بسم الله الرحمن الرحیم

متن‌شناسی ادب فارسی

(پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی سابق)

(علمی- پژوهشی)

براساس رأی یکصد و سیزدهمین جلسهٔ کمیسیون بررسی اعتبار نشریات علمی کشور، مورخ ۱۳۷۴/۱۲/۱۹ مجلهٔ «*دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*» حایز شرایط دریافت درجهٔ علمی ـ پژوهشی شناخته شد. طبق نامه مدیر کل پژوهشی وزارت علوم تحقیقات و فناوری به شمارهٔ ۳/۴۴۴۱ مورخ ۸۷/۶/۶ این مجله به صورت چهار مجله تخصصی اجازه انتشار یافت. که فصلنامهٔ «*پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*» یکی از این چهار مجله است. بر اساس نامه مذکور این فصلنامه با حفظ سابقه دارای درجه «**علمی ـ پژوهشی**» شناخته شد و سرانجام براساس نامهٔ شماره ۱۲۵۳۴۹ مورخ ۱۳۹۰/۷/۱۱ مرکز برنامه‌ریزی و سیاست‌گذاری پژوهشی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری با عنوان جدید تخصصی «**متن‌شناسی ادب فارسی**» با حفظ سابقه «علمی ـ پژوهشی» اجازه انتشار یافت.

سال چهل و نهم، دورهٔ جدید، سال پنجم، شمارهٔ اول (پیاپی ۱۷)
بهار ۱۳۹۲

متن‌شناسی ادب فارسی

(پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی سابق)

سال چهل و نهم، دوره جدید، سال پنجم، شمارهٔ اول (پیاپی ۱۷)، بهار ۱۳۹۲

(علمی- پژوهشی)

صاحب امتیاز: دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان

مدیر مسؤول: ***دکتر اسحاق طغیانی (استاد)***

سردبیر: ***دکتر حسین آقاحسینی (استاد)***

هیأت تحریریه:

دکتر حسین آقاحسینی	***استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان***
دکتر مهدی تدین	***استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان***
دکتر یونس جعفری	***استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اسلامی علیگر هند***
دکتر یداله جلالی پندری	***دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد***
دکتر نجف جوکار	***استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز***
دکتر اظهر دهلوی	***استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جواهر لعل نهرو هند***
دکتر آذرمیدخت صفوی	***استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اسلامی علیگر هند***
دکتر اسحاق طغیانی	***استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان***
دکتر محمدحسین کرمی	***استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز***
دکتر مهدی محقق	***استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران***
دکتر مهدی ملک‌ثابت	***دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد***
دکتر سید علی اصغر میرباقری‌فرد	***استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان***
دکتر سید مهدی نوریان	***استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان***

مدیر اجرایی:	مرضیه جلالی		
ویراستار فارسی:	دکتر علی اکبر احمدی دارانی	**ویراستار و مترجم انگلیسی:**	احسان گل‌احمر
حروفچینی و صفحه آرایی:	اعظم طغیانی	**ناشر:**	دانشگاه اصفهان
چاپ و صحافی:	چاپخانهٔ دانشگاه اصفهان	**سال چاپ:**	مردادماه ۱۳۹۲

با همکاری حوزهٔ معاونت تحقیقات و فناوری دانشگاه اصفهان

این نشریه در پایگاه‌های اطلاعاتی زیر نمایه می‌شود:

پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی www.SID.ir — **بانک اطلاعات نشریات کشور www.magiran.com**

سامانه نشریات دانشگاه اصفهان: http://uijs.ui.ac.ir — **پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) www.srlst.com**

پایگاه اولریخ (راهنمای بین‌المللی نشریات ادواری) http://ulrichsweb.serialsolutions.com

دارای ضریب تأثیر (IF) از پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)

مقالات نمودار آرای نویسندگان است و مجله در این زمینه مسؤولیتی ندارد.

نشانی: اصفهان، خیابان هزارجریب، دانشگاه اصفهان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دفتر مجله متن‌شناسی ادب فارسی

کد پستی ۸۱۷۴۴ - تلفن: ۰۳۱۱- ۷۹۳۳۰۹۷ دورنگار: ۰۳۱۱-۷۹۳۳۱۵۱

پست الکترونیکی: *daftar-e-majale@litr.ui.ac.ir* سایت مجله: *http://uijs.ui.ac.ir/rpll*

راهنمای تدوین مقاله و شرایط پذیرش آن

مجله متن‌شناسی ادب فارسی (پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی سابق)

(علمی- پژوهشی)

فصلنامه متن شناسی ادب فارسی (پژوهش‌های زبان و ادب فارسی سابق) به منظور رشد و گسترش ادب فارسی و فرهنگ ایرانی- اسلامی، تازه‌های پژوهشی صاحب‌نظران زبان و ادبیات فارسی را منتشر می‌کند تا در دسترس علاقه مندان قرار گیرد. بنابراین مقالات ارسالی باید شرایط زیر را دارا باشد.

الف- شرایط علمی

۱- مقاله باید دارای اصالت و نوآوری (Original research)، تحلیلی و نتیجه کاوشهای نویسنده یا نویسندگان باشد.

۲- در نگارش مقاله باید روش تحقیق علمی رعایت شود و از منابع معتبر و اصیل نیز استفاده شده باشد.

۳- مقاله باید صرفاً در یکی از موضوعات زیر تدوین شود.

۳-۱- بررسی و تحلیل مبانی نظری شرح متون ادب فارسی

۳-۲- بررسی و تحلیل حل دشواریهای متون ادب فارسی

۳-۳- بررسی و تحلیل تصحیحات انجام گرفته از متون ادب فارسی

۳-۴- بررسی و تحلیل تحریفات راه‌یافته در متون ادب فارسی

۳-۵- بررسی و تحلیل نشانه‌شناسی، جهت درک بیشتر متون ادب فارسی

۳-۶- بررسی و نقد و تحلیل شرح‌های معاصران دربارهٔ متون ادب فارسی

۳-۷- بررسی و تحلیل و ارزش‌گذاری نسخ خطی متون ادب فارسی

۳-۸- مکاتب جدید ادبی و متون ادب فارسی

۳-۹- زیبایی‌شناسی متون ادب فارسی

۳-۱۰- موضوعات دیگری که به تبیین و تحلیل متون ادب فارسی می‌پردازد.

توضیح: مقاله پس از دریافت، نخست در هیات تحریریه بررسی و ارزیابی می‌شود و در صورت داشتن شرایط لازم، برای داوران ارسال می‌گردد. پس از وصول دیدگاههای داوران نتایج و امتیازات کسب شده در هیات تحریریه مطرح می‌شود و در صورت کسب امتیازات کافی و پذیرش آن، در نوبت چاپ قرار می‌گیرد.

ب- شرایط نگارش

۱- مقاله باید از جهت نگارش ساختاری محکم و استوار داشته باشد و اصول فصاحت و بلاغت در آن رعایت شود.

۲- عنوان مقاله باید کوتاه و گویا باشد.

۳-نام مؤلف یا مؤلفان همراه با درجه علمی، نشانی محل کار و نشانی اینترنتی (Email) ذکرشود (ذکر شماره تلفن مسئول مکاتبات در برگ ضمیمه نیز لازم است)

۴- چکیده فارسی حداکثر ۱۵۰ تا ۲۰۰ کلمه باشد.

۵- کلید واژه فارسی حداکثر شش کلمه باشد.

۶- مقاله باید دارای مقدمه روشن و دقیق باشد چنانکه خواننده را برای ورود به مبحث اصلی آماده سازد.

۷- بیان پیشینهٔ تحقیق از شرایط مقاله است.

۸- در متن اصلی مقاله باید موضوع به طور روشن تحلیل شود.

۹- مقاله باید دارای نتیجه‌گیری دقیق باشد.

۱۰- چکیده انگلیسی ۱۵۰ تا ۲۰۰ کلمه باشد.

۱۱- کلید واژه انگلیسی حداکثر شش کلمه باشد.

۱۲- نام نویسنده و درجه علمی و محل کار به لاتین ذکر شود.

۱۳- ارجاعات متن باید داخل پرانتز به ترتیب نام نویسنده، سال و صفحه ذکر شود؛ مثال: (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۲۵۴).

۱۴- منابع و مآخذ پایانی باید به ترتیب زیر ذکر شود.

الف: کتاب

نام خانوادگی (شهرت)، نام، سال انتشار .(درون پرانتز). نام کتاب، نام مترجم یا مصحح، شهر محل نشر، نام ناشر، نوبت چاپ

ب: نشریه

نام خانوادگی (شهرت)، نام، سال انتشار .(درون پرانتز). عنوان مقاله (درون گیومه) نام نشریه، شمارهٔ دوره، صفحات مقاله (از ص تا ص)

ج: مجموعه مقالات

نام خانوادگی، نام ، سال انتشار .(درون پرانتز). عنوان مقاله (درون گیومه)، نام گردآورنده یا ویراستار، نام مجموعه مقالات، محل نشر، نام ناشر، شماره صفحات مقاله (از ص تا ص)

د: سایتهای اینترنتی

نام خانوادگی، نام . (آخرین تاریخ). عنوان موضوع (درون گیومه)، نام و نشانی اینترنتی به صورت ایتالیک

هـ : لوح فشرده

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

۱۵- مقاله باید حداکثر ۲۵ صفحه و هر صفحه در ۲۳ سطر تنظیم شود.

۱۶- مقالات به صورت الکترونیکی دریافت می‌گردد. لطفاً قبل از ارسال مقاله برای مجله، به سامانه نشریات دانشگاه اصفهان به نشانی ***http://uijs.ui.ac.ir/rpll*** مراجعه کنید و پس از ثبت‌نام در سامانه مقاله را ارسال نمایید.

۱۷- اسامی خاص و اصطلاحات لاتین و ترکیبات خارجی بلافاصله پس از فارسی آن داخل پرانتز در متن مقاله ذکر شود.

۱۸- مقالات مستخرج از پایان نامه باید تایید استاد راهنما را همراه داشته باشد.

۱۹- مقاله نباید در هیچ مجله یا همایشی ارائه شده باشد.

یادآوری ۱: مجله در پذیرش یا نپذیرفتن مقاله همچنین ویراستاری آن آزاد است.

یادآوری ۲: مسئول مکاتبات در مقاله مشخص شود.

یادآوری ۳: نویسنده باید هنگام ارسال مقاله متن زیر را کامل و همراه مقاله ارسال نماید.

باسمه تعالی

سردبیر فصلنامه متن شناسی ادب فارسی

اینجانب نویسنده مقاله تعهد می‌کنم

تا زمان اعلام نتیجه از سوی هیات تحریریه مجله متن شناسی ادب فارسی، آن را برای هیچ مجله یا همایشی ارسال نکنم.

تاریخ امضاء

مشاوران علمی مجله متن‌شناسی ادب فارسی (پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی سابق)
دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان
سال چهل و نهم، دورهٔ جدید، سال پنجم، شماره اول، پیاپی ۱۷، بهار ۱۳۸۲

حسین آقاحسینی	استاد دانشگاه اصفهان
سجاد آیدنلو	دانشیار دانشگاه پیام نور
علی اکبر احمدی دارانی	استادیار دانشگاه اصفهان
محمدابراهیم ایرج پور	استادیار دانشگاه پیام نور
مهدی تدین	استاد دانشگاه اصفهان
مریم خلیلی جهانتیغ	دانشیار دانشگاه سیستان و بلوچستان
سید محمد راستگوفر	استادیار دانشگاه کاشان
سیده مریم روضاتیان	دانشیار دانشگاه اصفهان
محمد طاهری	دانشیار دانشگاه بوعلی سینا همدان
اسحاق طغیانی	استاد دانشگاه اصفهان
فرزاد قائمی	استادیار دانشگاه فردوسی مشهد
محمودرضا مهرآوران	استادیار دانشگاه قم
علیرضا نبی لو	دانشیار دانشگاه قم
زهره نجفی	استادیار دانشگاه اصفهان
محمدرضا نصر اصفهانی	استادیار دانشگاه اصفهان
علیرضا نیکویی	دانشیار دانشگاه گیلان
احمدرضا یلمه‌ها	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهاقان
محمدکاظم یوسف پور	دانشیار دانشگاه گیلان

مجلهٔ متن‌شناسی ادب فارسی (پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی سابق)
دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه اصفهان
سال چهل و نهم، دورهٔ جدید، سال پنجم، شمارهٔ اول (پیاپی ۱۷)، بهار ۱۳۹۲

فهرست مطالب

تأثّیرپذیری فردوسی از کلینی **۱-۱۲**
مهدی دشتی

کارکرد روایی نشانه‌ها در حکایت رابعه از الهی‌نامه عطّار ..... **۱۳ -۲۸**
محسن بتلاب اکبرآبادی- احمد رضی

هویّت انسان در پنج گنج نظامی گنجوی ..... **۲۹ -۴۴**
رامین محرمی- اعظم سروری

اشعاری نو یافته در جنگ خطّی ۹۰۰ مجلس ..... **۴۵ -۶۰**
محسن شریفی صحی- حامد خاتمی‌پور

نامهٔ باستان در بوتهٔ نقد (نقد چند بیت از نامهٔ باستان) ..... **۶۱ -۸۲**
محمود رضایی دشت‌ارژنه- قدرت قاسمی‌پور

بررسی طلسم و طلسم‌گشایی در قصه‌های عامیانه فارسی (سمک عیار، حسین کُرد و امیرارسلان) ..... **۸۳ -۱۰۰**
امیرعباس عزیزی‌فر

ضرورت تصحیح انتقادی دیوان خواجوی کرمانی ..... **۱۰۱ -۱۲۴**
حسین جلال‌پور

متن‌شناسی ادب فارسی (علمی- پژوهشی)
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه اصفهان
سال چهل و نهم، دورهٔ جدید، سال پنجم
شماره۱، (پیاپی ۱۷) بهار ۱۳۹۲، ص ۱۲- ۱

تأثیرپذیری فردوسی از کلینی

مهدی دشتی*

چکیده

دیباجهٔ شاهنامه، سندی است، گویا بر عقائد و باورها، اهداف و انگیزه‌ها و نیز منابع فردوسی در سرایش شاهنامه. در این نوشتار برآنیم تا مستنداً آشکار سازیم که از جمله منابع اصلی حکیم طوس در این دیباجه، کتاب الکافی مرحوم ثقة الاسلام کلینی (م:۳۲۹ ق) است. مشابهت‌ها و در واقع یگانگی‌ها میان مضامین دو کتاب به اندازه‌ای است که احتمال هر فرضی جز تأثّری آگاهانه و عامدانه را به یکسو می‌نهد و نشان می‌دهد که فردوسی این حکیم شیعی متألّه چگونه از نخستین و مهم‌ترین مجموعه حدیثی شیعه، به نحوی هنری، عمیق و آگاهی بخش سود برده و در عین حال هویت فرهنگی خویش و کتابش را معین ساخته است. و البته این تأثّر که چنانکه خواهیم دید نه از سر اتفاق و توارد که کاملاً آگاهانه و عامدانه بوده است، به مخاطبان این پیام را می‌رساند که غرض از نظم شاهنامه نه احیای داستانهای کهن و فرهنگ فسردهٔ گذشتگان؛ بلکه ریختن فرهنگ ناب اسلامی در ظرف این روایات و انتقال این مظروف اصیل به مردمی است که در روزگار غلبه نامردمی ها امکان آشکار و مستقیم سخن گفتن با ایشان نبود. و ظاهراً همین، سبک و سیاقی شد که بعدها دیگر نویسندگان و شاعران بدان تأسّی جستند و دانه معنا و حقایق مطلوب را در ظرف قصه‌ها و حکایت‌ها آوردند و البته مخاطبان را تحذیر دادند که اسیر صورت داستانها نگردند و مظروف را متوجه باشند.

واژه‌های کلیدی

فردوسی، کلینی، کافی، خرد، دیباجهٔ شاهنامه.

مقدمه

دیباجهٔ شاهنامه در واقع آخرین بخش از این کتاب سترگ است که حکیم طوس سرود و بر تارک آن نهاد تا شاهنامه را فرجامی نیکو بخشد، فرجامی گویای عقائد و باورها، منابع کار، اهداف و انگیزه‌ها و در یک کلام مفتاح فهم این کاخ بلند که از باد و بارانش ناید گزند. بنابراین فهم دقیق این دیباجه و مضامین و اشارات آن، واجد اهمیتی ویژه است که با وجود کوشش‌های ارزنده‌ای که در این راه شده [۱] باز سخن ناتمام است.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی تهران dashti@atu.ac.ir

تاریخ وصول : ۱۳۹۱/۵/۱٤ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱/۳۱

هدف این پژوهش این است که این نکته را مستنداً آشکار سازد که فردوسی در دیباجهٔ شاهنامه، بشدّت متأثّر از کتاب الکافی مرحوم ثقة الاسلام محمدبن یعقوب کلینی رازی(م:۳۲۹ ق) محدّث بزرگ شیعه امامیه است [۲] و البته این تأثّر نه از سر اتفاق و توارد که کاملاً آگاهانه و عامدانه بوده است تا به خوانندگان این پیام را برساند که غرض از نظم شاهنامه نه احیاء داستان‌های کهن و فرهنگ فسردهٔ گذشتگان؛ بلکه ریختن فرهنگ ناب اسلامی در ظرف این روایات و انتقال این مظروف اصیل به دست مردمی است که در روزگار غلبهٔ نامردمی‌ها، [۳] امکان آشکار و مستقیم سخن گفتن با ایشان نبود. لذا فرمود:

تو این را دروغ و فسانه مدان — به یکسان روشن زمانه مدان

(فردوسی، ۱۳۸۲: ۲۲۷/۱، ب ۱۰۴)

ازو هر چه اندر خورد با خرد — دگر بر ره رمز معنی برد

(همان، ۲۲۸، ب ۱۰۶)

و گویی این، سبک و سیاقی شد که بعدها دیگر نویسندگان و شاعران بدان تأسّی جستند و دانهٔ معنا و حقایق مطلوب را در ظرف قصه‌ها و حکایت‌ها آوردند و البته مخاطبان را تحذیر دادند که اسیر صورت داستان ها نگردند و مظروف را متوجه باشند و آنرا جدا و نامنبعث از ظرف بدانند:

زین قدح های صورکم باش مست — تا نگردی بت تراش و بت پرست

از قدح‌های صور بگذر مه ایست — باده در جامست لیک از جام نیست

(مولوی، ۱۳۷۴: ۳/ ۸۳۹)

فردوسی و کلینی هر دو هم عصرند، [۴] هر دو شیعه‌اند [۵] و هر دو کتاب خود را با بحث عقل آغاز کرده اند [۶] و با توجه به آنکه هر دو در زمانه‌ای می‌زیستند که چه در میان اشاعره و معتزله [۷] و چه زردشتیانی که سعی در اصلاح و احیاء خود داشتند، [۸] بدین بحث توجهی خاص می شد، گویی هر دو – فردوسی و کلینی– خواسته‌اند تا با ایراد این بحث در پیشانی کتاب خویش، هم هویت فرهنگی و اعتقادی خود را بروشنی معیّن سازند و هم خط فاصلی میان سخن خود و دیگر سخن ها کشند تا از انتساب به فرق ظاهراً اسلامی و یا زرتشتی مآبی و زروانی‌گری و نظائر آن در امان مانند و ممتاز شوند. [۹]

البته در این نوشتار به دلیل تنگی مجال تنها به بررسی و مقایسهٔ مضامین سی و دو بیت نخستین از دیباجه شاهنامه با کتاب الکافی کلینی می پردازیم و آن را در پانزده بند عرضه می‌داریم و مابقی را به فرصتی دیگر می‌سپاریم، [۱۰] امید که مفید افتد و راهگشا باشد ان شاء الله.

بحث

۱.

به نام خداوند جان و خرد — کزین برتر اندیشه بر نگذرد

(فردوسی، ۱۳۸۲: ۲۰۹/۱، ب ۱)

فردوسی، دیباجه را با نام کسی آغاز می‌کند که مالک جان و خرد و به عبارتی سرور و مولای آن است؛ کلینی نیز در نخستین حدیث از کتاب کافی، تصریح دارد که الله، خالق عقل و مالک آن است و در برابر، عقل نیز عبد و مطیع حق است، چنانکه چون آفریده شد و حق با او سخن گفت و بدو امر و نهی کرد، تبعیت کرد؛ لذا الله بدو فرمود که مخلوقی محبوبتر از تو نیافریدم (کلینی، ۱۳۶۳: ۱۰/۱، ح ۱ نیز ۲۶/۱، ح ۲۶).

در مصراع دوم، فردوسی حدّ معرفت عقلانی را فهم و قبول مالکیت و سروری حق می‌داند و طی طریق بیش از آن؛ یعنی فهم خود حق و چیستی وی را بر عقل، ناممکن. کلینی نیز در مقدمه خود بر کافی به همین امر تصریح دارد: و **ذهلت العقول أن تبلغ غایه نهایته**(همان، ۳). و البته این مطلب منبعث از قرآن کریم است (انعام/۱۰۰) و نیز سخن امیر المومنین(ع) که دربارهٔ الله فرمود: **لا یناله غوص الفطن**؛ یعنی او برتر از آنست که افکار ژرف اندیش، حقیقت و چیستی وی را دریابند (نهج‌البلاغه، ۱۳۸۳: ۱۳)

جالب اینجاست که فردوسی در این مصراع، تعبیر "اندیشه" را به کار برده و کلینی در کافی به نقل از امام صادق(ع)، اندیشه را نشانهٔ عقل برشمرده است: ان لکل شیء دلیلاً و دلیل العقل التفکر (کلینی، ۱۳۶۳: ۱۶/۱ بخشی از حدیث ۱۲).

۲.

خداوند نام و خداوند جای — خداوند روزی ده و رهنمای
خداوند کیوان و گردان سپهر — فروزندهٔ ماه ناهید و مهر
(فردوسی، ۱۳۸۲: ۱/ ص۲۰۹- ۲۱۰، ب ۲و ۳)

مضامین دو بیت مذکور ضمن آنکه برابر است با مضامین آیاتی از قرآن کریم همچون اعراف/۱۸۰، رعد/۱۶، آل عمران/ ۱۸۹، بقره/ ۱۶۰، نحل/ ۱۲ و جاثیه/۴؛ در عین حال مطابقت دارد با بخشی از حدیث بلندی از امام صادق(ع) که مرحوم کلینی آن را در کافی آورده است(همان: ۱/ ۱۳، ح ۱۲). حضرت (ع) در این حدیث، عقل را راهنمایی معرفی می کنند که از جانب الله قرار داده شده تا خردمندان را بدین نکته رهنمون شود که اوست مدبّر و کارگردان همهٔ خلق و به نص آیاتی از قرآن کریم همچون نحل/ ۱۲، مؤمن/ ۷۰ و جاثیه/ ۴ تصریح می نمایند که دلالت دارد، بر هستی حق و ربوبیت او و برای خردمندان از طریق روزی دهی، رهنمایی و مدبری آسمان و زمین و کل عالم.

۳.

زنام و نشان و گمان برتر است — نگارندهٔ بر شده گوهر است
(فردوسی، ۱۳۸۲: ۱/ ۲۱۰، ب ۴)

در مصراع نخست، فردوسی حق را از نام و نشان وگمان ما یعنی معرفت ناشی از درک و وصف ما بالاتر می‌داند و درمصراع ثانی پاسخ این سؤال مقدّر را می دهد که چرا؟ و می گوید زیرا که او، نگارنده(مصور و خالق) دارای گوهری(= ذاتی) بر شده و بالاتر از گوهر مخلوق است؛ لذا مخلوق از درک و وصف او عاجز است.

کلینی نیز در کافی در کتاب التوحید بابی با عنوان " **النهی عن الصفه بغیر ما وصف به نفسه تعالی** " آورده که طی آن همین مضامین، بر مبنای احادیث اهل البیت علیهم السلام تبیین شده است، بدین شرح که مخلوق نمی تواند حق را وصف کند و این کار ممنوع است و تنها باید بدانچه که حق خود را بدان وصف کرده اکتفا کند؛ چرا که او خالق است و ادنی مشابهتی با مخلوق ندارد و آنان که او را وصف می کنند در واقع او را شبیه مخلوق پنداشته‌اند (کلینی، ۱۳۶۳: ۱/

۱۰۰، ح ۱) و الله، اعلی و اجل و اعظم است از اینکه به کنه صفت او توان رسید (همان، ۱/ ۱۰۲، ح ۶) و او خالق است و مخلوق نیست و خلق می‌کند هر آنچه را که بخواهد، و می نگارد هر آنچه را که بخواهد (همان، ۱/ ۱۰۳، ح ۱۰).

.۴

به بینندگان آفریننده را نبینی مرنجان دو بیننده را

(فردوسی، ۱۳۸۲: ۱/ ۲۱۰، ب ۵)

این سخن فردوسی گذشته از آنکه مطابق است با قرآن کریم (انعام / ۱۰۳ و اعراف/ ۱۴۳) و عقل در عین حال پاسخی است به عقائد انحرافی که در میان مسلمانان پیدا شد و مدوّن گشت، مبنی بر اینکه خداوند را با چشم سر می‌توان دید (محمد صادق نجمی، ۱۳۵۹: ۱۰۸ – ۱۲۴ و مهدی دشتی،۱۳۸۴: ۱۴۳– ۱۴۴) و جالب اینکه علمای بزرگ مکتب خلفا از متقدمین همچون احمدبن حنبل(م: ۲۴۱ ق)، مالک بن انس (م: ۱۷۹ق) و محمد بن ادریس شافعی (م: ۲۰۴ ق) تا متأخرین همچون شیخ محمد عبده(م: ۱۳۲۳ ق) بر این اعتقاد نادرست، پیوسته پای فشرده‌اند و آن را به انحاء گوناگون توجیه کرده‌اند (محمد صادق نجمی، ۱۳۵۹: ۱۱۷ – ۱۲۱) و حتی بعضی از ادبای متعصّب پیرو مکتب مذکور، فردوسی را به دلیل همین بیت، هدف ناسزای خویش قرار داده‌اند. [۱۱]

و اما کلینی در کتاب التوحید کافی، بابی را بدین امر؛ یعنی ناممکن بودن رؤیت حق با چشم سر، اختصاص داده و با ذکر هشت حدیث از ائمه، صلوات الله علیهم، استدلالات ایشان را در این باره که بر مبنای آیات قرآنی و عقل استوار است، بیان داشته است (کلینی، ۱۳۶۳: ۱/ ۹۵– ۹۸).

.۵

نه اندیشه یابد بدو نیز راه که او برتر از نام و از جایگاه

(فردوسی، ۱۳۸۲: ۱/ ۲۱۰، ب ۶)

در باب مضمون مصراع اول و موافقت فردوسی با کلینی پیش از این سخن گفتیم؛ لذا می‌گذریم و تنها تذکار می‌دهیم که تکرار این مضمون، نشانه تأکید است و تأکید از حیث بلاغت، در وقت انکار مخاطب است؛ یعنی فردوسی در زمانه‌ای می‌زیسته که وصف حق به نام اندیشه و عقلانیت یا دریافت‌های سلوکی، امری ممکن و ممدوح شمرده می شد و وی ناچار بود، برای شکستن این ظلمت متراکم بدین تأکید و تکرار روی آورد، چنانکه پس از این هم باز بر این معنا تأکید می ورزد:

ستودن ندانند کس او را چو هست میان بندگی را بیایدت بست
خرد را و جان را همی سنجد او در اندیشهٔ سخته کی گنجد او
بدین آلت رای و جان و زبان ستود آفریننده را کی توان
به هستیش باید که خستو شوی ز گفتار و پیکار یکسو شوی

(همان، ۲۱۰ – ۲۱۱،ب ۹ –۱۳)

ازین پرده برتر تو را کار نیست زهستی بر اندیشه دیدار نیست

(همان، ۲۱۲، ب ۱۶)

کلینی نیز علاوه بر آنچه گفتیم بابی در کافی آورده با عنوان «باب النهی عن الکلام فی الکیفیه» (کلینی، ۱۳۶۳: ۹۲/۱)

که بر مبنای احادیث اهل البیت، علیهم السلام، معلوم می دارد که سخن گفتن در باب چیستی حق، امری ناروا، ممنوع و مهلک است، چنانکه امام باقر(ع) فرمودند: «تکلموا فی کل شیء و لا تتکلموا فی ذات الله». یعنی در باب هر چیز سخن گویید، مگر در باب چیستی ذات حق.(همان:ص ۹۲ ح ۱) و باز فرمودند: «ایاکم و التفکر فی الله ولکن اذا اردتم ان تنظروا الی عظمته فانظروا الی عظیم خلقه». یعنی بپرهیزید از تفکّر در چیستی حق و البته اگر خواستید که به عظمت او بنگرید، پس بنگرید به عظمت آفرینش او (همان، ۹۳، ح ۷) و حضرت(ع) صریحاً ازگفتار و پیکار در باب چیستی حق منع کردند و فرمودند:" ایاک و الخصومات فانها تورث الشک و تهبط العمل و تردی صاحبها. یعنی بترس از گفتار و پیکار در باب چیستی حق چرا که آن موجب شک و نابودی عمل تو می شود و صاحبش را هلاک می سازد (همان، ص۹۲ ح ۴) و فقط باید هستی حق را معترف باشید و بگوئید لا اله الا الله الواحد الذی لیس کمثله شیء (همان، ص۹۲ ح ۳).

فردوسی نیز همسو باهمین معنا چنین سرود:

۶.

به هستیش باید که خستو شوی — زگفتار و پیکار یکسو شوی
پرستنده باشی و جوینده راه — بژرفی یفرمانش کردن نگاه
(فردوسی، ۱۳۸۲: ۲۱۱، ب ۱۴)

فردوسی پس از ابیات نخستین و بحث های اصولی و مقدماتی، مخاطب را به اطاعت و بندگی حق و جست و جوی راه بندگی آنگونه که حق فرمود، دعوت می کند؛ بویژه می‌خواهد که انسان با بصیرت در این مسیر قدم بردارد و در امر عبادت، ژرف اندیش باشد. این معانی ضمن آنکه مطابق است با مفاد آیاتی از قرآن کریم (ذاریات/ ۵۶، انبیاء/ ۲۵ و یوسف/ ۱۰۸) در عین حال مطابق است با مضمون حدیثی که در بند پیش از کافی کلینی نقل کردیم (کلینی، ۱۳۶۳: ۱/ ۹۲، ح ۳) و نیز این روایت که امیر المؤمنین(ع) فرمودند: " الا لاخیر فی عباده لیس فیها تفکّر: هان! آگاه باشید، هیچ خیری نیست در عبادتی که در آن ژرف اندیشی نباشد (همان، ۱/ ۳۶، ح ۳).

۷.

توانا بود هرکه دانا بود — ز دانش دل پیر برنا بود
(فردوسی، ۱۳۸۲: ۱/ ۲۱۱، ب ۱۵)

مصراع اول از بیت بالا تطابق تام دارد با حدیثی که کلینی در کافی از امیرالمؤمنین (ع) آورده است (کلینی، ۱۳۶۳: ۴۸/۱، ح ۲). حضرت(ع) با بیانی مؤکّد خطاب به طالب علم می فرماید که علم موجب فزونی ها و توانائیهای بسیار معنوی می گردد؛ از جمله تواضع، دوری از حسد، فهم، صدق، معرفت، رحمت، سلامت، ورع، نجات، عافیت، وفا، رضا، مدارا، دوری از گناهان، هدایت و دوست داشتن نیکو ترین نیکوان.

مصراع دوم نیز گویای مضمون حدیثی است که دقیقاً پیش از حدیث یاد شده آمده است که طی آن امیرالمؤمنین می‌فرمایند: جانهای خویش را به بدیع جکمت، نشاط و طراوت و تازگی بخشید؛ چرا که جانها نیز مانند بدنها، خسته و فرسوده و کند و پیر می‌گردد[۱۲] (همان، ۱/ ۴۸، ح ۱) و نیز مطابق است با حدیثی از رسول خدا(ص) که فرمودند: سخن ما، دل ها را تازه و درخشان می گرداند، همانا دل ها نیز همچون شمشیر زنگار می گیرد و پاکی و درخشش و تازگی و جوانی آن به واسطه سخن ماست (همان، ۱/ ۴۱، ح ۹).

۸

چه گفت آن سخنگوی مرد از خرد — که دانا ز گفتار او برخورد
خرد بهتر از هرچه ایزدت داد — ستایش خرد را به از راه داد
(فردوسی، ۱۳۸۲: ۱/ ۲۱۲، ب ۱۷ و ۱۸)

در بیت اول، فردوسی سؤالی را مطرح می‌کند که بس مهم است و در واقع تمهیدی است برای بیان امری عظیم. او می پرسد: آن سخنگوی مرد، دربارهٔ خرد چه چیزی را گفت که شخص دانا پیوسته از گفتار او بهره‌مند خواهد شد؟

با طرح این سؤال، در خواننده شوق و انگیزه‌ای وافر بوجود می‌آید تا مفاد سخن آن مرد سخنگوی را دریابد. فردوسی، این نیاز را پاسخ داده به تقریر سخن وی و به عبارتی بیان مقول قول آن مرد سخنگوی، می پردازد و در بیت بعد می‌گوید: بهترین چیزی که ایزد تو را داده است، خرد است و بهترین راه حمد و ستایش خرد، دادورزی است.

و جالب اینجا است که آنچه مرد سخنگوی در باب خرد گفت که برای هر انسان دانایی پیوسته مفید خواهد بود، برابر است با مفاد نخستین حدیث از کتاب العقل و الجهل کافی که خداوند خطاب به عقل می‌فرماید: قسم به عزت و جلالم که مخلوقی محبوب تر از تو نیافریدم و کامل نمی کنم تو را مگر در وجود کسی که او را دوست بدارم (کلینی، ۱۳۶۳: ۱۰/۱، ح ۱) و نیز حدیثی که طی آن جنود عقل شمرده شده که از آن جمله یکی هم عدل است که عقل را در مقابله با جور یاری می کند و به عبارتی دیگر بزرگداشت عقل را از طریق دادورزی ممکن می سازد (همان، ۲۱/۱، ح ۱۴).

حال با این توجه، آن سخنگوی مرد چه کسی می‌تواند باشد؟ به گمان ما انسب آن است که مراد فردوسی از آن سخنگوی مرد در این بیت خاص، محدّثِ (= سخنگوی) بزرگوار مرحوم ثقة الاسلام کلینی است، کسی که همهٔ دانایان این امّت از آن هنگام که وی کتاب کافی را تألیف کرده تا به امروز و تا هر زمان که این کتاب باقی است، از ثمرات آن بهره‌مند گشته و خواهند شد[۱۳] و مضامین دیباجهٔ شاهنامه چه آنها که پیش از این بیت آمده، چنانکه دیدیم و چه آنها که پس از این آمده چنانکه خواهیم دید همه از کتاب سترگ او برگرفته شده است و آیا این همه قرائن، گواه روشنی نیست بر آنچه که مدعای ما است؟

خرد رهنمای و خرد دلگشای — خرد دست گیرد به هر دو سرای
(فردوسی، ۱۳۸۲: ۱/ ۲۱۲، ب ۱۹)

خرد رهنمای؛ مطابقت تام دارد با این حدیث که العقل دلیل المؤمن (کلینی، ۱۳۶۳: ۲۵/۱، ح ۲۴) و نیز احادیثی دیگر همچون: صدیق کل امرء عقله و عدوه جهله (همان، ۱/ ۱۱، ح ۴) و ان لله علی الناس حجتین حجه ظاهره و حجه باطنه فاما الظاهره فالرسل و الانبیاء و الائمه علیهم السلام و اما الباطنه فالعقول (همان، ۱۶/۱، بخشی از ح ۱۲).

خرد دلگشای؛ امیرالمؤمنین در نهج البلاغه می‌فرمایند که هر ظرفی به واسطهٔ مظروفش پر می شود، مگر ظرف علم که به واسطهٔ علم، گشایش می یابد(نهج‌البلاغه، ۱۳۸۳: ص ۵۰۵). کلینی نیز در کافی از امام موسی بن جعفر، علیهما السلام، روایت کرده که فرمودند: الطاعة بالعلم والعلم بالتعلم و التعلم بالعقل یعتقد؛ یعنی طاعت و بندگی بر مبنای علم الاهیه است و این علم از طریق یادگیری حاصل می شود. و یادگیری و علم آموزی نیز به سبب عقل صورت می پذیرد و منعقد می‌گردد (کلینی، ۱۳۸۳: ۱/ ۱۷ بخشی از ح ۱۲) در نتیجه تا عقل نباشد، تعلمی و نهایتاً دلگشایی و شرح صدری حاصل نمی‌شود.

خرد دست گیرد به هر دو سرای؛ شخصی از امام صادق(ع) پرسید که «**ما العقل**» یعنی خرد چیست؟ فرمودند: «العقل ما عبد به الرحمان و اکتسب به الجنان». یعنی خرد آن چیزی است که خداوند به سبب آن اطاعت و بندگی می‌شود(در دنیا) و بهشت کاملاً به دست آورده می شود(در آخرت). (همان، ۱/ ۱۱، ح ۳ ؛ همان، ح ۶).

۱۰.

ازو شادمانی وزویت غمیست وز.یت فزونی وزویت کمیست

(فردوسی، ۱۳۸۲: ۲۱۲/۱ پانوشت ۳)

یعنی خرد سبب شادمانی است، اگر آن را به کار بندیم و غم نتیجه می‌شود، اگر خرد را ترک گوییم و به همین ترتیب در فزونی خواهیم بود، اگر خردورز باشیم و در خسران و زیان خواهیم بود، اگر خرد را کنار نهیم و جالب است که مطابق همین معنا در کافی کلینی در ضمن حدیثی از امام صادق(ع) روایت شده که حضرت(ع)، جنود عقل و جهل را بر می شمرند که از آن جمله فرح و شادمانی است برای عقل و در برابر، حزن است برای جهل که ضد عقل است و نیز غنا و فزونی و توانگری است، برای عقل و فقر است و کمی برای جهل (کلینی، ۱۳۶۳: ۱/ ۲۲ و ۲۳، ح ۱۴).

۱۱.

ازویی به هردو سرای ارجمند گسسته خرد پای دارد به بند

(فردوسی، ۱۳۸۲: ۱/ ۲۱۴، ب۲۳)

مصراع اول، برابر است با این حدیث از امام کاظم(ع)که فرمودند: «اکملهم عقلاً ارفعهم درجه فی الدنیا والآخره» یعنی آن کسی که از حیث عقل از دیگران کامل‌تر است، درجهٔ او در دنیا و آخرت از همه بالاتر و ارجمند تر است (کلینی، ۱۳۶۳: ۱/ ۱۶، بخشی از ح ۱۲).

و مصراع دوم، مطابق است با این سخن امام کاظم(ع) که فرمودند: کسی که خرد ورزد، قناعت پیشه کند و در اثر قناعت، بی نیازی یابد و کسی که خرد را رها کند، هماره پای در بند فقر خواهد داشت(همان، ۱۸/۱، بخشی از ح ۱۲).

۱۲.

خرد چشم جانست چون بنگری که بی چشم شادان جهان نسپری

(فردوسی، ۱۳۸۲: ۱/ ۲۱۴، ب ۲۴)

مضمون مصراع اول مطابق است با حدیثی که پیش ازین در بند نهم آوردیم که خداوند برای بندگان، دو حجت قرار داده است، حجت ظاهری که انبیاء اند و ائمه، علیهم السلام، و حجت باطنی که عقل است (کلینی، ۱۳۶۳: ۱/ ۱۶، بخشی از ح ۱۲).

و مصراع ثانی، گذشته از جنبه قیاس تمثیلی که دارد یادآور حدیثی است که دربند دهم گذشت.

۱۳.

نخست آفرینش خرد را شناس نگهبان جانست و آنِ سه پاس

سه پاس تو چشم است و گوش و زبان کزین سه بود نیک و بد بی گمان

(فردوسی، ۱۳۸۲: ۱/ ۲۱۴، ب ۲۵ و ۲۶)

کلینی نیز چنین روایت کرده که ان الله عز و جل خلق العقل و هو اول خلق من الروحانیین (کلینی، ۱۳۶۳: ۱/ ۲۱، ح ۱۴).

و نیز دعامة الانسان العقل... و هو دلیله و مبصره و مفتاح امره. یعنی حافظ و نگهدار انسان، عقل اوست و عقل، راهنما و بینائی بخش و گشاینده کار اوست (همان، ۱/ ۲۵، ح ۲۳).

.۱۴

بدانش ز دانندگان راه جوی بگیتی بپوی و بهر کس بگوی

(فردوسی، ۱۳۸۲:۱/ ۲۱۵، ب ۳۰)

این بیت، دو سؤال اساسی را برمی انگیزد: این دانندگان کیانند که به واسطهٔ دانشی که از ایشان فراگرفته می شود، راه هدایت آشکار می شود؟ و این چه دانشی است که باید پس از تحصیل آن، درجهان بپوییم و به هر کس بگوئیم و ابلاغ کنیم؟

کلینی پاسخ ما را می‌دهد، پاسخی که به گمان ما، مراد فردوسی است: امام صادق(ع) فرمودند: مردم بر سه دسته‌اند: داننده(عالم)، یادگیرنده(متعلم) و زباله ای که سیل با خود می آورد(غثاء). پس مائیم(ائمه صلوات الله علیهم) آن دانندگان و شیعیان مایند آن یادگیرندگان و سائر مردم نیز غثاء(کلینی، ۱۳۶۳: ۱/ ۳۴، ح ۴) و این دانش، اسلام و به عبارتی علم الاهی است که فقط از طریق پیامبر اکرم و و اوصیاء طاهرینش باید فراگرفته شود و وظیفه‌مندیم که پس از یادگیری به جهانیان بیاموزیم، چنانکه کلینی بابی را در کتاب فضل العلم کافی با عنوان «باب بذل العلم» اختصاص داده که طی آن ائمه، صلوات الله علیهم، فرموده اند که «زکاة العلم ان تعلمه عبادالله»؛ یعنی زکات یادگیری دانش الاهی از طریق ما، آنست که این دانش را به بندگان الله یاد دهید (همان، ۱/ ۶۱، ح ۳).

.۱۵

چو دیدار یابی بشاخ سخن بدانی که دانش نیاید به بن

(فردوسی، ۱۳۸۲:۱/ ۲۱۵، ب ۳۲)

راستی این کدامین درخت سخن است که از یکسو با رو ثمرش، دانش است و از دیگر سو، ریشه در نامحدود دارد؟ اگر سخن مخلوق باشد که می‌دانیم گاهی بر دانش دارد و گاه جهل و باطل و در عین حال محدود است، پس این درخت، باید درخت سخن خالق باشد و نه مخلوق. با این توجه اگر در نظر بگیریم که برابر عربی سخن، حدیث است، دیگر معنا روشن می‌شود که مراد از شاخ سخن، درخت حدیث است، حدیث ائمه، صلوات الله علیهم، که از یکسو علم و حکمت الاهی را عرضه می‌دارد و از سوی دیگر به پیامبر اکرم(ص) می رسد و از ایشان به جبرئیل و از جبرئیل به الله و چون الله نامحدود است؛ پس بار و میوه این درخت نیز نامحدود خواهد بود.

و اما مرحوم کلینی همین معنا را با روایت حدیثی از امام صادق(ع) چنین آورده که حضرت(ع) فرمودند: سخن من، سخن پدرم و سخن پدرم سخن جدم و سخن جدم سخن حسین است و سخن حسین، سخن حسن و سخن او، سخن امیر المؤمنین و سخن امیرالمؤمنین، سخن رسول الله است و سخن رسول الله(ص)، قول الله عزّوجلّ است [۱۴](کلینی، ۱۳۶۳: ۱/ ۵۳، ح ۱۴).

نتیجه

چنانکه مشاهده شد، یگانگی میان سخن فردوسی و کلینی به قدری است که نمی‌توان اتفاق یا توارد را عامل آن دانست و خرد و متن ما را به یک نتیجه می‌رساند که فردوسی، کتاب کافی مرحوم کلینی را دیده، خوانده و مفاهیم آن را کاملاً

جذب فرهنگی کرده و آنگاه در بیانی هنری، عرضه داشته است و بدین ترتیب تنها اثر حماسی را رقم زده که با بحث خرد و دانش الاهی آغاز می شود و بدین ترتیب خط بطلانی می‌کشد، بر سخن آنان که شاهنامه را هم ردیف دیگر آثار حماسی و اساطیری، دروغ و فسانه یا مبین ناخودآگاه جمعی و ذهن بشر ابتدایی و نظائر آن می دانند. [۱۵] علاوه بر این معلوم می‌شود که فردوسی شیعهٔ امامیه اثنا عشریه است؛ چرا که کلینی پرچمدار این مکتب است [۱۶] و در کتاب **الحجة** کافی، این مطلب را بروشنی مبرهن و مبین ساخته و باز در ابواب التاریخ آن، این بزرگواران را معرفی کرده است.

و نکته آخر آنکه، سرّ این معنی که فرمود:

پی افکندم از نظم کاخی بلند که از باد و بارانش ناید گزند

نیز روشن می شود که چون در ظرف این داستان های کهن، مظروف علم و دانش الاهی (اسلام) ریخته شده است، لذا کهنه نمی شود و سستی نمی پذیرد. چنانکه خداوند نیز در کتاب عزیزش فرمود: «**کل شیء هالک الا وجهه**» (قصص/ ۸۸). امام باقر(ع) در معنای آن فرمودند: هر چیزی نابود می شود جز دین خدا(اسلام) و صاحبان آن(پیامبر اکرم و ائمه هدی صلوات الله علیهم) و هر کس که بدان عامل باشد (صدوق، ۱۳۹۸ ق: ص ۱۴۹ و ۱۵۰).

پی نوشت‌ها

۱. از جمله رک: امید سالار، ۱۳۸۱: ص ۱۰۶– ۱۲۱؛ مهدوی دامغانی، ۱۳۸۱: ص ۳۵۷– ۳۷۰؛ ابوالحسنی(منذر)، ۱۳۷۸: بوسه بر خاک پی حیدر؛ فاطمی، ۱۳۷۶: مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه مشهد، ش ۱۱۸ و ۱۱۹؛مهاجرانی، ۱۳۷۲: خداوند جان و خرد؛ جهانبخش، ۱۳۷۷: یادنامه استاد ایرج افشار؛ رزمجو، ۱۳۸۸: ص ۲۹– ۴۹.

۲. اگر تعبیر شیعه امامیه به کار بردیم تنها از باب تأکید بر پیروی از امامت ائمه اثنا عشر(ع) بود و الا شیعه و تشیع، فرقه پذیر نیست و اختلاف هایی که به پیروان اهل البیت(ع) نسبت داده اند اندکی صحت دارد و بیشتر آن نارواست. جهت تفصیل --> عسکری، ۱۳۸۸: ۲/ ۱۱۱– ۱۳۷.

۳. جهت تفصیل رک: جعفریان، ۱۳۷۵: ۳۲۷/۲– ۳۳۱

۴. کلینی در ۳۲۹ هجری در گذشته(کلینی، ۱۳۶۳: مقدمه ص ۳۹) و این دقیقاً همان سالی است که از نظر اغلب پژوهندگان، فردوسی پا به عرصه خاک نهاده است.(رزمجو، ۱۳۸۸: ۹/۱).

۵. در باره مذهب فردوسی که تشیع اثنا عشری است مقالاتی متعدد نوشته شده که به گمان بنده حقیر اقوای همه، مقاله ممتع استاد احمد مهدوی دامغانی است رک: حاصل اوقات(مجموعه ای از مقالات استاد.)، به اهتمام سید علی محمد سجادی، ص ۵۵۷– ۶۰۰، تهران: سروش، ۱۳۸۱.

٦. این مطلب گذشته از آنکه قرینه ای است بر تأثر فردوسی از کلینی در عین حال بیانگر این نکته اساسی است که اسلام حق مبتنی بر عقلانیت است و لذا از کتب حدیثی آن تا منظومه های حماسیش، توجه به عقل در سرلوحه کار قرار دارد. امری که در سایر منظومه های حماسی جهان نشانی از آن نمی بینیم و البته این عقلی است که خالق عقل آنرا تبیین و معرفی کرده و حاصل بافته های بشری در باب عقل نیست.

۷. برای نمونه رک: سبحانی، ۱۳۷۸: ۲۲۹/۲ به بعد

۸. برای نمونه رک: تفضلی، ۱۳۵۴، ترجمهٔ دانای مینوگ خرد.

این کتاب که صورت کنونی آن متعلّق به دورهٔ اسلامی است(معین:ذیل دانای مینوگ خرد) برخی را بدین اشتباه انداخته که مطالب

شاهنامه در باب خرد متأثر از آن است، پاسخ بدین نظر اشتباه، مجالی دیگر می طلبد تنها بدین نکته از مطالب عقلانی! مینوی خرد اکتفا می کند که اهریمن، خالق است!؟ و افراسیاب را مانند ضحاک و اسکندر، جاویدان وبی مرگ خلق کرده است! که البته بعداً اورمزد آنان را فناپذیر می سازد!؟(مینوگ خرت، فصل ۸ بندهای ۲۹- ۳۰ به نقل از کیانیان، ص ۱۲۹، پانوشت۶).

۹. مع الوصف در دوره معاصر، بسیاری کوشیده‌اند تا فردوسی را منتسب به هر گروه و فرقه ای از معتزلی و اسماعیلی گرفته تا زرتشتی گری و نظائر آن بنمایند الا تشیع اثناعشری، برای آشنایی با صاحبان این سخنان و پاسخی به توهمات ایشان: رک: رزمجو، ۱۳۸۸: ۳۷/۲- ۴۹.

۱۰. آنچه در این مقاله عرضه می شود تنها بخشی است از مطالبی که به هنگام تدریس شاهنامه در مقطع کارشناسی ارشد دانشگاه علامه طباطبایی، توفیق ایراد آن داشته‌ام.

۱۱. مقصود، نظامی گنجوی است که در منظومه مخزن الاسرار خویش ضمن تصریح به رؤیت حق با چشم سر به فردوسی نیز کنایهً چنین تاخته"

دیدنش از دیده نباید نهفت — کوری آن کس که بداده نگفت

دید پیمبر نه به چشمی دگر — بلکه بدین چشم سر، این چشم سر

(نظامی، ۱۳۷۶: ص ۱۹ ب ۲ و ۳)

۱۲. کان امیرالمؤمنین (ع) یقول: روّحوا انفسکم ببدیع الحکمه فانها تکل کما تکل الابدان.

کلّ یکلّ من باب ضرب: تعب و اعیا و کلّ السیف کلا و کلةً بالکسر و کلولاً فهو کلیل و کال ای غیر قاطع. (فیومی، ۱۴۰۵ ق: ۵۳۸)

۱۳. برای آشنایی تفصیلی یا این معنا بنگرید به مقدمه کافی، ص ۲۶-۳۸

۱۴. این سخن یادآور حدیث معروف سلسله الذهب از امام رضا(ع) است که در نیشابور ایراد کردند و مردمان آنرا نوشتند و در کتابها ضبط شد و حضرت(ع) آنرا با این مقدمه آغاز کردند که: حدثنی ابی العبد الصالح موسی بن جعفر قال: حدثنی ابی الصادق جعفر بن محمد، قال: حدثنی ابی ابو جعفر محمد بن علی باقر علم الانبیا، قال: حدثنی ابی علی بن الحسین سید العابدین قال: حدثنی ابی سید شباب اهل الجنه الحسین، قال: حدثنی ابی علی بن ابی طالب علیهم السلام، قال: سمعت النبی(ص) یقول: قال الله جل جلاله انی انا الله لا اله الا انا فاعبدونی من جاء منکم بشهادهٔ ان لا اله الا الله بالاخلاص دخل فی حصنی و من دخل فی حصنی امن من عذابی. (صدوق، ۱۳۹۸ه: ص ۲۵.)

۱۵. برای آشنایی با نمونه هایی از این اظهارات بدیع! رک: زمردی، ۱۳۸۲: صفحات یازده تا نوزده.

۱۶. ابن اثیر مورخ معروف اهل سنت دربارهٔ مرحوم کلینی می نویسد: " الامام علی مذهب اهل البیت" (کلینی، ۱۳۶۳: ص ۲۱ از مقدمهٔ حسینعلی محفوظ).

منابع

۱- **نهج‌البلاغه**.(۱۳۸۳ ش). ایران: اسوه، چ پنجم.

۲- ابوالحسنی(منذر)، علی.(۱۳۷۸). **بوسه بر خاک پی حیدر**، تهران: عبرت، چ اول.

۳- امید سالار، محمود.(۱۳۸۱). **جستارهای شاهنامه شناسی و مباحث ادبی**، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، چ اول.

۴- تفضلی، احمد.(۱۳۵۴). **ترجمهٔ دانای مینوگ خرد**، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، چ اول.

۵- جعفریان، رسول.(۱۳۷۵). **تاریخ تشیع در ایران از آغاز تا قرن دهم هجری**، تهران: انصاریان، چ اول.

۶- جهانبخش، جویا .(۱۳۷۷) "یادداشتهایی دربارهٔ دیباجهٔ شاهنامه"، به کوشش محسن باقرزاده، ارج نامهٔ ایرج (جشن نامهٔ ایرج افشار)، تهران: توس، ص ۱۳۹ - ۱۵۱.

۷- دشتی، مهدی.(۱۳۸۶). **توحید در ادب فارسی**، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و نشر کنگره، چ دوم.

۸- رزمجو، حسین.(۱۳۸۸). **قلمرو ادبیات حماسی ایران**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چ اول.

۹- زمردی،حمیرا.(۱۳۸۸).**نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق الطیر**، تهران: زوار، چ سوم.

۱۰- سبحانی، جعفر.(۱۳۷۸).**فرهنگ عقاید و مذاهب اسلامی**، قم: اخلاق.

۱۱- صدوق، محمد بن علی بن الحسین بن بابویه القمی.(۱۳۹۸ ق). **التوحید**، صحّحه و علق علیه السید هاشم الحسینی الطهرانی، تهران: مکتبه الصدوق، چ اول.

۱۲- عسکری، سید مرتضی.(۱۳۸۸). **نقش ائمه در احیاء دین**، تهران: دانشکدهٔ اصول الدین با همکاری مؤسسهٔ علمی فرهنگی علامه عسکری، چ اول.

۱۳- فاطمی، حسین.(۱۳۷۶). "تأثیر قرآن و حدیث بر مقدمهٔ شاهنامه"، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ش ۱۱۸ و ۱۱۹، ص ۳۹۷ - ۴۰۸.

۱۴- فردوسی، ابوالقاسم.(۱۳۸۲). **شاهنامه از دستنویسی موزه فلورانس**، تهران: دانشگاه تهران، چ اول.

۱۵- فیومی، احمد بن محمدبن علی.(۱۴۰۵ ق). **المصباح المنیر**، قم: دارالهجره، چ اول.

۱۶- کریستن سن، آرتور.(۱۳۶۸). **کیانیان**، ذبیح الله صفا.(مترجم)، تهران: علمی و فرهنگی، چ پنجم.

۱۷- کلینی، محمدبن یعقوب.(۱۳۶۳). **الکافی**، علی‌اکبر الغفاری(مصحح)، تهران: دارالکتب الاسلامیه، چ پنجم.

۱۸- مولوی، جلال الدین محمدبن محمد.(۱۳۷۴). **مثنوی شریف**، عبدالباقی گولپینارلی(نشر و شرح)، توفیق ه سبحانی(مترجم)، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چ اول.

۱۹- مهاجرانی، عطاء الله.(۱۳۷۲). **خداوند جان و خرد**، تهران: اطّلاعات، چ اول

۲۰. مهدوی دامغانی، احمد .(۱۳۸۱). "مذهب فردوسی"، سید علی محمد سجادی، **حاصل اوقات**، تهران: سروش، ص ۵۵۷ - ۶۰۰.

۲۱- نجمی، محمد صادق.(۱۳۵۹). **سیری در صحیحین**، قم: دفتر انتشارات اسلامی وابسته به جامعهٔ مدرسین حوزهٔ علمیه قم، چ سوم.

۲۲- نظامی، الیاس بن یوسف.(۱۳۷۶). **مخزن الاسرار**، حسن وحید دستگردی (مصحح و محشی)، به کوشش سعید حمیدیان،تهران: قطره، چ دوم.

متن‌شناسی ادب فارسی (علمی- پژوهشی)
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه اصفهان
سال چهل و نهم، دورهٔ جدید، سال پنجم
شماره۱، (پیاپی ۱۷) بهار ۱۳۹۲، ص ۲۸- ۱۳

کارکرد روایی نشانه‌ها در حکایت رابعه از الهی‌نامه عطار

محسن بتلاب اکبرآبادی*- احمد رضی**

چکیده

نشانه‌شناسی با طرح مفاهیمی چون: نظام، رمزگان، هویت ارتباطی و افتراقی نشانه‌ها و... روشی دیگرگون را در خوانش متون بنیان نهاده است. این دانش با تأکید بر عناصر درونی نظام، سازکار شکل گیری معنا را از طریق فرایند دلالتی نشانه‌ها به تصویر می‌کشد و به طبقه‌بندی و سازماندهی نشانه‌ها در جریانِ بظاهر آشفته و بی‌نظمِ متن می‌پردازد. الهی‌نامهٔ عطّار از جمله متونی است که سهم بسزایی در شکل‌گیری و گسترش روایت‌های کوتاه و بلند در آثار عرفانی دارد. تحلیل نشانه‌شناختی روایت در حکایت‌های این متن می‌تواند تا حدودی زمینه را برای نمایش نحوهٔ ساماندهی عناصر روایت در متون عرفانی مهیا کند.

این مقاله بر آن است تا با روش توصیفی- تحلیلی، به تحلیلِ نشانه‌شناختی حکایت «دختر کعب و عشق او و شعر او» بپردازد. این حکایت که به لحاظ ساختار و معنا ارتباط مستقیمی با ساختار روایت جامعِ الهی نامه دارد، نشان می‌دهد که پیشرفت پیرنگ روایت در این حکایت از طریق تباین و تنش در عناصر دو رمزگانِ قدرت و عشق صورت می‌گیرد؛ یعنی هر عنصر با قرار گرفتن در ذیل این دو رمزگان هم به لحاظ روایی و هم از نظر زبانی، شکل و معنایی متناسب با آن رمزگان می‌گیرد و پردازش عناصر روایی حکایت در ضمن این تقابل‌ها صورت می‌گیرد. با در نظر گرفتن این موضوع و توجه به این نکته که خود این حکایت در ضمن روایت جامع و عرفانی الهی‌نامه بیان شده است، می‌توان گفت که تمامی نشانه‌های موجود در این حکایت از لحاظ ساختاری، در یک فرایند جانشینی، ذیلِ ساختار و نظام گسترده‌تری به نام عرفان به معنا می‌رسند و این قواعد و قراردادهای عرفان است که بر چگونگی شکل‌گیری و صورت‌بندی روایت تأثیر می‌گذارد.

واژه‌های کلیدی

الهی‌نامه، نشانه‌شناسی، روایت‌شناسی، پی‌رفت، رمزگان، عرفان.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان (نویسندهٔ مسئول) akbarabadi@guilan.ac.ir
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان ahmadrazi9@gmail.com

تاریخ وصول: ۱۳۹۱/۱۰/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۴/۱۵

مقدمه

بررسی شیوه‌های پردازش و شکل‌گیری معنا، نظریه‌ها و مکتب‌های فکری گوناگونی را به وجودآورده است. امروزه زبان به عنوان نظامی منحصر به فرد و مستقل که نقشی بنیادین در ایجاد ارتباط و معنا دارد، ارزش و وجهه‌ای مسلّط یافته است. متن به عنوان تجسّم عینی و مادی زبان، حاصل ترکیب نشانه‌ها و عناصر در سطوح درونی و بیرونی است. بسته به نوع نظرگاه، گسترهٔ متن می‌تواند محدود به نشانه‌های درون متنی شود و یا می‌تواند نتیجهٔ ارجاع و فراروی نشانه‌های درون‌متنی و ترکیب آنها با عوامل و مؤلّفه‌های برون‌متنی باشد؛ یعنی توجه به پیوند متن از طریق روابط جانشینی با گفتمان‌های حاکم بر آنچه معنای متن را گسترش می‌دهد. پس فرایند معناکاوی یا معناسازی می‌تواند از کوچکترین واحد درونی و معنادار یک متن مثلاً یک جمله تا بافت موقعیتی و فراتر از آن گفتمان یا بافت اجتماعی و فرهنگی را نیز در بر بگیرد. مسلّم است که متن همیشه دارای معنای واحد و قطعی‌ای نیست که بتوان به آن دست یافت؛ بلکه در ارتباط با عوامل معناساز گوناگونی چون مؤلف، بافت، گفتمان، خواننده و... می‌تواند خوانش‌های گوناگونی را به دنبال داشته باشد. چنین نگرشی می‌تواند ضمن دوری از هرگونه جزم‌اندیشی راه را بر ساحت‌های گوناگون معنا بگشاید.

نشانه‌شناسی به عنوان علمی که در پی مطالعهٔ منظم و سامانمند مجموعه عوامل مؤثّر در تأویل و ظهور نشانه‌هاست(ضیمران، ۱۳۸۲: ۷) توسط پژوهش‌های زبان‌شناختی سوسور، رسمیت یافت. سوسور با تأکید بر ماهیت اختیاری نشانه‌ها و با برجسته کردن مفهوم نظام و به تبع آن مطالعهٔ همزمانی(Synchronic) و پرهیز از مطالعهٔ تاریخی و درزمانی(Diachronic) معنای نشانه‌ها را نه در بیرون از متن؛ بلکه در نحوهٔ ترکیب و تعامل آنها در درون متن می‌داند. چنین برداشتی از معنا، به متن نقشی تعیین کننده در معناسازی می‌دهد. اگرچه در تعبیر سوسور، متن ساحتی به ظاهر بسته و محدود با نشانه‌های درون‌متنی دارد؛ اما از یک نکته مهم نباید غافل بود، وی با تعریف مفهوم نظام (که بعدها از این کلمه تحت عنوان ساخت یا ساختار یاد شد) دو نوع رابطه را میان عناصر از هم متمایز می‌کند: رابطهٔ همنشینی (Syntagmatic) و متداعی (Associative). رابطهٔ همنشینی، حاصل روابط متوالی و خطّی عناصر در یک جمله است. این محور، هویت هر عنصر را در یک زنجیره، حاصل تقابل آن با عناصر دیگر می‌داند؛ امّا در بُعد جانشینی یا متداعی، رابطه‌ای مبتنی بر وجوه مشترک عناصر متشابه با یکدیگر، شکل می‌گیرد؛ یعنی هر عنصر انبوهی از عناصر دیگر را که می‌تواند جایگزین هم شوند، در ذهن برمی‌انگیزد. پس این رابطه، حاصل پیوند عناصر غیابی در یک زنجیرهٔ بالقوهٔ ذهنی است (رک: دوسوسور،۱۳۸۲: ۱۷۶-۱۸۲). همین جانشینی عناصر است که ساختار را منحصر به روابط درونی و همنشینی عناصر نمی‌کند و عناصر یک ساخت را به ساخت‌های دیگر مرتبط می‌کند. این فرایند، متن را از فضایی بسته که حدودی مشخص دارد، فراتر می‌برد و متن را به نوعی نظام نشانه‌ای تبدیل می‌کند که محدودهٔ خود را پیوسته تغییر و گسترش می‌دهد و در یک ارتباط جانشینی، عناصر غایب و جدید را به جزئی از متن تبدیل می‌کند. این فرایند در متونی چون الهی‌نامه که به لحاظ روایی از شگرد قصه در قصه استفاده می‌کند، از نمود بیشتری برخوردار است.

الهی‌نامهٔ عطار از جمله متون روایی عرفانی است که سهم بسزایی در داستان‌سرایی و ترویج اصول عرفانی دارد. روایت اصلی و جامع این منظومه که حکایت‌های مفصلش نسبت به سایر منظومه‌های عطار بیشتر است (رک: صنعتی‌نیا، ۱۳۶۹: ۲۶)، شامل مناظرهٔ خلیفه‌ای با شش پسر خویش است که هرکدام از او تقاضای برآوردن آرزویی مادی را دارند. در ضمن مناظره، هر کدام از طرفین برای اثبات و تکمیل گفتهٔ خویش به ذکر تمثیلات و شواهدی در قالب حکایت‌های فرعی می‌پردازند. یکی از این حکایت‌های طولانی که پدر(خلیفه)، در توضیح عشق کامل و واقعی بیان می‌کند، حکایت

«دختر کعب و عشق او و شعر او» ست. تلفیق ماهرانهٔ مضامین عاشقانه و عارفانه از طرفی و مناسبت و مشابهتی که فضای این حکایت با شخصیت تاریخی رابعه بنت کعب(شاعر معروف)(رک: فروزانفر، ۱۳۵۳: ۹۵-۱۰۰) دارد، به این داستان ارزش ویژه‌ای بخشیده است. کلیت تمثیلی و لایه در لایهٔ این حکایت، وجود نشانه‌های زیباشناختی- ادبی و انسجام و انتظامی که به لحاظ معنایی و روایی، پیرنگ به نشانه‌ها داده است و به تبع آن تأیید عامل نیت و جهت‌دهی‌ای که از گفتمان و ساختار عرفان به نشانه‌ها وارد می‌شود، این متن را به فرایندی پویا تبدیل کرده است. کارکردها و نشانه‌های این حکایت از طریق مشارکت در روایت اصلی، معنای جدیدی می‌یابند و خود روایت اصلی نیز معنا و ارزش خود را از طریق تعامل با رمزگان و نظام عرفانی کسب می‌کند، از این رو درک نشانه‌شناختی معانی این حکایت، مرهون در نظرگرفتن لایه‌های مختلف روایی و زبانی آن است. در این مقاله که با روشی توصیفی – تحلیلی و رویکرد ساختگرا به بررسی نشانه‌شناختی این حکایت پرداخته می‌شود، اصل بر ساختار روایی و به تبع آن، عناصر نقشمند در شکل‌گیری این روایت، گذاشته می‌شود تا بتوان تحلیلی منسجم‌تر از نشانه‌های یک روایت در متن عرفانی را ارائه داد.

هدف این پژوهش این است که با در نظرگرفتن لایه‌های معنایی گوناگون متنی کلاسیک، دلالت‌های نشانه‌شناختی این معناها را نمایش دهد و چگونگی سازآرایی نشانه‌های یک متن قصه در قصه و نحوهٔ جانشینی آنها در معنای روایت اصلی(عرفان) را بررسی، خوانشی روشمند از معناهای این حکایت به دست دهد.

پیشینهٔ تحقیق

اگرچه در مورد آثار عطّار، تحقیقات فراوانی صورت گرفته؛ امّا هنوز به صورت موردی، تحقیقی که به واکاوی نشانه‌های حکایت رابعه، دختر کعب، بپردازد منتشر نشده است. بیشتر پژوهش‌های صورت گرفته متوجه منطق‌الطیر عطار بوده، در موارد کمی به الهی‌نامه پرداخته شده است. از جمله تحقیقات روایت‌شناسانه دربارهٔ الهی‌نامه، کتاب دیدار با سیمرغ، اثر تقی پورنامداریان است. وی در این اثر به تحلیلی ساختاری از سه منظومهٔ عطّار از جمله الهی‌نامه پرداخته و تلاش کرده است تا ضمن تحلیل ساختاری روایت این منظومه، با توجه به مفاهیم عرفانی‌اش، آن را در ذیل مفهوم شریعت قرار دهد (رک: پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۲۰۹-۲۳۲)؛ امّا در تحلیل‌هایش به این حکایت توجه نکرده است. رضا اشرف‌زاده در کتاب تجلی شاعرانهٔ رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری ضمن توجه به داستان‌پردازی عطار، تلاش کرده تا فهرستی موضوعی از مفاهیم و شخصیت‌های مختلف(اسطوره‌ای، مذهبی، تاریخی...) را در شعر او تهیه کند و کیفیت پردازش روایت آنها را در شعر عطار بررسی کند. این کتاب بیشتر جنبه‌ای فرهنگ‌نامه‌ای یافته است (رک: اشرف‌زاده، ۱۳۷۳: ۱۳-۱۵). زهره احمدی‌پور در پایان‌نامهٔ تحلیل ساختاری و نقد داستان‌های کوتاه الهی‌نامه به ریخت‌شناسی حکایات از جمله حکایت رابعه بر اساس کارکردهای پراپ پرداخته و شخصیت‌ها و کارکردهای آنها را طبقه‌بندی کرده است(رک: احمدی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۳۰-۱۳۳).

نبود تحقیقی موردی دربارهٔ روایت‌شناسی و نشانه‌شناسی داستان رابعه، ضرورت و اولویت چنین پژوهشی را هم در جهت معرفی این حکایت طولانی و مهمّ و هم تحلیل روایی و چگونگی شکل‌گیری معنا را در حکایت‌های کوتاه عطار تأیید می‌کند.

نشانه، نظام و رمزگان

سوسور دستگاه زبان را نوعی نهاد، نظام، قواعد و هنجارهای بیناشخصی می‌داند که گفتار (Parole) به صورت

مجموعهٔ تظاهرات مادی این نظام، در سخن گفتن یا نوشتن، تجلّی پیدا می‌کند. «درحقیقت دستگاه زبان، نظامی متشکّل از روابط و تقابل‌هاست و عناصر این نظام باید در قالبی صوری و افتراقی معرفی شوند» (کالر،۱۳۸۸: ۲۵-۲۹). یعنی زبان نظامی است که تمامی عناصر آن به یکدیگر وابسته‌اند و موجودیت هر عنصر، تنها با حضور همزمان عناصر دیگر امکان‌پذیر است. چنین تلقی‌ای از نظامِ زبان، منشی ساختاری دارد، ازاین‌رو هرگونه تحلیل نشانه‌شناختی منوط به درک و کشف نظام است که نشانه‌های موجود در آن در طی هویتی ارتباطی، نقشمند و ارزشمند محسوب می‌شوند و همین تکیه بر رابطهٔ عناصر با یکدیگر شاخصهٔ مهمی است که نشانه‌شناسی را با ساختارگرایی پیوند می‌زند. همین مفاهیم است که به نشانه مفهومی نظام بنیاد داده است. در طی یک قیاس زبان‌شناختی می‌توان درک معنای نشانه‌ها در پدیده‌های مختلف را منوط به کشف ساز کار رابطه‌ای آنها در ضمن یک بافت و هنجار دانست و از این بافت و هنجار به «رمزگان» تعبیرکرد. در یک توصیف کلّی می‌توان رمزگان را « قاعده‌های حاکم بر انتخاب و ترکیب عناصر» دانست (یوهانسون، ۱۳۸۸ :۲۳). پس کشف و تدوین قاعده و هنجاری که بتواند به تبیین روابط بین عناصر بپردازد، معنای رمزگان را متحقّق می‌کند. به تعبیر بارت دستیابی به رمزگان تلاش برای درک این نکته است که معنا چگونه در متن آفریده و پراکنده می‌شود. او بر اساس همین تلقی، پنج رمزگان دخیل در سازکار معنایی متن را طبقه‌بندی می‌کند: رمزگان هرمنوتیکی(واحدهای مربوط به رمزوارگی، تعلیق و گره‌گشایی) رمزگان کنشی(کنش‌ها و اثرات آن) رمزگان نمادین(شامل همهٔ الگوهای نمادین در متن بویژه الگوهای تضاد و تقابل) رمزگان معنایی(معناهای ضمنی و اشارات معنایی، درونمایه) رمزگان فرهنگی(انواع واحدهای دانشی و شناختی که متن را به بیرون ارجاع می‌دهد). بارت همهٔ این رمزگان‌ها را از یک نظر نوعی رمزگان فرهنگی می‌داند که اساس یک گفتمان را در مرجعیتی علمی یا اخلاقی استوار می‌کنند(رک: آلن، ۱۳۸۵: ۱۳۶-۱۳۷). تلقی ما از رمزگان در این پژوهش، همین رمزگان فرهنگی و معنای عام و کلی آن به عنوان دانش شرایط تولید و دریافت معناست.

عناصر روایی در ضمن دو مقولهٔ داستان و طرح است که به انسجام می‌رسند. «داستان، توالی زمانی حوادث است و طرح، روابط علّی آنها» (رک: فورستر، ۱۳۵۷: ۱۱۲-۱۱۳). در تحلیل نشانه‌شناختی یک متن روایی، می‌توان ترکیب عناصر روایی از طریق زمان و علیت را همان ترکیب دال‌ها در محور هم‌نشینی دانست. بنیان خطی- علّی روایت، به نشانه‌ها رابطه‌ای همنشینی می‌دهد که هستی هر نشانه و به تبع آن حادثه را وابسته به نشانهٔ قبلی یا بعدی می‌کند. طرح و داستان، با تأکید بر ماهیت رابطه‌ای عناصرِ نقشمند به کنش‌های موجود در داستان، وحدت می‌بخشند و عناصری را که نقشی در ایجاد کلیت و سازمانِ داستان ندارند، طرد می‌کنند. پس در تحلیل نشانه‌شناختی این داستان، باید ضمن استفاده از روش ساختاری و تکیه بر ارتباط عناصر با یکدیگر، تکیه و توجهی خاص بویژه بر پیرنگ (طرح) داستان به عنوان عاملِ وحدت‌بخشِ روایت داشت.

خلاصهٔ داستان

داستان حول شخصیت دختری به نام «زین‌العرب » شکل می‌گیرد. بعد از مرگ پدر(کعب)که حاکم بلخ است، خلافت به پسرش حارث می‌رسد که برادرِ زین‌العرب است و وظیفهٔ نگهداری از دختر به او سپرده می‌شود. رابعه در جشن تاج‌گذاری با دیدن غلامِ حارث (بکتاش)عاشق او می‌شود و سالی در این عشق بیمار می‌گردد. دایهٔ دختر به دور از

چشم حارث زمینهٔ ملاقات این دو را فراهم می‌آورد و رابعه که شاعر است، در قالب شعر، نامه‌هایی عاشقانه به بکتاش می‌نویسد. پس از این مراسلات، اولین دیدار بین آنان رخ می‌دهد. در این میانه، بین سپاه حارث و سپاه دشمن، جنگی صورت می‌گیرد و بکتاش و حارث روانه جنگ می‌گردند. بکتاش در پیکار زخمی و گرفتار می‌شود؛ امّا دختر در پوشش مردانه وارد میدان می‌شود و بکتاش را از مهلکه نجات می‌دهد. دختر در زمان بستری بکتاش، با نامه‌هایی عاشقانه به او امید داده، وی را از مرگ نجات می‌دهد. رودکی که از شاعران دربار است، از اشعار عاشقانهٔ دختر با خبر می‌شود و در مراسمی که به مناسبت پیروزی حارث در شهر بخارا برگزار شده، اشعار دختر را می‌خواند و راز عشق دختر و بکتاش را فاش می‌کند. حارث بشدّت از این جریان خشمگین می‌شود تا اینکه سرانجام با گردآوری دلایلی محکم، وجود چنین عشقی برای او ثابت می‌شود؛ لذا برای رفع این ننگ، بکتاش را در قعر چاهی زندانی می‌کند و دستور می‌دهد تا در حمّام، رگ دست دختر را بزنند. رابعه در آخرین لحظات با خون خویش، اشعاری در توصیف عشق و عاشقی می‌نویسد و جان می‌دهد. در این میان، بکتاش که توانسته است در فرصتی از چاه بیرون بیاید، با خبردار شدن از مرگ دختر، سحرگاه بر بالین حارث می‌آید و سر او را می‌بُرد و خود را نیز برسرخاک دختر با ضربهٔ دشنه از پای درمی‌آورد(رک: عطار، ۱۳۸۸: ۳۷۱-۳۸۷).

تحلیل نشانه‌شناختی حکایت رابعه بنت کعب

باتوجه به دلالت‌های درون‌متنی حکایت دختر کعب و ساختار علّی پیرنگ می‌توان جهت تسهیل در تحلیل نشانه‌شناختی متن، سه فرایند یا پی‌رفت را برای این حکایت در نظر گرفت. کلود برمون از جمله روایت شناسانی است که ضمن نقد کارکردهای پراپ معتقد است که بسیاری از کارکردهای حکایت پریان، با یکدیگر ارتباطی منطقی دارند و بر یکدیگر دلالت می‌کنند. او واحد پایه‌ای روایت را «پی‌رفت»(Sequence) نامید. هرپی‌رفت ارتباط منطقی و هم‌پوشانهٔ چندین کارکرد متشابه است که طی آن احتمال به وجود آمدن یک وضعیت و بسط و گسترش آن وجود دارد (رک: اسکولز،۱۳۷۹: ۹۳-۱۴۱). او هر روایت را متشکل از سه پی رفت می‌داند:۱- موقعیت پایدار ایجاد می‌شود ۲- فرصت تغیر موقعیت پیش می‌آید ۳- آن موقعیت تغیر می‌کند یا نمی‌کند (رک: احمدی،۱۳۷۲: ۱۶۸-۱۷۰). با این تعبیر هر پی‌رفت در حکم رمزگانی است که به عناصر روایی موجود در خود، معنایی ویژه می‌بخشد و طبقه‌بندی نشانه‌ها را آسان‌تر می‌کند و با اتکا به آن می‌توان از پراکندگی نشانه‌ها جلوگیری کرد و نوعی انسجام را در سطح نشانه‌ها به وجود آورد.

با این توضیحات پی‌رفت‌های موجود در این حکایت عبارتند از: ۱- شکل گیری وضعیت رمزگان قدرت ۲- عاشق شدن دختر کعب و گذر و برون‌رفت از رمزگان قدرت ۳- تغییر و فروپاشی نظام قدرت و بنیان‌گذاری نظام عشق. تقابل موجود میان دو رمزگان قدرت و عشق و به تبع آن دلالت‌های نشانه‌شناختی در هر رمزگان، قراردادهای اصلی و بنیادین حاکم بر پیرنگ و داستان این حکایت محسوب می‌شوند. ازاین‌رو تحلیل نشانه‌شناختی روایت این متن، متضمّن توجه به مجموعه نشانه‌هایی است که در قالب این دو رمزگانِ حاکم بر متن شکل گرفته‌اند، پس اگرچه مبنای نظری نشانه‌شناختی این تحلیل، ریشه در زبان‌شناسی دارد امّا در این متن، به لحاظ نشانه‌شناختی، عناصری واجد اهمیت خواهند بود که تأثیری چشمگیر در پیشبرد روایت دارند؛ چرا که صرف توجه زبانی به نشانه‌ها، متن را از انسجام روایی دور خواهد کرد. هر نشانه سوای دلالت زبان‌شناختی، به لحاظ روایی، دارای دلالت‌های ضمنی نیز هست و گسترهٔ دلالت‌های متعددی را در متن ساماندهی می‌کند. پرداختن به چنین شیوهٔ دلالتی، متضمن تحلیل لایه‌ها و بافت‌های متعدد زبانی و روایی متن است.

پی‌رفت آغازین: رمزگان قدرت

پی‌رفت آغازین حکایت دختر کعب، بیشتر معطوف به شخصیت‌پردازی کنشگرانی است که قرار است پیرنگ روایت را پیش ببرند. «امیری سخت عالی رای» به نام کعب، پسری حارث نام که «چو جوزا» کمربستهٔ پدر است و زَیـنُ العـرب، دخترِ سیمبر، دل‌آشوب و دلبند پادشاه (رک: عطار، ۱۳۸۸: ۳۷۱). بعد از مرگ پادشاه و به خلافت رسیدن پسر، بکتاش در نقش غلامِ حارث نیز وارد روایت می‌شود و شبکهٔ شخصیت‌های اصلی داستان شکل می‌گیرد. هرکدام از این شخصیت‌ها دارای کارکرد، رفتار و خویشکاری ویژه‌ای است که نقش او از طریق ارتباط با سایر شخصیت‌ها، شخصیت‌پردازی می‌شود. ازاین‌رو درک نقش روایی هر شخصیت منوط به فهم او از طریق تقابل با سایر شخصیت‌هاست. همین بنیان تقابلی و ارتباطی شخصیت‌ها با یکدیگر و دلالت‌هایی که هر شخصیت در ضمن پیشرفت پیرنگ کسب می‌کند، به آنها وجهه‌ای نشانه‌ای می‌دهد.

در یک نگاه کاملاً زبان‌شناختی می‌توان این گونه بیان کرد که بین دال و مدلول، ارتباطی ماهوی و طبیعی وجود ندارد و فرایند دلالت صرفاً بر اساس قراردادی که میان کاربران پذیرفته شده است، صورت می‌گیرد. به تعبیری نشانه بی‌سبب(Unmotivated) است و این امر مبیّن اختیاری‌بودن نشانه‌های زبان‌شناسیک است؛ یعنی جنبهٔ «بی‌سببی» آنها یا رهایی آنها از بند رابطه‌ای طبیعی، اساس قرارداد نشانه‌شناسیک در زبان است. (رک: احمدی، ۱۳۸۳: ۳۳). ازاین‌رو به لحاظ واج‌شناختی و زبان‌شناسی، واژگان نقشمند موجود درحکایت دختر کعب، نوعی نشانه‌های زبان‌شناسیک تلقی می‌شوند که درک ساحت دلالتی آنها منوط به آشنایی با فرهنگ و زبان فارسی است؛ چنان که شخصیت‌های این حکایت که به لحاظ زبان‌شناختی با ترکیب واژگانی‌ای مانند «امیر»، «دختر»، «پسر» و«غلام» مشخص شده‌اند، بلافاصله مدلول‌ها و تصوّرات ذهنی مشترکی از این واژگان را در ذهن کاربران شکل می‌دهد و فرایند نشانه‌ای آغاز می‌گردد. با گسترش پیرنگ، همین واژگان وقتی در ساخت روایت به عنوان یک شخصیت، شخصیت‌پردازی می‌شوند، بلافاصله دچار دلالت‌های جدیدی می‌شوند و تأویل‌های متفاوت به خود می‌گیرند. درک وجوه متعدد نشانه‌ای شخصیت‌ها منوط به فهم ویژگی و کنش آنهاست که در طول روایت پردازش می‌شود. پس شخصیت جدای از ساخت روایی‌اش، حکم اسمی خاص را دارد که با پیشرفت پیرنگ و تلفیق آن با کنش‌های متعدد، دارای وجوه نشانه‌شناختی گوناگون می‌گردد. جهت بررسی و تحلیل دقیق‌تر نشانه‌های موجود در حکایت، توجه به طبقه‌بندی سه‌گانهٔ چالرز سندرس پیرس می‌تواند راهگشا باشد. پیرس با تأکیدی که بر منش‌های متفاوت رابطه بین نشانه و موضوع دارد، سه نوع نشانه را از هم متمایز می‌کند: نخست، نشانه‌های شمایلی (Iconic signs) که رابطهٔ نشانه و موضوع مبتنی بر تشابه است؛ یعنی از برخی جهات(شکل ظاهری، بو، صدا، احساس...) مشابه موضوعش است، به عبارتی، برخی کیفیات موضوع را دارد. دوّم نشانه‌های نمایه‌ای (Indexical signs) که دلبخواهی نیستند؛ بلکه مستقیماً به طریقی (فیزیکی یا علّی) به موضوعشان وابسته‌اند.این رابطه را می‌توان مشاهده یا استنتاج کرد. سوم نشانه‌های نمادین که نشانه مشابه موضوعش نیست؛ بلکه براساس رابطهٔ دلبخواهی یاکاملاً قراردادی به موضوع دلالت می‌کند. به عبارتی دیگر این رابطه را باید یاد گرفت (رک: سجودی،۱۳۸۷:۳۱).

در پی‌رفت آغازین داستان، شخصیت کعب با ویژگی‌هایی مانند «امیر» «عالی رای» «صعب لشکر» «کعبه دین» «عدل» «قهر» «جاه» «خشم» «حلم»«جود» و... شخصیت‌پردازی می‌شود. هر کدام از این صفت‌ها، در یک فرایند نشانه‌ای، دلالت

ویژه‌ای را به شخصیت او می‌دهد. بنا به ساحت اجتماعی زبان و قراردادهای فرامتنی روایت، می‌توان شخصیت کعب را بنا به ارتباط و مناسبتی که میان او و سایر شخصیت‌ها وجود دارد، نوعی نشانه اجتماعی تلقی کرد. نشانهٔ اجتماعی نشانه‌ای است مبتنی بر مشارکت که فرد به واسطهٔ همین مشارکت و رابطه با افراد دیگر در جامعه، هویت و تعلّق خود را نشان می‌دهد (رک:گیرو، ۱۱۵:۱۳۸۰-۱۱۶).

با اتکا به ساحت اجتماعی زبان و آشنایی با قراردادها و سنت‌های فرهنگی و اجتماعی حاکم بر متن و با توجه به دلالت‌های نشانه‌شناختی‌ای که در ضمن صفت‌های برشمرده شده، برای شخصیت کعب صورت گرفته است، لفظ پادشاه نوعی نشانه نمادین است که قدرت، اقتدار و سلطه را به ذهن متداعی می‌کند. سوای صفت‌های خاصی که برای پادشاه در پی‌رفت آغازین ذکر می‌گردد، بنا به هویت رابطه‌ای نشانه‌ها با یکدیگر، زمانی می‌توان به درکی کامل از وجوه نشانه‌ای پادشاه پی برد که او را در ضمن رابطه‌ای که با سایر شخصیت‌ها دارد، تعریف کرد.

قدرت، رمزگانی است که هویت نسبی شخصیت‌ها به عنوان یک نشانه، درضمن آن و از طریق ارتباط با یکدیگر شکل می‌گیرد. هر شخصیت صرفاً به واسطهٔ خویشکاری‌های ویژه خویش تعریف نمی‌شود؛ بلکه به گونه‌ای سلبی و از طریق ارتباط با سایر شخصیت‌ها ارزش و هویت می‌یابد. با این تعابیر، پسر(حارث)، دختر(زین العرب) و بعد از مرگ کعب، شخصیت غلام (بکتاش)، همگی نشانه‌هایی هستند که طی یک مناسبت سلسله مراتبی، هویت خویش را در رمزگان قدرت کسب می‌کنند و این قدرت است که کارکردها و خویشکاری‌های هر شخصیت را تعیین می‌کند. شخصیت اقتدارگرایانه حارث، هم به عنوان مرد در یک نظام مردسالارانه تثبیت می‌شود و هم به عنوان جانشین پادشاه. شخصیت رابعه اگرچه در طی ابیات زیادی به عنوان یک شخصیت عاطفی و احساسی شخصیت‌پردازی می‌شود؛ امّا بنا به دخترِ پادشاه بودن، او نیز کارکردی طبقاتی و اقتدارگرایانه پیدا می‌کند، چنانکه پادشاه در هنگام مرگ، از حارث می‌خواهد که وظیفهٔ نگهداری از دختر را بر عهده گیرد، و از او تقاضا می‌کند دختر را به تزویج فردی درآورد که تناسب و طبقه‌ای هم‌سطح با نظام مقتدرانهٔ دختر داشته باشد:

که از من خواستندش نامداران — بسی گردنکشان و شهریاران
ندادم من به کس گر تو توانی — که شایسته کسی یابی تو دانی
(عطار،۱۳۸۸:۳۷۲)

«گردنکشان» و«شهریاران» نشانه‌هایی هستند که بنابه قراردادهای پذیرفته شدهٔ فرهنگی، مبین مفهومی اقتدرطلب و سلطه‌جویند و از این‌رو با رمزگان قدرت که نشانهٔ دختر در ضمن آن تعریف می‌شود، همخوانی و ارتباط دارد.

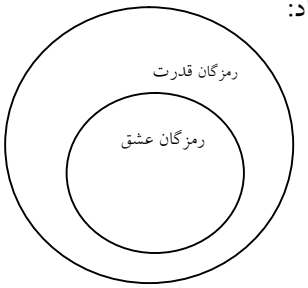
بعد از مرگ کعب، شخصیت حارث نیز در طی پردازش شبکه‌ای از عناصر که بنا به قراردادهای فرهنگی، مبین قدرت و اقتدار است، تحت عنوان پادشاه جدید بازسازی می‌شود. «رعیت سالار» «کوس و عَلَم» و دارا بودن غلامی بکتاش نام، همگی مؤلّفه‌هایی هستند که حارث را به عنوان نشانه‌ای نمادین از قدرت و اقتدار، جلوه می‌دهند. قدرت، نظام و ساختاری است که نشانه‌های جدید را متناسب با کلیت تحکّم‌آمیز خود ساماندهی می‌کند. این امر حاکی از بُعد خودساماندهی(Outoreglage) ساختار است، ویژگی اساسی ساختار که عناصری را تولید می‌کند که به این ساختار تعلّق دارد و قوانین آن را در خود حفظ می‌کند، نوعی نیروی محرکهٔ درونی که ضمن حفظ قوانین و ثبات مرزها، به تقویت جایگاه ساختار کمک می‌کند (رک: پیاژه، ۱۳۸۵: ۲۴-۲۵). همین‌که حارث، از مقام جانشینی فراتر می‌رود و

کارکرد پادشاهی به خود می‌گیرد، بلافاصله دیگر نشانه‌ها و شخصیت‌ها متناسب با کارکرد جدید او به هویت و ارزش می‌رسند و نظام مناسباتی پیشینِ قدرت، دوباره بازسازی می‌شود. اینکه نام پادشاه حارث باشد یا کعب، مهم نیست؛ بلکه کارکرد آنهاست که در رمزگان قدرت نقشمند است.

پی‌رفت دوم: گذار از رمزگان قدرت

به لحاظ نشانه‌شناختی، می‌توان پی‌رفت آغازینِ حکایت دختر کعب را نظام دلالتی‌ای دانست که رمزگان و معنی قدرت را تثبیت و تأیید می‌کند؛ اما در ضمن همین پی‌رفت (ابیاتی که وصف دختر کعب را در بردارد) و با پیشرفت پیرنگ و شکل‌گیری شخصیت غلام و توصیف زیبایی او و افتادن نظر دختر بر بکتاش و عاشق شدن او، داستان از پی‌رفت آغازین و تعادل جدا می‌گردد و وارد پی‌رفت گذر و به‌هم خوردن تعادل می‌شود و پایه‌های رمزگان عشق در دل رمزگان قدرت بنا نهاده می‌شود. با ورود به این پی‌رفت و متناسب با نظام دلالتی رمزگان عشق، هم شخصیت‌ها در مقام نشانه، کارکرد و دلالتی جدید می‌یابند و هم زبان پردازش روایت دارای دلالت‌های نشانه‌شناختی‌ای می‌گردد که در تقابل با زبان رمزگان قدرت است.

چنانکه پیش از این اشاره شد، در بطن رمزگان قدرت با پیشرفت پیرنگ، نشانه‌های نظام عشق شکل می‌گیرند که این اختلاط رمزگان‌ها را می‌توان به صورت ذیل نمایش داد:



شخصیت حارث در جایگاه پادشاه بنا به قراردادهای متن، از آنجا که مفهوم قدرت را متبادر می‌کند، نشانه‌ای نمادین است که مؤلّفه‌های غلبه و سیطره را برجسته می‌کند. دختر نیز بنا به مناسبات نَسَبی‌ای که با حارث دارد رگه‌ها و نشانه‌هایی از قدرت و غلبه را در خود دارد و غلام (بکتاش)نیز در این رمزگانِ سلسله‌مراتبی، در قالب فردی زیردست و مطیع، نوعی نشانهٔ نمادین به حساب می‌آید. امّا پردازش زیبایی‌شناسیک شخصیت‌های دختر و بکتاش در مقابل گفتمان تحکّم‌آمیز و منطقی رمزگان قدرت بتدریج زمینهٔ گذر از رمزگان قدرت و به تبع آن تغییر و تحوّل در نظام دلالتی شخصیت‌ها را فراهم می‌کند. دختر کعب که قدرت را تداعی می‌کند در ضمن کنش «نظاره»(که عامل تغییر پی‌رفت اولیه است) عاشق بکتاشی می‌شود که بنا به قراردادهای متن، نشانهٔ زیردستی و مغلوبیت است:

چو لختی کرد هرسویی نظاره — بدید آخر رخ آن ماه پاره
چو روی و عارض بکتاش دید او — چو سروی در قبا بالاش دید او...
درآمد آتشی از عشق زودش — به غارت برد کلی هرچه بودش

(عطار، ۱۳۸۸: ۳۷۵)

تغییر دلالت‌های نشانه‌ها منجر به گسیختگی ابتدایی رمزگان قدرت می‌گردد و تفوّق و برتری دختر بر غلام دچار

خدشه می‌شود. واژگان «نظاره» و در ابیات بعدی «بیماری» و «نامه‌نگاری » طی یک رابطهٔ علّی، نوعی نشانه نمایه‌ای محسوب می‌شوند که عاشقی، علّت و معلول شکل‌گیری آنهاست. البته با توجه به ساحت نسبی و پیوستاری‌ای که در طبقه‌بندی نشانه‌ها وجود دارد، نمی‌توان این نشانه‌ها را الزاماً نمایه‌ای دانست؛ بلکه می‌توان با توجه به لایه‌های دیگر متن از جمله قراردادهای فرهنگی و هنجارهای ادبی حاکم بر بافت متن، کنش‌های «نظاره» کردن و نامه نوشتن را نشانه‌هایی نمادین به شمار آورد، چرا که در سنت ادبی و عاشقانه ادبیات فارسی، این دو مقوله به صورت یک قرارداد و هنجار که مبین عاشقی است پذیرفته شده‌اند.

تغییر نظام دلالتی و عبور از رمزگان قدرت به رمزگان عشق، فقط در ساحت شخصیت‌پردازی صورت نمی‌گیرد؛ بلکه خود زبان و واژگان مندرج بر کاغذ نیز در مقام نشانه دچار تحوّل و تغییر می‌شوند. این امر با تغییر کارکرد عادی و روزمرهٔ زبان به ساحت ادبی زبان انجام می‌گیرد. از ساحت ادبی زبان می‌توان به ادبیت تعبیر کرد. در ادبیت بر کارکرد زیبائی‌شناسی لغات تکیه می‌شود و در طی آن، کارکرد زبان متوجه خود می‌شود. نویسنده از طریق شگردهایی مانند آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی و به کارگیری صنایع بدیعی و بیانی و توجه به معانی ضمنی و ثانویهٔ لغات، ازکارکرد ارجاعی و عادی زبان، آشنایی‌زدایی می‌کند و پیام را به خود زبان معطوف می کند (رک: هارلند، ۱۳۸۵: ۲۳۷-۲۴۲). در رمزگان عشق، دو شخصیت بکتاش و دختر کعب، نقشی برجسته در پیشبرد پیرنگ دارند و پردازش این دو شخصیت با برجسته شدن ادبیت زبان صورت می‌گیرد؛ یعنی زبانی سرشار از تخیل، استعاره، تشبیه و تمهیداتی که زبان را از دلالت صریح متوجه دلالت‌های ضمنی می‌کند. چنانکه شخصیت‌پردازی دختر در قالب مفاهیمی زیبا شناختی این‌گونه صورت می‌پذیرد:

مه نو چون بدیدی ز آسمانش — زدی چون مَشک زانو هر زمانش...
دو نرگس داشت نرگسدان ز بادام — چو دو جادو دو زنگی بچه در دام...
شکر از لعل او طعمی دگر داشت — که لعلش نوش‌دارو از شکر داشت
(همان، ۳۷۲)

ابیات زیادی از این حکایت، متوجه شخصیت‌پردازی این دو شخصیت در قالب زبانی استعاری و احساسی شده، همین پدیده به لحاظ زبانی به برجسته شدن رمزگان عشق در این حکایت منجر شده است. چنین پردازش زبانی که در محور جانشینی و بر مبنای گزینش صورت گرفته است، زبان را به قطب استعاری نزدیکتر می‌کند. در قطب استعاری زبان، هر کدام از آرایه‌های ادبی بویژه تشبیه و استعاره در حکم نشانه‌های شمایلی‌ای هستند که شخصیت‌ها را بر اساس نوعی شباهت و همانندی به نشانه‌های زیباشناختی پیوند می‌زنند. تعابیر زیباشناختی‌ای مانند « نرگس » «بادام» «لعل » «مروارید تر» «گوی سیمین» «کمان» «آب خضر» و...که درشخصیت پردازی بکتاش و دختر کعب مورد استفاده قرارگرفته‌اند، همگی درحکم نشانه‌های شمایلی هستند که زبان را متوجه دلالت‌های ضمنی و اجتماعی رمزگان عشق کرده است. از طرفی جدای از قرینه‌هایی که بُعد شباهت و همانندی را در این نشانه‌ها برجسته کرده است، این نکته را نیز باید در نظر گرفت که با توجه به موقعیت اجتماعی، تاریخی و فرهنگی حاکم بر متن و تأکید بر سنّت ادبی، هرکدام از این نشانه‌ها، خاستگاه ادبی و قراردادی دارد که در میان کاربران ادبیات فارسی بنا به هنجارهای از پیش پذیرفته شده نوعی نشانهٔ نمادین نیز محسوب می‌شوند؛ یعنی این قراردادهای ادبی و نظام حاکم بر ادبیات غنایی است که به مؤلّف اجازهٔ چنین گزینشی را داده است و خواننده نیز در ضمن همین نظام است که می‌تواند به معانی ضمنی آنها پی ببرد. پیوند این نشانه‌ها با الگوهای دیرآشنای مخاطب ایده‌آل است که به نشانه‌های رمزگان عشق، معنی و دلالت می‌بخشد و

از طریق همین الگوهای متعارف با جهان‌بینی خواننده است که نشانه‌ها رمزگشایی می‌شوند و مفهوم عاشقانه و غنایی آنها آشکار می‌گردد.

اگرچه شخصیت‌های دختر و غلام در رمزگان قدرت، هویت و تعریفی سلسله مراتبی اکتساب می‌کنند، امّا پردازش شخصیت‌ها در بافت و زبانی احساسی و زیبایی‌شناختی، کارکرد ارتباطی آنها را دچار تحوّل می‌کند و این نشانه‌ها از ساحتی اجتماعی به ساحتی زیبایی‌شناسیک عبور می‌دهد، در نتیجه منجر به پی‌افکنی رمزگان قدرت و شکل‌گیری رمزگان عشق می‌شود.

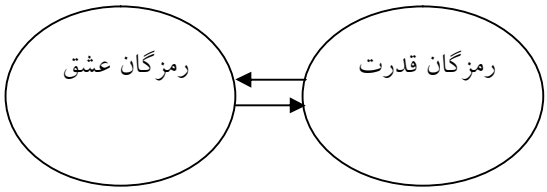
پیشرفت پیرنگ و انسجام حوادث داستان در نتیجهٔ تقابل و برخورد این دو رمزگان حاصل می‌شود. کنش‌های «بیماری» «دیدار» و نامه‌نگاری از جمله مواردی است که به رمزگان عشق برجستگی بیشتری داده، آن را به صورت آشکار در تقابل با رمزگان قدرت قرار می دهد. نظام سیاسی و اجتماعی و خودتنظیم‌گرِ حاکم بر متن، با کانونی‌سازی رمزگان قدرت و نشانه‌های مرتبط با آن، نوعی هویت و «خود» مرکزی را برای متن تعریف کرده است. اگرچه این رمزگان تلاش می‌کند تا خود را به عنوان معیارِ مشروع جلوه دهد؛ اما به لحاظ روایی این هویت از طریق پیشرفت پیرنگ و تقابل با رمزگان عشق صورت می‌گیرد. پس متن حکایت به لحاظ روایی تقابلی از رمزگان‌هاست که در یک طرف نیروهایی قرار دارند که می‌خواهند یک نظام منسجم، ثابت و هویت‌آفرین را شکل دهند و در طرف دیگر، نیروهای حاشیه‌ای وجود دارند که تلاش می‌کنند تا با از هم‌گسیختگی رمزگان قدرت، نقش خود را در قالب یک رمزگان تثبیت شده و مشروع جلوه دهند.

بعد از اولین دیداری که بین دختر و غلام به صورت حضوری رخ می‌دهد، اولین کنش محسوس تخریب و تخطّی از رمزگان قدرت صورت می‌گیرد. اگرچه نشانه‌های رمزگان عشق درحال شکل‌گیری هستند؛ اما همچنان این نشانه‌ها در زمینه‌ای از رمزگان قدرت تجلّی می‌یابند، چنانکه بعد از اولین ملاقات دختر و غلام، جنگی بین سپاه دشمن و سپاه حارث رخ می‌دهد. عنصرجنگ، نشانه ای است که بنا به قاعده‌ها و قراردادهای فرامتنی و درون متنی، به صورت نمادین، قدرت را تداعی می‌کند. با آغاز جنگ، بکتاش که در رمزگان عشق، کارکردی زیبائی شناختی و احساسی داشت- تحت عنوان نشانه‌ای زیردست در نظام قدرت به عنوان جنگجو وارد جنگ می‌شود و بار دیگر رمزگان قدرت برتری و تفوّق خود را بر رمزگان عشق نشان می‌دهد. خودِ دختر که به لحاظ نقشمندی در مرکز رمزگان عشق قرارگرفته است، در هنگام جنگ هرچند برای نجات بکتاش که اکنون نشانه‌ای از رمزگان قدرت محسوب می‌شود، وارد میدان جنگ می‌شود و به نحوی به تثبیت رمزگان قدرت کمک می کند؛ امّا نجات بکتاش نیز از لحاظی تأیید و تأکید بر مشروعیت نظام عشق نیز تلقی می‌شود. همین انسجام و وحدت کنش‌ها و کنشگران گوناگون در ذیل دو تقابل کلّی است که به روایت مفهومی نظام‌مند، ساختاری و کلیت‌بخش می‌دهد: «روایت به عنوان پویه‌ای فرهنگی، روانشناختی و ایدئولوژیک، نیروها و عناصر پراکنده را یکی می‌کند و از آنها، صورت‌بندی‌های مولّدی از تفاوت و تقابل می‌سازد»(مکوئیلان،۱۳۸۸: ۳۳۱).

پی‌رفت نهایی: تثبیت رمزگان عشق

با افشا شدن راز عاشقی بین بکتاش و دخترکعب که توسط رودکی شاعر صورت می‌گیرد، داستان وارد پی‌رفت نهایی

می‌گردد. رمزگان عشق که تاکنون در بطن رمزگان قدرت نشان داده می‌شد، با تحکیم نظام نشانه‌ای خود، چه در سطح کنشگران و چه در سطح کارکردها، به نزاعی آشکار با رمزگان قدرت برمی‌آید و این دو رمزگان به طرد یکدیگر می‌پردازند و دو رمزگان مستقل را به وجود می‌آورند که آنها را می‌توان به صورت ذیل نشان داد:



پی‌رفت سوم که به نحوی می‌توان آن راپی‌رفت تثبیت رمزگان عشق نیز نامید، دارای سه نشانهٔ اصلی است که مؤلّف در طی براعت استهلالی به آنها اشاره کرده است. این حکایت که در روایت جامعِ الهی‌نامه، جواب پدر به یکی از فرزندان خویش است، در توصیف عشق و مقام عاشقی ذکر شده و طی این ابیات، براعت استهلال داستان شکل می‌گیرد:

اگر در عشق می‌باید کمالت — بباید گشت دائم در سه حالت
یکی اشک و دوم آتش، سوم خون — اگر آیی از این سه بحر بیرون
درون پرده معشوقت دهد بار — و گرنه بس که معشوقت نهد خار
(عطار، ۱۳۸۸: ۳۷۰-۳۷۱)

اشک، آتش و خون، سه نشانه‌ای هستند که درونمایهٔ داستان و انسجام و وحدت پیرنگ حول آن شکل گرفته است. هرکدام از این سه عنصر جدای از بافت متن، وجه و گسترهٔ دلالتی خاصی را تداعی نمی‌کند و در طی پردازش متن و قراردادهایی که درضمن عناصر درون‌متنی شکل می‌گیرد، هرکدام از این عناصر، منشی نشانه‌ای به خود می‌گیرند. بعد از آگاه شدن حارث از رابطهٔ دختر وغلام، غلام به چاه افکنده می‌شود و رگ دست دختر را در حمامی که از آتش گرم شده است، می‌زنند و او را می‌کشند.

عنصر مسلّط پی‌رفت نهایی را به تعبیری می‌توان خون و به تبع آن مرگ دانست. این عنصر، برنهادی(سنتز)است که از تقابل و تعارض دو رمزگان قدرت و عشق به وجود آمده است که باتوجه به قراردادهای درون متنی حکایت،این نشانه، عشق را تداعی می‌کند.

فراروی نشانه‌ها

نکتهٔ درخور تأمل به لحاظ نشانه شناسی در این داستان، بحث فراروی و خاصیت تبدیلی نشانه‌هاست. سه نشانهٔ اشک و آتش و خون که در قالب روایت به عنوان شاهد تمثیلی برای گفته‌های پدر مطرح شده‌اند، گسترهٔ متن این حکایت را افزایش می‌دهند؛ یعنی متن این حکایت دیگر محدود به چارچوب روایی آن نخواهد بود؛ بلکه تفسیر این نشانه‌ها، این متن را به صورت زنجیره‌وار و حلقه‌ای به گفتهٔ پدر و گفتهٔ پدر را به حکایتی دیگر و سرانجام به روایت اصلی الهی‌نامه مرتبط می‌کند و همین امر زمینهٔ بازسازی هم در سطح متن و هم در سطح نشانه‌ها را به وجود می‌آورد. پس ویژگی خاص نشانه‌شناختی روایت‌های قصه در قصه‌ای مانند الهی‌نامه همین فراروی‌های مداوم نشانه‌هاست که از طریق قصه‌های جدید هر لحظه متن و نشانه‌های موجود در آن را از یک ساحت بسته و محدود بیرون می‌آورد و در مواجهه

با گفتمان‌ها و فضاهای جدید، بازی‌ها و معانی گوناگونی را به وجود می‌آورد. چنانکه با رویکردی بینامتنی؛ یعنی قرار دادن این روایت فرعی در طول روایت اصلی کتابِ الهی نامه، که مبتنی برآموزه‌های عرفانی است و مؤلفه‌های عرفانی و مذهبی، محتوای معنایی و ساختاری آن را شکل می‌دهند، می‌توان عنصر مرگ، را نشانه‌ای دانست که تداعی‌گر مبحث «فنا» در نظام گسترده‌تری به نام عرفان است. با همین تغییر معنایی در نشانهٔ مرگ و شکل‌گیری نظامی جدید به نام عرفان، بلافاصله نشانه‌های دیگر متن با این نظام هماهنگ می‌شوند و از طریق روابط جانشینی، کارکردی متناسب با مفاهیم عرفانی پیدا می‌کنند. رابعه و بکتاش تبدیل به سالک می‌شوند و حارث به مفهومی در عرفان مبدّل می‌گردد که مانع سلوک است. با این تغییر، مرگ مفهومی ساختهٔ روابط علّی و منطقی پیرنگ نیست؛ بلکه نتیجهٔ گفتمان معنادار و حتمی عرفان است که مفاهیم خود را بر پیرنگ مسلّط می‌کند. چنین تبدیلی، پایان تراژدی‌گونه داستان را به آغازی خوش و وصالی عرفانی پیوند می‌دهد و نوعی «درد» را تداعی می‌کند که در مرکز منظومهٔ فکری عطّار قرار دارد. «درد، کلمه‌ای است که هرگز از زبان عطّار نمی‌افتد. این درد، فردی نیست، جسمانی هم نیست، چیزی روحانی، انسانی و کیهانی است. در همه اجزای عالم هست و همهٔ اجزای عالم به انگیزهٔ آن در پویه‌اند» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۹: ۱۶۷). بنا بر این اگرچه هر حکایت فرعی در ضمن روایت جامع الهی‌نامه سازکار نشانه‌شناختی خاص خود را دارد و بُعد روایی‌اش را از طریق ارتباط درونی نشانه‌ها کسب می‌کند؛ اما معنای ساختاری خود را به عنوان یک حکایت عرفانی در دل روایت اصلی‌تر، از طریق قرار گرفتن در ساختار عرفانی کسب می‌کند. به تعبیری تمثیلی‌تر، هر حکایت نشانه‌ای است که در ساختار عرفان، ارزشمند و دارای هویت می‌شود. هرگونه توقف در معنای یک حکایت، نوعی تقلیل معنا و نقصان آن محسوب می‌شود. برای نمونه، عشق وقتی معنای کامل خود را پیدا می‌کند که به خاصیت تبدیلی این معنی از طریق قرار گرفتن در نظام عرفان در این حکایت و حکایت‌های مشابه توجه شود. معنای عشق در حکایات او منحصر به التهاب عواطف و احساسات نیست؛ «بلکه برای طی طریقی است که انتهای آن امحای منیت است، نه به معنی عدم مخوف؛ بلکه به معنی انتقال به مرحلهٔ تازه‌ای است که در آن «من» خاموش می‌شود و با ندای «بمیر» به هستی نوینی که پایهٔ دیگری دارد، گام برمی‌دارد»(ریتر، ۱۳۸۸: ۳۸). همین امر، الهی‌نامه را به متنی لایه در لایه تبدیل می‌کند که کشف ساخت هر لایه، متضمن پرداختن به لایهٔ مسلط‌تر خواهد بود. این چنین است که بازی نشانه‌ها در سطح متن شکل گرفته، متن در مواجهه با گفتمان‌های گوناگون، معانی جدید به خود می‌گیرد و هرگونه قطعیت معنای واحد را به چالش می‌کشاند و وارد عرصهٔ ارجاعی و دلالتی نشانه‌ها می‌شود.

سوای خاصیت تمثیلی و قصه در قصهٔ این حکایت که باعث فراروی نشانه‌ها از یک بافت به بافتی دیگر و در نتیجه معانی جدید می‌شود، عامل راوی یا مؤلّف به عنوان تولید کنندهٔ متن، نیز فرایند فراروی نشانه‌ها و معانی جدید آنها را برجسته و تثبیت می‌کند. در ضمن این روایت، گاه راوی نشانهٔ خاصی را برجسته می‌کند که با توجه به نحوهٔ چینش عناصر، معنایی متناسب با ظاهر داستان و دیگر نشانه‌ها می‌دهد؛ اما بلافاصله راوی در تفسیر نشانه حالتی مداخله‌گرانه و تک‌صدا می‌گیرد و معنی جدیدی از نشانه به دست می‌دهد. یعنی راوی هم نشانه‌ساز است و هم مفسّر و با این جهت‌دهی‌ای که به نشانه‌ها می‌دهد اجازهٔ تفسیر دیگری را به مخاطب نمی‌دهد. از جملهٔ این تفسیرها در کنش دیدار بکتاش و رابعه رخ می‌دهد. این دو که سخت شیفتهٔ دیدار هم‌اند، طی اتفاقی همدیگر را در دهلیزی می‌بینند. بکتاش که عمری با نقش رخ رابعه عشق باخته است، دامن او را می‌گیرد؛ امّا رابعه در یک حرکت تناقض آمیز با حوادث داستان،

این عمل را حمل بر بی‌ادبی بکتاش می‌کند و به وی می‌گوید:

نیارد گشت کس پیرامن من — که باشی تو که گیری دامن من؟

(همان، ۳۷۹)

بکتاش علت را جویا می‌شود، رابعه آن را یک سرّ می‌داند و پاسخ می‌دهد که

مرا در سینه کاری اوفتاده است — و لیکن بر تو آن کارم گشاده است

چنان کاری چه جای صد غلام است — به تو دادم برون این خود تمام است...

اساس نیک نهادی از این کار — به شهوت باری افتادی از این کار

(همان، ۳۷۹)

عمل دختر در ظاهر با سازکار منطقی پیرنگ که مبتنی بر عشق است، سازگار نیست؛ از این‌رو راوی از زبان بوسعید مهنه(که یکی از شخصیت‌های بزرگ عرفانی است) به تفسیر این امر می‌پردازد و این کنش را ناشی از حالت عرفانی رابعه می‌داند و با مجازی خواندن این عشق این چنین می‌گوید:

کمالی بود در معنی تمامش — بهانه آمده در ره غلامش

(همان، ۳۷۹)

چنین تفسیری از این کنش، سوای این که معنای جدیدی به نشانه می‌دهد و آن را از بافتی عاشقانه وارد بافتی عارفانه می‌کند، جهت گیری و علائق راوی را نیز نشان می‌دهد و باعث می‌شود که کارکرد و معنای نشانه‌ها با این تفسیر دچار بازسازی شود و خوانشی دیگر از نشانه‌ها صورت گیرد. این شیوهٔ رمزگشایی نشانه‌ها و تفسیر آنها نه تنها در این حکایت که در بیشتر حکایت‌های منظومه‌های عطّار دیده می‌شود. اقتدار راوی و تفسیرهای او از نشانه‌ها عاملی دیگر است که زمینهٔ عرفانی شدن نشانه‌ها را در این حکایت و دیگر حکایت‌های مندرج در الهی‌نامه مهیّا می‌کند.

در نهایت می‌توان با در نظر گرفتن لایه‌های معنایی گوناگون حاکم بر این حکایت، به این نتیجه رسید که هدف این حکایت فراهم آوردن الگویی منطقی از طریق تقابل دو رمزگان قدرت و عشق است که بتواند با ساماندهی و پردازش نشانه‌های گوناگون، به برجسته‌سازی تناقض موجود میان دو رمزگان بپردازد و دو قلمرو کاملاً متضاد را در قالب مفاهیم عرفانی به نظام و وحدت برساند.

نتیجه

تحلیل نشانه‌شناختی یک اثر رویکردی است که نیروهای بظاهر گسیخته و پراکندهٔ متن را به تسخیر خود در می‌آورد و با ساماندهی آنها در یک رابطهٔ تقابلی، نظم معینی به معناهای متن می‌دهد. در این مقام، نشانه‌شناسی یک روش است که تلاش دارد تا نحوهٔ شکل‌گیری معناها را در سطح متن نشان دهد. ضرورت چنین نگاهی در متن‌هایی که از لایه‌های معنایی گوناگونی برخوردارند، بیشتر احساس می‌شود؛ چرا که ضمن واکاوی رمزگان مربوط به هر لایه، نشانه‌های مختصّ آن را استخراج می‌کند و ضمن تعیین مناسبات ارتباطی نشانه‌ها، در یک فرایند جانشینی، آنها را به لایه دیگرِ متن انتقال می‌دهد و نحوهٔ معنامندی و ترکیب نشانه‌ها را در لایهٔ جدید آشکار می‌کند. حکایت دختر کعب نیز از جمله متن‌های چندلایه‌ای است که نشانه‌های آن در دو رمزگان درونی قدرت(نشانه‌های نمادین) و عشق(نشانه‌های شمایلی) ساماندهی می‌شوند. هرچه متن به سمت رمزگان قدرت تمایل پیدا می‌کند، نشانه‌ها نمادین می‌شوند و وقتی رمزگان

عشق برجسته می‌شود نشانه‌ها نمودی شمایلی می‌یابند. تنشِ مدام میان نشانه‌های این دو رمزگان است که منجر به پیشرفت پیرنگ در قالب سه پی‌رفت مجزّا می‌شود، تا جایی که این تنش حتی در پایان داستان هم خاتمه پیدا نمی‌کند. اگرچه این تنش در نهایت منجر به شکسته شدن رمزگان تحکّم‌آمیز قدرت می‌شود؛ امّا خود رمزگان عشق نیز که دو شخصیت رابعه و بکتاش کنشگران اصلی آن هستند، به تثبیت نمی‌رسد و پی‌رفت نهایی با فروپاشی هر دو رمزگان به انجام می‌رسد. این فروپاشی دوجانبه، هنگامی ابهام خود را از دست می‌دهند و به معنای دیگر پیوند می‌خورد که مناسبت نشانه‌ها در لایه و ساختار حاکم بر متن مشخص گردد. در حقیقت این قواعد و قراردادهای ساختار گستردهٔ عرفان است که ضمن ایجاد تنش میان نشانه‌ها، به آنها جهت‌گیری می‌دهد تا فروپاشی آنها تحت مبحث عرفانی «فنا»، نوعی وصال و زندگی تلقی شود. تحلیل نشانه‌شناختی این متن، تلاشی در جهت نمایش چگونگی شکل‌گیری دو معنای غالبِ درون‌متنی(قدرت و عشق) است و اینکه چگونه این دو معنا از طریق ساختار قصه در قصه و تفاسیر راوی، به معنایی جدید که نظام عرفان به نشانه‌ها می‌دهد، تبدیل می‌شوند. چنین رویکردی ضمن کشف قواعد و اصول معانی متن، معنای حکایت رابعه را منحصر به نشانه‌های درون‌متنی(عشق و قدرت) نمی‌کند و با نگاهی لایه‌ای به معنا، فرایند ترکیب نشانه‌ها را در متون قصه در قصه بهتر نشان می‌دهد. از این رو این پژوهش دغدغهٔ چیستی معانی موجود در این حکایت را ندارد؛ بلکه درصدد توصیفی روشمند از چگونگی شکل‌گیری معناست.

در نهایت می‌توان گفت عرفان که درون‌مایهٔ بیشتر حکایت‌های عطّار نیشابوری است، ساختاری لایه در لایه دارد که از طریق فرایند تنش و تقابل مداوم میان نشانه‌ها به سطح می‌آید و آشکار می‌شود و هرگونه توقف در نشانه‌های درون‌متنی حکایت‌های الهی‌نامه، نوعی تقلیل و نقصان معنا خواهد بود.

منابع

۱- آلن، گراهام .(۱۳۸۵). **رولان بارت**، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.

۲- احمدی، بابک .(۱۳۸۳). **ازنشانه‌های تصویری تا متن**(به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری)، تهران: نشر آگاه، چاپ چهارم.

۳- --------- .(۱۳۷۲). **ساختار و تأویل متن**، ج۱، تهران: مرکز، چاپ دوم.

۴- احمدی‌پور، زهره .(۱۳۸۲). تحلیل ساختاری و نقد داستان‌های کوتاه الهی‌نامهٔ عطار، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما محمدعلی صادقیان، دانشگاه یزد.

۵- اسکولز، رابرت .(۱۳۷۹). **درآمدی برساختگرایی در ادبیات**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگاه، چاپ اول.

۶- اشرف‌زاده، رضا .(۱۳۷۳). **تجلی رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری**، تهران: انتشارات اساطیر، چاپ اول.

۷- پورنامداریان، تقی .(۱۳۸۶). **دیدار با سیمرغ** (شعر و عرفان و اندیشه‌های عطار)، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات عرفانی، چاپ چهارم.

۸- پیاژه، ژان .(۱۳۸۵). **ساختارگرایی**، ترجمهٔ رضا علی‌اکبرپور، تهران، کتابخانهٔ موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، چاپ اول.

۹- دوسوسور، فردینان .(۱۳۸۲). **دورهٔ زبان‌شناسی عمومی**، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: هرمس، چاپ اول.

۱۰- ریتر، هلموت .(۱۳۸۸). **دریای جان** (سیری در آرا و احوال شیخ فریدالدین عطار نیشابوری)، ترجمهٔ عباس زریاب خویی و مهرآفاق بایبوردی، ج۲، تهران: انتشارات بین المللی الهدی، چاپ دوم.

۱۱- زرّین‌کوب، عبدالحسین .(۱۳۷۹). **صدای بال سیمرغ** (دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ عطار)، تهران: انتشارات سخن، چاپ دوم.

۱۲- سجودی، فرزان .(۱۳۸۷). **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: نشرعلم، چاپ اول.

۱۳- صنعتی‌نیا، فاطمه .(۱۳۶۹). **مآخذ قصص و تمثیلات مثنویهای عطار نیشابوری**، تهران: انتشارات زوّار، چاپ اول.

۱۴- ضیمران، محمد .(۱۳۸۲). **درآمدی بر نشانه شناسی هنر**، تهران: نشر قصه، چاپ اول.

۱۵- عطّار، محمّد بن ابراهیم .(۱۳۸۸). **الهی‌نامه**، تصیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، چاپ چهارم.

۱۶- فروزانفر، بدیع‌الزمان .(۱۳۵۳). **شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری**، تهران: انتشارات دهخدا، چاپ دوم.

۱۷- فورستر، ای. ام .(۱۳۵۷). **جنبه‌های رمان**، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران: امیرکبیر، چاپ دوم.

۱۸- کالر، جاناتان .(۱۳۸۸). **بوطیقای ساختگرا**، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: مینوی خرد، چاپ اول.

۱۹- گیرو، پیر .(۱۳۸۰). **نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگاه، چاپ اول.

۲۰- مکوئیلان، مارتین .(۱۳۸۸). **گزیدهٔ مقالات روایت**، ترجمهٔ فتّاح محمّدی، تهران: مینوی خرد، چاپ اول.

۲۱- هارلند، ریچارد .(۱۳۸۵). **درآمدی تاریخی برنظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت**، گروه ترجمهٔ شیراز، علی معصومی و شاپور جورکش، تهران: نشر چشمه، چاپ دوم.

۲۲- یوهانسون، یورگن، دینس و سوند اریک لارسن .(۱۳۸۸). **نشناسه شناسی چیست؟**، ترجمهٔ سیدعلی میرعمادی، تهران: ورجاوند، چاپ اول.

متن‌شناسی ادب فارسی (علمی- پژوهشی)
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه اصفهان
سال چهل و نهم، دورهٔ جدید، سال پنجم
شماره۱، (پیاپی ۱۷) بهار ۱۳۹۲، ص ۴۴- ۲۹

هویّت انسان در پنج‌گنج نظامی گنجوی

رامین محرمی* - اعظم سروری**

چکیده

این پژوهش از نوع تحلیل محتواست که به تحلیل دیدگاه نظامی دربارهٔ هویت فردی، اجتماعی و آرمانی انسان در پنج گنج می‌پردازد. نظامی متفکّری آرمان‌گراست که شعر را در خدمت رهایی انسان از مدینهٔ جاهله و دست یافتن به مدینهٔ فاضله قرار داده است. پنج گنج، آیینهٔ تمام‌نمای شخصیّت نظامی است که شاعر در آن غیر از جذبهٔ عشق و زهد، متوجّه جلوه‌های گوناگون حیثیت و عظمت گوهر انسانی بوده است. او در سیمای قهرمانان قصّه‌هایش هویّت انسان آرمانی را به تصویر کشیده و از بازنمود واقع‌نمایانهٔ ویژگی‌های هویّتی قهرمانان داستان‌هایش پرهیز کرده و بیشتر یک تیپ از افراد را در نظر گرفته است. تیپی که در معرفی آن‌ها، با برجسته‌سازی آرمانی، هر لحظه کمالی به کمالات قبلی آنان می‌افزاید. در واقع او هر قهرمانی که خلق می‌کند؛ الگویی تازه، پیش روی انسان‌ها می‌گذارد؛ تا از سرنوشت آن‌ها عبرت بگیرند و به خودسازی بپردازند و در نهایت به کمال انسانی دست یابند. او علاوه بر نشان دادن هویّت فردی انسان، هویّت اجتماعی و آرمانی(الهی) او را نیز به تصویر کشیده است. در«پنج گنج» انسان کامل گاه هویّت دینی دارد، گاه حکیم است، و گاه انسان عاشقی است که عشق زمینی در او شکلی متعالی‌تری پیدا می‌کند، طوری که هویّت عارفانه به او می‌بخشد.

واژه‌های کلیدی

نظامی، پنج‌گنج، انسان، هویّت، آرمان‌گرایی، کمال‌طلبی

مقدمه

هویّت همان«خودی» ماست که در پاسخ سؤال «من کیستم؟» می‌آید و امری سیّال و متغیّر است. هویّت از طریق نظام‌های فرهنگی، خصوصاً ادبیّات، شکل می‌گیرد. هویّت ساختهٔ عدّه‌ای خاص نیست؛ بلکه محصول مشارکت آحاد مردم است و در طول زمان شکل می‌گیرد. «هیچ هویت بنیادین در کار نیست و قدرت در هر عصری، هویّت آدمی را رقم می زند. این رویکرد به خاطر قائل نشدن یک گوهر ثابت برای هویّت در تقابل با روی‌کرد جوهرگرایانه قرار

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی (نویسندهٔ مسئول) moharami@uma.ac.ir
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی Mahsa_m1221@yahoo.com

تاریخ وصول: ۱۳۹۱/٤/۲٤ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۲/۲۸

می‌گیرد؛ پس در واقع جریان‌های هویّت، ما را هم‌چون فضاهای رنگارنگی در بر گرفته است و در واقع کارناوال متحرّکی است که همواره با جریان‌هایی ارتباط دارد؛ که مخاطب شان قرار می‌گیرد» (علی اکبری،۱۳۸۴:۳۲۱).

انسان دارای یک جنبهٔ فیزیکی و یک جنبهٔ روحی است؛ لذا شناخت هویّت انسانی هنگامی میسر خواهد بود که انسان در تمام موقعیتش و با تمام توان‌مندی‌هایش و در گسترهٔ عظیم چشم‌اندازهایش ادراک شود. دنیای شرق و غرب انسان واحد آمیخته شده از روح و ماده را به دو نیمهٔ رقیب هم تقسیم کرده، طوری که غرب تلاش‌های دردناک روح خویش را با فرو رفتن در دنیای مادّی فراموش می‌کند و شرق با برگزیدن روح و بد و پلشت دانستن ماده، در بینوایی و فلاکت به سر می برد. در حالی که هویّت انسان تلفیقی از روح و مادّه است و این هویّت قابل تقسیم نیست و بتنهایی نیز شکل نمی‌گیرد. «حقیقت ذاتی دنیا در وحدت اصیل خود باقی مانده و منتظر است وجدان بشری متحوّل شده و به جای اعتقاد به یک بعد وجود بشر و انکار دیگری، به سمت پذیرش هر دو عامل به عنوان یک واحد سازنده پیش رود» (یونگ، ۱۳۸۵:۳۶).

شعر و ادبیّات یکی از جلوه‌گاه های هویّت‌ساز در میان ملّت‌هاست. هویّت در نظر گرفته شده برای انسان در ادبیات ما، در پی آن است تا علّو روح بشر را بنمایاند و نشان دهد که آدمی چگونه قادر است، از خویشتن خویش بیرون آید و به دنیا پشت پا زند، مادّیات را نفی کند و با وارستگی غبطه‌انگیزی به معنویت ناب بپیوند و راه فنا در پیش بگیرد تا به بقا و جاودانگی برسد. «از آنجا که ادبیّات ریشه در زندگی اجتماعی انسان دارد، برارزش‌ها، هنجارها، اعتقادات، ساخت‌های طبقاتی، تعلیم و تعلّم شیوه‌های درست زندگی و به طور کلّی شیوه‌های نگرش بر جهان تأثیر بسزایی دارد» (حلبی،۱۳۷۴: ۱۳۰).

نظامی به عنوان متفکّری مسلمان و آگاه، برای ساختن جامعهٔ آرمانی، به هر سه بُعد وجود انسان یعنی: اخلاق فردی و تزکیهٔ نفس، حیات اجتماعی و تعامل با همنوعان و صفات معنوی و روحانی انسان توجّه نشان داده است؛ زیرا برای تکوین جامعهٔ آرمانی، انسان ابتدا باید به تزکیهٔ نفس و پاکی اخلاق نایل شده و فضایل وجود خود را کامل و رذایل را از آن دور کرده باشد تا بتواند در حیات اجتماعی با دیگران به نیکی، عدالت و حکمت رفتار کند و آن‌گاه برای رسیدن به کمال و دست یافتن به حیات طیبه با استفاده از فضایل فردی و جمعی به تقویت بُعد روحانی و الهی خود بپردازد و صفات معنوی وجود خود نظیر: خرد، دل، جان و... را بالفعل سازد و به جای پیروی از خواهش‌های نفسانی به پیروی از عقل و وحی بپردازد. در صورتی که سه بُعد وجود انسان مطابق حکمت دینی اصلاح و کامل گردد جامعهٔ آرمانی ظهور خواهد یافت؛ لذا او در پنج گنج به هر سه بُعد وجود انسان توجه نشان داده و به تعریف انسان و صفات معنوی او پرداخته است.

پیشینهٔ تحقیق

تا حالا کتاب و مقالهٔ مستقلی دربارهٔ هویت انسان در آثار نظامی نوشته نشده؛ اما در برخی از کتب و مقاله‌ها به طور جزئی به هویت انسان نیز اشاره شده است. اغلب این آثار به انسان آرمانی و آرمانشهر نظامی توجه نشان داده‌اند؛ اما مقالهٔ حاضر عناصر تشکیل دهندهٔ هویت انسان و ابعاد هویتی او را مورد بحث و تحلیل قرار داده است. کتاب‌ها و مقالاتی که در بعضی از مباحث با موضوع این مقاله اشتراک دارند عبارتند از:

۱- بهروز ثروتیان در کتاب «آئینهٔ غیب نظامی گنجه‌ای»، و« اندیشه‌های نظامی گنجه‌ای»، در مورد جایگاه انسان در آفرینش و صفات معنوی وجود بحث مختصری کرده است.

۲- سعید حمیدیان در کتاب «آرمان شهر زیبایی»، به موضوع قهرمانان و ضد قهرمانان و تیپ‌های شخصیتی داستان‌های نظامی و تناقض موجود در شخصیت‌های داستانی نظامی پرداخته است و بیشتر در مورد هنر داستان‌پردازی نظامی و زیبایی بیان او بحث کرده است.

۳- اسحاق طغیانی و حافظ حاتمی در مقالهٔ « رابطهٔ اخلاق و ادبیات با رویکری به آثار نظامی گنجه‌ای»، به موضوع هویت فردی انسان از دیدگاه نظامی پرداخته و در مورد جایگاه و ارزش زن در اندیشهٔ نظامی هم بحث کرده‌اند.

۴- محمدحسین کرمی و زینب نوروزی در مقالهٔ «اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری در اسکندرنامهٔ نظامی»، به تحلیل آرمانشهر اسکندرنامهٔ نظامی و به نقش و جایگاه پادشاه و صفات معنوی وجود او در این آرمانشهر پرداخته‌اند.

۵- عبدالحسین زرّین‌کوب، در کتاب «پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد»،(۱۳۷۷)، و کتاب « با کاروان اندیشه» تهران، جامعهٔ آرمانی از دیدگاه نظامی را تشریح و تحلیل کرده‌اند.

۶- مایکل بری، در کتاب «تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی»، ترجمهٔ جلال علوی‌نیا، به تحلیل هفت پیکر نظامی و شرح و تفسیر جایگاه زنان در اصلاح فرد و جامعه و خلق جامعهٔ انسانی پرداخته است.

علاوه بر منابع مذکور، در سایر کتاب‌ها و مقاله‌ها نیز به طور مختصر و گذرا، مطالبی دربارهٔ انسان و بخصوص جایگاه زنان در اندیشهٔ نظامی، بیان شده است؛ امّا مقالهٔ حاضر به هویت فردی، اجتماعی و آرمانی(الهی) انسان پرداخته و دیدگاه نظامی را دربارهٔ انسان و صفات معنوی او تحلیل و تشریح کرده و از منابع دیگر نیز برای مستند ساختن تحلیل‌های خود بهره برده است.

سؤالات تحقیق

مسالهٔ اصلی تحقیق حاضر این است که نظامی گنجوی چه نگرش و تفکری دربارهٔ هویت انسانی انسان دارد و چه صفات معنوی را برای تکوین هویت انسان لازم و ضروری می‌داند؟ او کدام ابعاد وجود انسان را مورد توجه قرار داده است و اصلاح و کمال آن ابعاد را برای شکل‌گیری هویت انسان لازم می‌داند؟ در اندیشهٔ نظامی زنان به عنوان بخشی از جامعهٔ انسانی چه نقش و هویتی دارند؟ در آرمان‌شهر نظامی، نماد انسان آرمانی چه کسانی هستند و چه ویژگی‌های روحانی و اخلاقی دارند؟

اهداف تحقیق

الف: این پژوهش درصدد تشریح، تفسیر و تحلیل نگرش نظامی دربارهٔ مقام و هویت انسانی انسان در منظومهٔ نظامی است.

ب: هدف دوم تحقیق، تشریح هویت الهی، آرمانی، اجتماعی و فردی انسان از دیدگاه نظامی گنجوی است.

ج: هدف سوم تبیین و تشریح این موضوع است که نظامی کسب کدام صفات دینی و اخلاقی را برای رسیدن به مقام انسان آرمانی و الهی توصیه می‌کند تا با کسب آن فضائل بتوانند وجود خود را تزکیه و شایستهٔ حیات اجتماعی کنند و آن‌گاه با رفتار و تعامل نیک با دیگران بتوانند جامعهٔ آرمانی و الهی را بنیان بگذارند.

ضرورت تحقیق

با آنکه دربارهٔ نظامی کتاب‌ها و مقاله‌های ارزشمندی تا حالا نوشته شده است؛ ولی به نگرش او دربارهٔ انسان و هویت او زیاد پرداخته نشده است. انسان در آثار نظامی مقام والایی دارد و نازنین آفرینش نامیده شده است؛ زیرا هدف غایی آفرینش است و عنصر اصلی جامعهٔ آرمانی او را که نظامی در همهٔ آثار خود به دنبال یافتن آن است، انسان‌ها تشکیل می‌دهند؛ لذا این مقاله درصدد روشن ساختن جایگاه و ارزش انسان در اندیشه و جامعهٔ آرمانی نظامی است.

هویّت انسان از دیدگاه نظامی

شعر نظامی با وجود برخورداری از مایه‌های عقیدتی و دینی، عرفانی، اخلاقی،حکمی و زاهدانه و حتّی کلامی، می‌تواند بستر مناسبی برای چالش‌های انسان‌شناسی باشد؛ زیرا هویّت‌های گوناگون ساختهٔ ذهن شاعر که به دلیل فراوانی دانسته‌های وی کم هم نیستند، از یک سو در اثبات باورهای او و از سوی دیگر در شناساندن انسان آرمانی و جامعهٔ ایده‌آل او مؤثّر واقع خواهند شد. یکی از عمده‌ترین دلایل موفقیت نظامی، در ساختن هویّتی قابل توجه از قهرمانان داستان‌هایش، تناقضی است که در رفتار و خصوصیّت فردی و اجتماعی ایشان محسوس است. «نظامی، وارث درون مایه‌های نیرومند شعر جهت‌دار اخلاقی و عرفانی از سویی، و بیان سرشار از اظهار علم و فضل از سویی دیگر است که جمع آمدن این ویژگی‌های مغایر یکدیگر، مجموعه‌ای از تضادّها و تناقض‌ها را در پنج گنج او پدید آورده است» (حمیدیان،۱۲:۱۳۷۳).

تضاد و تناقض در توصیف و تجسّم شخصیّت‌های انسانی داستان‌های نظامی بیشتر به چشم می‌خورد؛ زیرا وی در روح آرمانی، شخصیّت و هویّتی که برای قهرمانان خود در نظر می‌گیرد؛ آنها را در نوع خود، یک قهرمان بی‌خلل و مطلق توصیف می‌کند؛ طوری که در مستی، هوشیارند، عدالتشان علاوه بر رعیّت، حتّی بر حیوانات هم شامل می‌شود، عشق مجازی مانع روح مسئولیت و فعالیّت آنها نمی‌شود و هزاران ویژگی دیگر که هیچ کدام نسبی نیستند. این قهرمانان اگر عیب و نقص اندکی هم داشته باشند، در طول داستان چنان متحوّل می شوند که از شرّی که بدان موصوفند، به خیر مطلق می‌گرایند.

نظامی، چه در بیان امور بیرونی و چه در توصیف دقیق و عمیق عوالم درونی هویّت‌های قصّه‌هایش، مطابق عادت، به دنبال خلق زیبایی و ظرافت مطلق می‌گردد. او دوست دارد، هر گونه ویژگی آرمانی را قطع نظر از تناسب یا عدم تناسب آن با هویّت شخصیّت مورد نظرش، برای وی قائل شود و او را در نوع خود بی‌نظیر نشان دهد. «نظامی حتی گاهی به جای بیان دقیق انگیزه‌های واقعی و مشخص قهرمان، سعی در تأویل آن‌ها دارد؛ به نحوی که هیچ مغایرتی با روح مطلق سازی وی نداشته باشد. ماجرای زهر خوراندن شیرین به مریم نمونهٔ بارزی از چشم پوشی‌های شاعر در مقابل حقیقت، برای مطلق نشان دادن قهرمانش می‌باشد» (حمیدیان، ۱۳۷۳: ۱۶۱).

برای مثال بزرگ‌نمایی که در توصیف شخصیّت مجنون به کار رفته، نمونه‌ای از اندیشهٔ قهرمان سازی و آرمان‌گرایی اوست:

سلطان سریر صبح خیزان — سر خیل سپاه اشک ریزان
متواری راه دل نوازی — زنجیری کوی عشق بازی

قانـــــــــــون مغنیـــــان بغـــــداد بیـــــــــــــاع معـــاملان فریـــاد

(نظامی،۱۳۸۷:۳۸۹)

انسان در اندیشهٔ نظامی موجودی است ستایش برانگیز، با استعدادی بی پایان و هیأتی ستودنی که اگر در کردار، چونان فرشته عمل کند و در فهم و ادراک خدای‌گونه گردد، مایهٔ زیبایی عالم و فخر موجودات خواهد شد. وی، هوش و ذکاوت و هنر انسان را عمیقا باور دارد و آن را عمده‌ترین وجه تمایز آدمی با سایر موجودات می‌داند. برای همین از فضیلت علم سخن می‌گوید و از مقدمهٔ مخزن الاسرار که در شأن و مرتبت آدمی سخن گفته، چنین به نظر می رسد؛ نظامی در پی آن است که اشرف مخلوق بودن انسان را به او متذکّر شود: وی بر این باور است که وجود آدمی از دو عنصر«زمینی وخاکی و آسمانی و علوی» یعنی: جسم و جان یا تن و روان تشکیل یافته است. از این رو تلاش کرده، تا با کلام شاعرانهٔ خود، پرده از چهرهٔ دوگانهٔ آدمی بردارد. نظامی وجود ظاهری انسان را چیزی نمی‌داند، مگر مقداری خاک و قطره‌ای آب، برای همین دوست دارد، بُعد متعالی وجود او را نیز به تصویر بکشد.

کفـــی خـــاکم و قطـــره‌ای آب شســـت ز نـــــر مـــــاده‌ای آفریـــــده نخســـــت

ز پـــــروردگی‌هـــــای پـــــــــــروردگار بـــه آنجـــا رســـیدم ســـرانجام کـــار

(نظامی،۱۳۸۷: ۱۱۴۷)

به طور کلّی در اندیشهٔ نظامی، انسان در محور و مرکز قرار دارد و همهٔ پدیدارها به سوی او و همگام با او و در ارتباط مستقیم با او در حرکت است، در واقع او از تمامی وقایع و امکانات بهره برده تا انسان را متوجّه بُعد روحانی‌اش ساخته و به کمال واقعی خویش برساند. «از نظر نظامی روان انسان همچو آیینه است که به مناسبت حرص دنیا و شهوت و گناه کاری زنگار می پذیرد و از نمودار پروردگار خارج می شود و بر خلاف فطرت عمل می کند، تلاش نظامی در زدودن این زنگارهاست» (ثروت،۱۳۷۸:۹۰).

نظامی به خاطر داشتن تفکّر آرمانی، ضمن انصراف از ابتذال و فساد عصر خویش، بیشتر به دنبال نمونه‌های کامل انسانی که جامعه‌اش، روز به روز از آن فاصله می‌گرفت، بوده است و شاید اصلی‌ترین دلیلی که هویّت‌های ساخته شده توسط وی در داستان هایش، در نوع خود، یک انسان بی خلل و مطلق توصیف شده‌اند، همین باشد. گویی شاعر رمانتیک گنجه می‌خواسته چهرهٔ آرمانی را که در عالم واقع نیافته است، در لابه لای اشعارش بیافریند و به همین منظور از بازنمود واقع نمایانهٔ ویژگی‌های هویّتی قهرمانان داستان هایش پرهیز کرده و بیشتر یک تیپ و سنخ از افراد را در نظر گرفته است. تیپی که در معرفی آن‌ها، با یک برجسته‌سازی آرمانی هر لحظه کمالی به کمالات قبلی‌شان می‌افزاید. «در داستان‌های نظامی، مطابق معمول در سنّت داستان پردازی فارسی «سنخ type» مطرح است، نه«شخصیتCharacte». در«سنخ» خصوصیّات مشترک در میان یک سنخ به صورت کلّی مطرح می‌شود و در شخصیّت، هر فرد با ویژگی‌های نفسانی و ممیزه‌هایش نسبت به دیگران جلوه می‌کند» (حمیدیان،۱۳۷۳:۱۶۱).

قهرمانان نظامی از بهرام گرفته تا اسکندر، لیلی و مجنون، خسرو پرویز و فرهاد، همه و همه نمونه‌هایی از مطلق‌سازی یک تیپ یا سنخ هستند که در نوع خود بی نظیر نمایانده شده‌اند. طوری که هیچ کدام از ویژگی‌های ایشان نسبی نیست: دلاوری مطلق، عاشق پیشگی مطلق، هوس‌بازی مطلق، عفاف مطلق، حکمت و هوشیاری مطلق و حتی زشت‌خویی مطلق. این‌ها تنها ویژگی‌هاییست که در هر کدام از قهرمانان سراغ داریم.

شاعر متدیّن و متشرع، در گنجینهٔ خود به دنبال الگوی انسان کامل و مدینهٔ فاضلهٔ افلاطونی است و این یگانه هدفی است که او از همان اولین مقالت مخزن الاسرار تا پایان عمر، مقارن با اتمام اسکندرنامه، دنبال کرده است. «خمسه، در واقع مراحل جستجویی بود که ذهن شاعر در تکاپوی وصول به یک مدینهٔ فاضله، از مخزن الاسرار شروع کرده و تا انتهای اسکندر نامه پیش روی داشته است» (زرین‌کوب،۱۳۷۷:۲۴۰).

از آنجا که، هویّت، امری پویا است، بنابراین هویّت‌هایی که نقش قهرمانان خمسه را دارند، نیز از این قاعده، مستثنی نیستند. در کنار این اصل، چون روح آرمان‌خواه شاعر هم سعی در رساندن انسان به کمال واقعی‌اش دارد، این شخصیّت‌ها در طول داستان دست‌خوش تغییر و تحوّلات عمده‌ای می‌شوند. تا در راستای هدف اصلی شاعر که همان رسیدن به مدینه‌ی فاضله است، قرار بگیرند. برای مثال: هویّتی که برای«خسرو» در داستان «خسرو و شیرین» در نظر گرفته شده است، چنان تغییر می‌کند که در نهایت، تناقضی را که در برابر هویّت تقریبا با صلابت« شیرین» در طول داستان از خود نشان می‌دهد، برطرف کند؛ طوری که «شیرین» بعد از او، عقبی را به دنیا ترجیح می‌دهد.

نظامی در هویّت‌هایی که آفریده، متأثّر از دانسته‌ها و باورهای خود بوده است. حتی در مواردی که قهرمانان داستانش هویّت حکیمانه، و یا دینی پیدا می‌کنند و به تبیین امور می‌پردازند، گویی خود نظامی هویّت ایشان را تسخیر می‌کند و به عبارتی دیگر: قهرمان کسی نیست جز نظامی؛ پس این نظامی است که قهرمانان«پنج گنج» را به هر سو که می‌خواهد، برمی‌گرداند و هویّت آنها را تغییر می‌دهد و در پی رسیدن به انسان ایده‌آلش، هرخصوصیتی را که می‌پسندد، به آنها نسبت می‌دهد. «قهرمانان اصلی داستان‌های وی به مجسّمه‌ای از پیش ساخته و مفرغی می‌مانند که دست هنرمند با حوصله و دقت تمام در کورهٔ حوادث می‌گدازد و مادهٔ مذاب را در قالب بینش فلسفی خاص خویش می‌ریزد و در همین مرحله با شتاب و تردستی حیرت‌انگیزی به باد تند پند و اندرز و آب سرد چشمهٔ حکمت منجمد می‌کند» (ثروتیان،۱۳۶۹:۸۴).

نظامی، در«پنج گنج» خود از هر گونه انسانی بحث می‌کند، و با استفاده از بار معنایی مختلف، در عینیت بخشیدن به ذهنیّت‌های خود در مورد خصوصیات قهرمانانش، در خلق انواع تیپ‌ها، اهتمام ورزیده است. چنان‌چه در«پنج گنج» انسان کامل گاه هویّت دینی دارد، گاه حکیم است و هویّت فلسفی دارد، و گاه انسان عاشقی است که عشق زمینی در وجود او شکلی متعالی‌تر پیدا می‌کند، طوری که هویّت عارفانه به او می‌دهد.

در نظر نظامی انسان‌ها به علّت دو بعدی بودن وجودشان، هویّتی خاکستری دارند که او با تغییرات محسوسی که در طی داستان در شخصیّت ایشان ایجاد می‌کند، باعث می‌شود تا قهرمان به سوی کمال واقعی‌اش گام بردارد و هویّت خاکستری‌اش به سپیدی بزند. شاعر هم چنین انسانی را که گرفتار دروغ و ریاست، دارای هویّتی تیره‌تر می‌داند؛ زیرا نقطه‌های سیاه وجودیش سبب کدر شدن هستی او شده‌اند. نظامی سفارش کرده که بایست از این انسان ها دوری گزید. «نا گفته نماند نظامی در کنار قهرمان و انسان کامل، با رعایت عفّت کلام از ریا، دروغ، ادعا، نادانی و صدها رذیلهٔ دیگر انسان پست شکوه می‌کند و گوشه‌گیری را به آمیزش با او ترجیح می‌دهد» (زرین‌کوب،۱۳۷۳:۲۷۲).

نظامی سعی دارد، انسان متعالی و متعادل، از نظر فردی، و مفید، از نظر اجتماعی را معرفی کند؛ زیرا او، برای ساختن جامعهٔ آرمانی انسانهای آرمانی می‌خواهد که مزیّن به زیور حکمت و اخلاق باشند. «انسان کامل انسانی است که قوّت مخیله‌اش کمال یافته و به صورت و مرتبت حکمت و اخلاق در وی به فعل در آمده باشد و به استناد آن در وقت خواب یا بیداری حتّی به جزئیات امور بپردازد بنفسه» (فارابی،۱۳۶۱:۱۲۲).

نگاه نظامی به هویّت فردی انسان

در نظر نظامی، وجود آدمی از تن و روان تشکیل یافته است و هر یک از این عناصر، ویژگی‌های مخصوص به خود را دارا هستند و به اقتضای هر کدام، انسان در کشاکش دایمی نیازهای جسمانی و روحانی قرار دارد و خارج شدن از حد اعتدال در هر کدام از این نیازها، باعث سقوط آدمی می‌شود.

نظامی در پی آن است که اصالت و گوهر حقیقی آدمی را به او بازشناساند و به این ترتیب او را به طبیعت اصلی خویش بازگرداند، و در نظر وی، این جز با دست کشیدن از نیاز های زمینی و پاسخ گفتن به نیازهای روحانی – البته با رعایت شرط اعتدال – ممکن نیست. «در نظر نظامی دو عنصر خاکی و علوی سازندهٔ وجود آدمی است و به اقتضای هر کدام از این دو نیروی متضّاد که هرگز باهم سر سازگاری ندارند و یکی موجب سعادت و دیگری باعث شقاوت است، انسان گرفتار کشاکشی ابدی است. از این رو وی برآن است تا راه درست و مطابق با فطرت نخستین بشر را به او نشان دهد و روحش را که وابستهٔ ملأ اعلی است به منشأ اصلی آن برساند» (ثروتیان،۱۳۸۱:۸۳).

به نظر نظامی، در ورای این چهرهٔ مغبون و خاکی آدمی، چهره‌ای تابناک و روحانیی هم نهفته است. پس یادآوری می‌کند که بشر اشرف مخلوقات است و تمامی خلقت از برای او در عرصهٔ وجود آمده‌اند و این که، پیش از خلق همهٔ حیات، زمانی که بنیاد عشق نهاده شد، انسان اوّلین موجودی بود که، پذیرای آن گشت و نان عشق را تناول کرد:

این دو سه مرکب که به زین کرده‌اند — از پی ما دست‌گزین کرده‌اند
پیشتر از جنبش این تازگان — نو سفران و کهن آوازگان
پایگه عشق نه ما کرده‌ایم؟ — دستکش عشق نه ما خورده‌ایم؟
(نظامی،۱۳۸۷: ۵۲)

نظامی می‌خواهد به انسان بقبولاند که متمایز از همهٔ موجودات، و دارای هویّتی منحصر به فرد است:

ای به زمین بر، چو فلک نازنین — ناز کشت هم فلک و هم زمین
کار تو زانجا که خبر داشتی — برتر از آن شد که تو پنداشتی
(همان،۵۵)

با وجود اعتقاد نظامی به حیرت عقل در عظمت هستی و عدم قدرت آن در شناخت ذات باری تعالی، یکی از ممیزه‌های واقعی انسان را از حیوان، عقل می‌داند. «خرد برترین وجه تمایز انسان با حیوان، در جمله‌ای از"دکارت" فیلسوف فرانسوی چنین آمده:« من فکر می‌کنم؛ پس هستم.»که مؤید اصالت بعد فکری آدمی در متمایز ساختن هویّت او از سایر موجودات و یادآور نظر«مولانا جلال‌الدین بلخی» عارف مسلمان ایرانی می‌باشد(رزمجو؛۱۳۷۵:۱۲)، همان گونه که مولوی می‌گوید:

ای برادر تو همان اندیشه‌ای — مابقی خود استخوان و ریشه‌ای
گر گل است اندیشه ی تو، گلشنی — ور بود خاری،تو هیمه‌ی گلخنی
(مولوی، ۱۳۷۵: ۲/ ۵۳)

از نظر او، پرداختن به حکمت و دانش اندوزی، متخلّق شدن به فضایل و کوشش در رفع و دفع رذایل، موجب سعادت واقعی آدمی می‌شود. این سعادت باعث انبساط خاطر او شده و در نتیجه سلامت مادی، روانی و تنی را برایش به ارمغان خواهد آورد؛ ولی آن چه از نظر این شاعر اهمیّت فراوانی در هدایت انسان به سوی کمال داراست؛ «دل» است.

نور ادیمت ز سهیل دل است صورت و جان هر دو طفیل دل است

(نظامی،۱۳۸۷:۲۶)

به عقیدهٔ وی، کسانی که به مرتبهٔ ارجمند«صاحب دلی» رسیده‌اند، اگر چه خلقت ایشان از خاک وگل است، ولی جسمشان به اندازه‌ای پاک و صاف و لطیف است که وجودی ارزشمند چون گوهر دارند.«نظامی مشرب عرفانی دارد. به دریافت‌های دل بیش از استدلال‌های عقل توجه می‌کند و در شناساندن جلوه‌های مردانگی، از عاطفهٔ سرشار و عشق بی‌کرانه‌ی خویش مدد می‌گیرد (راشد محصل، ۱۳۶۹: ۸۷).

ما که ز صاحب خبران دلیم گوهرییم ارچه ز کان گلیم

(نظامی،۱۳۸۷:۶۱)

شاعر قلمرو دل و جان انسان را عالمی می‌یابد که قابلیت‌های فراوانی دارد و اگر چنان چه با ریاضت و تهذیب و تزکیه قرین گردد؛ کمال انسانی مطلوب و مقصود را به دنبال خواهد داشت و سبب تکوین جامعهٔ آرمانی خواهد شد. «نظامی در تبیین دل، پایهٔ آرمان‌شهر و مدینهٔ فاضلهٔ انسانی مطلوب خود را بنا نهاده است؛ جایی با صفا، صمیمی، زیبا، راحت و با عیش تمام که به دنبال زحمت و ریاضت فراوان و در نتیجهٔ نوعی پرورش وجود جسمانی و با کمک عشق غیرزمینی به دست آمده است» (فلاح، ۱۳۸۸: ۶۰).

نظامی برای بیان هویّت فردی انسان به آغاز آفرینش نظر می‌اندازد و با تقریر مرتبهٔ آدم و اهمیّت مقام او در عالم می‌پردازد و ضمن اشاره به مقام خلافت الهی او، از گناه و توبه‌اش نیز یادی می‌کند و به این وسیله به انسان خاطر نشان می‌سازد که هوس‌ناکی امری نکوهیده است و باعث اصلی هبوط انسان از اوج افلاک می‌باشد:

باز پسین طفل پری زادگان پیش‌ترین بشری زادگان
آن به خلافت علم آراسته چون علم افتاده و برخاسته
«علم آدم» صفت پاک اوست «خمر طینهٔ»شرف خاک اوست...
چون ز پی دانه هوس ناک شد مقطع این مزرعهٔ خاک شد

(نظامی،۱۳۸۷: ۳۶)

شاعر، در مقالت هفتم مخزن‌الاسرار ضمن یادآوری فضیلت آدمی بر دیگر موجودات، لازمهٔ آن را توجّه به عالم دل و سعی در ریاضت نفس دانسته است:

جانورانی که غلام تواند مرغ علف خوارهٔ دام تواند
چون تو همایی شرف کار باش کم خور و کم گوی و کم آزار باش...
قدر دل و پایه‌ی جان یافتن جز به ریاضت نتوان یافتن
سیم طبایع به ریاضت شمار زر طبیعت به ریاضت سپار
تا ز ریاضت به مقامی رسی کت به کسی در کشد این ناکسی

(همان،۵۶)

از نظر شاعر حکیم، خرد، دوست و یاری پنهانی است. اگر کسی خرد داشته باشد؛ گویی همه چیز دارد و در غیر آن، آدمی صورتی دیونهاد است:

هر کسی را نهفته، یاری هست — دوستی هست و دوستداری هست
خرد است آن کز او رسد یاری — همه داری اگر خرد داری
هر که داد خرد نداند داد — آدمی صورت است و دیو نهاد
(همان،۵۵۴)

از نظر او، زمانی دروازه‌های معرفت به روی آدمی گشوده خواهد شد که، وی نخست خود را بشناسد و اشتراکی معنوی بین خرد و روح ایجاد کند:

تو بر افروختی درون دماغ — خردی تابناک تر ز چراغ
با همه زیرکی که در خردست — بی خود از تو و به جای خودست
چون خرد در ره تو پی گردد — گرد این کار وهم کی گردد
(همان،۵۳۷)

با این شرط که توفیق و عنایت الهی نیز با موارد مذکور همراه گردد:

توفیق تو گر نه ره نماید — این عقده به عقل کی گشاید؟
(همان،۳۵۲)

هویّت زن از دیدگاه نظامی

هویتّی که نظامی برای زن به عنوان یک انسان در نظر گرفته، هویّتی در خور توجّه است؛ زیرا وی برخلاف دیدگاه مردم عصرش که زن را فقط به دلیل زن بودنش محکوم می‌دانستند، هویّتی والا برای زنان در نظرگرفته است. «جنبه‌های مثبت در کار نظامی، در رویارویی با زنان بیش‌تر از جهات منفی و محدودیّت‌های مرسوم آن زمان علیه ایشان می‌باشد. در واقع نگاه نظامی به زن، در یک جامعهٔ مرد سالار، مخالف با باورهای ابناء زمان است» (بیگدلی،۱۳۶۹: ۱۱۲).

وی علاوه بر توصیف زیبایی و جذّابیت ظاهری زنان قصه‌هایش، یک سیر صعودی و متعالی برای ایشان متصوّر می‌شود که تأثیر آن در کل داستان، غیر قابل انکار است. «نظامی به گونهٔ دیگر به زنان می‌نگرد: شخصیت‌های زن او سوای اینکه تمثیل‌های الهی هستند، هرگز نقاب خالی نیستند. در زنجیرهٔ صعودی دنیای او، واقعیت‌های مرئی زنان، بی‌گمان زیبایی والای الهی را منعکس می‌کنند» (بری، ۱۳۸۵: ۱۶۲). نظامی، زنان را مکمّل هویّت مردان دانسته؛ از این رو در کنار هر قهرمان مرد، این مظهر زیبایی را قرار داده تا نقش تربیتی و انسان سازی خود را در مورد مردان ایفا کند.

دیدگاه او نسبت به زن، با دیگر معاصرانش تفاوت فاحشی دارد؛ زیرا در داستان‌های او زنان نقش قهرمان، اصلاح‌گر و آگاه از حقایق را بازی می‌کنند و به تربیت و اصلاح مردان می‌پردازند، چنانکه شیرین، خسرو را با مفهوم عشق و وفاداری و هفت دختر شاهان هفت اقلیم، بهرام گور را با حقیقت حیات و لذایذ روحانی آشنا می‌سازند. یا لیلی علیه سنّت‌های غلط جامعه طغیان می‌کند و زیر بار آن نمی‌رود و نوشابه نیز آرمانشهر زنان را بنیان می‌نهد. «انتخاب قهرمان اصلی داستان‌هایش از میان زنان، نشانهٔ اهمیت و عنایتی است که به تأثیر سازندهٔ آنان می‌دهد و در قسمت «به پادشاهی نشستن شیرین» زنان را شایستهٔ ادارهٔ مملکت و تکیه دادن بر بالاترین جایگاه حکومت می‌داند (طغیانی، ۱۳۹۰: ۷۷).

تلاش نظامی در دادن ارزش به زن، هم شان یا حتی بالاتر از مرد، تا جایی ادامه می‌یابد کـه وی زنـان را هـم آمـادهٔ تبدیل شدن به یک تیپ می‌کند؛ به عنوان مثال درخلق تمثال«شیرین» چنان هنرنمایی می‌کند کـه ایـن شخصـیت مـورد علاقهٔ شاعر در آخر تبدیل به سالکی می‌گردد که جان در راه عشق فدا می‌کند. «نگرش آرمانی نظامی به زنـان در واقـع صرف نظر از تلقّی عرفی و سنّتی ایشان، موجب باز آفرینی آرمانی شان شده و آنها را مثل اعلای خلقت ساخته اسـت؛ طوری که زن در این نگرش، مربّی، مادر، سیاستمدار و حکیم هست و حتّی برخی از صـفات مـردان را هـم داراسـت» (جودی نعمتی،۱۳۸۳: ۱۲۲).

چنین بینشی در مورد زن، با وجود خفقان حاکم بر زمان حیات شاعر قابل تقدیر است؛ زیرا نظامی با شجاعت تمـام از کلاسیک‌های هم پایهٔ خود، پا فراتر گذاشته و می‌گوید:

زن آن بـــه کـــه زیـــور کشـــد پـــای او نـــه زن دان کـــه زنـــدان بـــود جـــای او

(نظامی،۱۳۸۷: ۶۶۱)

بالاخره، نظامی در ایجاد الگویی از یک هویّت نمونهٔ فردی، داشتن ویژگی‌های اخلاقی دیگری را مثـل: بلنـد همّتـی، ضرورت ترک دنیا، تجرید از علایق آن، عاقبت‌اندیشی و آمادگی برای آینده، تأمل در اتقان صنع و لزوم تفکر در احوال جهان، دوری از صحبت اهل دنیا و قناعت به داشته‌های دنیوی خویش و...به انسان توصیه می‌کند.

هویّت اجتماعی انسان از نظر نظامی

باتوجّه به این که انسان موجود اجتماعی و برای بقا نیازمند دیگران است؛ لذا بیشتر خصلت‌ها و خوی‌های وی نـاگزیر در حیات اجتماعی وی نیز تأثیرگذار خواهد بود. پس اگر کسی فروتن یا سخاوتمند نباشد، به خود زیـان رسـانده و در صورت دارا بودن این فضایل، بر خود فوایدی عاید کرده است؛ امّا عادل یا ستم‌گر بودن همین شخص، علاوه بر سود و زیان برای خودش، اجتماع را نیز به سعادت یا شقاوت دچـار خواهـد کـرد و از آن جـا کـه انسـان نـاگزیر از زنـدگی اجتماعی است، و خلق‌های فردی او، در اجتماع هم تأثیر می‌گذارد؛ به همین دلیل ارسطو گفته: «سعادت هرکشور پیـرو سعادت فرد است و بدین سبب فقط کشوری می‌تواند، بهتر و برتر از کشورهای دیگر به حساب آید کـه شـاد باشـد و درست زندگی کند. ولی نمی‌توان درست زیست؛ مگر آن کـه کارهـای نیـک انجـام داد و فـرد یـا کشـور، هـیچ کـدام نمی‌توانند کار نیک انجام دهند، مگر آن که، از فضیلت و خرد بهره‌مند باشند. دلیری، دادگری و خرد در مورد کشـورها دارای همان معنی و جلوه است، که در مورد افراد نیز صادق می باشد» (ثروت،۱۳۷۸:۱۶۳).

هویّت اجتماعی انسان، در واقع همان رفتار و کرداری است که فرد به هنگام ایجاد ارتباط با فرد ثالـث یـا جامعـه از خود بروز می‌دهد. طبیعی است که، این کردارهای نیک، حاصل فضایلی خواهد بود که نزد نظـامی هـم، محتـرم اسـت. «نظامی معتقد است رفق و مدارا با رنج دیدگان، بنده نوازی، عدم تعدی و ستم‌گری، حفظ آبروی دیگران، عدم تعـرض و طمع به مال دیگران، نان کسی را نبریدن، زیستن از قبل دسترنج شخصی و دست لطف بر سر زیر دستان کشـیدن در روز قیامت موجب کسب شرف و آبروست» (دستگردی،۱۳۳۵:۱۳۵).

از نظر شاعر گنجه، انسان اشرف مخلوقات است و شرط ظهور این شرافت، در خدمت خلق بودن و کوشیدن در راه آسایش آنان است:

کـــوش تـــا خلـــق را بـــه کـــار آیـــی تـــا بـــه خلقـــت جهـــان بیـــارایی

(نظامی،۱۳۸۷: ۵۵۵)

اما این خدمت باید همراه خوش‌خلقی باشد؛ به این منظور او پیشنهاد می‌کند: بهتر است آدمی چون گل زیبا باشد و بی‌هیچ توقعی، بوی خوش خود را در آفاق بپراکند و از بد خویی بپرهیزد. زیرا هر کس صاحب هر خویی باشد، هنگام مردن با همان خوی دنیا را ترک خواهد کرد.

هر که بدخو بود گه زادن — هم برآن خوست وقت جان دادن
وانکه زاده بود به خوشخویی — مردنش هست هم به خوشرویی
(همان،۵۵۵)

البته فایدهٔ داشتن رفتار نیک، فقط منحصر به آخرت نیست؛ بلکه در همین جهان نیز سودمند است. زیرا اگر روزگار با آدم خوش خلق مدارا نکند، مردم به خاطر نیکی رفتار، یاریش می‌کنند.

بار همه می‌کش ار توانی — بهتر چه ز بار کش رهانی
تاچون تو بیفتی از سر کار — سفت همه کس ترا کشد بار
(همان،۳۸۲)

احسان و نیکی در حق هم نوعان، موجب افزایش محبّت می‌شود. در واقع محکم‌ترین وسیلهٔ ایجاد وفاداری در میان مردم، احسان و نیکی است؛ چرا که انسان محبّت را درک می‌کند و بدان ارج می‌گذارد. محبّت رشتهٔ نامرئی موجود در یک اجتماع سالم و سعادتمند است که باعث قوام فضیلت‌ها می‌شود. فارابی می‌گوید: « امری که موجب وحدت و ارتباط بین مراتب عقول است، به مانند محبّت و صداقتی است که مردم را با یک دیگر ارتباط می دهد» (رزمجو،۱۳۷۵: ۱۵۲).

نظامی برای اثبات حق‌شناسی انسان در قبال محبّت، تأثیر آن را در حیوان بیان کرده و چنین نتیجه می‌گیرد که حتّی انسان‌های غرق در رذایل که به مقام بهایم سقوط کرده‌اند؛ نیز در مجموع تحت تأثیر محبّت قرار می‌گیرند:

احسان همه خلق را نوازد — آزادان را به بنده سازد
با سگ چو سخا کند مجوسی — سگ گربه شود به چاپلوسی
(نظامی،۱۳۸۷: ۴۵۸)

چون نظامی می‌داند، انسان موجودی اجتماعی و نا گزیر از انتخاب دوست است، تأکید می کند، در گزینش دوست باید محتاط بود تا با هم صحبتی نیک نامان، بتوان سر انجامی نیک پیدا کرد:

صحبتی جوی کز نکو نامی — در تو آرد نکو سرانجامی
(همان،۵۵۹)

شاعرتعادل‌جوی گنجه، حتی به نحوهٔ برقرار کردن ارتباط با دیگران، حساسیت نشان داده و در آداب سخن گفتن که اولین و مهم‌ترین عامل در ارتباط های اجتماعی است، بر موقعیت‌شناسی، کم‌گویی، راست‌گویی، مفیدگویی و تسلیم شدن در برابر استدلال، هنگام سخن گفتن تأکید دارد.

به طور کلی، نگاه نظامی به هویّت اجتماعی انسان دلیلی است، بر این که او در آرزوی اجتماعی بوده است که توسط خردمندان اداره شود؛ در حالی که فضای حاکم بر آن جامعه آکنده از عدل و داد و خرد ورزی و به دور از هر گونه ستم باشد، تا بتواند براحتی به نقطهٔ آرمانی خود برسد. از این رو شاعر، در بعد اجتماعی زندگی انسان، بر عدالت بیش‌تر از هر فضیلتی توجّه دارد.

عشق نظامی به دادگستری و اعتقادش به وجود جامعهٔ خوشبخت، با حضور ساکنین عادل و خردمند آن، بیش‌تر از انتقادهای او از ستم‌گری و ستم‌پذیری هویداست. او معتقد است، به همان اندازه که عدل عامل پایداری حکومت‌هاست؛ ستم موجب ویرانی آن هاست؛ تا جایی که حتی مردم از تسخیر کشور خویش به دست بیگانه خشنود می‌شوند؛ زیرا

رهایی خویش را از چنگال ستم، در گرو حملهٔ بیگانگان می‌دانند.

رسم ستم نیست جهان یافتن — ملک به انصاف توان یافتن
هر چه نه عدل است زیادت براد — و آنچه نه انصاف به بادت دهاد
عدل تو میریست جهان شاد کن — کارگری مملکت آباد کن
مملکت از عدل شود پایدار — کار تو از عدل تو گیرد قرار
(نظامی،۱۳۸۷: ۴۱)

نظامی با ترساندن ستم پیشگان، از مکافات اعمال‌شان و حساب وکتاب روز قیامت و یادآوری دادگری شاهان فقید، به دنبال این است که، ایشان را از چنین رذیلتی جدا کرده، به سوی عدالت سوق دهد.

نجات آخرت را چاره گر باش — در این منزل ز رفتن با خبر باش
کسی کو سیم و زر ترکیب سازد — قیامت را کجا ترتیب سازد
(همان،۳۱۱)

البته، وی تنها ستم‌گری را نکوهش نمی‌کند؛ بلکه ستم‌پذیری، ساکت و تماشاگر بودن در برابر ستم را هم به همان اندازه بد دانسته و در شمار رذایل می‌آورد:

مشو خامش چو کار افتد به زاری — که باشد خامشی نوعی ز خواری
شنیدستم که در زنجیر عامان — یکی بود است از این آشفته نامان
چو با او ساختی نا بالغی جنگ — به بالغ تر کسی برداشتی سنگ
بپرسیدند کز طفلان خوری خار — ز پیران کین‌کشی چون باشد این‌کار؟
به خنده گفت اگر پیران نخندند — کجا طفلان ستم کاری پسندند
چو دست از پای ناخشنود باشد — به جرم پای، سر مأخوذ باشد
(همان، ۲۰۱)

نظامی، شاهان را مسئول رعیّت معرفی می‌کند و معتقد است اگر، آنان در برقراری عدالت سهل انگاری کنند؛ یا این که خود اهل بیداد باشند؛ نتیجه‌ای جز رواج بیدادگری، به هم ریختن سامان کشور، جسارت بیگانگان در اعمال نفوذ، فقر، گسیختن روابط محبّت‌آمیز شاه و رعیت، نارضایتی از زندگی اجتماعی، افزایش فساد و فحشاء و صدها گرفتاری دیگر، نخواهد داشت. هر یک از این موارد به تنهایی کافی است تا حکومتی را از هستی ساقط کند. «در منظومهٔ نظامی اساس اندیشهٔ سیاسی، راستی و درستی شاه آرمانی است. وی در بسیاری از ابیات، پادشاه آرمانی را دارای فرّهٔ ایزدی را کسی می‌داند که عادل باشد؛ در برابر گردش زمانه تدبیر به کار بندد و به ستمکاران یاری نرساند»(کرمی،۱۳۸۷: ۱۹۱).

به طور کلّی، آن چه بیان شد، راه کارهایی است که نظامی برای یافتن یک هویّت اجتماعی والا به انسان ارائه می‌کند. این هویّت والا در نهایت منتهی به شرافت نیکنامی می‌شود که البتّه به این سادگی‌ها هم به دست نمی‌آید و نیازمند کسب سجایای فراوانی است.

در واقع، این صفات هویّت‌هایی ذهنی از انسان هستند که شاعر دوست دارد، به کمک‌شان جامعه‌ای دور از پلشتی‌ها و غرق در روشنایی‌ها را بسازد؛ جامعه‌ای که بستر مناسبی برای رشد و بالندگی انسان‌ها باشد.

جامعهٔ آرمانی از نظر نظامی

از آنجا که سازندگان اصلی هر محیط، نخبگان و سردمداران آن جامعه و محیط هستند که برای ایجاد یک محیط تربیتی

مناسب و مساعد، به دنبال خلق الگوهای شایسته و نمونه و طرد نمونه‌های منفی و ناشایست در آن محیط هستند؛ پس بعید نخواهد بود، اگر ادعا کنیم که نظامی این همه هویّت را خلق کرد تا بشر بتواند، با الگو قرار دادن شان، اجتماعی کامل، مطهر و به دور از رذیلت‌ها بسازد. «آلبرت بندورا (۱۹۷۸) که از واضعان نظریهٔ یادگیری اجتماعی است، مهم ترین نوع یادگیری انسان را یادگیری مشاهده‌ای می‌داند که همان تقلید یا سرمشق‌گیری است. طوری که انسان در زندگی با انتخاب یک الگو به تقلید از رفتارهای وی می‌پردازد» (دیلمی،۱۳۸۱:۱۷۱).

تصویر ایجاد برترین شهر، همیشه رؤیای دل نوازی بوده که اندیشه‌وران زیادی را مجذوب خود ساخته است. تاریخ در بین کهن‌ترین معماران شهر مذکور، نام افلاطون را بیشتر از بقیه در خور ستایش می‌داند. در حقیقت وقتی صحبت از «مدینهٔ فاضله» می‌شود، نام افلاطون نیز در اذهان تداعی می‌گردد. «طرح مدینه‌ی فاضله در کتاب «جمهور» افلاطون بیش از هر بحث دیگری مورد توجه قرار گرفته؛ البته نه فقط از آن جهت که، این طرح جامع‌ترین طرح از یک مدینهٔ خیالی از دنیاست؛ بلکه از آن جهت که در سرتاسر تاریخ فلسفه بیشتر آن چه که، متفکران نام‌آور در باب اخلاق و سیاست مدنظر داشته‌اند، در این طرح بیان گردیده است و تحت تأثیر عقاید افلاطون می باشد» (احمدنژاد،۱۳۷۵:۲۰۷).

نظامی نیز به عنوان یک شاعر برجسته، با همین روش الگوسازی توانسته، مدینهٔ فاضله‌ای را متصوّر شود. او با ابتکاری که خاص خودش است، به خلق هویّت‌هایی در آن پرداخته و با بیان خصوصیات انسان‌های ساکن در شهر ایده‌آلش، ایشان را به عنوان الگوی برتر در نوع خودشان، معرفی کرده است.

نظامی در«پنج گنج» خود از دو نوع مدینه سخن رانده است: یکی بد و رذیله و دیگری آرمانی و فاضله:

۱ـ مدینهٔ رذیله

از دید نظامی در جوامع پست، صفات رذیله‌ای حاکم است که مانع رسیدن ساکنان آن به خوشبختی واقعی می‌شود. مردمانی که در مدینهٔ غیر فاضله عمر سپری می‌کنند، با حسادت فراوان خود، چشم دیدن ترقّی دیگران را ندارند و موجب آزار ایشان می‌شوند. چنین انسان‌هایی، زشتی را زیبایی و نقص را کمال معرفی می‌کنند و منفی‌باف و شرور هستند. در چنین جوامعی، به علّت عدم امنیّت حقوق فردی و اجتماعی مردم، دروغ‌های حاصل از حسادت، باعث نابود شدن هنرمندان والا مقام می‌شود. این جوامع وقیح و گستاخ هستند و سجایای اخلاقی در آن یک رذیله محسوب می‌شود. طبیعی است، که در این شرایط، نه تنها هنرمندان و دانایان مورد تشویق قرار نگیرند؛ بلکه بی هنران افسون‌گر در رأس بنشینند. وقتی معیار ارزش‌گذاری در یک جامعه، تصادف و شانس و اقبال باشد؛ روز به روز ذوق‌ها دچار انحراف شده و ارج اهل هنر مخفی می‌گردد. سیطرهٔ رذایل در جامعهٔ پست، موجب بی‌شرمی اهل زمان نیز می‌شود؛ زیرا آن چه که مایهٔ شرم و حیای مردمان است، از طریق احترام به فضیلت‌ها حاصل می‌شود؛ در حالی که فضل در جوامع این چنینی، جایی ندارد. نظامی در مقالت سوم«مخزن الأسرار» در وصف «مدینهٔ رذیله» می‌گوید: دنیا از نیکان خالی شده است و آن چنان نامردمی وسعت گرفته که آدمی از ملاقات آدمی دوری می‌گزیند. گویی از آدمیان معرفت رخت بر بسته و انسان ها گم وگور شده‌اند. ظاهرا زمانه از عدل خالی و انسان چاره‌ای جز گوشه نشینی ندارد؛ زیرا با هر کس آمیزشی پیدا می کند، مصلحت را در نهایت، در گریختن از او می‌بیند (نظامی،۱۳۸۷: ۴۵).

نظامی برای ساختن جامعهٔ آرمانی مدّ نظر خود به نقد و نکوهش مدینهٔ جاهله و رذایل موجود در آن نیز پرداخته است. او علاوه بر ستایش عشق پاک و عدل و انصاف، به نقد هوسبازی و قدرت‌طلبی برخی از شخصیت‌های داستان‌های خود پرداخته است. چنانکه بهرام گور و خسرو پرویز در ابتدای داستان، عاری از فضایل انسانی و آلوده به رذایل و خواهش‌های نفسانی هستند؛ ولی نظامی برای ساختن جامعهٔ آرمانی خود این شخصیت‌ها را از طریق ارشاد و

راهنمایی زنان پالوده و این ضد قهرمانان را تبدیل به قهرمان ساخته است. «در تمام این داستان‌ها شاعر در عین آنکه عشق جسمانی را هر چند در بعضی لحظه‌ها به عنوان پلی به سوی یک عشق ماوراء می‌ستاید، باز در هر فرصت که می‌یابد بیدادی‌ها، کژروی‌ها و هوس‌بازی‌ها را که از جامعهٔ عصر خودش یک نوع مدینهٔ جاهله ساخته است، به باد طعن و انتقاد می‌گیرد» (زرّین‌کوب، ۱۳۸۰: ۲۰).

۲- مدینهٔ فاضله

اوصاف«مدینهٔ فاضلهٔ» نظامی را از ویژگی‌های هویّت‌های ساخته شده در«پنج گنج» او می‌توان تشخیص داد. وی حوادث داستان‌ها را به گونه‌ای طرح ریزی می‌کند که هویّت‌های مورد نظرش، به جامعهٔ آرمانی برسند و در حقیقت با شناختن هویت قهرمانان«خمسه» تصویر درستی از دنیای آرمانی شاعر به دست می‌آید.

از نظر نظامی بزرگ‌ترین فضیلت موجود در این جامعه، حکمت است. پس بیش‌تر ساکنان آن حکمت‌دوست و حکیم هستند. در نتیجه، حکومت در آن بر مبنای خرد صورت می‌گیرد. در چنین جوامعی، به خردمندی و پیروی از خرد تأکید می‌شود که ارزش گذاشتن به حکیمان و دانایان نیز برخاسته از همین مسأله است. اهالی آن برای حفظ نفس خویش و جلوگیری از تباه شدن خردشان، از هم‌نشینی با جاهلان و بد گوهران پرهیز می‌کنند. در رأس حکومتش، شاه و رهبری حکیم قرار دارد که ارجمندی خود را مدیون مشورت با رأی بلند حکیمان و خردمندان می‌داند. در چنین جوامعی عدالت برقرار است و به مناسبت گسترش عدل و رسیدگی به حال رعیت و آزادی بندگان و زندانیان، حکومت‌ها استقرار می‌یابند.

در اندیشهٔ نظامی طبیعت دارای جوهر نیکی است و چون انسان جزئی از طبیعت می‌باشد، باید برخوردار از سرشتی نیک باشد؛ از این رو، وی اصلی ترین ویژگی جامعهٔ آرمانی خویش را نیکی قرار داده است و حتّی الگوهای پست انسانی هم در قصّه‌های او تمایل به نیکی دارند. ولی به دلایلی از آن غفلت نموده‌اند که در نهایت با تلاش بی‌وقفهٔ نظامی، در اثر حادثه‌ای، هوشیار گشته و هویتی نیک پیدا می‌کنند. «در طرح مدینهٔ فاضلهٔ نظامی، نیروی خیال در خدمت عقل قرار گرفته است؛ البته نمی‌توان از تأثیر بسزای عواطف هم غافل شد؛ تا جایی که اگر انسان بتواند به کمک عقل و عاطفهٔ راستین به طبیعت اصلی خود که نیکی است، باز گردد، خوشبخت خواهد شد. پس شهر نیکان نظامی شهریست که در طرح آن قوّهٔ مخیّله در خدمت عقل و عاطفه و گاهی شاید، بیش‌تر در خدمت عاطفه قرار دارد» (احمدنژاد،۱۳۷۵:۲۱۱).

در بنای آرمان شهر، طبع آزمایی در شیوه‌های مختلف شعری به شاعر آرمان‌خواه گنجه، این امکان را داده تا، با رهایی از محدودیت دنیای جاهلانهٔ واقعی که در آن می زیست، تصویری از یک دنیای خالی از دروغ و ریا و عاری از جهل و فریب، در قلمرو شعر و افسانه و در پهنهٔ آفاق خیالش بسازد. نظامی در شهر نیکی‌ها، توصیف هویّت‌های داستان‌ها را در خدمت آرمان‌گرایی خود می‌گیرد تا جایی که گاهی حتّی مرزهای واقعیت را پشت سر می‌گذارد و در جهت انتساب برترین حالات و ویژگی‌ها به قهرمانانش حرکت می کند؛ بدون این که منطق مانع کار او شود.

نظامی بعد از بیست و هفت سال تلاش برای نیل به چنین دنیایی، بالاخره در قصهٔ پر گشت و گذار اسکندر، به مقصد نهایی خود می‌رسد و اسکندر و جامعهٔ او را پادشاه و جامعهٔ آرمانی می‌داند؛ زیرا او پادشاهی حکیم و عادل است و حکمت و عدل از ارکان اصلی جامعهٔ آرمانی است. «مهم‌ترین ویژگی شهریار آرمانی در ذهن نظامی، عدل اوست و تار آرمانشهر وی با پود عدالت بافته شده است. عدالت و انصاف در اندیشهٔ سیاسی نظامی جایگاه ممتازی دارد و یکی از دلایل برتری اسکندر بر دارا همین ویژگی است» (کرمی، ۱۳۸۷: ۱۹۳). از نظر نظامی انسان دارای هر مقامی باشد و در هر مرحله ای از تاریخ به سر برد؛ تا زمانی که از نیکی گریزان باشد و یا تظاهر به نیکی کند؛ یعنی دروغ بگوید و دروغ را مذمّت کند، حرص ورزد و حرص را محکوم کند، ریاکار باشد و از ریا انتقاد کند. از افق‌های روشن شهر

آرمانی دور خواهد ماند. لذا او آرمانشهر خود را نه در عالم واقع و نه در عصر خود؛ بلکه در عالم خیال و در عصر اسکندر مقدونی یافت.« نظامی به دنبال سال‌ها پویه، «مدینهٔ فاضله»ای را که یک عمر در جستجویش بود، در «اسکندرنامه«ی خویش کشف کرد؛ اما گنجه که، شهربند غازیان و ریا کاران و گران جانان بود، از کشف مرزهای ناشناختهٔ آن محروم ماند» (زرین‌کوب،۱۳۷۷: ۳۶).

نتیجه

قهرمانان داستان‌های نظامی، به مجسّمه‌های از پیش ساخته می‌مانند که دست هنرمند او، با حوصله و دقت تمام، در کورهٔ حوادث تاریخی گداخته، و مادهٔ مذاب را در قالب بینش فلسفی و اعتقادات دینی خاص خویش می‌ریزد. در همین مرحله با هنرمندی هر چه تمام، آب سردی چون حکمت را برآن ریخته، منجمدش می‌کند و از آن مجسمهٔ عظیم هویّتی را به خوانندگانش ارائه می‌کند و قضاوت در موردشان را به عهدهٔ انسان‌های حقیقت‌جویی می‌گذارد که به دنبال رسیدن به یک هویّت قابل قبول از آدمی هستند. نظامی از تمامی اندیشه‌های فلسفی، حکمی و کلامی خود، در ساختن این هویّت‌ها بهره جسته است تا راه‌گریزی برای رهایی از محنت‌های جاری در حیات بشری، بیابد و چشم‌اندازی برای دنیای بهتر که در آن انسان بتواند، خود را از نابسامانی‌هایی که به خاطر افراط و تفریط در پاسخ گفتن به تمایلات آسمانی و زمینی خودگرفتارش ساخته، نجات دهد. هویّت‌های داستانی او، از انجام هیچ کاری شانه خالی نمی‌کنند و هر رنجی را با جان و دل می‌پذیرند تا عالم انسانی را از این حقارتی که بدان دچار شده و همه در اثر عدم رعایت اعتدال در زندگی فردی و اجتماعی انسان‌هاست، برهانند و انسان را به مرتبه‌ای که در خور شأن والای اوست، عروج دهند. نظامی در تمام منظومه‌های خود، در پی جهانی فارغ از بی رسمی‌ها و پریشانی‌هاست که از نظر او فقط در سایهٔ استقرار عدالت و حکمت چنین جامعه‌ای پدیدار خواهد شد؛ امّا چون انسان‌ها عناصر سازندهٔ اجتماع هستند؛ می‌بایست برای تحقّق یک نظام احسن انسانی، یا حتّی مقدمهٔ نیل بدان، به تزکیهٔ نفوس و تربیت ملکات وجدانی بپردازند و از اموری که انسان را از حیطهٔ تأثیر تربیت و اخلاق انسانی دور نگه می‌دارد، اجتناب کنند. همان اموری که قهرمانان داستان‌های او مثل «خسرو پرویز، بهرام گور و اسکندر»، گرفتارشان بودند، اموری که عامل غفلت ایشان از وصال به حقیقت وجودی‌شان شده بود؛ اما با تحوّلی که در هویّت‌شان به واسطهٔ بیداری‌شان از رؤیای فریبنده‌ای که بدان خو کرده بودند؛ ایجاد شد، توانستند؛ به عابدی ره یافته، سالکی فنا شده در راه حقیقت وحتی حکیمی خردمند و پیامبری دین گستر بدل گردند. توجه نظامی به مسألهٔ سیاست به عنوان عالی‌ترین میوهٔ درخت حکمت، البته نه در معنای سیاست عملی صاحبان قدرت؛ بلکه درمعنی اندیشه در جستجوی تأمین عدالت انسانی و سعی و تلاش در محقّق ساختن سعادت فردی و جمعی، همواره وی را بر آن داشته تا تربیت اخلاقی انسان را در هر زمان و هر شرایطی ضروری بداند. در واقع سیاست دلخواه او به منظور نزدیک کردن نظام حیات بشری، به نظام احسنی که در کل عالم حاکم است؛ بوده و هر عملی را که مغایر با آن بوده، محکوم کرده است.

منابع

۱- احمدنژاد، کامل.(۱۳۷۵). **تحلیل آثار نظامی گنجوی**، تهران: انتشارات پایا، چاپ سوم.

۲- احمدی، احمد.(۱۳۸۴). **آرمان شهر دینی در پهنهٔ شعر فارسی**، تهران: انتشارات معارف، چاپ اول.

۳- بری، مایکل.(۱۳۸۵). **تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی**، ترجمهٔ جلال علوی‌نیا، تهران: نشر نی، چاپ اول.

۴- بیگدلی، غلامحسین.(۱۳۶۹). **چهرهٔ اسکندر در شاهنامهٔ فردوسی و اسکندرنامه‌ی نظامی**، تهران: انتشارات

آفرینش، چاپ دوم.
۵- ثروت، منصور.(۱۳۷۸). **گنجینهٔ حکمت در آثار نظامی**، تهران: انتشارات امیر کبیر، چاپ دوم.
۶- ثروتیان، بهروز.(۱۳۷۶). **اندیشه‌های نظامی گنجوی**، تبریز: انتشارات آیدین، چاپ اول.
۷----------.(۱۳۸۱). **هفت افسانهٔ خیال انگیز در هفت‌پیکر نظامی گنجه‌ای**، تهران: انتشارات دستان، چاپ سوم.
۸----------.(۱۳۶۹). **آیینهٔ غیب نظامی گنجه‌ای**، تهران: موسسه‌ی نشر کلمه، چاپ اول
۹- جودی نعمتی، اکرم.(۱۳۸۰). «زن در آیینهٔ شعر فارسی»، مطالعات راهبردی زنان، شماره ۱۲، ص۱۱۸- ۱۳۵.
۱۰- حلبی، علی‌اصغر.(۱۳۷۴). **انسان در اسلام و مکاتب دینی**، تهران: انتشارات اساطیر، چاپ دوم.
۱۱- حمیدیان، سعید .(۱۳۷۳). **آرمان شهر زیبایی**، تهران: انتشارات قطره، چاپ اول.
۱۲- دیلمی، احمد، وآذربایجانی، مسعود.(۱۳۸۱). **اخلاق اسلامی**، تهران: انتشارات معارف، چاپ سوم.
۱۳- راشد محصل، محمدرضا، (۱۳۶۹). «عشق و اعتقاد در مخزن‌الاسرار»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی فردوسی مشهد، شماره ۸۸ و ۸۹، ص ۸۷ -۱۰۶.
۱۴- رنجبر، احمد، (۱۳۷۲). **اجتماعیات در ادبیات**، تهران: انتشارات اساطیر، چاپ دوم.
۱۵- رزمجو، حسین.(۱۳۷۵). **انسان آرمانی و کامل در ادبیات حماسی و عرفانی فارسی**، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم.
۱۶- روح الامینی، محمود.(۱۳۷۹). **نمودهای فرهنگی و اجتماعی در ادبیّات فارسی**، تهران: آگاه، چاپ دوم.
۱۷----------.(۱۳۶۵). **زمینهٔ فرهنگ شناسی**، تهران: انتشارات عطار، چاپ اول.
۱۸- زرین‌کوب عبدالحسین.(۱۳۸۰). **با کاروان اندیشه**، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم.
۱۹----------.(۱۳۷۷). **پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد**، تهران: انتشارات سخن، چاپ سوم.
۲۰- سعیدی سیرجانی، علی‌اکبر.(۱۳۷۷). **سیمای دو زن**، تهران: انتشارات پیکان، چاپ پنجم.
۲۱- طغیانی، اسحاق و حاتمی، حافظ .(۱۳۷۷). «رابطهٔ اخلاق و ادبیات با رویکری به آثار نظامی گنجه‌ای»، پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی، سال سوم شمارهٔ دهم، ص۶۳ -۸۲.
۲۲- علی‌اکبری، محمد.(۱۳۸۴). **هویّت انسان**، تهران: انتشارات معارف، چاپ چهارم.
۲۳- فلاح، غلامعلی، ماهیار عباس، میرهاشمی سیدمرتضی.(۱۳۸۸). «تصویر دل در مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم تهران، شمارهٔ ۶۵، ص۴۷ -۶۲.
۲۴- کرمی، محمدحسین، نوروزی، زینب .(۱۳۸۷). «اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری در اسکندرنامهٔ نظامی»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی کرمان، شمارهٔ ۲۴(پیاپی۲۱)، ص۱۷۶ -۲۰۶.
۲۵- مولوی، محمد.(۱۳۷۴). **مثنوی معنوی**، تصحیح رینولد الین نیکلسون، تهران: انتشارات امیرکبیر، چ چهارم.
۲۶- نظامی، الیاس بن یوسف .(۱۳۸۷). **خمسهٔ نظامی با کشف الابیات بر اساس چاپ مسکو**، باکو،تهران: انتشارات هرمس، چاپ دوم.
۲۷- وحید دستگردی، حسن.(۱۳۸۰). **گنجینهٔ گنجوی**، تهران: انتشارات مؤسسهٔ علمی مطبوعات، چاپ پنجم.
۲۸- یونگ، کارل.(۱۳۸۵). **انسان در جستجوی هویّت خویشتن**، ترجمهٔ محمود بهفروزی، تهران: انتشارات جامی با همکاری انتشارات گلبان، چاپ دوم.

متن‌شناسی ادب فارسی (علمی- پژوهشی)
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه اصفهان
سال چهل و نهم، دورهٔ جدید، سال پنجم
شماره ۱، (پیاپی ۱۷) بهار ۱۳۹۲، ص ۶۰- ۴۵

اشعاری نو یافته در جنگ خطّی ۹۰۰ مجلس

محسن شریفی‌صحی* - دکتر حامد خاتمی‌پور**

چکیده

امروزه دیگر در این امر تردیدی نیست که هر گونه مطالعه و جستاری در قلمرو شعر کهن فارسی بدون مراجعه به جنگ‌ها و سفینه‌های شعری کاری ناقص و ناتمام خواهد بود. جنگ‌ها از آن جهت که بعضاً نام و نشان شاعران گمنام و اشعار و آثار آن‌ها را از تصرّف زمانه در امان نگاه داشته، حائز کمال اهمیّت است. در میان جنگ‌ها و سفینه‌های شعر فارسی، جنگ خطّی شمارهٔ ۹۰۰ مجلس که به سفینهٔ شعرا و تذکرهٔ شعرا نیز شهرت داشته و به دست کاتبی ناشناس تحریر یافته است، به لحاظ مندرجات که در مواردی تازه‌یاب و بی‌سابقه است، ارزش و اهمیّت بسیاری دارد.

در این نوشتار ضمن توضیحی مجمل دربارهٔ مشخصات این سفینهٔ با ارزش که در قرن هشتم هجری قمری کتابت شده است و نیز شرحی کوتاه در ذکر پیشینهٔ تحقیقاتی که بر روی آن صورت گرفته است، نمونه‌های نویافته‌ای از اشعار شاعران نامدار سده‌های ششم و هفتم هجری قمری: معزّی، انوری، مجیرالدّین بیلقانی و سعدی به دست می‌دهم؛ در واقع در این مقاله دو غزل، یک قطعه و یک رباعی از انوری، یک غزل از معزّی، سه غزل، یک قطعه و دو رباعی از مجیرالدین بیلقانی و دو قطعه از سعدی به عنوان اشعاری معرفی شده‌اند که در دیوان شاعران نامبرده موجود نیست.

واژه‌های کلیدی

جنگ خطّی ۹۰۰، اشعار نویافته، معزّی، انوری، مجیرالدّین بیلقانی، سعدی.

مقدّمه

جنگ‌ها یا سفینه‌های [1] شعری که مشتمل بر اشعار شاعران مختلف است، غالباً نشان‌دهندهٔ ذائقهٔ ادبی جامعِ خود و نیز نموداری از پسند شعری مردمان آن روزگار است. این مجموعه‌ها از آن حیث که گاه نام و نشان شاعران گمنام و اشعار آن‌ها را از تصرّف روزگار در امان نگاه داشته‌اند، حائز اهمیّت هستند. امروزه به واسطهٔ انتشار تحقیقات جنگ‌پژوهان، دیگر این امر مسلّم گردیده که در تصحیح دیوان شاعران، ناگزیر باید به سفینه‌های شعری نیز توجه داشت؛ چه بسیار که با تورّق جنگی، شعری نویافته از شاعری نامدار و یا منتسب به گوینده‌ای دیگر به دست می‌آید و موجب طرح بحث‌های تازه در قلمرو شعر

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور (نویسندهٔ مسئول) mohsensharifi66@yahoo.com
** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور khatamipur@yahoo.com

تاریخ وصول: ۱۳۹۱/۷/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۲/۲۸

فارسی گردد. «در حقیقت جنگ‌ها، گنجینهٔ مستحکمی برای حفاظت چنین مطالب و مضامین واقع شده است» (افشار، ۱۳۹۰: ۱). باید دانست که در چنین سفینه‌هایی همیشه با اشعار شاعران نامدار سر و کار نداریم؛ ممکن است با نام و آثار شاعرانی مواجه شویم که امروزه برای ما آشنا نیستند و در منابع دیگر نیز اطّلاعی از آن‌ها به دست نمی‌آید. به عنوان مثال در جنگ شمس حاجی که بتازگی تصحیح شده است از شاعرانی چون بیانی، سمرقندی، حمیدالدیّن جبلی و رضایی شعر نقل شده است (رک: شمس حاجی، ۱۳۹۰: ۱۱۶) مصحّح کتاب می‌نویسد: «از این شاعران و شعر آن‌ها تا آن جا که ما جسته‌ایم در هیچ جا ذکری نیامده است» (همان).

معرّفی جنگ ۹۰۰ مجلس

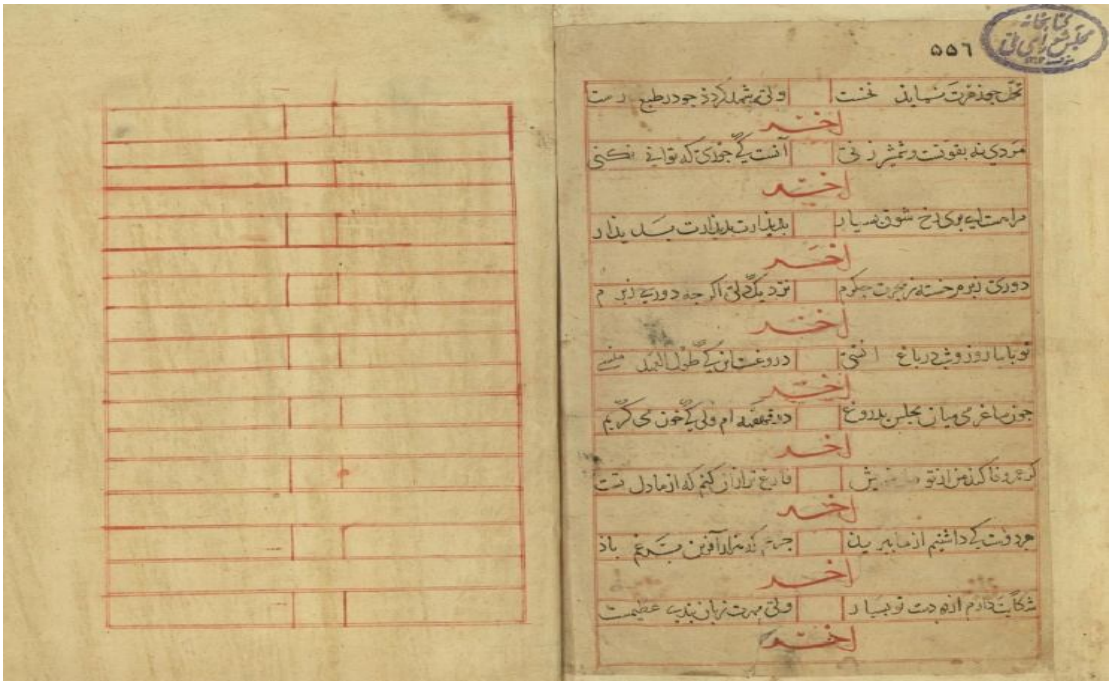
در میان جنگ‌های شعری کهن، جنگ خطّی شمارهٔ ۹۰۰ مجلس، با عنوان «تذکره شعرا ″ یا ″ سفینهٔ شعرا» موجود است که به لحاظ مندرجات که در مواردی نویافته و بی‌سابقه است، ارزش و اهمیّتی بسیار دارد؛ چنان که از سالیان دور محقّقان به آن مراجعه داشته و در تحقیقات خود به آن ارجاع داده اند. جامع این مجموعه، ناشناخته و خط آن نسخ و حجم آن ۵۵۶ برگ است؛ این نسخه دارای صفحه شمار است؛ عناوین نسخه به شنگرف نگاشته شده و اشعار مندرج در آن نیز مجدول به شنگرف است. کاتب در مقدّمهٔ منثور خود بعد از حمد و ستایش خداوند و نعت رسول و آل او (ع) با اشعار کمال‌الدّین اسماعیل و با بیت زیر دفتر خود را آغاز می‌کند:

در این سفینه نگه کن به چشم معنی بین که رشک صورت مانی و لعبت چین است

و با بیت زیر سخن را به انجام می‌رساند:

شکایت دارم از دست تو بسیار ولی مهرت زبان‌بندی عظیم است

برگ اول و آخر جنگ ۹۰۰



میر افضلی دربارهٔ این جنگ چنین گفته است: «از نفایس خطّی کتابخانهٔ مجلس، جنگ شعری است کـه رقـم کاتـب ندارد؛ امّا به تشخیص اهل فن از سدهٔ هشتم هجری است و به شمارهٔ ۹۰۰ در کتابخانه نگهداری می‌شود» (میر افضلی، ۱۳۸۲: ۱۱۱). ظاهراً نخستین بار محیط طباطبایی از این جنگ نام برده است. او ضمن تحقیقی که دربـارهٔ زبـان تبریـزی کرده است، به این سفینه نیز مراجعه کرده و دربارهٔ آن گفته است: «از روی نشانه‌ها و قرینه‌هـا پـیش از مـونس‌الاحـرار تنظیم و نوشته شده و به همان اسلوب مونس‌الاحرار مقدّمهٔ منشیانه‌ای دارد» (محـیط طباطبـایی، ۱۳۱۷: ۷). طباطبـایی تاریخ نگارش این جنگ را «پیش از ۷۵۰ و بعد از ۷۱۴» (همان، ۷) دانسته است. قاسم غنی نیز در جمع‌آوری رباعیّات خیام از این سفینه بهره برده است (رک: فروغی، ۱۳۲۱: ۵۲). ادیب طوسی نیز در اصلاحاتی که بر فهلویّات بابـا طـاهر داشته به مقابلهٔ تک تک فهلویّات بابا طاهر در نسخهٔ خطّی موزهٔ قونیّه با فهلویّـات وی در نسـخهٔ خطّـی سـفینهٔ شـعرا پرداخته است که گاه صورت کامل‌تر آن را در سفینهٔ شعرا یافته است (طوسی، ۱۳۳۷:۱–۳) نفیسی نیز با بهره گرفتن از سفینهٔ شعرا، به ۳ رباعی ابوسعید ابوالخیر به شماره‌های ۵۲۹، ۵۳۶ و ۵۶۲ که در سفینه آمده در کتاب خود اشـاره کـرده است (ابوسعید ابوالخیر، ۱۳۳۴: ۱۸۰). [۲]

شاعران این مجموعه به ترتیب عبارتند از:

کمال‌الدّین اسماعیل، جمال‌الدّین عبدالرزّاق، انوری، ازرقی، معزّی، مختاری، فردوسی، خواجـه نصـیرالدّین طوسـی، ابودجامه، جامی، عمادالدّین نجاشی، عبدالواسع جبلی، خاقانی، جمال‌الـدّین عبـدالرزّاق، کمـال‌الـدّین اسـماعیل، ظهیـر فاریابی، رشید وطواط، شرف‌الدّین شروه، مجیرالدّین بیلقانی، اثیر اخسیکتی، فلکی شـروانی، منـوچهری، نظـامی، ناصـر خسرو، اوحدالدّین رازی، خواجه نصیرالدّین طوسی، جلال‌الدّین بهاءولد، مفیدالدیّن اسکانی، عراقی، عطّار، امامی، تـاج الدّین اشنویی، سیّد اشرف، شمس طبسی، خواجه افضل‌الدّین، سراج‌الدّین قمـری، کمـال‌الـدّین سـیم‌کـش سـمرقندی، سعدی، همام تبریزی، ابوعلی سینا؛ از صفحهٔ ۴۸۸ تا ۵۰۲ نیز اغلب قطعاتی آمده است که مربوط به شماری از شاعرانی است که ذکر آن‌ها در بالا رفت. کاتب در صفحه‌های (۵۰۲–۵۰۵) از فهلویّات و در صفحه‌های (۵۰۶–۵۰۹) اشـعاری از نیریزّیات و تا آخر کتاب رباعیّاتی از خیّام و ابوسعید ابوالخیر و... آورده است.

در این جنگ اشعار چهار شاعر نامدار سده‌های ششم و هفتم هجری (معزّی، انوری، مجیرالدّین بیلقانی و سعدی) به ترتیب و با مراجعه به دیوان هر یک و نیز مطالعهٔ تذکره‌های شعری بررسی شده است. حاصل این مطالعه و بررسی، یافتن اشعاری است که در دیوان ایشان موجود نیست و نویافته هستند.

۱) ابیات نویافتهٔ معزی در جنگ ۹۰۰

تا به امروز نسخه‌ای از دیوان معزّی که کتابت آن نزدیک به عصر خود او باشد، در دست نیست. قدیمی‌ترین نسخه‌ای که اقبال در تصحیح دیوان معزّی از آن سود جسته مربوط به دورهٔ صفویّه است (رک: معزی، ۱۳۱۸: س مقدّمه). قنبری و هیّری نیز دو چاپ از دیوان معزّی ارائه کرده‌اند که هیچ کدام فرق چندانی با چاپ هفتاد و دو سال پیش اقبال ندارند. زیرا آن‌ها با در دست داشتن همان نسخه‌ای که اقبال از آن بهره برده به چاپ دیوان معزّی پرداخته‌اند. «چون متأسفانه نسخه‌ای قدیمی از اشعار وی برای مقابله یافت نمی‌شود، ما نیز بناگزیر همان نسخه مصحح استاد اقبال را نسخه اساس قرار دادیم» (رک: معزّی، ۱۳۸۵: صد مقدمّه).

اقبال پس از ختم طبع اشعار معزی، به منتخبی از اشعار شش شاعر مکتوب در ۷۱۳-۷۱۴ هجری قمری که در کتابخانهٔ هند در لندن نگهداری می‌شود، دست پیدا می‌کند که نزدیک به ۴۰۰۰ بیت از معزّی در آن موجود است و در پایان دیوانی که تصحیح کرده، اضافاتی از آن را می‌آورد (رک: معزی، ۱۳۱۸: ۸۸۲).

ابیات معزی در سفینهٔ شعرا صفحات ۷۲ تا ۸۳ را در بر می‌گیرد. در این نسخهٔ خطّی یک غزل به نام معزّی ثبت شده است که در چاپ‌های مختلف دیوان وی به چشم نمی‌خورد. غزل مورد نظر در اضافاتی که اقبال از نسخهٔ کتابخانهٔ هند لندن به تصحیح خود افزوده، نیز موجود نیست. این غزل که در صفحهٔ ۸۱ این جنگ آمده است، غزلی نویافته از معزّی محسوب می‌شود که در دیوان وی موجود نیست:

چون هوا سردی پذیرد جای ما کاشانه به — مصحف ما ساغر و محراب ما میخانه به
بلبلان از باد دی ماهی به خواب اندر شدند — خوابگاه ما کنون بیغولهٔ کاشانه به
با خرد بیگانه ایم امروز و با عشق آشنا — هر که با عشق آشنا شد با خرد بیگانه به
رطل پر در ده که مان در سر خمار عاشقی است — رطل مردان بر خمار عاشقی مردانه به
عاشق و مستم از آن شوریده و دیوانه‌ام — عاشق و مست ای پسر شوریده و دیوانه به
گر نیابد دولت ما از خرد پروانه‌ای — دولت میر مشیّد در میان پروانه به
(رک: جنگ ۹۰۰: ۸۱)

پس از نقل غزل بالا در جنگ مذکور، جامع، اشعاری از مختاری آورده است؛ نکتهٔ قابل تأمّل این است که در این قسمت دو قصیده و یک غزل به مختاری نسبت داده شده که در دیوان معزّی موجود است. ممکن است صاحب این جنگ در انتساب آن‌ها به مختاری اشتباه کرده باشد؛ گویا پشت سر هم قرار گرفتن اشعار دو شاعر، باعث تداخل در اشعار و انتساب سهوی و ناخواستهٔ اشعار معزی به مختاری می‌گردد:

الف) در صفحهٔ ۸۴ قصیده‌ای ۶۸ بیتی با مطلع زیر به نام مختاری ثبت شده است، حال آن که کامل در دیوان معزی آمده است:

توانگری و جوانی و عشق و بوی بهار — شراب و سبزه و آب روان و روی نگار
(معزّی، ۱۳۱۸: ۲۳۰)

ب) در صفحهٔ ۸۸ قصیده‌ای ۱۷ بیتی با مطلع زیر به نام مختاری آمده؛ اما تقریباً تمام این قصیده در دیوان معزی ثبت شده است:

چیست آن دریا که هست از بخشش او در جهان　　نیل و سیحون و فرات و دجله و جیحون روان

(همان، ۵۰۶)

ممکن است، اشتباه کاتب از این جا ناشی شده باشد که مختاری نیز چیستانی در صفت ابر شبیه به چیستان معزّی دارد و گویا کاتب از حافظهٔ خود آن را نقل کرده است و به متن مراجعه نداشته است:

چیست آن دریا که چون پر گشتش از گوهر دهان　　زرد رویی بر گرفت او را ز کحلی پرنیان

(مختاری غزنوی، ۱۳۸۲: ۴۶۷)

ج) در صفحهٔ ۹۱ سفینهٔ شعرا غزلی ۱۰ بیتی با مطلع زیر به نام مختاری آمده است و تمام ۱۰ بیت آن در ترجیع بندی از معزی مثبوت است:

ای باد صبح دم گذری کن به کوی من　　پیغام من ببر به بر ماه روی من [۳]

(معزّی، ۱۳۱۸: ۷۵۲)

۲) ابیات نویافتهٔ انوری در جنگ ۹۰۰

صفحهٔ ۱۰ تا ۵۱ این جنگ به اشعار انوری ابیوردی اختصاص دارد. در میان این اشعار دو غزل، یک قطعه و یک رباعی موجود است که در چاپ‌های دیوان انوری نیامده است و طی بررسی‌های صورت گرفته، در متون دیگر نیز به نام دیگران دیده نشده است.

نفیسی تاریخ قدیمی‌ترین نسخه‌ای که آن را اقدم نسخ دیوان انوری در جهان دانسته و از آن در تصحیح خود استفاده کرده، اوایل قرن هفتم می‌داند (رک: انوری، ۲۵۳۶: ۵۱ مقدّمه). همچنین از قدیمی‌ترین نسخه‌هایی که مدرّس رضوی از آن در تصحیح دیوان انوری بهره برده و آن را نسخهٔ اساس خود قرار داده است، نسخه‌ای است که در اوایل قرن هشتم هجری کتابت شده و اصل آن در کتابخانهٔ فاتح در استانبول ترکیه موجود است (انوری، ۱۳۷۶: ۱۲۱ مقدّمه). از جهت تقدّم زمانی، نسخهٔ خطّی سفینهٔ شعرا با نسخهٔ اساس مدرّس رضوی در تصحیح دیوان انوری در یک قرن کتابت شده‌اند و فاصلهٔ زمانی آن با نسخهٔ نفیسی نیز از یک قرن فرا تر نمی‌رود.

ابیات نویافتهٔ انوری در سفینهٔ شعرا به شرح زیر است:

غزل یک:

لحظه‌ای آن سنبل از گل وا فکن　　غلغلی در عالم بالا فکن

پرتوی از نور رخسارت بتاب　　و آتشی در پیر و در برنا فکن

ز آب آن چاه زنخدان چو سیم　　قطره‌ای در نرگس رعنا فکن

کار ما چون زلف خود در هم شکن　　زلف خود چون کار ما در پا فکن

عاشقان را شربتی جلّاب ده　　شکّری زان لعل در دریا فکن

در هوای ذره‌ات سرگشته‌ایم　　آفتابا سایه‌ای بر ما فکن

سر همی بر من گران داری چرا　　چون جنایت افکنی پیدا فکن [۴]

گر گناهی کرده‌ام اعلام کن　　ور غباری هست بر صحرا فکن

بـا لبـت گفـتم کـه بوسـی بخـش گفـت　　گـر شـتابی نیسـت بـا فـردا فکـن

(جنگ ۹۰۰: ۴۱)

غزل بالا با تفاوتی اندک در ضبط واژگان و با ۸ بیت در دیوان جمال‌الدّین اصفهانی نیز به ثبت رسیده است (جمـال الدین اصفهانی، ۱۳۶۲: ۴۷۳). مصراع دوم بیت اول و دوم جا به جا آمده است و بیت چهارم را ندارد. بـه دلیـل علمـی نبودن تصحیح این دیوان و عدم معرفی نسخ به کار رفته در تصحیح آن، مشخص نیست غزل مذکور در چنـد نسـخه از دیوان جمال‌الدّین و در چه تاریخی به ثبت رسیده است. اما با بررسی‌هـای صـورت گرفتـه در ۵ نسـخهٔ خطـی دیـوان جمال‌الدّین که باختصار به معرفی آن خواهیم پرداخت، غزل بالا در این ۵ نسخه دیده شد:

۱) دست‌نویسی مکتوب به سال ۱۰۱۷ ه.ق که حاوی اشعاری از جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی اسـت و بـا شـمارهٔ دستیابی ۱۶ در کتابخانهٔ مجلس نگهداری می‌شود. کاتب آن شهاب‌الدین ابن قطب‌الدین کرمانی نام دارد. غزل مورد نظر در صفحهٔ ۱۶۱ این نسخه موجود است.

۳) دستنویس متعلق به کتابخانهٔ ملی که در سال ۱۰۲۴ ه.ق کتابت شده است؛ شمارهٔ دستیابی آن ۹۲۱/ف و کاتـب آن محمدرضا ابن میرزا علی خاتون آبادی است. غزل مذکور در صفحهٔ ۳۷۶ آن ثبت شده است.

۲) سومین دست‌نویسی که حاوی غزل لحظه‌ای آن سنبل از گل... است نیـز در قـرن یـازدهم و در سـال ۱۰۳۳ ه.ق کتابت شده است. این نسخه نیز در کتابخانهٔ مجلس موجود است و شمارهٔ دستیابی آن ۲۳۹۱ است. کاتب ایـن دسـت-نویس مهدی جرپادقانی است. غزل ما نحن فیه نیز در صفحهٔ ۲۳۰ آن مثبوت است.

۴) چهارمین نسخه‌ای که حاوی غزل بالا است نیز در قرن یازدهم کتابت شده و متعلق به کتابخانهٔ ملی است. شمارهٔ دستیابی به آن ۱۴۷۴/ف است و غزل مذکور در صفحهٔ ۲۶۱ آن مدرّج است.

۵) پنجمین نسخه‌ای که غزل لحظه‌ای آن سنبل از گل... را در بر دارد، به خـط عبـرت نـایینی و بـه سـال ۱۳۴۴ ه.ق کتابت شده است. این غزل در صفحهٔ ۲۹۵ این نسخه موجود است. ترقیمهٔ این نسخه به شرح زیر است:

"حسب الاشارهٔ استادی آقای وحید دستگردی مدیر مجلهٔ ارمغان به رشتهٔ تحریر کشیده شد. به ید اقـلّ الکتّـاب ابـن میرزا عبدالخالق محمّد علی شهدادی مصاحبی نایینی متخلّص به عبرت در دوشنبه غرّهٔ سنهٔ ۱۳۴۴ هجری نبوی."

به نظر می‌رسد دست‌نویس عبرت نایینی همان نسخه‌ای اسـت کـه وحیـد دسـتگردی مصـحح دیـوان جمـال‌الـدین عبدالرزاق اصفهانی در مقدمهٔ تصحیح خود به آن اشاره کرده است:

«تنها دیوانی که ما به دستیاری و زحمات یگانه شاعر استاد آقای عبرت مصاحبی نایینی جمع‌آوری کرده‌ایم در حدود ده هزار بیت است و پس از دو سه سال تصحیح و مقابله با ده نسخهٔ کهن و تازه اینک به چاپ رسیده» (جمـال الـدّین اصفهانی، ۱۳۶۲: یط مقدمه).

با توجه به قدمت نسخهٔ جنگ ۹۰۰ در قیاس با ۵ نسخهٔ دستنویس دیوان جمال در قرن یازدهم و چهاردهم و نیز تـا زمانی که نسخه‌ای قدیمی از اشعار جمال‌الدین اصفهانی به دست نیاید، می‌توان به انتساب غـزل مـذکور بـه انـوری بـا احتمال بیشتری سخن گفت.

غزل دو:

ای تـــرک بیـــار چنـــگ و بنـــواز　　آهنـــگ بگیـــر و بـــر کـــش آواز

چون مست شدی هنوز هم شرم — از دست شدم هنوز هم ناز
چون چنگ تو زان خمیده پشتم — تا روی به روی تو نهم باز
بر کش ز تنم اگر رگی نیست — اندر همه پرده با تو دمساز
چندین مزنم اگر نه چنگم — ور می‌زنیم نخست بنواز
گفتی تو که عشق من نهان دار — مگذار که فاش گردد این راز
نگذاشتمی اگر نبودی — رنگ رخ و آب دیده غمّاز

(جنگ ۹۰۰: ۴۹-۵۰)

غزل بالا نیز با تغیراتی اندک در مطلع آن که به شرح زیر است در دیوان جمال‌الدین اصفهانی به چشم می‌خورد:

ای ترک بیا و چنگ بنواز — آهنگ بگیر و بر کش آواز

(جمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۶۲: ۴۶۵)

غزل بالا برخلاف غزل اول که در ۵ نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس و ملی آمده بود، تنها در دست‌نویس عبرت نایینی و در صفحات ۲۸۶ و ۲۸۷ موجود است که به نظر می‌رسد، نسخهٔ عبرت نایینی صورت دستنویس متن چاپ شدهٔ دیوان مصحّح وحید دستگردی است. مصحّح دیوان جمال‌الدّین نیز قدمت نسخ و شناسنامهٔ آن‌ها را مشخص نکرده است. به زعم نگارندگان، انتساب این غزل به انوری (همچون غزل پیشین) تا زمانی که نسخه‌ای از اشعار جمال‌الدین به دست آید که حاوی این غزل و قدیمی‌تر از نسخهٔ جنگ ۹۰۰ باشد، خالی از اشکال خواهد بود.

قطعهٔ یک: [5]

چیست آن پیکری که همواره — نزد دانا فلک مثال بود
همچو ماهی در آب غوطه خورد — شب چو هنگامهٔ خیال بود
باطنش همچو ظاهر عاشق — لیک نالیدنش محال بود
اندر او هم نبات و هم حیوان — معدنش سنگ یا سفال بود
نام او یک هزار و هشتاد است — با هزار و هزار دال بود
عمر او چون بقای دشمن شاه — از شبانگاه تا زوال بود

(جنگ ۹۰۰: ۵۰۱)

قطعهٔ دیگری نیز در سفینهٔ شعرا به نام انوری ثبت شده که در دیوان او موجود نیست:

شاها سزد که دور فلک در هزار سال — چون من یگانه ای ننماید به صد هنر
در زیر دست هر کس و ناکس نشانیم — این جا دقیقه ای است بدانم من این قدر
بحر است مجلس تو و در بحر بی خلاف — لؤلؤ به زیر باشد و خاشاک در زبر

(همان، ۴۹۴)

امّا قطعهٔ بالا در دیوان رشیدالدّین وطواط نیز وارد شده است (رشید وطواط، ۱۳۳۹: ۵۵۸). صاحب مجمع‌الفصحا هم آن را به نام وی ثبت کرده است (هدایت، ۱۳۸۲: ۸۵۳). دولتشاه سمرقندی قطعهٔ مورد بحث را به امیرشاهی سبزواری از شاعران قرن نهم نسبت داده و سرودن آن را مربوط به «وقتی که در مجلس یکی از سلاطین او را مؤخّر بر جمعی

نشاندند» دانسته است (دولتشاه، ۱۳۸۲: ۴۲۷) ادوارد براون نیز در تاریخ ادبی ایران (براون، ۷۲۷:۱۳۵۱–۷۲۸)، به گفتهٔ دولتشاه مبنی بر انتساب قطعهٔ فوق به امیر شاهی اشاره کرده است.

با توجه به این که سفینهٔ شعرا قبل از قرن نهم هجری که تذکرهٔ دولتشاه سمرقندی و دیوان امیرشاهی سبزواری تألیف شده اند، کتابت شده است، بی شک قطعهٔ بالا از امیرشاهی سبزواری نیست؛ اما همین قطعه در دست‌نویس دیگری نیز که متعلّق به قرن هشتم است به انوری منتسب شده است؛ «در کتابخانهٔ مجلس جنگ شعر دیگری هم هست (دست‌نویس شمارهٔ ۱۴۰۱۷) که از لحاظ نوع خط و شکل گزینش اشعار و ترکیب مجموعه بسیار شبیه جنگ شمارهٔ ۹۰۰ است. در دو جای این جنگ (ص ۲۶ و ۲۶۵) تاریخ کتابتی به سال ۶۹۵ و به قلم منصور ابن کمال‌الدّین الحسینی دیده می‌شود که هم خط آن متفاوت از خط متن است و هم مرکب آن و احتمالاً کسی آن را بعداً برای کهنه جلوه دادن نسخه نوشته است. با این حال از قراین برمی‌آید که نسخه مربوط به قرن هشتم است» (میرافضلی، ۱۳۸۲: ۱۱۴). قطعهٔ مورد نظر در صفحهٔ ۲۲۰ دست‌نویس مذکور مثبوت است و مضاف بر این که در جنگ ۹۰۰ به نام انوری آمده در دست‌نویس ۱۴۰۱۷ نیز به وی منسوب شده است و این امر احتمال انتساب این قطعه را به انوری بیش از پیش تقویت می‌کند.

جامع جنگ در صفحهٔ ۵۰ به نقل رباعیّاتی از انوری پرداخته و تا صفحهٔ ۵۱، هفت رباعی از او را نقل کرده که همگی در دیوان وی موجود است؛[۶] او در پایان سفینه به نقل رباعیّات شاعرانی پرداخته که اشعاری از اغلب آن‌ها در صفحات قبل آمده است؛ در میان آن‌ها (صفحهٔ ۵۷۱) رباعی دیگری از انوری نقل شده است که در هیچ کدام از چاپ‌های دیوان انوری موجود نیست:

ای خردگی‌ای که رفت از آن کینه مگیر و آزار من سوخته در سینه مگیر
حالی چو به صد زبان همی خواهم عذر ای دوست مرا به جرم دیرینه مگیر

در نزهةالمجالس که «کاتب آن را در ۲۵ شوّال ۷۳۱ هجری کتابت کرده و حاوی ۴۰۰۰ رباعی از ۳۰۰ شاعر قدیمی فارسی است» (میر افضلی، ۱۳۸۲: ۳۷) بیست و سه رباعی از انوری آمده است. از این تعداد هشت رباعی در چاپ مدرّس رضوی و پانزده رباعی در تصحیح نفیسی موجود است (خلیل شروانی، ۱۳۷۵: ۷۹).

رباعی مذکور از انوری در بالا، نه در چاپ های دیوان او و نه در نزهةالمجالس وارد نشده است و اگر انتساب آن به انوری در جنگ ۹۰۰ درست باشد، خود غنیمتی است.

۳) ابیات نویافتهٔ مجیرالدّین بیلقانی در جنگ ۹۰۰

مجیرالدّین بیلقانی از شاعران نام دار سدهٔ ششم هجری است که از آغاز زندگانی او اطّلاع دقیقی در دست نیست؛ ظاهراً وفات او در ۵۷۷ هجری روی داده است (رک: فروزانفر، ۱۳۶۹: ۵۸۹) دیوان وی بر اساس دست‌نویسی متعلّق به اوایل قرن یازدهم تصحیح شده است؛ البتّه اقدم نسخ در بردارندهٔ اشعار مجیر مورّخ ۷۴۱ هجری است؛ با این توضیح که فقط ۲۰۰ بیت از ابیات وی را در بر دارد (مجیرالدین بیلقانی، ۱۳۵۸: ۷۹) دیگر نسخ مورد استفادهٔ مصحّح مربوط به بعد از قرن دهم هجری هستند (همان، ۸۰–۸۶).

ابیات نویافتهٔ مجیرالدّین بیلقانی در سفینهٔ شعرا شامل سه غزل، یک قطعه و چهار رباعی به شرح زیر است:

غزل یک:

سازی بزن که غم زدگان دیده تر کنند راهی سبک که شیفتگان شور و شر کنند

بنـواز چنـگ تـا کـه خراباتیـان عشـق — در پای‌کوب فـرق فلـک پـی سـپر کننـد
بنمـای روی و تـازه کـن ایمـان عاشـقان — تا از کنشت‌هـا سـر گبـری بـه در کننـد
دردی کشـان زاویـه داران مصـطبه — حمالّی قنینـه چـو نـرگس بـه سـر کننـد
گـوش فلـک ز نعـره و فریـاد کـر کننـد — چون جام را به تابش مـی دیـده ور کننـد
برخـیّ آن صـبوح پرسـتان کـه هـر سـحر — خود را به بوی صبح چـو گـل هفـت پـر
چـون سـرو در نمـاز مدامنـد روز و شـب — لیکن چو گل وضو ز سحر تا سـحر کننـد
پروانـه‌وار از پـی یـک بـوس و یـک کنـار — جان در میان نهند و سخن مختصـر کننـد
(جنگ ۹۰۰: ۲۴۶)

غزل بالا در صفحهٔ ۱۹۴ دست‌نویس شمارهٔ ۱۴۰۱۷ مجلس نیز به نام مجیر به ثبت رسیده است.

غزل دو:

بیـا کـه بـا لـب لعـل تـو رازهـا دارم — ز جـام عشـق تـو در سـر خمارهـا دارم
ز بهـر حقّـهٔ شـیرینت بوسـه هـا دارم — ز بهـر عـارض سـیمینت کارهـا دارم
ز نـیم جرعـهٔ رنـدان و سـاز قلّاشـان — بـر آسـتین ملامـت طرازهـا دارم
بگو سـخن کـه مـرا نیـز صـد سـخن باشـد — بکـن تـو نـاز کـه مـن نیـز نازهـا دارم
(جنگ ۹۰۰: ۲۴۷)

ابیات بالا استقبالی از غزل انوری با مطلع زیر است:

بیـا کـه بـا سـر زلـف تـو کارهـا دارم [۷] — **ز عشـق روی تـو در سـر خمارهـا دارم**
(انوری، ۲۵۳۶: ۵۴۸-۵۴۹؛ ۱۳۷۶: ۸۷۶)

غزل سه:

دوش بـی رطـل و جـام مسـت شـدم — بـی شـراب حـرام مسـت شـدم
در بـزد یـار و بـی قـرار شـدم — پـس چـو گفـت ای غـلام مسـت شـدم
لعـل جانـان و بـاده حاضـر بـود — گوییـا از کـدام مسـت شـدم
مـی رسـمی کجـا کنـد مسـتی — زان لـب لعـل فـام مسـت شـدم
بارهـا دیـده‌ام بـه میکـده‌هـا — کـه بـه یـک درد جـام مسـت شـدم
لیـک هـر جـا کـه جرعـه‌ای خـوردم — نـه بـه معنـی بـه نـام مسـت شـدم
دوش چـون یـار سـاقی مـن بـود — بـه حقیقـت تمـام مسـت شـدم
چـون مـرا بـاده خاصـگی دادنـد — نـه بـه رسـم عـوام مسـت شـدم
عامیـان صـبح دم بـه هـوش آینـد — مـن خـود از بـوی بـام مسـت شـدم
ای حریفـان حـذر کنیـد از مـن — کـه مـن خـوش خـرام مسـت شـدم
آبگینـه ز راه بـر گیریـد — کـه مـن بـد لگـام مسـت شـدم
(جنگ ۹۰۰: ۲۴۷)

غزل بالا در صفحهٔ۱۶۷دست‌نویس شمارهٔ ۱۴۰۱۷ نیز به نام مجیر به ثبت رسیده است.

در صفحهٔ ۲۴۶ جنگ ۹۰۰ غزلی به نام مجیر آمده که در دیوان وی موجود نیست؛ امّا در دیوان خاقانی مطابق نسخهٔ خطّی ۷۶۳ هجری به نام خاقانی آمده است (خاقانی، ۱۳۷۵: ۳۳۹). غزل مزبور در تصحیح عبدالرّسولی نیز وارد شده است؛ امّا این غزل در تصحیح سجادی که نسخهٔ اساس آن مربوط به سال ۶۶۴ هجری (خاقانی، ۱۳۷۴: ۶۷ مقدّمه) و به قول او اقدم نسخ دیوان خاقانی است موجود نیست:

وه که دگر باره دل درد تو از سر گرفت — باز به پیرانه سر عشق تو از سر گرفت
یار در آمد به کوی شور بر آمد ز شهر — عشق در آمد ز بام عقل ره در گرفت
تاختن آورد هجر تیغ بلا آخته — زحمت هستی ما از سر ما بر گرفت
لعل تو یک خنده زد مرده دلی زنده کرد — حسن تو یک شعله زد سوختهٔ در گرفت
شیر به چنگال قهر گردن آهو شکست — باز به منقار لطف بال کبوتر گرفت
صبر و دل و دین و هوش جمله ز ما بستدند — روح مجرّد بماند دامن دلبر گرفت

غزل بالا در نسخهٔ دیوان خاقانی، مربوط به نیمهٔ دوم قرن هشتم هجری وارد شده است؛ حال آن که کاتب سفینهٔ شعرا که آن را به نام مجیر ثبت کرده در اوایل قرن هشتم و قبل از نسخهٔ ۷۶۳ کار کتابت خود را به پایان برده است. با توجه به این که غزل بالا در نسخهٔ کهن خاقانی که در دسترس سجادی بوده موجود نیست و سفینهٔ شعرا قبل از نسخهٔ ۷۶۳ خاقانی کتابت شده است، انتساب آن به مجیر محتمل‌تر به نظر می‌رسد. ضمن این که غزل بالا در دست‌نویس ۱۴۰۱۷ هم به مجیر و هم به خاقانی منسوب شده است؛ یعنی کاتب این نسخه نیز در انتساب شعر مورد نظر به یکی از دو شاعر تردید داشته است. به دلیل اشتباهی که در بین اشعار مجیر و در وصالی کردن اوراق این نسخه رخ داده است، دو بیت اول غزل ما نحن فیه از چهار بیت بعدی آن جدا شده است و در واقع صفحات ۱۹۴ و ۱۶۷ برگی را که غزل مورد نظر به مجیر منتسب شده است تشکیل می‌دهند. کاتب دست‌نویس نسخهٔ ۱۴۰۱۷ در صفحهٔ ۱۸۸ همین غزل را به خاقانی نیز منسوب کرده است.

رباعی یک: [۸]

ماییم ز عشق در وبالی که مپرس — دل بسته در امید محالی که مپرس
گویی که چه می کنم ندانم والله — پرسی که چگونه ای به حالی که مپرس
(جنگ ۹۰۰: ۲۵۱)

در **نزهةالمجالس** رباعیی شبیه به رباعی ذکر شده از مجیر آمده که گویندهٔ آن ناشناس است (خلیل شروانی، ۱۳۷۵: ۶۶۶). بیشتر به نظر می‌رسد، یکی از روی دیگری رباعی خود را ساخته باشد تا این که دو رباعی را تحریف شده به وسیلهٔ ناسخان و سرودهٔ یک شاعر بدانیم:

دردا که شدم شکسته بالی که مپرس — و اندر سر سودای محالی که مپرس
نه مرده نه زنده در غمی کان مپسند — نه خفته نه بیدار به حالی که مپرس

رباعی دو:

در ده می همچو ارغوان ای ساقی — کز غم به لبم رسید جان ای ساقی
باشد که شوم بی خبر و باز رهم — از جور زمانه یک زمان ای ساقی [۹]

رباعی‌های دیگری نیز در سفینهٔ شعرا به نام مجیر ثبت شده که در دیوان او موجود نیست؛ امّا در متون دیگر بـه نـام دیگران نیز آمده است:

جـامی کـه شـراب ارغـوانی اسـت در او — آبی است کـه آب زنـدگانی اسـت در او
و آن باده کـه صـد جـان و جهـان بـه ارزد — پیری است که آتش جـوانی اسـت در او
(جنگ ۹۰۰: ۲۵۰)

رباعی بالا در نزهةالمجالس به نام کمال‌الدّین اسماعیل (خلیل شروانی، ۱۳۷۵: ۱۸۲) و در دیـوان او نیـز وارد شـده است. (رک: کمال‌الدّین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۸۹۷).

و:

از خـار چـو آمـد گـل رنگـین بیـرون — انـدوه کنـیم از دل غمگـین بیـرون
کردنـد نظـاره را عروسـان چمـن — سـرها ز دریچـه‌هـای چـوبین بیـرون
(جنگ ۹۰۰: ۲۵۰)

رباعی بالا در صفحهٔ آخر نسخهٔ خطّی تذکرهٔ بتخانه _ مکتوب در ۱۰۱۰ هجری قمری _ (گلچین معـانی، ۱۳۶۳: ۲/ ۵۰۱) به نجیب جرفادقانی و با اختلافی اندک در نزهةالمجالس به نام کمال‌الدّین اسماعیل نسبت داده شده است (خلیل شروانی، ۱۳۷۵: ۲۰۳) که البتّه در دیوان او نیز آمده است (رک: کمال‌الدّین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۸۵۸). بـه نظـر مـی‌رسـد، حتّی با وجود تقدّم زمانی نزهةالمجالس بر سفینهٔ شعرا و تذکرهٔ بتخانه که دو رباعی بالا را به کمـال نسـبت داده اسـت نمی‌توان به یقین آن‌ها را به کمال منتسب کرد؛ زیرا با این که محمّد امین ریاحی تـاریخ نگـارش نزهـةالمجـالس را بـه احتمال زیاد اواسط قرن هفتم هجری دانسته است، امّا باز تصریح کرده که «به طور دقیق نمی‌دانیم که نزهةالمجـالس در چه تاریخی فراهم آمده است» (خلیل شروانی، ۱۳۷۵: ۶۱-۶۳). حتّی با فرض قبول گفتهٔ ایشان مبنی بر تاریخ نگـارش نزهةالمجالس در نیمهٔ قرن هفتم، فاصلهٔ تاریخ کتابت آن یعنی ۷۳۱ با زمان کتابت سفینهٔ شعرا یعنی ۷۱۷ تا ۷۵۰ هجـری آن قدر زیاد نیست که بتوان براحتی گفتهٔ خلیل شروانی مبنی بر انتساب دو رباعی بالا به کمال را پذیرفت و گفتهٔ کاتب سفینهٔ شعرا را در انتساب آن ها به مجیر رد کرد.

قطعهٔ یک:

بـه صـحرا سـخت خـوب آمـد بـه چشـمم — قبـای چابـک و زلـف نگونـت
نـدانم ریـش داری یـا نـداری — زبونـت کـرد خـط یـا شـد زبونـت
اگـر ریـش آوری ریشـت بـه... — و گـر همچـون منـی... بـه...
(جنگ ۹۰۰: ۲۵۱)

قطعهٔ فوق در صفحهٔ ۱۶۸ دست‌نویس شمارهٔ ۱۴۰۱۷ مجلس نیز به نام مجیر به ثبت رسیده است.

۴) ابیات نویافتهٔ سعدی در جنگ ۹۰۰

از آن جا که روزگار گردآوری این جنگ را نیمهٔ نخست سدهٔ هشتم دانسته‌اند (محیط طباطبایی: ۱۳۱۷: ۷؛ ابوسـعید ابوالخیر، ۱۳۳۴: ۱۸۰) و به روزگار حیات سعدی نزدیکی بیشتری داشته است، بنابراین دربارهٔ اشعاری که در این جنگ به او منتسب شده، با قطعیّت بیشتری می‌توان سخن گفت.

ابیاتی که در جنگ ۹۰۰ به سعدی منسوب شده شامل دو قطعه است که با " ایضاً " به قطعه‌ای از سعدی که در گلستان او نیز موجود است (سعدی، ۱۳۷۴: ۱۱۳) مرتبط شده است: [۱۰]

سعدی راست

مبر حاجت به نزدیک ترش‌روی — که از خوی بدش فرسوده گردی
اگر گویی غم دل با کسی گوی — که از رویش به نقد آسوده گردی

ایضاً

هشت چیز از هشت تن ناید پدید — این چنین گفته است مرد نیک دان
از حبش خوی خوش و صلح از عرب — غم ز زنگی و سخا از رومیان

ایضاً

با پسر گفتا حکیم اندر جهان — تو مدار از هفت تن چشم وفا [۱۱]
از غلام و خادم و ترک و حبش — از زن و شمشیر و اسب مادیان

نتیجه

با بررسی جنگ ۹۰۰ مجلس، به معرّفی اشعار نویافته‌ای از چهار شاعر بزرگ سده‌های ششم و هفتم هجری پرداخته شد. دو غزل، یک قطعه و یک رباعی از انوری، یک غزل از معزّی، سه غزل، یک قطعه و دو رباعی از مجیر و دو قطعه از سعدی ابیات و اشعار نویافته‌ای بودند که با بررسی جنگ ۹۰۰ به دست آمد. در مجموع شش غزل، چهار قطعه و سه رباعی به دیوان چهار شاعر نام برده اضافه شده است. در واقع بدون احتساب قطعهٔ ۳ بیتی که به نام انوری آمده؛ امّا در دیوان وطواط نیز به چشم می‌خورد و نمی‌توان آن را به یقین به هیچ کدام منتسب کرد و دو رباعی که در جنگ ۹۰۰ به نام مجیر ثبت است؛ امّا در دیوان کمال نیز موجود است و غزل او که به نام خاقانی نیز آمده است، ۶۴ بیت به گنجینهٔ دیوان چهار شاعر بزرگ پارسی‌گوی اضافه شده است. بر اساس آن چه در این نوشتار آمده است، این نکته مسلّم می‌گردد که امروزه یکی از منابع ناگزیر برای هر مصحّحی، جنگ‌ها و سفینه‌های شعری است. جامعان چنین مجموعه‌هایی با در دست داشتن دست‌نویس‌هایی که بعضاً در تصاریف روزگار از بین رفته است، به نام و اشعار شاعرانی اشاره می‌کنند که امروزه برای محقّقان قلمرو شعر و ادب فارسی نویافته و بیگانه می‌نماید. این امر ضرورت بررسی این نوشته‌های خطّی را نشان می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱ – برای کسب اطلاعات دربارهٔ اصطلاحات جنگ، سفینه، مجموعه، بیاض و... و تفاوت آن‌ها با یکدیگر رک: قزوینی، محمد. " استعمال قدیم سفینه به معنی جنگ " مجلهٔ یادگار، ج ۴، ش ۴ (آذر ۱۳۲۶) ص ۷۰. نیز رک: افشار، ایرج. سفینه و بیاض و جنگ (مقاله های ایرج افشار) گردآوری میلاد عظیمی، انتشارات سخن، تهران. ۱۳۹۰، ص هفت – نه.

۲ – رباعی‌های مورد نظر در سفینه به ترتیب به شرح زیر است:

رباعی ۵۲۹ (ابوسعید ابوالخیر، ۱۳۳۴: ۷۷) که در صفحهٔ ۵۳۴ سفینه آمده به شرح زیر است:

رازی که به شب لب تو گوید با من — گفتار زبان نگرددش پیرامن

زان سر ز گریبان سخن بر نارد　　پیراهن حرف تنگ دارد دامن

رباعی ۵۳۶ (ابوسعید ابوالخیر، ۱۳۳۴: ۷۸) که در صفحهٔ ۵۱۰ سفینه آمده به شرح زیر است:

ای گشته سراسیمه به دریای تو من　　وی از تو و خود گم شده در رای تو من

من در تو کجا رسم که در ذات و صفات　　پنهانی من تویی و پیدای تو من

آخرین رباعیی که نفیسی به نام ابوسعید در صفحهٔ ۵۱۱ سفینه یافته و در سخنان منظوم ابوسعید ابوالخیر به شمارهٔ ۵۶۲ آمده است به شرح زیر است:

ای نالهٔ پیر قرطه پوش از غم تو　　وی نعرهٔ رند می فروش از غم تو

افغان مغان نیره پوش از غم تو　　خون دل عاشقان به جوش از غم تو

۳ – این بیت در کلیله و دمنه باب پادشاه و فنزه نیز آمده است. (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۳۰۳).

۴ – مصراع دوم بیت مزبور در نسخهٔ خطّی ناخوانا است.

۵ – کاتب در صفحهٔ ۴۹۶ قطعه ای از شاعری گمنام به اسم خواجه نجیب الله نقال آورده است:

شبی تاریک و بادی سخت و ابری تند غرنده　　غلاما خیز و آتش کن که هیزم هست افکنده

چو آتش بر فروزانی اگر مهمان فراز آید　　ز مال من تو آزادی که مهمان بهتر از بنده

قطعهٔ بالا در دیوان انوری به چشم می خورد:

شبی تاریک و باد سرد و ابر تند و بارنده　　غلاما خیز و آتش کن که هیزم داری افکنده

اگر از دود و آن آتش تو را مهمان فراز آید　　تو از مال من آزادی که مهمان بهتر از بنده

(انوری، ۱۳۷۶: ۷۱۷)

۶ – کاتب در صفحهٔ ۵۲ رباعیی آورده که هر بیت آن مربوط به رباعی جداگانه‌ای در چاپ های دیوان انوری است؛ یعنی رباعی مذکور به این صورت که در سفینهٔ شعرا آمده است در دیوان انوری موجود نیست؛ بلکه هر بیت در رباعی جداگانه‌ای قرار دارد و او از دو رباعی موجود در دیوان، رباعی دیگری ساخته است. شاید آن را بتوان بر اشتباه کاتب حمل کرد که دو رباعی را که در ردیف و قافیه شبیه به هم هستند از روی اشتباه با هم ترکیب کرده‌است:

چون روز علم زد به حسامت ماند　　چون یک شبه شد ماه به جامت ماند

دوزخ به عتاب جان گزایت ماند　　فردوس به عرصهٔ سرایت ماند

و دو رباعی موجود در دیوان به شرح زیر است:

چون روز علم زد به حسامت ماند　　چون یک شبه ماه شد به جامت ماند

تقدیر به عزم تیز گامت ماند　　روزی به عطا دادن عامت ماند

(انوری، ۲۵۳۶: ۱۳۷۶: ۶۰۲؛ ۹۸۰)

خورشید به روشنی به رایت ماند　　گردون ز شرف به خاک پایت ماند

دوزخ به عتاب جان گزایت ماند　　فردوس به عرصهٔ سرایت ماند

(همان، ۲۵۳۶: ۱۳۷۶: ۶۰۲، ۹۷۹)

۷ – گویا انوری مصراع مورد نظر را از متنی کهن اقتباس کرده است؛ این مصراع در مقاماتی مربوط به ابو سعید ابوالخیر که شفیعی کدکنی به تصحیح آن پرداخته‌اند، آمده است. شفیعی کدکنی در مقدّمهٔ چشیدن طعم وقت گوید: «در خلال متن نیز

شعرهای دیگری می توان یافت که در جا های دیگر دیده نشده است؛ مانند: بیا که با سر زلف تو کار ها دارم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۳۹) مصراع مزبور در قالب غزل در هر دو چاپ دیوان انوری موجود است.

۸ – در صفحهٔ ۲۵۱ سفینهٔ شعرا رباعیی به نام مجیر ثبت شده و در دیوان وی نیز آمده است امّا جواب آن که در دیوان وی موجود نیست در سفینه آمده است:

مه اهل سپاهان و بد عهدیشان — در کار هنر سستی و بد عهدیشان
عیسی دمی ای مجیر دامن در کش — زان قوم که دجّال بود مهدیشان

کمال الدّین کوته پای در جواب گوید:

هجو می گویی ای مجیرک دون — تا به روی تو هان و هان چه رسد
ت.. در ریش گنجه و تبریز — تا به شروان و بیلقان چه رسد
... در... میر خاقانی — تا به تو خام قلتبان چه رسد

۹ – در صفحهٔ ۵۲۶ سفینه نیز ذیل نام مجیر تکرار شده است.

۱۰ – کاتب در صفحهٔ ۴۹۷، سه بیت از یک غزل را آورده که سرایندهٔ آن را نمی شناخته و عنوان آن را ″ لغیره ″ ذکر کرده است:

جهان بگشتم و آفاق سر به سر دیدم — به مردمی اگر از مردمی اثر دیدم
بدین صحیفهٔ مینا و خامهٔ خورشید — نگاشته سخنی خوش به آب زر دیدم
که ای به دولت ده روزه گشته مستظهر — مباش غرّه که از تو بزرگ تر دیدم

ابیات بالا در دیوان سعدی چاپ شده‌اند (سعدی، ۱۳۶۲: ۸۶۷) کاتب بعد از آن ذیل ″ایضا ″ دو بیت آورده که اگر آن را ایضاً از لغیره بدانیم، گویندهٔ آن ناشناس باقی خواهد ماند؛ امّا اگر مراد کاتب از ایضاً، ایضاً از همان گوینده‌ای باشد که وی شعرش را نمی‌شناخته و شعر او را ذیل عنوان لغیره قرار داده است، می توان ۲ بیت زیر را از سعدی دانست:

طلوع کوکبه عید بر تو میمون باد — که هست طلعت تو بر جهانیان میمون
مخالف تو چو بدر از کسوف در کم و کاست — و لیک دولت تو چون هلال روز افزون

۱۱ – به نظر می رسد، شکل صحیح قطعهٔ مورد نظر، به صورت زیر باشد تا اشکال قافیه در آن مرتفع شود:

تو مدار از هفت تن چشم وفا — با پسر گفتا حکیم اندر جهان
از غلام و خادم و ترک و حبش — از زن و شمشیر و اسب مادیان

منابع

۱– ابوسعید ابوالخیر. (۱۳۳۴). **سخنان منظوم ابوسعید ابوالخیر**. با تصحیح، مقدّمه و تعلیقات سعید نفیسی. انتشارات کتابخانهٔ شمس.

۲– انوری، علی بن محمد . (۱۳۷۶). **دیوان**. به کوشش محمد تقی مدرّس رضوی. تهران: علمی. چاپ چهارم.

۳– ----------.(۲۵۳۶). **دیوان**. به کوشش سعید نفیسی. تهران: پیروز. چاپ دوم.

۴– براون، ادوارد. (۱۳۵۱). **تاریخ ادبی ایران ج ۳**. ترجمه و حواشی از علی اصغر حکمت. تهران: ابن سینا. چاپ سوم.

۵– مجیرالدّین بیلقانی. (۱۳۵۸). **دیوان مجیرالدّین بیلقانی**. تصحیح و تعلیق از محمّد آبادی. تبریز: مؤسّسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران. چاپ اول.

۶- جمال‌الدین اصفهانی، **کلیات دیوان**. به تصحیح وحید دستگردی. تهران: سنایی. چاپ دوم.
۷- خاقانی، بدیل بن علی .(۱۳۷۵). **دیوان**. به اهتمام جهانگیر منصور. با مقدّمهٔ بدیع الزّمان فروزانفر. تهران: نگاه
۸- ----------.(۱۳۷۴). **دیوان**. تصحیح، مقدّمه و تعلیق از ضیا الدّین سجّادی. چاپ پنجم. تهران: زوّار. چاپ اول.
۹- ----------.(۱۳۸۹). **دیوان**. تصحیح و مقدّمه از علی عبدالرّسولی. تهران: سنایی. چاپ اول.
۱۰- خلیل شروانی، جمال. (۱۳۷۵). **نزهة المجالس**. تصحیح و مقدّمه از محمّد امین ریاحی. تهران: علمی. چاپ دوم.
۱۱- دولتشاه بن بختیشاه .(۱۳۸۲). **تذکرة الشعرا**. به اتمام و تصحیح ادوارد براون. تهران: اساطیر. چاپ اول.
۱۲- سعدی، مصلح ابن عبدالله. (۱۳۶۲). **کلیّات**. به اهتمام محمّد علی فروغی. تهران: امیرکبیر. چاپ سوم.
۱۳- ----------.(۱۳۷۴). **گلستان**. تصحیح و توضیح از غلام حسین یوسفی. تهران: خوارزمی. چاپ چهارم.
۱۴- شفیعی کدکنی، محمّد رضا. (۱۳۸۶). **چشیدن طعم وقت (مقامات کهن و نویافتهٔ بوسعید)**. مقدّمه، تصحیح و تعلیقات از محمّد رضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن. چاپ سوم.
۱۵- شمس حاجی، محمد.(۱۳۹۰). **سفینهٔ شمس حاجی**. به تصحیح میلاد عظیمی. تهران: سخن. چاپ اول.
۱۶- طوسی، ادیب. (۱۳۳۷). «فهلویّات لری». مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز. شمارهٔ ۴۴. ص ۱-۱۶.
۱۷- رشید وطواط. (۱۳۳۹). **دیوان**. به تصحیح سعید نفیسی.تهران: کتابخانه باران.
۱۸- فروزانفر، بدیع الزمان. (۱۳۶۹). **سخن و سخنوران**. تهران: خوارزمی. چاپ چهارم.
۱۹- فروغی، محمّدعلی. (با همکاری قاسم غنی). (۱۳۲۱). **رباعیات حکیم خیام نیشابوری**.
۲۰- کمال‌الدّین اسماعیل، ابوالفضل. (۱۳۴۸). **دیوان**. به اهتمام حسین بحرالعلومی. کتاب فروشی دهخدا.
۲۱- گلچین معانی، احمد. (۱۳۶۳). **تاریخ تذکره های فارسی**. تهران: سنایی. چاپ دوم.
۲۲- محیط طباطبایی، محمّد. (۱۳۱۷). «در پیرامون زبان فارسی». مجله آموزش و پرورش. سال هشتم. شماره ۱۰. دی‌ماه.
۲۳- مختاری غزنوی، عثمان. (۱۳۸۲). **دیوان**. به اهتمام جلال الدّین همایی. تهران: علمی. چاپ دوم.
۲۴- معزّی نیشابوری، محمّد. (۱۳۱۸). **دیوان**. به سعی و اهتمام عبّاس اقبال. کتاب فروشی اسلامیّه.
۲۵- ----------. (۱۳۸۵). **دیوان**. مقدّمه، تصحیح و تعلیقات از محمد رضا قنبری. تهران: زوار. چاپ اول.
۲۶- میر افضلی، علی. (۱۳۸۲). **رباعیّات خیام در منابع کهن**. تهران: مرکز نشر دانشگاهی. چاپ اول.
۲۷- نخجوانی، حسین. (۱۳۳۵). «معرفی یک کتاب مهم خطی». مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز. شمارهٔ ۳۷. ص ۱۵۲-۱۶۴.
۲۸- نصرالله منشی. (۱۳۸۶). **کلیله و دمنه**. تصحیح و توضیح از مجتبی مینوی. تهران: امیرکبیر. چاپ سی و دوم.
۲۹- هدایت، رضا قلی خان. (۱۳۸۲). **مجمع الفصحا**. به کوشش مظاهر مصفّا. تهران: امیرکبیر. چاپ دوم.

دست‌نویس‌ها

۱- مجلس (۱۰۱۰). دست‌نویس تذکرهٔ بتخانه. به شمارهٔ دستیابی ۱۲۰ ط، کاتب محمّد صوفی مازندرانی.

۲- مجلس (بی تا). دست‌نویس جنگ ۹۰۰. به شمارهٔ دستیابی ۹۰۰، کاتب ناشناس.

۳- مجلس (۶۹۵). دست‌نویس مجموعهٔ دیوان‌ها. به شمارهٔ دستیابی ۱۴۰۱۷ کاتب منصور ابن کمال‌الدین الحسینی.

۴- مجلس (۱۰۱۷). دست‌نویس دیوان جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی. به شمارهٔ دستیابی ۱۶، کاتب شهاب‌الدین ابن قطب‌الدین کرمانی.

۵- مجلس (۱۰۳۳). دست‌نویس دیوان جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی. به شمارهٔ دستیابی ۲۳۹۱، کاتب مهدی جرپادقانی.

۶- ملی (۱۰۲۴). دست‌نویس دیوان جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی. به شمارهٔ دستیابی ۹۲۱/ف، کاتب محمّدرضا ابن میرزا علی خاتون آبادی.

۷- ملی (قرن یازدهم). دست‌نویس دیوان جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی. به شمارهٔ دستیابی ۱۴۷۴/ف، کاتب ناشناس.

۸- ملی (۱۳۴۴ ق). دست‌نویس دیوان جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی. شمارهٔ رکورد ۲۲۱۰۵۱۴، کاتب عبرت مصاحبی نایینی.

متن‌شناسی ادب فارسی (علمی- پژوهشی)
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه اصفهان
سال چهل و نهم، دورهٔ جدید، سال پنجم
شماره۱، (پیاپی ۱۷) بهار ۱۳۹۲، ص ۸۲- ۶۱

نامهٔ باستان در بوتهٔ نقد

(نقد چند بیت از نامهٔ باستان)

محمود رضایی دشت ارژنه*- قدرت قاسمی‌پور**

چکیده

نامهٔ باستان، کامل‌ترین شرح شاهنامهٔ فردوسی است که میر جلال‌الدین کزّازی کوشیده است، ضمن پرداختن به مسائلی مانند واژه‌شناسی، ریشه‌شناسی، اسطوره‌شناسی، سبک‌شناسی و زیبایی‌شناسی، معنای بیت‌های مبهم را نیز بازنماید. از دیگرسو، این اثر یک متن ویراسته نیز هست؛ به این ترتیب که کزازی کوشیده است، بر پایهٔ برنوشت‌های خالقی مطلق، مسکو، ژول‌مول، کلالهٔ خاور، دبیر سیاقی و جوینی، به تصحیحی قیاسی دست یازد و بیتها را هرچه فردوسی‌وارتر برگزیند. البته گاه هم پیش آمده که کزّازی، همهٔ برنوشت‌های یادشده را کنار گذاشته و خود بنا بر توجیهاتی، واژه‌ای را به متن افزوده است. از آنجا که این اثر در دوره‌های کارشناسی ارشد و حتی دکتری برخی از دانشگاه‌ها تدریس می‌شود و یا به عنوان منبعی کمکی، دستمایهٔ دانشجویان تحصیلات تکمیلی قرار می‌گیرد، نگارندگان برآنند تا در این جستار، برخی از کاستی‌های این اثر سترگ را بازنمایند و گره از فروبستگی‌های برخی از بیت‌های مبهم بازگشایند تا برای شاهنامه‌پژوهان بیشتر قابل استفاده باشد.

واژه‌های کلیدی

شاهنامه، نامه باستان، میرجلال الدین کزّازی، نقد

پیش‌درآمد

فردوسی در مقایسه با شاعرانی چون خاقانی،نظامی، مولوی و حافظ، شعری بمراتب ساده و روان‌تر سروده و شاید یکی از دلایل این امر، ریشه‌داشتن در زبان محاوره‌ای عهد فردوسی باشد، هرچند استادی حکیم فرزانهٔ توس را نیز در بهره‌گیری هنرمندانهٔ واژه‌ها نباید از نظر دور داشت، طوری که گاه ترجمهٔ بسیاری از ابیات شاهنامه، چندان با خود ابیات تفاوتی ندارد و فقط فعل یا فاعل را باید پس و پیش کرد. در واقع آنچه در شاهنامه بیشتر اهمیت دارد، معنا و مفهومی

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز (نویسندهٔ مسئول) m.rezaei@scu.ac.ir
** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز gh.ghasemipour@scu.ac.ir

تاریخ وصول: ۱۳۹۱/۱/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۴/۱۵

است که در پستو و پشت ابیات نهفته است و اگر استادی فقط به معنا کردن ابیات شاهنامه بسنده کند و خواننـده را بـا دنیای خیال‌انگیز و اسطوره‌ای نهفته در پشت ابیات آشنا نکند، از شاهنامه هیچ نفهمیده است. اما با این‌همه نباید چنـین پنداشت که همهٔ ابیات شاهنامه، ساده و سهل الوصول است، بلکه گاه در آن،ابیاتی چنان پیچان و مبهم به چشم می‌خورد که راه‌یابی به بطن آن بسیار دشوار می‌نماید. در این میان، میر جلاالدین کزّازی، در کتاب نه جلدی نامهٔ باستان، کوشیده است، ضمن شرح ابیات پیچیده، مسائلی مانند واژه‌شناسی، ریشه‌شناسی، اسطوره‌شناسی، سبک‌شناسی و زیبـایی‌شناسـی شاهنامه را باز نمایند. اگرچه گزارش شارح محترم در این نه جلد بسیار سودمند و راهگشاست، اما گهگاه کاسـتی‌هـایی در گزارش ابیات دیده می‌شود که اگر این کاستی‌ها برطرف شوند، خوانندگان را بیشتر مفید فایـده توانـد بـود. لازم بـه یادآوری است که پیش از این، سجاد آیدنلو بر هر یک از جلـدهای نـه‌گانـهٔ دکتـر کـزّازی نقـدی نوشـته‌انـد و نکـات شایسته‌ای را یادآور شده‌اند؛ اما در این جستار نگارندگان کوشیده‌اند با مطالعهٔ دقیق نه جلد نامهٔ نامور، کاسـتی‌هـایی را غیر از آنچه آیدنلو یادآور شده‌اند، بازنمایند، باشد که کارساز واقع شود.

- کـزین خایـه گـر مایـه بیـرون کنـیم ز پشـت پـدر خایـه بیـرون کنـیم

(کزّازی،۱/ ۱۱۴)

« باز نر جفت خویش را گفت اگر مایهٔ این خایه را به در کشم و جوجه از تخم بیرون آید، تیره و تبار خود را پـاس خواهم داشت و بدان سان که مایهٔ خایه از پشت پدرم برآمد و من از آن در وجود آمدم، جوجـهٔ مـن نیـز از تخـم مـن هستی خواهد یافت و تبار ما پشت در پشت پاس داشته خواهد شد و خواهد پایید» (همان،۴۱۱)

گزارش کزّازی از بیت یاد شده، کاملاً نادرست است و از آنجا که ابیات پیشین در نکـوهش دختـر و جـنس مؤنّـث است، هیچ مناسبت و پیوندی با ابیات پیش از خود ندارد. بر خلاف دیدگاه کزّازی، « مایه»، به معنـای دختـر و جـنس مؤنّث است و هنوز در زبان اهالی دشت ارژن واژه‌ای زنده است و در معنای جنس ماده در زبان روزمره استفاده می‌شود و علاوه بر این در برهان قاطع، فرهنگ آنندراج و ناظم الاطباء نیز « مایه» صراحتاً در معنای جنس ماده از هر موجودی به کـار رفته است (به نقل از لغت‌نامه: ذیل مایه). پس مراد بیت یاد شده در واقع تمثیلی برای استحکام ابیات پـیش از خـود اسـت و ماحصل معنا اینکه باز نر زبان به نکوهش جنس مؤنث می‌گشاید و می‌گوید: اگر صاحب دختر شـوم، تبـار و خانـدان مـا بـه مرور زمان تباه و از بیخ و بن برکنده خواهد شد، چرا که این پسر است که حافظ نژاد و دودمان یک قوم تواند بود.

نشسـتـه بـه آرام در پیشـگاه چـو سـرو بلنـد از بـرش گردمـاه

(کزّازی، ۱/ ۵۳)

کزازی گرد ماه را در بیت یاد شده، استعارهٔ آشکار از شهرناز و ارنواز تلقی کرده (رک: همـان،۳۱۵)در حـالی کـه در بیت بعدی از شهرناز و ارنواز یاد شده که بر دست راست و چپ فریدون ایستاده‌اند و نیـازی بـه تکـرار آن در بیـت پیشـین نیست. از دیگرسو بنا بر تصریح فردوسی که بارها گردماه را استعاره از درفش کاویانی در نظر گرفته است، بهتر است در بیـت یاد شده نیز بر خلاف نظر کزازی گردماه را نه استعاره از دختران جمشید؛ بلکه استعاره از درفش سپند کاویانی بدانیم:

چـن آن پوسـت بـر نیـزه بـر دیـد کـی بـه‌نیکییکـی اختـر افکنـد پـی

بـزد بـر سـر خـویش چـون گردمـاه یکـی فـال فـرخ پـی افکنـد شـاه

(همان،۴۸)

نشست از بر تخت پیروزه شاه چو سرو سهی بر سرش گردماه
(همان،۸۲)

چو شب روز شد قارن رزمخواه درفشی برافراشت چون گردماه
(همان،۹۲)

به یک دست قارن به یک دست شیر به سر بر ز تیغ آتش و آب زیر
(کزّازی،۱/ ۹۲)

«آب استعاره‌ای است از اسپ که در راهواری و پویهٔ نرم و سبک، به آب مانند شده است» (همان،۳۷۶). اگرچه معنای کزازی نادرست نیست؛ اما با توجه به اینکه دژ الان در دل دریا بنا شده، بعید نیست که منظور از آب، آب دریایی باشد که دژ بر آن بنیان نهاده شده است. به این ترتیب مراد فردوسی این بوده است که قارن و همراهانش در حالی می‌جنگیدند که برق شمشیر بالای سر و آب دریا در زیر پا بود:

الانی دژش باشد آرامگاه سزد گر بر او بر بگیریم راه
که گر حصن دریا بود جای اوی کسی نگسلاند ز بن پای اوی
یکی جای دارد سر اندر سحاب به خارا برآورده از قعر آب
(همان،۹۱)

تو گفتی که ابری برآمد ز کنج ز شنگرف نیرنگ زد بر ترنج
(کزّازی،۱/ ۴۷)

« شنگرف استعاره‌ای آشکار است از خون و ترنج از زمین» (همان،۳۱۸) اما به نظر نگارندگان با توجه به بیت پیشین:

بدان ترگ زرّین و زرّین سپر غمی شد سر از چاک چاک تبر

بر خلاف دیدگاه کزّازی منظور از ترنج، سرهای تورانیان است که به واسطهٔ پوشیدن کلاه‌خودهای زرّین، مثل ترنج زرد و گرد بوده‌اند.

زمانه بر این خواجهٔ سالخورد همی دیر ماند تو اندر نورد
(کزّازی، ۱/ ۳۴)

«چون این خواجهٔ سالخورد تندرست و بی‌گزند است و دیری زنده خواهد ماند، دهاک می‌باید روزگار را بر وی درپیچد و به فرجام آرد» (همان،۲۷۹).

گزارش کزّازی در معنای این بیت، البته درست است؛ اما این نیز تواند بود که «اندر نورد» را در مصراع دوم، به شکل امری در نظر نگیریم، بلکه «اندر نورد بودن» را کنایه از در سختی و رنج به سر بردن لحاظ کنیم. در این صورت معنای بیت چنین خواهد بود: « پدر تو تا دیری تندرست و بی‌گزند و در رفاه خواهد زیست و تو در سختی روزگار سپری خواهد کرد.» این معنا وقتی بیشتر تأیید می‌شود که بدانیم یکی از معناهای « نورد»، پیچ و تاب و تشنج است. (لغت‌نامه، ذیل نورد)

پس آیین ضحّاک وارونه خوی چنان بد که چون مَی بدیش آرزوی
ز مردان جنگی یکی خواستی بکشتی، که با دیو برخاستی
(کزّازی، ۱/ ۴۰)

«دهاک از آن روی که با دیو یار و آمیزگار بود، هر زمان که به بزم و باده‌نوشی می‌نشست، به آهنگ بازی و سرگرمی، یکی را از مردان جنگی می‌خواست و فرومی‌کشت» (همان،۲۹۰). اگرچه معنای پیشنهادی کزازی نادرست نیست، اما با توجه به اینکه در بندهش، آشکارا آمده است که: « ضحاک در پادشاهی خود بر زنی جوان دیو برهشت و مردی جوان را بر پری هشت و ایشان زیر نگاه و دیدار او جماع کردند» (دادگی،۸۴:۱۳۸۵)، با توجه به دو بیت سپسین:

کجا نامور دختری خوبروی — به پرده درون بود بی گفت و گوی
پرستنده کردیش در پیش خویش — نه رسم کیی بد نه آیین کیش
(کزازی، ۱/ ۴۰)

تواند بود که چهار بیت یاد شده موقوف‌المعانی و در پیوند با هم به کار رفته باشند؛ به این ترتیب که چنانکه در بندهش نیز بدان اشاره شد، هر وقت ضحاک عزم عیش می‌کرد، مردی درشت و تنومند را که یارای پنجه در افکندن با دیو بود، به حضور می‌طلبید و او را در برابر دیدگان خود به گشنی با دختی زیباروی وامی‌داشت. از دیگرسو هم علی رواقی و هم ابوالفضل خطیبی، به جای واژهٔ «کشتی»، واژهٔ «گشنی» را برگزیده‌اند که مؤید معنای پیشنهادی نگاندگان است (آیدنلو، ۷۰۲:۱۳۹۰).

بپوییم تا آب و رنجش دهیم — چو تازه شود تاج و گنجش دهیم
(کزّازی،۱/ ۸۲)

«رنجش دهیم: برایش رنج می‌کشیم و در پروردنش می‌کوشیم» (همان،۳۶۲) با توجه به واو عطف بین آب و رنج، معنای کزّازی درست نمی‌نماید؛ بلکه تواند بود که آب و رنج، شکل دیگری از آب و رنگ باشد، چنانکه بوزرجمهر، گونهٔ معرّب بزرگمهر. لازم به یادآوری است که در نسخهٔ لنینگراد نیز به جای «آب و رنج»، «آب و رنگ» آمده(خالقی مطلق، ۱۳۸۹، دفتر یکم، ۱۳۰: حاشیهٔ ۳)، اما شاید در گذر زمان، به خاطر اشکال در قافیه، آب و رنگ به آبو رنج دگرگون شده باشد و از این روگزارش کزّازی با ساختار بیت سازوار نیست. لذا سلم و تور از فریدون می‌خواهند که منوچهر را به آنها سپارد تا چون گلی لطیف، او را تیمار دارند و بدان آب و رنگ دهند تا ببالد.

چنین گفت گوینده با پهلوان — که از کاخ مهراب سرو روان
پرستندگان را سوی گلستان — فرستد همی ماه کابلستان
(کزّازی، ۱/ ۱۱۳)

کزّازی، «سرو روان و ماه کابلستان» را استعارهٔ آشکار از رودابه، در نظر گرفته است (همان،۴۰۹). اما به نظر نگارندگان، سرو روان نمی‌تواند استعاره از رودابه باشد، چرا که مراد از ماه کابلستان، رودابه است و از این روی فعل «فرستد» را دو نهاد نمی‌زیبد. از این رو، «سرو روان» صفت مقدم پرستندگان در بیت دوم است؛ یعنی پرستندگان بلندبالای سرو قامت. فاصله افتادن بین یک ترکیب وصفی یا فعلی، در گسترهٔ ادب فارسی امری متعارف است؛ چنانکه منوچهری در بیت زیر« سیمین طبق» را با فاصله آورده است:

ز یخ گشته شمرها همچو سیمین — طبقها بر سر زرین مراجل
(رودکی،۱۳۸۷: ۴۲)

ندانم که دیدار باشد جز این — یک امشب بکوبیم دست پسین
(کزازی، ۲/ ۲۵)

«[نوذر از دو پور خود، توس و گستهم]می‌خواهد که تنها آن شب تازشی بر سپاه دشمن آورند و دست پسین را بکوبند و...»(همان،۲۲۵). اینکه کزازی، لخت دوم بیت را با دو پور نوذر در پیوند می‌داند، نادرست است، چراکه در چند بیت پیش از بیت مورد بحث، نوذر دو پور خود را می‌گوید: «شما را سوی پارس باید شدن شبستان بیاوردن و آمدن». از این رو، نوذر برای آنکه اهل حرم و شبستانیان به چنگ تورانیان نیفتند، از دو پور خود می‌خواهد که به پارس رهسپار شوند و آن‌ها را دریابند. لذا مصراع دوم، با دو پور نوذر پیوندی ندارد؛ بلکه نوذر آنها را می‌گوید، شما سوی پارس رهسپار شوید و ما هم امشب، آخرین و واپسین یورش به دشمن را تدارک می‌بینیم تا ببینیم چه پیش می‌آید. «دست پسین» در بیت مورد بحث، به معنای « آخرین بار» است و «کوبیدن» در معنای « یورش و در هم کوبیدن دشمن» به کار رفته است. بدیهی است نوذر نمی‌خواهد در صورت شکست از تورانیان، پوشیدگان شبستان به دست آنها بیفتند، از این رو غیر منطقی می‌نماید که دو پور خود را در یورش واپسینی که هر آن، بیم شکست نیز می رود، درگیر کند.

زنخ نرم و کفک افکن و دست‌کش　　سرین گرد و بینا دل گام خوش

(کزازی، ۲/ ۴۳)

«دست‌کش در معنی اسپ نژاده و با نام و نشان است» (همان،۲۹۸). این نکته شایان یادآوری است که «دست‌کش»، علاوه بر معنای نژاده و نام و نشان‌دار، در معنی رام و رهوار نیز تواند بود؛ چنانکه حافظ این ترکیب را در معنای اخیر به کار برده است:

حافظ که سر زلف بتان دست کشش بود　　بس طرفه حریفی است کش اکنون به سر افتاد

(حافظ،۱۳۷)

یکی مرغ بریان و نان از برش　　نمکدان و ریچار گرد اندرش

(کزازی، ۲/ ۶۹)

«ریچار یا ریچال، به معنی میوهٔ پخته و پرورده و مربّاست... چنان می‌نماید که ریچار بیشتر به مربا و چاشنی‌های شیرین گفته می‌شده است» (همان،۳۹۹). اگرچه گزارش کزازی از معنای ریچار، بر مبنای برهان قاطع است؛ اما باید یادآور شد که ریچار در معنای مربا با مرغ مناسبتی ندارد، بلکه همانطور که در برهان قاطع نیز آمده، یکی از معناهای ریچار، هرآن‌چیز است که از شیر گرفته شود که البته این معنا نیز دقیق و درست نیست، اما به معنای اصلی ریچار نزدیک است. ریچار، هم امروزه نیز با تلفظ ریچال، یکی از غذاهای معروف بخش ارژن فارس است. ریچال را از لورک به دست آمده از دوغ که در تهیهٔ کشک نیز به کار می‌رود، درست می‌کنند؛ به این ترتیب که با افزودن نمک و ادویه‌جات به لورک، ریچال به دست می‌آید که پیش از غذای اصلی، بر سر سفره آورده می‌شود. در بیت مورد بحث نیز، در کنار مرغ بریان، نان و ریچال به عنوان پیش‌غذا نهاده شده است، همانطور که هم امروزه، در برخی از رستوران‌های سنتی، پیش از غذای اصلی، نان و پنیر و سبزی، آورده می‌شود. از دیگرسو، یکی از معناهای ریچار، ترشیجات است(لغت‌نامه) که این معنا نیز بسیار مناسب‌تر از معنای «مربا» است، چون چنانکه گفته شد، مربا را با مرغ، پیوندی نیست.

بدین هم‌نشان هفت گرد دلیر　　کشیدند شمشیر برسان شیر

پس پشت ایشان دلاور سران　　نهادند بر کتف گرز گران

(کزازی، ۲/ ۱۱۱)

« از "سران"، سرداران تورانی خواسته شده است؛ زیرا در این آوردگاه، تنها هفت گرد از پهلوانان ایرانی با سپاه توران می‌جنگند و "سران دلاور"، مگر از تورانیان نمی‌توانند بود» (همان،۵۵۲) گزارش کزّازی دربارهٔ «دلاور سران»، نادرست است و منظور ایرانیانند نه تورانیان؛ چرا که بر خلاف دیدگاه ایشان، هفت یل ایرانی تنها نبوده‌اند و دیگر ایرانیان نیز در رکاب آن هفت یل به‌نام ایرانی، به شکار و شادخواری روی نهاده بودند:

ابا هر یک از مهتران مرد چند — یکی لشکری نامدار ارجمند
نیاسود یک تن زمانی ز کار — ز چوگان و تیر و نبید و شکار
(همان،۱۰۷)

ز گودرزیان مهتر و بهتر است — بر ایران سپه بر دو سر افسر است
(کزّازی، ۲/ ۱۳۵)

«آشکار نیست که چرا گیو "بر ایرانیان بر دو سر افسر است"» (همان،۶۲۰). به نظر نگارندگان تواند بود که «دو سر افسر بودن گیو بر ایرانیان»، ریشه در این امر داشته باشد که او هم، پور گودرز، پیر نژاده و سپه سالار ایران است و هم داماد رستم. از این رو او را از دو سو بر دیگر ایرانیان برتری است.

که گرگ آمد اندر میان رمه — سگ و مرد را آزمودش همه
(کزّازی، ۱۳۳/۲)

« آمدن گرگ در میان رمه و آزمودن سگ و مرد، استعاره‌هایی‌اند تمثیلی از بناگاه تاختن و چاره‌ها و پیش‌اندیشی‌ها را بی‌اثر گردانیدن» (همان،۶۱۲). لخت دوم بیت به دلیل کاربرد خاص ضمیر«ش»، ناسازوار می‌نماید. به نظر نگارندگان، ضبط درست‌تر لخت دوم بیت، همان است که در نسخهٔ مسکو و خالقی مطلق آمده: « سگ و مرد را دید گاه دمه»؛ یعنی رستم در گیراگیر سخت نبرد، به سپاه توران راه یافت و با کشتن زندرزم، ثابت کرد که نگهبانان سپاه، همه خوابند و غفلت‌زده. رستگار فسایی در این‌باره معتقد است: « سگ از گله نگهبانی می‌کند و مرد شبان خیالش از بیداری سگ آسوده است و می‌خوابد، بنابراین این گرگی که در گله آمده بود(رستم)، سگ و شبان این رمه را آزمود و شکار خود(زندرزم) را صید کرد و رفت» (رستگار فسایی،۱۵۸:۱۳۸۳) نظری نیز بر این دیدگاه است که: « در میان روستائیان و گله‌داران معروف است که در روز بارانی و برف و سرما خطر حملهٔ گرگ بیشتر است. از این رو در چنین مواقعی بیشتر از روزهای عادی از گله مواظبت می‌کنند»(نظری و مقیمی،۷۶:۱۳۸۴)

اگر کوه آتش بود بگذرم — از این تنگِ خوار است اگر بگذرم
(کزّازی، ۳/ ۲۹)

« لخت دوم از بیت تاریک و پرچند و چون است و از این روی، ریختهایی گونه‌گون و آشفته و ناساز در برنوشته‌ها یافته است... خوار به ناچار نام جایی می‌باید بود که تنگ آن، در تنگی و دشواری گذار، آوازه داشته است؛ اما تا آنجا که من می‌دانم از چنین تنگی در کتابهای جغرافیایی سخنی در میان نیامده است» (همان،۲۶۷).

به نظر نگارندگان گزارش کزّازی از لخت دوم بیت، سراسر نادرست است و «خوار» در این لخت، نام جایی نیست. اشتباه کزازی این است که « تنگ خوار» را ترکیب اضافی در نظر گرفته‌اند، در حالی که چنین نیست و باید بعد از تنگ، ویرگول گذاشت:« از این تنگ، خوار است اگر بگذرم». در این صورت معنای لخت دوم« تاریک و پر چند و چون»

نیست؛ بلکه «خوار» واژه‌ای پرکاربرد در شاهنامه و به معنای «آسان» است و مراد از تنگ، تنگه‌ای است که با نهادن هیزم‌های انبوه در دو سو درست کرده‌اند و آنچنان این تنگه، تنگ بوده است که:

گذر بود چندانکه مردی چهار میانه برفتی به تنگی سوار

(همان، ۳۰)

از این رو معنای بیت روشن است، سیاوش می‌گوید مرا از گذر از آتش، چه کوهی سترگ از آتش باشد و چه تنگه‌ای سخت باریک، باکی نیست. واژهٔ «خوار» در معنای آسان نیز چنانکه گفته شد، محدود به همین بیت نیست:

چنان خوارش از پشت زین برگرفت که شاه و سپه ماند اندر شگفت

کمان را به زه کرد زال سوار خدنگی بدو اندرون راند خوار

(واژه‌نامه، ذیل: خوار)

سجاد آیدنلو نیز بر پایهٔ هفت نسخهٔ معتبر، ضبط دیگری از لخت دوم بیت را آورده‌اند که آن هم قابل توجیه است و بهتر از گزارش کزازی: «...مصراع را به صورت "از این **ننگ** خوار است اگر بگذرم" این گونه معنی کنیم:" اگر بخواهیم از کوه آتش بگذرم در برابر این رسوایی آسان(خوار) است، البته با این معنی "بگذرم" تکرار معنای "بسپرم" در مصراع نخست و تا حدی دور از فصاحت است که باز در شاهنامه نمونه‌هایی دارد. وجه پیشنهادی دیگر این است که "بگذرم" را در معنای " بمیرم" بدانیم...» (آیدنلو،۱۳۸۵:۶۲).

بفرمود خفته به فرمانبران زدن دست آن خرد بر زعفران

نهادند بر پشت آن نامه بر که نزد سیاووش خودکامه بر

(کزّازی، ۳/ ۸۲)

« خودکامه در کاربردی پسندیده و نیکو به کار رفته است و در معنی کامکار و کامران و شاهی که هرچه می‌خواهد، می‌تواند کرد و همهٔ خواستها و آرزوهایش برآورده می‌تواند شد» (همان،۴۲۷).

ضمن اینکه گزارش کزّازی درست تواند بود؛ اما باید یادآور شد که «خودکامه» می‌تواند در معنای واقعی و منفی خود نیز به کار رفته باشد، چرا که سیاوش فارغ از جریره، از وقتی با فرنگیس ازدواج کرده، در سیاووش‌گرد خوش می‌گذراند و اصلاً در بند آن نیست که او را بانویی دیگر نیز هست. از این رو، پس از زادن فرود، مامش جریره، نامه‌ای به سیاوش «خودکامه» که تنها در بند خویش است و او را هیچ نمی‌پرسد، می‌نویسد و زادن فرود را به او بازمی‌گوید. بیت سپسین نیز، معنای منفی «خودکامه» را تأیید می‌کند و دلخوری جریره را از سیاوش باز می‌نمایاند:

بگویش که هرچند من سالخورد بدم پاک یزدان مرا شاد کرد

(همان، ۸۲)

از دیگرسو، کزّازی در شرح دو بیت یاد شده، چنین آورده‌اند:

« نکته‌ای نغز در این میان، نهادن نشان دست کودک بر نامه است؛ تو گویی در ایران باستان بدین راز شگرف پی برده بودند که رجها و نشانه‌های سرانگشتان با یکدیگر یکسان نیست و در هر کس ویژهٔ اوست...» (همان،۴۲۷). به نظر نگارندگان، گزارش کزّازی از ایران‌شیفتگی ایشان برمی‌خیزد و چندان اساس و پایه‌ای ندارد. چنانکه گفته شد، سیاوش با ازدواج با فرنگیس به سیاووش‌گرد می‌رود و از بانوی نخست خود، جریره، پاک بی‌خبر است و به او توجهی نشان

نمی‌دهد. از این رو، جریره برای اینکه دیگربار توجه سیاوش را به خود برانگیزاند، در اقدامی عاطفی و توجه‌برانگیز، نقش دست کوچک و زعفران‌آلود فرود را بر پشت نامه، حک می‌کند تا بلکه فرود را با دیدن آن، دل بجنبد و بانوی از یادرفته‌اش را دمی فرایاد آرد.

ز بانگ تبیره زمین و سپهر نیوشید جنگ و بیفکند مهر

(کزّازی، ۴/ ۱۲۷)

کزازی، بر خلاف همهٔ برنوشته‌ها، به جای « بپوشید»، « نیوشید» آورده است(همان، ۵۸۴)، اما پوشیدن نیز وجهی تواند داشت، به این ترتیب که زمین و زمان با به صدا درآمدن تبیرهٔ جنگ، لباس رزم پوشید و مهر را بکلّی کنار نهاد، به عبارت دیگر، زمین و زمان نیز، همساز با یلان زره‌پوش شد. نکتهٔ قابل توجه این که در عبارت «بپوشید جنگ»، جنگ مفعول نیست؛ بلکه این عبارت به معنای جنگ را زره پوشیدن و آماده شدن برای جنگ است.

سوار از دلیری بیفشارد ران سبک شد رکیب و گران شد عنان

(کزّازی، ۴/ ۱۳۶)

« در م و ج، سبک و گران جابجا آمده است که درست و بایین نمی‌نماید؛ زیرا بدین‌سان سخن از تاختن کاموس و گریختن وی از چنگ رستم خواهد بود و خواست استاد وارونهٔ آن است» (همان،۶۱۱).

چنانکه کزّازی خود نیز یادآور شده‌اند در دو نسخهٔ مسکو و جیحونی، جای سبک و گران، دگرگون شده و مصراع دوم به شکل: « گران شد رکیب و سبک شد عنان»، آمده است که به نظر نگارندگان، بر خلاف دیدگاه کزازی، در نسخهٔ مسکو و جیحونی، شکل درست مصراع ثبت شده است، چرا که با توجه به بیت سپسین: « همی خواست کان خمّ خام کمند به نیرو ز هم بگسلاند ز بند»، کاموس می‌خواهد با تاختن سریع، کمند رستم را بگسلد و بگریزد؛ اما کامیاب نمی‌شود. به عبارت دیگر برای اینکه کاموس بتواند کمند رستم را بگسلاند و بگریزد، باید با بیشترین نیرو، اسب خود را به تاخت وادارد تا بلکه کمند رستم را بگسلد و لذا مصراع نسخه‌های مسکو و جیحونی درست است، چرا که «گران شدن رکیب و سبک شدن عنان»، به معنای با آخرین سرعت، اسپ را تاختن است (واژه‌نامک،۲۶۴و ۳۳۰). از دیگرسو، هم عبارت «بیفشارد ران» در مصراع نخست مؤیّد معنای نگارندگان است و بر تیزتازی کاموس دلالت می‌کند و هم ضبط لخت دوم بیت در نسخهٔ خالقی مطلق، دیدگاه نگارندگان را تأیید می‌کند و برخلاف ضبط کزازی آمده است (خالقی مطلق،۱۳۸۹، ۳/ ۱۹۳).

به یزدان و بیزارم از تخت شاه اگر چون تو دیدم یکی رزمخواه

(کزازی، ۴/ ۱۴۰)

کزّازی خود یادآور شده‌اند که در سه نسخهٔ مسکو، ژول مول و جیحونی، به جای «و بیزارم از تخت شاه»، «که بیزارم از تاج و گاه» آمده است که به نظر نگارندگان ضبط سه نسخهٔ یاد شده بسامان‌تر است، چرا که ضبط کزازی در شاهنامه مقرون به سابقه نیست و بسامان نمی‌نماید.

کسی را که یزدان کند نیکبخت سزاوار باشد ورا تاج و تخت

جهانگیر و پیروز باشد به جنگ نباید که یازد پی و روی و چنگ

(کزّازی، ۴/ ۱۵۱)

باید توجه داشت که یازیدن روی و حتی پای، پذیرفته و فردوسی وار نیست و در گسترهٔ ادب پارسی نیز تا آنجا که نگارندگان می‌دانند، اصطلاح « روی‌یازیدن و پی‌یازیدن» نیامده است، وانگهی با توجه به بیت بعد «ز یزدان بود زور ما خود که‌ایم بر این تیره خاک اندرون بر چه‌ایم؟»، بر خلاف دیدگاه کزازی که ضبط نسخهٔ مسکو را واپس زده است، به نظر نگارندگان، بویژه با توجه به بیت پیش و پس از بیت مورد بحث، که همه‌چیز را در ید قدرت دادار می‌داند، ضبط نسخهٔ مسکو، بسامان‌تر است:« نباید که بیند ز خود زور چنگ».

مگر کان سر شاه را اندکی　　به خم کمند تو آید یکی
(کزازی، ۴/ ۱۷۳)

اندکی، در ضبط کزازی نامربوط می‌نماید؛ اگر قرار است، رستم سر افراسیاب را در کمند اندازد، دیگر اندک یا بسیار معنا ندارد، از این رو، بر خلاف دیدگاه کزازی، ضبط نسخهٔ مسکو شایسته‌تر می نماید:

« مگر کان سر شهریار گزند　　به خمّ کمند تو آید به بند»
(فردوسی، ۱۳۷۳: ۴/ ۲۶۸)

جهان چون ز شب رفته دو پاس گشت　　تو گفتی که کشور پر الماس گشت
(کزازی، ۸۸/۴)

«از تیری بسیار که توس بر هومان می‌بارید، جهان مانند نیم‌شب تاریک شده بود»(همان،۴۸۱)؛ اما با توجه به بیت پیش از این بیت: «ز پولاد پیکان و پر عقاب سپر کرد بر پیش روی آفتاب»، گزارش کزّازی درست نمی‌نماید؛ بلکه فردوسی در این دو بیت نگارین، چنین گفته که با اینکه خورشید از شدت هراس، سپر بر روی آورده بود و طبعاً باید هوا تاریک‌تر می‌شد؛ اما به خاطر کثرت جنگ‌افزارهای الماس‌گون، شب، چون روز روشن شده بود.

ز دیده به دیده ز گرد سپاه　　ز شمشیر و جوشن ندیدند راه
(کزّازی،۴/ ۱۲۱)

« از گرد سپاه و بسیاری و انبوهی جنگ ابزارها، دیدگان به یکدیگر راه نداشتند و همدیگر را نمی‌توانستند دید» (همان،۵۷۱). گزارش کزازی، نادرست می‌نماید، چرا که با توجه به بیت سپسین« به ایران خروش آمد از دیده‌گاه کز این روی تنگ اندر آمد سپاه»، شاید بهتر باشد که دیدهٔ نخست را در معنای جایگاه دیده‌بانی در نظر گرفت نه چشم، به این معنا که از شدّت گرد و غبار، دیده‌بانان قادر به دیدن راه نبودند. لازم به یادآوری است که واژهٔ «دیده»، بارها در شاهنامه در معنای جای دیده‌بانی به کار رفته است، نمونه را:

ز دیده بیامد به درگاه رفت　　زمانی پراندیشه بر زین بچفت
(کزازی، ۶/ ۱۵۷)

چو از کوه بفروخت گیتی فروز　　دو زلف شب تیره بگرفت روز
از آن چادر قیر بیرون کشید　　به دندان لب ماه در خون کشید
(همان، ۴/ ۱۲۵)

در شرح کزّازی، شب تیره و ماه دو استعارهٔ جداگانه تلقی شده است و به این ترتیب زیبایی شگفت آور تصویر موجود در دو بیت، از نظر پنهان مانده است (همان،۵۸۰). به نظر نگارندگان دو بیت یاد شده از هنری‌ترین ابیات

شاهنامه تواند بود و فردوسی با هنرمندی هرچه تمام‌تر، گرگ و میش شدن هوای صبح و سرخی فلق را به تصویر کشیده است؛ به این ترتیب که شب تیره، زنی زیبا پنداشته شده که ماه چهرهٔ اوست. با بردمیدن خورشید، گویا روز چونان مردی ستوار، دو زلف شب را در دست گرفته و او را در آغوش کشیده و از شدّت شوق، لبان این معشوق ماه‌وش را به دندان گزیده است. به این ترتیب در هم تنیدگی روشنایی در تاریکی هنگام پگاه و سرخی فلق به زیبایی هرچه تمام‌تر در دو بیت یاد شده به تصویر کشیده شده است.

کجا تیر او بگذرد بر درخت ندانم چه دارد به دل شوربخت

(کزّازی، ۴/ ۱۳۱)

« شوربخت، بخت شور خواسته شده است که پیران نمی‌داند و بیمناک است که چه در دل او(بخت) می‌گذرد. این کاربرد بیشتر باور شناختی است تا پندار شناختی. در این‌باره بنگرید به نامهٔ باستان، ج۲، گزارش بیت ۲۲۵۷» (همان،۵۹۴).

اولاً باید یادآور شد که ارجاع کزّازی به بیت ۲۲۵۷ نادرست است و آن بیت« به پیران چنین گفت افراسیاب که این دشت جنگ است اگر جای خواب؟»(ج۲: ۱۱۰) ارتباطی با بیت مورد بحث ندارد. نکتهٔ دیگر اینکه اگرچه معنای کزّازی دربارهٔ مصراع دوم موجه می‌نماید، اما با توجه به فضای داستان،این نیز تواند بود که شوربخت به تیرانداز(رستم) برگردد و صفت جانشین موصوف باشد، به این ترتیب که پیران می‌گوید نمی‌دانم تیرانداز شوربختی(رستم) که اشکبوس را که چونان تناور درختی بود، به تیر دوخته است، چه اندیشه‌ای در سر دارد و چرا هویت خود را فاش نمی‌کند؟این معنا وقتی بیشتر تأیید می‌شود که تورانیان از جمله پیران، پرتاب‌کنندهٔ تیری چنان سهمناک را نمی‌شناسند و از این‌رو واژهٔ «ندانم» در آغاز مصراع دوم بیشتر مؤیّد کاربرد واژهٔ شوربخت در معنای صفت به جای موصوف(رستم) تواند بود، هرچند قایل شدن به نهاد بودن « شوربخت» در مصراع دوم نیز چنانکه کزازی چنین پنداشته است، پذیرفتنی می‌نماید.

همه شهر ایران کنم رود آب به کام دل خسرو افراسیاب

(کزّازی، ۴/ ۱۳۸)

«رود آب کردن ایما از ویران کردن شهرها و آبادی‌ها... کشور ایران را ویران خواهم کرد، چنانکه افراسیاب می‌خواهد» (همان،۶۱۳).

نگارندگان ضمن پذیرفتن گزارش کزّازی این معنا را هم دور از ذهن نمی‌دانند که چه بسا منظور چنگش، چنین بوده باشد که کاری بر سر ایران و ایرانیان خواهد آورد که همه خون گریند و از اشک فراوان آنان، رودها جاری شود.

در گنج بگشاد و دینار داد روان را به خون دل آهار داد

(کزّازی، ۴/ ۱۷۴)

«در " آهار دادن روان به خون دل" بهانگی نیک(حسن تعلیل) نهفته می‌تواند بود: رستم که در راه سربلندی و پیروزمندی ایران، رنج‌های زیاد برده است و خونین دل بوده است، با خون دل خویش، روانش را آهار داده است و مایهٔ سختی و ستواری آن گردیده است؛ یعنی به جان و دل کوشیده است که ایران همواره پیروزمند و سربلند باشد و بماند» (همان،۶۸۶).

گزارش کزّازی از بیت یاد شده، سراسر نادرست است؛ یعنی نه این بیت را با بهانگی نیک، پیوندی است و نه با رستم هیچ

ارتباطی دارد؛ بلکه پس از شکست سنگین تورانیان از ایران، رجال حکومتی افراسیاب، او را دلداری می‌دهند که نباید هراس به دل راه داد و « به کین گر ببندیم از این پس میان نماند کسی زنده ز ایرانیان». سپس در ادامه چنین می‌آید:

ز پرمایگـــان شـــاه پاســـخ شـــنید — ز لشـــکر زبانـــاوری برگزیـــد
دلیـــران و گردانکشـــان را بخوانـــد — ز خـــواب و ز آرام و خـــوردن بمانـــد
در گـــنج بگشـــاد و دینـــار داد — روان را بـــه خـــون دل آهـــار داد

لذا چنانکه کزّازی خود نیز یادآور شده‌اند، منظور از شاه، افراسیاب است(همان،۶۸۶) و معنای بیت روشن؛ به این ترتیب که افراسیابِ خونین **دل**، وقتی پشتگرمی و دلیری رجال بلندپایه‌اش را می‌بیند، در گنج می‌گشاید و آنها را پاداش می‌دهد؛ افراسیابی که به خاطر شکست سخت تورانیان:« ز خواب و ز آرام و خوردن بمانده» و روح و روانش، سخت آزرده و خونین‌جگر است. آهار دادن به معنای آغشتن است و روان را به خون آغشتن، کنایه از اوج شکسته‌دلی و خونین جگر بودن است. از این رو این بیت را نه پیوندی با حسن تعلیل و نه رستم است.

گـــران کـــرد رســـتم زمـــانی رکیـــب — ندانســـت لشـــکر فـــراز از نشـــیب
(کزازی، ۴/ ۱۷۶)

« ندانستن فراز از نشیب، کنایهٔ ایماست از تیز و همواره تاختن و فراز و نشیب را یکی کردن» (همان،۶۸۸)گرچه گزارش کزازی از مصراع دوم، درست تواند بود؛ اما واژهٔ «لشکر» مانع از آن است که این مصراع را با رستم در پیوند بدانیم؛ بلکه این مصراع، قید حالت است و در وصف سپاه شکست خوردهٔ ایران آمده است؛ به این ترتیب که وقتی رستم به یاری سپاه ایران می‌شتابد، سپاه ایران به شکلی وحشت زده است که فراز را از نشیب تشخیص نمی‌دهد و در رویارویی با کافور آدم‌خوار، سخت رنگ باخته و هراسان است، چرا که « فراوان از ایرانیان کشته شد به سر بر سپهر بلا گشته شد» (همان،۱۷۶).

بـدو گفـت هومـان کـه خیـره مگـوی — بـر ایـن روی بـا مـن بهانـه مجـوی
تـو ایـن نیـزه را جـای، سـندان گـزین — نـه مـرد سـوارانی و دشـت کـین
(کزّازی، ۵/ ۷۵)

«هومان، رهام را که از نبرد و آویزش با او تن در می‌زند، می‌گوید که" جای نیزهٔ مرا سندان سخت آهنین بدان و بگزین؛ نیزهٔ من چنان نیرومند و سنبنده است که سندان را نیز فرو می‌شکافد و در آن جای می‌گیرد. تو مرد هماورد با پهلوانان در آوردگاه نیستی» (همان،۵۶۴). به نظر نگارندگان،گزارش کزازی از بیت دوم، درست نمی‌نماید و با این معنا، بین دو لخت بیت دوم، پیوندی نیست. از آنجا که رهام از آویزش با هومان می‌پرهیزد، هومان او را می‌گوید که او مرد رزم نیست و بهتر است به جای نیزه‌ور بودن و جنگ را بسیجیدن، آهنگری(پیشه‌وری) پیشه کند و با سندان و پتک و.... سر و کار داشته باشد، چنانکه همین مضمون را در مواجهه با فریبرز که او نیز از نبرد با هومان، سر باز می‌زند، تکرار کرده است:

بـدین تیـغ کانـدر میـان بسـته‌ای — گیـا بُـر کـه از جنـگ خـود رسـته‌ای
بـدین گـرز بـا چـوب کـن کـارزار — کـه بـا تـرگ و جوشـن نیایـد بـه کـار
(همان،۷۶)

بـــزد تیـــز دنـــدان بـــدان خنجـــرش　　همـــه تیـــغ‌هـــا شـــد بـــه کـــام انـــدرش
(کزّازی، ۶/ ۳۰)

« آنگاه که گشتاسپ خنجر را در دهان اژدها می‌نهد، اژدها دندان بدان خنجر می‌زند، دندان‌هـایش مـی‌شـکنند و هـر کدام تیغی می‌شود که کام او را فرو می‌درد» (همان،۳۴۲).

دیدگاه کزّازی دربارهٔ این بیت، یکسره نادرست است، چراکه مراد از تیغ‌ها، دندان‌های شکسته شدهٔ اژدها نیست، بلکه تیغ‌ها و سنان‌هایی است که به خنجر وصل شده است و پیشتر از ان سخن رفته است:

بـــدو گفـــت رو خنجـــری کـــن دراز　　ابـــا دســـته بـــالاش چـــون پـــنج بـــاز
ز هـــر ســـوش بـــر ســـان دنـــدان مـــار　　ســـنانی بـــر او بســـته چـــون تیـــز خـــار
(همان، ج۶- ۲۹)
ز بلبـــل شـــنیدم یکـــی داســـتان　　کـــه برخوانـــد از گفتـــهٔ باســـتان
(کزّازی،۶-۱۴۵)

کزّازی، بلبل را در معنای پرندهٔ معروف، در نظر گرفته‌اند(همان،۶۴۱)، اما با توجه به اینکه فردوسی در آغاز بسیاری از داستان‌ها، از راویان یاد می‌کند، بلبل در بیت یاد شده نیز می‌بایست نام یکی از این راویان بوده باشد، وگرنه داستانی از زبان بلبل(پرندهٔ معروف» شنیدن، در شاهنامه وجهی ندارد؛ لذا چنانکه جلال خالقی مطلق یاد آور شـده اسـت، بلبـل باید اسم یا کنیهٔ خاص یک راوی در کنار دیگر راویان شاهنامه باشد:

« بورا در کتاب خود از یک حماسه خوان ازبکی به نام ارگاش جومن بلبل گزارش می کند که تـا پـنج نسـل شـغل خانوادهٔ او حماسه خوانی بوده. پدر او جومن به خاطر شهرت زیاد در این فن لقب بلبل می گیـرد. بنـابراین در آسـیای میانه و شرق ایران لقب بلبل یک لقب قدیمی بوده که به استادان این فـن مـی داده‌انـد و مؤلّفـان شـاهنامهٔ ابومنصـوری داستان رستم و اسفندیار را از روایت یکی از همین استادان که لقب بلبل گرفته بوده است، گرفته انـد کـه نـام او از راه شاهنامهٔ ابومنصوری عیناً وارد شاهنامه شده و در آغاز داستان رستم و اسفندیار ضبط است» (خالقی مطلق،۳۶:۱۳۸۸).

تـــو را نیســـت دســـتان و رســـتم بـــه کـــار　　همـــــی راه جـــــویی از اســـــفندیار
(کزازی، ۶/ ۱۵۱)

کاربرد « راه جستن از» ناسازوار می‌نماید و به نظر نگارندگان ضبط نسخهٔ مسکو، شایسته‌تر است: «همـی راه جـویی به اسفندیار»، چرا که حرف اضافهٔ ویژهٔ «راه جستن»، «به» است نه « از».

ســـــوی گنبـــــدان دژ فرســـــتادیم　　ز خـــــواری بـــــه بیگانگـــــان دادیـــــم
(کزّازی، ۶/ ۱۴۹)

« از بیگانگان می‌باید کسانی خواسته شـده باشـند کـه در شـمار خویشـان و آشـنایان نیسـتند. در م و ج، بـه جـای «بیگانگان»، «بدکارگان» آمده است که بر پایهٔ فهرست ولف، در شاهنامه کاربرد ندارد. می‌تواند بود که این واژه، ریخـتِ گشتهٔ (مصحف) «بدکامگان» باشد» (همان،۶۵۳). برخلاف نظر کزازی باید یادآور شد که با توجه بـه ریشـهٔ «گنبـدان» و استناد به تاریخ طبری، ضبط «بدکارگان»، از ضبط «بیگانگان»، مناسب‌تر است، چنانکه آیدنلو یادآور شده‌اند، بـدکاره در بیت مورد نظر درست به همان معنایی به کار رفته که امروز به کار می رود؛ یعنی زن هرزه و بدکار. فون اشتاکلبرگ نیـز

مدعی شد که گنبدان در اصل ترکیبی از کَن به معنی زن و بندان به معنای زندان است و از این رو کنبندان به معنی زندان زنان می باشد. از دیگر سو در تاریخ طبری نیز صراحتاً از اسارت اسفندیار در زندان زنان یاد شده است: «امر بتقییده و صیرّه فی الحصن الذی فیه حبس النساء» (آیدنلو، ۱۳۸۶: ۱۲-۱۱) به این ترتیب گشتاسپ برای خوارداشت هرچه بیشتر اسفندیار، او را در زندان زنان بدکاره حبس کرده است.

به بهمن بفرمود که از دست راست نشستن بیارا چنان کت هواست

(کزّازی، ۱۷۰/۶)

به نظر نگارندگان، ضبط نسخهٔ مسکو« از آن کم سزاست» درست‌تر است، چرا که اگر قرار بود مطابق میل بهمن و اسفندیار عمل شود، آنها از پیش، نشستنگاه رستم را بر دست چپ، تدارک دیده بودند، پس در اینجا رستم، بهمن را می‌گوید که مطابق میل من عمل کن و بر دست راست، نشستن‌گاه بیارای.

ببینی تو ای فرخ اسفندیار گرازیدن و پیچش کارزار

(کزازی، ۶/ ۱۷۷)

چنانکه کزّازی خود نیز یادآور شده‌اند، در همهٔ نسخه‌ها به جای «گرازیدن»، «گراییدن»، آمده(همان،۷۲۶) که به نظر نگارندگان نیز گراییدن برازنده‌تر است، چرا که گرازیدن را با آوردگاه پیوندی نیست و ارجاع کزّازی به بیت ۱۳۶۲، در توجیه کاربرد گرازیدن در معنای «ورزیدن و انجام دادن»، نیز نه در دفتر سوم و نه در دفتر ششم یافت نشد و گویا اشتباهی صورت گرفته است. بعلاوه کزازی با یک‌سو نهادن همهٔ نسخه‌ها و گزینش «گرازیدن»، یکی از شاخصه‌های بنیادین نقد و تصحیح متون را زیر پا گذاشته است.

تو گویی و من خود چنین کی کنم که از رای و پیمان او پی کنم

(کزّازی، ۶/ ۱۸۳)

به نظر نگارندگان، «پی کردن از»، در گسترهٔ ادب پارسی پیشینه‌ای ندارد؛ بلکه «پی کردن....را»، عبارتی آشناست، چنانکه نظامی در همین راستا خوش سروده است: «ساغری چند چون ز می خوردند شرم **را** از میانه **پی کردند**» (همان،۷۴۲) و لذا ضبط نسخهٔ مسکو، برتر است: « که آن رای و فرمان او پی کنم»

بدو گفت شاخی گزین راست‌تر سرش پرتر و بنش برکاست‌تر

(کزّازی، ۶/ ۱۹۸)

«سیمرغ رستم را می‌گوید می‌فرماید که شاخی را از درخت گز برگزیند و ببرّد که در سر ستبرتر باشد و در بن، نازک‌تر» (همان،۷۷۱)دربارهٔ گزارش کزّازی باید گفت که شاخه‌ای با این ویژگی وجود خارجی ندارد، چراکه شاخهٔ درخت از بن ستبر می‌شود و همواره سر آن نازک است. از دیگر سو، مصراع دوم، با ویژگی تیر نیز ناسازوار است، چرا که همواره سر تیر باید نازک‌تر باشد تا هم مسافت بیشتری را بپیماید و هم بیشتر در دل شکار فرو رود. ضبط نسخهٔ خالقی مطلق نیز اگرچه برخی از نارسایی‌های ضبط کزازی را مرتفع کرده است:« سرش برتر و بنش برکاست‌تر» (خالقی مطلق، دفتر پنجم، ۴۰۳)، ولی «بنش بر کاست‌تر»، همچنان پرسش‌برانگیز و ناپذیرفتنی می‌نماید، چرا که بن شاخه قاعدتاً باید ستبرتر باشد نه برکاست‌تر. از این رو برای رفع تناقض پیش آمده، گویاضبط نسخهٔ کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول پذیرفتنی‌تر است: « سرش برتر و بنش ناکاست‌تر»(همان، حاشیهٔ ۴۰۳)، اما با توجه به شاخصه‌های نقد متون

مبنی بر اجماع نسخه‌ها در ضبط یک واژه و عدم رعایت دقیق نقطه‌گذاری در کتابت قدیم، ضبط نسخه‌های دارالکتب قاهره، دانشگاه لیدن، کتابخانه‌ی ملی پاریس، فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد و دانشگاه آکسفورد که « سرش برتر و تنش برکاست‌تر» را ضبط کرده‌اند(همان)، پذیرفتنی‌تر می‌نماید، چرا که واژهٔ «تنش» براحتی قابل تبدیل به « بنش» و یا بالعکس است.

چو مهتر کنی من تو را کهترم بکوشم که گرد تو را بسپرم
(کزازی، ۶/ ۴۴)

«سپردن گرد کنایه‌ای است، دیگر ایما از در پی رفتن و پیروی کردن» (همان،۳۷۳).

اگرچه معنای کزّازی بآیین می‌نماید، اما با توجه به کدورتی که بین لهراسپ و گشتاسپ بر سر تخت پادشاهی پیش آمده بود، تواند بود که «گرد» را استعاره از کدورت و غم و غصه بدانیم؛ چرا که این معنا با فضای داستان متناسب‌تر است. لهراسپ که حال به پادشاهی پورش خرسند شده و مسند پادشاهی را بدو سپرده، گشتاسپ با دیدن نزاری و رو به مرگ بودن پدر، شرماگین به او می‌گوید که مرا تنها مگذار. اگر همچنان بر تخت نشینی و مهتری کنی، من همواره تو را کهتری خواهم کرد و می‌کوشم کدورت پیش آمده را از دل تو بزدایم. لازم به یادآوری است که «گرد» در معنای «غم و غصه» در ادبیات کلاسیک، بکرّات به کار رفته است، چنانکه نمونه را نظامی، وقتی می‌خواهد تلاش پدر مجنون را برای ستردن غم و غصه از چهرهٔ پورش، مجنون توصیف کند،چنین می‌گوید:

چون قصه شنید قصد آن کرد کز چهرهٔ گل فشاند آنگرد
(رک: حمیدیان،۱۳۷۸: ۷۰)

این نکته نیز گفتنی است که «گرد سپردن»، در قاموس ادب پارسی، اصطلاحی جاافتاده نیست، در حالی که « گرد ستردن» اصطلاحی کاملاً آشناست و با معنای پیشنهادی نگارندگان درباره‌ی بیت یاد شده نیز درخورتر است، از این رو شاید بهتر باشد که ضبط نسخهٔ کتابخانهٔ پاپ در واتیکان را بپذیریم:« بکوشم که گرد تو را بسترم» (خالقی مطلق،دفتر پنجم: حاشیه ۷۰)

پدرم آن دلیر گرانمایه مرد ز ننگ اندر آن انجمن خاک خورد
(کزّازی، ۶/ ۱۷۶)

«خاک خوردن را می‌توان استعاره‌ای تمثیلی از به رنج و تلاش، خاموش و خویشتندار ماندن دانست» (همان،۷۲۳) نکته‌ای که کزّازی در معنای «خاک خوردن»، فراموش کرده است، این است که فارغ از معانی کنایی این عبارت، زال در پیشگاه کیخسرو، به نشان پشیمانی، واقعاً انگشتِ آغشته به خاک سیاه را بر لب می‌زند، به این ترتیب که وقتی کیخسرو، لهراسپ را به پادشاهی برمی‌گزیند، زال و دیگر رجال ایرانی، مخالفت می‌کنند؛ اما پس از توضیحات روشنگرانهٔ کیخسرو مبنی بر نژاده بودن لهراسپ، زال از شدت شرم و پشیمانی دهان را به خاک می‌آلاید:

چو بشنید زال این سخن‌های پاک بیازید انگشت و بر زد به خاک
بیالود لب را به خاک سیاه به آواز لهراسپ را خواند شاه
(فردوسی، ۱۳۷۳: ۵/ ۴۰۸)

نبرّد همی جوشن اندر برش نه آن پارهٔ پرنیان بر سرش
(کزّازی، ۶/ ۱۹۵)

«چنان می‌نماید که خواست استاد از پارهٔ پرنیان، زیور و آویز کلاه‌خود و ترگ اسفندیار است...».(همان،۷۶۵)، اما با توجه به اینکه، «پرندآور» در شاهنامه بارها به معنای شمشیر به کار رفته، تواند بود که مراد از پارهٔ پرنیان نیز خودِ کلاهخود باشد نه زیور و آویز آن؛ بویژه که اگر پارهٔ پرنیان را در معنای آویز و تکه‌پارچه‌ای تزئینی بر کلاه‌خود بدانیم، عدم توانایی رستم در بریدن آن، منطقی نمی‌نماید. از این رو، پارهٔ پرنیان در معنای کلاهخود همان‌قدر شگرف است که پرند آور در معنای شمشیر.

چنان شد ز مستی که هر مهتری برفتند بر سر ز گل افسری

(کزّازی، ۶/ ۱۱)

«بدرستی روشن نیست که پیوند گل با مستی چیست؟ شاید خواست استاد آن است که مهتران بدان‌سان مست شده بودند و رفته از دست که به جای کلاه مهی، تاجی از گل بر سر داشته‌اند و با این آرایش شگفت، به سراهایشان باز رفته‌اند» (همان،۲۹۵) گزارش کزازی، اگرچه نگارین است؛ اما شگرف و باورناپذیر می‌نماید، اما اگر در مصراع دوم، مراد از سر، به مجاز کل و جزء، چهره در نظر بگیریم، معنا روشن است: میهمانان از شدّت می نوشی و مستی با گونه‌هایی سرخ و لعل فام مجلس را ترک گفتند. از دیگرسو، اگر بخواهیم دامنهٔ اغراق و تخیّل فردوسی در مستی میهمانان را فراخ‌تر پنداریم، می‌توان این معنا را نیز پیشنهاد کرد که: میهمانان چنان مست و خراب و شراب‌زده شده بودندکه نه تنها گونه‌ها؛ بلکه حتی موی سیاهشان نیز گلگونه و ارغوانی می‌نمود، هرچند معنای نخست، موجه‌تر است.

چو گشتاسپ آمد بدان شارستان همی جست جایی یکی کارستان

(کزّازی، ۶/ ۱۳)

«کارستان در معنی جایی که در آن کار بتوان یافت، به کار رفته است، بدان سان که در بیت زیر نیز: " به نزدیک دریا یکی شارستان پی افکند و شد شارستان کارستان"» (همان،۳۰۰). به نظر نگارندگان، «کارستان»، هم در بیت مورد بحث و هم در شاهد مثال کزازی، در معنای کاری سترگ و شاهانه به کار رفته است؛ یعنی گشتاسپ در پی یافتن کاری شاهانه و درخور بزرگان بود. در بیت شاهد مثال نیز، منظور این است که شارستانی شاهکار و بی‌نظیر پدید آورد.

به نزدیک اوی است شمشیر سلم که بودی همه ساله در زیر سلم

(کزّازی، ۶/ ۲۱)

«اگر سخن از زیر رفته است، شاید از آن است که پهلوانان به هنگام آسودن و نشستن، شمشیر خویش را در زیر نهالی و تشک می‌نهاده‌اند و بر آن می‌نشسته‌اند یا آنکه از زیر، بخش فرودین تن و از کمر به پایین خواسته شده است. زیر تنه در برابر بالاتنه که بخش فرازین تن و از کمر به بالاست» (همان،۳۱۹).

به نظر نگارندگان اگرچه گزارش کزازی درست تواند بود؛ اما شاید بهتر باشد که مصراع دوم را وصف میرین تلقی کنیم نه وصف شمشیر؛ به این ترتیب که هیشوی، گشتاسپ را می‌گوید که میرین کسی است که چون سالها، سلم را خدمت می‌کرده و «هم از گوهر سلم دارد نژاد»، سلم، شمشیر گوهری خود را بدو داده است. به این ترتیب، «زیر»، به معنای زیردست و در خدمت و رکاب کسی بودن است.

شنیدند هیشوی و اهرن سخن از آن نو به گفتار و دانش کهن

(کزازی، ۶/ ۳۰)

«نوی گفتار گشتاسپ از آنجاست که از کشتن ددان گلایه کرده است و رزم با دلاوران را خوش داشته است» (همان،۳۴۲). گزارش کزازی از این بین نادرست است؛ چرا که منظور از نوگفتاری گشتاسپ، درست عکس آنچه کزازی ارائه کرده است، در ابیات پیشین آمده است؛ یعنی گشتاسپ جنگ با یلان را بسیار دشخوارتر از نبرد با ددان دانسته است:

مرا کارزار دلاور سران — سرافراز با گرزهای گران
بسی بتّر آید ز جنگ نهنگ — که از ژرف دریا برآید به جنگ
چنین اژدها من بسی دیده ام — که از جنگ او سر نپیچیده ام
(همان، ج۶- ۳۰)

از دیگر سو می‌توان مصراع دوم را به گونه‌ای دیگر نیز معنا کرد که در این خوانش باید بعد از « نو»، ویرگول گذاشت: « از آن نو، به گفتار و دانش کهن» که به این ترتیب مراد از نو، گشتاسپ تازه خط بردمیده است و معنا چنین خواهد بود: "هیشوی و اهرن دل به سخنان کسی(گشتاسپ) سپردند که اگر چه به سن جوان بود، اما گفتار و دانشی پیرانه و پخته داشت". این نیز تواند بود که « نو به گفتار» را کنایه از جوان کم سن و سال و یا کسی که در گسترهٔ گیتی حرف‌های نو و طرفه برای گفتن دارد، بپنداریم.

یکی جشن کردند کز چرخ ماه — ستاره ببارید بر جشنگاه
(کزّازی، ۶/ ۱۱)

«چنان می‌نماید که از ستاره با استعاره‌ای آشکار، شمع‌ها و چراغدان‌هایی پرشمار خواسته شده باشد که بزم و جشنگاه را می‌افروخته‌اند و در تیرگی شب، مانند ستارگان می‌درخشیده‌اند» (همان،۲۹۴). گزارش کزازی از بیت یاد شده، ناسازوار و بی ارتباط می‌نماید. به نظر نگارندگان، مراد فردوسی از بیت یاد شده این است که جشنی چنان بشکوه و پرهیمنه، ترتیب دادند که سرور و شادی، زمین و زمان را در بر گرفت و از آسمان نیز ستاره‌های رخشان به عنوان شاباش بر شرکت‌کنندگان در جشن می‌بارید. به این ترتیب، فردوسی با حسن تعلیلی زیبا، درخشش ستارگان در شب را نشانهٔ شادی آسمان و شاباش او بر اهل بزم پنداشته است. عبارت «چرخ ماه» نیز به این دلیل آورده شده که در شب، ماه، سلطان بلامنازع آسمان است و از این رو مراد از «چرخ ماه»، آسمان شب است که متعلق به فرمانروای رخشانش، ماه می‌باشد، ضمن اینکه «چرخ ماه» می‌تواند به «فلک قمر» نیز اشاره داشته باشد؛ یعنی شور و شغب جشن چنان بود که تا فلک قمر نیز آوازه یافت و...

بپرسم تو را راست پاسخ گزار — اگر بخردی کام کژّی مخار
(کزّازی، ۶/ ۳۹)

«خاریدن کام استعاره‌ای است، تمثیلی از ستودن کسی و به پسند و دلخواه او رفتار کردن؛ نیز بنگرید به نامه باستان،ج۴/گزارش بیت ۴۱۶۸»(همان،۳۶۳) نخست باید یادآور شد که ارجاع کزّازی به بیت شاهد مثال درست نیست و چنین بیتی در ج۴ وجود ندارد و احتمالاً اشتباهی رخ داده است. از دیگر سو، به نظر نمی رسد دیدگاه کزازی در ارائهٔ معنای «خاریدن کام» درست باشد؛ بلکه «کام کژی خاریدن»، کنایه از نیرنگ در سر داشتن و به بیراهه رفتن است؛ لهراسپ، قالوس را می‌گوید هرچه می‌پرسم، راست گوی و اگر بخردی و می‌خواهی جان سالم به در بری، از بیراهه رفتن و دروغ بافتن بپرهیز.

چـو انـدر شکسـت آن شـب تیـره گـون　　بـه دشـت و بیابـان فـرو خـورد خـون
(کزّازی، ۶/ ۷۷)

«نهاد و کنندهٔ "فرو خوردن" شب است که با استعاره‌ای کنایی فروخورندهٔ خونی پنداشته شده است که به هنگام روز و در گرماگرم و گیراگیر نبرد، بر دشت و بیابان ریخته بوده است» (همان، ۴۸۱). هرچند گزارش کـزّازی، بـا توجـه بـه فضای استعاری شاهنامه، نادرست نیست؛ اما به نظر نگارندگان، چون سخن از «اندر شکستن شب» و دمیدن روز رفتـه، نهاد "فرو خوردن "، شب نیست، چون شب تمام شده و روز بردمیده؛ بلکه «فرو خورد»، به شکل مجهول(فـرو خـورده شده) به کار رفته و نایب فاعل آن، «خون» است؛ به این ترتیب که با پایان یافتن شب، خونهای بر زمین ریخته شـده در طول شب، در زمین فرو رفته و با دمیدن صبح، دیگر اثری از آنها نبود.

خورش هسـت چنـدان کـه انـدازه نیسـت　　بـه خوشـه درون بـار اگـر تـازه نیسـت
(کزّازی،۶/ ۱۲۷)

«نهاد جمله در لخت دوم، بار است در معنی میوه و فرآورده. ترکان در بند افتاده، اسفندیار را می‌گویند که" در رویین دژ چندان خورش و توشه و خوار و بار هست که در اندازه و شمارش نمی‌گنجد؛ اگر گندم و دانه‌های دیگـر رسـیده و دروده و آمادهٔ بهره‌برداری نباشند، در خوشه هستند و از این پس خواهند رسید. از تازه، با کنایه‌ای ایما، رسیده و شکفته خواسته شده است، در برابر دانه‌ای که هنوز نارس است و در خوشه مانده است» (همان،۶۰۱).

به نظر نگارندگان، گزارش کزازی پرپیچ و تاب و ناپذیرفتنی می‌نماید. اولاً باید یادآور شد که اگر بخواهند گنـدم را برای سالیان دراز(در شاهنامه ده سال) بیندوزند، چنانکه در داستان حضرت یوسف(ع) در قرآن نیـز آمـده، بـرای اینکـه گندم‌ها سیاه و خراب نشود، باید با خوشه درو شوند و همانطور در خوشـه در انبـار ببرنـد و بیندوزنـد، در غیـر ایـن صورت، اگر گندم‌های از خوشه به درآمده را بینبارند، سیاه و خراب می‌شود. از دیگر سو، وقتی مـی‌تـوان خوشـه‌هـای گندم را درواید و در انبار اندوخت که کاملاً رسیده و خشک شده باشد، وگرنه اندوختن خوشه‌های نارس و مرطوب، به فساد و تباهی خوشه‌ها خواهد انجامید. از این رو، گزارش کزازی، درسـت نمـی‌نمایـد؛ بلکـه ارجاسـپیان اسـفندیار را می‌گویند اگر چه ممکن است، محصولات اندوخته شده در دژ تازه نباشد؛ اما به اندازه ده سال ذخیره دارندو آنهـا را از جهت آذوقه، ملالی نیست:« اگر در ببندد به ده سال شاه خورش هست چندان که دارد سپاه» (کزّازی،۶/ ۱۲۷)

همـــی رای داری کـــه افـــزون کنـــی　　ز خـــاک ســـیه مغـــز بیـــرون کنـــی
(کزّازی، ۷/ ۵۸)

« بیرون کردن مغز از خاک سیاه را استعاره‌ای تمثیلی می‌توان دانست از دست سودن به کاری بیهـوده کـه ناشـدنی و انجام‌ناپذیر است؛ زیرا خاک مغزی ندارد که بتوان آن را یافت و بیرون آورد» (همان، ۴۳۵).

گزارش کزازی از لخت دوم بیت، درست نمی‌نماید؛ بلکه «بیرون کردن مغز از خاک سـیاه»، معـادل« دمـار از خـاک برآوردن» است و نمایانگر اوج آزورزی و هست و نیست خاک را از آنِ خود کردن است. برهمن، اسکندر را می‌گویـد اگر آزوری پیشه کنی و در پی این باشی که با حرص و ولع هرچه تمام‌تر، دمار از خاک برآری و هست و نیسـت ایـن جهان را از آن خود کنی و برای دیگران چیزی باقی نگذاری: « روان تو را دوزخ است آرزوی مگر زاین سخن بازگردی به خوی» (همان، ۵۸)

دو آواز شـــد رومـــی و پارســـی سخنشـــان ز تـــابوت بـــد یـــک بســـی

(کزّازی، ۷/ ۸۸)

« "یک" برابر با یکی و در معنییکسان و یگانه... سخنی که دربارهٔ تابوت و جای نهفتن آن در این دو آواز گفته می‌شد و گویندگان آن را بسیار می‌گفتند، یکسان بود» (همان،۴۸۶). دیدگاه کزازی دربارهٔ لخت دوم بیت، درست نمی‌نماید؛ چرا که بر خلاف دیدگاه ایشان و بنا بر ابیات بعدی، بین پارسیان و رومیان، بر سر جای نهفتن تابوت اسکندر، اختلاف درمی‌گیرد و در این‌باره اتفاق نظری ندارند. از این رو با توجه به عبارت «دو آواز» در آغاز بیت، تواند بود که لخت دوم را به این صورت بخوانیم: « سخنشان ز تابوت بد یک به سی»؛ یعنی تعداد رومیانی که تابوت اسکندر را مشایعت می‌کردند، سی برابر ایرانیان بود. لازم به یادآوری است که در متون کهن در اغلب موارد، حرف اضافهٔ «به»، به واژه متصل نوشته می‌شد و از این رو، واژهٔ «بَسی» را می‌توان به شکل « به سی» نیز خواند.

همـــان رشـــک شمشـــیر نـــادان بـــود همیشـــه بـــر او بخـــت خنـــدان بـــود

(کزّازی، ۷/ ۱۵۸)

«رشک به شمشیری مانند آمده است که نادان با آن راه خویش را می‌گشاید و پیش می‌رود و بهروز و بختیار می‌گردد. نادانی رشکبر از آنجاست که او به انگیزهٔ رشک بر بختاوران کامگار و به پاس همچشمی و هماوردی با آنان، می‌کوشد که خویشتن را بدانان برساند و بخت را بر خویش بخنداند و دمساز و یار گرداند» (همان،۶۱۴). گزارش کزّازی از بیت یاد شده، درست نمی‌نماید؛ بلکه به نظر می‌رسد «خندان» در معنای ریشخند و تمسخر به کار رفته است؛ یعنی نادان هرچه می‌کوشد، راه به جایی نمی‌برد و بخت و دولت به ریش او می‌خندند و همیشه دست نادان از دامن بخت و دولتمندی تهی است. از دیگرسو، رشک نادان، چونان شمشیری آخته در دستان اوست که هم خود و هم دیگران را با آن آسیب می‌رساند و البته کامیار نمی‌تواند شد.

بـــه ســـوری کـــه دســـتانش چـــوبین بـــود چنـــان دان کـــه خـــوانش نـــوآیین بـــود

(کزّازی، ۸/ ۲۷۹)

« واژهٔ دستان در این سخن، واژه‌ای است شگفت و هنگامه‌ساز. دهخدا، دربارهٔ آن نوشته است:" کلمهٔ دستان در اینجا معلوم نیست چیست. شاید به او بتوان معنی آلت یا آلات موسیقی داد." سپس این جمله از کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی: " پس آن مزدور چنگ برداشت و سماع خوش آغاز نهاد" و این جملهٔ کلیلهٔ ابن مقفع را: " فاخذ الرجل الصنج و لم یزل یسمع التاجر الضرب الصنج و الصوت الرخیم" با این بیت رودکی: " مرد مزدور اندر آغازید کار پیش او دستان همی زد بی‌کیار"، سنجیده است و نوشته: " چون هر دو مترجم یعنی گزارندهٔ کلیله از عربی به فارسی که رودکی آن را نظم کرده و دیگری نصرالله منشی چنگ را نام می‌برند، با قوت طبع رودکی چگونه شده است که چنگ از ترجمه افتاده است، مگر اینکه دستان چنانکه گفته شد، به معنی چنگ باشد". (لغتنامه ذیل دستان) با اینهمه اگر دستان را در معنی چنگ بدانیم، همچنان پیچش و دشواری برجای خواهد بود؛ زیرا چنگ را از چوب می‌سازند و اگر این ساز در سور چوبین باشد، به هیچ روی مایهٔ شگفتی نخواهد بود و خوان شگرف و نوآیین نخواهد شد. خارخاری مرا وامی‌دارد که این واژه را در معنی آوندها و ظرفهای خوان بدانم، لیک نمونه‌ای از کاربرد دستان در این معنی نیافته‌ام. اگر خوان شاهانه که

می‌باید آوندها و "اوانی" آن همه زرین باشد، آوندهایی چوبین داشته باشد، براستی پرسش‌انگیز خواهد بود و مایهٔ شگفتی...» (همان، ۷۷۸-۷۷۹).

به نظر نگارندگان، دیدگاه دهخدا و کزّازی، دربارهٔ معنای «دستان» در بیت یادشده، نادرست می‌نماید، بلکه «دستان»، در این بیت به معنای « رستم دستان و مطلق پهلوان» به کار رفته است. مسأله اینجاست که در آغاز که بهرام چوبینه، دلاورانه هرمزد را از آشتی با ساوه‌شاه باز می‌دارد و پیشنهاد می‌دهد که پادشاه، سپه‌سالاری را به او واگذارد تا ساوه‌شاه زیاده‌خواه را سر جای خود بنشاند، هرمز برای بزرگداشت بهرام، در حضور رجال حکومتی از جمله ایزدگشسپ، درفش رستم دستان را به او می‌دهد و آشکارا بهرام را «رستمی دیگر» می‌خواند:

به بهرام گفت آنکه شاهان من — همی خواندندش سر انجمن
کجا نام او رستم پهلوان — جهانگیر و پیروز و روشن‌روان
درفش وی است آنکه داری به دست — که پیروز بادی و خسرو پرست
گمانم که تو رستمی دیگری — به مردی و گردی و فرمانبری
ز میدان بیامد به جای نشست — سپهبد درفش تهمتن به دست
(کزّازی، ۸/ ۲۴۶)

از این رو بدیهی است بهرامی که پادشاه به دست خود، درفش رستم را به او داده و آشکارا او را « رستمی دیگر» خوانده است، در ذهن و زبان رجال حکومتی از جمله ایزد گشسپ دبیر نیز با همین کنیه، شهرت یافته است. سپس چون هرمزد و ایزد گشسپ، نسبت به بهرام بدبین می‌شوند، هرمزد، ایزد گشسپ را می‌پرسد: « که چون بینی این کار چوبینه را» و ایزدگشسپ، با زبانی طعن‌آمیز و طنزآلود، هرمزد را می‌گوید که: « به سوری که دستانش چوبین بود چنان دان که خوانش نوآیین بود»، یعنی سوری که سلسله‌جنبان و پهلوان آن، بهرام چوبین باشد، فرجام خوشی نخواهد داشت و بهرام آشی را برای شاه خواهد پخت که یک وجب روغن داشته باشد! به عبارت دیگر شاهنامه‌ای که بهرام، پهلوان و گردانندهٔ آن باشد، آخرش خوش است! که همین سخن طعن‌آمیز و طنزآلود ایزدگشسپ، باعث می‌شود که « ز گفتار او شاه شد بدگمان روانش پراندیشه شد یک زمان» و سپس خوارداشت بهرام را، دوکدان و جامهٔ زنان برایش می‌فرستد و بین او و بهرام، دشمنی حاصل می‌شود. از این رو، با توجه به اینکه بهرام چوبینه، درفش رستم را به دست داشته و شاه آشکارا او را «رستم» خوانده، در بیت یاد شده نیز «دستان»، در معنای رستم دستان و مطلق پهلوان به کار رفته است.

بیاریم جاماسپ ده ساله را — که با درّ همتا کند ژاله را
(کزّازی، ۸/ ۳۳)

«همتا و همانند کردن ژاله را با در می‌توانیم استعاره‌ای تمثیلی شمرد ازارزش بخشیدن و گرامی گردانیدن آنچه پیشتر چندان ارزش نداشته است: جاماسپ ده ساله آنچنان زیبا و دوست‌داشتنی است که به هر جای که می‌رود، آنجا را زیب و زیور می‌بخشد، از این روی، بآسانی دلها را به سوی خویش در می‌کشد و می‌تواند بر قباد نیز که به آهنگ و کین و کیفر به ایران باز آمده است، کارگر بیفتد و اثر بنهد» (همان،۳۵۵).

گزارش کزّازی از بیت یاد شده درست نمی‌نماید؛ چرا که ایرانیان با فروکشیدن قباد از تخت سلطنت، جاماسپ را به جای او برنشاندند و طبعاً قباد دل خوشی از برادرش جاماسپ ندارد. از این رو، بر خلاف دیدگاه کزازی،« همتا کردن

ژاله با در»، کنایه از اوج نادانی و عدم تشخیص سره از ناسره است؛ به این ترتیب، وقتی قباد با پشتیبانی پادشاه هیتالیان، خشماگین به سوی ایران می‌تازد تا کین خود را از ایرانیان بستاند و دیگربار بر اریکهٔ قدرت نشیند، ایرانیان در اقدامی بخردانه می‌گویند: جاماسب ده ساله که ژاله را با مروارید همسان می‌پندارد(گوهری طفلی به قرصی نان دهد)، نادان‌تر از آن است که بخواهد مقاومتی کند و یا در پی حفظ قدرت برآید، از این رو با فرو کشیدن او از تخت و برنشاندن قباد بر اریکهٔ قدرت، می‌توانیم خشم قباد را فرونشانیم و او را از هرگونه کین‌کشی و تسویه حساب بازداریم.

همان کم سخن مرد خسرو پرست　　جز از پیشِ گاهش نشاید نشست

(کزّازی، ۸/ ۹۴)

«نشستن پیش گاه کنایه‌ای است از ارج و بلندپایگی یافتن؛ تنها بزرگان و برتران می‌توانسته‌اند پیش اورنگ پادشاه و بر "زیرگاه" بنشینند» (همان،۴۸۶). دیدگاه کزّازی درست نمی‌نماید؛ بلکه با توجه به بیت پیشین« بدان کز زبان است مردم برنج چو رنجش نخواهی سخن را بسنج»، منظور از بیت مورد بحث این است که همواره باید در پیشگاه مرد کم‌سخن نشست و استفاده برد و یک لحظه هم از محضر او محروم نشد؛ به عبارت دیگر، به جای هم‌نشینی با افراد درازه‌گو، همیشه باید با کم‌سخنان نشست و برخاست داشت و ملازم درگه آنها بود.

همه زرّ و گوهر فزونی که برد　　سراسر به گنجور آتش سپرد

(کزّازی، ۸/ ۱۳۸)

«گنجور آتش آمیغی است شگرف و شایستهٔ درنگ در آن، آتش پادشاهی بزرگ و بشکوه دانسته شده است که دارای گنجور است. از دیگرسوی می‌توان آتش را مجاز جایگیر از جای از آتشکده دانست. بدین‌سان گنجور آتش کنایه‌ای ایما از موبد خواهد بود» (همان،۵۶۴). تعبیر دوم کزّازی از «گنجور آتش» به «موبد»، نادرست می‌نماید، چرا که در ابیات بعد از بیت یاد شده، آشکارا از زر و گوهر بخشیدن شاه به موبدان، سخن می‌رود و از این رو در بیت یاد شده، گنجور آتش نمی‌تواند موبد قلمداد شود:

پراکند بر موبدان سیم و زر　　همه جامه بخشیدشان با گهر

همه موبدان زو توانگر شدند　　نیایش‌کنان پیش آتش شدند

(همان،۱۳۸)

از این رو مراد از «گنجور آتش»، چنانکه کزّازی نیز در تعبیر نخست خودیادآور شده‌اند، خودِ آتش است. این نکته شایان یادآوری است که به خاطر سپندی و تقدّس آتش، پادشاهان گاه زر و گوهر در آتش می‌ریختند تا کامیاب و بهروز شوند، چنانکه خسروپرویز آشکارا بدین اقدام آیینی دست یازیده است:

گشاد از میان شاه زرین کمر　　بر آتش پراکند چندی گهر

نیایش‌کنان پیش آذر بگشت　　به نالیدن از هیربد برگذشت

(کزّازی، ۹/ ۸۱)

همه موبدان تا جهان شد سیاه　　بر آیین خورشید بنشست ماه

همی پند گفتند با کینه‌جوی　　نبد سود یک موی زان گفت و گوی

(همان، ۹/ ۲۴۵)

« خورشید و ماه، با استعاره‌ای کنایی، پادشاهانی پنداشته شده‌اند که یکی جای دیگری را می‌گیرد» (همان،۵۵۹) گزارش کزّازی از لخت دوم بیت نخست، نادرست است و استعاره گرفتن ماه و خورشید به شاه، با ساختار بیت ناسازوار است. چنانکه مشهود است، بیت نخست با بیت بعد موقوف‌المعانی است و از این رو، ماه و خورشید بدون هیچ استعاره‌ای در معنای حقیقی خود به کار رفته‌اند و مراد از بیت نخست، این است که موبدان از پگاه تا وقتی که جهان رو به سیاهی رفت و با فرا رسیدن شب، ماه به جای خورشید نشست(از صبح تا شب)، ماهوی سوری را پند دادند که مبادا در پی کشتن پادشاه برآید. لذا « بر آیین خورشید بنشست ماه»؛ یعنی همانگونه که خورشید در امتداد روز بر گسترهٔ آسمان نشسته بود و نورافشانی می‌کرد، با فرا رسیدن شب، ماه به جای خورشید نشست.

بدان تا سوی زابلستان شوند به بوم سپه از گلستان شوند

(کزّازی، ۱۴۴/۹)

« از آن روی که زابلستان سرزمین یلان و پهلوانان است، با کنایه‌ای ایما، بوم سپه خوانده شده است... در همهٔ برنوشته‌ها، به جای "سپه"، "سیه" آمده است که درست و بآیین نمی‌نماید؛ چرا زابلستان را که سرزمین رستم دستان و پهلوانان نامدار است، می‌باید "بوم سیه" خواند» (همان،۴۳۸) کاملاً غیر منطقی و خلاف شاخصه‌های نقد و تصحیح متون است که واژه‌ای که در همهٔ نسخه‌ها، «سیه»، ضبط شده، کزّازی آن را با توجیهی نادرست، به «سپه» دگرگون کنند.

در پاسخ به توجیه کزّازی باید یادآور شد که اولاً زابلستان در دورهٔ اسطوره‌ای و پهلوانی شاهنامه، به خاطر یلان نامیش، نام و آوازه‌ای داشته و در زمان خسروپرویز دیگر آن اشتهار را نداشته است. از دیگرسو، سیه خواندن زابلستان از آن روی بوده است که زابلیان، در برابر خسروپرویز سر تسلیم فرو نمی‌آورده‌اند و از همین رو، خسروپرویز، دوازده هزار سپاهی را روانهٔ آنجا می‌کند تا آنها را سر جای خود نشاند (همان،۱۴۴–۱۴۵) و لذا سیه خواندن زابلستان از طرف خسروپرویز به خاطر نافرمانی زابلیان در برابر او و از سر خشم تواند بود:

از طرف دیگر، زابلستان از سرزمین‌های مرزی ایران بوده و چندان به آن رسیدگی نمی‌شده و طبعاً در مقایسه با پایتخت، شکوه و هیمنه‌ای نداشته و چه بسا مقایسهٔ پایتخت با زابلستان در حکم مقایسهٔ گلستان با بومی سیه بی‌بنیاد نباشد. شاید از همین رو بوده که رستم، هیچگاه کسانی را که او را سگزی می‌خوانده‌اند، بر نمی‌تافته است، به عنوان نمونه وقتی در داستان خاقان چین، شنگل، یکی از دشمنان رستم، او را سگزی می خواند (فردوسی،۱۳۷۶،ج۴: ۵۲۶–۲۴۲/۵۲۷). رستم بشدّت برمی‌آشوبد و اوج بیزاری خود را نسبت به سگزی خواندن خود اعلام می‌کند (همان، ۵۳۱–۲۴۳/۵۳۶)پس با توجه به موارد یاد شده و نیز ضبط «سیه» در همهٔ برنوشته‌ها، دیدگاه کزازی در دگرگون کردن «سیه» به «سپه»، درست نمی‌نماید.

نتیجه

نامهٔ باستان کامل‌ترین شرح شاهنامهٔ فردوسی است که هم شرح نسبتاً جامع ابیات دشوار شاهنامه است و هم در آن به مسایلی چون واژه‌شناسی، ریشه‌شناسی، اسطوره‌شناسی، سبک‌شناسی و زیبایی‌شناسی توجه شده و هم کوشش شده که در این اثر بشکوه، برپایهٔ برنوشت‌های معتبر، متنی پیراسته‌تر ارائه گردد. نگارندگان در این جستار ضمن ارج‌نهادن به کوشش شکیب‌سوز و دانشمندانه‌ی میرجلال‌الدین کزازی با بررسی نه جلد *نامهٔ باستان* به این نتیجه رسیدند که در این

اثر سترگ، دو گونه نارسایی راه یافته است؛ یکی اشکال تصحیح است که گاه کزازی با وجود اجماع همهٔ نسخه‌ها دربارهٔ ضبط یک واژه، همه را یکسو نهاده‌اند و بنا بر توجیهاتی، واژهٔ دیگری را برگزیده‌اند که این امر در برخی از موارد، هم نارسایی‌هایی را در معنای بیت دامن زده است و هم بر خلاف شاخصه‌های نقد متون است. گونهٔ دوم نارسایی *نامهٔ باستان*، مربوط به عدم درک درست فضای برخی از ابیات است که موجب ارائهٔ معنایی نادرست از این ابیات شده است.

منابع

۱- آیدنلو، سجاد .(۱۳۹۰). **دفتر خسروان**، تهران: سخن.

۲- ـــــــــــ .(۱۳۸۶). «بررسی سه بیت از داستان رستم و اسفندیار»، پژوهش های ادبی، سال ۵، شماره ۱۸، ۳۳-۹.

۳- ـــــــــــ .(۱۳۸۵). «ویرایش و گزارش داستان سیاوش»، نامه پارسی، سال یازدهم، شماره دوم، ص۶۹-۵۷.

۴- ـــــــــــ .(بی‌تا). «از این نامور نامه باستان»، جهان کتاب، سال دوازدهم، شماره ۷ و ۸، ص۴-۶.

۵- امامی، نصر الله .(۱۳۸۷ الف). **دیوان**، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، چاپ دوم.

۶- ـــــــــــ .(۱۳۸۷ب). **گزیده منوچهری دامغانی**(فروغ گل)، تهران: جام.

۷- بیهقی، خواجه ابوالفضل بن محمد بن حسین(۱۳۵۰)، **تاریخ بیهقی**،تصحیح علی اکبر فیاض، دانشگاه مشهد.

۸- خالقی‌مطلق، جلال .(۱۳۸۸). **گل‌رنج‌های کهن**، تهران: ثالث.

۹- حافظ، شمس‌الدین محمد .(بی‌تا). **دیوان**، به تصحیح خلخالی، تهران: حافظ.

۱۰- دادگی، فرنبغ .(۱۳۸۵). **بندهش**، تهران: توس.

۱۱- دهخدا، علی‌اکبر .(۱۳۷۳). **لغتنامه**، تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

۱۲- رستگار فسایی، منصور .(۱۳۸۶). **حماسه رستم و اسفندیار**، تهران، جام، چاپ هفتم.

۱۳- کزازی، میر جلال الدین .(۱۳۸۷). **خشم در چشم**، تبریز: آیدین، چاپ اول.

۱۴- ـــــــــــ .(۱۳۸۷). **نامهٔ باستان** (نه جلد)، تهران: سمت، چاپ دوم.

۱۵- فردوسی، ابوالقاسم .(۱۳۷۳). **شاهنامهٔ فردوسی**، بر اساس چاپ مسکو،تهران: قطره.

۱۶- ـــــــــــ .(۱۳۸۹). **شاهنامه**، جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش های ایرانی و اسلامی)، چاپ سوم.

۱۷- نظامی، الیاس بن یوسف .(۱۳۷۸). **لیلی و مجنون**(با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی)، تهران:قطره.

۱۸- نظری جلیل و مقیمی افضل(۱۳۸۴)، **داستانهای پرآب چشم**، تهران: آسیم، چاپ دوم.

۱۹- نوشین، عبدالحسین(۱۳۸۶)، **واژه‌نامک**،تهران: معین.

متن‌شناسی ادب فارسی (علمی- پژوهشی)
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه اصفهان
سال چهل و نهم، دورهٔ جدید، سال پنجم
شماره۱، (پیاپی ۱۷) بهار ۱۳۹۲، ص ۱۰۰- ۸۳

بررسی طلسم و طلسم‌گشایی در قصه‌های عامیانه فارسی
(سمک عیار، حسین کُرد و امیرارسلان)

امیرعباس عزیزی‌فر*

چکیده

در بسیاری از قصه‌های عامیانه عناصری دخالت دارد که شاید بتوان آنها را امروزه به خرافات و عقاید بدوی انسان‌های گذشته تعبیرکرد؛ عناصری همچون: سحر، جادو و طلسم. در این پژوهش نگارنده از میان امّهات قصّه‌های مکتوب سه اثر مشهور را برگزیده است و در پی تبیین جلوه‌های مختلف طلسم و چگونگی گشایش آنهاست تا دریابد این عناصر چه ارتباطی با هم دارند. هدف این مقاله، بررسی جلوه‌های عینی طلسم در میان ایرانیان در خلال اهم قصه‌های عامیانه فارسی است. با مطالعه انجام شده در این گفتار نزدیکی برخی از طلسمات دیده شد و حتی در برخی از آنها مانند حسین کرد و امیرارسلان زوال طلسمات به طریقی یکسان تصویر شده این بیانگر تقریب زمانی این دو قصه است. آتش محور اصلی طلسمات است و از این منظر تأثیری‌پذیری از آموزه‌های اسلامی مبنی بر آفرینش دیوان و جنّیان از آتش بوضوح دیده می‌شود، طلسم و طلسم گذاران در سرزمینی غیر از ایران هستند و در ایران سپند جایی برای این اعمال شیطانی دیده نمی‌شود.

واژه‌های کلیدی

جادو، سحر، طلسم، سمک عیار، حسین کرد، امیرارسلان

۱. مقدّمه

یکی از جلوه‌های عینی فرهنگ هر ملّت، قصه و داستان‌های روایی است، قصّه صرفاً ابزاری برای سپری کردن روزگار نبوده و نیست؛ بلکه ابزاری کارآمد به منظور انتقال تجربیات، آموزه‌های اجتماعی، اخلاقی و اعتقادی و در واقع تنها رسانه جمعی مردمان باستان بوده است. امروزه میلیونها انسان در گوشه و کنار جهان آنگاه که از حل مشکل خود در می‌مانند، گشایش آن را در طلسم، جادو و امثال آن جستجو می‌کنند، حتی کسانی که این‌گونه عقاید را به سخره می-

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه azizifar57@yahoo.com

تاریخ وصول: ۱۳۹۱/۵/۱٤ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱/۳۱

گیرند، در درون خود وسوسه می‌شوند و خار خار این‌مسأله آنان را از شدّت انکارشان بازمی‌دارد. از میان پژوهندگان، مردم‌شناسان بیشترین مطالعه و پژوهش را در این زمینه داشته‌اند، به نظر بسیاری از این محقّقان سحر، جادو و طلسم، هرچند فاقد مبنای علمی است؛ حداقل این حُسن را دارد که انسانها بدون اینکه در دنیای واقع به کسی زیان یا آسیبی برسانند، عقده‌ها و تنشهای روحی- روانی خود را با این شیوه تخلیه می‌کنند. چنانکه در یکی از نمونه‌های طلسم گذاری، شخص، مجسّمهٔ دشمن خود را به صورت بالشتک یا صورتی مومین درمی‌آورد و با سنجاق و سوزن، آن را می‌آجیند و بدین ترتیب بدون اینکه با خود فردکاری داشته باشد، در عالم خیال او را مقهور و مغلوب می‌سازد و تشفّی می‌یابد.

هرچند اعتقاد به این مسائل بیشتر مربوط به مردمان کهن، بدوی و غیر متمدن است؛ اما باید در نظر داشت که در ورای این اعتقادات و اعمال بظاهرخرافی وبر عبث، فلسفه و اندیشه‌ای نهان است؛ سحر، جادو و طلسم که از کاربردهای ویژه و پربسامد انسان بدوی است، به منظور عطف توجه انسان به سایر موجودات هستی و تشریک آنان در کارگزاری عالم و نیز تجدید حیات جهان است؛ چرا که از نظر او این جهان با تمام مظاهرش از قبل به پایان رسیده است و تنها دستاویز بازآفرینی و تجدید آن، همین اعتقادات و اعمال است؛ میرچاالیاده (M.Elliade) در این باره معتقد است که برای مردم بدوی، پایان جهان قبلاً رخ داده است (الیاده، ۱۳۸۶: ۶۱).

به هر روی دست یازی به جادو، سحر و طلسم توسط مردمان دیرین، گونه‌ای جدال با طبیعت و وادار کردن آن به تسلیم بوده، در غیر این صورت گونه‌ای تعامل با آن بوده است؛ مردمان بدوی بآسانی تسلیم طبیعت نمی‌شوند؛ انسان امروزی مثلاً اگر باران نیاید و مزرعه‌اش خشک شود، به نشانهٔ درماندگی بآسانی شانه‌های خود را بالا می‌اندازد، امّا معتقدان به جادو و طلسم تسلیم نمی‌شوند، آنان به اجرای آیینهای جادویی می‌پردازند، به رقص و پایکوبی، برافروختن آتش، اعطای قربانی و خواندن اوراد می‌پردازند؛ زیرا به نظر آنان اجرای مراسم آیین جادو، روشی است، جهت وادار ساختن طبیعت برای اجرای دستورات انسان (گریگور،۱۳۶۱: ۱۳).

۲. جادو و جادوگری

لغت «Magic» که به معنای جادوست، ظاهراً با واژهٔ «مغ» یا «مجوس» ارتباط دارد، در ایران باستان روحانیون زردشتی ادعا می‌کردند که قدرت احضار دیوان را دارند (گریگور،۱۳۶۱:۱۳). برابر نهاد (معادل) این واژه در اوستا «یاتوختی» (yatuxti) است. (Encyclopaediairanica,1990-91,volx,p386) جادو از ابزارهای خاص انسان به منظور کنترل یا تحریک طبیعت یا کنترل یا تحریک بشر بوده است، واعظ کاشفی در کتاب خود، جادو و سحر را ذیل«ریمیا» می‌آورد؛ در نظر او «ریمیا» علمی است که مربوط به دانستن قوای جواهر ارضی است و تمزیج آن با یکدیگر به منظور احداث قواتی‌که از آن، فعلی مقترن به غرابت صدور می‌یابد (واعظ کاشفی،۱۳۰۲: ۳).

در گذشته جادو مجموعه‌ای از عقاید پوچ و واهی تلقی می‌شد که عده‌ای شیّاد برای کلاه‌برداری از مردم ساده دل قبیله از آن استفاده می‌کردند و به رواج آن می‌پرداختند؛ امّا مردم‌شناسان امروزی به جادو با نظر نمونه‌ای از اعتقادات مردم نگاه می‌کنند، اعتقادی که درست همان قدر حیاتی و مهم است که بقای انسان بدوی و وسایل زندگیشان (رک: گریگور،۱۳۶۱: ۵۹). صرف‌نظر از اعتقاد یا عدم اعتقاد به جادو، باید بپذیریم که این مسأله از لوازم ضروری مردمان

دیرین بوده است و از قِبَل کاوش و مطالعه همین اعتقادات، می‌توان به شیوهٔ زندگی، تعاملات، باورها، جهان بینی، آرمانها و آرزوها، امیال، سازمان اجتماعی و... آن مردمان پی برد.

در «دایرةالمعارف دین و مذهب» پیشینه و سابقهٔ جادو و جادوگری به مراتب کهن‌تر از به وجود آمدن زبان دانسته شده است، زمانی کمتر از دورهٔ «پالئولتیک» (=کهن سنگی؛ یعنی ۳۸تا۴۵هزار سال پیش). (The encyclopaedia of religion, 1987,vol.i,p1) بدیهی است، برای کنترل طبیعت و چگونگی مواجه با آن و استخدام نیروهای پنهان و تأثیرگذار طبیعت، باید به اعمالی دست زد؛ همچون: رقص، کُرنش، قربانی کردن و...؛ لذا پیشینه و سابقه چنین اعمالی تبعاً پیش از پیدایی زبان است.

امروزه از باورمندی و اعتقاد به جادو کاسته شده است، جادو در واقع به مراحل ابتدایی ذهن بشر مربوط است که در مرحلهٔ گذار به علم و دین بوده است؛ فریزر در کتاب خود می‌گوید: جادو نماینده مرحلهٔ ابتدایی‌تر وخام‌تر ذهن انسانی است که همهٔ نوع بشر در راه رسیدن به دین و علم، از آن گذشته یا می‌گذرد (فریزر،۱۳۸۸: ۱۲۵). با این حال در دنیای مدرن امروز، باز هم می‌توان به پاره‌ای از موارد اعتقاد به جادو وکارایی‌آن در طبیعت و اشیاء و از همین منظر در زندگی بشر امروز اشاره کرد؛ چنانکه «وارینگ»(P.Waring) می‌گوید:«اگر روزی حین حرکت در مسیر خود، به هر تیر چوبی که سر را هم قرار می‌گیرد، دست نزنم، به طور قطع در آن روز حادثه ناگواری برایم رخ خواهد داد» (وارینگ،۱۳۸۴: ۹). این مسأله برخاسته از اعتقادی است که اشیاء می‌توانند حامل نیروهایی مرموز باشند (جادوی مسری)؛ این نیرو از طرف جادوگر یا همسایه بدخواه برآنها وارد شده است، این جریان بداندیشی و بدخواهی از طریق همین شیء جریان می‌یابد؛ فریزر در کتاب شاخهٔ زرّین مبنای جادو را بر دو اصل قرار می‌دهد: نخست اینکه هر چیزی همانند خود را می‌سازد یا هر معلولی شبیه علت خود است، دوم اینکه چیزهایی که زمانی با هم تماس داشته‌اند، پس از قطع تماس جسمانی، از دور بر هم اثر می‌گذارند، اصل اول را قانون شباهت و دوم را قانون تماس یا سرایت (جادوی مسری) می‌نامند؛ جادوگر از اصل اول نتیجه می‌گیرد که می‌تواند هر معلول دلخواهی را فقط با تقلید آن ایجاد کند و از دومی نتیجه می‌گیرد که با یک شیء مادی، هر کاری که بکند، اثر مشابه روی شخص که زمانی با آن شیء تماس داشته، خواهد نهاد؛ افسونهای مبتنی بر قانون شباهت را می‌توان جادوی «هومیوپاتیک» یا تقلیدی نامید و افسونهای مبتنی بر قانون سرایت یا تماس را نیز جادوی «واگیردار» نامید (فریزر،۱۳۸۸: ۸۷).

یکی از جلوه‌های جادوی «هومیوپاتیک» در درمان یا پیشگیری از بیماری است (رک: فریزر،۱۳۸۸ :۹۲؛ الیاده،۱۳۸۶: ۳۴؛EncyclopediaIranica,1990-91,vol.v,p386). در این نوع جادو، که به جادوی تقلیدی نیز مشهور است، جادوگر تلاش می‌کند تا آنچه را که می‌خواهد در واقعیت به تحقق برساند با تقلید آن در عکس و تمثال و مجسّمه و...بازسازی کند؛ مثلاً جادوگری که می‌خواست به دشمن خود صدمه بزند، مجسّمه کوچکی از او می‌ساخت یا تصویری از او می‌کشید و به آزار و اذیت آن می‌پرداخت، چون از نظر او هر چیزی مشابه خود را تولید می‌کند (فریزر،۱۳۸۸: ۸۸-۸۷). با توجه بدانچه گفته شد، شاید بتوان آیین «چارشنبه‌سوری» ایرانیان را نوعی باز نمود آیین درمان با جادوی همیوپاتیک دانست؛ ایرانیان درآستانهٔ سال نو برای بی‌گزندی و سلامتی و تصدیر بیماری به چیز دیگر همچون آتش که خود عنصری پاک و مقدّس‌است، از روی آن می‌پرند و زردی خود را که نشانهٔ بیماری وگجستگی است، به آتش می‌دهند و سرخی آن را که نشانهٔپاکی، سلامتی و نیکبختی‌است، از او می‌ستانند.

با وجود آنکه در خلال مباحث گذشته به صورت تلویحی به این مسأله که جادو و جادوگری نوعی اعتقاد جاهلانه و ناشی از ناآگاهی انسان بدوی به اسرار هستی و نظام علّی- معلولی است، اشاره کردیم، با این حال به اعتقاد بسیاری، جادو خود نوعی علم ابتدایی بوده که می‌خواسته، اشیاء مادی را در اختیار انسان و خواسته‌های او درآورد؛ اما انسان بدوی این کار را از طریق نادرست و با ابزاری نامناسب انجام داده است، هنگامی‌که جادو از کارایی بازماند، انسان بدوی به دین روی آورد، با این اعتقاد که نیروهایی فوق طبیعی وجود دارند که ازخودآدمی بزرگتر و قوی‌ترند و باید در برابرآنها عبادت کرد و به سجده افتاد و حاجت طلبید (کلیم‌کیت و دیگران،۱۳۷۹: ۱۲۸).

در باب اینکه جادو چگونه به انجام می‌رسد؛ باید گفت که جادوگر با کمک ریاضت، خلسه و پرورش نیروهای درونی، نفس و روح خود را که عموماً ظرفیت بالایی برای درک جهان فراخ و ماوراء دارد، پرورش می‌دهد و تقویت می‌کند، با استفاده از اوراد و ادعیه و تکرار افسونها، از نیروهای کیهانی و فرا زمینی استمداد می‌طلبد و منشأ اثر می‌شود، «الیاده» در این باره می‌گوید: «جادوگر به واسطه ایجاد یک دالان«فضا-شبکه»ای است که می‌تواند عمل جادو را انجام دهد؛ یعنی از راه عملی چنین معتقد می‌شود که زمانی می‌تواند مثلاً با یک تمثال یا صورتک عروسکی یا مومین یا طرهٔ مو یا ناخن، فرد مورد نظر را مورد ایذاء قرار دهد که در افراد چنین ذهنیتی ایجاد کند که یا از طریق یقین (از راه تجربه) یا حکم کردن (به طریق نظری) میان ناخن یا مو یا اشیاء متعلق به هرکس پس از جدا شدن از صاحبانشان، نوعی ارتباط صمیمی، همان دالان فضا- شبکه‌ای، برقرار است» (الیاده،۱۳۷۲: ۳۱).

۳. سحر

سِحر در لغت محتمل است که از واژه عبری «شِحِر» به معنای دور کردن ارواح و همچنین از واژه «سخرومن» به معنای به شگفتی افکندن اخذ شده باشد(موسی پور،۱۳۸۷: ۲۳) و در اصطلاح تعاریف فراوانی دارد(رک: به TheEncyclopaediaofIslam ,1997, vol.ix , p564 ؛ ابن سینا،۱۳۳۱: ۳۰؛ اخوان الصفا، ج۱، ۱۴۰۵: ۳۱۵-۳۱۲؛ بایرناس،۱۳۸۰: ۱۵؛ ابن خلدون، ج۲، ۱۳۸۸: ۱۰۳۹).

در غالب تعاریفی که از سحر ارائه شده، به صدور عجایب و غرایب از عمل سحر اشاره شده است، با این حال صدور عجایب را نمی‌توان به همهٔ انواع سحر تعمیم داد، منشأ سحر نیز متفاوت است، منشأ آن یا نفس انسان است که منطبق با نظر ابن سینا و ابن‌خلدون است یا فرا زمینی و بیرون از وجود انسان منطبق با نظرحاجی‌خلیفه، با این حال می‌توان از برآیند تعاریف به تعریفی تلفیقی از سحر رسید: سحر عملی است، از مصدر نفس انسان به منظور تحت تأثیر قرار دادن نفوس منفعله و تسخیر قلوب یا صدور عجایب و غرایب به منظور انقلاب ماهیت چیزی؛ کیمیاگری باستان از این دیدگاه گونه‌ای سحر است.

از نظر «بایرناس» اساساً سحر که بیشتر توسط بدویان به انجام می‌رسیده، دارای سه کارکرد ویژه بوده است: ۱.عقیده به «فیتیش»؛ یعنی استفاده و استمداد از قوّهٔ مخفی و مستور اشیاء بی‌جان مانند: سنگهای فروآمده از آسمان، قلوه‌سنگها، استخوانها، چوبهای عجیب که بدویان معتقد بودند در اینها نیروهای قوی و غالب و در عین حال مستور و مخفی وجود دارد که برای یابنده و دوستانش مفید و برای دشمنانش مضر و زیان آور است، ۲. دومین کارکرد سحر و طریقه آن به «شمنیزم» تعبیر می‌شود و مقصود از آن تصرّف در قوای روحی و غیبی جهان است که یک نفر «شمن»که خود دارای

چنین قوه غیبی است، در بدن انسان دیگر تأثیر می‌گذارد؛ یعنی روحی معین را از بدن او خارج یا به جسم او داخل می‌کند، ۳. سحر عوامانه گونه دیگر آن است که منحصراً نزد ساحر یا کاهن قبیله نیست؛ بلکه در نزد تمام افراد قبیله یا گروه معمول است که به کمک صاحبان ارواح غیبی و «فیتیش» یا «شمن»ها یا بدون‌آنها ولی همواره با ترتیباتی معین با وسایلی بسیار ساده و ابتدایی به انجام می‌رسد (بایرناس،۱۳۸۰: ۱۷-۱۵).

در ایران باستان اقسامی از سحر دیده می‌شود، قدیمی‌ترین منبع و مأخذ در این باره «بهرام یشت»(یشت۱۴) است؛ زمانی که زرتشت از اهورامزدا می‌پرسد چه کاری انجام دهد تا از جادویی مردمان بسیار بدخواه آزرده نشود، اهورا مزدا به او چنین آموزش می‌دهد :«پری از مرغ «وارغن» بزرگ شهپر بجوی و آن را برتن خود بپسا و بدان پر[جادویی]دشمن را ناچیز کن، کسی که استخوانی یا پَری از این مرغ دلیر با خود داشته باشد، هیچ مرد توانایی او را از جای بدر نتواند برد و نتواند کشت، آن پر مرغکان مرغ بدان کس پناه دهد و بزرگواری و فربسیار بخشد» (یشت۱۴، ۳۶-۳۴)..با این حال در آیین زرتشت، لعن و نفرین و طرد ساحران وجادوان دیده می‌شود؛ چنانکه زرتشت نسبت به ساحران بسیار متنفر و بد بین بوده است و آنان را همگام و همراه بیماری و مرگ دانسته است: «...من همه گونه‌های بیماری و مرگها را دور می‌اندازم، من همه ساحران وجادوان و پریان و همهٔ «جینی»های(اجنه) تبهکار را دور می‌اندازم...» (دوستخواه، ۲/ ۱۳۷۰: ۸۷۸).

در اسلام نیز کاهنان، ساحران و جادوگران، همواره طرد و لعن شده‌اند و این افراد از احزاب شیطان محسوب می‌شوند؛ در «سنن ترمذی» آمده است که از پیامبر(ص) روایت است که ساحر را باید کشت و اگر با عملش ابلاغ کفر کند، واجب القتل است، در غیر این صورت قتل لازم نیست (سنن ترمذی، ۳/ ۱۹۸۱: ۶۰).

در قرآن کریم سحر عملی است مربوط به عالم ارواح جنیان و شیاطین؛ لذا دارای بار معنایی منفی است: «... واتبعوا ما تتلوا الشیاطین علی ملک سلیمان و ما کفر سلیمان و لکن الشیاطین کفروا ویعلمون الناس‌السحر...» (بقره/۱۰۲) از کلمه «یعلمون» مشخص می‌شود که سحر جنبهٔ تعلیمی دارد. «ابن‌خلدون» ساحران را کسانی می‌داند که تنها با همّت، بی ابزار و یاریگر، تأثیر و تأثّر می‌بخشند (ابن‌خلدون،ج۲، ۱۳۸۸: ۱۰۴۱). به نظر او جادوگران قوای بالقوهٔ نفسانی بشری را به وسیلهٔ ریاضت به فعل در می‌آورند؛ امّا کلیهٔ ریاضتهای ساحر عبارت است از توجه به افلاک و ستارگان عوالم علوی و شیاطین به انواع تعظیم و خضوع (همان، ۱۰۴۲).

۴. طلسم

شاید مدوّن‌ترین،کامل‌ترین و تخصصی‌ترین کتاب فارسی در این زمینه، «اسرار قاسمی»واعظ کاشفی باشد، او در باب طلسم می‌گوید: «طلسمات علمی است که بدو دانسته می‌شود، کیفیت تمزیج قوای فاعله عالیه به منفعله سافله تا فعلی غریب از آن حادث شود و آن را لیمیا می‌گویند» (واعظ کاشفی،۱۳۰۲: ۳) در دیگرتعاریفی‌که از طلسم ارائه شده؛ همین تعامل قوای سماوی و ارضی لحاظ شده است (رک: بحاجی‌خلیفه،ج۲: ۱۴۱۰: ۱۱۱۴؛ابن سینا،۱۳۳۱: ۳۰؛ ابن‌خلدون،۲/ ۱۳۸۸: ۱۰۳۹).

واژهٔ طلسم برگرفته از واژه یونانی«طلسما»ست(Talisma) و آن عبارت است از نوشته‌ای با علائم اخترشناسی یا دیگر علائم جادویی یا شیئی است که چنان نوشته‌هایی بر آن باشد؛ بخصوص اشیایی را گویند که برآنها اشکالی از صور فلکی یا دایرةالبروج و تصاویری از جانوران به عنوان ترفندهای جادویی برای در امان ماندن ازآسیب چشم زخم

نقش شده باشد (موسی پور،۱۳۸۷: ۵۱). در این تعریف به تعامل قوای فاعله وسافله اشاره‌ای نشده است و با مفهوم «تعاویذ» و «تمائم» نزدیک‌تر است، برخی نیز این علم را بر مبنای جهل و بی‌خبری انسان تعریف می‌کنند و معتقدند این علم از جهالات و نادانی‌هاست که طالبان آن اغراض پست دنیوی را دنبال می‌کنند (اخوان الصفا،۱/ ۱۴۰۵: ۲۸۴).

در برخی منابع نیز طلسم را معادل جادوی «هومیوپاتیک» می‌دانند؛ چنانکه در «دایره المعارف دین و مذهب» آمده است که طلسم ناشی از این عقیده است که اشیاء در تماس با آدمی، می‌توانند قدرتی یا ضعفی را وارد کنند (The Encyclopaedia of religion,1987,vol.14,p243).

در «دایرةالمعارف اسلام» آمده است که «بالیناس» حکیم که یک قرن پیش از میلاد در«تیانا»ی یونان زندگی می‌کرده، بزرگترین استاد طلسمات بوده است و به «صاحب الطلسمات» مشهور بوده است، او در شهرها و نواحی مختلف، تعدادی طلسمات برای حفاظت مردمان از طوفانها، ماران، عقارب و...گذاشته بود (The Encyclopaedia of islam,1997,vol.X,p177).

با توجه بدانچه گفته شد، می‌توان‌گفت، طلسم در واقع برآیند عینی قدرت ذهنی جادوگر است؛ او با خواندن اوراد و ادعیه و نیز تهذیب و تصفیه و گاهی تخدیر ذهن، با قدرتهای فوق طبیعی و کارگزاران سماوی ارتباط برقرار می‌کند و طلسم صورت عینی این تلفیق ذهنی و انتزاعی است، بنابراین طلسمات به خودی خود اشیایی بی‌جان و فاقد کارایی‌اند و تلاش ذهنی ساحر و جادوگر و تعامل ذهنی او با قوای مرموز مافوق و ارواح سماوی، باعث می‌شود تا اشیاء به طلسم تبدیل و دارای قدرت شوند. در بیشتر تعاریفی که از محقّقان در باب طلسم ارائه دادیم، به این تعامل ذهنی جادوگر با قدرتهای مرموز سماوی و نیروهای فاعله اشاره شده است. پس اشیاء، تماثیل، تعاویذ و تمائم، اسماء و صورتک‌هایی که در طلسم به‌کار می‌روند، به خودی خود نمی‌توانند عامل کامروایی یا ناکامی انسان در جهت نیل به مقصود باشند، در واقع این موارد، استعاره‌های عینی جادوگرند و قدرت ذهنی و اندیشه صاحب طلسم، خواه در جهت نیکی و خواه در جهت پلشتی و بدی، بر روی این اشیاء پیاده شده، عینیت یافته است.

در ایران باستان در برابر بلایا، مصائب و زیانهایی‌که به انسان، حیوانات یا محصولات کشاورزی، توسط اهریمنان و احزاب شیطان وارد می‌شد، از طلسم استفاده شده است؛ چنانکه نیایشگر اهورایی باید اورادی را بر ناخن یا چنگال (پنجه) فلزی بخواند و آن را در چاهی دفن کند؛ به نظر می‌رسد شیر سنگی شهر همدان خود نوعی طلسم در برابر سرمای هوا بوده است (The Ecyclopaedia of islam,1997,vol.v,p386-387). در «وندیداد» اشاراتی به طلسم شده است؛ در «فرگرد هفدهم» از آن آمده است که مرگ‌آورترین کردار مردمان که باعث تقویت قوای زیان‌آور دیوان و اهریمنان می‌شود، این است که کسی موی خود را شانه بزند یا ناخنهای خود را بگیرد و آنها را در گودال یا شکافی بریزد، هر چیز از تن جدا شده در شمار مردار است و از این رو زرتشت معتقد بود که این اشیاء در تصرّف دیوان در می‌آید و جای ناپاکی و مرگ می‌شود، بنابراین موی و ناخن همین‌که از تن جدا شد، بی‌درنگ از آن اهریمن می‌شود (دوستخواه، ۲/ ۱۳۷۰: ۸۴۱). چنین اعتقاداتی به طلسم و قدرت اشیاء کما بیش در میان ایرانیان هنوز رواج دارد، «محمود کتیرایی» به نمونه‌هایی از این اعتقادات در میان ایرانیان اشاره کرده است: اگر هفت بار ورد «اذا زلزلت» را بخوانند و آن را بر تخم جارو، فوت کنند، طلسمی است که باعث بیزاری داماد از عروس می‌شود (کتیرایی،۱۳۴۸: ۱۹۰) در شهر «رضائیه» (=ارومیه) برای دفع ارواح خبیثه از گهوارهٔ کودک به مدت چهل روز، مادر کودک در کهنه‌های او،

سنجاقهایی فرو می‌برد (ماسه، ۱۳۵۵: ۳۵) یا برای دفع رگبار و طوفان، نام هفت‌تن کچل را بر نخهایی می‌دمند و به نـام هر کدام گره‌هایی می‌زنند و آن نخها را در حیاط خانه رو به قبله آویزان می‌کنند (همان، ۳۱۳).

به هر روی در میان تمام قبایل و ملل دنیا از این‌گونه اعتقادات می‌بینیم، به‌گونه‌ای‌که طلسم و اعتقاد بدان در تار و پود باور مردم نفوذ کرده است. حتی انسان متمدن امروزی در عصر خردگرایی(Rationalism) نیز به این موارد اعتقاد دارد و آن هنگام که درمانده می‌شود و راه به جایی نمی‌بـرد، چـارهٔ گشـایش و یـا حـداقل مایـهٔ تسـلای تـنش درون را در ابزارهایی این‌چنینی می‌بیند، می‌پندارد همسایه بدخواه یا رقیب بدسگالش او را با طلسمی ناکام گذاشته است.

۱-۴. انواع طلسمات و ابزار طلسم گشایی

در اینجا به مهم‌ترین و رایج‌ترین ابزار طلسم و طلسم‌گشایی که بوفور از آنها در قصه‌های عامیانه فارسی استفاده شده است، اشاره می‌کنیم:

۱-۱-۴. اسماء الهی: در قرآن کریم آمده است که «... لله اسماء الحسنی فادعوه بها» (اعراف/۱۷۹) برای طلسم و تعویذ معمولاً از اسامی خداوند استفاده کرده‌اند، اسم اعظم خداوند مشهورترین نوع طلسم است که در قصه‌های عامیانه بسیار پربسامد است، با این حال به اعتقاد بسیاری اسم اعظم خداوند برکسی‌آشکار نشده و فقط اولیاء و پیامبران آن را می‌دانند (ابن ماجه،۲/ ۱۹۸۱: ۱۲۶۹؛ موسی پور،۱۳۸۷: ۹۴).

۲-۱-۴. آیات قرآنی:آیات کوتاه سوره‌های«فلق» و«الناس» و«آیةالکرسی»؛معروف به«المعوذتان»در این زمینه مشـهور است، مراجعه و توسل به قرآن در هنگام بیماری تا همین اواخر در کشورهای مسلمان؛ بویژه افریقا رسـم شـایعی بـوده است. آیهٔ مناسب با بیماری را بر قطعه‌ای استخوان، کاغذ یا پوست می‌نوشتند و جوشاندهٔ آن را به بیمار مـی‌خوراندنـد (رک: به:TheEncyclopaediaof islam,1997,vol.x,p50؛ سنن ترمـذی،۳/ ۱۴۰۸ه: ۱۸۱؛ کتیرایـی،۱۳۴۸: ۱۹۰؛ دانشنامه جهان اسلام، ۷/ ۱۳۸۲: ۵۶۹؛ موسی پور،۱۳۸۷: ۱۰۳-۱۰۲).

۳-۱-۴. اسامی فرشتگان: فرشتگان کارگزاران عالم هستی و موکّلان سیّارگان، ماهها، هفته‌ها و روزها و شبها هستند، بـرای روزهای هفته، هفت فرشته مقرّر شده که اسامی نامأنوسی دارند و غالباً از آنها به صورت جفت جفت نـام بـرده‌انـد: طلـیخ و الیخ، قیطر و میطر، قنطش و قِنطیش،گوگ و ماگوگ و یأجوج و مأجوج (موسی‌پور، ۱۳۸۷: ۵۵). در بیشتر طلسمات از چهـار فرشته مهین نام برده شده است: جبرییل، میکاییل، عزراییل و اسرافیل. اسامی دیگری نیز در این باره ذکر کرده‌اند (رک: همـان، ۹۲). در آیین یهود چهار اسم وجود دارند که در طلسمات بسیار به کار می‌روند: آدونای(Adona)، هالهلویـا (Haleluyah)، آمن(Amen) وگولم(Gaulem). (The Encyclopaedia of religion,1987,vol.14,p2).

۴-۱-۴. حروف: در دایرةالمعارف دین و مذهب آمده است که حروف دارای وابستگی و تعلقی با مسمّا هستند؛ مثلاً حروف «M» و «N» با واژه «Mother» در پیوند است، حرف «G» با آب و هوا و....(همان، ۱). واعظ کاشفی در باب تأثیر آن در طلسم مطالب مفصلی دارد؛ مثلاً حرف «ج» دافع چشم زخم، حرف«د» برای جلب دوستی شاهان، «ذ» بـرای بیمـارکردن و....(واعـظ کاشـفی،۱۳۰۲: ۱۳۹- ۱۲۲نیـز رک: حـاجی خلیفـه، ۱۴۱۰/۱: ۶۵؛ The Encyclopaedia of islam,vol.x,p501؛ ابـن سینا،۱۳۳۱: ۶۸-۳۹؛ موسی پور،۱۳۸۷: ۹۷؛ ابن خلدون، ج ۲، ۱۳۸۸: ۱۰۵۳).

۵-۱-۴. اعداد (مربعات جادویی): در آیینهای رمزی و عرفانی شمال آفریقا دو عبارت برای طلسم وجـود دارد کـه هرکدام از حروف این عبارت با عددی خاص منطبق است، درست مانند تطابق حروف و اعـداد در ابجـد فارسـی، دو

عبارت مذکور عبارتند از: آبرکساز (Abrxas) و آبراکادابارا (Abracadabara) در این دو عبارت a=1، b=2، r=100، x=60، a=1، s=200 که معادل عدد ۳۶۵ (تعداد روزهای سال شمسی) است. (The Encyclopaedia of religion,1987,vol.14,p2). از مجموع چند عدد بر روی فلزات مربعی، به جداولی می‌رسیدند که به مربّعات جادویی مشهور است، در هر ردیف سه یا چهارخانه وجود دارد، اعداد متوالی که در این مربعات به‌کار می‌روند، حاصل مجموعشان باید در تمام ردیفها عدد۶۶ باشد؛ به این صورت:

۱۶	۱۹	۲۲	۹
۲۱	۱۰	۱۵	۲۰
۱۱	۲۴	۱۷	۱۴
۱۸	۱۳	۱۲	۲۳

(رک: اخوان الصفا،۱/ ۱۴۰۵ه: ۷۸-۴۸؛ ابن سینا،۱۳۳۱: ۶۸-۳۹؛ موسی پور،۱۳۸۷: ۹۹؛ ابن خلدون،ج۱و۲، ۱۳۸۸: ۲۱۶-۲۱۳و۱۰۴۴).

۶-۱-۴. نشانه‌هایی از نجوم و رمل: در میان علائم روی تعاویذ و طلسمات، برخی نشانه‌های نجومی و صور فلکی و گاه علائم «رمل» به چشم می‌خورد، رمل یکی از ابزارهای پیشگویی بوده است که امروزه به جای آن از «لوح» استفاده می‌کنند؛ «بایرناس» در این باره می‌گوید: در عصر نو سنگی از روی سنگریزه‌ها و شن و ماسه و نمادهایی که بر روی آنها نقاشی شده، می‌توان به معنا و مفهوم جادو پی برد (بایرناس،۱۳۸۷:۱۱) (رک: TheEncyclopaediaOfIslam,1997,vol.x,p50؛ حاجی خلیفه، ۱/۱۴۱۰: ۹۱۲؛۶۵۰؛ ماسه،۱۳۵۵: ۴۴۷؛ موسی‌پور،۱۳۸۷: ۱۰۰).

۷-۱-۴. تماثیل انسانی و حیوانی: استفاده از تماثیل و تصاویر انسانی و حیوانی در شمال افریقا و به صورت غالب‌تر در شرق بیشتر دیده می‌شود که به نظر برگرفته از هنر ایرانیان در نگاشتن تصاویر بر روی شیشه‌ها، جامها، کاسه‌ها و...دیده شده است.(The Encyclopaedia Of islam,1997,vol.x,p501). (نیز رک: موسی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۰۲-۱۰۱).

۵.طلسم و طلسم‌گشایی در سه قصهٔ عامیانهٔ فارسی

۱-۵. سمّک عیار: یکی از کهن‌ترین و مفصّل‌ترین رُمانهای ایرانی سمک عیّار است که نام آن برگرفته از شخصیت اصلی و محوری این قصه است، بازتاب آیین‌های ایرانی و شیوه زندگی و تعاملات اجتماعی ایرانیان و نیز بازنمایی فضای اجتماعی کهن ایرانی و بیان اصناف و طبقات اجتماعی، غالباً فرودست، از اهداف مهم این قصه است و از خلال آن می‌توان به آداب و رسوم، باورها، اعتقادات، شیوهٔ زندگی و حتی شیوهٔ مدنیت ایرانیان پی برد و از این منظر کتاب به گونه‌ای تاریخ اجتماعی ایرانیان است. آیین عیاری و جوانمردی درونمایهٔ اصلی این قصه و دستمایهٔ اصلی‌گزارنده آن، به تصویر کشیدن اخلاق اجتماعی ایرانیان از منظر فتوّت و جوانمردی و پایبندی به عهد و پیمان است و از این نظر با دیگر قصه‌های عامیانه فارسی تفاوت دارد. سمک مظهر کامل این خصلت است. او جوانمردی بی‌همال است که تجلّی کامل وفاداری، صداقت، پاکبازی و پاکدامنی است و به همراهی بسیاری از عیاران برای نجات ستمدیده و گرفتن حق وی از ستمگر به کارهایی گاه فراتر از توان بشری می‌پردازد و گاه به عوالم فراواقعی گام می‌نهد. هرچند سمک شخصاً به جادو اعتقادی ندارد؛ اما دیگر شخصیت‌های اصلی داستان همچون فرخ روز و خورشید شاه به مدد «فرّهٔ ایزدی» از طلسمات در می‌گذرند. در این قصه سه بار از طلسم یکسانی به نام طلسم آتش استفاده شده است و در موردی دیگر (طلسم عَلَم سرخ)، آتش عنصر اصلی طلسم است.

چگونگی زایل کردن طلسمات در این داستان متفاوت است، گاه جادوگر و ساحری آن را زایل می‌کند؛ چنانکه ماه در ماه که خود جادو می‌داند، طلسم آتش صیحانه جادو را زایل می‌کند، در مواردی شخصیتهای روحانی همچون زاهدی یا پارسایی با ابزاری ساده همچون مُشتی خاک، جادو را زایل می‌کند(طلسم آتش سپه داد)، یا گاه همان شخصیت با راهنمایی، قهرمان را از طلسم می‌رهاند (زاهدی یزدان پرست نام، طلسم حجرهٔ قبط پری را می‌گشاید)، خضر و الیاس طلسم چاردیواری را با دمیدن نام خداوند می‌گشایند، پیری نورانی با دادن دست نوشته‌ای قهرمان را از طلسم می‌رهاند. در مواردی نیز به گشایش طلسم اشاره‌ای نشده است.

جدول انواع طلسم و نحوه طلسم گشایی در داستان سمک عیار

نام طلسم	طلسم گذار	ابزار طلسم	هدف از طلسم	نوع طلسم
طلسم آتش	صیحانه جادو	سحر و افسون	نابودی لشکر خورشید شاه	صیحانه جادو به مدد قابوس شاه در نبرد با خورشید شاه می‌آید، او بر فیلی سوار است که از هفت خرطومش آتش می‌بارد، ماه در ماه باریسمانی که درمیان آتش می‌اندازد، این طلسم را زایل می‌کند. (ج۲/: ۳۳۵-۳۳۳)
طلسم گنج خانه	-----	قصر، لوح، گو هرشب چراغ	مصونیت از گنج	سمک به محل گنج خانه گور خان وارد می‌شود، پاره‌ای زر از آنجا برمی دارد؛ امادر ب خروجی قصر ناپدید می‌شود، این گنج متعلق به فرخ روز است، لذا سمک از آنجا بدون بهره‌ای خارج می شود (به گشایش این طلسم اشاره‌ای نشده است) (ج۳/ ۵۴-۳۴)
طلسم آتش	سپه داد	نیزه، ورد و افسون	ارعاب و نابودی لشکر خورشید شاه	سپه داد و لشکر جادوان به مدد جام شاه می‌آیند، آنان بر نیزه‌ها چیزی می‌خوانند، از نیزه‌ها آتش می‌بارد، زاهدی به سمک مشتی خاک می‌دهد و بر آن چیزی می‌خواند، بدین ترتیب جادو، واژگونه می‌شود و آتش بر لشکر سپه داد می‌افتد (ج۴/ ۱۹۵-۱۹۴)
----	قبط پری	حجره، گنبد، بیابان، دریا، کودکی- زنی، مردی	حبس مردان دخت	روزافزون عازم نجات مردان دخت از طلسمی است که قبط پری به صورت حجره‌ای برساخته، مردان دخت درون حجره به محض برخاستن و به سمت در ب خروج رفتن، در ب ناپدید می‌شود، زاهدی یزدان پرست نام ابزاری به روزافزون می‌دهد و می گوید باید سه قدم و نه بیشتر داخل حجره بگذاری و آنگاه دست مردان دخت را بگیری تا خارج شوید، سه قدم بیشتر بگذاری تا ابد درون طلسم می‌مانید، بدین ترتیب، طلسم زایل می‌شود (ج۳/ ۴۵-۳۶)
طلسم دیوار	قبط‌پری	ورد و افسون	محبوس کردن فرخ روز و سمک	قبط پری به شکل کلاغی بابالهای خود، دور تادور فرخ روز و سمک دیواری شیشه‌ای می‌کشد و آنها درون دیوار حتی توان برخاستن ندارند، پس از زاری به درگاه الهی، خضر و الیاس بر آنها ظاهر می‌شوند با دمیدن نام خداوند بر آنها و سپس دمیدن آن نام بر دیوار شیشه‌ای، طلسم را زایل می‌کنند (ج۵/ ۶۷-۲۳)

ادامهٔ جدول انواع طلسم و نحوه طلسم گشایی در داستان سمک عیار

نام طلسم	طلسم گذار	ابزار طلسم	هدف از طلسم	نوع طلسم
طلسم چهار دیواری	بکتاش پری	گاو،گوشت کباب‌شده، پیرمردی، آتش، صندوق، گاو،جیفه، سحر و افسون	محبوس کردن‌فرخ‌روز وروزافزون	بکتاش‌ازدستیاران‌قبط‌پری،به‌شکل‌کشاورزی‌وباخوراندن‌تکه‌ای گوشت،نام طلسم‌گشای‌خداوند‌رااز‌خاطر‌روزافزون‌وفرخ‌روز می‌برد، براطراف‌آنان‌دیوار می‌کشدواسبانشان‌راباافسون‌لنگ می‌کند، سرانجام‌سمک‌بایافتن‌گاوی‌که صندوقی‌جادویی‌دردرون داردوکشتن آن وبیرون آوردن جیفه وگرداندن جیفه براطراف دیوار،طلسم رامی گشاید (ج۵/ ۱۵۱-۶۹)
طلسم آتش	قبط پری	آتش وپیری درکنارآن	نابودی‌سمک‌وممانعت‌-ازورودبه شهرظلمات	برفرازشهرظلمات‌که‌محل‌زندگی‌قبط‌پری‌است،طلسمی‌ازآتش وپیری‌برکنار آن ساخته‌اند،هرکس‌آن‌پیر را لمس‌کند،آتش‌می‌گیرد، سمک‌خطی‌که‌زاهد بدوداده‌است‌به‌پیرمی‌دهد،پیرباخواندن‌آن‌آتش می‌گیردوبدین‌ترتیب‌طلسم زایل می‌شود (ج۵/ ۱۴۱)
طلسم عَلَم سرخ	تیغو جادو	عَلَمی کوچک، سحر	نابودی‌فرخ‌روز ولشکرش	تیغو در برابر فر روز،عَلَمی‌سرخ‌رنگ‌به‌اهتزازدرمی‌آورد،درساعت هزارپاره آتش‌برلشکرفرخ‌روزمی‌بارد،امافرخ‌روزبه‌مددنام‌مهین خداوندکه‌ازخضر فراگرفته است،این‌طلسم رازایل می‌کند. (ج۵/ ۴۹۹-۵۰۱)
طلسم عَلَم سیاه	تیغو جادو	عَلَمی سیاه، سحر	نابودی‌فرخ‌روز ولشکرش	تیغو‌عَلَمی‌سیاه‌رنگ‌دارد،که‌اگرآن‌رادرمیان‌لشکرفرخ روزبچرخاند،همه‌بدون‌استثناء‌نابودمی‌شوند،بایدتیراندازی‌نیک ماهرتیری‌برمیان‌آن‌بزنددرآن صورت طلسم زایل می‌شود. (ج۵/ ۵۱۲-۵۱۳)
طلسم بابلی	دختر تیغو موسوم به ملکه	ورد و افسون	زمین‌گیرکردن ومفلوج کردن سمک	دخترتیغوبه‌منظورزمین‌گیرکردن‌سمک،براوافسونی‌می‌خواند و او را عاجزوزمین‌گیرمی‌کند،این‌طلسم‌به‌طلسم‌بابلی‌معروف‌است.این طلسم‌به‌اصرار‌اصرارماهوس‌پهلوان‌بازمی‌شود(به‌چگونگی‌گشایش آن‌اشاره‌ای‌نشده است) (ج۵/ ۵۲۱-۵۱۹)
----	تیغو جادو	مغازه ها، افراد مبارز ومسلح	ارعاب بیگانگان	تیغودردرهٔ‌خودبرای‌اعجاب‌ودرعین‌حال‌ارعاب‌بیگانگان‌و درآیندگان بدان دره،به‌طلسم‌مغازه‌هایی‌برساخته ومردانی نیک مبارز ومسلح گماشته است، این مردان فقط نمایش مبارزه می‌دهند؛ یعنی شمشیرها وتیغها راازنیام می‌کشند وتیر در زه می‌نهند، اما عملاًکاری نمی‌کنند.(به‌چگونگی‌گشایش‌این‌طلسم درکتاب‌اشاره‌ای‌نشده است)(ج۵/ ۵۷۳)

۲-۵. قصهٔ حسین‌کردشبستری: حسین‌کردشبستری از دیگر قصه‌های مشهور و متداول در عصر صفوی و دارای درونمایه‌ای پهلوانی- مذهبی و روایتگر مناقشات مذهبی میان سنیان ازبک و شیعیان صفوی است و در واقع دفاع از مذهب تشیع و زدودن کشور از لوث ازبکان دستمایهٔ اصلی‌گزارنده آن است. در این قصه، برخلاف عنوانش، میرسید اسماعیل، شخصیت محوری قصه است و ازین جهت همانند داستان داراب نامه است که شخصیت اصلی داستان بوران دخت است. میرسید اسماعیل با همدستی حسین کرد جمعی از مردان جوانمرد و عیار پیشه و در عین حال وطن دوست را گرد هم آورده، تا با حمایت از شاه عباس صفوی به مقابله با دشمنان ایران و مشخصاً دشمنان مذهب تشیع بپردازند و در این از هیچ تلاشی فروگذار نمی‌کنند. نکته جالب در این قصه این است که بر خلاف دیگر قصه‌های عامیانه که عناصر و موجودات فراواقعی حضوری پررنگ و بنیادین دارند، کمتر مجالی برای پردازش این عناصر وجود دارد. ایران در این قصه سرزمین سپندی است که جادو و جادوگری و کژی در آن جایی ندارد و اتفاقاً همانند سمک عیار اگر به جادو و جادوگری و طلسمی در این قصه اشاره شده، این اتفاقات در سرزمینی ورای مرزهای ایران روی می‌دهند، چنانکه در قصّهٔ سمک، سرزمین چین و در این قصه دیار فرنگ جایگاه جادو و جادوگری است. نکتهٔ قابل‌توجه در طلسمات این قصه که در طلسمات قصه امیرارسلان نیز آمده است، برخاستن صدای مهیب رعد و برق و برخاستن دود و غبار به نشانهٔ پایان طلسم است. به نظر می‌رسد، این‌موتیف دارای منشایی واحد و بیانگر تقریب زمانی احتمای نگارش این دو قصه باشد.. نکته پایانی در باب طلسمات این قصه، اینکه هدف از طلسم و جادو، کامیابی و وصال نامشروع است. در این قصه قهرمان قصه گاه با ابزاری معمولی مانند خنجر و کشتن جادوگر، طلسم را می‌گشاید (طلسم عمر)، در موردی دیگر نوع طلسم گونه‌ای مسخ است و قهرمان یا قهرمانان به حیوانات بدل می‌شوند، برای گشایش این نوع طلسم از عنصری استفاده می‌شود که این عنصر حضوری پربسامد در جادو دارد؛ آتش عاملی پاک کننده و طلسم گشاست.(طلسم سه زال زمردپوش)، پیری پریزاد با اعلان نوع طلسم در طلسم جمشید به یاری قهرمان می‌آید، در این طلسم حیوانات از عناصر طلسم به حساب می‌آیند و لازمهٔ گشایش طلسم عدم ارعاب و کشتن حیوانات است (طلسم جمشید).

از نکات جالب در نشانه های زوال طلسم در این قصه و نیز قصهٔ امیرارسلان، برخاستن دود و غبار و صدای رعد و برق است و این مسأله نشانهٔ تقریب زمانی این دو قصه است.

جدول انواع طلسم و نحوه طلسم گشایی در داستان حسین کرد شبستری

نام طلسم	طلسم گذار	ابزار طلسم	هدف از طلسم	نوع طلسم
طلسم عمر	مادرسنجورجادو	لوح و خنجر	حفظ جان و حیات	مادر سنجورجادو ،عمر دخترش را با ابزاری‌همچون: خنجر و دو لوح با عناوین لوح محبت و لوح طلسم، طلسم کرده - است،حسین کرد با خنجری که عمر دختر بدان بسته است به‌سینهٔ او می‌زند و بلافاصله صدای مهیب رعد و برقی به گوش می‌رسد و مادر و دختر می‌میرند (ص۲۱۴).

ادامهٔ جدول انواع طلسم و نحوه طلسم گشایی در داستان حسین کرد شبستری

------	سه‌زال لعل پوش ومرواریدپوش وزمردپوش	ورد و افسون	کامیابی و وصال	میرسیداسماعیل ومیرحسین توسط سه نفر نقابدار ناشناس ازبندفرنگیان رهامی شوند،اماآن سه جادوگرانی اندکه خواهان صحبت ومباشرت باآنانند،اماحسین واسماعیل سربازمی زنند،آنان نیزبادمیدن افسونی برآن دو،آنان رابه صورت خرگوش وشغال درمی آورند،پهلوان مراداز همراهان این دوباخنجروکاردهرچندتلاش می کند،سرآن سه نفرجادوگررانمی تواندببُرد،لذاباجمع کردن هیزم بسیار،آنهارابه آتش می اندازد،به‌محض به‌آتش کشیده‌شدن سه جادوگر،صدای مهیب رعدوبرق برمی خیزدوبادهای سیاه‌وزان می شود،نه‌قصری می ماند،نه باغی ونه‌اثاثیه‌ای،بدین ترتیب طلسم زایل می شودوآن دوپهلوان به صورت‌اصلی خود برمی گردند (ص۴۰۵-۴۰۳).
طلسم جمشید	جمشید	مناره، طاس، مشک، دومرغ-،ببر،لوح،قلعه، اژدها،دونفر چرخ گردان، کلید،گنبد، صندوق، غلام	حفاظت-ازاسباب قدرت	سیداسماعیل باملک علی شیرافکن وشیرخان به حمایت ازشاه سجستان بالشکرافلاکیه درنبردند،درآن سرزمین سیداسماعیل به قلعه‌ای میرسدکه میل ومناره‌ای بسیاربلنددارد،می گویندکه این قلعه طلسمی است،غلامی ازآن شاه‌سجستان به‌امتحان به‌طرف‌قلعه می رود، هرقدرغلام نزدیک ترمی رود،آن مناره‌بلندترمی شود،درپای مناره مشکی است ودومرغ سیاه‌وسفیدبرفرازمناره‌قراردارند،،غلام جلوترکه‌می رودبابیری روبرومی شودکه‌بدان کاری ندارد،این بارغلام هرچه‌جلوترمی رود،مناره‌فروترمی رود،تاجایی که‌کاملاًناپدیدمی شود،ناگهان ببربه‌غلام یورش می بردواورامی بلعد،هرکس این طلسم رابشکندبه‌جام‌نوش باد،آیینه‌جهان‌نما،سراپرده‌چهل تیرک،کوسهای نوزری‌وشمشیرجمشیدمی رسدمیرسیدباکمک پیرپریزادی به‌احوال طلسم‌واقف‌می شود،اوبایدابتدامرغ سفیدرابایک تیربزند،هرجامرغ افتادلوحی پیدامی شود،برلوح نوشته‌شده که‌باید آن رابردیوارقلعه بزنندتادرباز شود،میرسیداین اعمال راانجام می دهد،سرراه سید اژدهایی است که‌بدان کاری ندارد،بعدبه‌دونفرمی رسدکه‌چرخی را می گردانند،بایدآنهارادرچاه‌انداخت،سپس گنبدی نمایان می شود وغلامی می آید،غلام کلیدی به‌سیدمی دهد،این کلیدبازکننده دربصندوقی‌است‌که‌همه ابزارموردنظردرآن است، بدین ترتیب میرسید به این ابزارها دست پیدامی کند (ص۴۳۲-۴۳۰).

۳-۵.امیرارسلان نامدار: امیرارسلان نامدار قصهٔ خوش‌ساخت ودلنشین‌دیگری است که در عصر قاجار ساخته و پرداخته شده است. این قصه که شاید از پرمخاطب‌ترین‌قصه‌های عامیانه فارسی باشد، دارای‌درونمایه‌عشقی-قهرمانی است و موضوع آن شرح ماجراهای شاهزاده‌ای عاشق به نام امیر ارسلان بن ملکشاه است که صرفاً با مشاهده تصویری از فرخ لقا، دختر پطرس‌فرنگی دل از کف داده و برای یافتن جانان خود به سلطنت و تاج و تخت و زندگی اعیانی‌اش پشت پا می‌زند و عازم سرزمین روم می‌شود و بیشتر کارهای قهرمانانه و دلاورانه او در این سرزمین اتفاق می‌افتد. ارسلان در این قصّه فردی لجوج و بهانه‌گیر و عجول است که هر آنچه می‌خواهد باید

زود برآورده شود و در این راه از توهین و بی‌احترامی به مادر و ناپدریش، خواجه نعمان، فروگذار نیست. غالب طلسمات این داستان در مکانهایی چون باغ یا قلعه اتفاق می‌افتد و تمامی عناصر دخیل در طلسم‌گذاری همچون کلید، مرغ، قلعه، زیرزمین،گاوصندوق، خنجر،شمشیر،باغ و... در این قصه مشاهده می‌شود. از نکات قابل‌توجه در زمینهٔ طلسم گشایی‌های این روایت این است که برخلاف دیگر قصه‌ها که گشایش طلسمات با استفاده از نام‌های خداوند و استمداد از انبیا و اولیا و تعاویذ ایشان است، در این قصه امیر ارسلان بتنهایی و در پاره‌ای از موارد به راهنمایی پیری یا زاهدی از عهده طلسمات بر می‌آید و این مسأله با درونمایه قصه که فاقد پیرنگ دینی- مذهبی است، مطابقت دارد. علاوه براین از منظر علائم و نشانه‌های پایان طلسم یا حداقل زوال یکی از ارکان طلسم، بین این قصه وقصه‌حسین‌کرد، تشابهاتی دیده می‌شود؛ برخاستن صدای مهیب رعد و برق وبی‌هوش شدن‌های متوالی و ناگاه خود را در جایی دیگر یافتن از تشابهات این دو می‌باشد و همان گونه که قبلاً گفتیم، این امر ممکن است ناشی از تقریب زمانی پردازش این دو قصه باشد. در این قصه برخی از طلسمات فقط به وسیلهٔ قهرمان گشایش می‌یابد؛ چرا که طلسم به اسم قهرمان بسته شده است (طلسم دوازده یاقوت)، در طلسمی دیگر سوزاندن و خاکستر اجساد طلسم گذاران عامل گشایش طلسم است و البته کسی جز قهرمان نمی‌تواند به این کار دست یازد (طلسم قلعهٔ سنگ)، در مواردی قهرمان به راهنمایی شخص دیگری از عهدهٔ گشایش طلسم برمی‌آید که باز هم سوزاندن عناصر جادویی عامل اصلی گشودن طلسم است (طلسم باغ فازهر)، در مواردی نیز نام مبارک خداوند عامل گشایش طلسم است (طلسم قلعه سنگباران) در مجموع در زوال طلسمات این قصه غالباً همان عواملی که در قصهٔ حسین کرد دیده می‌شود، در اینجا نیز دیده می‌شود؛ یعنی برخاستن صدای مهیب و رعد و برق و تصاعد دود و غبار. نکته آخر این که برخلاف طلسمات دیگر قصه‌ها، طلسم و طلسم گشایی در این قصه بسیار پردامنه و مطوّل و پیچیده است.

جدول انواع طلسم و نحوه طلسم‌گشایی در داستان امیر ارسلان نامدار

نام طلسم	طلسم گذار	ابزار طلسم	هدف از طلسم	نوع طلسم
طلسم دوازده یاقوت	آصف وزیر و شمس وزیر	دوازده دانه یاقوت،ورد	حفاظت ازفرخ‌لقا در برابر قمر وزیر	شمس‌باکمک‌آصف‌وزیردوازده‌دانه‌یاقوت‌که‌کاهنان‌پریزاداسمهایی‌برآن‌نقش‌کرده‌اند به‌شکل‌گردن‌بندی‌می‌سازدوبرآن‌طلسمی‌می‌بنددوآن‌رابه‌گردن‌ملکه‌می‌بندد،به‌واسطه این‌طلسم‌دیگرقمروزیرنمی‌تواندبه‌ملکه‌دست‌یابدویابه‌دیداراورود،این‌طلسم‌فقط‌به‌نام امیرارسلان‌بسته‌شده‌وفقط‌اومی‌تواندباین‌طلسم‌رابازکند،قمروزیرارسلان‌رافریب داده،گردن‌بندراازگردن‌ملکه‌بازمی‌کند براوتسلط می‌یابد واین خود آغازطلسمات دیگراست (ص۳۶۷-۳۶۳).
طلسم قلعه سنگ	فولادزره	قلعه، باغ	تصاحب تاج وتخت	فولادزره‌فرمانده‌سپاه‌ملک‌خازن‌ومادرش،پس‌ازناکامی‌تصاحب‌تاج وتخت،باسحروافسون،ملک‌شاپوروووزیران‌ودوازده‌هزارلشکراورابه‌سنگ‌تبدیل می‌کنند، تنهاامیرارسلان‌می‌تواندباین‌طلسم‌رابشکند،اوبایدخاکسترجسدفولادزره ومادرش‌رادرآب‌ریخته،برسنگیان‌بپاشندتابه‌صورت‌اصلی‌بازگرداند. (ص۳۶۸-۳۶۵).

ادامهٔ جدول انواع طلسم و نحوه طلسم‌گشایی در داستان امیر ارسلان نامدار

طلسم باغ فازهر(قلعه فازهر)	فولادزره ومادرش	قلعه،باغ، قصر،عنتر، طاووس، زنجیر درخت چنار،فیل، ناقوس، دیو، دو گاو،غلام وکنیزک، گنبد، چهار چرخ، چهار ستون، تخت مرصع، سحر و افسون	اسارت‌و دربند کردن فرخ لقا	ارسلان‌برای‌رهایی‌فرخ‌لقاعازم‌باغ‌فازهر می‌شود،به‌کنار‌قلعه‌ای‌می‌رسد‌که‌به‌طلسم درهای‌آن‌ناپیداست،ارسلان‌باراهنمایی‌آصف‌وزیردل‌وجگرفولادزره‌راکباب نموده،ازتصاعددودکباب‌درهای‌باغ‌هویدامی‌شودووارد‌قلعه‌می‌شودوبه‌قصری‌می‌رسد، دریکی‌ازاین‌اتاقها‌عنتری‌بازنجیربسته‌اند،عنتررا‌باخودمی‌برد،براثرلابه‌وزاری‌سوزناک عنتر،ارسلان‌وسوسه‌می‌شوداورابازکندصدای‌طاووسی‌که‌برسقف‌بسته‌شده‌است اورامنصرف‌می‌کند،طاووس‌صورت‌طلسم‌شده‌ی‌مرآت‌جنی‌ازیاران‌حضرت سلیمان(ع)است،به‌اتاقی‌دیگرمی‌رسندکه‌زنجیرهای‌دومنی‌فراوانی‌وجوددارد،به‌توصیه طاووس‌زنجیرهارا‌باخودمی‌برند،تابه‌چنارکهنسالی‌می‌رسند،زنجیرهارا‌پای‌درخت می‌ریزند، بعدعنتررارامحکم‌برزنجیرهامی‌بندند،آنگاه‌طاووس‌ارسلان‌رابرپشت خودسوارمی‌کندوبالای‌چنارمی‌برد،درمیان‌شاخه‌های‌چنارتختی‌مرصع‌می‌بینندکه‌فیلی بردست‌وپای‌اوچهارناقوس‌بازنجیرهای‌طلایی‌بسته‌اند،زنجیرهای‌عنتررابرناقوس‌های فیل‌می‌اندازد،درصورت‌صدای‌ناقوس‌وبیداری‌فیل‌همه‌درطلسم‌می‌مانند.ازقضاارسلان به‌جای‌گردن،خرطوم‌فیل‌رامی‌زند،فیل‌چنان‌نعره‌ای‌می‌زندکه‌ارسلان‌ازهوش‌می‌رود، وقتی‌به‌هوش‌می‌آیدکه‌خودرادرمیان‌بیابانی‌می‌بیند،بعدازطی‌مسافتی‌طولانی‌به‌جنگل وباغی‌می‌رسد،درآنجادوگاوسیاه‌وسفیدمی‌بیند،ارسلان‌گاوسیاه‌رامی‌کشد،بلافاصله صدای‌رعدوبرق‌مهیبی‌به‌پامی‌شود،نه‌گاوی‌می‌ماندونه‌اثرخونریزی‌ای،درادامه‌به‌غلامی می‌رسدکه‌کنیزکی‌راباتازیانه‌می‌زند،غلام‌وکنیزک‌راکه‌ازارکان‌طلسم‌ندمی‌کشد،ناگهان دیوی‌سرمی‌رسدوباارسلان‌درگیرمی‌شود،ارسلان‌بامشقت‌زیاداورانیزمی‌کشد، بلافاصله‌صدای‌رعدوبرق‌مهیبی‌برمی‌خیزدوارسلان‌وقتی‌چشم‌بازمی‌کندکه خودرادرباغ‌فازهرمی‌بیند،طاووس(مرآت‌جنی)که‌راهنمای‌این‌طلسم‌است، می‌گویدمرحله‌نهایی‌طلسم‌مانده‌است،بالای‌قصر گنبدی‌است،بربام‌گنبددری مطلاست،بایدآن‌درراباز‌کنی‌به‌میان‌گنبدمی‌رسی،بایدوقتی‌واردگنبدمی‌شوی،هرکس سررا‌هت‌باشدبکشی،سپس‌هرچهارزنجیروستون‌مطلارا‌باشمشیرازجابکنی‌درآن صورت‌چرخهابرزمین‌می‌افتند،دیگردرهای‌قصربازمی‌شودوملکه‌راخواهی دید، ارسلان‌واردگنبدمی‌شود،زالی‌نالان‌بسته‌برزنجیروچرخ‌می‌بیند او را می‌کشد،چرخهاازحرکت‌می‌ایستند،زیرچرخهاراه‌پله‌ای‌است‌که‌فرخ لقادرآنجاست،ارسلان‌به‌آنجامی‌رودوملکه‌راازبندهای‌غلاف ابریشمی باز می‌کند (۳۹۳-۵۱۱).
طلسم	ریحانه-جادوو دستیارانش	دوچوپان، سیاه چادر وزالی وفرزندی بیمار، حقه (قوطی)، تخم کدو، سحر	ارعاب، ممانعت ونابودی ارسلان	ارسلان‌درپی‌ازبین‌بردن‌ریحانه‌جادو،درمسیرش‌به‌دوچوپان‌پیروجوان‌می‌رسدکه درحال‌غذاخوردن‌د،اینان‌ازارکان‌طلسمند،پس‌ازکشته‌شدن‌آنهادرحال‌صدای رعدمهیبی‌به‌گوش‌می‌رسد،نه‌چوپانی‌می‌ماند،نه‌غذایی‌ونه‌گوسفندانی،درادامه‌به‌سیاه چادرانی‌می‌رسدوداخل‌یکی‌ازآنهامی‌شودجوانی‌بیماروزالی‌می‌بینندزال‌ازارسلان خواهش‌می‌کندبه‌اوکمک‌کندتاجوان‌دوابخورد،ارسلان‌نیزاصرارمی‌کند،جوان نمی‌پذیرد، بین‌آن‌دومخاصمه‌می‌شودوجوان‌به‌ارسلان‌توهین‌می‌کند،ارسلان متغیرشده،درنهایت‌اورامی‌کشد،زال‌ازاهالی‌کمک‌می‌طلبدومردان‌چادرنشین‌بابیل وکلنگ،ارسلان‌رادرتنگنا‌قرارمی‌دهند،هرچقدرازآنهاکشته‌می‌شودبازهم تعدادآنهازیادمی‌شود،ارسلان‌درختی‌می‌بیندکه‌برفرازآن‌همان زال برگهایی از درخت

ادامهٔ جدول انواع طلسم و نحوه طلسم‌گشایی در داستان امیر ارسلان نامدار

				فرومی‌ریزدوبرآن‌برگهاافسونی‌می‌دمدبه‌گونه‌ای‌که‌هربرگ‌انسانی‌مبارزمی‌شود، ارسلان‌زال‌رامی‌کشد،بلافاصله‌طوفان‌مهیبی‌به‌پامی‌شودونه‌سیاه‌چادری‌می‌ماندنه‌زالی ونه‌مردانی‌مبارزارسلان‌سجده‌شکربه‌جامی‌آوردوبه‌مسیرش‌ادامه‌می‌دهد،تابه‌باغی سرسبزوزیبامی‌رسد،درآنجاباغبانی‌می‌بیند،ارسلان‌مشتی‌زربه‌اومی‌دهد،باغبان‌همچون دیگرعوامل‌جادویی‌بادیدن‌زرچشمانش‌زیروروومی‌شودونعره‌ای‌هولناک‌می‌زندوبابیل به‌ارسلان‌یورش‌می‌آورد،ارسلان‌اورانیزمی‌کشد،سپس‌به‌قصری‌باشکوه‌می‌رسدکه وسایل‌پذیرایی‌درآن‌مهیاست،پس‌ازتناول‌غذا،ناگهان‌دختری‌تنومندوزشت‌طلعت پیدامی‌شود،دخترعاشق‌ارسلان‌می‌شود،این‌دختر‌مرجانه‌بانو،دختر‌ریحانه جادوست،دخترطالب‌وصال‌وکامجویی‌است،اماارسلان‌که‌ازاواکراه‌داردنمی پذیردوگردنش‌رامی‌زند،ارسلان‌درباغ‌به‌مخفی‌گاه‌ریحانه‌جادووسهیل‌وزیرپی‌می‌برد، ریحانه‌جادودرحقه‌ای‌پنج‌دانه‌تخم‌کدوگذاشته‌آنهارابیرون‌آورده‌برآنهاافسونی‌می‌خواند وبرخاک‌میپاشد،سپس‌باکمی‌آب‌وخواندن‌اسمی‌برآنها،آنهارامی‌بالاند،ثمرهٔ آنها،کدوهایی‌به‌شکل‌آدمیست،برهربوته‌اسم‌هرکس‌که‌می‌نگارند،وباقلم‌سرآن‌بوته رامی‌برند،آن‌شخص‌کشته‌می‌شود،درلحظاتی‌که‌درپی‌نوشتن‌نام‌ارسلان‌بربوته‌کدواند تااورابکشند،ارسلان‌ریحانه‌جادووسهیل‌وزیررامی‌کشد،بلافاصله‌صدای‌رعدوبرق مهیبی‌به‌گوش‌می‌رسدوطوفان‌هولناکی‌به‌پامی‌شودوبعدازآن‌نه‌باغی‌می‌ماند،نه‌قصری (ص ۶۰۱-۵۸۲).
طلسم قلعه سنگباران	فولادزره ومادرش	قلعه، باغ، زنگی تیرانداز، خنجر، شمشیر، مرغ، دختر شاهزاده، ماه منیرنامی، گنبد، کلید، گاوصندوق	تصاحب تاج‌و تخت‌و حفاظت از شمشیر زمردنگار	فولادزره‌ومادرش‌باسحروافسون‌ملک‌شاپوروزیران‌ودوازده‌هزارلشکراورادرقلعه سنگباران‌به‌سنگ‌تبدیل‌می‌کنند،هرکس‌به‌پانصدقدمی‌قلعه‌ی‌سنگباران‌نزدیک‌شود،نیم تنه‌زنگیی‌براوباران‌سنگ‌می‌باراند،بایدطلسم‌شکن(ارسلان)درپنجاه‌قدمی‌قلعه‌تیری برسینه‌زنگی‌بزند،اگرزنگی‌سردردرون‌قلعه‌ببرد؛یعنی‌اوکشته‌نشده‌درنتیجه‌ارسلان تاابددرآن‌طلسم‌خواهدماند،ارسلان‌باتوکل‌به‌خدا‌تیربرسینه‌زنگی‌می‌زندوطوفانی‌مهیب به‌پامی‌شودوجهان‌تاریک‌می‌شود،سپس‌درقلعه‌بازمی‌شود،ارسلان‌درچاهی‌سقوط می‌کند وبی‌هوش‌می‌شود،وقتی‌به‌هوش‌می‌آیدخودرادربیابانی‌می‌بیند،پس‌ازبیابان نوردی‌به‌کوهی‌وچشمه‌ساری‌می‌رسد،درآنجاپیرزاهدی‌اورادلداری‌داده‌وبدواکرام می‌کند، بعدازآن‌جمعیتی‌نزدپیرمی‌آیند،ازپیرمی‌خواهندجانشین‌برای‌شاهشان‌انتخاب کند،زاهدپس‌ازوعده‌چندروزه،ارسلان‌رابه‌آنان‌معرفی‌می‌کندوبه‌ارسلان‌توصیه‌های ودمندی‌می‌کند،طبق‌وصیت‌زاهد،ارسلان‌به‌خزانه‌شاه‌رفته‌وخنجرزمردنگاررابرمی دارد، طبق‌وصیت‌زاهدهرکس‌ازارسلان‌طلب‌خنجرکند،ارسلان‌فوراًبایداورابکشد،ارسلان ابتداگنجور،سپس‌وزیروبعددخترشاه‌پیشین‌رانیزباآن‌خنجرمی‌کشد،بلافاصله‌صدای رعدوبرق‌مهیبی‌به‌گوش‌می‌رسدنه‌شهری،نه‌قصری‌ونه‌عمارتی‌می‌ماند،پس‌ازآن‌دری بازمی‌شود،ارسلان‌صحرای‌وسیعی‌می‌بیند،به‌درخت‌بزرگی‌می‌رسدکه‌مرغی‌برآن نشسته‌است،این‌مرغ‌ازارکان‌طلسم‌است‌که‌بایدکشته‌شود،مرغ‌پروازمی‌کند،وارسلان رانیزباخودمی‌بردوارسلان‌رابرفرازدریارهامی‌کند،ارسلان‌ازترس‌بی‌هوش‌می‌شود وقتی‌به‌هوش‌می‌آیدنه‌دریایی‌می‌بیندونه‌آبی،تاچشم‌کارمی‌کندبیابان‌است،ارسلان‌پس ازبیابان‌نوردی‌به‌باغی‌می‌رسدوماه‌منیروغلامش،فرهادکه‌پیش‌ازاین‌ازیاریگران‌ارسلان بودند،می‌بیند،امااین‌ماه‌منیر،یکی‌ازارکان‌طلسم‌است،ماه‌منیرجادوازارسلان‌طلب‌خنجر

ادامهٔ جدول انواع طلسم و نحوه طلسم‌گشایی در داستان امیر ارسلان نامدار

				می‌کندبازهم‌طبق‌وصیت‌موکدپیر،ارسلان‌باخنجرماه‌منیرجادویی‌رامی‌کشد،بلافاصله صدای‌رعدوبرق‌مهیبی‌به‌گوش‌می‌رسد،ارسلان‌بی‌هوش‌می‌شودووقتی‌به‌هوش‌می‌آید نه‌باغی‌می‌بیند،نه‌غلام‌ونه‌درختی،درعوض‌خودرادرقلعه‌ای‌می‌بیند،دروسط‌قلعه‌گنبدی مطلامی‌بیند،ارسلان‌درگنبدرابازمی‌کندووسط‌آن‌گاوصندوقی‌می‌بیند،گاوصندوق رابرمی‌دارد،امابه‌درخروجی‌که‌میرسد،درناپدیدمی‌شود،وقتی‌گاوصندوق‌رادوباره برجایش‌می‌نهد،درگنبدنمایان‌می‌شود،ارسلان‌ناامیدانه‌بدون‌گاوصندوق‌ازگنبدبیرون می‌آید،بیرون‌گنبدچشمش‌به‌همان‌پرنده‌تنومندمی‌خورد،تیری‌به‌سوی‌اوپرتاب‌می‌کند، این‌بارپرنده‌کشته‌می‌شود،برگردن‌پرنده‌کلیدهایی‌است،ارسلان‌کلیدهارابرمی‌دارد، دراین‌لحظه‌پیرزاهدنمایان‌می‌شودوبه‌ارسلان‌تبریک‌می‌گوید؛زیراطلسم‌راشکسته‌است وبه‌تمام‌گنجهای‌قلعه‌ازجمله‌شمشیرزمردنگاررسیده‌است،ارسلان‌کلیدراازگردن‌مرغ بازمی‌کند،واردگنبدمی‌شود،گاوصندوق‌رابازمی‌کندوشمشیررابرمی‌دارد.مادرفولادزره برای‌حفاظت‌ازجان‌فولادزره‌برشمشیرزمردنگارافسونی‌خوانده‌است‌وآن‌رابازهره‌گیاه آب‌داده‌است،به‌مددسحری‌که‌برآن‌خوانده‌است،دارنده‌این‌شمشیرروئین‌تن می‌شودوهیچ‌حربه‌ای‌بروی‌کارگرنمی‌شود،تنهاشکننده‌این‌طلسم‌ارسلان‌است‌وجان فولادزره به این‌طلسم بسته است (ص ۴۶۲-۳۶۵).

۶. نتیجه

با بررسی جلوه‌های جادو و طلسم در قصه‌های مورد پژوهش این نکات دریافته شد:

۱- از نحوه روایت و پردازش قصه‌های عامیانه می‌توان به نگرش مردم یک سرزمین نسبت به طلسم و سحر و ساحری پی برد؛ چنانکه در سه قصه مورد بررسی نگرش منفی مردمان ایران زمین نسبت به جادو و جادوگری بخوبی جلوه گر است.

۲- در داستانهای مورد بررسی بسیاری از طلسمات یکسانند و گویی از یک منبع اخذ شده‌اند.

۲-از آنجا که بسیاری از طلسمات توسط جنّیان و ابالیس ساخته شده‌اند و قهرمان دینی- مذهبی با استعانت از نام خداوند و لزوماً با راهنمای و همیاری پیامبران و مشخصاً خضر و الیاس از این طلسمات در می‌گذرند، عناصر مذهبی- دینی را باید از عناصر مهم در طلسم و طلسم گشایی تلقی کرد.

۳- آتش مهمترین عنصر کُنشگر در این قصه‌هاست، چنانکه در قصه سمک طلسمات موسوم به آتش و عَلَم سرخ نیز با آتش در پیوند است و از این منظر بن مایه‌های مذهبی همچون آفرینش دیوان واجنه از آتش و سرکشی آن در آنها دیده می‌شود.

۴- در این داستانها موجودات و عناصر دخیل در جادو و طلسم گذاری و طلسم گشایی و اشیایی مکرّر و یکسان دیده می‌شود که احتمالا حاکی از اقتباس داستانهای متاخر از قصه‌های متقدم است. ازین میان جانورانی چون خروس، فیل، گاو، ببر، شیر،کلاغ،اژدها و عناصر بی‌جانی‌همچون: لوح، نرده‌بان، زنجیر، صندوق،کلید، در، خنجر، قلعه، گنبد، آب و آتش، طوفان، ابر، جنگل، بیابان و صحرا، دیوار، خاک، خون، باغ، قصر، چهارچرخ، چهار ستون، دخمه، چاه و.... و موجودات زنده‌ای همچون: دیو و پری، زنگی، زنان عجوزه(زالان)، شاهزادگان، غلامان و کنیزکان، باغبان، گنجور و چوپان و... قابل اشاره است.

۵- در تمام طلسمات، بویژه در طلسمات قصّهٔ امیر ارسلان، برخاستن صدای رعد و برق و یا برخاستن دود و غبار و بلافاصله بی‌هوش شدن قهرمان، نشانه آشکار شکسته شدن طلسم است. در قصه حسین کرد نیز برخاستن صدای مهیب رعد و برق و برخاستن دود و غبار به نشانهٔ پایان طلسم است. به نظر می‌رسد این‌موتیف در این دو قصه از یک مأخذ و منبع نشأت گرفته باشد و ممکن است نشان دهندهٔ تقریب زمانی این دو قصه باشد.

منابع

۱- ابن‌سینا، ابوعلی .(۱۳۳۱). **کنوزالمعّزمین**، تصحیح و مقدمه جلال الدین‌همایی، تهران: انجمن آثار ملی.

۲- ابن‌خلدون، عبدالرحمان .(۱۳۸۸). **مقدمه**، ترجمه محمدپروین گنابادی،ج۲و۱، تهران: علمی فرهنگی، چاپ دوازدهم.

۳- ارجانی، فرامرزبن‌خداداد .(۱۳۶۳). **سمک عیار**، جلد۵-۲، تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران: آگاه، چاپ دوم.

۴- اخوان الصفا .(۱۴۰۵ه). **رسائل اخوان الصفا وخلّان الوفا**، ج۱و۴، قم: مکتب الاعلام الاسلامی.

۵- الترمذی، محمدبن عیسی بن سوره .(۱۴۰۸ه). **صحیح سنن الترمذی جزء سوم**، ریاض: مکتب العربی الدول الخلیج، چاپ اول.

۶- الیاده، میرچا .(۱۳۸۶). **چشم‌اندازهای اسطوره**، ترجمه جلال ستاری، تهران: توس، چاپ دوم.

۷- ---------- .(۱۳۷۲). **رساله در تاریخ ادیان**، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش، چاپ اول.

۸- حاجی خلیفه .(۱۴۱۰ق).**کشف الظنون عن اسامی الکتب والفنون**، ج۲و۱، بیروت: دارالاحیاء التراث العربی.

۹- دایرةالمعارف الاسلامیه .(۱۹۳۸). مجلد۱۱، دارالمعرفه، بیروت: چاپ اول.

۱۰- دوستخواه، جلیل .(۱۳۷۵). **اوستا**، ج۲، تهران، مروارید، چاپ سوم.

۱۱- **قصه حسین کرد شبستری** .(۱۳۸۶). به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری، تهران: چشمه، چاپ دوم.

۱۲- کتیرایی، محمود .(۱۳۴۸). **از خشت تاخشت**، تهران، دانشگاه تهران: چاپ اول.

۱۳- کلیم کیت، هانس و دیگران .(۱۳۷۹). **شناخت دانش ادیان**، ترجمه همایون همتی، تهران: نقش جهان، چاپ اول.

۱۴- گریگور، آرتر.اس .(۱۳۶۱). **اسرارطلسم و سحر و جادو و دنیای ماوراء الطبیعه انسان اولیه**، ترجمه پرویز نجفیانی، تهران: موسسه مطبوعاتی عطایی، چاپ اول.

۱۵- ماسه، هانری .(۱۳۵۵). **معتقدات و آداب ایرانی**، ترجمه مهدی روشن ضمیر، تبریز: دانشگاه تبریز، چاپ اول.

۱۶- موسی پور، ابراهیم .(۱۳۸۲). «طلسم»، دانشنامه جهان اسلام ج۷، زیر نظرغلامعلی حداد عادل، تهران: چاپ اول.

۱۷- موسی‌پور، ابراهیم .(۱۳۸۷). **دوازده+یک؛سیزده پژوهش در باره طلسم، تعویذ و جادو**، تهران: کتاب مرجع، چاپ اول.

۱۸- ناس، جان بایر .(۱۳۸۷). **تاریخ جامع ادیان**، ترجمه علی اصغرحکمت، تهران: علمی فرهنگی، چاپ هیجدهم.

۱۹- نقیب الممالک، محمدعلی .(۱۳۷۸). **امیرارسلان**، با مقدمه محمدجعفرمحجوب، تهران: موسسه فرهنگی الست فردا، چاپ اول.

۲۰- وارینگ، فیلیپ .(۱۳۸۴). **فرهنگ خرافات و تعبیرخواب**، ترجمه احمد حجاران، تهران: درسا، چاپ اول.

۲۱- کاشفی، ملاحسین .(۱۳۰۲). **اسرار قاسمی**، چاپ سنگی، چاپخانه فتح الکریم.

22.Bosworth,C.E,(1976),**Themediaeval Islamic in Arabic society and literature,leiden**, London,vol.i

23.**Encyclopaedia iranica**,(1990-91),Yarshater,Ehsan,Mazda,California,vol.v-x

24. Elliade,Mircea&etc, **Encyclopaedia of religion**,(1987),Mc millan,New York,vol.14.

متن‌شناسی ادب فارسی (علمی- پژوهشی)
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه اصفهان
سال چهل و نهم، دورهٔ جدید، سال پنجم
شماره۱، (پیاپی ۱۷) بهار ۱۳۹۲، ص ۱۲۴- ۱۰۱

ضرورت تصحیح انتقادی دیوان خواجوی‌کرمانی

حسین جلال‌پور*

چکیده

دیوان خواجوی‌کرمانی که شامل قصاید، غزلیات، قطعات، ترکیبات، ترجیعات، مسمط‌ها و رباعیات اوست، با همهٔ اهمیتی که از جنبه‌های متعدّد می‌توان برای آن متصوّر بود، از جمله دیوان‌هایی است که تاکنون بیش از یک بار تصحیح نشده است. این تصحیح به اهتمام احمد سهیلی‌خوانساری در سال ۱۳۳۶ صورت گرفته که اشکالات فراوانی دارد. از جمله اشکالاتی که به این تصحیح وارد است، این نکته است که از همهٔ نسخه‌های موجود دیوان استفاده نشده. نیز از نسخه‌ای که نسخهٔ اساس آن تصحیح بوده بکرّات و بی‌هیچ دلیل متن‌پژوهی عدول شده است. در این مقاله جوانب مختلف این تصحیح ارزیابی شده است و در خلال آن نمایان می‌شود که تصحیح دیوان یکی از بزرگ‌ترین شاعران زبان فارسی تا چه اندازه از شیوهٔ تصحیح انتقادی به دور افتاده است.

واژه‌های کلیدی

خواجوی کرمانی، دیوان اشعار، تصحیح متون.

مقدمه

خواجوی‌کرمانی شاعر قرن هشتم هجری، آن‌چنان که خود در مثنوی گل و نوروز می‌گوید: در شب یکشنبه بیستم ذی‌الحجهٔ سال ۶۸۹ در شهر کرمان متولّد شده است.[۱] بنا به گفتهٔ دولتشاه سمرقندی از بزرگ‌زادگان کرمان و از پیروان شیخ مرشد ابو اسحاق کازرونی بوده است. او از معروف‌ترین پیروان نظامی در مثنوی‌سرایی به حساب می‌آید.[۲]

«دیوان اشعار»ش که شامل قصیده‌ها، غزل‌ها، قطعه‌ها، مسمّط‌ها، ترکیب‌بندها، ترجیع‌بندها و رباعی‌های او است، در ۸۳۰ صفحه متن، ۸۵ صفحه مقدّمهٔ مصحّح و ۱۰ صفحه مقدّمهٔ دیوانِ شاعر، نخستین بار توسط کتابخانهٔ بارانی و محمودی در سال ۱۳۳۶ به اهتمام و تصحیح احمد سهیلی‌خوانساری چاپ شده و همین چاپ در سال ۱۳۶۹ توسط «پاژنگ»، بی کم‌وکاست، تجدید شده است. این تصحیح، که نخستین و البته تنها تصحیح انتقادی دیوان شاعر به شمار

* مربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بهبهان jkama55@gmail.com

تاریخ وصول: ۱۳۹۰/۳/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۸/۲۷

می‌رود، مرجع همیشهٔ محقّقینِ آثار شاعر بوده است. غزل‌هایش نیز چندین بار، جدای از دیگر قسمت‌های دیوان، به کوشش چندین نفر از روی همین طبع به چاپ رسیده است. [۳] امروز بیش از نیم قرن از این اوّلین تصحیح می‌گذرد و در این همه سال هیچ‌گاه به بیان اشکالاتش پرداخته نشده است.

سهیلی‌خوانساری برای تصحیح دیوان، پنج نسخه در اختیار داشته که از این میان از چهار نسخه استفاده کرده است. نسخه‌های در دست ایشان به ترتیب معرّفی این چنین‌اند:

۱) نسخهٔ نفیس کتابخانهٔ ملّی ملک که در سال ۷۵۰ کتابت شده است.

۲) نسخهٔ «م» از کتابخانهٔ ملّی ملک که در سال ۸۲۹ کتابت شده است.

۳) نسخهٔ «ت» متعلّق به آقای عبدالحسین بیات که به خط نستعلیق اواسط قرن نهم نوشته شده است. [۴]

۴) نسخهٔ «ب» متعلّق به آقای علی‌اصغر بارانی که به خطّی میان نسخ و نستعلیق در سال ۸۰۸ نوشته شده است.

۵) نسخهٔ «ف» متعلّق به آقای نصرت‌الله فصیحی که اواخر قرن سیزدهم به خط نستعلیق نوشته شده است. مصحّح آن‌گونه که خود می‌گویند، از این نسخه در تصحیح دیوان هیچ استفاده‌ای نبرده است.

«دیوان اشعار خواجوی‌کرمانی» در این چاپ به این صورت تفکیک شده است:

الف) صنایع‌الکمال؛ شامل قصاید، ترکیبات، ترجیعات، غزلیات: حضریات و سفریات، و رباعیات.

ب) بدایع‌الجمال؛ شامل مدایح، مناقب، شوقیات، رباعیات. شوقیات قسمت غزل‌های بدایع‌الجمال است.

به نظر می‌رسد این تقسیم‌بندی اصالت دارد و کار خود شاعر بوده باشد؛ زیرا نسخه‌های «اساس»، «ب» و «م» که مصحّح در اختیار داشته و نیز چندین نسخهٔ دیگر که ما در دست داریم، این تفکیک را تأیید می‌کنند. امّا نسخه‌های دست‌یاب ما از دیوان نشان می‌دهند که کمتر دستنویسی از «دیوان خواجو» ـفعلاًـ موجود است که دربردارندهٔ همهٔ آثار او و این تقسیم‌بندی باشد. نسخه‌ها نشان می‌دهند که مصحّح برای تصحیح صنایع‌الکمال بخش حضریات چهار نسخه، سفریات سه نسخه و بدایع‌الجمال دو نسخه در دست داشته است که هر کدام از این نسخه‌ها خود در شمار قصیده‌ها و غزل‌ها با یکدیگر اختلاف دارند. تنها دستنویسی که در این تصحیح همهٔ بخش‌ها را در خود دارد، نسخهٔ «م» است که آن نیز چندین غزل، قصیده و ... را در خود ندارد.

هرچند صورت صحیح بسیاری از بیت‌ها و غزل‌ها در نسخهٔ «اساس»، «ب» و «م» که مصحّح در اختیار داشته آمده‌اند؛ امّا از کمبودهای این تصحیح این است که نسخه‌های معتبر دیگری نیز بوده‌اند که آن روایت‌ها را تأیید کنند و مصحّح از آن‌ها استفاده نکرده است. بررسی و مقابلهٔ ما از نسخه‌هایی که مصحّح در دست داشته و نیز نسخه‌های دیگری که از دیوان شاعر به دست آورده‌ایم، نشان خواهد داد که تصحیح دیوان خواجو تا چه مقدار از پیراستگی علمی به دور مانده است.

نسخه‌هایی که ما برای تصحیح در اختیار داریم از این قرار است: [۵]

۱) نسخهٔ نفیس کتابخانهٔ ملّی ملک که در سال ۷۵۰ کتابت شده است.

۲) نسخهٔ «ب» متعلّق به آقای علی‌اصغر بارانی که به خطّی میان نسخ و نستعلیق در سال ۸۰۸ نوشته شده است.

۳) نسخهٔ «مج» از کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی با تاریخ کتابت ۸۲۰.

۴) نسخهٔ «کا» از کتابخانهٔ کاخ گلستان با تاریخ کتابت ۸۲۴.

۵) نسخهٔ «م» از کتابخانهٔ ملّی ملک که در سال ۸۲۹ کتابت شده است.

۶) نسخهٔ دیگر کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی با تاریخ کتابت ۸۵۵.
۷) نسخهٔ کتابخانهٔ دانشگاه استانبول با تاریخ کتابت ۸۵۹.
۸) نسخهٔ دیگر کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی با تاریخ تقریبی اوایل قرن نهم.
۹) نسخهٔ «مر» از کتابخانهٔ آیت‌الله مرعشی‌نجفی با تاریخ کتابت ۸۷۲.
۱۰) نسخهٔ دیگر کتابخانهٔ کاخ گلستان با تاریخ کتابت ۹۲۷.

از این تعداد نسخه‌های شمارهٔ ۱، ۲ و ۵ با آقای سهیلی مشترک است. از نسخهٔ شمارهٔ ۳ ایشان، «ت»، اطّلاعی نداریم و نسخهٔ شمارهٔ ۵ ایشان، «ف»، نیز از نظر نسخه‌شناسی آثار خواجو ارزشی ندارد.

۱) نسخهٔ اساس

در تصحیح نسخه‌های کهن، معمولاً در صورت صحّت، نزدیک‌ترین نسخه به زمان شاعر اساسِ کار قرار می‌گیرد و با نسخه‌های دیگر مقابله می‌شود و کار تصحیح بر پایهٔ آن صورت می‌پذیرد. به نظر می‌رسد این امر در تصحیح دیوان خواجو از اهمّیتی دوچندان برخوردار باشد؛ زیرا قدیم‌ترین نسخه‌ای که از دیوان خواجو در دست ما است، نسخهٔ کتابخانهٔ ملّی ملک است که در سال ۷۵۰ هجری کتابت شده است. اهمیت این نسخه زمانی بیشتر روشن می‌شود که بدانیم فوت خواجو نیز در سال ۷۵۰ هجری اتّفاق افتاده است.[۶] کمتر شاعر و یا نویسنده‌ای در پهنهٔ ادب فارسی سراغ داریم که نسخه‌ای از آثارش این همه نزدیک به زمان حیاتش موجود باشد. نکتهٔ در خور اعتنای دیگر فاصلهٔ بسیار نسخه‌های موجود دیگر با این دستنویس است. نزدیک‌ترین نسخه به این دستنویس از نظر زمانی نسخه‌ای است که ۵۸ سال بعد در سال ۸۰۸ کتابت شده است. با شناختی تاریخی که ما از کاتبان داریم و فاصلهٔ ۵۸ سالهٔ نسخهٔ اساس و نسخهٔ دوم احتمال دستبرد کاتبان در دیوان دوچندان می‌شود. نسخه‌های معتبر بعد نیز، آن‌چنان که دیدیم، بترتیب در ۸۲۰، ۸۲۴، ۸۲۹، ۸۵۵، ۸۵۹، ۸۷۲ و ۹۲۷ کتابت شده‌اند. به این ترتیب از آن‌جایی که نسخهٔ اساس نسخه‌ای معتبر است، لازم می‌شود که فعلاً به آن اعتماد کامل داشته باشیم و تنها در صورت ضرورت، متن را از نسخه‌های دیگر جایگزین کنیم، ما کاملاً آگاهیم، هر چقدر فاصلهٔ زمانی نسخه‌های استفاده شده کمتر باشد، خطر بروز اشتباه و احتمال دست‌اندازی ذوق و سلیقه و خواست کاتبان به یک اثر کمتر می‌شود.

مصحّح دربارهٔ نسخهٔ اساس می‌نویسد: «چون نسبتاً نسخهٔ صحیحی است اکثر متن قرار گرفته است» (خواجوی‌کرمانی، مقدّمهٔ مصحّح، ۱۳۷۴: ۸۲). با مطابقت دادنِ نسخه و دیوان چاپی، پی می‌بریم که این نسخه نه تنها «متن» قرار نگرفته؛ بلکه در اغلب مواضع دیده نیز نشده است. این سرنوشتی است که نسخهٔ «ب» نیز بدان دچار است. در این تصحیح کار به اینجا ختم نمی‌شود و گاه ضبطی ترجیح داده شده که در هیچ‌کدام از نسخه‌ها نیست و روشن هم نشده که صورت پیشنهادی متن از کجا آمده است.

۲) شیوهٔ تصحیح

چنان که در تصحیح متون کهن رسم است، مصحّح، در مقدّمه، توضیح می‌دهد که از چه شیوه‌ای در تصحیح بهره برده است؛ کدام نسخه، اساسِ تصحیح است و با کدام یک از نسخه‌های دیگر مقابله شده است. «شیوهٔ انتقادی این است که

در متون؛ بویژه متون منظوم، نسخه‌شناسی تاریخی را مطمح نظر داریم و اگر نسخه‌های قدیم وجود داشته باشد، آن را اساس قرار دهیم» (مایل‌هروی، ۱۳۶۹: ۲۰۷) و «جز در مواقعی که روایت نخستین دستخوش اضطراب است، از روایت ثانوی کمک نگیریم» (برگشتراسر، ۱۳۷۰: ۵۵). سهیلی‌خوانساری یک بار می‌نویسد: «در کتاب حاضر اصحّ نسخه متن قرار گرفته» (خواجوی‌کرمانی، مقدمهٔ مصحّح،۱۳۳۶: ۸۲) و چند سطر پایین‌تر در توصیف «نسخهٔ کتابخانهٔ ملّی ملک که در سال ۷۵۰ ... تحریر شده» (*همان*: ۸۲) می‌آورد: « ... چون نسبتاً نسخهٔ صحیحی است اکثر متن قرار گرفته» (*همان*، ۸۲) و از آن‌جایی که هیچ علامتی هم برای این دستنویس در نظر نگرفته‌اند و از میان نسخه‌ها، فقط عکس یکی از صفحات این نسخه را در چاپ آورده‌اند، ما بنا را بر این می‌گذاریم که اساسِ تصحیح در طبع دیوان، همین نسخه است.

امّا این نسخه شامل همهٔ اشعار خواجو نیست؛ بدین شکل که غزل‌های بخش «سفریات» از «صنایع‌الکمال» و چندین غزل از «حضریات» و «بدایع‌الجمال» را ندارد. مصحّح به این نکته، که در تصحیح متون کهن بسیار پر اهمیت است، نه در مقدّمه و نه در متن کوچک‌ترین اشاره‌ای نفرموده‌اند. وضعیت نسخه‌های دیگر هم به همین شکل است. هیچ نسخه‌ای از بین نسخ، همهٔ آثار خواجو را در خود ندارد و خواننده و مهم‌تر از آن محقّق، نمی‌داند که کدام یک از غزل‌ها در چه نسخه‌ای موجود است و کدام نسخه کدام غزل را ندارد. یعنی در واقع حجم هیچ نسخه‌ای برای خواننده و محقّق معلوم نیست. گفتنی است که مصحّح محترم در قسمتی از مقدّمه می‌گوید: «از خود هیچ کلمه و حرفی جز سه مورد که در تمام نسخ افتاده بود، تصرّفی نکرده‌ام و آن هم بین‌الهلالین معلوم است» (*همان*،۸۲) آن سه مورد و بیت‌های مورد بحث این‌هایند:

۱. نکته‌های (عذب) او معمورهٔ دل را سواد نقطه‌های حرف او سرچشمهٔ جان را حباب
(قصاید/ص۵)

از بین نسخه‌ها، نسخهٔ اساس این قصیده را ندارد. «م» قصیده را دارد امّا این بیت را ندارد، «ب» به جای «عذب»، «جدول»! ضبط کرده است و ما نسخهٔ «ت» را در اختیار نداریم.

۲. آن فتنه چو برخیزد صد فتنه برانگیزد وآن لحظه که بنشیند بس شور (بپاخیزد)
(۴۳۶ /۱۳۳) [۷]

نسخهٔ اساس، این غزل را که در قسمت «سفریات» است ندارد. واژهٔ مورد نظر در دو نسخهٔ «ب» و «م» که مصحّح در اختیار داشته و نیز نسخهٔ «مج» «برانگیزد» است. هیچ بعید نیست همین ضبط صحیح باشد و کلمات قافیهٔ دو مصراع، در ذهن خواجو، دو معنی متفاوت داشته باشند. به هر حال می‌بینیم که این کلمات در هیچ کدام از نسخه‌ها «افتاده» نبوده‌اند و مصحّح علی‌رغم گفته‌اش، در متن تصرف کرده است. امّا مورد سوم:

۳. مانند باد می‌شد و می‌کرد دم‌به‌دم در آب «رود» مردمک چشم من شناه
(۷۵۳/۲۵۵)

که فقط در نسخهٔ اساس آمده «ناخوانا» است.

۳) وضعیت نسخه‌بدل‌ها

یکی از نکات روشن که تصحیح متنی کهن را علمی‌تر می‌کند، ذکر نسخه‌بدل‌هاست. یعنی پس از مقابلهٔ نسخهٔ اساس با

نسخه‌های دیگر، اختلافات ضبط نسخ با علامات و رمزهای اختصاری انتخاب شده ذکر می‌شود. گاه ممکن است، ضبط یکی از نسخه‌ها بر «اساس» برتری داشته باشد که مصحّح با ذکر دلیل رجحان حاشیه بر متن و مشخّص کردن این مهم که متن از کدام نسخه است، صورت مرجّح را در متن قرار می‌دهد و به اطّلاع خواننده می‌رساند. سهیلی خوانساری می‌نویسد: «در کتاب حاضر اصحّ نسخه متن قرار گرفته، نسخه‌بدل را در پایین صفحه نشان داده و از نسخه‌بدل‌های غلط و مکرّر دوری جسته‌ام» (*همان*، ۸۲). امّا چنان‌که خواهیم دید در این تصحیح بسیاری از نسخه‌بدل‌ها، که شمار آن‌ها از حد بیرون است، ذکر نشده‌اند؛ نسخه‌بدل‌هایی که بسیاری از آنها پر اهمیت‌اند و غیر مکرّر. تنها تعداد معدودی از نسخه‌بدل‌ها ذکر شده‌اند که بسیاری از آن‌ها نیز نادرست هستند. به عنوان مثال اوّلین قصیدهٔ کتاب، «فی‌التوحید» در نسخهٔ اساس نیست، مصحّح روشن نکرده، متن این قصیده از کدام نسخه گرفته شده است و برای آن سه نسخه‌بدل که هر سه نسخه‌بدل نیز از نسخهٔ «م» هستند ذکر کرده است. با بررسی بیشتر مشخّص می‌شود دو نسخه‌بدل از سه تای ذکر شده مربوط به نسخهٔ «ب» است نه از نسخهٔ «م». لازم به گفتن است که این قصیده حدّاقل یازده نسخه‌بدل دارد که ذکری از آنها نرفته است. یا متن قصیدهٔ صفحهٔ ۳۶ نه از اساس است و نه از «م» و نه از «ب». نسخهٔ «ب» این قصیده را ندارد و از هیچ‌کدام از نسخه‌بدل‌های نسخه‌ها نیز ذکری به میان نیامده است. قصیدهٔ صفحهٔ ۵۲ «فی‌الموعظه» اصلاً در نسخهٔ «م» وجود ندارد؛ ولی مصحّح دو نسخه‌بدل از آن آورده است؛ نسخه‌بدل‌هایی که باز هم مربوط به نسخهٔ «ب» هستند.

روی هم رفته بررسی نسخه‌بدل‌های دیوان نشان می‌دهند:

الف) در پاره‌ای موارد نسخه‌بدلی ذکر شده است که علامت هیچ‌کدام از نسخه‌ها در کنار آن نیست؛ مثل نسخه‌بدل ص ۱۸۴، و گاه مانند ص ۱۸۵ فقط نوشته شده است: «نسخه. وجه». که معلوم نیست منظور از نسخه چیست؛ اگر فرض را بر این بگذاریم که مقصود، نسخهٔ اساس است در بررسی آن نسخه پی می‌بریم، «اساس» این غزل را ندارد و در صفحهٔ ۲۷۸ نسخه‌بدلی آمده که شمارهٔ آن در هیچ جای متن نیامده و معلوم نیست از کدام مصراع در کدام شعر است؛ امّا پس از جستجو و کنکاش در شعرهای صفحه معلوم می‌شود که مربوط به مصراع آخر غزل (۲۱۶/۲۷۸) است و نسخه‌بدل ذکر شده برای آن از «ب» اشتباه است و صورت صحیح در نسخه به جای «جور و غمت»، «جور غمت» است.

ب) در پاره‌ای مواقع، آنچه با علامت اختصاری نسخه‌بدلی ذکر شده، مربوط به نسخه‌ای دیگر است؛ مثل صفحات ۵۲ و ۵۴ و ...

پ) در مواضعی نسخه‌بدلِ منسوب به یک نسخه اشتباه است. بدین صورت که در بررسی نسخه متوجّه می‌شویم که آن نسخه با متن تفاوتی ندارد؛ مثل صفحات ۱۹۱ و ۲۸۷ که در هر دو مورد نسخه‌بدلی که از «ب» نقل شده اشتباه است.

ت) گاهی اوقات، علامت نسخه‌ای ذکر شده که اصلاً آن قصیده یا غزل در آن نسخه موجود نیست؛ مانند قصیدهٔ صفحهٔ ۵۲.

ث) در بررسی نسخه‌بدل‌ها، مشخّص می‌شود که احتمالاً مقابله‌ای با بعضی نسخه‌ها صورت نگرفته؛ زیرا همین اختلافات معدود ذکر شده در نسخه‌های دیگر هم قابل مشاهده است. مانند صفحهٔ ۲۸۸ که نسخه‌بدلی از «ب» ذکر شده و اساس هم در این موضع با آن مشترک است. نیز صفحهٔ ۲۰۶ که ضبط «ب» با نسخه‌بدلی که از «ت» آمده یکسان است. همین طور صفحهٔ ۲۱۱ که ضبط «اساس» هم شبیه نسخه‌بدل‌هاست.

ج) از چهار نسخه گاه، سه نسخه و حتّی هر چهار نسخه در ضبط واژه‌ای با هم اشتراک دارند و مصحّح ضبط نسخهٔ

منحصر را که نسخهٔ اول و دوم نیز نیست به متن برده است. مانند مصراع «زلف تو چون سلسله‌جنبان دلم شد» در صفحهٔ ۲۴۱ که همهٔ نسخ به جای «چون»، «تا» دارند ولی مصحّح «چون» را به متن آورده است. نیز در صفحهٔ ۲۴۸ نسخه‌های «اساس»، «م»، «ت» عشق دارند؛ امّا مصحّح ضبط «ب» را پذیرفته و در متن «مشک» گذاشته است.

چ) نکتهٔ دیگر در مورد نسخه‌بدل‌ها ذکر ناقص و گمراه کنندهٔ آن‌هاست؛ برای «مستسقی» در مصراع «مستسقی سرچشمهٔ نوش تو بر آتش» در حاشیهٔ صفحهٔ ۲۲۲ نسخه‌بدلِ «آن»، از نسخهٔ «ب» نقل شده. امّا اصل نسخه صورت صحیح بیت را این‌گونه آورده: مستسقی آن سرچشمهٔ نوش تو بر آتش؛ یعنی در واقع آن اضافه بر مستسقی است، نه به جای آن و در صفحهٔ ۲۳۱ از «ب» و «م» نسخه‌بدلی آمده به این صورت: دوشبگون. در حالی که «ب» دو را ندارد.

ح) در سراسر دیوان در نسخه‌بدل‌ها از علامت «ف» خبری نیست.

خ) و البته در پایان می‌توان گفت اعتمادی به نسخه‌بدل‌های ارائه شده از طرف مصحّح نیست.

۴) عدم ذکر همهٔ نسخه‌بدل‌ها

شیوهٔ مصحّحان متون ادبی در مورد ذکر نسخه‌بدل‌ها دو گونه است:

الف) تمام اختلافات نسخه‌ها ـ حتّی اختلافات کوچک ـ را ذکر می‌کنند و از کوچک‌ترین اختلاف بین نسخه درنمی‌گذرند. این شیوه، جزئیات تمام نسخه‌های مورد استفادهٔ مصحّح را پیش چشم خواننده باز می‌نهد و او را نیز در قضاوت سهیم می‌کند.

ب) مصحّح اختلافات مهم را ذکر می‌کند و در مقدّمهٔ کتاب توضیح می‌دهد که تنها پاره‌ای از اختلافات در حاشیه آمده است. ایرادی که می‌توان بر این روش گرفت این است که احتمال می‌رود اختلافی مهم به دید مصحّح کم یا بی‌اهمیت جلوه کند و در نتیجه ذکر نشود. این روشی است که سهیلی‌خوانساری، گویا، قصد داشته در این تصحیح پیش بگیرد، [۸] آن جا که می‌گوید: «از ذکر نسخه‌بدل‌های غلط و مکرّر دوری جسته‌ام» (خواجوی کرمانی، مقدّمهٔ مصحّح،۱۳۳۶: ۸۲). هر چند مفهوم واژهٔ تکراری در اینجا روشن نیست. چگونه ممکن است یک نسخه‌بدل تکراری باشد؟ آیا مراد ایشان این بوده که اگر دو نسخه در یک واژه مشترک بودند، تنها علامت یکی از آن‌ها را ذکر می‌کند؟ اگر این‌طور باشد، که خود روشی نادرست و غیر علمی است، در صفحات ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۳۵ و ... از این روش، هم عدول کرده است.

اشکال عمدهٔ دیگری که در شیوهٔ مصحّح به آن برمی‌خوریم، جدای از ضبط واژه‌های بی‌مأخذ، این است که گاه مصراعی از نسخهٔ اساس برداشته شده و به جای آن مصراعی از نسخه‌ای دیگر جایگزین شده است. متن مرجّح، همانند دیگر مواضع، مشخّص نیست از کدام نسخه آمده و از مصراع حذف کرده نیز در حاشیه نشانی نمی‌بینیم. مثلاً بیتی در صفحهٔ ۵۶۹ آمده به این صورت:

هر که از حکمت بگرداند عنان شرّالدواب وانک یابد نام نیک از درگهت خیرالانام

که مصراع دوّم در نسخهٔ اساس به این شکل آمده است:

وانک از نامت شود رطب‌اللسان خیرالانام

یا در صفحهٔ ۵۸۵ بیتی آمده بدین صورت:

عمّانیان حکایت بحرین چشم من بر جام زر به بادهٔ احمر نوشته‌اند

که مصراع دوّم آن در نسخهٔ اساس این‌گونه آمده است:

بر دل به آب دیدهٔ گوهر نوشته‌اند.

۵) حاشیه یا متن، کدام؟

آن‌چنان که می‌دانیم وظیفهٔ مصحّح به دست دادن متنی منقّح و پیراسته است، متنی که از زیر دست مؤلّف بیرون آمده باشد و با گذشت زمان بنا به دلایلی از صورت اوّلیه و اصلی خود دور شده و گرد تحریف، بی‌دقتی بر آن نشسته باشد.[۹] سعی مصحّح دیوان خواجو، آن‌چنان که خود می‌گوید، این بوده است که «اصحّ نسخه، متن قرار» گیرد، ولی گاه می‌بینیم آن‌چه در حاشیه آمده صحیح‌تر از متن است.

مثلاً در غزل (۳۰۴/۲۷۰)

چو می چشیدم ز خود برفتم چو مست گشتم ز خود برستم

ضبط سه نسخهٔ «اساس»، «ب» و «م» که مصحّح در اختیار داشته، به جای «چشیدم»، «کشیدم» داشته‌اند. در نسخه‌بدل‌ها فقط «م» در حاشیه آمده و بقیه فراموش شده‌اند. می‌توان احتمال داد که متن از «ت» باشد. امّا به هر حال «کشیدن می» تعبیری رایج در ادب فارسی است و باید به متن می‌آمد:

که ای رعنا چو گل تا چند و تا کی کشی از جام زرین لاله‌گون می؟

(سلمان ساوجی، ۱۳۷۱: ۷۱۵)

در مورد این بیت از غزل (۳۰۵/۲۷۱) نیز:

ایوب صبوریم که از محنت کرمان چون یوسف گمگشته به *کنعان* نرسیدیم

سه نسخه از چهار نسخه‌ای که مصحّح در دست داشته، از جمله نسخهٔ اساس، به جای «کنعان»، «گرگان» دارند. در کنار هم قرار دادن «کرمان» و «گرگان» و ساخت «ایهام تناسب»، با توجّه به گرگی که یوسف هیچ‌گاه ندید، چیزی نبوده که دور از ذهن خواجو مانده باشد. روشی که بعدها حافظ علاقه‌ای فراوان به آن پیدا می‌کند:

نیز در این بیت از غزل (۲۸۸/۲۳۷):

یا نی، مگر که خازن سلطان نیکویی قفلی زمرّدین زده بر درج گوهرش

سه نسخهٔ مصحّح که ما نیز در اختیار داریم به جای «قفلی»، «عقد» آورده‌اند. مصحّح در حاشیه تنها از «ب» نقل کرده و از ذکر بقیه درگذشته است. «درج» و «گوهر»، وجود «عقد» را در این بیت توجیه می‌کنند که البته باز هم مصحّح آن را به حاشیه رانده است.

۶) افتادگی غزل‌ها

نسخه‌های خطی دست‌یاب ما از دیوان خواجو نشان می‌دهد که چندین غزل از دیوان چاپی بیرون مانده است. سهم نسخهٔ اساس از این تعداد یک غزل پنج بیتی با این مطلع است:

نتـــوانم کـــز مهـــرت دل برگیـــرم　　چون تو کـی از مـه‌رویـان دلبـر گیـرم

این غزل را نسخهٔ «ب» نیز که در دست مصحّح بوده، داشته است.

پنج غزل دیگر، به غیر از این غزل، در نسخهٔ «ب» که مصحّح در اختیار داشته، بوده است و بقیه در یک، دو و یا سه نسخهٔ دیگر که سهیلی‌خوانساری در تصحیح از آن‌ها بهره‌ای نبرده است.

ابتدا مطلع غزل‌هایی که در نسخهٔ «ب» موجود بوده‌اند و مصحّح بدان‌ها دسترسی داشته است:

هر چه آن جز جان بود در کوی جانـان ره　　وآن که جز جانان بود در خلوت جان ره مـده

به جز نسخهٔ «ب» نسخه‌های «مج» و هر دو نسخهٔ کاخ گلستان نیز این غزل را دارند.

مـــدام تـــا بـــود آن چشـــم نـــاتوان خفتـــه　　گمان مبر کـه بـود فتنـه در جهـان خفتـه

این غزل را نیز نسخه‌های «ب»، «مج» و «کا» دارند.

منـــزل خلـــوت‌نشـــینان خانـــهٔ خمّـــار بـــه　　رایـت منصـور اربـاب حقیقـت دار بـه

نسخه‌های «ب»، «مج» و «کا» این غزل را دارند.

تـــاب در گیســـوی مشـــک‌افشـــان مـــده　　بـیش از ایـنم نعـل بـر آتـش منـه

نسخه‌های «مج» و هر دو نسخهٔ کاخ گلستان به همراه «ب» این غزل را دارند.

ای رویت از فردوس بابی وز سنبلت بر گـل نقـابی　　هر حلقه‌ای زآن پیچ و تابی در حلق جـان مـن طنـابی

این غزل فقط در نسخهٔ «ب» آمده است.

مطلع غزل‌هایی که مصحّح در دست نداشته:

دوش رفـتم بـه در میکـده بـا یـاری چنـد　　قوت جان ساختم از لعـل شـکرباری چنـد

این غزل تنها در نسخهٔ «کا» آمده است.

اگـر دو جـادوی مسـتت مـدام در خوابنـد　　چـرا چـو گوشـه‌نشـینان مقـیم محرابنـد

این غزل در هر دو نسخهٔ کاخ گلستان آمده است.

دسـت طمـع بـه شـاخ وصـالت نمـی‌رسـد　　مـرغ طلـب بـه دانـهٔ خالـت نمـی‌رسـد

این غزل تنها در نسخهٔ «کا» آمده است.

چـو طـایران هـوای تـو بـه پـرواز آینـد!　　ز دام فـارغ و از دانـه بـی‌نیـاز آینـد

این غزل نیز تنها در نسخهٔ «کا» آمده است.

بازم از خلوت، دلِ غمگین به صحرا مـی‌کشـد　　خـاطرم بـا گـل‌رخـان سـروبالا مـی‌کشـد

این غزل در نسخه‌های «مج»، و هر دو نسخهٔ کاخ گلستان آمده است.

به‌جز غزل‌هایی که مطلعشان ذکر شد، هفت غزل دیگر به شکلی منفرد تنها در نسخهٔ دوّم کاخ گلستان آمده است. این دستنویس ۱۷۷ سال پس از درگذشت خواجو کتابت شده و هیچ‌کدام از نسخه‌های قدیم‌تر، این غزل‌ها را در خود ندارند. هرچند این دستنویس، قابل اعتماد است و چندی از این غزل‌ها زبان خواجو را در خود دارند؛ امّا منسوب کردن

پاره‌ای از این غزل‌ها به خواجو احتیاج به بررسی و دقّت بیشتر دارد و فعلاً باید به دیده شک به آنها نگریست.

۷) افتادگی بیت‌ها

دیوان خواجو در این چاپ به گفتهٔ مصحّح «در حدود ۱۵۰۷۶ هزار! بیت است» (خواجوی‌کرمانی، مقدّمهٔ مصحّح: ۷۳) امّا با بررسی نسخه‌های دیوان پی می‌بریم، چندین بیت و مصراع، به‌جز غزل‌های کاملی که ذکرشان گذشت، از شعرهای شاعر در این چاپ نیامده است. این کمبود در همهٔ انواع شعرهای دیوان: قصاید، قطعات، ترکیبات و غزل‌ها اتّفاق افتاده است. بسیاری از بیت‌ها از نسخه‌هایی فوت شده که در اختیار مصحّح بوده؛ از جمله نسخهٔ اساس و «ب» و «م». مثلاً از غزل (۳۴۹/۳۶۲) با مطلع:

ای شمع چگل دوش در ایوان که بودی؟ وی سرو روان دی به گلستان که بودی؟

سه بیت زیر، پس از ابیات ۴، ۵ و ۶ ساقط شده. این در حالی است که هر سه نسخه، بیت‌ها را در خود داشته‌اند:

ما زخم تو خوردیم تو مرهم به که دادی؟ ما رنج تو بردیم تو درمان که بودی؟
چون مرغ چمن بر سر شاخ که نشستی؟ چون سرو خرامنده به بستان که بودی؟
قول که شنیدی و به آواز که رفتی؟ در دست که افتادی و مهمان که بودی؟

همچنین در قصیده‌ها، صفحهٔ ۲۸ پس از بیت هفدهم، اساس و «م» سه بیت دارند که از متن دور افتاده‌اند.

نیز غزل (۹۸ /۲۲۲) در نسخه‌های اساس و «ب» پس از بیت پنجم یک بیت دارد، جالب اینجاست که این بیت در نسخهٔ اساس دو بار بلافاصله تکرار شده است. کاتب در پایان برگ و ابتدای برگ بعد این بیت را تکرار کرده؛ ولی با این وجود در دیوان چاپی نیامده است.

در برخی مواضع مصراعی حذف شده و در نتیجه معنی شعر را از بین برده است، در قصیدهٔ صفحهٔ ۵۸۸ آمده:

چو زلف لاله‌رخان حسن! سنبلش در تاب گلش چو گلشن رضوان عری ز شوکت خار

صورت صحیح این بیت در نسخهٔ اساس چنین است:

چو زلف لاله‌رخان چین سنبلش در تاب چو بخت روزبهان چشم نرگسش بیدار
مهش چو عارض خوبان برون ز داغ خسوف گلش چو گلشن رضوان عری ز شوکت خار

این وضعیت برای غزل (۷۳۵/۲۱۹) نیز تکرار افتاده است. همین‌طور در صفحهٔ ۱۲۹ ترکیب‌بندی است که در دیوان چاپی یک بند شش بیتی دارد، برخلاف دیگر بندها که همگی هفت بیت دارند. بیت حذف شده در نسخهٔ «ب» موجود است.

چندین مورد هم جابه‌جایی بین مصراع‌های دو بیت اتّفاق افتاده که باعث مختل شدن معنی شده است. برای نمونه غزل (۷۷۰/۲۸۲):

در میکده گر دیده مرا دست نگیرد کس نشنود از هم‌نفسان بوی کبابی
بر خوان غمت تا نزنم آه جگرسوز بر کف ننهد هیچ‌کسم جام شرابی

که صورت صحیحِ آن در نسخهٔ اساس آمده:

بر خوان غمت تا نزنم آه جگرسوز کس نشنود از هم‌نفسان بوی کبابی
در میکده گر دیده مرا دست نگیرد بر کف ننهد هیچ‌کسم جام شرابی

نیز دربارهٔ ترتیب و توالی ابیات گفتنی است که در موارد بسیاری، بیت‌ها از موضع خود به جای دیگر منتقل شده‌اند که در دیوان چاپی به هیچ‌یک از آن‌ها اشاره نشده است. نکتهٔ قابل بحث دیگر، ورود بیت‌هایی به متن است که در نسخهٔ اساس نیستند، این بیت‌ها مسلماً از خود خواجوست؛ چون نسخه یا نسخه‌های دیگر این بیت‌ها را در خود دارند، امّا به هر جهت در علم تصحیح متن این نکته‌ای است که باید به آن اشاره شود.

۸) تقسیم‌بندی دیوان

از وجوه تمایز دیوان خواجو نسبت به بسیاری از دیوان‌های شعر فارسی، تقسیم‌بندی موضوعی شعرهاست. خواجو احتمالاً خود شعرهایش را به این شکل در آورده است. چنانکه گذشت دیوان به دو بخش عمدهٔ صنایع‌الکمال (قصاید، ترکیبات، ترجیعات، غزلیات: حضریات و سفریات، و رباعیات) و بدایع‌الجمال (قصاید، غزلیات: شوقیات، و رباعیات) منقسم می‌شود. پیش از خواجو این تقسیم‌بندی در شعرهای سنایی، سعدی و امیرخسرو دهلوی سابقه داشته و بعد از او در جامی اتّفاق افتاده است، [۱۰] خواجو شاید در این وجه از شعرها تحت تأثیر شاعران پیش از خود؛ بخصوص سعدی بوده باشد.

در دیوان چاپی گاه این تقسیم‌بندی به هم خورده است. بدین شکل که یک غزل در نسخهٔ «اساس» و «ب» در «بدایع‌الجمال» است و این را نسخهٔ «مج» که مصحّح در اختیار نداشته هم تأیید می‌کند؛ ولی در دیوان چاپی در «صنایع‌الکمال» و گاه یک غزل که جایگاهش در «سفریات» است و محتوای آن تأیید می‌کند که در «سفر» سروده شده در بین غزل‌های «حضریات» است و نیز گاه غزلی در بین قصیده‌های دیوان چاپی است. از ایرادهای عمدهٔ چاپ دیوان این است که در معرفی نسخه‌ها آورده، نسخهٔ اساس «شامل قسمتی از قصاید و ترکیبات و حضریات از دیوان صنایع‌الکمال و شوقیات بدایع‌الجمال و خمسهٔ وی می‌باشد» (خواجوی کرمانی، ۱۳۷۴: مقدّمهٔ مصحّح، ۸۲) امّا منبع شعرها را مشخص نکرده و نگفته است کدام یک از شعرهای دیوان چاپی از دستنویس «نفیس کتابخانهٔ ملّی ملک» است، وضعیت نسخه‌های دیگر نیز به همین منوال است.

۹) صورت‌های نادرست اشعار

آن چنان‌که روشن شد، تصحیح دیوان از اشکالات عدیده به دور نمانده است. برای روشن‌تر شدن این بحث ابیاتی چند از دیوان نقل می‌شود که در اثر تصحیح نادرست از صورتی که مطلوب خواجو بوده به دور مانده است.

الف) صورت نادرست تصحیح

در این تصحیح اغلاط، خطاخوانی‌ها و تصرّفات بی‌دلیل در متن شعرها راه یافته است. در ادامه خواهیم دید، صورت صحیح بسیاری از ابیات در نسخه‌های در دستِ مصحّح، بخصوص نسخهٔ اساس، بوده که مصحّح در آوردن آن‌ها به متن کوتاهی کرده است:

حلواگری که تندی بازار شهد از اوست　　نیش تو را به یاد تو از ذوق کرده نوش

(قصیده‌ها/ص۱۲۸)

اساس: تیزی بازار. تیزی، در مورد بازار، در ادبیات فارسی تعبیر رایجی است؛ بنگرید:

دیـدار مـی‌نمـایی و پرهیـز مـی‌کنـی　　بـازار خـویش و آتـش مـا *تیـز* مـی‌کنـی
(سعدی، ۱۳۸۵: ۲۸۹)

و نیز:

کُند شد بازار تیغ و گـر کسـی گویـد بسـی　　*تیز* خواهد کرد از این پس تیغ را باشـد فسـان
(سلمان ساوجی،۱۳۷۱: ۳۰۰)

*** دیشب در آمد آن بتِ مه‌روی شـب‌نقـاب　　بر مـه *کشـید* چنبـر و در شـب *فکنـد* تـاب**
(۱۸۵/۱۹)

اساس و «ب»: کشیده و فکنده. البته ضبط «ب» این‌گونه است: «در شب کشیده چنبر و بر مه فکنده تـاب»، کـه ایـراد دارد.

با توجّه به اینکه مصراع دوّم جملهٔ حالیه‌ای است، برای وضعیت کسی که از در درآمده، «کشیده» و «فکنده» صحیح‌تر است. دیگر اینکه این حالتی است که شخصی که می‌آید، قبل از آمدن خود را به این صورت درآورده است، نـه بعـد از وارد شدن. شخص، پیش از آمدن مه را [صورت خود را] آرایش کرده است.

همچـو سرچشـمهٔ نـوش تـو ز *بهـر* سـخنم　　چشمم از درج عقیقت گهرانگیزتر اسـت
(۱۹۱/۳۱)

اساس و «ب»: بحر سخنم. با توجّه به وجود و تناسب سرچشمه، گهر، درج، عقیق در بیت، «بحر» کـه در نسـخه‌هـا آمده صحیح‌تر است. خواجو خود در غزلی (۱۹۶/۴۱) باز از این اضافهٔ تشبیهی استفاده کرده است:

ز بحر شعر مر او را بسـی غنیمـت‌هاسـت　　که از لطافت (لطایف) خواجو سفینه پرگهر است
چـو سـروم از دو جهـان گـر چـه دسـت *کوتـاه* اسـت　　ولی شکیبم از آن قامـت بلنـد تـو نیسـت
(۱۹۹/۴۸)

اساس و «ب»: دست اگرچه کوتاه است. شاعر درصدد این است که بگوید «دستش» از جهان کوتـاه شـده اسـت. بـا ضبطی که مصحّح از بیت ارائه داده است، از دیدگاه عروضی، «دست» در جایگاهی قـرار گرفتـه کـه «کوتـاه» نیسـت و اتفاقاً، «کشیده» هم شده است؛ ولی با ضبط نسخهٔ اساس «دست» در موضعی واقع می‌شود که دو هجا می‌شود و در واقع می‌شکند و می‌توان آن را بریده انگاشت؛ همان کوتاهی که مورد نظر خواجو است.

خون جگر چو در دل مـن جـای تنـگ یافـت　　گلگون ز راه دیده ز *صحرا برانـد* و رفـت
(۲۰۸/۶۷)

اساس: به صحرا دواند. هم حرف اضافهٔ «به» مناسب‌تر است و هم قافیهٔ «دواند» برای گلگون که نام اسبی نیز هسـت و در اینجا «ایهام‌تناسب» برقرار کرده است. «براند» قافیهٔ دو بیت پیش از این است.

مخمـور بـادهٔ طـرب‌انگیـز *شـوق* را　　جامی نداد و زهر جدایی چشـاند و رفـت
(۲۰۸/۶۷)

اساس: طرب‌انگیز وصل را. وصل با جدایی در مصراع دوم سازگاری بیشتری دارد.

***بهـار* روی تـو بـازار مشـتری بشکسـت　　فریب چشم تو نـاموس سـامری بشکسـت**
(۲۰۹/۷۰)

اساس و «ب»: بهای روی تو. با وجود «بازار» و «مشتری» کدام واژه مناسب‌تر از «بها»؟ البته نباید از نظر دور داشت که مصراع اوّل با تغییری جزیی از سعدی است:

بهای روی تو بازار ماه و خور بشکست　　چنان که معجز موسی طلسم جادو را
(سعدی،۱۳۸۵: ۱۹۸)

با دقّت در مضمون بیت می‌توان پی برد که خواجو در این بیت تحت تاثیر بیت سعدی بوده است، و نیز سعدی باز هم «بهای روی» را با «مشتری» در یک جای آورده است:

مشتری را بهای روی تو نیست　　من بدین مفلسی خریدارت
(سعدی،۱۳۸۵: ۸۸)

شاید ار سر نهند سرداران　　پیش *رویت* که برکشیدهٔ توست
(۲۱۱/۷۳)

اساس و «ب»: پیش تیغت. این واژهٔ که استعاره‌ای است از ابروی محبوب، با عنایت به برکشیدن آن بسیار مناسب‌تر از «رویت» است که قابل برکشیدن نیست.

ز چشمش چشم *پوشش!* چون توان داشت　　که یک چند است کو هم ناتوان است
(۲۱۸/۸۹)

اساس و «ب»: چشم پرسش. پرسش به معنای «عیادت و احوال‌پرسی»، با ناتوان تناسب دارد. خواجو خود (۴۶۷/۱۹۳) بیت دیگری دارد که در آن پرسش به همین معنی به کار رفته است:

تا چشم می‌پرست تو بیمار خفته است　　هر لحظه‌ای به پرسش بیمار می‌رویم

نیز در غزلیات شمس می‌خوانیم:

نغزی و خوبی و فرش، آتش تیزِ نظرش　　پرسش همچون شکرش، کرد گرفتار مرا
(مولوی، ۱۳۸۷: ۲۴)

شفیعی‌کدکنی در توضیحات این بیت، پرسش را احوال‌پرسی معنی کرده‌اند. نیز بنگرید به این بیت که شاعر «ناتوان: بیمار« خواهان عیادت است:

قدم به پرسش من رنجه کن که هر ساعت　　بسان چشم خوشت ناتوان همی گردم
(اوحدی مراغی، ۱۳۴۰: ۲۳۰)

دلم چو بی رخ زیبای او *کنار* نداشت　　قرار در خم آن زلف بی‌قرار گرفت
(۲۲۰/۹۳)

اساس و «مج»: به جای کنار «قرار» دارند و پیداست همین صحیح است.

رسم باشد که به انگشت نمایند هلال　　ابرویت چون *مه نو* زان سبب انگشت‌نماست
(۲۲۴/۱۰۲)

اساس و «ب»: در مصراع دوّم به جای مه نو، «قد من» دارند. با توجّه به اینکه شاعر در مصراع اوّل از هلال استفاده کرده، احتیاجی به استفاده مجدّد از آن و آوردن «مه نو» ندارد و اتّفاقاً با زیرکی در مصراع دوّم قدّش را به هلالِ مصراع

اوّل تشبیه کرده است.

فرهاد اگر چه با غم عشق از جهان برفت　　لیکن حدیث سوز غمش در جهان بماند
(۲۳۰/۱۱۳)

اساس: شور غمش. «شور» با فرهاد و «شیرینی» که در بیت نیست ولی به ذهن متبادر می‌شود، تضادی دارد که سوز قادر به ساختن آن نیست. خواجو تعلّق خاطر بزرگی به آوردن فرهاد و شور با هم دارد بنگرید به غزل‌های (۴۳۶/۱۳۲)، (۴۴۷/۱۵۵) و... .

می‌دهد نکهتی از مصر و دلم می‌گوید　　کاین بشیر از بر گمگشتهٔ ما می‌آید
(۲۳۱/۱۱۵)

اساس: می‌دمد نکهتی. دمیدن باد و بوی خوش احتیاجی به شرح ندارد. البته ضبط اساس این است:
«می‌دمد نکهتی از مصر و به کنعان گویند» که بهتر است؛ زیرا شاعر «مصر»، «کنعان» و «شیراز» را که در دو کلمهٔ «بشیر» و «از» پیدا آمده، در یک جا جمع کرده است.

مردان این قدم را باید که سر نباشد　　مرغان این چمن را *باید* که پر نباشد
(۲۳۶/۱۲۶)

اساس و «ب»: در مصراع دوّم «شاید که پر نباشد». شاید: شایسته است. و از خواجو دور نیست که شاید و باید را در دو مصراع بگذارد و از تکرار «باید» جلوگیری کند.

بی‌دلان را سخنی از رخ دلبر گفتند　　بلبلان را خبری از *گلِ نسرین* دادند
(۲۳۶/۱۲۷)

اساس و «ب»: گل و نسرین. مصحّح در تمام مواضع کتاب گل را که به معنای گل سرخ است عام پنداشته و «واو» عطف با گل‌های دیگر را حذف کرده بنگرید(۷۵۰/۲۴۸):

کنون که دامن صحرا پر از گل سمن است　　چو آن نگار سمن‌رخ گلی کجاست؟ بگو

که در نسخهٔ اساس گل و سمن ضبط کرده است، نیز بنگرید به غزل (۱۷۶/۲۵۹). [11] و حافظ:

شعر حافظ در زمان آدم اندر باغ خلد　　دفتر نسرین و گل را رونق اوراق بود
(حافظ، ۱۳۶۲ :۴۲۲)

نیز رک: (*همان*، ۲۰۳) بیت دوم. همچنین این بیت از ابوالفرج رونی:

این مجلس خرّم که در او چهره نمودند　　خیری و *گل* و نسترن و سوسن و نسرین
سیمی که مرا باید از دیده شود حاصل　　وجهم به از این چبود کز چهره برانگیزد
(۲۴۴/۱۴۳)

اساس و «ب»: کز چهره زر انگیزد. با توجّه به وجود «سیم» در مصراع اوّل و «زر» در مصراع دوّم که با چهرهٔ زرد نیز بی‌تناسب نیست، هماهنگی بین این دو کلمه به وجود آمده و نوعی طنز در چهرهٔ زرد به وجود آورده است. خواجو خود در بیتی دیگر (۳۲۳/۳۰۸) می‌گوید:

به جای (بهای) گوهر وصل تو وجه سیم و زرم　　سرشک مردم چشم است و رنگ رخساره

تشبیه چهره به زر در شعر فارسی فراوان به کار رفته است:

موی و رویم نیستی از رنج و غم چون سیم و زر　　گر نه در عشقت ز زر و سیم خالی دستمی
(جبلی، ۱۳۶۱: ۵۹۳)

نیز عمعق بخاری (بی‌تا: ۱۴۰):

مرا گوید: بخر ما را، اگر زر و گهر داری　　گهر بستان از این چشمم، که زر سیم رخان دارد
خواجو بنوش دُردی عشقش که عاشقان　　خون خورده‌اند و نیش جفا نوش کرده‌اند
(۲۴۵/۱۴۷)

اساس و «ب»: دُردی دَردش. دُردی دَرد، هم از لحاظ سمعی بصری گوش و چشم‌نوازتر است و هم دُرد نوشیدن در مصراع اول با خون خوردن در مصراع دوّم و دَرد با نیشِ جفا خوردن هماهنگ است.

دردی درد کش ار زانکه دوا می‌خواهی　　بادهٔ صاف خور ار زانکه صفا می‌طلبی
(۳۴۹/۳۴۱)

دل گمگشته ز چشم تو *طلب* می‌کردم　　کرد اشارت به سر زلف سیه کاین دارد
(۲۴۶/۱۴۸)

اساس: چو از چشم خوشت می‌جستم. با نگاه به مصراع دوم ضبط نسخهٔ اساس پذیرفتنی است اگر «چو» را به معنی «زمانی‌که» بگیریم ...

بلبل دلشده گلبانگ زند خواجو را　　که در این فصل کسی از گل و می باز آید
(۲۴۷/۱۵۱)

اساس و «ب»: گل و مل. این تعبیر جدای از ارزش موسیقایی، تعبیری باسابقه در شعر خواجو و ادب فارسی است. بنگرید به:

آب به آب مژه در روی کشت　　گل به مل و مل به گل اندر سرشت
(منوچهری، ۱۳۷۹: ۱۶۲)

و:

در حلقهٔ گل و مل خوش خواند دوش بلبل　　هات الصبوح هبوا یا ایها السکارا
(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۶)

دلم چون نهد مهد سلطان عشقش　　که یک ذرّه هفت آسمان برنگیرد
(۲۵۱/۱۵۹)

اساس و «ب»: سلطان مهرش. تقابل مهر و ذرّه چیزی نبوده که از ذهن خواجو به دور مانده باشد. خود او بارها این دو را در کنار هم نهاده است از جمله در غزل (۲۷۰/۱۹۹):

چه دور باشد ارت ذرّه‌ای نباشد مهر　　که ماه چارده دایم ز مهر باشد دور

همچنین غزل‌های (۷۰۲/۱۵۵)، (۴۷۱/۲۰۰)، (۲۷۰/۱۹۹) و ... .

کجا *ز* دست دهم جام مـی چـو مـی‌دانـم که دستگیر مـنِ خسـته جـام خواهـد بـود
(۲۴۹/۱۵۵)

اساس: ز دست کی بنهم. همین درست است، از دست نهادن مخصوص چیزی است که در دست است و خواجـو می‌گوید که در حال حاضر جام می را در دست دارد.

جهـان مشـک و عنبـر نگیـرد گـر آن مـه ز رخ زلـــف عنبرفشـــان برنگیـــرد
(۲۵۱/۱۵۹)

اساس و «ب» در مصراع اوّل «بگیرد» دارند. و روشن است که بگیرد صحیح است.

نوش‌دارویی از آن لب که روان *زنده از اوست* بـه مـن خسـتهٔ مجـروح نـزار آوردنـد
(۲۵۲/۱۶۰)

اساس و «ب»: تشنهٔ اوست. با در نظر گرفتن عطش انسانِ خسته (جراحت دیده)، و دانستن ایـن معنـی کـه انسـان جراحت دیده مدام احساس تشنگی می‌کند؛ خسته در این مصراع صحیح‌تر است.

هر شب از نالهٔ مـن مـرغ بـه افغـان آیـد وین عجب‌تر که تو را هیچ خبر مـی‌نشـود
(۲۵۴/۱۶۶)

اساس و «ب»: به جای مرغ، «چرخ» دارند. به افغان آمدن «چرخ» و به گوش نرسیدن صـدای آن عجیـب اسـت، نـه «مرغ» که در واقع صدای چندان رسایی ندارد.

***بسا* که جان به لـب آمـد بـه انتظـار لبـت ولیکن از لب من جان به لـب تـوانی بـرد**
(۲۵۵/۱۶۸)

اساس و «ب»: به جای «بسا»، «بیا» دارند. لحن حاکم بر غزل نشان از آن دارد شاعر منتظر است و «انتظار»، «آمدن» را می‌طلبد. «بسا» در اینجا وجهی ندارد.

الفاظ من *به لفظ تو* شـیرین چـو شـکّر اسـت گویی لب *تو* هـم شـکر انـدر دهـان نهـاد
(۲۶۴/۱۸۸)

اساس و «ب»: به وصف تو. به لفظ تو که در متن آمده، غلط آشکاری است و شاعر می‌گوید در «وصف» تـو الفـاظ من شیرین است، همچنین «لب تو هم» نیز اشتباه است که صحیح آن در اساس «توام» آمده است.

دو هفتـه هسـت کـه *رفتـی* ولـی بنـامیزد مه دو هفتـه از ایـن خـوب‌تـر نمـی‌باشـد
(۲۶۷/۱۹۴)

اساس و «ب»: رفت که رفتی. این تعبیری است که خواجو چندین بار دیگر در غزل‌ها و قصاید از آن اسـتفاده کـرده است از جمله (۳۴۰/۳۴۴):

چه جرم رفت که رفتی و در غمم بنشاندی چـه خیـزد ار بنشـینی و آتشـم بنشـانی؟

و نیز غزل (۷۶۷/۲۷۷).

شـــعله فـــروزان *بفروزنـــد* شـــمع پـــرده‌نـــوازان *بنوازنـــد* ســـاز
(۲۷۶/۲۱۲)

اساس و «ب»: بفروزید و بنوازید. با توجّه به لحن خطابی غزل صورت آمده در اساس صحیح است.

چو هر سخن که صبا *نقش می‌کند* باد است　　بیان حسن گل از بلبلان شیدا پرس
(۲۷۸/۲۱۷)

اساس: نقل می‌کند باد است. با عنایت به سخن، «نقل کردن» درست است.

مریدی به شیخ این سخن نقل کرد　　گر انصاف پرسی، نه از عقل کرد
(سعدی، ۱۳۷۹: ۱۲۶)

منم غلام تو ور زآنکه از من آزادی　　مرا به *کوزه‌کشان* شرابخانه فروش
(۲۸۵/۲۳۱)

اساس و «ب»: به وضوح کروه‌کشان ضبط کرده‌اند. خواجو چند مورد دیگر از این واژه که به معنای کوزه است، استفاده کرده است از جمله غزل (۲۹۲/۲۴۵) که مصحّح باز ضبط درستی به دست نداده است:

از سر مستی کشیم کروهٔ رهبان دیر　　بر در هستی زنیم نوبت سلطان عشق

همچنین دوبار دیگر در روضه‌الانوار از آن بهره برده است. [۱۲]

به بزم‌گاه *صبوحی کنون به مجلس خاص*　　حیات‌بخش بود جام می به حکم خواص
(۲۸۹/۲۴۰)

اساس و «ب»: صبوحی‌کنان مجلس خاص.

بزن مطرب که مستان صبوحی　　ز می مستند و خواجو از تأمّل
(۲۹۵/۲۵۱)

اساس و «ب»: ز مل مستند. کنار هم نهادن «مل» و «تأمّل» از تعبیرات خود خواجو است و نیز قبل از او سابقهٔ استفادهٔ فراوان دارد. سعدی می‌فرماید:

هرچه کوته‌نظرانند بر ایشان پیمای　　که حریفان ز مل و من ز تأمّل مستم
(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۲۶)

نیز سنایی راست:

در یکی فضل او تأمّل کن　　عقل را مال و روح را مل کن
(سنایی،۱۳۸۷: ۶۰۹)

مگر که سر بدهم ورنه من ز سر ننهم　　امید وصل در این ره چو پای بنهادم
(۳۰۸/۲۷۶)

اساس: سر بنهم. شاعر در پی آن است که سه بار از «نهادن» در معانی مختلف استفاده کند؛ سر بنهم: بمیرم. ز سر ننهم: دست برندارم. پای بنهادم: آغاز کردم. سعدی نظیر این بیت استفاده‌ای دارد از «دست»: [۱۳]

ز دست رفته نه تنها منم در این سودا　　چه دست‌ها که ز دست تو بر خداوند است
(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۰۱)

و سلمان ساوجی (۱۳۷۱: ۳۸۶) با سر این کار را کرده است:

دارم آن سر که سر اندر قدمت اندازم　　وین خیالی‌ست که اندر سر بسیاران است
بر اشکم *کهربا* آبی‌ست روشن　　سرشکم بی تو خونابی‌ست روشن
(۳۱۷/۲۹۴)

اساس و «ب»: برِ اشکم گهر آبی‌ست روشن. متن چاپی بوضوح در این مورد اشتباه دارد.

چو رویش کو لاله‌یی چو قدّش سروی　　چو خالش کو مهره‌یی چو *زلفش* ماری
(۳۳۴/۳۳۱)

اساس و «ب»: چو مویش ماری. موسیقی که با مویش به وجود می‌آید، چیزی نیست که پنهان بماند.

به جام بادهٔ صافی بشوی جامهٔ صوفی　　چرا که باده نشاند غبار توبه و تقوی
(۳۴۳/۳۴۸)

اساس و «ب»: به جام بادهٔ صافی بشوی خرقهٔ صوفی. البته موسیقی حاصل از جام و جامه که در تصحیح سهیلی آمده نیز زیبایی خودش را دارد؛ امّا باید بدانیم جامهٔ صوفی، خرقه است و همان صورت پیشنهادی نسخهٔ اساس که «خرقهٔ صوفی» است بهتر است.

ورش به مصر چو یوسف عزیز می‌دارند　　عجب مدار که او *رنگ* ماه کنعان است
(۶۵۳/۵۴)

اساس و «مج»: رشک ماه کنعان. روشن است که ضبط اساس کاملاً بر صورت چاپی برتری دارد.

کجا رسد به *کمندت* که لاشه‌ای که مراست　　اگرچه برق شود کی رسد به گرد فراق
(۷۱۵/۱۷۸)

اساس: به سمندت. لاشه به معنی خر در مقابل سمند به معنی اسب درست است. بنگرید:

لاشهٔ ما کی رسد آنجا که رخش او کشند　　کاروانی کی رسد هرگز به گرد لشکری
(انوری،۱۳۴۷: ۱/ ۴۷۱)

ناگفته نباید گذاشت که صحیح قافیهٔ بیت هم «براق» است. «فراق» قافیهٔ بیت قبل است که مصحّح آن را به این بیت هم آورده است.

برق و براق سابقهٔ استفاده دارند:

بر *براق برق‌سرعت* روز رزمش هر که دید　　دید بحر و باد را در جوشن و برگستوان
(سلمان ساوجی،۱۳۷۱: ۳۰۰)

زرگر باد بهاری *از* کلاه سیم‌دوز　　قبه‌یی از زر به نام نرگس رعنا زده
(۷۵۷/۲۶۲)

اساس: بر کلاه. با نگاهی سطحی به بیت می‌شود فهمید «بر» درست است.

کشتهٔ اومید را ابر عطایت داده آب　　خشکسال *آز* را ابر تو باران آمده
(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۴: ۶۰۴)

اساس: در مصراع دوّم به جای آز، «جود» دارد. ابر اگر به جود ببارد هنر است نه به آز.

***گر عروس چمن از حجره نیاید بیرون هر دمش باد صبا گوشهٔ مقنع نکشد**
(همان، ۲۷)

اساس: حجله. حجله متناسب است با عروس و حجره وجهی ندارد.

ب) بدخوانی نسخه

در معرفی نسخه‌ها رسم بر این است که پس از معرّفی هر نسخه، ویژگی‌های کتابتی آن نشان داده شود تا اهل تحقیق در صورت ضرورت قادر باشند به کمک آن، اشتباه احتمالی مصحّح در اختیار واژه‌ای یا تصحیح بیتی را جبران کنند. نسخه‌های کهن، خصوصیاتی در نوع کتابت دارند که بعضی منحصر به همان نسخه است و برخی از آنها نیز بین همه مشترک است. به عنوان مثال اغلب نسخه‌ها تمایزی بین کتابت «ب» و «پ»، «ج» و «چ»، «ک» و «گ» قائل نیستند. نسخهٔ اساسِ این تصحیح، بسیاری از ضبط‌های کهن واژه‌ها را در خود دارد که می‌توان، در بین نسخه‌های دیوان خواجو، از ویژگی‌های منحصر آن دانست. از جمله بذیذ، بذ. کاربرد «پ» به جای «ف» مثلاً پیروزه و کاج به جای کاش و ضبط واژهٔ سیاوخش. در این نسخه همه‌جا:

امید ← اومید (۳۰۹/۲۷۸)، (۳۲۰/۳۰۳)، (۳۰۴/۳۲۱)، (۳۴۵/۳۵۵)، (۲۲۵/۱۰۴)، (۲۲۰/۹۲).

درخشان ← درفشان: (۲۳۲/۱۱۸)، (۲۴۸/۱۵۲)، (۲۵۴/۱۶۵).

عزیز(یوسف)← عزیر: (۲۳۱/۱۱۶)، (۳۲۸/۳۱۸)، (ص ۶۱۸ قصاید)، (۶۵۳/۵۴)، (۷۲۰/۱۸۹) و... .

نیز جان جهان ← جان و جهان: (۲۸۵/۲۲۹)، (۲۸۴/۲۲۸)، (۳۰۱/۲۶۴)، (۳۱۱/۲۸۲) کتابت شده؛ ولی مصحّح به این موارد اشاره نکرده است.

در این تصحیح بیت‌هایی به چشم می‌آید که نشان می‌دهد، مصحّح در قرائت نسخه‌ها دچار اشتباه شده است و در نتیجه بیت معنی روشنی ندارد. مثلاً:

گر نخواهی که کنی مشک‌فشانی خواجو پیش گیسوی عروسان سخن شانه مکن
(۳۱۴/۲۲۸)

در این بیت که احتمالاً مصحّح روایت نسخهٔ «ت» را پذیرفته و به متن آورده مصراع دوّم را بد خوانده است. همانطور که پیش از این آمد، در کتابت نسخه‌های کهن تمایزی بین «ب» و «پ» وجود نداشته و مصحّح بیش به معنی بیشتر را پیش خوانده است. امّا همهٔ نسخه‌های دیگر به جای این واژه «چین» آورده‌اند و ضبط مصراع این است:

چین گیسوی عروسان سخن شانه مکن. خواجو خود در جای دیگر (قصیده‌ها/۵۸۸) «چین» را در کنار سنبل به کار برده است: چو زلف لاله‌رخان چین سنبلش در تاب. هرچند مصحّح در این بیت نیز به جای «چین»، «حُسن» گذاشته است.

نیز بنگرید:

مشک است یا *خط است* یا شام شب‌نمای ماه است یا *رخ است* یا صبح شب‌نقاب
(۱۸۷/۲۲)

اساس و «ب»: خطت و رخت. کاتب با شیوهٔ کتابتش؛ «خطست»، «رخست» مصحّح را به اشتباه انداخته است. شاعر در این بیت از صنعت «تجاهل‌العارف» استفاده کرده و مخاطب نیز معشوق اوست، پس ضبط اساس درست است. همچنین می‌توان به «شکرآویز» به جای «شکرآمیز» در (۱۹۱/۳۱)، «خرمن کرد» به جای «خرمن زد» در غزل (۱۹۳/۳۶)، «گفتم»

در جای «گشتم» (۲۰۴/۵۹) و «دریا نیست» در جای «دریایی‌ست» (۲۲۸/۱۰۹) و ... اشاره کرد.

پ) صورت نادرست از نظر وزن

خواجو را مبتکر وزن‌هایی تازه در ادبیات فارسی می‌دانند. اوزان تازهٔ غزل‌های او را شمیسا نه وزن و وحیدیان‌کامیار یازده وزن می‌دانند.[۱۴] شمیسا (امیری‌خراسانی: ۱۳۷۹ مقالهٔ شمیسا: «اوزان تازه و نادر در شعر خواجو»، ۷۲۵) با بررسی وزن غزل‌های خواجو به این نتیجه رسیده است که چندین وزن تازه در دیوان شاعر وجود دارد و در آن‌جا پنداشته است که پاره‌ای از ایرادات وزنی موجود در دیوان، از خود خواجوست. مثلاً با بررسی غزل (۱۸۶/۲۱) می‌نویسد: «تمام مصراع‌های این غزل نُه بیتی، درست است جز مصراع دوّم که دو هجای بلند کم دارد و مثلاً باید به این شکل باشد: صبوح است ای بت ساقی بده *[«ما را» یا «از آن»]* شراب. احتمالاً اشتباه از خود خواجوست»؛ امّا در حقیقت اشتباه از خود خواجو نیست و صورت صحیح بیت، هم در نسخهٔ اساس و هم «ب» این گونه است:

صبوح است ای بت ساقی بده جام شراب. و نیز دربارهٔ غزل (۳۳۴/۳۳۱) می‌نویسد: «در این غزل ۹ بیتی دو مصراع اشکال دارد: اول: «نگاری مهوشی بتی عیاری» که یک هجا کم دارد و باید به جای نگاری، نگارینی باشد» حق با شمیساست و نسخهٔ «اساس» نیز دقیقاً «نگارینی» ضبط کرده است؛ امّا در مورد اشکال دوّم که می‌نویسد: «سمن‌سا هندویش پریشان کاری که یک هجا کم دارد و به احتمال قوی خطا از خود شاعر است» ضبط هر دو نسخه‌ای که این غزل را دارند به همین صورت است و بیت آخر این غزل نیز با ضبط چاپی ایراد وزنی دارد؛ امّا باز هم شمیسا با شمّ عروضی خود بی آن‌که نسخه را دیده باشند، مصراع را به همان شکلی که ضبط نسخه است، درآورد:

چو خواجو خواهم که جان بر او افشانم. چاپی: فشانم.

همچنین دربارهٔ بیت زیر می‌شود گفت:

تا شد ابروی گژت فتنهٔ هر گوشه‌نشینی! ای بسا فتنه که در گوشهٔ هر محرابی‌ست

گوشه‌نشینی یک هجا اضافه بر وزن دارد و درست آن گوشه‌نشین است که در نسخهٔ اساس آمده است.

ت) حروف:

نوع استفاده و جایگاه حروف «اضافه» و «ربط» در متون گذشته با امروز اختلاف‌هایی داشته است. مصحّح در تصحیح دیوان گاه تغییراتی در این نوع حروف داده که با ضبط نسخه‌ها متفاوت است:

تو گویی در کنارت مادر دهر به شیر بی‌وفایی پروریده‌ست
(۲۱۶/۸۴)

اساس و «ب»: بر کنارت. حرف از بی‌وفایی و خصلت‌های ناپسند کسی است. پس مادر می‌باید او را «بر کنار» از خود بدارد نه «درکنار» خود داشته باشد.

چون خیال تو می‌کنم تحریر بخیه بر روی کار می‌افتد
(۲۲۷/۱۰۷)

اساس و «ب»: با روی کار. استفادهٔ اینگونه از «با» در شعر گذشته بی سابقه نیست:

باز به یک وسوسهٔ دیو عشق بار دگر با سر دیوان شوم
(انوری، ۱۳۶۴: ۲/ ۸۹۴)

در نمازم خم ابـروی تـو بـا یـاد آمـد حالتی رفت که محراب بـه فریـاد آمـد
(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۵۴)

یا

بـــس غرقـــهٔ حـــال وصـــل کـــآخر هـــم بـــا ســـر حـــال حیـــرت آمـــد
(*همان*: ۳۵۲)

گفتم ببیـنم روی او یـا راه یـابم سـوی او رفتم ز *جان* در کوی او وز جان و تن باز آمـدم
(۳۱۱/۲۸۲)

اساس و «ب»: به جان. یعنی از ته دل و جان؛

***به جان* گر بوسه‌ای خواهم بده چون دل گرو داری مترس ار چه تهی‌دستم ولیکن پـای‌برجـایم**
(انوری، ۱۳۶۴: ج۲/ ۸۹۴)

ث) غلط‌های چاپی

اشتباهات چاپی متعددی نیز در متن راه یافته که برای نمونه چند مورد ذکر می‌شود:

اوّل بنـوش سـاغر و *وآنگـه* بـده شـراب زیرا که بـادهٔ شـکرآمیز خـوش‌تـر اسـت
(۲۰۶/۶۴)

اساس و «ب»: آنگه. در این بیت یک «و» کفایت می‌کند.

ص ۸۹: گر کسی. صحیح: کرکسی. ص ۹۰: کی. صحیح: که. ص ۹۶: غرض. صحیح: عرض. (مصـراع دوّم) غـم بـه جای خم در (۲۰۳/۵۷)، «دیرباز» به جای «دیریاز» و موارد متعدّد دیگر شبیه چون به جای چو، «و» به جای ز و ... که از ذکر آن‌ها درمی‌گذریم.

نتیجه

دلایل و نشانه‌هایی که گذشت؛ از جمله نامشخّص بودن نسخهٔ اساس، عدول بی دلیل از نسخه‌ها، به دست ندادن شـیوهٔ تصحیح، عدم ذکر نسخه‌بدل‌ها، افتادگی غزل‌هایی بی‌شمار از نسخه‌های موجود در دست مصحّح، افتـادگی بیـت‌هـا در میان غزل‌ها، قصیده‌ها و ترکیب‌بندها، رعایت نکردن تقسیم‌بندی که مسلماً از خود شاعر بوده، بـه دسـت دادن صـورت مغلوط ابیات، بدخوانی نسخ، اختلالات وزنی که از صفحات پرشمار دیوان اشعار خواجو ذکر شد، ضـرورت بـازنگری در نسخه‌های خطی دیوان خواجو و تجدید تصحیح علمی و منقّح آن را ناگزیر می‌سازد. به موجب همین ضرورت، بـا فراهم‌آوری نسخه‌های خطی دیوان شاعر از کتابخانه‌های ایران و خارج از ایران دست به کـار تصـحیح اشـعار خواجـو ـبه‌جز مثنوی‌های پنج‌گانه‌ـ زده‌ایم. امید است با این کار خلأ موجود بین دورهٔ سعدی و حافظ پر شود و گامی باشد بـه سوی شناخت بهتر شعر خواجو.

پی‌نوشتها

۱- خواجو از معدود بزرگان ادب فارسی است که تاریخ دقیق تولّدش مشخص اسـت، ایـن امـر را ناشـی از مکنـت خانـدان او

دانسته‌اند، به هر روی خود در پایان گل و نوروز می‌گوید:

شب روز الف از مه شده کاف — فکنده آهوی شب نافه از ناف
رسیده ماه ذوالحجّه به عشرین — به بام آورده گردون خشت زرّین
ز هجرت ششصد و هشتاد و نه سال — شده پنجاه روز از ماه شوّال...
من ازکتم عدم برداشتم راه — سمن‌زار وجودم شد چراگاه

۲- مثنوی‌های پنج‌گانهٔ شاعر همای و همایون، گل و نوروز، روضة‌الانوار، کمال‌نامه و گوهرنامه هستند که به «خمسهٔ خواجو» معروف شده‌اند. این مثنوی‌ها به همین نام (خمسهٔ خواجوی‌کرمانی) توسط سعید نیاز کرمانی در سال ۱۳۷۰ تصحیح شده و توسط دانشگاه شهید باهنر کرمان به چاپ رسیده است. گل و نوروز و همای و همایون نیز سال‌ها پیش‌تر به اهتمام کمال عینی به طبع رسیده‌اند. «تصحیح انتقادی کمال‌نامهٔ خواجوی کرمانی» اخیراً موضوع پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ندا ابن‌علی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران به راهنمایی دکتر توفیق هـ سبحانی بوده است. روضة‌الانوار نیز با مقدّمه، تصحیح و تعلیقات سودمند محمود عابدی توسط «میراث مکتوب» چاپ شده است.

۳- البته نخستین بار تعدادی از غزل‌هایش به کوشش کوهی‌کرمانی و با مقدّمهٔ استاد سعید نفیسی چاپ شده و پس از آن هم هر چه هست از روی تصحیح آقای سهیلی‌خوانساری صورت گرفته است؛ به عنوان مثال چاپی که با مقدمهٔ مهدی افشار توسط انتشارات ارسطو صورت گرفته یا «غزلیات خواجوی‌کرمانی» به کوشش حمید مظهری از انتشارات خدمات فرهنگی کرمان.

۴- سرنوشت این نسخه که گویا در تملّک شخصی باشد بر ما معلوم نیست.

۵- نسخه‌هایی که سهیلی‌خوانساری در دست داشته و در دست ما نیز هستند، برای سهولت در کار خوانندهٔ این متن، به همان صورتی که وی معرّفی کرده، شرح می‌شوند.

٦- در مورد سال وفات خواجو بین محقّقان اختلاف‌نظر کوچکی وجود دارد؛ احمد سهیلی‌خوانساری در مقدّمهٔ دیوان (خواجوی‌کرمانی، ۱۳۳۶، مقدّمهٔ مصحح:۳۰)، سعید نیاز کرمانی در خمسه (۱۳۷۰: ۲۷)، اقبال آشتیانی (۱۳۵۵، ج‌اوّل: ۵۴۸)، معین (۱۳۷۵: ۳۱۰)، مصاحب (۱۳۴۵: ذیل خواجوی‌کرمانی) همچنین سیدعلی میرافضلی (۱۳۸۶: ۵۰۷) در شاعران قدیم کرمان مرگ خواجو را در سال ۷۵۳ دانسته‌اند. در مقابل فصیح‌خوافی مورّخ متوفّی ۸۴۹هـ که نزدیک‌ترین تاریخ‌نگار به دورهٔ خواجوست، در مجمل فصیحی (۱۳۸۶، ج۲: ۹۳۹) مرگ او را ضمن حوادث سال ۷۵۰ ذکر می‌کند. صفا (۱۳۶۳، ج۳، بخش۲: ۸۹۵) نیز قول ۷۵۰ را پذیرفتنی‌تر می‌دانند. عابدی در تصحیح روضة‌الانوار روی جلد تاریخ فوت خواجو را همین سال ذکر می‌کند هرچند در متن کتاب به مرگ خواجو هیچ اشاره‌ای نفرموده‌اند.

۷- در همه جای مقاله عدد سمت چپ شمارهٔ صفحه و سمت راست شمارهٔ غزل در دیوان چاپی است.

۸- سهیلی‌خوانساری تصحیحی نیز از «حافظ» ارائه داده‌اند که به پاره‌ای از مشکلات تصحیح دیوان خواجو دچار است؛ از جمله عدم ذکر نسخه‌بدل‌ها که آقای خرّمشاهی دلیل آن را این می‌داند که مصحّح «خیال خودش را از حسابی که باید مدام به خوانندگان پس بدهد، بالمره راحت کرده است» (خرّمشاهی، ۱۳۷۰: ۲۹۵). برای آگاهی از چند و چون آن تصحیح (رک: همان: ۲۹۳- ۳۰۷).

۹- هوشنگ ابتهاج در مقدمهٔ دیوان حافظ می‌فرمایند: «اگر از بعضی خطاهای کاتبان کم‌سواد، که تشخیص آن دشوار نیست، بگذریم و برخی اشتباه‌های سمعی بصری آنان را نادیده بگیریم، سهم مختصری برای عمد و غرض کاتبان می‌ماند.» (حافظ، ۱۳۷۳: ۲۱). امّا بر همه روشن است که سهم غرض کاتبان نیز در پاره‌ای از کتاب‌ها کم نیست. خواجو «ترکیب‌بند»ی دارد (دیوان: ۱۳۴) که بیتی از آن این است:

یا ز بهر حجه‌الحق مهدی آخر زمان — نقره‌خنگ آسمان را زینی از زر بسته‌اند

این بیت در نسخهٔ «ب» نیامده، می‌توان احتمال داد تعصب کاتب بر امری خاص این بیت را حذف کرده باشد.

۱۰- در مورد تقسیم‌بندی دیوان‌های شاعران بنگرید به (عابدی، ۱۳۸۵: ۴۵).

۱۱- سیدعلی میرافضلی در کتاب محقّقانه و ارزشمند «شاعران قدیم کرمان» (میرافضلی،۱۳۸۶: ۵۱۹) که در آن شعر شاعران قدیم را در متون کهن: خطی و چاپی، جستجو کرده است این بیت را چنین نقل می‌کند:

دانی که عرق بر رخ خوبت به چه ماند — چون ژاله که بر برگ گل و یاسمن افتد

۱۲- عابدی در تصحیح روضة‌الانوار دو بیت از خواجو نقل می‌کنند که «کروه» ضبط کرده‌اند:

کـــروه‌کـــش میکـــدهٔ مســـتی‌ایـــم نیســـت‌کـــن مملکـــت هســـتی‌ایـــم
(بیت/ ۸۱۲)

کـــروه‌کـــش بـــزم هـــوا و امـــل جرعـــه‌چـــش جـــام دغـــا و دغـــل
(بیت/ ۱۶۷۰)

نسخهٔ موزهٔ لندن نیز که استاد عابدی در اختیار نداشته همین ضبط را دارد.

۱۳- حمیدیان در «سعدی در غزل» به این جنبه از زیبایی برجستهٔ شعر سعدی پرداخته است (رک: سعدی در غزل،۱۳۸۴: ۳۵۲).

۱۴- مقاله‌های دیگری نیز در اهمیت وزن و موسیقی در شعر خواجو نوشته شده است؛ مقاله‌های روح‌الله هـادی، عبّـاس مهیـار و فریدون تقی‌زادهٔتوسی در نخلبند شعرا.

منابع

۱) نسخه‌های خطی

کلیات خواجوی‌کرمانی، کتابخانهٔ ملک، شمارهٔ ۵۹۸۰، تاریخ کتابت ۷۵۰.

کلیات خواجوی‌کرمانی، تاریخ کتابت ۸۰۸.

کلیات خواجوی‌کرمانی، کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، شمارهٔ ۳۵۲، تاریخ کتابت ۸۲۰.

کلیات خواجوی‌کرمانی، کتابخانهٔ کاخ گلستان، شمارهٔ ۱۲۱۴۹، تاریخ کتابت ۸۲۴.

کلیات خواجوی‌کرمانی، کتابخانهٔ ملک، شمارهٔ ۵۹۶۳، تاریخ کتابت۸۲۹.

دیوان خواجوی‌کرمانی، کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، شمارهٔ ۱۱۸۲/۴، تاریخ کتابت ۸۵۵.

دیوان خواجوی‌کرمانی، کتابخانهٔ دانشگاه استانبول شمارهٔ ۴۲۲، تاریخ کتابت ۸۵۹.

دیوان خواجوی‌کرمانی، کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی شمارهٔ ۸۶۲۱، با تاریخ تقریبی اوایل قرن نهم.

دیوان خواجوی‌کرمانی، کتابخانهٔ آیت‌الله مرعشی‌نجفی شمارهٔ ۱۱۸۸۹، تاریخ کتابت ۸۷۲.

کلیات خواجوی‌کرمانی، کتابخانهٔ کاخ گلستان شمارهٔ ۲۹۹۱، تاریخ کتابت ۹۲۷.

۲) منابع

۱- اقبال‌آشتیانی، عبّاس .(۱۳۵۵). **تاریخ مفصّل ایران**، تهران: امیرکبیر.

۲- امیری‌خراسانی، احمد .(۱۳۷۹). **نخلبند شعرا** (مجموعه مقالات کنگرهٔ جهانی بزرگداشت خواجوی‌کرمانی)، کرمـان: مرکز کرمان‌شناسی با همکاری دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه کرمان.

۳- انوری، علی بن محمّـد .(۱۳۶۴). **دیـوان**، بـه اهتمـام محمّـدتقـی مـدرّس‌رضـوی، ج۲، تهـران: شـرکت انتشـاراتی علمی‌فرهنگی، چ‌دوّم.

۴- ---------- .(۱۳۴۷). **دیوان**، به اهتمام محمّدتقی مدرّس‌رضوی، ج۱، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چ‌دوّم.

۵- اوحدی مراغی .(۱۳۴۰). **کلیات**، با تصحیح و مقابله و مقدمهٔ سعید نفیسی، تهران: امیرکبیر.

۶- برگشتر اسر و عبدالسلام هارون .(۱۳۷۰). **روش تحقیق انتقادی متون**، ترجمه و تألیف جمال‌الدّین شیرازیان، تهران: لک‌لک.

۷- جبلی، عبدالواسع .(۱۳۶۱). **دیوان**، به اهتمام و تصحیح و تعلیق ذبیح‌الله صفا، تهران: امیرکبیر، چ سوّم.
۸- حافظ، شمس‌الدین محمّد .(۱۳۷۳). **دیوان**، به سعی سایه، تهران: هوش و ابتکار و انتشارات چشم‌وچراغ، چ‌دوّم.
۹- ---------- .(۱۳۶۲). **دیوان**، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل‌خانلری، تهران: خوارزمی، چ دوّم.
۱۰- حمیدیان، سعید .(۱۳۸۴). **سعدی در غزل**، تهران: نشر قطره، چ‌دوّم.
۱۱- خرمشاهی، بهاءالدین .(۱۳۶۵). «اهتمامی بی‌اهمیت»، دربارهٔ حافظ، زیر نظر نصرالله پورجوادی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۱۲- خواجوی‌کرمانی .(۱۳۷۰). **خمسه**، تصحیح سعید«نیاز» کرمانی، کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
۱۳- ---------- .(۱۳۳۶). **دیوان**، به اهتمام و تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: به سرمایهٔ کتابفروشی بارانی و محمودی.
۱۴- ---------- .(۱۳۷۴). **دیوان**، به اهتمام و تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: پاژنگ، چ سوّم.
۱۵- ---------- .(۱۳۸۷). **روضة‌الانوار**، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، تهران: میراث مکتوب.
۱۶- ---------- .(۱۳۵۰). **گل و نوروز**، به اهتمام و کوشش کمال عینی، بنیاد فرهنگ ایران.
۱۷- سعدی، مصلح‌الدّین .(۱۳۸۵). **غزل‌های سعدی**، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.
۱۸- سعدی، مصلح‌الدّین .(۱۳۷۹). **بوستان**، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی، چ‌ششم.
۱۹- سلمان ساوجی .(۱۳۷۱). **دیوان**، با مقدّمه و تصحیح ابوالقاسم حالت؛ به‌کوشش احمد کرمی، تهران: انتشارات ما.
۲۰- سمرقندی، دولتشاه .(بی‌تا). **تذکرة‌الشعرا**، از روی چاپ براون، تهران: کتابفروشی بارانی.
۲۱- سنایی .(۱۳۸۷). **حدیقة‌الحقیقه**، تصحیح محمّدتقی مدرّس رضوی، تهران: دانشگاه تهران، چ‌هفتم.
۲۲- صفا، ذبیح‌الله .(۱۳۶۳). **تاریخ ادبیات در ایران**، تهران: انتشارات فردوسی.
۲۳- عابدی، محمود .(۱۳۸۵). «جامی و امیرخسرو»، نشریهٔ آیینهٔ میراث، دورهٔ جدید، سال چهارم، شمارهٔ اوّل(پیاپی۳۲)، بهار، ص۵۰ـ۴۲.
۲۴- ---------- .(۱۳۸۶). «خواجوی کرمانی در آثارش»، نشریهٔ گوهر گویا، شماره۲، تابستان، ۴۶ـ۳۱.
۲۵- عمعق بخاری .(بی‌تا). **دیوان**، با مقابله و تصحیح و مقدّمه و جمع‌آوری سعید نفیسی، طهران: کتابفروشی فروغی.
۲۶- فصیح‌خوافی .(۱۳۸۶). **مجمل فصیحی**، مقدّمه، تصحیح و تحقیق سید محمّد ناجی‌نصرآبادی، تهران: اساطیر.
۲۷- مایل‌هروی، نجیب .(۱۳۶۹). **نقد و تصحیح متون** (مراحل نسخه‌شناسی و شیوه‌های تصحیح نسخه‌های خطی فارسی)، مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.
۲۸- مصاحب، غلامحسین .(۱۳۴۵). **دایرة‌المعارف فارسی**، تهران: مؤسّسهٔ انتشارات فرانکلین.
۲۹- معین، محمّد .(۱۳۷۵). **حافظ شیرین سخن**، به‌کوشش مهدخت معین، تهران: صدای معاصر.
۳۰- ---------- .(۱۳۸۱). فرهنگ فارسی، تهران: امیرکبیر، چ‌نوزدهم.
۳۱- منوچهری‌دامغانی .(۱۳۷۹). **دیوان**، به کوشش محمّد دبیرسیاقی، تهران: زوّار، چ‌سوّم.

۳۲- مولوی، جلال‌الدین .(۱۳۸۷). **غزلیات شمس تبریز**. مقدّمه، گزینش و تفسیر محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، جلد اوّل، تهران: سخن.

۳۳- میرافضلی، سیدعلی .(۱۳۸۶). **شاعران قدیم کرمان**، تهران: نشر کازرونیه.

The Necessity for Critical Commentary of Khajuye Kermani's Divan

H. Jalalpour[*]

Abstract
Although Khajuye Kermani's Divan is important in many aspects, there is only one commentary of this Divan which consists of odes, sonnets, quatrains etc. This commentary which has been written by Ahmad Soheili Khansari in 1336 has many problems. One of the problems of this commentary is that it did not use all the available versions of the Divan. Also, the version used in this commentary has been ignored many times without any textual-critical reason. In this article, various aspects of this commentary are evaluated and, through this, it is shown that the available commentary of Khajuye Kermani's Divan is far from a critical commentary.

Keywords
Khajuye Kermani, Divan of poems, commentary of texts

[*] Lecturer, Islamic Azad University of Behbahan

An Investigation of Talisman and Breaking the Talisman in Three Persian Folk Tales (*Samak 'ayar, Husein Kurd* and *Amir Arsalan Namdar*)

A.A. Azizifar[*]

Abstract

There are a number of elements such as sorcery, magic and talisman in tales which may be considered nowadays as superstitions and primitive beliefs of ancient man. To explain different aspects of talismans and how they are opened, three famous works out of masterpieces of written tales have been selected in this study in order to find out the relation between such elements. The aim of this article is to explore the manifestation of talisman among Iranians and the famous Persian folk tales. The results of this research show the closeness of some talismans to the extent that in several stories like *Husein Kurd* and *Amir Arsalan*, the breaking of talisman is represented in the same way which shows the temporal approximation of the two stories. Fire is the main axis of talismans and this shows clearly the influence of Islamic teachings about the role of fire in the creation of demons and jinns. Talisman and talisman-makers live in the countries other than Iran and such satanic actions are not seen in the divine land of Iran.

Keywords

magic, sorcery, talisman, *Samak 'ayar*, *Husein Kurd*, *Amir Arsalan*

[*] Assistant Professor, Razi University of Kermanshah

A Critique of *Nameyeh Bastan*
(The criticism of some verses in Nameyeh Bastan)

M. Rezai Dashtarzhaneh[*] *- Gh. Ghasemipour*[**]

Abstract
Nameyeh Bastan is the most comprehensive commentary of Ferdowsi's *Shahnameh* in which Mir Jalaledin Kazazi has tried to disambiguate the meaning of ambiguous verses besides morphological, etymological, mythological, stylistic and aesthetic issues. On the other hand, this work is an edited text; that is, the author has tried to provide a comparative commentary on the basis of commentaries by other writers such as Khaleghi Motlagh, Moscow, Jul Mol, Kolaleyeh Khavar, Dabir Siaghi and Joveini, and select the verses in a more Ferdowsian manner. Of course, in a number of cases, the author has rejected the mentioned commentaries and he himself added a word to the text on the basis of some justifications. Since this work is taught in MA and even PhD courses of some universities or is used as an auxiliary source by post graduate students, the authors of this article aim to represent some shortcomings of such a great work and disambiguate some confusing verses in order that they are more usable for researchers of *Shahnameh*.

Keywords
Shahnameh, *Nameyeh Bastan*, Mir Jalaledin Kazazi, critique

[*] Assistant Professor, Shahid Chamran University of Ahwaz
[**] Assistant Professor, Shahid Chamran University of Ahwaz

Newly-Found Poems in *900* Anthology

M. Sharifi Sohi[*] *- H. Khatamipour*[**]

Abstract
Nowadays, there is no doubt that any exploration into old Persian poetry will be incomplete without recourse to anthologies and collections of poem. Anthologies are of importance because they keep intact the name and traces of unknown poets and their poems. Among anthologies of Persian poetry, the No.900 anthology of parliament which is also known as the anthology and Tazkareh of poets and has been written down by an unknown scribe is of high value and significance regarding its content which includes newly-found and unprecedented poems.
In this essay, while providing a summary of characteristics of this valuable anthology written in eighth century (A.H) as well as a short commentary of literature review about it, the newly-found poems of well-known poets of sixth and seventh centuries such as Mo'ezi, Anvari, Mojir al-Din Beilaghani and Sa'di are provided. Indeed, in this article, two sonnets, one fragment and one quatrain by Anvari, one sonnet by Mo'ezi, three sonnets, one fragment and two quatrains by Mojir al-Din Beilaghani and two fragments by Sa'di are presented as poems which do not exist in their Divans.

Keywords
900 anthology, newly-found poems, Mo'ezi, Anvari, Mojir al-Din Beilaghani, Sa'di

[*] MA, Payam-e Noor University
[**] Assistant Professor, Payam-e Noor University

The Identity of Human Being in *Panj Ganj* of Nezami Ganjavi

R. Moharami[*] *- A. Sorouri*[**]

Abstract
This research is a content analysis study which investigates the view of Nezami about individual, social and ideal identity in *Panj Ganj*. Nezami is an idealist thinker who uses poetry for releasing mankind from dystopia and reaching utopia. As a mirror reflecting his character, Nezami in *Panj Ganj* pays attention to different aspects of human essence beside the rapture of love and abnegation. In the image of his tales' protagonists, he creates the identity of an ideal Man and refuses to represent realistically the identity characteristics of his protagonists and, instead, creates a number of typical characters whose process of reaching Perfection is completed at each moment through ideal foregrounding. Indeed, each of his protagonists offers a new model for human beings in order that they learn a lesson and reach Perfection via the process of self-promotion. Besides representing the individual identity of human being, he also represents his social and ideal (divine) identity. In *Panj Ganj*, the Perfect Man has sometimes religious identity, is a sage in some tales and in other cases he is a lover whose earthly love becomes more transcendental so that bestows him the mystical identity.

Keywords
Nezami, *Panj Ganj*, human being, identity, idealism, seeking the Perfection

[*] Associate Professor, University of Mohaghegh Ardabili
[**] MA, University of Mohaghegh Ardabili

The Narrative Function of Signs in Rabe'e Tale of Attar's *Elahi Nameh*

M. Botlab Akbarabadi[*] *- A. Razi*[**]

Abstract

Proposing a number of concepts such as system, code, communicative and distinctive nature of signs etc, semiotics has established a different method for reading the texts. Focusing on internal elements of system, this science illustrates the mechanism of meaning formation through signifying process of signs, and classifies and organizes them in the superficially confusing and unorganized stream of the text. Attra's *Elahi Nameh* is one of the texts which has a remarkable role in the formation and development of short and long narratives in mystical works. Semiotic analysis of tales in this text can pave the way for demonstrating how narrative elements are organized in mystical texts.

Using the descriptive-analytical method, this article aims to analyze semiotically the tale of "Ka'b daughter and her love and poem". This tale, which has a direct relationship with the general narrative structure of *Elahi Nameh* regarding structure and meaning, shows that plot progression in this tale is done via opposition and tension in the elements of two codes of power and love; that is, being within the two codes, each element accepts narratively and linguistically a form and meaning which is proportionate to that code and the processing of tale's narrative elements takes place via such oppositions. Regarding this matter and the point that such tale has been stated within the overall mystical narrative of *Elahi Nameh*, it can be said that all signs in this tale become meaningful structurally in a process of substitution within a wider system named mysticism. These are the rules and conventions of mysticism which affect the formation of narrative.

Keywords

Elahi Nameh, semiotics, narratology, plot, code, mysticism

[*] PhD Candidate, University of Guilan

[**] Associate Professor, University of Guilan

The Influence of Koleini on Ferdowsi

M. Dashti[*]

Abstract
The preface of *Shahnameh* is a clear document about ideas, beliefs, aims, motivations and sources of Ferdowsi for composing *Shahnameh*.
The aim of this article is to show by documents that the book of *al-Kafi* by Koleini is among the main sources of Ferdowsi for writing such preface.
The similarities and homologies between the themes of the two books are so many that refute any hypothesis but a conscious and intentional influence which shows that, as a Shiite theologian, Ferdowsi has used the first and most important collection of Shiite hadiths so deeply and artistically and also has determined the cultural identity of himself as well as his book. Of course, as is shown, such influence is not accidental but intentional and conscious, and conveys this message to the readers that the intention behind the composition of this work is not to revive ancient stories and culture but inserting the pure Islamic culture into these narratives and transferring such original culture to the people to whom there was not the possibility of direct talking due to the vileness of that epoch.
And it seems that such style was used by other writers and poets to put the real meaning and truth in the container of stories and tales while warning the readers to pay attention to the contained, not the container.

Keywords
Ferdowsi, Koleini, *Kafi*, wisdom, preface of *Shahnameh*

[*] Associate Professor, Allameh Tabatabaee University

Textual Criticism of Persian Literature
(former Researches on Persian Language and Literature)
New Series, Vol. 5, No. 1
(Sequential 17) Spring 2013

Contents

The Influence of Koleini on Ferdowsi ……..……...…..1
M. Dashti

The Narrative Function of Signs in Rabe'e Tale of Attar's *Elahi Nameh*……..…….2
M. Botlab Akbarabadi- A. Razi

The Identity of Human Being in *Panj Ganj* of Nezami Ganjavi……..…3
R. Moharami- A. Sorouri

Newly-Found Poems in *900* Anthology……..……4
M. Sharifi Sohi- H. Khatamipour

A Critique of *Nameyeh Bastan* (The criticism of some verses in Nameyeh Bastan)….. 5
M. Rezai Dashtarzhaneh- Gh. Ghasemipour

An Investigation of Talisman and Breaking the Talisman in Three Persian Folk Tales …6
A.A. Azizifar

The Necessity for Critical Commentary of Khajuye Kermani's Divan……..……7
H. Jalalpour

Textual Criticism of Persian Literature
(former Researches on Persian Language and Literature)
(Scientific- Research Journal of the University of Isfahan)

Publisher: University of Isfahan

Managing Editor: Ishagh Toghyani (Prof.)

Editor-in-Chief: Hossein Aghahosseini (Prof.)

Editorial Board:

Hossein Aghahosseini (Prof.)

Mahdi Taddayon (Prof.)

Mohammad Yunes Jafari (Prof.)

Yadollah Jalali Pandari (Asso.Prof.)

Najaf Jowkar (Prof.)

Azhar Dehlavi (Prof.)

Azarmidokht Safavi (Prof.)

Ishagh Toghyani (Prof.)

Muhammadhossein Karami (Prof.)

Mahdi Mohaghegh (Prof.)

Mahdi Maleksabet (Asso.Prof.)

Sayyed Aliasghar Mirbagherifard (Prof.)

Sayyed Mahdi Noorian (Prof.)

Office Manager: Marzieh Jalali
Persian Editor: Ali- Akbar Ahmadi Darani
English Editor & Translator: Ehsan Golahmar
Type & Layout: Azam Toghyani

Address: Office of the Journal of the Faculty of Letters and Humanities
Faculty of Letters and Humanities,
University of Isfahan, Hezarjerib Ave.,
Isfahan, IRAN

Tel: 0098–311– 7933097
Fax: 0098–311–7933151
E- mail: *daftar-e-majale@litr.ui.ac.ir*
University of Isfahan Journals System: http://uijs.ui.ac.ir

IN THE NAME OF GOD

Textual Criticism of Persian Literature

(former Researches on Persian Language and Literature)

Scientific Research Journal

Textual Criticism of Persian Literature

University of Isfahan

New Series, Vol. 5, No. 1 (Sequential 17)

Spring **2013**