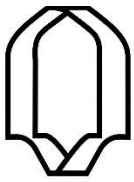
بسم الله الرحمن الرحیم



دانشگاه یزد
گروه زبان و ادبیّات فارسی

فصلنامهٔ علمی

کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

سال بیست و سوم، شمارهٔ ۵۵
زمستان ۱۴۰۱

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

سال بیست و سوم، شمارهٔ ۵۵، زمستان ۱۴۰۱

صاحب امتیاز: دانشگاه یزد

مدیر مسئول: دکتر محمّدکاظم کهدویی

سردبیر: دکتر مهدی ملک‌ثابت

مدیر داخلی: دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی

ویرایش:

بخش فارسی: دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش

بخش انگلیسی: احمدرضا اسلامی‌زاده

امور رایانه: علی‌محمّد قائمی‌نیا

اجرای طرح روی جلد: نیلوفر قدیر

ناظر چاپ: انتشارات دانشگاه یزد

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: قم، نشر هم‌میهن

شمارگان: ۱۰۰ نسخه

شاپا چاپی: ۲۶۴۵-۴۵۳X

پردیس علوم انسانی و اجتماعی

گروه زبان و ادبیّات فارسی

اعضای هیأت تحریریه «به ترتیب حروف الفبا»

دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش: استادیار دانشگاه یزد

دکتر نصرالله امامی: استاد دانشگاه شهید چمران اهواز

دکتر محمّدصادق بصیری: استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان

دکتر مهین پناهی: استاد دانشگاه الزهرا(س)

دکتر جلیل تجلیل: استاد دانشگاه تهران

دکتر یدالله جلالی‌پندری: استاد دانشگاه یزد

دکتر احمد خاتمی: استاد دانشگاه شهید بهشتی

دکتر علیم‌اشرف خان: استاد دانشگاه دهلی

دکتر اصغر دادبه: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی

دکتر حکیمه دبیران: استاد دانشگاه خوارزمی

دکتر کوروش صفوی: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی

دکتر محمّد غلامرضایی: استاد دانشگاه شهید بهشتی

دکتر میرجلال‌الدّین کزازی: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی

دکتر محمّدکاظم کهدویی: استاد دانشگاه یزد

دکتر مهدی ملک‌ثابت: استاد دانشگاه یزد

دکتر محمّدرضا نجّاریان: استاد دانشگاه یزد

دکتر نادر نصیری‌مقدّم: استاد دانشگاه سوربن فرانسه

کاوش‌نامه در سایت مجلات علمی ایران

به آگاهی خوانندگان گرامی می‌رساند چکیده، کلیدواژه و خلاصه مقالات کاوش‌نامه در سایت مجلات ایران به نشانی الکترونیکی **www.magiran.com** قابل مشاهده، استفاده و خریداری است.

کاوش‌نامه در پایگاه اطّلاعاتی نشریات علمی معتبر(ISC)

مرکز منطقه‌ای اطّلاع‌رسانی علوم و فناوری، پایگاه اطّلاعاتی نشریات علمی معتبر(**ISC**) را تأسیس کرده است. در این پایگاه، نشریات معتبر با توجّه به میزان ارجاعی که به مقالات آنها می‌شود، رتبه‌بندی شده و براساس ضریب تأثیر (**Impact Factor**) تنظیم می‌شوند. فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه برای مراجعه و استناد پژوهشگران عضو این پایگاه قابل دسترسی و استناد است. نشانی پایگاه: **www.srlst.com**

ضمناً کاوش‌نامه در پایگاه علمی جهاد دانشگاهی(**SID**) نیز نمایه می‌شود.

نمایه شدن فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه

در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام(ISC) و دریافت ضریب تأثیر(IF):

براساس نامهٔ مدیر محترم امور پژوهشی مرکز منطقه‌ای اطّلاع‌رسانی علوم و فناوری، فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام(**ISC**) نمایه می‌شود و از پایگاه مزبور موفق به دریافت ضریب تأثیر(**IF**) شده است.

فصلنامهٔ «کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات» براساس نامهٔ ۳/۵۲۵۷ مورخ ۱۳۸۶/۶/۲۶ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور حائز درجهٔ علمی- پژوهشی گردیده است و به موجب نامهٔ شمارهٔ ۳/۶۷۴۹ مورخ ۱۳۸۶/۸/۱۳ کمیسیون مزبور، مقالات مندرج در شماره‌های ۱۱، ۱۲ و ۱۳ کاوش‌نامه نیز دارای امتیاز علمی‌پژوهشی است.

*نشانی دفتر فصلنامه: یزد، صفائیه، خیابان پژوهش، دانشگاه یزد، ساختمان استقلال، پردیس علوم انسانی و اجتماعی، دفتر مجلّهٔ علمی دانشگاه یزد، اتاق ۲۰۳، کدپستی: ۱۳۱۴۹-۸۹۱۵۸.

تلفاکس: ۰۳۵-۳۱۲۳۴۱۲۸ ایمیل:kavoshnameh@yazd.ac.ir

همکاران علمی این شماره:

دکتر فرزانه اعظم‌لطفی (استادیار دانشگاه تهران)، دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر فرزام حقیقی (استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)، دکتر مهدی حیدری (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر محمد خدادادی (دانشیار دانشگاه یزد)، علیرضا دهقان‌زاده‌بافقی (دانشجوی دکتری دانشگاه یزد)، دکتر نفیسه رئیسی (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر محمّدرضا صرفی (استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان)، دکتر محمدکاظم کهدویی (استاد دانشگاه یزد)، دکتر مهدی ملک‌ثابت (استاد دانشگاه یزد)، دکتر محمّدرضا نجاریان (استاد دانشگاه یزد)

خطّ مشی فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

این فصلنامه مقالاتی را که دارای اصالت و نوآوری (Original Research) باشد، روش تحقیق علمی را رعایت کرده و از منابع معتبر و اصلی استفاده کرده باشد، خواهد پذیرفت. با توجّه به خطّ مشی فصلنامه، مقاله باید درحوزهٔ مباحث مربوط به زبان و ادبیّات فارسی باشد؛ از اینرو کاوش‌نامه از پذیرفتن مقاله با موضوع زبان‌های عربی و انگلیسی معذور است.

پیش از ارسال مقاله به نکات زیر توجّه فرمایید:

• مقالات صرفاً به صورت الکترونیک و از طریق نشانی ذیل ارسال شوند:

http://kavoshnameh.yazd.ac.ir

• مقالهٔ ارسال شده در نشریهٔ دیگری چاپ نشده و همزمان برای نشریات دیگر ارسال نشده و یا در همایش‌ها عرضه نشده باشد.

• زبان رسمی مجلّه فارسی و ارائهٔ چکیدهٔ انگلیسی و همچنین ترجمهٔ فهرست منابع به زبان انگلیسی الزامی است.

• حجم مقاله باید بین ۵۰۰۰ تا ۸۰۰۰ کلمه باشد و مجلّه از پذیرش مقالات بیش از ۸۰۰۰ کلمه معذور است.

• ثبت اسامی تمامی نویسندگان (در مواردی که مقاله بیش از یک نویسنده دارد) در سایت نشریه الزامی است.

• رسم‌الخطّ مقاله، براساس دستور خطّ فرهنگستان زبان و ادب فارسی تنظیم شده باشد. رعایت نیم‌فاصله در نوشتن واژه‌ها و ترکیبات الزامی است.

• نشریه در اصلاح مقالاتی که نیاز به ویرایش داشته باشند، آزاد است.

• مقالات مستخرج از پایان‌نامهٔ تحصیلی و یا مقالاتی که با همکاری اعضای هیأت علمی دانشگاه‌ها ارسال می‌گردد باید:

الف) همراه با نامهٔ تأیید استاد راهنما یا همکار عضو هیأت علمی باشد.

ب) نام استاد/ استادان راهنما یا همکار/ همکاران عضو هیأت علمی بعد از نام نویسندهٔ مسئول مقاله ذکر شود.

• مسئولیّت صحّت علمی مطالب مندرج در مقاله بر عهدهٔ نویسنده/نویسندگان آن است.

• در صورت عدم رعایت اصول اخلاقی نشر و موارد مصداق تخلّف علمی مانند ارسال همزمان به نشریات دیگر یا کپی‌برداری، بسته به مورد، در سه سطح و روش برخورد خواهد شد:

الف) تذکّر کتبی به نویسندهٔ مسئول مقاله؛
ب) محرومیّت از بررسی مقالات دیگر ارسال شده به فصلنامه به مدّت مشخّص؛
ج) اطّلاع به سازمان متبوع نویسندهٔ مسئول مقاله.

• چاپ مقاله، منوط به تأیید نهایی هیأت تحریریّه است.
• پذیرش مقاله برای چاپ، پس از تأیید هیأت داوران، به اطّلاع نویسنده خواهد رسید.
• بررسی مقالات در این نشریه منوط به پرداخت هزینه است. با عنایت به مفاد «آیین نامه تعیین هزینهٔ پردازش مقاله در نشریات علمی دسترسی باز» (مصوّب ۰۱/۰۲/۱٤۰۰ توسط وزارت عتف) به استناد صورتجلسهٔ شمارهٔ ٦۷٦ هیأت رئیسهٔ دانشگاه یزد (مورّخ ۲۸/۰۲/۱٤۰۰) هزینهٔ مصوّب پردازش مقاله در نشریه ٤۰۰۰۰۰ تومان است. نویسندگان باید در زمان پذیرش مقاله مبلغ ۲۰۰۰۰۰تومان و قبل از انتشار رسمی مقاله نیز مبلغ ۲۰۰۰۰۰ تومان واریز نمایند.
• چنانچه مقاله‌ای فاقد هر یک از موارد ذکرشده در خطّ مشی کاوش‌نامه باشد، از روند بررسی خارج می‌شود.

شیوه‌نامهٔ حروف‌نگاری مقالات:

مقاله با قلم لوتوس۱۳ برروی کاغذ A4 با گذاشتن دو سانتیمتر حاشیهٔ اضافی در اطراف و در محیط ورد ۲۰۰۷یا ۲۰۰۳ (word 2007-2003) به بالا حروف‌نگاری شود.

مقالات ارسال شده باید دارای بخش‌های زیر باشد:

۱ـ عنوان
۲ـ نام نویسنده یا نویسندگان در زیر عنوان، سمت چپ، در صدر چکیده نوشته شود و نام نویسندهٔ عهده‌دار مکاتبات با ستاره مشخّص شود و در زیرنویس، مرتبهٔ علمی و نام دانشگاه یا مؤسّسهٔ مربوط به هر یک از نویسندگان به ترتیب ذکر شود (نوشتن نام نویسندگان در صدر مقاله فقط پس از پذیرش مقاله و در فایل‌های نهایی آمادهٔ چاپ ضروری است و ذکر نام نویسندگان در ابتدای ثبت مقاله، مانع ارسال مقالات به داوری خواهد شد).
۳ـ چکیده (بین ۱۵۰ تا ۲۵۰ کلمه)
٤ـ واژه‌های کلیدی (بین ۳ تا ۵ واژه) واژه‌های کلیدی مورد نظر با علامت ویرگول (،) از هم جدا شوند.
۵ـ مقدّمه (دربردارندهٔ بیان مسأله، سابقهٔ تحقیق، اهداف و ضرورت بحث باشد)
٦ـ بحث و بررسی
۷ـ نتیجه‌گیری

۸ـ یادداشت‌ها: شامل پیوست‌ها ، ضمائم، پی‌نوشت‌ها و به طور کلّی مطالبی است که جزو اصل مقاله نیست، امّا در ایضاح موضوع نوشته، ضروری و مناسب به نظر می‌رسد. یادداشت‌ها در انتهای مقاله (قبل از فهرست منابع) قرار می‌گیرد (با قلم اندازهٔ ۱۰ تایپ شود).

۹ـ فهرست منابع

فهرست منابع به شیوهٔ زیر تنظیم شود:

الف) کتاب‌ها

نام خانوادگی، نام(تاریخ انتشار داخل پرانتز)، نام کتاب، نام مترجم یا مصحّح، نوبت چاپ(دوم به بعد)، محلّ نشر، نام ناشر.

مثال: زرّین‌کوب، عبدالحسین(۱۳٦۲)، ارزش میراث صوفیّه، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

ب) مقالات مندرج در مجلاّت

نام خانوادگی، نام(تاریخ انتشار داخل پرانتز)، «عنوان مقاله داخل گیومه»، نام مجلّه، دوره و شمارهٔ مجلّه، صفحهٔ آغاز و پایان مقاله:

ابراهیمی دینانی، آرزو(۱۳۹۳)، «کمال در مشرب عرفانی عزیزالدّین نسفی»، کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲۷، صص۱٤٦ ـ ۱۰۳.

ج) مقالهٔ مندرج در مجموعه مقالات یا دانشنامه‌ها

نام خانوادگی، نام(نویسنده/ نویسندگان)(تاریخ انتشار)، «عنوان مقاله داخل گیومه»، عنوان کتاب، نام گردآورنده یا سر ویراستار، محلّ نشر: نام ناشر، جلد، صفحهٔ آغاز و پایان مقاله:

نوش‌آبادی، تاج‌الدّین(۱۳۸۱)، «کاویان»، دانشنامهٔ ادب فارسی، به سرپرستی حسن انوشه، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، جلد۳، ص۸۲۰.

د) سایت‌های اینترنتی

نام خانوادگی، نام نویسنده(تاریخ درج شده در سرآغاز مقاله و یا تاریخ رؤیت)، «عنوان موضوع یا مقاله داخل گیومه»، نام و آدرس سایت اینترنتی.

هـ) لوح فشرده

نام خانوادگی، نام، سال انتشار(درون پرانتز)، عنوان، نام لوح فشرده، محلّ نشر، نام ناشر.

یادآوری:

- اسامی خاص و اصطلاحات لاتین و ترکیبات خارجی بلافاصله پس از فارسیِ آن داخل پرانتز در متن مقاله ذکر شود.
- جدول‌های بزرگ در صفحات جداگانه تنظیم شود.

فهرست مطالب

عنوان صفحه

ارزیابی ترجمهٔ بنگالی شاهنامهٔ فردوسی از منیرالدّین یوسف ۹
دکتر محمّد احسن الهادی، تنجینه بنت نور
شگردهای ایهام اصطلاحات موسیقی در اشعار عصّار تبریزی و مقایسهٔ آن با نظامی و حافظ .. ۲۹
ناصر بهرامی، دکتر علیرضا مظفّری، دکتر عبدالناصر نظریانی
تحلیل سبک‌شناختی نشان‌دارهای ایدئولوژیک در همایون‌نامهٔ عبدالرّزّاق دُنبلی ٦۳
الهام مظفّری‌ساغند، دکتر فرزاد قائمی
رده‌بندی فرمالیستی آیرونی در داستان‌های کودک ۹۵
میرحسین زنجانبر
بررسی و تحلیل غزل فاضل نظری، مطابق الگوی انسجام متن هالیدی و حسن ۱۳۳
سیّدمهدی موسوی‌نیا، دکتر زیبا قلاوندی
معرّفی تـحفـةالغیب محمودبن حسین مشهدی؛ رساله‌ای در تصوّف از اوایل قرن دهم ۱٦۳
دکتر عبدالرّسول فروتن، دکتر مرضیه مسیحی‌پور
Abstract.....3

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی
سال بیست و سوم، زمستان ۱٤۰۱، شمارهٔ ۵۵، صفحات ۲۷-۹
DOI: 10.29252/KAVOSH.2022.18181.3216
DOR: 20.1001.1.2645453.1401.23.55.1.2

ارزیابی ترجمهٔ بنگالی شاهنامهٔ فردوسی از منیرالدّین یوسف*
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر محمّداحسن الهادی
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه داکا
تنجینه بنت نور[۱]
محقّق پیش دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه داکا

چکیده

شاهنامهٔ فردوسی یکی از بزرگ‌ترین حماسه‌های جهان است که در سرزمین ایران، حدود هزار سال پیش به زبان فارسی سروده شده و همچنان یکی از بزرگ‌ترین متن‌های حماسی دنیا به شمار می‌رود.

تعداد کمی از آثار ادبی جهان به اندازهٔ شاهکاری چون شاهنامهٔ فردوسی، مورد توجه مردم جهان قرار گرفته‌اند. این شاهکار عظیم تا کنون به بیش از سی و پنج زبان جهان ترجمه شده است. منیرالدّین یوسف (۱۹۱۹-۱۹۸۷م.)، مصنّف ادبیات جدید بنگالی و مترجم مشهور بنگلادش، متن کامل شاهنامه را در شش جلد، به زبان بنگالی ترجمه کرده است. نکتهٔ قابل توجه این که یوسف، بسیار مراقب بوده تا وزن شعری شاهنامهٔ اصلی را در ترجمهٔ خود حفظ کند؛ یعنی این یک نثر معمولی نیست، بلکه وزن *شعر آزاد* در ترجمهٔ هر سطر از این حماسهٔ عظیم وجود دارد. یوسف حتی توضیحات مربوط به اسامی شخصیت‌ها را به درستی ترجمه کرده است. شخصیت‌های معروفی مانند *رستم* و *سهراب* نیز در ترجمهٔ او به خوبی مورد توجه قرار گرفته‌اند. با خواندن این متن ترجمه شدهٔ شاهنامه، به نظر می‌رسد که ما شعر یک شاعر حماسی بنگالی را می‌خوانیم. گرچه شاهنامهٔ فردوسی به زبان‌های گوناگون جهان ترجمه شده، اما کار منیرالدّین یوسف نمونهٔ بارز یکی از بهترین ترجمه‌های شاهنامهٔ فردسی در جهان شمرده می‌شود. هدف از این نوشتار، معرّفی منیرالدّین یوسف، ادیب و مترجم بنگالی، و بررسی عملکرد او در ترجمهٔ شاهنامهٔ فردوسی است.

واژه‌های کلیدی: ادبیّات بنگالی، منیرالدّین یوسف، حماسه، شاهنامه، فردوسی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۰/۱۲/۱۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۱/۰٦/۱٤
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: tanjinabnur88@gmail.com

۱- مقدّمه

شـاهنامهٔ فردوسـی (۹٤۰-۱۰۲۰م.) نه تنها بزرگ‌ترین و پرمایه‌ترین حماسـهٔ ملّت ایران اسـت، بلکه مهم‌ترین سـند عظمت زبان فارسی و رونق فرهنگ و تمدّن ایران باستان و گنجینهٔ ادبـــیات فارسی به شمار می‌رود. اگرچه شاهنامهٔ حکیم فردوسی، نماد باورهای ایرانی اسـت، اما با مطالعهٔ آن، می‌توان با اساطیر، جغرافیا، تاریخ، فلسفه، ادبیات، زبان و هنر سـرزمین کهن ایران نیز آشـنا شـد. در عصـر حاضـر، تأثیر این شاهنامه به سرزمین ایران محدود نمی‌شـود بلکه رونق این حماسـهٔ ملی ایران در سـراسر جهان انتشار یافته است.

شـاهنامهٔ فردوسـی در حقیقت، تصـویر باشکوه ایران و ایرانیان است که در سراسر جهان، مورد توجه قرار گرفته اسـت. خوشـبختانه، مجموع این اثر در سرزمین بنگلادش به زبان بنگلا ترجمه و منتشـر شده است. اولین کسی که همهٔ شاهنامه را به زبان بنگالی ترجمـه کرد و بـه خوانندگان بنگالی تحویل داد، نابغهٔ بی‌نظیر ادبیات بنگالی، منیرالدّین یوســـف (۱۹۱۹-۱۹۸۷ م.) بود (Rahman, 2015). هـدف این مقـالـه، معرّفی این پژوهشـــگر فارســـی‌دان بنگلادش و ارائه مهارت‌های واژه‌یابی وی با ارائه ارزیابی ادبی ترجمهٔ شاهنامهٔ او به محققان و خوانندگان فارسی‌زبان است.

شاهنامهٔ فردوسی

فردوسـی (۹٤۰-۱۰۲۰ م.) در سـال ۳۷۰ هجری (گردیزی، ۱۳٦۳: ۳۷) یا ۳۷۱ (صـفا، ۱۳٤۹: ٤٦۰) به نظم در آوردن شـــاهنامه را آغاز کرد. در شـــروع این کار یکی از امرای طبس به نام حسـن قبیته او را بسیار حمایت و تشویق کرد (نظامی‌عروضی، ۱۳۲۷: ٤۸). اما حدود ۱۰ سال بعد، فردوسی فقیر شده و فرزندش را نیز از دست داده بود.

چنانکه می‌گوید:

اَلا ای برآورده چرخ بلند چه داری به پیری مرا مستمند
(فردوسی، ۱۳٤۷: ۱۲۸۸)

به جای عنانم عصا داد سال پراکنده شد مال و برگشت حال
(همان: ۳٦۵)

از همان وقت او در فکر آشنایی با پادشاهی بزرگ بود که شاهنامهٔ خود را به نام ایشان تقدیم کند. سرانجام، تصمیم گرفت که کتاب خود را به سلطان محمود غزنوی (۹۷۱-۱۰۳۰ م.) تقدیم کند. سلطان محمود به فردوسی وعده داد که برای هر بیت شاهنامه فردوسی را یک دینار طلایی بدهد. فردوسی، شاهنامه را درمدت ۲۵ تا ۳۵ سال، و حدود سال ٤۰۱ یا ٤۰۲ هجری هجری خورشیدی به پایان بُرد که بین پنجاه هزار تا شصت هزار بیت داشت. سپس آن را در شش یا هفت جلد برای سلطان محمود فرستاد (سمرقندی، ۱۳۲۷: ٤۸). خود گوید:

ز هجرت شده پنج هشتاد بار به نام جهان داور کردگار
(همان: ۲۱٦۱)

به گفتهٔ خود فردوسی، سلطان محمود به شاهنامه نگاه هم نکرد و جایزه را که فردوسی منتظر آن بود، برایش نفرستاد؛ بلکه به جای دینار طلا، بیست هزار درهم نقره به فردوسی داد. بر اساس روایتی مشهور، سال‌ها پس از این ماجرا، سلطان محمود به هند حمله کرد و در آنجا قلعه‌ای را محاصره کرد، به وزیرش گفت که نمی‌دانم چه پاسخی از درون قلعه خواهد آمد. و وزیر این بیت از شاهنامه را برای او خواند:

اگر جز بکام من آید جواب من و گرز و میدان افراسیاب
(همان: ۷۹۵)

سلطان پرسید این بیت از کیست که در آن، روح مردانگی وجود دارد؟ وزیر گفت که این متعلّق به فردوسی است. محمود ناراحت شد و گفت که «من او را از خودم آزردم» ولی بعد از بازگشتن به غزنه، به او جایزه خواهم داد. هنگامی که سلطان محمود

به غزنه بازگشت دستور داد که معادل ٦۰ هزار دینار طلایی به فردوسی بفرستند و از او عذرخواهی و دلجویی بکنند؛ اما هنگامی که کاروان هدیهٔ سلطان، از یکی از دروازه‌های شهر موسوم به «رودبار» داخل گردید، پیکر فردوسی را از دروازهٔ «رزان» شهر، به بیرون می‌بردند. دختر فردوسی از گرفتن هدیهٔ محمود خودداری کرد (صفا، ۱۳٤۹: ٤٦۰). جامی در پنج سدهٔ بعد به این موضوع چنین اشاره کرده است:

خوش است قدرشناسی که چون خمیده سپهر سهام حادثه را کرد عاقبت قوسی
برفت شوکت محمود و در زمانه نماند جز این فسانه که نشناخت قدر فردوسی

(جامی، ۱۳۷۱: ۹۵)

شاهنامهٔ فردوسی از حدود شصت هزار بیت تشکیل شده و دارای سه دورهٔ «اساطیری»، «پهلوانی» و «تاریخی» است و تصویرسازی در شعر فردوسی جایگاهی ویژه دارد. او ماجراهای داستان‌ها را پیش چشم خوانندگان با متن خود همینطور ارایه کرده، به گونه‌ای که گویی خوانندگان داستان بر پردهٔ سینما به تماشا نشسته‌اند. فردوسی در سرودن شاهنامه، بیشتر، از واژه‌های فارسی بهره برده و شمار واژگان عربی در شاهنامه ۸٦۵ واژه است (خالقی‌مطلق، ۱۹۹۳: ۳٤).

جایگاه جهانی

فردوسی، شاعر و سخنور بزرگ ایران است که اروپاییان او را بعنوان هومر[۱] (Homer) ایران، پدر شعر فارسی، زنده‌کنندهٔ فرهنگ و زبان ایران زمین، هنرمندی بلند پایه، سراینده سرود آزادی و یکی از بزرگ‌ترین شاعران جهان نامیده‌اند. فردوسی در تمام جهان مورد احترام بوده و شاهنامهٔ او به بیشتر زبان‌های زندهٔ دنیا ترجمه شده است.

استالین (Joseph Stalin) (۱۸۷۸–۱۹۵۳) از رهبران اتحاد جمهور شوروی، اولین بار در سیزده سالگی با شاهنامه آشنا شد. او در سخنرانی فرهنگی خود که در جشنوارهٔ جمهوری تاجیکستان برگزار شده بود، به تجلیل از فردوسی و شاهنامهٔ او پرداخت.

شـرق‌شناسان جهان، شاهنامه را در سنجش ایلیاد (Iliad) شرق گرفته‌اند؛ مثلاً شاعر مشهور آلمانی فریدریخ روکرت (Friedrich Ruckert) (۱۸٦٦–۱۷۸۸م.) معتقد است: «شـاهنامه نسـبت به ایلیادِ هومر کم‌تر جسـم دارد و بیشـتر روح دارد» (Atkinson, 1990: preface). منظورش این اسـت که صحنه‌های جنگ و نبرد در شاهنامه کم‌تر از ایلیاد اسـت؛ ولی معنویت در شـاهنامه و جان و روان آن بیشتر است. اگرچه صحنه‌های نبرد در شـاهنامه کوتاه اسـت ولی بسـیار خوب مصـوّر شـده و زیباست. در عین حال، روکرت می‌گوید: «این کتاب، کتاب جنگ و نبرد نیست؛ بلکه کتاب معنویات است».

ترجمهٔ شاهنامه به زبان‌های دیگر

تا کنون، ترجمه‌های بسـیاری از شـاهنامهٔ فردوسـی در سراسر جهان به انتشار رسیده و حتی در بسـیاری از نقاط دنیا، ادبیات کشـورهای مختلف را تحت تأثیر قرار داده است. قدیم‌ترین ترجمهٔ شـاهنامه میان سـال‌های ٥٤٢–٦٢٠، به امر الملک المعظم عیسـی بن الملـک العـادل ابوبکر بن ایوب (وفات ٦٢٤ م.) به دسـت فقیه اجل قوام‌الدّین فتح بن علی بن محمد البنداری الاصـفهانی (۱۱۹۰–۱۲٤٥ م.) در دمشق، از روی نخستین نسخهٔ شـاهنامه، انجام گرفته اسـت. ترجمهٔ منظومی هم به ترکی به سـال ۹۱٦ ق./ ۱٥۱۰ م. بدست علی افندی انجام شده است (فردوسی، ۱۳٤۷ :۱٤).

علاقهٔ شـدید گوته (Goethe) (۱۷٤۹–۱۸۳۲ م.) شـاعر بزرگ آلمانی به اشـعار فردوسـی را نیز می‌توان در یادداشـت‌ها و مقالاتی دربارهٔ دیوان شرقی–غربی او مشاهده کرد. ترجمهٔ شاهنامه در آلمان از سال ۱۸۰۰ م. به وسیله اشخاصی توسط یوزف گورس (۱۸۲۰ م)، آدولف فریـدریش (Adolf Friedrich Johann Butenandt) (۱۹۰۳–۱۹۹٥ م)، فون شـاک (Graf Adolf Friedrich von Schack) (۱۸۱٥–۱۸۹٤ م.) و فریدریش روکرت (Friedrich Rückert) (۱۷۸۸–۱۸٦٦ م.) به انتشار رسیده‌اند.

ترجمه از داستان رستم و سهراب به نظم آلمانی و ترجمهٔ اتکینسن (Ashlie Atkinson) (تولّد ۱۹۷۷) از همین داستان به نظم انگلیسی و ترجمهٔ پیتزی (pitsi) از تمام شاهنامه به نظم ایتالیایی و ترجمهٔ ژوکوفسکی (joukovsky) (۱۷۸۳–۱۸۵۲) از داستان رستم و سهراب به شعر روسی و جز آنها انجام گرفته است. چاپ مهم فرانسوی بدست ژول‌مول (jmohl) (۱۸۰۰–۱۸۷٤ م.) در سال ۱۸۳۸ م. انجام رسیده است (مقدّم، ۱۳۷۲ :۳۲).

علاوه بر اینها شاهنامهٔ فردوسی تا به حال به زبان‌های ارمنی (Armenian)، گرجی (Georgian)، دانمارکی (Denmark)، لاتینی (Latin)، هندی (Hindi)، و اردو (Urdu) و... ترجمه شده است.

پیشینهٔ تحقیق

نخستین ترجمهٔ شاهنامه به زبان بنگالی به دست محمّد خاطر انجام گرفت (سهسرامی، ۱۳۸۳: ۸۳). او اهل بنگال غربی (West Bengal) بود و اسم کتابش «شاهنامهٔ بزرگ صحیح» است. این ترجمه به نظم آورده شده است که به زبان بنگلا به اسم ادبیات عامه محسوب می‌شود (گردیزی، ۱۳٦۳: ۳۷).

دومین نفر، مزمّل حق (۱۸٦۰–۱۹۳۳م.) بود که اشعار بزرگ فردوسی را به نثر آورده بود. اسم این کتاب «احوال فردوسی» بود که به دو طبع در سال‌های ۱۸۹۸م. و ۱۹۱۲م. به چاپ رسید.

ترجمهٔ دیگر شاهنامه به نام «داستان شاهنامه» است از بُنده علی میا (Bonde Ali Mia) (۱۹۰٦–۱۹۷۹ م.) که به نثر ساده نوشته شده است. این کتاب در اصل برای کودکان است و در داکا در سال ۱۹٤۹م. چاپ شده است. اما این ترجمه‌ها، همه بخشی از شاهنامه بودند.

منیرالدّین یوسف اولین کسی بود که کل شاهنامه را به زبان بنگالی ترجمه کرد، و آن ترجمه توسط «بنگلا آکادمی»، در شش مجلد، در سال ۲۰۱۲م.، منتشر شد.

علّت و اهمیت ترجمهٔ شاهنامه به زبان بنگلا

به دلایل تاریخی، سیاسی، تجاری و مذهبی، رابطهٔ زبان و فرهنگ فارسی با مردمان سرزمین بنگال بسیار قدیمی است، با وابستگی‌های فراوان. به همین سبب، مردمان کشور بنگلادش با این که بسیار دور از سرزمین ایران زندگی می‌کنند، اما شاهنامهٔ فردوسی را همراه با اشعار دیگر بزرگان ادبیات ایران، در هر خانهٔ بنگال می‌توان مشاهده کرد. هیچ خانه‌ای در سرزمین بنگال وجود ندارد که بچه‌های آن خانه، داستان دردناک سهراب و رستم را ندانسته و نشنیده باشند؛ می‌توان گفت که جذّابیت *شاهنامه* در ذهن بنگالی بسیار دیرینه و سنّتی است.

شاهنامه ثابت کرد که در بازسازی حسّ ملّی‌گرایی و تأسیس و برقراری تفوق زبان مادری یک کشور، ادبیات چه نقش بی‌نظیری می‌تواند داشته باشد؛ بنابراین، ترجمهٔ شاهنامه عامل غنای ادبیات بنگالی هم هست. گرچه شاهنامه بر اساس تاریخ نوشته شده، اما در واقع، این یک کتاب شعر است و برجسته‌ترین نشانهٔ مهارت ادبی فردوسی است. به همین سبب، در این دورهٔ جدید هم نیاز ترجمه این حماسهٔ عظیم به زبان بنگالی احساس می‌شود.

منیرالدّین یوسف، مترجم شاهنامه به زبان بنگلا

منیرالدّین یوسف، شاعر، نویسنده، فیلسوف، پژوهشگر و مترجم مشهور بنگلادش است. او اولین کسی است که همهٔ «شاهنامه فردوسی» را با مقدّمهٔ مفصّل و نقد و بررسی به زبان بنگالی ترجمه کرده است (سهسرامی، ۸۳:۱۳۸۳). به همین دلیل او را بیشتر به عنوان مترجم شاهنامه می‌شناسند.

این مرد فاضل و فرزانه در خانوادهٔ اهل شعر و ادب فارسی و اردو در ۱۳ فوریه سال ۱۹۱۹م. در روستای بولای[۲] (Boulai) در استان کیشورگانج[۳] (Kishore Ganj) سرزمین بنگلادش متولّد شد (خان، ۲۰۱۷:۱۷٤). پدرش مولوی *مصباح‌الدّین احمد*، شاعر و عالم دین و زمین‌دار بود که به زبان‌های اردو و فارسی تسلّط کامل داشت (سهسرامی، ۱۹۹۹:٤۱۹).

مادرش *سنجیده خاتون*، دختر زمین‌دار استان جوار[٤] (Jawar)، عبدالحکیم خان بود. جدّ او *حمیدالدّین احمد* عرف بِچو میا (Bechu Mia)، عالم دین بزرگ آن زمان بود (منیرالدّین یوسف شَروک گرنتهو، ۲۰۰۹:۲۳۵). از اجداد او شیخ محمّد جمال عربی در دورهٔ پادشاه همایون (۱۵۰۸–۱۵۵٦ م.) از بغداد به دهلی هجرت کرده بودند. بعد از آن، در زمان پادشاه جهانگیر (۱۵٦۹–۱٦۲۷ م.)، جدّ دیگر او، امیرالبحر، کریم خان، به عنوان رئیس نیروی دریایی سلاطین مغول، به بنگلادش آمد و در «بولای» کیشورگانج، پایگاه خود را تأسیس کرد؛ یعنی اجداد منیرالدّین یوسف در دوران مغول به بنگلادش آمده بودند، ولی اصل و نسب آنها از بغداد بود (*منیرالدّین یوسف شَروک گرنتهو*،۲۰۰۹:۲۳۸).

تحصیلات مقدّماتی منیرالدّین یوسف در خانهٔ خودش شروع شد و او در دوران کودکی، زبان‌های عربی، فارسی و اردو را آموخت (خان، ۲۰۱۷:۱۷٤). در سال ۱۹۳۸م.، او در گروه بنگلای دانشگاه داکا پذیرفته شد، اما به دلیل مسئولیت‌های زمین‌داری پدرش، نتوانست تحصیلات خود را به پایان برساند (سهسرامی، ۱۹۹۹م.، ص٤۱۹).

اولین ترجمهٔ منیرالدّین یوسف، ترجمهٔ منثور مثنوی مولانا (۱۲۰۷–۱۲۷۳ م.) بود که به صورت بخش‌بخش، با ترتیب، در ماهنامه *پوبالی*[۵] (Pubali) منتشرشده بود (شیکدار، ۱۹۹۲:٤٦). بعداً، این ترجمه‌ها به شکل کتابی به نام «رومیر مثنوی» (مثنوی رومی) در سال ۱۹٦۰م. از سوی کتابخانهٔ عثمانیه (Osmania Book Depot) که صاحب آن محمّد نوراالاسلام بود، به چاپ رسید (منیرالدّین یوسف شَروک گرنتهو، ۲۰۰۹:۳۷).

منیرالدّین یوسف همزمان یک نویسنده، رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس، ویراستار و مترجم بود. وی در مجموع ۲۸ کتاب تألیف کرد که شامل شعر، رمان، نمایشنامه، مقاله، خاطرات، زندگینامه، ادبیات نوجوانان و ترجمهٔ آثار ادبی است (بنگلاپدیا، ج ۸،ص۳۷).

اشعاری که منیرالدّین یوسف از زبان اردو به بنگالی ترجمه کرده است، عبارتند از: *تاریخ ادبیات اردو*، *اشعار علامه اقبال لاهوری* (۱۹۶۰م.)، *دیوان غالب* (۱۹٦٤م.) و *کلام رغیب* (۱۹٦٦م.) (بنگلاپدیا، ج ۱، ص۳۹). اما برجسته‌ترین نشانهٔ ادبی منیرالدّین یوسف، ترجمهٔ کامل بنگالی حماسهٔ جاودانهٔ فارسی *«شاهنامهٔ فردوسی»* است که او را در تاریخ ادبیات بنگالی ماندگار کرد. وی ترجمهٔ این شاهکار بزرگ را در سال ۱۹٦۳م. آغاز کرد و پس از ۱۷ سال تلاش، در ۱۹۸۱م. آن را به پایان رساند (یوسف،۲۰۱۲:۱).

یوسف، در کنار ادبیات، به فیلم‌سازی هم علاقه داشت و شروع به ساختن فیلمی به نام مَدهورَتی (Madhurati) کرده بود، اما نتوانست آن را به پایان برساند (بنگلاپدیا، ج ۸، ص۳۹). وی به دلیل مشارکت ویژه خود در ادبیات بنگالی چندین جایزه دولتی دریافت کرده است که در میان آنها، *جایزهٔ ادبی بنگلا آکادمی* (BanglaAcademy) (۱۹۷۸م.) و *اِکوشه پادوک*[٦] (Ekushey Padak) (۱۹۹۳م.، بعد از مرگ) قابل توجه هستند.

این ستارهٔ بی‌نظیر ادبیات بنگالی در ۱۱فوریه ۱۹٦٦م. (۲۲ بهمن ۱۳٤٤ هـ. ش) در داکا درگذشت (بنگلاپدیا، ج ۸، ص۳۹). نویسندهٔ معروف بنگالی، دکترانیس‌الزمان (Anisuzzaman) دربارهٔ شخصیت منیرالدّین یوسف نوشت:

«ادب عظیم و فوق‌العاده او در نگاه اوّل تأثیر عمیقی بر ذهن من گذاشت. آثار بهترین تربیت و فرهنگ خانوادگی در شخصیت وی بسیار مشهود بود» (منیرالدّین یوسف شَروک گرنتهو، ۲۰۰۹: ۱۳۳).

ترجمهٔ بنگالی شاهنامه از منیرالدّین یوسف

«در شبه‌قارهٔ هند، یک مجموعه علمی شاهنامه توسط ویرایش و تدوین تی. میکان[۷] (T Mackan) در سال ۱۸۲۹ م. منتشر شد. این مجموعه از طریق ویرایش تطبیقی ۱۷ نسخهٔ خطّی تهیه شد. اگرچه چندین مجموعه مهم شاهنامه به زبان‌های فرانسوی، روسی و غیره منتشر شده‌اند، اما ما، در هیچ منطقهٔ دیگری از هند، خبری از مجموعه‌ای کامل و ویرایش شدهٔ ترجمهٔ شاهنامه را هنوز دریافت نکرده‌ایم. گزارش شده است که نواب علیوردی خان (Nawab Ali Wardi Khan) (۱۶۷۱-۱۷۵۶م.) بنگال، با خواندن شاهنامه برانگیخته شده بود. گرچه برخی از کتاب‌های شاهنامه به طور جداگانه در این منطقه به زبان بنگلا منتشر شده‌اند، ولی ترجمهٔ کامل این حماسهٔ بزرگ جهان، پیش از این به بنگالی منتشر نشده است. از این منظر می‌توان گفت که بنگلا آکادمی، وظیفه‌ای تاریخی را انجام داده است. امیدواریم که دوستداران ادبیات پس از خواندن این برجسته‌ترین حماسهٔ جهان، از عشق به سنّت، تاریخ و آگاهی بشر الهام بگیرند» (یوسف، ۲۰۱۲: مقدّمه).

گرچه فراخوان این کار ترجمه از بنگلا آکادمی آمده بود، اما منیرالدّین یوسف برای علاقه‌مندی خودش این مسئولیت بزرگ را بر عهده گرفت. منیرالدّین در کتاب خاطرات خودش به نام «*آمر جیبون آمر اوبیگوتا*» [زندگی و تجربه‌های من] نوشت:

«در سال ۱۹۶۳م.، به درخواست سید علی احسن، مدیر وقتی بنگلا آکادمی، آقای ابو جعفر شمس‌الدّین و شاعر فرّخ احمد به خانه من آمدند و به من گفتند که باید حماسهٔ فردوسی را ترجمه کنم، شاهنامهٔ فردوسی در کتابخانه‌ام بود. آن را بیرون آوردم و به شاعران نشان دادم و گفتم: نگاه کنید این چه قدر بزرگ است! فردوسی آن را در سی سال به پایان رسانده بود. من حداقل دوازده سال نیاز دارم. ببخشید، برایم ممکن نیست. اما آنها نپذیرفتند و بالاخره، روزی به دفتر سید علی احسن نشستم و این مسئولیت بزرگ را بر عهده گرفتم» (یوسف، ۱۹۹۲: ۱۷۵-۱۷۶).

فردوسی، شاهنامه را در سی سال به پایان رسانده بود و ترجمهٔ همهٔ شاهنامه برای منیرالدّین یوسف، ۱۷سال طول کشید. او کل شاهنامه را در شش جلد ترجمه کرد. متأسفانه، انتشار تمام قطعات شاهنامهٔ بنگالی در زمان حیات منیرالدّین امکان‌پذیر نبود. فقط دو جلد اوّل و دوم در سال‌های ۱۹۷۷م. و ۱۹۷۹م. منتشر شد (یوسف، ۲۰۱۲: سرآغاز متن از محمود شاه کورشی). هر شش جلد با هم در فوریه ۱۹۹۱م. به مناسبت هزاره سالگرد شاهنامه منتشر شد.

در دسامبر ۱۹۹۰م.، کمیسیون کمک‌های مالی دانشگاه بنگلادش (Bangladesh University Grant Commission)، با همکاری یونسکو و سفارت جمهوری اسلامی ایران در داکا، جشن شاهنامه را در بنگلادش برگزار کرد. چاپ مجدد شاهنامه در شش جلد توسط بنگلا آکادمی، در ژوئن ۲۰۱۲م. صورت گرفت (یوسف، ۲۰۱۲: سرآغاز متن از محمود شاه کورشی).

ارزیابی ترجمهٔ بنگالی شاهنامه از منیرالدّین یوسف

چون از دوران کودکی در خانوادهٔ یوسف، آموزش و تعلیم فارسی وجود داشت، او دربارهٔ ادبیات فارسی اطلاعات بسیار خوبی داشته و به همین سبب برای ۱۷ سال طولانی در کار ترجمهٔ شاهنامه مشغول بود. موضوع، محیط، زمان، شخصیت تاریخی و وقایع شاهنامه، همه اینها کاملاً در ذهن منیرالدّین یوسف ذخیره شده بود؛ بنابراین، نقش ارزیابی او در باب شاهنامه خیلی مهم است. در حالی که فردوسی شاهنامه را می‌نوشت، سرزمین ایران در بحرانی بود که فردوسی در متن شاهنامه به آن اشاره کرده. منیرالدّین یوسف نیز در ابتدای مقدّمهٔ خودش آن را به زبان بنگلا مطرح کرده است.

فردوسی در شاهنامهٔ خود اشاره کرده که در احیای زبان فارسی، کاری دشوار را به پایان رسانده. چنانکه خود نوشته است:

بسی رنج بردم درین سال سی عجم زنده کردم بدین پارسی

یعنی «پس از تلاش سی سال طولانی، زبان و فرهنگ و ادبیات ایران را با این متن فارسی احیا کردم». منیرالدّین یوسف هم در تحلیل خویش انگیزهٔ فردوسی را در سرودن شاهنامه روشن کرده است.

منیرالدّین یوسف، پس از در نظر گرفتن پیشینهٔ تاریخی شاهنامه، به خاستگاه زبان فارسی و تحوّل اندیشهٔ دینی آن هم اشاره، و موضوع زبان و اندیشهٔ دینی را از دیدگاه فلسفی تحلیل کرده است. چنانکه گفته است:

«همانطور که هویت یک ملّت در زبان آنها نهفته است، هویت سرزندگی و فرهنگ آنها هم در اندیشهٔ دینی آنها وجود دارد. انسان پیشرو و خردمند، چیزهای جدیدی به زبان و اندیشهٔ دینی ملّت خویش، اضافه می‌کند، اما واقعیت این است که او این روش را به سنّت خود ادامه می‌دهد. شاهنامه بزرگ‌ترین نمونهٔ آن است» (منیرالدّین یوسف شَروک گرنتهو، ۲۰۰۹: ۱۳۳).

منیرالدّین یوسف شاهنامه را به نثر، به زبان بنگالی ترجمه کرد، همان گونه که بنگلا آکادمی از وی خواسته بود؛ اما او بسیار مراقب بود تا وزن شعری شاهنامهٔ اصلی را در ترجمهٔ خود حفظ کند؛ یعنی این نثر معمولی نیست، وزن *شعرآزاد* در ترجمهٔ هر سطر این حماسهٔ عظیم وجود دارد.

منیرالدّین یوسف ترجمهٔ خود را تنها به نثر ادامه نداد، بلکه در قالب شعر آزاد تنظیم کرد. ترجمهٔ او مانند شاهنامهٔ اصلی فردوسی، روان است (یوسف، ۲۰۱۲م.، سرآغازمتن از محمود شاه کورشی). این روش ترجمهٔ منیرالدّین مورد استقبال همهٔ نویسندگان مشهور بنگال قرار گرفت. نظرات منیرالدّین یوسف دربارهٔ ترجمهٔ شاهنامه نیز قابل توجه است. چنانکه گفته است:

«ترجمهٔ یک شعر مهم، آسان نیست، زیرا افکار و توصیفات شاعر عمدتاً متکی بر کلمات است. شاهنامه حماسه‌ای مشهور در جهان است، کلمات و اوزان قابل مقایسه نیست. به نظر من، مترجم در این موارد باید آماده باشد تا برای بازسازی جوهر شعر

اصـلی، در آن ترجمه از کل واژگان زبانی اسـتفاده کند. این که آیا ترجمه به نثر است یا نظم، تفاوتی ندارد. در ترجمهٔ حاضر، سعی کرده‌ام هر بیت را به این شیوه پیش ببرم. در آن ترجمه، من هر بیت اصـلی را در دو سطر تنظیم کرده‌ام. بندرت، من بیتی را در چهار سـطر یا دو بیت در دو سـطر به خاطر وحدت معنا ترتیب داده‌ام؛ اما چنین نمونه‌هایی بسیار نادر هستند» (یوسف، ۲۰۱۲: ۳۷).

شـاهنامهٔ فردوسـی مشـتمل بر داسـتان‌های مختلف و شـخصیت‌های فراوان است. منیرالدّین یوسـف توضیحات آن شخصیت‌ها را بدرستی به خوانندگان بنگالی ارائه داده اسـت. شخصیت‌های معروف مانند *رستم* و *سهراب* در ترجمهٔ او بدرستی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. شـیوه‌ای که منیرالدّین یوسـف در آن، قهرمانیِ رسـتم در میدان جنگ را مطرح کرده و زبان شـاعرانه‌ای که وی در این شـیوه به کار برده اسـت، احسـاسـات خوانندگان بنگالی را برانگیخته اسـت، به گونه‌ای که به نظر می‌رسـد که ما شـعر یک شاعر حماسی بنگالی را می‌خوانیم.

شـاهنامه از داسـتان‌های متنوّعی درباب مردم یک محیط جغرافیایی خاص تشـکیل شـده اسـت: برقراری عدالت و سـقوط جُرم. ما کاربرد این ارزش‌هایی را در همه جای شـاهنامهٔ فردوسـی مشـاهده می‌کنیم. منیرالدّین یوسـف در قسـمت دیگری از مقدّمهٔ خویش، شـاهنامه را با دیگر حماسه‌های ادبیات جهان مقایسه کرده و نشان داده که ناظر شـاهنامه زمان است، نه مکان‌ها یا داستان‌ها یا شخصیت‌هایی که در آن مذکور شدند. او نوشته است:

«ایلیـاد (Iliyad)، اودیسـه (Odessey)، رامـایـانـا (Ramayana) و مهـابهارت (Mahabharat)- ناظر اصـلی این حماسـه‌های بزرگ جهان، زمان نیسـت، بلکه مکان است. در ایلیاد و ادیسه، رویدادها اطراف یونان (Greece) و تروا (Troy) و در رامایانا در اطراف آیودیا (Ayodhya) و لانکا (Lanka)؛ و در مهابهارت، در اطراف هاستیناپور (Hastinapur) و کوروکشترا (Kurukshetra) می‌چرخد. در پایان یکی، جلال دیگری

آنجا می‌درخشد. از سوی دیگر، زمینهٔ اصلی شاهنامه زمان است. در طول زمان، با ظهور و سقوط پادشاهان و حکومت‌های آنها، در میان شجاعت قهرمانان و سخاوت امپراتورها یک درس بزرگی برای مردمان جهان پدید آمده است– که مهم نیست انسان‌ها چقدر قدرتمند هستند، جز بخشی از تاریخ چیز بیشتری نیستند، مثل زمان ابدی نیستند» (یوسف، ۲۰۱۲: ۱۱).

شاهنامه فقط اشعاری در مورد پادشاهان و قهرمانان باشکوه قدیم ایران نیست. این یک منظومهٔ مذهبی، تاریخی و فرهنگی است که در آن با لایه‌های مختلف فرهنگ باستانی و قرون وسطایی ایران با هم آمیخته شده است.

در ترجمهٔ شاهنامه، خلق تصاویر شخصیت‌ها با توجه به زندگی و فرهنگ بنگالی دستاورد بی‌نظیر منیرالدّین یوسف است. همانطور که فردوسی زبان فارسی را با شاهنامهٔ خود احیا کرد، منیرالدّین یوسف نیز با استفاده از واژگان وسیع زبان بنگلا، زبان و ادبیات بنگلا را با ترجمهٔ شاهنامه به اوج بی‌نظیری رسانده است. او از کلمات و جملاتی استفاده می‌کرد که با زبان اصلی فارسی سازگار بود، که از میان آنها توصیف هر شخصیت به همان شیوهٔ ساده و سرراست مثل حماسهٔ اصلی بیان شده، و به همین دلیل است که با وجود مقدار عظیم حجم شاهنامه، تعداد خوانندگان شاهنامه در بنگلادش هنوز هم بسیار زیاد است.

نتیجه‌گیری

هر ادبیات پیشرفته جهان، شخصیت هنرمند را ظاهر می کند و اگر آن شخص حماسه نویس باشد، قدردانی از هنرمندان و هنرش فراتر از مرزها و معیارهای کشورش است. همانطور شاهنامهٔ فردوسی بزرگ‌ترین حماسه به زبان فارسی است که در همه جای جهان مورد توجه قرار گرفته است. منیرالدّین یوسف، پژوهشگر فارسی‌دان بزرگ بنگلادش، نیز با زبانی روان، آهنگین و وزن مدرن واضح، شاهنامه را ترجمه کرد و

دارایی صنعتی بنگلادش را غنی کرد. دستاورد منحصر به فرد منیرالدین یوسف در ترجمهٔ شاهنامه خلق تصویری زنده از زندگی و فرهنگ بنگالی است. او یک کار تاریخی و ابدی از خویش به یادگار گذاشت و در بنگلادش، به عنوان یک متخصّص فارسی شهرت ویژه‌ای یافت. ترجمهٔ بنگالی شاهنامه حدود ٦ هزار صفحه داشت که پس از تلاش سخت ۱۷ ساله، یوسف آن را به خوانندگان ادبیات بنگالی تحویل داد. همانطور که شاهنامه فردوسی زبان فارسی را زنده کرد، ترجمه بنگالی شاهنامه هم «ادبیات فارسی»، «فردوسی»، «شاهنامه» و «منیرالدین یوسف» را در تاریخ ادبیات بنگلادش برای همیشه جاودانه کرد.

یادداشت‌ها

۱- شاعر و داستانسرای یونانی است که احتمالاً در حدود ۸۰۰ سال پیش از میلاد می‌زیسته است.

۲- روستایی در ناحیه کیشورگانج بنگلادش و محل خانوادهٔ منیرالدّین یوسف است.

۳- منطقه‌ای قدیمی، تاریخی و سنّتی در بنگلادش.

٤- روستای دیگری در ناحیه کیشورگانج بنگلادش است و خانهٔ مادری و زادگاه منیرالدّین یوسف.

۵- مجلهٔ ماهانهٔ ادبی مشهور بنگلادش در آن زمان.

٦- بزرگ‌ترین جایزهٔ غیرنظامی در بنگلادش است که به یاد شهدای جنبش زبان بنگالی در ۲۱ فوریه ۱۹۵۲م. اهدا شد.

۷- کپتان ترنر میکان، مترجم رئیس ستاد ارتش هند، به نسخ متعدد و قدیم و معتبر مقابله و تصحیح نموده با فرهنگ «الفاظ نادر و اصطکاک غریب» در سال ۱۸۲۹م. در چند جلد انتشار داده است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. جامی، عبدالرحمان (۱۳۷۱)، بهارستان. به تصحیح اسماعیل حاکمی، تهران: اطّلاعات.

۲. خالقی‌مطلق، جلال (۱۹۹۳م)، *ایرانگرایی در شاهنامه*. تهران: انتشارات بهمان.

۳. سهسرامی، محمّدکلیم (۱۳۸۳)، *ترجمه‌های شاهنامه در بنگالی. گزیدهٔ قند پارسی*، به اهتمام حسن انوشه. تهران: شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی.

٤. ــــــــــــــــــــ (۱۹۹۹م.)، *خدمت‌گزاران فارسی در بنگلادش*. داکا: رایزنی فرهنگی ج.ا. ایران.

۵. صفا، ذبیح‌الله (۱۳٤۹)، *تاریخ ادبیات در ایران*. تهران: انتشارات فردوس.

٦. عروضی سمرقندی، نظامی (۱۳۲۷)، *چهار مقاله*، به تصحیح علامه قزوینی، به کوشش دکتر محمّد معین، تهران: معین.

۷. فردوسی، حکیم ابوالقاسم (۱۳٤۷). شاهنامهٔ فردوسی؛ ویراستهٔ مهدی قریب و محمّدعلی بهبودی. تهران: انتشارات توس.

۸. گردیزی، عبدالحی بن ضحاک (۱۳٦۳). *تاریخ گردیزی*؛ به تصحیح عبدالحی حبیبی. تهران: نشر دنیای کتاب.

۹. مقدّم، محسن شهلایی (۱۳۷۲)، حماسه‌های شاهنامهٔ فردوسی، تهران: انتشارات گوتنبرگ.

ب) مقالات

۱. خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۸۸)، «*شاهنامهٔ فردوسی*». مندرج در: دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، ج ۳. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص ۲۸۱٦ ـ ۲۸۱۸.

ج) بنگالی

۱. بنگلاپدیا (Banglapedia) (۲۰۰۳م.)، *منیرالدّین یوسف*. ج۱. داکا: بنگلادش آسیاتیک سوسایتی(Bangladesh Asiatic Society).

۲. بنگلاپدیا (۲۰۰۳م.)، *فارسی*. ج ۸. داکا: بنگلادش آسیاتیک سوسایتی.

۳. چودوری، اسد (۲۰۱۵م.، ۱۳ فوریه)، *منیرالدّین یوسف*. روزنامه *دونیک نایا دیگونتو* (The Daily Naya Diganta).

٤. خان، عبدالصبور (۲۰۱۷م.)، *بنگلای فارسی بَهاشا شاهیتتو و شنسکریتی بیکاشِر ایتیحاش* [History of the Development of Persian Language, Literature and Culture in Bengal]. داکا: رودیلا پروکاشونی.

۵. شیکدار، عبدالحی (۱۹۹۲م.)، *منیرالدّین یوسف*. داکا: بنگلا آکادمی.

٦. عبدالکریم، (۲۰۰۷م.)، *بنگلار ایتیحاشِ سلطانی عمل* [سلطانی عمل در تاریخ بنگالی]. داکا: جاتیو شاهیتتو پروکاش.

۷. *منیرالدّین یوسف شَروک گرنتهو* [Monumental book on Muniruddin Yusuf] (۲۰۰۹م.)، ویرایش: بلال چودوری. داکا: کالانتر پروکاشونی.

۸. یوسف، منیرالدّین (۱۹۹۲م.)، *اَمَر جیبون اَمَر اوبیگوتا* [My Life my experiences]. داکا: کالانتر پروکاشونی.

۹. یوسف، منیرالدّین (۲۰۱۲م.)، *فردوسیر شاهنامه* [Shahanama of Ferdousi]. ج۱. داکا: بنگلا آکادمی.

د) لاتین

1. Ansari, Ali (2012). *The Politics of Nationalism in Modern Iran.*Cambridge: Cambridge University Press.

2. Atkinson, James (1900). Shahanameh, Oriental Literature, The Literature of Persian, vol: 1, New York.

3. Rahman, Mizanur (2015, 13 February). Moniruddin Yousuf: Bengali Translator of Shahnama. *The Daily New nation*, Dhaka, Bangladesh.

Retrieved from https://thedailynewnation.com/news/42982/Moniruddin-Yusuf-:-Bengali-translator-of-Shahnama.

هـ) اینترنتی

1. www.ganjoor.net/ابوالقاسم فردوسی

2. www.daneshnameh.roshd.ir/ابوالقاسم فردوسی

3. www.fa.wikishia.net/ابوالقاسم فردوسی

Reference List in English

Books

Abdul Karim (2007). Sultani Period in Bengali History. Dhaka: National Literature Publication [in Bengali].

Ansari, Ali (2012). *The Politics of Nationalism in Modern Iran.*Cambridge: Cambridge University Press [in Persian].

Aroozi Samarqandi, Nizami (1327 S.H.). Chahar Maqaleh. Edited by Allama Qazvini, in effort of Dr. Mohammad Moyeen. Tehran: Moyeen [in Persian].

Atkinson, James (1900). Shahanameh, Oriental Literature, The Literature of Persian, vol: 1, New York.

Banglapedia (2003). Moniruddin Yusuf. Vol. 1. Dhaka: Bangladesh Asiatic Society [in Bengali].

Banglapedia (2003). Farsi. Vol. 8. Dhaka: Bangladesh Asiatic Society [in Bengali].

Ferdousi, Hakim Abul Qasem (1347 S.H.). Shahnama of Ferdousi. Editors-Mahadi Qarib and Mohammad Ali Behbudi. Tehran: Tus Publication [in Persian].

Gardiji, Abdul Hai bin Zehak (1363 S.H.). History of Gardiji. Edited by Abdul Hai Habibi. Tehran: Book World Publication [in Persian].

Jami, Abdur Rahman (1371 S.H.). Baharestan. Edited by Ismail Hakimi. Tehran: Ettela'at [in Persian].

Khaleqi Motlaq, Jalal (1993). Iranism in Shahnama. Tehran: Bahman Publication [in Persian].

Khan, Abdus Sabur (2017). History of the Development of Persian Language, Literature and Culture in Bengal. Dhaka: Rodela Publication [in Bengali].

Moghaddam, Mohsen Shohlayi (1372 S.H.). Epics of Ferdousi's Shahnama. Tehran: Gutenberg Publication [in Persian].

Monumental book on Muniruddin Yusuf (2009). Editor- Belal Chowdhury. Dhaka: Kalantor Publication [in Bengali].

Safa, Zabihullah (1349 S.H.). History of Literature in Iran. Tehran: Ferdous publication [in Persian].

Sahsarami, Mohammad Kalim (1383 S.H.). Bengali Translations of Shahnama. A Selection of Persian Sweets by Hasan Anushe. Tehran: Persian Language and Literature Development Council [in Persian].

Sahsarami, Mohammad Kalim (1999). Persian Writers in Bangladesh. Dhaka: Iran Cultural Centre [in Persian].

Shikder, Abdul Hai (1992). Moniruddin Yusuf. Dhaka: Bangla Academy [in Persian].

Yusuf, Moniruddin (1992). My life My experiences. Dhaka: Kalantor Publication [in Bengali].

Yusuf, Moniruddin (2012). Shahnama of Ferdousi. Vol. 1. Dhaka: Bangla Academy [in Bengali].

Journals

Khaleqi Motlaq, Jalal (1388 S.H.). Ferdousi's Shahnama. Included in the Encyclopedia of Persian Language and Literature, Vol.3, Tehran: Persian Language and Literature Academy [in Persian].

Websites

Chowdhury, Asad (13 February, 2015). Moniruddin Yusuf and his literary works. The daily Naya Diganta, Dhaka, Bangladesh. Retrieved from https://www.dailynayadiganta.com/diganta-shahitto/478371

Rahman, Mizanur (2015, 13 February). Moniruddin Yousuf: Bengali Translator of Shahnama. *The Daily New nation*, Dhaka, Bangladesh. Retrieved from https://thedailynewnation.com/news/42982/

www.ganjoor.net/ابوالقاسم فردوسی

www.daneshnameh.roshd.ir/ابوالقاسم فردوسی

www.fa.wikishia.net/ابوالقاسم فردوسی

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی
سال بیست و سوم، زمستان ۱٤۰۱، شمارهٔ ۵۵
صفحات ٦۱-۲۹
DOI: 10.29252/KAVOSH.2022.18308.3233
DOR: 20.1001.1.2645453.1401.23.55.2.3

شگردهای ایهام اصطلاحات موسیقی در اشعار عصّار تبریزی و مقایسهٔ آن با نظامی و حافظ *

(مقالهٔ پژوهشی)

ناصر بهرامی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه ارومیه
دکتر علیرضا مظفّری[۱]
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه ارومیه
دکتر عبدالناصر نظریانی
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه ارومیه

چکیده

شعر و موسیقی ارتباط دیرین و تنگاتنگی با یکدیگر دارند و معمولاً لازم و ملزوم همدیگر بوده‌اند. اگرچه در این روزگار، به خاطر گستردگی، هر کدام برای خود راهی پیدا کرده و به کمال رسیده‌اند، اما آن پیوند دیرینه هنوز پابرجاست و بدون همدیگر ناقص و ناتمام هستند. ایهام یکی از آرایه‌هایی است که در شعر تعدادی از شاعران نمود و برجستگی خاصی دارد و به دلیل کاربرد کلمات و جملات موهم، سخنوران به آن عنایت ویژه‌ای داشته‌اند. این آرایه را می‌توان جزو ویژگی‌های سبکی آن شاعران محسوب کرد و اگر ایهام با اصطلاحات موسیقی درهم بیامیزد زیبایی ویژه‌ای پیدا می‌کند و بیشتر، خواننده را به اعجاب و ژرف‌اندیشی وا می‌دارد. عصّار تبریزی (۷۹۲ هـ ق) جزو معدود شاعرانی است که به‌خوبی از این شیوه، بهره برده‌است.

در این پژوهش، تمام اشعار مثنوی «مهر و مشتری» عصّار، منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی و غزلیات حافظ از دیدگاه ایهام موسیقایی مطالعه شد، و هر سه شاعر را با همدیگر مقایسه کردیم. عصّار در تعدادی

* تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۱/۰۱/۲۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۱/۰٦/۱٤
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: a.mozaffari@urmia.ac.ir

زیادی از اصـــطلاحات ایهام موســـیقایی با نظامی و حافظ اشـــتراک دارد و گاهی نیز از مواردی اســـتفاده کرده‌اســـت که نظامی و حافظ به آن اشـــاره ننموده‌اند، اصطلاح «شهناز» از آن جمله است. می‌توان گفت که عصّـــار نیز در حوزهٔ ایهام و ایهام موســـیقایی همچون حافظ شـــاعری پرکار و صاحب سبک است و بیشتر از نظامی به این آرایهٔ ادبی پرداخته‌است.

واژه‌های کلیدی: ایهام تناسب، حافظ، عصّار، موسیقی، نظامی.

۱- مقدّمه

ایهام تناســـب زیباترین شـــگردی اســـت که در آن «کلمات یا عبارات و جملات موهم» (شـــمیســـا، ۱۳۸۱: ۱۳۱) در کلام، ابهام ایجاد می‌کنند و خواننده را به درنگ وامی‌دارند. بدین ســـبب از دیرباز، نویســـندگان کتب بلاغت در پی تعریفی برای روشـــن‌کردن آن بوده‌اند.

تفتازانی می‌نویســـد: «التوریة و یسـمّی الایهام ایضـاً و هی ان یطلق لفظاً له معنیان قریب و بعید و یراد به البعید اعتماداً علی قرینةٍ خفیّةٍ» (التفتازانی، ١٤٢٦: ٤٢٥). ســـکاکی نیز بر این باور اســـت و در تعریف آن گفته‌اســـت: «هو ان یکون للّفظ اسـتعمالان؛ قریب و بعید، فیذکر لایهام القریب فی الحال الی ان یظهر انَّ المراد به البعید» (ســکاکی، ۱۹۳۷: ۲۰۱). در کتب بدیع فارسی نیز به همان شـــیوهٔ زبان عربی پیش رفته‌اند و ایهام را به همان صـــورت تعریف کرده‌اند: در حدائق‌السحر چنین نوشته‌شده‌است: «دبیر یا شاعر الفاظی به کار برد که آن لفظ را دو معنی باشـد: قریب و دیگر غریب و چون سامع، آن الفاظ بشنود حالی خاطرش به معنی قریب رود و مراد از آن لفظ خود معنی غریب بود» (وطواط، ١٣٦٢: ٣٩).

شـــمس قیس نیز در تعریف ایهـام می‌گویـد: «لفظی ذومعنیین را به کار دارد: یکی قریب و یکی بعید، خاطر ســـامع نخســـت به معنی قریب رود و مراد قائل، معنی غریب باشـد» (شـمس قیس رازی، ۱۳۷۳: ۳۱۱). تعاریف مذکور بیشـتر مربوط به ایهام تناسب است تا ایهام.

نویسندگان معاصر تعریف درست‌تری از ایهام تناسب ارائه کرده‌اند. جلال همایی در تعریف آن گفته: «آن است که الفاظ جمله در آن معنی که مراد گوینده است، با یکدیگر متناسب نباشد، اما در معنی دیگر، تناسب داشته‌باشد» (همایی، ۱۳۸۹: ۱۷٦).

شمیسا در تعریف ایهام تناسب گفته: «فقط یکی از دو معنی در کلام حضور داشته‌باشد، اما معنی غایب (یکی از معانی دیگر کلمه) با کلمه یا کلماتی از کلام رابطه و تناسب داشته‌باشد (اما در معنی، مدخلیّت ندارد)» (شمیسا،۱۳۸۱: ۱۳۵). کزازی نیز در تعریف ایهام تناسب می‌نویسد: «ایهام تناسب را، از دید چگونگی کاربرد، بر دو گونه می‌توان بخش کرد: گونهٔ نخستین، آن است که واژه‌ای دارای دو معنا باشد، اما سخنور آن را تنها در یک معنا در بیت، به کاربرده‌باشد، پس واژه، در معنایی که از دید گزارش بیت خواست سخنور نیست، با واژه‌ای دیگر در آن بیت، همبستگی و پیوند داشته‌باشد. ایهام تناسب از گونهٔ دوم آن است که دو واژه در بیت به کار برده شده‌باشد که هر کدام دو معنا داشته باشند، اما سخنور یک معنا را از آنها خواسته‌باشد؛ پس، آن دو در دو معنای خواسته نشده، با یکدیگر پیوند و همبستگی داشته‌باشند» (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۳۹–۱۳۷). به نظر می‌رسد تعریف کزازی از ایهام تناسب جامع‌تر است.

عصّار تبریزی ملقّب به شمس‌الدّین، از سخنوران و عرفا و دانشمندان بنام قرن هشتم هجری است (صفا، ۱۳٦۹: ۱۰۲۲). این شاعر منظومهٔ «مهر و مشتری» را به پیشنهاد دوستی، به شیوهٔ خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی می‌سراید (عصّار، ۱۳۷۵: ۲۷). آنچه در این منظومه بسیار به چشم می‌آید کاربرد آرایه‌های ادبی است. عصّار هنری‌ترین صناعات ادبی را در این منظومه به کار برده‌است و در این میان، ایهام تناسب جایگاه خاصی دارد (همان: ۳۰). عصّار چنانکه در صفحات ۲۰٤–۲۰۱ بخش «صفت بزم شاه کیوان و عود نواختن مهر» نشان می‌دهد، در نوازندگی با سازهای مختلف نیز دستی دارد و از این رو، به‌زیبایی، از سازهای مختلف برای ساختن آرایهٔ ایهام تناسب بهره برده‌است.

چنانکه می‌دانیم، «موسیقی زبانیست که به جای حروف با اصوات سر و کار دارد، همچنان که دو یا چند حرف کلمه‌ای را می‌سازد و کلمات جمله‌ای را درست می‌کند، در موسیقی نیز از یک یا چند صدا «میزانی» ساخته‌می‌شود و از مجموع چند میزان یک موسیقی استخراج می‌گردد» (ملاح، ۱۳۵۱: ۱۲).

ارتباط شعر و موسیقی به گذشته‌های بسیار دور برمی‌گردد، این دو هم‌زاد جدائی‌ناپذیر، دوشادوش یکدیگر، پیش آمده‌اند. اگرچه در این روزگاران به سبب گستردگی و تنوع، مسیرشان از هم جدا گشته و هر کدام هنری جداگانه محسوب می‌شوند، با وجود این، بدون یکدیگر، ناقص هستند و به‌ویژه، موسیقی بدون شعر، طراوت لازم را ندارد (جوزی، ۱۳۸۳: ۳٤). برای ایجاد موسیقی ابزار و مقدّماتی لازم است، بعضی از آنها ساختهٔ دست انسان است مانند: چنگ، عود، رباب، تار، قانون و ...، برخی از ابزارهای موسیقی مانند «حنجره» مصنوع انسان نیست.

بیشتر ابزارها، دستگاه‌ها و اصطلاحاتی که در موسیقی به کار گرفته می‌شوند، علاوه بر معنای مصطلح خود، معانی دیگری نیز دارند و از همین روست که بحث «ایهام تناسب» در اصطلاحات موسیقی پیش می‌آید، شاعران بزرگ این سرزمین بحث زیبایی‌شناسی ایهام را با موسیقی درهم‌آمیخته و زیبایی آن را دوچندان کرده‌اند.

در این پژوهش، ایهام تناسب را در اصطلاحات موسیقایی در مثنوی «مهر و مشتری» عصّار تبریزی بررسی کرده و سپس، آن را با اشعار نظامی در منظومهٔ خسرو و شیرین و ابیات شاعر بزرگ غزل‌سرای ایران، حافظ شیرازی، سنجیده‌ایم.

۱- اهداف و پرسش‌های پژوهش

می‌دانیم که عصّار تبریزی در سرودن مثنوی «مهر و مشتری» به خسرو و شیرین نظامی نظر داشته‌است (صفا، ۱۳٦۹: ۱۰۲۷). و از سوی دیگر، حافظ با عصّار تبریزی در یک دورهٔ زمانی مشترک، می‌زیستند (صفا، ۱۳٦۹: ۱۰۳۱- ۱۰۲۵) و بی‌تردید، شهرت و

آوازهٔ حافظ در دورهٔ زندگی عصّـار تبریزی، در حد اعلایی بوده‌اسـت. حال، با توجه به شـناختی که دربارهٔ سبک شعری حافظ هست و بهره‌گیری او از انواع ایهام، نمود بارزی دارد، می‌توان گفت عصّار تبریزی نیز در سرایش مثنوی «مهر و مشتری» از هر دو شاعر متأثر بوده و به این شیوه، خواسته به شهرت و آوازهٔ آن دو و به‌ویژه، حافظ برسد.

از این رو، بر آن شـدیم تا ایهام در اصـطلاحات موسـیقی را در مثنوی‌های «مهر و مشـتری»، «خسـرو و شـیرین» و غزلیات حافظ به طور تطبیقی، در معرض واکاوی قرار دهیم و تفاوت‌ها و شـباهت‌های هر سـه شـاعر را در به کارگیری شـگرد بلاغی مذکور بررسـی کنیم و کیفیت عملکرد و قدرت شاعری عصّار تبریزی را در استفاده از ایهام در اصـطلاحات موسـیقی برای مخاطبان، آشـکار سـازیم. همچنین نسـبت ایهام تناسـب اصـطلاحات موسیقایی در اشعار عصّار با دیگر موارد ایهام را در اشعار او بسنجیم. و به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم:

عصّـار تبریزی در کاربرد صـنعت ایهام تناسب، تا چه اندازه متأثر از نظامی و حافظ اسـت؟ تفاوت‌ها و شباهت‌های عصّار تبریزی با نظامی و حافظ شیرازی در به کارگیری ایهام در اصـطلاحات موسـیقی به چه صورت است؟ نسبت ایهام تناسب موسیقایی او با دیگر موارد چگونه است؟

۲- پیشینهٔ تحقیق

با توجه به این که ایهام از مشـخصه‌های خاص شعر عصّار است، تا کنون دربارهٔ ایهام و ایهام موسـیقایی در مثنوی «مهر و مشـتری» عصّـار هیچ پژوهشـی انجام نگرفته اسـت، تعدادی از پژوهش‌های انجام گرفته از این قرار هستند:

علی‌محمد پشـــت‌دار در مقالهٔ «بررســـی انواع ایهام در غزلیات حافظ» (۱۳۸۹) به بررسـی انواع ایهام در غزلیات حافظ پرداخته و به این نتیجه رسیده که بدون درک ایهام در اشـعار حافظ نمی‌توان فهم درسـتی از اشعار او داشت. جهان‌دوست سبزعلی‌پور در

مقالهٔ «نگاهی دیگر به ایهام تبادر در شعر حافظ»(۱۳۸۹)، به این نتیجه رسیده که حافظ با ریزه‌کاری‌های شعر خود آشنا بوده‌است، اگر ایهام تبادر در اشعار او شناخته‌شود می‌توان ترتیب ابیات حافظ را شناخت. محمّدحسن حسن‌زاده‌نیری و یاسر دالوند در مقالهٔ «ایهام تناسب پنهان در شعر حافظ» (۱۳۹٤) هجده بیت حافظ را بررسی کرده که دارای ایهام تناسب پنهان هستند و نتیجه گرفته که تک‌تک کلمات حافظ را باید از منظر لغوی بررسی نمود تا به راز ایهام تناسب در آنها پی‌برده شود.

همچنین حمید طاهری در مقالهٔ «رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ» (۱۳۸۹) بر این باور است که ایهام یکی از ترفندهای زبان است که گوینده به کمک آن، مخاطب را به چالش می‌کشد و ایجاد لذّت هنری می‌کند و حجم معنای شعر را افزایش می‌دهد. مهدی فیروزیان در مقالهٔ «ایهام موسیقایی در دیوان خاقانی و سنجش آن با دیوان حافظ» (۱۳۹۱) در مورد ایهام موسیقایی تحقیق کرده و به این نتیجه رسیده‌است که ایهام‌سازی با واژه‌ها و اصطلاحات موسیقایی در شیوهٔ شاعری خاقانی و حافظ نمودی آشکار دارد. خاقانی بیشتر از حافظ از این اصطلاحات برای ساختن ایهام بهره‌برده‌است. عصمت اسماعیلی و سعید قاسمی‌نیا در مقاله‌ای با عنوان «مقایسهٔ ایهام در اصطلاحات موسیقی شعر حافظ با دو شاعر هم‌سبک پیشین: خواجو و امیر خسرو» (۱۳۹۵) کلمات ایهام‌ساز در دیوان شاعران مورد نظر را در سه بخش سازها و متعلّقات، الحان و مقامات و اصطلاحات بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که تعداد ایهام‌های موسیقایی مشترک دیوان هر سه شاعر بسیار بیشتر از ایهام‌های اختصاصی است. همچنین حافظ در این بخش نوآوری‌هایی دارد که دو شاعر دیگر ندارند.

۳- شیوهٔ پژوهش

در این پژوهش از روش تحلیلی - توصیفی استفاده شده‌است. جامعهٔ پژوهش، مثنوی مهر و مشتری عصّار، منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی و تمام اشعار دیوان حافظ به

اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی است. ابتدا واژگانی که دارای ایهام موسیقایی بودند از هر سه کتاب استخراج گردید، بعد از آن، با مراجعه به کتاب‌هایی که در حوزهٔ موسیقی و اصطلاحات مربوط به آن نوشته شده، توضیحی دربارهٔ آن اصطلاح آورده‌ایم و سپس، با آوردن ابیاتی از عصّار، نظامی و حافظ، ایهام موسیقایی به کار رفته در اشعار هر سه شاعر را مقایسه و بررسی کردیم.

٤- بحث و بررسی

ایهام تناسب از خصیصه‌های اصلی شعر حافظ است و تا کنون پژوهش‌های زیادی دربارهٔ انواع ایهام و ایهام تناسب موسیقایی در غزلیات حافظ انجام شده‌است. اما تا کنون کسی به تحقیق دربارهٔ این آرایهٔ ادبی در خسرو و شیرین نظامی و مثنوی «مهر و مشتری» عصّار تبریزی نپرداخته است. به‌ویژه، مثنوی «مهر و مشتری» او که ایهام جزو ویژگی‌های سبکی قابل توجه آن است و محور اصلی این مقاله نیز بررسی ایهام تناسب اصطلاحات موسیقی در این مثنوی است.

در ادامه به ترتیب حروف الفبا، این اصطلاحات و کاربرد آنها را بررسی می‌کنیم.

اصفهان

اصفهان از مقام‌های رایج در فرهنگ‌های موسیقایی جهان اسلام است. نام اصفهان -به عنوان اصطلاحی موسیقایی- نخستین بار توسط ابن‌سینا در یکی از نسخه‌های رسالهٔ شفا در بین «جماعات‌المشهوره» یا دورهای اصلی آمده‌است (میثمی، ۱۳۸۳: ۲۳۳). اصفهان از پایه‌های چهارگانه موسیقی نخستین محسوب می‌شود: ۱) راست؛ ۲) عراق؛ ۳) زیرافکند و ٤) اصفهان (امام شوشتری، ۱۳٤۸: ۲٤). اصفهان مقام ششم از مقامات دوازده گانهٔ ادوار مشهور است (معارف، ۱۳۸۳: ۲۰٤).

عصّار در دو بیت از واژهٔ اصفهان ایهام تناسب ساخته است، در هر دو بیت، اصفهان اسم مکان و منظور از آن، شهر اصفهان است، اما در معنای یکی از دستگاه‌های موسیقی

با راه و راست که هر دو از دستگاه‌های موسیقی هستند، ایهام تناسب دارد. همچنین با نهفت که خود شعبه‌ای است از مقام کوچک و هشتمین نغمه است و نیم بانگ دارد (وجدانی، ۱۳۸٦: ۱۱٦٤) ایهام تناسب موسیقایی دارد.

بباید در نهفت امشب روان شد به راه راست سوی اصفهان شد
(عصّار، ۱۳۷۵: ۱۱۸)

نمونهٔ دیگر: ۱۲۳

در بیت زیر از نظامی «پرده‌دری» کنایه از رسوایی و بی‌آبرویی است. سپاهان (اصفهان) نام شهری است اما در معنی اصطلاح موسیقایی با پرده -که اصطلاح موسیقی است- ایهام تناسب دارد. شاعر از زبان شیرین خطاب به خسرو، سفارش کرده که در حضور پادشاهان، نباید بی‌آبرویی کرد، زیرا قبلاً در اصفهان این کار را کرده‌ای.

مکن پرده‌دری در مهد شاهان تو را آن بس که کردی در سپاهان
(نظامی،۱۳۷۸: ۳۰۸)

مورد دیگر: ۳٦٦

حافظ تنها در یک بیت از قصاید خود با دستگاه اصفهان ایهام تناسب ساخته است، با توجه به این که قصاید حافظ همسنگ غزلیات او نیستند و با توجه به بسامد کم این اصطلاح، می‌توان گفت حافظ میلی به ساخت ایهام با این کلمه نداشته‌است.

به یاد مجلس خسرو چو برکشد مطرب گهی عراق زند گاهی اصفهان گیرد
(حافظ،۱۳٦۲: قکط)

اصفهان در هم‌نشینی با مطرب و عراق (دستگاه موسیقی) ایهام تناسب دارد.

بازگشت

بازگشت در موسیقی در دو معنا به کار رفته‌است: نخست: فرودآمدن از لحن یا گوشه‌ای به لحن اصلی یا مقام اصلی؛ دوم: به نوعی تصنیف هم، بازگشت می‌گفتند (ملاح، ۱۳۵۱: ۵۵).

تنها عصّـار و حافظ از این اصطلاح موسیقی در اشعار خود بهره‌برده و ایهام تناسب خلق کرده‌اند. بسـامد این اصـطلاح در اشـعار این دو شـاعر، زیاد نیست. عصّار در یک مورد و حافظ دو بار از آن اسـتفاده‌کرده‌است. کاربرد اصطلاح بازگشت در بیت نخست حافظ نسبت به نمونهٔ عصّار و بیت دوم خودِ حافظ، هنری‌تر است.

چو شـــد ز آن پرده عزم بـازگشـــتش کـز آن بـرتـر نـبـد راه گـذشـــتـش
(عصار،۱۳۷۵: ۵۹)

در بیت فوق، عصّـار «بازگشـت» را در معنای نخست (تغییر لحن) به کار برده و از گوشـه‌ای به گوشـهٔ دیگر رفته و در همنشـینی با پرده و راه –هر دو اصـطلاح موسیقی هستند– ایهام تناسب ساخته‌است. در بیت فوق کاربرد «بازگشت» تأثیری در معنای شعر ندارد و بیشتر جنبهٔ زیبایی آن چشمگیر است.

حافظ نیز در بیت زیر «بازگشت» را در معنی فرودآمدن از لحن یا گوشه‌ای به لحن اصـلی به کار برده‌اسـت. ملاح در توضـیح این بیت می‌گوید: «این موسـیقی‌دان از کدام سـامان اسـت که سـاز خود را برای نواختن مقام عراق کوک کرده، اما ناگهان آهنگ بازگشـتی را نواخت که در مقام حجاز اسـت. این بیت به ظاهر در ذم مردمانی اسـت نیرنگ‌باز که گندم نمایند و جو فروش» (ملاح، ۱۳۵۱: ٥٦).

با توجه به این توضـیحات می‌توان گفت حافظ لحن کلام خود را عوض کرده، تا تعریضـی به ریاکاران بزند و در سـنجش با بیت عصّار و دیگر بیت خود بسیار هنری‌تر می‌نمـاید. و همنشـین‌کردن آن با مطرب، سـاز، عراق، آهنگ، راه، حجاز و پرده ایهام تناسـبی زیبا نیز آفریده اسـت. بسامد این اصطلاح در شعر هر دو شاعر در این سه بیت خلاصه می‌شود.

این مطرب از کجاسـت که ساز عراق ساخت و آهنـگ بـازگشت به راه حجـاز کـرد؟
(حافظ،۱۳٦۲: ۹۱)

نمونه دیگر از حافظ: ۲۱۲

پرده

پرده در موسیقی قدیم نام دوازده آهنگ یا مقام بوده است (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج. ۱: ۱۸۱). دوازده پرده عبارتند از: عشاق، نوا، بوسلیک، راست، عراق، اصفهان، زیرافکند، بزرگ، زنگوله، رهاوی، حسینی و حجاز (آملی، ۱۳۸۹:ج.۳: ۱۰۲). این اصطلاح گاهی در معنای مطلق ساز آمده‌است. همچنین، حد فاصل بین دو نت موسیقی را که متصل باشند، پرده یا نیم‌پرده گویند (حدادی، ۱۳۷٦ :۹۲).

امروزه، واژهٔ پرده به زه‌هایی که به روی دستهٔ تار و سه‌تار می‌بندند، اطلاق می‌شود (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج.۱: ۱۸٤). از آنجا که پرده در معنای پوشش، حجاب و اصطلاح موسیقایی آمده، محملی برای ساختن ایهام تناسب است. بسامد زیاد این اصطلاح نسبت به موارد دیگر گویای این نکته است که با آن می‌توان معانی زیبایی آفرید.

چنانکه در شواهد توضیح خواهیم داد، عصّار برای بیان معانی عاشقانه این اصطلاح را آورده است. نظامی پرده را بیشتر در معنای پوشش به کار برده‌است و حافظ علاوه بر این، برای اشاره به روزگار خود –که عصر پنهان‌کردن آلات موسیقی است و پوشیده نواختن سازهاست– بسیار هنرمندانه استفاده کرده. عصّار پنج بار، نظامی ۱۳ مورد و حافظ در پانزده بیت با اصطلاح «پرده» ایهام تناسب ساخته‌اند.

در بیت زیر، عصّار پرده را در معنای پوشش و هالهٔ ماه، چادر و خیمهٔ دل آورده، اما با قراردادن آن در کنار چنگ، آهنگ و زهره، ایهام تناسب زیبایی را خلق کرده و با تکرار واژهٔ چنگ نیز جناس تام آفریده است. زهره –که «در ادب پارسی مظهر موسیقی معرّفی شده‌است»– (ملاح، ۱۳۵۱: ۱۳٤) ساز خود (چنگ) را در مشت گرفته و قصد دارد به پردهٔ ماه برود. در بیت دوم نیز زیباروی چنگ‌نواز می‌خواهد آهنگی بنوازد تا دل‌ها را تسخیر کند.

گرفته زهره چنگ خویش در چنگ　　به سوی پردهٔ مه کرده آهنگ
(عصّار،۱۳۷۵: ۲۷۲)

نمونه‌های دیگر در اشعار عصار: ۵۹، ۲۰۲۱۲٤ و ۲۰٤

در بیت زیر از نظامی، پرده در معنی پوشش به کار رفته و این شاعر معتقد است جهان در پشت پرده، کارهای شگفتی انجام می‌دهد که ما از آن بی خبر هستیم.

جهان ناگه شبیخون سازیی کرد　　پس آن پرده لعبت بازیی کرد
(نظامی،۱۳۷۸: ۲۱۸)

موارد دیگر در خسرو و شیرین: صص۳۰، ٤۸، ٦۸، ۸۸، ۹۸، ۲۰۲، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳٦۹، ۳۷٦

حافظ ترکیب «از پرده برون شدن» را در معنی «بیقرار شدن، خارج شدن آهنگ از پرده یا مقام» (خرمشاهی،۱۳۸۰: ۲۰۲) آورده و پرده در مصراع دوم در معنی آهنگ آمده‌است (همان:۲۰۲). هر دو با یکدیگر و نیز با نوا ایهام تناسب دارند.

دلم ز پرده برون شد، کجایی ای مطرب؟　　بنال هان که از این پرده کار ما به نواست
(حافظ،۱۳٦۲: ۱۷)

نمونه‌های دیگر از حافظ: ۱۷، ۲۲، ۹۸، ۱۲٦، ۱۵۵، ۱٦٦، ۱۷۸، ۲۱۲، ۲۲۱، ۲۵۰، ۲٦۰، ۳۰۰، ۳۰۰، ۳۱۹

چنگ

چنگ سازی است از خانوادهٔ آلات موسیقی رشته‌ای مطلق، جنس تارهای چنگ از ابریشم، موی اسب، زه و فلز بوده، ساختمان این ساز در روزگار ما به کمال رسیده‌است و در مغرب زمین هارپ (harp) نامیده‌می‌شود (ملاح، ۱۳۵۱: ۹۰-۸۹). چنگ را از کهن‌ترین ابزار موسیقی دانسته‌اند. چنگ در دوران ساسانیان معروف‌ترین و محبوب‌ترین ساز بود. نواختن آن را به نکیسا نسبت داده‌اند (ستایشگر، ۱۳۹۱ج.۱: ۳۳۸). صنج در فارسی چنگ نامیده‌می‌شود و از سازهای زهی است (خوارزمی، ۱۳۸۹: ۲۲٦). نوازندگان

چنگ را گاه به حالت ایستاده بر گردن خود می‌آویختند و گاه به حالت نشسته در بغل می‌گرفتند و با سرانگشتان دو دست، رشته‌ها را لمس می‌کردند و می‌نواختند (بینش، ١٣٧١: ١١٥).

شاعران از معنای دوگانهٔ چنگ «دست» و «ساز» بهرهٔ فراوان برده‌اند و با آن جناس تام و ایهام ساخته‌اند. گاه خمیدگی چنگ را همچون قامت خمیدهٔ انسان و تارهای آن را به عنوان مو و گیسو پنداشته، از آنها برای شخصیت‌بخشی و استعاره‌پردازی استفاده‌کرده‌اند. بسامد این اصطلاح نیز نسبت به موارد دیگر بیشتر است. عصّار هفت بار با این اصطلاح ایهام تناسب ساخته، نظامی چهار مورد و حافظ دوازده بار آن را به کار برده‌است.

در ابیات برگزیدهٔ زیر، عصّار چنگ را در معنای یکی از اعضای بدن انسان آورده، اما در معنای آلت موسیقی با سازهای دیگر ایهام تناسب دارد. در بیت نخست از ترکیب تشبیهی چنگ پشت در معنای پیر و فرتوت بهره گرفته‌است، زمانی که «مهر» عود می‌نوازد، حتی آسمان با تمام پیری به رقص درمی‌آید و از پای می‌افتد. در بیت آخر چنگ علاوه بر ایهام تناسب جناس تام نیز دارد (چنگ اول ساز موسیقی و چنگ دوم معنای دست می‌دهد). کاربرد اصطلاح «چنگ» علاوه بر زیبایی ادبی در معنای ابیات نیز تأثیر گذاشته، چنانکه می‌گوید: آسمان از صدای شنیدن صدای عود با تمام پیری به وجد می‌آید و بی‌حال می‌شود.

چو عود خویش را در بر گرفتی　　سپهر چنگ پشت از کار رفتی
(عصار، ١٣٧٥: ٢٠٣)

برآورد از فلک چون عود فریاد　　که خوش عودی زدی، چنگت مریزاد!
(همان: ٢٢٤)

موارد دیگر از عصّار: صص ١٢٣، ١٢٤، ٢٠٢، ٢٠٤، ٢٧٢

در بیت زیر، نظامی چنگ را در معنی پنجه و دست آورده اما در معنی اصطلاح موسیقی با ساز ایهام تناسب دارد.

بدین درگه نشانش، ساز در چنگ که تا بر سوز من بردارد آهنگ
(نظامی،۱۳۷۸: ۳۵۸)

نمونه‌های دیگر از نظامی: ۹۹، ۲۵۰، ۳۵۷

در ابیات برگزیدهٔ حافظ در بیت اول و دوم، چنگ در معنای ساز معروف آمده، اما در معنای عضو انسانی با سایر اجزای بدن ایهام تناسب دارد.

گوشم همه بر قول نی و نغمه چنگ است چشمم همه بر لعل لب و گردش جام است
(حافظ، ١٣٦٢: ٣٣)

گیسوی چنگ ببرید به مرگ می ناب تا حریفان همه خون از مژه‌ها بگشایند
(همان: ١٣٧)

نمونه‌های دیگر از حافظ: ۹۸، ۱۰۸، ١٤٨، ١٦٥، ۱۷۸، ١٩٤، ۲۱۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۳۰۰

حجاز

حجاز یکی از دوازده مقام موسیقی است، نواهای سه‌گاه و حصار شعبه‌های آن و کارساز، ملانازی، روی عراق و حجاز عراق آوازهای آن به شمار می‌آمده‌اند. در روزگار ما، «حجاز» گوشهٔ کوچکی است که در مقام شور، به‌ویژه در مایهٔ ابوعطا و احتمالاً، در مایهٔ دشتی که از متعلّقات شور محسوب می‌شوند، نواخته‌می‌شود (ملاح، ١٣٥١: ١٠٤). در پس پرده‌های حجاز آوازی نرم و رقیق وجود دارد که خاص حزن و اندوه است (ثابت‌زاده، ١٣٨٢: ٦٤). در ایران برای خواندن قران و دعاهای مذهبی کاربرد فراوانی دارد (نفری، ١٣٨٩: ٨٩).

عصّار در بیت زیر از هم‌نشینی حجاز با آهنگ، ره (راه) و مقامی دیگر از مقام‌های موسیقی «راست» ایهامی زیبا آفریده‌است. البته می‌توان این گونه نیز توجیه کرد وقتی که در مقام حجاز موسیقی می‌نواخت، مخالف نیز قصد آهنگی دیگر کرد نواخت.

چو او را از حجـاز، آوازه برخـاســـت مـخـالـف کـرد آهـنـگ ره راســـت
(عصّار، ١٣٧٥: ٥٧)

حافظ نیز در ابیات زیر با همنشـــین‌کردن حجاز، مطرب، آهنگ، بازگشـــت، راه و عراق –که از مقام‌های موسـیقی اسـت– ایهام تناسـب زیبایی پدید آورده‌اسـت. در بیت حافظ این نکته را هم می‌توان گفت که با مطربی چیره‌دسـت روبرو هستیم هر لحظه که اراده کند می‌تواند مقام‌های موسیقی را عوض کند و در دستگاه‌های مختلف بنوازد.

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت و آهنـــگ بـــازگشت بـه راه حجاز کـرد
(حافظ، ١٣٦٢: ٩١)

نمونه دیگر از حافظ: ١٧٦

نظامی در خسرو و شیرین این اصطلاح را نیاورده‌است.

دستان

در گذشـته به رشته‌هایی که بر دستهٔ سازهای مقید بسته می‌شد، دستان می‌گفتند. در بعضـی موارد منظور از دسـتان، لحن، آهنگ، مقام و آواز اسـت. در سـازهایی همچون قانون، چنگ و سـنتور به تارهای این سـازها نیز دسـتان اطلاق می‌شـد (ملاح، ١٣٥١: ١١١– ١١٠). دسـتان در معنی مکر، حیله، داسـتان و جمع دست نیز آمده و دست‌مایه‌ای برای ساختن ایهام شده‌است.

در بیت ذیل، دسـتان جمع دسـت اسـت اما در معنای دوم که –اصـطلاح موسـیقی اسـت– با سـاز، زهره (خنیاگر فلک) و گوش (وسـیله کوک سـاز) ایهام تناسـب دارد. کاربرد «دستان» علاوه بر ایهام به ابیات نیز زیبایی داده، عقل و جان را با موسیقی تسخیر می‌کند و زهرهٔ خنیاگر از هوش می‌رود.

چو مالیـــدی به دستـــان ساز را گـــوش شـــدی در بـزم گردون زهره از هوش
(همان: ٢٠٣)

نمونه‌های دیگر از عصّار: ٨٢، ٢٠٤

نظامی در بیت شـــاهد دســـتان را در معنی نیرنگ آورده و معتقد که باربد حیله‌گر اســت و با نواختن موســیقی دل‌انگیزش، از دوستان و حاضران مجلس صله می‌گرفت و کیســـه‌های پول آنان را خالی می‌کرد؛ کیســـه پرداختن کنایه از: همهٔ پول را خرج کردن (انوری، ۱۳۹۰: ۱۱۰۸).

بـه دســـتـان دوســـتـان را کیســـه پرداز　　بـه زخمـه زخم دل‌هـا را شـــفـا ســـاز
(نظامی،۱۳۷۸: ۳۵۷)

موارد دیگر در نظامی: ۱۰۳، ۱۹۰

حافظ در بیت زیر دستان را معنای سـرگذشت و قصّه به کار برده‌است (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۲۷۸۳) اما در مفهوم اصـــطلاح موســـیقی با دف، نی، پرده ایهام تناســـب دارد. با توجه به نمونه‌های سـه شـاعر می‌توان گفت عصّار و حافظ به شیوه‌های مختلف از این اصطلاح بهره‌برده‌اند.

راز سربستهٔ ما بین کـه بـه دستـان گـفتند　　هـر زمان بـا دف و نـی بـر سـر بازار دگر
(حافظ، ۱۳٦۲: ۱۷۱)

نمونهٔ دیگر از حافظ: ۲۵۰، ۳٥٤

راست

راســـت در تاریخ موســـیقی ایران ریشـــه‌ای کهن دارد و اختراع آن را به باربد نســـبت می‌دهند. این مقامات پیش از باربد هم وجود داشت، شاید وی در آنها اصلاحاتی انجام داده باشد (وجدانی،۱۳۸٦: ج۱: ٤٥۱). دلیل نامگذاری آن به راست به خاطر آن است که بیشتر اصوات بدین پرده راست آید (به نقل از اسماعیلی، قاسمی‌نیا،:۱۳۹۵: ۱٦).

ترکیب «راه راســـت» در متون فارســـی کاربرد زیادی دارد. در بســـیاری موارد معنای موســـیقایی از آن نمی‌توان برداشت کرد (مالمیر، ۱۳۸۹: ٤۹–٤۸) اما در همنشینی با دیگر اصطلاحات موسیقی، در معنای دوم ایهام تناسب دارد.

با توجه به مثال‌های زیر، در بیت نخست از عصّار ترکیب «راه راست» آمده و به خاطر همنشینی با اصفهان (مقام‌های موسیقی) و نهفت (اصطلاح موسیقی) در معنای دوم با هر دو کلمه ایهام تناسب دارد. در بیت دوم از عصّار و بیت حافظ راست در معنای تحقق‌یافتن و حاصل‌شدن آمده، اما در معنای دوم با دیگر اصطلاحات موسیقی ایهام تناسب دارد. بسامد این اصطلاح در اشعار عصار بیشتر از خسرو و شیرین نظامی و غزلیات حافظ است.

بباید در نهفت، امشب روان شد به راه راست سوی اصفهان شد
(عصّار، ۱۳۷۵: ۱۱۸)

نوایی بهر راه آورد درخواست شدش از یاری حق، ساز آن راست
(همان، ۱۳۷۵: ۵۷)

نمونه‌های دیگر از عصّار: ۵۷، ٦۲، ۲۰۲

نظامی در بیت زیر، از زبان شیرین می‌گوید که من راست کردار هستم اما خسرو کج رفتار است. اما در معنی اصطلاح موسیقی با پرده ایهام تناسب دارد.

هزاران پرده بستم راست در کار هنوزم پرده کژ می‌دهد یار
(نظامی،۱۳۷۸: ۲۰۲)

نمونه‌های دیگر در خسرو و شیرین: ۱۳٤، ۱۸۷، ۲۵۰

وصف رخ چو ماهش در پرده راست ناید مطرب بزن نوایی ساقی بده شرابی
(حافظ، ۱۳٦۲: ۳۰۰)

راه

راه یا ره در اصطلاح موسیقی به معنای لحن، مقام، پرده، آهنگ، گوشه و نغمه است (ملاح، ۱۳۵۱: ۱۱۹). بسامد این اصطلاح در دیوان حافظ با دوازده مورد نسبت به عصّار و نظامی بسیار بیشتر است. علاوه بر این، حافظ در بعضی ابیات «راه» را در معنای

موسیقایی به کار برده و با دیگر اصطلاحات موسیقی تناسب دارد که نشان از تسلّط بیشتر حافظ به موسیقی است.

در بیت زیر از عصّار «راه» در معنای مسیر و طریق آمده، اما در معنای دوم که – اصطلاح موسیقایی است– با چنگ و آهنگ ایهام تناسب دارد.

دو تا و خشک و نالان گشته چون چنگ　　به سوی راه رحلت کرده آهنگ

(عصّار، ۱۳۷۵: ۱۱۷)

نمونهٔ دیگر از عصّار: ۱۱۸

در بیت زیر از نظامی «ره» در معنی بار دیگر و دوباره آمده اما با طرب در معنی شادی می‌تواند، ایهام تناسب داشته باشد.

چو زان گم‌گشته گنج، آگاه گردم　　دگر ره با طرب همراه گردم

(نظامی،۱۳۷۸: ٧٦)

در بیت زیر از حافظ «راه» علاوه بر معنای مسیر در معنای دوم (اصطلاح موسیقی) قابل توجیه است و با مطرب، ساز، نوا و نقش (ر.ج. وجدانی، ۱۳۸٦: ۱۱٤۳) ایهام تناسب دارد.

مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد　　نقش هر نغمه که زد راه به جایی دارد

(حافظ، ۱۳٦۲: ۸٤)

نمونه‌های دیگر از حافظ: ۱۲، ۸٤، ۹۱، ۹٦، ۹۸، ۹۹، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۱۸، ۱۵۵

شهناز

شهناز نام یکی از شش آواز موسیقی قدیم ایران است. اگر از نغمهٔ اول کردانیه آغاز نماید و در مبرقع و محیّر گذر کنند و باز پس آیند و در نیریز و سه‌گاه گذر کنند، آن را شهناز گویند (وجدانی، ۱۳۸٦: ٦٦۹).

در بیت زیر، شـهناز اسم است اما در معنای اصطلاح موسیقی با پرده، آواز و مبرقع (گوشه‌ای از راست پنجگاه، ر.ج. وجدانی، ١٣٨٦: ٩٦٠) ایهام تناسب دارد. این مورد در خسرو وشیرین و دیوان حافظ دیده نشد.

یکی مـــــاه مبـــرقع نـــــام شهناز　　صـبـــا از پـــــــرده‌اش نشنیـــده آواز
(عصّار، ١٣٧٥: ١٢٤)

عراق

عراق یکی از چهار پایهٔ اصـلی موسـیقی اسـت، پردهٔ عراق، به عراق پدر امیر ابو نصـر منسـوب اسـت و نام یکی از شعبات دستگاه راست رهاب از موسیقی مقامی آذربایجان اسـت (وجدانی، ١٣٨٦: ٧٥٥). عراق اوج ماهور اسـت، صدای خواننده و ساز هر دو با هم به اوج می‌رسـد؛ بنابراین، آواز عراق با چهچهٔ زیاد و هنرنمایی خواننده همراه است (نفری، ١٣٨٩: ٨٥).

در ابیات زیر از عصّـار، نظامی و حافظ مشـخص می‌شـود هر سـه شـاعر به معنای موسـیقایی «عراق» کاملاً آشنایی داشتند، عراق در ابیات هر سه شاعر اسم مکان است اما در معنای موسـیقایی آن با راه ایهام تناسب دارد. و از این جهت در کاربرد این اصطلاح شبیه همدیگر هستند.

بـه رفتن گر شـــمـا را اتفـاق اســـت　　طـریـق خـوب‌تـر راه عـراق اســـت
(عصّار، ١٣٧٥: ١١٨)

عراقی وار بـانـگ از چرخ بگـذاشـــت　　بـه آهنـگ عراق این بـانـگ برداشـــت
(نظامی،١٣٧٨: ٣٦١)

این مطرب از کجاسـت که ساز عراق ساخت　　و آهنـــگ بـــازگشت بـــه راه حـــجاز کـــرد
(حافظ، ١٣٦٢: ٩١)

نمونه‌ای دیگر از حافظ: ١٧٦، ٣٢٢

عشاق

عشـــاق از مقام‌های دوازده‌گانه موســـیقی قدیم اســـت، که دو شـــعبهٔ زابل و اوج دارد (ســـتایشـــگر،۱۳۹۱: ۱۷۹). امروزه در دســـتگاه‌های همایون و نوا و آوازهای دشـــتی و اصفهان اجرا می‌شود (حدادی، ۱۳۷٦: ٤۰۲).

در بیت نخســت عصّار، عشاق جمع عاشق است اما در معنی دوم (موسیقایی) با نوا ایهام تناسب دارد. اما در بیت دوم، عشاق در معنی اصطلاح موسیقایی قابل توجیه است و از این نظر با حافظ متفاوت است، چون حافظ به معنای لغوی عشاق نظر داشته‌است. این مورد در خسرو و شیرین یافت نشد.

دل عشـــاق را بـــا او صفاهـــا بـزرگ و کـوچـک از وی در نـواهـا
(عصّار، ۱۳۷۵: ۵۷)

چـو زد مضـــراب بر ابریشـــم ســـاز پـی عشـــاق کـرد ایـن قـول آغـاز
(همان: ۹۸)

راه دل عشـــاق زد آن چشـــم خمـــاری پیداسـت از این شـیوه که مست است شرابت
(حافظ، ۱۳٦۲: ۱۲)

مثال‌های دیگر از حافظ: ۸٤، ۱٦۳، ۲۸٦

عود

عود یا بربط یا رود در نواحی مختلف ایران شـکل‌های گوناگون دارد، تارهای این سـاز ابتدا دو رشته بوده که به نام‌های «زیر» و «بم» نامیده می‌شده‌است، بعدها دو تار دیگر به آن افزودند که میان بم و زیر می‌بسـتند. در قرن چهارم رشتهٔ دیگری به آن اضافه کردند (ملاح، ۱۳۵۱: ۱۲٦). عود از بم‌ترین سـازها به حسـاب می‌آید، بدین خاطر آن را شـاه سازها می‌گویند (مسعودیه، ۱۳۸٤: ۱۸۱).

عصّار بیشتر از نام دیگر عود (رود) استفاده کرده‌است. «رود» در ابیات ذیل در معنی رودخانه آمده، اما در همراهی با سرود، لحن، پنجگاه و سه‌تار ایهام تناسب دارد. در بیت

زیر می‌گوید سرود «مهر» چندان دل‌انگیز بود که ناخودآگاه اشک‌ها را چون رودخانه از چشم‌ها جاری می‌کرد.

در آن ساعت که برگفتی سرودی　　ز هر چشمی روان می‌کرد رودی
(عصّار، ١٣٧٥: ٢٠٣)

ز لحن پنجگاه نوبتش بود　　که ترسا را سه تار افتاد در رود
(همان: ٥٧)

نمونه‌های دیگر در اشعار عصّار: شامل دو مورد در صفحه ٢٠٤ می‌شود.

نظامی در خسرو و شیرین، عود و رود را در مفهوم اصطلاح موسیقایی آورده‌است:

در بیت زیر، عود علاوه بر اصطلاح موسیقایی جناس تمام نیز دارد.

ز دلها کرده در مجمر فروزی　　به وقت عود سازی عود سوزی
(نظامی،١٣٧٨: ٣٥٧)

نمونه‌های دیگر نظامی: ١٢٧، ١٩١، ٣٥٧

حافظ «عود» را در معنای اصطلاح موسیقی آورده، اما در معنی چوب خوشبوی با سوختن ایهام تناسب دارد. تفاوت عصّار و نظامی با حافظ در به کار بردن این اصطلاح این است که عصّار و نظامی بیشتر از «رود» استفاده کرده‌اند، در حالی‌که حافظ «عود» برای آرایهٔ ایهام تناسب آورده‌است.

زهره سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت　　کس ندارد ذوق مستی میگساران را چه شد
(حافظ، ١٣٦٢: ١١٥)

حافظ: ١٧٣، ١٧٤، ١٧٦

قانون

این ساز را ابونصر فارابی اختراع کرده‌است. از قدیمی‌ترین سازهای ایرانی می‌باشد، کاسه و سطح آن مثلث است و بر آن ساعد (دسته) نیست. وترهای آن سه نوع است: بم، مثلث و مثنی و با مضراب فلزی نواخته می‌شود (وجدانی، ١٣٨٦: ٨٢٧). در لغت به

معنی برهان، قاعده و رسم آمده‌است (دهخدا، ۱۳۷۳: ۱۵۳٤۱). این معنای دوگانه باعث شده، تا شاعران برای ساختن ایهام تناسب از آن بهره ببرند.

در ابیات زیر از عصّار و حافظ، «قانون» در معنای لغوی آن آمده است اما در همنشینی با «ساز، پرده، دف و نی» ایهام تناسب دارد. این اصطلاح در خسرو و شیرین نیامده‌است.

ملک چون شد ز ساز پرده واقف در آن قانون نشد با وی مخالف
(عصّار، ۱۳۷۵: ۷۹)

خدا را محتسب ما را به فریاد دف و نی بخش که ساز شرع از این افسانه بی‌قانون نخواهدشد
(حافظ، ۱۳٦۲: ۱۱۲)

نمونه دیگر از عصّار: ۱۲۳

قول

قول نخسین قطعهٔ نوبت مرتب (قول؛ غزل، ترانه و فروداشت) است (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج.۲: ۲٤۸). معادل آن در موسیقی معاصر پیش درآمد می‌باشد (وجدانی، ۱۳۸٦: ج.۲: ۸٤۸). در لغت به معنای گفتار، سخن، عهد و پیمان آمده‌است (دهخدا،۱۳۷۳: ۱۵۷۰۱).

در بیت زیر، عصّار «قول» را در معنی سخن آورده، از عمل به قول و سخن دم‌می‌زند، اما در مفهوم موسیقایی با ساز و قول ایهام تناسب دارد. ضمناً «عمل نیز اصطلاحی است برای نوعی از تصنیف با ابیات پارسی» (وجدانی، ۱۳۸٦: ۷٦۹).

گهی از قول، می‌گفتی عمل‌ها گهی بر ساز، می‌خواندی غزل‌ها
(عصّار، ۱۳۷۵: ۲۰۳)

نمونه‌های دیگر از عصار: ۹۸، ۲۰۳

در بیت زیر، نظامی «قول» را در معنی حرف و سخن آورده و با زیبایی می‌گوید وعده‌های او چون سرود دلنشین است. قول در مفهوم اصطلاح موسیقایی با نوا و رود ایهام تناسب دارد.

نوای نظم او خوشتر ز رود است سراسر قول‌های او سرود است
(نظامی،۱۳۷۸: ٤٥٢)

در بیت زیر، حافظ «قول» در معنای سخن آورده، میان دو «قول» جناس تام وجود دارد. زیرا «قول» دوم معنی آواز می‌دهد.

من که قول ناصحان را خواندمی قول رباب گوشمالی دیدم از هجران که اینم پند بس
(حافظ، ۱۳٦۲: ۱۸۱)

حمیدیان در توضیح بیت زیر ازحافظ گفته‌است: «قول با ایهام به معنای سخن و ترانه یا غزل ملحون. راه گران: به نظر می‌رسد طریق زهد را می‌گوید و معنی سخت، دشوار و شدید هم می‌دهد؛ پس من به جای آن به قول و غزل مطرب و لطف ساقی اقتدا کرده و آن را نزدیک‌تر به حقیقت و وصول به معرفت یافته‌ام (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۲۰٦٤).

به قول مطرب و ساقی برون‌رفتم گه و بی‌گه کز آن راه گران قاصد خبر دشوار می‌آورد
(همان: ۹۹)

نمونهٔ دیگر از حافظ: ۳۳

مقام

مقام، به مجموعه اصوات پی در پی یک دستگاه با فواصل بین اصوات مقام می‌گویند «در تاب دستور تار استاد علینقی وزیری موسیقی ایرانی به نام مقام تقسیم‌بندی شده و مقامات پنج‌گانه عبارتند از: ماهور، همایون، سه‌گاه، چهارگاه و شور» (وجدانی، ۱۳۸٦: ۱۰۲۰).

کاربرد لغوی آن در ادبیات باعث شده شاعرانی چون عصّار و حافظ با همنشینی «مقام» در کنار دیگر اصطلاحات موسیقی از آن ایهام تناسب بسازند. در بیت عصّار

همنشـــینی «مقام» در کنار آهنگ ایهام تناســـب دارد، البته باید یادآور شـــویم که خود «آهنگ» نیز در معنای دوم اصطلاح موسیقایی است و آن هم با «مقام» ایهام تناسب دارد.

در بیت حافظ نیز «مقام» با ناهید و آواز همراه شده، ایهام تناسب دارد.

گـرفـتـه هـر دو را در پـیـش کـردنـد　　پس آهنـــگ مقـــام خـــویش کـــردند
(عصّار، ۱۳۷۵: ۱۲٤)

غـــزل سرایـــی ناهید صرفه‌ای نبـــرد　　در آن مقام کـــــه حافظ بـــــرآورد آواز
(حافظ، ۱۳٦۲: ۱۷٦)

بسـامد این اصطلاح در شعر هر دو شاعر در حد همین دو بیت است. روش حافظ در انتخاب واژگان بســیار هنرمندانه اســت زیرا ناهید خود نماد خنیاگری و آوازخوانی اســت. غزل و آواز نیز زیبایی بیت را بیشــتر کرده‌اند. نظامی از این اصــطلاح اســتفاده نکرده‌است.

نوا

نوا از مقامات دوازده‌گانهٔ موسـیقی سـنّتی اسـت (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج.۲: ۵۱۸). با تبدیل دوازده مقام گذشـته به هفت دسـتگاه، دو دسـتگاه را به همان نام قدیم می‌خوانند، یکی دسـتگاه راسـت و دیگری نوا (فرصت‌شیرازی، ۱۳۷۵: ۱۸). معمولاً اشعار عارفانه را در این مقام می‌خوانند (نصیری‌فر، ۱۳۸۳: ج.۲: ۲۵٤).

عصّـار «نوا» را در معنی اسـباب زندگی آورده اما بسـیار هنرمندانه در همنشـینی با «رباب و ساز» با آن ایهام تناسب ساخته‌است.

رباب‌آســا ز حســرت دســت بر ســر　　نـــوا و سازشان را رخت بـــر خـــر
(عصار، ۱۳۷۵: ۱۲۸)

حافظ نیز «نوا» را در معنی اسباب زندگی و رونق آورده‌است. و در کنار اصطلاحات «پرده، مطرب، ساز، طرب، چنگ و دف» بسیار هنرمندانه با آن ایهام تناسب ساخته‌است. بسامد این اصطلاح در اشعار حافظ بیشتر است.

دلم ز پـــرده بـرون شد کجایی ای مطرب بنال هان که از این پرده کار ما به نواســـت
(حافظ، ۱۳٦۲: ۱۷)

نمونهٔ دیگر از حافظ: ٥٤، ۱۹۸

در خسرو وشیرین نمونه‌ای یافت نشد.

نای

نای که مخفف آن «نی» اســت، از خانوادهٔ آلات موسیقی بادی است و انواعی دارد، اگر از چوب ساخته شود «نای چوبین»، اگر از فلز باشد «نای روئین»، اگر از گل ساخته شــود «نای گلین»، اگر از نی یا نال باشد «نای نئین» و اگر از شاخ و استخوان باشد «نای شــاخی یا استخوانی» نامیده می‌شود (ملاح، ۱۳۵۱: ۲۰۵). نای به معنی حنجرهٔ آدمی نیز آمده و این دست‌مایه‌ای برای شاعران شده است تا از آن ایهام تناسب بسازند.

در بیت زیر، عصّــار «نای» را در معنای حنجره آورده اما در همنشــینی با «چنگ» و «آهنگ» ایهام تناســـب دارد. البته باید یادآوری کنیم که «چنگ و آهنگ» نیز خود ایهام تناســب دارند چون در بیت مقصــود در معنی پنجه و قصــد آمده‌اند ولی در همنشینی با همــدیگر ایهــام تنــاســـب پیدا می‌کنند. به بیانی دیگر همدیگر را می‌پرورند. در غزلیات حافظ موردی که ایهام تناسب داشته باشد یافت نشد.

زده در نــای اهــل کــاروان چــنــگ بـــه تـــاراج نـــواشان کـــــرده آهنگ
(عصّار، ۱۳۷۵: ۱۲۳)

در خسرو و شیرین و غزلیات حافظ نمونه‌ای پیدا نشد.

٤- نتیجه

با توجه به استخراج داده‌ها -که در جدول زیر آمده‌است- می‌توان نتیجه گرفت که هفده مورد اصطلاح موسیقایی و متعلّقات آن در اشعار عصّار دیده‌می‌شود، در نُه مورد با نظامی و در پانزده مورد با حافظ اشتراک دارد.

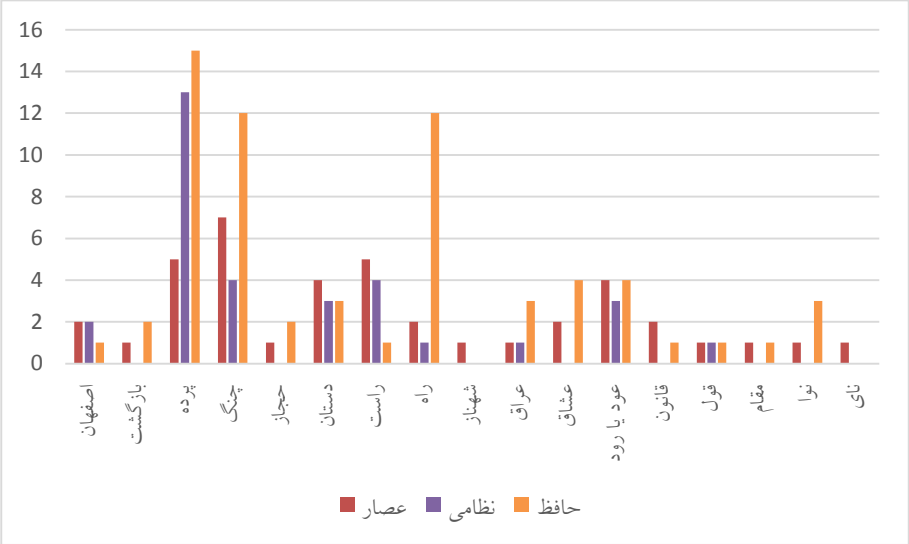
جدول ۱- اصطلاحات موسیقی در اشعار عصّار تبریزی، منظومه خسرو و شیرین و حافظ

Table 1- Musical terms in the poems of Assar Tabrizi, Khosrow and Shirin, and Hafez

ردیف	واژه‌ها و اصطلاحات موسیقایی	عصّار	نظامی	حافظ
۱	اصفهان	۲	۲	۱
۲	بازگشت	۱	----	۲
۳	پرده	۵	۱۳	۱۵
٤	چنگ	۷	٤	۱۲
۵	حجاز	۱	---	۲
٦	دستان	٤	۳	۳
۷	راست	۵	٤	۱
۸	راه	۲	۱	۱۲
۹	شهناز	۱	----	----
۱۰	عراق	۱	۱	۳
۱۱	عشاق	۲	---	٤
۱۲	عود یا رود	٤	۳	٤
۱۳	قانون	۲	---	۱
١٤	قول	۱	۱	۱
۱۵	مقام	۱	----	۱
١٦	نوا	۱		۳
۱۷	نای	۱	-----	----

بسامد الحان و اصطلاحات موسیقایی «چنگ، دستان، راست، عود» در اشعار عصّار نسبت به نظامی بیشتر است و نظامی اصطلاحات «پرده و نوا» را بیشتر آورده‌است. از اصطلاحات «اصفهان، راه و عراق» به یک اندازه استفاده کرده‌اند. همچنین نظامی اصطلاحات «بازگشت، حجاز، شهناز، عشاق، قانون، مقام و نای» را در خسرو و شیرین نیاورده‌است. اصطلاحات «پرده و راست» بیشترین بسامد را در شعر دو شاعر دارند. در مقایسه با حافظ «اصفهان، دستان، راست و قانون» در اشعار عصّار تبریزی بیشتر از اشعار حافظ است. در مقابل اصطلاحات «بازگشت، پرده، چنگ، حجاز، راه (ره)، عراق، عشاق و نوا» در اشعار حافظ بیشتر از عصّار است.

آواز شهناز و ساز نای (نی) را حافظ در اشعار خود به عنوان ایهام تناسب نیاورده‌است. هر دو شاعر از «عود، قول و مقام» به یک اندازه بهره‌برده‌اند. «پرده، چنگ، راست و راه (ره) بیشترین بسامد را در اشعار هر دو شاعر دارند. استفادهٔ به‌جا از این اصطلاحات و ساختن ایهام تناسب از آنها نشان می‌دهد که عصّار با موسیقی و اصطلاحات آن آشنا بوده‌است. به طور کل می‌توان گفت عصّار در کاربرد ایهام تناسب به جز موارد اندکی (چنگ، دستان و رود) قصدش اظهار توانایی در استفاده از ایهام در اصطلاحات موسیقی است و در کاربرد اصطلاحات موسیقایی بیشتر از حافظ تأثیر گرفته‌است. با توجه به نمودار مقایسهٔ انواع ایهام در اشعار عصّار تبریزی می‌توان گفت که کاربرد ایهام در اصطلاحات موسیقایی در «مهر و مشتری» بعد از ایهام تناسب بیشترین بسامد را نسبت به دیگر انواع ایهام در اشعار او دارد. با توجه داده‌های این پژوهش می‌توان گفت که ایهام جزو ویژگی‌های سبکی عصّار است و از این منظر با حافظ شباهت‌هایی دارد.



شکل ۱- بسامد اصطلاحات موسیقی در اشعار عصّار، نظامی و حافظ

Fig 1- The frequency of musical terms in the poems of Assar, Nizami and Hafez

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آملی، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۸۹)، *نفایس‌الفنون*، تصحیح ابوالحسن شعرانی، تهران: اسلامیه.

۲. التفتازانی، سعدالدّین مسعود (۱٤۲٦ه. ق)، *کتاب‌المطول*، شرح تلخیص المفتاح، دمشق: الازهریه للثرات.

۳. انوری، حسن (۱۳۹۰)، فرهنگ کنایات سخن، چاپ دوم، تهران: سخن

٤. بینش، تقی (۱۳۷۱)، *سه رساله فارسی در موسیقی*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

٥. ثابت‌زاده، منصـوره (١٣٨٢)، *سـه رسـاله موسـیقی قدیم ایران*، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

٦. حافظ (١٣٦٢)، *دیوان حافظ، به اهتمام محمّد قزوینی و قاسـم غنی*، چاپ چهارم، تهران: زوار.

٧. حدادی، نصرت‌الله (١٣٧٦). *فرهنگنامه موسیقی ایران*، تهران: توتیا.

٨. حمیدیان، سعید (١٣٩٢)، *شرح شوق*، چاپ دوم، تهران: نشر قطره.

٩. خرمشـاهی، بهاءالدّین (١٣٨٠)، *حافظنامه*، چاپ دوازدهم، تهران: انتشـارات علمی و فرهنگی.

١٠. خوارزمی، ابوعبدالله (١٣٨٩)، *مفاتیح‌العلوم*، ترجمهٔ حسـین خدیو جم، تهران: علمی و فرهنگی.

١١. دهخدا، علی‌اکبر (١٣٧٣)، *لغت‌نامهٔ دهخدا*، تهران: مؤسـسـهٔ انتشـارات و چاپ دانشگاه تهران.

١٢. ستایشگر، مهدی (١٣٩١)، *واژنامه موسیقی ایران زمین*، تهران: انتشارات اطلاعات.

١٣. سکاکی، ابویعقوب یوسف ابن ابی بکر (١٩٣٧م)، *مفتاح‌العلوم*، قاهره: بی نا.

١٤. شـمیسـا، سـیروس (١٣٨١)، *نگاهی تازه به بدیع*، چاپ سـیزدهم، تهران: انتشارات فردوس.

١٥. صـفا، ذبیح‌الله (١٣٦٩)، تاریخ ادبیات در ایران (جلد سوم، بخش دوم)، چاپ هفتم، تهران: انتشارات فردوس.

١٦. عصّـار تبریزی (١٣٧٥)، *مهر و مشتری*. تصحیح و تحشیهٔ رضا مصطفوی سبزواری، تهران: دانشگاه علّامه طباطبائی.

۱۷. فرصت شیرازی (۱۳۷۵)، *بحورالالحان*، به کوشش محمّدصالح قاسم رامسری، تهران: انتشارات فروغی.

۱۸. قیس‌رازی، شمس‌الدّین محمّد بن قیس (۱۳۷۳)، *المعجم فی معاییر اشعار عجم*، به کوشش سیروس شمیسا، تهران: فردوس.

۱۹. مسعودیه، محمّدتقی (۱۳۸٤)، *سازهای ایران*، تهران: زرین و سیمین.

۲۰. ملاح، حسینعلی (۱۳۵۱)، *حافظ و موسیقی*، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.

۲۱. میثمی، حسین (۱۳۸۳)، «بیات اصفهان»، *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، تهران: مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی.

۲۲. نصیری‌فر، حبیب‌الله (۱۳۸۳). *مردان موسیقی سنتی و نوین ایران*، تهران: نگاه.

۲۳. نظامی (۱۳۷۸)، خسرو و شیرین، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ سوم، تهران، نشر قطره.

۲٤. نفری، بهرام (۱۳۸۹)، *اطلاعات جامع موسیقی*، تهران: انتشارات مارلیک.

۲۵. وجدانی، بهروز (۱۳۸٦)، *فرهنگ جامع موسیقی ایرانی*، تهران: نشر قطره.

۲٦. وطواط، رشیدالدّین (۱۳٦۲)، *حدائق‌السحر فی دقایق‌الشعر*، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران: طهوری و سنایی.

۲۷. همایی، جلال‌الدّین (۱۳۸۹)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: اهورا،

ب) مقالات

۱. اسماعیلی، عصمت و سعید قاسمی‌نیا (۱۳۹۵)، «*مقایسهٔ ایهام در اصطلاحات موسیقی شعر حافظ با دو شاعر هم سبک پیشین: خواجو و امیر خسرو*»، مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۷. شمارهٔ ۱۳. صص ۳۲-۷.

۲. پشت‌دار، علی‌محمّد (۱۳۸۹)، «*بررسی انواع ایهام در غزلیات حافظ*»، فصلنامه اورمزد. شماره ٤٦، صص ۱۰۳-۸٤.

۳. جوزی، مصطفی (۱۳۸۳)، «*بررسی اصطلاحات موسیقی در دیوان خواجوی کرمانی*»، دوفصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی. دوره جدید. شماره سوم، پاییز و زمستان. صص ٤۰-۳۳.

٤. حسن‌زاده نیری، محمّدحسن و یاسر دالوند (۱۳۹٤)، «*ایهام تناسب پنهان در شعر حافظ*»، متن‌پژوهی ادبی. سال ۱۹. شمارهٔ ٦٤. صص۵۳-۳۱.

۵. دالوند، یاسر و سیروس شمیسا (۱۳۹۷)، «*ایهام تناسب در محور عمودی متن (با نگاهی به سیر تحوّل ایهام در کتب بلاغی پارسی)*»، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت. سال ۷. شمارهٔ ۲۲. پاییز و زمستان. صص ۳۸-۱۹.

٦. سبزعلی‌پور، جهان‌دوست (۱۳۸۹)، «*فهمی از رندی‌های حافظ (نگاهی دیگر به ایهام تبادر در شعر حافظ)*»، مجله شعر پژوهی (بوستان ادب). سال دوم. شمارهٔ چهارم. پیاپی٦. صص ۱٤٦-۱۲۷.

۷. شمیسا، سیروس و یاسر دالوند (۱۳۹۷)، «*کارکرد اسامی نوعی غلامان و کنیزان در ساخت ایهام تناسب در ادب پارسی*»، متن‌پژوهی ادبی. سال ۲۱. شمارهٔ ۷۱. صص ۱٦۸-۱۳۱.

۸. طاهری، حمید (۱۳۸۹)، «*رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ*»، نثرپژوهی ادب فارسی (ادب و زبان). دورهٔ جدید. شمارهٔ ۲۸. پیاپی ۲۵، ۱۳۷-۱۱۳.

۹. فیروزیانی، مهدی (۱۳۹۱)، «*ایهام موسیقایی در دیوان خاقانی و سنجش آن با دیوان حافظ*»، فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). سال پنجم. شمارهٔ دوم. پیاپی۱۶. صص ۳۱۳-۲۹۳.

Reference List in English

Books

Al-Taftazani, S. M. (1426 A.H). *The prolonged book: An Interpretation of the key summary*. Damascus: Al-Azharieh Le- Altharat. [in Arabic]

Amoli, Sh. M. (2010). *Nafais al-funun.* Edited by Abul Hasan Shearani. Tehran: Islamia Publication. [in Arabic]

Anvari, H. (2010). *Sokhn's dictionary of allusions, (2th ed).* Tehran: Sokhan Publication. [in Persian]

Assar, T. (1996). *Mehr and Jupiter*. Edited by Reza Mostafavi Sabzevari. Tehran: Allameh Tabatabai University Publication. [in Persian]

Binesh, T. (1992). *Three Farsi theses on music.* Tehran: University Publication Center. [in Persian]

Dehkhoda. A. A. (1994). *Dehkhoda's Lexicon, (1th ed).* Tehran: University of Tehran Press. [in Persian]

Forsat, S. (1996). *Bahur al-Han*. By Mohammad Saleh Qasim Ramsari. Tehran: Foroughi Publication. [in Persian]

Gheis Razi, S. M. G. (1994). *Al-mu'ajm fi ma'ayir al-ajam poems, by Sirus Shamisa*. Tehran: Ferdows Publication. [in Arabic]

Haddadi, N. (1997). *Dictionary of Iran's music*. Tehran. Tootia. [in Persian]

Hafiz, (1983). *Hafiz's diwan editted by Qazvini and Ghani (4th ed*). Tehran: Zawwar. [in Persian]

Hamidian, S. (2013). *An acount of enthusiasm (2th ed).* Tahran: Qatreh Publication. [in Persian]

Homaei, J. (1991). *Rhetorical and literary devices*. Tehran: Ahora. [in Persian]

Kharazmi, A. (2010). *Keys of knowledge*. Trans by Khadiv.Tehran: Scientific-Cult-ural Works Publisher. [in Persian]

Khoramshahi, B. (2001). *Hafeznameh, (12th ed).*Tehran: Scientific and Cultural Publication. [in Persian]

Mas'oodieh, M. T. (2005). *Musical instruments of Iran*. Tehran: Zarrin Va Simin Publication. [in Persian]

Meisami, H. (2004). *The grand Islamic ensyclopedia, (1th ed).* Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Culture and Art. [in Persian]

Mollah, H. (1972). *Hafiz and Music*. Tehran: Ministry of Culture and Art. [in Persian]

Nafari, B. (2010). *Comprehensive book of musical information.* Tehran: Marlik Publication. [in Persian]

Nasirifar, H. (2004). *Iranian men of traditional and new music.* Tehran: Negah Publication. [in Persian]

Nezami (1399). *Khosrow and Shirin, with corrections and margins by Hassan Vahid Dastgardi, with the effort of Saeed Hamidian, (3th ed).* Tehran: Qatreh Publication. [in Persian]

Sabetzadeh, M. (2003). *Three treatises on ancient Iranian music.* Tehran: Association of Cultural Heritage and Artifacts. [in Persian]

Safa, Z. (1990). *History of Literature in Iran (Vol 3, Part 2), Seventh Edition*. Tehran: Ferdows Publication. [In Persian]

Sakkaki; A. (1937). *The key to knowledge*. Qairo: Bi Na. [in Arabic]

Setayeshgar, M. (2012). *A glossary of Iran's musical terms*. Tehran: Etela'at Publications. [in Persian]

Shamisa, S. (2002). *A new look at rhetoric* (13th ed). Tehran: Ferdows Publication. [in Persian]

Shirazi, F. (1996). *Oceans of notes*. Tehran: Foroghi Publication. [in Persian]

Vejdani, B. (2007). *The comprehensive dictionary of Iranian musical terms.*Tehran: Qatreh Publication. [In Persian]

Watwat, R. (1983). *Hadaegh Al-sehr fi Daghaegh Al-sher*. Edited by Ashtyani, A.E. Tehran: Tahoori and Sanaei Publications. [in Persian]

Articles:

Dalvand, Y., & Shamisa, S. (2018). The Equivoque of Proportion in Vertical Axis of Text With a Look at the Evolution of Equivoque in Persian Rhetoric. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric, 7* (2), 19-38. doi: 10.22059/JLCR.2018.68444 [in Persian]

Ghaseminia, S., & esmaeili, E. (2016). Comparing musical ambiguity in Hafiz's poem with two same-style previous poets; Khajou and Amir Khosro. *The Journal Of Linguistic and Rhetorical Studies*, *7* (13), 7-32. doi: 10.22075/jlrs.2017.2334 [in Persian]

Firoozyani, M. (2012). Musical ambiguity in Khagani's Diwan, in Comparison with Hafiz's Diwan. *Journal of the stylistic of Persian poem and prose (Bahar-e-adab), 5*(2), 293-313. [in Persian]

HasanZadeh Niri, M. H., & dalvand, Y. (2015). Hidden Proportionally Amphibology in Poem of Hafiz. *Literary Text Research, 19*(64), 31-53. [in Persian]

Jawzi, M. (2004). An examination of musical terms in Khajoo-ye- Kermani's diwan. *Farsi Language and Literature Research*, 3, 33-40. [in Persian]

Poshtdar, A.M. (2010). An examination of ambiguity: Types in sonnets by Hafiz. *Journal of Urmozd*, 46, 84-103. [in Persian]

Sabzalipour, J. (2010). Another Comprehension from Equivoque in Hafez's Verse. *Journal of Poetry Studies (boostan Adab), 2*(4), 127-146. doi: 10.22099/jba.2012.301 [in Persian]

Shamisa, S., & dalvand, Y. (2017). The Function of the Terms of Slaves and Bondwomen in Creating Hidden Ambiguity in Persian Literature. *Literary Text Research, 21*(71), 131–168. doi: 10.22054/ltr.2017.7414 [in Persian]

Taheri, H. (2010). An approach to ambiguity in sonnets by Hafiz. *Journal of Prose Studies in Persian Literature*, 28, 113-137. [in Persian]

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی
سال بیست و سوم، زمستان ۱۴۰۱، شمارهٔ ۵۵
صفحات ۹۴-۶۳
DOI: 10.29252/KAVOSH.2022.17763.3172
DOR: 20.1001.1.2645453.1401.23.55.3.4

تحلیل سبک‌شناختی نشان‌دارهای ایدئولوژیک در همایون‌نامهٔ عبدالرّزّاق دُنبلی*
(مقالهٔ پژوهشی)

الهام مظفّری‌ساغند
دانشجوی دکتری ادبیّات حماسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر فرزاد قائمی[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

همایون‌نامه، متعلّق به عبدالرّزّاق‌بیگ دنبلی (۱۲۴۳-۱۱۷۶ هـق)، شاعر دربار فتحعلی‌شاه قاجار، منظومه‌ای شش‌هزار بیتی در گونهٔ حماسهٔ دینی، زیرگونهٔ مختارنامه که قیام مختار را در قالب شعر حماسی روایت کرده است. سرایندهٔ اثر، ضمن تأثیرپذیری از شاهنامهٔ فردوسی، به‌طور خاص، از حماسه‌سرای شاخص معاصر خود، فتحعلی‌خان‌صبا تأثیر پذیرفته است. در دورهٔ نخست قاجار، مکتب بازگشت جریان غالب بر سبک شعر فارسی بوده است.

در این جستار، با توجه به تعلّق دنبلی به حلقهٔ شاعران دربار قاجار، نمودهای ایدئولوژیک گفتمان حاکم در همایون‌نامه به وسیلهٔ شناسایی نشان‌دارهای پر بسامد واکاوی شده است. نشان‌داری یک رابطهٔ مفهومی واژگانی است که بار معنایی واژه‌های نشان‌دار را نسبت به دیگر واژه‌ها بررسی می‌کند، و از مهم‌ترین ابزارهای معنی‌شناسی برای درک فضای ایدئولوژیک حاکم بر کلام است.

این پژوهش با شناسایی واژگان نشان‌دار در همایون‌نامه و طبقه‌بندی آنها در دو گروه ملی و مذهبی نشان داده است که واژه‌هایی با نشان‌داری‌های ملی و مذهبی، با بازنمایی تقابل بنیادهای ملّی و اساطیری با

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۲۹ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۶/۱۴
۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: ghaemi-f@ferdowsi.um.ac.ir

بنیادهای مذهبی، ایدئولوژی سیاسی غالب در دوران قاجار را تبلیغ کرده، و همسان‌سازی کلمات با مؤلفه‌های ملّی یا مذهبی در جایگاه‌های مختلف نیز به مشروعیت‌بخشی قدرت سیاسی در متن انجامیده‌است.

واژه‌های کلیدی: همایون‌نامه، نشان‌داری، عبدالرّزّاق‌بیگ دنبلی، سبک‌شناسی، ایدئولوژی قاجار.

١- مقدّمه

عبدالرّزّاق‌بیگ دنبلی متخلّص به «مفتون» (١٢٤٣-١١٧٦ هـ‌ق) در شـهر خوی آذربایجان به دنیا آمد و در تعاملات سـیاسی عصر که بیش از حد قبیله‌سالارانه بود، از ده سالگی به سـنّت باسـتان «گروگان» سـیاسـی، به دربار زندیه راه یافته، در فضـای پررونق فرهنگی شـیراز عصـر زندیه و در پرتوی تعالیم موجود در محافل اهل فضـل، خصـوصـاً حلقهٔ میرزامحمّد نصیر طبیب، پرورده شد -دورانی که به تعبیر خود او: «... [با وجود] احتمال غربت، خدمت اهل ادب و ذکا هوس و صحبتِ علما بس بود» (دنبلی، ١٣٤٢: ٢٨٥). او در این خدمت اهل فضـل، از جوانی، به خطّ خوش و سخنوری زبانزد شد. عبدالرّزّاق، به گفتهٔ ملک‌الشـعرای بهار، شخصیتی پربار چون عصر و جغرافیایی بود که در آن بالیده بود. «شـخصـی در این گهوارهٔ فراغت، تربیت یافت که هرچه داشـت از شیراز داشت و مهم‌ترین نمونهٔ ذوق آن عصـر از او به یادگار اسـت و این شـخص، عبدالرّزّاق دنبلی است» (بهار، ١٣٧٦: ج٣، ١٢٣٤).

عبدالرّزّاق پس از مرگ کریم‌خان، به دربار آقامحمّدخان در اصـفهان و سپس تهران راه یافت و همراه با اوج‌گیری مکتب ادبی بازگشـت که مقارن با رونق ادبیات درباری بود، با نگارش آثار منظوم و منثور تاریخی و ادبی، به سـبک بازگشـت‌گرایانهٔ روز، در پایتخت نوظهور قجری به جایگاهی والا رسید. در دوران پادشاهی فتحعلی‌شاه، او که در قامت یکی از رجل‌های برجستهٔ سیاسی-ادبی عصر بود، اندکی پس از تشرّف به حج، در سـال ١٢٤٢ (هـ‌ق)، به مکّه سـفر کرد و در سـال ١٢٤٣(ه.ق)، در زمان پادشـاهی فتحعلی‌شاه زندگی را بدرود گفت (تربیت، ١٣٥٨: ٣٥٤؛ نوّاب‌شیرازی، ١٣٧١: ٦٠٠).

از مهم‌ترین آثار او، *مآثر سلطانیه* است –تاریخی با نثر روان و پخته که به دور از مغلق‌نگاری غالب بر نثر دیوانی زمان مؤلف، به «الگوی ساده‌نویسی برای مورّخان بعدی» (البرز، ۱۳۹۳: ۹٤۹) تبدیل شد. علاوه بر تذکره‌های *نگارستان دارا* و *حدائق* در احوال شاعران دوران فتحعلی‌شاه و معاصران وی، *تجربةالاحرار و تسلیةالابرار* در شرح جنگ‌های ایران و روس، *عبرت‌نامه* (ترجمهٔ فارسی *سفرنامهٔ کروسینسکی* در دوران صفویان)، *شرح دیوان انوری* (اثر محققانهٔ مؤلف)، سه اثر شعری نیز از او به یادگار مانده است: مثنوی *ناز و نیاز*، دیوان شعر او موسوم به *رزّاقیّات* و *همایون‌نامه* که منظومه‌ای تقریباً شش هزار بیتی است در بحر متقارب که اثری حماسی در احوال مختار ثقفی و تاریخ شیعه است که با رویکرد به اوج سبک بازگشت‌گرایانهٔ عصر قاجار، در زمان فتحعلی‌شاه، با الهام از شاهنامهٔ فردوسی و به تقلید از آثار حماسی رایج در دورهٔ حیات شاعر سرود شده است –آثاری که یا حماسهٔ دینی یا تاریخی بودند و شاعری چون فتحعلی‌خان صبای کاشانی، با آثاری چون *شهنشاه‌نامه* و *اردیبهشت‌نامه*، نمایندهٔ شاخص آن به شمار می‌رفت.

اهمیت *همایون‌نامه* به دو دلیل است: یکی شهرت آن در بین مختارنامه‌های منظوم و دیگر شخصیت شناخته شدهٔ شاعر در میان نخبگان سیاسی–ادبی دورهٔ ادبی اول عصر قاجار (عصر پیشاناصری). این شاعر از بزرگان مکتب بازگشت و در کنار صبا در صف معروف‌ترین شعرای راه یافته به دربار فتحعلی‌شاه و در کنار صبا، از نمایندگان شاخص ادبیات حماسی عصر اول دوران قاجار بوده است –دورانی که طی آن، با رشد مکتب بازگشت، سرایش منظومه‌های حماسی، با انگیزه‌های جدیدی نسبت به گذشته در حال رشد بوده است و امروز در مورد اهمیت و کیفیت آن عصر، دانش اندکی وجود دارد. همچنین، با توجه به تأخر نسبی این متن نسبت به *شاهنامهٔ صبا* و تأثیرات نبردهای ننگین ایران و روس که به فرونهشت انگیزه‌های سرکوب شدهٔ ملّی انجامیده بود، شاهد

نوعی تقویت گرایش به باورهای مذهبی در اواخر این دوره هستیم -گرایشی که از انگیزه‌های سرایش این منظومه بوده است.

بررسی *همایون‌نامه* که با الهام از *شاهنامه فردوسی* و تحت تأثیر گفتمان‌های ایدئولوژیک رایج سروده شده است، فضای اجتماعی و سیاسی دورهٔ قاجار را نیز برای ما ترسیم می‌کند. در این جستار، با توجه به تعلّق دُنبلی به حلقهٔ شاعران دربار قاجار، نمودهای ایدئولوژیک گفتمان حاکم در *همایون‌نامه* به وسیلهٔ شناسایی نشان‌دارهای پر بسامد واکاوی شده، با شناسایی واژه‌های نشان‌دار و طبقه‌بندی آنها در دو گروه ملّی و مذهبی نشان داده شده است -واژه‌هایی با نشان‌داری‌های ملّی و مذهبی که با بازنمایی تقابل بنیادهای ملّی و اساطیری با بنیادهای مذهبی، ایدئولوژی سیاسی غالب در دوران قاجار را تبلیغ می‌کردند. سرانجام، از همسان‌سازی کلمات با مؤلّفه‌های ملّی-مذهبی در تحلیل مشروعیت‌بخشی قدرت سیاسی در متن استفاده شده است.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

همایون‌نامه، با وجود اهمیت و اعتباری که در تاریخ ادبیات حماسی دارد و مشهورترین مختارنامهٔ منظوم فارسی و تنها مختارنامهٔ منظومی است که از میان ده‌ها نمونهٔ مشابه، در منبع علمی کلاسیکی چون *حماسه‌سرایی در ایران صفا* به عنوان «مختارنامه» از آن یاد شده است، به علّت دشواریی که برآیند زبان فاخر و حجم اثر است، هنوز تصحیح و چاپ نشده است. از این رو، برای استناد بدان، در این پژوهش، از نسخهٔ موجود در کتابخانهٔ مرکزی تبریز، اهدایی حسین نخجوانی، با شمارهٔ ۱۹۳۷ استفاده شده است. علاوه بر صفا، پژوهشگران دیگری که در سیر شعر حماسی فارسی، به حماسه‌های دینی پرداخته‌اند، چون گلچین‌معانی، رستگارفسایی و خواجویان نیز از این اثر به عنوان مختارنامهٔ شاخص فارسی یاد کرده‌اند (ر.ک.: رستگارفسایی، ۱۳۹۷: ۸۹؛ گلچین‌معانی، ۱۳٤٤: ۲۰۰؛ خواجویان، ۱۳٦۸: ۳۹۸؛ صفا، ۱۳۵۲: ۳۵٤)

البته فارغ از متن مورد بررسی در این جستار، استفاده از منابع ادبی دورهٔ قاجار برای بررسی اوضاع اجتماعی و سیاسی و ترسیم ایدئولوژی حاکم در این دوره در کار پژوهشگران سوابقی دارد. طایفی در کتاب «نمودهای جامعه‌شناختی در شعر عهد قاجار» (۱۳۸۹) و مقاله‌ای به نام «بررسی نمودهای مذهبی در شعر عهد قاجار، مجله ادیان و عرفان» (۱۳۹۰) در تحلیل شعر رسمی عصر قجر، و همچنین در مقاله‌ای دیگر «بازتاب اوضاع اجتماعی در متون عصر قاجار با تأکید بر فرهنگ عامّه» (۱۳۹۲) به بررسی فرهنگ عامّه پرداخته و دیدگاه شاعران این عهد را شیعی و در راستای بازتاب اوضاع دینی یا انتقاد از آن معرّفی می‌کند.

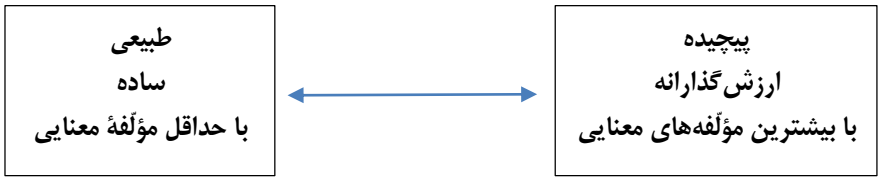
مبینی‌شورستانی، در مقالهٔ «بررسی جامعه‌شناختی جایگاه زنان در ادبیات دورهٔ قاجار» (۱۳۹۱) ضمن اجتماعی دانستن ادبیات دورهٔ قاجار، جایگاه و نقش زنان را در جامعه بر مبنای اسناد موجود مورد بررسی قرار می دهد. وفایی و میرجلالی «بازتاب نقد قدرت در اشعار شهاب نیریزی (تحلیل متنی بازمانده از عصر قاجار، از دیدگاه تاریخ‌گرایی نوین)» (۱۳۹۲)، فضای آشفتهٔ اجتماعی و زندگی نابسامان مردم ایران در عهد قاجار را در ضمن تحلیل، اشعار شهاب نیریزی نمایش داده‌اند. جوادی‌امام‌زاده نیز در رسالهٔ دکتری خود به نام «نقد جامعه‌شناسی شعر دورهٔ قاجار با تکیه بر دیوان قائم‌مقام فراهانی، فتح‌الله‌خان شیبانی و ادیب‌الممالک فراهانی» (۱۳۹۵) به نقد جامعه‌شناسی شعر دورهٔ قاجار بر پایهٔ دیوان اشعار سه رجل سیاسی عصر که ادبای شاخصی نیز بودند، قائم‌مقام فراهانی، فتح‌الله‌خان شیبانی و ادیب‌الممالک فراهانی پرداخته است.

۲- مباحث نظری

سبک‌شناسی، یکی از علومی است که می‌تواند نسبت درون‌متن و برون‌متن را از حیث ارتباط بسترهای اجتماعی با سبک اثر تحلیل کند. بررسی نشان‌داری واژه‌ها، از

موضـوع‌هایی اسـت که در مطالعات سبکی به این رویکرد کمک می‌کند. نشان‌داری یک رابطهٔ مفهومی بین واژه‌هاسـت که نسـبت واژه‌های نشان‌دار را با مؤلّفه‌های معنایی مورد تحلیل قرار می‌دهد (صـفوی، ۱۳۹۲: ۲۷۷). این منظر برای تعیین ارزش ایدئولوژیک اثر در راسـتای تحلیل کیفیت‌های درون‌متنی با شواهد برون‌متنی تقویت می‌شود، زیرا تلاقی ایدئولوژی ملّی و اسـاطیری به پشـتوانهٔ حماسی‌بودن *همایون‌نامه* و ایدئولوژی مذهبی و شـیعی به دلیل موضـوع تاریخی آن باعث شده است تقابل بین این دو بنیاد و جهان‌بینی در سطح نشان‌داری واژه‌ها مشهود و قابل تحلیل باشد.

هنگامی که به مسـألهٔ معنی در سطح واژه‌های نظام زبان می‌پردازیم با یکی از روابط مفهومی به نام نشـان‌داری و بی‌نشـانی مواجه می‌شویم. نشان‌داری، از روابط مفهومی در سـطح واژه است که اگرچه نخستین‌بار در واج‌شناسی مطرح شد، بعدها معنی‌شناسان به دنبال اسـتفاده از آن در سطح مؤلّفه‌های معنایی بودند (ر.ک.: صفوی، ۱۳۹۲: ۱۲۲–۲۷۷) و نشـان‌داری در معنی‌شناسی برای تحلیل‌های معناشناختی در سطوح زبانی آثار ادبی به کـار رفتـه اســـت. اگر برای واژه‌ها از لحاظ معنا و مؤلّفه‌های معنایی یک طیف در نظر گرفته شـود، دو سـر این طیف معنایی از سـطح سـاده و طبیعی تا سـطوح پیچیده و ارزش‌گذارانه متغیّر خواهد بود. واژه‌هایی که به سمت ساده و طبیعی رفته‌اند، بی‌نشان و هسـته‌ای و واژه‌هایی که به سـمت پیچیده و ارزش‌گذارانه حرکت کرده‌اند، نشـان‌دار و غیرهسته‌ای هستند.



نشـان‌داری و بی‌نشـانی را طیفی و فازی در نظر می‌گیریم، زیرا نمی‌توان بعضـی از واژه‌ها را صرفاً نشان‌دار یا بی‌نشان تلقی کرد و از این‌رو، گرایش واژه‌ها از نقطهٔ مرکزی به هر سمتی باشد، مشخص‌کنندهٔ میزان نشان‌داری یا بی‌نشانی آن است. نام‌های مختلفی برای واژه‌هـایی کـه بـا مؤلّفـه‌هـای طبیعی و سـاده و همگـانی می‌آیند و واژه‌هایی که مؤلّفه‌های افزون‌تر یا کمتری دارند و حاوی درجه‌گذاری و تشخّص بیشتر هستند، وضع شـده اسـت؛ به این دو دسـته کلمات، هسـته‌ای یا بی‌نشـان و غیرهسـته‌ای یا نشـان‌دار می‌گویند.

واژه‌های هسته‌ای، شبکهٔ واژه‌های بی‌نشان زبان هستند، یعنی کلماتی که طبیعی‌ترین، بنیادی‌ترین و سـاده‌ترین اقلام واژه‌های زبان محسـوب می‌شوند. این رده‌بندی آگاهی ما را از کارکرد زبان و ساخت گفتمانی افزایش می‌دهد (یارمحمدی، ١٣٨٣: ١٤٠).

واژه‌های بی‌نشان یا هسته‌ای یا خنثی با شش ویژگی تشخیص داده می‌شوند:

١) اغلب متضاد مشخصی دارد؛

٢) از بسامد بیشتری در همایش با دیگر واژه‌ها برخوردار هستند؛

٣) در هر گروه معمولـاً کلمـه‌ای خنثی و بی‌نشـــان وجود دارد که کلمات دیگر بر اساس آن تعریف می‌شوند؛

٤) از کلمات هسته‌ای مشخصاً معانی ضمنی و کنایی مستفاد نمی‌شود؛

٥) حالت عام دارند و معمولاً به حوزه و رشتهٔ خاص یا گفتمانی دلالت ندارند؛

٦) مفهومی فراگیرتر از کلمات دیگر گروه خود دارند (همان: ١٣٤– ١٣٥).

٢-١- روش تحقیق

نظریه‌های ارزیابی همایون‌نامه مانند هر نوشـــتهٔ دیگری نمی‌تواند از واژه‌های بی‌نشـــان خالی باشـد. همچنین که صـورت‌های بی‌نشان دارای بسامد بیشتری هستند، زیرا نسبت به واژه‌های نشـان‌دار کوتاه‌تر و از نظر ارتباطی اقتصـادی‌تر هسـتند (راسـخ‌مهند، ١٣٩٤: ٨٦). در این منظومه، بی‌نشانی به صورت عمده در توصیفات طبیعی دیده می‌شود؛ مانند:

ماه، خورشید، آسمان، جانوران، مکان‌ها، جلوه‌های طبیعت و اندام بدن، اغلب به صورت بی‌نشان به کار رفته است، اما تحلیل جنبه‌های ایدئولوژیک این منظومه که هدف جستار حاضر است، با توجه به میزان استفاده از واژه‌های نشان‌دار قابل تشخیص می‌باشد. بدین جهت، این جستار با شناسایی نشان‌داری واژه‌های منظومه و مشخص‌کردن نشان‌ها یا مؤلّفه‌های معنایی شکل گرفته است. از آنجا که معنی از ویژگی ترکیبی برخوردار است، یعنی روش ترکیب و همنشینی واژه‌ها در گروه‌ها و روش ترکیب و همنشینی گروه‌ها در جمله‌ها معنی جملات را تعیین می‌کند (صفوی، ۱۳۹۲: ۲۸۲)، وقتی بخواهیم جایگاه واژه‌ای پرکاربرد در *همایون‌نامه* را در طیف نشان‌داری یا بی‌نشانی مشخص کنیم، آن را از وجوه مختلف مورد بررسی قرار می‌دهیم.

الف) ابتدا اطلاعات معنایی واژه را به کمک نقش‌نماهای معنایی (semantic markers) و ممیزها (distinguishers) از پیکرهٔ کاربرد آن در فرهنگ‌های لغت استخراج می‌کنیم. نقش‌نماهای معنایی که همان مؤلفه‌های معنایی هستند، درون هلال و ممیزها در قلاب آورده می‌شوند تا مفاهیم مختلف یک مدخل را از هم متمایز سازند. مطابق فرضیهٔ معنایی کتز، دستور نمی‌تواند بدون فرهنگ لغت، تفاوت معنایی جملاتی را تشخیص دهد که به لحاظ نحوی دارای ساخت یکسانی هستند (صفوی، ۱۳۹۲: ۲۸۳). بنابراین، با رویکردی ترکیبی، هم دستور و هم معنا را برای شناسایی مؤلّفه‌های معنایی در نظر باید گرفت.

ب) مرحلهٔ دیگر، در نظر داشتن قواعد خوانش در واژهٔ مورد نظر است که مستلزم شناسایی گروه یا جمله‌ای است که واژه در آن به کار رفته است. در این مورد نیز مطابق فرضیهٔ معنایی کتز، چگونگی ترکیب معنی واژه‌ها در ساخت‌های بزرگ‌تری نظیر گروه و جمله بررسی می‌شود (صفوی، ۱۳۹۲: ۲۸۵). در این مرحله باید به فرضیهٔ خنثی‌شدگی نیز توجه داشته باشیم.

ج) فرایند خنثی‌شدگی در قالب مؤلّفه‌های معنایی به این صورت است که مؤلّفه‌های معنایی یک واژه می‌تواند بر حسب محیط وقوع حذف شود و تقابل معنایی خنثی گردد و واژه‌ای نشان‌دار در ساخت‌های مختلف با تقلیل مؤلّفه‌های معنایی، به عنوان واژه‌ای بی‌نشان به کار رود (صفوی، ۱۳۹۲: ۲۸۱).

پس از طی‌کردن این مراحل در تشخیص نشان‌داری یا بی‌نشانی واژه‌های پرکاربرد در *همایون‌نامهٔ* دُنبلی، واژه‌های نشان‌دار را جدا کرده و به بررسی نوع نشان‌داری و علّت آن می‌پردازیم که منجر به شناسایی ایدئولوژی حاکم بر منظومه نیز می‌شود. با توجه به آنچه گفته شد، *همایون‌نامهٔ* عبدالرّزّاق دُنبلی را در لایهٔ واژه‌هایی بر اساس نوع نشان‌داری می‌توان در دو گروه ملّی و مذهبی گنجاند.گاه واژه‌های بی‌نشان در یک گروه معنایی با تغییر مؤلّفه در همنشینی با واژهٔ دیگری به صورت نشان‌دار به کار می‌رود، بنابراین مبنای بررسی و تقسیم‌بندی ما بسامد کاربرد و کارکرد متفاوتی است که شاعر از واژه‌ها می‌گیرد.

پس در منظومهٔ *همایون‌نامه* با روشی که پیش از آن برای تشخیص نشان‌داری شرح داده شد، سعی گردید تا با در نظرگرفتن مؤلّفه‌های معنایی، واژه‌های غیرهسته‌ای یا نشان‌دار همایون‌نامه را در حوزه‌های ملّی و مذهبی طبقه‌بندی و تحلیل کرده و با ارائهٔ درصد به کارگیری واژه‌های نشان‌دار هر طبقه، ایدئولوژی حاکم بر متن ارائه گردد.

۳- بحث و بررسی

۳-۱- بررسی و تحلیل متن همایون‌نامه براساس مؤلّفه‌های معنایی

مطابق روش فوق، انواع نشان‌دار در متن همایون‌نامه شامل گروه‌های ذیل است:

۳-۱-۱- نشان‌دارهای مذهبی

بیشـــترین نمونه‌ها در جامعهٔ آماری مورد تحلیل ما به واژه‌های نشـــان‌دار با بار مذهبی تعلّق دارد، به گونه‌ای که این مقوله بالاترین درصـد حضور را در میان واژه‌های نشان‌دار دارد که با توجه به دوران تولّد اثر، توجیه‌پذیر است.

پس از صفویه، تشیّع که تا پیش از آن جایگاه گفتمان حاکم را به دست نیاورده بود، کارکرد هویت‌بخشی و انسجام‌بخشی برای جامعهٔ ایران داشت (مرتضوی، ۱۳۹٤: ۱۷۸). تقابل سـیاسی-ایدئولوژیک صفویه با عثمانی، گسترش تشیّع را حتّی در مرزهای شمالی صفویه، در آسیای میانه، به نبردهایی با مخالفان گره‌زده بود که داستان‌هایی چون *حسین کرد شبستری* (*یتیم‌نامه*) از تبلورهای آن در ادب و فرهنگ عامّه است.

در هر حـال، مجموع این ســیـاســـت‌هـا، در کنار تغییرات جغرافیای ســیاســی حکومت‌های مرکزی که با جداشـدن بسیاری از سرزمین‌های اهل سنّت در آسیای میانه همراه بود، میزان این اکثریت را افزایش داد و فاصـلهٔ بیشـتر قدرت اکثریت با اقلیت‌ها، رویکرد اقتدارگرایانه را در گفتمان‌های مذهبی جامعه تقویت کرد. طبق آمارهای تخمینی دربارهٔ دوران قاجار، جمعیت‌های شیعه (٦۸۰۰۰۰۰)، سنّی (۷۰۰۰۰۰)، ارمنی (٤۳۰۰۰)، مجموع نسـطوری و کلدانی (۲۳۰۰۰)، کلیمی (۱۹۰۰۰) و زرتشـتی (۸۰۰۰) تَن برآورد کرده‌انـد» (نوروزی، ۱۳۸۰ :۳۵۵). این آمـار تقریبی، نشـــان می‌دهد، بزرگ‌ترین اقلیت مذهبی این عصر (اهل سنّت) اندکی بیش از یک‌دهم اکثریت شیعه بودند؛ چنین اکثریت مطلقی، گفتمان تشـیّع را در عصـر قاجار، به ادبیات مسـلّط تبدیل کرد که نمودهای این گفتمان در آثار ادبی این دوره قابل جستجو است.

در عصـر صـفوی، با حمایت علمای تشـیّع از سـلاطین صفوی و تفویض و تثبیت القابی چون «مرشـد کامل» برای شـاه، سـاختاری از قدرت شکل گرفته بود که مبتنی بر مشـروعیت مذهبی نهاد پادشاهی بود. در عصر افشاری نیز قدرت مشروعیت‌بخشی این تأییدات، تداوم یافته بود. حتّی در دوران زندیه، علمای روحانی پشـتیبانی از فرمانروایان

را به عنوان نایب امام و نمایندهٔ خدا فراهم آورده، طبق قوانین شـرعی توجیه و تفسـیر می‌کردنـد (نوروزی، ۱۳۸۰: ۳۳۸). در دروان زندگی عبدالرّزّاق که مقارن با اواخر زندیه و اوایل قاجار بود، روند گفتمان اقتدارگرایانهٔ تشـیّع مجدداً و به طور مضـاعف قدرت گرفته، در دوران قاجار نیز شدّت گرفته بود.

علمای فقه به ویژه اخباریان، مثل علّامه مجلسـی، از عصـر صـفوی به مذهب و عزاداری و شـعائر آن اهمیت می‌دادند و شـاهان قاجار نمی‌توانسـتد نسبت بدان بی‌اعتنا باشـند (کاظمی‌موسـوی، ۱۳۹۸: ۹٤). بدین ترتیب، در عصـر قاجار، رابطهٔ متقابلی میان نهادهای حاکمیتی و دسـتگاه‌های فقهی شـکل گرفته بود که تداوم قدرت و مقبولیت حکومت را در بدنهٔ جامعه تضـمین می‌کرد. پایگاه دینی از سـیاسـت حاکمان حمایت می‌کرد و در پی آن، پادشـاه نیز گروه‌هایی از چهره‌های دینی را محترم می‌داشـت. حتّی این احترام به حدّی بود که راه ارتباط را برای سـودجویانی گشود که از راه دین، طالب کسـب حمایت دربار و ورود به حلقهٔ قدرت بودند؛ کسانی که به تعبیر هدایت، تحصیل دین را تنها برای کسـب توجّه دربار پیش گرفته بودند: «احترام سلسلهٔ علیّهٔ علما چندان منظور آفتـاب‌اثر اسـت کـه جـاهلان را غم نادانی در دل، عقدهٔ لاینحل گشـته و هر دهقان‌زاده، تخم تحصـیل علوم پیوسـته در مزرع خاطر کشته ...» (هدایت، ۱۳۷۳: ۲٥٤). بدین ترتیب، پررنگ‌شـدن مذهب در این دوران، در *همایون‌نامه*، زمینه‌های اجتماعی و سـیاسـی روشنی دارد و شواهد آن، از حیث نمودگاری واژگان نشان‌دار در متن اثر قابل بررسی است:

۳-۱-۲- شاه/ شهریار

واژهٔ «شـاه» به عنوان نشـاندار مذهبی به کار رفته است. تقابل این دو نوع نشانداری در یک لفظ که از حیث بلاغی، به تجنیس تام نیز منجر می‌شـود، در بیت ذیل از دیباچه *همایون‌نامه* آشکار است:

سرای خدا را علی حاجب است　　عجب ممکنی! حاجب و واجب است
خدایا علی را پرستشگریم　　به شه چاکر و بر شهان سروریم
(همایون نامه،۱۹۳۷: ۸-۹)

با توجه به مضامین ابیات پیش و پس از این دو بیت که در بخشی با عنوان «در نعت سیدالمرسلین و مدح امیرالمؤمنین علیه‌السّلام و آل و اولاد ایشان صلوات‌الله علیهم اجمعین» آمده است، روشن است که منظور از «شه»، شاه دین، علی (ع)، و منظور از «شهان» قدرتمندان سیاسی است.

نشان‌داری واژهٔ «شاه» و ملزومات آن برای القای والایی مقام شخصیت دینی، یکی از موارد پرتکرار منظومه است که در بخش بررسی ایدئولوژی اثر نیز بدان خواهیم پرداخت. با این که واژهٔ شاه مؤلّفه‌های قدرت، حکومت و سیاست را متداعی می‌کند، عبدالرّزّاق از این واژه بیشترین استفاده را برای معرّفی قدرت دینی بیان کرده است؛ ترکیبات شاه دین، شاه حجاز، شاه بطحا، شاه محشر، شاه شهید، شاهانِ روزِ شمار، شاهانِ عرش‌آستان، شاه مردان، شه لافتی، شاهزاده حسن، در حالت اضافه‌کردن واژهٔ شاه به اسامی ذات یا معنا در منظومه، در سطح همنشینی معنایی، مؤیّد اضافه‌کردن مؤلفهٔ دینی به واژه‌هایی با معنای اصلی سیاسی و خود گواهی بر تفکّر پیوندگاه سیاست و دین در ذهنیت شاعر است.

کاربرد لفظ شاه، بدون همنشینی با نام‌هایی با هویت دینی، لیکن در ساختی استعاری که در ذهن مخاطب افادهٔ معنای شاه دین می‌کند، به طور متداوم در منظومه برای شخصیت‌هایی چون حضرت محمد (ص)، حضرت علی (ع) و دیگر ائمهٔ معصومین (ع) دیده می‌شود.

شاعر در روایتی از منظومه‌اش امام محمّد باقر (ع) را «شاه» می‌نامد و از الفاظ رایج در ادبیات درباری در توصیف خاکساری رعایا نسبت به شاه، مثل «فرّ یزدانی» و «دست بوسیدن» نیز در تکمیل این بافت استعاری مدد می‌گیرد:

حکایت کند زان نکوعهد دوست ز باقر که با فر یزدانی اوست
همی‌خواست بوسیدن دست شاه که شه بود دین‌پروران را پناه
بپرسید از او شاهِ انجم‌حَشَم که نامت چه باشد؟ بگفتا: «حَکَم»
(همان: ۱۶۳-۱۶۵)

همچنین در جای دیگر از واژهٔ نشاندار «شاه» برای یادکرد امام زمان (عج) و اتّصاف امام حسین (ع) استفاده کرده، با کارکرد ایهام‌گونهٔ واژهٔ «برخی» به معنای قربانی، مایهٔ مذهبی را نیز در حاشیهٔ زمینهٔ سیاسی استفاده می‌کند:

امام زمان این چنین باید چنین شاه، قطب زمین باید
فدای حسین شاهِ جان‌های ما! بر او باد برخی، روان‌های ما!
(همان:۱۱۲-۱۱۳)

کاربرد واژه‌های نشاندار، از حیث بلاغی، بر مبنای تقویت بافت استعاری در کلام مبتنی است. این کاربرد با استعلای تدریجی استعاره در بافت فرهنگی، بدان نقشی متمایل به یک سمبل خواهد بخشید. در این کاربرد، شاعر از مشتقات واژهٔ نشاندار نیز با ظرفیت‌های معنایی خود در زمینهٔ فرهنگی زبان، ساخت‌های نشاندار جدید خلق می‌کند.

در بیت ذیل که این واژه برای حضرت رسول (ص) و امام علی (ع) استفاده شده، با استعمال لفظ «شهنشاه» [= شاهِ شاهان] که در نظام ملوک‌الطوایفی حکومت‌های باستان، به شاه مرکزی اطلاق می‌شد که بر شاهان ایالات (امرای محلّی) سیادت داشت، برای پیامبر، در کنار کاربرد لفظ «شاه» برای حضرت علی، اولاً این فضیلت سیاسی را در مقارنت لفظ شاه و نام شخصیت‌های مقدّس مذهبی حفظ کرده است؛ ثانیاً با همنشینی لفظ «ولی» در کنار نام حضرت علی، و تکمیل گروه اسمی با صفت خیبرگشای که متضمّن کسب پیروزی نظامی است، پایگاه اقتدار سیاسی-مذهبی را در نظام معناشناختی شعرش تعیّن بخشیده است:

محمّد شهنشاه هر دو سرای علیّ ولی شاه خیبرگشای
(همان: ۷)

لفظ «وصـی» نیز در کنار «ولی»، با ارجاع به چالش بنیادین شـیعه و سـنّی در واقعهٔ غدیر خم، در همنشـینی با «شـاه» و صفاتی مثل خورشیدفش که از حیث فرهنگی افادهٔ مفهوم فرّ کیانی را می‌کند، به پیوندگاه اقتدار سیاسی و دینی منجر می‌شود:

علی شـیرحق بود و شـمشـیرکش وصـیّ نـبـی شـاه خـورشـیـدفش

(همان:۵۵۵)

در مورد حضـرت علی، تأکید بر پیروزی‌های نظامی، در کنار لفظ نشاندار «شاه»، در زمینهٔ مذهبی، عملاً فضـای فکری شـعر به شـدّت سـیاسـی می‌شـود. دربارهٔ امام علی و همچنین حسـین (علیهماالسّـلام)، همنشـینی با واژهٔ نشاندار «شاه» نمودهای بیشتری در منظومه دارد (ر.ک.: همان، ۱۳٦). افزایش کمیتی که با عنایت به نقش برجسـتهٔ این دو امام همام در گفتمان شیعی، دلیل آن روشن به نظر می‌رسد. این دو امام که به ترتیب، به عنوان آغـازگر زنجیرهٔ اعتقـادی نظریهٔ سـیاسـی-مذهبی «ولایت» (امام علی) و مظهر حقانیت ایدئولوژیک تشـیّع در مقام سرور شهیدان (امام حسین)، ارکان باورهای سیاسی و مذهبی شـیعه را شکل داده‌اند، و رویکرد به نشاندارکردن مقام سلطنت با همنشینی نام شـاه با یادمان‌های ایشان، تقویت مشروعیت‌زایی مذهبی جایگاه سیاسی شاه را، به دنبال خواهد داشت.

نمودهای این همنشـینی، دربارهٔ دیگر امامان نیز، مثلاً در بیت ذیل دربارهٔ امام حسن (ع)، و حتّی شـخصـیت‌های مذهبی، مثل محمّد حنفیه در نمونهٔ بعدی، در متن کاربرد دارد که به وحدت مؤلّفه‌های مرجعیت و قداسـت دینی با مقام‌های سـیاسـی، در بافت کلامی شـاعر، منجر شـده است؛ در نتیجه، او می‌تواند در اطلاق به شخصیت‌های اثرش، از جایگزینی مؤلّفهٔ سیاسی با مؤلّفهٔ دینی، با استفاده از واژهٔ نشان‌دار شاه مدد بجوید:

همـان صـلح بـا شـاهزاده حسـن شـده مـؤمـنـان از جـفـا مـمـتـحـن

(همان:۲۰)

ساختار کلام در این مقارنت، از ادعای این‌همانی بین طرفین دلالت، به پذیرفتن وحدت دال و مدلول منتهی می‌شود؛ تا جایی که شاعر واژهٔ شاه را با حذف مضاف‌الیه در ترکیب تقدیری «شاه دین» برای نامیدن مستقیم حضرت رسول (ص)، بدون مرجع مشهود در ساختار جمله به کار برده است:

شبی رفت پنهان ز هر بدسگال — به نزد محمّد، سپهر جلال
به شه عرض کرد آن گرانمایه مرد — که در دل مرا هست عزم نبرد
(همان: ٦١-٦٢)

حسینا، مها، دادگستر شها — ستمکش اماما، غریبا، مها
(همان:۳۸۹۹)

در بیت فوق، «شه» نشاندار مذهبی است. بدین ترتیب، عبدالرّزّاق از واژهٔ شاه بیشترین استفاده را برای معرّفی قدرت دینی کرده است. ترکیبات: شاه دین، شاه حجاز، شاه بطحا، شاه محشر، شاه شهید، شاهان روز شمار، شاهان عرش آستان، شاه مردان، شه لافتی، شاهزاده حسن و همچنین کاربرد بدون اضافهٔ واژهٔ شاه در منظومه (با همنشینی معنایی)، مؤیّد اضافه‌کردن مؤلّفهٔ دینی به این واژهٔ سیاسی است که از تفکّرگاه پیوند سیاست و دین در ذهن شاعر ناشی شده است.

بنابراین واژهٔ شاه، یکی از بهترین شواهد نشان‌داری یک واژه برای نمایش غیرمستقیم ایدئولوژی شاعر مبنی بر لزوم مشروعیت دینی و سیاست است. این کاربرد واژهٔ «شاه/ شه» به عنوان نشاندار مذهبی، باعث شده است که وقتی شاعر از کاربرد آن برای نامیدن فتحعلی‌شاه و شاهزادهٔ وی، عباس میرزا استفاده کند (ر.ک.: همایون‌نامه، ۹-۱۰)، ناخودآگاهانه در بافت کلامش از زمینهٔ مذهبی واژه نیز در استعلای مشروعیت ممدوحان خود یاری جسته باشد. به همین جهت، این واژه برای دیگر صاحبان قدرت سیاسی در منظومه به ندرت به کار رفته است تا قداست پیوند مؤلّفهٔ سیاسی و دینی را

در خود حفظ کند. شـاید به همین جهت، واژهٔ شـاه را در مورد شخصیت اصلی منظومهٔ خود، یعنی مختار حتّی یک بار هم به کار نبرده است.

با وجود اقتدار مذهبی و سـیاسی مختار در روایت، تنها در معدود ابیاتی (همان:۱۱) از واژه‌های «والی»، «امیر» یا «امیر دارا حشـم» برای او اسـتفاده شـده که تعدادشـان از انگشـتان یک دسـت تجاوز نمی‌کند؛ که نشان می‌دهد، مشروعیت قدرت الهی برای این واژهٔ نشـاندار منظور نظر شـاعر بوده که در شـمار خصـوصـیات مختار محسـوب نشده اسـت. در قیاس با واژهٔ شـاه که در دو حوزهٔ دینی و سـیاسـی توأمان به کار رفته است، واژهٔ «شـهریار»، با توجّه به بافت واژگانی کلمه که بیشـتر از واژهٔ شـاه، فضـای پیش از اسلام را متداعی می‌کند، معمولاً تنها در جایگاه نشان‌داری سیاسی به کار رفته است:

کـجـا شـــهـریـاران بـیـدار دل؟ کـجـا کـامـکـاران هشـــیـار دل

(همان:۲۳)

گاه پیام‌رسـان با تغییر در مؤلّفه‌های نشـان‌داری، مخاطب را با عقیدهٔ گوینده همراه می‌کند، بدون آن که مبنای نظری آشکاری راجع بدان عقیده به وی ارائه دهد. استفاده از نام شـخصـیت‌های مذهبی، از ابزار اصلی این شکل نشان‌داری و نقش آن در القای یک باور بدون جدل کلامی است.

یکی از انواع نشـان‌داری که در حیطهٔ نشـان‌داری مذهبی بسـیار دیده می‌شـود، نشـان‌داری صـوری با حضـور اسـامی شـخصـیت‌های مذهبی است. کاربرد نشان‌داری واژگان با نام شـخصیت‌های مذهبی در متن، با بیشترین بسامد کمّی به نام پیغمبر (ص)، معصـومین شیعه –به‌ویژه امام علی، حضرت زهرا، حسنین، امام سجاد، امام محمّدباقر و امام جعفر صادق (علیهم‌السّلام)– مسلم بن عقیل، محمّد حنفیه و وابستگان این اشخاص که با شـاخص، نام و کنیه در جای‌جای منظومه دیده می‌شوند، اختصاص دارد. همچنین شـخصـیت‌های مذهب اهل تسـنن (خلفای راشـدین) نیز در اشارات تاریخی ذکر شده است (همان: ۷، ۱۲، ۲۰ ، ۵۸ ، ٦۱ ، ۱۱۲، ۱۳٦، ۱٦۳).

۳-۱-۳- گناه

واژهٔ پر کاربرد دیگری که به صورت نشان‌دار دینی به کار رفته، «گناه» است که بار مفهومی دینی عمل اشتباه را معمولاً در توصیف عملکرد مخالفان ولایت ائمه در زبان شاعر تعیّن بخشیده است:

بگفتش: نه گر زشت بودی به راه　　عقوبت بر اشرار پیش از گناه
نمی‌داشتم دل از او دردمند　　جدا کردمی بندِ او را ز بند
(همان:۱۰۶۱-۱۰۶۲)

چنین الفاظی معمولاً در کنار واژه‌های نشان‌دار دینی دیگر در بافت کلام معنا را تکمیل می‌کند؛ مثلاً در بیت ذیل، در کنار واژهٔ شاه که به عنوان مرجع دینی آورده شده است، لفظ «گناه» برای اتهام مخالفان این مشروعیت سیاسی-دینی به کار رفته، گنهکار مستحق لعنت (تکفیر) تشخیص داده شده است:

ز ره بازگشتید بی‌حکم شاه　　گنه بود! لعنت سزا بر گناه
(همان: ۱۷)

علاوه بر مخالفان باورهای شیعی، عبدالرّزّاق خطاب به خود نیز از این واژه استفاده می‌کند. او خطا را با بار معنایی دینی منحصر به دشمنان و بدکاران نمی‌داند و همه را دارای درجه‌ای از گناه می‌داند؛ نشانگری که اعتقاد تشیع به «شفاعت» را در سطح باورهای مذهبی شاعر نمایان کرده است:

شفاعتگر ما شود از گناه　　نسازد گنه، کار ما را تباه
(همان: ۳۳۲)

مرز تمایز بین این دو سطح گناه، میزان و قبح گناه است. گناه شیعیان و موافقان عقیدهٔ عبدالرّزّاق، قابل عفو و امیدوار به شفاعت بیان شده است و گناه دشمنان، عظیم‌تر است و لایق مرگ و لعن؛ مثلاً در جایی که واژهٔ «بی‌گناه» را دربارهٔ مختار به کار می‌برد،

منظور او معصـومیت مختار نیست، بلکه وی را گناهکاری نمی‌داند که مستحق مجازات باشد:

گـرفـتـنـد مـخـتـار را بـی‌گـنـاه دگـر ره فـکـنـدنـد در تـیـره چـاه
(همان: ٤٤٦٧)

۳-۱-٤- کفر/کافر یا گبر

واژه‌های کفر/ کافر یا گبر، از دیگر الفاظ نشـانداری است که برای نامیدن دشمنان شیعه در *همایون‌نامه* بسـیار به کار رفته اسـت. ظهور حضـرت محمّد (ص) و مقابلهٔ اسـلام با جـاهلیت، اولین ذکر این واژه‌ها را در بافتی از کلام عبدالرّزّاق که تضـعیف و فرومردن این عقاید مشرکانه را باعث می‌شود، به دنبال دارد:

فـرومـرد آتـش در آتشـکـده هـمـه کـفـر و کـافـر شـد آتـش‌زده
دو، سـه نـاجوانمرد و نـاسـازگـار چـو ایـن کـافـران مـنـافـق کـه دیـد؟
(همان:۲۰۱٤-۲۰۱۵)

بـه تـاریـخ از گـفـتـه‌هـای امـام کشـیـدنـد از کـافـران انـتـقـام
(همان:۵۰۰۲)

علاوه بر مشرکان و بت‌پرستان (دشمنان برون‌دینی)، استفاده از واژهٔ گبر و کافر برای نامیدن دشـمنان شـیعه (دشمنان درون‌دینی) نیز در گفتمان مذهبی و گاه سیاسی منظومه استفاده شده است:

دگـر خـالـدِ گـبـر، پـور ولـیـد کـه چون او کسـی جورگسـتر نـدیـد
(همان: ۹۹)

این نشـان‌داری، با ارجاع به ایدئولوژی حاکم بر فضای ذهنی مسلّط در منظومه، در جایز دانسـتن انهدام کافران، در توجیه کشـتن تشـیّع، از زبان شـخصـیت اصلی داستان، مختار، به کار رفته است:

ز من رسم کافرکشی تازه شد　　جهان از شکوهم پر آوازه شد
(همان: ۳۵۲۰)

دیگر واژگان نشان‌دار دینی که در منظومه به کار رفته است: شیعه، قرآن، حجّت، اذن، ولایت، معراج، حلال و حرام هستند. همچنین واژهٔ «قصاص» که بنا به موضوع اثر، سعی در یافتن آن داشتیم در منظومه به کار نرفته است. بررسی نشان‌دارهای مذهبی مشخص کرد که نام شخصیت‌های مذهبی، تلمیحات و اصطلاحات دینی، همه در جهت ایدئولوژی مذهب شیعه به کار رفته است. در *همایون‌نامه* تقریباً ۴۳ درصد از نشان‌دارها با مؤلّفهٔ مذهبی به کار رفته اند.

۳-۲- نشان‌دارهای ملّی (ایرانی)

واژه‌هایی که بار معنایی ملّی و ایرانی را پیش از اسلام دارند، یکی دیگر از گروه نشان‌داران را در این منظومه به خود اختصاص داده‌اند. عبدالرّزّاق هرچند تحت تأثیر ارادت شخصی خود به *شاهنامه*، از فردوسی به عنوان اولین حماسه‌سرا و «دانای طوس» یاد می‌کند، اما تحت تأثیر گفتمان مذهب‌گرایانهٔ دورهٔ فتحعلی‌شاه که نفی هویت ملّی را فارغ از هویت دینی به دنبال دارد –فرایندی که اوج آن را در خلق *شهنشاه‌نامهٔ* صبا و تبلیغات برای فضیلت‌دادن این منظومه نسبت به *شاهنامهٔ فردوسی می‌بینیم*– *شاهنامه* را از لحاظ نقد محتوای آن رد می‌کند و داستان‌های آن را مربوط به «کردارهای مشتی مجوس» می‌داند:

نگویم به گیتی چو دانای طوس　　سخن‌ها ز کردار مشتی مجوس...
مرا نامهٔ باستانی چه سود؟　　در آن داستان مرزبانی چه سود؟
(همان:۲۲-۲۳)

عبدالرّزّاق بلافاصله بعد از این انتقاد سیاسی از فردوسی (صدای غالب)، که در دو بیت بیان شده بود، برای تقلیل گناه این همصدایی و نمایش ارادت خود به فردوسی، در ابیات بیشتری (سه بیت)، به ستایش فردوسی و هنر شاعری او می‌پردازد:

سخن‌سنج پیشینه، دانای طوس بیاراست روی سخن چون عروس
در ایوان خورشید مسند فکند سر جادوان در کمندش بلند
ز شهنامه‌اش رسم سحر آشکار جهان از کلامش چو خرّم بهار
(همان:۲۲۲۱-۲۲۲۳)

لیکن در ادامه، نقد فردوسی را در انتخاب «مدح مجوس»، به عنوان مضمون جادوی سخن خود می‌داند. تکرار واژهٔ نشاندار مجوس، در فاصلهٔ چند بیت، در جایی که بحث دربارهٔ فردوسی، گواهی روشن بر غلبهٔ گفتمان سیاسی عصر بر فضای ذهنی منظومه است. عبدالرّزّاق، در حالی که با جانشینی صفت خردمند، تعظیم فردوسی را کماکان ادامه می‌دهد، اساس انتخاب «هراس»آورِ او را به چالش می‌کشد و حتّی غیرمستقیم، با اشاره به صلهٔ محمود، این انتخاب را به انگیزهٔ خردمند برای کسب پاداش وی نسبت می‌دهد؛ اشاراتی که با حقایق تاریخی در تضاد است:

به جایی نهاد آن خردمند اساس که برداشت طبع هنرور هراس
به مدح مجوس از سخن گنج داشت ز محمود پاداش آن رنج داشت
(همان: ۱۸۹۸-۱۸۹۷)

عبدالرّزّاق برای اتّخاذ این سیاست دوگانه، در تعظیم هنر فردوسی و نفی ارزش محتوایی اثرش، عملاً بین صورت و محتوا جدایی درمی‌افگند. او جادوی بلاغی حماسه را در کلام و نوع بیان می‌داند، نه در کردارهای شخصیت‌های داستان و در ادامه، دفاع از خود را به سخن‌گفتن از شهنشاهِ دین نسبت می‌دهد. یعنی عملاً روایت همایون‌نامه را در مسیر تثبیت ایدئولوژی حاکم که متضمّن همراهی سیاست و دین افتتاح می‌کند و با تلمیح مضمر به حدیث پیامبر (ان الله عَزَّوجل، یؤید حسّان بروح القدس) که دربارهٔ تأیید شعر حسّان بن ثابت توسط جبرئیل است (قائمی،۱۳۹٤: ۱٦۱)، خود را در قبال نقدی که معاصرین و آیندگان در خصوص تعریض فردوسی بر وی وارد خواهند کرد، تبرئه می‌کند:

منم در زمانه ز روشن‌دلی — فسانه به مدح نبیّ و علی
به من آفرین‌خوان شود جبرئیل — به پاداش نظمم دهد سلسبیل
سخن از شهنشاهِ دین آورم — ز جان‌آفرین، آفرین آورم
(همان: ۸۸۰-۸۷۸)

۳-٤-۱- واژه‌های اساطیری

به تبع تقلید از اثر معیار، شاهنامهٔ فردوسی، استفاده از واژه‌های مربوط به اساطیر ایرانی در *همایون‌نامه* دیده می‌شود؛ واژه‌هایی چون دیو، سروش، اهریمن، ضحاک و اژدها که با زمینهٔ معنایی مثبت یا منفی خود در اساطیر ایرانی و کارکرد استعاری، برای قضاوت دربارهٔ شخصیت‌های مثبت و منفی تاریخ استفاده شده‌اند:

شنیدم که مختار با فرّ و هوش — ز یزدان به کیهان خجسته سروش
(همان:۲٦۳۳)

کسی کو خداوند را دشمن است — نه فرّخ نژاد است، کاهریمن است
(همان:۱۲۱۹)

رها کرد حجّاج مختار را — چو از چنگ آن اژدها شد رها
(همان:٦۲۷)

بنابراین عبدالرّزّاق دُنبلی بارها به اسطوره‌های ایرانی، ابزارها، موجدات اساطیری و شخصیت‌ها اشاره کرده است و گاهی شخصیت‌ها را به قهرمانان شاهنامه تشبیه و زمانی آنها را در قدرت و جنگاوری از پهلوانان شاهنامه برتر دانسته است.

۳-٤-۲- پهلوانان و پادشاهان ایران پیش از اسلام

دُنبلی همچنین نام پهلوانان شاهنامه را در مضامین مختلف، با رویکرد ستایشگرانه و با حفظ کارکرد تشبیهی و استعاری برای شخصیت‌های اثرش به کار برده است. حتّی گاه از ارجاع تلمیحی به موقعیت‌های داستانی پهلوانان در شاهنامه برای این هدف سود

جسته است؛ مثلاً، وقتی مختار هنگام نشستن بر تخت امارت کوفه بی‌میلی خود را به تخت پادشاهی اعلام می‌کند، از تشبیه خود به رستم (با توجه به شهرت رستم به بیزاری از تاج و تخت و آزادگی در برابر شاهانی چون کاوس) یاری می‌گیرد:

به دوران منم رستم تاج‌بخش منم صاحب خود و خفتان و رخش
(همان:۷٦)

استفاده از لفظ نشاندار تهمتن و ارجاع به نام دیگر پهلوانان شاهنامه در جای‌جای منظومه با همین رویکرد تشبیهی آورده می‌شود تا شخصیت‌های تاریخی از عظمت شخصیت‌های داستان‌های پهلوانی برای اثبات هویت خود استفاده کنند:

نه هوشنگ و افراسیاب دلیر نه دارا، نه بهمن، نه شیر اردشیر
نه کیخسرو و نه تهمتن چو او نه گیو و نه گودرز و قارن چو او
نه اسفندیار و نه سهراب گرد که گوی ظفر از تهمتن ببرد
(همان:٤۰۷٦-٤۰۷۸)

به میدان کین چون یل اسفندیار و یا پور دستان سام سوار
سیاووش دارد به شبرنگ پای و یا ایرج و بهمن پاک‌رای
به دشت عرب سیف‌بن‌ذوالیزن به ملک عجم قارن رزم‌زن
(همان:۹٦۳-۹٦۵)

در یکی از این ارجاعات، برای تعظیم شخصیت مختار، صفی از پهلوانان شاهنامه فهرست می‌شوند تا با تشبیهی ترجیحی، هم برتری مدح شاهان دین بر شاهان و پهلوانان به زعم وی مجوس تعیّن پیدا کند و هم شاعر از ظرفیت زبان حماسی برای برجسته‌کردن روایت تاریخی خود سود بجوید. در این فهرست تلمیحی، در میانه سام نیرم، فریدون زرّینه‌کفش، هوشنگ‌شاه، اسفندیار، بهمن، کیقباد، کیخسرو و طهمورث دیوبند با یادکرد خویشکاری‌ها روایی آنها به مختار تشبیه می‌شوند، اما با دو واژهٔ تهمتن و پورزال، توصیف را با رستم آغاز و با همو پایان داده است، تا عملاً بین مظهر پهلوانی فرهنگ ملّی، رستم، و جانشین ایدئولوژیک او، مختار، وحدت فرض کند:

تو گویی تهمتن پدید آمده است — همه بسته‌ها را کلید آمده است
و یا سام نیرم شده است آشکار — کند پیل بالا همی زرنشار
رسیده فریدون زرّینه‌کفش — روان در رکابش درفش بنفش
نشسته بر اورنگ هوشنگ‌شاه — پی بارش آراسته بارگاه
به بر پیلک آورده اسفندیار — همی با تهمتن کند کارزار
به سر افسر آورده بهمن مگر — کند تازه رسم تهمتن مگر
کشیده است لشکر مگر کیقباد — که از کین دهد نسل دیوان به باد
مگر شاه کیخسرو آرد شباب — که ویران کند کاخ افراسیاب
رسیده است طهمورث دیوبند — که بر خلق دیوان فشاند کمند
مگر پور زال آمده در نبرد — که آرد سر ماه و کیوان به گرد؟

(همان: ۹۰-۸۰)

این استفادهٔ مشروط و غیرهویت‌طلبانه از نام پهلوانان ملّی وقتی روشن‌تر می‌شود که می‌بینیم، با وجود این ارجاعات بسیار به نام پهلوانان، واژهٔ «ایران» –سرزمینی که این پهلوانان برای حفظ هویتش جانفشانی می‌کردند و پیشینهٔ کارکردش در *شاهنامه* و آوای واجی مناسبش برای بحر متقارب، استفاده‌اش در منظومه را آسان کرده بود– تنها یک مرتبه در منظومهٔ عبدالرّزّاق آن هم در همپایگی کشورهای دیگر و بدون هیچ میزان از نشانداری ملّی ذکر شده است:

برش باج آور ز هر مرز و بوم — چه از زنگ و چین و چه ایران و روم

(همان:۱۵)

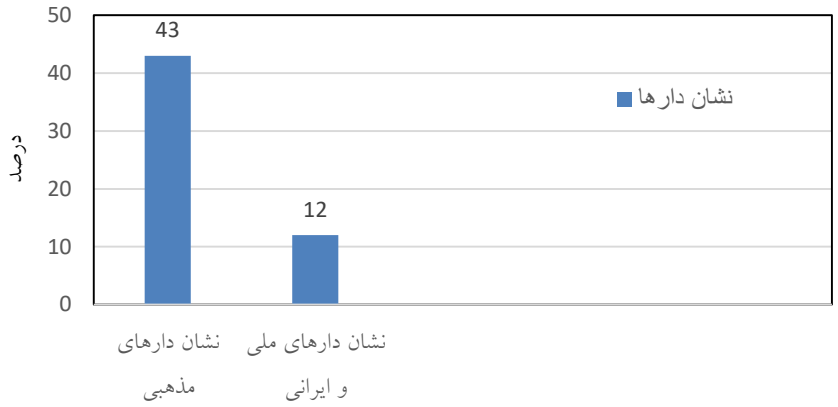
بنابراین هویت «دیگری» و «من جمعی» نه با سنجه‌های ملّی که با سنجه‌های مذهبی ارزش‌گذاری می‌شود. این مسأله نشان می‌دهد که در گفتمان حاکم بر فضای دربار قاجار، در عصری که عبدالرّزّاق منظومه‌اش را سروده بود، مشروعیت سیاسی عملاً ماهیتی غیرملّی و مذهبی داشته است؛ فضایی که تحت تأثیر تحوّلات منتهی به مشروطه تغییر کرد.

کاربرد واژه‌های نشان‌دار ملّی در *همایون‌نامه* مشخص کرد که عبدالرّزّاق از نشانه‌های ملّی، تنها اعلام مثبت شاهنامه را آن نیز در خدمت تعظیم شخصیت‌های مذهبی به کار برده، این الفاظ تقریباً ۱۲ درصد از واژه‌های نشان‌دار *همایون‌نامه* را تشکیل داده است.

بدین ترتیب، *همایون‌نامه*، به عنوان یک منظومهٔ حماسی که محتوایش، بخشی از تاریخ صدر اسلام است، در سطح واژه‌ها، بیش از هر چیز، نمایندهٔ گفتمان ایدئولوژیک حاکم بر دربار قاجار، در دورهٔ اوّل تثبیت این سلسله است. نظریه‌پردازان نقد جامعه‌شناختی، متأثر از آرای چپ، معتقدند که در هر دوره، ایده‌های تعیین‌کنندهٔ محتوای آثار غالب، ایده‌های طبقهٔ حاکم است. به عبارت دیگر طبقه‌ای که نیروی مادی هدایتگر جامعه به شمار رفته، ابزار تولید مادی را در اختیار دارد، در عین حال نیروی فکرکردن جامعه و ابزار تولید ذهنی را در اختیار خواهد داشت و ایده‌های طبقات میانی و فرودست که ابزار تولید محتوا را در اختیار ندارند را تحت سلطهٔ خود خواهند داشت. ایده‌های حاکم نیز بیان ایده‌آل روابط مادی مسلّط است؛ روابطی که یک طبقه را تبدیل به طبقهٔ حاکم می‌کند (فرتر، ۱۳۷۸: ۲۹).

بدین ترتیب، حمایت دربار قاجار از حماسه‌های دینی باعث شد، این آثار بیش از حفظ و ترویج مبانی راستین دین، با حفظ و توسعهٔ قدرت نهاد حاکم مرتبط بوده، به عنوان ابزار مشروعیت‌بخشی دینی قدرت مسلّط استفاده شود و کاربرد واژه‌های نشانداری چون واژهٔ شاه که گفتمان سیاسی حاکم را به قدرت دینی مجهز می‌کند، حاکی از ترویج ایدئولوژی حامیان منظومه است که قدرت دینی و گاه سیاسی را به پایگاهی واحد برای ثبات خود بدل کرده بودند. عبدالرّزّاق نیز به عنوان یک شاعر، فراتر از انگیزه‌های شخصی خود (انگیزه‌های زیباشناختی و اعتقادی)، منظومه‌ای خلق کرده است که بیانگر انگیزه‌های حامیانش در دفاع مشروعیت سیاسی-دینی طبقهٔ حاکم باشد.

شکل ۱ نشان‌دهندهٔ آن است که درصد فراوانی نشان‌دارهای مذهبی با ٤٣ درصد در همایون‌نامه نسبت به نشان‌دارهای مل،ی و ایرانی با ۱۲ درصد از اهمیت بیشتری برخوردار است، اما باید به طور ژرف دقّت شود که میان موضوع‌های ملّی و مذهبی هماهنگی و توازن خاصّی در سرتاسر اشعار دُنبلی نمایان است؛ به گونه‌ای که این دو موضوع ملّی و مذهبی مکمّل یکدیگرند.



شکل ۱- درصد انواع نشاندارها در متن همایون‌نامه

Fig. 1- The percentage of signs in the text of Homayunnameh

٤- نتیجه‌گیری

اگر *روضة‌المجاهدین* از واعظ هروی (متولّد حدود ۹۲۰ ه.ق) را اوّلین مختارنامه فارسی قلمداد کنیم، مختارنامه، گونه‌ای در ادب حماسی فارسی با پنج سده پیشینه است که در دو نوع منثور و منظوم، با تنوع چشمگیری در بین نسخ خطّی ادب فارسی دیده می‌شود. محتوای جملهٔ این متون، اگرچه داستان قیام مختار ثقفی علیه قاتلان شهدای کربلاست، منابع روایت مختار در این متون، دو سرچشمهٔ متفاوت را شامل می‌شود؛ بسیاری از مختارنامه‌ها، افسانهٔ مختار را که پرورش‌یافتهٔ فرهنگ شفاهی و حاکی از ظهور یک

«رستم» شیعی در میان دیوان قاتل شهیدان کربلا بود، روایت می‌کردند و برخی دیگر، روایت مختار را از منابع تاریخی به نظم کشیده بودند و یا آمیزه‌ای از تاریخ مستند و شفاهی بودند. عمدتاً مختارنامه‌های منثور به افسانه و منظومه‌های نزدیک به ادبیات دیوانی و سبک بازگشت، به تاریخ یا آمیختهٔ هر دو گفتمان متمایل بودند. همایون‌نامه از نوع دوم است که روایت مختار را با رویکردی تاریخی به نظم حماسی بدل کرده است. اگرچه این رویکرد باید باعث شود که متن گزارشی شاعرانه از واقعیت منابع معتبر باشد، بررسی سبکی نشان‌داری واژه‌های متن نشان داد، تاریخ و حتّی تاریخ مذهب و ارزش دینی منابع آن نه هدف اصلی شاعر که وسیله‌ای برای تبلیغ گفتمان حاکم در فضای درباری بوده که از وی حمایت می‌کرده است.

قاجاریه، حکومتی مبتنی بر ساختار اجتماعی «ایل» بودند که در حقیقت، وارث نظام سیاسی زندیه بودند. عدم‌وجاهت رؤسای این ایل برای کسب مشروعیت سیاسی، در قیاس با وجاهت و اقتداری که رجال سیاسی زندیه داشتند و مرهون اقتدار کاریزماتیک کریم‌خان زند بود، باعث شد، دربار نوپای قاجار برای کسب مشروعیت سیاسی محتاج حمایت فقهای شیعی باشد.

این پیوند باعث شد، در عصر تثبیت حکومت قاجار (دورهٔ پیشاناصری)، فرمول مشروعیت، بر پایهٔ فرض جایگاه مذهبی برای «شاه» مبتنی باشد. همین رویکرد باعث شد، بر خلاف حماسه‌سرایان شیعی سده‌های پیش (کسانی چون ابن حسام خوسفی و باذل مشهدی) که هویت ملّی و مذهبی را در یک راستا می‌دیدند، مجدداً رویکرد انتقادی به محتوای شاهنامه و اعراض از هویت‌طلبی ملّی به نفع هویت مذهبی قوّت بگیرد. تقلید از قصیده‌سرایان درباری سده‌های ۵ و ٦ نیز تحت تأثیر رشد مکتب بازگشت بدین رویکرد دامن زد. نشان‌داری واژه‌های متن، در سطوح معنایی و سبکی، نشان داد، شاعر از واژه‌های محتوای ارزش ملّی و اساطیری، با نفی ارزش آنها، در جهت تبلیغ ایدئولوژی دربار سود جسته است. شناسایی واژه‌های نشان‌دار در منظومهٔ

حماسهٔ دینی *همایون‌نامه* عبدالرّزّاق بیگ دُنبلی، شاعر دربار فتحعلی‌شاه قاجار مشخص کرد که شاعر، ایدئولوژی شیعی را در این منظومه پررنگ کرده است و با کاربرد ٤٣ درصدی واژه‌ها در مؤلّفه‌های معنایی مذهبی اهمیت این ایدئولوژی را نسبت به ایدئولوژی ملّی و اساطیری نشان داده است. واژه‌های نشان‌دار ملّی و اساطیری در منظومه تنها ۱۲ درصد نشان‌دارها به کار گرفته شده و آن هم در معنای عمودی ابیات و بیشتر آن در خدمت نشان‌دارهای مذهبی قرار گرفته است. همچنین واژهٔ شاه، به عنوان کلیدواژهٔ اصلی منظومه، با تغییر مؤلّفه‌های معنایی، به طور توأمان در گروه نشان‌دارهای مذهبی و گاه سیاسی (با غرض همگرایی سیاست و مذهب) به کار رفته است که نشان‌دهندهٔ ایدئولوژی شاعر و عصر او می‌باشد؛ عصری که ضرورت لزوم آمیختگی دین و سیاست است آنگونه که گفتمان غالب را در فضای سیاسی حاکم تشکیل داده بود. عبدالرّزّاق نیز به عنوان ادیبی درباری، مبلّغ ایدئولوژی حاکم بوده، شناسایی واژه‌های نشان‌دار و بالتبع آن ایدئولوژی *همایون‌نامه*، ایدئولوژی حاکم را که بسترساز خلق چنین حماسه‌هایی بود، بازتاب می‌داد.

این پژوهش راهی به سوی شناسایی حماسه‌های خاموش در گونهٔ مذهبی است و با شناسایی این آثار، فارغ از ارزش‌های ادبی هر اثر، اطلاعات جدیدی در شناخت شرایط تاریخی و اجتماعی عصری که اثر خلق شده است، نه به واسطهٔ منابع ثانوی بلکه از زبان خود آثار و افرادی بازگو می‌شود که در این شرایط مستقیماً درگیر بودند.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آقابزرگ تهرانی، محمّدمحسن (١٤٠٣ق)، *الذّریعه إلی تصانیف الشّیعه*. گردآوری احمدبن‌محمّدحسینی، بیروت: دارالضواء.

۲. البرز، پرویز (۱۳۹۳)، *نقد و بررسی متون تاریخی به زبان فارسی با شناختی از تاریخ‌ها و تاریخ‌نگاران ایران از سدهٔ چهارم تا انقلاب مشروطه*، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

۳. بیضایی، بهرام (۱۳٤٤)، *نمایش در ایران*، تهران: چاپ کاویان.

٤. بهار، محمّدتقی (۱۳۷٦)، *سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی*، جلد سوم، چاپ نهم، تهران: انتشارات مجید.

۵. تربیت، محمّدعلی (بی‌تا)، *دانشمندان آذربایجان*، چاپ دوم، تبریز: بنیاد کتابخانه فردوسی.

٦. دنبلی، عبدالرّزّاق (۱۳٤۲). *تذکرهٔ نگارستان دارا*، جلد اول، به کوشش ع. خیامپور، تبریز: شرکت چاپ کتاب آذربایجان.

۷. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۲). *حماسه‌سرایی در ایران، چاپ سوم*، تهران: امیرکبیر.

۸. طایفی، شیرزاد (۱۳۸۹). *نمودهای جامعه‌شناختی در شعر عهد قاجار*، تهران: علم و دانش.

۹. کاظمی‌موسوی، احمد (۱۳۹۸). *خاقان صاحب‌قران و علمای زمان (نقش فتحعلی‌شاه قاجار در شکل‌گیری روندها و نهادهای مذهبی نو)*، چاپ چهارم، تهران: آگاه.

۱۰. نواب شیرازی، علی‌اکبر (بسمل) (۱۳۷۱). *تذکرهٔ دلگشا، تصحیح و تحشیه منصور رستگار فسایی*، شیراز: نوید شیراز.

۱۱. هدایت، رضاقلی‌خان (۱۳۷۳). *فهرس‌التّواریخ*، تصحیح عبدالحسین نوایی و میرهاشم محدث، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۲. همایون‌نامه، کتابخانهٔ مرکزی تبریز، شماره بازیابی ۱۹۳۷.

۱۳. یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۸۳)، *گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی*، تهران: هرمس.

ب) مقالات

۱. خواجویان، محمّدکاظم (۱۳٦۸)، «نگاهی گذرا بر نظر مورّخان دربارهٔ قیام مختار». *فصلنامهٔ مطالعات تاریخی*، سال اول، شماره سوم، صص۳۸۹-٤۰٦.

۲. راسخ‌مهند، محمّد و مسعود محمدی‌راد (۱۳۹٤)، «بررسی سلسله مراتب نشان‌داری در صرف اسم و ضمیر زبان‌های ایرانی نو شمال غربی». *مجلهٔ زبان‌شناخت*، سال ششم، شماره اول، صص ۷۹- ۱۱۲.

۳. طایفی، شیرزاد (۱۳۸۹)، «بررسی نمودهای مذهبی در شعر عهد قاجار». *مجله ادیان و عرفان*، شمارهٔ دوم، سال چهل و دوم، ۹۹-۱۱۵.

٤. _____ (۱۳۹۲)، «بازتاب اوضاع اجتماعی در متون عصر قاجار با تأکید بر فرهنگ عامّه». *بهار ادب*، سال ششم، شماره سوم، صص ٤۹۷- ٥۱٤.

۵. قائمی، فرزاد (۱۳۹٤)، «سیر نظریهٔ الهامی(بوطیقای الهام) و منابع الهام در فرهنگ ایران باستان و شعر فارسی دورهٔ اسلامی». *مجلهٔ شعر پژوهشی(بوستان ادب) دانشگاه شیراز*، سال هفتم، شمارهٔ اول، پیاپی ۲۳، صص۱٤۷-۱۷٦.

٦. گلچین‌معانی، احمد (۱۳٤٤)، بحث کتاب شناسی: حماسه‌های دینی». *فصلنامهٔ آستان قدس*، شماره ۲۲و۲۳، صص۱۹۳-۲۰۳.

۷. مرتضوی، سیدخدایار؛ رضایی‌حسین‌آبادی، مصطفی و اردوان قرائتی (۱۳۹٤)، «گفتمان تشیع و برسازی هویت ملی ایران در عصر صفوی». فصلنامه *پژوهش‌های سیاسی جهان اسلام*، سال پنجم، شماره سوم، صص ۱۵۷-۱۸۳.

۸. وفایی، عباسعلی؛ محمّدامیر جلالی (۱۳۹۲)، «بازتاب نقد قدرت در اشعار شهاب نیریزی (تحلیل متنی بازمانده از عصر قاجار، از دیدگاه تاریخ گرایی نوین)». *فصلنامه متن پژوهی ادبی*، شماره ۵۵، صص۱۰۳- ۱۲٤.

ج) پایان‌نامه‌ها

۱. جوادی‌امام‌زاده، هادی (۱۳۹۵)، «نقد جامعه شناسی شعر دورهٔ قاجار با تکیه بر دیوان قائم مقام فراهانی، فتح‌الله‌خان شیبانی و ادیب‌الممالک فراهانی» دولتی. وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، دانشگاه ارومیه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

۲. مبینی‌شورستانی، محمّد (۱۳۹۱)، *بررسی جامعه‌شناختی جایگاه زنان در ادبیات دوره قاجار*، کارشناسی‌ارشد، دانشگاه بوعلی.

۳. معینی، فاطمه (۱۳۹۰)، *نشان‌داری صوری در سطح واژه‌ها زبان فارسی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبایی.

٤. نبی‌زاده سرابندی، سیما (۱۳۷۳)، *تجزیه و تحلیل متن بر مبنای واژگان نشاندار و بی‌نشان*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه شیراز.

ج) لاتین

1. Katz, Jerrold J. and Fodor, A. (1963). "*The structure of a semantic theory*". Language 39: 170–210

Reference List in English

Books:

Alborz, Parviz (2014). *Critique of historical texts in Persian with a knowledge of Iranian histories and historians from the fourth century to the*

Constitutional Revolution, Tehran: Library, Museum and Documentation Center of the Islamic Consultative Assembly. [in Persian].

Agha bozorg Tehrani, Mohammad mohsen (1982). *Al Zaria ela Tassanif al Shia Compiled by Ahmad Ibn Mohammad Hosseini*, Beirut: Dar Al-Dzwa. [in Arabic].

Bahar, Mohammad Taghi (1997). *Stylistics or the history of the evolution of Persian prose*, Volume 3, 9th Edition, Tehran: Majid Publications. [in Persian].

Beizai, Bahram (1965). *Screening in Iran*, Tehran: Kavian Press.

Donboli, Abdul Razzaq (1962). *Tazkerat Negaristan Dara*, Volume One, by the effort of A. Khayampur, Tabriz: Azerbaijan Book Printing Company. [in Persian].

Hedayat, Reza Qoli Khan (1994). *List of Chronicles*, edited by Abdolhossein Navai and Mir Hashem Mohaddes, Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies. [in Persian].

Homayounameh, Central Library of Tabriz, retrieved 1937. [in Persian].

Kazemi Mousavi, Ahmad (2019). *Khaqan Sahibqaran and the scholars of the time (the role of Fath Ali Shah Qajar in the formation of new religious trends and institutions)*, 4th edition, Tehran: Agah. [in Persian].

Nawab Shirazi, Ali Akbar (Basmal) (1992). *Note of Delgosha*, correction and annotation by Mansour Rastegar Fasaei, Shiraz: Navid Shiraz. [in Persian].

Safa, Zabihullah (1973). *Epic writing in Iran*, third edition, Tehran: Amirkabir. [in Persian].

Taifi, Shirzad (2010). *Sociological Manifestations in Qajar Poetry*, Tehran: Science and Knowledge. [in Persian].

Tarbiat, Mohammad Ali (n.d). *Scientists of Azerbaijan*, second edition, Tabriz: Ferdowsi Library Foundation. [in Persian].

Yarmohammadi, Lotfallah (2008). *Mainstream and critical discourse*, Tehran, Tehran: Hermes. [in Persian].

Articles:

Katz, Jerrold J. and Fodor, A. (1963). *"The structure of a semantic theory". Language*, 39: 170–210.

Ghaemi, F. (2015). *The History of the theory of inspiration (Poetics of inspiration) And the sources and the models of inspiration in the ancient*

Persian culture and Persian Poetry Islamic period. Journal of Poetry Studies (boostan Adab), 7(1), 147-176.

Golchin Maani, Ahmad (1965*). Bibliography: Religious Epics*. Astan Quds Quarterly, Nos. 22 and 23, pp. 193-203. [in Persian].

Khajavian, Mohammad Kazem (1989*). A brief look at historians' views on the Mukhtar Uprising. Quarterly Journal of Historical Studies*, First Year, 3 Issue, pp. 389-406. [in Persian].

Rasekh Mahand, M., & Mohammadirad, M. (2015). *The study of markedness hierarchies in nominal and pronominal morphology of modern north-western Iranian languages*. Language Studies, *6*(11), 79-112.

Taifi, Shirzad (2011). *"Study of religious manifestations in the poetry of the Qajar era"*. Journal of Religions and Mysticism, No. 2, Year 43, 99-115. [in Persian].

Taifi, Shirzad (2013). *"Reflection of social situation in Qajar era texts with emphasis on popular culture"*. Spring of Literature, sixth year, third issue, pp. 497-514. [in Persian].

Vafaee, Abbas Ali; Mohammad Amir Jalali (2013). "*Reflection of the critique of power in the poems of Shahab Nirizi (textual analysis of the surviving Qajar era, from the perspective of modern historiography)*." Literary Text Research, No. 55, pp. 103-124. [in Persian].

Theses:

Javadi Emamzadeh, Hadi (2016). *"Sociological Critique of Qajar Poetry Based on the Divan of Ghaem Magham Farahani, Fathollah Khan Sheibani and Adib Al-Mamalik Farahani"* Government. Ministry of Science, Research and Technology, Urmia University, Faculty of Literature and Humanities. [in Persian].

Mobini Shoristani, Mohammad (2012). *Sociological study of the position of women in Qajar literature*, M.Sc., Bu-Ali University.

Moeini, Fatemeh (2011). *Formal markup at the level of words in Persian language*, Master Thesis, Allameh Tabatabaei University. [in Persian].

Nabizadeh Sarabandi, Sima (1994). *Text Analysis Based on Marked and Unmarked Vocabulary*, Master Thesis, Shiraz University. [in Persian].

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی
سال بیست و سوم، زمستان ۱۴۰۱، شمارهٔ ۵۵
صفحات ۱۳۱-۹۵
DOI: 10.29252/KAVOSH.2022.16834.3084
DOR: 20.1001.1.2645453.1401.23.55.4.5

رده‌بندی فرمالیستی آیرونی در داستان‌های کودک*
(مقالهٔ پژوهشی)

امیرحسین زنجانبر[۱]
دانش آموختهٔ کارشناسی‌ارشد ادبیّات کودک و نوجوان دانشگاه پیام نور

چکیده

هیچ تعریفی قابلیت اشتمال بر تمام وجوه آیرونی را ندارد. از منظر این پژوهش، آیرونی (Irony) مستلزم حضور سه شخص است: آیرونیست (Ironist)، قربانی، و ناظر آیرونی. آیرونیست با کلام یا با کنش خود به‌صورت آگاهانه (به قصد فریب) یا ناآگاهانه، به مدلولی اشاره می‌کند؛ ولی قربانی، عکس آن را برداشت می‌کند. ناظر آیرونی، کسی (اغلب خواننده‌ای) است که به برداشت نادرست قربانی، آگاهی دارد و به آن می‌خندد. در واقع، آیرونی قائم به دال‌هایی چندمدلولی (چندپهلوبودن جملات، چندمعنابودن کلمات، چنداستنباطی‌بودن کنش‌ها و موقعیت‌ها) است که برخی از مدلول‌های آن با یکدیگر در تضادند.

روش پژوهش پیش‌رو تحلیلی-توصیفی و حوزهٔ مطالعهٔ آن، داستان‌های کودک است. هدف از این پژوهش، ریخت‌شناسی انواع آیرونی از منظر نوع رمزگان، جایگاه قربانی، بینامتنیت، شفافیت، و چگالی است. در همین راستا، این مقاله با رهیافتی صورتگرا در پی پاسخ به چگونگی شکل‌گیری آیرونی در داستان‌های کودک است.

واژه‌های کلیدی: داستان کودک، صورتگرایی، عنصر غالب، طنز، آیرونی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۲۹ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۶/۱۴

۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir

۱- مقدّمه

آیرونی (Irony) را در زبان فارسی وارونه‌گویی یا گواژه ترجمه کرده‌اند. گواژه از ریشهٔ «واچ» سانسکریت و معنای تحت‌اللفظی آن، طعنه و تمسخر است. مانند تعاریفِ بسیاری از فروعات طنز (Humor)، در تعریف آیرونی نیز اتفاق نظر وجود ندارد؛ چراکه به‌خاطر تنوع اشکال آن، «هیچ تعریفی قابلیت اشتمال بر همهٔ جوانب آیرونی را ندارد» (Cuddon, 2013: 372).

موکه در کتاب *آیرونی* (Muecke, 1970) تعاریف گوناگون نظریه‌پردازان را تحت عنوان انواع آیرونی مطرح کرده است. پراستنادترین تعریف آیرونی همان تعریف کوئنتیلیان (Quintilian)، سخنور روم باستان، است: گوینده چیزی را بگوید اما منظورش برعکس آن باشد (Colebrook, 2014: 1). از این تعریف برمی‌آید که یکی از ملزومات آیرونی چندگانگی و تضاد معناست. البته تضاد معانی شرط کافی برای تحقق آیرونی نیست. یعنی اگر گوینده چیزی بگوید و منظوری متضاد را اراده کند، الزاماً آیرونی رخ نداده است؛ بلکه «تعریض» رخ داده است. در واقع از دیگر ملزومات آن، خنده‌داربودن است. خنده‌آوری وقتی از دو معنای متضاد ایجاد می‌شود که گوینده چیزی را بگوید و شنونده وارونهٔ منظور را برداشت کند.

لازمهٔ تحقق گفتمانِ مبتنی بر آیرونی، حضور سه شخصِ گواژه‌گزار (آیرونیست) (Ironist)، قربانی (Victim) و ناظرِ گواژه (Ironic observer) است. موکه در تأیید تعریف هاکون شوالیه (H. M. Chevalier) می‌گوید: «قربانیِ آیرونی خاطرجمع است که وضع به همان ترتیبی است که به نظر می‌رسد؛ اما خبر ندارد که اتفاقاً این‌طور نیست و درست برعکس است» (موکه: ٤٤). به‌عبارتی دیگر، گواژه‌گزار (آیرونیست) با به‌کارگیری دالّ دومعناییِ کلامی، یا غیرکلامی به مدلولی اشاره می‌کند؛ ولی قربانی به‌جای دریافت مدلولِ مدّ نظر گواژه‌گزار، وارون آن را دریافت می‌کند و ناظر گواژه ضمن درک این تضاد، به آن می‌خندد.

۱-۱- هدف و ضرورت پژوهش

پژوهش‌هایی که دربارهٔ آیرونی در ایران انجام شده است، تقریباً همگی مبتنی بر دسته‌بندی کتاب *آیرونی* (موکه، ۱۹۷۰) بوده است. دسته‌بندی کتاب مذکور نخست این‌که، بسیار قدیمی است و دوم این‌که، کاربردی نیست. از طرفی در زمینهٔ آیرونی تقریباً هیچ پژوهشی در ادبیات کودک ایران انجام نشده است و پژوهش‌هایی نیز که در خارج از ایران در این خصوص در ادبیات کودک انجام شده است، بیشتر جنبهٔ شناختی داشته‌اند تا ادبی.

این پژوهش درصدد است که شگردهای آیرونی‌ساز را از متون کودک (گروه سنّی الف، ب، ج) استخراج و از منظری روایت‌شناختی دسته‌بندی کند؛ تا از این طریق نویسندگان، طنزپردازان و هنرجویان کارگاه‌های نویسندگیِ خلّاق بتوانند شگردهایی را که نویسندگان به‌طور ذوقی و ناآگاهانه در آثارشان به کار گرفته‌اند؛ بیاموزند و آنها را آگاهانه در آثار خود به کار گیرند.

۱-۲- پرسش‌های پژوهش

مقالهٔ پیش‌رو به چهار پرسشِ کاربردی در زمینهٔ داستان‌های کودک پاسخ می‌دهد:

الف) داستان‌های کودک از چه ابزارهایی (از کدام دستگاه‌های رمزگانی) برای ایجاد آیرونی استفاده می‌کنند؟

ب) مفهوم «رندی» چگونه می‌تواند با «آیرونی» گره بخورد؟

پ) به‌لحاظ بینامتنیت، آیرونی چه انواعی دارد؟

ت) برحسب میزان پراکندگی (میزان تراکم به‌کارگیری شگردهای آیرونی‌ساز در سراسر متن)، آیرونی‌ها چه انواعی دارند؟

۱-۳- روش پژوهش

این پژوهش به روش تحلیلی‌توصیفی انجام شده و گردآوری داده‌های آن به روش هدفمند، صورت گرفته است. داستان‌هایی که آیرونی در پیرنگ آنها نقش عنصر غالب (Dominant element) را ایفا کرده، از میان یک‌صد و هفتاد و سه کتابِ گروه سنیِ «الف»، «ب» و «ج» جدا شدند. حجم نمونهٔ حاصل‌شده، بیست و هفت اثر بود که در طول مقاله به تعدادی از آنها و در جدول پایانی مقاله، به تمامی آنها اشاره خواهد شد.

ارسطو در *فن شعر*، گونه‌های مختلف ادبی (مثل کمدی، تراژدی و حماسه) را مصادیقی از تقلید می‌خواند و در هر یک از گونه‌های ادبی مذکور تقلید را در سه سطح بررسی می‌کند: موضوع تقلید، ابزار تقلید، شیوهٔ تقلید. نورترپ فرای (N. Frye) به پیروی از تقسیمات سه‌گانه‌ی ارسطو، آیرونی را تقلید در سطح موضوع می‌داند. از منظر وی در آیرونی، قربانی (موضوع تقلید) بدلی از انسان‌های عادی است. برخلاف شخصیتِ داستان‌های واقع‌گرا، در داستان‌های آیرونیک انسانِ بَدلی (قربانیِ آیرونی) در سطحی فروتر از انسان واقعی قرار دارد.

در راستای نگاه ارسطویی، در این مقاله ابتدا آیرونی به‌لحاظ ابزار (نوع رمزگانی که آیرونی را منتقل می‌کند) گونه‌شناسی می‌شود؛ سپس به‌لحاظ موضوع (قربانی آیرونی) رده‌بندی می‌شود و سرانجام شیوه‌های آیرونی از سه‌منظر (میزان استقلال متن از متون دیگر، درجهٔ شفافیت آیرونی، و چگونگی انباشتگیِ شگرد آیرونی در نقاط مختلف داستان) مطمح نظر قرار می‌گیرد.

۱-۴- پیشینه

تامپسون (Thompson, 1948: 15) ترکیب درد و خنده را لازمهٔ آیرونی می‌داند. دبلیو شلگل (A. W. Schelgel) مشخصهٔ ذاتی آیرونی را توازن بین جدّی و کمیک می‌داند (Cuddon, 2013: 372). مصداق مناسب برای تعریف تامپسون و دبلیو شلگل،

تراژدی‌هایی اســـت که در لابه‌لای آن، میان‌پرده‌هایی کمیک قرار دارند؛ چراکه چاشـــنی خنده (Comic relief) در تراژدی، توازنی را بین جدّی و کمیک ایجاد می‌کند.

«شـــولگر (K. Solger) موضـــوع آیرونی حقیقی را ســـرنوشـــت جهان می‌داند» (Cuddon, 2013: 372)؛ یعنی قربانی گواژه در تعریف شـولگر، انسان به ما هو انسان اسـت و هدف اصـلاحی ندارد، چراکه زندگی را پوچ و بن‌بستی اصلاح‌ناپذیر می‌انگارد. به قول کی‌یرکه‌گور «نه این یا آن پدیدهٔ خاص، بلکه تمامیت وجود اسـت که تحت نوع آیرونی قرار دارد» (Kierkegaard, 1966: 271). این تعریف (که انسان به ما هو انسان را قربـانی می‌انگـارد) بـا نـام «آیرونی فراگیر (General irony)» (یـا گواژهٔ کیهـانی (Cosmic irony)، یا فلسـفی (Philosophical irony) شـناخته شـده است. ترل‌وال (C. Thirlwall) به (آیرونی جدلی (Dialectical irony)) که روش مباحثهٔ ســقراط (Socrates) بود، اعتقاد دارد (Cuddon, 2013: 372). در این روش قربانیِ گواژه با تظاهر به ساده‌لوحی، اعتقادات بنیادین طرف مقابل را به چالش می‌کشد. بروکس معتقد اســت «هر تغییر معنایی را که عنصــری از یک کار ادبی بر اثر فشــار متنش پیدا می‌کند، می‌توان آیرونی نامید» (Brooks, 1948: 231-237).

در زبان فارســی، اندک مقالاتی که دربارهٔ آیرونی نوشــته شــده‌اند، چیزی بیش از دسته‌بندی موکه (۱۳۹۵) ارائه نداده‌اند، مانند «بررسی و تحلیل انواع برجسته و پرکاربرد آیرونی در مثنوی» (احمدی و شــفیعی‌آکردی، ۱۳۹۶) و «جلوه‌های آیرونی در شــعر حـافظ» (اردلانی، ۱۳۹۵). برخلاف زبان فارســی که منابع نظری دربارهٔ گواژه به کتاب *آیرونی و بررسـی نقش آن در شـکل‌گیری ادبیات نمایشـی در ایران* (رحیمی، ۱۳۹۵) و دو ترجمهٔ *آیرونی* (موکه: ۱۳۹۵) و *مفهوم آیرونی* (کیرکگور، ۱۳۹۹) خلاصه شده است، مـنـابـع انگلیســی فراوانی در زمینـهٔ آیرونی وجود دارد، ازجملـه کتـاب *آیرونی* (Colebrook, 2004) کـه از ســری کـتـاب‌هـای «اصــطـلـاحـات نـقـد نـو (Terms of new criticism)» است.

باوجود منابع فراوان انگلیسی، همچنان فقر کتاب و مقاله (چه در خارج و چه در داخل) در زمینهٔ آیرونی در ادبیات کودک مشهود است. معدود مقالاتی هم که درخصوص آیرونی کودکان یافت می‌شوند مانند مقالهٔ «جنسیت و آیرونی: ادبیات کودک و نقد آن» (Walsh, 2016) با رویکردی شناختی نگارش یافته‌اند، نه ادبی.

۲- مبانی نظری

۲-۱- رهیافت صورتگرا (Formalist)

هدفِ صورتگرایی کشف شکل اثر است و «کشف شکل اثر ادبی، یعنی برقراری ارتباط بین عناصر ساختاریِ متن آن» (پاینده، ۱۳۹۷: ۳۸ ج۱). بررسی تنش‌ها، تقابل‌ها و آیرونی از شاخصه‌های نگاه صورتگراست. راویان جایزالخطا (مثل راوی کودک، روستایی، عقب‌مانده، خودشیفته) با محدودیت شناختیی که در روایت رویدادها دارند، می‌توانند نقش قربانی آیرونی را ایفا نمایند. چراکه راوی جایزالخطا «ممکن است بسیاری از نکاتی را که خواننده به فراست و به‌علّت تجربه‌های بیشتر درمی‌یابد، اصلاً متوجه نشود، چنین وضعیتی بین آنچه راوی روایت می‌کند و آنچه خواننده می‌داند، تقابل و تنش به وجود می‌آورد» (پاینده، ۱۳۹۷: ۴۳ ج۱).

از دیگر ملحوظات شیوهٔ صورتگرا «کشف ساختار متن از راه تجزیه و تحلیل همپیوندی اجزای آن» است (پاینده، ۱۳۹۷: ۴۳ ج۱)؛ مانند آیرونیِ حاصل از همپیوندیِ تناقض‌آمیزِ نام «صادق» و کنشِ ناصادق و ریاکارانهٔ یک شخصیت. از منظر یاکوبسن (Jacobson, Roman)، فرم هر متن دارای عنصری غالب است. عنصر غالب، عنصری است که بیشترین نمود را در متن دارد و مابقی عناصر (تمهیدات) تحت سیطرهٔ آن، هدایت می‌شوند.

۳- بحث و رده‌بندی آیرونی

دامنهٔ پژوهش حاضر داستان‌هایی است که عنصر غالبشان آیرونی است.

۳-۱- وارونه‌گویی به‌لحاظ نظام رمزگانی

بسته به این‌که وارونه‌گویی از طریق چه رسانه‌ای ارائه شود، آیرونی را می‌توان به چهار دسته طبقه‌بندی کرد: واژگانی (Lexical)، تصویری (Pictorial irony)، واژگانی‌ـ تصویری، و نویسه‌نگاری (Typographic irony).

۳-۱-۱- آیرونی واژگانی

وقتی وارونه‌گویی صرفاً از طریق کلمه‌ها (نشانه‌های نمادین) بیان شود، نه از طریق تصاویر (نشانه‌های شمایلی)، به آن «آیرونی واژگانی» گفته می‌شود. در داستان «بستنی» از مجموعهٔ «*مهمانی با کفش‌های لنگه‌به‌لنگه*» (*دهریزی و اللّه‌دادی، ۱۳۹۶: ۲٤*)، بابا از بچّه‌اش می‌خواهد که برود از مادر یک بستنی بگیرد و بیاید. مادر به‌جای بستنی به او یک قوطی دکمه می‌دهد. بابا از توی قوطی، دکمه‌ای بر می‌دارد و می‌گوید: ما در جبهه به اینها می‌گفتیم بستنی. وارونه‌گویی متن، در این است که پدر واژهٔ «بستنی» را به معنی «دکمه» (وسیلهٔ بستن) بیان می‌کند؛ اما فرزندش آن را به معنی دیگری می‌انگارد.

در این داستان، شخصیتِ گواژه‌گزار (آیرونیست)، پدر است و قربانی آیرونی، بچّه. از آنجا که داستان مذکور و به تبعِ آن، موقعیت آیرونیکِ داستان از طریق واژگان به خواننده منتقل می‌شوند، بنابراین مبتنی بر نظام رمزگان نمادین (نظام واژگانی) است. «واژگانی‌بودن» بدین معنا نیست که وارونه‌گویی لزوماً از طریق بازی با کلمات (بازی با دومعنابودن واژهٔ «بستنی») ایجاد می‌شود؛ چه‌بسا که آیرونی مبتنی بر بازی کلامی نباشد اما در دستگاه رمزگانِ واژگانی معنا یابد.

۳-۱-۲- آیرونی واژگانی- تصویری

واژگان داستان ادعایی را مطرح می‌کنند؛ اما تصویرهای تصویرگر صدق ادعای مذکور را به چالش می‌کشد. در واقع خواننده با استفاده از دانش و تجربهٔ زیسته‌اش از دیالکتیکِ متنِ نوشتاری (نشانه‌های نمادین (Symbolic sign) و متنِ تصویری (نشانه‌های شمایلی (Iconic sign) به سنتزی آیرونیک (نتیجه‌گیری غافل‌گیرانه) می‌رسد.

در «*عجب دست‌پختی دارد رفیق*» (بهرامی، ۱۴۰۰)، راوی گربه‌ای مثبت‌اندیش است که گمان می‌کند مردی که از گربه متنفر است، بهترین رفیقش است. از همین رو، کنش‌های گربه‌ستیزانهٔ مرد را حمل بر دوستی می‌کند. متن نوشتاری از قول گربه می‌گوید: «من یک رفیق دارم، یک رفیق خوب که لنگه کفشش را به من می‌دهد»؛ در عین حال، تصویر نشان می‌دهد که مرد به سمت گربه دم‌پایی پرتاب می‌کند تا گربه را فراری بدهد. در پایان داستان نیز وقتی مرد ماهی را سرخ می‌کند، به‌صورتی ناخواسته و اتفاقی، ماهی از پنجره به بیرون پرت شده و نصیب گربه می‌شود و گربه می‌گوید: عجب دست‌پختی دارد رفیق. آیرونی داستان در این است که کنش‌های مرد که خواننده در تصاویر می‌بیند، دقیقاً برعکس روایت نوشتاری آن است.

در «*هیچ وقت، هرگز*» (امپسون (Empson)، ۱۳۹۵)، راوی دخترکی است که عروسک خرگوشی‌اش را بغل کرده است و از مزرعه‌ای می‌گذرد. از ابتدا تا انتهای داستان دخترک به عروسکش می‌گوید: «هیچ‌چیز هیجان‌انگیزی تا به حال برای من اتفاق نیفتاده است، هرگز! هیچ وقت!» (امپسون، ۱۳۹۵: ٤). درحالی که تصاویر، اتفاقات فوق‌العاده هیجان‌انگیز را در اطراف دخترک به نمایش می‌گذارد. دخترک از روی سر گوریلی که لای گندمزار خوابیده است عبور می‌کند و گوریل را نمی‌بیند.

گوریل برمی‌خیزد و به دنبال دخترک راه می‌افتد؛ دخترک گوریل را پشت سرش نمی‌بیند، اما عروسکِ خرگوشیِ او گوریل را می‌بیند. پایش را روی شیری که لای

گندم‌ها خوابیده می‌گذارد و از روی کلهٔ شیر عبور می‌کند؛ اما باز تکرار می‌کند که هرگز اتفـاق هیجـان‌انگیزی برای من رخ نمی‌دهد. شـــیر هم به دنبال او راه می‌افتد. توســـط دایناسـور بالداری بلعیده می‌شـود؛ وارد شکم دایناسور می‌شود. دایناسور او را به بیرون تف می‌کند؛ باز هم دخترک متوجه نیسـت که در داخل شـکم دایناسور رفته و به بیرون پرت شـــده اســـت. از همین رو، همچنـان بـا بی‌توجهی مـدعی اســـت کـه هیچ‌چیز هیجـان‌انگیزی برای او رخ نداده اســـت. در پایان درحالی که به عروســـکش می‌گوید: «دیـدی؟ من که به تو گفته بودم هیچ‌چیز هیجان‌انگیزی تا به حال برای من اتفاق نیفتاده است» (امپسون، ۱۳۹۵: ۲۷)؛ روی سر یک ماموت بسیار بزرگ خوابش می‌برد.

شکل ۱- آیرونی در «هیچ وقت، هرگز» (امپسون، ۱۳۹۵)، محصول برهم‌کنش تصویر و متنِ نوشتاری است.

Fig 1- Irony in "Never, Never" (Empson, 2015) is the product of the interaction between the image and the written text.

هر داسـتان آیرونیک که علاوه بر متن نوشـتاری شـامل تصـویر باشـد، الزاماً، دارای آیرونی واژگانی-تصویری به شمار نمی‌آید. چراکه ممکن است آیرونی داستان تنها قائم

بر نظام واژگانی یا صرفاً مبتنی بر تصویر باشد؛ مثلاً داستان‌های مجموعهٔ «*مهمانی با کفش‌های لنگه‌به‌لنگه*» (*دهریزی و الله‌دادی، ۱۳۹٦: ۲٤*) اگرچه دارای تصویر هستند اما آیرونی در آن، محصول برهم‌کنش متن نوشتاری با تصویر نیست. «*خانم حنا به گردش می‌رود*» (هچینز، ۱۳۸۳)، کتابی تصویری است که متنی نوشتاری نیز تصاویرش را همراهی می‌کند؛ اما آیرونی در آن از نوع تصویری است، نه واژگانی-تصویری.

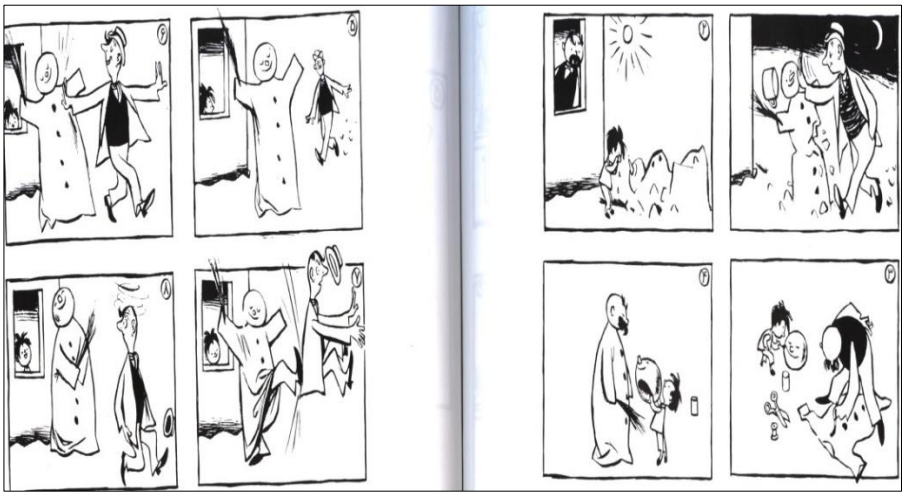
۳-۱-۳- آیرونی تصویری

در کتاب‌های تصویری ردهٔ سنی الف، روایت از طریق تصاویر پیش می‌رود؛ وقتی وارونه‌گویی صرفاً از طریق تصاویر (نشانه‌های شمایلی) تحقق یابد، به آن «آیرونی تصویری» گفته می‌شود. مثلاً در یکی از کمیک‌استریپ‌های «*قصه‌های من و بابام*» (اُزر و پلائن، ۱۳۹۵: ۱۷۸- ۱۷۹)، زنجیره‌ای از هشت خرده‌تصویر دیده می‌شود.

در خرده‌تصویر اول، شب است و مرد مزاحمی می‌آید و آدم‌برفیی که پالتو به تن دارد را خراب می‌کند. در خرده‌تصویر دوم، روز است و پسربچّه از خراب‌شدن آدم‌برفی‌اش گریه می‌کند و پدر هم از توی پنجره این صحنه را می‌بیند. در خرده‌تصویر سوم و چهارم، پدر پالتوی آدم‌برفی را می‌پوشد و پسر کلهٔ پدرش را در کلاه کاسکتِ آدم‌برفی استتار می‌نماید. در خرده‌تصویر پنجم و ششم سروکلهٔ مرد مزاحم پیدا می‌شود و با یک کف‌گرگی اقدام به خراب‌کردن آدم‌برفی می‌کند. در خرده‌تصویر هفتم و هشتم، پدر که خودش را به‌جای آدم‌برفی جا زده است، ناگهان با لگد، مرد مزاحم را شوت می‌کند.

آیرونی داستان در این است که ریخت و قیافهٔ آدم‌برفیِ واقعی با آدم‌برفی قلّابی، دالّ یکسانی است که بر دو مدلول متفاوت (یکی بر آدم‌برفی واقعی و دیگری بر پدری در لباس آدم‌برفی) دلالت می‌کند؛ اما مرد مزاحم این تفاوت را از هم تمیز نمی‌دهد.

ناظرِ آیرونی، بچّه‌ای است که با علم بر این‌که پدر در لباس آدم‌برفی است، در پشت پنجره به قربانی آیرونی (به مرد مزاحم) می‌خندد.



شـکل ۲- مجموعهٔ «*پدر و پسر*» (plauen, 2017) (که به نام *قصه‌های من و بابام* (اُزر و پلائن، ۱۳۹۵: ۱۷۸- ۱۷۹) به فارسی ترجمه شده است)، صرفاً با زنجیره‌ای از تصاویر ایجاد آیرونی می‌کند.

Fig 2- The collection "Father and Son" (Plauen, 2017) (which was translated into Farsi under the name of "My Tales of My Father" (Ozer and Plauen, 1395: 178-179)) creates irony simply with a chain of images.

۳-۱-٤- آیرونی نویسه‌نگاری (سیمامعنایی)

در آیرونی واژگانی-تصـویری یک طرفِ تقابل را تصـویری تشـکیل می‌دهد که به متنِ نوشـتاری پیوسـت شـده اسـت؛ اما در آیرونی نویسه‌نگاری، متن نوشتاری با تصویر در تقابل نیسـت؛ بلکه سیمای نگارشِ خودِ واژگان (مثلاً اندازهٔ فونت حروف کلمات، رنگ جوهر، تغییر فونـت حروف نسـبـت به فونت سـایر حروف، انتخاب نوع فونت) در شکل‌گیری تقابل مشارکت می‌کند.

شـــکـل ۳- آیرونی در *نـه!* (Altes, 2011)، از طریق نویســـه‌نگـاری در قالب واژهٔ NOOOOOOOO شکل گرفته است.

Fig 3- Irony in NO! (Altes, 2011), is formed through transcription in the form of the word NOOOOOOOO.

در داســتان «*نه!*» (Altes, 2011)، ســگی احمق نقش راوی اول‌شــخص را بازی می‌کند. ســگ مدام خراب‌کاری‌های خود را کمک به دیگران می‌پندارد؛ مثلاً، لباس‌ها را از روی بند به زمین می‌اندازد و ادعا می‌کند که «من در امور رخت شــســتن، به دیگران کمک می‌کنم». در طول داســتان، هر بار که ســگ یک دسـته‌گل به آب می‌دهد، صـدای اطرافیان می‌آید که با فریادِ «NO» ابراز تأسّــف و تحذیر می‌کنند. تعداد دســته‌گل‌های ســگ با تعداد حروف «O» در واژهٔ «NO» رابطهٔ مسـتقیم دارد؛ مثلاً در اوایل داستان، در صحنه‌ای که سگ به مرغ روی میز دست‌درازی می‌کند، اطرافیان با واژهٔ «NOO» (دو تا حرف «O») داد می‌زنند و در اواخر داســتان، در صــحنه‌ای که لباس‌ها را از روی بند به روی خاک می‌ریزد با واژهٔ «NOOOOOOOO» (هشت بار تکرار «O»).

آیرونی داســتـان در این اســت که افزایش تعداد حرف «O» مبیّن میزان کلافگیِ صـاحبِ صـدا است که در طول داستان، با هر خراب‌کاریِ این سگ افزایش یافته است؛ امـا ســگ این را نمی‌دانـد. از آنجـا که اطرافیان دائم او را با واژهٔ «NO» خطاب قرار

داده‌اند، سگ نام خود را «NO» می‌پندارد و افزایش تعداد حرف «O» را نشانهٔ تشویق در صدا زدن می‌انگارد و نه نشانهٔ تأسف.

۳-۲- وارونه‌گویی به‌لحاظ ساحت قربانی

در گفتمان آیرونیک، تضاد آگاهی و ناآگاهی در دو گفته‌یابِ مختلف رخ می‌دهد. مثلاً، شخصیت آیرونیکِ داستان (گفته‌یاب درون‌روایی(Audience of intra-narrative)) قربانی آیرونی می‌شود و در ناآگاهی از موقعیت خود به سر می‌برد. ناآگاهیِ این شخصیت در تباین با آگاهیِ ناظرِ موقعیتِ آیرونیک (خواننده) قرار دارد. گاهی تضاد آگاهی و ناآگاهی در دو گفته‌یاب مختلف نیست؛ بلکه در گفته‌یاب واحدی به نام خواننده (گفته‌یاب برون‌روایی (Audience of extraversion)) جمع می‌شود.

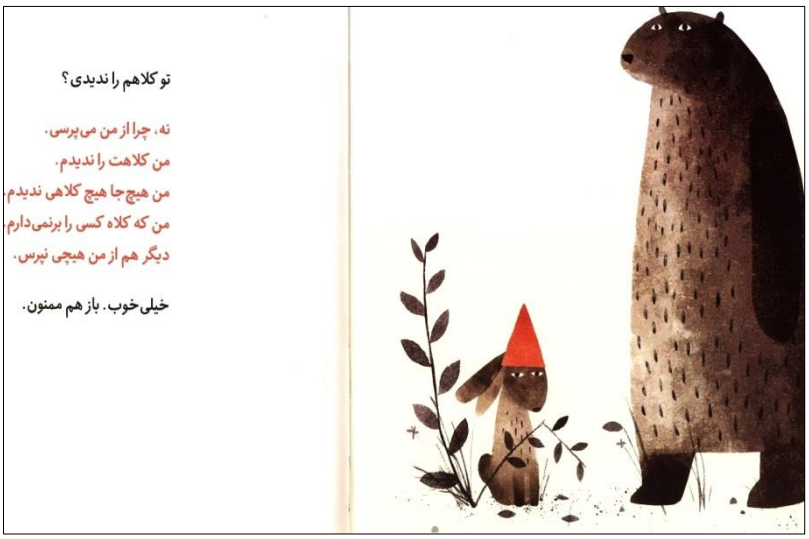
۳-۲-۱- آیرونی شخصیت (Irony of the character)

در این صورت، قربانی آیرونی یکی از شخصیت‌های داستان است که از خودش یا از موقعیتش ناآگاه است؛ درحالی که خواننده، به‌عنوان ناظر آیرونی (همچون تماشاچی‌های بیرون صحنهٔ تئاتر)، بر بی‌خبری او آگاه است. بنابراین، «قربانی» در ساحت متن قرار دارد و «ناظر» (خواننده) در ساحتی بیرون از متن.

در «*تیلی و تانک*» (فلک، ۱۳۹۷)، تیلی نام یک فیل است. تیلی یک تانک را می‌بیند و بر اثر شباهت لولهٔ تانک به خرطوم، گمان می‌کند که تانک نیز نوعی فیل است. از همین رو قصد دوستی با او را دارد. به‌طور آیرونیک، تانک نیز او را یک تانک مهاجم می‌پندارد.

در «*چرا از من می‌پرسی؟*» (کلاسن (Claesen)، ۱۳۹۶)، خرسی دنبال کلاه نوک‌تیز قرمزرنگ خودش می‌گردد. از حیوانات مختلف سراغش را می‌گیرد؛ تا این‌که به خرگوش می‌رسد. خرگوش نیز اظهار بی‌اطلاعی می‌کند. خواننده در تصویر می‌بیند که

خرگوش کلاه نوک‌تیز قرمزرنگ به سر دارد؛ اما خرس کلاهی را که درست مقابل چشمش است نمی‌بیند و بدون توجّه، همچنان به جستجوی خود ادامه می‌دهد.



شکل ٤- در «چرا از من می‌پرسی؟» (کلاسن، ۱۳۹٦: ۱۱)، تصویر با مدعای گفتاریِ شخصیت در تناقض است.

Fig 4- In "Why are you asking me?" (Klasan, 2016: 11), the image is in contradiction with the speech claim of the character.

تا اینجای مقاله آنچه شرح داده شد؛ مبتنی بر ذهنیت و خطای شناختیِ شخصیت (درون‌روایی) بوده است؛ اما گاهی خواننده (گفته‌یاب برون‌روایی) قربانی آیرونی می‌شود.

۳-۲-۲- آیرونی ساختار (Irony of the structure)

در آیرونی ساختار، خواننده (گفته‌یابِ برون‌روایی) هم‌زمان، هم قربانی آیرونی است و هم ناظر آن. راوی (گواژه‌گزار)، به‌جای این‌که شخصیت داستانش را قربانی

آیرونی کند، به‌گونه‌ای داستان را روایت می‌کند که خواننده قربانیِ آن می‌شود؛ یعنی خواننده حدس‌ها و تعبیراتی اشتباه از ماجراهای داستان و درخصوص ادامهٔ وقایع داستان (به‌ویژه درخصوص پایان داستان) در ذهن می‌پروراند، اما در ادامه یا در پایان به‌شکلی غافل‌گیرانه، صدوهشتاد درجه، حوادث برخلاف حدسیات او اتفاق می‌افتد.

در «*نه!*» (Altes, 2011)، فقط شخصیت دچار خطای شناختی است و نه خواننده؛ اما در داستان «خون‌آشام» از مجموعهٔ «*لطیفه‌های ورپریده*» (حسن‌زاده، ۱۳۸٦)، آیرونی داستان در این است که راوی صحبت از شپش می‌کند؛ اما خواننده تصوّر می‌کند که راوی دربارهٔ دراکولایی خون‌آشام و خطرناک، روایت‌پردازی می‌کند. در این حالت، آیرونی مبتنی بر ساختار است و نه بر شخصیت. «پنجه‌هایش را به‌سوی آسمان سیاه بلند کرد و گفت: جاودان باد گنداب سرخ خون! مرگ بر دشمن خون‌آشام» (حسن‌زاده، ۱۳۸٦: ۳۲).

گاهی نیز ممکن است که خواننده در پایان داستان از کذب‌بودن آگاهی خود کاملاً آگاه نشود؛ بلکه صرفاً به آگاهی اولیهٔ خود شک کند (مانند آیرونی رندانه).

۳-۳- وارونه‌گویی به‌لحاظ شفافیت

۳-۳-۱- آیرونی مبهم (رندانه (Roguish irony))

کی‌یرکه‌گور معتقد است که «آیرونی حقیقی، بیشتر آرزو می‌کند که فهمیده نشود» (Kierkegaard, 1966: 266).

الف) رندیِ مبتنی بر روایت (Narrative-based irony): وقتی آیرونی، رندانه به‌شمار می‌آید که متن قابل دو خوانش متضاد باشد؛ یعنی خوانش صریح و خوانشِ ضمنیِ متضادش، به یک اندازه قابل‌بازنمایی باشد و هیچ سرنخی در متن نیز موجود نباشد که مشخص کند نویسنده قصد حمایت از ایدئولوژیِ ارائه‌شده در متن را داشته است یا، قصد به سخره گرفتن. بنابراین خواننده در برزخِ دریافت دو معنی متضاد می‌ماند.

مثلاً، «مونالیزا را دو گونه تفسیر کرده‌اند: پرترهٔ کسی که لبخند آیرونیک بر چهره دارد، یا پرترهٔ آیرونیک کسی که با خودپسندی احمقانه‌ای لبخند می‌زند» (موکه، ۱۳۹۵: ٤٤-٤۳).

در داستان «آرش»، از مجموعهٔ «*یک پسر و دو مادر*»(خدامی، ۱۳۹۹: ۷-۱۰)، آرش نام رزمنده‌ای مشهدی است که داوطلبانه به جبهه آمده است. او که کفش رزمنده‌ها را واکس می‌زند، در ابتدای ورودیِ سنگر (که امنیت کمی دارد) می‌خوابد؛ اما تنها ایرادش این است که وقت نماز جماعت، جیم می‌زند. رزمنده‌ها به او مشکوک می‌شوند که مبادا عامل نفوذی باشد و موقع عملیات، ناگهان آتش به سمت نیروهای خودی بگشاید. برای همین تصمیم می‌گیرند محض احتیاط خشابش را خالی کنند.

در شب عملیات، وقتی آرش شلیک می‌کند، می‌بیند گلوله‌ای ندارد. گلولهٔ دشمن به او برخورد می‌کند و شهید می‌شود. وقتی بچّه‌ها بابت اشتباهی که کرده‌اند حلالیت می‌طلبند، آرش لبخندی می‌زند و می‌گوید: «اگر می‌خواهید حلالتان کنم، این گردن‌بند صلیب را از گردنم در بیاورید و در ضریح امام رضا بیندازید» (خدامی، ۱۳۹۹: ۱۰).

این داستان صریحاً دفاع مقدّس و رزمندگان آن را که در برابر دشمن تا مرز شهادت ایستادند می‌ستاید و آرش را به‌عنوان قهرمانی بازنمایی می‌کند که در عین مسیحی‌بودن به امام رضا (ع) ارادت دارد. حتی انداختن صلیب در ضریح می‌تواند نشانه‌ای از تغییر دین او در آخرین لحظات زندگی‌اش باشد.

بنابراین، نویسنده با مسلمان‌کردن آرش در انتهای داستان، شهادت را به نفع دین مصادره می‌کند. این درحالی است که خوانشِ ضمنی، جنگ را تقبیح می‌کند و از دیدگاه عمومِ مسلمانان که معیارشان صرفاً خواندن نماز است (نه کردار نیک، رفتار نیک و گفتارِ نیکِ آرش) انتقاد می‌کند. گواژه‌گزار با نامی که بر روی شخصیت اصلی داستان و خودِ داستان گذاشته است، می‌خواهد «آرش کمان‌گیری» را که در راه حفاظت از مرز ایران‌زمین، جان سپرد بار دیگر زنده کند؛ اما این‌بار دلیل شهادتش فقط دشمن خارجی

نیست، بلکه یکی از دلایلش خالی‌کردن خشابی است که هم‌رزمان مسلمان، بدون توجه به وجه مشترکِ هم‌وطنی، مرتکبش شده‌اند. پس با خوانش اول، اسلام و میهن‌پرستی مقوّم یکدیگرند؛ اما با خوانش دوم، اسلام در تقابل با ملّی‌گرایی قرار می‌گیرد.

از آنجا که روی جلد کتاب نوشته شده است: «بیست داستان کوتاه جنگ» و نوشته نشده: «بیست داستان کوتاه دفاع مقدّس»؛ بنابراین نویسنده (به‌عنوان گواژه‌گزار) با رندی، عدم‌قطعیتی در جدّی یا آیرونی‌بودن داستان قرار داده است که هرگز قابل رمزگشاییِ قطعی نیست.

ب) رندی مبتنی بر شخصیت (Character-based irony): در «رندی مبتنی بر روایت»، نمی‌توان با اطمینان یکی از دو دیدگاه متضاد را به نویسنده نسبت داد؛ درحالی که در «رندی مبتنی بر شخصیت» نمی‌توان با اطمینان یکی از دو صفت متضاد را به شخصیتِ داستان نسبت داد. در واقع، در رندی مبتنی بر شخصیت، نمی‌توان تشخیص داد که شخصیت واقعاً قربانی آیرونی است و به‌خاطر ناآگاهی احمقانه‌اش به کارهایی متضاد با نیتش دست می‌زند، یا این‌که شخصیت تظاهر به ناآگاهی و حماقت می‌نماید و نیت قلبی‌اش (علی‌رغم ادعاهای کلامی‌اش) با کنش‌هایش همخوان است.

در داستان «سرِ میزی» (زنجانبر، ۱۳۹۹: ۲۷ الف)، معلّم ریاضی همیشه به‌محض این‌که وارد می‌شود، با دست می‌زند روی کتف دانش‌آموزی که سر اولین میز نشسته و می‌گوید: شما بیا پا تخته. یک‌روز راوی داستان (دانش‌آموز سر میزی) برای این‌که این‌بار پای تخته نرود، جایش را با بغل‌دستی‌اش عوض می‌کند. «یک روز به بغل‌دستی‌ام ده‌هزار تومن دادم که جای من بنشیند. آن روز مثل همیشه همین‌که پایش را توی کلاس گذاشت، فوراً با دست زد روی کتف بغل‌دستی‌ام که سر میز بود، بعد با صدای کلفتش به من گفت: ایشون خیلی اومدن پای تخته؛ حالا شما بیا» (زنجانبر، ۱۳۹۹: ۲۷ الف). مشخص نیست که معلّم با حواس‌جمعیِ زیرکانه عمداً دوباره همان دانش‌آموز را پای تخته فرستاده تا به او بفهماند که با این نقشه‌ها نمی‌توانی از دست من فرار کنی؛ یا

این‌که معلّم سهواً با حواس‌پرتی دوباره همان دانش‌آموز همیشگی را پای تخته فرستاده است. این درحالی است که خوانندهٔ «آرش» (قدامی، ۱۳۹۹)، درخصوص صفات شخصیتیِ آرش تردید ندارد؛ بلکه در دیدگاه نویسنده نسبت‌به گفتمان جنگ مردد است.

در «*اژدهای بدجنسی که چشم‌هایش آستیگمات بود/ نبود!*» (عموزاده‌خلیلی، ۱۳۹۷)، بچّه‌اژدهایی به‌نام «ژدوکا» مورد سرزنش خانواده قرار می‌گیرد. از نظر خانوادهٔ ژدوکا، لازمهٔ اژدهابودن بدجنسی است؛ اما ژدوکا مهربان است. ژدوکا علاوه بر این‌که ناشنوا است توان لب‌خوانی درست و حسابی هم ندارد؛ چون چشم‌هایش آستیگمات است و حرکت لب‌ها را درست تشخیص نمی‌دهد.

یک‌روز ژدوکا تصمیم می‌گیرد در حقّ همه بدجنسی کند؛ اما هر شرّی که می‌رساند، نتیجه‌اش خیر می‌شود. پایان‌بندی داستان و تصویری که تصویرگر از چهرهٔ معصوم و چشم‌های مهربان ژدوکا در پایان داستان کشیده است و آوردن دوگانهٔ «بود/ نبود؟» در عنوان کتاب، باعث می‌شود که نتوان به آستیگمات‌بودن چشم‌های او مطمئن بود. یعنی علی‌رغم این‌که راوی به قطعیت از آستیگمات‌بودن چشم‌ها و بدجنسی‌های احمقانهٔ شخصیت اصلی سخن می‌گوید؛ اما قراین، احتمال بینایی دقیق و مهرورزیِ عمدیِ او را تقویت می‌کند. اشاره شود که «رندی مبتنی بر شخصیت» به معنای پایان باز بودن نیست.

۳-۳-۲- آیرونی شفاف (Transparent)

«*دشمن*» (کالی، ۱۳۹۸) بدون دوپهلوگویی، جنگ را تقبیح می‌کند. دو سرباز بازیچهٔ گفتمانِ فرماندهانشان هستند. هیچ‌کدام نمی‌دانند که سربازِ دشمن نیز مانند خودِ او دارای بچّه، حسّ میهن‌دوستی و خانواده‌دوستی است. هر دو در گودال به کمین نشسته‌اند و بی‌هدف سالیان سال به هم تیراندازی می‌کنند؛ تا این‌که یک‌روز هر دو سرباز شبانه به همدیگر شبیخون می‌زنند. همزمانیِ دو شبیخون باعث می‌شود، هر دو با سنگری خالی مواجه بشوند و به‌جای دشمن، فقط عکس یادگاری زن‌وبچّهٔ سرباز طرف

مقابل را در سنگرش بیابند و یادداشت‌هایش را. بعد از دیدن عکس زن‌وبچّهٔ همدیگر در سنگرها، تازه می‌فهمند که هر دو احساسی مثل هم و افکاری مثل هم دارند.

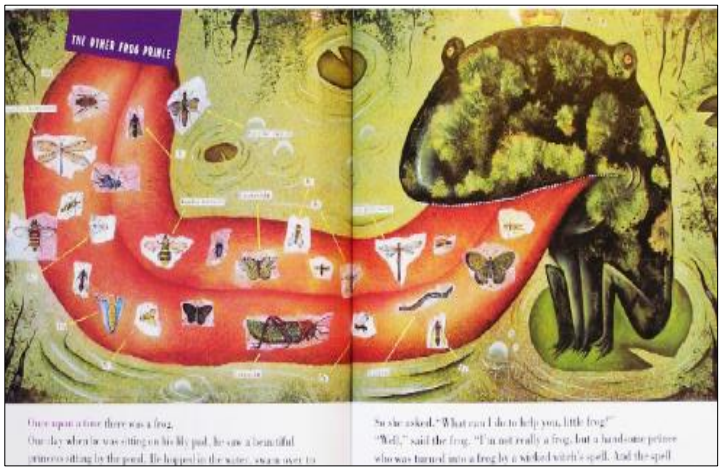
۳-٤- وارونه‌گویی به‌لحاظ استقلال

کاریکاتور می‌تواند نابسنده باشد یعنی شکل اغراق‌یافته‌ای از مصداقی خارجی را بازنمایی کند؛ یا می‌تواند خودبسنده باشد یعنی شخصیت برساخته‌ای که مصداق عینیِ بیرونی ندارد را بازنمایی کند (اگرچه ممکن است شباهت به یک تیپِ شخصیتی خاص داشته باشد).

۳-٤-۱- آیرونی نابسنده (Dependent) (پارودی (Parody))

راوی با سوءتقلیدِ تعمّدی از متون دیگر (به‌مثابهٔ متونِ مرجع تقلید) باعث ایجاد خطای شناختی در ذهنِ قربانی آیرونی می‌شود. این قربانی گاهی شخصیت داستان است و گاهی خواننده‌اش.

پارودیِ «شاهزاده قورباغه‌ای دیگر» از مجموعهٔ *«مرد پنیری بوگندو»* (Sciezka and Smith, 1993: 16-17) به قصهٔ عامیانهٔ «شاهزاده قورباغه» ارجاع دارد. قورباغه‌ای با زبانی پر از مگس و چهره‌ای پر از جوش چرکی به دختر زیبایی می‌گوید: من واقعاً قورباغه نیستم. بر اثر جادوی جادوگر، تبدیل به قورباغه شده‌ام و اگر بوسه‌ای از دختری زیبا بگیرم دوباره تبدیل به شاهزاده‌ای زیبا می‌شوم. دختر باور می‌کند. قورباغه بعد از این‌که بر لبان دختر بوسه می‌زند؛ می‌جهد در گودال پر از گِل و می‌گوید: دروغ گفتم. من فقط قصدم بوسه بود و والسّلام.



شکل ۵- پارودیِ «شاهزاده قورباغه‌ای دیگر» (Sciezka and Smith, 1993: 16-17) به قصّـهٔ عامیانهٔ «شاهزاده قورباغه» ارجاع دارد؛ قورباغه‌ای واقعی با زبانی پر از مگس و چهره‌ای پر از جوش چرکی، دختری زیبا را قربانی آیرونی می‌کند.

Fig 5- The parody of "Another Frog Prince" (Sciezka and Smith, 1993: 16-17) refers to the folk tale "The Frog Prince"; A real frog with a tongue full of flies and a face full of pus makes a beautiful girl an ironic victim.

مرجع پارودی ممکن اسـت: الف) یک داسـتان مشخص با نویسندهٔ مشخص باشد، مثل «جوجه‌اردک واقعاً زشـــت» (Sciezka and Smith, 1993) که به «جوجه‌اردک زشت» (آندرسن، ۱۳۸٤) ارجاع دارد؛ ب) یک قصهٔ مشخص اما بدون نویسندهٔ مشخص باشـد، مثلاً پارودیِ «شاهزاده قورباغه‌ای دیگر» (Sciezka and Smith, 1993: 16-17) به قصـهٔ عامیانهٔ «شـاهزاده قورباغه» ارجاع دارد؛ ج) می‌تواند مرجعش داستانی مشخص نباشد، بلکه یک گونهٔ ادبی مشخص یا یک سبک مشخص باشد.

مثلاً، «خانم جوان بالدار» از مجموعهٔ «*وام دماغ*» (هاشـمی، ۱۳۹۲: ۷- ۱٤) قصّه‌های عامیانه‌ای را به سـخره گرفته اسـت که در آنها، یک پریِ آرزو می‌آید و از قهرمان قصّـه

می‌خواهد فقط یک آرزو کند تا او برایش برآورده سازد. در داستان مذکور، پری جوان بالدار می‌افتد وسط حیاط یک زوج کهن‌سال و از آنها می‌خواهد مشترکاً فقط یک آرزو بکنند تا او برایشان برآورده سازد. پیرمرد می‌خواهد پولدار شوند ولی پیرزن آرزو دارد که زیبایی دخترانهٔ قدیمش را بازیابد. اختلافشان بالا می‌گیرد. پری می‌آید آنها را از هم جدا کند. عصای پیرمرد به پری بالدار می‌خورد و بیهوش می‌شود. آمبولانس می‌آید پری را به بیمارستان می‌برد. درحالی که زوج کهن‌سال چشم امید از زنده‌ماندن پری برداشته‌اند، با هم می‌گویند: «ای کاش پری سالم می‌شد». ناگهان، پری بالدار شفا می‌یابد و بال می‌زند رو به آسمان. زوج کهن‌سال می‌گویند: مگر قرار نبود آرزوی مشترکی را برای ما برآورده کنی؟ پری پاسخ می‌دهد: مگر با هم آرزو نکردید که شفا پیدا کنم؟ آرزوی مشترکتان برآورده شد.

برخلاف پایان‌بندیِ بازنویسی‌های قصّه‌های عامیانه‌ای مانند «هدیهٔ پری» (بت، ۱۳۹۱) که همهٔ آرزوهای قهرمان با زیرکی قهرمان در قالب یک آرزو بیان و سپس توسط پری آرزوها برآورده می‌شود، در این داستان شخصیت‌ها از تحقق آرزوهایشان بی‌نصیب می‌مانند.

۳-٤-۲- آیرونی خودبسنده (Independent)

امروزه پذیرفته شده است که هیچ متنی کاملاً خودبسنده نیست؛ اما منظور این مقاله از بینامتنیت، این معنای وسیعِ فلسفی نیست؛ بلکه منظور تداعی عامدانه‌ای است که در پارودی‌ها و تلمیحاتِ پیرنگی به کار گرفته می‌شود. پیش‌فرض هر داستانی، خودبسندگی است مگر این‌که به‌شکلی در داستان گنجانده شود.

۳-۵- وارونه‌گویی به‌لحاظ چگالی (in terms of density)

کاریکاتوریست می‌تواند اغراق تصویر را در موضعی تجمیع کند (مثلاً بر کژریختیِ دماغ متمرکز شود) یا می‌تواند اغراق را در کلیت طرح، پراکنده نماید (نه متمرکز بر یک عضو

یا یک موضع از تصویر). مشابهاً آیرونولوژیست نیز می‌تواند، آیرونی را بر روی موضع خاصّی از ساختار داستان متمرکز یا در سراسر داستان پراکنده کند.

۳-۵-۱- آیرونی متمرکز (Condensed) (لطیفه‌گون (Anecdotic irony)

آیرونی در داستان‌های لطیفه‌گون (انکدوت) مبتنی بر غافل‌گیریِ پایانی است. یعنی این نوع داستان‌ها و وارونه‌گویی آنها تنها قائم به پایان‌بندی (معمولاً جملهٔ پایانی) است، به‌طوری که اگر ضربهٔ پایانی از داستان حذف شود، داستان از حیّز داستان‌بودن و گواژه داشتن ساقط می‌شود.

اگر از پایانِ «بستنی» (دهریزی و الله‌دادی، ۱۳۹٦: ۲٤) جملهٔ «ما در جبهه به این دکمه‌ها می‌گفتیم: بستنی» حذف شود، نه آیرونی شکل می‌گیرد، نه داستان سروته خواهد داشت؛ چراکه خوانندهٔ کودک نمی‌فهمد بستنی چه ربطی به دکمه دارد. اگرچه تضاد بین بستنیِ پدر و بستنیِ ذهنیِ بچّه‌اش، شناسهٔ این آیرونی است اما آنچه این تضاد را برای خواننده رمزگشایی می‌کند، اذعان پدر در پایان داستان است به این‌که بستنی یعنی دکمه. درواقع، «اگر تضاد ظاهری با واقعیت یک شناسهٔ بنیادین آیرونی باشد، اطلاع از این تضاد یک شرط لازم برای شناسایی آیرونی است» (موکه، ۱۳۹۵: ۷٤). آیرونی لطیفه‌گون می‌تواند در لباس پارودی (نقیضه) ظاهر شود. پارودی‌های لطیفه‌گون مانند «شاهزاده قورباغه‌ای دیگر» (Sciezka and Smith, 1993: 16-17) نقطهٔ اختلاف‌شان با مرجعِ تقلیدشان، در پایان‌بندی است.

۳-۵-۲- آیرونی پراکنده (Scattered)

برخلاف آیرونی لطیفه‌گون که شگرد وارونه‌گویی در آن فقط یک‌بار (با غافل‌گیری پایانی) رخ می‌دهد، در آیرونی پراکنده، وارونه‌گویی در نقاط مختلفی از داستان بارها تکرار می‌شود.

الف) آیرونی پراکندهٔ منظم (Regular diffused) (ترجیع‌بندی): «آیرونی پراکندهٔ منظم» در پایان هر بند مانند بیت ترجیع‌بند تکرار می‌شود. مثلاً در هر دوگستره (Doublespread) (دو صفحهٔ روبه‌روی هم) از «*نه!*» (Altes, 2011)، کنش احمقانهٔ سگ تکرار می‌شود. درست است که هر بار کنش متفاوتی را سگ انجام می‌دهد؛ اما همهٔ این کنش‌ها در احمقانگی مشترک‌اند.

در «*کارت دعوت داری موش‌موشک؟*» (امینی، ۱۳۹٤)، نیز ساختار لطیفه‌گون ثابتی تکرار می‌شود؛ یعنی در هر صحنهٔ جدید (در هر حادثه و موقعیت جدید) همان ساختار آیرونیک صحنه‌های قبلی (ارزیابی احمقانه و نارسیستی موش‌موشک درخصوص موقعیت پیرامونی‌اش) تکرار می‌شود.

این آیرونیِ تکرارساز می‌تواند به شکل پارودی نیز ظهور یابد. مثلاً در «*کاکل‌قرمزی وسط کتاب خواندن پدرش می‌پرد*» (استاین، ۱۳۹۵)، هر بار که بابای «جوجه‌کاکلی» یکی از قصّه‌های معروف (مثل «هانسل وگرتل»، «شنل‌قرمز» و...) را تعریف می‌کند، درست در بزنگاه قصّه، ناگهان جوجه‌کاکلی می‌پرد وسط و قصّه را به شکلی متفاوت با قصّهٔ مرجع (مثلاً متفاوت با قصّهٔ اصلی «هنسل و گرتل») سریع تمام می‌کند.

جملهٔ «یک جوجهٔ کوچولوی کاکل‌قرمزی پرید وسط و گفت...» پایان‌بندیِ خرده‌روایت‌های پارودیکِ داخل داستان فوق را از پایان‌بندی روایت‌های مرجعشان، متفاوت می‌کند.

اگرچه هر خرده‌روایت به‌شکلی لطیفه‌گون از روایتِ مرجعِ خود («هنسل و گرتل»، «شنل‌قرمزی» و...) فاصله می‌گیرد، اما کلان‌ساختارِ «کاکل‌قرمزی وسط کتاب خواندن پدرش می‌پرد» (استاین، ۱۳۹۵) از تکرار همین خرده‌ساختارهای لطیفه‌گون حاصل آمده است.

ب) آیرونی پراکندهٔ نامنظم (Irregular diffused): آیرونی لطیفه‌گون در پایان داستان و آیرونی منظم در پایان هر بند (اپیسود) اتفاق می‌افتد. به‌عبارتی دیگر، کانون

وارونه‌گویی‌های لطیفه‌گون و پراکندهٔ منظم، هر دو در جای مشخصی از داستان است. اگر محل کانونی آیرونی در متن رابطهٔ منظم و مشخصی با ساختار کلی داستان نداشته باشند، آن متن مبتنی بر آیرونی پراکندهٔ نامنظم خواهد بود.

در «*بیست‌وچهار ساعت خواب و بیداری*» (بهرنگی، ۱۳۴۲: ۲۳)، پسری که عاشق یک عروسک بزرگ شتر است، پول ندارد که آن عروسک را بخرد. هر روز از پشت شیشهٔ عروسک‌فروشی آن را تماشا می‌کند. یک روز مردی پول‌دار آن را می‌خرد و پشت ماشین می گذارد. پسر عقب ماشین می‌دود. ماشین در دست‌اندازها بالاوپایین می‌پرد و سر شتر بالاوپایین می‌رود و زنگوله‌اش به صدا درمی‌آید. پسر گمان می‌کند، شتر هم او را دوست دارد و دارد هی با تکان‌دادن سر و درنتیجه با تکان دادن خشمگینانهٔ زنگوله‌اش به او علامت می‌دهد که بیا دنبالم! نمی‌خواهم از تو جدا شوم.

در این داستان، عروسکِ شتر قابلیت ابراز احساسات متقابل را ندارد؛ لذا «تطبیق با سوژه‌ای تطبیق‌ناپذیر» (زنجانبر، ۱۳۹۹: ۸۹ ب) عامل ایجاد آیرونی است. از آنجا که ساختار داستان قائم بر این شگرد گواژه‌ساز نیست (یعنی نه داستان با این آیرونی، تبدیل به ژانر لطیفه‌گون شده است و نه اثری از تکرارهای منظم از این نوع آیرونی در سراسر داستان دیده می‌شود)، بنابراین آیرونی فوق به‌صورت پراکنده در متن حضور دارد.

ممکن است آیرونی پراکنده در لباس پارودی نیز ظاهر شود. در «پارودی پراکندهٔ نامنظم» اختلاف داستان مرجع با داستان تقلیدی نه بر پایان و نه بر هیچ نقطهٔ خاصّ دیگری از داستان متمرکز نیست. برخلاف پارودی لطیفه‌گون و پارودی پراکنده منظم که در سطح ژرف‌ساخت داستان رخ می‌دهد و باعث شکل‌گیری ژانر می‌شود؛ پارودی پراکندهٔ نامنظم در سطح روساخت داستان رخ می‌دهد و به‌صورت موضعی (یعنی در هر بخش محدودی از داستان، نه در کلّیت داستان) قابل حذف یا اضافه است. مثلاً تلمیحات آیرونیک در داستان‌ها می‌تواند به‌عنوان نمک آن داستان، صرفاً به‌عنوان

شگردی آیرونیک، به کار گرفته شود ولی کلّیت متن با آن تلمیح آیرونیک تبدیل به ژانر آیرونی نشود.

بنابراین، این شگرد الزاماً باعث ایجاد گونهٔ ادبی آیرونی نمیشود، مگر اینکه (مانند اغلبِ نقیضهنویسیها) بسامدِ چشمگیری از کاربرد این شگردِ سبکی در جایجای داستان پخش شده باشد.

«کوزهٔ پر از آرزو» از مجموعهٔ «*قند و نمک*» (عربلو، ۱۳۸٦: ۱۰–۱۷) نقیضهای است بر قصّهٔ عامیانهٔ فقیری که پس از مدّتها یک کوزهٔ روغن را پسانداز کرده بود و با خیالپردازی تصوّر میکرد که با فروش این روغن یک گوسفند میخرم، گوسفندم زادوولد میکند و کمکم گلهدار میشوم و ارباب. نوکری میگیرم و نوکر همینکه تمرّد کند با چوب این جوری به سر او میکوبم. از فرط تخیّل، چوب را بلند کرد و به سر کوزه کوبید و آرزوهایش را بر باد داد.

نقیضهٔ این حکایت هم در قالب طنزهای زبانی، تلفیقی مضحک از زبان آرکائیک و زبان امروز است و هم در قالب طنزهای موقعیت، تلفیقی از نظام ارباب–رعیتی و نظام مدرن صنعتی است. مثلاً، با اینکه در جامعهٔ فرضیِ داستان، کنکور وجود دارد اما هنوز ماشین اختراع نشده: «فاتحقلی خان میگوید: ماشین پاشین چی داری؟ میگویم: جناب فاتح قلیخان! ماشین که هنوز اختراع نشده، بهمحض اینکه اختراع شد، یکی میخرم. فعلاً، با اسب و شتر و قاطر و خر، میسازیم» (عربلو، ۱۳۸۷: ۱۳).

آیرونی بلاغی در قالب نام «فاتحقلی خان»، بهعنوان اسمی قدیمی و با معنای «خانِ فتحکننده»، در تقابل با لحن محاورهای او قرار دارد، چراکه فاتحقلی خان مثل یک چالهمیدانی میپرسد: «ماشینپاشین چی داری؟»، نه مثل یک خان.

جدول ۱- آیرونی -به‌عنوان عنصر غالب- در نمونهٔ آماری مورد مطالعه

Table 1- Irony -as a dominant element- in the studied statistical sample

داستان با عنصرِ غالب آیرونی	رمزگانِ موجد آیرونی	ساحت قربانی	درجهٔ شفافیت	استقلال ژانر	چگالی آیرونی
مهمانی با کفش‌های لنگه‌به‌لنگه (دهریزی و الله‌دادی، ۱۳۹۶: ۲۴)	واژگانی	آیرونیِ شخصیت	شفاف	خودبسنده	لطیفه‌گون
عجب دست‌پختی دارد رفیق (بهرامی، ۱۴۰۰)	واژگانی- تصویری	آیرونی شخصیت	شفاف	خودبسنده	ترجیع‌بندی
«خون‌آشام» در *لطیفه‌های ورپریده* (حسن‌زاده، ۱۳۸۶)	واژگانی	آیرونیِ ساختار	شفاف	خودبسنده	لطیفه‌گون
«آرش» در *یک پسر و دو مادر* (۱۳۹۹)	واژگانی	آیرونی شخصیت	رندی مبتنی بر روایت	پارودی	لطیفه‌گون
کارت دعوت داری موش‌موشک؟ (امینی، ۱۳۹۴)	واژگانی	آیرونی شخصیت	شفاف	خودبسنده	ترجیع‌بندی
«سرِ میزی» (زنجانبر، ۱۳۹۹: ۲۷ الف)	واژگانی	آیرونی شخصیت	رندی مبتنی بر شخصیت	خودبسنده	لطیفه‌گون
اژدهای بدجنسی که چشم‌هایش آستیگمات بود/ نبود؟ (عموزاده خلیلی، ۱۳۹۷)	واژگانی- تصویری	آیرونی شخصیت	رندی مبتنی بر شخصیت	خودبسنده	ترجیع‌بندی
قند و نمک (عربلو، ۱۳۸۶)	واژگانی	آیرونی شخصیت	شفاف	پارودی	نامنظم

بیست‌وچهار ساعت خواب و بیداری (بهرنگی، ۱۳٤۲)	واژگانی	آیرونی شخصیت	شفاف	خودبسنده	نامنظم
«خانم جوان بالدار» از مجموعهٔ وام دماغ (هاشمی، ۱۳۹۲: ۷-۱٤)	واژگانی	آیرونی شخصیت	شفاف	پارودی	لطیفه‌گون
من روی دستم می‌ایستم (خدایی، ۱۳۹۹)	تصویری	آیرونی شخصیت	شفاف	خودبسنده	ترجیع‌بندی + لطیفه‌گون
یک کرگدن ددنگ ددنگ (پریرخ، ۱۳۹٤)	واژگانی	آیرونی شخصیت	شفاف	خودبسنده	لطیفه‌گون
دوچرخه‌سواری خرسی (Berenstain, 2011)	واژگانی- تصویری	آیرونی شخصیت	شفاف	خودبسنده	ترجیع‌بندی
اردک و غاز (Hills, 2006)	واژگانی- تصویری	آیرونی شخصیت	شفاف	خودبسنده	ترجیع‌بندی
گردش خرس‌ها (Berenstain, 2011)	واژگانی- تصویری	آیرونی شخصیت	شفاف	خودبسنده	ترجیع‌بندی
سطل بزرگ عسل خرس‌ها (Berenstain, 2011)	واژگانی- تصویری	آیرونی شخصیت	شفاف	خودبسنده	ترجیع‌بندی
تیلی و تانک (فلک، ۱۳۹۷)	واژگانی	آیرونی شخصیت	شفاف	خودبسنده	ترجیع‌بندی
به آب نزدیک نشو دخترم (Burningham, 2003)	واژگانی- تصویری	آیرونی شخصیت	شفاف	خودبسنده	ترجیع‌بندی
هیچ وقت، هرگز (امپسون، ۱۳۹۵)	واژگانی- تصویری	آیرونی شخصیت	شفاف	خودبسنده	ترجیع‌بندی

کاکل‌قرمزی وسط کتاب خواندن پدرش می‌پرد (استاین، ۱۳۹۵)	واژگانی	آیرونی شخصیت	شفاف	پارودی	ترجیع‌بندی
خانم حنا به گردش می‌رود (هچینز، ۱۳۸۳)	تصویری	آیرونی شخصیت	شفاف	خودبسنده	ترجیع‌بندی
چرا از من می‌پرسی؟ (کلاسن، ۱۳۹۶)	واژگانی- تصویری	آیرونی شخصیت	رندی مبتنی بر شخصیت	خودبسنده	نامنظم+ لطیفه‌گون
نه! (Altes, 2011)	نویسه‌نگاری و واژگانی- تصویری	آیرونی شخصیت	شفاف	خودبسنده	ترجیع‌بندی + لطیفه‌گون
دشمن (کالی، ۱۳۹۸)	واژگانی- تصویری	آیرونی شخصیت	شفاف	خودبسنده	نامنظم
مرد پنیری بوگندو (Sciezka and Smith, 1993)	واژگانی- تصویری	آیرونی شخصیت	شفاف	پارودی	لطیفه‌گون
گشت و گذار لی‌لی (کیتامورا، ۱۳۹٤)	واژگانی- تصویری	آیرونی شخصیت	شفاف	خودبسنده	ترجیع‌بندی
قصّه‌های من و بابام (اُزر و پلائن، ۱۳۹۵)	تصویری	آیرونی شخصیت	شفاف	خودبسنده	لطیفه‌گون

٤- نتیجه

تعریفی جامع از آیرونی (گواژه) که هم آیرونی کلامی و هم آیرونی موقعیت را شامل شود، وجود ندارد. آیرونی می‌تواند به‌عنوان یک آرایه به‌صورت مقطعی در داستان ظاهر شود و یا می‌تواند به‌عنوان عنصر غالب، نقش تعیین‌کننده‌ای را در سبک و ژانر اثر ایفا نماید. از منظر پژوهش حاضر دو شرط لازم برای وارونه‌گویی یا آیرونی این است که

اولاً، گواژه‌گزار (چه شخصیت داستان باشد؛ چه نباشد)، ناآگاهیِ قربانی درخصوص موقعیتش را تقویت نماید؛ ثانیاً ناظرِ آن موقعیت آیرونیک به ناآگاهیِ قربانی اشراف داشته باشد.

قربانی ممکن است در دو سطحِ درون‌روایی و برون‌روایی جلوه کند. در سطح درون‌روایی، به‌عنوان یکی از شخصیت‌ها، درون روایت ایفای نقش می‌کند و در سطح برون‌روایی، خواننده، قربانیِ ساختارِ آیرونیکِ روایت می‌شود. یعنی در وارونه‌گوییِ ساختاری، خواننده طعمهٔ فریب نویسنده (گواژه‌گزار) می‌شود (اگرچه در پایان داستان، خواننده از قربانی ناآگاه آیرونی به ناظر آگاه تبدیل می‌شود).

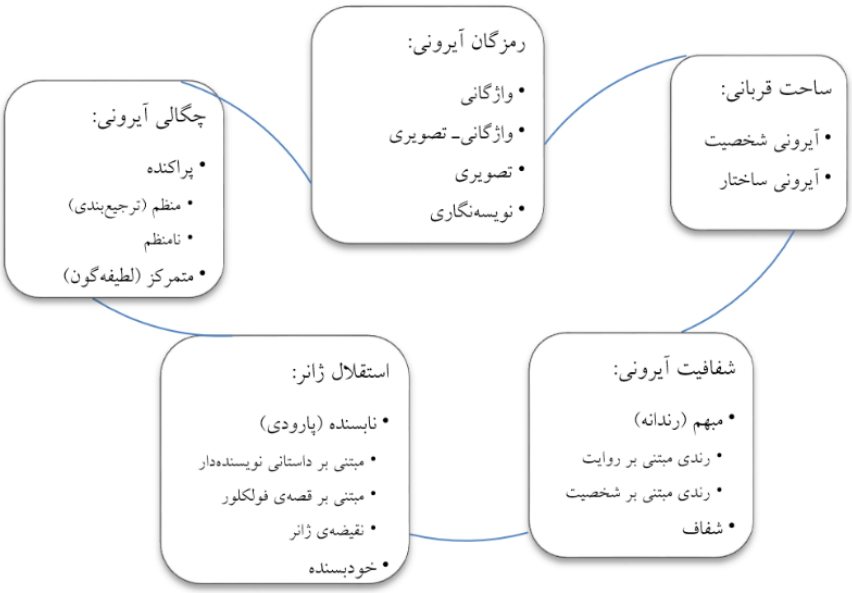
وارونه‌گویی، در داستان‌های کودک نسبت‌به مشابهش در بزرگسال، به‌لحاظ ابزار بیان، از تنوع بیشتری برخوردار است؛ ادبیات کودک این گوناگونی را مدیون نظام‌های رمزگانی متنوعی (نظیر تصویرگری و تایپوگرافی) است که علاوه‌بر نظام رمزگانِ نوشتاری در اختیار دارد. «آیرونی واژگانی» با بهره‌گیری از نظام واژگانی (نشانه‌های نمادین) بیان می‌شود. «آیرونی تصویری» از طریق تصویری واحد یا زنجیره‌ای از تصاویر شکل می‌گیرد. «آیرونی تصویری-واژگانی» حاصل تنش تصویر با نوشتار است و «آیرونی نویسه‌نگاری» از طریق سیمای نوشتاریِ حروف تحقق می‌یابد.

وارونه‌گویی یا شفاف است، یا رندانه. آیرونی رندانه در دو سطح می‌تواند اتفاق بیفتد: یکی در سطح روایت و دیگری در سطح شخصیت. در «رندی مبتنی بر روایت» راوی، به‌مثابه‌ی گواژه‌گزار (آیرونیست)، خواننده را قربانی وارونه‌گوییِ خود می‌کند و خواننده در بین دو برداشت متضاد از روایت، مردد می‌ماند. در «رندی مبتنی بر شخصیت»، تعمدی بودنِ کنشِ آیرونیکِ شخصیت، در هاله‌ای از ابهام است.

وارونه‌گویی گاهی به شکل پارودی (نقیضه) با ارجاع به متون مشهور دیگر ساخته می‌شود. این متون مشهوری که مرجع آیرونی قرار می‌گیرند بر سه گونه‌اند: داستان‌های

مشـهوری که دارای نویسـندهٔ مشـخصـی هسـتند، قصّـه‌های عامیانهٔ مشـخص، ژانری مشخص (مثل ژانر قصّه‌های عامیانه، ژانر کارآگاهی و غیره).

برحسب میزان پراکندگی و تجمیعِ شگرد وارونه‌سازی در سراسر متن، آیرونی‌ها یا مـانند داسـتان‌های لطیفه‌گون متمرکز در پایان‌اند؛ یا در سـطح متن، پراکنده. «آیرونی لطیفه‌گون» بر ضـربهٔ پایانی متمرکز اسـت. آیرونی پراکنده بر دو نوع اسـت: منظم و نامنظم. در «آیرونی پراکندهٔ منظم»، شگرد وارونه‌گویی کارکردی همچون بیتِ ترجیع در ترجیع‌بند را دارد، یعنی با تکرارِ شـگرد آیرونیک واحدی، روایت منظم و سـاختارمند می‌شود. در آیرونی پراکندهٔ نامنظم، الگوی آیرونی‌ساز ثابتی بر سراسر متن حاکم نیست.



شـکل ٦- آیرونی -به‌عنوان عنصـر غالب- در داسـتان‌های کودک، از پنج منظر قابل دسته‌بندی است.

Fig 6- Irony -as a dominant element- in children's stories can be classified from five perspectives.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آندرسن، هانس کریستیان (۱۳۸٤)، «جوجه‌اردک زشت» در *مجموعهٔ کامل قصه‌های هانس کریستیان آندرسن*. ترجمهٔ ناتالیا ایوانوا، هرمز ریاحی و نسرین طباطبایی. تهران: کتابسرای تندیس.

۲. استاین، دیوید ازرا (۲۰۱۰)، *کاکل‌قرمزی وسط کتاب‌خواندن پدرش می‌پرد*. ترجمهٔ محبوبه نجف‌خانی (۱۳۹۵). چ۲. تهران: آفرینگان.

۳. امپسون، جو (۲۰۱۰)، *هیچ وقت، هرگز*. ترجمهٔ شبنم اسماعیل‌زاده شبستری. تهران: علمی و فرهنگی.

٤. امینی، نسرین‌نوش (۱۳۹٤)، *کارت دعوت داری موش‌موشک*. تصویرگر: غزاله بیگدلو. تهران: علمی و فرهنگی.

۵. بت، تانیا روبین (۱۳۹۱)، *هدیهٔ پری*. ترجمهٔ شهاب‌الدین عباسی. تهران: مهاجر.

٦. بهرامی، مریم (۱٤۰۰)، *عجب دست‌پختی دارد رفیق*. با تصویرگری محبوبه یزدانی. تهران: علمی و فرهنگی.

۷. پریرخ، زهره (۱۳۹٤)، *یک کرگدن ددنگ ددنگ*. تصویرگر مهرناز شاکرین. تهران: چکه

۸. حسن‌زاده، فرهاد (۱۳۸٦)، «خون‌آشام» در *لطیفه‌های ورپریده*. تهران: پیدایش.

۹. خدامی، مصطفی (۱۳۹۹)، «آرش» در *یک پسر و دو مادر*. تهران: قدیانی. صص ۷–۱۰.

۱۰. خدایی، علی (۱۳۹۹)، *من روی دستم می‌ایستم*. تهران: کانون پرورشی فکری کودکان و نوجوانان.

۱۱. دهریزی، محمّد و اسماعیل الله‌دادی (۱۳۹٦)، «بستنی» در *مهمانی با کفش‌های لنگه‌به‌لنگه*. چ دوم. تهران: سوره مهر. صص ۲٤– ۲۵.

۱۲. رحیمی، پوپک (۱۳۹۵)، *آیرونی و بررسی نقش آن در شکل‌گیری ادبیات نمایشی در ایران*. تهران: سبزان.

۱۳. زنجانبر، امیرحسین (۱۳۹۹ الف)، «سرِ میزی». *ماهنامهٔ رشد نوجوان*. فروردین. پیاپی ۳۰٤. د ۳۸. ص ۲۷.

۱٤. عربلو، احمد (۱۳۸٦)، «کوزهٔ پر از آرزو» در *قند و نمک*. تصویرگر: هاله پارسازادگان. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان. صص ۱۰– ۱۷.

۱۵. عموزاده‌خلیلی، فریدون (۱۳۹۷)، *اژدهای بدجنسی که چشم‌هایش آستیگمات بود، نبود!* تصویرگر: غزاله بیگدلو. تهران: علمی‌فرهنگی.

۱٦. فلک، جی (۱۳۹۷)، *تیلی و تانک*. ترجمهٔ مهرنوش پارسانژاد. تهران: چشمه.

۱۷. کالی، دیوید (۲۰۰۷)، *دشمن*. تصویرگر: سرژ بلوک. ترجمهٔ رضی هیرمندی (۱۳۹۸). تهران: چشمه.

۱۸. کیتامورا، ساتوشی (۱۳۹٤)، *گشت و گذار لی‌لی*. ترجمهٔ طاهره آدینه‌پور. تهران: چکه.

۱۹. کیرکگور، سورن (۱۹٦٦)، *مفهوم آیرونی*. ترجمهٔ صالح نجفی (۱۳۹۹). تهران: مرکز.

۲۰. موکه، داگلاس کالین (۱۹۷۰)، *آیرونی*. ترجمهٔ حسن افشار (۱۳۹۵). تهران: مرکز.

۲۱. هاشـمی، سیدسعید (۱۳۹۲)، «خانم جوان بالدار» در *وام دماغ*. تهران: چرخ و فلک. صص ۷-۱٤.

۲۲. هچینز، پـت (۱۹٦۷)، *خـانم‌حنا به گردش می‌رود*. ترجمهٔ طاهره آدینه‌پور (۱۳۸۳). تهران: علمی و فرهنگی.

ب) مقالات

۱. احمدی، شـهرام و نرگس شـفیعی‌آکردی (۱۳۹٦)، «بررسی و تحلیل انواع برجسته و پرکاربرد آیرونی در مثنوی». *زبان و ادبیات فارسی*. د ۲۵. ش ۸۳. صص ۷- ۲۲.

۲. اردلانی، شـمس‌الحاجیه (۱۳۹۵)، «جلوه‌های آیرونی در شـعر حافظ». *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*. د۵. ش۱. صص ۱۷۱-۱۸۸.

۳. زنجانبر، امیرحسـین (۱۳۹۹ ب)، «تطبیق نظام‌های خنده‌معنایی ادبیات عامّه و ادبیات کودک: از منظر نشـانه‌معناشـناسی اجتماعی». *ادبیات و فرهنگ عامه*. د۸. ش ۳٦. صص ٦۵-۹۷.

ج) لاتین

1. Andersen, H. (1999). *The Ugly Duckling*. Jerry Pinkney (Illus.). New York: Harper Collins.

2. Batt, T. R (2003). *The Faeries Gift*. N. Ceccoli (Illus.). New York: Barefoot Books.

3. Berenstain, J. & S. (2011). *The Bike Lesson*. New York: Random house.

4. Berenstain, J. & S. (2011). *The Big Honey Hunt*. New York: Random house.

5. Berenstain, J. & S. (2011). *The Bear's Picnic*. New York: Random house.

6. Burningham, J. (2003). *Come Away from the Water, Shirley*. New York: Penguin Random House Children's UK.
7. Brooks, C. (1948). "Irony and Ironic Poetry". *College English*. 9 (5). Pp 231- 237. Revised as "Irony as a Principle of Structure" for *Literary Opinion America*. M. D. Zabel (Ed.). New York: Harper and Brothers. Pp 729- 74.
8. Cali, D. (2007). *The Enemy*. S. Bloch (Illus.). New York: Schwartz & Wade Books.
9. Colebrook, C. (2004). *Irony: The New Critical Idiom*. New York: Routledge.
10. Cuddon, J. A. (2013). *Literary Terms and Literary Theory*. M. A. R. Habib (Revised by.). M. Birchwood, M. Dines. Sh. Fiske. V. Velickovic (Eds.). 5th ed. Hoboken: Wiley-Blackwell.
11. Kierkegaard, S. (1966). *The Concept of Irony.* H. V. & E. H. Hong (Trs and Eds.). New Jersey: Princeton University Press.
12. Muecke, D. C. (1970). *Irony*. London: Methuen.
13. Sciezka, J. & L. Smith (1993). *The Stinky Cheese Man*. London: Puffin Book.
14. Stein, D. E. (2010). *Interrupting chicken.* Massachusetts: Candlewick Press.
15. Thirlwall, C. (1833). "On the Irony of Sophocles" in *The Philosophical Museum*. V (2). London: Cambridge University Press.
16. Thompson, A. R. (1948). *The Dry Mock: A Study of Irony in Drama.* Berkeley: University of California Press.
17. Walsh, S. (2016). "Gender and Irony: Children's Literature and Its Criticism". *Asian Women*. 32 (2). pp. 91-110. ISSN 1225925X. doi: https://doi.org/10.14431/aw.2016.06.32.2.91 Available at http://centaur.reading.ac.uk/66210.

Reference List in English

Books:

Ahmadi, S., & Shafiee, N. (2018). *Analysis of the Types of Irony in Masnavi*. *Persian Language and Literature*, 25(83), 7-22. [in Persian].

Amini, N. (2016*). Do you have a rocket mouse invitation card?* G. Bigdelo (Illus.). Tehran: E′lmi va Farhangi. [in Persian].

Amouzadeh Khalili, M. (2018). *An evil dragon with astigmatic eyes / was not.* G. Bigdelo (Illus.). Tehran: E′lmi va Farhangi. [in Persian].

Andersen, H. (1999). *The Ugly Duckling*. Jerry Pinkney (Illus.). New York: Harper Collins.

Bahrami, M. (2021). *'Ajab Dast-pokhti Dārad Rafiq.* Mahboubeh Yazdani (Illus.). Tehran: E′lmi va Farhangi. [in Persian].

Batt, T. R (2003). *The Faeries Gift*. N. Ceccoli (Illus.). New York: Barefoot Books.

Berenstain, J. & S. (2011). *The Bear's Picnic*. New York: Random house.

Berenstain, J. & S. (2011). *The Big Honey Hunt*. New York: Random house.

Berenstain, J. & S. (2011). *The Bike Lesson*. New York: Random house.

Brooks, C. (1948). "Irony and Ironic Poetry". *College English*, 9 (5), 231-237, Revised as "Irony as a Principle of Structure" for *Literary Opinion America*. M. D. Zabel (Ed.). New York: Harper and Brothers, 729-74.

Burningham, J. (2003). *Come Away from the Water, Shirley*. New York: Penguin Random House Children's UK.

Cali, D. (2007). *The Enemy*. S. Bloch (Illus.). New York: Schwartz & Wade Books.

Colebrook, C. (2004). *Irony: The New Critical Idiom*. New York: Routledge.

Cuddon, J. A. (2013). *Literary Terms and Literary Theory*. M. A. R. Habib (Revised by.). M. Birchwood, M. Dines. Sh. Fiske. V. Velickovic (Eds.). 5th ed. Hoboken: Wiley-Blackwell.

Dehrizi, M. & Allah dadi, E. (2017). "Bastani" in *Guests with slippery shoes*. Tehran: Sureh mehr, 24-25. [in Persian].

Empson, J. (2010). *Never Ever*. Sh. Esma'eilzadeh Shabestari (Trans.). Tehran: E′lmi va Farhangi. [in Persian].

Fleck, J. (2018). Tilli va tank (Tilly and Tank, 2018). (M. Parsanejad, Trans.). Tehran: Cheshmeh. [in Persian].

Hasanzadeh. H. (2007). "Khunāshām" in *Latife-hā-ye var-parideh*. Tehran: Peydāyesh. [in Persian].

Hashemi, S. S. (2013). "Khānom-e Javān-e Bāldār" in *Nose Loa*. Tehran: Charkh-o Falak, 7-14. [in Persian].

Hills, T. (2006). *Duck and Goose*. New York: Random house.

Hutchens, E. (1965). *Irony in TOM JONES*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

Hutchins, P. (2004). *Rosie's Walk*. Illus: Hutchins, P. (translated into Farsi by Adinehpour, T.) Tehran: Scientific and Cultural. [in Persian].

Khodaei, A. (2020). *I Stand on My Hands*. Tehran: Institute for the Intellectual Development Children and YoungAdults. [In Persian].

Khoddami, M. (2020). "Ārash" in *A Son and Two Mothers*. Tehran: Qadyāni, 7-10. [in Persian].

Kierkegaard, S. (1966). *The Concept of Irony*. H. V. & E. H. Hong (Trs and Eds.). New Jersey: Princeton University Press.

Kierkegaard, S. (2020). The Concept of Irony. S. Najafi (Trs.). Tehran: Markaz. [in Persian].

Kitamura, S. (2016). *Lyli Takes a Walk*. Satoshi Kitamura (Illus.). T. Adinehpour (Trs.). Tehran: Chekkeh.

Muecke, D. C. (1970). *Irony*. London: Methuen.

Muecke, D. C. (2016). *Irony*. H. Afshar (Trs.). Tehran: Markaz. [in Persian].

Parirokh, Z. (2016). Yek Kargadan-e Dadang Dadang. Illus: Shakerin, M. Tehran: Chekkeh.

Plauen, E. O. (2017). *Father and Son*. J. Rotenberg (Trs.). New York: New York Review Comics.

Rahimi, P. (2016). Irony and its role in the formation of Iranian dramatic literature. Tehran: Sabzān. [in Persian].

Sciezka, J. & L. Smith (1993). *The Stinky Cheese Man*. London: Puffin Book.

Stein, D. E. (2010). *Interrupting chicken.* Massachusetts: Candlewick Press.

Thirlwall, C. (1833). "On the Irony of Sophocles" in *The Philosophical Museum*. V (2). London: Cambridge University Press.

Thompson, A. R. (1948). *The Dry Mock: A Study of Irony in Drama.* Berkeley: University of California Press.

Walsh, S. (2016). "Gender and Irony: Children's Literature and Its Criticism". *Asian Women*, 32 (2), 91-110. doi: https://doi.org/10.14431/aw.2016.06.32.2.91 Available at http://centaur.reading.ac.uk/66210.

Zanjanbar, A.H. (2021). "A Comparison of the Laughter-Semantics Systems in Folk Literature and Children Literature: From the Perspective of Social Semio-Semantics". *Calture and Folk Literature*, 8 (36), 65- 97. [in Persian].

Articls:

Arablou, A. (2007). "*Kouze-ye Por az Āb" in Sugar and Salt. H. Parsazadegan (Illus.).* Tehran: Kānoun-e Parvaresh-e Fekri-ye Koodakān va Novjavānān, 10-17. [in Persian].

Ardalani, sh. (2016). The Effect of Irony in Hafiz's Poetry. *Literary Criticism and Rhetoric*, 5 (1), 171-188. [in Persian].

Zanjanbar, A. H. (2020). The first person on the bench. *Adolescent Development Monthly.* Ser 304. V 38. P 27. [in Persian].

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی
سال بیست و سوم، زمستان ۱٤۰۱، شمارهٔ ۵۵، صفحات ۱٦۲-۱۳۳
DOI: 10.29252/KAVOSH.2022.17935.3189
DOR: 20.1001.1.2645453.1401.23.55.5.6

بررسی و تحلیل غزل فاضل نظری، مطابق الگوی انسجام متن هالیدی و حسن *
(مقالهٔ پژوهشی)

سیّدمهدی موسوی‌نیا
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون
دکتر زیبا قلاوندی[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون

چکیده

یکی از غزل‌سرایان معاصر که شعرش در سال‌های اخیر مورد توجّه بوده، فاضل نظری است. او به عنوان شاعر «جریان‌ساز» دههٔ اخیر شناخته شده است. نظریهٔ انسجام متن *هالیدی* (Halliday) که با همکاری *رقیه حسن*، تکامل یافت، متن ادبی را در سه محور انسجام دستوری، لغوی و منطقی (معنایی یا پیوندی) واکاوی می‌کند.

در پژوهش حاضر، یکی از غزلیات شناخته‌شدهٔ فاضل نظری بر اساس معیارهای نظریهٔ هالیدی و حسن، در دو محور عمودی و افقی، بررسی شده و پس از ارزیابی مؤلفه‌های این نظریه، و جستجوی مصادیق آن در شعر او، این نتایج به دست آمده است: غزل فاضل نظری به لحاظ التفات به عناصر انسجام دستوری و لغوی، ظرفیت بالایی دارد و تمام واژگان ابیات آن زنجیروار به هم گره‌خورده است. تمام بیت‌های آن، از نظر انسجام منطقی نیز به شگردهای ایجاد انسجام، بر اساس نظریه هالیدی و حسن، توجّه نشان داده و غالب ابیات آن، بیش از یکی از معیارهای این نوع انسجام را دارا هستند. نظر به نظریهٔ هالیدی و حسن، در غزل مورد نظر، می‌توان یکی از دلایل توجّه به شعر فاضل نظری را در دههٔ اخیر، انسجام متن در شعر او دانست.

واژه‌های کلیدی: فاضل نظری، انسجام متن، نظریهٔ هالیدی و حسن، انسجام دستوری، انسجام لغوی، انسجام منطقی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۰/۱۱/۰۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۱/۰٦/۱٤
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: ziba.ghalavandi@kazerunsfu.ac.ir

۱- مقدّمه

از میان قالب‌های شـعر سنّتی که در پیشینهٔ ادب فارسی درخشیده‌اند، قالب غزل توانسته اسـت بخوبی، خود را با تحوّلات جامعهٔ ایران معاصـر منطبق کند، به طوری که می‌توان گفت این قالب در هر دوره‌ای مورد توجّه بوده اسـت. غزل در سـیر تحوّل با توجّه به تحوّلات اجتماعی و سـبکی، چهار شـکل ادامه یافت: غزل سـبک خراسانی، غزل سبک عراقی، غزل سبک هندی و غزل جدید (براتی و نافلی، ۱۳۸۸ : ۳۵ و ۳٤).

این قالب با همان سـاختار سـنّتی ولی با تغییرات زبانی و مضامین جدید ادامه یافته اسـت که از آن با عنوان غزل معاصر یا غزل نو یاد می‌شود، عدّه‌ای نیز این غزل را غزل نیمه‌سـنّتی یا شـاعران غزل میانه لقب دادند (زرقانی، ۱۳۸٤ :۵۵۰؛ روزبه، ۱۳۷۹:۱۳۱). این جریان غزل نو که از ابتدای مشـروطه آغاز شـده بود بعد از انقلاب اسلامی نوگرایی بیشـتر یافت، این جریان در دههٔ «٦۰» و «۷۰»، با ظهور شاعران نوگرا به اوج خود رسید (روزبه، ۱۳۸٦ :۳۱۳).

غزل معاصـر دو جریان مجزّا را در پیش داشـت: جریان نخسـت با شـاعرانی چون رهی معیری، امیری فیروزکوهی و شـهریار به راه خود ادامه داد. این شاعران غزل سنّتی را بـا رویکرد اندک به دگرگونی‌های فرمی و زبانی ادامه دادند. جریان دیگر که در غزل به دنبال نوگرایی زبانی و محتوایی بود، با ظهور شـاعران جوانی چون منزوی، بهبهانی، ابتهاج و بهمنی ظهور کرد. «اصـطلاح غزل نو از اواخر دههٔ چهل وارد ادبیات معاصـر گردید و کم‌کم با اسـتقبال بسـیاری از شـاعران جوان مواجه شد؛ به گونه‌ای که در چند دههٔ اخیر از محبوب‌ترین و پرطرفدارترین قالب‌ها محسـوب می‌شـود» (محمدی و بشیری، ۱۳۹۱ :۱۲۲).

گفته می‌شـود که «این نوع غزل تحت تأثیر شـعر نیما به وجود آمده اسـت. در این نوع غزل از امکانات شعر نو، چه به لحاظ زبان و چه ازنظر مضمون استفاده شده است، این غزل بدیع به هیچ وجه در زبان فارسـی مسـبوق به سـابقه نیسـت» (شـمیسـا،

۱۳۷۳:۲۰۷). نوبودن شعر به توجّه‌کردن شاعر به زمانهٔ خود منحصر نمی‌شود و کهنه‌بودن آن نیز به صرف گذر زمان بر آن مصداق پیدا نمی‌کند.

در غزل نو، به پیروی از شعر نیمایی، تلاش شده است تا قالب غزل از مفاهیم فرسوده خالی شود و اندیشه و عواطف نو، جایگزین آن شود. پس، شاید بتوان یکی از ویژگی‌های بنیادین غزل نئوکلاسیک را نوآوری در سطح دانست (روزبه، ۱۳۷۹:۱۳۷). اما «ادبیات دههٔ هفتاد هرچند در روند خطی ادبیات دههٔ پنجاه و شصت بود، اما به بلوغی زودرس دچار شد. از این‌رو، باعث ایجاد شکافی عمیق با ادبیات پیش از خود شد» (یزدان‌پناه، ۱۳۸۷: ۱٤٥).

بعد از دههٔ هفتاد تب و تاب نوآوری در غزل معاصر اندکی فروکش کرد و شاعران با گذراندن تجربه پر فراز و فرود این دهه، کمتر به تصرّفات زبانی و فرمی توجّه نشان دادند. گویا دههٔ هفتاد تجربهٔ اجتناب‌ناپذیری بود که بایست در تاریخ غزل معاصر شکل می‌گرفت تا راه غزل‌سرایان بعدی را هموارتر سازد.

اگرچه تعابیر و ترکیب‌های غزل فاضل نظری چندان تازه نیست و حال و هوای شاعران قرون گذشته را در ذهن تداعی می‌کند، اما نمی‌توان منکر شد که او شاعری است اهل اندیشه که عالَم خود را دارد و فریب الفاظ و اشتغال به الفاظ را نخورده است (یوسف‌نیا، ۱۳۸۸:٦٨). او از شاعرانی است که در گروه سنّت‌گرایان معاصر کارش را آغاز کرد و در مدّت کوتاهی اشعارش با استقبال مواجه شد.

فاضل نظری به پیروی از سنّت، مضمون عشق و عرفان را برگزید و از صور خیال و واژگان تخصّصی غزل سنّتی استفاده کرد. همین باعث محبوبیت و موفّقیت او شد. این نکته نشان می‌دهد که گرچه او «هنوز در شاعری جوان و می‌توان گفت در کشاکش یافتن زبان شعر خویش است، اما از پختگی دور هم نیست و سروده‌هایش بشارت می‌دهند که شاعری دیگر از راه رسیده است که راه کمال را می‌پیماید» (حدّادعادل، ۱۳۸۹: ۳٦).

۱-۲- متن و انسجام متن

زبان‌شناسی متن، شاخه‌ای از زبان‌شناسی است که در آن متن‌های گفتاری و شنیداری مطالعه می‌شوند. نحوهٔ سازمان‌دهی قسمت‌های یک متن و ارتباط میان آنها برای تشکیل یک کلّ معنادار از جمله مباحث زبان‌شناسی متن است (Richards et al., 1992: 378).

هالیدی را می‌توان پیشگام زبان‌شناسی متن دانست. او کوشید از سطح جمله و مطالعات نحوی فراتر رود و به مفهوم متن، شکل‌گیری بافتار متنی و عوامل دخیل در آن بپردازد. او «زبان را، ابزاری برای تعامل‌های اجتماعی و واحد تفسیر و تحلیل در بافت متن می‌داند و بر این باور است که در ایجاد معنا، نسبت واحدهای زبانی و روابط صوری آنها، بافت است که معانی خاص را نشان می‌دهد» (Halliday, 1985: 40). او ساختار موضوعی (آغازه/آغازگر و پایانه) ساختار اطلاعاتی و کانون (اطلاع کهنه واطلاع نو) و انسجام را ازعوامل تولیدکنندهٔ بافتار برشمرد (سجودی،۱۳۹۰: ۹٦).

غالباً، درک کامل متن بدون ارجاع به بافتی که متن در آن ظاهر می‌شود ناممکن است. متن می‌تواند فقط شامل یک واژه باشد، مانند «خطر» که روی یک تابلوی هشداردهنده نوشته شده است؛ یا ممکن است مانند یک سخنرانی، رمان یا مذاکره، طولانی باشد (Richards et al., 1992: 378).

کیفیت متن ارتباطی به اندازهٔ آن ندارد. عدّه‌ای متن را «اَبَرجمله»ای می‌پندارند که بزرگ‌تر از یک جمله است، اما ماهیتی یکسان با آن دارد. این تصوّر درستی دربارهٔ متن نیست. مسلّماً نمی‌توان منکر این شد که زنجیره‌ای از جمله‌ها متن را تحقّق می‌بخشد، اما تأکید بر این نکته مهم است که جمله‌ها در واقع تجسّم متن هستند، نه ایجادکنندهٔ آن.

متن، واحدی معنایی است که از جمله‌ها تشکیل نمی‌شود، بلکه در جمله‌ها تجسّم می‌یابد. نسبت متن به نظام معناشناختی مانند نسبت بند به نظام واژی-دستوری، و نیز

نظیر نسبت هجا به نظام واج‌شناختی است (Halliday, 2002: 45-47). هر برش زبانی، اعم از گفتاری و نوشتاری، را می‌توان متن تلقی کرد، به شرط این که توسط افراد واقعی و در موقعیت واقعی به منظور ایجاد ارتباط بیان شده باشد (Bloor, 2004: 5, 6).

منظور از متن، جمله یا جملاتی است که خواننده با دنبال‌کردن آن یا آنها معنا یا پیام خاصّی را دریافت می‌کند. متن گاهی از جمله‌های واحد مانند ضرب‌المثل یا جملهٔ تبلیغاتی تشکیل شده است و گاهی چندین مجلد را شامل می شود (اخلاقی، ۸۲: ۱۳۷٦). بنابراین صرف پیوندهای واجی و بعضاً دستوری میان واژگان یک نوشته، نمی‌توان یک متن را فهمید؛ بلکه این ارتباط ساختاری، معنایی و منطقی میان ارکان و واژگان متن است که بدان هویت می‌بخشد و آن را به عنوان یک متن معرّفی می‌کند. «یک متن زمانی به گفتمان تبدیل می‌شود که کلّیتی منسجم داشته باشد؛ حتی اگر از یک تکه کوچک زبانی تشکیل شده باشد» (گرین و لیبهان، ۱۳۸۳: ۳۳). از این رو، برخی صاحب‌نظران در خصوص پیوندهای میان ارکان یک جمله که بدان انسجام می‌بخشد اظهار عقیده کرده و آن را در قالب یک نظریه مطرح کرده‌اند.

نظریهٔ انسجام متن را ابتدا *هالیدی* و حسن در سال ۱۹۷٦ پایه‌گذاری و معرّفی کردند. سپس در سال ۱۹۸٤ *رقیه* حسن در مقاله‌ای با عنوان «پیوستگی و هماهنگی انسجامی» این نظریه را تکمیل کرد و یک سال بعد در اثری به صورت مشترک ارائه شد. «انسجام، یک مفهوم معنایی است که به روابط معنایی موجود در متن اشاره می‌کند و آن را به عنوان یک متن، می‌داند» (Halliday & hasan, 1976: 4).

از طرفی، هالیدی تأکید می‌کند که «بین جملات یک متن روابط معیّنی برقرار است که آن متن را از مجموعهٔ جملاتی که به طور تصادفی در کنار هم قرار گرفته‌اند، جدا می‌کند. مجموعهٔ این روابط را که منجر به خلق اثر می‌شود، انسجام متنی می‌گویند» (همان: ۱۱). از نظر او «بخشی از انسجام از طریق دستور و بخشی از طریق واژگان به

وجود می آید» (همان: ۵). «انسجام ملاکی است که سبب می‌گردد، بتوانیم رابطهٔ میان واحدهای واژگانی درون یک متن را دریابیم. بنابراین اگر ما بتوانیم واحدهای درون یک متن را از طریق یکدیگر تعبیر کنیم، از انسجام برخوردار خواهد بود» (صفوی: ۳۰۹).

انسجام متن در واقع «وابستگی تعبیر و تفسیر عناصری در متن به تعبیر و تفسیر عناصری دیگر در بافت خود متن است» (تاکی، ۱۳۷۸:۱۳۰). *هالیدی* عقیده دارد که انسجام متن، آن روابط معنایی را شامل می‌شود که با آنها هر قطعه‌ای از گفتار یا نوشتار می‌تواند به عنوان متن شناخته شود و در واقع انجام وظیفه نمایند. این نظریه، متن را در سه سطح «دستوری»، «لغوی» و «معنایی» بررسی می‌کند تا به انسجام متنی دست یابد (Halliday, 2002: 266) (جدول ۱).

۱-۳- پیشینهٔ پژوهش

پژوهشگران بسیاری درباره نظریه انسجام متن هالیدی و حسن، مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های بسیاری نگاشته‌اند. از جمله:

امیر فیصی‌پور «ابزارهای انسجام واژگانی در کتاب تنگسیر نوشته صادق چوبک بر پایه نظریهٔ هالیدی و حسن» (۱۳۷۶) عنوان پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نویسنده است که در آن، به ارتباط میان واژگان متن تنگسیر پرداخته و این ارتباط زنجیره‌ای را از وجوه انسجام متن طبق نظریهٔ هالیدی و حسن دانسته است. فاطمه معین‌الدینی «شگردهای ایجاد انسجام متن در کلیله و دمنه» (۱۳۸۲) همچنین ناهید دهقانی «بررسی عناصر ایجاد انسجام متن در کشف‌المحجوب هجویری» (۱۳۸۸). را نگاشته‌اند. در دو مقاله اخیر سعی شده، اسلوب‌های انسجام متن مطابق الگوی نظریه هالیدی و حسن را نشان داده شود.

جدول ۱- عناصر انسجام متن در نظریه هالیدی و حسن

Table 1- Elements of text coherence in Halliday and Hasan's theory

الف	انسجام دستوری	ارجاع	موقعیتی یا برون متنی	
			متنی	ارجاع به ما قبل
				ارجاع به ما بعد
		جانشینی	جانشین اسمی	
			جانشین فعلی	
			جانشین جمله‌ای	
		حذف	لفظی	
			معنوی	
ب	لغوی	تکرار	عین واژه	
			تکرار مترادف	
			تکرار همگانی	
			واژه‌ای که شامل واژه قبلی می‌شود	
		همایش		
ج	پیوندی (روابط معنایی و منطقی)	اضافه ای	توضیحی	
			تمثیلی	
			مقایسه‌ای	
		ارتباط خلاف انتظار		
		سببی	علّت	
			نتیجه	
			هدف	
			شرط	
		زمانی		

علاوه بر این حامد نوروزی و غلامحسین غلامحسین‌زاده مقاله‌ای با عنوان «نقش عوامل ربط زمانی در انسجام متن» (۱۳۸۸) نوشته‌اند و در آن به جایگاه عوامل ربط از جمله: (رابطهٔ افزایشی، رابطهٔ تقابلی، رابطهٔ علی و رابطهٔ زمانی) پرداخته و ضمن استخراج مصادیق آن، به تأثیرگذاری حضور این عوامل در متن برای ایجاد انسجامِ بیشتر نظر داشته‌اند. طاهره ایشانی نخست در مقالهٔ «تحلیل انسجام و پیوستگی در غزلی از حافظ با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا» (۱۳۸۹) با همکاری تقی پورنامداریان و سپس در مقالهٔ «تحلیل مقایسه‌ای عوامل انسجام در دو غزل حافظ و سعدی و تأثیر آن بر انسجام متن» (۱۳۹۳) سعی کرده انسجام عمودی شعر حافظ را با تکیه بر نظریهٔ انسجام هالیدی به اثبات برساند؛ اما به علّت عدم‌هماهنگ‌سازی قواعد این نظریه با نظم غزل کلاسیک فارسی به ویژه غزل حافظ، همچنین نقد سلیقه‌ای نگارندگان در خصوص این نظریه، نتیجهٔ حاصل‌شده در پایان این مقاله چندان مطلوب به نظر نمی‌رسد.

۲ـ روش انسجام متن

برای بررسی انسجام در یک متن، همچنین جهت ایجاد نظم در پیشبرد این کار، انجام مراحل زیر به ترتیب، ضروری است:

۱) بررسی انسجام دستوری و لغوی متن؛

الف- نوشتن متن به صورت بند (جمله به جمله)؛

ب- نوشتن واژه‌های هر بند، صرف نظر از حروف ربط، اضافه و ...؛

ج- روشن‌کردن ارتباط زنجیره‌وار عمودی میان واژگان متن؛

د- روشن‌کردن ارتباط زنجیره‌وار افقی میان متن؛

۲) بررسی انسجام منطقی (معنایی) متن؛

۳) بررسی روابط یکسانی و شباهت میان واژگان متن؛

٤) محاسبهٔ ضریب انسجام متن.

۳- ارائه و بررسی متن

غزل زیر، جهت بررسی از منظر نظریه انسجام متن هالیدی و حسن انتخاب شده است. برای انتخاب این غزل که از شناخته‌شده‌ترین غزلیات شاعر است، بجز بُعد صوری آن که به علّت کوتاهی، کار را برای تحلیل در قالب یک مقاله آسان‌تر می‌کند، نمایندگی این غزل به عنوان مانیفیست فاضل نظری در بُعد محتوا و مضمون بوده است. بدین معنی که می‌توان آن غزل را چکیده شش مجموعه شعری شاعر از منظر نگاه و ژانر دانست.

از باغ می‌برند چراغانی‌ات کنند — تا کاج جشن‌های زمستانی‌ات کنند
پوشانده‌اند صبح تو را ابرهای تار — تنها بدین بهانه که بارانی‌ات کنند
یوسف! به این رهاشدن از چاه دل مبند — این بار می‌برند که زندانی‌ات کنند
ای گل! گمان مبر به شب جشن می‌روی — شاید به خاک مرده‌ای ارزانی‌ات کنند
یک نقطه بیش، فرق رحیم و رجیم نیست — از نقطه‌ای بترس که شیطانی‌ات کنند
آب طلب‌نکرده همیشه مراد نیست — شاید بهانه‌ای است که قربانی‌ات کنند

(نظری،۱۳۸۸:۸۳)

۳-۱- بررسی انسجام دستوری و لغوی متن

۳-۱-۱- نوشتن متن به صورت بند (جمله به جمله)

بیت ۱) ۱- از باغ می‌برند ۲- چراغانی‌ات کنند (تو را چراغانی کنند) ۳- تا کاج جشن‌های زمستانی‌ات کنند (تو را کاج جشن‌های زمستانی کنند)؛

بیت ۲) ٤- پوشانده‌اند صبح تو را ابرهای تار ٥- تنها بدین بهانه که بارانی‌ات کنند (تو را بارانی کنند)؛

بیت ۳) ٦- [ای] یوسف ۷- به این رهاشدن از چاه دل مبند ۸- این بار می‌برند ۹- که زندانی‌ات کنند (که تو را زندانی کنند)؛

بیت ٤) ۱۰- ای گل ۱۱- گمان مبر ۱۲- به شب جشن می‌روی ۱۳- شاید به خاک مرده‌ای ارزانی‌ات کنند (تو را به خاک مرده‌ای ارزانی کنند)؛

بیت ۵) ١٤- یک نقطه بیش فرق رجیم و رحیم نیست ۱۵- از نقطه‌ای بترس ١٦- که شیطانی‌ات کنند (تورا شیطانی کنند)؛

بیت ٦) ۱۷- آب طلب نکرده همیشه مراد نیست ۱۸- شاید بهانه‌ای است ۱۹- که قربانی‌ات کنند (تو را قربانی کنند).

۳-۱-۲- نوشتن واژه‌های هر بند به صورت جداگانه

در این قسمت واژگان یک متن را بدون در نظر گرفتن حروف اضافه و ربط به صورت جداگانه کنار هم می‌نویسیم. با نظر به این که واژگان متن در نهایت بر اساس انسجام متن با هم، بررسی می‌شوند.

بیت۱) ۱- باغ - می‌برند ۲- تو- چراغانی - کنند ۳- تو - کاج - جشن‌های - زمستانی - کنند؛

بیت ۲) ٤- پوشانده‌اند - صبح تو - ابرهای تار ۵- به این بهانه - تو - بارانی - کنند؛

بیت ۳) ٦- یوسف ۷- این رها شدن - چاه - دل مبند ۸- می‌برند ۹- تو - زندانی - کنند؛

بیت٤) ۱۰- گل ۱۱- گمان مبر ۱۲- شب جشن - می‌روی ۱۳- خاک مرده - تو - ارزانی - کنند؛

بیت ۵) ١٤- فرق رجیم و رحیم - یک نقطه بیش - نیست ۱۵- نقطه‌ای - بترس ١٦- تو - شیطانی - کنند؛

بیت ٦) ۱۷- آب طلب نکرده - مراد - نیست ۱۸- بهانه‌ای - است ۱۹- تو - قربانی - کنند.

۳-۱-۳- بررسی ارتباط زنجیره‌وار عمودی میان واژگان متن

همانطور که در جدول ۲ دیده می‌شـــود واژه‌های «باغ» در جمله ۱، «کاج» در جمله ۲، «ابرهـای تـار» در جملـه ٤، «گل» در جمله ۱۰ و «خاک مرده‌ای» در جمله ۱۳ در یک زنجیره قرار دارند. از آنجا که «گل» در این جمله منادا اسـت، مشـمول انسجام دستوری از نوع «جانشینی» واقع شده است.

در این جمله، «گل» جانشـین معشـوق اسـت. ارتباط «باغ» با «کاج» از نظر انسـجام لغوی، «شـمول معنایی» اسـت. بین «باغ» و «گل» نیز همین ارتباط وجود دارد. همچنین «بـاغ» بـا واژگـان «ابرهای تار» و «خاک مرده» و «گل» همه با هم ارتباط لغوی از نوع «همآیش» دارند. در زنجیره بعد، دو بار فعل «می‌برند» در جملهٔ ۱ و ۸ و یک بار فعل «پوشـانده‌اند» در جمله ٤ آمده اسـت. ارتباط هر سه فعل با هم از نظر انسجام دستوری، از نوع «حذف» نهاد، «آنها»، به قرینه معنوی است. همچنین بین دو فعل «می‌برند» از نظر انسجام لغوی «تکرار عین واژه» وجود دارد.

در زنجیره بعدی که دارای شمول بسیار است، واژه‌های «تو» در جمله (۱ـ ۳ـ۵ـ ۹ـ ۱۳ –۱۹) و «صـبح تو» در جمله ٤، «یوسـف» در جمله ٦، «دل مبند» در جمله ۷، «گل» در جملهٔ ۱۰، «گمان مبر» در جمله ۱۱، «می‌روی» در جمله ۱۲ و «بترس» در جمله ۱۵ قرار دارنـد. در این زنجیره، همـه «تو»هـا ارجـاع بـه مـا قبل خود دارند. بنابراین دارای انسـجام دسـتوری از نوع «ارجاع» هستند. همچنین «تو» دارای ارتباط «تکرار عین واژه» است که در ابیات (۱– ۳ – ۵ – ۹ – ۱۳ – ۱۹) آمده است. بین «تو» و «صبح تو» ارتباط «شمول معنایی» وجود دارد.

جدول ۲- بررسی ارتباط عمودی (انسجام دستوی و واژگانی)

Table 2- Examination of vertical communication (grammatical and lexical coherence)

بیت	جمله									
۱	۱	باغ	می‌برند	تو						
۱	۲				چراغانی	کنند				
۱	۳	کاج		تو	جشن‌های زمستانی	کنند				
۲	٤	ابرهای تار	پوشانده‌اند	صبح تو						
۲	۵			تو	بارانی	کنند				
۳	٦			یوسف						
۳	۷			دل مبند			رها شدن	چاه		
۳	۸		می‌برند							
۳	۹			تو	زندانی	کنند				
٤	۱۰	گل		گل						
٤	۱۱			گمان مبر						
٤	۱۲			می‌روی			شب جشن			
۵	۱۳	خاک مرده‌ای		تو	ارزانی	کنند				
۵	۱٤							رجیم/ رحیم	یک نقطه بیش	نیست
۵	۱۵			بترس					نقطه‌ای	
٦	۱٦				شیطانی	کنند				
٦	۱۷						آب طلب نکرده	مراد		نیست
٦	۱۸							بهانه		است
٦	۱۹			تو	قربانی	کنند				

واژهٔ «یوسف» دارای «ارجاع برون متنی» است. بین «تو»، «گل» و «یوسف» هم انسجام دستوری از نوع «جانشینی» و هم ارتباط لغوی از نوع «تکرار مترادف» وجود دارد. نهاد تمام فعل‌های این زنجیره (دل مبند، گمان مبر، می‌روی، بترس) ضمیر «تو» محذوف است. بنابراین در این بین انسجام دستوری از نوع «حذف»نیز وجود دارد.

زنجیره بعدی شامل واژه‌های «چراغانی» در جمله ۲، «زمستانی» در جمله ۳، «بارانی» در جمله ۵، «زندانی» در جمله۹، «ارزانی» در جمله ۱۳، «شیطانی» در جمله ۱۶ و «قربانی» در جمله ۱۹ است. در این زنجیره، بین واژه‌های زمستانی و بارانی، همچنین بین «شیطانی» و «قربانی» انسجام لغوی از نوع «شمول معنایی» وجود دارد. از طرفی بین «زندانی» و «شیطانی» و «قربانی»، همچنین بین واژه‌های «زمستانی»، «بارانی» و «ارزانی»انسجام لغوی از نوع«همایش» برقرار است.

در زنجیره بعدی فعل «کنند» در جمله‌های (۲- ۳- ۵- ۹- ۱۳- ۱۶- ۱۹) تکرار شده است. در این فعل از نظر انسجام دستوری «حذف» به قرینه معنوی وجود دارد. یعنی از خود فعل می‌توان ضمیر مستتر «آنها» را که به قرینه معنوی حذف شده است تشخیص داد. همچنین از نظر انسجام لغوی نیز دارای ارتباط «تکرار عین واژه» است. زنجیره بعدی، واژه‌های «رهاشدن» در جملهٔ ۷، «شب جشن» در جملهٔ ۱۲ و «آب طلب نکرده» در جملهٔ ۱۷ را شامل می‌شود. در این زنجیره بین دو واژهٔ اول، انسجام دستوری از نوع «جانشینی» وجود دارد. سه واژهٔ دیگر از نظر انسجام لغوی دارای «شمول معنایی» هستند.

در زنجیرهٔ بعدی که شامل چند واژه از جمله، «چاه» در جمله ۷، «رحیم و رجیم» در جمله ۱۴، «مراد» در جمله ۱۷ و «بهانه» در جمله ۱۸ است؛ دو گونه ارتباط وجود دارد. نخست میان «چاه» و «بهانه» ارتباط دستوری از نوع جانشینی وجود دارد. سپس میان هر چهار مورد انسجام لغوی از نوع «شمول معنایی» برقرار است. زنجیرهٔ بعدی تنها دو واژه «یک نقطه بیش» در جمله ۱۴ و «نقطه‌ای» در جمله ۱۵ را شامل می‌شود.

این دو واژه با هم دارای انسجام لغوی از نوع «شمول معنایی» هستند. زنجیرهٔ بعدی، دو بار فعل «نیست» در جمله‌های ١٤ و ١٧ و یک بار فعل «است» در جمله ١٨ را شامل می‌شود. در این زنجیره، فعل «نیست» که تکرار شده است دارای انسجام لغوی از نوع «تکرار عین واژه» است. و با فعل «است» نیز دارای ارتباط تضاد است.

۳-۱-٤- بررسی ارتباط زنجیره‌وار افقی میان واژگان متن

از آنجا که واحد متن در شعر فارسی، به ویژه در قالب غزل، غالباً بیت است نه مجموعهٔ شعر، انجام مراحل انسجام متن با نظر به جریان افقی شعر، ضرورت دارد؛ چراکه درجهٔ انسجام واژه‌های یک بیت را که واحد متن است، روشن می‌کند. بنابراین در کنار بررسی ارتباط عمودی واژگان متن، ارتباط افقی آنها بررسی می‌شود.

در بیت اول، در واژهٔ «می‌برند» و «چراغانی‌ات کنند» همچنین «زمستانی‌ات کنند»، مفعول جمله، یعنی «تو را» حذف شده است. بنابراین مشمول انسجام دستوری از نوع «حذف» قرار می‌گیرد. بین دو فعل دوم یعنی «چراغانی‌ات کنند» و «زمستانی‌ات کنند» ارجاع به ماقبل یعنی به فعل «می‌برند» وجود دارد. فعل «کنند» که تکرار شده، مشمول انسجام لغوی از نوع «تکرار عین واژه» است. بین «باغ» و «کاج» انسجام لغوی از نوع شمول معنایی برقرار است و این دو، با زمستان، انسجام لغوی از نوع «همآیش» دارند. همچنین بین «چراغانی» و«جشن‌های زمستانی» نیز انسجام لغوی از نوع «همایش» برقرار است.

در بیت دوم، در «بارانی‌ات کنند» انسجام دستوری از نوع «حذف» وجود دارد. همچنین بین واژه‌های «صبح تو»، «ابرهای تار» و «بارانی» انسجام لغوی از نوع «همآیش» برقرار است.

در بیت سوم، «یوسف» دارای «ارجاع» برون‌متنی است. فعل «دل مبند» در یک جمله جداگانه قرار گرفته و نهاد محذوف دارد؛ بنابراین دارای انسجام دستوری از نوع «حذف» نهاد است. مفعول فعل «می‌برند» و جمله «زندانی‌ات کنند» نیز حذف شده

است. پس دارای انسجام دستوری از نوع «حذف» است. همچنین، این دو فعل به ماقبل خود یعنی فعل «دل مبند» که فاعل آن، ضمیر محذوفِ «تو» است، «ارجاع» داده شده است. بین «رهاشدن»، «چاه» نیز انسجام لغوی از نوع «همایش» و بین «چاه» و«زندانی» انسجام لغوی از نوع «تکرار مترادف» وجود دارد. همچنین، بین «یوسف» و «توِ» محذوف در «زندانی‌ات کنند» انسجام لغوی از نوع «تکرار مترادف» برقرار است.

در بیت چهارم، «ای گل» یک جملهٔ مستقل است، فعل «گمان مبر» در واقع «تو گمان مبر» و فعل «می‌روی»، «تو می‌روی» بوده که نهاد آن حذف شده است؛ بنابراین دارای انسجام دستوری از نوع «حذف» است. همچنین فعل «ارزانی‌ات کنند»، «تو را ارزانی کنند» بوده است که مفعول آن محذوف است. بنابراین این فعل نیز دارای انسجام دستوری از نوع «حذف» است. بین «گل» و «توِ» محذوف در «ارزانی‌ات کنند» انسجام لغوی از نوع «تکرار مترادف» وجود دارد. «گل» و «شب جشن» رابطهٔ «شمول معنایی» دارند. بین «شب جشن» و «خاک مرده‌ای» انسجام لغوی از نوع «همایش» وجود دارد.

در بیت پنجم، ضمیر «تو» به عنوان نهاد در فعل «بترس» و به عنوان مفعول در فعل«شیطانی‌ات» کنند، حذف شده است. بنابراین در این مورد، با انسجام دستوری از نوع «حذف» مواجه هستیم. واژهٔ «نقطه» یک بار تکرار شده و مشمول انسجام لغوی از نوع «تکرار عین واژه» قرار می‌گیرد. بین «رجیم» و «رحیم» نیز انسجام لغوی از نوع «همآیش» وجود دارد. همچنین بین «رجیم» و «شیطانی» انسجام لغوی از نوع «تکرار مترادف» برقرار است.

در بیت ششم، «قربانی‌ات کنند» دارای مفعول محذوف است. بنابراین مشمول انسجام دستوری از نوع «حذف» قرار می‌گیرد. همچنین جمله «شاید بهانه‌ای است که قربانی‌ات کنند» در واقع این گونه بوده است: «شاید [آب طلب نکرده] بهانه‌ای است که قربانی‌ات کنند». بنابراین مجدداً با «حذف» مواجه هستیم. بین «نیست» و «است»، رابطه

تضاد، همچنین بین «آب» و «قربانی» انسجام لغوی از نوع «همآیش» وجود دارد (جدول ۳).

جدول ۳- بررسی ارتباط افقی (دستوری و لغوی)

Table 3- Examining horizontal communication (grammatical and lexical)

		بیت اول	بیت دوم	بیت سوم	بیت چهارم	بیت پنجم	بیت ششم
دستوری	ارجاع	۲ مورد	ـ	۲ مورد	ـ	۱ مورد	
	جانشینی	ـ	ـ	ـ	ـ		
	حذف	۳ مورد	۱ مورد	۳ مورد	۳ مورد	۱ مورد	۲ مورد
لغوی	انواع تکرار	۲ مورد	ـ	۲ مورد	۱ مورد	۲ مورد	
	همایش (تقارن)	۲ مورد	۱ مورد	۱ مورد	۱ مورد	۱ مورد	۲ مورد

۲-۲- بررسی انسجام منطقی (معنایی) متن

۲-۲-۱- بررسی انسجام معنایی (منطقی) در ابیات غزل

آنچه به عنوان عناصر ایجاد انسجام متن در قالب انسجام دستوری و لغوی گفته شد، اگرچه برای متن بایسته است؛ اما کافی نیست. یعنی ممکن است متنی دارای همهٔ عناصر مذکور باشد اما انسجام نداشته باشد. اینجاست که پای انسجام منطقی یا رابطه

معنایی میان ارکان جمله به میان می‌آید. بنابراین، متنی دارای انسجام است که ارکان آن به لحاظ معنایی، چنان به هم گره خورده باشند که جابه‌جایی یکی، به منزلهٔ فروپاشی بنای متن باشد. اگر ارتباط معنایی میان جملات یک متن وجود نداشته باشد، متن بی‌شباهت به هذیان یا گفتار یک بیمار روانی نیست (لطفی‌پورساعدی،۱۳۷۱:۱۱٤). بنابراین متنی را باید منسجم دانست که میان اجزای آن ارتباط منطقی و معنایی وجود داشته باشد. مثلاً جمله نخست شرط و جمله دوم جواب شرط باشد، یا جمله دوم نتیجهٔ جمله اول باشد، یا جمله دوم، تمثیلی برای روشن‌ترکردن مفهوم جمله اول باشد و ... . این ارتباط به واسطهٔ حروف ربط از قبیل: که، تا، مگر، چون، پس، زیرا، بنابراین، اما، لیکن، خواه، با آن‌که و... به وجود می‌آید. بدیهی است با توجّه به فضای محدود ابیات شعر در مقایسه با نثر، برخی از این حروف در ابیات، در تقدیر قرار گرفته و حذف شده باشند. اما نقش و حضور آنها در جمله روشن است.

این نوع از انسجام متن نیز انواعی دارد:

۱) اضافه‌ای

در این نوع انسجام، گوینده ضمن ایراد مقصود اصلی خود، مطلبی را برای درک بهترِ شنونده، اضافه می‌کند. اضافه‌کردن این توضیحات، در سه نوع (توضیحی، تمثیلی و مقایسه‌ای) انجام می‌شود (لطفی‌پورساعدی، ۱۳۷۱: ۱۱٤):

الف- توضیحی

نخست جمله‌ای ذکر می‌شود و در ادامه، برای رفع ابهام از آن، گوینده، توضیحی را اضافه می‌کند. در بیت نخست این غزل این ارتباط با ذکر حرف ربط که لازمهٔ این گونه جمله‌هاست دیده می‌شود.

از باغ می‌برند چراغانی‌ات کنند تا کاج جشن‌های زمستانی‌ات کند

(نظری،۱۳۸۸:۸۳)

ب- تمثیلی

یکی از شیوه‌های رایج در روشن‌ترکردن مقصود نزد شاعران و نویسندگان به کاربردن تمثیل است. این شیوه علاوه بر این که ابهام متن را برطرف می‌کند به حلاوت و بلاغت متن نیز می‌افزاید:

ج- مقایسه‌ای

مقایسه دو چیز، مبیّن ظرفیت‌های دو طرف و غالباً مویّد ارجحیت یکی بر دیگری است. بنابراین شاعران و نویسندگان برای تفهیم دو سوی مقایسه، عموماً خود را به یک طرف متمایل نشان می‌دهند.

۲) ارتباط تشبیهی

یافتن ادعای همانندی میان واژگان یک بیت، موضوعی است که در شعر فارسی بسیار پربسآمد است. این نوع ارتباط، مویّد همبستگی عمیق متن و متضمن ایجاد صور خیال است. در بیت نخست این غزل این ارتباط وجود دارد:

از باغ می‌برند چراغانی‌ات کنند تا کاج جشن‌های زمستانی‌ات کند
(همانجا)

۳) ارتباط خلاف انتظار

آوردن جواب یا کلامی خلاف انتظار به جد یا به طنز در متون نظم و نثر فارسی دیده می‌شود. شفیعی‌کدکنی در کتاب «رستاخیز کلمات» ضمن ترجمهٔ نقد و نظریات فرمالیست‌های روسی، نظریه «آشنایی‌زدایی» را شرح می‌دهد. این نظریه به کاربرد جملاتی می‌پردازد که معمولاً خلاف انتظار نقل می‌شوند؛ اما تأثیرگذاری و ماندگاری بیشتر دارند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۲۵). همچون بیت سوم، چهارم و ششم این غزل:

یوسف به این رهاشدن از چاه دل مبند [زیرا] این بار می‌برند که زندانی‌ات کنند
ای گل! گمان مبر به شب جشن می‌روی [زیرا] شاید به خاک مرده‌ای ارزانی‌ات کنند
آب طلب نکرده همیشه مراد نیست [زیرا] شاید بهانه‌ای است که قربانی‌ات کنند
(همانجا)

٤) سببی

در ارتباط معنایی بین جملات متن رابطه علّت ومعلولی، مقدّمه و نتیجه یا شـــرطی برقرار اسـت. ارتباط سـببی شامل روابط علّت، نتیجه، هدف و شرط است (معین‌الدینی، ۱۳۸۲:۳۲۰)

الف- علّت

گـاهی، برخی از جمله‌ها، دلیل وقوع اتفاق یا حالتی اســـت که در جملهٔ بعد روی می‌دهد یا آن که جملهٔ دوم معلول فضـای جملهٔ نخسـت اسـت. در بیت اول این غزل حرف ربط «تا» مویّد این گونه ارتباط اســـت. این بیت، این‌گونه تأویل می‌پذیرد: برای این که «کاج جشن‌های زمستانی کنند» تو را «از باغ می‌برند»:

از بـاغ مـی‌بـرنـد چـراغـانـی‌ات کننـد تـا کـاج جشـــن‌های زمســـتانی‌ات کند

(نظری،۱۳۸۸:۸۳)

ب- نتیجه

در جملـه‌هـای زبـان فارســـی گاهی برخی از جمله‌ها نتیجهٔ اتفاقات و رویدادهای دیگری هستند.

ج- هدف

جملـه یـا جملـه‌هـایی در متن هـدف و انگیزه انجام یک اتفاق در جمله‌های قبلی هستند. بیت دوم غزل نمونه مناسبی برای این نوع ارتباط است:

پوشـــانـده‌انـد صـــبح تو را ابرهـای تـار تنهـا بـدین بهـانـه کـه بـارانی‌ات کننـد

(همانجا)

د- شرط

وقوع یـا عـدم‌وقوع امری در متن، به وقوع یا عدم‌وقوع امری در جملات دیگر متن بستگی دارد.

۵) زمانی

این ارتبـاط، وقتی بـه وجود می‌آیـد کـه نوعی توالی زمانی میان ارکان جمله برقرار باشـد. قبلاً توضـیح داده شـد که برخی از عناصـر انسـجام متن در نثر و برخی در نظم حضـور پررنگ‌تری دارد. این نوع ارتباط با توجّه به آنچه در تعریف آن در خصـوص توالی زمانی رویدادها گفته شـده، بیشـتر به نثر مرتبط اسـت و نظر به محدودیت فضای یک بیت در شـعر و گسـسـت‌هایی معمولی که در ابیات شعر به ویژه قالب غزل وجود دارد، حضور کمتری دارد. این ارتباط را در بیت ششم (آخر) شعر می‌توان دید:

یوسـف به این رها شـدن از چاه دل مبند این بـار می‌برنـد کـه زنـدانی‌ات کننـد

(همانجا)

جدول ٤- ارتباط منطقی (معنایی) ابیات شعر

Table 4- The logical connection (semantic) of the verses of the poem

بیت		عناصر ارتباط معنایی
از بـاغ مـی‌بـرنـد چـراغـانی‌ات کننـد	تا کاج جشـن‌های زمسـتانی‌ات کند	سببی- علت/ تشبیهی
پوشانده‌انـد صبح تـو را، ابـرهای تـار	تنـها بـدین بهانه که بارانی‌ات کنند	سببی - هدف
یوسف! به این رهـاشدن از چاه دل‌مبند	ایـن بار می‌برند که زندانی‌ات کند	خلاف انتظار/ زمانی
ای گل! گمـان مبر به شب جشن می‌روی	شـاید به خاک مرده‌ای ارزانی‌ات کنند	خلاف انتظار
یک نقطه بیش فرق رجیم و رحیم نیست	از نقطه‌ای بترس که شـیطانی‌ات کنند	توضیحی - اضافه‌ای
آب طلب نکرده همیـشه مـراد نیـست	شـاید بهانه‌ای اسـت که قربانی‌ات کنند	توضـیحی - اضافه‌ای/ خلاف انتظار

۳-۳- بررسی روابط یکسانی و شباهت میان واژگان متن

در این مرحله باید زنجیره‌هایی را که در مرحله قبل بررسـی شـدند و نوع انسـجامشـان مشـخص شـده اسـت از نظر یکسانی و شباهت، تحلیل کرد. پیشتر ارتباط میان واژگان

یک زنجیره شـرح داده شـد و نوع انسجام هر کدام مشخص گردید. با این کار مشخص می‌شود که در هر کدام از این زنجیره‌ها ارتباط یکسانی برقرار است یا شباهت.

جدول ۵- روابط یکسانی و شباهت میان واژگان متن

Table 5- Identical relations and similarity between the words of the text

بیت	جمله	ش	ی/ش	ی/ش	ش	ی/ش	ی/ش	ی/ش	ش	ش
۱	۱	باغ	می‌برند			تو				
۱	۲				چراغانی		کنند			
۱	۳	کاج			جشن‌های زمستانی	تو	کنند			
۲	٤	ابرهای تار	پوشانده‌اند			صبح تو				
۲	٥				بارانی	تو	کنند			
۳	٦					یوسف				
۳	۷					دل مبند		رها شدن	چاه	
۳	۸		می‌برند							
۳	۹				زندانی	تو	کنند			
٤	۱۰	گل				گل				
٤	۱۱					گمان مبر				
٤	۱۲					می‌روی		شب جشن		
٥	۱۳	خاک مرده‌ای			ارزانی	تو	کنند			
٥	۱٤								رجیم/ رحیم	یک نقطه بیش	نیست

۵	۱۵			بترس				نقطه‌ای	
٦	۱٦				شیطانی	کنند			
٦	۱۷						آب طلب نکرده	مراد	نیست
٦	۱۸							بهانه	است
٦	۱۹			تو	قربانی	کنند			

باید گفت منظور از یکسانی واژگان یک زنجیره، قرارگرفتن آنها در دایرهٔ شمول انسجام دستوری و منظور از شباهت واژگان، قرارگرفتن آنها در دایرهٔ شمول انسجام لغوی است. به عنوان مثال در زنجیرهٔدوم، «می‌برند» از آن نظر که نهاد محذوف دارد، مشمول انسجام دستوری «حذف» قرار می‌گیرد. پس در زنجیره یکسانی واقع می‌شود و تکرار این فعل در همین زنجیره، در دایرهٔ شمول انسجام لغوی از نوع «تکرار عین واژه» قرار می‌گیرد. بنابراین در زنجیره شباهت واقع می‌شود. ادعای یکسانی میان واژگان یک زنجیره، تنها به متن مورد مطالعه مربوط می‌شود و این واژگان ممکن است در خارج از متن یکسان شمرده نشوند.

۳-٤- بررسی درجهٔ انسجام متن

پیش از این، غزل فاضل نظری از جنبهٔ عمودی و افقی به صورت مجزّا مورد ارزیابی انسجامی قرار گرفت. اکنون شعر او را از این نظر که واژگان آن تا چه میزان و چه درصدی در زنجیرهٔ انسجامی قرار می‌گیرند، بررسی می‌شود. برای انجام این کار نخست تعداد واژگانی را که در کل متن قرار گرفته، صرف نظر از حروف ربط، اضافه و ... بر می‌شماریم. سپس درصد ارتباط واژگان با یکدیگر را محاسبه می‌کنیم.

پیش از انجام این کار، تعریف دو اصطلاح ضروری به نظر می‌رسد. نخست نمونه‌های مرکزی (Tokens Central): مجموعه‌ای از نمونه‌های مرتبط که در جدول

۱ نمایش داده شـد. این نمونه‌ها با دیگر واژگان متن دارای ارتباط و پیوستگی هستند؛ و دیگر نمونـه‌هـای غیرمرکزی (Non-Central Tokens): این نمونـه‌ها با دیگر واژگان متن ارتباط نداشته و در تعامل زنجیره‌ای جایگاهی ندارند.

جدول ٦- محور عمودی و افقی (انسجام دستوری و لغوی)

Table 6- vertical and horizontal axis (grammatical and lexical coherence)

نمونه‌های بررسی شده	نمونه‌های مرکزی	نمونه‌های غیرمرکزی	میزان انسجام
٤٧ نمونه	٤٧	-	١٠٠٪

طبق نظریه هالیدی، هرچه نسـبت نمونه‌های مرکزی به نمونه‌های غیرمرکزی بیشـتر باشـد -دسـت‌کم ۵۰ درصـد از کلّ نمونه را در بر بگیرد- آن متن می‌تواند از انسـجام بیشتری برخوردارد باشد (Hasan:1985:94).

بر اسـاس بررسـی‌های به عمل آمده در شـعر فاضـل نظری، سه نتیجهٔ مهم حاصل می‌شـود که هر سـه نشـانهٔ انسـجام و پیوستگی بالای شعر است. نخست آن که در متن شـعر هیچ نمونـهٔ غیرمرکزی وجود نـدارد و تمام نمونه‌ها در زنجیره‌های معناداری، با دیگر واژگان متن در ارتباط هسـتند. دیگر این که واژگان متن هم در محور عمودی و هم در محور افقی پیوند زنجیره‌واری با هم دارند و سـوم این که در تمام ابیات شـعر، انسـجام منطقی (معنایی) دیده می‌شـود. بنابراین درجهٔ انسـجام متن منظور، از نظر دستوری، لغوی و منطقی ۱۰۰٪ نشان داده می‌شود.

اثبات ادعای حضـور عناصـر انسـجام متن در غزل فاضـل نظری نیازمند بررسـی نمونه‌های دیگری نیز هسـت. به همین منظور دو غزل دیگر که یکی در فضـای آیینی و دیگری در فضـایی عاشـقانه، اما عشـقی همراه با گله‌های ویژه خود شاعر، سروده شده

است، انتخاب شده تا مصادیق این نظریه در آن جستجو شود. اما نظر به محدودیت حجم مقاله، در این دو غزل صرفاً نتایج تحلیل گزارش داده می‌شود.

ای بی وفای سنگدل قدر ناشناس — از من همین که دست‌کشیدی تو را سپاس
با من که آسمان تو بودم روا نبود — چون ابر هر دقیقه درآیی به یک لباس
آیینه‌ای به دست تو دادم که بنگری — خود را در این جهان پر از حیرت و هراس
پنداشتی مجسمه سنگ و یخ یکی است — کو آفتاب تا بشوی فارغ از قیاس
دنیا دو روز بیش نبود و عجب گذشت — روزی به امرکردن و روزی به التماس
مگذار ما هم ای دل بی‌زار و بی‌قرار — چون خلق بی‌ملاحظه باشیم و بی‌حواس

(نظری،۱۳۹۵:۷۳)

جدول ۷- انسجام دستوری، لغوی و منطقی میان ابیات

Table 7- Grammatical, lexical and logical coherence between verses

انسجام دستوری	زنجیره انسجام عمودی: ۹ مورد زنجیره انسجام افقی: ۷ مورد
انسجام لغوی	زنجیره انسجام عمودی: ۹ مورد زنجیره انسجام افقی: ۸ مورد
انسجام منطقی	اضافه‌ای: ۲ بیت ارتباط خلاف انتظار: ۵ بیت سببی: ۱ بیت زمانی: ۱ بیت

هنـــوز گریـــه بر این جویبـار کافی نیست ببـــار ابـــر بـــهاری، ببـــار... کـــافی نیست
چنـــان کـــه یـخزده تقویم‌ها اگر هر روز هـــزار بـــار بیـــاید بـــهار، کـافی نیست
به جـــرم عـــشق تو باشد که آتشم بزنند بـــرای کـــشتن حلاج، دار کـــافـــی نیست
گـــل سپیـــد، بـــه دشـت سپید می‌روید سپـــیدبـــختی ایـــن روزگار کـــافی نیست
خـــودت بـــخواه کـه این انتظار سر برسد دعـــای ایـــن همه چشم انتظار کافی نیست

(نظری ،۱۳۸۸ب،۷۹)

جدول ۸- انسجام عمودی میان ابیات

Table 8- Vertical coherence between verses

انسجام دستوری	زنجیره انسجام عمودی: ۸ مورد زنجیره انسجام افقی: ۱۲ مورد
انسجام لغوی	زنجیره انسجام عمودی: ۸ مورد زنجیره انسجام افقی: ۱۰ مورد
انسجام منطقی	اضافه‌ای: ۲ بیت ارتباط خلاف انتظار: ۲ بیت سببی: ۲ بیت زمانی: ۳ بیت

٤- نتیجه‌گیری

در این مقاله با بررسـی یکی از غزلیات فاضل نظری بر اساس این نظریه، مشخص شد، معیارهایی که برای منسـجم‌بودن یک متن، طبق نظریه انسجام لازم است، در شعر فاضل نظری وجود دارد. این معیارها عبارت‌اند از:

۱) هم‌بسـتگی و پیوند عمودی و افقی تمام واژگان غزل، به طوری که هیچ واژه‌ای را در متن نمی‌توان یافت که با دیگر واژگان متن گره نخورده باشـد. در غزل نخست، از منظر ارتباط عمودی ۸ زنجیره معنایی وجود دارد. در زنجیره نخست، ٦ واژه، در زنجیره

دوم ۵ واژه، در زنجیره سوم ۸ واژه، در زنجیره چهارم ٦ واژه، در زنجیره پنجم ۷ واژه، در زنجیره ششم ۷ واژه، در زنجیره هفتم ۸ واژه و در زنجیره هشتم ۷ واژه، از لحاظ عمودی دست‌کم در یکی از حالت‌های دستوری و لغوی با هم ارتباط دارند. در محور ارتباط افقی میان واژگان نیز در هر پنج بیت رویکرد ارتباط وجود دارد. بدین صورت که انسجام دستوری ارجاع ۲ بار، و حذف ۹ بار دیده می‌شود. علاوه بر این انسجام لغوی تکرار عین واژه ۲ بار، شمول معنایی ۲ بار، تکرار مترادف ٤ بار، ارجاع برون‌متنی ۱ بار، و همآیش ٦ بار دیده می‌شود؛

۲) انسجام منطقی در تمام ابیات شعر، که مویّد پیوند و ارتباط معنایی متن است برقرار است؛ به طوری که انسجام اضافه‌ای از نوع توضیحی ۱ بار، از نوع تشبیهی ۱ بار، انسجام خلاف انتظار ۳ بار، انسجام سببی از نوع علّت ۱ بار و از نوع هدف ۱ بار آمده است. انسجام زمانی نیز در ۱ بیت دیده می‌شود؛

۳) بررسی غزل‌های دوم و سوم نیز نشان می‌دهد که پیوند عمودی و افقی، در انسجام دستوری و لغوی، همانند غزل نخست بسآمد بالایی دارد؛ با این تفاوت که در غزل دوم که نوعی روایتگونگی در آن دیده می‌شود پیوند عمودی محکم‌تر است و در مقابل، در غزل سوم که در فضایی آیینی سروده شده، ضمن انسجام عمودی میان واژگان، محور افقی از نظر دستوری و لغوی انسجام بیشتری دارد. علاوه بر این از منظر انسجام منطقی، غزل دوم از نظر انسجام «خلاف عادت» همانند غرل نخست، برجستگی بیشتری دارد؛ اما غزل سوم به لحاظ سببی و زمانی در مقایسه با دو غزل دیگر برجسته‌تر است؛

٤) می‌توان یکی از دلایل توجّه به آثار شاعر مورد نظر را منسجم‌بودن متن از دیدگاه نظریهٔ هالیدی و حسن دانست.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اخلاقی، اکبر (۱۳۷۷)، *تحلیل ساختاری منطق الطیر*، اصفهان: نشر فرد.

۲. روزبه، محمّدرضا (۱۳۸٦)، *ادبیات معاصر ایران (شعر)*، تهران: نشر روزگار.

۳. ــــــــــــــ *(۱۳۸۹)*، *چشم‌انداز شعر معاصر*، تهران : نشر ثالث.

٤. ــــــــــــــ (۱۳۷۹)، *سیر تحول غزل فارسی (از مشروطیت تا انقلاب اسلامی)*، تهران: روزنه.

۵. زرقانی، مهدی (۱۳۸٤)، چشم‌انداز شعر معاصر، چاپ دوم، تهران: ثالث.

٦. سجودی، فرزان (۱۳۹۰)، *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*، چاپ دوم، تهران: علم

۷. شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، *سیر غزل در شعر فارسی*، تهران: فردوس.

۸. صفوی، کورش (۱۳۸۳)، درآمدی بر معناشناسی، چ۲، تهران: سوره مهر

۹. گرین، کیت و جیل لبیهان (۱۳۸۳)، درس‌نامهٔ نظریه و نقد ادبی، ترجمهٔ گروه مترجمان. چ۱. تهران : روزگار.

۱۰. لطفی‌پورساعدی، کاظم (۱۳۷۱)، *درآمدی بر اصول و روش ترجمه*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی

۱۱. نظری، فاضل (۱۳۸۸الف)، *گریه‌های امپراتور*، چاپ هشتم، تهران: سوره مهر.

۱۲. ــــــــــــــ (۱۳۸۸ب)، *اقلیت*، چاپ چهارم، تهران: سوره مهر.

۱۳. ــــــــــــــ (۱۳۹۵)، *کتاب*، چاپ نهم، تهران: سوره مهر.

ب) مقالات

۱. ایشانی، طاهره (۱۳۹۳)، «تحلیل مقایسه‌ای عوامل انسجام در دو غزل حافظ و سعدی و تأثیر آن بر انسجام متن»، *فصلنامه زبان‌پژوهی*، شماره ۱۰، صص ۱۰ـ۳۵.

۲. براتی، محمود و مریم نافلی (۱۳۸۸)، «حماسه در بزم غزل، بحثی پیرامون غزل- حماسه در ادب انقلاب و دفاع مقدّس»، *نشریه ادبیات پایداری*، سال اول، شماره اول، صص ۲۷ـ۵۰.

۳. پورنامداریان، تقی و طاهره ایشانی (۱۳۸۹)، «تحلیل انسجام و پیوستگی در غزلی از حافظ با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا»، *نشریه زبان و ادبیات فارسی*، شماره ٦٧، صص ٧ـ٤٣.

٤. تاکی، گیتی (۱۳۷۸)، «پیوستگی و همبستگی متن در زبان فارسی»، *مجله علوم انسانی*، دوره ١٤، شماره ١ و ٢، صص ٨ ـ ٢٨.

۵. حدادعادل، غلامعلی (۱۳۸۹)، «به همین سادگی که می‌بینی (سیری در شعر فاضل نظری)»، *نامه فرهنگستان*، دوره ۱۱، شماره ۲، صص ۲۳ـ ٣٦.

٦. علی‌پور، محمّدکاظم (۱۳۸۵)، «غزل معاصر و زمینه‌های شکل‌گیری آن» ، *نشریه شعر*، شماره ٤٦، صص ٦١ ـ ٦٦.

۷. محمدی، علی و علی‌اصغر بشیری (۱۳۹۱)، «غزل نو و پیش‌زمینه‌های آن»، *پژوهشنامه ادب غنایی*، دوره ۱۰، شماره ۱۸، صص ۱۲۱ـ ١٤٤.

۸. معین‌الدینی، فاطمه (۱۳۸۲)، «شگردهای ایجاد انسجام متن در کلیله ودمنه»، *مجله فرهنگ*، دوره ١٦، شماره ٤٦ و ٤٧ ، صص ۳۰۳ ـ ٣٢٦.

۹. یزدان‌پناه، پیمان (۱۳۷۸)، «جریان‌شـــناســـی غزل دهه هفتاد»، *نشـــریه قال و مقال*، دوره۱۲، شماره ۲، صص ۱۴۲ ـ ۱۵۲.

۱۰. یوسف‌نیا، سعید (۱۳۸۸)، «تندبادآسمانی شعر: یادداشتی بر سه مجموعه شعر فاضل نظری»، *نشریه شعر*، دوره ۸، شماره ۶۸، صص ۶۸ ـ ۷۰.

د) لاتین

1. Richards, J. John P. 1992. *Dictionary of Language Teaching & Apllied Linguistics.* GB: Longman.
2. Bloor, T. Meriel, B. 2004. *The Functional Analysis of English.* London: Arnold.
3. Halliday, M, A. 2002. *Linguistic Studies of Text and Discourse.* London: Continuum.
4. _____1985. An introduction to Functiuonal Grammer. London: Edward Arnold
5. _____ & R.Hasan (1976). Cohesion in English. London: Longman.

Reference List in English

Books

Akhlaghi, A. (1998). *Structural Analysis of the Logic of the Bird*, Isfahan: Fard Publishing. [in Persian]

Bloor, T., & Meriel, B. (2004). *The Functional Analysis of English.* London: Arnold.

Halliday, M, A. (1985). *An introduction to Functiuonal Grammer*. London: Edward Arnold.

Halliday, M, A. (2002). *Linguistic Studies of Text and Discourse.* London: Continuum.

Halliday, M., &Hasan, R. (1976). *Cohesion in English*. London: Longman.

Lotfieh Poursaedi, K. (2009). *The Emperor's Cry*, 8th edition, Tehran: Surah Mehr. [in Persian]

Lotfieh Poursaedi, K. (1992). *An Introduction to the Principles and Methods of Translation*, Tehran: University Publishing Center. [in Persian]

Richards, J., & John P. (1992). *Dictionary of Language Teaching & Apllied Linguistics.* GB: Longman.

Roozbeh, M. R. (2001). *The evolution of Persian lyric poetry (from constitutionalism to the Islamic Revolution)*, Tehran: Rozaneh. [in Persian].

Roozbeh, M. R. (2007). *Contemporary Iranian Literature (Poetry)*, Tehran: Roozgar Publishing. [in Persian]

Roozbeh, M. R. (2010). *The Perspective of Contemporary Poetry*, Tehran: Third Edition. [in Persian]

Shamisa, S. (1995). *The journey of lyric poetry in Persian poetry*, Tehran: Ferdows. [in Persian]

Sujudi, F. (2011). *Semiotics: Theory and Practice*, Second Edition, Tehran: Science. [in Persian]

Zarkhani, M. (2004), *Perspectives of Contemporary Poetry*, 2 nd edition, Tehran: Thalat. [in Persian]

Journals

Alipour, M. K. (2006). Contemporary lyric and the fields of its formation, *Poetry Magazine*, 46, 61-66. [in Persian]

Barati, M., & Nafeli, M. (2009). Epic in the Feast of Ghazzal (A Discussion on Epic-Ghazzals in Revolution and Holy Defense Literature), *Journal of Resistance Literature*, 1(1), 27-50. doi: 10.22103/jrl.2012.262 [in Persian]

Haddad Adel, G. A. (2010). As easily as you see (a look at the poetry of Fazel Nazari), *Name-ye Farhangestan*, 2, 23-36. [in Persian]

Ishani, Tahereh (2013). Comparative analysis of cohesion factors in two sonnets of Hafez and Saadi and its effect on the cohesion of the text, *Linguistics Quarterly*, 10, 35-10. [in Persian]

Moeenoddini, F. (2003). Techniques for creating text coherence in Kelileh and Demneh, *Farhang Magazine*, 46-47, 303-326. [in Persian]

Mohammadi, A., & Bashiri, A. A. (2012). New Ghazal and its backgrounds, *Journal of Lyrical Literature*, 10(18), 121-144. doi: 10.22111/jllr.2012.970 [in Persian]

Pournamdarian, T., & Ishani, T. (2009). Analysis of cohesion and continuity in a sonnet by Hafez with a role-oriented linguistics approach, *Persian Language and Literature Journal*, 67, 7-43. [in Persian]

Taki, G. (1999). Text coherence and correlation in Persian language, *Journal of Humanities*, 14(1-2), 8-28. [in Persian]

Yazdanpanah, P. (1999). Flowology of Ghazal of the Seventies, *Qal va Maqal*, 2, 142-152. [in Persian]

Yousef Nia, S. (2009). Heavenly Storm of Poetry: A Note on Three Collections of Fazel Nazari Poetry, *Poetry Magazine*, 8(68), 68-70. [in Persian]

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی
سال بیست و سوم، زمستان ۱۴۰۱، شمارهٔ ۵۵
صفحات ۱۹۱-۱۶۳
DOI: 10.29252/KAVOSH.2022.18039.3198
DOR: 20.1001.1.2645453.1401.23.55.6.7

معرّفی تحفةالغیب محمودبن حسین مشهدی؛ رساله‌ای در تصوّف از اوایل قرن دهم *
(مقالهٔ ترویجی)

دکتر عبدالرّسول فروتن[۱]
استادیار پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی «سمت»
دکتر مرضیه مسیحی‌پور
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه خوارزمی

چکیده

دربار عثمانی در زمان سلطان محمّد فاتح و فرزندش، سلطان بایزید دوم، از مراکز حامی زبان و ادب فارسی بود؛ به گونه‌ای که برخی ایرانیان با شنیدن اخبار امنیت و حمایت پادشاهان آن دیار، راه مهاجرت اختیار کردند. یکی از این افراد، صوفیی با نام محمودبن حسین موسوی مشهدی بود که بر اثر فتنه‌ها و ظلم‌های حادث‌شده در خراسانِ اواخر قرن نهم، ناگزیر به سوی دربار عثمانی روانه شد. او در قیصریه، با شیخ سیدعبیدالله تستری شیرازی ملاقات و دو سال و نیم در خانقاه او اقامت کرد. پس از آن، بدان نیت که به دربار سلطان بایزید دوم راه یابد و بنا به توصیهٔ سیدعبیدالله، رساله‌ای در تصوّف با نام «*تحفةالغیب*» نوشت. این رساله، یک مقدّمه و چهار باب دارد و در آن، ابیات فارسی و عربی درخور توجّهی از شاعران مشهور و ناشناخته آمده است.

در این مقاله، به شناسایی محمودبن حسین مشهدی و شیخ او، سیدعبیدالله، می‌پردازیم. پس از آن، ضمن تعیین حدود زمانی تألیف *تحفةالغیب*، تنها نسخهٔ خطی شناخته‌شدهٔ آن (محفوظ در کتابخانهٔ ایاصوفیا،

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۲۳ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۳/۳۱
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: forootan@samt.ac.ir

استانبول) را معرّفی می‌کنیم. در بخش معرّفی رسم‌الخط اثر با یکی از ویژگی‌های درخور توجّه آن، یعنی نقطه‌گذاری، آشنا می‌شویم. ضمناً موضوع این رساله و مشرب فکری نویسندهٔ آن را از نظر می‌گذرانیم و در نهایت به سبک زبانی و وجه ادبی *تحفة‌الغیب* اشاره می‌کنیم.

واژه‌های کلیدی: *تحفة‌الغیب*، محمودبن حسین مشهدی، عبیدالله تستری شیرازی، بایزید دوم، دربار عثمانی.

۱- مقدّمه

تمام آثار و نسخ خطّی برجای‌مانده به زبان فارسی در جای خود ارزشمند و درخور توجّه هستند. هر اثر علاوه‌بر این‌که با توجّه به موضوع خود (فلسفه، اخلاق، سیاست، تصوّف و...) برای تدوین تاریخ آن حوزه و شناخت اندیشه‌های مختلف اهمیت دارد، از نظر زبانی و ادبی نیز ارزشمند است. برای تکمیل اطلاعات درخصوص تاریخ ادبیات فارسی لازم است آثار ناشناخته‌ای که هر یک در گوشه‌ای از کتابخانه‌های عمومی یا شخصی و... محفوظند، شناسایی و معرّفی شوند. در این مقاله برآنیم به معرّفی یکی از این آثار بپردازیم که در قلمرو عثمانی به‌دست یکی از ایرانیان مهاجر نوشته شده است.

از اوایل دورهٔ سلجوقیان و نیز در عصر حملات مغول و فرمانروایی ایلخانان، به دلیل رخدادهای گوناگون، آسیای صغیر یکی از مراکز رواج زبان و ادبیات فارسی بود. در قرون هفتم و هشتم، این سرزمین یکی از مراکز بسیار مهم ادبیات فارسی و محل اجتماع شاعران و نویسندگان فارسی‌زبان و بویژه عرفا محسوب می‌شد. پس از آن نیز در دورهٔ پادشاهان عثمانی (از ٦۹۹ هـق)، فارسی یکی از دو زبان عمده و اساسی دربار بود (صفا، ۱۳۷۲: ۱۳۹/٤). پس از فتح قسطنطنیه به‌دست سلطان محمّد دوم مشهور به «فاتح» به سال ۸۵۷ هـق، عثمانی‌ها در این شهر، درباری باشکوه به وجود آوردند که بر پایهٔ آداب و رسوم دربار ساسانی مبتنی بود. بسیاری از رسوم کهن ایرانی در این دربار برپا می‌شد (ریاحی، ۱۳٦۹: ۱٤۳-۱٤٤). سلطان محمّد دوم در قوانین عثمانی تجدید

نظر کرد و به دانش‌پروری و عدالت مشهور شد. در عصر او، شعرای پرشماری به دربار راه یافتند و به سرودن اشعار فارسی و ترکی پرداختند (خسروشاهی، ۱۳۵٤: ٦۲).

عنایت بسیار پادشاهان عثمانی به ادب فارسی در این دوران و آشفتگی وضعیت ایران باعث شد تعداد زیادی از شاعران و نویسندگان ایرانی به دیار عثمانی مهاجرت کنند؛ هرچند اکثر آنان شاعران متوسطی بودند. هرکه از ایران به آن سرزمین می‌رسید، از او توقّع شاعری داشتند. کسانی شعر می‌گفتند که قدرتی در این فن نداشتند و اگر در ایران می‌ماندند نمی‌توانستند ادعای شاعری کنند. ایرانی‌بودن و شاعربودن برای دربار عثمانی چنان مفهوم واحدی گرفته بود که حتّی شاعرانی از همان دیار، خود را به ایران نسبت می‌دادند (ریاحی، ۱۳٦۹: ۱٤۹).

برای حمایت سلاطین عثمانی و پیش از آنان، سلجوقیان روم از شاعران و نویسندگان فارسی‌زبان، می‌توان چند دلیل مطرح کرد؛ از جمله وجود روابط سیاسی میان ایران و آسیای صغیر و مکاتباتی که میان آنان مبادله می‌شد. برای مثال، میان تیمور یا احمد جلایر یا قرایوسف و بایزید عثمانی مکاتباتی انجام می‌شد. بنابراین، لازم بود منشیان زبردستی در دربار عثمانی تربیت شوند. دلیل دیگر، کسب افتخار و شهرت در ازای تشویق شاعران و نویسندگان و کارکرد تبلیغاتی آنان بود (ر.ک.: خسروشاهی، ۱۳٥٤: ۷٤–۷۷).

بایزید دوم و جم، فرزندان سلطان محمّد فاتح نیز مثل خود او اهل علم و ادب و شعردوست و شاعرنواز به بارآمده بودند. بایزید مروّج شعر و ادب بود و به فارسی شعر می‌گفت (ریاحی، ۱۳٦۹: ۱٦۱). بایزید دوم که در سال ۸٦٦ هـق جانشین پدر شد، «از بهترین پادشاهان عثمانی و مردی نیک‌نفس و درویش‌نهاد بود. از جنگ و خونریزی پرهیز داشت و عمر را به کتاب خواندن و معاشرت با اهل علم و ادب می‌گذرانید. همین نرم‌خویی او سبب شد که پسرش سلیم توانست او را در ۹۱۸ برکنار نماید» (همان: ۱٦۳). به سبب عنایات خاصّی که نورالدّین عبدالرحمن جامی، بی‌آن‌که به

قسطنطنیه برود، از همین بایزید می‌دید، دفتر سوم از مثنوی *سلسلة‌الذهب* را به نام او کرد (صفا، ۱۳۷۲: ۱٤۱/٤).

در همین دوران بود که یکی از ایرانیان با نام محمودبن حسین موسوی از اهالی مشهد به سرزمین عثمانی رفت و در آن دیار رساله‌ای در تصوّف با نام *تحفة‌الغیب* نوشت. در این مقاله، این نویسنده و جوانب گوناگون اثرش را معرّفی خواهیم کرد.

پیشینهٔ پژوهش

جز اطلاعات مختصر و توصیف ظاهری نسخه که حسینی (۱۳۹۰: ۸۱) در *فهرست دست‌نویس‌های فارسی کتابخانهٔ ایاصوفیا (استانبول)* آورده، تا کنون در هیچ پژوهشی به این اثر و مؤلفش پرداخته نشده است. در کتاب یادشده *تحفة‌الغیب* نوشتهٔ محمودبن حسین، از عرفای اواخر سدهٔ هشتم و یا پس از آن معرّفی شده و نام چهار باب آن آمده است. در ادامه، پس از ذکر چند سطر از آغاز و انجام نسخه، مختصری دربارهٔ مشخصات ظاهری نسخه دیده می‌شود.

به‌طورکلی، به آثار ادبی و عرفانی مربوط به قرن نهم به بعد که در آسیای صغیر و دربار عثمانی نوشته شده‌اند، کمتر اهمیت داده شده است –هرچند آثار درخور توجّهی در میان آنان وجود دارد. از معاصران مؤلف *تحفة‌الغیب* می‌توان به ابن‌کمال‌پاشا (متوفّی ۹٤۰ هـق) اشاره کرد که قاضی عسکرِ آناتولی در عهد سلطان سلیم اول بود. از او آثار متعددی از جمله *نگارستان* (تقلید از *گلستان* سعدی) برجای مانده است (صفا، ۱۳۷۲: ۱٦۱۸/۵). همچنین، نعمت‌الله‌بن محمود نخجوانی معروف به بابانعمت‌الله، همانند محمودبن حسین مشهدی، از صوفیان اواخر قرن نهم است که در اواخر عمر به خاک عثمانی رفت و به سال ۹۰۲ هـق در آق‌شهر درگذشت. تألیفات متعددی، از جمله *شرح گلشن راز*، از او باقی است (ریاحی، ۱۳٦۹: ۱٦۷–۱٦۸). اثر دیگری از این دورهٔ زمانی را که اتفاقاً نویسنده‌اش از نظر مکتب فکری به محمودبن حسین مشهدی نزدیک است،

در ادامه، اشـاره‌وار معرّفی خواهیم کرد: *شـرح غزل ملّا جلال‌الدّین از* یوسـف‌بن حاج حمزهٔ ملاطی (شـرح غزلی منسـوب به مولانا به زبان عربی که با این مصـراع شـروع می‌شود: دوش وقت صبحدم در چرخ پایان/ پالان یافتم).

برای اطلـاع بیشـتر دربـارهٔ متون این دوره، علـاوه‌بر کتـب معتبر تـاریخ ادبیات و فهرسـت‌های نسـخ خطّی، می‌توان به کتاب *زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی* نوشتهٔ محمّدامین ریاحی (۱۳۶۹) رجوع کرد.

محمودبن حسین موسوی مشهدی؛ درویشی کوچ‌کرده از وطن

با وجود جستجو در کتب تراجم و آثار مشتمل بر اعلام آسیای صغیر مانند *شقایق‌النعمانیة فی علمـاء الـدولـة العثمانیة*، ذیل آن (*عقدالمنظوم فی ذکر افاضـل‌الروم*) و *قاموس‌الاعلام* نتوانستیم به اطلاعی از زندگی و عقاید و آثار این صوفی دست یابیم. تنها اطلاعات ما از او از طریق تحفةالغیب حاصـل می‌شـود. او در این کتاب خود را «محمودبن حسـین المشـهدی الموسـوی» معرّفی می‌کند و می‌گوید مدّت‌ها بود در ایران شهرت جهانداری و قدرت سـلطان بایزید و اخبار رفاه و آرامش مردم سـرزمینش را می‌شنید و مشتاق بود به دربارش راه یابد (۳ر–٤پ) تا این‌که:

«روزبـه‌روز در بلاد عجم فنون مِحَن و فِتَن و صـنوفِ الوف اَلَم و ظُلَم علی‌العموم هجوم یافته، بیدادیِ ظالمان و نامرادیِ مظلومان از حدّ و عدّ تجاوز نمود و از تواتر انواع جور و تعدّی که بر وضیع و شریف درجهٔ کمال داشت، اشتعال نوایر آن مشاعلِ مشاغل و مضارّ به آسمان رسید... صورت اقامت را بر نیّتِ تحویل تبدیل داده، بر سبیل تعجیل، احمـال و انتقال بر مراکب و اجمال اسـتوار سـاخت و طبل اَلرّحیل کوفته به انتقال و ارتحال اشـتغال نمود... علی القصّة و الغصّة، بعد از آلام اسقام و اعراض امراض، به مدّت دو سال و نیم به بلدهٔ مبارکهٔ قیصریّه، نزول اتفاق افتاد» (٤پ–۵پ).

در ایران در نیمهٔ دوم قرن نهم، یعنی همان زمانی که احتمالاً محمودبن حسین مشهدی از ایران کوچ کرده و به آسیای صغیر رفته است، تیموریان (۸۰۷–۹۱۳ هـ.ق) فرمانروایی می‌کرده‌اند. تیمورلنگ خود فردی خون‌ریز و بی‌رحم بود و بسیاری از سرزمین‌ها را غارت و تخریب کرد. پس از مرگ تیمور در سال ۸۰۷ هـق نیز، جز در دوره‌های کوتاهی از امن و آسایش، بر اثر اختلافات شاهزادگان و امیران و مسائل دیگر، این ظلم‌ها و غارت‌ها و ناامنی‌ها ادامه داشت (صفا، ۱۳۷۲: ۳۰/٤). برای مثال، معین‌الدّین اسفزاری در *روضات‌الجنات* ذیل وقایع سال ۸٦۱ هـق (همان حدود زمانی مهاجرت محمودبن حسین مشهدی) دربارهٔ اوضاع خراسان (زادگاه نویسندهٔ **تحفةالغیب**) می‌نویسد:

«در این سال اختلال تمام به احوال خراسان راه یافت و در هر گوشه مفسدی و متغلّبی سر برآورده خیال استقلال در سر انداخت و در هر ناحیتی شریری و مفتنی خروج کرده، سودای استقلال در دماغ آورد و به سبب عدم پادشاهی ذی‌شوکت که به دفع مضارّ اخطار و انزجار فجّار و اشجار اقدام نماید، در اطراف مملکت، سلب و نهب و هرج‌ومرج ظاهر شد» (به نقل از: صفا، ۱۳۷۲: ۳۲/٤–۳۳).

درهرحال، محمودبن حسین موسوی مشهدی به قیصریه از بلاد عثمانی رسید و در آنجا به محضر یکی از مشایخ صوفیه، با نام شیخ سیدعبیدالله رفت. مشهدی این شیخ را با صفات و عناوینی مبالغه‌آمیز مانند «قدوهٔ ارباب انتباه و اسوهٔ سُلّاک و طُلّاب راه» و «**الجامع لکلمات‌الإنسیّه و المقامات‌الأُنسیه**» (۵پ–٦ر) یاد می‌کند. در پی این اقدام:

«سلسلهٔ محبّت سابقه و سابقهٔ مودّت و موالات مجدداً مؤکّد و ممهّد گشت و همهٔ فقرا و اصحاب را در کار و بر کار با اوراد و اذکار و مجاهدات بسیار دید و از اثمارِ اشجارِ انسانیت برخوردار. بعضی از خود برکنار و گوهر منضودِ مقصود با خود در کنار و مانند اصحاب‌الکهف ساکن غار. فرصت غنیمت شمرده... چند گاه مجاورت بر مسافرت اختیار کرد و دلِ رمیدهٔ آرمیده قرار گرفت... و در صبح و شام به دعای دوام

دولت و حشمت و فاتحهٔ فتح و ظفر و نصرتِ حضرتِ سلطنت‌پناه قیام و اقدام نمود» (٦ر–۷ر).

از گفتهٔ مشهدی چنین برمی‌آید که پیش‌تر، و احتمالاً در ایران، با این شیخ سیدعبیدالله ساکن قیصریه –که در ادامه به او خواهیم پرداخت– آشنایی داشته است. محمودبن حسین مشهدی بعد از دو سال و نیمی که در خانقاه او مجاورت اختیار کرد، با شنیدن خبر بازگشت سلطان بایزید به قسطنطنیه (از نبرد) قصد دیدار او کرد. به همین دلیل و بنا به توصیهٔ سیدعبیدالله رساله‌ای تألیف کرد تا بدان واسطه بتواند به دربار راه یابد؛ توصیه چنین بود:

«امثال این طایفه به وسایل رسایل و مسایل به درگاه گیتی‌پناه تقرّب و توسل می‌جویند. اگر عجالتاً رساله‌ای مؤلّف گردد، مناسب خواهد بود» (۷ر). طبعاً اسم کتاب هم به این دلیل *تحفةالغیب* انتخاب شده که قرار بوده تحفه‌ای باشد از عالم غیب برای سلطان عثمانی. دربارهٔ این که آیا این درویش به هدف خود رسید و توانست به دربار عثمانی راه یابد یا نه، چیزی نمی‌دانیم.

بیش از این، از زندگی صاحب *تحفةالغیب* اطلاعی به دست نیامد. سال وفاتش نیز مشخص نیست؛ احتمالاً با توجّه به هم‌زمانی با سلطان بایزید دوم (متوفّی ۹۱۸ هـق) و قرائنی که بعداً درخصوص سال تألیف *تحفةالغیب* ارائه خواهیم کرد، باید در نیمهٔ اول قرن دهم هجری قمری درگذشته باشد.

شیخ سیدعبیدالله کیست؟

شناسایی شیخ سیدعبیدالله مذکور در *تحفةالغیب* که محمودبن حسین مشهدی مدّتی در خانقاهش در شهر قیصریه بوده و به اشارت او این کتاب را نوشته، به شناخت بهتر نویسندهٔ مورد بحث ما کمک می‌کند. از این شیخ سیدعبیدالله هم در کتب تراجم و منابع تاریخی اطلاع اندکی در دست است. با این حال، او همان سیدعبیدالله تستری

شیرازی است که در کتاب «*دُرّ الحَبَبْ فی تاریخ أعیان حَلَبْ*» از او با عنوان «عبداللّه یا عبیداللّه التستری، شیرازی نسبةً، الهمذانی طریقةً» یاد شده و آمده است که طریقتش به سیدعلی همدانی منسوب بود. به حلب رفت و در زوایهٔ شیخ عبدالکریم‌بن عبدالعزیز الخافی ساکن شد. بعد از وفات شیخ عبدالکریم به سال ۸۸٤ هـق با همسر او ازدواج کرد و مریدانی در اطرافش جمع شدند. سیدعبیدالله تستری شیخ یونس بن ادریس حلبی را به‌جانشینی خود برگزید. نقل شده که گاه با یک وضو هفت شب و روز نماز می‌خواند و نمی‌خوابید یا هفده شبانه‌روز چیزی نمی‌خورد و نمی‌نوشید (ابن‌الحنبلی، ۱۹۷۳: ۸۷۷/۱–۸۸۰).

هنگامی که با زن شیخ عبدالکریم وصلت کرد، این زن متموّل بود. استادار حلب (کارپرداز و مسئول امور داخلی دربار حاکم)[1] کوشید از اموال آن زن به‌ظلم چیزی بگیرد. دو مأمور را بدین منظور به زاویهٔ سیدعبیدالله فرستاد اما هنگام ورود به زاویه، هفتاد نفر از مریدان مانع ورود آن دو شدند. عبیدالله پس از اطلاع از این ماجرا به شهر قیصریه مهاجرت کرد. مریدان در رکاب او خروج کردند و تا بخشی از مسیر همراهی نمودند. اما امر به بازگشتن آنان به شهر داد. در قیصریه برای صوفیان خانقاهی سامان داد. درنهایت در همین شهر درگذشت و به خاک سپرده شد. نسبت عرفانی او از طریق شیخ رشیدالدّین و سیدمحمّد نوربخش و اسحاق ختلانی به سیدعلی همدانی می‌رسید؛ البته صورت‌های دیگری هم ذکر شده است (ر.ک.: همان: همان‌جا).

در همین کتاب *دُرّ الحبب* برخی مریدان و شاگردان او نیز معرّفی شده است: ابراهیم‌بن ادریس حلبی شافعی (خلیفهٔ شیخ یونس فوق‌الذکر)، احمدبن شمس‌الدّین النشابی، عمر الترکمانی، محمّدبن محمّد حلبی، محمّدبن عبدالرحمن همدانی و محمّدبن قاضی خراسانی معروف به «ابن‌سُنّی» که گفته‌اند مجنون بود و به کوهی در نزدیکی قیصریه پناه می‌برد اما با یک نگاهِ سیدعبیدالله تستری حائز عقل شد و سپس،

در ساختن خانقاه سیدعبیدالله در قیصریه به او کمک کرد (ر.ک.: همان: ۲۷/۱، ۱۹۰، ۱۰۲٦؛ ۱۳۹/۲، ۱۸۳، ۲۹۹، ۲۱٦).

یوسف‌بن حاج حمزهٔ ملاطی (از معاصران محمودبن حسین مشهدی) در کتاب *شرح غزل ملّا جلال‌الدّین* (نسخهٔ خطی شمارهٔ ۱۸۵۹ کتابخانهٔ ایاصوفیا، شرحی به عربی از غزلی منسوب به مولوی) خود را یکی از شاگردان «قطب‌العارفین و سلطان‌المحققین، سیدعبیدالله شیرازی تستری متوفّی در قیصریه» معرّفی و اشاره می‌کند که شیخش از سلسلهٔ شیخ نجم‌الدّین کبری بود (ص ۲ر).

ملاطی در بخشی دیگر از رسالهٔ خود (۳۷ر–۳۷پ) این سخن را از او نقل می‌کند: «من کان همّته الی ما یدخل بطنه فقیمته ما یخرج من بطنه».

این عبیدالله شیرازی تستری را نباید با ملّا عبدالله‌بن حسین تستری و ملّا عبدالله‌بن محمود تستری، هر دو از فقیهان قرن دهم، اشتباه گرفت (ر.ک.: آقابزرگ تهرانی، ۱٤۰۳: ۱۸٤/۱–۱۸۵؛ ۱۵۷/۱۱؛ افندی اصفهانی، ۱۳۸۵: ۲۸٤/۱). همچنین، این شیخ سیدعبیدالله تستری با عبیدالله چلبی که در همین دوران می‌زیسته، متفاوت است. چلبی قصیدهٔ برده را شرح کرده و در سال ۹۳٦ هـق درحالی‌که قاضی حلب بوده، درگذشته است (سامی، ۱۳۱۱–۱۳۱٦: ذیل عبیدالله چلبی).

پس این شیخ سیدعبیدالله اصالتاً شیرازی هم احتمالاً از تستر و در اثر وقایع یا دلایلی که از آن اطلاعی نداریم، به حلب و سپس به قیصریه مهاجرت کرده و از مشایخ کبرویه بوده که مریدان درخور توجّهی داشته است. با توجّه به وقایع زندگی او، باید وفات او در نیمهٔ اول قرن دهم و در قیصریه روی داده باشد.

سال تألیف تحفةالغیب

در ابتدای حکمرانی بایزید دوم، به دلایلی –از جمله اختلاف با برادرش جم بر سر قدرت و پناه‌بردن جم به اروپاییان– کشورگشایی بدان‌صورت که در دوران سلطان

محمّد فاتح انجام می‌شـد، متوقّف گردید و پس از مرگ جم به سـال ۹۰۰ هـق بود که مجدداً سـیاسـت جهاد و حمله به سـرزمین‌های مجاور در پیش گرفته شـد. بایزید دوم نواحی کیلی و اکرمان را که در تجارت صـحراهای شـمال نقش داشتند، به تصرّف خود درآورد و موجبات رویارویی با لهسـتان را فراهم سـاخت (امامی خویی، ۱٤۰۰: ٦۹). ازآنجا که محمودبن حسین مشهدی در ابتدای رسالهٔ خود می‌گوید:

«مدّتی مدید و عهد[ی] بعید بود که این خادم جازم درویشان... اخبارِ نهایتِ عدالتِ ایالت و جهانداری و... ماحیِ قوانین کفر و حامی حوزهٔ دین، مشـیّد ارکان شرع و مؤیّد اهل یقین... صـاحب لوای غزای اسـلام و ناصـب اعلامِ احسـان و اکرام... حضـرت خـداوندگار، سـلطان بایزید، یزید اللّه الحمید المجید مدّة خلافته و ظلال رأفته علی فَرْق فِرَقِ المسـلمین من کل دنیٍّ و علیٍّ و سـعید، متوالیاً متعاقباً می‌شـنید و نسـماتِ نفحاتِ برکـاتِ رفاهیّت و جمعیّتِ راعی و رعیتِ بارعایتِ این مملکت متواتراً می‌وزید» (۳ر–٤ر).

و در ادامه هم پس از این که خبر پیروزی‌های لشـکر بایزید دوم و بازگشـت او به پایتخت را شـنید، کوشـید با تألیف رسـاله‌ای در تصوّف به دربار او راه یابد (۷ر–۷پ)، می‌توان چنین نتیجه گرفت که *تحفة‌الغیب* در اوایل قرن دهم و میان سـال‌های ۹۰۰–۹۱۸ هـق نگـاشـته شـده اسـت؛ زیرا در این سـال‌ها بود که بایزید دوم به جنگاوری و کشورگشایی می‌پرداخت.

معرّفی نسخه

تنها نسـخهٔ شـناسایی‌شده از *تحفة‌الغیب* در کتابخانهٔ ایاصوفیای استانبول به شمارهٔ ۱۷۹۲ نگهداری می‌شود[۲]. عناوینش به شنگرف است و ۷۹ برگ دارد. ابعاد اوراق ۱۲٦×۱۷۲ و ابعاد متن ۷۰×۹۰ اسـت (حسـینی، ۱۳۹۰: ۸۱). این نسـخه به خط نسـتعلیق متوسـط و خوانایی نوشـته شـده و کامل اسـت؛ هرچند در مواردی خواندن آن به دلیل تسـاهل در

نقطه‌گذاری و... دشـوار می‌شـود. در گوشه‌های پایین اوراق، اثر آبدیدگی دیده می‌شود. نام کاتب و سال کتابت در انتهای نسخه نوشته نشده است.

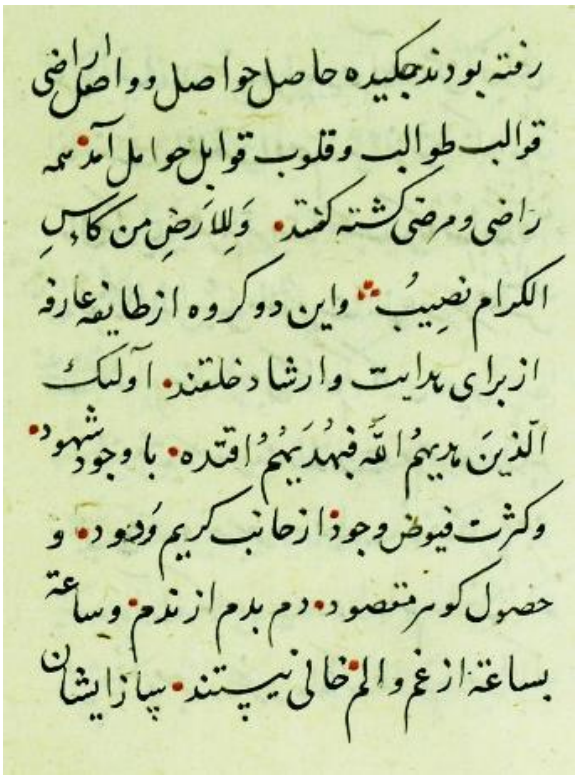
این نسخه را سلطان محمود عثمانی وقف کرده و وقف‌نامه به‌دست احمد شیخ‌زاده، مفتّش اوقاف حرمین شریفین، نوشته شده است. یادداشت ابتدای نسخه چنین است:

«قد وقف هذه النسـخة الجلیلة سلطاننا الاعظم والخاقان المعظم مالک البرّین و البحرین، خادم الحرمین الشـریفین، السـلطان‌بن السـلطان، السلطان الغازی محمودخان، وقفاً صحیحاً شـرعیاً لِمَن طالع و اسـترشـد و اناب و اسـتسـعد خلّد اللّه ملکه الامجد حرره الفقیر احمد شیخ‌زاده المُفَتّش باوقاف الحرمین الشریفین غفر لهما».

مُهر هر دو فرد مذکور هم در این صـفحه مشـخص اسـت. با توجّه به نقش مهر و طغرای پادشـاه، منظور سـلطان محمود اول اسـت که در سـال‌های ۱۱٤۲ تا ۱۱٦۸ هـق پادشاهی کرد (سامی، ۱۳۱۱–۱۳۱٦: ذیل محمودخان اول).

ویژگی‌های رسم‌الخطی تحفةالغیب

نکتهٔ مهم در این نسـخه اسـتفاده از نقطه‌گذاری با شنگرف بعد از اتمام جملات یا برای تقطیع و درسـت‌خوانی و مکـث میـان عبارات اسـت. علاوه‌براین، با این که بیشـتر مصـراع‌های ابیات در یک سـطر مسـتقل کتابت شده‌اند، در مواردی پس از پایان مصراع اول و یا قبل و بعد از بیت یا مصرع از علامت سه‌نقطهٔ مثلّثی به شکل «∴» استفاده شده است (شکل ۱).



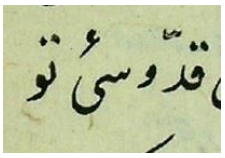
شکل ۱- ص ۱٦پ که در آن انواع علامت‌گذاری و رسم‌الخط نسخه مشاهده می‌شود.

Fig 1- P. 16, where can see the types of markings and handwriting of the maniuscript.

اما مهم‌ترین خصوصیات رسم‌الخطی نسخهٔ *تحفة‌الغیب* عبارت است از:

- زیر حداقل نیمی از سین‌ها سه نقطه (پس) گذاشته شده است.
- کسرهٔ اضافهٔ کلمات گذاشته شده است؛ به‌ویژه وقتی که بیش از دو کلمه به هم اضافه شده‌اند که از خصوصیات زبانی این کتاب است.

– یاء ابتر بر روی هاء ناملفوظ در اکثر موارد رعایت شـده اسـت. به جای «ای» مثلاً در «گفته‌ای» و «سفته‌ای» (۲ر) هم از یاء ابتر استفاده شده است و نیز به‌جای کسره برای کلمات مختوم به «ی» هم دیده می‌شود، مانند ص ۱پ:



شکل ۲– ص ۱ پ که در آن از یاء ابتر به جای کسره استفاده شده است.

Fig 2- P. 1 p, where Ya Abtar is used instead of a fraction.

– سـرکش «گ» و دو نقطه از «چ» گذاشـته نشـده اسـت، اما نقطه‌های «پ» رعایت شـده اسـت. «ژ» هم در این اثر اسـتفاده نشـده تا درخصوص نوع نقطه‌گذاری‌اش اظهار نظر شود. همچنین کاتب در نقطه‌گذاری برای سایر حروف با تساهل رفتار کرده است.

– متّصـل‌نویسـی به شـکل متوسـطی اجرا شـده اسـت، مثل: «هیجکونه»، «بنوبت»، «اینسـت» امـا قـانون ثـابتی وجود ندارد، همچنان‌که «خاک‌بیز» در ص ٤٧ر جدا و در صـفحهٔ بعد سرهم نوشته شده است یا در یک مورد «به‌بیند» (ص ۷۲ر) به شکل مذکور آمده است.

– گاه زیر «ی» دو نقطه گذاشته شده، اما عموماً چنین نیست.

– به جای الف مقصوره در کلماتی مانند «الهی» یا «علیه‌السلم» از علامت مد استفاده می‌شود.

– به کار بردن رسم‌الخط عربی برای کلماتی مانند «جهة»، «صلوة» و «زکوة».

موضوع تحفةالغیب و مشرب فکری نویسنده

همان‌گونه که از بخش‌های معرّفی مشخصات ظاهری نسخهٔ *تحفةالغیب* برمی‌آید، این کتاب یک رسالهٔ نسبتاً مختصر است که یک مقدّمه (در حمد خداوند و ستایش پیامبر اکرم و شرح مختصری دربارهٔ نویسنده و دلیل تألیف کتاب) و چهار باب دارد:

باب اول، در بیان تخلیق عالم و تحقیق آدم و خاتم‌الانبیا و خاتم‌الاولیا (۸ر-۳٤پ): با اشاره به آیهٔ ۱۹۰ سورهٔ آل عمران و آیهٔ ۱۱۵ سورهٔ مؤمنون و نیز حدیث نبوی «کان اللّه و لم یکن معه الشیء» به مسائلی مانند آفرینش جهان و ترتیب خلقت موجودات (عقل اول، عرش، فلک اطلس، زمین و افلاک، انسان و...)، صفات خداوند، رؤیت حق و تجلّی او، تمرّد ابلیس، از نوربودن جسم پیامبر اکرم (ص) و انتقال آن نور از جبین اجدادش و خرابی عالم در آخرالزمان پرداخته شده است. مشهدی، خاتم‌الاولیا را حضرت مهدی موعود (عج) می‌داند که مطابق عقاید اهل سنّت «از نسل آن حضرت است و احادیث صحیحه به وجود او وارد است و هو خاتم‌الاولیاء و او نکته و نقطهٔ دایرهٔ نونان امکان و انسان است و اولیای امت همه مظاهر تفصیلیهٔ اویند و او جامع جمیع تفاصیل و حصص آن» (۳۳ر). به عقیدهٔ مشهدی، پس از ظهور مهدی موعود چون مقصود از آفرینش، اظهار کمال آثار اسما و صفات بود که عبودیت و معرفت است و اسرار احکام نبوت و ولایت و این‌ها به انتها رسیده، انتظام آفرینش به انتها خواهد رسید. بعد از آن، اگر اندک مدتی انسان‌هایی موجود باشند در عداد اعتبار و حساب نخواهند بود. پس از آن در طبیعت دنیا ضعف پیدا می‌شود؛ مردان و زنان عقیم می‌شوند و بیشتر متولّدان مؤنث خواهند بود تا این که عالم روی به خرابی آورد و دیگر علامات قیامت ظاهر شود.

باب دوم، در ذکر سرّ **صلاة** که مقصود اصلی اعمال است (۳٤پ-۵۲ر): این باب با اشاره به آیهٔ ۱۰۳ سورهٔ نساء و با این مقدّمه آغاز می‌شود که آدمی نسخهٔ جامعهٔ الهیه و کونیه است. پس از آن به ذکر صفات ظلمانی و ناپسند انسان می‌پردازد. میل به حضیض

عالم طبیعت بر بعضی غالب است. با این که نفس انسان همنشین و دشمن‌ترین دشمن او است، حکمت و عنایت خداوندی اقتضا کرد که برای هدایت و حمایت بندگان و رعایت حال ایشان، انبیا را بفرستد تا قواعد دین را تبیین کنند. وقتی حضرت رسول اکرم (ص) مبعوث شد، ارکان اربعهٔ نماز، روزه، زکات و حج مقرر شد و مقصود اصلی از این ارکان اربعه همان نماز است که اشمل و اکمل طاعات و قربات و افضل اعمال و عبادات است. اهمیت حضور قلب در نماز، تأثیر نماز، ویژگی‌های نمازگزار راستین از دیگر موضوع‌های این باب است.

باب سوم، در بیان اخلاق مرضیه (۵۲ر–۷۱پ): در این باب پس از اشاره به آیهٔ چهارم سورهٔ قلم: «و إنّکَ لَعَلَی خُلُقٍ عَظِیمٍ» و چند حدیث از پیامبر اکرم (ص)، اخلاق کریمه از نعمت‌های بزرگ خداوند دانسته شده است. برای انسان از نظر صورت و معنی هیچ کمالی و شرفی بهتر از تحصیل اخلاق حسنه و تبدیل اخلاق سیّئه نیست تا همچنانکه از نظر خلقت صورت از حیوان ممتاز است، به سبب حسن خُلق هم امتیاز یابد و جامع حسن صورت و سیرت شود. منبع مکارم اخلاق، اصول اربعهٔ صفات حکمت و عدل و عفّت و شجاعت است و تنها کسی که به کمال این اوصاف رسید، حضرت محمّد (ص) بود. هر کس که جامع این اصول شود، شایستهٔ رهبری است و هرکه به هیچ‌یک از این اوصاف چهارگانه نرسیده باشد، از میان مردم واجب‌الاخراج است؛ زیرا شیطانی است در صورت انسان. همچنین به این نکته پرداخته شده که وجود صفات ذمیمه لازم است تا با وجود آنها صفات نیک دیده شود.

در پایان باب سوم نیز توضیحی آورده می‌شود که «این بیچاره در این کتاب، از باب عدل ارباب عدالت و ایالت که سلاطین اساتین دین‌اند، شمّه‌ای ننوشت که اینجا مشعر به ترغیب تحصیل حاصل بود و آن عبث و عیب می‌نمود و بی‌ادبی و بی‌انصافی و گستاخی خواست بود؛ زیراکه آثار برکات آن در این ملک چندان مشاهده شده که اگر خواهد کمال آن را به تحریر یا تقریر بیان و ادا کند، در آن عاجز و حیران خواهد بود و

آنچه مؤدّی شود یمکن که مستمعین مع حسن اعتقاد به صدق قایل و ناقل مستعبد شمرند و مؤدّی به فساد اعتقاد و سوءظن گردد» (۶۹پ–۷۰ر).

در واقع، محمودبن حسین مشهدی به قدرت و آرامش حاکم در دوران پادشاهی بایزید دوم اشاره دارد و گوشهٔ‌چشمی هم به این ماجرا که قرار است این کتاب را به سلطان اهدا کند؛ ازاین‌رو، مختصری در باب مقام سلطنت می‌نویسد و فصل را به دعایی درخصوص تداوم پادشاهی او و گسترش حکومتش و شکست‌دادن کفّار ختم می‌کند.

خلاصهٔ کلام او این است که همان‌گونه که گفته‌اند، سلاطین ظلّ‌الله‌اند و صفت قدرت از صفات سبعه است، و همچنین، روایت است که سلطان عادل درجهٔ اولیا دارد. اگر در سلاطین صفات علم و عدل و تقوا و شجاعت جمع شود، از بعضی اولیا ترقی می‌یابند و از مرتبهٔ انبیا نصیبی می‌گیرند و خلافت کاملهٔ حق و سلطنت صوری و معنوی را به دست می‌آورند.

باب چهارم، در ذکر سرّ و سرّ ذکر و صلوات بر پیغمبر و بعضی ادعیه (۷۱پ–۷۹ر): با اشاره به آیاتی از *قرآن کریم* از جمله «فَاذْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ» (بقره، ۱۵۲) و حدیثی نبوی به اهمیت ذکر پرداخته و با این توضیح که ذکر خفی از ریا به دور و به عُجب نزدیک است، ذکر خفی را به نسبت ذکر جهر (جلی) اولی دانسته است. معنی سرّ ذکر در این دانسته شده که اگر سالک بتواند در زمان گفتن ذکر، دل را به حق مشغول بدارد به آن صورت که اغیار از خاطر پاک شوند و از ذکر گفتن و از خود نیز بی‌شعور شود، کمال نیستی که فنا است حاصل می‌شود. از برکت این معنی ذاکر را یقینی حاصل می‌شود که همهٔ اشیا به‌خود نیستند و به‌حق هستند. شرط در دعاکردن این است که در وقت فراغ دل و صفای سرّ از روی تضرّع و ندامت در بهترین ساعات سحر به دعاکردن مشغول شود. در میان مطالب این باب اوراد، دعاها و انواع صلواتی ذکر شده تا مخاطب بتواند با استفاده از آنها به مراد خود نایل شود.

از مطالب *تحفةالغیب* چنین برداشت می‌شود که محمودبن حسین موسوی مشهدی اهل تسنّن و اشعری است. برای مثال از نظر او درخصوص رؤیت حق (۲۱پ)، بلاتکییف و بلاتشبیه‌بودن استوای خداوند بر عرش (۲٦ر) و معراج جسمانی پیامبر اکرم (۳۲ر) اشعریت او آشکار می‌شود. همچنین او به نقل از «عایشه رضی الله عنه» از پیامبر اکرم (ص) حدیث نقل (٤۹پ) و از امام علی (ع) به‌عنوان خلیفهٔ چهارم یاد می‌کند (۵۸پ). با این حال، مشهدی با احترام از بزرگان و ائمهٔ تشیّع یاد می‌کند.

او چند بار با احترام بسیار از امام علی (ع) یاد کرده است: در مقدّمهٔ کتاب با عبارات «بر مقتضای کلامِ تمامِ امامِ همام، وصی نبی عربی، علی ولی، **علیه‌الصلاة** و علیه‌السلام» بیتی منسوب به ایشان را نقل کرده است (٤پ–۵ر). در باب اول نیز یک حدیث در باب آفرینش (۲۳پ) از امام علی (ع) نقل و باب هم با عبارت «قال علی کرّم‌اللّه وجهه» با یک بیت منسوب به ایشان به پایان رسیده است (۳٤پ).

اما زیباترین بخشی که در آن از این امام یاد شده، در باب دوم است که با این جملات «نقل است که روزی خلیفهٔ رابع، **الّذی وَجْهُهُ کالبَدْرِ الطّالِع و سَیْفُهُ کالبَرْقِ اللّامِع**، شیر بیشهٔ ولایت و صاحب پیشهٔ هدایت، امیرالمؤمنین علی **عَلیهِ سَلامُ اللهِ الْوَلی** به حکم قضا در معرکهٔ غزا از روی رغبت و رضا درآمد»، داستان معروف نبرد ایشان با عمرو بن عبدود آمده است تا از این طریق رهیدگی این امام از صفات بشری را نشان دهد (۵۸پ–٦۰ر).

نویسندهٔ *تحفةالغیب* در باب چهارم به دعایی که حضرت محمّد (ص) به «فاطمه رضی‌الله عنها» یاد داده (۷۵پ)، اشاره دارد و در باب دوم، وقتی از عفو سخن می‌گوید، داستانی از امام چهارم شیعیان نقل می‌کند. برای این که عقیده و احترام مشهدی به این امام و اهل بیت پیامبر روشن شود، این حکایت را عیناً نقل می‌کنیم:

«نقل اســـت که روزی جاریهٔ امام انام، ملقّب به ســـجّاد، امام زین‌العابدین علی بن الحســـین، صـــلوات‌اللـه علی جدّهما و علیهما اجمعین طعام پیش امام می‌آورد. از روی غفلت از دســـتش بیفتاد و بر جامهٔ حضـــرت امام ریخت. خاطر عاطر امام از بی‌ادبی و غفلت او متغیّر گشـت و جاریهٔ فصـیحه از حرکت قبیحهٔ خود متندّم و متأثّر شد. بدیهتاً خوانـد: وَالْکَـاظِمِینَ الْغَیْظ. امـام فرمود: کنـتُ کظمتُ غیظی. بعده خواند که وَالْعَافِینَ عَنِ النّـاس. گفـت: عفوتُ عنـک. بعـده خواند: وَاللّهُ یُحِبُّ الْمُحْسِـــنِین. امام گفت: اعتقُک» (۶۰ر-۶۰پ).

همان‌گونه که پیش از این، در شـرح زندگانی‌اش نشـان دادیم، سـلسلهٔ تصوّف او و شـیخش سـیدعبیدالله به سیدعلی همدانی و نجم‌الدّین کبری می‌رسد. سیدعلی همدانی معروف به «امیرکبیر»[۳] و «شـاه همدان» (۷۱۴-۷۸۶ هـق) از مشایخ بسیار تأثیرگذار بویژه در کشـــمیر و ســـرزمین‌های شـــرقی ایران بود (ریاض، ۱۳۷۰: ۳، ۶ و ۶۸). همدانی در تصـوّف بسـیار تحت تأثیر تعلیمات علاءالدّولهٔ سـمنانی (۶۵۹-۷۳۶ هـق) بود. همچنین سـلسـلهٔ طریقت او با پنج واسـطه که یکی همان علاءالدّوله سمنانی است، به نجم‌الدّین کبری (مقتول ۶۱۶ هـق)، مؤسس سلسلهٔ کبرویه می‌رسد (همان: ۲۲).

مشـــهدی در *تحفة‌الغیب* هم از علاءالدّولهٔ ســـمنانی (۷۶پ-۷۷ر) و هم از ســـیدعلی همدانی (۷۸پ-۷۹ر) دعا نقل می‌کند که دومی برای حســـن ختام کتاب اســـت و جالب این که ادعا می‌کند هر دو شـیخ آن دعا را از حضـرت خضـر تعلیم یافته‌اند. این دو به همراه شـیخ سـیدعبیدالله و ابراهیم ادهم تنها مشـایخی هستند که نامشان در *تحفة‌الغیب* ذکر شده است. این امر نشان از ارادت قلبی مؤلف به مشایخ سلسلهٔ کبرویه دارد.

در تمام متن این فصـول به آیات و روایات و کلام بزرگان اسـتشـهاد شـده و حتی شـروع هر باب با آیه یا آیاتی از *قرآن کریم* اسـت. همچنین گاه هم ابیاتی به فارسـی یا عربی به تناسـب موضـوع آمده اسـت. چند حکایت هم در میان مطالب کتاب نقل شده است.

سبک زبانی و وجه ادبی تحفةالغیب

نثر فارسی در قرن نهم و پس از آن دچار انحطاط ادبی شد. از طرفی ساده‌نویسی به وجود آمد و از طرف دیگر استفاده از لغات ترکی و مغولی بیشتر شد و ادب عرب در متون منثور فارسی کمتر مورد توجّه قرار گرفت. آثار این دوره را به‌طور کلی باید کتب تحقیقی سطحی و تقلیدی دانست. طبقهٔ عرفا که اندک‌اندک اصالت خود را از دست داده بودند و نتوانستند کتب عرفانی اصیلی بنویسند، به درسی‌کردن عرفان و شرح اصطلاحات و غامض جلوه‌دادن مفاهیم آن پرداختند (شمیسا، ۱۳۸٦: ۱۹۸–۲۰۰).

در این دوران است که *تحفةالغیب* محمودبن حسین مشهدی نوشته شده که برخی از خصوصیات یادشده را می‌توان در آن دید. جالب این که با وجود تألیف اثر در سرزمین عثمانی، از لغات ترکی و مغولی تقریباً اثری نیست. نویسنده فردی عربی‌دان و علاقه‌مند به آهنگ لغات از طریق سجع و جناس و ذکر لغات هم‌ریشه و تتابع اضافات است و از طولانی‌شدن جملات و اطناب پرهیز ندارد. در این موارد گاه می‌توان جملات و عبارات خیالی و ادبیی نیز یافت که از رهگذر تمثیل و تشبیه و صنایع لفظی و... به وجود آمده‌اند. بسامد کلمات عربی در کتاب زیاد است.

در واقع، نثر او را باید نوعی نثر فنّی دانست. در بخش‌هایی متن چنان فنّی می‌شود که رساندن معنا و مقصود که باید در متون عرفانی اصل باشد، به مسأله‌ای فرعی تبدیل می‌شود. در این کتاب همچنین ابیات فارسی و عربی و نیز دو مصراع عربی نقل شده که علاقه‌مندی این صوفی به ادبیات فارسی و عربی را نشان می‌دهد. برخی از این ابیات سطح ادبی بالایی ندارند و شاعر آنها دانسته نیست؛ شاید برخی را خود نویسنده به تناسب موضوع ساخته باشد. می‌توان گفت این اشعار ناشناخته از نظر تاریخ ادبی ارزشمندتر از اشعاری است که از شاعران شناخته‌شده نقل شده است.

ابیاتی که در تحفةالغیب در میان مطالب به صورت تک‌بیت، رباعی یا سه بیت آمده، جمعاً ٤٥ عدد است. از این تعداد، ٣٦ بیت به زبان فارسی و از شاعرانی مثل عطار

نیشـابوری، جلال‌الدّین مولوی، قاسم انوار، سعدی، ابوسعید ابوالخیر (منسوب) و ۹ بیت به عربی و منسوب به امام علی (ع) و یا از ابن فارض و... است.

به طور کلی اســتعمال صــورت‌های قدیم واژه‌ها و افعال فارســی مثل «گفتندی» (٦٨پ)، «خواسـت بود» (٧٠ر) افعال دعایی مانند «داراد» و «کناد» (٦٩پ) اندک اسـت. در این اثر واژگان سـادهٔ فارسـی با کلمات و آیات و احادیث به زبان عربی درهم‌آمیخته اســت؛ گـاه نویســنـده بـه دلایلی چون پیچیده‌بودن مباحث یا نقل حکایات، کمتر به پیچیده‌نویسی و استفاده از سجع و جناس و تتابع اضافات و جز آن روی می‌آورد و متن سـاده‌تر می‌شـود. همان‌طور که ملک‌الشّـعرای بهار دربارهٔ نثر این دوره توضیح می‌دهد، الفاظ از حلیت و کسـوتی که داشته‌اند عریان شده‌اند. افعال به واسطهٔ حذف باء تأکید و اسـتعمال‌نشـدن پیشـاوندها یکدسـت شـده اسـت. حذف ضمایر و افعال معین، کثرت مترادفـات و از یـادرفتن طرز جمله‌بندی‌های موجز به شــیوهٔ قدیم، نثر این دوره را از فخامت دور کرده اســت (بهار، ١٣٨٤: ٢٧٧–٢٧٨). شــفیعی‌کدکنی (١٣٩٢: ٢٦١) هم معتقد اســت در عصــر تیموری به بعد، همان‌گونه که تجارب صــوفیه تکراری و بدون تازگی است، زبان تصوّف روی به ضعف دارد.

در زیر به مهم‌ترین خصوصیات زبانی و وجوه ادبی *تحفة‌الغیب* با ذکر شواهدی اکتفا می‌کنیم:

۱- عربی‌نویسی

عربی‌نویسی هم به صورت استفاده از کلمه و ادای مفهوم به صورت جمله دیده می‌شود و هم با اسـتشـهاد به آیات و احادیث و امثال. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، برخلاف دیگر متون این دوره، کتاب از کلمات ترکی و مغولی خالی است. چند مثال:

– هرچند بیچاره در خود بضــاعت و اســتطاعت آن نمی‌یافت اما به حکم «المأمور معذور» بدین امر اطاعتاً و امتثالاً اشتغال نمود (٧ر–٧پ).

– شخص صلاة صحیح‌الاعضاء و سلیم‌الاجزاء و ذی‌روح باشد و مسلّح به سلاح با اصلاح «الوضوء سلاح المؤمن» که عبارت از طهارت اعضا است به آب طهور از اَحداث و اخباث للعوام با طهارت جوارح از ایلام و آثام و طهارت نفس از ذمایم اخلاق و خسایس اوصاف للخواص با طهارتِ جان از غیرحق پاک و صاف للأخص (٤٣ر).

– حالش هم مصدّق باشد، نه چون منافق که قولش صادق است فی نفسه و قلبش مکذّبِ او فی اعتقاده و در قرائت بداند که خطاب با حق می‌کند (۵۰پ).

– غفارا ستّارا، یوم تبلی السرائر به خطاب پرعتاب «لِمَ تَقُولُونَ ما لا تَفْعَلُونَ» سیاه‌رو و رسوا و شرمسار مکن (۵۲ر).

پس اگر گاهی ذکری چند فوق‌الخفیه و دون‌الجهر گفته شود خلافاً للعادة و دفعاً للعجب دور نمی‌نماید (۷۲ر).

کاربرد عبارات و جملات عربی به‌گونه‌ای است که گویی مؤلف زبان اصلی کتاب را فراموش می‌کند. گاهی نویسنده به تعابیر عربی در میان جملات فارسی اکتفا نمی‌کند و زبان متن را تغییر می‌دهد:

– پس اساس آخر مقصود باشد بالعلم و اول موجود بالفعل و سقف اول معلوم باشد بالقصد و آخر موجود بالفعل. فالإنسان هو المقصود من ایجاد العالم و إلیه توجهت العنایة الکلّیة الالهیة و هو الأشرف الأکمل فی مبانیه و المختصر الأعظم فی معانیه (۲۳ر–۲۳پ).

۲– آهنگین‌بودن

نثر صوفیه را غالباً نثری موسیقایی دانسته‌اند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ٤۰۰). این موسیقایی‌بودن از طریق سجع و جناس و تتابع اضافات در این کتاب دیده می‌شود؛ هرچند زیاده‌روی در آن و کاربرد مترادفات به اطناب انجامیده و آن را به متون فنّی و مصنوع آن دوره نزدیک کرده است. برای نمونه:

– صفت علمیّت و مریدیّت حضرت عزّت، عَزّت اسماؤه، بر وفق مشیّت و قضا آن اقتضا کرد که آفتاب عالم‌تاب حقیقت از مطلع تتقِ بطونِ وحدت و کمونِ جیبِ بی‌عیبِ لاریبِ غیبِ هویّت بر افق برج عالم شهادت که اوج سماء انسانیت است، طلوع فرماید تا از آثار اسرار اسما که نسب و اضافاتِ ذاتِ متعالی صفاتند، انوارِ جواهرِ طواهرِ فراید با فواید و حقایقِ فوایقِ لطایفِ معارف و دقایقِ رقایقِ رایقِ معانیِ شرایفِ باظرایف در مظاهرِ ناسوتی که زبده و عمدهٔ ملکی و ملکوتی‌اند و مختص به فیوض جبروتی و مواهب لاهوتی، لموع و سطوع نماید و به مقتضای آیت باسرایت «یُحِبُّهُمْ وَیُحِبُّونَهُ» اسم طالبی و مطلوبی و رسم محبّی و محبوبی و آیین عارفی و معروفی و شیوهٔ عاشقی و معشوقی پیدا و هویدا گردد و قلوب محبّان مخلص به جان مشتاق و صدورِ طالبانِ راغبِ صادقِ جگرسوختهٔ نیرانِ بادیهٔ فراق و مقیمانِ معتکفِ زاویهٔ هاویهٔ اشواق، مورد صدورِ وفورِ سرور و نور و حضور نامحصور شود و هر کس به زبان وقت بگوید، رباعی... (۹ر–۱۰پ).

– ترک آن نه طریق مروّت و راه مردی باشد. تا زنده‌ام این ره را تازنده‌ام و تا جوینده‌ام یابنده‌ام و این در را تا بنده‌ام تابنده‌ام (٤۷پ–٤۸ر).

– اگر تیغِ بُرّانم برانَم بر آنم که شاید از حرکت نفس باشد، نه از حق (۵۹ر).

در این میان، لف و نشر هم در آهنگین و ادبی‌کردن کلام مؤثر افتاده است:

– چون در راحت نفس خسارت آخرت و در رنج دنیا گنج ربح و تجارت دیدند، درِ آن و این بر خود بستند و گشودند (۱۸پ).

– نفس همنشین است و شیطان در کمین و این غالب و آن طالب (۳٦ر).

۳- بهره‌بردن از تشبیه

استفاده از تشبیه، به‌ویژه تشبیه بلیغ، در ادبیت متن تأثیر گذاشته است، مانند:

– آثار آن انوار در شهرستان وجود انتشار یافت (٤۵ر–٤۵پ).

– لمعه‌ای از آفتاب ضمیر منیر حضرت امیر کبیر عندالمقابله در خانهٔ دل تاریک او افتاد و به دولت صبح سعادت ایمان همچو روز روشن گشت (۵۹ر–۵۹پ).

٤– کاربرد تمثیل

برای روشن‌شدن بحث، گاه از تمثیل استفاده می‌شود، مثل:

– مَثَل آن‌ها که بعد از مهدی آخرالزمان باشند، مثل آبی است که مُزارِع جهت زراعت در نهر جاری ساخته باشد، زراعت که به آخر رسید، آب را از بالا در بست، لیکن همچنان در جوی به دستور سابق جاری می‌نماید. هر کس که خبیر است می‌داند که این جریان اعتبار ندارد و زود انقطاع خواهد پذیرفت و فایده‌ای بر آن مترتب نیست و هیچ‌کس آن را مترقّب نی. یا مثل سبزیِ اشجار است بعد از قطع اثمار که هیچ اعتبار ندارد به خلاف سبزی بهار و عن‌قریب باد خزان وزان گشته، اوراق ریزان خواهند شد (۳۳پ–۳٤ر).

۵– استفاده از فعل جمع برای جمع غیرعاقل

عن‌قریب باد خزان وزان گشته، اوراق ریزان خواهند شد (۳٤ر).

٦– دو حرف اضافه برای متمم فعل

البته دو حرف اضافه همواره دیده نمی‌شود و سبک غالب نیست:

– همچنان که انسان را، مر این نماز را نیز ظاهری است و باطنی، و روحی و بدنی (٤۲ر).

– حکمت حالتی است مر نفس را که به آن ادراک می‌کند صواب را از خطا در جمیع احوال و افعال (۵۵ر).

۷- کاربرد نابجای وجه وصفی

عبارت یا وجه وصفی عبارتی است که فعل آن به جای این که به یکی از صیغه‌های صرفی باشد، به صورت صفت مفعولی است. در عبارت وصفی زمان و شخص و وجه فعل نامشخص است (نجفی، ۱۳۷٦: ۲٦٤). چند نمونه از *تحفة‌الغیب*:

– همه راضی و مرضی گشته گفتند: و لِلأرض من کأس الکرامِ نصیب (۱٦پ).

– گفتِ انا گرد طرد و رد و غبار ادبار به روی او نشاند و دمار از روزگار او برآورده، از درگاهش براند (۲۹ر).

– چون بنده را خواجه بنواخت و از خاک مذلت برداشته بر تخت قربت نشاند (٤٤پ).

– از نقایص و خذلان و اغوای شیطان مَخلَص یافته، مُخلَص شود و داخل دایرهٔ اهل استثنای «إلّا عِبادَکَ مِنْهُمُ الْمخْلَصِین» گشته، در سلک اولیای «أَلا إِنَّ أَوْلِیَاءَ اللّهِ لَا خَوْفٌ عَلَیْهِمْ وَلَا هُمْ یَحْزَنُون» منخرط گردد (٦۸ر).

ملک‌الشعرای بهار دربارهٔ استفادهٔ نابجا از افعال وصفی در این دوره نوشته است: «از حیث صرف و نحو نیز نثر بسیار تنزّل کرده است. فعل‌های وصفی که قبلاً دیدیم که گاه‌به‌گاه در محل معیّن و با ضابطه و آیین خاص به کار می‌رفت، در این ادوار به‌تکرار و پی‌درپی چه به حال وصفی و چه به حال خبری یعنی به صیغهٔ ماضی نقلی یا بعید با حذف فعل معین استعمال می‌شود که هنوز هم در کار است» (بهار، ۱۳۸٤: ۲۰۹). ظاهراً تا اواسط قرن هفتم، وجه وصفی به این شیوه استفاده نمی‌شده و فقط در مواردی فعل معین (اسنادی) حذف می‌شده است (ر.ک.: نجفی، ۱۳۷٦: ۲٦٤–۲٦٦).

نتیجه

نسخهٔ خطی شمارهٔ ۱۷۹۲ کتابخانهٔ ایاصوفیای استانبول تنها نسخهٔ شناخته‌شده از *تحفة‌الغیب* اثر محمودبن حسین موسوی مشهدی است. از این نویسنده جز آنچه خودش

در این کتاب گفته، اطلاعی به دست نیامد. او صوفیی بود که در اثر فتنه‌ها و ظلم‌های رایج در خراسان در اواخر قرن نهم هجری به عثمانی مهاجرت کرد. دو سال و نیم در خانقاه شیخ سیدعبیدالله شیرازی تستری در شهر قیصریه ماند. آن‌گاه که قصد پیوستن به دربار بایزید دوم را داشت، بنابه توصیهٔ سیدعبیدالله رساله‌ای در تصوّف نوشت تا بدان واسطه و به منزلهٔ تحفه‌ای باشد برای رسیدن به دربار عثمانی. به استناد قرینه‌ای تاریخی، *تحفةالغیب* باید میان سال‌های ۹۰۰ تا ۹۱۸ هـق نوشته شده باشد. ادامهٔ زندگانی محمودبن حسین برای ما ناشناخته است.

محمودبن حسین مشهدی اشعری اهل تسنّن اما علاقه‌مند و دوستدار ائمه و اهل بیت (ع) است. این نکته از بخش‌های مختلف رساله‌اش دریافت می‌شود. مشهدی در *تحفةالغیب* در یک مقدّمه و چهار باب به آفرینش، اهمیت نماز، اخلاق پسندیده و ذکر می‌پردازد و البته مسائل گوناگون دیگری هم مطرح می‌کند. او و شیخ سیدعبیدالله سرسپردهٔ طریقت کبرویه بودند و سلسلهٔ طریقتشان از طریق سیدعلی همدانی و علاءالدّولهٔ سمنانی به نجم‌الدّین کبری می‌رسید.

متن رساله مستند به آیات و احادیث و حکایات مختلف است و در میان متن گاه بیت یا ابیاتی به فارسی یا عربی آورده می‌شود. شاعر یا شاعران برخی از ابیات فارسی مشخص نیست. ممکن است ابیات از آن خود نویسنده باشد. درهرحال این ابیات برای ثبت در تاریخ ادبی فارسی ارزشمند هستند. نسخهٔ خطّی *تحفةالغیب* از حیث نقطه‌گذاری نیز درخور توجّه است. همچنین در بخش عمده‌ای از متن این اثر شاهد استفاده از کلمات و عبارات عربی هستیم. نویسنده توجّه بسیاری به آرایه‌های لفظی مانند سجع، جناس و تتابع اضافات دارد که در مواردی باعث اطناب در سخن می‌شود.

یادداشت‌ها

۱- قلشقندی «استادار» را به کسر اول و مرکب از «استد، ستد» به معنی ستدن و گرفتن و «دار» به معنی دارنده فرض کرده است (مولوی، ۱۳۷۸، حواشی فروزانفر: ۵۲۲/۷). اما احتمالاً این کلمه همان «استاذالدار» است. در عهد عباسیان و پس از آن به کسی استادار می‌گفته‌اند که امور بیوتات خلافت و نظم داخلی کاخ‌ها (مطبخ و شرابخانه و غلامان و جز آن) را برعهده داشته است. آن را در فارسی به «استاسرا» ترجمه کرده‌اند. مولوی گفته است: ور تو ای استاسرا متهم داری مرا/ روی زرد و چشم تر می‌دهد از دل نشان (ر.ک.: همان، ۱۹۱/۷ و ۵۲۲).

۲- دسترسی به تصاویر این نسخه به لطف دوست محقق و ارجمندمان، آقای علی صفری آق‌قلعه میسر شد. از ایشان سپاسگزاریم.

۳- در *تحفة‌الغیب* دو بار این لقب برای افراد به کار رفته است، یک بار برای امام علی (ع) در ۵۹ر و بار دوم برای همین سیدعلی همدانی در ۷۸پ.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. قرآن کریم، ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای، قم: قلم و اندیشه.

۲. آقابزرگ‌تهرانی، محمّدمحسن (۱٤۰۳ق)، *الذریعة الی تصانیف‌الشیعة*، بیروت: دارالاضواء.

۳. ابن‌الحنبلی، رضی‌الدّین (۱۹۷۳م)، *درّ الحبْ فی تاریخ أعیان حَلَب*، تحقیق محمود حمد الفاخوری و یحیی زکریا عبّاره، دمشق: وزارة الثقافة.

٤. افندی‌اصفهانی، عبدالله (۱۳۸۵)، *الفوائد الطریفه*، تحقیق السید مهدی الرجایی، قم: کتابخانهٔ آیت‌الله مرعشی نجفی.

۵. امامی‌خویی، محمّدتقی (۱٤۰۰)، *تاریخ امپراتوری عثمانی*، تهران: سمت.

٦. بهار، محمّدتقی (١٣٨٤)، *سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی*، تهران: امیرکبیر.

۷. حسینی، سیدمحمّدتقی (۱۳۹۰)، *فهرست دست‌نویس‌های فارسی کتابخانهٔ ایاصوفیا (استانبول)*، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

۸. خسروشاهی، رضا (١٣٥٤)، *شعر و ادب فارسی در کشورهای همسایه (آسیای صغیر) تا سدهٔ دهم هجری*، تهران: دانشگاه تربیت معلم.

۹. ریاحی، محمّدامین (١٣٦٩)، *زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی*، تهران: پاژنگ.

۱۰. ریاض، محمّد (۱۳۷۰)، *احوال و آثار و اشعار میرسیدعلی همدانی (با شش رساله از وی)*، اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

۱۱. سامی، شمس‌الدّین (۱۳۱۱–۱۳۱٦ق)، *قاموسُ‌الاعلام*، استانبول: (مهران) مطبعه‌سی.

۱۲. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۲)، *زبان شعر در نثر صوفیه: درآمدی به سبک‌شناسی نگاه عرفانی*، تهران: سخن.

۱۳. شمیسا، سیروس (١٣٨٦)، *سبک‌شناسی نثر*، تهران: میترا.

١٤. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۲)، *تاریخ ادبیات در ایران*، تهران: فردوس.

۱۵. مشهدی‌موسوی، محمودبن حسین (بی تا)، *تحفةالغیب*، نسخهٔ خطّی به شمارهٔ ۱۷۹۲ محفوظ در کتابخانهٔ ایاصوفیا، استانبول.

١٦. ملاطی، یوسف بن حاج حمزه (بی تا)، *شرح غزل ملّا جلال‌الدّین*، نسخهٔ خطّی شمارهٔ ۱۸۵۹ کتابخانهٔ ایاصوفیا، استانبول.

۱۷. مولوی، جلال‌الدّین (۱۳۷۸)، *کلّیات شمس*، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزّمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

۱۸. نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۶)، *غلط ننویسیم: فرهنگ دشواری‌های زبان فارسی*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

Reference List in English

Books

The Holy Quran.

Aqabozorg Tehrani, M. M. (1403 A.H.). *Al-Dhari'a ila tasanif al-Shi'a*, Beirut: Dar al-Azwa. [in Arabic]

Bahar, M. T. (1384 S.H.). *Stylistics or the history of the evolution of Persian prose*, Volume 3, Tehran: Amirkabir. [in Persian]

Effendi Isfahani, A. (1385 S.H.). *Al-Favayed ol-Tarifah*, research by Seyyed Mahdi Al-Rajaei, Qom: Ayatollah Mar'ashi Najafi Library. [in Arabic]

Emami Khoei, M. T. (1400 S.H.). *History of the Ottoman Empire*, Tehran: Samt. [in Persian]

Hosseini, S. M. T. (1390 S.H.). *Catalogue of Persian Manuscripts of the Hagia Sophia Library (Istanbul)*, Tehran: Library, Museum and Document Center of IRAN Parliament. [in Persian]

Ibn al-Hanbali, R. (1973). *Dorr al-Habab fi Tarikh A'yan Halab (Regular pearl in the history of Aleppo)*, research by Mahmoud Hamad al-Fakhouri and Yahya Zakaria Abbare, Damascus: Ministry of Culture. [in Arabic]

Khosroshahi, R. (1354 S.H.). *Persian poetry and literature in neighboring countries (Asia Minor) to the tenth century A.H.*, Tehran: Tarbiat Moallem University. [in Persian]

Malati, Y. H. H. (No date). *Lyric description by Molla Jalal ol-din (Rumi)*, manuscript No. 1859, Hagia Sophia Library, Istanbul. [in Persian]

Mashhadi Mousavi, M. H. (No date). *Tohfat-ol Qeib*, Manuscript No. 1792, Preserved in the Hagia Sophia Library, Istanbul. [in Persian]

Molavi (Rumi), J. (1378 S.H.). *Lyrics of Shams, with corrections and Description of Badi' ol-Zaman Forouzanfar*, Volume 7, Tehran: Amirkabir. [in Persian]

Najafi, A. (1376 S.H.). *Let's don't Write Wrong: Dictionary of Persian Language Difficulties*, Tehran: University Publishing Center. [in Persian]

Riyadh, M. (1370 S.H.). *Biography and works of Mir seyyed Ali Hamedani (with six treatises by him)*, Islamabad: Persian Research Center of Iran and Pakistan. [in Persian]

Riyahi, M. A. (1369 S.H.). *Persian Language and Literature in the Ottoman Empire*, Tehran: Pajang. [in Persian]
Safa, Z. (1364 S.H.). *History of Literature in Iran*, Volume 4 & 5, Tehran: Ferdovs. [in Persian]
Sami, S. (1311-1316 A.H.). *Kamusu'l-a'lam (Dictionnaire universel d' histoire et de geographie)*, Volumes 4 & 6, Istanbul: Mehran. [in Arabic]
Shafiee Kadkani, M. R. (1392 S.H.). *The Language of Poetry in Sufi Prose*, Tehran: Sokhan. [in Persian]
Shamisa, S. (1386 S.H.). *Prose Stylistics*, Tehran: Mitra. [in Persian]

Tohfat-ol Ghaib by Mahmud ibn Hussein Mashhadi: A treatise on Sufism from the early tenth century AH*

Dr. Abdul Rasool Forootan[1]
Assistant professor of SAMT Humanities Research and Development Institute
Marzieh Mashihipour
PhD student of Persian language and literature, Kharazmi University

Abstract
The Ottoman court during the reign of Sultan Mohammad the Conqueror and his son Sultan Bayazid II was one of the centers supporting the Persian language and literature. Some Iranians who had heard security news and the support of the kings of that land decided to emigrate there. One of these people was a Sufi named Mahmud ibn Hussein Mousavi Mashhadi, who was forced to immigrate to the court of the Ottoman Empire due to the conflicts and oppression in Khorasan in the late ninth century AH. In the city of Kayseri, he met Sheikh Seyyed Obaidullah Tostari Shirazi and spent two and a half years in his monastery. After that, as he planned to enter the court of Sultan Bayazid II on the advice of Seyyed Obaidullah, he wrote a treatise on Sufism called *Tohfat-ol Ghaib*. This treatise has an introduction and four chapters and contains significant Persian and Arabic verses by famous and unknown poets. The present article introduces Mahmoud ibn Hussein Mashhadi and Sheikh Seyyed Obaidullah. After that, the time of compiling the *Tohfat-ol Ghaib* is determined, and the only known manuscript of this treatise (from the Hagia Sophia / Ayasofya Library, Istanbul) is presented. In the calligraphy section of this book, the reader gets acquainted with the signs of writing as an interesting feature of the book. In the meantime, considering the subject of the treatise and the intellect of its author, references are made to the linguistic style and the literary aspect of the work.

Keywords: *Tohfat-ol Ghaib*, Mahmoud ibn Hussein Mashhadi, Obaidullah Tostari Shirazi, Bayazid II, The Ottoman court.

* Date of receiving: 2022/2/12 Date of final accepting: 2022/6/21
- email of responsible writer: forootan@samt.ac.ir

Exploring Fazel Nazari's sonnets according to the pattern of coherence proposed by Halliday and Hassan*

Seyed Mehdi Mousavinia
Ph.D. student of Persian language and literature,
Salman Farsi University of Kazeroon
Dr. Ziba Qalavandi[1]
Assistant professor of Persian language and literature,
Salman Farsi University of Kazeroon

Abstract
Sonnet is a poetic form with a brilliant record in the history of Persian poetry and is still favored by those interested in poetry. A contemporary lyricist whose poetry has been shining in recent years is Fazel Nazari. He is known as the "current" poet of the last decade. The theory of coherence proposed by Halliday and Roghayeh Hassan examines literary texts in the domains of grammatical, lexical and logical coherence (semantic or conjunctive). The present study focuses on a well-known sonnet of Fazel Nazari based on the criteria of Halliday and Hassan's theory in both vertical and horizontal domains. The results show that Fazel Nazari's sonnet has a high capacity in terms of the elements of grammatical and lexical coherence, and all the words in its verses are chained together. In terms of logical coherence, all the verses pay attention to the techniques of coherence according to Holliday and Hassan theory. Also, most of the verses represent more than one of the coherence criteria. According to Halliday and Hassan's theory in connection with the sonnet in question, one of the reasons for paying attention to Fazel Nazari's poetry in the last decade can be the prominence of the elements of this theory in his poetry.

Keywords: Fazel Nazari, Text coherence, Halliday and Hassan's theory, Grammatical coherence, Lexical coherence, Logical coherence.

* Date of receiving: 2022/1/25 Date of final accepting: 2022/9/5
- email of responsible writer: ziba.ghalavandi@kazerunsfu.ac.ir

Formalist classification of irony in children's stories*

Amir Hossein Zanjanbar[1]
MA graduate in children's literature, Payam Noor University

Abstract
No definition is possible for all the aspects of irony. From the perspective of this research, irony requires the presence of three people including the ironist, the victim, and the ironic observer. The ironist refers to a concept with his words or actions, knowingly or unknowingly with the intention of deception, but the victim takes the opposite. An ironic observer is someone, often a reader, who is aware of and laughs at the victim's misconception. In fact, irony is based on multiple meanings; that is, sentences are multifaceted, words have multiple meanings, and actions and situations have multiple inferences. Some components of an ironical meaning are in conflict with each other. This study categorizes ironies with a formalistic approach and in terms of the type of codes, the position of victims, intertextuality, the degree of transparency, and density in the text. The research method is descriptive-analytical, and its field of study is children's stories. In this regard, the present article seeks to answer how irony is formed in children's stories with a formative approach. The provided information is useful for humorists in the field of children. As far as the author knows, there is no similar research regarding the classification of ironies, either in domestic or foreign articles.

Keywords: Children's story, Formalism, Dominant element, Humor, Irony.

* Date of receiving: 2021/6/19 Date of final accepting: 2022/9/5
- email of responsible writer: rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir

The stylistic analysis of ideological markers in Homayounameh by Abdul Razzaq Beg Donboli*

Elham Mozaffari Saghand
Ph.D. student of epic literature, Ferdowsi University of Mashhad
Dr. Farzad Ghaemi[1]
Assistant professor of Persian language and literature,
Ferdowsi University of Mashhad

Abstract
Homayounameh, belonging to Abdul Razzaq Beg Donboli, a poet at the court of Fath Ali Shah Qajar, is a six-thousand-line poem in the form of a religious epic. It is considered as a sub-type of Mukhtarnameh that narrates Mukhtar's uprising in the form of an epic poem. While being influenced by Ferdowsi's Shahnameh, the poet has been particularly influenced by the epic of his contemporary flagship, Fath Ali Khan Saba. In the first Qajar period, the school of return was the dominant style in the Persian poetry. In this paper, considering the belonging of Donboli to the circle of poets at the court of Qajar kings, the ideological manifestations of the ruling discourse in Homayounameh have been analyzed by identifying high-frequency indicators. Marking is a conceptual lexical relationship that examines the semantic burden of marked words compared to other words. It is also one of the most important semantic tools for understanding the ideological space governing a speech. This study identifies the words marked in Homayounnameh and classifies them into two groups. The first set of words includes those with national and religious symbols, representing the opposition of national and mythological foundations with religious foundations. They served to express the dominant political ideology in the Qajar period. The second group consists of assimilated words with national or religious components in different positions. They have led to the legitimation of political power in the text.

Keywords: Homayounameh, Marking, Abdolrazzaq Beg Donboli, Stylistics, Ideology, Qajar.

* Date of receiving: 2022/1/19 Date of final accepting: 2022/9/5
- email of responsible writer: ghaemi-f@ferdowsi.um.ac.ir

Technique of musical terms ambiguity used by Assar-e-Tabrizi in Comparison with Nezami and Hafiz*

Nasser Bahrami
Ph.D. student of Persian language and literature, Urmia University
Dr. Alireza Mozaffari[1]
Professor of Persian language and literature, Urmia University
Dr. Abdul Naser Nazariani
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Urmia University

Abstract
Being correlatives, poetry and music have always had an ancient similar standing versus the question of time, even though, over the course of centuries, each has evolved into an independent field. In some poems, ambiguity stands out as a literary device, and the use of ambiguous words and sentences attracts special attention to the point of imposing itself as a feature of style. It is more so when it blends with music to take the reader by wonder and surprise. Assar-e-Tabrizi is a poet, beside a few others, to have achieved perfection in using the technique. In this study, all the lines in Assar's couplet 'The Sun and Jupiter' (Mehr Va Moshtari) and the poems of Khosrow and Shirin composed by Nezami were carefully examined in search of instances of musical ambiguity to be compared and contrasted with the sonnets by Hafiz. So, three poets were compared. The findings show that Assar and Hafiz have a lot in common when it comes to musical ambiguity, with Assar making a few innovative moves missing in Hafiz. The term 'Shahnaz' is one such move. In fact, the claim can be legitimately made that, concerning ambiguity and particularly musical ambiguity, Assar is as great and distinguished a poet as Hafiz, and he has used these literary items more than Nezami.

Keywords: Ambiguity, Assar, Hafez, Musical terms, Nezami.

* Date of receiving: 2022/4/17 Date of final accepting: 2022/9/5
- email of responsible writer: a.mozaffari@urmia.ac.ir

Evaluation of the Bengali translation of Ferdowsi's Shahnameh by Monir al-Din Yusuf*

Dr. Mohammad Ahsan Al-Hadi
Associate professor of Persian language and literature at Dhaka University
Tanjineh Bent Noor[1]
Pre-doctoral researcher of Persian language and literature at Dhaka University

Abstract
Few world literatures can be proud of a masterpiece like Ferdowsi's Shahnameh. This masterpiece in epic poetry has been translated into more than thirty-five languages in the world so far. Monir al-DinYusuf, the most prominent author and translator of modern Bengali literature, translated the entire Shahnameh into Bengali in six volumes. He translated the epic completely but was very careful to retain the poetical weight of the original work. This means it is not an ordinary prose translation. He maintained the rhythm of 'free verse' in every line of this great epic. Yusuf translated the descriptions of the characters as accurately as the original. Renowned personalities like Rostam and Sohrab were described the same as the Persian epic. So, it seems as if one was reading an epic by a Bengali poet. Although Ferdowsi's Shahnameh has been translated into many languages of the world, but its Bengali translation by Munir al-Din Yusuf can be considered as one of the best versions. The purpose of this research is to introduce this version and the translator's literary skills according to Persian-speaking scholars.

Keywords: Monir al-Din Yusuf, Epic, Shahnameh, Firdowsi, Bengali literature.

* Date of receiving: 2022/3/9 Date of final accepting: 2022/9/7
- email of responsible writer: tanjinabnur88@gmail.com

Contents
(English Abstracts of the Articles)

– Evaluation of the Bengali translation of Ferdowsi's Shahnameh by Monir al-Din Yusuf ……..…….……...….. 4
Dr. Mohammad Ahsan Al-Hadi, Tanjineh Bent Noor
– Technique of musical terms ambiguity used by Assar-e-Tabrizi in Comparison with Nezami and Hafiz …….....…… 5
Nasser Bahrami, Dr. Alireza Mozaffari, Dr. Abdul Naser Nazariani
– The stylistic analysis of ideological markers in Homayounameh by Abdul Razzaq Beg Donboli ……. 6
Elham Mozaffari Saghand, Dr. Farzad Ghaemi
– Formalist classification of irony in children's stories ……..…….…. 7
Amir Hossein Zanjanbar
– Exploring Fazel Nazari's sonnets according to the pattern of coherence proposed by Halliday and Hassan …..……..… 8
Seyed Mehdi Mousavinia, Dr. Ziba Qalavandi
– Tohfat-ol Ghaib by Mahmud ibn Hussein Mashhadi: A treatise on Sufism from the early tenth century AH ……...… 9
Dr. Abdul Rasool Forootan, Marzieh Mashihipour

Address
Iran – Yazd
Yazd University, Faculty of Languages and Literature,
Email: Kavoshnameh@journals.yazduni.ac.ir
http://www.yazd.ac.ir
Yazd University
Department of Persian Language and Literature
Yazd-Iran
Telephone:
0098-35-31232096
Fax
0098-35-31232096

Kavoshnameh

Journal of Research in Persion Language & Literature

Volume 55

Kavoshnameh has been indexed
In (ISC) with its accompanied (IF)

According to the letter issued by the Director of Research Affaires Dept. of the **Regional Information Center for Science & Tecknology (RICeST), Kavoshnameh** has been **indexed in Islamic World Science Citation Center (ISC)** with its accompanied impact factor **(IF)**.

In The Name
Of God