ای خواجه هر کس حال خود می‌گویند و می‌گویند که کلام خدای را معنی می‌کنیم»(تبریزی، ۱۳۹۱، صص. ۲۸۲-۲۸۱).

شمس تبریزی در گفتاره‌هایی دیگر در خصوص عامل چشم‌انداز، از یک کنایه ویژه نیز سود می‌جوید که می‌تواند ما را به اصطلاح‌شناسی ویژه وی و در نتیجه، اندیشه او راه نماید؛ هرگاه که می‌خواهد بگوید فلان شخص از نظرگاه خود به امور می‌نگرد می‌گوید: وی «ورق خود برمی‌خواند». بر همین سیاق، نگریستن از چشم‌انداز دیگری نیز عبارت می‌شود از: «خواندن ورق یار». در نگاه شمس تبریزی، «ورق خود برخواندن» موقعیتی است که در آن، فرد به امور مختلف و مسائل گوناگون و به‌طورکلی به جهان نه فقط از دید خود -که به‌هرحال محدود و مقید به ویژگی‌های خاص فرد است- می‌نگرد و همه چیز را از زاویه نگاه خود تحلیل می‌کند بلکه اصرار دارد که اساساً چشم‌انداز دیگری وجود ندارد. فردی که تنها «ورق خود را برمی‌خواند» فقط و فقط رأی خود را صائب دانسته از پذیرش آراء یا مواضع دیگر سرباز می‌زند. وی می‌گوید:

«ورقی فرض کن یک روی در تو یک روی در یار یا در هر که هست، آن روی که سوی تو بود خواندی، آن روی که سوی یارست هم بباید خواندن»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۷۲۶).

همچنین در این نمونه:

«... چگونه کسی بی‌ادبی کند و در حق پیغامبر علیه السلام سخن گوید که آن لایق درگاه او نباشد؟ این از این سبب محال می‌نماید که ورق خود برمی‌خوانی، ورق پیغامبر علیه السلام برنمی‌خوانی! یعنی از حال خود قیاس می‌گیری، قیاس از حال او نمی‌گیری...»(تبریزی، ۱۳۹۱، صص. ۷۶۵-۷۶۴، برای نمونه‌ای دیگر صص. ۷۳۱ و ۷۳۸-۷۳۷).

چنانکه از معنای این اصطلاح برمی‌آید ورق خود یا ورق یار خواندن، تنها با تأویلِ سخن ارتباط ندارد بلکه به صورتی عام‌تر با فهم حقیقتِ هر امری مرتبط است. اگرچه در کنایه مذکور و در برخی از نمونه‌های گفتاره‌های کتاب مقالات از واژگانی چون «خواندن» یا «سطر» استفاده شده است اما این کنایه در معنایی وسیع‌تر به کار رفته است. اینک نمونه‌ای از گفتاره‌هایی که از شناخت متن و زبان فراتر می‌رود:

«حشر اجساد باشد. فلسفی گوید حشر ارواح باشد. احمق است ورق خود برمی‌خواند، ورق یار برنمی‌خواند. یعنی هرچه او نداند نباشد! اگر هرچه بودی او واقف بودی، ابایزید غاشیه‌اش برداشتی»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۶۹۷).

همان‌طور که از عبارت بالا برمی‌آید سخن در مسئله حشر اجساد یا حشر ارواح است. متعلَّقِ کنایه مذکور، نه یک متن یا سخن بلکه یک «موضوع» است. اکنون نمونه‌ای دیگر می‌آوریم که ظاهراً باز درباره یک «موضوع» است لیکن در آن آشکارا از واژگان «سطر» و «خط» استفاده شده است:

«آن شخص نقصان‌اندیش ورق خود برخوانَد ورق یار برنمی‌خوانَد. اگر از ورق یار یک سطر برخوانَدی از این‌ها هیچ نگویَدی، ورق خود خوانَد و بس. در آن ورق او همه خط کژ و مژ تاریک باطل، با خود تصوری کرده و توهمی کرده چون بتی خود تراشیده و بنده و درمانده آن شده!»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۹۸).

در مجموع مراد شمس این است که آدمی نمی‌بایست امور گوناگون را صرفاً از منظر خود، فهم کند بلکه همواره باید متوجه این نکته باشد که فهم او محدود است. چه بسا امور گوناگونی که وی از وجود آن‌ها بی‌اطلاع است ولی صرفِ نادانی درباره این امر را نباید دلیلی بر امتناع آن دانست.

در همین راستا یعنی صرفاً ندیدن خود و چشم‌انداز خود، اصطلاح دیگری وجود دارد که نه تنها بار هرمنوتیکی دارد بلکه به نظر می‌رسد یکی از ارکان سلوک، نزد شمس تبریزی باشد. نام این اصطلاح، «نیاز» است و چندان برای وی اهمیت دارد که به روندگانِ طریق سفارش می‌کند که آن را حتی از فداکردنِ جان خویش برای معشوق، برتر بدانند. به عبارت زیر بنگرید:

«اگر از جسم بگذری و به جان رسی به حادثی رسیده باشی. حق قدیم است از کجا یابد حادث، قدیم را؟ ما للتراب و رب الارباب؟ نزد تو آنچه بدان بجهی و برهی، جانست؛ و آنگه اگر جان بر کف نهی چه کرده باشی؟

عاشقانت برِ تو تحفه اگر جان آرند  به سرِ تو که همه زیره به کرمان آرند

زیره به کرمان بری چه قیمت و چه نرخ و چه آب روی آرد؟چون چنین بارگاهی است، اکنون او بی‌نیاز است تو نیاز ببر که بی‌نیاز، نیاز دوست دارد به واسطه آن نیاز از میان این حوادث ناگاه بجهی...»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۶۹).

شمس در قطعه‌ای دیگر نیز از کارگشایی «نیاز» برای شیوخ سخن می‌گوید(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۸۱). و همچنین در

قطعه‌ای روح‌انگیز باز از ناپسندی بی‌نیازی و پسندیده بودنِ نیاز می‌گوید(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۹۹).

شمس تبریزی نیاز را مقدمه‌ای برای فهم سخن خود به شمار می‌آورد. باید توجه داشت که او سخن خود را چیزی پیچیده و متعالی می‌داند از همین رو بر آن است که فهم گفتارهای او باید با مقدماتی همراه باشد که یکی از آن‌ها «سرمایه نیاز» است:

> «اگر سخن من چنان استماع خواهدکردن به طریق مناظره و بحث از کلام مشایخ یا حدیث یا قرآن، نه او سخن تواند شنیدن نه از من برخوردار شود و اگر به طریق نیاز و استفادت خواهد آمدن و شنیدن – که سرمایه نیاز است – او را فایده باشد و اگر نه یک روز نی و ده روز نی بلکه صد سال؛ او می‌گوید، ما دست در زیر زنخ نهیم، می‌شنویم»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۸۳).

از این عبارت چنان استنباط می‌شود که برای فهم سخنان ویژه و برجسته، شنونده باید تا آنجا که می‌تواند در آغاز، موضع خود را نادیده بگیرد و به این قصد که بخواهد با گوینده قلتُ أقول کند به سوی او نرود. به آسانی می‌توان از این سخن شمس یک قانون کلی بیرون کشید و «نیاز آوردن» را شرطی آغازین برای «فهم» هر گونه سخنِ برجسته و ویژه در نظر گرفت.

مطالبی که تا اینجا آمد بی‌شباهت به آن چیزی که در هرمنوتیک شلایرماخر به‌عنوان عاملی عمیق برای بدفهمی معرفی می‌شود نیست: پیش‌داوری (prejudice). او همین عامل اخیر را به همراه «شتاب‌زدگی» (hastiness) دو عامل در دست‌نیافتن به نیت مؤلف می‌داند:

> «...[پیش‌داوری] عبارت است از ترجیح مغرضانه و یک‌سویه آنچه در دایره ایده‌های مفسر جای دارد و در همان‌زمان، کنارگذاشتن آنچه بیرون از آن دایره قرار دارد. در این شیوه از تفسیر، مفسر آنچه را در [نیت] نویسنده وجود ندارد تبیین می‌کند» (Schleiermacher, 1998, p. 23).

### ۴-۲- عامل رعایت مقام مخاطب

اهل تصوف همواره مریدان خویش را از افشاء سرّ برحذر می‌داشتند چرا که برآن بودند، مردمان تاب شنیدن حقایقی را که برآن‌ها متجلی شده است ندارند. شمس تبریزی نیز بدین مسئله اعتقادی تمام دارد و همچون اسلافش مخاطبان را به عوام و خواص تقسیم می‌کند. وی آشکارا به مولانا می‌گوید «که سخن من به فهم ایشان [اطرافیان مولوی] نمی‌رسد»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۷۳۲).

متصوفه گاه برای اعتبار بخشیدن به این دسته‌بندی به احادیث و سنت پیامبر تمسک می‌جستند. برای نمونه گاه به حدیث مشهور «کَلِّم الناس علی قدر عقولهم» استناد می‌جستند. شمس تبریزی در یکی از گفتاره‌هایش به سنت

پیامبر اشاره می‌کند:

«هر بار مصطفی را پرسیدندی که ایمان چیست موافق حال پرسنده چیزی گفتی تا پرسنده را چه در خورد بودی. باری گفت: المسلم من سلم المسلمون من یده و لسانه باری گفت: من اقام الصلوة و آتی الزکوة»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۲۴۰).

پیامد این نگرش چنین خواهد بود که عارفان یا سکوت می‌کردند و از سخن گفتن اباء داشتند و یا اگر کلامی بر زبان می‌آوردند آن را با توجه به مقام مخاطب بیان می‌کردند. گاهی نیز هچون شمس به سخن ناراست آغاز می‌کردند چنان که وی در موضعی می‌گوید:

«راست نتوانم گفتن؛ که من راستی آغاز کردم، مرا بیرون می‌کردند. اگر تمام راست گفتمی، بیکبار همه شهر مرا بیرون کردندی...»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۱۲۱).

از دیدگاه شمس، کلامی که «روپوش» داشته باشد بدون تردید باید تأویل شود تا حقیقت آن بر آفتاب افتد. بدین سان، مقامِ مخاطب، سبب روپوش شدن سخن شده و روپوشی هم، تأویل را ضروری می‌کند.

پیش‌تر، از اصطلاح غریبی سخن گفتیم که نزد شمس با «تأویل» پیوند داشت؛ «نفاق». اکنون اندکی به شرح این ارتباط خواهیم پرداخت. از نگاه شمس «نفاق» عبارت است از: «آنچه در دل باشد خلاف آن ظاهر کردن»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۷۷۷). بر این اساس، سخنِ شخصی را که نفاق می‌کند باید به صورت دیگری فهم کرد؛ به صورت خلافِ ظاهر. او در یکی از قطعات کتاب مقالات که به بیان نسبت میان مولوی و خود می‌پردازد سخن را از این گونه آغاز می‌کند:

«نفاق کنم یا بی‌نفاق گویم؟ این مولانا مهتاب است. به آفتاب وجود من دیده در نرسد، الا به ماه در رسد. از غایت شعاع و روشنی، دیده طاقت آفتاب ندارد. و آن ماه به آفتاب نرسد، الا مگر آفتاب به ماه برسد. لا تدرکه الابصار و هو یدرک الابصار»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۱۱۵).

در قطعه بالا البته شمس نفاق را کنار می‌گذارد از همین رو سخن او را باید «بی‌تأویل» فهم کرد. محبتی در یکی از تعریف‌هایی که از دیدگاه شمس در خصوص معنای «تأویل» به دست می‌دهد می‌نویسد:

«شمس به صراحت در این مقام، تأویل و تأویل‌کردن را به معنای عدم کاربرد معنای مستقیم و بی‌تأویلی را به معنای سخن راست و مستقیم در جمله به کار می‌برد (شمس تبریزی، ۱۳۶۹، ج ۱، ص. ۱۲۳) و در جای دیگر اساساً تأویل را هر گونه پیچش کلامی معنا می‌نماید؛ یعنی کلامی که صاف و یکرویه به معنا نمی‌رساند (تبریزی، ۱۳۹۱، ج ۲، ص. ۸۰)».

«بی‌نفاق»بودن سخن نیز به معنای گفتن سخنی مستقیم و راست است. شمس بر آن است که انبیاء به دلیل ظرفیت پایینِ مخاطبان به ناگزیر «نفاق» می‌کردند بدین معنی که آنچه را در دل داشتند بر زبان نمی‌آوردند. از همین رو گاه باید سخن پیامبران را تأویل کرد:

> «...اغلب انبیاء نفاق کرده‌اند. نفاق آن است که آنچه در دل باشد خلاف آن ظاهر کردن. من عرف نفسه فقد عرف ربّه عرف نفسی بود آخر شرمش بود از گفتن، عرف ربّه می‌گوید. همه احوال به موسی و عیسی و غیرهما حواله می‌کند...اما نفاقی نی که او را به دوزخ برد، نفاقی که دیگران را به بهشت آورد...»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۱۷۹).

شمس در مواضعی چند از کتاب مقالات با دو شطح مشهور از دو صوفیِ بانام درمی‌پیچد. نخستین از آن بایزید است: «سبحانی ما اعظم شأنی» و دومین از آن منصور حلّاج: «أنا الحق». اما بر خلاف بسیاری از سران صوفیه که این دو شطح را پیچیده و قابل تأویل یافته و بر آن شرح‌ها نوشته‌اند، وی به هیچ روی این دو سخن را قابل تأویل نمی‌داند و از همین رو معتقد است هیچ نفاقی در این سخنان وجود ندارد. به عبارت دیگر وی این دو سخن را واجد معنایی سرراست می‌انگارد. شمس در رابطه با شطح بایزید می‌گوید:

> «قل هو الله احد اشاره به کی است؟ نی همچنین لطیف‌تر است. قل انا الله و احد سرد است؛ پس سبحانی چگونه سرد باشد! در این سخن هیچ نفاق نیست. این قدر نمی‌دانند که عزیز داشتن تو، ای بنده خاص ما، عزیز داشتن ماست و تعظیم خدایی ماست...»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۲۷۶)

وی همچنین درباره شطح منصور حلّاج، سخنی در همین مایه دارد:

> «...و اگر کسی تأویل کلام خدا می‌کند چنانکه هست، گویی فتوا می‌باید کرد. سخن باشد با تأویل که اگر مواخذه کنند راست باشد به تأویل نه همچو انا الحق رسوا و برهنه قابل تأویل نه. لاجرم سرش رفت»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۷۶۱).[۳]

شمس در قطعه دوم، سخن حلّاج را سرراست و بی‌تأویل می‌داند و معتقد است که همین امر سبب شد تا وی در برابر مخالفان نتواند برای شطح خود معنایی دیگر قائل شده از زیر بار تهمت کافری به در رود. با توجه به شباهتی که میان دو قطعه بالا وجود دارد می‌توان «بی‌نفاق بودن» سخن بایزید را همچند «بی‌تأویل بودن» سخن حلّاج دانست. در همین راستا او از یک فعل دیگر نیز سود می‌برد که برابر با همین «نفاق‌کردن» است. در بندی از مقالات، چنین می‌گوید:

«تا این سخن را بپوشانیم سخن خود را می‌شکستم هر روز، چنانکه سنائی خشت‌های آن شخص که شعر او را خراب کرد به پای بکوفت، گفت هی هی چه می‌کنی؟ گفت: تو را دشوار آمد که خشت تو را شکستم، پس تو شعر مرا چگونه می‌شکنی؟ گفت تو سنائیی؟ در پای او افتاد. اما امروز با سخنم مهری بود نشکستم...»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۷۴۸).

شمس دلیل شکستن سخنش را پوشاندن آن می‌داند و همین امر به ما اجازه می‌دهد که فعل «سخن‌شکستن» را به معنای «نفاق‌کردن» بگیریم و آن را یکی دیگر از واژگان ویژه شمس در قلمرو تأویل بدانیم.

**۱-۲-۴- بنیادهای قرآنی، مابعدالطبیعی و ماوراء الطبیعیِ رعایت مقام مخاطب**

در بخش پیش گفته شد که شمس معتقد است عقل‌های مردمان با یکدیگر متفاوت است. از همین رو باید با هر کسی متناسب با میزان فهمش سخن گفت. اما اعتقاد به کثرت مقام‌های مخاطبان از کجا در اندیشه شمس تبریزی وارد شده است؟ واقعیت آن است که این باور در جهان اسلام هم در قرآن و هم در دو جریان بزرگ ریشه دارد؛ نخست در فلسفه مسلمانان و دوم در اندیشه‌های خود صوفیان. پیش از پرداختن به این دو جریان برخی از پژوهشگران یادآور شده‌اند که چنین نگرشی در خود قرآن وجود دارد. آن‌ها پلکانی‌بودنِ مقام انسان‌ها را برای نمونه در سوره إسراء در آیات ۱۸ تا ۲۱ نشان داده‌اند:

«مَن كَانَ يُرِيدُ الْعَاجِلَةَ عَجَّلْنَا لَهُ فِيهَا مَا نَشَاء لِمَن نُّرِيدُ ثُمَّ جَعَلْنَا لَهُ جَهَنَّمَ يَصْلاهَا مَذْمُومًا مَّدْحُورًا ۱۸ وَمَنْ أَرَادَ الآخِرَةَ وَسَعَى لَهَا سَعيَهَا وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولَئِكَ كَانَ سَعْيُهُم مَّشْكُورًا ۱۹ كُلاًّ نُّمِدُّ هَؤُلاء وَهَؤُلاء مِنْ عَطَاء رَبِّكَ وَمَا كَانَ عَطَاء رَبِّكَ مَحْظُورًا ۲۰ انظُرْ كَيْفَ فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَلَلآخِرَةُ أَكْبَرُ دَرَجَاتٍ وَأَكْبَرُ تَفْضِيلاً ۲۱».

در میان فیلسوفانِ مسلمان نیز به سلسله مراتبِ انسانی به ویژه از لحاظ قوه شناخت و رسیدن به سعادت، اشاره شده است. فارابی (ف. ۳۳۹ ق) در کتاب السیاسة المدنیة فصلی دارد با عنوان «فی إختلاف الناس فی قبول المعارف ألأول من عقل الفعّال و کثرة مراتب الّذین فطرتهم سلیمة فی بلوغ السعادة»(فارابی، ۱۳۸۹، ص. ۱۹۳)

(نمایاندن گوناگونی مردم در پذیرش مبادی نخستین دریافت از روانبخش و بسیار بودن جایگاه‌های سرشت آنان که [در دست‌یازیدن] به نیکبختی، راست و درست است(ترجمان از حسن ملکشاهی).

فارابی در این فصل درباره سلسله مراتب انسان‌ها در قبول معقولات اول از عقل فعال چنین می‌نویسد:

«و لیس کلّ إنسان یُفطر مُعدًّا لقبول معقولات الأول لأنّ أشخاص الإنسان تحدث بالطبع علی قوی متفاضلة و علی توطئات متفاوتة. فیکون منهم من لایقبل بالطبع شیئاً من / المعقولات الأول؛ و منهم

من یقبلها علی غیر جهتها مثل المجانین؛ و منهم من یقبلها علی جهتها، فهولاء هم الّذین فطرتهم الأنسانیة سلینة و هولاء خاصّةً دون اولئک یمکن أن ینالوا السعادة»(فارابی، ۱۳۸۹، ص. ۱۹۳)

(و هر انسانی به مقتضای فطرت و سرشت، شایسته و سزاوار پذیرفتن این چنین دریافت‌های عقلی نخواهد بود چه افراد آدمی [یکسان پدید نخواهد آمد بلکه] در هستی‌یافتن و داشتن نیروها، بر یکدیگر برتری‌هایی خواهند داشت و همچنین آن‌ها به مقتضای سرشت در زمینه دریافت‌های عقلی با یکدیگر ناهماهنگ و گوناگونند. پس در سرشت برخی از آنان هیچ‌گونه پذیرش دریافت معقولات نخستین نیست و برخی هم از آن سو، که می‌بایست، زمینه پذیرفتن آن‌ها را نخواهند داشت، چون دیوانگان و برخی هم، به گونه‌ای که می‌بایست، دریافت معقولات نخستین را پذیرا هستند، آنان آدمیانی درست‌سرشت و پاک‌نهادند و سعادت [پابرجای] و نیکبختی [استوار] ویژه این جماعت است که می‌توانند با [تلاش و تکاپو] به آن دست‌یابند و بدین سان سعادتی در خور آنانی نخواهد بود که شایستگی دریافت مبادی نخستین دانش را ندارند(ترجمان از حسن ملکشاهی).

بنابراین از نظر فارابی عقل فعّال، معارف نخستین را به یکسان به انسان‌ها نمی‌بخشد چرا که آن‌ها دارای سلسله مراتب هستند و همه انسان‌ها شایستگی این بخشش را ندارند.

پلکانی‌بودنِ مقام انسان‌ها در مبانی ماوراءالطبیعی خود صوفیان نیز ریشه دارد. از چشم آن‌ها نابرابری مردمان امری نیست که در این جهان حاصل شود بلکه این رده‌بندی در ازل رخ داده است؛ از همین رو انسان‌ها، در گزینشِ رده و مقام خود اختیاری ندارند. برای شرح بیشتر این موضوع می‌توان به کتاب مرصاد العباد نجم‌الدین رازی مراجعه کرد. رازی در این کتاب، شرحی جامع در این خصوص دارد که آن را در فصلی با عنوان «در بیان فطرت ارواح و مراتب معرفت آن» آورده است:

«پس حق تعالی چون موجودات خواست آفرید اول نسور روح محمدی را از پرتو نور احدیت پدید آورد ... ارواح انبیاء را علیهم الصلوة و السلام از قطرات نور محمدی بیافرید. پس از انوار ارواح انبیاء ارواح اولیاء بیافرید و از انوار ارواح اولیاء ارواح مومنان بیافرید و از ارواح مومنان ارواح عاصیان بیافرید و از ارواح عاصیان ارواح منافقان بیافرید و کافران و از انوار ارواح انسانی ارواح ملکی بیافرید و ...»(رازی، ۱۳۸۴، صص. ۳۸-۳۷).

در واقع هر یک از این رده‌ها در حکم یک مقام است که با یکدیگر تفاوت دارند و به قول رازی «در هر یک خاصیتی به سبب آن تفاوت، نهاده که در آن دیگر یافت نشود»(رازی، ۱۳۸۴، ص. ۳۹).

این انسان‌شناسی صوفیه مبنایی می‌شود برای سلسله مراتبی بودن قوه شناخت انسان‌ها. در واقع مراتب ارواح،

مراتب قوه شناخت را در پی دارد. هر روحی بنا به «مقامی» که دارد از شناختی برخوردار است که با شناخت «مقام» های بالاتر و پایین‌تر از خود متفاوت است.

صوفیه بحث «مراتب معرفت» را با تقسیم‌بندی و اصطلاحات دیگری نیز بیان کرده‌اند که البته باز ریشه در همان رده‌بندی نخستین دارد. هم رازی و هم برخی دیگر از سران این قوم، مردمان را در شناخت خداوند به سه دسته تقسیم می‌کنند:

۱- عوام

۲- خواص

۳- خاص الخواص

هر گروهی بنا به مقامی که دارد واجد درکی ویژه از خداوند یا سخن وی و یا سخن بزرگان می‌باشد؛ بدین ترتیب، می‌توانیم ریشه‌های قرآنی و مابعدالطبیعی و ماوراءالطبیعی عامل دومی را که از نظر شمس تبریزی، سبب تأویل می‌شود دریابیم.

اکنون که در پایانِ دو بخشِ مربوط به دیدگاه‌های شمس درباره ضرورت تأویل قرار گرفتیم پژوهشِ اصلیِ این مقاله به پایان‌آمده است. در بخش سپسین، یک بحث فرعی‌تر را به مثابه تکمله‌ای بر دیدگاه‌های شمس درباره تفسیر باطنی طرح می‌کنیم. ناگفته‌نماند که این بحث در عین حال با آنچه تا بدین جا افکنده شد از راه مقایسه دو مفهوم «افق» و «مقام» پیوند می‌یابد و بنابراین به روشن‌شدنِ مبحث اصلی نیز یاری می‌رساند.

## ۵- «افق»(horizon) و «مقام»؛ راهی به سوی برداشتِ درست

شمس تبریزی دو عامل چشم‌انداز و مقام مخاطب را علتی برای ضرورت تأویل بیان می‌کند. همان‌طور که طرح پرسش از ضرورت تأویل، در اصل به زمانه خاصی تعلق ندارد و هر آن‌کجا که پای تأویل در میان باشد، پرسش اخیر نیز مطرح خواهد شد، طرح این سؤال نیز که چگونه باید سخن را تأویل کرد و برداشت درست از نادرست را تشخیص داد نیز به دوره خاصی تعلق ندارد و پژوهش‌گر بایستی هر جا که سخن از دیدگاهی در خصوص تأویل مشاهده کرد، بدان اهتمام ورزد. از همین رو این پرسش اخیر را پیش روی شمس گذاشته و می‌پرسیم: شرط آن که مخاطب مطمئن باشد معنای باطنی سخن را به درستی دریافته است چیست؟ در کتاب مقالات قطعاتی چند وجود دارد که انگار پاسخ‌هایی هستند به همین پرسش. نخست آن‌ها را نقل می‌کنیم و سپس به سوالی که مطرح شد می‌پردازیم. شمس بر آن است که معنای سخن او به فهم هر کسی درنمی‌آید. شرط فهم سخن وی چیزی است که از آن به «رفتن به درون

او» یاد می‌کند:

«...سخن در اندرون من است. هر که خواهد سخن من شنود در اندرون من درآید...»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۳۲۲).

وی در گفتاره‌ای دیگر نیز سخنی جالب دارد:

«سخن با خود توانم گفتن. با هر که خود را دیدم در او با او سخن توانم گفتن...»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۹۹).[۴]

شمس اعلام می‌کند تنها کسانی می‌توانند سخن وی را دریابند که در سطح یا «مقام» او قرار داشته باشند. با عنایت به توضیحاتی که درباره بنیادهای ماوراءالطبیعی سلسله مراتب معرفت آمد این ملاک یعنی «هم‌مقامی» طرفین برای فهم سخن یکدیگر چندان دور از انتظار نمی‌تواند باشد. اکنون می‌توانیم علت ناسازگاری مریدان مولوی و کسان بسیار دیگر را با شمس دریابیم چرا که –دست کم از دیدگاه شمس– آن‌ها در مقام او قرار نداشتند. بی‌جهت نیست که شمس تأکید می‌کند که مرید نمی‌گیرد بلکه شیخ می‌گیرد چرا که تنها شیخان هم‌مقام با شمس هستند و می‌توانند سخنان او را دریابند:

«من مرید نمی‌گیرم. من شیخ می‌گیرم وآنگاه چه شیخی...»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۲۲۶).

ملاکی را که شمس در این گزاره‌ها مطرح می‌کند شباهت‌هایی با یک اصطلاح بسیار مهم در هرمنوتیک معاصر دارد: «افق»(horizon). البته همین‌جا باید یادآور شد که به هیچ روی قصد یکسان‌گرفتنِ این دو اصطلاح در میان نیست چراکه میان آموزه گادامر و آنچه شمس ابراز می‌کند تفاوت‌های گاه بنیادینی وجود دارد زیرا از یک سو آموزه شمس آشکارا واجد مبنایی عرفانی است و از آن گادامر نه. از سوی دیگر بافتِ طرحِ این دو آموزه با هم متفاوت است و گاه اساساً با هم قابل قیاس نیست.

تفاوت دیگری که میان این دو آموزه وجود دارد این است که مراد شمس از دریافتن سخن، تنها سخنان خاص و قابل تأویل است نه سخنان روزمره در حالی که بحث گادامر کاملاً عمومی است و به متن و سخن خاصی راجع نمی‌باشد هرچند به قول شارحانش تأکید وی بیشتر متوجه متن‌های «کلاسیک» و «سنتی» است.

با وجود افتراق‌های میان دو مفهوم «مقام» و «افق»، می‌توان به اشتراکاتی که میان مفاهیم یادشده وجود دارد نیز اشاره کرد. «افق» در کتاب حقیقت و روش گادامر چنین تعریف شده است:

«دامنه دیدی که دربردارنده همه آن چیزی است که می‌تواند از موقعیت یا جایگاه مناسب ویژه‌ای دیده شود»(Gadamer, 1990, p. 302).

هرکسی با توجه به موقعیت خاص خود از دامنه دید ویژه‌ای برخوردار است. انسان‌ها توانایی شناسایی دامنه دید «دیگری» را دارند چرا که در غیر این صورت هیچ تفهمی میان آن‌ها شکل نمی‌گرفت. برای دست‌یافتن به افق‌های متفاوت باید تا آنجا که ممکن است خود را به جای «دیگری» بگذاریم یعنی تا آنجا که ممکن است، از چشم او به عالم بنگریم. البته باید در یاد داشت که شناختِ آن عنصری از سنت که نسبت به ما از فاصله زمانی ( temporal distance) برخوردار است به دلایل مختلف که در اینجا مجال بحث از آن‌ها نیست هرگز به صورت کامل دست نمی‌دهد. در آموزه شمس هم گاهی این عدم دسترسی کامل به معنای سخن پیش می‌آید. این امر زمانی رخ می‌دهد که «معنی» مورد بحث بسیار عمیق و متعالی باشد. در این صورت ممکن است حتی گاه مخاطب به معناهایی درست نیز دست‌یابد لیکن به هر حال جان کلام همواره پنهان خواهد ماند. به این گفتاره –به ویژه به عبارتی که در نسخه بدل آمده– بنگرید:

«حقیقت این سخن بدیشان نرسید الّا معنیی بدیشان رسید که رنگشان دگر شد. تغیر آدمی را سببی باشد. هر آینه از بهر تفهیمشان سخن مکرر می‌کردم طعن زدند که از بی‌مایگی سخن مکرر می‌کند. گفتم بی‌مایگی شماست این سخن من نیکست و مشکل اگر صدبار بگویم هر باری معنی دیگر فهم شود و آن معنی اصل همچنان بکر باشد»(تبریزی، ۶۴۵، ص. ۱۶۸).

«امشب سخن را خوشتر شنید از تو، این سخن با او رسید از تو زیرا هر باری می‌دیدم که اگرچه سخن عمیق بود به حقیقت سخن نمی‌رسیدی الّا معنیی به تو رسیدی که رنگت دیگر می‌شد»(از نسخه تح که در پاورقی ص ۱۶۸ کتاب مقالات آمده است).

بنابراین شمس گاهی معتقد است فهم حقیقتِ سخن دیگری -چنانچه آن سخن، نیک و مشکل و عمیق باشد– نسبی خواهد بود. دسترس‌پذیری نسبی یا ناکامل به برخی از معناها صرفاً به دلیل عمق آن و محدود بودن ظرفیت فهم انسان‌ها است.

گادامر نیز شناخت کامل متن‌های تاریخی را به دلایلی چند ناممکن می‌داند لیکن بر آن است که می‌توان به شناختی نسبی از آن‌ها دست یافت. از دیدگاه وی یکی از دلایلی که آدمی نمی‌تواند به شناخت کامل از یک متن تاریخی دست‌یابد تاریخمندی وجود آدمی است بدین معنی که وجود ما و لوازم آن همچون قوه معرفت، محدود در زمان و مکانی ویژه است. از همین رو ما فقط در بخشی از تاریخ حضور می‌یابیم و طبیعتاً جزئی از آن می‌شویم.

مشاهده می‌شود که در نگاه هر دو اندیشمند، وجودِ محدود آدمی سد راه شناخت تمام عیار از «معنا» است لیکن هر کدام از آن‌ها علتی متفاوت برای این ناکامل بودن شناخت ذکر می‌کنند. طبیعتاً شمس نمی‌تواند از تاریخمندی وجود آدمی چندان سخنی بگوید از همین رو به دلیلی دیگر یعنی بلند بودن حقیقت سخن در نسبت با کوتاهی ذاتی فهم انسان رو می‌کند. در واقع مفهوم «فاصله زمانی» که یکی از مولفه‌های تاریخمندی را تشکیل می‌دهد صرفاً در جهانِ مدرن است که رخ می‌دهد. برای قدما گسست تاریخی به معنایی که در جهان معاصر وجود دارد مطرح نبود.

## ۶- نتیجه

بیرون کشیدن یک نظریه از آراء پراکنده اهل تصوف کاری دشوار است. بررسی گفتاره‌های کتاب مقالات شمس نشان داد که وی دست کم دو عامل را در پرسش از چرایی تأویلِ برخی سخنان در نظر می‌گرفته است: نخست عاملِ چشم‌انداز است و دوم عامل رعایت مقام مخاطب. ازآنجاکه هرکسی جهان را از چشم خویش می‌بیند در نتیجه معنای سخنان بلند را نیز بر حسب همان چشم‌انداز ادراک می‌کند. از همین رو به، معنای حقیقی آن سخن که ورای هر چشم‌اندازی جای دارد دست نمی‌تواند یافت.

از سوی دیگر گاهی برخی از سخنان با توجه به درک مخاطب ایراد شده است. شمس معتقد است در این گونه موارد اصل آن سخن یا آن تعریف یا آن موضوع چیز دیگری بوده است لیکن مقام پایین مخاطب، گوینده را بر آن داشته که سخن را به اقتضای حال مخاطب بیان کند. از همین رو نباید به معنای ظاهری آن اکتفا کرد.

افزون بر صورتبندی و نظم‌بخشیدن به آراء شمس، دستاورد دیگر این پژوهش، روشن‌کردنِ چند اصطلاح تفسیری در کتابِ مقالات بود مانند «ورق کسی خواندن» و «نفاق‌کردن» و «سخن‌شکستن». آشنایی با این اصطلاحات، فهم جهان فکری و نیز زبانِ شمس را بیش از پیش بر ما آسان می‌گرداند.

## یادداشت‌ها

۱- لفظ «تأویل»، ۱۵ بار در قرآن به کار رفته است.

۲- شمس در جاهای دیگری از مقالات به این سخن حلاج و بی‌تأویل‌بودنِ آن پرداخته است. برای نمونه: (تبریزی، ۱۳۹۱، صص. ۷۶۳-۷۶۲) و (تبریزی، ۱۳۹۱، صص. ۷۶۲-۷۶۱)

۳- او همین ویژگی یعنی با خود سخن‌گفتن را برای پیامبر هم می‌آورد لیکن دقیقاً مشخص نیست که آیا در این قطعه نیز همان معنایی را که برای خود به کار برده است در نظر دارد یا خیر. امیدوارم شمس‌پژوهان در تعیین معنای این گفت‌آورد یاری کنند:

«...آن شخص با خود می‌گوید از خود بیرون آمده است. با خود می‌گوید جهت تذکره دگران را. محتسب است او از خانه خود برون می‌آید. یا مقلب‌القلوب و الابصار ثبت قلبی علی دینی، این دعوت است دگران را، که اگر به مثل این واقعه مبتلا شوید چنین به خدا زاری کنید. اگر نه ظن تو به نبی مرسل الوالعزم آن باشد که چنان اسیر نفس شده بود که می‌ترسید؟ از فتنه نفس می‌زارید؟ نه، محتسبی در خانه خود می‌کرد، تا ملحد بداند که محابا نیست. **او با خود می‌گوید سخن، سخن جای دیگر نمی‌رود. با خویشتنم خوش است زین پس من و من.** این خود سر دیگر بود که گفت رسول علیه السلام که از عمر آن سِر را پنهان کرد، نه از آن بود که از او دریغ می‌داشت ألا هنوز وقت آن فرانرسیده بود. اگر بگفتی به او، از خلافت بماندیحیران شده، هیچ این ظاهر را ضبط نتوانستی کردن و شریعت به ظاهر در عالم گستردن»(تبریزی، ۱۳۹۱، ص. ۷۶۵).

**کتابنامه**

تبریزی، ش. م. (۱۳۹۱)، مقالات شمس، تصحیح و تعلیق از محمد علی موحد، چ چهارم، تهران: خوارزمی

خدادادی، م.، و ملک ثابت، م.، و جلالی پندری، ی. (۱۳۹۰). پژوهشی در چگونگی تاویلات قرآنی شمس تبریزی، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲۲، پاییز. صص ۵۱-۱۹

خدادادی، م.، و ملک ثابت، م.، و جلالی پندری، ی. (۱۳۸۹). شمس تبریزی و تاویل‌های عرفانی او از احادیث نبوی، ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا، شماره ۲، بهار و تابستان. صص ۱۰۴-۷۳

رازی، ن. (۱۳۸۴). مرصاد العباد من المبدأ إلی المعاد، به اهتمام محمد امین ریاحی، چ یازدهم، تهران: علمی و فرهنگی.

سلمی، ا. م. تفسیر امام جعفر صادق، از مجموعه آثار سلمی، ج ۱، نسخه الکترونیکی نرم افزار نور.

سلمی، ا. م. (۱۳۹۰)، برآورده حقایق التفسیر، به اهتمام منوچهر صدوقی سها، تهران: امیرکبیر.

فارابی، م.م. (۱۳۸۹)، السیاسة المدنیة، ترجمان و شرح حسن ملکشاهی، چاپ دوم، تهران: سروش.

محبتی، م. (۱۳۹۳). تأویل در مقالات شمس، فصلنامه متن‌پژوهی ادبی، سال ۱۸، شماره ۶۱، پاییز.

Gadamer, H.G. (1990). Truth and Method, Second Revised Edition, translated revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshal, New York: Crossroad

Schleiermacher, F. (1998). *Hermeneutics and Criticism And Other Writings*, Translated and edited by Andrew Bowie, Anglia Polytechnic University, Cambridge.

New LITERARY STUDIES
Ferdowsi University of Mashhad

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2026.96086.1770

Online ISSN: 2783-252X | Print ISSN: 3060-8171

Received: 28 October 2025 ∴ Revised: 04 May 2026
Accepted: 05 May 2026 ∴ Published Online: 06 June 2026



# A Report on Codicological Errors in the Cataloguing of Manuscripts of *Shahanshahname* by Saba

Mostafa Ghahremani Arshad[1]

## Abstract

In the cataloguing of the manuscripts of Saba's *Shahanshahname*, errors and slips are evident in both the codicological and textual aspects. The present article is dedicated to reporting codicological errors; therefore, we have examined components such as registration and numbering, name of copyist, date of copying, number of illustrations, and the count of folios and lines as described in specialized and composite catalogues. Bearing in mind that researchers and editors are inevitably required to consult catalogues, the correction of these errors and mistakes becomes necessary. Through this study, the preparation of a revised inventory of the manuscripts of *Shahanshahname* becomes possible, and the textual description and codicological research on it gain credibility. In this research, a descriptive-analytical method with a comparative approach has been employed. To this end, we first gathered and recorded the codicological components of each manuscript from the specialized and composite catalogues. Then, relying on images of the manuscripts, we verified each component in order to identify the incorrect items. To organize the research, we classified these items based on codicological components and presented each under the respective component with the manuscript's details. While correcting, we also endeavored to trace the origins of the errors.

**Keywords**: Cataloguing; Codicology; *Shahanshahname*; Saba Kashani.

1. PhD in Persian Language and Literature, Instructor at Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran
e-mail: m.ghahremani@ltr.basu.ac.ir https://www.orcid.org/0009-0000-3236-996x

**How to cite this article:**
Ghahremani Arshad, M. (2026).A Report on Codicological Errors in the Cataloguing of Manuscripts of Shahanshahname by Saba. *New Literary Studies*, *59*(1), 131-156.
https://doi.org/10.22067/jls.2026.96086.1770

Authors retain the copyright. This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0). http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

## Extended Abstract

### 1. Introduction

The *Shahanshahname* of Fath'ali Khan Saba of Kashan, commissioned by Fath'ali Shah Qajar, is one of the most significant historical-epic poems of the Qajar period. Despite its importance, the complete text has never been published, and its manuscript copies—fifty-three in total—are scattered across libraries and museums in Iran and abroad. Thirty-six copies are preserved in Iranian institutions and seventeen in foreign collections. Among these, thirty-five contain the full text, while others are fragmentary or selective.

Cataloguing these manuscripts, undertaken in both dedicated and general Persian manuscript inventories, has been marked by numerous descriptive and technical errors. While European catalogues tend to show a higher degree of accuracy, Iranian ones contain considerable inaccuracies—ranging from duplications and misattributions to incorrect data concerning copyists, dates, foliation, and illumination details. Recognizing these errors is crucial for future textual description and scholarly editing of *Shahanshahname*.

### 2. Methodology

This study adopts a descriptive–analytical and comparative method, examining various catalogues—individual (e.g., Majlis, Melli, Malik, Sanā, Tabriz, Meshkat, Dehkhoda) and composite (e.g., Fihrist-e Nuskheh-hā-ye Khaṭṭi-ye Fārsi, Fankha, and Dena)—to identify and analyze cataloguing mistakes. Cross-checking was conducted with the actual manuscripts (through digital images) to determine the exact nature and sources of these errors.

### 3. Discussion

The analysis reveals six principal categories of codicological errors:

1. Registration and numbering mistakes – including the double registration of single manuscripts and misreferenced entries. For instance, the Tehran, Melli, No. 1111 manuscript appears twice in the Persian general catalogue with inconsistent data, and Tehran, Melli, Nos. 129 and 23 (No. 282) were incorrectly treated as separate volumes though they form a single copy.
2. Errors in identifying copyists (scribes) – the most pervasive type of mistake. The introduction (dibacheh) by Abdol-Vahhab Musavi Esfahani (Neṣhāt) was repeatedly misinterpreted as the scribe's signature, leading to his incorrect identification as the copyist of at least five manuscripts, even one written after his death (1244 AH). Examples include Tehran, Melli, Nos. 23 and 129, Vienna,

National Library, No. A.F.1, and Hyderabad, Talpurs' Collection, No. 101. The study also deciphers hidden or abjad-encoded names (e.g., Ahmad, son of Mirza Ali-Askar Tafreshi, in Tehran University, No. 103) and corrects cases of paleographic misreading, such as confusing Mirza Lotfali with Mirza Fathali.

3. Dating errors – arising from misreadings of handwritten numerals or misunderstanding of contextual evidence. For example, the Tehran, Melli, No. 1111 copy was dated 1202 instead of 1232 AH due to misreading the ligature of "thirty" in Persian script.
4. Annotations and marginal notes – occasionally helpful, but sometimes misleading. Some library notes, accession records, or ownership remarks were mistaken for scribal colophons, thus causing chronological and attributional confusion.
5. Illustration count and description – discrepancies between catalogues range widely. For example, the Malik Library, No. 5998 manuscript is described as having 18, 25, or 28 miniatures depending on the source; the accurate number is twenty-five.
6. Foliation and line count – common numerical inconsistencies are found in both specialized and composite catalogues, such as confusing page count with line count (e.g., "15 pages" misread as "15 lines" in Melli, No. 1111). In several cases, scribal fatigue or varying line density also caused miscounting.

Across these six categories, the causes of error fall into two broad groups:

A. Technical or typographical errors, often arising during typesetting or cross-referencing between catalogues.

B. Scholarly or observational oversights, such as haste, inattentiveness to colophons, or misinterpretation of handwriting and abbreviations.

## 4. Conclusion

This study demonstrates that Iranian catalogues of *Shahanshahname* manuscripts contain a notably high density of codicological inaccuracies, ranging from typographical faults to substantive misreadings. The most critical among these involve the misidentification of scribes—particularly the repeated confusion between Neṣhāt Esfahani as author of the preface and as the supposed copyist. Other frequent errors concern the numbering, dating, and enumeration of folios, lines, and illustrations.

By systematically tracing and correcting these inconsistencies, the research contributes toward a revised and reliable inventory of *Shahanshahname* manuscripts, essential for any future critical edition or philological study. Moreover, the analysis highlights methodological weaknesses in Persian manuscript cataloguing

traditions—specifically, overreliance on prior catalogues without direct manuscript inspection, and insufficient verification of paleographical and historical details.

Therefore, the study emphasizes the need for comprehensive re-cataloguing and scholarly review of Iranian manuscript holdings, guided by modern codicological standards. Only through such revision can the textual transmission and artistic heritage of *Shahanshahname* be accurately understood and preserved.

فصلنامه جستارهای نوین ادبی
دانشگاه فردوسی مشهد

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2026.96086.1770

شاپای چاپی: ۸۱۷۱-۳۰۶۰ | شاپای الکترونیکی: ۲۷۸۳-۲۵۲x

تاریخ ارسال: ۱۴۰۴/۰۸/۰۶ :: تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۲/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۱۵ :: انتشار برخط: ۱۴۰۵/۰۳/۱۶

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۳۲، بهار ۱۴۰۵، صص ۱۳۱-۱۵۶
مقالهٔ پژوهشی

# گزارش خطاهای نسخه‌شناسی در فهرست‌نگاری نسخ *شاهنشاهنامهٔ* صبا

مصطفی قهرمانی ارشد[۱]

## چکیده

در فهرست‌نگاری دست‌نویس‌های شاهنشاهنامهٔ صبا، سهو و لغزش‌هایی در هر دو بخش نسخه‌شناسی و متن‌شناسی به چشم می‌آید. جستار پیش‌رو به گزارش خطاهای نسخه‌شناسی اختصاص دارد؛ ازاین‌رو، مؤلفه‌هایی از قبیل ثبت و شماره، نام کاتب، تاریخ کتابت، شمار تصاویر و تعداد اوراق و سطور را که در فهرست‌های اختصاصی و مشترک توصیف شده بررسی و مطالعه کرده‌ایم. پیش چشم داشتن این نکته که پژوهشگران و مصححان از مراجعه به فهرست‌ها ناگزیرند، اصلاح خطاها را ضرورت می‌بخشد. از رهگذر این مطالعه، تهیهٔ فهرست منقح نسخه‌های خطی شاهنشاهنامه ممکن می‌شود و تصحیح متن و پژوهش‌های نسخه‌شناختی آن اعتبار می‌یابد. در این پژوهش از روش توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی بهره جسته‌ایم. برای این کار، نخست مؤلفه‌های نسخه‌شناختی هر دست‌نویس را از فهرست‌های اختصاصی و مشترک گردآوری و ثبت کرده‌ایم. سپس با اتکا به تصویر نسخه‌های خطی، هر مؤلفه را ارزیابی کرده‌ایم تا موارد ناصواب پیدا آید. برای سامان یافتن پژوهش، این فقرات را بر پایهٔ مؤلفه‌های نسخه‌شناختی طبقه‌بندی کرده‌ایم و هر یک را با نام و نشان نسخه ذیل مؤلفه‌ای آورده‌ایم. ضمن اصلاح نیز کوشیده‌ایم به منشأ اشتباهات دست یابیم.

**کلیدواژه‌ها:** فهرست‌نویسی، نسخه‌شناسی، شاهنشاهنامه، صبای کاشانی.

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران
https://www.orcid.org/0009-0000-3236-996x
e-mail: m.ghahremani@ltr.basu.ac.ir

**ارجاع به این مقاله:**
قهرمانی ارشد، م. (۱۴۰۵). گزارش خطاهای نسخه‌شناسی در فهرست‌نگاری نسخ شاهنشاهنامهٔ صبا. جستارهای نو ین ادبی، ۵۹(۱)، ۱۳۱-۱۵۶.
https://doi.org/10.22067/jls.2026.96086.1770

**۱. مقدمه**

صبای کاشانی شاهنشاهنامه را به امر فتحعلی‌شاه در شرح وقایع عهد قاجاریه به نظم درآورد. نشاط اصفهانی دیباچه‌ای منثور بر آن نگاشت و نقاشان نامدار عصر در برخی دست‌نویس‌های آن مجالس تصویری کشیدند. متن کامل این منظومه تا امروز به چاپ نرسیده و دست‌نویس‌های آن در کتابخانه‌ها و موزه‌های جهان پراکنده است. تا امروز پنجاه‌وسه دست‌نویس شاهنشاهنامه شناسایی شده است. سی‌وشش نسخه در کتابخانه‌های ایران و هفده نسخه در کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی بیرون از ایران نگه‌داری می‌شود. سی‌وپنج نسخه متن کامل را دربر دارد[۱] و آنچه باقی‌ست افتادگی دارد یا متن منتخب است. همهٔ این نسخه‌ها در فهرست‌های اختصاصی یا مشترک، اغلب کامل و در مواردی اندک‌شمار به‌صورت مختصر، معرفی و توصیف شده است.

در فهرست‌های اروپایی اشتباهات چشمگیر دیده نمی‌شود؛ اما کم‌دقتی‌های پرشمار و گاه فاحش به فهرست‌های ایرانی راه یافته که ضرورت بازنگری و ویرایش آن‌ها را دوچندان می‌کند. بر همین اساس، در این جستار به مطالعهٔ فهرست‌های نسخ شاهنشاهنامه پرداخته‌ایم. با پیش چشم داشتن ماهیت فهرست‌نویسی، از دو منظر می‌توان به این موضوع نگریست: متن‌شناسی و نسخه‌شناسی. دومی ویژگی‌های ظاهری نسخه را توصیف می‌کند و اطلاعاتی از این دست را دربر می‌گیرد: نوع خط، نام کاتب، تاریخ کتابت نسخه، اندازه‌های نسخه مانند جلد و کاغذ و متن، تعداد برگ‌ها یا صفحات نسخه، تعداد سطرهای هر صفحه و مشخصات آرایه‌های نسخه از قبیل سرلوحه، مینیاتور و جدول (صفری آق‌قلعه، ۱۴۰۲، ص. ۲۲۹).

در جستار پیشِ‌رو، با گزین کردن رویکردی خاص، تنها از چشم‌انداز نسخه‌شناسی موضوع را بررسی و خطاها را گزارش کرده‌ایم. ضمن آنکه کوشیده‌ایم تا به گزاره‌های توصیفی بسنده نشود و پس از ذکر هر فقره، منشأ آن را شناسایی و در حد امکان تحلیل کنیم. گذشته از این، با توجه به مؤلفه‌ها، به طبقه‌بندی خطاها پرداخته‌ایم. پرسش اصلی پژوهش را به این اختصاص داده‌ایم که چه نوع سهوهای نسخه‌شناسی و به‌سبب چه عواملی به فهرست‌نگاری دست‌نویس‌های شاهنشاهنامه راه یافته است. با ریخت‌شناسی اشتباهات، فرضیه‌هایی از این دست را می‌توان طرح کرد: شماری از لغزش‌ها نتیجهٔ اشتباهات چاپی و فنی است و شماری دیگر محصول شتابزدگی، بدخوانی و مغفول ماندن بخش‌های گوناگون و کامل نسخه. دیباچه‌نویسی نشاط بر شاهنشاهنامه نیز منشأ خطا و ابهام در شناسایی کاتبان برخی نسخه‌هاست.

در باب پیشینهٔ پژوهش باید گفت مطالعات نسخه‌شناختی شاهنشاهنامهٔ صبا اغلب در دایرهٔ پژوهش هنر جای می‌گیرد؛ زیرا بیشتر به بررسی تصاویر و شناسایی نقاشان اختصاص یافته است. تنها پژوهش بیرون از این حوزه ـ که پیشینهٔ مطالعهٔ پیشِ‌رو نیز به شمار می‌آید ـ مقاله‌ای است از دیبا (۱۴۰۰) با عنوان «تهیه و توزیع نسخه‌هایی از شهنشاهنامه در عصر فتحعلی‌شاه قاجار» که مباحث عمدهٔ آن به تبیین شیوه‌های تهیه و توزیع دست‌نویس‌ها اختصاص دارد. در پایان نیز فهرست منتخب نسخه‌های مصور را، با توضیحی کوتاه به‌نقل از فهرست‌های اختصاصی هریک، تهیه کرده است.

روش پژوهش حاضر توصیفی‌ـتحلیلی با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای است. منابع پژوهش دست‌نویس‌های شاهنشاهنامه، فهرست‌های نسخ خطی و پایگاه اینترنتی کتابخانه‌ها و موزه‌ها را دربر می‌گیرد. نکتهٔ پایانی اینکه گذشته از فهرست اختصاصی هر کتابخانه، فهرست‌های مشترک فارسی را نیز بررسی کرده‌ایم، مانند فهرست نسخه‌های خطی فارسی، فهرست نسخه‌های خطی ایران (فنخا) و فهرستوارهٔ دست‌نوشت‌های ایران (دنا).[۲] افزون بر این‌ها، فهرست منتخب نسخه‌های مصور در مقالهٔ دیبا (۱۴۰۰) را پیش چشم داشته‌ایم.

## ۲. خطاهای نسخه‌شناسی

### ۲ـ۱. ثبت و شماره

در ثبت و شماره‌گذاری دست‌نویس‌های شاهنشاهنامه دو گونه اشتباه در فهرست‌ها به چشم می‌آید:

#### الف. ثبت مکرر

ثبت تکراری یک نسخه که بر شمار دست‌نویس‌ها افزوده است.

**کتابخانهٔ ملی، ۱۱۱۱**

این نسخه در فهرست فارسی دو بار، با مشخصات متفاوت، ذکر شده است: اول‌بار در مجلد چهارم (منزوی، ۱۳۵۱، ص. ۴/ ۲۹۷۶) به نقل از فهرست معارف (جواهرکلام، ۱۳۱۴، ص. ۲/ ۱۶) با این مشخصات: تاریخ کتابت صفر ۱۲۴۲، ۴۲۵ برگ، ۱۵ سطر؛ و دیگربار در مجلد ششم (منزوی، ۱۳۵۳، ص. ۶/ ۴۳۴۱) که از فهرست ملی (انوار، ۱۳۵۱، ص. ۳/ ۱۳۳ـ۱۳۴) نقل شده و اطلاعات آن صحیح است: صفر ۱۲۳۲، ۴۳۶ برگ، ۲۰ سطر.

### کتابخانهٔ ملی، ۱۲۹ و ۲۳ (۲۸۲)

مهدی بیانی در «فهرست کتاب‌های خطی کتابخانهٔ ملی» ـ که در سال ۱۳۲۱ تهیه و بعدها در دفتر ششم نشریه منتشر کرده ـ در توصیف دست‌نویسی از شاهنشاهنامه به شمارهٔ ۲۸۲ چنین نوشته: «در دو مجلد کتابت شده است» (بیانی، ۱۳۴۸، ص. ۶/ ۱۵۵). با توجه به قطع اوراق (۱۷۰×۲۷۰ م. م.) و اندازهٔ مِسطر (۱۰۰×۱۷۰ م. م.)، تنها دوازده بیت در هر رویه کتابت شده که سبب حجیم شدن نسخه و تبدیل آن به دو مجلد شده است. در فهرست‌نویسی بعدی کتابخانهٔ ملی[۳] مجلد یکم با شمارهٔ ۱۲۹ (انوار، ۱۳۴۳، ص. ۱/ ۱۱۹) و مجلد دوم با شمارهٔ ۲۳ (انوار، ۱۳۴۳، ص. ۱۶) ثبت و فهرست شده که موجب راه یافتن خطایی فاحش به فهرست‌های بعدی شده است. در فهرست فارسی (منزوی، ۱۳۵۱، ص. ۴/ ۲۹۷۶) هم این دو نسخه (در ردیف‌های 8-32047) و هم نسخهٔ واحدِ معرفی‌شدهٔ بیانی (در ردیف 32050) جداگانه آمده و حتی نام کاتبان متفاوت ضبط شده است.

**ب. خطا در شماره‌گذاری**

خطای فنی در شماره‌گذاری یا معرفی نسخ هنگام ارجاع به فهرست‌های دیگر که به درهم‌آمیختن ویژگی‌ها انجامیده است.

### کتابخانهٔ ملی تبریز، ۳۵۷۹

دیبا (۱۴۰۰، ص. ۱۵۶)، در پایان مقالهٔ خود، فهرست منتخبی از نسخه‌های مصور شاهنشاهنامه فراهم کرده است. او با استناد به نوشتهٔ بِرگِل، نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی تبریز را دارای هفت تصویر و تاریخ کتابت آن را ۱۲۲۷[ق.] ذکر کرده که ویژگی‌های نسخهٔ ۱۰۳ دانشگاه تهران است. برگل ابتدا نام و نشان منبع و سپس توصیف نسخه‌ها را پیاپی ذکر کرده است (Bergel, 1972, p. 2\ 943). کار وی در توصیف نسخهٔ دانشگاه تهران و سپس ذکر کلمهٔ تبریز، به‌منظور توصیف نسخهٔ تبریز در ادامه، دیبا را دچار اشتباه کرده و همهٔ ویژگی‌های نسخهٔ دانشگاه تهران را ذیل عنوان «تبریز، کتابخانهٔ ملی» آورده است. باید یادآور شد که نسخهٔ کتابخانهٔ تبریز در فنخا و دنا نیامده است.

### هند، آصفیه، ۱۳۳۵

در فهرست فارسی دست‌نویس محفوظ در کتابخانهٔ آصفیه به شمارهٔ ۱۳۳۵ شاهنشاهنامه معرفی شده است (منزوی، ۱۳۵۱، ص. ۴/ ۲۹۷۷)؛ اما این شماره در فهرست آصفیه (علی‌خان بهادر، ۱۳۴۶ ه‍، ص. ۳/ ۱۰۴) به شاهنامهٔ فردوسی تعلق دارد که یک سطر بالاتر آمده است. در فهرست آصفیه، شاهنشاهنامه (به شمارهٔ ۱۲۹۰) بعد از شاهنامه

(به شمارهٔ ۱۳۳۵) ذکر شده است. گذشته از خطا در شماره‌گذاری، همان‌گونه که در فهرست آصفیه آمده، این نسخه چاپ سنگی است نه دست‌نویس. مقابل عنوان نوشته شده است: «(یعنی جنگنامهٔ ایران و روس با تصاویر)» که دقیقاً با ویژگی‌های چاپ سنگی مطابقت می‌کند. پنج هزار بیت پایانی شاهنشاهنامه روایت جنگ ایران و روس است که در سال ۱۸۶۷ در بمبئی در ۱۴۲ صفحه چاپ سنگی شده و هفده تصویر دارد.

**۲ـ۲. نام و نشان کاتب**

کتابخانهٔ ملی، ۱۲۹ و ۲۳

این نسخه انجامه ندارد و کاتب نیز نام خود را ضبط نکرده است؛ ولی با استناد به یادداشت صفحهٔ آغازین مجلد دوم، اغلب فهرست‌ها میرزا علی‌اکبر را کاتب نسخه معرفی کرده‌اند.

تصویر ۱. یادداشت صفحهٔ آغازین نسخه
(کتابخانهٔ ملی، شمارهٔ ۲۳)

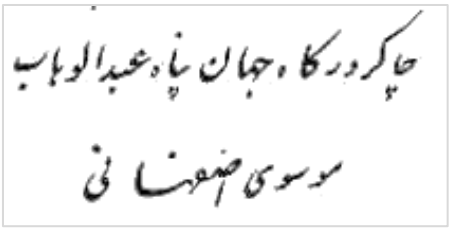
در نشریهٔ نسخه‌های خطی در توصیف نسخهٔ ۲۸۲ آمده است: «روی صفحهٔ اول مجلد دوم نوشته‌اند: خط میرزا علی‌اکبر کاتب است» (بیانی، ۱۳۴۸، ص. ۶/ ۱۵۵). گفتیم که این نسخه بعدها در دو مجلد (کتابخانهٔ ملی، شماره‌های ۲۳ و ۱۲۹) ثبت و فهرست شد. لغزش چشمگیر درج نام دو کاتب متفاوت برای هر مجلد در فهرست ملی است؛ چنان‌که میرزا تراب موسوی اصفهانی کاتب نسخهٔ ۲۳ (انوار، ۱۳۴۳، ص. ۱/ ۱۷) و عبدالوهاب موسوی اصفهانی کاتب نسخهٔ ۱۲۹ (انوار، ۱۳۴۳، ص. ۱۲۰) معرفی شده است. این اشتباه به فنخا (۵، ۶) و دنا (۳۷ـ ۱۷۹۷۳۶) نیز راه یافته است. در فهرست فارسی که این دست‌نویس در سه ردیف جداگانه آمده، میرزا تراب کاتب نسخهٔ ۲۳ و میرزا علی‌اکبر کاتب نسخهٔ ۲۸۲ معرفی شده است؛ نسخهٔ ۱۲۹ هم ـ پیروِ فهرست بیانی در نشریه ـ «با دیباچهٔ نشاط» توصیف شده است (منزوی، ۱۳۵۱، ص. ۴/ ۲۹۷۶).

**جدول ۱.**

**معرفی کاتبان در فهرست‌ها**

| شمارهٔ نسخه / عنوان فهرست | ۲۸۲ | ۱۲۹ | ۲۳ |
|---|---|---|---|
| نشریه (بیانی) | میرزا علی‌اکبر کاتب | - | - |
| فهرست ملی (انوار)، فنخا، دنا | - | عبدالوهاب موسوی اصفهانی | میرزا تراب موسوی اصفهانی |
| فهرست فارسی (منزوی) | میرزا علی‌اکبر کاتب | - | میرزا تراب موسوی اصفهانی |

اگر میرزا علی‌اکبر را کاتب نسخه بدانیم، ذکر دو نامِ دیگر بی‌وجه خواهد بود. هرچند ذکر همان‌ها هم بی‌دلیل نبوده است. عبدالوهاب موسوی اصفهانی، مکنی به معتمدالدوله یا اعتمادالملک و متخلص به نشاط، نویسندهٔ دیباچهٔ شاهنشاهنامه است. این دیباچه بر صدر شماری از دست‌نویس‌ها درج است. در نسخه‌های دارای دیباچه، امضای نشاط در پایان نوشته‌اش آمده است:




تصویر ۲.

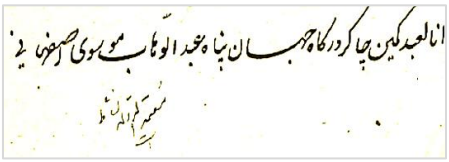
ضبط نام عبدالوهاب موسوی اصفهانی (نشاط) در پایان دیباچه

(کتابخانهٔ ملی، شمارهٔ ۱۲۹، برگ ۲۲ پ)

دیباچه‌نویسی نشاط اصفهانی بر شاهنشاهنامه را باید منشأ لغزش‌هایی نظیر معرفی او به‌عنوان کاتب برخی نسخه‌ها دانست. حتی به نظر می‌رسد ضبط «میرزا تراب» به‌سبب بدخوانی «عبدالوهاب» باشد، به‌ویژه که هر دو «موسوی اصفهانی» خوانده شده‌اند. نام میرزا تراب نخستین بار در فهرست ملی به‌عنوان کاتب نسخهٔ ۲۳ آمده (انوار، ۱۳۴۳، ص. ۱/ ۱۷) و سپس به فهرست فارسی، فنخا و دناراه یافته است.

عبارت «...عبدالوهاب موسوی اصفهانی» پایان‌بخش دیباچهٔ شاهنشاهنامه است. کاتبانِ دست‌کم دو

دست‌نویس با پیش‌بینی احتمال خطا یا احساس ضرورت، توضیحاتی ذیل نام عبدالوهاب موسوی اصفهانی افزوده‌اند. برای نمونه، در نسخهٔ ۱۱۰۴ مجلس آمده است: «معتمدالدوله نشاط است».



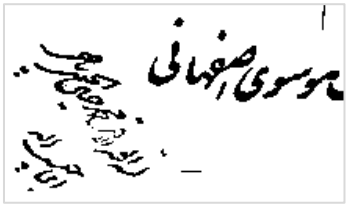
تصویر ۳.

معرفی دیباچه‌نویس (معتمدالدوله نشاط) با قلمی دیگر در پایان دیباچه

(کتابخانهٔ مجلس، شمارهٔ ۱۱۰۴، برگ ۹ پ)

### وین، کتابخانهٔ ملی، A.F.1

کاتب این نسخه نیز در پایان کتابت دیباچه آن‌گاه که به نام نشاط رسیده، برای رفع ابهام، نام خود را با خط و قلمی دیگر برافزوده است.



تصویر ۴.

ضبط نام کاتب ذیل نام دیباچه‌نویس با خط متمایز

(کتابخانهٔ ملی وین، شمارهٔ A.F.1، برگ ۸ پ)

فهرست‌نگار جدید کتابخانهٔ ملی وین در توصیف نسخه آورده است: «در پایان مقدمه، به همان سبک متن، از عبدالوهاب موسوی اصفهانی یاد شده است که هویت وی مشخص نشد» و سپس از یادداشت کاتب تا حدی رمزگشایی کرده است: «کتبه العبد محمدحسین[ی] الحقیر (؟) باهر بن حسیب‌الله» (Duda, 1983, p. 13). دیبا (۱۴۰۰، ص. ۱۵۷) این نام را تکرار کرده و از سوی دیگر، نام عبدالوهاب موسوی را به‌عنوان راقم دیباچه آورده است.

دودا در خواندن مرقومهٔ کاتب که به خط شکسته تحریر شده ناموفق بوده؛ زیرا آنچه ذیل نام نشاط آمده چنین است: «کتبه العبد الاقل محمدحسین الحسینی ساوجی ابن حبیب‌اله». بدین ترتیب، نام کامل و دقیق کاتب این نسخه شناسایی شد.

**حیدرآباد پاکستان، گنجینهٔ تالپوران، ۱۰۱**

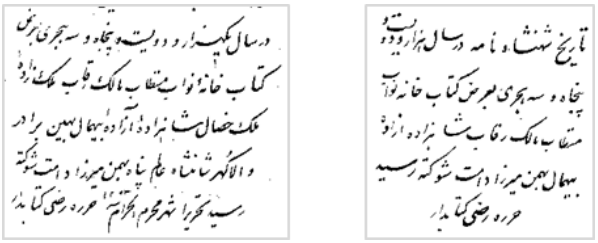
کاتب این نسخه عبدالوهاب موسوی اصفهانی معرفی شده است (صافی، ۱۳۸۳، ص. ۴۷). نسخه تاریخ کتابت ندارد تا با توجه به تاریخ مرگ نشاط، یعنی سال ۱۲۴۴ ق. (هدایت، ۱۳۸۲، ص. ۲ ـ۳/ ۱۵۵۳)، بهتر بتوان داوری کرد؛ زیرا اگر پس از درگذشت نشاط کتابت شده باشد، به‌یقین در معرفی کاتب سهو رخ داده است. هرچند تاریخ‌دار بودن احتمالی دست‌نویس و کتابت آن در ایام زندگی نشاط نیز راهگشا نبود؛ چرا که نسخه در مجموعه‌ای شخصی نگه‌داری می‌شود و در دسترس نیست[۴] تا با مشاهدهٔ خط و شناسایی آن به قطعیت رسید. با همهٔ این‌ها، دست‌نویس دارای دیباچه در هفده صفحه توصیف شده که به احتمال فراوان، امضای نشاط را هم دارد. بنابراین، نمی‌بایست احتمال خطا دربارهٔ کاتب را از نظر دور داشت. دیباچه‌نگاری نشاط بر شاهنشاهنامه و امضای وی را باید سرچشمهٔ لغزش فهرست‌نویسان در معرفی وی به‌عنوان کاتب به شمار آورد.

**خیامی، Pers 021، Pers 043**

دیبا (۱۴۰۰، ص. ۱۵۷) دو نسخهٔ مصور محفوظ در مجموعهٔ شخصی خیامی را به نقل از فهرست این مجموعه[۵] معرفی کرده است. نسخهٔ Pers 021 تاریخ کتابت ۱۲۳۷ ق. و نسخهٔ دوم تاریخ ۱۲۴۹ ق. دارد. کاتب هر دو نیز «وهاب» ضبط شده که عبدالوهاب متخلص به نشاط است. با اتکا به نکات پیش‌گفته و تاریخ کتابت این دو نسخه، به‌یقین نشاط نمی‌بایست کاتب دست‌نویس دوم باشد. همچنین، با پیش چشم داشتن نام و امضای نشاط در پایان دیباچهٔ برخی دست‌نویس‌ها، لغزش دربارهٔ نسخهٔ اول نیز ممکن است.

**کتابخانهٔ ملی تبریز، ۳۵۷۹**

شناسایی کاتب این دست‌نویس با تردید همراه بوده است؛ چنان‌که در فهرست تبریز (سیدیونسی، ۱۳۵۰، ص. ۲/ ۸۵۱) و پیرو آن فهرست فارسی (منزوی، ۱۳۵۳، ص. ۶/ ۴۳۴۱)، «عبدالوهاب موسوی یا رضی کتابدار» کاتب نسخه معرفی شده است. تردید فهرست‌نگار برخاسته از ضبط نام نشاط در پایان دیباچه (برگ ۸ پ) و دو یادداشت از رضی کتابدار است که یک بار پیش از دیباچه (برگ ۱ ر) و دیگر بار پیش از متن منظوم (برگ ۹ ر) امضای مورّخ خویش را مرقوم کرده است:



تصویر ۵.

یادداشت‌های برافزودهٔ نسخه

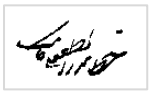
(کتابخانهٔ ملی تبریز، شمارهٔ ۳۵۷۹، برگ‌های ۱ ر و ۹ ر)

با توجه به خط ناخوش منظومه از یک سو و امضای نشاط در پایان دیباچه، ذکر نام او به‌عنوان کاتب مردود است. با وجود این، رضی را هم نمی‌توان کاتب نسخه دانست؛ زیرا سنجش خط یادداشت‌ها با متن منظومه از تفاوت آن دو حکایت می‌کند. نکات مهم‌تر اینکه یادداشت‌ها اعلام وصول به امضای رضی است که در سال ۱۲۵۳ ق. کتابدار کتابخانهٔ بهمن میرزا در تبریز بوده است. ضمن آنکه جایگاه رفیع کتابداران آن ایام، به‌ویژه در کتابخانهٔ شاهزادهٔ قاجار، مانع اشتغال همزمان به کتابت می‌شد.[۶]

با تصور صحت آنچه در فهرست تبریز و فارسی آمده و ۱۲۵۳ سال کتابت و نشاط یا رضی کاتب دانسته شده، پذیرش اشتباه فهرست‌نگار دشوارتر می‌شود؛ زیرا ضبط همزمان نام نشاط و این تاریخ که پس از مرگ نشاط است، خود سهوی مجزاست.

### تهران، مجلس، ۱۱۰۴

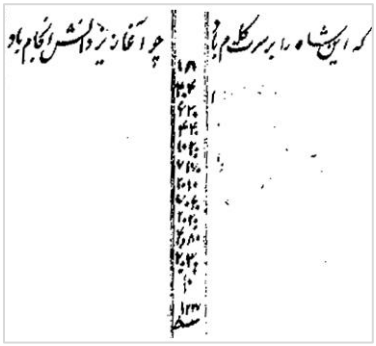
در فهرست مجلس، با استناد به یادداشت برگ ۱۰ ر دست‌نویس، نام کاتب میرزا فتحعلی‌بیگ آمده است (ابن‌یوسف شیرازی، ۱۳۲۱، ص. ۳/ ۴۸۲). در چاپ بعدی این فهرست (ویراست حائری)، همین نام تکرار شده است (ابن‌یوسف شیرازی، ۱۳۵۳، ص. ۳/ ۳۵۱). در فهرست‌های دیگر نظیر فهرست فارسی، فنخا و دنا به همین نام برمی‌خوریم. اما در متن یادداشت به‌وضوح نوشته شده «خط میرزا لطفعلی کاتب». این لغزش را باید نتیجهٔ بدخوانی دانست.



تصویر ۶. یادداشت آغازین نسخه
(کتابخانهٔ مجلس، شمارهٔ ۱۱۰۴، برگ ۱۰ ر)

### تهران، دانشگاه تهران، ۱۰۳

این نسخه در فهرست مشکوة «بدون نویسنده» یا کاتب معرفی شده است (منزوی، ۱۳۳۲، ص. ۲/ ۶۱۲) و برخی فهرست‌ها نظیر فارسی و فنخا همین را تکرار کرده‌اند. بی‌توجهی به انجامهٔ نسخه موجب شده نام کاتب و حتی گاه تاریخ کتابت مغفول بماند، در حالی که کاتب به شیوهٔ ابجدنویسی نام خود را ضبط کرده است:



تصویر ۷. انجامهٔ نسخه (دانشگاه تهران، شمارهٔ ۱۰۳، برگ ۴۲۲ پ)

**جدول ۲. تبدیل اعداد به حروف ابجد و شناسایی کاتب**

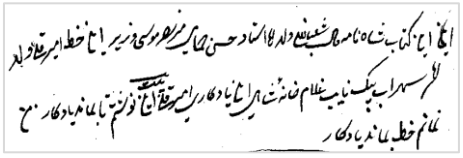
| ۱ | ۸ | ۴۰ | ۴ | ۶ | ۳۰ | ۴ | ۴۰ | ۱۰ | ۲۰۰ | ۷ | ۱ | ۷۰ | ۳۰ | ۱۰ | ۷۰ | ۶۰ | ۲۰ | ۲۰۰ | ۴۰۰ | ۸۰ | ۲۰۰ | ۳۰۰ | ۱۰ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ا | ح | م | د | و | ل | د | م | ی | ر | ز | ا | ع | ل | ی | ع | س | ک | ر | ت | ف | ر | ش | ی |

بر این اساس، کاتب نسخهٔ ۱۰۳ دانشگاه تهران «احمد ولد میرزا علی‌عسکر تفرشی» نام دارد.

### تهران، دهخدا، ۲۱۰

این دست‌نویس در نشریه بدون اشاره به کاتب معرفی شده (دانش‌پژوه، ۱۳۴۲، ص. ۳/۳۹۸) و در فهرست دهخدا نیز مقابل کاتب، بی‌نام آمده است (طباطبایی بهبهانی، ۱۳۹۸، ص. ۲۲۰)؛ اما در بالای برگ پایانی نسخه، یادداشتی

به خط کاتب دربارهٔ نام و نسب خود و نیز نام مالک نسخه دیده می‌شود. بر این اساس، نام کاتب «امیرقلی ولد سهراب‌بیگ» است.



تصویر ۸. مرقومهٔ کاتب در انتهای نسخه
(دهخدا، شمارهٔ ۲۱۰، برگ ۳۵۱پ)

### ۲ـ۳. تاریخ کتابت

#### تهران، دانشگاه تهران، ۱۰۳

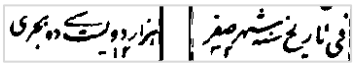
در انجامهٔ این نسخه سال ۱۲۲۷ درج شده که در فهرست مشکوة (منزوی، ۱۳۳۲، ص. ۲/ ۶۱۲) و فهرست فارسی (منزوی، ۱۳۵۱، ص. ۴/ ۲۹۷۶) نیز به این تاریخ اشاره است. در فنخا (۳۲) نسخه بی تاریخ خوانده شده، ولی در توصیف آن آمده: «در پایان نسخه تاریخ ۱۲۲۷ ق». در دنا (۱۷۹۷۵۷) نیز نسخه بدون تاریخ معرفی شده است.

#### تهران، سنا، ۵۸۷[۷]

این دست‌نویس در فهرست سنا دو بار پیاپی معرفی شده که به‌عنوان خطای چاپ پذیرفتنی است؛ اما تاریخ کتابت نخستین بار قرن ۱۲ و دیگر بار قرن ۱۳ ذکر شده است (دانش‌پژوه و علمی‌انوار، ۱۳۵۶، ص. ۱/ ۳۷۸ـ۳۷۹). در فنخا (۱) و دنا (۱۷۹۷۲۵) نیز، به‌تبع معرفی نخست فهرست سنا، تاریخ کتابت قرن ۱۲ آمده است. گذشته از بی‌اعتنایی به خطای فنی چاپ، کم‌توجهی به تاریخ قرن دوازدهم در کتابت دست‌نویس منظومه‌ای که سرایش آن در دههٔ سوم قرن سیزدهم به پایان رسیده پذیرش اشتباه را دشوار می‌کند.

#### کتابخانهٔ ملی، ۱۱۱۱

تاریخ کتابت نسخه در نشریه سال ۱۲۰۲[ق.] آمده است (محقق، ۱۳۴۰، ص. ۱/ ۵۷) که به نظر می‌رسد نتیجهٔ صورت نگارش حروف و کم‌دقتی فهرست‌نگار در این‌باره باشد. کاتب کلمهٔ «سی» را به‌شکل کشیده و معکوس بالای دویست نوشته و تاریخ در نگاه نخست «هزار [و] دویست [و] دو هجری» به چشم می‌آید.



تصویر ۹. تاریخ کتابت نسخه به حروف و شماره
(کتابخانهٔ ملی، شمارهٔ ۱۱۱۱، برگ ۴۳۷ پ)

در فهرست معارف (جواهرکلام، ۱۳۱۴، ص. ۲/ ۱۶) و پیرو آن، در فهرست فارسی (منزوی، ۱۳۵۱، ص. ۴/ ۲۹۷۶) تاریخ کتابت صفر ۱۲۴۲ ضبط شده که با ضبط کلمهٔ «صفر»، می‌توان گفت نسخه به رؤیت فهرست‌نگار رسیده و در نتیجه، تبدیل ۳ به ۴ در فهرست، به‌احتمال خطای حروف‌نگاری بوده است.

### کتابخانهٔ ملی تبریز، ۳۵۷۹

در فهرست تبریز (سیدیونسی، ۱۳۵۰، ص. ۲/ ۸۵۱) و سپس در فهرست فارسی (منزوی، ۱۳۵۳، ص. ۶/ ۴۳۴۱)، تاریخ کتابت نسخه را ۱۲۵۳ نوشته‌اند. دست‌نویس تبریز انجامه ندارد و فهرست‌نویسان این تاریخ را با استناد به یادداشت کتابدار (برگ ۱ ر و ۹ ر) افزوده‌اند. یادداشت‌ها به دست کاتب تحریر نشده و ممکن است در این تاریخ تنها به کتابخانه افزوده شده باشد. به هر روی، در پذیرش این تاریخ برای کتابت نسخه قطعیتی نیست.

### حیدرآباد پاکستان، گنجینهٔ تالپوران، ۱۰۳

تاریخ کتابت این نسخه ۲۱۳۲ هـ آمده است (صافی، ۱۳۸۳، ص. ۴۸). دسترس به این نسخه ممکن نیست. اما خطای چاپ را می‌توان نزدیک‌ترین احتمال برای درج این تاریخ در نظر گرفت؛ زیرا ۱۲۳۲ دور از ذهن نیست.

### ۲ـ۴. یادداشت برافزوده

یادداشت‌های برافزوده گاهی راهگشا و گاهی اسباب انحراف است.

### کتابخانهٔ ملی تبریز، ۳۵۷۹

یادداشتی در حاشیهٔ برگ پایانی نسخه وجود داشته که زدوده شده و تنها تاریخ ذی‌الحجهٔ ۱۲۲۹ مشهود است؛ اما به‌یقین نمی‌توان دربارهٔ آن داوری کرد و تنها می‌توان احتمال کتابت نسخه در پیش از این تاریخ را پیش کشید.

### تهران، مجلس، ۱۴۶۴۸

در آغاز نسخه، همچنان‌که در فهرست مجلس آمده (حسینی اشکوری، ۱۳۸۸، ص. ۴۱/ ۱۴۲)، یادداشتی دربارهٔ

انتقال به کتابخانه‌ای در سال ۱۲۳۶ ق. ثبت شده که بخشی از آن پاک شده ولی تاریخ برجاست. بنابراین، تاریخ کتابت این نسخه را باید پیش از سال ۱۲۳۶ دانست.

### تهران، ملک، ۵۹۹۸

در نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۵۹۹۸ در سه نگاره (برگ‌های ۳۱ پ، ۹۹ پ، ۱۵۳ پ) تاریخ ۱۲۵۹ در کنار امضای نقاش درج است که خودداری نایینی (۱۳۹۰، ص. ۵۶) پیش‌تر در بررسی نقاشی‌های این نسخه به آن اشاره کرده است. به هر روی، تاریخ کتابت این دست‌نویس را باید ۱۲۵۹ یا پیش از آن دانست.

### هند، سالار جنگ، ۵۸۲

در فهرست سالار جنگ در توصیف نسخه آمده است: نوشته‌شده به خط نستعلیق توسط ابوالقاسم موغال در اواخر شوال ۱۲۲۷ برای امیر مرادعلی‌خان تالپور (اشرف، ۱۹۶۹، ص. ۵/ ۳۳۰). از ظاهر عبارت چنین برمی‌آید که نسخه در ۱۲۲۷ ق. برای امیر مرادعلی‌خان نوشته شده است؛ اما پذیرش اینکه یک حاکم محلی در سند، سه سال پس از سرایش شاهنشاهنامه کتابت نسخه‌ای از این اثر را سفارش داده باشد تقریباً غیرممکن است. مهم‌تر اینکه امیر مرادعلی‌خان در سال ۱۲۴۳ ق. به حکومت رسیده و در سال ۱۲۲۷ ق. حکومت و دستگاهی نداشته و اساساً ضرورتی هم در کار نبوده تا امر به کتابت تاریخ افتخارات شاه ایران کند. به نظر می‌رسد که نسخه را فتحعلی‌شاه به حاکم تالپور اهدا کرده باشد. در ناسخ‌التواریخ ذیل حوادث سال ۱۲۴۶ ق. آمده است: «[فتحعلی‌شاه] نظرعلی‌خان قاجار قزوینی، نایب ایشیک‌آقاسی، را به سفارت سند مأمور ساخته و جامهٔ لایق با یک قبضه شمشیر برای خلعت امیر مرادعلی‌خان او را سپرد و در عشر آخر جمادی‌الاخره او را به‌اتفاق میرزا محمدعلی گسیل سند فرمود» (سپهر، ۱۳۷۷، ص. ۲/ ۵۲). دور از ذهن نیست که فتحعلی‌شاه نسخه‌ای به تاریخ ۱۲۲۷ ق. را همراه تحفه‌های دیگر به امیر مرادعلی‌خان تقدیم کرده باشد.

### ۲ـ۵. شمار نگاره‌ها

پانزده نسخهٔ شاهنشاهنامه مصور است. در برخی فهرست‌ها گاه به مصور بودن نسخه اشاره نشده و گاه نیز شمار نگاره‌ها به‌اشتباه درج شده است.

### کتابخانهٔ ملی، ۱۱۱۱

در فهرست معارف (جواهرکلام، ۱۳۱۴، ص. ۲/ ۱۶) و پیرو آن، در فهرست فارسی (منزوی، ۱۳۵۱، ص. ۴/ ۲۹۷۶)، شمار نگاره‌ها به‌درستی هشت مجلس ذکر شده است. در فهرست ملی، نسخه «دارای چند نقاشی» توصیف شده که «در زیر یکی آمده رقم کمترین محمدحسن افشار» (انوار، ۱۳۵۱، ص. ۳/ ۱۳۳). در فنخا (۲۲) به چند نقاشی اشاره شده، ولی در دنا (۱۷۹۷۴۵) از مصور بودن نسخه سخن نرفته است. همچنین، به‌خلاف آنچه در فهرست ملی آمده، نام نقاش (محمدحسن افشار) در سه برگ درج است (۳۱ پ، ۲۰۸ پ و ۳۳۰ ر). دیبا (۱۴۰۰، ص. ۱۵۷) پیش‌تر به امضای نقاش در سه تصویر اشاره کرده است.

### تهران، ملک، ۵۹۹۸

شمار تصاویر این نسخه در فهرست‌ها تفاوت دارد. در فهرست ملک دارای ۱۸ مجلس مینیاتور (افشار و دانش‌پژوه، ۱۳۶۱، ص. ۳ـ۱/ ۵۲۴) و در فهرست فارسی دارای ۲۸ مجلس تصویر توصیف شده است (منزوی، ۱۳۵۱، ص. ۴/ ۲۹۷۶). منزوی قید «رؤیت» را به کار برده، ولی در شمارش نگاره‌ها و برگ‌ها دچار اشتباه شده است. خودداری نایینی (۱۳۹۰، ص. ۵۶) با بررسی نقاشی‌های این نسخه و ذکر عنوان هریک، به‌درستی به عدد ۲۵ اشاره کرده است.[۸]

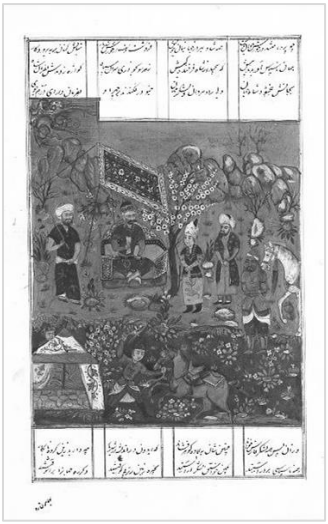
### تهران، مجلس، ۱۱۰۴

در یادداشت‌های این نسخه دو بار به تعداد تصاویر اشاره شده است: نخست در یکی از یادداشت‌های برگ ۱ ر و دیگر بار در انتهای نسخه در برگ ۴۳۷ پ. در چاپ نخست فهرست مجلس (ابن‌یوسف شیرازی، ۱۳۲۱، ص. ۳/ ۴۸۳) و چاپ ویراستهٔ آن (ابن‌یوسف شیرازی، ۱۳۵۳، ص. ۳/ ۳۵۱) و نیز فنخا (۲) به همین تعداد اشاره شده است. در فهرست فارسی «زرین و سه تصویر مجلس» آمده (منزوی، ۱۳۵۱، ص. ۴/ ۲۹۷۶) که به نظر می‌رسد در پی خطای حروف‌نگاری کلمهٔ «بیست» افتاده باشد. لونی و اقبالی (۱۳۹۶، ص. ۹)[۹] با اشاره به سهو در شمار نگاره‌ها، به‌درستی ۲۴ قطعه ذکر کرده‌اند. در فهرست مجلس شمارهٔ برگ تصاویر ذکر شده است که باید برگ ۱۴۷ پ را نیز افزود تا به عدد درست رسید.

### کتابخانهٔ ملی تبریز، ۳۵۷۹

در فهرست تبریز به مصور بودن نسخه اشاره نشده است (سیدیونسی، ۱۳۵۰، ص. ۲/ ۸۵۱)؛ ولی در برگ ۵۳ پ

تصویری از «آمدن نواب حسینقلی‌خان به رکاب شاهنشاه» دارد که خام‌دستانه نقاشی شده است. همچنین نه در تصویرسازی و نه در ترکیب و جای‌گذاری آن در متن، کمترین مشابهتی بین آن و نقاشی‌های دیگر نسخ شاهنشاهنامه دیده نمی‌شود.



تصویر ۱۰. تک‌نگارهٔ نسخه
(کتابخانهٔ ملی تبریز، شمارهٔ ۳۵۷۹، برگ ۵۳ پ)

### ۲ـ۶. شمار برگ و سطر

یکی از لغزش‌های رایج در فهرست‌نویسی، شمار برگ‌ها و سطرهای نسخه است که جز خطای چاپ، به دلایل گوناگونی رخ می‌دهد، نظیر احتساب برگ آزاد و صفحات سفید یا نادیده گرفتن آن‌ها، شمارش و شماره‌گذاری دستی اوراق، شمارش سطرها و خطای احتمالی چشم، تفاوت تعداد سطر در یک نسخه.[۱۰]

#### وین، کتابخانهٔ ملی، A.F.1

دیباچه و متن منظوم این دست‌نویس در پشت برگ‌های ۱ و ۹ کتابت شده و روی این دو برگ سفید است. فلوگل در توصیف نسخه، با پیش چشم داشتن دو صفحهٔ سفید و شمارش آن‌ها، شمارهٔ برگ آغازین بخش‌های چهارگانهٔ دیباچهٔ نشاط (سرآغاز و سه خطبهٔ فارسی، ترکی و عربی) را مشخص کرده است؛ ولی هنگام ضبط شمارهٔ برگ نگاره‌ها دچار اشتباه شده و در نتیجه، اوراق نگاره‌ها را با یک شماره کمتر ضبط کرده که با نسخه مطابقت نمی‌کند (Flugel, 1865, )

(p. 604). در نگاه نخست به نظر می‌رسد برگ آزاد را انداخته است. برگ‌شمار نسخه نیز نشان می‌دهد که ورق ۵ دو بار درج شده است. فهرست‌نگار جدید با آنکه به نکتهٔ اخیر اشاره کرده، ولی در تعیین شمارهٔ اوراق نگاره‌ها نوشتهٔ فلوگل را تکرار کرده است (Duda, 1983, p. 13).

### کتابخانهٔ ملی، ۲۳ و ۱۲۹

این دو مجلد در نشریه (بیانی، ۱۳۴۸، ص. ۶/ ۱۵۵) نسخه‌ای واحد با شمارهٔ ۲۸۲ و دارای ۲۷۵ صفحه توصیف شده و در فهرست فارسی (منزوی، ۱۳۵۱، ص. ۴/ ۲۹۷۷) هم تکرار شده است. نسخه در مجموع ۲۷۵۵ برگ دارد که در نگاه نخست بسیار نامأنوس به نظر می‌رسد. احتمال دارد هنگام حروف‌نگاری، با توجه به نامأنوس بودن عدد و تصور اینکه یکان آن تکرار اشتباه‌آمیز دهگان است، ۵ را ساقط کرده باشند.

### تهران، ملک، ۵۹۹۸

این دست‌نویس در فهرست ملک دارای ۴۳۷ برگ (افشار و دانش‌پژوه، ۱۳۶۱، ص. ۳ ـ۱/ ۵۲۴) و در فهرست فارسی، با قید رؤیت، دارای ۳۸۰ برگ توصیف شده است (منزوی، ۱۳۵۱، ص. ۴/ ۲۹۷۶). نسخه در اصل ۴۴۰ برگ دارد.

### تهران، مجلس، ۵۲۵۸

این نسخه ۴۱۰ برگ دارد؛ اما در هیچ‌یک از فهرست‌ها به تعداد اوراق آن اشاره نشده است.

### تهران، مجلس، ۱۴۶۴۸

این دست‌نویس ۴۲۶ برگ دارد که در فهرست مجلس دارای ۴۴۴ برگ توصیف شده است (حسینی اشکوری، ۱۳۸۸، ص. ۴۱/ ۱۴۲).

### کتابخانهٔ ملی، ۱۱۱۱

در فهرست معارف (جواهرکلام، ۱۳۱۴، ص. ۲/ ۱۶) و پیرو آن، در فهرست فارسی (منزوی، ۱۳۵۱، ص. ۴/ ۲۹۷۶) نسخه را دارای ۴۲۵ برگ دانسته‌اند؛ اما در فهرست ملی به‌درستی ۴۳۶ برگ آمده است (انوار، ۱۳۵۱، ص. ۳/ ۱۳۳ ـ۱۳۴). گذشته از این، در فهرست فارسی به ۱۵ سطر اشاره شده است. توصیف نسخه در فهرست معارف چنین است: «۴۲۵ ورق ۱۵ صفحه از آن‌ها محتوی دیباچه و...» که در فهرست فارسی «۱۵ صفحه» به «۱۵ س[طر]»

تبدیل شده است. آنچه مرسوم است ثبت تعداد برگ و سطر در پی هم است. این امر از یک سو و شتابزدگی از سوی دیگر، موجب شده منزوی پس از درج شمار اوراق، عدد بعدی را شمار سطر تصور کند.

### کتابخانهٔ ملی، ۱۵۶۳

در نشریه (بیانی، ۱۳۴۸، ص. ۶/ ۱۵۳) و فهرست فارسی (منزوی، ۱۳۵۱، ص. ۴/ ۲۹۷۷) نسخه دارای ۲۱ سطر و در فهرست ملی (انوار، ۱۳۵۲، ص. ۴/ ۵۷) و پیرو آن، در فنخا (۱۰) دارای ۲۳ سطر توصیف شده است. نسخه از آغاز تا برگ ۱۱۵ پ ۲۱ سطر دارد. از برگ ۱۱۶ ر تا ۱۱۸ پ بین ۲۳ تا ۲۵ سطر متغیر است که احتمال دارد تأثیر خستگی کاتب باشد. از برگ ۱۱۹ ر تا پایان نیز ۲۳ سطر دارد.

### کتابخانهٔ ملی، ۱۵۷۴

در فهرست ملی (انوار، ۱۳۵۲، ص. ۴/ ۶۶) و فنخا (۱۴) تعداد سطر ۳۵ آمده که ممکن است خطای حروف‌نگاری باشد. نسخه در اصل ۲۵ سطر دارد.

### کتابخانهٔ ملی، ۱۶۱۳

در فهرست ملی (انوار، ۱۳۵۲، ص. ۴/ ۹۷) و به‌تبع آن فنخا (۹) نسخه ۳۱سطری معرفی شده است؛ اما همچنان‌که در فهرست فارسی آمده است (منزوی، ۱۳۵۱، ص. ۴/ ۲۹۷۷)، ۲۳ سطر دارد.

### تهران، مجلس، ۱۱۰۴

با آنکه در چاپ نخست فهرست مجلس (ابن‌یوسف شیرازی، ۱۳۲۱، ص. ۳/ ۴۸۲) و ویراست آن (ابن‌یوسف شیرازی، ۱۳۵۳، ص. ۳/ ۳۵۱) و نیز فهرست فارسی (منزوی، ۱۳۵۱، ص. ۴/ ۲۹۷۶) آمده است «صفحه‌ای ۴۰ بیت»، در فنخا (۲) به ۴۰ سطر تبدیل شده است.

### کتابخانهٔ ملی تبریز، ۳۵۷۹

این نسخه در فهرست تبریز (سیدیونسی، ۱۳۵۰، ص. ۲/ ۸۵۱) و پیرو آن فهرست فارسی (منزوی، ۱۳۵۳، ص. ۶/ ۴۳۴۱) دارای ۴۰ سطر توصیف شده است؛ اما ۲۰ سطر دارد.

### ۳. نتیجه‌گیری

خطاهای نسخه‌شناسی در فهرست‌نگاری دست‌نویس‌های شاهنشاهنامه در دو ردهٔ کلی جای می‌گیرد: یکی فنی و چاپی که از مصادیق آن، درهم‌آمیختگی شماره یا مشخصات نسخه‌ها و اشتباه حروف‌نگاری در ضبط اعداد است. دیگر لغزش و اشتباهی که شماری از آن‌ها محصول شتابزدگی فهرست‌نگاران به‌ویژه در ضبط تاریخ و اعداد است و شماری دیگر ناشی از بدخوانی نام کاتبان. در شمارش نگاره، برگ و سطر چندین اشتباه روی داده است. اشتباه در تاریخ کتابت نیز به دلایلی همچون شتابزدگی، بی‌توجهی به انجامه و فهرست‌های پیشین و یا کم‌دقتی در عناصر نسخه‌شناسی رقم خورده است.

چشمگیرترین خطای نسخه‌شناسی تشخیص نام کاتب است. در دو نسخه بدخوانی دیده می‌شود که صورت درست هر دو را نگاشته‌ایم. در دو نسخهٔ دیگر نام کاتب از فهارس افتاده که هر دو را با اتکا به انجامه شناسایی کرده‌ایم. در میان کاتبان دست‌نویس‌های شاهنشاهنامه، نام نشاط اصفهانی بیش از همه تکرار شده است. دیباچه‌نگاری بر شاهنشاهنامه با امضای عبدالوهاب موسوی اصفهانی موجب شده فهرست‌نویسان وی را کاتب پنج نسخه معرفی کنند. حتی در پی لغزشی چشمگیر، وی را کاتب نسخه‌ای دانسته‌اند که پس از مرگش –که در سال ۱۲۴۴ ق. روی داده – کتابت شده است.

مطالعهٔ فهرست‌نگاری نسخ شاهنشاهنامه حکایت از آن دارد که فهرست‌های ایرانی، در سنجش با نمونه‌های اروپایی، اشتباهات پرشمار دارد که از خطای فنی چاپ و حروف‌نگاری تا سهو و لغزش فهرست‌نگاران را دربر می‌گیرد. در فهرست‌های مشترک، توصیف نسخه‌ها اغلب برگرفته از فهرست‌های اختصاصی است و بیشتر اشتباهات در آن‌ها صرفاً تکرار شده است؛ اما منشأ برخی سهو و لغزش‌ها را باید در خود آن‌ها جست. در فهرست‌های اختصاصی و منتخب نیز لغزش‌های گوناگون از هر دست به چشم می‌آید. از بین فهرست‌های ایرانی، فهرست معارف، ملی، سنا، مجلس، ملک، مشکوة، دهخدا و تبریز و در جز آن، فهرست منتخب دیبا، گنجینهٔ تالپوان و فهرست کهن و جدید وین ـ با آنکه گاه دربردارندهٔ توصیف تنها یک دست‌نویس شاهنشاهنامه بوده‌اند ـ دست‌کم یک اشتباه دارند. البته حجم کار فهرست‌نگاران ایرانی را نباید از نظر دور داشت. با وجود این، پیداست که جهد ایشان گاه به‌دقت مقرون نبوده است و بیش از هر چیز، ضرورت بازنگری و ویرایش فهرست‌ها را پیش می‌کشد.

## پی‌نوشت‌ها

۱. یکی از نسخه‌های محفوظ در کتابخانهٔ ملی ایران در دو مجلد کتابت شده است. از آن‌رو که هر مجلد جداگانه ثبت و فهرست شده (۲۳ و ۱۲۹)، در مجموع نسخ، آن را دو بار به شمار آورده‌ایم؛ اما در تمایز نسخه‌های کامل از ناقص، یک متن کامل دانسته‌ایم.

۲. در این مقاله، برای پرهیز از درازنویسی، عنوان فهرست‌ها را کوتاه کرده‌ایم. همچنین هنگام ارجاع به دو فهرست فنخا و دنا، به ذکر شمارهٔ ردیف بسنده کرده‌ایم.

۳. دفتر ششم نشریهٔ نسخه‌های خطی در سال ۱۳۴۸ چاپ شده و ممکن است مؤخر بر تاریخ انتشار فهرست کتابخانهٔ ملی (انوار، ۱۳۴۳) به نظر برسد؛ ولی فهرست‌نوشتهٔ بیانی در این دفتر دنبالهٔ فهرستی است که پیش‌تر در دفتر چهارم (۱۳۴۴، ص. ۴/ ۱۳۹) به چاپ رسیده و یادداشتی دارد که نشان می‌دهد فهرست در خردادماه ۱۳۲۱ تهیه شده است.

۴. کتابخانهٔ گنجینهٔ تالپوران خصوصی است. به گفتهٔ استاد عارف نوشاهی، متولیان آن در سند از اعیان و خاندانی حکومتی‌اند و دسترس به منابع آن تقریباً ناممکن است.

۵. دیبا مشخصات کتاب‌شناسی این فهرست خصوصی را چنین آورده است:

Fraser, M. (n.d.). *The Khayami Collection of Persian Art: A Concise Cataluge*, Vol. I.

۶. کتابدار از چنان مقام والایی برخوردار بوده که کتابداران کتابخانه‌های سلطنتی از میان دانشمندان، نویسندگان، فلاسفه و هنرمندان انتخاب می‌شدند. برای نمونه می‌توان به ابن‌سینا، مسعود سعد سلمان و کمال‌الدین بهزاد اشاره کرد (قاضیها، ۱۳۹۰، صص. ۴-۵).

۷. این نسخه در فهرست سنا به شمارهٔ ۵۸۷ ثبت شده است (دانش‌پژوه و علمی‌انوار، ۱۳۵۶، ص. ۱/ ۳۷۹)؛ ولی پیش‌تر در نشریه (دانش‌پژوه، ۱۳۵۳، ص. ۷/ ۶۵۸) و فهرست فارسی (منزوی، ۱۳۵۳، ص. ۶/ ۴۳۴۱) شمارهٔ ۵۸۸ درج شده است. نگاه گذرا به فهرست‌ها از تفکیک و جابه‌جایی برخی منابع حکایت می‌کند.

۸. آخرین نگارهٔ نسخه در برگ ۳۳۵ ر آمده که خودداری نایینی ۳۳۴ ر نوشته است.

۹. در این منبع دو اشتباه دیده می‌شود: یکی آنکه نسخهٔ ۱۱۰۴ مجلس با شمارهٔ ۱۵۲۳۴ معرفی شده که شمارهٔ ثبت در کتابخانه است. دیگر اینکه [میرزا موسی] منجم‌باشی بارها «لخباشی» ضبط شده است.

۱۰. با توجه به عوامل بروز چنین خطاهایی از یک سو و دسترس به تصویر اغلب نسخه‌ها و نه اصل آن‌ها از سوی دیگر، اختلافات جزئی فهرست‌ها با دست‌نویس‌ها را تا دو برگ نادیده گرفته‌ایم. همچنین، گاه دو فهرست اندازه‌های یک نسخه را به‌اختلاف ضبط کرده‌اند که بررسی آن‌ها به دو علت ممکن نشد: از سویی به اصل همهٔ نسخه‌ها دست نیافتیم و از سوی دیگر تصویربرداری نسخه‌ها، جز کتابخانهٔ مجلس، بدون خط‌کش و اندازه انجام می‌شود که نقص به شمار می‌آید و امید است در آینده اصلاح شود.

## کتاب‌نامه


ابن‌یوسف شیرازی، ض. (۱۳۲۱). فهرست کتابخانهٔ مجلس شورای ملی. جلد سوم: کتب خطی فارسی، چاپ اول، تهران: چاپخانهٔ مجلس شورای ملی.

ابن‌یوسف شیرازی، ض. (۱۳۵۳). فهرست کتابخانهٔ مجلس شورای ملی. جلد سوم: کتب خطی فارسی، ویراست عبدالحسین حائری، چاپ دوم، تهران: چاپخانهٔ مجلس شورای ملی.

اشرف، م. (۱۹۶۹). فهرست مشروح فارسی مخطوطات در سالار جنگ میوزیوم و کتب‌خانه، جلد پنجم، حیدرآباد: سری مسعود احمد رضوی.

افشار، ا.، و دانش‌پژوه، م. ت. (۱۳۶۱). فهرست کتاب‌های خطی کتابخانهٔ ملی ملک وابسته به آستان قدس. جلد سوم (بخش اول)، با همکاری محمدباقر حجتی و احمد منزوی، تهران: کتابخانهٔ ملی ملک.

انوار، ع. (۱۳۴۳). فهرست نسخ خطی کتابخانهٔ ملی. جلد اول: کتب فارسی از شمارهٔ ۱ تا ۵۰۰، چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.

انوار، ع. (۱۳۵۱). فهرست نسخ خطی کتابخانهٔ ملی. جلد سوم: کتب فارسی از شمارهٔ ۱۰۰۱ تا ۱۵۰۰، تهران: کتابخانهٔ ملی ایران.

انوار، ع. (۱۳۵۲). فهرست نسخ خطی کتابخانهٔ ملی. جلد چهارم: کتب فارسی از شمارهٔ ۱۵۰۱ تا ۲۰۰۰، تهران: کتابخانهٔ ملی ایران.

بیانی، م. (۱۳۴۴).فهرست قسمتی از کتاب‌های خطی فارسی کتابخانهٔ ملی تهران. نسخه‌های خطی: نشریهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، دفتر چهارم، زیر نظر محمدتقی دانش‌پژوه و ایرج افشار، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ص ۱۳۹-۲۸۱.

بیانی، م. (۱۳۴۸).دنبالهٔ فهرست کتاب‌های خطی کتابخانهٔ ملی تهران. نسخه‌های خطی: نشریهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، دفتر ششم، زیر نظر محمدتقی دانش‌پژوه و ایرج افشار، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ص ۱۱۹-۳۲۶.

جواهرکلام، ع. (۱۳۱۴). فهرست کتابخانهٔ عمومی معارف: کتب خطی و عکسی. جزء دوم، تهران: مطبعهٔ مهر.

حسینی اشکوری، س. ص. (۱۳۸۸). فهرست نسخه‌های خطی کتابخانه مجلس شورای اسلامی. جلد ۴۱، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

خودداری نایینی، س. (۱۳۹۰). شاهنشاهنامهٔ فتحعلی‌خان صبا نسخهٔ ۵۹۹۸ کتابخانهٔ ملک، شاهکاری از هنر دورهٔ قاجار. آینهٔ میراث، شمارهٔ ۴۸، ص ۴۷-۷۰.

دانش‌پژوه، م. ت. (۱۳۴۲). فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ سازمان لغت‌نامهٔ دهخدا. نسخه‌های خطی: نشریهٔ کتابخانهٔ

مرکزی دانشگاه تهران، دفتر سوم، زیر نظر محمدتقی دانش‌پژوه و ایرج افشار، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ص ۳۸۷-۴۲۶.

دانش‌پژوه، م. ت. (۱۳۵۳). فهرست نسخه‌های کتابخانهٔ مجلس سنا (دنباله). نسخه‌های خطی: نشریهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، دفتر هفتم، زیر نظر محمدتقی دانش‌پژوه و ایرج افشار، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ص ۵۶۹-۶۶۹.

دانش‌پژوه، م. ت.، و علمی‌انوار، ب. (۱۳۵۶). فهرست کتاب‌های خطی کتابخانهٔ مجلس سنا. جلد اول، تهران: چاپخانهٔ مجلس شورای ملی.

درایتی، م. (۱۳۹۰). فهرستگان نسخه‌های خطی ایران (فنخا). جلد ۲۱، تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.

درایتی، م. (۱۳۹۸). فهرستوارهٔ دست‌نوشت‌های ایران (دنا). جلد ۶، مشهد: انتشارات الجواد توس.

دیبا، ل. (۱۴۰۰). تهیه و توزیع نسخه‌هایی از شهنشاهنامه در عصر فتحعلی‌شاه قاجار. در نگارستان گمشده (مجموعه مقالات نقاشی و هنر عصر قاجار)، ترجمهٔ علیرضا بهارلو، تهران: انتشارات خط و طرح، ص ۱۲۹-۱۶۱.

سپهر، م. ت. (۱۳۷۷). ناسخ‌التواریخ، به اهتمام جمشید کیانفر، تهران: اساطیر.

سیدیونسی، م. (۱۳۵۰). فهرست کتابخانهٔ ملی تبریز. جلد دوم: کتب خطی اهدایی محمد نخجوانی شامل ۵۲۸ جلد، تبریز: انتشارات کتابخانهٔ ملی تبریز.

صافی، ق. (۱۳۸۳). گنجینهٔ خطی و هنری تالپوران. اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

صفری آق‌قلعه، ع. (۱۴۰۲). تصحیح متون: اصول و منابع. تهران: سمت.

طباطبایی بهبهانی، س. م. (۱۳۹۸). فهرست نسخه‌های خطی علی‌اکبر دهخدا. تهران: مرکز بین‌المللی آموزش زبان فارسی دانشگاه تهران، مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا؛ قم: نشر مورخ.

علی‌خان بهادر، م.ع. (۱۳۴۶ هـ). فهرست کتب عربی، فارسی و اردو مخزونهٔ کتب‌خانهٔ آصفیهٔ سرکار عالی من ابتدای ۱۳۳۱هـ لغایت ۱۳۴۳هـ. جلد سوم، حیدرآباد دکن: دارالطبع جامعهٔ عثمانیهٔ سرکار عالی.

قاضی‌ها، ف. (۱۳۹۰). اسنادی از تاراج کتابخانهٔ سلطنتی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران.

لونی، م.، و اقبالی، پ. (۱۳۹۶). بررسی نسخهٔ مصور شاهنشاهنامه موجود در کتابخانهٔ مجلس و شناسایی تصویرگر آن. فصلنامهٔ نگره، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۴۳، ص ۵-۱۷.

محقق، م. (۱۳۴۰). منتخبی از کتاب‌های فارسی خطی کتابخانهٔ ملی فرهنگ. نسخه‌های خطی: نشریهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، دفتر نخستین، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ص ۵۱-۶۱.

منزوی، ا. (۱۳۵۱). فهرست نسخه‌های خطی فارسی. جلد چهارم، تهران: چاپخانهٔ تهران.

منزوی، ا. (۱۳۵۳). فهرست نسخه‌های خطی فارسی. جلد ششم، تهران: چاپخانهٔ تهران.

منزوی، ع. ن. (۱۳۳۲). فهرست کتابخانهٔ اهدایی آقای سید محمد مشکوة به کتابخانهٔ دانشگاه تهران. جلد دوم: کتاب ادبی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

هدایت، ر. (۱۳۸۲). مجمع‌الفصحا. جلد دوم بخش سوم، به کوشش مظاهر مصفا، تهران: امیرکبیر.

**دست‌نویس‌ها**

صبا، ف. شاهنشاهنامه، اتریش، کتابخانهٔ ملی وین، شمارهٔ A.F.1.

صبا، ف. شاهنشاهنامه، تبریز، کتابخانهٔ ملی، شمارهٔ ۳۵۷۹.

صبا، ف. شاهنشاهنامه، تهران، کتابخانه و موزهٔ ملی ملک، شمارهٔ ۵۹۹۸.

صبا، ف. شاهنشاهنامه، تهران، کتابخانهٔ دانشگاه تهران، شمارهٔ ۱۰۳، تاریخ کتابت: ۱۲۲۷ ق.

صبا، ف. شاهنشاهنامه، تهران، کتابخانهٔ مجلس، شمارهٔ ۱۱۰۴؛ شمارهٔ ۱۴۶۴۸؛ شمارهٔ ۵۲۵۸؛ شمارهٔ ۵۸۷ سنا.

صبا، ف. شاهنشاهنامه، تهران، کتابخانهٔ ملی ایران، شمارهٔ ۱۱۱۱، تاریخ کتابت: ۱۲۳۲ ق؛ شمارهٔ ۱۲۹؛ شمارهٔ ۲۳؛ شمارهٔ ۱۵۶۳؛ شمارهٔ ۱۵۷۴؛ شمارهٔ ۱۶۱۳.

صبا، ف. شاهنشاهنامه، تهران، مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا، شمارهٔ ۲۱۰.

Bergel, U. A. (1972). *Persidskaya Literatura: Bio-bibliograficheskii obzor* [Russian translation and expansion of C. A. Storey, Persian Literature]. Vol. II, Moscow: Central Department of Oriental Literature.

Duda, D. (1983). *Islamische Handschriften I Persische Handschriften*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse.

Flugel, G. (1865). *Die arabischen, persischen und türkischen Handschriften der Kaiserlich-Königlichen Hofbibliothek zu Wien*. Wien: k. k. Hof-und Staatsdruckerei.

*In the Name of God*

## *Table of Contents*


| | |
|---|---|
| ***"Mirror within the Mirror of Meaning" Exploring the Semantic Evolution of the Word "Mirror" from Classical to Contemporary Persian Poetry (with a focus on the Poetry of Forough Farrokhzad and Ahmad Shamlou)***<br>*Reihaneh Vaez Shahrestani, Mohammad Jafar Yahaghi* | **1-30** |
| ***Muḥammad -ʿĀrif Bukhārāʾī and the Need for a New Critical Edition of His Majmaʾ al-Fuẓalāʾ Tazkira: A Critical Study***<br>*Hadi Bidaki* | **31-50** |
| ***The Poetry of Claimants and the Colleagues (a Study of the dispute between hāfez and Azod Sarrāf)***<br>*AmirAfshin Farhadian* | **51-82** |
| ***Narrating Crisis and the Reconstruction of Collective Feeling in Ṣoḥbat-e Sang va Sabū: A Study Based on Raymond Williams's Theory***<br>*Narges Oskouie* | **83-107** |
| ***Reconstructing Shams-i Tabrizi's Hermeneutical Theory through an Examination of His Views on the Necessity of Interpretation***<br>*Mostafa Jalili Taghavian* | **109-130** |
| ***A Report on Codicological Errors in the Cataloguing of Manuscripts of Shahanshahname by Saba***<br>*Mostafa Ghahremani Arshad* | **131-156** |

**Vol. 59, Issue 1**

**Spring 2026**

**License Holder: Ferdowsi University of Mashhad**

Managing Director:
**Abdollah Radmard**
(Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Iran)

Editor-in-chief:
**Mahmood Fotoohi Rudmajani**
(Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Iran)

**Editorial Board**:

**Dr. Mohammad Jafar Yahaghi** (Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Iran)
**Dr. Taghi Pournamdarian** (Professor of Persian Language and Literature, Tehran Humanities Research Institute, Iran)
**Dr. Ali Ashraf Sadeghi** (Professor of Linguistics, University of Tehran, Iran)
**Dr. Seyed Mahdi Zarghani** (Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Iran)
**Dr. Seed Bozorg Bigdeli** (Professor of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Iran)
**Dr. Mahdokht Pourkhaleghi** (Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Iran)
**Dr. Mohammad Taghavi** (Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Iran)
**Dr. Habib-allah Abbasi** (Professor of Persian Language and Literature, Kharazmi University, Iran.)
**Dr. Abolghasem Ghavam** (Associate Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Iran)
**Dr. Alireza Nikouei** (Associate Professor of Persian Language and Literature, Guilan University, Iran)
**Dr. Hashem Sadeghi Mohsenabad** (Associate Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Iran)
**Dr. Shima Ebrahimi** (Associate Professor of Persian Language Teaching, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran)
**Dr. Ali Güzelyüz** (Persian Literature Istanbul University, Turkey)
**Dr. Daniela Meneghini** (Persian Literature University of Venice, Italy.)
**Dr. Claus Valling Pedersen** (Associate Professo of Iranian Studies, University of Copenhagen, Denmark)

**Assistant Editor:** Dr. Hashem Sadeghi Mohsenabad
**Executive Coordinator:** Maryam Khoshbayan
**Proofreading:** Dr. Javad Mizban
**English Editors:** Mina Ravansalar
**Cover Design:** Farid Yahaghi
**Typesetting:** Mohammad Karimi Torqabeh
**Address:** Faculty of Letters & Humanities, Ferdowsi University Campus, Azadi Sq., Mashhad, Iran
Post code: 9177948883
Tel: +98 (051) 38806727 Fax: +98 (051) 38796826
E-mail: jll@.um.ac.ir Website: http:jls.um.ac.ir

*Vol 59, No. 1, Spring 2026*

***"Mirror within the Mirror of Meaning" Exploring the Semantic Evolution of the Word "Mirror" from Classical to Contemporary Persian Poetry (with a focus on the Poetry of Forough Farrokhzad and Ahmad Shamlou)*** — *Reihaneh Vaez Shahrestani, Mohammad Jafar Yahaghi*

***Muḥammad -ʿĀrif Bukhārāʾī and the Need for a New Critical Edition of His Majmaʾ al-Fuẓalāʾ Tazkira: A Critical Study*** — *Hadi Bidaki*

***The Poetry of Claimants and the Colleagues (a Study of the dispute between hāfez and Azod Sarrāf)*** — *AmirAfshin Farhadian*

***Narrating Crisis and the Reconstruction of Collective Feeling in Ṣoḥbat-e Sang va Sabū: A Study Based on Raymond Williams's Theory*** — *Narges Oskouie*

***Reconstructing Shams-i Tabrizi's Hermeneutical Theory through an Examination of His Views on the Necessity of Interpretation*** — *Mostafa Jalili Taghavian*

***A Report on Codicological Errors in the Cataloguing of Manuscripts of Shahanshahname by Saba*** — *Mostafa Ghahremani Arshad*

New
232
LITERARY STUDIES
Ferdowsi University of Mashhad
Vol 59, No. 1, Spring 2026

Print ISSN: 3060-8171 ∴ Online ISSN: 2783-252X

***"Mirror within the Mirror of Meaning" Exploring the Semantic Evolution of the Word "Mirror" from Classical to Contemporary Persian Poetry (with a focus on the Poetry of Forough Farrokhzad and Ahmad Shamlou)*** — *Reihaneh Vaez Shahrestani, Mohammad Jafar Yahaghi*

***Muḥammad -ʿĀrif Bukhārāʾī and the Need for a New Critical Edition of His Majmaʾ al-Fuẓalāʾ Tazkira: A Critical Study*** — *Hadi Bidaki*

***The Poetry of Claimants and the Colleagues (a Study of the dispute between hāfez and Azod Sarrāf)*** — *AmirAfshin Farhadian*

***Narrating Crisis and the Reconstruction of Collective Feeling in Ṣoḥbat-e Sang va Sabū: A Study Based on Raymond Williams's Theory*** — *Narges Oskouie*

***Reconstructing Shams-i Tabrizi's Hermeneutical Theory through an Examination of His Views on the Necessity of Interpretation*** — *Mostafa Jalili Taghavian*

***A Report on Codicological Errors in the Cataloguing of Manuscripts of Shahanshahname by Saba*** — *Mostafa Ghahremani Arshad*