فهرست

مقاله

تعبیرهای عربی‌افتاده در شعر اخوان ثالث: تأملی در مفهوم تأثیر	حسین معصومی همدانی	۳
آثار و آرای لطفعلی صورتگر در باب ادبیات تطبیقی	آبتین گلکار	۳۳
اندیشهٔ ایرانی در جهان بیرون از ایران	لطفعلی صورتگر، ترجمهٔ آبتین گلکار	۵۵
در جست‌وجوی اصل و منشأ سندبادنامه: بررسی نسخِ گروه شرقیِ کتاب هفت دانا یا سندبادنامه‌ها	سیروس شمیسا و خاویر هرناندث	۷۱
بررسی تطبیقی برخی عناصر عجایب‌نامه‌ها با بعضی متون ادبی و اسرائیلیات مفسران	مانده سهل‌الدین	۱۰۱
واژگان پارسی و قافیهٔ شعر تازی	حسین ایمانیان	۱۲۵
نامه‌های منظوم عاشقانه و تغزل گفت‌وگویی: سنت‌های پارسی در سروده‌های تازی	باقر قربانی‌زرّین	۱۵۱
قصهٔ نامکرر عشق: جستاری در حکایت «وکیل صدر جهان» و قطعهٔ تازی بهشت	حافظ حاتمی	۱۶۳

گزارش

گزارش همایش ملی هم‌سنجی ادبی (ادبیات تطبیقی) پارسی، عربی و انگلیسی	ویدا بزرگ‌چمی	۱۸۱

Contents	1
Abstracts	3

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۹/۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۵
10.22034/nf.2022.167928

تعبیرهای عربی‌افتاده در شعر اخوان ثالث: تأملی در مفهوم تأثیر[۱]

حسین معصومی همدانی[۲] (عضو پیوستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی)

چکیده

مهدی اخوان ثالث در میان نسل اول شاعران نوسرای معاصر ایرانی بیش از همه با ادبیات عربی آشنا بوده است و این آشنایی به شکل‌های مختلف هم در نگاهش به شعر و ادبیات نمود یافته است و هم مستقیماً در شعر او، چه در انتخاب قالب و فضای شعری، چه در انتخاب واژگان و چه حتی در آفریدن واژگان و تعابیر بدیع در فارسی. در این مقاله، نمونه‌هایی از تأثیرپذیری اخوان از واژگان و تعابیر عربی در سطح واژگان و تعبیرات بررسی می‌شود اما هدف اصلی از این بررسی تأکید بر این نکته است که این تأثیرپذیری را نباید از نوع «تقلید» یا «ترجمه» و چیزی مذموم دانست بلکه اخوان، دانسته یا نادانسته، این واژگان و تعابیر عربی را همچون عنصر یا مادهٔ خامی به کار برده است و همانند دیگر عناصر یا مواد خامِ شعرش آنها را در فارسی بازآفرینی کرده است و با این تأثیرپذیریِ «مثبت» بر غنای زبان شعر خود افزوده است.

کلیدواژه‌ها: اخوان ثالث، تأثیرپذیری، ادبیات عرب، عربی در فارسی

---

۱. قصد من از نوشتن این مقاله انتشار آن در مجموعه‌ای بود که قرار بود در بزرگداشت مرحوم استاد عبدالمحمد آیتی منتشر شود اما مقاله به آن مجموعه وصال نداد. این است که همین‌جا آن را به روان آن مرحوم، که شناسنده و شناسانندهٔ ادب معاصر فارسی و ادب قدیم عربی بود، تقدیم می‌کنم.

2. hosseinmasoumi27@yahoo.com

نباید فراموش کرد که «تأثیر» رابطهٔ ساده‌ای نیست؛ به‌عکس، رابطه‌ای است پیچیده و دوجانبه. هر چیزی که می‌خوانیم یا می‌آموزیم بر ما تأثیر نمی‌گذارد بلکه به یک معنی، که شاید ژرف‌ترین معنی هم باشد، خود ما انتخاب می‌کنیم که چه چیزهایی بر ما تأثیر بگذارند. نیاکان فکری ما به ما داده نمی‌شوند بلکه، دست کم تا اندازهٔ زیادی، خود ما انتخابشان می‌کنیم.

الکساندر کویره[1]

از نسل اول شاعران نوسرای معاصر، مهدی اخوان ثالث بیش از همه با شعر قدیم فارسی و نیز با ادب قدیم عربی انس داشته است. برای تسلط او بر شعر قدیم فارسی به گواهی گویاتر از شعر او نیاز نیست و بر آشنایی او با متون عربی نیز برخی اشارات به خوانده‌هایش در حواشی برخی از شعرها و کتاب‌های او و نیز مقالهٔ او به نام «آیات موزون‌افتادهٔ قرآن کریم» گواهی می‌دهد[2]. انس او با تذکره‌های قدیمی و دیوان‌های مهجور شاعران فارسی‌سرا از جای‌جای مقالات و کتاب‌های او پیداست، و همین یکی از وجوه تمایز او از شاعران نوسرای دیگر است که عموماً تنها با شعر چند شاعر برجسته و معروف آشنایند. همچنین نوشته‌های او مانند *تقیضه و تقیضه‌سرایان* بر جست‌وجوی او در کتاب‌های ادب عربی دلالت دارند. از میان شاعران نوسرا شاید هیچ‌کس به اندازهٔ او در قالب‌های قدیمی شعر نسروده و در این گونه شعرها (که در چاپ جدید *ارغنون* و *ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم* گرد آمده) اشاره و تلمیح به شعرهای عربی فراوان است. گاه نیز از سر تفنن، هنگام خواندن کتابی، شعری عربی را به نظم فارسی درآورده که بسیاری از این سروده‌ها در *ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم* (۱۹۷–۲۱۸)[3] آمده است.[4]

در شعرهایی که اخوان در قالب‌های کهن سروده، به‌ویژه شعرهایی که در چاپ‌های اول *ارغنون* و *زمستان* آمده است، تفاوت محسوس و بامعنایی در نوع واژگان به چشم

---

1. Alexandre Koyré

۲. نک. اخوان ثالث، ۱۳۶۱، ص.۱۴۵–۱۶۲. دربارهٔ عربی‌دانی اخوان، نک. شفیعی کدکنی ۴۵–۴۸، که عربی‌دانی او را بیشتر حاصل ممارست در متون و قوّهٔ استنباط او می‌داند تا تحصیلات او در این زبان.

۳. همهٔ ارجاع‌ها به کتاب‌های شعر اخوان ثالث در این مقاله با ذکر نام کتاب و شمارهٔ صفحهٔ آنها انجام شده است. مشخصات کتاب‌شناختی منابع در فهرست انتهایی مقاله درج شده است.

۴. اخوان وعده کرده است که در مقاله‌ای جداگانه به این شعرها و اصل عربی آنها بپردازد (*ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم* ۱۹۷). اما ظاهراً این مقاله را ننوشته است.

می‌آید. غزل‌های او در این دوره، که بسیار تحت تأثیر غزل‌های شهریار است (شفیعی کدکنی ۱۱۰–۱۱۱)، زبانی امروزی‌تر و روان‌تر و واژگانی متعارف‌تر دارد، در حالی که در قصاید او، همچنانکه انتظار می‌توان داشت، شمار واژه‌ها و ترکیب‌های عربی بیشتر است. این گونه تفاوت زبانی چیز تازه‌ای نیست و در کار همهٔ شاعرانی که از دیرباز تا کنون به غزل و قصیده هر دو پرداخته‌اند، از انوری و خاقانی تا بهار، دیده می‌شود و بیش از آنکه به انتخاب آگاهانهٔ شاعر مربوط شود ناشی از نحوهٔ تحول زبان غزل و قصیده است. اما زبان خاص اخوان در شعرهای نیمایی‌اش نتیجهٔ انتخاب آگاهانهٔ اوست. خود او در مقدمهٔ *زمستان* می‌نویسد:

> من کوشیده‌ام از راه میان‌بری، از خراسان به مازندران بروم. از خراسان دیروز به مازندران امروز [...] می‌کوشم که بتوانم اعصاب و رگ‌های سالم و درست زبانی پاکیزه و متداول را ــ که همه تاروپود زنده و استوارش از روزگاران مردهٔ گذشته است ــ به خون و احساس و تپش امروز [...] پیوند بزنم. (*زمستان*، مقدمه، ۳)

دو قطب مازندران و خراسان تنها دو مفهوم جغرافیایی نیستند بلکه از یک سو اشاره دارند به سنت‌شکنی‌های نیما در حوزهٔ وزن و قافیه و، مهم‌تر از آن، نگرش او به طبیعت و از سوی دیگر به زبان شعر خراسانی. اخوان، هرچند از زبان متداول سخن می‌گوید، پیداست که، برخلاف بسیاری از شاعران نیمایی، این زبان را چنانکه هست نمی‌پسندد بلکه به پیراستن زبان هم می‌اندیشد و کار خود را نوعی گزینش و درهم‌آمیزی می‌داند و همان طور که نمی‌خواهد در جنگل زبان نیما و غرایب بیانی او گم شود می‌خواهد «تاروپود زنده و استخوان‌بندی استوار» زبان امروز را هم در گذشته جست‌وجو کند. من دربارهٔ این انتخاب و دلایل آن و تأثیر کلی آن بر شعر اخوان در جای دیگری حرف زده‌ام (معصومی همدانی، ۱۳۸۴: ۳۲–۵۷) و در اینجا تنها به این نکته اشاره می‌کنم که ترکیبی که اخوان از نگاه و شیوه‌های خاص نیمایی و زبان متداول و پاکیزهٔ امروز و زبان شعر خراسانی ساخته ترکیبی ناپایدار است و همان «فن»ی که در مقدمهٔ *زمستان* می‌گفت که می‌خواهد از آن رهایی پیدا کند[1] کم‌کم مانند بندی به دست‌وپای شعر او می‌پیچد و چیزی که به‌گمان او استادی در استفاده از زبان کهن است در شعرهای اخیر او ــ یعنی بیشتر شعرهای پس از *از این اوستا* ــ نگاه

---

۱. «کوشش من درین راه است که رفته‌رفته دست‌وپای احساس و فکرم را از کند و زنجیرهای "فن" آسوده کنم.» (*زمستان*، مقدمه، ۳)

او را روزبه‌روز سنتی‌تر می‌کند. اما در بهترین شعرهای اخوان (برخی از شعرهای *زمستان* و *از این اوستا* و بسیاری از شعرهای *آخر شاهنامه*) ترکیبی متعادل از این دو گونه زبان است و غلبهٔ هر یک از این دو تا اندازهٔ زیادی به فضای کلّی شعر مربوط است و تفاوت زبان شعرهایی چون «آخر شاهنامه» و «قصهٔ شهر سنگستان» با «گزارش» و «نادر یا اسکندر» و «آنگاه پس از تندر» به این سبب است.

زبان کهن شعر اخوان، آشنایی او با شعر و نثر عربی، که به واژگان شعر او محدود نمی‌شود و حتی بر انتخاب وزن شعر هم تأثیر گذاشته است[۱]، و نیز تأثر او از قالب قصیده در برخی از بهترین شعرهایش[۲]، احتمال این را هم که واژه‌های عربی در شعر او بیش از شعر شاعران نوسرای دیگر راه یافته باشد افزایش داده است و در واقع استفادهٔ او از این گونه واژه‌ها، در کنار واژگان کهن فارسی، یکی از چیزهایی است که فضای خاص شعری او را به وجود می‌آورد.[۳]

---

۱. شعر «راستی، ای وای، آیا...» از مجموعهٔ *از این اوستا* (۹۴–۹۵) در بحر طویل عربی سروده شده است که ظاهراً جز این شعر نمونه‌ای در فارسی ندارد. توجه به این نکته از مرحوم ابوالحسن نجفی است که به درخواست من یادداشت زیر را در این باره نوشته‌اند: «این بحر که به عقیدهٔ عروضیان اصل بحور عربی است و نمونهٔ آن شعر معروف امرؤ القیس است:

قفا نبک من ذکری حبیبٍ ومنزلِ / بسقط اللوی بین الدخول فحوملِ (فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن)

در فارسی هرگز به کار نرفته بوده است مگر در دورهٔ معاصر در شعری از اخوان ثالث به مطلع ذیل:

دگر ره شب آمد تا جهانی سیا کند / جهانی سیاهی با دلم تا چه‌ها کند (∪ – – / ∪ – – – / ∪ – – / ∪ – ∪–)

و این مسلماً تقلید از عربی است زیرا به گوش فارسی‌زبانان ناموزون است.»

۲. بی‌سبب نیست که او نام یکی از شعرهای بلند *آخر شاهنامه* (۶۱–۶۶) را «قصیده» گذاشته است. در واقع، هم این شعر، و نیز برخی دیگر از شعرهای او در *آخر شاهنامه* و *از این اوستا*، ساختار قصیده دارد (نک. معصومی همدانی، ۱۳۸۴: ۴۲). تأثر اخوان از شعر قدیم از حد قالب فراتر می‌رود و گاه به درون‌مایهٔ شعر هم می‌رسد. به این اعتبار می‌توان جرئت کرد و گفت که شعر «سبز» او (*از این اوستا* ۷۶–۷۸) نوعی «معراج‌نامه» است. وارد شدن در این مطلب فرصت دیگری می‌خواهد.

۳. البته میزان این واژه‌ها و ترکیب‌های عربی به فضای کلی شعر بستگی دارد. مثلاً کاربرد واژه‌هایی چون «حبر» و «محبر» در مصرع «حبرش اندر محبر پرلیقه چون سنگ سیه می‌بست» (در شعر «میراث» از مجموعهٔ *آخر شاهنامه* ۱۱) به قرینهٔ مصرع پیش از آن: «در بنان درفشانش کلک شیرین‌سلک می‌لرزید» نوعی «پارودی» (یا به قول خود او، «نقیضه‌سازی») نثر مورّخان قدیم است.

یکی از جلوه‌های آشنایی اخوان با متون عربی توجهی است که در شعر او به معانی اصلی و فراموش‌شدهٔ واژه‌ها دیده می‌شود. مثلاً او واژهٔ «شرف» را به دو معنی به کار برده است. یک جا به همان معنای امروزی آن در فارسی:

گرانست این بار بر دوش من
گرانست این مهر و شرم و شرف
که فرسود روح سیه‌پوش من
(*زمستان* ۹۹)

که همان معنای مستحسنی است که امروزه این واژه در فارسی دارد. اما در دو مورد هم او از این واژه «اشرافیت» را اراده کرده است به همان معنایی که امروز در فارسی دارد و غالباً معنای پسندیده‌ای نیست. در شعر «میراث» از مجموعهٔ *آخر شاهنامه*، او خود و امثال خود را، که جز پدر کسی از نیاکانشان را نمی‌شناسند و به اصطلاح اصل و نسب درست و حسابی ندارند، در برابر اشراف‌زادگانی قرار می‌دهد که چنان به نژاد خود می‌بالند که از دیگر آدمیان غافل می‌شوند:

جز پدرم آیا کسی را می‌شناسم
کز نیاکانم سخن گفتم
نزد آن قومی که ذرات شرف در خانهٔ خونشان
کرده جا را بهر هر چیز دگر، حتی برای آدمیت، تنگ
خنده دارد از نیاکانی سخن گفتن، که من گفتم
(*آخر شاهنامه* ۱۰)

در شعر «نادر یا اسکندر» همین مفهوم را با صراحت بیشتر بیان می‌کند. در این شعر، «شریفان» کسانی هستند که به دلیل نژادگی صاحب ثروت‌اند و پیوند میان این دو عامل آنها را از گزند حوادث در امان نگاه می‌دارد؛ گذشته از این، به‌آسانی به وطن و عقیدهٔ خود پشت‌پا می‌زنند:

آنکه در خونش طلا بود و شرف
شانه‌ای بالا تکاند و جام زد.
چتر پولادین ناپیدا به دست
رو به ساحل‌های دیگر گام زد.

در شگفت از این غبار بی‌سوار

خشمگین ما ناشریفان مانده‌ایم[۱]
آب‌ها از آسیا افتاده، لیک
باز ما با موج و توفان مانده‌ایم.

هیچ بعید نیست که اشارهٔ شاعر به کسانی که طلا و شرف در خون خود دارند برخی از رهبران حزب دوران جوانی او باشند که از خانواده‌های اشرافی و زمین‌دار برخاسته بودند و بسیاری از ایشان هم از آسیب مستقیم حوادث آن روزگار جان سالم به در بردند. به هر حال، واژه‌های «شرف» و «شریف» در فارسی امروز به این معنی نکوهیده به کار نمی‌روند و بعید نیست که اخوان، تحت تأثیر معنای اصلی این واژه‌ها در عربی، آنها را در معنایی که اکنون در فارسی رایج نیست به کار برده باشد.

نمونهٔ دیگری از کاربرد واژه‌ها در معنای اصلی عربی آنها واژهٔ «مغرور» است در مصرع «برگکی مغرور و بادآورده را ماند» («غزل ۲»، *آخر شاهنامه* ۲۱) که اخوان آن را به معنای اصلی آن (یعنی «فریب‌خورده») گرفته است نه به معنای متعارفی که امروز در فارسی دارد. همچنین از این قبیل است ترکیب اضافی «سبزه‌های عطر» به معنای «سبزه‌های معطّر» («تا بهار سبزه‌های عطر» در شعر «سبز» در *از این اوستا* ۷۷). این گونه کاربرد اسم به معنای صفت مشتق از آن احتمالاً تحت تأثیر عربی است.

از این مفردات که بگذریم، برخی از شعرهای او مستقیماً تحت تأثیر ادب عربی سروده شده‌اند. درون‌مایهٔ شعر «پرستار» (*از این اوستا* ۶۱-۶۲) همان قطعهٔ عربی است که بر پیشانی شعر نوشته شده و شعر معروف «کتیبه» (همان ۱۱-۱۵) نیز ملهم از ضرب‌المثل عربی «أطمع من قالب الصخرة» است که شاعر آن را در آغاز شعر آورده است، هرچند او با ترکیب این داستان با یکی از صورت‌های پارادوکس معروف دروغگو به آن عمق دیگری داده است. در داستانی که برای این ضرب‌المثل آورده‌اند، شخصی (که به همین مناسبت به «قالب الصخره» معروف می‌شود) تخته‌سنگی در راه

---

۱. در چاپ‌های جدید *آخر شاهنامه* این مصرع به این صورت است اما در چاپ اول آن (۶) این مصرع به صورت «خشمگین، ما بی‌شرف‌ها مانده‌ایم» (و مصرع چهارم به صورت «باز، ما با موج و دریا مانده‌ایم») است که خشم شاعر را بهتر نشان می‌دهد. معلوم نیست که چرا شاعر این مصرع را به این صورت تغییر داده است چون صورت اولیهٔ این مصرع مقصود او را از واژهٔ «شرف» هم بهتر می‌رساند.

می‌بیند که بر روی آن نوشته شده است که اگر مرا برگردانی به تو سود می‌رسانم و وقتی تخته‌سنگ را برمی‌گرداند می‌بیند که بر روی دیگر تخته‌سنگ جمله‌ای در نکوهش طمع نوشته شده است (میدانی نیشابوری ۴۳۹/۱). یکی از صورت‌های بیان پارادوکس معروف دروغگو هم کاغذی است که بر یک روی آن نوشته باشند: «جمله‌ای که پشت این ورق نوشته شده صادق است» و وقتی که آن را برمی‌گردانیم، ببینیم که بر پشت آن نوشته‌اند: «جمله‌ای که پشت این ورقه نوشته شده کاذب است». در شعر «کتیبه»، اخوان دو مایه‌ای را که از ماجرای قالب الصخره و این صورت از پارادوکس دروغگو گرفته به هم می‌آمیزد. در این شعر، گروهی زنجیری و جویای آزادی کنار تخته سنگی‌اند و انگار همیشه آنجا بوده‌اند و همیشه هم این عبارت را بر روی آن می‌خوانده‌اند که

کسی راز مرا داند
که از این رو به آن رویم بگرداند
(*از این اوستا* ۱۳)

تا شبی یکی از این زنجیریان همت می‌کند و دیگران هم با او همراهی می‌کنند و تخته سنگ را برمی‌گردانند و آن که تخته‌سنگ را برگردانده است عبارتی را که بر روی دیگر آن دیده است برای دیگران بازگو می‌کند:

«نوشته بود
همان،
کسی راز مرا داند
که از این رو به آن رویم بگرداند.»
(همان ۱۵)

چنانکه دیگران هم گفته‌اند، این شعر اشاره‌ای پنهانی هم به داستان سیزیف در اساطیر یونانی دارد، با این تفاوت که در داستان سیزیف یک نفر است که دائم صخره‌ای را به بلندی می‌برد و صخره دوباره فرود می‌آید و او باید این کار عبث را از سر بگیرد، در حالی که در این شعر، نسل‌های متمادی هستند که این صخره را که بر پشت و رویش یک چیز نوشته شده است می‌گردانند. پس تجربهٔ تاریخی شکست‌خورده‌ای که اخوان خود در آن درگیر بوده تکرار تجربه‌هایی است که نسل‌های دیگری پیش از آن داشته‌اند و پس از آن هم خواهند داشت.

عنکبوت فراموشی

اکنون به برخی از تعبیرها و ترکیب‌ها در شعر اخوان می‌پردازیم که به جنبهٔ دیگری از تأثر اخوان از زبان و ادب عربی مربوط می‌شوند. یکی از آنها تعبیری در شعر «خفتگان» (*آخر شاهنامه* ۸۲-۸۴) است. این شعر بر اساس رشته‌ای از تداعی‌ها ساخته شده است. شاعر با دیدن «خفتگان نقش قالی»، یعنی طرح‌ها و تصویرهای زیبایی که گویی بر روی قالی به خواب ابد رفته‌اند، به یاد بافندگانی که با دستمزدی ناچیز چنین نقش‌هایی را پدید آورده‌اند و گوسفندانی که پشمشان در بافتن قالی به کار رفته است و نیز گل‌ها و گیاهانی که رنگ‌مایهٔ نقش‌های قالی شده‌اند و از آنجا به یاد «خفتهٔ» دیگری می‌افتد:

به همین نزدیک‌ها اندیشه می‌کردم، همین شش سال و اندی پیش
که پدرم آزاد از تشویش، بر این خفتگان می‌هشت گام خویش.
یاد از او کردم که اینک سر کشیده زیر بال خاک و خاموشی
پرده بسته بر حدیثش عنکبوت پیر و بی‌رحم فراموشی.

بحث ما دربارهٔ مصراع اخیر است. اخوان در پانوشتی می‌گوید که تعبیر «خفتگان نقش قالی» را از استادان شیوهٔ هندی گرفته است و شواهدی در این باره می‌آورد (*آخر شاهنامه* ۸۴). همچنین می‌توان در این شعر تعبیر «سر کشیده زیر بال خاک و خاموشی» را متأثر از شعر «خواب زمستانی» نیما دانست که با این مصرع آغاز می‌شود:

سر شکسته‌وار در بالش کشیده...

که این گونه تأثر از معاصران، به‌ویژه تأثر شاعری چون اخوان از مرشدش نیما، بسیار طبیعی است و نیازی به یادآوری شاعر هم ندارد[۱]. حتی اگر این مصراع مستقیماً از مصراع نیما متأثر نباشد، این گونه تعبیر حاصل نگاه نیمایی است و نمی‌توان آن را صورت دیگری از عبارت کلیشه‌ای «سر در پردهٔ تراب کشیده» دانست که معمولاً در

---

۱. اخوان دست کم یک بار دیگر، در شعر «نادر یا اسکندر»، از این تصویر استفاده کرده است:
آه‌ها در سینه‌ها گم کرده راه
مرغکان سرشان به زیر بال‌ها (*آخر شاهنامه* ۲).

وصف درگذشتگان به کار می‌رود. اما مصرع «پرده بسته بر حدیثش عنکبوت پیر و بی‌رحم فراموشی» داستان دیگری دارد.

تفتازانی در مقدمهٔ *مطوّل* خود، که یکی از متون درسی معانی و بیان عربی و کتاب بالینی دوستداران ادبیات عرب است و احتمال آشنایی اخوان هم با آن بسیار زیاد است، می‌گوید که وقتی نوشتن این کتاب را به پایان می‌رساند خبر حملهٔ مغولان به خراسان و ویران شدن شهرها و آوارگی مردمان آن را می‌شنود و از همین رو کتاب را به گوشه‌ای می‌افکند و مدت‌ها آن را چنان از یاد می‌برد که گویی اصلاً چنین نوشته‌ای نداشته است و «عنکبوت‌های فراموشی بر آن تار می‌تنند» (و نَسَجَت عَلَیه عَناکِبُ النِسیان). تا به مناسبتی از نو به سراغ آن می‌رود (تفتازانی ۴).

هیچ دلیل محکمی نداریم که اخوان آگاهانه تعبیر تفتازانی را به فارسی درآورده و دو صفت «پیر و بی‌رحم» را هم بر آن افزوده باشد زیرا اگر چنین بود، شاید مثل تعبیر «خفتگان نقش قالی» به منشأ آن اشاره می‌کرد. اما دور نیست که او این تعبیر را زمانی در جایی و احیاناً در *مطول* دیده و به خاطر سپرده و بعدها هنگام سرودن شعر «خفتگان»، به‌یادآوردهٔ خود را تعبیر تازه‌ای پنداشته باشد.

این تعبیر احتمالاً ساختهٔ تفتازانی هم نیست بلکه تعبیری رایج بوده که حتی از عربی به فارسی هم رسیده است. شاهدش عبارت جوینی در *تاریخ جهانگشا* است که در آن از دست کشیدن خود از درس و بحث سخن می‌گوید: «چه مدت ده سال می‌شود که پای در راه اغتراب نهاده است و از تحصیل اجتناب نموده و اوراق علوم نَسَجَ عَلیهِ العَنکَبوت گشته» (جوینی ۱۱۷).

پشک‌بن‌های پلیدی

عنوان شعری که در نخستین چاپ‌های *آخر شاهنامه* «نادر یا اسکندر» نام داشت در چاپ‌های بعدی این کتاب به «کاوه یا اسکندر» تبدیل شده است؛ یا به این دلیل که شاعر از همان ابتدا این نام را در متن چاپی برای گریز از سانسور بر این شعر گذاشته بوده و نام اصلی شعر همان «کاوه یا اسکندر» بوده، یا به این سبب که شاعر در این میان دریافته است که نادر آن نجات‌دهنده‌ای نیست که ملتی به انتظارش بنشیند و تقابل میان

کاوه و اسکندر بجاتر و گویاتر از تقابل میان نادر و اسکندر است.[۱] به هرحال، این شعر، که تصویری از فضای بعد از بیست و هشتم مرداد است، داستان شکست است، داستانی که بعدها نیز در بسیاری دیگر از شعرهای اخوان روایت می‌شود، و در عین حال داستان سرخوردگی شاعر است از ایمان پیشین خود و بیش از آن از کسانی که پیش از آن به ایشان دل بسته بود، از آنها که مشتشان باز شده است، آنها که فرار را بر قرار ترجیح می‌دهند یا توبه‌نامه می‌نویسند. و داستان نسلی است که از این ماجرا به جا مانده است و با اینکه آب‌ها از آسیا افتاده همچنان در خیال موج و طوفان است؛ اما تنها در خیال زیرا زندگی او در عالم واقع به گونهٔ دیگری است:

آب‌ها از آسیا افتاده؛ لیک
باز ما مانديم و خوان اين و آن.
میهمان باده و افیون و بنگ

---

۱. نادر را به چشم قهرمان نجات‌بخش ملّی دیدن چیزی است که در شعر پس از مشروطه، و به‌ویژه در شعر عارف قزوینی، زیاد هست و بعید نیست که اخوان نیز از این گرایش عمومی تأثیر پذیرفته و نام شعر را ابتدا «نادر یا اسکندر» گذاشته و بعدها آن را تغییر داده باشد. در نسخه‌ای از *آخر شاهنامه*، که اخوان خود در بهمن ۱۳۴۰ به هوشنگ اعلم اهدا کرده و اکنون جزو کتاب‌های آن مرحوم در بنیاد دایرةالمعارف اسلامی نگاه‌داری می‌شود، تصحیح‌هایی به خط خود شاعر، و از جمله در همین شعر «نادر یا اسکندر»، هست که بعضی از آنها در چاپ‌های بعدی این کتاب وارد شده اما عنوان این شعر و نیز مصرع ماقبل آخر آن («نادری پیدا نخواهد شد امید») به همان صورت چاپی مانده است. در نسخه‌ای هم که خود اخوان از چاپ اول این کتاب، در تاریخی نامعلوم، به کتابخانهٔ ملی داده، عنوان این شعر و نیز مصرع آخر آن به همین صورت است. بنابراین، می‌توان گفت که عنوان این شعر از ابتدا همان «نادر یا اسکندر» بوده و سال‌ها بعد از چاپ اول *آخر شاهنامه* به «کاوه یا اسکندر» تبدیل شده است. البته در «کاوه یا اسکندر» نکته‌ای هست که در «نادر یا اسکندر» نیست. نادر و اسکندر هردو شخصیت‌های تاریخی‌اند، در حالی که در عنوان دوم، اسکندر ویرانگر شخصیت تاریخی است، در حالی که کاوهٔ نجات‌بخش شخصیت اساطیری است. در شعر «قصهٔ شهر سنگستان» نیز همهٔ عناصر نجات‌بخش ــ بهرام ورجاوند و گیو و توس و گرشاسب ــ که قرار است «انیران را فروکوبند وین اهریمنی رایات را بر خاک اندازند»، به جهان اساطیر تعلق دارند، در حالی که واقعیت در وجود شاهزادهٔ شکست‌خورده و آواره‌ای جلوه می‌کند که به کار بستن هیچ یک از ترفندهایی که از «کبوترهای جادوی بشارت‌گوی» شنیده است بخت او را از خواب بیدار نمی‌کند و چیزی که سرانجام از غار می‌شنود پژواک صدای خود اوست که از نبودن امید رستگاری سخن می‌گوید. پس می‌توان گفت که با تغییر نادر به کاوه فضای کلّی و پیام شعر «نادر یا اسکندر» به «قصهٔ شهر سنگستان» و به طور کلی به فضای شعرهای متأخر اخوان نزدیک شده است: نجات‌دهنده را باید فقط در اسطوره جست، و این جست‌وجو هم بیهوده است.

از عطای دشمنان و دوستان.

آب‌ها از آسیا افتاده است.
دارها برچیده، خون‌ها شسته‌اند.
جای رنج و خشم و عصیان بوته‌ها
پشکبُنهای پلیدی رُسته‌اند.
(*آخر شاهنامه* ۵ و ۲)

واژهٔ «پشکبُن» در فرهنگ‌های فارسی نیامده و ظاهراً ساختهٔ خود اخوان است. در نگاه اول به نظر می‌آید که معنای این واژه به قیاس واژه‌هایی چون «گردوبن» و «خرمابن» باید «درخت پشک» باشد، یعنی درختی که بارش پشک (سرگین) است. اما به این حساب، باید در مصرع قبلی هم «رنج و خشم و عصیان بوته‌ها» را به معنای بوته‌هایی گرفت که خشم و رنج و عصیان به بار می‌آورند. چون این قرینه‌سازی معنای درستی ندارد، و با توجه به فضای این مصرع که سال‌های پیش از بیست و هشتم مرداد است، باید گفت که منظور از «رنج و خشم و عصیان بوته‌ها» بوته‌هایی است که بر خاک رنج و خشم و عصیان می‌رویند (و طبعاً میوهٔ آنها هم باید چیزی از جنس انقلاب باشد). بنا بر این «پشکبن» نیز درختی نیست که میوه‌اش پشک باشد بلکه محتمل‌ترین معنای این واژه درخت یا بوته‌ای است که بر روی پشک (سرگین) می‌روید و چون ریشه‌هایش از پلیدی خوراک می‌گیرند، ناگزیر میوه‌ای هم جز پلیدی به بار نمی‌آورد.

اگر این تفسیر را بپذیریم، می‌توان گفت که پشکبن معادل فارسی «خضراء الدمن» است. این تعبیر در زبان عربی از طریق یک حدیث نبوی جا افتاده است که در آن، پیامبر مردم را از وصلت با «خَضراءُ الدِمَن» بر حذر می‌دارد. «دِمَن» جمع «دِمنَه» است و یکی از معانی واژهٔ «دِمنَه» در عربی «سرگین» است. «خضراء الدمن» یعنی گیاهان زیبایی که بر روی سرگین می‌رویند و منظور از آن در این حدیث دختران زیبارویی است که اصل و نسب درستی ندارند یا در خانواده‌های

نامناسبی بزرگ شده‌اند.[۱] می‌توان گفت که توجه به ریشهٔ تعبیر اخوان در این حدیث شعر او را هم تا اندازه‌ای روشن‌تر می‌کند. گل، چه بر زمین معمولی بروید و چه در سرگین‌زار، در هر حال زیباست اما زیبایی ظاهری پشکبن نمی‌تواند پلیدی ذاتی آن را پنهان کند، همچنانکه شستن زمین میدان اعدام نمی‌تواند آلوده به خون بودن آن را از میان ببرد. بنابراین، در پس ظاهر آراسته‌ای که حکومت می‌خواست پس از کودتا از خود نشان بدهد شاعر باطن آلوده‌ای را می‌بیند که جلوهٔ بیرونی آن روی آوردن مبارزان پیشین به «باده و افیون و بنگ» است.

قرن‌های تهی

تعبیر «قرن‌های تهی» در شعر «گزارش» از مجموعهٔ *زمستان* آمده است:

از این غرقه در ظلمت و گمرهی،
از این گوی سرگشتهٔ ناسپاس
چه مانده است جز قرن‌های تهی؟
(*زمستان* ۹۹)

این تعبیر به این صورت در فارسی بی‌سابقه می‌نماید و به نظر می‌آید که ترجمه‌ای باشد از عبارت «قرون خالیه» که در عربی عبارت بسیار معمولی است به معنای «قرن‌های گذشته» (مثلاً به صورتی دیگر در آیهٔ ۲۴ سورهٔ حاقّه: «کُلوا وَاشرَبوا هَنیئاً لَکُم

---

۱. وَ بِإِسْنَادِهِ قَالَ: قَامَ رَسُولُ اَللَّهِ صَلَّى اَللَّهُ عَلَيْهِ وَ آلِهِ خَطِيباً فَقَالَ أَيُّهَا اَلنَّاسُ إِيَّاكُمْ وَ خَضْرَاءَ اَلدِّمَنِ قِيلَ يَا رَسُولَ اَللَّهِ وَ مَا خَضْرَاءُ اَلدِّمَنِ قَالَ اَلْمَرْأَةُ اَلْحَسْنَاءُ فِي مَنْبِتِ اَلسَّوْءِ (کلینی ۳۳۲/۵). نویسندهٔ ناشناس *شرح فارسی شهاب الاخبار*، که پیش از ۵۶۷ق. نوشته شده (دیباچه، د) در شرح صورت مختصر این حدیث «خضراء الدمن» را «آن سبزی که بر سرگین روید» معنی کرده و مراد از آن را «زنی نیکو که بی اصل بود» دانسته است (*ترجمه و شرح فارسی شهاب الاخبار* ۱۴۶). این عبارت با اندک اختلافی در شرح دیگری از *شهاب الاخبار* آمده است (*شرح فارسی کلمات قصار پیغمبر خاتم (ص)* ۳۵۴). ابن قضاعی، شارح دیگر سخنان پیامبر، در توضیح این حدیث چنین نوشته است: «بدانکه دمن جمع دمنه باشد و دمنه بول و سرگین (چهارپای) باشد که به‌هم سخت شود، لکن ازآنجا گیاهی رویَد سبز و تازه که به چشم سخت زیبا و نیکو آید از سبزی و تازگی، لکن اصلش سرگین و پلیدی باشد (که ازآنجا رسته بود) پس (پیغامبر صلی‌الله علیه) زنی نیکو(روی) را که فعلش بد بُوَد (و پلیدکار باشد) مانند کرد به سبزه‌ای که از سرگین رویَد [که] به دیدار نیکو باشد لکن چون اصلش ببینند که چیست قیمتش نباشد، زن نیکو و ناپارسا همچنان است، دیدارش تن را به وی مایل کند و کردارش دل را نفرت افزاید.» (قضاعی ۵۶۲-۵۶۳)

بِما أسلَفتُم فی الأیّامِ الخالیة» و نیز در عنوان کتاب بسیار معروف ابوریحان بیرونی: الآثار الباقیة عن القرون الخالیة). یکی از معانی ریشهٔ «خلا» در عربی «گذشته» است و مشتقات آن فراوان به این معنی به کار رفته است (مثلاً در آیهٔ «تِلكَ أُمَّةٌ قَد خَلَت لَها ما كَسَبَت»، سورهٔ بقره، آیهٔ ۱۳۴) اما ظاهراً این واژه در فارسی به این معنی به کار نرفته و معروف‌ترین مشتق آن در زبان فارسی، یعنی همین واژهٔ «خالی»، ــ تا آنجا که من می‌دانم ــ تقریباً همیشه معنای «تهی» داشته است.

صخرهٔ کر

در *آخر شاهنامه* چند قطعهٔ نسبتاً کوتاه هست که مضمون مشترک آنها، مثل بسیاری از شعرهای بلند این کتاب، سرخوردگی از رویدادهای سیاسی و ناامیدی از هرگونه تحول است. در شعر «جراحت» شاعر از خود می‌پرسد:

راست بود آن رستم دستان
یا که سایهٔ دوکِ زالی بود؟

(*آخر شاهنامه* ۸۰)

و در شعر« گفت‌وگو» همهٔ امیدها و آرزوهای پیشین را خوابی می‌داند که او و هم‌نسلانش دیده‌اند:

من خواب دیده‌ام
تو خواب دیده‌ای [...]

(همان ۷۲)

اما در میان این شعرها قطعهٔ «پیغام» (*همان* ۵۰–۵۱) از همه نومیدانه‌تر است، به این معنی که نومیدی در این شعر دیگر واکنشی در برابر رویدادها نیست بلکه می‌توان گفت که برنامهٔ زندگی شاعر است؛ اعتقادی است که شاعر می‌خواهد به آن پایبند بماند.[۱] در

۱. می‌توان گفت که اخوان این برنامه را، که هرچه پیش‌تر می‌رویم بیشتر در شعر او جلوه می‌کند، در جمله‌ای از مقدمهٔ *آخر شاهنامه* (۵) بیان کرده است: «[...] نومید بودن و کردن نجیب‌تر و درست‌تر است از امید دروغین دادن و داشتن [...]». به این موضوع در پایان این مقاله بازخواهیم گشت.

این شعر، شاعر خود را به درختی در دل سرمای زمستان تشبیه می‌کند که همهٔ بـرگ و بارش ریخته است و در عین حال می‌خواهد که «بهار همچنان تا جـاودان در راه» بـا او کاری نداشته باشد چون بیم دارد که «نسیم ساحر ابریشـمین» بهـاری دوبـاره امیـدهای کهن را در دل او زنده و هواهای قدیم را در سرش بیدار کند. شعر چنین آغاز می‌شود:

چون درختی در صمیم سرد و بی‌ابر زمستانی [...]

واژهٔ «صمیم» به این معنی در فارسی امروز به کار نمی‌رود، و گویـا تنهـا کـاربرد آن در ترکیب «از صمیم قلب» باشد. دو شاهد شعری که در *لغت‌نامهٔ* دهخدا برای واژهٔ «صمیم» در این معنی آمده از «صمیم دی» سخن می‌گویند و نه «صمیم زمستان». این دو شاهد یکـی از مسعود سعد سلمان است و دیگری از سوزنی سمرقندی. با این حال ترکیب‌هـای «صـمیم تابستان» و «صمیم زمستان»، به گواهی *فرهنگ بزرگ سخن*، به ترتیب در دو متن منثور قرن ششمی، *چهار مقالهٔ* نظامی عروضی و *سندبادنامهٔ* ظهیری سمرقندی، آمده است. پیداست که این تعبیر از عربی وارد فارسی شده است زیرا فرهنگ‌های عربی (از جملـه *لسـان العـرب*، ذیل «صمّ») «صَمیم الشِّتاء» را به «سردترین زمان زمستان» معنی کـرده‌انـد. ایـن ترکیـب در متون عربی هم آمده است، از جمله در عبارتی از شرح تبریزی بر *حماسهٔ* ابوتمّام (ابوتمّـام ۶۴۴) و نیز در روایتی منسوب به امام هادی (ع).

اشاره به این مطلب را بد نمی‌بینم که اخوان واژهٔ «صمیم» را به معنای «قلب» در نثـر نیز، از جمله در نقد خود بر *هوای تازهٔ* شاملو، به کار برده است که این کـاربرد، دسـت کم در نثر امروز، معمول نیست. به هر حال نمی‌دانیم که اخوان ترکیب «صمیم زمستان» را به همین صورت در متنی فارسـی دیـده یـا آن را از روی «صـمیم دی» کـه در شـعر پیشینیان خوانده ساخته است. شاید هم ترکیب «صمیم الشتاء» را ترجمه کرده باشد. امـا در همین شعر ترکیب دیگری هست که یقیناً ترجمه از عربی است:

چون درختی اندر اقصای زمستانم
ریخته دیری‌ست
هرچه بودم یاد و بودم برگ.
یادِ با نرمک نسیمی چون نماز شعلهٔ بیمار لرزیدن.
برگ چونان صخره‌ی کرّی نلرزیدن [...]

«صخرهٔ کر» که ترکیب بدیعی به نظر می‌آید در واقع ترجمهٔ «صخرهٔ صَمّاء» است که در عربی به معنای «سنگ محکم و نفوذناپذیر» است و در شعر فارسی به همین معنی به کار رفته است، از جمله در این بیت سعدی:

حاجت موری به علم غیب بداند / در بن چاهی به زیر صخرهٔ صَمّا

اما اخوان واژهٔ «صماء» را در این ترکیب به معنای دیگری گرفته است. «صماء» در عربی مؤنث «اصم» است به معنای «کر» و اخوان به همین دلیل «صخرهٔ صمّاء» را به «صخرهٔ کر» ترجمه کرده است. اما میان صخره و کری چه مناسبتی هست؟ یک پاسخ ساده این است که همان طور که آدم کر حرف به گوشش نمی‌رود صخره هم در مقابل هر چیزی که بخواهد به درونش نفوذ کند مقاومت می‌کند (یکی دیگر از معانی این واژه در عربی «ستبر/ توپُر» است). در فارسی هم، وقتی می‌بینیم حرفمان به گوش مخاطب نمی‌رود، می‌گوییم انگار با دیوار حرف می‌زنم. اما شاعر از نفوذناپذیری سنگ به صفت دیگری از آن می‌رسد که سنگینی آن باشد، تا بگوید که در گذشته گاه کمترین چیزی احساسی را در او بیدار می‌کرده و گاه بیشترین فشارها هم او را به لرزه در نمی‌آورده است. اما گذشته‌ها گذشته است و رویدادهای درونی و بیرونی، به‌ویژه آن شکست بزرگ سیاسی، او را آدم دیگری کرده است.

کوهمیخ

در شعر «صبح» از مجموعهٔ *از این اوستا*، شاعر خطاب به اهورامزدا می‌گوید:

ز تو می‌پرسم ای مزدا اهورا، ای اهورامزد!
نگهدار سپهر پیر در بالا!
به کرداری که سوی شیب این پایین نمی‌افتد
و از آن واژگون پر غژم خمش حبه‌ای بیرون نمی‌ریزد
نگهدار زمین
چونین
در این
پایین!
به کرداری که پایین‌تر نمی‌لیزد

ز بس با صد هزاران کوهمیخش کرده‌ای ستوار
نه می‌افتد نه می‌خیزد [...]
(*از این اوستا* ۸۰-۸۱)

هرچند مخاطب این سخنان اهورامزداست و شعر هم به دوره‌ای تعلق دارد که اخوان آگاهانه می‌کوشید عناصر غیرایرانی را هرچه کمتر در شعر خود به کار ببرد، اما تعبیر کوهمیخ از قرآن کریم گرفته شده است. در آیهٔ ۷ از سورهٔ نبأ، آنجا که سخن از نعمت‌های الاهی در میان است، کوه‌ها میخ‌های زمین خوانده شده‌اند (والجبال أوتاداً)، و هرچند در این آیه گفته نشده است که کار این میخ‌ها چیست، مفسران در تفسیر آیه، با عنایت به آیات دیگری که با الفاظ دیگری از همین مضمون سخن می‌گویند، گفته‌اند که وجود کوه‌ها مانع از این می‌شود که زمین در جای خود یا از جای خود تکان بخورد[1]. فخر رازی در تفسیر یکی از این آیات نظر بدیعی آورده و گفته است که اگر کوه‌ها نبودند، زمین به دور خود می‌چرخید[2].

خرم و آسوده‌تان خفتار

این عبارت که در یکی از شعرهای اخوان آمده به احتمال زیاد از متون عربی گرفته نشده و اگر هم از این متون گرفته شده باشد، چون در آنجا هم به فارسی آمده نمی‌توان آن را

---

۱. برای تفسیر این آیه، برای نمونه نک. شیخ طوسی ۲۳۹/۱۰، که گفته است که کوه‌ها به سبب سنگینی و بزرگی خود سبب می‌شوند زمین به علت سنگینی‌اش حرکت نکند. مفسران دیگر هم در تفسیر این آیه مطالبی به همین مضمون گفته‌اند: «و نه کوه‌ها را به میخ‌های زمین بکردیم تا زمین را دوخته می‌دارد تا بنجنبد از جای خود؟ چنان که مثقله بر کنارهٔ بساط نهند تا باد برندارد آن را، من کوه‌ها را به میخ زمین کردم تا زمین را دوخته می‌دارند» (ابوالفتوح رازی ۱۱۳/۲۰-۱۱۴)؛ «و کوه‌ها را میخ کردیم» (میبدی ۳۴۷/۱۰) و «اگر کوه‌ها نبودند زمین به سبب باد و زلزله به حرکت درمی‌آمد» (همان ۳۵۱/۱۰). علامهٔ طباطبایی تفسیر امروزی‌تری از این آیه کرده است و گفته است که بیشتر کوه‌ها از گدازه‌های آتش‌فشانی تشکیل می‌شوند که از زمین بیرون می‌آید و گدازه‌های جمع‌شده در دهانهٔ آتش‌فشان باعث می‌شود که آتش‌فشان از فوران بیفتد و زمین در اثر آن به جنبش درنیاید (طباطبایی ۲۵۹/۲).

۲. در مورد این آیات دیگر و نظر مفسران در این باره و به‌ویژه تفسیر فخر رازی و مبانی فلسفی آن، رک. معصومی همدانی، ۱۳۶۵-۱۳۶۶.

از تأثرات اخوان از زبان عربی محسوب کرد، با این حال، پرداختن به آن می‌تواند پرتو دیگری بر این بحث بیفکند و گوشهٔ دیگری از رابطهٔ این شاعر را با متون گذشته نشان دهد.

اگر بیشتر شعرهایی که تا کنون به آنها اشاره کردیم از شکست سخن می‌گویند، شعر بلند «مرد و مرکب» (از مجموعهٔ *از این اوستا*) به‌نوعی انتقامی است که شاعر از مسببان این شکست می‌گیرد. این شعر هجو انقلاب سفید است و اصرار اخوان بر اینکه تاریخ سرودن آن را حتماً در پایان شعر بگذارد گواه این معنی است. با اینکه شعر از هر اشاره‌ای به زمان حال خالی است و فرض بر این است که داستان آن در گذشته‌ای دور می‌گذرد و زبان آن هم زبان تاریخ‌نگاری و وقایع‌نویسی کهن و نقّالی است، عناصری از زندگی امروز ــ یا بهتر بگوییم عناصری بی‌زمان ــ هم به آن راه می‌یابند: زن و شوهری که با هم گفت‌وگو دارند، دو کارگر راه‌ساز که خسته‌وکوفته خوابشان نمی‌برد و... همهٔ آنها می‌دانند که قرار است اتفاق مهمی بیفتد اما از چند و چون آن بی‌خبرند. به‌رغم زبان آرکائیک شعر، این شخصیت‌ها به زبان محاورهٔ امروز با هم حرف می‌زنند. به این طریق، دو فضا، فضایی تاریخی و حتی افسانه‌ای و فضایی امروزی، ترکیب دو نوع زبان را ایجاب می‌کند و می‌توان گفت که این شعر یکی از موفق‌ترین نمونه‌های زبانی است که اخوان در مقدمهٔ *زمستان* از آن سخن گفته است (نک. معصومی همدانی، ۱۴۰۰: ۱۶۷–۱۹۱).

در آغاز شعر، پیش از آنکه مرد بر مرکب خود بنشیند و سفر خود را به سوی «خندستان» آغاز کند، نگهبانان ندا در می‌دهند که همه چیز امن و امان است:

چون گذشت از شب دو کوته پاس،
بانگ طبل پاسداران رفت تا هر سو
که: «شما خوابید ما بیدار
خرم و آسوده‌تان خفتار»
(از این اوستا ۲۸–۲۹)

عبارت «خرم و آسوده‌تان خفتار» را اخوان از *کتاب التاج* جاحظ (یا منسوب به جاحظ) یا *سبک‌شناسی* بهار گرفته است. به نوشتهٔ *کتاب التاج*، بهرام گور شب‌ها، وقتی می‌خواست ملازمان و قصه‌گویان را مرخص کند، خطاب به ایشان می‌گفت: «خرم

خفتار». این عبارت در برخی از چاپ‌های *کتاب التاج* به همین صورت آمده است[۱] و بهار هم در *سبک‌شناسی* آن را به این صورت نقل کرده است. اما در *المحاضرات* راغب اصفهانی به صورت «خرم خشباد» آمده است که خرم (که تلفظ دقیق آن «خورم» با واو معدوله بوده) به معنای خواب بوده است و احمد تفضلی و علی اشرف صادقی نیز صورت اخیر را درست می‌دانند (صادقی ۱۱۴–۱۱۵). به هر حال، استفادهٔ اخوان از این عبارت، هرچند عبارتی فارسی یا پهلوی است که در متون عربی نقل شده و ترجمهٔ عبارتی عربی نیست، باز بر تنوّع منابع زبانی او دلالت می‌کند، به‌خصوص که این عبارت، هرچند از زبان پاسداران نقل می‌شود، گفته‌ای شاهانه است و آوردن آن معلوم می‌کند که غرض از «مرد»ی که شعر از او سخن می‌گوید کیست. به یاد بیاوریم که این مرد، چند سال پس از سروده شدن شعر اخوان و چند سال پیش از آنکه مثل قهرمان شعر اخوان در وحشت جان بسپارد، خطاب به کورش گفت: «کورش، آسوده بخواب. ما بیداریم.»

تأثّر یا انتخاب؟

جز آنچه مستند به سخن خود شاعر است، همهٔ آنچه تا کنون گفته‌ایم حدس‌هایی بیش نیست که هرچند قرائنی آنها را تقویت می‌کند اما قطعیت ندارند. دلیلش هم ساده است: ما به جعبهٔ سیاه ذهن شاعر دسترسی نداریم تا بدانیم که در لحظهٔ سرودن شعر در آن چه می‌گذشته است. مثلاً امکان دارد ــ هرچند به نظر من احتمالش کم است ــ که ترکیب «قرن‌های تهی» را اخوان خودش ساخته باشد بدون اینکه عبارت معادل عربی آن را پیش‌تر در جایی دیده باشد. احتمال قوی‌تر این است که این گونه تعبیرها و ترکیب‌ها از راه خوانده‌های شاعر در جایی از ذهن او مانده باشد و در لحظهٔ شعر گفتن به خودآگاه او وارد شده باشد، به طوری که ما می‌توانیم منبع آنها را مشخص کنیم اما خود او شاید هیچ‌گاه نمی‌توانسته است این کار را بکند. شاید برای شما هم پیش آمده باشد که کلمه‌ای را در حرف زدن به کار برده‌اید و بعد خودتان تعجب کرده‌اید که این دیگر از کجا آمده است. شاید با تأملات بعدی به یادتان آمده باشد که آن کلمه را در

---

۱. در باب «أمارات الذهاب من مجلس الملک» (ظاهراً اسم باب را مصحح گذاشته است): «و کان بهرام جور إذا قال: "خرّم خُفتار"، قام سُمّاره» (جاحظ ۱۲۱).

کودکی شنیده‌اید اما شاید هم هیچ‌وقت پی نبرید که چنین کلمهٔ غریبی از کجا بـه زبـان شما آمده است. از این نظر، شاعران هم با ما فرق چندانی ندارند، جـز اینکـه بـه دلیـل اشتغال دائمی‌شان با واژه‌ها بیشتر از ما نسبت به منشأ آنها حساسیت و آگاهی دارند.

هرچه باشد، ما بنا را بر این می‌گذاریم که حدس‌هایی که زده‌ایم درست اسـت. امـا ببینیم این حدس‌ها ما را به کجا می‌رساند. همهٔ نمونه‌هایی را که آوردیم مـی‌تـوان زیـر مقولهٔ «تأثیر» جای داد و از تأثیر زبان و ادب عربی بر شعر اخوان ثالث سخن گفت. امـا واژهٔ «تأثیر»، با همهٔ رواجی که در پژوهش‌های تطبیقی، از ادبیات گرفته تا علم و فلسفه، دارد، واژه‌ای است که به بدفهمی‌هایی دامن می‌زند زیرا این معنـای ضـمنی را بـا خـود انتقال می‌دهد که در این گونه موارد یک طـرف هسـت کـه تـأثیر مـی‌گـذارد و طـرف دیگری که تأثیر می‌پذیرد، و معمولاً، دانسته یا نادانسته، فرض می‌شود که نقش فعـال را طرف تأثیرگذار ایفا می‌کند. پس اگر طرف تأثیرپذیر «معنای واقعـی» عنصـری را کـه از فرهنگ یا زبانی دیگر می‌گیرد دریافته باشد این تأثیر مثبت است زیرا با این تأثیرپذیری چیز تازه‌ای بر زبان و فرهنگ او افزوده می‌شـود؛ امـا اگـر ایـن معنـای واقعـی را درنیابـد، تأثیرپذیری او مبتنی بر سوء تفاهم است. این تصور از مفهوم تأثیر سبب می‌شود که بسیاری از پژوهش‌های تطبیقی در نقطه‌ای که طرف اثرپذیر اثر فرهنگ یـا زبـان دیگـر را دریافـت می‌کند متوقف شوند، انگار با این دریافت کار تمام شده و بار به منزل رسیده است.[۱]

اما به مفهوم تأثیر از زاویهٔ دیگری هم می‌توان نگاه کرد: آنچه هنرمند یا فیلسوف یـا عالم از یک فرهنگ یا زبان یا سنت هنری یا علمی یا فلسفی بیگانه دریافت می‌کند، بـا همهٔ بیگانگی‌اش، با آنچه از زبان و محیط و فرهنگ و سنت بی‌میـانجی خـود دریافـت می‌کند تفاوت بنیادین ندارد. همهٔ اینها برای او مادّهٔ خام است و مهم کاری است کـه او با این مادّهٔ خام می‌کند و، بر خلاف تصور رایج، هرچه در این انتقالْ امانت‌دارتر باشـد، ارزش کار او کمتر است.

با این مقدمه، به یک‌یک موارد اقتباس یا تأثر اخوان از ادب و زبان عربی که تا کنون آورده‌ایم بازمی‌گردیم. در نظر اول می‌توان گفت که قطعهٔ «پرستار» چیـزی نیسـت جـز

---

۱. بسیاری از پژوهش‌هایی که دربارهٔ تأثیر شاعران فارسی‌زبان بر یکدیگر، و به‌ویژه بر حافظ، شـده از ایـن قبیـل است و مآلاً سیاهه‌ای است از شباهت‌ها و اقتباس‌ها.

بازسرایی همان شعر عربی که در پیشانی قطعه آمده به زبان فارسی. میزان تصرف شاعر در این مادّهٔ خام بسیار اندک است و شعر او جز تفصیل آن دو بیت مجمل عربی نیست. کار اخوان را در این شعر می‌توان دنبالهٔ کاری دانست که شاعران فارسی‌گو و عربی‌سرا از همان آغاز کرده‌اند. کم نیستند بیت‌های فارسی که ترجمهٔ ابیات عربی‌اند و، به‌عکس، برخی از قطعه‌های فارسی هم به فاصلهٔ کمی از سروده شدن به عربی ترجمه شده‌اند. نمونهٔ آن قطعه‌ای از رودکی است که فقط ترجمهٔ عربی آن در دست است[1] و قطعه‌ای از منصور منطقی رازی که اصل فارسی و ترجمهٔ عربی آن موجود است. ظاهراً چیزی که شاعران را به «ترجمهٔ» قطعه‌ای از زبانی دیگر برمی‌انگیخته است در وهلهٔ اول مضمون آن بوده است و به همین دلیل یک قطعهٔ کوتاه را معمولاً به قطعه‌ای کوتاه برمی‌گردانده‌اند. این کاری است که خود اخوان هم غالباً در ترجمه‌هایی که از برخی از شعرهای عربی کرده ــ و در *ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم* آورده ــ انجام داده است.

قطعهٔ «پرستار» را می‌توان از این نوع ترجمه‌های شعر به شعر دانست اما این قطعه مشکلات و محدودیت‌های این نوع ترجمه را هم نشان می‌دهد. درست است که این قطعه ترجمهٔ شعری از عربی است اما شاعر نخواسته است تنها مترجم باشد. و درست است که آنچه در آن شعر عربی برای او مهم بوده مضمون آن است، اما وی خواسته است این مضمون را در قالب دیگری بریزد و بر پایهٔ آن شعری نیمایی بسراید. پس این

---

۱. ترجمهٔ عربی شعر رودکی که در یتیمة الدهر ثعالبی (۱۶۹/۴) آمده این است:

تصوّر الدنیا بعین الحجی / لا بالتی أنت بها تنظر

الدهر بحر فاتّخذ زورقاً / من عمل الخیر بها تعبر

مرحوم سعید نفیسی این قطعه را چنین ترجمه کرده است:

این جهان را نگر به چشم خرد / نی بدان چشم کاندر او نگری

همچو دریاست وز نکوکاری / کشتیی ساز تا بدو گذری

دو بیت ساختهٔ نفیسی چنان «رودکیانه» است که بسیاری، به رغم تصریح او، آن را به رودکی نسبت داده‌اند و حتی در دیوان او هم وارد شده است. در این باره رک. سروشیار ۴۸۴. دست کم یکی دیگر از بزرگان هم ترجمهٔ دیگری از این قطعه کرده است که چنگی به دل نمی‌زند. برخی از شاعران فارسی‌سرا نیز قطعه‌ای را که به فارسی سروده‌اند خود به عربی ترجمه کرده‌اند یا شعری را از عربی به فارسی درآورده‌اند. در این باره، نک. رامی تبریزی ۲۲۱-۲۲۶، ۲۳۴-۲۳۷.

ترجمه با انتقال از یک فضای شعری به فضای شعری دیگری همراه است و این انتقال تصرّفی را نه‌تنها در قالب شعر بلکه در فضای کلّی آن ایجاب کرده است. شعر «پرستار» بر طبق تصوّری سروده شده که اخوان در بیشتر شعرهای خود به آن پایبند بوده است. در این تصوّر، که از درس‌هایی است که اخوان از نیما آموخته (و مانند خود نیما، و گاهی بیش از او، در آن افراط کرده است)، در شعر روایی وصف و صحنه‌پردازی اهمیت ویژه دارد. به این دلیل است که اگر شاعر عرب فقط از شب سخن می‌گوید، اخوان سعی می‌کند این شب را به‌دقت توصیف کند: «شبی از شب‌های پاییزی»، «شبی تاریک و طولانی»، و غیره. پس اخوان کار خود را نه یک ترجمهٔ ساده بلکه انتقال یک مضمون از یک فضای شعری به فضایی دیگر می‌دانسته است، فضایی که تفصیل و توصیف و ذکر جزئیات، به نظر او، جزء اساسی آن است. با این حال، به نظر نمی‌آید که این تفصیلِ بعد از اجمال چیزی بر کیفیت شعر افزوده باشد؛ انگار که آن مضمون درخور همان قطعهٔ دو سطری بوده است و تفصیلی که اخوان در کار آورده ـــ و با تغییرات بعدی او بیشتر هم شده است ـــ چیزی بر آن نیفزوده بلکه چیزی هم از آن کاسته است که ایجاز شعر اصلی باشد. شعر اخوان به فیلم بلندی می‌ماند که کسی از روی داستان کوتاهی بسازد و چون آن داستان به فیلم بلند مجال نمی‌دهد، چارهٔ کار را فقط در کش دادن صحنه‌ها بیابد.

شعر «کتیبه» از مقولهٔ دیگری است. هرچند مایهٔ اصلی این شعر از داستان «قالب الصخرة» گرفته شده اما اخوان این داستان را شعر نکرده بلکه با ترکیب آن با عناصری دیگر از فرهنگ‌هایی دیگر ـــ داستان سیزیف و پارادوکس دروغگو ـــ و با قرار دادن این عنصرها در فضایی اجتماعی و سیاسی ترکیبی آفریده است که داستان اصلی عربی فقط یکی از عناصر آن است و حتی اگر عبارت «أطمع من قالب الصخرة» بالای شعر نبود چیزی کم نداشت. تأثر اخوان از این عبارت در همین حد است اما شعر به‌تمامی ساختهٔ خود اوست.

سخن گفتن از تأثر، بدون وارد شدن در کاری که شاعر کرده است، در این گونه موارد گمراه‌کننده است. آن ضرب‌المثل عربی جز عنصری از این شعر نیست و «تأثر» شاعر از آن به اندازهٔ تأثر او از عناصر دیگری است که نام بردیم. او از میان مجموعهٔ عناصری که در اختیار داشته است و از منابع گوناگونی فراهم آمده‌اند انتخاب‌هایی کرده

است و شعر او حاصل این انتخاب‌ها و درآمیختن آنهاست. بنابراین، آنچه مهم است تأثر نیست؛ پیش‌تر گفتم که انسان ممکن است از هر چیزی یا هر کسی متأثر شود و شاعران هم از این قاعده مستثنا نیستند. اما واکنش‌هایی که این تأثرها در ذهن شاعر برمی‌انگیزد چیزی است که ما به آن دسترسی نداریم و چیزی که در دست داریم حاصل کار اوست و در این مورد می‌توان گفت که این حاصل در «کتیبه» بسیار موفق‌تر از «پرستار» از کار درآمده است. عناصری که شاعر در این شعر با هم ترکیب کرده سبب شده است که این شعر داستانی داشته باشد. پس صحنه‌آرایی آن تنها به قصد بیان یک مضمون نیست، آن هم مضمونی که به این صحنه‌آرایی نیاز نداشته باشد، بلکه به قصد بیان داستان است، و این داستان، چنانکه پیش از این گفتم، داستانی اجتماعی است. اگر در داستان «قالب الصخرة» طمع آدمی نکوهش می‌شود، در این شعر شاعر بر تلاش بیهودهٔ نسل‌های آدمیان افسوس می‌خورد بی‌آنکه آن را نکوهش کند. این تلاش، از نظر شاعر، محکوم به شکست است و تجربه‌های اجتماعی و سیاسی نسل شاعر، که او خود را سخن‌گوی آن می‌داند، این را تأیید می‌کند. اما هیچ قرینه‌ای در دست نیست که نسل‌های دیگر هم این تلاش محکوم به شکست را تکرار نکنند. شخص طمع‌کار را می‌توان نکوهش کرد که چرا فریب هر چیزی را می‌خورد اما از زنجیریان نمی‌توان انتظار داشت به این دلیل که کوشش‌های پیشینیان آنها یا کوشش‌های پیشین خود ایشان به شکست انجامیده فکر رهایی را از سر به در کنند.

دربارهٔ ترکیب‌ها و تعبیرهایی هم که اخوان از منابع عربی گرفته است همین را می‌توان گفت. بسیار بعید است که او معنی اصلی «القرون الخالیة» یا «صخرهٔ صمّا» را نمی‌دانسته و آنها را از روی ندانستگی به «قرن‌های تهی» و «صخرهٔ کر» ترجمه کرده باشد. بهتر است بگوییم او خود را به ندانستن زده است تا بتواند از ظرفیت‌های پنهان این دو ترکیب استفاده کند. مگر نه این است که یکی از معانی «خالی» تهی و یکی از معانی «صماء» کر است؟ پس او همین را غنیمت می‌شمارد و به جای معنای متعارف دو ترکیب معناهای خود را پیشنهاد می‌کند زیرا در «قرن‌های تهی» چیزی هست که در «قرن‌های گذشته» نیست. «قرن‌های تهی» هم البته گذشته‌اند اما نه فقط گذشته‌اند بلکه هیچ چیزی بر جای نگذاشته‌اند و شاعر چیزی از گذشته در دست ندارد تا بر آن تکیه کند. همچنین است «صخرهٔ کر»، که چون مفهوم سنگینی و صلابت را خود واژهٔ

«صخره» می‌رساند، بهتر دیده است واژهٔ «صمّا» را به معنای دیگر، و اصلی آن، به کار ببرد. کاربرد واژهٔ «صمّا» دربارهٔ صخره در واقع کاربردی مجازی است اما فراوانی این کاربرد سبب شده است که کمتر کسی به معنای واقعی این واژه فکر کند. پس در واقع اخوان با ترجمهٔ ترکیب «صخرهٔ صمّا» به «صخرهٔ کر» از آن استعاره‌زدایی کرده، معنای اصلی واژهٔ «صمّا» را به آن بازگردانده است، و با این کار به این ترکیب طراوتی داده است که نخستین بار که دربارهٔ «صخره» به کار رفته داشته است.

این کار را او در شعرهای دیگری با صفات فارسی کرده است، مثل به کار بردن صفت «تشنه» برای «سبو» (در مصرع «چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب، واندر آب بیند سنگ») (*آخر شاهنامه* ۹) یا صفت «دوشیزه» برای «برف» (در مصرع‌های «زیر پایم برف‌های پاک و دوشیزه/ قژقژی خوش داشت») (همان ۵۹) یا صفت «کودن» برای «شهر» (در مصرع «شهر پلید کودن دون، شهر روسپی» (همان ۲۵). این کار، یعنی به کار بردن صفاتی که معمولاً برای موجودات زنده به کار می‌رود برای اشیای بی‌جان، و از این راه جان‌بخشی به این اشیا، در زبان فارسی، به این دلیل که قواعد محکمی دامنهٔ کاربرد صفات را محدود می‌کند، کار رایجی نیست. حتی در مورد دوم می‌توان گفت که شاید این کار به وساطت زبان عربی صورت گرفته باشد، یعنی اخوان واژهٔ عربی «بکر» را گرفته، که هرچند یکی از معانی آن «دوشیزه» است در فارسی امروز (شاید تحت تأثیر زبان‌های اروپایی) دربارهٔ موجودات بی‌جان هم به کار می‌رود، و آن‌گاه آن را به دوشیزه ترجمه کرده است[۱].

پس در استفادهٔ اخوان از این گونه ترکیب‌ها عنصری از غرابت وجود دارد و به همین دلیل نمی‌توان ترکیبی چون «قرن‌های تهی» یا «صخرهٔ کر» را نتیجهٔ بدفهمی و ترجمهٔ تحت‌اللفظی دانست بلکه شاید یک انتخاب آگاهانه هم پشت این کار باشد. کاری را که اخوان با این ترکیب‌ها کرده است می‌توان با کاری مقایسه کرد که او با داستان «قالب الصخرة» کرده است. بعید است که او معنای اصلی این ترکیب‌ها را

---

۱. مصرع‌های بعدی شعرگواه درستی این حدس است:

[...] مُهر بکری برگرفتن از گل گنجینه‌های راز

هر قدم از خویش نقش تازه‌ای هشتن

چه خدایانه غروری در دلم می‌کشت و می‌انباشت. (همان ۵۹)

ندانسته و آنها را به صورت تحت‌اللفظی ترجمه کرده باشد، اما حتی اگر شبهه را قوی بگیریم و بگوییم که اخوان معنای «حقیقی» ترکیب‌های «قرون خالیة» و «صخرهٔ صمّا» را نمی‌دانسته و به‌خطا آنها را به «قرن‌های تهی» و «صخرهٔ کر» ترجمه کرده است، کار او را باید از مقولهٔ «سوء تفاهم خلاق»[1] دانست.

زمینهٔ زبانی و فکری

به کار اخوان از دو دیدگاه دیگر هم می‌توان نگاه کرد: یکی وضع امروزی زبان فارسی در نسبت آن با زبان عربی است و دیگری پایگاه عقیدتی و فکری خود شاعر. از دیدگاه زبانی می‌توان گفت که تأثر اخوان از زبان و ادبیات عرب در زمانی است که وام‌گیری واژگانی از زبان عربی در فارسی تقریباً متوقف شده است. هرچند غالب نویسندگان جدید و شاعران نوسرا از واژگانی که تا کنون از عربی وارد فارسی شده و در این زبان جا افتاده استفاده می‌کنند، اما اگر برخی از قدمای معاصرین را کنار بگذاریم، کمتر شاعر یا نویسنده یا مترجمی است که به زبان عربی به عنوان منبعی برای واژگان یا تعبیرهای نو مراجعه کند یا آن‌قدر با این زبان مأنوس باشد که تعبیرهایی از آن به صورت اصلی به نوشته یا شعر یا ترجمهٔ او وارد شوند، یا خواسته و ناخواسته تعبیری عربی را به صورت تحت‌اللفظی به فارسی ترجمه کند و در اثر خود به کار ببرد. حتی واژگان عربی شعرهایی هم که شاعران معاصر در قالب‌های کهن می‌سرایند به همان واژه‌هایی که تا کنون به شعر فارسی وارد شده محدود می‌شود و ــ اگر برخی از قصیده‌سرایان امروز را کنار بگذاریم ــ کمتر شاعری است که از نو در جست‌وجوی تعابیر و واژه‌های نو به آثار ادب عربی روی بیاورد.

اگر از مفردات شعری بگذریم، به نظر می‌آید که همین سخن را دربارهٔ زبان عربی به عنوان منبعی برای الهام شاعرانه و اقتباس خلاق هم بتوان گفت. نویسندگان و شاعران امروز ما با اسطوره‌های یونانی و اروپایی بیشتر آشنایی دارند تا با داستان‌هایی

---

۱. تعبیر «سوء تفاهم خلاق» (creative misunderstanding) از هرولد بلوم، منتقد امریکایی، است (بلوم ۹۳) که در کتاب دشوارخوان خود کوشیده است نظریه‌ای دربارهٔ شعر، و به‌ویژه شعر رمانتیک، بر پایهٔ این مفهوم (که گاهی هم از آن به misreading یا misprision تعبیر می‌کند) بسازد. خلاصهٔ نظر او این است که: «تاریخ شعر را نمی‌توان از تاریخ تأثیر شاعرانه بازشناخت زیرا شاعران نیرومند این تاریخ را از راه بدخوانی آثار یکدیگر می‌سازند و با این کار میدان را برای تخیل خود باز می‌کنند» (همان ۵)

که در متون عربی آمده است و اشارات و تلمیحات به اساطیر غربی در آثار ایشان بیشتر است تا به افسانه‌ها و حکایات عربی. چنین اشاراتی، اگر هم باشد، به آن بخش از فرهنگ عربی است که جزو فرهنگ مشترک اسلامی محسوب می‌شود، و آن نیز در حد عام‌ترین و شناخته‌ترین عناصر این فرهنگ مشترک باقی می‌ماند. هرچند در شعر شاملو و فروغ فرخزاد از برخی از عناصر اسطوره‌ای یا تاریخی استفاده شده، این استفاده بیشتر از اسطوره‌ها یا شخصیت‌های تاریخی و ادبی غربی است (مثل هملت) و اگر از شخصیت‌های سامی در این شعرها سخن به میان می‌آید، تصویر آنها به صورتی نیست که از صافی فرهنگ ایرانی و اسلامی گذشته باشد، مثلاً تصویر مسیحی که در شعر «مرگ ناصری» شاملو می‌بینیم مستقیماً از اناجیل گرفته شده است و نه از منابع اسلامی.

حتی می‌توان گفت که یکی از وجوه بارز شعر نو کمتر شدن تلمیحات و اشارات تاریخی و اسطوره‌ای و همهٔ چیزهایی است که از دنیای قدیم سخن می‌گویند. دست کم توسل آشکار به این گونه عناصر بسیار کمتر شده است و می‌توان گفت که آن پیوندهای پنهان، که در ادبیات جدید غربی با اسطوره‌ها می‌بینیم و بیشتر در سطح ژرف‌ساخت و درون‌مایه‌هاست و نه از مقولهٔ آوردن نام‌ها و نقل داستان‌ها، در ادبیات جدید فارسی، و به‌ویژه در شعر نو، بسیار کم است. چیزی که در بیشتر شعرهای نو می‌بینیم حذف عناصر اسطوره‌ای است، نه نشاندن نوعی اسطوره به جای نوعی دیگر از آن. اسطوره‌ای هم اگر باشد، بیشتر اروپایی است تا ایرانی یا اسلامی، و از این جهت میان شاعران متدین و غیرمتدین فرق چندانی نیست.

از این نظر اخوان استثناست. در شعر او، از همان آغاز، تلمیحات اساطیری و اشارات تاریخی کم نیست و به نظر نمی‌آید که در شعرهای قدیم‌تر او از این نظر فرقی میان اساطیر و عناصر تاریخی ایرانی و غیرایرانی باشد. در شعر «آخر شاهنامه» به داستان اصحاب کهف اشاره می‌کند و در شعر «گزارش» از مجموعهٔ *زمستان* نام علی و مسیح در کنار زرتشت و بودا می‌آید[1]. اما هرچه پیش‌تر می‌آییم رویکرد او به اساطیر و

---

۱. علی رفت؛ زرتشت فرمند خفت
شبان تو گم گشت و بودای پاک
رخ اندر شب جاودانی نهفت. (*زمستان* ۹۷)

تاریخ گزینشی‌تر می‌شود و تنها اساطیر و شخصیت‌هایی بـه شـعر او راه مـی‌یابنـد کـه هویت ایرانی و حتی آریایی دارند. پیامبرانی که در شعر «و ندانستن» (*از این اوستا* ۸۵–۸۷) با هم گفت‌وگو می‌کنند تنها بودا و زرتشت و مزدک (یعنی پیامبران «آریایی»)اند و همهٔ علایم نجات در «قصهٔ شهر سنگستان» از اساطیر ایرانی گرفته شده‌اند.

استفادهٔ اخوان از این عناصر تاریخی و اساطیری با نوع ناسیونالیسمی که او در آثـار منثور خود، و گاه در شعرهایش، تبلیغ می‌کرد همخوانی دارد. او از یک زمـان بـه بعـد، چنانکه در مؤخرهٔ *از این اوستا* می‌توان دید، سخت دشمن هرچه انیرانی است شده بـود و خواستار این بود که فرهنگ ایرانی از همهٔ عناصر بیگانه تصـفیه شـود. اگرچـه او در مقدمهٔ *آخر شاهنامه* (۷) با حسرت از «معنویت جدیدی» سخن می‌گوید که دارد طومار «معنویت پیر و فرتوت ما» را درمی‌نوردد و در *از این اوستا* نیز، از زبـان شـهریار شـهر سنگستان، از «ستم‌های فرنگ و ترک و تازی» شکوه می‌کند، اما هرچه پیش‌تـر مـی‌آیـد آماج اصلی حملهٔ او فرهنگ تازی می‌شود و حتی نقد شعر قدیم هـم از ایـن حملـه در امان نمی‌مانـد. در آن مـؤخره او همـهٔ عیـب‌هـایی را کـه از لحـاظ صـوری و معنـایی گریبانگیر شعر کهن است به پای تأثیر شعر عربی می‌نویسد (*از این اوستا* ۲۲۳–۲۳۰) و شعر نو را بازگشت به خلوص و سادگی‌ای می‌داند که به نظر او در شعر پیش از اسـلام وجود داشته است[۱]. این که این مدعا تا چـه انـدازه بـر شـواهد تـاریخی مبتنـی اسـت موضوع بحث ما نیست اما دست‌کم می‌توان گفت که شاعران نوسرای هم‌نسل اخوان، و از جمله خود او، بیش از آنکه از صورت و محتوای شعر پیش از اسلام، که نمونـه‌هـای بسیار کمی از آن در دست است، تأثیر پذیرفته باشند تحت تـأثیر شـعر اروپـایی و نیـز ادواری از شعر فارسی بوده‌اند. آنچه شاعران ممتاز نوسرا، و در میان ایشان خود اخوان، کرده‌اند بازخوانی شعر قدیم فارسی است در شرایط جدید، و در این کار بیشـتر ایشـان جز به آثار فارسی و اندکی از ادبیات غربی دسترس نداشته‌اند و آشنایی ایشان با ادبیات ایران پیش از اسلام نیز غیرمستقیم بوده است. اخوان همچنـین مـی‌خواهـد کـه عناصـر

---

۱. «اما شعر امروز، شعر امروز اگر داشته باشد فقط همان لذت محض و سادهٔ شعری را دارد نه لذت بدیعی یعنی بازگشته است به دوره‌های پاک و پرصفای عوالم شعری پیش از اسلام ایران و پیش از آلودگی به اسالیب عرب.» (*از این اوستا* ۲۳۰)

اسطوره‌ای ایرانی به جای عناصر تازی بنشیند (*از این اوستا* ۲۳۰-۲۳۳) و در شعر خود هم، چه پیش از این مؤخره و چه پس از آن، کوشش‌هایی در این باره کرده است. در این باره هم جای حرف هست که شاعران دیگر تا چه اندازه این توصیهٔ او را جدی گرفته‌اند و خود او نیز تا چه اندازه در این کار موفق بوده است.

وقتی شاعری می‌خواهد که شعر فارسی از همهٔ آنچه به نظر او نتیجهٔ تأثیر شعر عربی است پیراسته شود، انتظار می‌توان داشت که نه‌تنها در انتخاب درون‌مایه‌های شعری بلکه در واژگان شعر خود نیز، حتی اگر سره‌گرای محض نباشد، دست‌کم تا آنجا که می‌تواند از به کار بردن واژه‌های عربی دوری کند، به‌ویژه که آن نوع ناسیونالیسمی که اخوان، دست‌کم از زمان نوشتن موخرهٔ *از این اوستا* و حتی پیش از آن، به آن گرایش داشت از آغاز پیدایش خود در ایران یک وجه بارز زبانی هم داشته است و مبلغان آن پیرایش زبان از عناصر بیگانه را جزء لاینفک پیرایش فرهنگ و مقدمهٔ لازم آن می‌دانسته‌اند: در تاریخ معاصر ما سره‌گرایی فرهنگی و نژادی هیچ‌گاه از سره‌گرایی زبانی جدا نبوده است.

اما شاید بسامد واژه‌های عربی در شعر هیچ‌یک از شاعران نوسرا به اندازهٔ شعر اخوان نباشد و نیز کمتر کسی از میان ایشان به این اندازه دانسته یا نادانسته از ادب عربی ــ ترکیبات، ضرب‌المثل‌ها و حکایات ــ متأثر شده باشد. گویی هنوز برای او زبان عربی منبعی زنده و فعال است که می‌توان آگاهانه در آن در پی واژه‌ها و تعبیرهای نو گشت یا آن‌قدر در آن غرق شد که عناصری از آن زبان خواه‌ناخواه به شعر وارد شود. این تعارض میان یکی از پیامدهای ایدئولوژی‌ای که او دست‌کم از یک زمان به بعد اختیار یا ابداع کرده است و رفتار شعری او را تا اندازه‌ای می‌توان به زبان شعر او نسبت داد که دنبالهٔ زبان شعر خراسانی است و نیز به قالب برخی از شعرهای بلند او که صورت دگرگون‌شدهٔ قصیده است. اما شاید علت مهم‌تری هم در کار باشد: شعر، اگر شعر باشد، از هر ایدئولوژی‌ای که شاعر خود را به آن بسپارد یا از هر برنامه‌ای که عملی کردن آن را وظیفهٔ خود بداند فراتر می‌رود. شاید دلیل ورود تعبیرها و ترکیب‌های متأثر از عربی در نمونه‌هایی که آوردیم این باشد که این نمونه‌ها، هرچند همه از بهترین شعرهای اخوان نیست، همه به دوران شکوفایی شعری او تعلق دارد و بنابراین تأثیر ایدئولوژی شاعر در آنها کمتر و در عوض منابع زبانی و فکری او

گوناگون‌تر است. ایدئولوژی او ــ اگر ایدئولوژی را به معنای مجموعه‌ای از اصول و ضوابط و هنجارها بگیریم که شاعر آگاهانه برمی‌گزیند و از بیرون بر شعر خود حاکم می‌کند ــ دست‌کم سه وجه دارد و این سه وجه به ترتیبی که می‌بینیم در شعر او وارد شده‌اند: یک وجه زبانی که همان پیراستن زبان است که اخوان در مقدمهٔ *زمستان* از آن سخن گفته است؛ یک وجه روانی ـ اجتماعی که همان نومید بودن و نومید کردن است که در مقدمهٔ *آخر شاهنامه* می‌بینیم؛ و یک وجه فرهنگی ـ اجتماعی که همان بیرون راندن عناصر غیرایرانی از شعر است که به تفصیل در موخرهٔ *از این اوستا* بیان شده است. در دوران بعدی شعر او، یعنی شعرهای پس از *از این اوستا*، دو وجه اخیر نمایان‌تر می‌شود: شاعر از یک سو می‌کوشد از نومیدی مأمنی بسازد و آن را به مرتبهٔ یک برنامه برکشد و از سوی دیگر، قصد او برای وارد کردن عناصر ایرانی در شعر و بیرون راندن عناصر انیرانی صراحت بیشتری می‌یابد. با این حال، در این دوره، زبان شعر او به جای آنکه ساده‌تر شود متصنعانه‌تر می‌شود، گویی وجه سوم ایدئولوژی او، همان پیراستن زبان شعری که در مقدمهٔ *زمستان* از آن سخن گفته بود و قرار بود «اعصاب و رگ‌های سالم و درست زبانی پاکیزه و متداول را ــ که همهٔ تاروپود زنده و استوارش از روزگاران مردهٔ گذشته است ــ به خون و احساس و تپش امروز» (زمستان، مقدمه، ۳) پیوند بزند، وقتی با دو وجه دیگر همراه می‌شود، او را به سوی زبانی می‌راند که هرچه بیشتر از زبان متداول روز دورتر می‌شود و در نتیجه عنصر «سخنوری» (یعنی همان «فن»ی که در مقدمهٔ *زمستان* می‌گفت می‌خواهد خود را از آن رها کند) در شعر او بر عنصر شعری غلبه می‌یابد، و این سخنوری پیوند شعر او را با شعر گذشته، که هیچ‌گاه سره‌گرا نبوده است، استوارتر می‌کند. نتیجه‌اش این است که او، به رغم تلاشی که در شعرهایی چون «نوخسروانی‌ها»یش می‌کند، نه‌تنها به خلوص شعر پیش از اسلام بازنمی‌گردد بلکه منابع زبانی او و گنجینه‌ای که از آن برای تصویرسازی و تعبیرآفرینی استفاده می‌کند محدودتر می‌شود. اما چون این منابع محدود به شعر گذشته می‌ماند، زبان او هرچند باستانی‌تر، و در نتیجه فارسی‌گراتر، می‌شود، هیچ‌گاه سره‌گرا نمی‌شود.

منابع

ابو تمّام. *کتاب اشعار الحماسه*. شرح خطیب تبریزی. تصحیح گئورگ ویلهلم فرایتاگ. بن: بی‌نا، ۱۸۲۸.

ابوالفتوح رازی، حسن بن علی. *روض الجنان وروح الجنان فی تفسیر القرآن*. تصحیح محمدجعفر یاحقی و محمدمهدی ناصح. چ.۴. مشهد: آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی، ۱۳۹۶.

اخوان ثالث، مهدی. *آخر شاهنامه*. تهران: چاپخانهٔ میهن، ۱۳۳۸.

ـــــــ . «آیات موزون‌افتادهٔ قرآن کریم». در: شهیدی، سید جعفر و محمدرضا حکیمی. *یادنامهٔ علاّمهٔ امینی* (مجموعهٔ مقالات تحقیقی). تهران: مؤسسهٔ انجام کتاب، ۱۳۶۱. ص.۱۴۵-۱۶۲.

ـــــــ . *از این اوستا*. چ.۱۴. تهران: مروارید، زمستان، ۱۳۸۴.

ـــــــ . *ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم*. تهران: مروارید، ۱۳٦۸.

ـــــــ . *زمستان*. تهران: زمان، ۱۳۳۵.

ترجمه و شرح فارسی شهاب الاخبار. مترجم و شارح ناشناس. تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۹.

تفتازانی، مسعود. *مطوّل*. استانبول: مطبعة العثمانیة، ۱۳۰۴ق.

ثعالبی، عبدالملک بن محمد بن اسماعیل. یتیمة الدهر فی شعراء اهل العصر. بیروت: دار الکتب العلمیة، ۱۴۰۳ق.

جاحظ، ابو عثمان عمرو بن بحر. *کتاب التاج فی أخلاق الملوک*. تصحیح فوزی عطوی. بیروت: الشرکة اللبنانیة للکتاب، ۱۹۷۰.

جوینی، عطاملک بن محمد. تاریخ *جهانگشای جوینی*. به تصحیح محمد قزوینی. چ.۳. تهران: هرمس، ۱۳۸۷.

رامی تبریزی، شرف‌الدین حسن بن محمد. *حدایق الحقایق*. به‌تصحیح و با حواشی و یادداشت‌های سیدمحمد کاظم امام. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳٤۱.

سروشیار، جمشید. «قطعه‌ای نه از رودکی در دیوان رودکی». *یغما*. **۲۸**/۸ (۱۳۵۴): ۴۸۴.

شرح فارسی کلمات قصار پیغمبر خاتم (ص). مقدمه و تصحیح و تعلیق جلال‌الدین حسینی ارموی (محدث). تهران: وزارت فرهنگ، اداره‌کل اوقاف، ۱۳۴۲.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. *حالات و مقامات م.امید*. تهران: سخن، ۱۳۹۱. ص.۴۵-۴۸.

شیخ طوسی، محمد بن حسن. *التبیان فی تفسیر القرآن*. تحقیق و تصحیح احمد حبیب قصیر العاملی. بیروت: دار احیاء التراث العربی، بی‌تا.
صادقی، علی‌اشرف. *تکوین زبان فارسی*. تهران: دانشگاه آزاد ایران، ۱۳۵۷.
طباطبایی، سیدمحمدحسین. *المیزان فی تفسیر القرآن*. تهران: دار الکتب الاسلامیة،۱۳۹۲ق.
قضاعی، محمد بن سلامه. *ترک الاطناب فی شرح الشهاب یا مختصر فصل الخطاب*. تصحیح محمد شیروانی. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۳.
کلینی، محمد بن یعقوب. *الکافی*. تهران: دار الکتب الاسلامیة، ۱۴۰۷ق.
معصومی همدانی، حسین. «فخر رازی و مسئلهٔ حرکت وضعی زمین». *تحقیقات اسلامی*. ش.۱و۲ (۱۳۶۵-۱۳۶۶): ۸۹-۱۱۴.
ـــــــ . «قصه بی‌شک راست می‌گوید: درآمدی به شعر«مرد و مرکب» مهدی اخوان ثالث». *نگاه نو*. ش. ۱۲۹ (بهار ۱۴۰۰): ۱۶۷-۱۹۱.
ـــــــ . «گونه‌های زبان در شعر امروز فارسی». در: *شعر امروز ایران: مقالات، اشعار و دیدگاه‌ها*. به اهتمام و ترجمهٔ عربی موسی اسوار. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۴. ص.۳۲-۵۷.
میبدی، احمد بن محمد. کشف الاسرار و عدة الابرار. تصحیح علی‌اصغر حکمت. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۹.
میدانی نیشابوری، ابوالفضل. *مجمع الأمثال*. تصحیح محیی‌الدین عبدالحمید. قاهره: مطبعة السنة المحمدیة، ۱۳۷۴/۱۹۵۵ق.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. London: Oxford University Press, 1973.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۲/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۲۳
10.22034/nf.2022.167930

آثار و آرای لطفعلی صورتگر در باب ادبیات تطبیقی

آبتین گلکار[1] استادیار گروه آموزش زبان روسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

چکیده

ادبیات تطبیقی در ایران دانشی نسبتاً نوپاست که عمدتاً در دانشگاه‌ها و از طریق استادانی که در ادبیات کشورهای دیگر تخصص داشته‌اند وارد فضای آکادمیایی ما شده است ولی دانسته‌های ما دربارهٔ پیشگامان این رشته در ایران و آرای آنان در این زمینه گاه بسیار اندک است. یکی از کسانی که در پا گرفتن این رشته در ایران، چه از طریق تدریس در دانشگاه و چه از طریق نوشته‌های علمی و مطبوعاتی، نقش مهمی بازی کرده لطفعلی صورتگر است. این مقاله کوششی است تا با بررسی نوشته‌های صورتگر، از جمله رسالهٔ دکتری او که به‌تمامی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی است و تا کنون برای خوانندگان ایرانی ناشناخته مانده، و نیز مقالات و کتاب‌هایی از او که شاید سویهٔ تطبیقی آنها چندان هم پررنگ به نظر نرسد، دیدگاه‌های او دربارهٔ مسئلهٔ تأثیر و تأثر در ادبیات ملل مختلف و اهمیت این مسئله در پیشرفت و افزایش غنای ادبیات بومی استخراج و تبیین شود.

کلیدواژه‌ها: لطفعلی صورتگر، ادبیات فارسی، ادبیات انگلیسی، تأثیر و تأثر ادبی

---

1. golkar@modares.ac.ir

زندگی و آثار صورتگر

لطفعلی صورتگر (۱۲۷۹ـ۱۳۴۸)، شاعر، مترجم، استاد دانشگاه. در رمضان ۱۳۱۸ (۱۲۷۹ خ) در شیراز متولد شد. مدتی در مدرسهٔ شعاعیه تحصیل کرد و «علوم ادبیه و عربیه» را از فرصت‌الدولهٔ شیرازی آموخت («تصویر اعضای انجمن ادبی شیراز» ۱۵۱). در بیست‌سالگی به هندوستان سفر کرد. به گفتهٔ محمد صدر هاشمی (۳۰)، او در مدرسهٔ سنت‌گروبر بمبئی تحصیلات متوسطهٔ خود را به اتمام رساند که چندان درست به نظر نمی‌رسد و مطلب مندرج در نشریهٔ *ارمغان* درست‌تر می‌نماید که او در آنجا «تصدیق‌نامهٔ زبان انگلیسی» دریافت کرده است («تصویر اعضای انجمن ادبی شیراز»، ۱۵۱). پس از بازگشت به ایران در ادارهٔ مالیهٔ فارس مشغول خدمت شد و در همان دوره مجلهٔ ادبی *سپیده‌دم* را در شیراز منتشر کرد (همان) که انتشار آن حدود دو سال ادامه یافت (اتحاد ۵۰). در سرمقالهٔ نخستین شمارهٔ *سپیده‌دم* با عنوان «خط مشی ما» آمده است: «ما سعادت و ترقی ایران را جز از راه علم و عمل نمی‌دانیم و در صددیم که از این طریق بر زمین پدران خود تا آنجا که در مقدرات ماست خدمت کرده و در بنای قصر سعادت ملت در این زمینه شالوده‌بندی کنیم و با این عقیدهٔ پاک شروع می‌کنیم در پرورش احساسات و تشویق جوانان و رفع بی‌حالی اجتماعی اطالهٔ مقال دهیم» (به نقل از: صدرهاشمی ۲۸ـ۲۹). از جمله مطالب مشهوری که در این مجله به چاپ رسید ترجمهٔ صورتگر از *ونوس و ادونیس* است که ایرج میرزا موضوع منظومهٔ *زهره و منوچهر* خود را از آن اقتباس کرده است (برای بررسی مفصل کمّ‌وکیف این اقتباس و تأثیرپذیری نک. طبیب‌زاده ۲۸۹ـ۳۱۵).

صورتگر در ۱۳۰۶ (در برخی از منابع، ۱۳۰۷) از طرف دولت برای ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ ادبیات و زبان انگلیسی عازم لندن شد و از دانشگاه آنجا مدرک لیسانس گرفت. پس از بازگشت به ایران، در دانشسرای عالی تهران دبیر زبان و ادبیات انگلیسی شد. در ۱۳۱۶ (در برخی از منابع، ۱۳۱۷) به همراه همسر انگلیسی خود دوباره به لندن رفت (صدر هاشمی ۳۰؛ مشار ۱۳۰؛ افشار ۵۸۲) و در بهار ۱۳۱۸ در دانشگاه لندن از رسالهٔ دکتری خود دفاع کرد و به ایران بازگشت.

پس از بازگشت به ایران، از طرف وزارت فرهنگ مدیر مجلهٔ *آموزش و پرورش* شد و مدتی نیز در ادارهٔ انطباعات آن وزارتخانه مشغول به کار بود (همان). از اسفند

۱۳۲۱ تا مرداد ۱۳۲۳ مدیر دبیرستان البرز بود و خود در آنجا زبان انگلیسی درس می‌داد و اساتیدی چون ذبیح‌الله صفا، پرویز ناتل خانلری، محمود صناعی، نصرالله فلسفی، عبدالحسین بن الدین را نیز به تدریس در آنجا کشانده بود (محجوب ۱۴۸ـ۱۴۹). به استادی دانشگاه تهران رسید و رئیس گروه زبان‌های خارجی شد. مدتی نیز ریاست دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه شیراز و ریاست این دانشگاه را بر عهده گرفت. عضو فرهنگستان و شورای فرهنگی سلطنتی بود (افشار ۵۸۲ـ۵۸۳). صورتگر سفرهایی به کشورهای روسیه، امریکا و پاکستان کرد و به مدت یک سال در دانشگاه کلمبیا سمت استادی داشت (*اثرآفرینان* ۶۱). در میان کتاب‌های او می‌توان از آثار زیر یاد کرد: *تاریخ ادبیات انگلیس* (دو جلد)؛ *اصول علم اقتصاد*؛ *سخن‌سنجی*؛ *سخنانی چند دربارهٔ نویسندگان باختر*؛ *برگ‌های پراکنده* (مجموعهٔ اشعار)؛ *ادبیات توصیفی ایران*؛ *تجلیات عرفان در ادبیات فارسی*؛ *منظومه‌های غنایی ایران*؛ و ترجمهٔ آثاری مانند دکتر *فاستوس* کریستوفر مارلو، *عشاق ناپل* آلکساندر دوما، *نفوذ ایران در تمدن اروپا در قرون وسطی* استیون رانس‌مان.

مجموعهٔ اشعار و مقالات او پس از مرگش به کوشش خواهر کوچکش، کوکب صورتگر (صفاری)، گردآوری و در مجموعه‌ای دو جلدی با عنوان *نامهٔ صورتگر* (۱۳۶۸) منتشر شد که البته به نظر می‌رسد باز تمام آثار او را در بر نمی‌گیرد (محجوب، ۱۵۰).

رسالهٔ دکتری

صورتگر در مهٔ ۱۹۳۹ در دانشگاه لندن از رسالهٔ دکتری خود با عنوان «نشانه‌های تأثیر ایرانی بر ادبیات انگلیسی در سده‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی[1]» دفاع کرد. این رساله را که بدنهٔ اصلی آن (جز فهرست‌ها و پیوست‌ها) ۳۶۰ صفحه دارد می‌توان مهم‌ترین اثر صورتگر در حوزهٔ ادبیات تطبیقی به شمار آورد و عجیب است که خود او هیچ‌گاه به صرافت ترجمهٔ حتی بخش‌هایی از آن به فارسی نیفتاد.

نکتهٔ جالب‌توجه و آموزنده‌ای که در سراسر این اثر تحقیقی به چشم می‌خورد آن است که صورتگر در پی یافتن موارد تأثیر یک یا چند نویسنده یا شاعر ایرانی بر ادیبان انگلیسی نبوده و همواره تصویری کلی‌تر را در نظر داشته است. از دید صورتگر، «ادبیات آینهٔ تمام‌نمای خصوصیات کلی هر ملت است و گویاترین جلوهٔ جهان‌بینی،

1. *Traces of the Persian Influence upon English Literature during the XV and XVI Centuries*

قواعد اخلاقی، آداب و رسوم و آرمان‌های آن ملت به شمار می‌آید» (صورتگر، ۱۹۳۹: ۲) و از این رو، حتی هنگامی که صحبت از تأثیرگذاری یک شاعر ایرانی بر یک ادیب انگلیسی به میان می‌آید، در حقیقت پای تأثیرگذاری فرهنگ و جهان‌بینی ایرانی بر فرهنگ و جهان‌بینی انگلیسی در میان است. از سوی دیگر، همان گونه که در ادامه نیز خواهیم دید، صورتگر به هیچ وجه برای تأثیرگذاری یا تأثیرپذیری ارزش مثبت یا منفی قائل نمی‌شود و چه بسا تأثیرپذیری را، در تلفیق با تلاش برای حفظ سنت‌ها و داشته‌های خودی، پدیده‌ای مثبت و مایهٔ غنای فرهنگ و ادبیات تأثیرپذیرنده تلقی می‌کند.

صورتگر، در فصل نخست رساله، پس از شرح کوتاهی دربارهٔ جغرافیای ایران و راه‌های ارتباطی و بازرگانی آن با تمدن‌های دیگر، به توصیف تاریخ ادبیات ایران در دو دورهٔ پیش از اسلام و دورهٔ اسلامی می‌پردازد و البته در همه جا بنیان کار خود را بر معرفی جریان‌های کلی تأثیر و تأثر ادبی میان ادبیات ایران و ادبیات سرزمین‌های دیگر می‌گذارد. برای مثال، هنگام صحبت از ادبیات ایران پیش از اسلام، با استناد به دارمستتر، به تأثیرات یونانی، یهودی و هندی بر *اوستا* اشاره می‌کند و آن را نشانهٔ «رواداری ادبی[1]» ایرانیان می‌داند (همان ۲۰–۲۱). سپس با ذکر دلیل‌هایی نشان می‌دهد که تا سدهٔ سوم هجری و تغییر خط فارسی، گنجینهٔ عظیمی از ادبیات مکتوب پهلوی به خط پهلوی وجود داشته است و هنوز وجود دارد که نیازمند بررسی‌های بیشتر است تا هم تصویری که ما از ادبیات ایران پیش از اسلام داریم و هم تعامل‌های آن با ادبیات سایر ملل روشن‌تر شود. به شباهت *ارداویراف‌نامه* و *دوزخ* دانته و نیز به شباهت خیره‌کنندهٔ آنها با اثری از ادبیات سدهٔ سوم میلادی به نام *ماجرای ربی یوشع بن لِوی* اشاره می‌کند که به باور او، نمودار ریشهٔ زرتشتیِ این داستان یهودی است (همان ۲۴–۲۵). آشنایی شاهان ساسانی با آثار فیلسوفان یونانی، حمایت آنان از ادیبان و فلاسفه و دانشمندان، و وجود کتابی مانند *هزار افسانه* که مبنای *هزار و یک شب* است، از دید صورتگر، همه و همه نمایانگر تعاملات گستردهٔ ادبیات فارسی پیش از اسلام با فرهنگ‌ها و تمدن‌های دیگر است.

در توصیف ادبیات فارسی دورهٔ اسلامی، که تا دورهٔ پیش از حملهٔ مغول را در بر می‌گیرد، نیز دربارهٔ موضوعات جالب‌توجهی مانند نقش ایرانیان در حکومت اسلامی صدر اسلام، رابطهٔ زبان و ادبیات فارسی و عربی در دورهٔ خلفای اموی و عباسی،

1. Literary tolerance

شکل‌گیری صوفیه و زمینه‌های فکری و نظریه‌های مربوط بـه آن و نیـز تـأثیر فلسـفه و علم بر ادبیات زمانه بحث می‌شود.

در مجموع، می‌توان نتایجی را که صـورتگر در فصـل نخسـت رسـاله‌اش بـه دسـت می‌آورد و از حیث ادبیات تطبیقی نیز واجد ارزش و اهمیت هستند به این شکل بیان کرد:

نخست آنکه ادبیات فارسی در همهٔ دوره‌ها، از اسکندر تا اسلام، با هـر بـار تهـاجم بیگانگان دچار تغییر شد و میراثی از آنان را در اندیشهٔ فلسفی، مذهبی، ادبی و اجتماعی خود پذیرفت ولی بنیاد کهن ادبیات فارسی پابرجا مانـد و هـیچ تـأثیری را کورکورانـه پذیرا نشد. صورتگر شور و حیات و گونه‌گونی موجـود در ادبیـات دورهٔ اسـلامی را از همان سنخ *یشت‌ها* و *خدای‌نامه*‌ها می‌دانـد و در اندیشـهٔ مـذهبی فیلسـوفان سـده‌هـای چهارم و پنجم هجری ریشه‌های مشترک و مشابهی بـا مـزدک و مـانی مـی‌بینـد و ایـن شباهت را برآمده از حال و هوای مشترک ملی معرفی می‌کند (همان ۱۱۷).

دوم، حملهٔ اعراب به ایران برای زبان فارسـی نتـایج سـودمندی نیـز در بـر داشـت. فارسی از قیدوبندهای دستوریِ دشوار زبان پهلوی پیراسته و به زبانی مناسب برای عامهٔ مردم تبدیل شد و در دست شاعران بزرگ به اوج رسید.

سوم، پیوند شعر با سایر زمینه‌های علم و دانش موجب غنای بی‌مانند آن شد. از دید صورتگر، شاعران ایرانی «به لطف رواداری فوق‌العاده و موقعیت جغرافیایی ایران نتـایج تجربیات و تأملات دانشمندان و عقلای هر گوشه‌ای از جهان را بـا روی گشـاده پـذیرا می‌شدند. فلسفهٔ یونانیان، مذهب اعراب، تأملات بودا و اندیشمندان هنـدی بـه یکسـان برایشان قابل‌پذیرش بود، زیرا همهٔ این دانسته‌ها را ابزاری برای نزدیک شدن به حقیقت قلمداد می‌کردند» (همان ۱۱۹). خواهیم دید که در آینده نیز این پیوند میان علـم روز و شعر و ادبیات همواره در کانون توجه صورتگر قرار دارد.

فصل دوم رسالهٔ صورتگر با عنوان «اندیشـهٔ ایرانـی در جهـان بیـرون از ایـران» بـه بررسی راه‌های انتشار فرهنگ، فلسـفه و ادبیـات فارسـی در خـارج از ایـران در قـرون وسطی و تعامل آن با تمدن‌های دیگر آن روزگار اختصـاص یافتـه اسـت. او در بخـش نخست این فصل، به راه‌های تعامل ایرانیان با اقوام دیگر در جهان اسلام می‌پـردازد کـه یکی از مهم‌ترین آنها سفر یا مهاجرت عالمـان ایرانـی بـه مصـر، مـراکش یـا اسـپانیا و

حمایت حاکمان محلی آنجا از آنان بود. راه دوم این تعامل سفر حج بود که نمونه‌های چشمگیرش سفر حج ناصر خسرو و سعدی است و عامل سوم، به باور صورتگر، اختراع کاغذ و ورود آن از چین به ایران است که باعث رونق کتابخانه‌ها و کتابفروشی‌ها در ایران و سایر نقاط جهان اسلام شد. ارجاع‌های متعدد فیلسوفان و عالمان اسپانیایی به آثار ادبی و فلسفی ایرانیان، که گاه حتی با نقل قول مستقیم و اشاره به شمارهٔ صفحهٔ موردنظر همراه بود، نشانگر آن است که این آثار، به صورت مکتوب، به آنجا می‌رسیده‌اند (همان ۱۳۳).

صورتگر در بخش دوم از فصل دوم، با این فرض که ایران، هم به عنوان بخشی از جهان اسلام و هم به عنوان سرزمینی با هویت مستقل از لحاظ تجاری و سیاسی، برای مسیحیان شناخته‌شده بود (همان ۱۳۵)، به معرفی نقاط تماس جهان اسلام و مسیحیت می‌پردازد و ضمن برشمردن مواردی مانند جنگ‌های صلیبی، هیئت‌های مذهبی پاپ که در سفر به چین و سرزمین مغول از ایران می‌گذشتند، یا تاجران ایتالیایی، اظهار می‌دارد که در این راه‌های ارتباطی مسائل علمی و ادبی تحت‌الشعاع مقاصد تجاری قرار می‌گرفت. او سه نقطه را راه‌های اصلی تماس علمی و ادبی ایران و اروپا معرفی می‌کند:

اول، اسپانیا، و پیش از همه شهر تولِدو، که چهار قرن در دست حاکمان مسلمان بود و نهضت ترجمه‌ای که در آنجا به راه افتاد و بسیاری از آثار ارسطو، ابن سینا، فارابی، غزالی و... ترجمه شدند و از اسپانیا به سایر نقاط اروپا، و به ویژه به دانشگاه پاریس، رسیدند؛

دوم، جنوب ایتالیا و جزیرهٔ سیسیل، که به‌ویژه به لطف فردریک، شاه سیسیل و امپراتور روم مقدس، در رواج تمدن و اندیشهٔ شرقی و اسلامی در اروپا بسیار مؤثر بود، از جمله با تأسیس دانشگاهی در ناپل (۱۲۲۴) برای معرفی علوم عربی به غربیان. در این دانشگاه نیز ترجمه‌های فراوانی از زبان عربی به لاتین و عبری انجام گرفت و از اینجا به دانشگاه‌های بولونیا و پاریس راه یافت؛

سوم، سرزمین شام، که نقطهٔ تماس دو امپراتوری ایران و روم بود. بسیاری از آثار فیلسوفان، پزشکان و دانشمندان یونان در اینجا به عربی ترجمه شد و فلسفه و پزشکی و کیمیاگری شرق نیز از طریق شام به غرب معرفی شد.

صورتگر با این دو فصل به نوعی پیشینهٔ تاریخی لازم برای پژوهش خود را ارائه می‌دهد تا در سه فصل بعدی روی موضوع اصلی متمرکز شود.

فصل سوم رساله به موضوع «کیمیاگری» اختصاص دارد. صورتگر نشان می‌دهد چگونه کیمیاگری، به مثابهٔ دانشی که از شرق به غرب رفته، بر اندیشمندان و ادیبان اروپایی تأثیر گذاشته و اصطلاحات و مفاهیم فلسفی آن در آثار فلاسفه و متألهانی مانند توماس آکویناس و آلبرتوس ماگنوس مطرح شده است و همانند پدیده‌ای رازآلود مورد توجه شاعران و داستان‌نویسانی مانند جان گاوئر، جفری چاسر، سر جورج ریپلی یا تامس نورتن نیز قرار گرفته است. نویسنده با ارائهٔ نمونه‌هایی نشان می‌دهد که چگونه نگرش به کیمیاگری و مفاهیم و استعارات مربوط به آن در آثار ادیبان شرقی و غربی همانندی پیدا می‌کند؛ از جمله، اشاره به کیمیاگرانی که انگیزهٔ اصلی‌شان از پرداختن به این علم حرص و آز است یا آنان که کیمیا را وسیله‌ای برای فریب دیگران قرار می‌دهند یا لزوم پوشاندن سرّ کیمیاگری از نااهلان، که هم در شرق و هم در غرب باعث دست یازیدن نویسندگان به زبانی تمثیلی و پیچیده شده است. اشاره به رابطهٔ حکایت کهن شرقی، که یکی از حکایات داستان *بلوهر و یوداسف* است و نزد ما بیش از همه با «قصهٔ آن مرغ گرفته کی وصیت کرد کی بر گذشته پشیمانی مخور تدارک وقت اندیش و روزگار مبر در پشیمانی» در کتاب چهارم *مثنوی* مولوی شناخته شده است، با منظومهٔ *مرغ هرمس*[1] (که به احتمال قوی در سدهٔ پانزدهم میلادی در انگلیس سروده شده است) در زمرهٔ بررسی‌های موردی جالب‌توجه این فصل است و نشان می‌دهد چگونه شاعر ناشناس منظومهٔ انگلیسی این حکایت نسبتاً سادهٔ شرقی را با وام گرفتن اصطلاحات و تعبیرات کیمیاگران به اثر تمثیلی پیچیده‌ای در باب حجر الفلاسفه تبدیل کرده است. به گفتهٔ صورتگر، از اواخر سدهٔ شانزدهم و نیمهٔ اول سدهٔ هفدهم میلادی، به واسطهٔ پیشرفت علم شیمی و آشکار شدن خواص مواد مختلف، توجه عالمان و ادیبان انگلیسی به کیمیاگری کمرنگ‌تر شد و این واژه و مفاهیم مرتبط با آن رفته‌رفته بار معنایی منفی به خود گرفت.

صورتگر در فصل چهارم که عنوان «جادو، تنجیم و سایر علوم غریبه» را بر خود دارد نخست نشان می‌دهد که برای جهان مسیحی قرون وسطی، جادو در معنای بسیار گستردهٔ آن اغلب پدیده‌ای شرقی پنداشته می‌شد و عواملی مانند نقش زرتشت در مقام نخستین مغ و جادوگر، نوشته‌های منسوب به ارسطو، افسانه‌های مرتبط با اسکندر و

1. *Hermes Bird*

لشکرکشی او به شرق را در شکل‌گیری این پنداره مؤثر می‌داند. نکتهٔ مهم آنجاست که صورتگر کلیهٔ این «علوم غریبه» را همچون «علم» و مشغولیت فکری صاحبان اندیشه در آن روزگار، و از جمله نویسندگان و شاعران، در نظر می‌گیرد، به‌ویژه در مورد تنجیم و طالع‌بینی که به واسطهٔ ترجمهٔ آثاری مانند *کتاب المدخل الکبیر الی علم احکام النجوم* یا *القرانات* ابو معشر بلخی یا جداول نجومی خوارزمی یا *جوامع علم النجوم و الحرکات السماویه* به قلم ابن کثیر فرغانی در اروپا بسیار رواج یافته بود. صورتگر با ذکر موارد متعدد، میزان آشنایی نویسندگانی مانند گاوئر و چاسر با دانش ستاره‌شناسی شرقی را نشان می‌دهد و کاربرد انواع جادو و علوم غریبه در آثار نویسندگانی مانند کریستوفر مارلو، شکسپیر، ادموند اسپنسر، فرانسیس بیکن و بسیاری دیگر را بررسی می‌کند و موارد شباهت و تفاوت آنها با نمونه‌های شرقی را یادآور می‌شود و از جمله از باور به وجود جادوی خوب و بد، یا مجاز و غیرمجاز، در هر دو ذهن شرقی و غربی سخن می‌گوید. نتیجه‌گیری پایان فصل او در خصوص علم نجوم در پایان قرون وسطی جالب‌توجه است:

> این چنین بود جایگاه علم نجوم در طلیعهٔ عصر جدید کشفیات علمی. دانشی که عالمان ایرانی مفصل به آن پرداختند و در غرب نیز محبوبیت فراوان یافت در آغاز سدهٔ هفدهم هنوز اهمیت خود را از دست نداده بود. ستاره‌شناسیِ جدید بر نظریات مغلق منجمان قدیمی خط بطلان کشید ولی نتوانست و هنوز هم نتوانسته است باور ریشه‌دار انسان به تأثیر اجرام آسمانی بر زندگی او را از میدان به در کند. تا زمانی که طاق آسمان با ستارگان درخشان و دست‌نایافتنی خود بدرخشد، دانش نجوم از برانگیختن خیال بشر دست نخواهد کشید (همان ۲۷۹).

فصل پنجم و پایانی رساله به بررسی نقش‌مایه‌ها و ارجاعات ادبی به ایران در آثار ادبی نویسندگان انگلیسی سده‌های پانزدهم و شانزدهم می‌پردازد. صورتگر هر اشاره‌ای در آثار ادبی این دوره به ایران را، چه به مثابهٔ سرزمینی افسانه‌ای و چه سرزمینی واقعی و تاریخی که پیوسته با یونان و روم در جنگ یا تعامل بوده است، برمی‌شمرد و با پیشینه‌ای که در فصل‌های قبلی از ترجمه‌های آثار ایرانیان به زبان‌های اروپایی و میزان آشنایی انگلیسی‌ها با علم و ادب فارسی گرد آورده است می‌کوشد زمینه‌های تأثیرگذاری ادبیات فارسی بر ادبیات انگلیسی در دورهٔ موردبحث را، که از طریق واسطه‌های یونانی و رومی صورت پذیرفته است، تعیین کند. دو مسئلهٔ اصلی در این

روند، از دید صورتگر، چنین است: «نخست باید مشخص کرد یک نقش‌مایه یا موضوع ادبی که ریشه و ساختار شرقی دارد چگونه و از طریق چه گذرهایی در ادبیات انگلیسی پدیدار شده است. دوم، با این فرض که برخی از داستان‌ها یا مضامین انگلیسی خاستگاه شرقی دارند چگونه می‌توان ثابت کرد که آنها عمدتاً و اساساً ایرانی هستند یا دست‌کم ساختار و بازسازی ایرانی دارند و به ملت شرقی دیگری متعلق نیستند» (همان ۲۹۴). نکتهٔ دوم به‌ویژه از این جهت اهمیت دارد که بسیاری از این مضامین در آثار نویسندگان و اندیشمندان عرب و هندی نیز به چشم می‌خورند و اثبات ایرانی بودن آنها نیاز به ادلهٔ کافی دارد. صورتگر برای این منظور چهار مجموعه داستان مشهور شرقی را که در غرب رواج داشته (*هزار افسانه*، *سندبادنامه*، *پنجه تنتره*، *هزار و یک شب*) برمی‌گزیند و با استفاده از منابع گوناگون، از جملهٔ ترجمهٔ سریانی این متون، می‌کوشد اصالت ایرانی این آثار یا بخش‌هایی از آنها را اثبات کند. در بخش دیگری از این فصل، صورتگر با استناد به آثار پژوهشگرانی مانند کلوستن، نورمن مُزلی پنزر، تئودور بنفی و تئودور نولدکه به بررسی موضوعی می‌پردازد که پیش‌تر در نوشته‌های هیچ‌یک از پژوهشگران غربی به آن توجه نشده بود. این موضوع عشقی است که در متون تحقیقی غربی به «عشق نجبا[1]» معروف است و می‌توان آن را همتای عشق صوفیانه در ادبیات فارسی دانست. صورتگر برای این عشق اجزایی به شرح زیر برمی‌شمرد که هم در ادبیات انگلیسی و هم در ادبیات فارسی مشابهت‌های جالب‌توجهی دارند:

۱. نخست چشم‌ها عاشق می‌شوند
۲. عشق جنون است
۳. عشاق خواب ندارند
۴. عاشق به مرگ خوشامد می‌گوید
۵. عاشق پندپذیر نیست
۶. نامهٔ عاشقانه
۷. عشق احتضار است
۸. رفتار عاشق راز او را فاش می‌سازد

1. Courtly love

۹. عاشق برای معشوق عشقی پردرد طلب می‌کند
۱۰. گفت‌وگوی عاشق و معشوق
۱۱. گله از خداوند بابت آفریدن زیبایی
۱۲. سرگشتگی عاشق
۱۳. هر گلی برای عاشق یادآور عشق اوست
۱۴. وصال عشاق
۱۵. دو عاشق یکی هستند
۱۶. عاشق هر لحظه می‌میرد
۱۷. تشبیه عشاق به پرگار

در مجموع رسالهٔ دکتری صورتگر هم از لحاظ روش‌شناسی می‌تواند برای تطبیق‌گران ما مفید باشد و هم از لحاظ اطلاعات جالب‌توجهی دربارهٔ تعاملات ادبی ایران با اروپا و به‌ویژه انگلیس، در دوره‌ای که اطلاعات ما از چنین تعاملاتی در آن بسیار اندک است. صورتگر هرچند تمرکز اصلی خود را بر متون سده‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی گذاشته است، معمولاً در هر فصل به سابقهٔ موضوع در سده‌های پیشین و ادامهٔ آن در سده‌های پسین نیز به قدر کافی اشاره کرده است.

نوشته‌های فارسی

صورتگر، پس از دفاع از رساله و بازگشت به ایران، در مقالات و کتاب‌های خود به صورت خاص روی ادبیات تطبیقی متمرکز نمی‌شود و بیشتر رویکرد نقد ادبی و تاریخ ادبیات را دنبال می‌کند اما در این گونه آثار نیز از تطبیق ادبیات فارسی با ادبیات ملل دیگر غافل نمی‌ماند و هر جا لازم باشد به تأثیر و تأثرها یا به شباهت‌های آثار ادبی در فرهنگ‌های مختلف اشاره می‌کند. کیهانی (۴۴۵) نمونه‌هایی از اشارهٔ صورتگر به مضامین مشابه میان ادبیات انگلیسی و فارسی در کتاب *تاریخ ادبیات انگلیسی* او را ذکر کرده است. نکتهٔ جالب‌توجه آن است که صورتگر این دادوستدهای ادبی را، حتی در حالت تأثیرپذیری، نه‌تنها پدیده‌ای منفی نمی‌داند بلکه آن را مایهٔ غنای ادبیات تأثیرپذیرنده و عامل راهیابی صور و معانی نو به آن قلمداد می‌کند.

شاید بر پایهٔ همین نگرش است که او در نوشته‌های فارسیِ خود جریان معکوسی را در تطبیق‌گری‌هایش پی می‌گیرد و در پی کشف و تشریح جلوه‌های تأثیر هنر و فرهنگ غربی بر ادبیات معاصر ایران برمی‌آید، چرا که این کار و این تأثیرپذیری‌ها را مایهٔ غنای ادبیات فارسی می‌داند و نه عامل ضعف و انحطاط آن. او حتی کتاب *سخن‌سنجی* خود را، که می‌توان آن را تاریخچه‌ای از آرای غربیان در باب ادبیات و فلسفهٔ آن و نقد آن دانست، نیز با همین هدف غنا بخشیدن به ادبیات فارسی نگاشته است:

> از یک سوی گوهرهای گرانبهایی که در گنجینهٔ ادبیات ماست بار دیگر با ترازویی تازه وزن گردد و زر ناب گفتار سخن‌سرایان شیرین‌زبان فارسی با محکی جدید به مقام آزمایش درآید و خود این تازگی بر لطف و صفا و ارج و منزلت این آثار بیفزاید و از سوی دیگر در طرز نگارش آثار ادبی مانند نمایش و افسانه به طرز جدید که به‌اقتضای زمان و نیازمندی‌های روزگار در کشور عزیز ما پدید آمده است دستورهای سودمند و کلی که نویسندگان جدید را به‌کار آید فراهم گردد» (صورتگر، ۱۳۴۸: الف).

صورتگر به کرّات از نوعی عقب‌افتادگی و خمودگی در ادبیات معاصر فارسی گله می‌کند و علت اصلی آن را پرهیز از نوآوری و پایبندی بیش از حد به سنّت می‌داند و راه حل آن را درس گرفتن ایرانیان از غربیان؛ از جمله در مقالهٔ «سبک جدید در ادبیات» می‌نویسد:

> ادبیات ایران [...] از ادبیات سایر ممالک راقیه عقب افتاده است و علت این تأخر این است که گویندگان ما یک نوع علاقه و دلبستگی عجیب و غیرقابل‌قبولی به اسالیب و سبک‌های قدیمی پیدا کرده و هیچ گونه تجدد و ابداعی را در این مورد با بشاشت خاطر تلقی نکرده‌اند و این نکته سبب شده است که اشعار و آثار طبع گویندگان قرن اخیر ایران آن کمال و تمامیتی را که شایستهٔ آثار جاودانی است ندارد و بهترین کارهای ادبی آن از عیب یک نوع ناتمامی و ناپختگی برکنار نیست (*نامهٔ صورتگر* ۱۶۴).

و البته پیداست که تأثیرپذیری از سخن‌های نو در ادبیات جهان را نیز با تقلید صرف یکی نمی‌داند و همواره بر لزوم سازگار کردن **گرفته‌ها** با پسند و اندیشهٔ ایرانیان تأکید می‌کند:

> هر دستور مسلمی که بزرگان فن [در غرب] داده باشند قابل پیروی و اطاعت نیست زیرا سازگاری آن با مزاج و ذوق ایرانیان شرط است (صورتگر، ۱۳۴۸: الف).

محققان مختلفی به تأثیر آشنایی عمیق با ادبیات غربی بر شعرهای خود صورتگر اشاره کرده‌اند (نک. کیهانی ۴۴۴). خود صورتگر نیز مثلاً در مقدمهٔ مجموعهٔ شعرش با

عنوان *برگ‌های پراکنده* گفته است که در سروده‌هایش، از نظر انتخاب الفاظ و قوالب ادبی و سبک بیان، از دستور تی.اس.الیوت پیروی می‌کند که گفته «هر کس شاعری را حرفهٔ خویش می‌داند باید روزی چند ساعت در دفتر خویش به مطالعه و تمرین و انتخاب الفاظ بپردازد تا روزی که ذوق از موضوعی الهام گرفت اسباب کارش کند و شکسته نباشد و کلمات و تعبیرات بدون دشواری از سر کلکش جریان پیدا کند» (صورتگر، ۱۳۳۵: ط).

صورتگر تأثیرپذیری ادیبان معاصر ایران از ادبیات اروپایی را با متأثر بودن شاعران دوره‌های کهن از زبان و ادبیات عرب همسان می‌داند (صورتگر، ۱۳۴۷: ۱۳۹) و البته باز تصریح می‌کند که «ذوق ایرانی از اعصار پیشین تا عصر کنونی به تقلید صرف و اقتباس تام‌وتمام از آثار بیگانه رغبت نداشت و هر چه می‌گرفت به آن آب‌ورنگ ایرانی می‌داد و آن را با آب‌وهوا و سنت‌ها و زندگانی مردم این مرزوبوم و ذوق جمال‌پسند و اندیشه‌های ایرانی سازگار می‌کرد» (همان). او در این زمینه پیرو گفتهٔ مولیر است که: «تمام مضامین موجود در جهان جزو دارایی من است که هر جا به چنگ آورم برخواهم داشت زیرا حق آن مضمون را بهتر از دیگران ادا توانم کرد» (صورتگر، ۱۳۴۷: ۱۴۰). صورتگر از جمله شعری به نام «از روی سرمشق استاد» دارد که از حیث نگاهش به موضوع تأثیر و تأثر ادبی بسیار گویاست (صورتگر، ۱۳۳۵: ۹-۱۱). در این شعر، حکایت می‌کند که چگونه «گران‌مایه مرد سخنوری» بر او خرده می‌گیرد که چرا داستان مردی فرنگی‌زبان را اقتباس و روایت کرده است:

که این راه مرد سخن‌گوی نیست　　درین گفته از پارسی بوی نیست
خود این گفته‌ها گرچه بس دلکشست　　ابر گوش ایرانیان ناخوشست

اما راوی، یا خود صورتگر، پاسخ می‌دهد که تکرار شعر به شیوهٔ قدما را نمی‌پسندد[1]:

به یزدان چنین بود پیمان من　　که هرگز نگویم بدان‌سان سخن

---

۱. جالب‌توجه است که زرین‌کوب، برعکس، پایبندی صورتگر به سنت‌های قدیم را مانع از بروز اصالتی می‌دانست که در فکر او وجود داشت (به نقل از: کیهانی ۴۴۴).

و این تکرار و تکیهٔ صرف بر ادبیات ملی را موجب کاهش غنای شعر، و برعکس، تأثیرپذیری از هنر و ادب بیگانه را موجب غنی‌تر شدن شعر خودی معرفی می‌کند:

دو دیگر که فرزند والاگهر　　گهر برندارد ز گنج پدر
بسی گوهر نو فزاید بر آن　　ببخشد به رامشگران رایگان

همین دیدگاه در داوری‌های او در باب شاعران هم‌روزگارش نیز به چشم می‌خورد؛ از جمله دربارهٔ ایرج میرزا نوشته است:

ایرج میرزا [...] از آن گویندگان است که به مناسبت دانستن زبان فرانسه به ادبیات اروپایی آشنایی بسیار داشته و اغلب حکایات یا مضامینی از اشعار اروپایی در اشعار وی به چشم می‌خورد و گاهی همت به ترجمهٔ اثری فرنگی می‌گمارد و در هر حال، ذوق سلیم و سلیقهٔ ایرانی او که از مطالعهٔ فراوان در ادبیات کهن ما مایه و توشهٔ فراوان برگرفته همه چیز را آب و رنگ ایرانی می‌دهد و کالاهای بیگانه را متناسب بازار کشور خویش می‌سازد.

یا دربارهٔ رشید یاسمی:

اگر فکرهای بیگانه و طرز برخورد بیگانگان فرنگی با پدیده‌های حیات وی را تحت تأثیر خودش قرار می‌داد، عشق و علاقهٔ شدید وی به زادوبوم خویش و میراث بزرگ و پرارج‌وبهای ادبیات فارسی او را از تقلید از آن رویه‌ها آزاد نگاه می‌داشت؛ از همین جهت هر اندیشه که به ذهنش می‌گذشت و به قالب شعر درمی‌آمد رنگ و نگار ایرانی می‌گرفت [...] (صورتگر، ۱۳۴۷: ۱۵۲ـ۱۵۳).

صورتگر همواره بر لزوم درس گرفتن ادبیات ایران از ادبیات کشورهای دیگر تأکید می‌کرد و از جمله این کار را در یافتن قالب‌های ادبی تازه نیز مؤثر می‌دانست. او به مناسبت‌های مختلف، مثلاً در مقدمهٔ *سخن‌سنجی* یا در کتاب *درام*، از دو قالب افسانه و درام به عنوان قالب‌هایی که ایرانیان از بیگانگان وام گرفته‌اند سخن می‌گوید و از جمله دربارهٔ دلیل بی‌توجهی ایرانیان به هنر درام و نمایش عقیدهٔ جالب‌توجهی ابراز می‌کند:

در کشور ما این قسمت از ادبیات [درام] در دوره‌های پیشین جلوه‌گری نکرده [...]. شاید دلیل این نقص همان اشتیاق و علاقهٔ ایرانیان به ابداع و ابتکار باشد زیرا ایرانی همواره مرهون ذوق و قریحهٔ لطیف خویش بوده و کمتر خواسته است که آثار این قریحه و ذوق را از زبان دیگران ادا کند و بر آن لباس اشخاص گوناگون بپوشاند. ساده‌تر آن‌که شاعر و نویسنده و نقاش ایرانی

در آثار خویش هویت و شخصیت خود را رها نکرده و هیچ‌وقت به انصراف خاطر زبان گویای خویش را به دیگری وام نداده است (*نامهٔ صورتگر* ۲۱۲).

شاید بتوان همین استدلال را در مورد افسانه (به معنایی که مورد نظر صورتگر است، یعنی داستان زاییدهٔ خیال)، که معمولاً دارای شخصیت‌های متعدد است، نیز معتبر دانست. البته صورتگر نشان می‌دهد که افسانه‌نگاری اروپایی نیز گاهی، مثلاً در سبکی که با خلق و ایجاد هول و وحشت سروکار دارد، از «سرچشمهٔ فیاض شرقی و ایرانی» سیراب شده است؛ برای مثال، «افسانهٔ هزار و یک شب (الف لیله) و بازی‌های سحر و افسون و طلسم که با آن همه لطف و زیبایی در این کتاب بزرگ جلوه‌گر است ذوق را به جنبش درآورد و ترجمهٔ *گالند* و افسانه‌های ولتر آن را تقویت نمود تا آنجا که داستان‌هایی نظیر داستان *واثق* تألیف بکفورد [یا] یهودی سرگردان به وجود آمد که فکر شرقی و غربی در آن آمیخته است و خانم شلی داستان معروف فرانکنشتاین را تحت تأثیر همین افکار به رشتهٔ تحریر درآورد» (*نامهٔ صورتگر* ۱۵۳) ولی از زمانی «دنیای مغرب سر در پی بیان حقایق تاریخی و اجتماعی در لباس افسانه نهاد و کاری را که ادبیات ایران در ادوار پیشین با آن همه لطف و دلربایی عهده کرده بود از نو شروع کرد و تجربه و آزمایش طولانی که ملازم کار نیکوست کم‌کم کار را به جایی رسانید که ادبیات فرنگی مرحله‌ها در این هنرمندی پیش افتاد و ادبیات ما که بیهوشانه به مبادی و اصول کهنه چسبیده بود قدمی مهم در این قسمت برنداشت» (همان ۱۴۷). صورتگر در افسانه‌پردازی و داستان‌نویسی نیز سرمشق گرفتن از اساتید غربی را سودمند می‌داند و معتقد است باید «طرز کار و کیفیت هنرمندی بزرگان فن معلوم گردد تا ذوق سرشار ایرانی به جنبش درآید و آثاری که با شاهکارهای دیگران سزاوار همسنگی باشند در ادبیات کشور ما پدید آید» (همان ۱۴۸) ولی تقلید صرف و کورکورانه از کار آنان را نیز زیان‌آور می‌داند: «گاهی سرمشق استادان این فن مانند کارهای الکساندر دوما یا والتر اسکات و دیکنز، زمانی نقشه‌ای [پیرنگی] که از کتب افسانهٔ ارزان فرنگی به عاریه گرفته شده و ناشناسی نویسنده و محفوظ نبودن حق ترجمه اقتباس این وام‌گیری ناپسندیده را تقویت نموده بود [و] به نویسندهٔ تازه‌کار کمک و مساعدت می‌کرد [...] طبعاً یک سنخ افسانه‌نویسی در ایران رواج یافت که نه‌فقط نمی‌توانست با کارهای

اروپایی برابری کند بلکه خط مشی غلطی که اختیار کرده بود هرگونه ترقی و پیشرفت بزرگ را جلوگیری می‌کرد» (همان ۱۴۷).

صورتگر در جایی دیگر اشاره می‌کند که در اروپا نیز نویسندگان و شاعران در عصر رمانتیسم با رها کردن خود از قالب‌ها و اسلوب‌های کهنِ غالب توانستند خود را با تحولات فکری زمانه‌شان همرنگ سازند. او شعر فارسی را نیز نیازمند چنین نوگرایی در قالب‌ها و اسلوب می‌داند و به عنوان نمونه‌های موفق به مقطعات رشید یاسمی (که در آنها قافیه امکان تغییر داشت) یا منظومهٔ *زیر آسمان باختر* خودش اشاره می‌کند که متشکل از دوبیتی‌هایی است که در آنها مصراع‌های اول و سوم با هم و مصراع‌های دوم و چهارم با هم هم‌قافیه هستند (همان ۱۶۶).

صورتگر، همچنان که در رسالهٔ دکتری او دیدیم، همواره توجه ویژه‌ای به رابطهٔ ادبیات با دانش‌های روزگار داشت و معمولاً بیشتر ادبیات را متأثر از دانش می‌دانست تا مؤثر بر آن. او هنگام بحث از تأثیرپذیری شعر معاصر فارسی از فرهنگ غربی نیز یکی از جلوه‌های این رابطه را آشنایی شاعران ایرانی با پیشرفت‌های علمی کشورهای غربی معرفی می‌کند. البته به سبب وسعت معنای واژهٔ «دانش» گاه در آرای او تناقض‌هایی دیده می‌شود که جا دارد با دقت بیشتری به آنها پرداخته شود.

صورتگر، در مقالهٔ «خیال و حقیقت»، دقت و خرده‌بینی اهل علم را با ذوق خیال‌پرست بشر در ستیزه دانسته و نوشته است:

> بین شاعر و دانشمند از دیرباز مشاجره و گفتگو بوده است و این مناظره تا آنجا که به صلح و توافق پایان نیافته است به نفع بشر عادی تمام شده و هر جا این دو عقیده با یکدیگر از در وفاق درآمده‌اند انسان معمولی ضرر بسیار برده است. [...] روزی که ادبیات با علم و مادیات آمیزش پیدا می‌کند روز حیرانی بشر است زیرا حقایق خشک و غیرقابل‌تأثیر علمی وقتی رنگ و نگار شعری گرفت نه آن سود و فایدهٔ کتب سادهٔ علمی را خواهد داشت و نه آن لطف و دلربایی و زیبایی شاهکارهای ادبی را، و به‌راستی که عشق‌بازی با چراغ الکتریک و ماشین بخار یا دامن از دست دادن در برابر اتومبیل و جرثقیل اگر ظریف و خوشایند نباشد موجب زیان و آزار خواهد بود. اما آن روز که ادبیات از علوم مادی کمک بگیرد چیزی جز شعر بی‌رمق و فرومایه از آن به دست نمی‌آید. زیرا ذوق انسانی بلندپرواز است و لطف ذوق در همان وسعت میدان جولان اوست و اگر وی را در چهاردیوار حقایق زندانی کنند به مشتاقان آثار ادبی نوالهٔ ناگواری بخشیده‌اند که هم روح را شکنجه می‌کند و هم جسم را می‌فرساید» (*نامهٔ صورتگر* ۱۷۵ـ۱۷۶).

ولی در برخی از نوشته‌های دیگرش آرائی مطرح می‌کند که با همین گفتهٔ او در تضاد است. او گاه به جلوه‌های ظاهری بازتاب مسائل علمی در ادبیات و شعر معاصر می‌پردازد و از جمله دو قصیدهٔ ملک‌الشعرا بهار را در وصف شب و آسمان پرستاره با هم مقایسه می‌کند، یکی به مطلع «روز بگذشت و شب تیره بگسترد ادیم / مسند از حجره به ایوان فکن ای نیک‌ندیم» که بهار آن را در سال‌های نخست شاعری به اقتفای قصیده‌ای از فرخی سیستانی سروده است، و دیگری به مطلع «با مه نو زهره تابان شد ز چرخ چنبری / چون نگین دانی جدا از حلقهٔ انگشتری» که، به باور صورتگر، «در این وصف جدید اطلاعات نوین و ژرف‌اندیشی‌هایی که جهان دانش وسایل آن را فراهم ساخته منزلتی بزرگ دارد و کلامش از معانی و افکار بلند لبریز است» (صورتگر، ۱۳۴۷: ۱۳۱-۱۳۲) و احتمالاً مرادش ابیاتی از این سنخ است:

هست کیهان پیکری هشیار و ذرات ویند — این‌همه اختر که بینی بر سپهر چنبری
ذره‌ای از پیکر کیهان بود جرم زمین — با همه زورآزمایی با همه پهناوری
جرم غبرا ذره و ما و تو ذرات وی‌ایم — کرده یزدانمان پدید از راه ذره‌پروری
باز اندر پیکر ما و تو ذرات دگر — هست و هریک کرده ذرات دگر را پیکری
[...]

ساقی آتشپاره بد و آتش به ساغر درفکند — در نخستین دور سرها خیره ماند از داوری
اختران جستند اندر این فضای بی‌فروغ — همچو آتش‌پارگان در دکهٔ آهنگری
آن یکی نپتون شد آن دیگر ارانوس آن زحل — وان دگر بهرام و آن یک تیر و آن یک مشتری
وان مجره گشت تابان بر کمرگاه سپهر — همچو تیغی پرگهر پیش بساط گوهری
عامل اینها همه عشق است و جز او هیچ نیست — عشق پیدا کن و گر پیدا نکردی خون گری
(همان ۱۳۳)

یا در جایی دیگر، اشاره به پیشرفت‌ها و اختراعات تازهٔ کشورهای غرب در آثار شاعران معاصر را ستوده و از جمله با تحسین از این شعر ادیب‌الممالک فراهانی یاد می‌کند که حاوی اصطلاحات و نام اجزای دوربین عکاسی است: «دوربین عکاسی که تازه در ایران رواج یافته و برای قسمت‌های مختلف آن دستگاه ایرانیان باذوق کلمات پارسی یا تازی مأنوس انتخاب کرده‌اند طبع گویندهٔ بزرگ را به جنبش درمی‌آورد و این اختراع و اصطلاحات را چنین شرح می‌دهد» (صورتگر، ۱۳۴۷: ۱۲۳):

ای عقـل دوربـین تـو در اولـین ظهـور / بر کرسـی ثبـوت حقـایق فکنـده نـور
تاریـک‌خانـهٔ زمـی از عکـس چهـره‌ات / روشن چنان‌که صبح بهشت از جمال حور
دانـی همیشـه باشـد عقـل تـو دوربـین / عشق تو با طهارت و حسن تو بی‌غرور
گشت از چراغ چهـرهٔ گلگـون تـو دلـم / روشن چنان‌که دیدهٔ موسی ز نخل طور
شد سینه‌ام چو شیشه حسـاس کانـدر او / عشق تو جا گرفته چو مهر تو در صدور
از دیـده تافـت نـور جمالـت درون دل / چون پرتوی که از عدسی‌ها کند عبور
عکس رخت به جام می افتاد و شیخ گفت / این است خلد و چهرهٔ حور و می طهور

صورتگر به مناسبت‌های دیگر، از جمله در متن سخنرانی‌اش با عنـوان «پزشـکی در ادبیات فارسی»، نیز به مسئلهٔ رابطهٔ ادبیات و دیگر دانش‌های روز پرداخته اسـت ولی از یک سو، این گونه کاربردهای ظاهری اصطلاحات و مقولات علمی در شـعر پدیدهٔ نوظهوری نیست و همواره در شعر فارسـی سـابقه داشـته اسـت، و از سـوی دیگر، محدود کردن رابطهٔ علم و ادبیات به این گونه نمونه‌های ظاهری تـا انـدازه‌ای سطحی‌نگری به نظر می‌رسد. مفهوم مهم‌تری که صورتگر، هـم در رسـالهٔ دکتـری و هم در مقالات و کتاب‌هایش، از تأثیر دانش بر ادبیات در ذهن دارد دگرگـونی‌هـایی است که در اثر پیشرفت دانش در شیوهٔ تفکر و جهان‌بینی بشر پدید می‌آید و به تبع آن در هنر و شعر بروز می‌یابد. مهم‌ترین جلوه‌های ایـن دگرگـونی‌هـا نیـز پیـدایش مکاتب مختلف هنری و ادبی است که هر یک با تـأثر از اوضـاع و شـرایط تـاریخی زمانه و هماهنگ با جهان‌بینی انسان معاصر خود پدید می‌آیند و ابزارها و قالب‌هـای متناسب با خود را می‌آفرینند. صورتگر که در ادبیات ذوق و پسندی کاملاً رمانتیـک داشت، بارها مکتب رمانتیسم را گـامی نوآورانـه در جهـت زدودن و تعـدیل کـردن قوانین دست‌وپاگیر کلاسیسیسـم برشـمرد و آن را مکتبـی برآمـده از پیشـرفت‌هـای علمی زمانه معرفی کرد:

> در غرائز و عواطف و طغیـان‌هـای روح آدمـی و تـأثرات او در برابـر زیبـایی، دانشـمندان بـه موشکافی‌های بسیار گرانبها پرداخته‌اند. گویندگان نیز [به] این عالمی که از همه سـوی آنهـا را احاطه کرده است ژرف‌تر نگریسته‌اند تا راز حیات را حل کننـد و چیـزی بگوینـد و اثـری بـه وجود آورند که با این تحول هماهنگی کند و سبکی به وجود آید که بار این‌همـه موضـوع یـا پدیده‌های مادی و تأثرات معنوی را بتواند کشید (صورتگر، ۱۳۴۷: ۱۲۸ـ۱۲۹).

او ورود این مکتب ادبی به ایران را مایهٔ نوآوری‌های مختلف می‌داند. به گمان صورتگر، ترجمهٔ کتاب‌هایی مانند *آخرین بنی‌سراج* یا *عشق و عفت* شاتوبریان، *کلبهٔ هندی* یا *خدعه و عشق* شیللر، و آثار لامارتین، آلفرد دووینی، ویکتور هوگو، بایرون و شِلی منجر به آن شد که «طرز توجه به جزئیات مناظر و امتزاج محسوسات و پدیده‌های حیات با آنچه آن پدیده‌ها در ذهن به وجود می‌آورد و احساسات گویندگان را برمی‌انگیزد در شعر فارسی رخنه کرد و به آن یک تازگی و درخشندگی تازه‌ای بخشید» (همان ۱۲۹).

نتیجهٔ دیگر ورود مکتب رمانتیسم به ایران، به باور صورتگر، مسئلهٔ «وحدت موضوع قطعات ادبی بود»:

> گویندگان بزرگ کشور ما در قرون پیش در هنگام توصیف پدیده‌ها از ذکر مسائل مختلف و توجه به مطالبی که با پدیده‌ای مخصوص ارتباطی قطعی نداشت ولی ذوق را در هنگام انشاد شعر به هیجان آورده بود خودداری نمی‌کردند. از طرف دیگر، پدیده‌های کوچک مانند گلی که تنها بر صخره‌ای روییده و چند روزی خودنمایی دارد و پس از آن پژمرده گشته و از میان می‌رود [...] خاطرشان را نمی‌گشاد و این گونه آثار دلربای صنع را اگر هم وصف می‌کردند بیش از یک بیت از قصیده‌ای را به آن اختصاص نمی‌دادند.
>
> اما سخن‌سرایان این دوره [اواخر سدهٔ سیزدهم خورشیدی به این سو] ذوق را به این آثار کوچک ولی ناچیز که در عین خردی دلپذیر و زیبا و نشاط‌انگیز بود متوجه ساختند و ادبیات کشور ما را در این دوران نیز غنی و پرمایه کردند (همان ۱۲۹ـ۱۳۰).

نکتهٔ جالب‌توجه در این میان آن است که صورتگر در عین علاقه‌مندی به نوآوری و گریختن از قیدوبندهای دست‌وپاگیر کهن، چندان روی خوشی به مکتب رئالیسم نشان نمی‌دهد و بر رمانتیسم پای می‌فشارد. این گرایش در ترجمه‌های او از رابرت براونینگ، جان کیتز و چارلز لمب (به جای فرضاً دیکنز رئالیست) نیز آشکار است و حتی هنگامی که از لزوم توجه به مردم ساده و طبقات محروم اجتماع سخن می‌گوید و «بزرگ‌ترین بدبختی کشور ما» را این می‌داند که «در آن، شبانان و کشاورزان و مردم روستا جز نامی بیش نیستند» (*نامهٔ صورتگر* ۳۴۴)، باز توجه او توجه رمانتیک به زندگی روستایی در تقابل با زندگی شهری است و نه توجه رئالیستی به طبقات فرودست و شرایط اجتماعی آنان. این گرایش هنگامی توجه‌برانگیزتر می‌شود که آن را با دیدگاه فاطمه سیاح، تطبیق‌گر متقدم بر صورتگر، مقایسه کنیم که همواره رئالیسم را

به عنوان سبک نوینی معرفی می‌کرد که باید در ادبیات ترویج شود و قوام یابد (سیاح ۳۶۸) و اعتقاد داشت: «کشورهایی که تا حدی از قافلهٔ تمدن عقب مانده‌اند نه‌تنها در مورد ادبیات بلکه در کلیهٔ شئون فرهنگی از آخرین نتایج زحمت‌های دیگران استفاده می‌برند و به اصطلاح پله‌های اول نردبان ترقی را زیر پا گذاشته خود را به بالا می‌رسانند و دوش‌به‌دوش آنهایی که زودتر رسیده‌اند پیش می‌روند» (همان ۳۱۷ــ۳۱۸). به عبارت دیگر، سیاح، بر خلاف صورتگر، می‌پندارد برای نوآوری و قد علم کردن در برابر سنت‌های محدودکنندهٔ قدیمی نیازی نیست حتماً از کلاسیسیسم به رمانتیسم روی آورد، بلکه به اقتضای زمانه و با توجه به پیشرفت‌های علمی و ادبی جهان می‌توان از آخرین دستاوردهای ادبیات جهان، یعنی رئالیسم، سود برد.

البته خود صورتگر ظاهراً احساس می‌کرد که پسند ادبی او، در مقایسه با دیگر جریان‌های ادبی و هنری در آن سال‌ها، از اقبال لازم در میان خوانندگان، به‌ویژه در نسل جوان، برخوردار نیست و از همین روست که در پایان مقدمه‌اش بر مجموعهٔ اشعار *برگ‌های پراکنده* با رگه‌هایی از حسرت و تأسف نوشت:

> در باب موضوعاتی که امروز جوانان ما برای منظومات خویش مناسب تشخیص داده‌اند سخنی ندارم زیرا من دیگر جوان نیستم و شاید در دل جوانان امروز از زن و مرد آرزوهای سفید و سیاه و فریادهای زرد و بنفش حکایت از تأثراتی کند که پیش پیران نامعلوم است. روزی که من جوان بودم فریادها جانسوز و غم‌انگیز و آرزوها شیرین و دورودراز بود (صورتگر، ۱۳۳۵: ط).

پایان سخن

میراثی که از لطفعلی صورتگر در عرصهٔ ادبیات تطبیقی به جا مانده است، به‌رغم گذشت بیش از نیم‌قرن از آن، هنوز می‌تواند سودمند و آموزنده باشد. نگاه او به تأثیرپذیری ادبی به مثابهٔ عاملی غنادهنده و بارورکنندهٔ ادبیات خودی هنوز که هنوز است همگانی نشده و همچنان هستند بسیاری که می‌پندارند اذعان به تأثیرپذیری جنبه یا جزئی از ادبیات فارسی از فلان ادبیات بیگانه در حکم توهین و تخفیف ادبیات خودی است. بینش ژرف صورتگر به کنه و ذات این تأثیرپذیری، که امروزه چندان توجهی به آن نمی‌شود و بسیاری از تطبیق‌های ادبی را در سطح و ظاهر باقی می‌گذارد، می‌تواند الگوی خوبی برای تطبیق‌گران امروزی باشد. تلقی او از رابطهٔ میان علم و

پیشرفت‌های زمانه با ادبیات، که باعث شکل‌گیری مکتب‌ها و مشرب‌های مختلف هنری و ادبی می‌شود، اگر خوب شکافته و ترویج شود برای ادبیات معاصر بسیار راهگشا خواهد شد و نشان خواهد داد دنباله‌روی از مکتب‌های روز ادبیات جهان به چه شکل باید انجام شود تا به دام تقلید نیفتد و ابزار و شگردهای مکاتب، بی‌توجه به زمینه‌های عمیق‌تر شکل‌گیری آنها، مورد استفادهٔ ظاهری و قالبی قرار نگیرد و برعکس، با ذوق و پسند ایرانی و شرایط خاص جامعهٔ ما وفق داده شود. رسالهٔ دکتری لطفعلی صورتگر نیز، در صورت ترجمه شدن به فارسی، هم نکات و اطلاعات تازه‌ای در باب تعاملات ادبی ایران و اروپا در سده‌های دور در اختیار تطبیق‌گران ایرانی خواهد گذاشت و هم از حیث روش‌شناسی سودمند و آموزنده خواهد بود.

منابع

اتحاد، هوشنگ. *پژوهشگران معاصر ایران*. چ ۲. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۲.

اثرآفرینان: زندگینامهٔ نام‌آوران فرهنگی ایران (از آغاز تا سال ۱۳۰۰ ش). زیر نظر دکتر عبدالحسین نوایی. ج۴. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۷۹.

افشار، ایرج. «مرگ لطفعلی صورتگر». *راهنمای کتاب*. **۱۲**/۹–۱۰ (آذر–دی ۱۳۴۸): ۵۸۲–۵۸۶.

«تصویر اعضای انجمن ادبی شیراز». *ارمغان*. **۴**/۳ـ۴ (خرداد و تیر ۱۳۰۲): ۱۴۱ـ۱۵۱.

سیاح، فاطمه. *نقد و سیاحت: بررسی ادبیات ایران و اروپا و مجموعهٔ آثار*. به کوشش محمد گلبن. تهران: قطره، ۱۳۸۳.

صدر هاشمی، محمد. *تاریخ جراید و مجلات ایران*. ج۳. اصفهان: بی‌نا، بی‌تا.

صورتگر، لطفعلی. *برگ‌های پراکنده*. تهران: امیر کبیر، ۱۳۳۵.

ـــــــــ . *ادبیات توصیفی ایران*. تهران: ابن سینا، ۱۳۴۷.

ـــــــــ . *سخن‌سنجی*. تهران: ابن سینا، ۱۳۴۸.

طبیب‌زاده، امید. «*زهره و منوچهر* و *عشق ونوس* و *داستان لوکرس*» در: شکسپیر، ویلیام. *ونوس و آدونیس* و *تجاوز به لوکرس*. ترجمه و توضیحات امید طبیب‌زاده. تهران: نی، ۱۴۰۱. صص.۲۶۹–۳۱۵.

کیهانی، جعفرشجاع. «صورتگر، لطفعلی». *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی*. ج٤. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۱. صص.۴۴۲ـ۴۴۶.

محجوب، محمدجعفر. «*نامهٔ صورتگر*» [نقد کتاب]. *کلک*. ش ۳۴ (دی ۱۳۷۱): ۱۴۸ـ۱۵۱.

مشار، خانبابا. *مؤلفین کتاب چاپی فارسی و عربی: از آغاز چاپ تا کنون*. ج۵. تهران: بی‌نا، ۱۳۴۳.

نامهٔ صورتگر: مقالات و اشعار دکتر لطفعلی صورتگر. گردآورنده: کوکب صورتگر (صفاری). تهران: پاژنگ، ۱۳۶۸.

Suratgar, Lotfali. "Traces of Persian Influence upon English Literature During the Fifteenth and Sixteenth Centruries". Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy. University of London, 1939.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۱/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۲/۲۰

اندیشهٔ ایرانی در جهان بیرون از ایران

لطفعلی صورتگر
ترجمهٔ آبتین گلکار

این جستار ترجمهٔ فصل دوم از رسالهٔ دکتری لطفعلی صورتگر با عنوان «نشانه‌های تأثیر ادبیات فارسی بر ادبیات انگلیسی در سده‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی[1]» است که در ۱۹۳۹ در دانشگاه لندن از آن دفاع کرد. صورتگر در این فصل به بررسی مسیرهای ارتباطی ایران با سایر سرزمین‌های متمدن آن روزگار می‌پردازد و این مسیرها و ارتباط‌ها را در دو «بخش جهان اسلام» و «جهان اروپایی» توصیف می‌کند. این فصل، در حقیقت، مقدمه و توجیهی است برای نتیجه‌گیری‌های فصول بعدی رسالهٔ او مبنی بر آنکه بسیاری از آثار عالمان ایرانی از طریق این مسیرها به اروپا، و به طور خاص به انگلیس، راه یافته و در میان فضلای غربی شهرت داشته و بر آنان تأثیر گذاشته و در آثارشان نمود یافته است.

به‌جای برخی از منابعی که در رساله از آنها استفاده شده است، به‌سبب دشواریاب بودن، چاپ‌ها یا تصحیح‌های به‌روزتر آنها آمده است.

اندیشهٔ ایرانی در جهان بیرون از ایران

آثار ادبی و فلسفیِ ایرانیان در داخل قلمرو ایران کاملاً شناخته‌شده بود و پیگیرانه استنساخ و ترویج می‌شد و تا اواخر سدهٔ دوازدهم هجری، همگام با پیشرفت فلسفه، در همهٔ مدرسه‌های سرزمین همچون کتاب درسی به کار می‌رفت. در اینجا خواهیم دید ثمرهٔ دانش ایرانیان در خارج از ایران تا کجا نفوذ کرده بود، چه در قلمرو جهان اسلام و چه در جهان مسیحیت قرون وسطی.

---

1. «Traces of the Persian Influence upon English Literature during the XV and XVI Centuries»

۱. جهان اسلام

قرون وسطی در جهان اسلام دورهٔ نظام ملوک‌الطوایفی یا فئودالیسم بود، به این معنی که حاکمانِ مناطق دوردست قلمرو خلافت، که منصوب خلیفه بودند، ظاهراً از بارگاه خلافتِ بغداد فرمان می‌بردند، ولی در عمل، کم‌وبیش مستقل بر سرزمین‌های خود حکم می‌راندند و در بسیاری از مواقع، حکومت خود را موروثی می‌کردند. این حاکمانِ نسبتاً مستقل معمولاً در حمایت از دانش و بازرگانی با هم رقابت داشتند؛ آوازهٔ پاداش‌های گشاده‌دستانه‌شان در سرتاسر جهان اسلام می‌پیچید و شاعران و دانشمندان خوش‌اقبال را از اطراف و اکناف جذب دربار آنان می‌کرد. آن دسته از عالمان ایرانی نیز، که از شرایط زندگی در دیار خود ناراضی بودند (یا از آن رو که نظریاتشان با احترام درخور روبه‌رو نمی‌شد، یا به سبب آنکه خشم و حسادت وزیر یا صاحب‌منصب بانفوذ دیگری در دربار را برانگیخته بودند)، همواره در سرزمین‌های دیگر در طلب شهرت و مکنت بودند.

در دورهٔ فرمانروایی عباسیان، بسیاری از علمای ایرانی، که از ادبار جهان گله‌مند بودند، ترک دیار گفتند و در مصر، مراکش یا اسپانیا، تحت حمایت حاکمان فاطمی و اموی درآمدند که رقیبان خلافت شرقی بودند (*دانشنامهٔ اسلام*[1] Umayads؛ همان Morocco؛ لِوی ـ پرُونسال[2]). محمد بن موسی کنانی رازی، از اهالی ری، در نیمهٔ دوم سدهٔ سوم هجری، برای بازرگانی به اسپانیا رفت. فرهنگ عربیِ والای او باعث شد در محافل علمیِ آنجا با استقبال خوبی روبه‌رو شود و امیر محمد، پسر عبدالرحمان دوم اموی، مأموریت‌هایی را در شرق و در خود اسپانیا به او واگذاشت (*دانشنامهٔ اسلام* Razi, Mohammad ibn Musa). پسر او، احمد بن محمد التاریخی (۲۷۴ــ۳۴۴[3])، در اسپانیا مورخی بلندآوازه شد.

علی بن بندار برمکی نیز [در ۳۷۳ هجری ـ م.] برای تجارت راهی اسپانیا شد و در همان‌جا سکونت گزید (مقری ۷۲۲/۲). سهل بن علی نیشابوری مسافر دیگری بود که

---

1. *The Encyclopedia of Islam*
2. Lévi-Provençal
۳. سال تولد و مرگ احمد بن محمد در متن، با تقویم میلادی، ۸۸۸ـ۹۵۵ آمده است که بنا به اطلاعات مندرج در دائرةالمعارف *بزرگ اسلامی* (ذیل «رازی، خاندان») باید ۸۹۸ـ۹۹۵ میلادی باشد. ـ م.

در اسپانیا اقامت کرد و حکایات و روایات دیار خود را در این سرزمین جدید اشاعه داد (همان‌جا). شیخ تاج‌الدین سرخسی به مراکش سفر کرد و به خدمت ابو یوسف منصور، حاکم آنجا، درآمد. بنا به آنچه در *نفح الطیب* آمده است، او نویسندهٔ کتابی در هشتاد جلد در موضوعات مختلفی بود، از جمله «اصول الاشیاء» و «السیاسة الملوکیة» (همان ۷۳۸/۲)، که در بخش‌های غربیِ قلمرو اسلامی شهرت داشت. او همچنین تاریخی برای روزگار امیر حامی خود نگاشت و آن را *عطف الذیل* نام نهاد. عمر بن مودود الفارسی البخاری، از امیرزادگان ایرانی اهل سلماس، در سدهٔ هفتم هجری به اسپانیا رفت و در مراکش درگذشت.

به همین گونه، بسیاری از اعراب اسپانیا و مراکش نیز به ایران و خاورزمین سفر می‌کردند و با عالمان هر شهر و دیار دربارهٔ موضوعات مختلفی مانند نجوم و الهیات و فلسفه به بحث و گفت‌وگو می‌نشستند. محمد بن یوسف بن محمد بن ابی یَدّاس البرزالی، از اهالی اشبیلیه (سویل)، پیش از سال ۶۱۰ هجری به ایران سفر کرد، بغداد، اصفهان و نیشابور را دید و با متألهان بزرگ زمانه، از جمله ابو نصر بن حمیل شیرازی و ابوالحسن المؤید طوسی، ملاقات کرد (ابن الأبار ۳۴۹–۳۵۰).

سفر حج نیز عامل مؤثر دیگری بود که به اشاعهٔ اندیشه و فلسفهٔ ایرانی در سرتاسر جهان اسلام کمک می‌کرد. کسانی که هر سال، از هر قشر و طبقه‌ای، از گوشه و کنار قلمرو اسلامی به مکه سفر می‌کردند در چند مرکز پیرامون فلات عربستان گرد می‌آمدند و کاروان‌های عظیمی با قافله‌سالاران کارکشته تشکیل می‌دادند و روزانه حدود پنجاه تا شصت کیلومتر راه می‌پیمودند و در مجموع حدود هشتصد کیلومتر مسافت را در بیابان پشت سر می‌گذاشتند تا به مقصد برسند.

جدا از مسیرهای دریایی، که مسافران را از هند و ایران در جده پیاده می‌کرد و به سبب مخاطراتِ سفر چندان رایج هم نبود، زائران معمولاً، بسته به موقعیت جغرافیایی سرزمینشان، خود را از پنج مسیر اصلیِ کاروان‌رو به مکه می‌رساندند. مسیر کاروان‌های مصر، غیر از زائران مصری، مسافرانی را نیز از اسپانیا، مراکش و سایر متصرفات اعراب در دریای مدیترانه می‌پذیرفت. کاروان‌های شام، که همان مسیرهای تجاری دمشق و مدینه را دنبال می‌کردند، زائران را از شهرهای آسیای صغیر، شام و فلسطین به مکه می‌بردند. مسیر یمن به مسافران جنوب عربستان اختصاص داشت و مسیر نجد زائران

درون سرزمین عربستان را در خود گرد می‌آورد. سرانجام، مسیر عراق مورداستفادهٔ زائرانی بود که از نقاط مختلف ایران می‌آمدند و پیش از عزیمت نهایی به مکه در بغداد گرد می‌آمدند (*دانشنامهٔ اسلام* Ihram).

این کاروان‌ها همیشه از مسافران بسیار گوناگونی تشکیل می‌شدند: بزرگ‌زاده و گدا، عالم و تاجر. معمولاً اهالی یک شهر در کاروان همراه یکدیگر بودند (همان Hadjdj). در منزلگاه‌های مختلف در طول مسیر و نیز در خود مکه، زمانی که مراسم حج به پایان می‌رسید، زائران به فراخور حالشان، زمان فراغت خود را به شکل‌های مختلف سپری می‌کردند: پارساترینشان در خیمه‌ها و اقامتگاه‌های موقت خود می‌ماندند و همچنان نیایش می‌کردند؛ سایرین نیز سرگرم امور این‌جهانی می‌شدند. در آن ملغمهٔ عجیبِ انسانی، اهل علم و اندیشه نیز می‌کوشیدند اوقاتشان را در کنار یکدیگر به بحث‌های فلسفی و دینی بگذرانند.

یکدلی و همبستگی عظیمی میان آنان احساس می‌شد شبیه به پیوندهایی که میان اعضای صنف‌های قرون‌وسطایی برقرار بود. روایاتی دربارهٔ آنکه اهل علم و سواد در هر محل چگونه از این عالمان مسافر پذیرایی می‌کردند در همهٔ شرح‌حال‌ها و سفرنامه‌های سده‌های موضوع مطالعهٔ ما یافت می‌شود. برای مثال، ناصر خسرو در *سفرنامه*‌اش حکایت می‌کند که ضمن سفر حج، به سبب باد نامساعد، ناگزیر شده بود مدتی طولانی در عیذاب بماند و تمام پولی را که داشت خرج کرده بود و کاغذی را که آشنای تصادفی‌اش، ابو عبدالله محمد بن فلیج، در شهر اسوان به او داده بود به وکیل او در عیذاب تسلیم کرده و پول کافی برای ادامهٔ سفرش گرفته بود، هرچند راهی برای تأدیهٔ وامش متصور نبود (ناصر خسرو ۷۵-۷۶). در بخشی دیگر از سفر، هنگام گذر از شهر مَعَرّه، ابوالعلاء، شاعر و صوفی نابینای عرب، او را پذیرا شده بود (همان ۱۱-۱۲).

سعدی نیز حکایاتی از این پذیرایی‌های عالمان در شهرهای بیگانه نقل کرده است: به‌راستی، یکی از گرانبهاترین اسباب سفر راحت در قرون وسطی، هنگامی که جاده‌ها ناامن و وسیلهٔ حمل‌ونقل کمیاب و «سیم و زر در سفر بر محل خطر» بود، علم و هنر بود که «چشمهٔ زاینده است و دولت پاینده و گر هنرمند از دولت بیفتد غم نباشد که هنر در نفس خود دولت است: هر جا که رود قدر بیند و در صدر نشیند» (سعدی ۲۴۲). سعدی، در گفتارش دربارهٔ سفر، عالمان را نیز در زمرهٔ کسانی می‌شمارد که سفر

برایشان منافع بی‌شمار مسلّم دارد: «عالمی که به منطق شیرین و قوّت فصاحت و مایهٔ بلاغت هر جا که رود به خدمت او اقدام نمایند و اکرام کنند» (همان ۱۶۴).

مسافرانِ اهل علم در هر شهر به‌سادگی می‌توانستند به دیدار عالمان محل نایل شوند، چرا که اینِ عالمان یا در مسجد، که ورود به آن برای همه آزاد بود، برای خیل مخاطبان خود درس می‌گفتند یا جلساتشان را در خانهٔ خود برگزار می‌کردند که درهایش به روی هر طالب علمی باز بود و صرف حضور در آنجا گواه علاقهٔ فرد به علم و اندیشه بود. در این جلسات درس عمومی، تدریس به روش مباحثه رواج بسیار داشت و روایت‌هایی هست از مسافران ناشناسی که به واسطهٔ جدال با عالم و معلم و ارائهٔ نظر شخصیِ خود دربارهٔ موضوع بحث بازشناخته می‌شدند و تکریم می‌دیدند. سعدی در بوستان چنین روایتی نقل می‌کند:

فقیهی کهن‌جامهٔ تنگدست — در ایوان قاضی به صف برنشست
نگه کرد قاضی در او تیز تیز — معرف گرفت آستینش که خیز
ندانی که برتر مقام تو نیست — فروتر نشین یا برو یا بایست
چو آتش برآورد بیچاره دود — فروتر نشست از مقامی که بود
فقیهان طریق جدل ساختند — لم و لااسلّم درانداختند
گشادند بر هم درِ فتنه باز — به لا و نعم کرده گردن دراز
فتادند در عقدهٔ پیچ‌پیچ — که در حل آن ره نبردند هیچ
کهن‌جامه در صف آخرترین — به غرش درآمد چو شیر عرین
بگفت ای صَنادید شرع رسول — به ابلاغ تنزیل و فقه و اصول
دلایل قوی باید و معنوی — نه رگ‌های گردن به حجت قوی
مرا نیز چوگان لعب است و گوی — بگفتند اگر نیک دانی بگوی
پس آن‌گه به زانوی عزت نشست — زبان برگشاد و دهان‌ها ببست
برون آمد از طاق و دستار خویش — به اکرام و لطفش فرستاد پیش
سمند سخن تا به جایی براند — که قاضی چو خر در وَحَل بازماند
که هیهات قدر تو نشناختم — به شکر قدومت نپرداختم

(همان ۴۰۸)[1]

۱. بیت دوازدهم در نسخهٔ فروغی نیست.

با همهٔ اینها، دلیل اصلی اشاعهٔ گستردهٔ ادبیات فارسی را باید عشق و علاقهٔ پرشور مسلمانان سراسر جهان به کتاب و کتابت دانست. با ورود صنعت کاغذسازی از چین (نخست، از ضایعات ابریشم و سپس از پاره‌های کتان)، راه وصول به این عشق ساده‌تر شد. کاغذ نسبتاً ارزان جای پوست و پاپیروس را گرفت که بهای زیادشان موجب می‌شد بسیاری کسان از کتاب محروم بمانند. کارگاه‌های کاغذسازی شهر شاطبه (خیتوا) در اسپانیا نیز تأمین‌کنندهٔ کاغذ کل اروپا بود (پینتو[1] ۲۱۲-۲۱۳).

با تولید کتاب‌های ارزان‌قیمت‌تر، در هر شهر عربی کتاب‌فروشی‌هایی گشوده شد که کتاب‌هایی از سراسر جهان اسلام، زیر نظر خبرگان، در آنها خرید و فروش می‌شد. این کتاب‌فروشی‌ها همچنین محل همنشینی عالمان و طلابی بود که در جست‌وجوی کتاب‌های تازه و بحث دربارهٔ ارزش ادبی و علمی و قیمت آنها به اینجا می‌آمدند. مثلاً بغداد در سدهٔ ششم هجری یکصد کتاب‌فروشی داشت که پیرامون مسجدها و عمارات بازار گرد آمده و گردانندگانشان معمولاً از عالمان سرشناس بودند. الحظیری شاعری بود که به «دلال الکتب» شهرت داشت و برای ابوحاتم سهل بن محمد سجستانی کار می‌کرد که در بغداد صاحب کتاب‌فروشی مشهوری بود و خود نیز در جغرافیا و تاریخ از عالمان نامدار بود (همان ۲۱۴).

گاهی همچنین آخرین چارهٔ اهل علم و دانش در سفرهایشان، در زمان عسرت و بی‌پولی، فروختن کتاب‌هایی بود که همراه داشتند. ناصر خسرو در *سفرنامه*‌اش حکایت می‌کند که وقتی مدتی طولانی، بی‌هیچ وسیله‌ای جز «دو سلّه کتاب»، در میانهٔ صحرای عربستان مانده بود، کوشیده بود برای تأمین هزینه‌های زندگی خود و برادرش کتاب‌ها را به بادیه‌نشینان بفروشد، ولی تلاشش به ثمر نرسیده بود، زیرا کالای باارزشش در میان بدویان امّی خریدار نداشت (ناصر خسرو ۱۴۴).

البته ارزان شدن بهای کتاب باز به آن اندازه نبود که آن را در دسترس همگان قرار دهد، از این رو نیاز به تأسیس کتابخانه‌های عمومی، برای استفادهٔ کسانی که توانایی تهیهٔ کتابخانهٔ شخصی برای خود نداشتند، در جهان اسلام احساس شد. این کتابخانه‌های عمومی اغلب کتابخانه‌های خصوصی حاکمان و صاحب‌منصبانی بودند که

1. Pinto

برای ابراز پارسایی و بی‌اعتنایی به مال دنیا درهای کتابخانه‌شان را به روی عموم می‌گشودند. این کتابخانه‌های خصوصی در ابتدا اهل علم و تحقیق را می‌پذیرفتند و پس از مدتی به‌راستی به کتابخانه‌هایی عمومی تبدیل می‌شدند و املاک و دکان‌هایی وقفشان می‌شد تا از درآمد آنها هم مواجب کتابدارها پرداخت شود و هم امکان خرید کتب و نسخ جدید فراهم آید.

گذشته از این کتابخانه‌های عمومی در شرق جهان اسلام، که در دسترس عموم بودند، شمار زیادی کتابخانهٔ خصوصی نیز در اسپانیا پدید آمد، یا به دست کتاب‌دوستانی که برای خرید کتاب چشم بر بعضی خوشی‌های زندگی می‌بستند یا به دست توانگرانی که کتابخانهٔ کامل و غنی را از نشانه‌های تشخص خود می‌شمردند (پینتو ۲۱۴).

کتاب‌دوستان توانگر معمولاً پول فراوانی صرف تکمیل کتابخانه‌هایشان و خرید کتاب از چهار گوشهٔ جهان اسلام می‌کردند. الحکم المستنصر، خلیفهٔ اموی اندلس، هزار دینار برای ابوالفرج اصفهانی فرستاد، تا یک نسخه از کتاب *الاغانی* او را به دست آورد و کسانی را مأمور سفر به سرزمین‌های شرقی و خرید کتاب‌های مهم ادبی و علمی کرد (پینتو ۱۸۷؛ مقری ۱۸۲). تقاضای کتاب و نسخهٔ خطی از شرق، به‌ویژه از ایران، به خرید و فروش کتاب رونق داد و لازم آمد که مشاغل و مکان‌هایی مخصوص این کار در نظر گرفته شود. در نتیجه، عملاً همهٔ کتب و رسالات فارسی به دقت استنساخ و سپس با جلدهای گرانبها صحافی می‌شد و به نقاط مختلف جهان اسلام در اروپا و جاهای دیگر می‌رسید.

در همان حال، بسیاری از کتابخانه‌های خصوصی که ابتدا فقط در دسترس اهل علم و تحقیق بودند به‌تدریج به مراکزی عمومی مبدل شدند. صاحبان آنها یا درهای کتابخانه را به روی طیف گسترده‌تری از علاقه‌مندان می‌گشودند یا آنها را به مساجد و موقوفاتی اهدا می‌کردند که علما و روحانیان در آنها به تدریس و ترویج دانش مشغول بودند.

مدارس و موقوفاتی که کتابخانه داشتند در شهرهای غزنه، مرو، رامهرمز، ری، بخارا و شیراز (همه در ایران) و نیز در بغداد، موصل، بصره، حلب، طرابلس (در شام)، قاهره، قرطبه، فاس تأسیس شدند و عالمان آن دیار و سرزمین‌های دیگر را به سوی خود

جذب می‌کردند. در نتیجه، آثار علمی و تحقیقی ایرانیان، مدت کوتاهی پس از نگارششان، در ممالک غرب ایران نیز پخش می‌شدند.

ارجاع‌های فراوان عالمان و فلاسفهٔ اسپانیا به آثار و فلسفهٔ معاصران ایرانی‌شان و نقل صحیح عبارات و گاه صفحاتی از آثار آنان[1] گواه دیگری است بر آنکه استادان مسلمان در قاهره و اسپانیا به‌خوبی با فلسفهٔ رایج در شرق جهان اسلام آشنا بودند و به‌دقت این آثار را در مساجد و حوزه‌ها مطالعه می‌کرده‌اند. این آثار منبع اصلی معرفتی است که اعراب به اندیشهٔ اروپایی ارزانی داشتند.

۲. جهان اروپایی

جهان اسلام و اروپای مسیحی در طول سده‌های نهم تا یازدهم میلادی (سوم تا پنجم هجری قمری) نقاط تماس و ارتباط فراوانی داشتند. این دورهٔ استیلای مسلمانان بر اسپانیا و سیسیل و نیز جنگ‌های صلیبی بود. این شرایط، و به‌ویژه جنگ‌های صلیبی، اثر پردامنه‌ای بر سمت‌وسوگیری اندیشهٔ اروپایی داشت زیرا مبارزهٔ مسلمانان و اروپائیان بر سر تصاحب بیت‌المقدس، به‌رغم خونبار و فاجعه‌آمیز بودن، از این حیث برای هر دو طرف منشأ خیر بود که موجب بده‌بستان‌های اجتماعی و فکری میان شرق و غرب شد.

مذاکرات صلح میان دو اردوی متخاصم به اروپائیان امکان داد از دربارهای حاکمان شرقی دیدار کنند و تمدن آنها را ببینند و بسنجند. اسیران جنگی نیز، که اغلب بازخرید یا با اسرای دیگر مبادله می‌شدند، یافته‌ها و مشاهدات خود را از شیوهٔ زندگی و منشِ اسارت‌گیرندگانشان به همراه می‌آوردند. روایت‌های این اسیران آزادشده از خاورزمین و ثروت و شکوه شگفت آن زمینهٔ مساعدی شد تا در اروپا توجه گسترده‌ای به فرهنگ و فلسفهٔ اسلامی نشئت بگیرد.

سرزمین ایران نیز، که بخشی از خلافت اسلامی بود و تأثیر فراوانی بر حاکمان مسلمانِ میانرودان، شام، مصر و اسپانیا داشت، در معرض این ارتباط‌های اجتماعی و

---

۱. برای مثال، نک. *تهافت التهافت* ابن رشد و نقل‌قول‌های او از غزالی و ابن سینا یا نک. *حی بن یقظان* ابن طفیل و نقل‌قول‌های او از ابن سینا.

سیاسی قرار می‌گرفت. ایران، گذشته از ارتباطی کلی و طبیعی که همچون جزئی از خلافت اسلامی با جهان غرب داشت، به شکل مستقل نیز، از مجراهای بازرگانی و سیاسی، برای جهان مسیحی نامی کاملاً آشنا بود. بازرگانان و جهانگردانی از دولت‌شهرهای ایتالیا از طریق مسیرهای بازرگانیِ ایران به چین و دیگر نقاط خاورزمین سفر می‌کردند. مارکو پولو[1] در ۱۲۶۹ از طریق ایران به دربار قوبلای خان در چین رسید. او با کشتی به جزیرهٔ هرمز، در بخش شمالی تنگهٔ ورودی به خلیج فارس که در آن زمان میعادگاه بازرگانان شرق و غرب بود، پا گذاشت و از آنجا از بخش‌های شرقی ایران گذشت و به سرزمین کوهستانی بدخشان در آسیای میانه رسید. او با چشمی تیزبین آداب و رسوم ایرانیان را از نظر می‌گذراند و داستان‌ها و افسانه‌های فراوانی دربارهٔ فرهنگ عامهٔ باستانیِ ایران گرد آورد و با خود به اروپا برد تا درباره‌شان داد سخن بدهد[2]. سفرنامهٔ او نیز در جهان مسیحیت توجه فراوانی برانگیخت.

رخدادهای سیاسی در نواحی نزدیک‌تر به اروپا، از جمله برآمدن ترک‌های سلجوقی آسیای صغیر و کشورگشایی‌های خطرناک آنان، پاپ‌ها و حاکمان مسیحی را ناگزیر ساخت برای دفع خطر این دشمن، متحدان و حامیانی در شرق برای خود بیابند. هیئت‌هایی به ایران و، از طریق ایران، به دربار حاکمان مغول در چین و ترکستان فرستاده شدند تا حمایت آنان را در برابر تهدید سلجوقیان جلب کنند. در ۱۲۴۵ میلادی، پاپ اینوکنتیوس چهارم دو هیئت برای گردآوری اطلاعاتی دربارهٔ مغولان به آسیا فرستاد. سرپرستی یک هیئت را یک اسقف دومینیکن بر عهده داشت و هیئت دیگر را یک اسقف فرانسیسکن به نام جووانی دا پیان دِل کارپینه رهبری می‌کرد که از طریق لهستان به کی‌یف رفت و پس از ماه‌ها سفر پرزحمت، در ژوئیهٔ ۱۲۴۶ به دربار کیوک خان مغول رسید. در ۱۲۴۸، لویی نهم، پادشاه فرانسه، راهب مترجم خود، آندره دُلُنژومو و چند کشیش دیگر را با نامه‌هایی نزد ایلچیکتای، حاکم مغول ارمنستان و ایران، و نزد خود کیوک خان فرستاد. لویی نهم، در ۱۲۵۲ نیز هیئت دیگری را به

---

1. Polo

۲. «در زمان حبس مارکو در جنوا همهٔ اشراف‌زادگان جوان شهر پیوسته نزد او گرد می‌آمدند تا شرح سفرها و ماجراجویی‌های او را بشنوند و چنان به شعف می‌آمدند که یکی از آنان به جدّ از او می‌خواست ترتیبی دهد که یادداشت‌هایش را از ونیز برایش بفرستند» (پولو ۱۳).

سرپرستی پدر گیوم دُ روبروک به خاورزمین فرستاد که پس از عبور از دریای سیاه، از طریق سواحل شمالی دریای خزر خود را به اردوی منگو، خان بزرگ مغول، رساند.

اما هیئت‌های دیگری هم بودند که مسیر جنوبی‌تری را در پیش می‌گرفتند و برای رسیدن به دربار مغولان از ایران می‌گذشتند. در ۱۲۸۰، بونراتسیا، پیشوای فرقهٔ فرانسیسکن، جووانی دا مونته‌کوروینو و اندرو و یارانشان را به چین فرستاد. جووانی مدتی را در ایران گذراند و با نامه‌هایی خطاب به پاپ نیکولائوس چهارم به اروپا بازگشت و در ۱۲۸۹، بار دیگر مأموریت یافت به چین برود و ارتباط با خان بزرگ را حفظ کند (مول[1] ۵۳۳-۵۹۹).

نامه‌نگاری‌های راهب جووانی و پاپ کلمنتوس به‌روشنی نشان می‌دهد که در اروپا اطلاعات موثقی دربارهٔ ایرانیان و عادات و رسوم و ادبیاتشان وجود داشته است. در ترجمهٔ یک دست‌نوشتهٔ لاتین (همان ۵۴۵، ۵۷۶) به تاریخ ژوئیهٔ ۱۲۸۹ می‌خوانیم: «زیرا برادر جووانی دا مونته‌کوروینو از فرقهٔ راهبان کهتر [...] در سفر خود در صدد برآمد تا کفار را به دین دعوت کند و پا به قلمرو ایران گذاشت. پس از مدتی اقامت در شهر بزرگ تبریز، به همراه مبلّغان و راهبان کهتری که آنجا ساکن بودند، برادر جووانی در هر مکان که به تبلیغ دین آسمانی مسیح می‌پرداخت روزهای بسیار در کنار آنان می‌ماند» (همان ۵۷۶). احتمال می‌رود که این راهبان و مبلّغان با زبان فارسی آشنایی داشته‌اند زیرا برادر جووانی در یکی از نامه‌هایش به پاپ یادآور می‌شود که دستور داده است شش تصویر از صحنه‌های عهد عتیق و عهد جدید برای آموزش جهّال تهیه کنند و شرح آنها را به سه زبان لاتین، تارسیک [؟][2] و فارسی بنویسند (همان ۵۸۳).

در همان حال، بازرگانان دولت‌شهرهای بندری ایتالیا در هر مسیر ممکن در جست‌وجوی بازارهای تازه بودند؛ یا از راه خشکی خود را به تبریز می‌رساندند و از آنجا، در امتداد کرانهٔ دریای خزر به ترکستان و چین می‌رفتند، یا در خلیج فارس، در جزیرهٔ هرمز از کشتی پیاده می‌شدند و با گذشتن از فلات ایران راهی ترکستان و چین می‌شدند. آنان نیز، به نوبهٔ خود، داستان‌ها و روایت‌های دل‌انگیز فراوانی از مشرق به همراه می‌آوردند[3].

---

1. Moule
2. tarsic
۳. «استاد پیترو لوکالونگو [از جنوا...]، بازرگان بزرگی که از تبریز همسفر من بود خودش زمین آنجا [کلیسا] را خرید [...] و آن را به من داد.» (نامهٔ برادر جووانی مونته‌کوروینو به پاپ به تاریخ ۱۳۰۶ میلادی) (همان‌جا).

اما این ارتباط‌های تجاری و سیاسی بازتاب محسوسی در آثار غربی (چه علمی و چه ادبی) نداشتند زیرا پراکنده و مقطعی بودند و هدف‌های تجاریِ متولیانشان باعث می‌شد مدت اقامت آنان در شهرهای شرقی محدود باشد و آنان را از غَور و تعمق علمی، که لازمهٔ آن اقامت درازمدت در مراکز فرهنگی و مطالعات طاقت‌فرسا بود، بازمی‌داشت. تجربهٔ آنان و گنجینهٔ داستان‌هایشان، که شنوندگان را در بازارها سرگرم می‌کرد، صرفاً به برانگیختن علاقهٔ عالمانی کمک می‌کرد که مشتاق بودند دربارهٔ مشرق‌زمین بیشتر بدانند.

نقاطی که دو جهان اسلام و مسیحیت همیشه از طریق آنها با هم در تماس بودند و از این رو فرصت تعامل علمی و ادبی پیوسته‌ای در آنها وجود داشت عبارت بودند از: اسپانیا، جنوب ایتالیا و شام.

اسپانیا

اشاعهٔ آثار مکتوب اسلامی و، در ذیل آن، جلوه‌های اندیشهٔ ایرانی در اسپانیا در حوزهٔ شهر تولِدو (طُلَیْطَله) آغاز شد. این شهر نزدیک به چهار قرن زیر سلطهٔ مسلمانان بود و دین و فرهنگ اسلام در آنجا بسیار شکوفا شد. هنگامی که آلفونسوی ششم در ۱۰۸۵ میلادی شهر را تسخیر کرد، تصمیم بر آن شد که شهروندان برای انتخاب دینشان آزاد گذاشته شوند و در اغلب موارد مسلمانان و مسیحیان در کنار یکدیگر به زندگی ادامه دادند. حضور مسلمانان در دربار تأثیر توجه‌برانگیزی بر همتایان مسیحی‌شان می‌گذاشت و آنان را به زندگی معنوی مسلمانان علاقه‌مند می‌کرد.

سراسقف ریموند، که اسقف اعظم اسپانیا هم بود، تمایل داشت راه دسترسی مسیحیان به فلسفهٔ عربی را هموار کند و مجمعی از مترجمان تشکیل داد که وظیفه‌شان ترجمهٔ کتب برجستهٔ عربی در زمینهٔ فلسفه و علوم بود. سرپرستی این مجمع را شماس بزرگ دومینیک خوندیسالوی بر عهده داشت. بسیاری از ترجمه‌های نسخه‌های عربیِ آثار ارسطو و شرح و خلاصهٔ آنها به قلم ایرانیان، از جمله فارابی و ابن سینا، در اینجا تهیه شد و به سایر نقاط جهان مسیحیت رسید که از آن میان، به‌ویژه باید به دانشگاه پاریس اشاره کرد. در میانهٔ سدهٔ دوازدهم میلادی، دانشگاه پاریس کانون فلسفهٔ مدرسی شده بود. شورایی از روحانیان که در ۱۲۰۹ در پاریس تشکیل شده بود فتواهایی صادر کرد و از تصمیم نمایندهٔ پاپ مبنی بر ممنوعیت استفاده از فلسفهٔ طبیعی ارسطو و

«تفاسیر» حمایت کرد. البته این شورا در ۱۲۱۵ مطالعهٔ «ترجمه‌های قدیم و جدید» («ترجمه‌های جدید» به احتمال زیاد به ترجمه‌های انجام‌شده از عربی اشاره دارد) در باب منطق را مجاز دانست، اما خواندن آثار ماوراءالطبیعه و فلسفهٔ طبیعی، که محتوایشان از طریق منابع عربی به دست آمده بود، باز مشمول ممنوعیت شورا قرار می‌گرفت.

این مقررات نشان می‌دهد که در آن زمان بیشتر آثار مهم فارسی و شرح و تفاسیر نوشته‌شده در باب این موضوعات در اروپا شناخته شده بودند (اولیری[1] ۸۰، ۲۷۵-۲۸۳).

کتابخانهٔ بسیار غنیِ مسجد تولِدو، که آوازه‌اش به عنوان یک مرکز فرهنگی، تا کشورهای مسیحی شمالی نیز رفته بود، مترجمان بسیاری را از اعراب دورگه و یهودیانی که برخی از آنان به مسیحیت گرویده بودند به خود جذب می‌کرد و آنان در کنار مسیحیان اسپانیایی به کار ترجمه مشغول بودند. در میان مترجمان سدهٔ دوازدهم باید از دومینیک گوندیسالین و همکار یهودی‌اش، یوحنای اسپانیایی (یوهانس هیسپانوس) یاد کرد که *احصاءالعلوم* فارابی، فلسفهٔ غزالی و بخش قابل‌توجهی از دائرةالمعارف فلسفی ابن سینا، یعنی *شفا*، را ترجمه کردند[2]. در حدود ۱۱۷۰ میلادی، «آلفرد انگلیسی» (آلفردوس آنگلیکوس) سه بخش از کتاب ابن سینا را همچون ضمیمه‌ای بر کتاب چهارم *آثار عُلوی* ارسطو ترجمه کرد (همان ۷۴؛ پلزر[3] ۴۹-۵۱).

دیگر آثار مهم فارسی که در اسپانیا در دسترس بودند نیز در تولِدو ترجمه شده بودند. ادلارد باثی در ۱۱۲۶ میلادی زیج خوارزمی را ترجمه کرد (وولف ۷۹) و جرارد کرِمونایی در میان ترجمه‌هایش از آثار اسکندر افرودیسی، *قانون* ابن سینا را به لاتین برگرداند.

جنوب ایتالیا

دومین نقطهٔ تماس میان جهان اسلام و مسیحیان در جنوب ایتالیا و جزیرهٔ سیسیل (صِقِلِّیَّه) بود. اعراب در اینجا، پس از فتح سرزمین و رسیدن به تفاهمی با نورمان‌ها،

---

1. O'Leary

۲. شاید نخستین رسالهٔ فلسفی مرتبط با ایران که به اروپا راه یافته است به قرن نهم میلادی بازگردد: ترجمه‌ای نه‌چندان پرکاربرد (که شاید به دست جان اسکات اِریجِن انجام شده باشد) از پاسخ‌هایی به نُه پرسش خسرو پرویز در باب معرفةالنفس، وظایف‌الاعضاء و علوم طبیعی با عنوان:

Prisciani philosophi solutiones eorum de quibus dubitavit Chosroes Persarum Rex. (وولف ۷۶)

3. Pelzer

زندگی صلح‌آمیز و ثمربخشی را آغاز کردند. در نخستین سال‌های سدهٔ سیزدهم، فردریک شاه سیسیل (۱۱۹۸ـ۱۲۵۰) و سپس امپراتور مقدس روم (۱۲۲۰ـ۱۲۵۰) شد و برای رشد و پیشرفت سرزمینش کوشید (اولیری ۲۸۰). از زمانی که هنوز خردسال و تحت نظارت مربی‌اش، ویلیام فرانسیسکوس[۱]، بود، گرایش فراوانی به دانش نشان می‌داد و بعدها که به امپراتوری رسید، به اعراب و تمدن و تاریخچهٔ ارتباطاتشان با شهسواران نورمانی علاقه‌مند شد (اسلاتر[۲] ۸). هنگام اقامتش در سیسیل و حین سفرهای صلیبی‌اش به شرق، از نزدیک با مسلمانان تماس پیدا کرد و علاقهٔ فراوانی داشت با عالمان و حاکمان خردمندی که می‌شناخت نشست‌وبرخاست کند و بر این باور بود که کلید دانش در دست آنان است (همان ۱۱۰). او در پی آن بود که از طریق دانسته‌های آنان به آشنایی گسترده‌ای با جهان باستان برسد و در گنجینهٔ عظیم معارف آنان غور کند.

فردریک برخی از آداب و رسوم شرقی و حتی جامه‌هایی از خاورزمین را پذیرفت و با عالمان شرقی، به زبان خود آنان، که آن را به خوبی فرا گرفته بود، مکاتبات علمی و فلسفی داشت. به فیلسوفان عربِ اسپانیا و جاهای دیگر نامه می‌نوشت و درخواست می‌کرد به پرسش‌های او در باب مسائل ضدونقیض فلسفه و علوم غریبه به تفصیل پاسخ دهند. او از ابن سبعین، که در آثار فارابی و ابن سینا سررشته داشت و با برخی از نتیجه‌گیری‌های آنان نیز موافق بود، پرسید که دلیل بقای نفس چیست و ابن سبعین پاسخ را به شکل رساله‌ای به او تقدیم کرد، شبیه همان کاری که سده‌ها پیش از او فیلسوفان یونانی برای خسرو انوشیروان ایرانی انجام داده بودند (مِرِن[۳] ۸۳).

در ۱۲۲۴، فردریک در ناپل دانشگاهی بنیان نهاد (بعدها توماسِ آکیناس در همین دانشگاه تحصیلاتش را به پایان رساند) و آن را به مرکزی علمی برای معرفی علوم عربی به جهان غرب تبدیل کرد. ترجمه‌های گوناگونی از عربی به لاتین و عبری در این دانشگاه صورت می‌پذیرفت. با حمایت امپراتور، مایکل اسکات از تولِدو دیدن کرد و، در کنار سایر ترجمه‌هایش، نسخهٔ دیگری از شرح‌های ابن سینا بر چند رسالهٔ ارسطو، و نیز *طبایع حیوان* او را ترجمه کرد و اثر دوم را به امپراتور تقدیم کرد. هرمان آلمانی[۴]

---

۱. به نظر می‌رسد گولیلموی کاپارونه‌ای صحیح‌تر باشد (Guglielmo Capparone). ـ م.

2. Slaughter
3. Mehren
4. Herman of Germany

مترجم دیگری بود که در میان سایر آثارش، چکیده‌ای از آرای فارابی در باب بلاغت را به لاتین برگرداند. آلبرتوس ماگنوس و شاگردش، توماس آکیناس، ثمرهٔ همین شکوفایی علوم در دربار فردریک بودند (وولف ۲۳۸). ترجمه‌های یادشده، به دستور امپراتور، استنساخ و در دانشگاه‌های بولونیا، ناپل، سالرمو و پاریس توزیع می‌شدند. با این مجاهدت‌های علمی بود که فلسفه و علوم غریبهٔ خاورزمین بر سر زبان‌ها افتاد و همین تماس با خِرَد و حکمت شرقی طراوت علمیِ پاینده‌ای به اروپا داد.

شام

شام سومین نقطهٔ تماس جهان مسیحیت با ایران و دیگر کشورهای اسلامی شرقی بود. شامیان از دیرباز با شرق و غرب تجارت داشتند و شام را به نوعی دفترِ تهاترِ بازرگانیِ جهان تبدیل کرده بودند. آنان در جریان دادوستدهایشان ثمره‌های خِرَد بشر را نیز اشاعه می‌دادند و در روزگاری که سرعت سیر و سفر اندیشه بسیار کُند بود، به انتشار آن شتاب می‌دادند. شام زمین بی‌طرفی بود که دو امپراتوری باستانی ایران و روم، سده‌های متمادی، از طریق آن با هم تماس داشتند. شامیان فرهنگ یونانی را از اِدِسا (الرها) و انطاکیه به مدرسه‌های نَصیبین و جندی‌شاپور رساندند و ترویج دادند. با ظهور مسیحیت و سپس تقسیم آن به سه شاخهٔ اصلی، شام کلیسای رسمی ارتدوکس و همچنین کلیسای مونوفیزیت‌ها[1] را در خود نگه داشت، در حالی که در ایران کلیسای نسطوری غالب بود. زبان هر دو کلیسای غربی و شرقی (ایرانی) سریانی بود، ولی در خودِ شام، در مدارس صومعه‌ها، زبان یونانی نیز تدریس می‌شد، به‌ویژه در رأس‌العین، قِنَّسرین، اِدِسا، حَرّان، و بعدها در مدرسهٔ نصیبین که شاهان ساسانی، با انگیزه‌های سیاسی، آن را تحت حمایت خود گرفته بودند (بور[2] ۱۱-۱۲). بدین ترتیب، شام در جایگاهی بود که عصارهٔ هر چه را از مجموعهٔ حکایت‌های اخلاقی و لطایف و کلمات قصار شرقی گرفته بود تقدیم غرب می‌کرد.

پس از ظهور اسلام، توجه مسلمانان به خِرَد و فلسفهٔ یونانی موجب شد تا میان عالمان صابئی حَرّان، که دادوستد فکری خود با ایرانیان و اعراب را در طول سده‌های

---

۱. مسیحیانی که برخلاف دیوفیزیت‌ها، که معتقد به دو طبیعت الهی و انسانی برای عیسی مسیح هستند، به یک طبیعت الهی برای مسیح باور دارند. ـ م.

2. Boer

دوم تا چهارم قمری حفظ کرده بودند و در عین حال، به‌واسطهٔ قرابت دیـن و فرهنـگ، از نزدیک با جهان مسیحیت نیز در تماس بودند، نهضت ترجمه‌ای به راه افتد.

دورهٔ ترجمهٔ آثار یونانی به عربی در شام را احتمالاً می‌توان سده‌های دوم تـا پـنجم هجری دانست. این ترجمه‌ها یا از زبان سریانی انجام می‌شد ـ مانند آثار پولس ایرانی[1]، فیلسوف یونانی، که آثارش را برای خسرو انوشیروان ساسـانی بـه سـریانی مـی‌نوشـت (همان ۱۶) ـ یا از متن‌های یونانیِ آثار فلاسفهٔ بزرگ. شامیان به‌ویژه به دو شاخهٔ علمـی توجه و علاقهٔ بسیار داشتند: یکی تبدیل مجموعهٔ جملات قصار به حکایـاتی اخلاقـی، که در کنار هم تبدیل به نوعی تاریخ فلسفه می‌شدند و طبیعتی عرفانی داشتند و در آنها به بزرگانی چون فیثاغورث، سقراط، پلوتارک، دیونیس و... بسیار اسـتناد مـی‌شـد. دوم منطق بود که برای درک نوشته‌های آموزگاران یونانی به آن نیاز داشتند.

در طول سدهٔ سوم هجری، توجه مترجمان بیشتر به پزشکی و علوم دقیـق معطـوف شد و آثار بقراط، جالینوس، بطلمیوس و اقلیدس را به عربی برگرداندند. رفته‌رفتـه آثـار افلاطون و ارسطو، *تاسوعات* فلوطین، شرح‌های اسکندر افرودیسی و یوحنای نحـوی[2] نیز به دست مترجمان شامی به عربی ترجمه شدند.

نتیجهٔ این کوشش‌ها آن بود که شام به مرکز دانش و معرفت تبدیل شد و علمای شـرق و غرب، که در شهرهای خود به چنین منابعی دسترس نداشتند، بـرای دانـش‌انـدوزی نـزد خبرگان آموزه‌های ارسطو و دیگر فیلسوفان بزرگ یونان به شام می‌آمدند.

شام به دو دلیل اصلی برای اروپاییان سهل‌الوصول بود: نخست، قرابت مـذهب، کـه سفرشان را در سرزمینی ناشناخته تحمل‌پذیرتر می‌کرد؛ دوم، وجود راه آبی میان شـام و ایتالیا و قسطنطنیه سفر از غرب را بسیار آسان‌تر می‌کرد. دسترسی به شام برای ایرانیـان و اعراب از این هم ساده‌تر بود، چراکه شام بخشـی از قلمـرو اسـلامی بـود و یکـی از مسیرهای مکه از دمشق، مرکز شام، می‌گذشت. از این رو، تماس شرق و غرب در شام، نسبت به مراکز دیگر، بسیار ثمربخش‌تر بود و کیمیـاگری، پزشـکی و فلسـفهٔ شـرق از طریق شام به اروپا رسید.

1. Paulus Persa
2. John Philoponus

منابع

ابن الأبار، التکملة لکتاب الصلة. مجریط [مادرید]: روخس، ۱۸۸۶.

سعدی، مصلح‌الدین. *کلیات*. تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: هرمس، ۱۳۸۵.

مقری، احمد بن محمد. *نفح الطیب من غصن اندلس الرطیب*. تصحیح راینهارت پیتر ان دُزی، لودولف کرِل، ویلیام رایت. ۴ ج. بولاق: ۱۸۶۲م.

ناصر خسرو. *سفرنامه*. در: *ره‌آورد سفر: گزیدهٔ سفرنامهٔ ناصر خسرو*. تصحیح و توضیح سیدمحمد دبیرسیاقی. چ۴. تهران: سخن، ۱۳۷۴.

Boer T.J.De. *The History of Philosophy in Islam*. tr. by E.R.Jones. London: Luzac & Co., 1933.

The Encyclopædia of Islam: A Dictionary of the Geography, Ethnography and Biography of the Muhammadan Peoples. M.Th. Houtsma et al. (eds.). Leiden: E.J. Brill, 1913–38.

Lévi-Provençal E. *L'Espagne musulmane au Xe siècle: Institutions et vie sociale*. Paris: Larose, 1932.

Mehren M.A.F. "Correspondence du Philiosophe Soufi ibn Sab'in Abdoul Haqq avec l'Empereur Frederic II de Hohenstaufen d'après le Manuscrit de la Bibliothèque Bodleienne sur l'Immortalité de l'Ame". Extrait du *Journal Asiatique*. Paris: 1980).

Moule A.C. "Documents Relating to the Mission of the Minor Friars to China in the Thirteenth and fourteenth Centuries". *Journal of Royal Asiatic Society* (July 1914): 533-599.

O'Leary, De Lace. *Arabic Thought and its Place in History*. London: Kegan Paul, Trench Trubner & Co., 1922.

Pelzer, Auguste. "Une source inconnue de Roger Bacon". *Archium Franciscanum historicum*, 12 (1919): 44-67.

Pinto, Olga. "The Libraries of the Arabs During the Time of the Abbassides". tr. from the Italian by F.Krenkow. *Islamic Culture*. 3 (1929): 211-243.

Polo, Marco. *The Travels of Marco Polo*. New York: Harper & Bros, 1845.

Sleughter, Gertrude. *The Amazing Fredrick*. New York: Macmillan, 1937.

Wulf, Maurice de. *History of Mediaeval Philosophy*. London: Longmans, Green & Co., 1926.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۲/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۲۳
10.22034/nf.2022.167932

در جست‌وجوی اصل و منشأ *سندبادنامه*: بررسی نسخِ گروه شرقیِ کتاب *هفت دانا* یا سندبادنامه‌ها

سیروس شمیسا، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران
خاویر هرناندث[1]، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

چکیده

سندبادنامه یا *قصهٔ هفت وزیر* داستانی است کهن و آموزنده با نشر گسترده و شهرت جهانی که پیشینهٔ آن در قالب کتاب به ایران پیش از اسلام و ادبیات پهلوی بازمی‌گردد. برگردان‌ها و بازترجمه‌های گوناگون *سندبادنامه* گواه شهرت و اهمیت این اثر است که در زمان خود یکی از توسعه یافته‌ترین ساختارهای داستان در داستان را دارا بوده است. محور اصلی مقالهٔ حاضر بررسی قدیمی‌ترین شواهد این اثر (متونِ گروه شرقی *سندبادنامه*) است، بالاخص روایت موجود در کتاب *صد و یک شب* که از چشم پژوهشگرانی که به اصل و منشأ *سندبادنامه* پرداخته‌اند دور مانده است. کشف نسبتاً جدید قدیمی‌ترین نسخهٔ *صد و یک شب* و نزدیکی تاریخی و فرهنگی *سندبادنامهٔ* آن با روایت اسپانیایی کهن از *سندبادنامه*، که یکی دیگر از روایت‌های بسیار قدیمی *سندبادنامه* است، در پذیرفته‌ترین نظریه‌ها دایر بر انتقال این کتاب از شرق به غرب تردید به وجود می‌آورد.

کلیدواژه‌ها: *سندبادنامه*، *صد و یک شب*، *سندبادنامهٔ* اسپانیایی کهن، متون گروه شرقی

---

1. xabibcn@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

مجموعهٔ داستان‌ها یا به‌اصطلاح چرخهٔ ادبی[۱]، که با عنوان *داستان‌های هفت فرزانه* یا *هفت دانا*[۲] از آن‌ها یاد می‌شود، مجموعه‌ای از روایت‌های اصالتاً شرقی است با شکل و قالبِ داستان در داستان[۳] که در آن، داستانی اصلی در ضمنِ حکایت‌ها و قصه‌های دیگر بیان می‌شود. شیوهٔ قالب‌بندی داستان‌های کوتاه در ساختاری کلی را می‌توان از مهم‌ترین دستاوردهای داستان‌نویسی شرقی و یکی از عمده‌ترین تأثیرات شرق بر روایتگری غربی به شمار آورد. کم نیستند آثاری که در قرون وسطی در مناطق غربی اروپا تحت تأثیر مستقیم یا غیرمستقیم این شگرد خاص به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند. در این زمینه، می‌توان به مجموعه‌داستانی با عنوان *ال کُنده لوکانور*[۴] اثر دون خوان مانوئل[۵] در ادبیات اسپانیایی، و *کُنفِسیو آمانتیس*[۶] (*اعترافات عاشق*) اثر جان گاوئر[۷] و *حکایت‌های کنتربری*[۸] اثر جفری چاسر[۹] در ادبیات انگلیسی و *دکامرون*[۱۰] اثر جووانی بوکاچو[۱۱] در ادبیات ایتالیایی همچون نمونه‌هایی برجسته از نفوذ ادبیات شرق بر ادبیات غرب در آن دوران اشاره کرد.

این شیوه، برخلاف ظواهر امر، تنها متعلق به شرق نیست و برای نویسندگان عصر کلاسیک اروپا ناآشنا نبوده است. آثاری مانند *ساتیریکون*[۱۲]، نوشتهٔ پترونیوس[۱۳] که نگارشِ آن به قرن اول میلادی برمی‌گردد، *الاغ طلایی*[۱۴]، اثر آپولیوس[۱۵] و نیز فصل چهارمِ کتاب *دگردیسی‌ها*[۱۶]، اثر اووید[۱۷] از مجموعه‌داستان‌هایی هستند که از همان

---

۱. چرخهٔ ادبی (literary cycle) به مجموعه‌روایت‌های منثور یا منظوم، معمولاً از مؤلفان مختلف، اطلاق می‌شود که خاستگاهی مشترک دارند و متمرکز بر شخصیت‌های یکسان هستند.

2. *Seven Sages*
3. Frame story /frame narrative
4. El Conde Lucanor
5. Don Juan Manuel
6. *Confesio Amantis*
7. John Gower
8. *The Canterbury Tales*
9. Geoffrey Chaucer
10. *Decameron*
11. Giovanni Boccaccio
12. *Satiricon*
13. Petronius
14. *The Golden Ass*
15. Apuleius
16. *Metamorphoses*
17. Ovidius

ساختار پیروی می‌کنند. قوّت و جزالت این گونه آثار مانند نمونه‌های آن در مشرق‌زمین نبوده و همین سبب تأثیرپذیری ادبیات غرب از نمونه‌های شرقی این نوع داستان شده است.

در این نوع داستان‌ها، روش گنجاندن داستان‌های فرعی در یک داستان اصلی، در توسعه‌یافته‌ترین شکل خود، به گونه‌ای است که داستان‌های فرعی در صدد تغییر جریان کنش داستان اصلی برمی‌آیند. علاوه بر این، در رایج‌ترین طریق آن، نقل داستان‌ها یا قصه‌ها به منظور به تأخیر انداختن وقوع کنش شومی برای یکی از شخصیت‌های داستان اصلی است؛ در مجموعهٔ *هفت دانا*، این کنش شوم اعدام شاهزاده است. از این لحاظ، کتاب *هفت دانا* نمونهٔ برجسته‌ای از این نوع ساختارِ داستانی است زیرا در آن، شاهزاده که در پی تهمت زن پادشاه به اعدام محکوم شده است، متناوباً حکمش فسخ و تأیید می‌شود و این تغییر در حکم از طریق عوض شدن راویان داستان‌های فرعی اتفاق می‌افتد که یا مدافعان شاهزاده هستند یا هواداران زن پادشاه.

از قرن نوزدهم، منتقدان ادبی برای یافتن سرنخی از منشأ این کتاب در میان دنباله‌های ادبی این اثر، ترجمه‌ها و بازترجمه‌ها، بازنوشته‌ها، اقتباس‌ها، جملگیِ روایت‌ها و نسخ به‌جاماندهٔ آن را به دو گروه بزرگ شرقی و غربی تقسیم کرده‌اند. در این تقسیم‌بندی، متون متعلق به گروه شرقی با نام کلی *سندبادنامه* و متون گروه غربی با نام *هفت دانای رُم*[1] شناخته می‌شوند.

در این نام‌گذاری، اهمّ تغییرات این کتاب در مسیر خود از شرق به غرب قابل‌مشاهده است. در داستان اصلیِ جملگیِ متونِ گروه شرقی شخصیتی با نام سندباد حضور دارد، شخصیتی که مسئولیت تربیت شاهزاده را بر عهده می‌گیرد و نامش در نسخ مختلف این گروه با تغییرات اندکی در املا و تلفظ آمده است. در تحریرهایی که به گروه غربی تعلق دارند، چنین شخصیتی وجود ندارد و «هفت دانا» نقش او را ایفا می‌کنند. در تحریرات غربی، علاوه بر از بین رفتن شخصیت سندباد، در برخی از عناصر ثانویهٔ داستان اصلی، مانند مکان اتفاقات، وضعیت تاریخی آن و آوردن نام‌های خاص، تغییرات دیگری نیز صورت گرفته است؛ مثلاً حال و هوای شرقی، که در داستان اصلی متون شرقی قابل‌مشاهده است، در متون غربی دیده نمی‌شود و مکان داستان به سمت نقاط جغرافیایی غربی، مانند شهر رُم، انتقال پیدا می‌کند.

---

1. *Seven Sages of Rome*

متون مربوط به گروه غربی دست‌کم دربرگیرندهٔ چهل روایت به زبان‌های مختلف مانند انگلیسی، فرانسوی، ایتالیایی، اسکاتی، لاتین، اسپانیایی و غیره است که تقریباً دویست دست‌نویس و حدود دویست و پنجاه نسخهٔ چاپی از آن باقی مانده است (کمبل[1] هفده). در مقابلِ تعداد نسبتاً بالای نسخ برجامانده از روایت‌های غربی، تعداد نسخه‌های بازمانده از گروه شرقی، یعنی گروه سندبادنامه‌ها، بسیار کمتر و فقط ده نسخه است که عبارتند از: یک نسخهٔ یونانی، یک نسخهٔ سریانی، سه تحریر عربی، نسخه‌ای به زبان اسپانیایی کهن، متنی عبری و سه تحریر پارسی. جملگی منتقدان بر این باورند که این تحریرها قدیمی‌ترین و در نتیجه نزدیک‌ترین شواهدِ به‌جامانده به تحریر نخستین این کتاب هستند.

۱. پیرنگ نسخ شرقی

خلاصهٔ پیرنگ داستان اصلیِ تحریرهای شرقی، که در ضمن آن حکایت‌ها و قصه‌های فرعی دیگری نیز می‌آید، چنین است: پادشاهی دادگر و رعیت‌پرور در سرزمینی دورافتاده همراه با همسران خود می‌زیست ولی فرزندی نداشت. پس از مدت‌ها، صاحب فرزندی می‌شود اما این فرزند پسری بود بسیار نافرمان و هیچ تمایلی به کسب علم و تربیت نداشت. از این رو، پدر، نگران از آیندهٔ فرزند، او را به فرزانه‌ترین حکیم دیار می‌سپرد. حکیم سِندباد نزد پادشاه متعهد می‌شود تا در مدت شش ماه تمام علوم و فنون عصر را به ملک‌زاده بیاموزد و با همین نیت، همراه با ملک‌زاده در جایی عزلت می‌گزینند. کمی پس از سپری شدن مهلت مقرر، سندباد با خواندن طالع ملک‌زاده متوجه می‌شود که او گرفتار خطری خواهد شد؛ پس به او می‌گوید که در طی هفت روز نباید لب به سخن بگشاید. این خطر عبارت از آن بود که محبوب‌ترین کنیزک حرم‌خانهٔ سلطنتی از پادشاه اجازهٔ دیدار و هم‌صحبتی با ملک‌زاده را طلب می‌کند. پادشاه قبول می‌کند. کنیزک در ملاقات با ملک‌زاده مهر خود را ابراز می‌کند و به ملک‌زاده پیشنهاد می‌کند تا شاه را بکشد و با هم فرمانروایی کنند. شاهزاده این خیانت را بر پدرش روا نمی‌داند و کنیزک را از خود می‌راند. پس از این واقعه، ملک‌زاده طبق دستور سندباد

1. Campbell

هفت روز خاموشی برمی‌گزیند. در این زمان، کنیزک که از ملک‌زاده کینه به دل گرفته بود نزد پادشاه می‌رود و ملک‌زاده را به فساد متهم می‌کند و از پادشاه می‌خواهد داد او را بدهد و ملک‌زاده را مجازات کند. در اینجا، هر یک از هفت وزیر پادشاه، به منظور دفاع از شاهزاده، یک یا دو داستان دربارهٔ مکر زنان تعریف می‌کنند و پادشاه هر بار پس از شنیدن آنها حکم اعدام پسر خود را به تأخیر می‌اندازد. کنیزک نیز، به نوبهٔ خود، هر بار داستانی دیگر حکایت می‌کند تا بی‌درنگ پادشاه فرمان به سیاست فرزند دهد. پس از هفت روز خاموشی و گذشتن خطر، ملک‌زاده لب به سخن می‌گشاید و از خود دفاعی شایسته می‌کند. سرنوشتی که زن دچار آن می‌شود بنا بر تحریرهای موجود متفاوت است.

۲. شواهد، ارجاعات و ترجمه‌های به‌جامانده از گروه شرقی (سندبادنامه‌ها)

۲.۱. شواهد و ارجاعات

کهن‌ترین ارجاعات به این اثر به قرن ۳ ق/ ۹ م برمی‌گردد. در آن روزگار، جغرافی‌دان و نویسندهٔ سرشناس یعقوبی در اثر خود از سندباد یاد می‌کند: «یکی از پادشاهان هند "کوش" همان پادشاهی است که سندباد حکیم در زمان او بود و همین کوش کتاب *مکرالنساء* را نوشت» (یعقوبی ۱۱۵). پس از آن، مسعودی در *مروج الذهب و معادن الجوهر*، هنگام برشمردن پادشاهان هند، بار دیگر بین نام سندباد و پادشاهی هندی به نام کورش، به‌جای کوش (گوش)، پیوند می‌دهد:

> برای هندوان به اقتضای وقت و احتیاجات مردم عقاید تازه پدید آورد و مذاهب سلف را رها کرد. سندباد در مملکت او و به عصر او بود که کتاب هفت وزیر و معلم و غلام و زن پادشاه را برای وی تنظیم کرد که به نام سندباد معروف شد. (مسعودی، ۱۳۶۲: ۷۵)

از خواندن شواهد یعقوبی و مسعودی به نظر می‌آید که نسب *سندبادنامه* روشن است و هندی است، ولی در همان روزگار، شاید اندکی زودتر، حمزهٔ اصفهانی، در اثر خود به نام *تاریخ سنی ملوک الارض و الانبیاء* نه تنها *سندبادنامه* را ایرانی الاصل می‌داند بلکه تاریخ تألیفش را نیز به دورهٔ اشکانیان مربوط می‌کند:

> چون اسکندر بمرد و شهرها به دست ملوک طوایف افتاد، به جنگ و کشاکش برخاستند و هر یک به اندیشهٔ غلبه یافتن به دیگری بود. در روزگار اینان کتاب‌هایی که به دست مردم است از

قبیل کتاب مروک و سندباد و برسناس (یوسفاس؟) و شیماس و مانند آنها که در حدود ۷۰ جلد است نوشته شد. (اصفهانی ۴۱)

تقریباً در همان دوران، صاحب ناشناس *مُجمل التواریخ و القصص* ــ احتمالاً با استفاده از منابع اصفهانی ــ می‌گوید: «از کتاب‌هایی که در روزگار اشکانیان ساختند هفتاد کتاب بود از جمله: کتاب مروک، کتاب سندباد، کتاب یوسیفاس، کتاب سیماس» (*مجمل التواریخ و القصص* ۹۳-۹۴) و همچنین مؤلف گمنام کتاب نهایة *الأرب فی أخبار الفرس و العرب*، که در زمان هارون الرشید یا اندکی پس از او به رشتهٔ تحریر در آمده، در گفتار در باب اخبار ملوک الطوائف بعد الاسکندر، نام *سندبادنامه* را برده است و آن را ایرانی می‌داند:

فانشئت عند ذلک الکتب کتب الادب التی هی الیوم فی ایدی الناس من آداب العجم و احادیثهم فی ذلک العصر، الکتب التی کانت العجم تتأدّب بها الی ان انقضی ملکهم، مثل کتاب لهراسب، کلیله و دمنه، و کتاب مروک، و سندباد، و کتاب شیماس، و کتاب یوسفااسف، و کتاب بلوهر. و ذلک فی عصر بلیناس صاحب الظلمات. (نهایة الأرَب ۱۵۸)

از این رو، بحث در باب اصل و منشأ کتاب از قرن چهارم هجری شروع شده است. ابن ندیم در این باره تأکید می‌کند که در باب خاستگاه کتاب *سندبادنامه* نیز، همچون کتاب *کلیله و دمنه*، اختلاف نظر وجود داشته است:

دربارهٔ *کلیله و دمنه* اختلاف است. به قولی ساختهٔ هند است که در مقدمهٔ آن کتاب گفته شد، و به قولی ساختهٔ پادشاهان اشکانی است که هندیان آن را به خود بسته‌اند، و به قولی فارسیان آن را درآورده و هندیان به خود بسته‌اند، و گروهی گفته‌اند که بزرگمهر حکیم پاره‌ای از آن را ساخته است. [...] کتاب سندبادالحکیم. این کتاب دو نسخه است، بزرگ و کوچک. و همان اختلاف در *کلیله و دمنه*، در این کتاب هم بوده، و نظریه‌ای که بیشتر به حقیقت نزدیک است تألیف آن از ناحیهٔ هندیان است. (ابن ندیم ۵۴۱)

آنچه می‌توان با اطمینان گفت این است که این اثر خیلی زود از فارسی میانه به عربی برگردانده شد زیرا به گزارش ابن ندیم، أبان لاحِقی (متوفی ۲۰۰ ق/ ۸۱۶ م)، شاعر و ادیب عرب‌زبان ایرانی‌تبار، آن را به نظم عربی درآورد (به نقل از: آذرنوش ۲۸۳). از اینکه اشارهٔ صریحی بر پهلوی‌دانیِ او نیست (هَمین آنتیلا[1] ۴۲) باید فرض

1. Hämeen-Anttila

کنیم که این کتاب حدوداً در اواخر قرن دهم هجری به عربی ترجمه شده است. سپس این ترجمه یا ترجمه‌های عربی به ده‌ها زبان دیگر ترجمه و بازنوشته شده است.

۲.۲. ترجمه‌ها

به‌رغم رواج استثنایی و شهرت این کتاب، ترجمه‌های در دسترس بسیار کم و متأخر و غیرمستقیم هستند. از جملهٔ این ترجمه‌ها می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

۲.۲.۱. ترجمه به زبان یونانی

ترجمهٔ *سندبادنامه* به زبان یونانیِ بیزانسی[۱]، معروف به کتاب سینتی‌پاس[۲]، از قدیمی‌ترین ترجمه‌های موجود این کتاب است. نخستین سطور این ترجمه دارای اپیگرام[۳] یا تقریظی موزون است که مترجم در آن خود را به صورت اول‌شخص معرفی می‌کند و اطلاعات مفیدی دربارهٔ این برگردان به دست می‌دهد:

Τοῦ μυθογράφου Συντίπα κατὰ Σύρους,/ μᾶλλον δὲ Περσῶν τοῦ σοφοῦ λογογράφου,/ αὕτη πέφυκεν ἣν βλέπεις δέλτος, φίλε./ ἣν καὶ Συρικοῖς τοῖς λόγοις γεγραμμένην,/ εἰς τὴν παροῦσαν αὐτὸς Ἑλλάδα φράσιν,/ μετήγαγόν τε καὶ γέγραφα τὴν βίβλον,/ τῶν γραμματικῶν ἔσχατός γε τυγχάνων,/ Ἀνδρεόπουλος Μιχαήλ, Χριστοῦ λάτρις .

ترجمهٔ نویسندگان از متن اصلی: آنچه در اینجا می‌بینی، دوست عزیز، کتاب افسانه‌نویس سینتی‌پاس، بنا بر (سنّت) سُریانیان یا بهتر، بنا بر روش نویسندگان دانشمند پارسی است. من، میکائل اندرئوپولوس[۴]، بندهٔ مسیح و فروتن‌ترین مدرّسان (grammatikos)، آن را از زبان سریانی به زبان یونانی برگردانده و به رشتهٔ تحریر در آورده‌ام. (اندرئوپولوس[۵] ۲)

اگر چه نسخهٔ حاوی این اپیگرام متعلق به قرن چهاردهم میلادی است، کومپارتی[۶] (۵۵–۵۸) بنا بر مندرجات آن ثابت کرد میکائل اندرئوپولوس این متن را در واپسین دهه‌های قرن یازدهم میلادی (بین سال‌های ۴۸۰ و۴۹۰ق) در شهر ملطیه در ترکیهٔ امروز برگردانده است. بر اساس این تاریخ‌گذاری، متن یونانی از قدیمی‌ترین ترجمه‌های

---

۱. زبان کتاب سینتیپاس، از لحاظ گونهٔ کاربردی زبان (register)، نحو و دایرهٔ لغات، متعلق به زبان یونانی میانه یا زبان بیزانسی است که زبان اداری امپراتوری بیزانس تا سقوط قسطنطنیه (۱۴۵۳م) بود.

2. Syntipas
3. Epigram
4. Michael Andreopoulos
5. Andreopoulos
6. Comparetti

کتاب سندباد است. اندرئوپولوس در سرآغاز متن خود مقدمهٔ کتاب اصلی سریانی را نیز آورده است:

Πρόλογος τοῦ πρωτοτύπου ἤτοι τοῦ ἀντιβολαίου, τῆς συρικῆς βίβλου τῆς λεγομένης Συντίπα τοῦ φιλοσόφου, ἔχων αὐταῖς λέξεσιν οὕτως· Διήγησις ἐμφιλόσοφος, […] ἥντινα διήγησιδ προϊστόρησε Μοῦσος ὁ Πέρσης πρὸς τὴν τῶν ἐντυγχανόντων ὠφέλειαν.

ترجمهٔ نویسندگان از متن اصلی: مقدمهٔ کتاب پروتوتایپ (اصلی) یا آنتیبولایون[1] کتاب سریانیِ فیلسوف سینتی‌پاس چنین است: داستانی فلسفی است [...] که موسی پارسی برای استفادهٔ خوانندگان تألیف کرده است (اندرئوپولوس ۲-۴).

اندرئوپولوس با کاربرد واژهٔ «آنتیبولایون» نشان می‌دهد که متن یونانی برگردانی امانت‌دارانه از تحریر سریانی است زیرا آنتیبولاییون اصطلاح تخصصی است که دلالت دارد بر نسخه‌ای که از آن کپی یا آنتیبوله[2] گرفته‌اند. از آن همچنین برمی‌آید که متن اصلی یا متن سریانی ترجمه‌ای بوده از متن عربی که مترجمی به نام موسی پارسی فراهم کرده است. تئودور نولدکه[3] (۵۲۱)، با توجه به فهرست اسامی مترجمانی که دست‌اندرکار ترجمه از پهلوی به عربی بوده‌اند، موسی بن خالد یا موسی بن عیسی کسروی را کسانی معرفی می‌کند که ممکن است با موسی پارسی یکی باشند.

چنان‌که ملاحظه شد، در روایت یونانی نام حکیم سِندباد به صورت سینتی‌پاس (Syntipas یا به خط یونانی Συντίπας) آمده است. با استدلال‌های آواشناختی می‌توان نشان داد که این نام صورت آوانگاری‌شدهٔ «سندباد» است زیرا بنا بر قواعد آواشناسیِ یونانی میانه یا بیزانسی، واج /nd/ را با دو نویسهٔ یونانی ντ (nt) نشان می‌دهند و واج انسدادی دولبی واک‌دار، یعنی /b/، تنها با نویسهٔ یونانی π (p) ممکن است نشان داده شود چون در مرحلهٔ میانهٔ زبان یونانی نویسهٔ β (b) ، بر واجی سایشی، یعنی /v/، دلالت داشت. با توجه به اینکه در زبان یونانی اسم صرف می‌شود، برای ساختن صورت فاعلی باید واج /s/ را به آخر نام sindbad اضافه کرد و بنا بر قواعد آواشناختی یونانی، افزودن واج /s/ قبل از واج دندانیِ /d/ باعث حذف این واج می‌شود و در نتیجه، نام به صورت syntipas درمی‌آید.

1. Antibolaion
2. Antibole
3. Theodor Nöldeke

۲.۲.۲. ترجمه به زبان سریانی

نسخهٔ منحصربه‌فرد حاوی ترجمهٔ سریانی از *سندبادنامه* را اِمیل رودیگر[1]، مستشرق آلمانی، در ۱۸۶۶ کشف کرد (رودیگر ۱۰۰). این نسخه، که به خط یعقوبی یا سرتوی بسیار خوانا نوشته شده، شامل چند نوشتار است و روایت سندباد در آخرین قسمت آن آمده است. متأسفانه این نسخه ناقص است و برگه‌های آخر آن از بین رفته و روایت سندباد ناگهان در میان جملهٔ آغازین داستان در باب تاجر چوب صندل، که شاهزاده برای پادشاه نقل می‌کند، قطع می‌شود. فریدریش بتگِن[2]، زبان‌شناس آلمانی، در ۱۸۷۹ تصحیح متن سریانی را همراه با ترجمهٔ آن به آلمانی به چاپ رساند. پس از آن، در همان سال، نولدکه گزارشی انتقادی از این ترجمه همراه با یادداشت‌های مفید منتشر کرد و در آن نشان داد که متن سریانی، بر خلاف متن سریانی *کلیله و دمنه* که ترجمهٔ مستقیم از متن فارسی میانه یا پهلوی آن است، از متنی عربی برگردان شده بود و با اینکه تاریخ نگارش آن به اندکی پیش از ۱۵۷۹م /۹۸۵–۹۸۶ ق برمی‌گردد، متن سریانی موجود مربوط به قرن دهم میلادی/ چهارم هجری است و بنابراین به آن متن سریانی گمشده که اندرئوپولوس در ترجمهٔ یونانی خود از آن استفاده کرده بسیار نزدیک است. اگر این فرض درست باشد، متن سریانی‌ای که امروز در دست داریم قدیمی‌ترین نمونهٔ چرخهٔ شرقی کتاب *هفت دانا* است.

سبک ترجمهٔ سریانی، در مقایسه با متن یونانی، موجزتر و مختصرتر است و در آن، حرف‌نویسیِ نام حکیم سندباد sndbn یا به خط سریانیِ یعقوبی ܣܢܕܒܢ است. این نام در متن سریانی بدون اعراب‌گذاری آمده و مترجم آلمانی، بر اساس قیاس با شکل‌های یونانی و عربی، آن را به صورت sindban خوانده است. بنا بر نظر نولدکه، دلیل وجود حرف نون به جای دال در پایان نام سندباد، همان طور که انتظار می‌رفت، اشتباهی است در ترجمهٔ نام sindbar که در آن، مترجم نویسهٔ «ر» را به صورت شکل قدیمی نون، یعنی نون بدون نقطه، خوانده و بنابراین آن را با حرف نون به سریانی حرف‌نویسی کرده است. ولی به نظر نگارندگان این سطور، دور از ذهن نیست که در متن اصلی، نام حکیم درست نوشته شده باشد، یعنی به صورت سندباذ، و مترجم سریانی ذال معجم را به صورت نون خوانده و مرتکب همان اشتباهی شده باشد که در

1. Emil Rödiger
2. Friedrich Bäthgen

املای نام‌های بیگانه در متون قدیم بسیار مشاهده می‌شود. مثلاً در *الفهرست*، بر حسبِ نسخ، نام یزدجرد بن مهیند**اذ** کسروی به صورت یزدجرد بن مهیند**ان** کسروی آمده است (ابن ندیم ۲۱۱ (نسخه‌بدل)).

۲.۲.۳. ترجمه به زبان اسپانیایی کهن

نسخهٔ منحصربه‌فرد ترجمهٔ اسپانیایی کهن از متن *سندبادنامه* با شمارهٔ ms 15 در کتابخانهٔ فرهنگستان زبان اسپانیایی[1] نگهداری می‌شود. بنا بر آخرین تحقیقات، تاریخ نگارش آن بین سال‌های ۱۴۳۰م/ ۸۳۳ق و ۱۴۵۰م/ ۸۵۳ق است (آربسو[2] ۳۹). تحریر *سندبادنامه*، عاری از عنوان خاصی، بین برگ‌های ۶۳آ–۷۹ب نسخهٔ مذکور آمده است. در مقدمهٔ ترجمهٔ اسپانیایی می‌توان خواند که اینفانته دُن فادریکه[3]، برادر آلفونسوی دهم[4]، شاه مشهور اسپانیا و ملقّب به پادشاه دانا، فرمان داد این متن را از عربی به اسپانیایی برگردانند:

> Plogo e tovo por bien que aqueste libro [fuese trasladado] de arávigo en castellano para aperçebir a los engañados e los asayamientos de la mugeres. Este libro fue trasladado en noventa e un años.
>
> ترجمهٔ نگارندگان از متن اصلی: این سخن‌ها به مذاقِ [اینفانته دُن فادریکه] خوش آمد و نیک اندیشید این کتاب را از عربی به کاستیّانو[5] برگردانند تا مردم را از حیل و فریب‌های زنان آگاه کند. این کتاب در سال [هزار و دویست و] نود و یک برگردانده شد. (لاکارا[6] ۶۴)

از این سخن‌ها برمی‌آید که این ترجمه در سال ۱۲۹۱ عصر هیسپانیک[7] برابر با ۱۲۵۳م صورت گرفته است. به سبب مندرجات این مقدمه، در ادبیات اسپانیایی این کتاب نیز به نام *کتابِ مکرِ زنان*[8] معروف شده است.

---

1. Real Academia Española
2. Arbesú
3. Infante Don Fadrique
4. Alfonso X

۵. در قرون وسطی، زبان اسپانیایی کاستیّانو (castellano) نامیده می‌شد.

6. Lacarra

۷. عصر یا تقویم هیسپانیک، که به نام‌های عصر قیصر، عصر گوتیک یا عصر آگوستوس نیز معروف است، گاه‌شماری‌ای است که بین قرن‌های پنجم و پانزدهم میلادی ــ زمانی که تقویم میلادی هنوز چندان رواجی نداشت ــ در اروپای غربی متداول بود. سرآغاز گاه‌شماری هیسپانیک سال ۷۱۶ *ad urbe condita* (به لاتین: از تأسیس شهر رُم)، یعنی از سال ۳۸ قبل از میلاد است. برای به دست آوردن سال میلادی از تاریخ عصر هیسپانیک، باید ۳۸ از سال تقویم هیسپانیک کاسته شود.

8. *Libro de los engaños de las mujeres*

زبان اسپانیاییِ این متن از لحاظ جمله‌بندی و استفاده از واژگان بسیار کهن است و از غلط‌ها و جملات مبهم و فاقد معنی خالی نیست. دلیل این امر می‌تواند نقص کتاب اصلی یا عدم مهارت مترجمِ آن باشد. با وجود این، تحریر اسپانیایی *سندبادنامه* بسیار مهم است زیرا هرچند در مقایسه با متن‌های سریانی و یونانی نسبتاً متأخر است، خطوط اصلیِ آن به روایت‌های سریانی و یونانی بسیار نزدیک است. نام حکیم که در تحریر اسپانیایی به صورت Çendubete آمده، اقتباسی از نام اصلی است که مطابق با ویژگی‌های نظام آوایی زبان اسپانیایی کهن تغییر یافته است. افزایش مصوت «e» به آخر نامْ فرایندی است به نام درج پایانی[1] برای رفع هجای پایانی بسته با واج انسدادی که در اسپانیایی رایج نیست. فرایندی شبیه به آن، درج میانی، باعث افزایش مصوت «u» بعد از خوشهٔ همخوان «nd» شده است. هجای /be:/ مُمال از هجای اصلی /ba:/ است. این دو فرایند، یعنی افزایش هجاهای مصوت[2] و اماله، در واژه‌هایی که از طریق زبان عربی وارد اسپانیایی شده‌اند به فراوانی دیده می‌شود.

در ۱۹۵۹، ج.ا. کِلِر[3]، اسپانیایی‌شناس امریکایی، ترجمهٔ انگلیسی تصحیح خود از متن اسپانیایی را منتشر کرد. آخرین تصحیح متن اسپانیایی *سندبادنامه* به کوشش داوید آربسو، استاد متخصص ادبیات اسپانیایی در قرون وسطی و دوران طلایی در دانشگاه فلوریدای جنوبی[4]، منتشر شد.

۲.۲.۴. ترجمه به زبان عبری

برگردان عبری از *سندبادنامه* معروف به *میشله سِندِبار*[5] است به معنای مثال‌های سِندِبار، که نام حکیم سندباد در این روایت است. بنا بر نظر شتاین‌شنایدِر[6] (۸۹۲)، کهن‌ترین تاریخ مستند به تحریر عبری *سندبادنامه* به ۱۳۱۶م / ۷۱۵–۷۱۶ق برمی‌گردد. در همین سال یک یهودی به نام کالونیموس بِن کالونیموس[7]، متولد آرِلس[8] در منطقهٔ پرووانس[9]

1. Paragoge
2. Vowel epenthesis.
3. J.E. Keller
4. University of South Florida
5. Mishle Sendebar
6. Steinschneider
7. Kalonymos ben Kalonymos
8. Arles
9. Provence

در فرانسهٔ کنونی، کتابی نوشت با عنوان *نامه‌ای در باب حیوانات* کـه برگردانـی آزاد از رسالهٔ شمارهٔ ۲۱ از *رسائل إخوان الصفاء* است. کـالونیموس در مقدمـهٔ کتـاب از روش عجیب و غریب برخی معاصران خویش ابراز نارضایتی می‌کند و کتاب‌هایی را که آنـان عادت به خواندنشان داشتند نقد می‌کند و هشدار می‌دهد که کتاب او را از قبیل *کلیله و دمنه*، *میشله سِندِبار* یـا *کتـاب حریـری* و امثـال آنهـا نپندارنـد. شـتاین‌شـنایدر ایـن را قدیمی‌ترین اشاره به متن عبـری *سـندبادنامه* مـی‌دانـد. مـوریس اپسـتاین[1]، پژوهشـگر امریکایی و مصحح متن عبری این اثر، اشاره‌ای قدیمی‌تر به *سندبادنامهٔ* عبری در نامه‌ای به تاریخ ۱۲۹۵م/ ۶۹۴-۶۹۵ق پیدا کـرده اسـت (اپسـتاین، ۱۹۶۷) ولـی بـه اعتقـاد او، اشاره‌هایی غیرمستقیم هست که تأیید می‌کند این اثر در قرن دهم میلادی شـناخته‌شـده بوده است. علاوه براین، اپستاین، براساس فرض‌هایی مناقشه‌برانگیز، ادعا دارد که مـتن عبری قدیمی‌ترین شاهد از گروه شرقی سندبادنامه‌ها است (اپستاین، ۱۹۵۸). در ترجمهٔ عبری، نام حکیم به صورت sendebar آمده است. در مورد شکل این نام می‌توان گفت که دور از ذهن نیست شباهت زیاد نویسه‌های عبری ד (دالِت) برای واج /d/ و ר (رِش) برای واج /r/ باعث اشتباه کاتـب شـده و او סנדבד /sndbd/ را סנדבר /sndbr/ نوشـته باشد. مقایسهٔ چهارده دستنویس تحریر عبری *سندبادنامه* نشان می‌دهد که در آنهـا تنهـا یـک خـوانش /sndbʾd/ آمـده و دیگرنسـخه‌هـا خـوانش‌هـای /sndbr/، /sindbr/ یـا /sndbʾr/ ارائه می‌دهند. (اپستاین، ۱۹٦۷: ۳۷۰-۳۷۱)

۲.۲.۵. ترجمه‌ها به زبان فارسی

تا جایی که اطلاع داریم، زبان فارسی، در کنار عربی، زبانی است که بیشترین ترجمـه و بازنویسی از *سندبادنامه* به آن صورت گرفته است. سنت گستردهٔ ترجمه و بـه نظـم در آوردن این اثر نشان می‌دهد که این کتاب از قدیم در میان ایرانیان شهرت زیادی داشـته است[2]. در قرن چهارم هجری، رودکی که *کلیله و دمنه* را به نظم کشـیده اسـت داسـتان سندباد یا لااقل برخی از حکایت‌های آن را نیز به نظم در آورده است. متأسفانه، از ایـن

1. Morris Epstein

۲. برای اطلاعات بیشتر در باب ترجمه‌های گوناگون فارسی از *سندبادنامه* نک. مقدمهٔ تصحیح سید محمد باقر کمال‌الدینی بر *سندبادنامهٔ* ظهیری سمرقندی.

سندبادنامهٔ منظوم جز چند بیت پراکنده چیزی باقی نمانده است. تقریباً صد سال پس از رودکی، ازرقی هروی، شاعر نیمهٔ دوم قرن پنجم هجری، نیز سندبادنامه را به نظم درآورده است اما امروز از اثر وی نیز نشانی در دست نیست. بسیاری از ترجمه‌های منثور این کتاب، مانند ترجمهٔ ابوالفوارس فناروزی، شاعر قرن چهارم هجری، که ظهیری سمرقندی در *سندبادنامهٔ* خود به او اشاره کرده، یا برگردان منسوب به دقایقی مروزی، شاعر اواخر قرن ششم هجری (ظهیری سمرقندی، ۱۳۹۲: بیست‌وپنج)، نیز به همین سرنوشت دچار شده‌اند. از این ترجمه‌ها و بازنویسی‌ها، تنها *سندبادنامه*‌هایی که به زبان فارسی باقی مانده به شرح زیر است:

الف) *سندبادنامهٔ* ظهیری سمرقندی

کهن‌ترین برگردان فارسی موجود از *سندبادنامه* را محمد بن علی بن حمد بن الحسن الظهیری الکاتب السمرقندی، مشهور به ظهیری سمرقندی و از مترسلان و کاتبان بزرگ ایرانِ قرن ششم هجری، بین ۵۵۶-۵۵۷ق/ ۱۱۶۰-۱۱۶۱م از روی یک ترجمهٔ کهن پارسی تهیه کرد. ظهیری سمرقندی در مورد اصل کتاب می‌گوید: «و این کتابیست ملقَّب بسندباذ، فراهم‌آوردهٔ حکمای عجم، صفحاتِ او پر از بدایع فطرت و صنایع فکرت و عجایب عقل» (سمرقندی، ۱۹۴۸: ۲۳) و می‌افزاید:

> و بباید دانست که این کتاب به لغت پهلوی بوده است و تا به روزگار امیر اجلّ عالم عادل، ناصرالدین ابومحمد نوح بن نصر السامنی ــ اَنارَ اللّهُ بُرهانهُ ــ هیچ کس ترجمه نکرده بود. امیر عالم نوح بن نصر فرمان داد خواجه عمید ابوالفوارس فناروزی را تا به زبان پارسی ترجمه کند و تفاوت و اختلالی که بدو راه یافته بود بردارد و درست و راست کند به تاریخ سنهٔ تسع و ثلثین و ثلثمائه. خواجه عمید ابو الفوارس رنج برگرفت و خاطر در کار آورد و این کتاب را به عبارت دری پرداخت، لکن عبارت عظیم نازل بود و از تزیّن و تحلّی عاری و عاطل، و با آنک در وی مقال را فُسحت و مجال را وسعتِ تنوّق و تصنّع بود، هیچ مشّاطه این عروس را نیاراسته بود. (همان ۲۵)

بدیهی است که معاییر ادبی رایج در قرن ششم هجری تغییراتی عمیق در روایت نهایی ظهیری سمرقندی پدید آورد زیرا «شیفتگی به زبان عربی و توغّل در علوم ادبی ــ که عمدتاً عربی بود ــ در عصر حکومت ترکان سلجوقی و خوارزمشاهی در قرن ششم به اوج خود رسید، به طوری که دیگر کتب ساده که به نثر مرسل نوشته شده بوده

به چشم فضلا ادبی نمی‌آمد و لذا در صدد "ترجمهٔ" آن برمی‌آمدند. ترجمه در اینجا به معنی تزیین و آرایه‌بندی است نه صرفاً برگرداندن از زبانی به زبان دیگر» (شمیسا ۱۸۹). تصحیح متن *سندبادنامهٔ* ظهیری را نخستین بار احمد آتش در ۱۹۴۸ در استانبول به چاپ رساند. تازه‌ترین تصحیح *سندبادنامهٔ* ظهیری به کوشش سید محمد باقرکمال‌الدینی در مرکز پژوهشی میراث مکتوب در ۱۳۸۱ در تهران منتشر شد.

ب) *سندبادنامهٔ* منظوم عضد یزدی

از میان سندبادنامه‌های منظوم در تاریخ ادبیات فارسی، تنها اثری که تا امروز باقی مانده نسخه‌ای است که عضد یزدی، شاعر قرن هشتم هجری، به نظم در آورده است. عضد یزدی *سندبادنامه* را در ۷۷۶ ق/ ۱۳۷۵م در بیش از چهار هزار بیت در بحر متقارب و از روی منبعی غیر از منبع ظهیری سمرقندی سروده است. نسخهٔ معتبر این منظومه در کتابخانهٔ ایندیا آفیس لندن نگه‌داری می‌شود و در سال ۱۸٤۱، فالکونر[1] آن را همراه با گزارشی تحلیلی و خلاصه‌ای از محتوای آن در مجلهٔ مشهور *ژورنال آسیاتیک*[2] توصیف کرده است (عضد یزدی ۲۰). این نسخه ظاهراً در اواخر قرن نهم یا اندکی پس از آن کتابت شده و بسیار خوش‌خط و دارای مینیاتورهای زیبایی است. محمدجعفر محجوب تصحیح انتقادی آن را همراه با مقدمهٔ سودمندی در ۱۳۸۱ چاپ کرده است.

ج) شبِ هشتمِ *طوطی‌نامه*

در شب هشتم از پنجاه و دو شب *طوطی‌نامه* (۷۳۰ ق/ ۱۳۳۰م)، مشهورترین اثر ضیاءالدین نخشبی، شاعر و پزشک ایرانی متولد هند، روایتی نسبتاً کوتاه از *سندبادنامه* آمده است. در این روایت با عنوان *داستان پادشاه‌زاده و هفت وزیر و بدی که از سبب کنیزک بدو رسید* (نخشبی ۶۹)، تفاوت‌هایی می‌بینیم که آن را از سایر روایت‌های شرقی متمایز می‌کند. از مهم‌ترین آنها می‌توان به این نکته اشاره کرد که نام شاه و نام سندباد حکیم، که تربیت شاهزاده را بر عهده داشت، در آن ذکر نشده است. از روایت‌های فرعی نیز تنها پنج روایت مشترک می‌بینیم که فقط از زبان وزیران نقل می‌شوند و زن، برای اثبات دعوی خود، داستانی نمی‌گوید؛ وزیران هم، که در روایت‌های دیگر دو و به ندرت یک قصه می‌گویند، در اینجا هر کدام فقط یک قصه روایت می‌کنند. علاوه بر

1. Falconer
2. *Journal Asiatique*

این، در جملگی *سندبادنامه*ها، غیر از روایت‌های عربی *صدویک شب*، شاهزاده نیز برای شرح مقاصد خویش به قصه‌ای تمثّل می‌جوید اما در *طوطی‌نامهٔ* نخشبی هیچ داستانی از زبان او نیامده است.

۲.۲.۶. ترجمه‌ها به زبان عربی

چنان‌که پیش‌تر گفته شد، اشاره‌های جسته‌گریخته به *سندبادنامه* در نوشته‌های کهن عربی و فارسی و وجود قدیمی‌ترین ارجاعات به آن در منابع قدیم عربی دلالت بر شهرت و رواج کامل این کتاب در جهان اسلام دارد. از طرف دیگر، عربی نخستین زبانی بود که این کتاب از پهلوی ــ احتمالاً زبان اصلی کتاب ــ در نخستین قرن‌های استیلای اسلام بر مناطق ایران به آن برگردانده شد. به گزارش *الفهرست* می‌دانیم که احتمالاً أبانِ لاحقی، شاعر ایرانی‌الاصل سدهٔ دوم هجری، یکی از نخستین روایت‌های عربی این اثر را به نظم درآورده (ابن ندیم ۱۸۶) و چون تسلطِ این شاعر بر زبان پهلوی محل تردید است می‌توان فرض را بر آن گذاشت که او روایت خود را بر اساس یکی از این اولین ترجمه‌های عربی سروده است. همچون نخستین ترجمه‌های فارسی این اثر، نخستین ترجمه‌های عربی آن نیز از بین رفته‌اند. برگردان‌های عربی موجود یا بازنگاشته‌های آن به عربی با عنوان کلی «داستان هفت وزیر» (الوزراء السبعه)[1] معروف شده است و در قیاس با سایر ترجمه‌ها نسبتاً متأخرند. متون عربی *سندبادنامه* معمولاً به سه گروه تقسیم می‌شوند:

الف) روایت‌های مندرج در *هزارویک شب*

روایت‌های *سندبادنامه*، که به مرور زمان به کتاب معروف *هزارویک شب* راه یافته‌اند، از طریق سه نسخهٔ اصلی ــ دست‌نویس قاهره یا نسخهٔ بولاق، نسخهٔ تونس یا برسلاو[2] و نسخهٔ کلکته ــ به دست ما رسیده است (*ألف لیلة و لیلة* ۵۵-۹۳). داستان اصلی این روایت‌ها بسیار به هم نزدیک است. به این داستان اصلی، داستان‌های زیادی افزوده شده و از ۲۹ داستان فرعی آن، تنها ۱۶ روایت را در متن‌های یونانی و اسپانیایی می‌بینیم

---

۱. عنوان کامل چنین است: «داستان شاه، پسر او و کنیزک و هفت وزیر» (حکایة الملک و ولده و جاریته و الوزراء السبعه). در ترجمه‌های فارسی با عنوان «داستان مکر زنان» هم معروف شده است.

2. Breslau

(پالترینیر[1] ۱۴۳). روی‌هم‌رفته، روایت *سندبادنامهٔ* موجود در *هزارویک شب* در مقایسه با متونِ عربیِ دیگر از *سندبادنامه* روایتی است بسیار متأخر و دستخوش تغییرات و آکنده از عناصر اسلامی.

ب) دست‌نویس کتابخانهٔ شهید علی پاشا[2] در استانبول

یکی از مهم‌ترین روایت‌های عربی *سندبادنامه* نسخه‌ای است که با شمارهٔ ۲۸۳۴ در کتابخانهٔ شهید علی پاشا در استانبول نگهداری می‌شود. احمد آتش، ایران‌شناس، نخستین بار تصحیح آن را ضمیمهٔ چاپ *سندبادنامهٔ* خود کرد (ظهیری سمرقندی، ۱۹۴۸: ۳۴۷–۳۸۸). این نسخه نسبتاً متأخر است و تاریخ کتابت آن به ۹۴۰ ق/ ۱۵۳۳–۱۵۳۴م برمی‌گردد. متن آمیزه‌ای است از زبان عربی فصیح و عبارات و ترکیبات عامیانه. این نسخه عنوان حکایة الملک المتوج مع امرأة الملک و الحکیم السندباد و سبع الوزراء دارد که بسیار نزدیک است به عنوانی که مسعودی به *سندبادنامه* داده است و از نظر تعداد داستان‌های فرعی و ترتیب آنها به روایت‌های یونانی، سریانی و اسپانیایی شباهت دارد. احمد آتش بر آن است که این روایت تحریری است بینابین متن عربی موسی پارسی و تحریرهای عربی راه‌یافته به *هزارویک شب* (همان ۹).

یکی از نکات قابل‌ملاحظهٔ این روایت آن است که پادشاه را، بر خلاف سایر نسخ عربی، «ملک من ملوک العجم» می‌خواند. نکتهٔ توجه‌برانگیزتر این‌که وقتی که پادشاه در پی یافتن معلمی مناسب برای تربیت شاهزاده برمی‌آید، وزیران به او می‌گویند: «یا ایها الملک ما فینا اعلم من السندباد البحری الحکیم» (همان ۳۵۰). پس، این تنها روایت شرقی است که این دو شخصیت را، که فعلاً ربطی به هم ندارند، یکی می‌داند.

ج) روایت مندرج در کتاب *صدویک شب*

در کتاب عربی مائة لیلة و لیلة (*صدویک شب*) روایت بسیار مهم و قابل‌ملاحظهٔ دیگری از داستان آمده است. این کتاب، که کمتر با اقبال پژوهشگران مواجه شده، تدوینی است قدیمی‌تر از کتاب *هزارویک شب* و تا حدی مستقل از آن. اگرچه داستان اصلی *صدویک شب* با داستان اصلی *هزارویک شب* ارتباط‌هایی دارد، این روایت‌ها از لحاظ

1. Paltriniere
2. Şehit Ali Paşa Kütüphanesi

داستان‌های فرعی بسیار متفاوت هستند و تنها دو داستان از هجده داستان فرعیِ *صدویک شب* با داستان‌های فرعیِ *هزارویک شب* مشترک‌اند: داستان هفت وزیر و داستان اسب آبنوس.

روش انتقال *صدویک شب* در طول تاریخ نکته‌ای دیگر است که توجه ما را برمی‌انگیزد. می‌توان گفت که جملگی نسخه‌های موجود *هزارویک شب* در حوزهٔ شرقی خلافت اسلامی، یعنی شام و مصر، تدوین شده است، در حالی که نسخه‌های *صدویک شب*، بی‌شک، مربوط به حوزهٔ غربیِ جهان اسلام، یعنی شمال افریقا و شبه‌جزیرهٔ ایبریای تحت سلطهٔ مسلمانان یا اندلس است. از اینجا می‌توان استنباط کرد که راه انتقال این مجموعه‌ها در طول تاریخ بسیار متفاوت بوده است.

شرق‌شناس فرانسوی موریس گُدفروا دُمُنبین[1] نخستین بار در ۱۹۱۱ بر اساس نسخه‌های مراکشی نسبتاً متأخر ترجمهٔ فرانسوی *صدویک شب* را منتشر کرد. در ۱۹۷۵، محمود طرشونه متن عربی را بر اساس نسخهٔ پاریس ۳۶۶۲ مورخ ۱۱۹۰ق/ ۱۷۷۶م چاپ کرد و در ۲۰۱۶، بروس فاج[2]، استاد ادبیات عربی در دانشگاه ژنو، کامل‌ترین تصحیح این متن را همراه با ترجمهٔ انگلیسی آن منتشر کرد.

همان طور که ملاحظه شد، نسخه‌های برجاماندهٔ *صدویک شب* بسیار متأخرند. اما چند سال پیش کهن‌ترین نسخهٔ این اثر در موزهٔ آقاخان[3] (نسخهٔ شمارهٔ AKM513) کشف شد. کلائودیا اُت[4]، عرب‌شناس آلمانی، در ۲۰۱۲ این نسخه را به آلمانی ترجمه کرد. ویژگی‌های این نسخه دارای اهمیت خاصی است که در بررسی کامل قضیهٔ *سندبادنامه* نمی‌توان آنها را نادیده گرفت. نخست اینکه این نسخه در کنار نسخه‌ای دیگر با عنوان کتاب *الجغرافیه*، اثر محمد ابن ابی بکر الزُهری، جغرافی‌دانی اهل گرانادای اندلُس (متوفی بین ۱۱۵۴ و ۱۱۶۱م) آمده است. در پایان نسخهٔ کتاب *جغرافیا*، تاریخ کتابت آن ربیع‌الثانی ۶۳۲ق/ ۱۲۳۴م درج شده است. متأسفانه، نسخهٔ مائة لیلة و لیلة ناقص است و بخش پایانی آن از بین رفته و نمی‌توان تاریخ کتابت آن را با اطمینان معین کرد. دوم اینکه با شباهت نوع خط و کاغذ می‌توان استنباط کرد که کاتبی واحد

1. M. Gaudefroy-Demombynes
2. Bruce Fudge
3. Agh Khan Museum
4. Claudia Ott

این دو نسخه را در آن سال، یا حداقل با تفاوتی اندک نسبت به آن تاریخ، استنساخ کرده است[۱]، یعنی این نسخه نوزده سال پیش از فرمان دُن فادریکه[۲] برای ترجمهٔ *سندبادنامه* از عربی به اسپانیایی کتابت شده است. لذا این نسخه از *صدویک شب* و ترجمهٔ اسپانیایی *سندبادنامه* با هم قرابت مکانی و زمانی استثنایی دارند.

باری، روایت *صدویک شب* و تفاوت‌های متأخرترین تدوین‌های آن با این کهنه‌ترین نسخه می‌تواند اطلاعات مهمی در باب مسیر انتقال *سندبادنامه* به دست دهد.

۳. فرضیات در باب اصل و منشأ *سندبادنامه* و انتقال آن

چنان‌که دیده شد، هیچ کدام از متون موجود *سندبادنامه* متن اصلی یا حتی برگردان مستقیمی از آن نیست. از این رو، نخستین منتقدان غربی که از قرن نوزدهم با نگاه نقادانه به *سندبادنامه* پرداختند در صدد برآمدند که منشأ اصلی کتاب را مشخص و مراحلِ ازمیان‌رفته در انتقال آن را روشن کنند. مهم‌ترین فرضیه‌هایی که تا کنون در این باب مطرح شده به شرح زیر است:

۳.۱. فرضیهٔ هندی

اولین پژوهشگری که به طور مفصل به مسئلهٔ اصالت هندی *سندبادنامه* پرداخت لوازلُر دِلونشان[۳]، هندی‌شناس فرانسوی، بود. او در اثر بزرگ خود با عنوان *جستاری در باب فابل‌های هندی و ورود آنها به اروپا*[۴] (۱۸۳۸م) نشان داد که هشت داستان از تحریر یونانی *سندبادنامه* سابقه‌ای ادبی در ادبیات سانسکریت دارند. پس از او، بعضی از برجسته‌ترین پژوهشگران و زبان‌شناسان قرن نوزدهم که به *سندبادنامه* پرداخته بودند، مانند تئودور نولدِکه، ویلیام آلکساندر کلاوستن[۵] و دومِنیکو کومپارتی نظریهٔ لوازلر دلونشان را پذیرفتند.

در سال ۱۸۵۹، تئودور بِنفی[۶]، سانسکریت‌شناس، مستشرق و زبان‌شناس مشهور آلمانی، که ترجمهٔ آلمانی *پانچاتنترا* را چاپ کرده بود، در مقدمهٔ مفصلش بر این ترجمه،

---

۱. برای کسب اطلاعات بیشتر در باب تاریخ‌گذاری این نسخه نک. مارتسولف و الشرایبی (Marzolph & Chraïbi) ۳۰۷.

2. Don Fadrique
3. Loiseleur-Deslongchamps
4. *Essai sur les fables indiennes et leur introduction en Europe*, Paris: Techner, 1838.
5. Clouston
6. Theodor Benfey

چنین نتیجه‌گیری کرد که غیر از داستان‌های ازوپ، که از یونان سرچشمه گرفته است، جملگی داستان‌های اروپایی کاملاً متعلق به هندویان بوده و از آنجا، ابتدا به صورت شفاهی و بعدها از طریق ترجمه به زبان‌های گوناگون، به غرب انتقال پیدا کرده است. بنفی برای اثبات نظرِ خود ریشه‌ای سانسکریت نیز برای سندباد یافت و ادعا کرد که این نام از لغت siddhapati به معنای استاد دانشمندان یا خردمندان مشتق شده است. نبودِ هجای پایانیِ کشیده در این ریشهٔ سانسکریت نولدکه را، که به منشأ هندی *سندبادنامه* معتقد بود، به این نتیجه رساند که این ریشه‌یابی کاذب است زیرا وجود هجای پایانی کشیده در نام سندباد بیشتر مستند شده است (نولدکه ۵۲۵). اعتبار بِنفی و اثرگذاری تحقیقات او باعث شد که نظریهٔ اصالت هندیِ *سندبادنامه* مورد توجه قاطبهٔ پژوهشگران قرار گیرد و تا اوایل نیمهٔ دوم قرن بیستم، پذیرفته‌ترین نظریه در میان پژوهشگران اروپایی باشد.

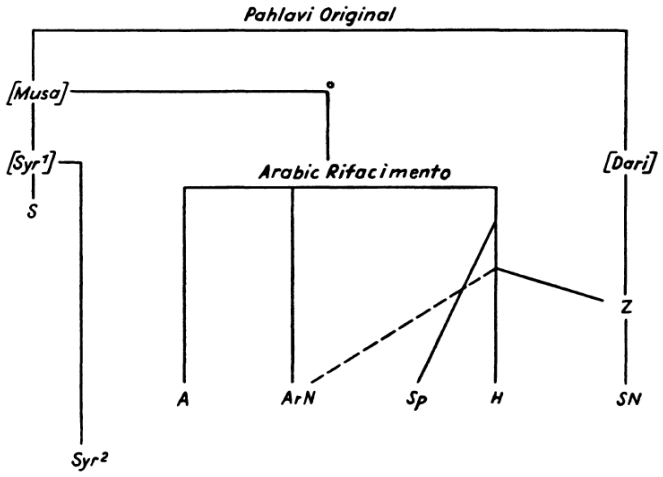
۳.۲. فرضیهٔ ایرانی

یکی از بزرگ‌ترین مشکلاتی که طرفداران فرضیهٔ هندی با آن مواجه شدند این بود که برای *سندبادنامه* ــ برخلاف *کلیله و دمنه* ــ نتوانستند در کل ادبیات سانسکریت نمونهٔ اولیه‌ای[1] پیدا کنند که *سندبادنامه* از آن برگرفته شده باشد. با این حال، اعتبار پژوهشگرانی که از نظریهٔ هندی حمایت کردند باعث شد قاطبهٔ منتقدان این نظریه را بپذیرند و غیر از مواردی استثنایی آن را نقد نکنند. این نظریه در نیمهٔ اول قرن بیستم همچنان رایج بود تا آنکه بِن ادوین پرّی[2]، پژوهشگر امریکایی، در ۱۹۶۹ با انتشار نتایج تحقیقات خود به صورت مقاله‌ایِ جامع و مانع تحت عنوان «اصل کتاب سندباد[3]» با استدلال‌های منسجم و منطقی این نظریه را رد کرد و معتقد به سرچشمهٔ ایرانی *سندبادنامه* شد. کوتاه‌سخن این است که، به گمان پرّی، نظریهٔ هندی بر اساس قیاس *کلیله و دمنه* مطرح شده است که قیاس نادرستی است زیرا مسیر تاریخی و ترجمهٔ *کلیله و دمنه* پدیده‌ای خاص و بی‌نظیر است (پرّی ۴۳). پرّی با توجه به داستان‌هایی که شباهتی به داستان‌های هندی دارند می‌گوید که آنها بسیار متأخر هستند و دور از ذهن نیست که حاصل تأثیری باشند از *سندبادنامه*‌ای صرفاً ایرانی که همراه با فتوحات اسلامی به هندوستان راه یافته باشد (همان ۳۷–۴۱). او در مقالهٔ خود به بررسی شباهت‌های

1. Prototypical book
2. Ben E. Perry
3. "The Origin of the Book of Sindbad"

سندبادنامه و کتاب *زندگی سکوندوس فیلسوف خاموش*[۱] و کتاب *شیماس*[۲] که به *هزارویک شب* راه پیدا کرده و تحت تأثیر کتاب سریانی *احیقار*[۳] است، می‌پردازد (همان ۲۹).

یکی از مهم‌ترین نتایج پژوهش پرّی تشخیص مراحل انتقال و چگونگی روابطِ روایت‌ها با یکدیگر است. پرّی برای رسیدن به این نتیجه، برخلاف پژوهشگران قرن نوزدهم که به بررسی و مقایسهٔ مضامین تمامی داستان‌های فرعی پرداخته بودند، موشکافانه عناصر سازندهٔ داستان اصلی *سندبادنامه* را بررسی کرده است. او نتایج تحقیقاتش را به صورت نمودار ذیل ارائه کرده است (پری ۶۴):



۱. کتاب *زندگی سکوندوس فیلسوف خاموش* (*The Book of Secundus, the Silent Philosopher*)، یا *ساقنائس الفیلسوف الصامت* در منابع عربی، شرح حالی یونانی است از نویسنده‌ای گمنام دربارهٔ فیلسوفی از مکتب کلبیون یا نوفیثاغورسی که در اوایل قرن دوم میلادی در آتن می‌زیست و روزهٔ سکوت گرفته بود. بنا بر این کتاب، امپراتور هادریانوس، هنگامی که از روزهٔ سکوت او آگاه شد، احضارش کرد و گفت اگر دست از سکوت برنداری، تو را اعدام می‌کنم. فیلسوف سخنی نگفت اما به سؤالات فلسفی امپراتور پاسخ مکتوب داد. این کتاب برای مورخان و دانشمندان قدیم ایران ناشناس نبود و مسعودی، در کتاب *التنبیه و الاشراف* از آن یاد کرده (مسعودی، ۱۳۴۹: ۱۱۸) و ابو سلیمان سجستانی، فیلسوف سدهٔ چهارم هجری، نیز در کتاب *صِوان الحکمه* به آن اشاره کرده است (السجستانی ۲۵۹).

۲. کتاب *شیماس*، که *الفهرست* آن را با عنوان *کتاب سماس العالم فی الامثال* در ردیف کتاب‌های رومی قرار داده (ابن ندیم ۵۴۳)، از کتاب‌هایی است که بازنگاشته شده و با عنوان «داستان شاه جلیعاد و شماس وزیر» به مجموعهٔ هزارویک شب راه پیدا کرده است. حمزهٔ اصفهانی (اصفهانی ۴۱) و مؤلف ناشناس *مجمل التواریخ* (*مجمل التواریخ و القصص* ۹۴) آن را در کنار *سندبادنامه* در ردیف کتاب‌های دورهٔ اشکانیان قرار داده‌اند.

3. *Book of Ahiqar*

بنا بر نظر پرّی، از کتاب اصلی (پروتوتایپ) نوشته یا تدوین‌شده به فارسی میانه یا پهلوی دو جریان مشتق شده است: یکی از طریق ترجمهٔ عربی موسی‌بن عیسی‌بن کسری، که در ترجمه‌های سریانی (به علامت Syr^2)[1] و یونانی (به علامت S) بازتاب پیدا می‌کند و دیگری، مستقیم از متن ترجمه‌شده از فارسی میانه به دری، که در تحریر ظهیری سمرقندی (به علامت Z) عینیت می‌یابد که *سندبادنامهٔ* منظوم فارسی (به علامت SN) نیز از آن گرفته شده است. پرّی فرض می‌کند که تحریرهای عربیِ این اثر که به *هزارویک شب* راه پیدا کرده‌اند (به علامت ArN) و متن عربی عامیانه (به علامت A) و روایت اسپانیایی کهن (به علامت Sp) و روایت عبری (به علامت H) از متنی عربی ــ یا مجموعه‌ای از متون عربی ــ مشتق شده‌اند که پرّی در مقالهٔ خود به آن «بازسازی عربی» (Arabic rifacimento) نام داده است. پرّی معتقد است که این بازسازی عربی احتمالاً بر اساس متن عربی *سندبادنامه* از أبان لاحقی ساخته شده باشد. پرّی برای شرح شباهت‌هایی میان متن ظهیری سمرقندی و روایت‌های عبری و اسپانیایی فرض می‌کند که ظهیری سمرقندی هنگام تهیهٔ متن فارسی خود، علاوه بر متن دری، از متنی دیگری متعلق به بازسازی عربی نیز استفاده کرده است.

۴. جایگاه روایت سندبادنامهٔ *صدویک شب* و اسپانیایی کهن در نظریهٔ پرّی

مقالهٔ پرّی، که بی‌شک جامع‌ترین تحقیق دربارهٔ *سندبادنامه* است، به‌خوبی نمایان ساخته که سندبادنامه خاستگاهی ایرانی دارد و با قاطعیت به نظریات قرن نوزدهم و ادعاهایی که سندبادنامه را هندی‌تبار می‌دانست پایان داده است. با وجود این، او نتوانست کهن‌الگویی پهلوی برای *سندبادنامه* ارائه دهد تا ثابت کند که اصل و منشأ *سندبادنامه* به زبان پهلوی بوده است. از این رو، هنوز سؤالات بسیاری دربارهٔ اصل *سندبادنامه* و روش‌های انتقال آن باقی مانده است.

نگاه مختصری به نمودار پرّی نشان می‌دهد که در تحقیقات او نیز، مانند پژوهش‌هایی که پیش از او به مسئلهٔ *سندبادنامه* پرداخته بودند، به روایت کمترشناختهٔ *سندبادنامه* در کتاب *صدویک شب* بی‌اعتنایی شده است. قدمت این روایت، شباهت آن

---

۱. علامت Syr1 بر ترجمهٔ گمشدهٔ سریانی دلالت دارد که ترجمهٔ یونانی برجامانده از روی آن تهیه شده است.

به نسخ سریانی و یونانی و نزدیکی فرهنگی و تاریخی آن به نسخهٔ اسپانیایی، که پس از کشف و ترجمهٔ آلمانی به‌همّت کلاودیا اُت از کهن‌ترین نسخه‌های آن متمایزتر شده، ما را وامی‌دارد که جایگاه آن را در نظریهٔ پرّی مشخص کنیم.

بنا بر نوزده داستان فرعی که وزیران و زن پادشاه در دورهٔ خاموشی شاهزاده نقل می‌کنند[1]، می‌توان به سرنخ‌هایی دربارهٔ جایگاه روایت *سندبادنامه* و شیوهٔ انتقال آن دست یافت. با نگاهی مختصر به جدولی که در ادامه آورده‌ایم می‌توان دید که بین روایات سریانی، یونانی، اسپانیایی کهن و عربیِ عامیانه پیوندی تنگاتنگ با متن *سندبادنامهٔ* کتاب *صدویک شب* وجود دارد، در حالی که، از لحاظ ترتیب داستان‌ها و داستان‌های الحاقی در متون *سندبادنامهٔ* ظهیری سمرقندی، *سندبادنامهٔ* عبری و *سندبادنامهٔ* عربیِ *هزارویک شب* از گروه اول متمایز می‌شود. بنابراین، می‌توانیم نتیجه بگیریم که متون اسپانیایی کهن و روایت عربیِ *صدویک شب* نزدیک‌ترین روایات به قدیمی‌ترین ترجمه‌های *سندبادنامه*، یعنی ترجمهٔ سریانی و یونانی هستند. علاوه بر این، بین نسخهٔ ظهیری سمرقندی و روایتِ عبری از لحاظ نظم و ترتیب داستان‌های فرعی، می‌توان نوعی همبستگیِ جزئی دید. پرّی، بر اساس این مشابهات، در مقالهٔ خود به این نتیجه رسیده که ظهیری سمرقندی، در تألیف *سندبادنامه*، در کنار منبع دری که در مقدمهٔ تحریر خود از آن نام می‌برد، از منبعی دیگر نیز سود می‌جوید که تا حدی به تحریر عبری نزدیک است یا به هر حال با آنچه پرّی «بازسازی عربی» می‌نامد همخوانی دارد (پرّی ۸۴). با توجه به منبع *سندبادنامهٔ* ظهیری سمرقندی، می‌توان نکته‌ای دیگر افزود: پیوند مستقیمی که پرّی در مقالهٔ خود بین این منبع و متن اصلی پهلوی *سندبادنامه* فرض می‌کرد، مناقشه‌برانگیز است زیرا، همچنان‌که فرانسوا دُبلوا[2] گفته است (۱۹۹۸: ۷۲۳–۷۲۴)، از پیشگفتار *سندبادنامهٔ* ظهیری سمرقندی لزوماً برنمی‌آید که متن عمید ابوالفوارس فناروزی ترجمهٔ مستقیمی از پهلوی به زبان فارسی بوده و هیچ نسخه‌ای عربی واسطه قرار نگرفته است.

---

۱. روایت اسپانیایی با روایات سریانی و یونانی ۲۲ داستان مشترک دارد: ۱۸ داستان فرعی و ۴ داستانی که شاهزاده پس از دورهٔ خاموشی خود نقل می‌کند. این داستان‌ها در جدول آورده نشده‌اند. روایت *صدویک شب* از *سندبادنامه* عاری از داستان‌های شاهزاده است.

2. Blois, François de

روز	راوی داستان	ترتیب و عنوان داستان‌ها در روایت یونانی	سُریانی	اسپانیایی کهن	عربی: ۱۰۱ شب (C. Ott)	عربی عامیانه (Ateş)	فارسی ظهیری سمرقندی	عبری (Epstein)	عربی ۱۰۰۱ شب
۱	وزیر اول	۱: داستان پادشاهِ زن‌دوست	۱	۱	۱	۱	۲	۱	۱
		۲: داستان کدخدا و زن و طوطی	۲	۲	۲	۲	۵	۲	۲
۲	زن	۳: داستان گازر با خر و پسر و گرداب	۳	۳	۳	۳	۳	۳، (۱+)	۳، (۱+)
	وزیر دوم	٤: داستان بازرگان لطیف طمع	۴	۴	۴	۴	۱۶	۱۶	۴
		۵: داستان مرد لشکری با معشوقه و شاگرد	۵	۵	۵	۵	۸	۱۱	۵
۳	زن	٦: داستان شاهزاده با وزیر و غولان	۶	۶	۶	۶	۶	۶/۹	۶
	وزیر سوم	۷: داستان صیّاد و سگ و انگبین و مرد بقّال	۷	۷	۷	۷	۱۳	۱۳	۷
		۸: داستان زن دهقان و مرد بقّال	۸	-	۸	۸	۱۱ بخش دوم	۱۴	۸
۴	زن	۹ : داستان شاهزاده با وزیران	۹	۹	۹	۹	۱۲	۱۵	۹
	وزیر چهارم	۱۰: داستان شاهزاده و گرمابه‌بان و زن	-	۱۰	۱۰	۱۰	۱۰	۴	۱۰
		۱۱: داستان عاشق و گنده‌پیر و سگ گریان	۱۱	۱۱	۱۱	۱۱	۱۱ بخش اول	۸	۱۱
۵	زن	۱۲: داستان خرس و بوزنه و درخت انجیر	۱۲	۱۲	۱۲	۱۲	۷	۱۲	(۱+)
	وزیر پنجم	۱۳: داستان مرد لشکری و کودک و گربه و مار	۱۳	۱۳	۱۳	۱۳	۴	۱۰	(۱+)
		١٤: داستان گنده‌پیر و مرد جوان با زن بزّاز	۱۴	۱۴	۱۴	۱۴	۱۴	۵	-
۶	زن	۱۵: داستان صعلوک و شیر و بوزنه	۱۵	۱۵	۱۵	۱۵	۱۵	(۱+)	(۲+)
	وزیر ششم	١٦: داستان کبک نر با ماده	۱۶	۱۶	(۱+)	۱۶	۱۸	(۱+)	(۱+)
		۱۷: داستان نانِ جو با شکل فیل	۱۷	۱۷	۱۷	۱۷	۱۴	۱۸	۱۸
۷	زن	-	-	-	-	-	۹	-	(۱+)، ۱۶،
	وزیر هفتم	۱۸: داستان پری و زاهد و زن	۱۸	۱۸	۱۸	۱۹	۱	(۱+)	(۱+)
		۱۹: داستان آن مرد که مکر زنان جمع می‌کرد	۱۹	۱۹	۱۹	-	۱۹	(۱+)	(۱+)
								زن: (۱+) چهار وزیر: ۱۹	(۱+)

این جدول حاوی تطبیق جملگی داستان‌های فرعی *سندبادنامه* در تمامیِ روایت‌های آن است. ملاک شماره‌گذاری داستان‌های فرعی براساس ترتیب روایت راویـان آنهـا در متن یونانی است؛ برای مثـال، جایگـاه شـمارهٔ ۲ در روایـت ظهیـری سـمرقندی نشـان می‌دهد در این روایت، وزیر اول در اولین جا داستان شـمارهٔ ۲ از مـتن یونـانی، یعنـی داستانِ کدخدا و زن و طوطی، را نقل کرده است (همان داستانی که در روایت یونـانی، از زبانِ وزیر اول اما در دومین جا نقل شده است).

علامت (*) بر داستانی الحاقی، یعنی داستانی خارج از مجموعهٔ داستان‌های فرعی *سندبادنامه* دلالت دارد. برای مثال، در *سندبادنامهٔ هزارویک شب*، در روز هفتم، زن سه داستان نقل می‌کند: اول یک داستان الحاقی، سپس، داستان شمارهٔ ۱۶، یعنی داستان کبک نر و ماده (همان داستانی که در روایت یونانی، وزیر ششم در اولین جا نقل می‌کند) و سپس یک داستان الحاقی دیگر.

از طرف دیگر، بررسی عناصری از داستان اصلی در روایت *سندبادنامه* در *صدویک شب* ارتباط‌هایی را میان این روایت و روایت ظهیری سمرقندی نشان می‌دهد. به عنوان مثال، در روایت ظهیری سمرقندی، پس از برگزیدنِ سندباد به عنوان استاد شاهزاده، او برای اظهار فروتنی داستان شاه کشمیر با پیلبان را نَقل می‌کند (ظهیری سمرقندی، ۱۹۴۸: ۵۷). این داستان، که بیرون از مجموعهٔ داستان‌های نقل‌شده در دورهٔ خاموشیِ شاهزاده قرار می‌گیرد، از داستان‌هایی منحصربه‌فرد در روایت ظهیری سمرقندی فرض شده و در هیچ کدام از سایر روایت‌هایی که پرّی در تحقیقات خود آنها را بررسی کرده است به چشم نمی‌خورد اما در روایت *صدویک شب*، حتی در قدیمی‌ترین نسخهٔ آن، وجود دارد.

یکی از عمده‌ترین تفاوت‌های روایت *سندبادنامه* در قدیمی‌ترین نسخهٔ *صدویک شب* (نسخهٔ موزهٔ آقاخان) با سایر روایت‌ها این است که در آن تلویحاً اشاره می‌شود که سندباد همراه با حکیمان دیگر، در یک دورهٔ اولیهٔ آموزشی بیهوده کوشیده بود شاهزاده را تعلیم دهد[1]؛ پس از آن، با نقل داستان فیلبان، روش آموزشی همکاران خود را نقد می‌کند و پادشاه بار دیگر فرزند خود را تنها به سندباد می‌سپارد تا او را بیاموزد. بر خلاف آن، در روایت *سندبادنامه* در *صدویک شب* براساس متأخرترین نسخْ توصیف این دوره‌های آموزشی شاهزاده به روایت ظهیری سمرقندی و اسپانیایی کهن نزدیک‌تر است. در این روایت‌ها، پس از دورهٔ نخست آموزش بیهودهٔ شاهزاده، پادشاه هزار حکیم دربار ــ نهصد در روایت اسپانیایی (لاکارا[2] ۶۸) ــ را فرا می‌خوانَد. در این روایت *صدویک شب*، از این هزار حکیم چهار نفر داوطلب می‌شوند تا به شاهزاده تعلیم دهند.

---

۱. روایت‌های سریانی و یونانی نیز به دورهٔ آموزشی اولیه‌ای اشاره می‌کنند که زیر نظارت استادی ناشناس بود و پس از آن، حکیم سندباد عهده‌دار آموزش شاهزاده شد.

2. Lacarra

سندباد از آنان می‌پرسد که چطور می‌خواهند به شاهزاده تعلیم دهند. پس از جواب حکیمان، سندباد می‌گوید که این روش بیهوده است چرا که خود قبلاً همین راه را رفته است. پس حکیمان سندباد را با این کلمه از کلمات قصار ملامت می‌کنند: «حرف‌های بدون عمل همچون تندر بدون باران‌اند» (گُدفروا ۱۵۱)[۱]. سندباد با نقل داستان پیلبان نشان می‌دهد که تعلیم موقعیت خود می‌خواهد و پس از آن به عنوان مناسب‌ترین استاد برای تعلیم شاهزاده معرفی می‌شود. این کلام قصیر در روایت اسپانیایی کهن نیز حفظ شده است؛ در آنجا یکی از حکیمان در باب مشارکت سندباد در دورهٔ نخست آموزش شاهزاده می‌گوید:

"Atal es el que dize e non facce como el relámpago que non llueve" (لاکارا ۶۹).

سپس یکی از آن چهار حکیم بیان داشت: تو به‌سانِ کسی هستی که نطق می‌کند و به عمل نمی‌گیرد، همچون آذرخشی که نمی‌بارانَد.

در پایان باید گفت در نوشتهٔ ظهیری سمرقندی، به نظر می‌آید که روایات متأخر و قدیم از کتاب *صدویک شب* روایاتی واحدند؛ در آنجا، پس از دورهٔ آموزشیِ اول، هزار حکیم فراخوانده می‌شوند، و هفت حکیم ــ یکی از آنان سندباد ــ به عنوان استاد شاهزاده برگزیده می‌شوند. سندباد در این دوره شکست می‌خورد و در پیشگاه پادشاه با نقل داستانِ پیلبان خود را توجیه می‌کند. پس از آن، سندباد با استناد به دلایل نجومی چنین استنباطَ می‌کند که اگر اجازه یابد بار دیگر به شاهزاده تعلیم دهد، به موفقیت دست می‌یابد و به پادشاه متعهد می‌شود که در شش ماه شاهزاده را بیاموزد. حکیمان با آن کلام قصیر به سندباد می‌گویند که باید به قول خود عمل کند: «ای حکیم، دعویِ عظیم کردی، و عقلا چنین گفته‌اند، کی هر قَولی کی بفعل نینجامذ، غمامی بوذ جَهام، و حُسامی بوذ کَهام، و شجره‌ای بوذ بی‌ثمر.» (ظهیری سمرقندی، ۱۹۴۸: ۶۲)

بنابر این نتایج، شکی نیست که باید در ادعای پرّی تجدیدنظر شود که دوبرابرسازی دورهٔ آموزشی شاهزاده زیر نظارت حکیم سندباد در روایت ظهیری سمرقندی محصولی است از هم‌آمیزی دو سنت: یکی از روایت‌های سریانی و یونانی، و دیگری از روایات بازسازی‌شدهٔ عربی. (پرّی ۷۲)

---

۱. این قسمت فقط در ترجمهٔ گُدفروا (بر اساس نسخه پاریس ۳۶۶۲) آمده است.

شباهت تنگاتنگ در ترتیب داستان‌های فرعی *سندبادنامه* در *صدویک شب* و *سندبادنامهٔ* اسپانیایی کهن و شباهت دوره‌های آموزشی در قدیمی‌ترین روایت *سندبادنامهٔ صدویک شب* با دورهٔ آموزشی موجود در روایات سریانی و یونانی، این معنا را به ذهن متبادر می‌کند که *سندبادنامه*‌ای که در قدیمی‌ترین روایت کتاب *صدویک شب* آمده بسیار نزدیک به متن عربیِ موسی‌بن کسروی است.

از طرف دیگر، بررسی امثال حکیمان در داستان اصلی *سندبادنامه*، که در روایت اسپانیایی کهن فراوان به چشم می‌خورند، نیز منجر به نتایج قابل‌ملاحظه‌ای می‌شود. در روایت اسپانیایی کهن یکی از حکیمان می‌گوید:

E estonçe se levantó el segundo maestro. Dixo: -Quatro cosas son que omne entendido non debe loar fasta que se vea el cabo dellas: lo primero, el comer fasta que vea el cabo dello que lo aya espendido el estómago; e el que va a lidiar fastra que torno de la lidia; la mies [fasta que] sea segada e la mujer fasta que sea preñada. (لاکارا ۶۹)

سپس دومین استاد از جای خود برخاست و فرمود: چهار امر است که انسان فرزانه پیش از آنکه فرجامش سر رسد، نباید آنها را بستاید: نخست خوراکی که معده به‌تمامی آن را هضم کرده، [دوم] شخصی که به میدان نبرد پای گذارد و باز گردد، [سوم] بذر و دانه‌ای تا درو شود و [در آخر] زنی تا آبستن شده باشد.

این مَثَل، تقریباً بدون تغییر در روایت ظهیری سمرقندی ملاحظه می‌شود: «یکی از جماعت وزرا گفت: چهار کارست کی تا تمام نشوذ، بر وی مدح و ذم لازم نبایذ، اول غذا تا منهضم نگرددذ، دیگر زن حامله تا حمل ننهذ، سدیگر شجاع تا از مصاف بیرون نیایذ، جهارم برزگر تا از بذر و تخم، رَیع و نُزل برنگیرذ.» (ظهیری سمرقندی، ۱۹۴۸: ۶۲)

این مثل در *اندرز اوشَنَرِ دانا*، یکی از معروف‌ترین اندرزنامه‌های ادبیات پهلوی، نیز دیده می‌شود:

čahār hend tā ō gāh rasēnd guftan nē abāyēd: xwarišn, tā gugārēd, ud zan, tā mīrēd ud nēw mard tā az kārezār abāz āyēd, ud bar zamīg tā ō hambār kunēd. (*اندرز اوشنر دانا* ۷۱)

چهار [چیز] هستند [که] تا پیش از آنکه وقت[ش] برسد، نباید گفت [و داوری کرد]، خورش [و غذا] تا گُوارد [و هضم شود]، و زن تا بمیرد، و مرد دلیر تا از کارزار بازآید و بَر [و حاصلِ] زمین تا به انبار شود. (همان ۷۰)

در باب متن پهلوی، دُبلوا پیشنهاد داده است که «بمیرد» (mīrēd) به صورت «زاید» (zāyad) تصحیح شود. به این ترتیب، دو متن *اندرز اوشنر دانا* و *سندبادنامهٔ* ظهیری سمرقندی و در نتیجه روایت اسپانیاییِ آن نیز بر یکدیگر منطبق می‌شوند (بلوا، ۱۹۹۳: ۹۶).

شکی نیست که سرمنشأ *سندبادنامه* همچنان در هاله‌ای از ابهام مانده و راه سخن در این باره گشوده است و نباید نتایج پرّی را، به‌رغم اهمّیتشان، قطعی بدانیم. وجود عناصر مشترک، کلی و جزئی، در *سندبادنامهٔ* مندرج در کهن‌ترین نسخهٔ *صدویک شب* و *سندبادنامهٔ* اسپانیایی کهن و شباهت برخی ویژگی‌های آن با *سندبادنامهٔ* فارسیِ ظهیری سمرقندی دعوتی است به پژوهش‌هایی عمیق‌تر در باب این متون تا بتوانیم درک بهتری از فرایند انتقال آنها از شرق به غرب به دست آوریم. علاوه بر این، دلیل دیگری، مانند نثر ساده و بی‌تکلف، برخلاف نثر فنی و آکنده از آرایه‌های ادبیِ متن فارسی، و شباهت نظم داستان‌های فرعیِ *سندبادنامه* در روایت‌های عربیِ *صدویک شب*، سریانی و یونانی با تحریر اسپانیایی (رجوع شود به جدول درج‌شده) ما را به این فکر می‌اندازد که متن عربی ازبین‌رفته‌ای که روایت اسپانیایی از آن تهیه شده از نزدیک‌ترین ترجمه‌های عربی از زبان فارسی میانه بوده و به هر حال، بسیار نزدیک به روایت عربیِ کتاب *صدویک شب* است و حتی با احتیاط می‌توان فرض کرد که وجود قسمت‌های منظوم در بعضی از داستان‌های *سندبادنامهٔ* موجود در *صدویک شب* ردپایی از منظومهٔ ازمیان‌رفتهٔ أبان لاحقی است.

منابع

آذرنوش، آذرتاش. *در باب ادب تازی*. ج۱. تهران: دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۹۲.
ابن ندیم، محمد اسحاق. *الفهرست*. ترجمهٔ محمدرضا تجدّد. تهران: اساطیر، ۱۳۸۱.
اصفهانی، حمزه بن حسن. *تاریخ پیامبران و شاهان*. ترجمهٔ دکتر جعفر شعار. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۶.
ألف لیلة و لیلة. ج۲. بیروت: دار صادر، ۱۹۹۹م.
اندرز اوشنر دانا. به‌کوشش فرزانه گشتاسب و نادیا حاجی‌پور. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۹۳.
السجستانی، ابوسلیمان المنطقی. *صوان الحکمه*. به کوشش عبدالرحمان بدوی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۹۷۴م.
شمیسا، سیروس. *تاریخ تطوّر نثر فارسی*. تهران: سمت، ۱۳۹۶.

طرشونه، محمود. مائة لیلة و لیلة. طرابلس: الدار العربیة للکتاب، ۱۳۹۹ق/ ۱۹۷۹م. چاپ تجدیدنظرشده: کلن، ۲۰۰۵م.

ظهیری سمرقندی، محمد بن علی. *سندبادنامه*. به تصحیح احمد آتش. استانبول: چاپخانهٔ وزارت فرهنگ، ۱۹۴۸م.

ـــــــ . *سندبادنامه*. به تصحیح احمد آتش. مقدمهٔ مجتبی مینوی. تهران: کتاب فرزان، ۱۳۶۲.

ـــــــ . *سندبادنامه*. مقدمه و تصحیح سیدمحمدباقر کمال‌الدینی. تهران: میراث مکتوب، ۱۳۸۱.

عضد یزدی. *سِندبادنامهٔ منظوم*. به تصحیح محمدجعفر محجوب. تهران: توس، ۱۳۸۱.

مجمل التواریخ و القصص. تصحیح و تحشیهٔ محمدتقی بهار. تهران: اساطیر، ۱۳۸۹.

مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین. *التنبیه و الاشراف*. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۹.

ـــــــ . *مروج الذهب*. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. ج۱. تهران: علمی فرهنگی، ۱۳۶۲.

نخشبی، ضیاءالدین. *طوطی‌نامه*. به تصحیح و تعلیقات فتح‌الله مجتبایی و غلامعلی آرایی. تهران: منوچهری ۱۳۸۲.

نهایة الأرَب فی اَخبار الفُرسِ و العَرب. تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۷۵.

یعقوبی، احمدبن ابی یعقوب. *تاریخ یعقوبی*. ترجمهٔ محمد ابراهیم آیتی. ج۱. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۲.

Andreopoulos, Michael. *The Byzantine Sinbad*. trans. J. Beneker and C. Gibson. Cambridge: Harvard University Press, 2021.

Arbesú, David. *Sendebar: Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres*. Newark, Delaware (USA): Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2019.

Bäthgen, Friedrich. S*indban oder Die Sieben Weisen Meister. Syrisch und Deutsch*. Leipzig, 1879.

Blois, François de. "*Sindbād, Book of*". *Encyclopedia of Arabic Literature*. eds.: J.S. Meisami, P.Starkey. vol. 2. London/ New York, 1998. pp.723-724.

_____ . "Two Sources of Handarz of Ōšnar". *Iran*. [British Institute of Persian Studies]. vol. 31. (1993): 95-97.

Campbell, Killis (ed.). *The Seven Sages of Rome*. Boston: Ginn & Company, 1907.

Comparetti, Domenico. *Researches respecting the Book of Sindibad*. London: Publications of the Folklore Society, 1882.

Epstein, Morris. Mishe Sendebar: "New Light on the Transmission of Folklore from East to West". *Procceding of the American Academy for Jewish Research*. **V**/27 (1958): 1-17.

_____ . *Tales of Sendebar*. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1967.

Fudge, Bruce, *A Hundred and One Nights*. New York: New York University Press, 2017.
Gaudefroy-Demombynes, Maurice (trad.). *Les Cents et une nuits. Simbad*. Paris: Actes Sud, 1982.
Hämeen-Anttila, Jaako. *Khwadāynāmag. The Middle Persian Book of Kings*. Leiden: Brill, 2018.
Keller, J. E. (ed. and trans.). *The Book of the Wiles of Women*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1959.
Lacarra, Mª Jesús (ed.). *Sendebar*. 4th. ed. Madrid: Cátedra, 2005.
Loiseleur-Deslongchamps, Auguste-Louis-Armand, *Essais sur les fables indiennes et sur leur introduction en Europe*. Paris: Techener, 1838.
Marzolph, Ulrich, and Aboubakr Chraïbi. "The Hundred and One Nights: a Recently Discovered Old Manuscript". *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*. **162**/2 (2012): 299–316.
Nöldeke, Theodor. "Sindban oder die Sieben Weisen Meister. Syrisch und Deutsch, von Friedrich Baethgen [a review]". *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (ZDMG)*. XXXIII (۱۸۷۹): 513-536.
Ott, Claudia. *101 Nacht.* Aus dem Arabischen *erstmals ins Deutsche* übertragen und umfassend kommentiert. Zürich: Manesse, 2012.
Paltriniere, Elisabetta. *Il "Libro degli Ingani" tra oriente e Occidente*. Firenze [Florence]: Le Lettere, 1992.
Perry, Ben Edwin. "The Origin of the Book of Sindbad". *Fabula*, **3**/1 (1960): 1-94.
Rödiger, Emil. *Chrestomathia Syriaca*. 2 E. Halle, 1868.
Steinschneider, Moritz. *Die Hebräischen Übersetzungen des Mittelarters und die Juden als Dolmetscher*. Berlin, 1893.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۰/۵/۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۲۹
10.22034/nf.2022.167952

بررسی تطبیقی برخی عناصر عجایب‌نامه‌ها با بعضی متون ادبی و اسرائیلیات مفسران

مائده سهل‌الدین[1] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه تهران، تهران، ایران

چکیده

عجایب‌نامه‌نویسی گونه‌ای ادبی در قالب نظم و نثر است که به معرفی شگفتی‌های جهان در حوزه‌های جغرافیا، نجوم، انسان‌شناسی، حیوان‌شناسی، نباتات و... می‌پردازد و تأثیر بسیاری در رشد مطالعات مربوط به این حیطه‌ها و نیز اسطوره‌شناسی دارد.

در تاریخ اسلام، به‌سبب ابهام معانی قرآن، کتب بسیاری در تفسیر آن و شرح معانی و آیات نوشته شد که در برخی از آنها، مفسران نومسلمان، برای جذب مخاطب، افسانه‌های شگفت‌انگیز بسیاری را از کتاب‌های آسمانی پیشین خود وارد داستان‌های قرآنی کردند.

ادبیات فارسی دری، از آغاز پیدایش در قرن سوم، پیوندی ناگسستنی با معارف اسلامی برقرار کرد و به‌دلیل جنبه‌های مشترک تفسیرنگاری و عجایب‌نویسی، از عجایب‌نگاری الهام گرفت. هدف این جستار تبیین پیوند میان عجایب‌نگاری، تفسیرنویسی و متون ادبی است.

کلیدواژه‌ها: غرایب، عجایب‌نامه، تفاسیر، متون ادبی، قرن هفتم

---

1. m.sahlodin13942016@gmail.com

مقدمه

«عجایب» جمع «عجیب/ عجیبه» به معنای شگفتی است و عجایب‌نامه‌نویسی گونه‌ای ادبی در قالب نظم و نثر است که به معرفی عجایب و غرایب جهان می‌پردازد. خیال‌پردازی بشر نخستین، که نتیجهٔ ناتوانی او از ادراک حقایق هستی بود، موجب شکل‌گیری افسانه‌های بسیاری دربارهٔ مظاهر طبیعت در باورهای ملل شد که بعدها به صورت عجایب‌نامه‌ها مکتوب گشت.

عمده‌ترین خاستگاه‌های عجایب‌نویسی در جامعهٔ اسلامی یکی طبیعیات ارسطویی و تبیین روابط علّی طبیعت با نظریهٔ قوای چهارگانهٔ او و دیگری تعالیم مسیحی و یهودی است. ترجمهٔ طبیعیات ارسطویی به زبان عربی در قرون اولیهٔ اسلامی ذهن مسلمانان را برای درک معانی تخیلی و اغراق‌آمیز از مظاهر طبیعت (کوه‌ها، جانوران، دریاها و...) باز کرد. عامل دوم روایات عجیب موجود در کتب دینی یهودیت و مسیحیت در باب خلقت جهان، قصص پیشینیان، پدیده‌های هستی، معاد و... است که مفسران نومسلمانی چون وَهْب بن مُنَبِّه، کعب‌الأحبار و ابوهُرَیْره از آنها در تفسیر آیات مرتبط با مظاهر طبیعت و برخی داستان‌های ملل گذشته بهره می‌جستند. این روایات، که تحت عنوان کلی **اسرائیلیات** قرار می‌گیرند، وارد کتب تفسیری شدند که، برای جذب مسلمانان به قصه‌سرایی و دوری از فهم تعالیم ناب اسلامی، آمیخته به افسانه‌ها و قصه‌های اغراق‌آمیز بسیاری بودند. بدین‌گونه پیوندی میان عجایب‌نامه‌ها و تفاسیر برقرار شد چراکه هر دو واقعیتی بنیادین را، بر پایهٔ تخیل یا منقولات بی‌اساس، به صورت داستانی محیرالعقول یا بدیع‌الظهور درمی‌آوردند. در واقع، افسانه‌گرایی عامل ارتباط عجایب‌نگاری و اسرائیلیات بود. در میان تفاسیر مطرح، دو اثر طبری و *روض‌الجنان*، به‌سبب توجه به رویکرد نقلی و دوری از تعقل و تعمق در مأثورات دینی، بیش از تفاسیر دیگر هدف هجمه و نفوذ این تعالیم منحرف قرار گرفتند.

با ورود اسلام به ایران، ادبیات فارسی دری نیز از آغاز تکوین خود در قرن سوم با معارف دینی درآمیخت و به‌ویژه از قرن پنجم هجری، به‌سبب شکل‌گیری سبک آذربایجانی و در پی آن پیدایش سبک عراقی در قرن هفتم و نیز رونق یافتن تصوف، اشارات و تلمیحات فراوان به مضامین قرآنی در متون ادبی رایج شد و در نتیجه،

اسرائیلیاتِ مشحون به عجایب و غرایب با ادبیات درآمیخت. بازتاب آن را می‌توان در متون ادبی قرن پنجم هجری به بعد یافت.

با این مقدمات و با واکاوی پیشینهٔ تحقیق، دریافتیم تاکنون تحقیقی با هدف بررسی وجه یا وجوه مشترک حوزه‌های عجایب‌نگاری، تفسیرنویسی و ادبیات انجام نگرفته است. پژوهش‌های صورت‌گرفته دربارهٔ مبحث عجایب‌نگاری، که در ادامه به آنها پرداخته خواهد شد، اغلب به بررسی ساختار آنها محدود شده است و تاکنون پژوهشی دربارهٔ تأثیرپذیری آنها از مضامین اسلامی انجام نشده است. فقدان نگاه افسانه‌شناختی در بررسی تفاسیر و نیز نبودِ تحقیقی جامع در باب تأثیرپذیری ادب فارسی از عجایب‌نامه‌ها پژوهش دربارهٔ پیوند میان سه حوزهٔ مزبور را ضرور می‌سازد.

پیشینهٔ پژوهش

نقد و تحلیل ادبیات وهمناک در غرب در نیمهٔ دوم قرن بیستم رشدی چشمگیر داشته است اما این گونهٔ ادبی در ایران، با وجود مصادیق بسیار در ادب فارسی مانند عجایب‌نامه‌ها، داستان‌های کرامات اولیا، *هزار و یک شب* و اسطوره‌ها و افسانه‌ها، جز در ترجمهٔ آثار غربیان جلوهٔ دیگری نیافته است. پیشگام ترجمه در این زمینه فصلنامهٔ سینمایی *فارابی* (۱۳۸۳) است که مجموعه مقالاتی دربارهٔ عجیب‌الخلقه‌ها در آن منتشر شده است. البته نباید از مقالات پراکندهٔ دیگر در مجله‌های داخلی چشم پوشید. مقالهٔ مریم خوزان (۱۳۷۰) با عنوان «داستان وهمناک» بر اساس رویکرد ساختاری تودوروف[1] داستانی از *هفت پیکر* و *فرج بعد از شدت* را تحلیل می‌کند. فرهادپور (۱۳۸۳) در مقدمهٔ ترجمهٔ *داستانی تخیلی از جی.آر.تالکین*، نویسندهٔ انگلیسی‌زبان (۱۸۹۲ــ۱۹۷۳)، بنیان‌های نظری ادبیات وهمناک را می‌کاود. پرویز براتی (۱۳۸۸) در کتاب *روایت، شکل و ساختار فانتزی عجایب‌نامه‌ها* مروری کوتاه بر سیر تطور این وجه ادبی داشته است و مقالهٔ دوپلر در *دانشنامهٔ جهان اسلام* کامل‌ترین سیر تاریخی عجایب‌نامه‌نویسی را بیان می‌دارد.

فاطمه مهری از رسالهٔ خود با عنوان «بررسی جایگاه عجایب در نظام دانش‌های کهن بر پایهٔ ادب فارسی» در خرداد ۱۳۹۳ در دانشگاه تهران دفاع کرده است. این پژوهش با ارائهٔ خوانشی جدید از متون فارسی بر اساس رهیافت‌های روش‌شناختیِ

1. Tzvetan Todorov

جدید ارتباط آنها را با نظام دانش‌های کهن به دست می‌دهد. مهری بـه ایـن منظـور بـه بررسی محتوای عجایب‌نامه‌ای سبک آذربایجانی، که اشارات علمی فراوان از مختصات آن است، و علی‌الخصوص به شعر خاقانی، پرداخته است.

«مطالعهٔ تطبیقی دیوها و موجودات مافوق طبیعـی در *عجایـب المخلوقـات* قزوینـی و *بحیرهٔ* فزونی استرآبادی» به قلم معصومه کریمی، چاپ‌شده در شـمارهٔ ۶ نشـریهٔ *ادبیـات تطبیقی* (بهار و تابستان ۱۳۹۱) به بررسی سیما و خویشـکاری‌هـای موجـودات وهمـی مانند دیو، غول، نسناس، آل و... در دو اثر مذکور، یکی متعلق به قرن ششم و دیگری به قرن یازدهم هجری، می‌پردازد.

اکرم سلطانی در مقاله‌ای با عنوان «بحثی پیرامون عجایب‌نامه‌ها و نظـایر آن: معرفـی *غرایب الدنیا و عجایب الأعلی* آذری طوسی»، که در شمارهٔ ۱۷۵ *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیـات و علوم انسانی دانشگاه تهران* (تابستان ۱۳۸۵) چاپ شده است، تنها عجایب‌نامهٔ منظوم ادب فارسی را که باب دوم و سوم کتاب *مرآت* آذری طوسی، شاعر عارف قرن هشـتم و نهم (۷۸۴ـ۸۶۶) است، معرفی کرده است.

مبانی نظری تحقیق

در ادامه، مروری بر تعریف ادبیات وهمناک و نوع ادبی عجایب‌نامه‌ها می‌کنیم و سـپس به معرفی عجایب‌نامه‌های مطرح جهان اسلام می‌پردازیم.

۱. ادبیات وهمناک

ادبیات را به دو گونهٔ محاکاتی و غیرمحاکاتی تقسیم می‌کنند. ادبیات محاکاتی (تقلیدی) راوی واقعیت عینی و ملمـوس اسـت و ادبیـات غیرمحاکـاتی واقعیـت عینـی را تغییـر می‌دهد. ادبیات وهمناک گونه‌ای از ادبیات غیرمحاکاتی و گاهی معادل آن است کـه بـه اقلیم وهم ـ هرگونه خیال‌پـردازی و تصـورات غیرواقعـی ـ و خیـال وارد مـی‌شـود و خواننده را با عناصر فراطبیعی شگفت‌زده می‌کند. ریشـهٔ ایـن نـوع ادبیـات بـه قـدمت قصه‌گویی، یا به بیان بهتر، به درازای عمر انسان است (حری ۲۰).

نظریه‌پردازی ادبیات وهمناک در قرن بیستم به دست کسانی چون تزوتان تودوروف صورت گرفت. این نویسنده و منتقد بلغاری با نگارش *پیش‌درآمدی بر ادبیات شـگرف*

و با الهام از آثار وهمی ادبیات جهان و روایت‌های شرقی چون *هزار و یک شب* این گونهٔ ادبی را به سه دسته تقسیم می‌کند:

۱) امر غریب: رخدادهای طبیعی که بر طبق قوانین طبیعتْ توجیه‌پذیر هستند؛

۲) وهمناک ناب: متنی دارای ابهام، خواه رخدادها در آن توجیه طبیعی داشته باشند خواه فراطبیعی؛

۳) امر شگفت‌آور: رخدادهای فراطبیعی که به‌تدریج پذیرفتنی و تبدیل به هنجار می‌شوند (براتی ۶۱ـ۶۳).

۱-۱. عجایب‌نگاری: گونه‌ای نوشتاری از ادبیات وهمناک

پیش از هر گفتاری در باب عجایب‌نگاری، سخن یکی از نویسندگان این حوزه را دربارهٔ واژهٔ «تعجب»، هم‌خانوادهٔ کلمهٔ «عجایب»، نقل می‌کنیم. زکریای قزوینی در *عجایب المخلوقات* می‌گوید: «تعجب دهشتی است که مردم را عارض می‌شود از آنکه چیزی بینند و سبب آن را ندانند یا کیفیت و تأثیرات او ندانند» (قزوینی ۹۲).

عجایب‌نویسی گونه‌ای از ادبیات وهمناک است که به بیان شگفتی‌های طبیعت، آمیخته با عناصر غیرطبیعیِ برگرفته از تخیلات و افسانه‌پردازی‌های ملل گوناگون، می‌پردازد. آثار این حوزه متأثر از طبیعیات ارسطویی هستند و بالطبع ساختارهای جغرافیایی ضعیفی مانند کیهان‌شناسی‌های عامه‌پسند و محتواهای غیرعلمی و غیرمستدل دارند (براتی ۲۰). عجایب‌نگاری شرحی مستند و همراه با اوهام و عقاید شفاهی مردم دربارهٔ عجایب برّ و بحر و طبایع موجودات ارائه می‌دهد و صرفا گزارشی از وقایع و مشاهدات نویسنده است و ساختار روایت (زاویهٔ دید، شخصیت، مکان، زمان و...) به صورت علمی مدنظر روایت‌پژوهان در آن وجود ندارد اما برخی عجایب‌نامه‌ها دارای ساختار روایی هستند، مانند سفرهای سندباد در *هزار و یک شب* و *عجایب هند* (همان ۶۸).

۲-۱. عجایب‌المخلوقات‌ها و پیشینهٔ نگارش آنها

اولین کتاب نگاشته‌شده در زمینهٔ عجایب *تاریخ طبیعی* پلینیوس[1]، دانشمند و طبیعی‌دان رومی قرن اول میلادی، است. اثر او دایرةالمعارفی جامع در باب طبیعت، انسان و موجودات است. نخستین عجایب‌نامهٔ موجود فارسی تحفة*الغرایب*، منسوب به محمد

1. Plinius

ابن ایوب طبری (متوفی ۴۸۵ق)، منجم و ریاضی‌دان ایرانی است. این کتاب ۳۶ باب دارد و حاکی از شگفتی‌های فراوان و مطالبی در خصوص فرهنگ عامیانه و محلی است. از این کتاب، دو نسخه در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، یک نسخه در موزهٔ بریتانیا و یک نسخه در کتابخانهٔ تاشکند موجود است. اثر دیگر *عجایب المخلوقات* محمد بن محمود بن احمد طوسی/ طبرسی/ همدانی (متوفی ۵۸۹ق) معروف به *عجایب‌نامه* و *جام گیتی‌نمای* است. تاریخ نگارش این کتاب در *کشف الظنون* ۵۵۵ق ذکر شده است در حالی که به نام طغرل سوم سلجوقی و در میانهٔ سال‌های ۵۷۱ـ۵۹۰ق، در ده رکن و قانون و با ذکر عجایب آسمان و زمین، کشورها، طلسم‌ها و صورت‌ها، جانوران، انسان‌ها، موجودات ماوراءالطبیعه و... تألیف شده است. این کتاب در ۱۳۴۵ش به همت منوچهر ستوده در تهران چاپ شده است. با ورود روایت‌های خیالیِ مؤلفان جنبهٔ ادبی عجایب‌نامه‌ها تقویت شد. یکی از این نویسندگان ابویحیی زکریا بن محمد بن محمود قزوینی (۶۰۰ـ۶۸۲ق) است. دو کتاب گران‌سنگ او در این زمینه نخست *عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات* است و دیگری *آثار البلاد و اخبار العباد* که تکملهٔ اثر نخست است. هر دو کتاب به زبان عربی نگاشته شده و بارها به قلم مترجمان گمنام به فارسی درآمده‌اند. اثر دیگر *نوادر التبادر* لتحفة *البهادر* تألیف شمس‌الدین محمد بن امین‌الدین ایوب دُنَیسِری در ۶۶۹ یا ۶۸۲ق است که در ۱۳۵۰ش به‌همت محمدتقی دانش‌پژوه و ایرج افشار در دوازده فصل تصحیح شده است (همان ۶۸ـ۶۹). فصل نهم آن را نیز، که عجایب‌نامه‌ای مستقل است، پرویز براتی در کتاب *روایت، شکل و ساختار فانتزی عجایب‌نامه‌ها* تصحیح کرده است. نخبة *الدهر فی عجایب البرّ و البحر* از شمس‌الدین محمد بن ابی‌طالب انصاری دمشقی (۷۲۷ق) در زمینه‌های جغرافیا، تاریخ و ذکر عجایب زمین در نیمهٔ اول قرن هشتم تألیف و در ۱۳۵۷ش به قلم حمید طبیبیان به فارسی ترجمه شده است (همان ۲۸).

کتب مذکور آثاری هستند که موضوع کلی آنها عجایب و غرایب است ولی در این میان، باید به آثاری نیز توجه داشت که به‌صورت پراکنده به شگفتی‌هایی اشاره کرده‌اند. بخش پایانی جلد چهارم تاریخ حبیب *السیر فی اخبار افراد البشر* از غیاث‌الدین خواندمیر (متوفی ۹۴۳ق) به معرفی عجایب شهرها، ابنیهٔ تاریخی، جانوران و... می‌پردازد. بهاءالدین محمد بن حسن بن اسفندیار، مورخ قرن ششم و اوایل قرن هفتم،

نیز در بخش‌هایی از *تاریخ طبرستان* به عجایب این خطه، از جمله داستان اژدها و سام، پرداخته است (همان ۳۵).

۲. تفاسیر

در ادامه، به معرفی مباحث تفسیر و اسرائیلیات می‌پردازیم و سپس تفاسیر متأثر از اسرائیلیات تا پایان قرن هفتم را معرفی می‌کنیم تا پیوند دو حوزهٔ عجایب‌نگاری و تفسیرنویسی را تبیین کنیم.

۲-۱. تعریف تفسیر

تفسیر در اصطلاح به معنای تشریح معنای باطنی آیه‌ها و اهداف آنها به وسیلهٔ شرح شأن نزول، قواعد نحوی و لغوی و... است. در *مناهل العرفان فی علوم القرآن* آمده است که تفسیر علم کیفیت تکلم به الفاظ قرآن و مدلولات آن و احکام فردی و ترکیبی و انواع معانی کلمات و ترکیبات، مانند ناسخ و منسوخ، و سبب نزول و شرح مفهوم نهفته در آیه است (زرقانی ۴۷۲).

۲-۲. تعریف اسرائیلیات

واژهٔ «اسرائیل»، برگرفته از «اسری» (عبد خالص) + «ئیل» (خدا)، به معنای بندهٔ محبوب خدا، لقب حضرت یعقوب (ع) است که نوزده قرن پیش از میلاد مسیح می‌زیست و نسل اسباط دوازده‌گانهٔ او را بنی‌اسرائیل می‌نامند. دانشمندان اسلامی واژهٔ اسرائیلیات را بر تمامی عقاید غیراسلامی، به‌ویژه آن دسته از عقاید و افسانه‌هایی که یهود و نصارا از قرن اول هجری وارد دین اسلام کرده‌اند، اطلاق می‌کنند (دیّاری ۷۳).

۲-۳. زمینه‌های پیدایش اسرائیلیات

ارتباط مسلمانان با اهل کتاب در اثر کوچ یهود و نصارا به‌سوی جزیرةالعرب و آگاهی اینان از تاریخ و داستان‌های شگفت‌انگیز، اسطوره‌گرایی مسلمانان و اشتیاق آنان برای شناخت علّی پدیده‌های عالم و حل مبهمات قرآن، منع نگارش احادیث راستین پیامبر، جمود برخی مفسران در نقل روایات و دوری از تعقل و تدبر در شناخت احادیث و تفاسیر راستین و تلاش یهودیان در تخریب چهرهٔ اسلام در پی افشای اقدامات شوم آنان برضدّ پیامبران در قرآن از عوامل پیدایش اسرائیلیات هستند که به‌توسط مفسران

نومسلمانی چون وَهب بن مُنَبّه (۳۴ــ۱۱۰ق)، ابـوهُرَیْره (متـوفی ۵۷ق)، تمـیم‌داری (متـوفی ۴۰ق)، عبدالله بن سلّام (متوفی ۴۳ق) و کعب‌الأحبار (متوفی ۳۴ق) به تفاسیر قرآنـی راه یافتند (همان ۸۱). این عقاید غیراسلامی، همان‌گونه کـه پـیش‌تـر ذکـر شـد، بـه‌سـبب آمیختگی با قصص و افسانه دارای مشترکات بسیاری با حیطهٔ عجایـب‌نگـاری هسـتند. ازین رو، نخست به معرفی تفاسیری که تحت‌تأثیر اسرائیلیات قرار گرفته‌اند می‌پـردازیم تا در ادامه بتوانیم بازتاب پیوند میان این دو حوزه را در متون ادبی بررسی کنیم.

۴-۲. تفاسیر متأثر از اسرائیلیات

الف) *جامع‌البیان فی تفسیرالقرآن*

این تفسیر، ملقب به امّ التفاسیر، نوشـتهٔ ابـوجعفر محمـد بـن جریـر بـن یزیـد طبـری (۲۳۵ـ۳۱۰ق)، محدث، فقیه، مورخ و مفسر اواخـر قـرن سـوم و اوایـل قـرن چهـارم، قدیمی‌ترین تفسیر عربی نقلی اهل سنت است. این اثر در زمان سلطنت منصور بن نوح سامانی (متوفی ۳۶۵ق) به قلم علمای ماوراءالنهر به فارسی ترجمه شـد و، در برخـی از موارد، تحت‌تأثیر اخبار و روایـات ضـعیف اهـل کتـاب، بسـیاری از منقـولات آنـان را بی‌کم‌وکاست و بدون نقد نقل می‌کند (محمدقاسمی ۲۱۰ـ۲۱۱).

ب) *تاج التراجم فی تفسیر القرآن للأعاجم*

تفسیری است از ابوالمظفر شاهفور بن طاهر بن محمد اسفراینی (متوفی ۴۷۱ق) که در ۱۳۷۵ نجیب مایل هروی و علی اکبر الهی آن را تصحیح کرده‌اند. تفسیر مذکور بـه ترجمـه و شـأن نزول آیات نیز می‌پردازد و علاوه بر این، به سبب ویژگی‌های آوایی آن کـه متـأثر از خراسـان قدیم است، از لحاظ ادبی نیز درخور توجه است. با وجود این، همچون دیگر تفاسیر روایـی، از وجود اسرائیلیات و اخبار ضعیف برکنار نیست (رکنی یزدی و رادمرد ۱۵).

پ) *سورآبادی* یا *تفسیرالتفاسیر*

ابوبکر عتیق بـن محمـد سـورآبادی سـوریانی (متـوفی ۴۹۴ق)، معاصـر الـب ارسـلان سلجوقی، تفسیری در هفت مجلد تألیف کرده کـه نسـخهٔ کامـل آن در پـنج مجلـد در ۱۳۸۱ به تصحیح سعیدی سیرجانی منتشر شده است. کهنگی زبـان، قـدمت تـاریخی و روانی نثر اهمیتی درخور توجه به آن داده است (همان ۳۷).

ت) *کشف الأسرار* و عدة الأبرار

این اثر بر اساس تفسیر *کشف الأسرار* خواجه عبدالله انصاری (۳۹۶ــ۴۸۱ق)، به قلم ابوالفضل احمد بن ابی‌سعد میبدی (تولد: نیمهٔ دوم قرن پنجم) در قرن ششم هجری و در سه نوبت یا فصل نگاشته شده و علی اصغر حکمت آن را در ۱۳۳۷ش منتشر کرده است. فصل اول به ترجمهٔ آیات، فصل دوم به بیان شأن نزول و ساختار نحوی آنها و فصل سوم، یا شاهکار نویسندگی میبدی، با نثری مسجع و آراسته به تفسیر باطنی و ذوقی قرآن بر اساس اشارات عرفانی پرداخته است که البته بسیار از تفکر اهل حدیث ـ که میبدی خود از این فرقه است ـ تأثیر پذیرفته و راه را برای نفوذ اسرائیلیات بسیار به متن این تفسیر گرانبها گشوده‌است (همان ۹۸).

ث) *روض الجنان و روح الجنان*

نخستین تفسیر عقلی و نقلی قرآن از مفسر شیعی، ابوالفتوح حسین بن علی بن محمد خزاعی رازی (متوفی ۵۵۴ق) است. این تفسیر در بیست مجلد در بنیاد پژوهش‌های اسلامی و تحت نظارت محمد جعفر یاحقی و محمد مهدی ناصح به چاپ رسیده است. تفسیر مذکور، علاوه بر پرداختن به روایات تفسیری، برای تفهیم کامل معانی باطنی آیات به ارائهٔ مطالب ادبی و قواعد نحوی زبان نیز می‌پردازد اما به‌رغم تمام محاسن مذکور از تأثیر اسرائیلیات برکنار نمانده است و گاه روایات وهب بن منبه، کعب‌الأحبار و دیگر راویان اهل کتاب را بدون نقد و تحلیل ذکر می‌کند. با وجود این، در نقل احادیثی که با مقام عصمت انبیا منافات دارد، از جمله ماجرای گناه آدم، جانب تبرّی و دوری از آنان را رعایت می‌کند (همان ۱۱۶ و ۱۱۷).

ج) *الجامع لأحکام القرآن*

این تفسیر نوشتهٔ ابوعبدالله محمد بن احمد انصاری قُرْطُبی (متوفی ۶۷۱ ق) مفسر و فقیه مالکی است. قرطبی علی‌رغم رویکرد تفسیری خود، که مطابق تعقل‌گرایی فقه مالکی است، در نقل روایات محرّفی چون اغوای آدم و حوا به وسوسهٔ مار، وجود ماهی زمین و ماری که بر عرش چنبره زده و هفتادهزار صورت دارد، بر پیمان خود وفادار نمانده و گاه با استناد به همین‌ها به استنباط احکام فقهی نیز پرداخته است (محمدقاسمی ۲۱۵ـ۲۱۶).

بررسی تطبیقی عجایب در تفاسیر قرآنی، عجایب‌نامه‌ها و متون ادبی

۱. ماهی و گاو زمین

یکی از مضامین رایج در عجایب‌نامه‌ها قرار گرفتن زمین بر پشت گاو و گاو بر روی ماهی بزرگ و سهمگینی است که ریشه در اعتقاد به قدرت زایندگی زمین در اساطیر دارد. این گاو در شب با گوهر شب‌چراغی در بینیِ خود از آب بیرون می‌آید و در روشنی آن چرا می‌کند و با آغاز روز به درون آب فرو می‌رود (زمردی ۳۳). علاوه بر این، گاو زمین با قرار گرفتن بر روی ماهی، مانع از حرکات تند آن و ایجاد زلزله می‌شود (همان ۲۰۶).

در افسانه‌های مربوط به آفرینش و نیز نگرش زرتشتی به آن، کیومرث و گاو اولین آفریده‌های جان‌دار معرفی شده‌اند. جانوران از نطفهٔ گاو و آدمیان از نطفهٔ کیومرث خلق شده‌اند. گاو مذکور **کیوث** نام دارد و موجودی با چهارهزار چشم، گوش، بینی و زبان تصور شده است که فاصلهٔ گام‌هایش به درازای پانصدساله است و زمین را بر پشت و بالای شاخ خود حمل می‌کند (فرنبغ دادگی ۴۰ـ۴۱ و ۷۸).

ماهی و گاو زمین در برخی از تفاسیر

> اکنون این جهان بر پشت ماهیست و آن ماهی بدان آب اندرست و آن آب بر سنگ صخره است و آن سنگ صخره بر کتف یک فرشته است و پای آن فریشته بر هوا معلق است و بر هیچ جا نهاده نیست تا این ماهی اندر نگرد و نگوید که این بر منست و من نگاه همی‌دارم (طبری ۱۷۴۹).
>
> نون آن ماهی است که گاو بر پشت اوست و آن گاو را سی‌هزار سرو است. هفت زمین در میان دو سروی اوست. نام آن گاو یهموت و نام آن ماهی لیوثا (سورآبادی ۲۶۵۷).
>
> بعضی مفسران گفتند: ماهی‌ای است بر آب، زیر هفت طبقهٔ زمین. ماهی از گرانی بار زمین خم داد و خم گردید و بر شکل ن شد. شکم بر آب فرو برده و سر از مشرق برآورده و دنب از مغرب و خواست که از گرانباری بنالد؛ جبرئیل بانگ بر وی زد. چنان بترسید که گرانباری زمین فراموش کرد و تا به قیامت نیارد که بجنبد. ماهی چون بار برداشت و ننالید، رب العالمین [...] بدو قسم یاد کرد (میبدی ۲۰۱).

ماهی و گاو زمین در برخی از عجایب‌نامه‌ها

و چون آفریدگار زمین را بر پشت ماهی نهاد، ابلیس ماهی را گفت: «من گناه کردم تا ملعون شدم. تو چه گناه کردی کی زمین را می‌کشی؟ این را از پشت بینداز». آفریدگار پشه را بر وی مسلط کرد تا زخمش می‌زند و ماهی از زخم وی حمل را فراموش کرد (طوسی ۴۵۳–۴۵۴)

ماهی و گاو زمین در برخی از متون ادبی

شایان ذکر است که عبارت «از ماه تا ماهی» در برخی از متون بیانگر فراگیری امری در کل عالم، یا به عبارت بهتر، از فرش تا عرش است.

به اشک از دل فروشویم سیاهی بیندازم زمین تا پشت ماهی
(گرگانی ۲۵)

تا زمین محتمل حلم وی است ماهی و گاو مثقّل بارست
(اخسیکتی ۵۶)

ز مه تا ماهی او را مستفیدند که صیت فضلش از مه تا به ماهی است
(عراقی ۵۳۸)

پس حق‌تعالی گاوی بیافرید در جنات فردوس و آن گاو را چندین هزار دست و پا و بزرگی آن چندان است که شاخ‌های آن گاو از هفت آسمان گذشته است [...] پس آن گاو به قدرت خدا معلق در هوا بماند. پس حضرت عزت کم‌کم او را بر پشت ماهی نهاد تا قرار گرفت (مروزی ۴).

زمین همچنان بر روی آب می‌جنبید و قرار نمی‌گرفت. خداوندگار گاوی و ماهی‌ای آفرید که بزرگی آن گاو و آن ماهی را جز او کس نداند و ماهی را دریا بر روی آب قرار داد و گاو را بر پشت ماهی جای داد و زمین را در میان هر دو شاخ گاو قرار داد (نسفی ۴۵).

۲. افسانهٔ عوج بن عنق

در متونی چون *تفسیر قمی* علی بن ابراهیم قمی (متوفی ۳۰۷) و کتب روایی چون *اصول کافی* ثقةالاسلام محمد بن یعقوب کلینی (متوفی ۳۲۹) و *بحارالأنوار* محمدباقر مجلسی (۱۰۳۷ـ۱۱۱۰ق)، عوج، فرزند عناقه، نوهٔ دختری آدم (ع) معرفی شده است. مادر او، عناقه، بیست انگشت داشت و بر هر انگشت دو ناخن داس‌مانند؛ هنگام نشستن دو جریب را اشغال می‌کرد و اولین ظالم بر زمین نیز معرفی شده است

(محمدقاسمی ۳۶۸). اما در باب سوم از سِفر تثنیهٔ *تورات*، عوج مَلِک سرزمین باشان نامیده شده است.

در روایات برخی از تفاسیر و نیز عجایب‌نامه‌ها، عوج حتی پس از طوفان نوح و تا زمان نبوت حضرت موسی (ع) زنده بوده است. باید یادآور شد که حضرت نوح (ع)، طبق آیهٔ بیست و ششم سورهٔ نوح (لا تَذَر عَلَی الأرضِ مِنَ الکافِرینَ دَیّاراً) تمام کافران روی زمین را لعن و نفرین کرد و خداوند نیز، طبق آیات ۱۱۹ـ۱۲۰ سورهٔ شعراء (فأنجَیناهُ و مَن مَعَهُ فی الفُلکِ المَشحون. ثُمَّ أغرَقنا بَعدُ الباقینَ) تمامی آدمیان جهان غیر از ساکنان کشتی را غرق کرد. پس زنده ماندن عوج بن عنق از طوفان نوح و توصیفات افسانه‌ای از قامت و ویژگی‌های ظاهری او همگی مجعول و دروغین است (همان ۳۶۹ـ۳۷۰).

افسانهٔ عوج بن عنق در برخی از تفاسیر

وی را عوج بن عنق خواندندی. بالای وی بیست‌هزار و سه‌هزار و سی ارش بود. چنین گوید [...] دست فرا قعر دریا کردی و ماهی برآوردی و آن را بر بالای چشمهٔ آفتاب بداشتی و بریان کردی و بخوردی. خدای ـعزوجلـ هلاک وی بر دست موسی ـ علیه‌السلام ـ کرده بود و آن چنان بود که موسی لشکری ساخته بود فرسنگی اندر فرسنگی، عوج بیامد و ایشان را بنگرست. آنگاه از کوه پاره‌ای برکند بر مقدار ایشان و آن را برگرفت تا بریشان زند. خدای تعالی هدهد را بفرستاد تا منقار خویش بر آن سنگ زد. سوراخی اندر وی پدید آمد و سنگ اندر گردن عوج افتاد و وی را بیفکند. موسی ـ علیه‌السلام ـ بیامد و بالای وی ده گز بود و بالای عصای وی ده گز و ده گز برجست تا عصا به کعب وی باز زد و وی را بکشت (اسفراینی ۵۶۲).

قصهٔ هلاکت قوم عاد: و ایشان اهل حضرموت بودند به یمن از پس نوح، هشتصد سال و ایشان همه بت‌پرست بودند. مردمانی بودند بزرگ‌ترکیب و قوی. قدوبالای ایشان، کمترین ارش ایشان شصت ارش بودی و همین صدوبیست ارش. و عوج بن عنق ـ و گویند اعوج بن عنق ـ امیر ایشان بدان بزرگی بود که چون روی زمین طوفان گرفت به روزگار نوح و آب از همهٔ کوه‌های جهان چهل ارش برگذشت تا بُژول وی بیش نبود. دست به دریا فرو کردی، ماهی برآوردی فا خرشید داشتی، بپختی، بخوردی. و آن عادیان را چندان قوت بود که پای بر زمین خاره زدندی تا به زانو فرو بردندی، شتری بگرفتندی به دو دست، پای از پای بازدریدندی. به دست به سنگ خاره زدندی، در سنگ سوراخ کردندی. عمرهای ایشان کم بیش هزار سال بودی. گردناورترین آدمیان ایشان بودند (سورآبادی ۲۳۱۵).

افسانهٔ عوج بن عنق در برخی از عجایب‌نامه‌ها

اما عوج بن اعنق شخصی بود عظیم. مادر وی دختر آدم علیه‌السلام و عـوج پـای در سـرای آدم زاد و عمر عوج سه‌هزار سال بود و بماند تا روزگار نوح علیه‌السلام. وی را در کشتی نگذاشت و آب طوفان تا کمرگاه وی بود و جباری عظیم بود. در شرق و غرب و بـرّ و بحـر بگردیـدی تـا روزگـار موسـی علیه‌السلام بماند. به تیه رسید؛ موسی را دید با قوم وی، کوهی برداشت دو فرسنگ دراز[ا] تـا بـر سـر ایشان زند؛ مرغی بر سر آن کوه نشست و منقار بر آن زد و کوه در گردن عوج افتاد (طوسی ۴۰۹).

عنق، مادر عوج و دختر آدم است علیه‌السلام [...] هر انگشتش سـه گـز طـول داشـت [...] بلندی قامت عوج بیست‌وسـه‌هـزار و سیصـد ذرع و ثلـث گـز بـود و در زمـان طوفـان نـوح علیه‌السلام که آب از سر مرتفع‌ترین جبال چهل گز گذشته بود از سر زانوی او تجـاوز ننمـوده (خواندمیر ۶۷۸ـ۶۷۹).

افسانهٔ عوج بن عنق در برخی از متون ادبی

جـوی بـازدارد بلایـی درشـت عصایی شنیدی که عوجی بکشت
(سعدی ۳۷۷)

حارث مرهست فعلت، از بلیسی، تا به چند عوج بن عنق است حرصت از درازی، تا بـه کـی؟
(نزاری قهستانی ۵۳۵)

موسی علما و صلحاء بنی اسرائیل را بخواند و نماز کردند [...] و از ملک تعالی بخواستند کتـاب و شریعت [...] و بفرمود که بروید و هفت روز روزه دارید [...] چون بنی اسرائیل بشنیدند [...] گفتند: مـا طاقت این نداریم [...] ملک تعالی جبرییل را بفرستاد تا بیامد و کـوهی بـر سـر ایشـان بداشـت، یـک فرسنگ در یک فرسنگ [...] چون بدیدند که کوه بریشان نزدیک آمد، همه به سـجده رفتنـد [...] فامّـا قاصّان گویند که مردی بودست نام [او] عوج بن عنق، کوه او برداشت (نیشابوری ۲۰۵–۲۰۶).

اشتر با مورچه همراه شد، به آب رسیدند. مورچه پای بازکشید. اشـتر گفـت: [...] آب [...] تو را تا زانوست. مرا شش گز از سر گذشته‌است [...] باز این اشتر در مقابلهٔ عاج بن عنق همان باشد که زانو تا به زانو فرق‌هاست؛ زیرا که او در طوفان نوح غرق نشد. آب دریا او را تـا زانـو بودی (افلاکی ۶۶۸).

۳. طویل‌القامت بودن آدم (ع)

آفرینش انسانِ نخست به‌صورت انسان‌ـغول و با هیبتی سترگ در روایات اساطیر ایرانی به‌صورت کیومرث جلوه‌گر می‌شود (زمردی ۲۴۶ و ۲۴۷) و در روایات مذهبیِ برگرفته

از اسرائیلیات به صورت آفرینش آدم ابوالبشر با قامتی طویل و به درازای فرش تا عرش تجلی می‌یابد.

طبق اساطیر ایرانی، گاو نخستین و کیومرث از خاک زاده شدند. گاو در ساحل راست رودخانهٔ دایتی و برای کمک به بالندگی آب‌ها و گیاهان و کیومرث در ساحل چپ آن خلق شدند. گاو، بنا بر اکثر منابع، نر بوده است. قامت آن سه نای و قامت کیومرث چهار نای بوده و طول و عرض او مساوی با یکدیگر بوده است (کریستن‌سن ۶۰).

طبق برخی تفاسیر نیز آدم و حوا، پس از تناول میوهٔ ممنوع و هبوط به زمین، به مجازات‌های سنگینی گرفتار آمدند. حوا به تحمل عادت ماهانه، درد زایمان، محرومیت از جهاد، کاستی در سهم‌الإرث و... گرفتار آمد. آدم نیز به جزیرهٔ سرندیب فرود آمد، در حالی که قامتش سر به آسمان می‌ساییدو، ازین رو، موی ناصیهٔ او فرو ریخت و او و تمامی آدمیان پس از او اصلع شدند. علاوه بر آن، به‌دلیل قامت بلندش، از شنودن آواز و نجوای فرشتگان نیز ناخرسند بود و خداوند برای تسکین رنج او قامتش را به شصت ذراع کاهش داد (یازعی ۳۲).

آفرینش آدم در برخی از تفاسیر

> بدان وقت که آدم از بهشت بیوفتاده بود، به کوه سرندیب به هندوستان به زمین آمد و بالای وی چندان بود که بر سر کوه بر پای خاستی، سر او بر آسمان نخستین رسیدی و همه‌روزه با فرشتگان حدیث همی‌کردی. چون آدم بدین جهان خواست بودن، خدای عزوجل نخواست که بالای وی چندان بماند. جبرئیل را بفرستاد تا پر بر سر وی بمالید و بالای وی به هشتاد ارش باز آمد (طبری ۸۲۸).

> چون آدم را علیه‌السلام به زمین فرستاد، چنان دراز بودی که سرش اندر آسمان همی‌سودی تا آنگه که اصلع گشت [...] و آن درازی که بود اندر زمین، هر جانور که بود ازو نفرت گرفتندی [...] و وی اندران وقت، سخن اهل آسمان همی‌شنیدی [...] پس خداوند ـ سبحانه و تعالی ـ بالای وی به مقدار شصت گز آورد. وی آواز فریشتگان و تسبیح ایشان نشنیدی (اسفراینی ۱۵۵).

> و آدم علیه‌السلام به طول هزار گز بود و سر او در ابر می‌سودی و با فریشتگان هوا و ابر سخن گفتی. چون در زمین رفتی، هوام و سباع زمین ازو می‌ترسیدند و می‌گریختند. خدای تعالی قامت او با شصت گز آورد (نیشابوری رازی ۲۳۴/۱).

آفرینش آدم در برخی از عجایب‌نامه‌ها

زهون کوهیست معروف به هندوستان، سر در هوا برده، در عالم، از آن بلندتر کوه نیست. در برّ و بحر، وی را نبینند. بر آن کوه، اثر قدم آدم علیه‌السلام پدیدست. هر قدمی هشتاد ارش. همه شب و روز بر آنجا برق جهد بی سحاب و بی رعد و آن برق درخشیدن یاقوت است بر آن و هرگز ممکن نبود کی کسی بر آن کوه تواند رفتن. هر روز بارانی ببارد و قدمگاه آدم از غبار بشوید (*طوسی* ۱۳۱).

گور آدم به سرندیب است. نیمی در برّ و نیمی در بحر [...] بیست ارش پا در آب دارد. چهل ارش، آن‌که در خشک است. کس به آن نرسد که جایی بلند و وضیع است (همان ۱۸۰ـ۱۸۱).

آفرینش آدم (ع) در برخی از متون ادبی

به کوه دهو برگرفتند راه — چه کوهی بلندیش بر چرخ ماه
که گویند آدم چو فرمان بهشت — بر آن کوه بُرز اوفتاد از بهشت
نشان کف پایش آنجا تمام — بدیدند هر پی چو هفتاد گام
(اسدی طوسی ۱۳۰)

و گفته‌اند چون از بهشت بیرون آمد، چندان دراز بود که سرش به آسمان بسود [...] اصلعی سر فرزندان آدم از آنست [...] فریشتگان آسمان دنیا به خدای عزوجل بنالیدند از بلندی بالای او. خدای تعالی جبرئیل را بفرستاد تا پری بر سر او بمالید. آدم به شصت ارَش باز آمد (نیشابوری ۲۰ـ۲۱).

آدم علیه‌السلام در ابتدا چنان بود که سر در فلک می‌سود. جبرئیل علیه‌السلام پری به فرق او فرود آورد تا آدم به مقدار کوچک‌تر بازآمد (عطار نیشابوری، ۱۳۳۶: ۱۳۴).

پنجشنبه بیست‌وششم ماه ذی‌الحجهٔ سنهٔ مذکور دولت پای‌بوس میسر شد. سخن در سلام و جواب افتاد. فرمود که چون آدم را حق‌تعالی بیافرید شصت گز بالای او بود (دهلوی ۲۷۳).

۴. آفرینش حیوانات در کشتی نوح

نوح پس از گردآوری تمام حیوانات در کشتی برای دفع آلودگی و نجاسات تولیدشده از آنها از خداوند یاری طلبید. جبرئیل نیز به نوح امر کرد که دست بر پیشانی فیل بمالد. به این طریق، خوک پدید آمد و آلودگی‌ها را خورد اما شیطان دست بر پیشانی خوک مالید و موش را از آن پدید آورد. موش با جویدن رسن‌های کشتی آن را در

معرض خطر غرق شدن قرار داد. پس نوح، به امر جبرئیل، دست بر پیشانی شیر مالید و گربه را پدید آورد تا موش‌ها را نابود کند (عبادزادهٔ کرمانی ۲۵-۲۶).

تفسیر *روح‌المعانی* بر این عقیده است که خدای قادر متعال بز و میش و سایر حیوانات را از ابتدا به همین‌گونه آفریده است، چه در غیر این صورت لازم نبود نوح تمامی آنها را وارد کشتی کند، بلکه کافی بود یک حیوان در درون آن جای گیرد و حیوان‌های دیگر از او خلق شوند (آلوسی ۵۴).

آفرینش حیوانات در برخی از تفاسیر

همهٔ اهل کشتی به نوح بنالیدند از موش که توشهٔ ایشان می‌بخورد و ایشان توشهٔ یک‌ساله در آن کشتی نهاده بودند. نوح دعا کرد. جبرئیل آمد. گفت: «یا نوح، دست به پشت شیر فرود آور». فرود آورد. شیر عطسه‌ای داد؛ گربه از بینی وی پدید آمد. در آن موشان افتاد. شر ایشان کفایت کرد [...] آنگه از کند و فرغند سرگین بنالیدند. نوح دست به پشت پیل فرو آورد. پیل عطسه‌ای داد، خوک پدید آمد؛ در آن سرگین افتاد؛ به نول، آن همه سرگین را بپاشید (سورآبادی ۱۰۵۲-۱۰۵۳).

علی بن زید بن جذعان روایت کرد [...] که یک روز حواریان گفتند عیسی را علیه‌السلام: ما را کسی بایستی که سفینهٔ نوح دیده بودی تا حکایت آن با ما بگفتی [...] گفت: «طولش هزارودویست گز بود و عرضش ششصد گز بود و سه طبقه [...] چون سرگین چهارپای بسیار شد [...] خدای تعالی او را فرمود تا دنبال پیل برپیخت. خدای تعالی خوک ازو پدید کرد. یک جفت، در حال بگردیدند و همهٔ پلیدی‌ها بخوردند. و چون موش مردم را رنج می‌داد، خدای تعالی گفت: بینی شیر بمال. او بمالید. گربه ازو بیرون آمد و آهنگ موش کرد (نیشابوری رازی ۱۰/ ۲۶۶).

هنگامی‌که نوح در کشتی بود، موش‌ها شروع به جویدن طناب‌های کشتی کردند. نوح نزد خدا شکایت کرد. پس به وی وحی شد که دست بر پیشانی شیر بکشد. چون چنین کرد، یک جفت گربه از شیر خارج شد و هنگامی‌که سرگین حیوانات در کشتی زیاد شد، نوح به نزد خدا شکایت کرد. پس به وی وحی شد که دست بر دُم فیل بکشد که به دنبال آن، یک جفت خوک از فیل خارج شد (قرطبی ۳۷).

آفرینش حیوانات در برخی از عجایب‌نامه‌ها

گربه در خواب [...] اگر وحشی بود، شیر باشد؛ زیرا کی گربه را از شیر آفریده‌اند. چون طوفان نوح بود، جانوران را در کشتی آورد. خوک را گوش بمالید؛ خون بچکید؛ از آن موش را بیافرید. گوش شیر بمالید؛ خون بچکید؛ گربه را از آن بیافرید (طوسی ۵۹۶).

نوح در کشتی، از موش شکایت کرد. حق‌تعالی فرمود تا دست در بینی شیر فرود آورد. شیر عطسه بزد و گربه از بینی او به در افتاد (قزوینی ۵۹۷).

آفرینش حیوانات در برخی از متون ادبی

گربه بر شیربچه باشد چیر شیر درّد چو گشت روزی شیر
گرچه آن دم بود ز گربه رمان گربه زاید به عطسه‌ای پس از آن
(سنایی غزنوی ۸۶)

چرخ به هر سان که هست، زادهٔ شمشیر تست گربه به هرحال هست عطسهٔ شیر برین
(خاقانی شروانی ۲۵۳)

گربه را از عطسهٔ شیر آورد گاو را از گربه در زیر آورد
(عطار نیشابوری، ۱۳۸۸: ۱۲۰)

گربهٔ جان عطسهٔ شیر ازل شیر لرزد چون کند آن گربه مو
(مولوی بلخی ۸۳۵)

۵. غول

در اواسط قرون وسطی، موجودات عجیب‌الخلقه در داستان‌های عامیانه‌ای همچون *هزار و یک شب* و عجایب‌نامه‌ها پدیدار می‌شوند. آنها را بر اساس خصوصیات ظاهری به چهار دسته تقسیم می‌کنند: انسان‌ـحیوان، حیوان‌ـحیوان، حیوان‌ـگیاه، انسان‌ـگیاه. مخلوقات انسان‌ـحیوان ترکیبی از بدن انسان و سر جانور یا ظاهر انسانی و رفتارهای حیوانی هستند. یک دسته از اینان در زیرمجموعهٔ یک خلقت واحد قرار دارند، مانند جن، غول و شیطان. دسته‌ای دیگر نیز ساختهٔ اوهام بشر هستند که به‌صورت شفاهی به ذهن نسل‌های بعد منتقل شده‌اند، مانند نسناس، آل و... (طاهری و زند حقیقی ۲).

برای بررسی ماهیت غول ابتدا باید تعریفی از جن ارائه دهیم. جنّ واژه‌ای عربی است و اشاره به موجودی نامرئی دارد که هزاران سال پیش از آتش بدون دود خلق شده است (خوشدل ۳۹). این موجود، طبق روایات اسلامی، به دو گروه مؤمن و کافر تقسیم می‌شود. اجنهٔ کافر در هیبتی زشت و با قدی بلند، صدایی سهمناک، چشمانی آتشین و موهایی ژولیده تحت عنوان دیو ظاهر می‌شوند.

یکی از انواع دیوها، غول نام دارد که در عبری به‌معنای «مودار» است. نیمهٔ بالای تن آنان شبیه انسان و نیمهٔ پایین به‌صورت اسب یا بز است؛ در بیابان زیست می‌کنند و اکثرشان دارای هیبتی انسانی هستند. برای مثال، برخی با وجود چهارپا بودن بر روی دو پا می‌ایستند، برخی دوزانو یا چهارزانو می‌نشینند و برخی نیز قادر به تکلم هستند (همان ۱۱).

اینان به مسافران تنها در بیابان‌ها حمله می‌کنند و برای همراه کردن آنان با خود روش‌های مختلفی به کار می‌برند: گاهی به سیمای پیری ناتوان درمی‌آیند و از مسافران کمک می‌خواهند و گاهی نیز به صورت یکی از نزدیکان او جلوه می‌کنند و او را با خود می‌برند (رستگار فسایی ۴۶۱).

غول در برخی از تفاسیر

دیوان به آسمان دنیا رسند و از آن‌جا نیوشه کنند. سه از ایشان خویشتن را فدای ابلیس کنند تا خبر آسمان به ابلیس آرند. بر زبر یکدیگر شوند. آن زبرین گوش به آسمان دنیا بازنهد؛ سخنی از فریشتگان بدزدد؛ فازان که زیر وی بود بگوید. در ساعت پاره‌ای آتش در وی رسد؛ سوخته گردد. آن‌که زیر وی بود مخبّل گردد [...] اگر در بیابان افتد، غول گردد (سورآبادی ۲۰۸۶–۲۰۸۷).

غول در برخی از عجایب‌نامه‌ها

از غول حکایت‌ها کنند کی جنسی از دیو است و اضلال کند و اغوا و آدمی را خورد [...] حکایت‌ها آید از ایشان کی در بیابان‌ها مردم را گمراه کنند [...] و گویند غول، خود را به همهٔ صورت‌ها بنماید [...] و سعلات غول ماده بود و صورتی نیکو دارد و نر زشت بود. ماده گمراه کند و بفریبد و روی نماید و نر هلاک کند (طوسی ۵۰۱–۵۰۲).

کسی که سفر کند تنها در بیابان‌ها به شب متعرض او شود و خواهد که او را از راه بیفکند و چنین گویند که شیطان چون استراق سمع کند، باری ـ عزوجلّ ـ ایشان را دفع کند [...] و آن که به صحرا افتد، غول شود [...] غول را دیده‌اند که از سر تا ناف بر شکل انسان بود و از ناف تا آخر بر شکل اسب (قزوینی ۵۵۷–۵۵۸).

غول در برخی از متون ادبی

هرچه جز از شهر، بیابان شمر — بی بر و بی آب و خراب و یباب
روی به شهر آر که این است روی — تا نفریبدت ز غولان، خطاب
(قبادیانی بلخی ۱۲۵)

هر آن غولی که در بیدا مضل کاروان بـودی ز بیم عدل خویش، او را دلیـل کـاروان کـردی
(وطواط ۴۵۳)

صدهزاران غول در راهند و تو حیرت‌زده شاهراه از چشم مگذار، الله الله زینهـار
(اصفهانی ۱۷۹)

تویی ز علم لدنی، چو خضر در دریـا ز جهل، خصم تو چون غول در بیابانسـت
(قوامی رازی ۱۴۹)

نـر و مـاده، دو غـول چـاره‌گرنـد کـه آدمـی را ز راه خـود ببرنـد
(نظامی گنجوی ۱۳۴)

نتیجه‌گیری

در باب پیوند تفاسیر، عجایب‌نامه‌ها و ادب فارسی، این نکات درخور ذکر است:

شگفتی‌ها و اعیان طبیعت از دیرباز محل توجه آدمیان بوده‌است. تفکـر انسـان‌هـای نخستین در پی کشف حقیقت آنها برآمده و به علت کمبود شواهد مستدل، بـه تخیـل و انتزاع روی آورده است. تعالیم دینی ملل پیشین نیز در تبیین ایـن عقایـد نقـش مـؤثری داشته‌است چراکه تشریح واقعیات جهان حقیقت در برخی کتب دینی، بنا به فهم مـردم زمانه یا تحت تأثیر تحریفات مغرضانه، به گونهٔ خاصی صورت گرفته است.

افسانه‌ها و عقاید مزبور بعدها، در قالب مکتوب، گونهٔ ادبی عجایب‌نامه‌هـا را پدیـد آورده است. این کتاب‌ها شگفتی‌های جهان را همراه بـا ذکـر خـاطراتی در ایـن زمینـه به‌صورت وهمناک و اغراق‌گونه بازگو می‌کردند. از این رو، آنها را می‌توان آثـار متعلـق به گونهٔ ادبی وهمناک دانست.

در عجایب‌نامه‌ها گاه به نقل چگونگی پیدایش جهان، ماهیـت ملائکـه، سرگذشـت اقوام پیشین و ... می‌پردازند. اینجاست که عجایب‌نامه‌ها و مباحث دینی پیوند عمیقی با یکدیگر می‌یابند چراکه منابع دینی نیز تا حدی به تبیین وقایع غریب هستی پرداخته‌انـد اما چون هدف از ذکر آنها فقط تبیین تعالیم قرآنی بوده است چندان به جزئیات قصص نپرداخته‌اند و به نظر می‌رسد که خودْ یکی از عوامل ورود تخیل به حیطهٔ جهان‌شناسـی مسلمانان و، در پی آن، پیدایش تفسیرهای آمیخته به عجایب و غرایب باشند.

پس می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که در مطالعهٔ عجایب‌نامه‌ها، تعمق در تفاسیر متأثر از اسرائیلیات ضروری به نظر می‌آید.

در ادب فارسی از قرن پنجم به بعد، به‌دلیل پیدایش سبک عراقی و در پی آن رواج استشهادات قرآنی و نیز رونق گرفتن تصوف، استناد نویسندگان و شعرا به قصص قرآنی همراه با بیان نغز راه را برای پیوند میان تفاسیر و ادبیات گشود. نیز به علت ارتباط ناگسستنی میان عجایب‌نامه‌ها و تفاسیر، پیوند ادبیات با گونهٔ ادبی عجایب‌نگاری بسیار درخور نظر و بررسی است.

منابع

آلوسی، محمود بن عبدالله بغدادی. *روح المعانی فی تفسیر القرآن العظیم و سبع المثانی*. ج ۱۲. بیروت: دار احیاء التراث العربی، بی‌تا.

اخسیکتی، اثیرالدین. *دیوان اشعار*. تصحیح رکن‌الدین همایون‌فرخ. تهران: اساطیر، ۱۳۸۹.

اسدی طوسی، ابونصر علی بن احمد. *گرشاسپ‌نامه*. تصحیح حبیب یغمایی. تهران: دنیای کتاب، ۱۳۸۶.

اسفراینی، شهفور بن طاهر. *تاج التراجم فی تفسیر القرآن للأعاجم*. تصحیح نجیب مایل هروی و علی‌اکبر الهی خراسانی. ج ۱ـ۲. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

اصفهانی، جمال‌الدین عبدالرزاق. *دیوان اشعار*. تصحیح وحید دستگردی. تهران: نگاه، ۱۳۷۹.

افلاکی عارفی، شمس‌الدین احمد. *مناقب‌العارفین*. تصحیح تحسین یازیجی. ج ۱. چ ۲. تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۲.

براتی، پرویز. *عجایب ایرانی: روایت، شکل و ساختار فانتزی عجایب‌نامه‌ها*. تهران: افکار، ۱۳۸۸.

حری، ابوالفضل. *کلک خیال‌انگیز: بوطیقای ادبیات وهمناک، کرامات و معجزات*. تهران: نی، ۱۳۹۳.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل بن علی. *دیوان اشعار*. تصحیح جلال‌الدین کزازی. ج ۲. تهران: مرکز، ۱۳۷۵.

خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین الحسینی. *حبیب السیر فی اخبار افراد البشر*. ج ۴. تهران: کتابخانهٔ خیام، بی‌تا.

خوشدل، محمدرضا. *موجودات ماورایی: پژوهشی پیرامون خلقت جن*. تهران: آرون، ۱۳۸۲.
دهلوی، نجم‌الدین حسن. *فوائد الفؤاد*. تصحیح محمد لطیف ملک. تهران: روزنه، ۱۳۷۷.
دیّاری، محمدتقی. *پژوهشی در باب اسرائیلیات در تفاسیر قرآن*. تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی، ۱۳۷۹.
رستگار فسایی، منصور. *پیکرگردانی در اساطیر*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۳.
رکنی یزدی، محمدمهدی و عبدالله رادمرد. *گزیدهٔ متون تفسیری فارسی*. چ ۳ (با اصلاحات). تهران: سمت، ۱۳۸۸.
زرقانی، عبدالعظیم. *مناهل العرفان فی علوم القرآن*. ج ۱۲. قاهره: عیسی البابی الحلبی و الشرکاء، بی‌تا.
زمردی، حمیرا. *نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی و منطق‌الطیر*. تهران: زوار، ۱۳۸۲.
سعدی شیرازی، مشرف‌الدین بن مصلح. *کلیات*. تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: ایران، بی‌تا.
سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم. حدیقةالحقیقه و شریعةالطریقه. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. تهران: سپهر، بی‌تا.
سورآبادی، عتیق بن محمد. *تفسیر سورآبادی (تفسیرالتفاسیر)*. تحقیق علی‌اکبر سعیدی سیرجانی. تهران: فرهنگ نشر نو، ۱۳۸۱.
طاهری، علیرضا و مریم زند حقیقی. «تصویر دیو، غول و جن در کتاب *عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات* قزوینی». *هنرهای تجسمی نقش‌مایه*. **۱۲/۵** (پاییز ۱۳۹۱): ۲۷ـ۳۸.
طبری، محمد بن جریر. *جامع البیان فی تفسیر القرآن*. تصحیح حبیب یغمایی. ج ٤ و ۷. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۹.
طوسی، محمد بن احمد بن محمود. *عجایب المخلوقات*. تصحیح منوچهر ستوده. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۵.
عبادزادهٔ کرمانی، محمد. *داستان شیرین و تاریخی کشتی نوح و ماجراهای تاریخی در جستجوی کشتی نوح و کشف جدید دربارهٔ این واقعهٔ تاریخی*. تهران: رجبی، ۱۳۶۶.
عراقی، فخرالدین ابراهیم بن بزرگمهر. *دیوان اشعار*. تصحیح سعید نفیسی. تهران: سنایی، ۱۳۳۸.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد بن ابوبکر. تذکرة الأولیاء. تصحیح رینولد نیکلسون. تهران: مرکزی، ۱۳۳۶.
ـــــــ. *مصیبت‌نامه*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. چ۵. تهران: سخن، ۱۳۸۸.
فرنبغ دادگی. *بندهشن*. تحقیق مهرداد بهار. چ ۴. تهران: توس، ۱۳۶۹.
قبادیانی بلخی، ابومعین ناصر بن خسرو. *دیوان اشعار*. تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۳.
قرطبی، محمد بن احمد. *الجامع لأحکام القرآن*. ج ۹. قاهره: دار الکتب المصریه، ۱۳۵۱ق.
قزوینی، زکریا بن محمد بن محمود. *عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات*. تصحیح یوسف بیگ باباپور و مسعود غلامیه. قم: مجمع ذخایر اسلامی با همکاری کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، ۱۳۹۰.
قوامی رازی، بدرالدین. *دیوان اشعار*. تصحیح جلال‌الدین حسینی ارموی. تهران: سپهر، ۱۳۳۴.
کریستن‌سن، آرتور. *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار*. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: چشمه، ۱۳۷۷.
گرگانی، فخرالدین اسعد. *ویس و رامین*. تصحیح مجتبی مینوی. تهران: فخر رازی، بی‌تا.
محمدقاسمی، حمید. *اسرائیلیات و تأثیر آن بر داستان‌های انبیا در تفاسیر قرآن*. چ ۳. تهران: سروش، ۱۳۸۴.
مروزی، ابی‌نصر محمد بن قطان. *سراج القلوب*. تهران: کتابچی، ۱۳۷۰.
مولوی بلخی، جلال‌الدین محمد بن محمد. *کلیات شمس*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۶.
میبدی، ابوالفضل احمد بن محمد ابی سعد. *کشف الأسرار و عدة الأبرار*. تصحیح علی‌اصغر حکمت. ج ۱۰. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۱.
نزاری قهستانی، سعدالدین بن شمس‌الدین. *دیوان اشعار*. تصحیح مظاهر مصفا. ج ۲. تهران: سخن، ۱۳۷۱.
نسفی، عبدالعزیز بن محمد. *کشف الحقایق*. تصحیح احمد مهدوی دامغانی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۴.
نظامی گنجوی، جمال‌الدین الیاس بن یوسف. *هفت پیکر*. تصحیح برات زنجانی. چ ۳. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۳.
نیشابوری، ابواسحاق ابراهیم بن منصور بن خلف. *قصص الأنبیاء*. تصحیح حبیب یغمایی. چ ۳. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۲.

نیشابوری رازی (ابوالفتوح رازی)، حسن بن علی. *روض الجنان و روح الجَنان*. تصحیح محمدجعفر یاحقی و محمدمهدی ناصح. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی، ۱۳۷۵.
وطواط، رشیدالدین محمد بن محمد. *دیوان اشعار*. تصحیح سعید نفیسی. تهران: بارانی، ۱۳۳۹.
یازعی (الفرطوسی)، مهدی. *تفصیل و تحقیق راجع به آفرینش حضرت آدم (ع) به موجب قصص قرآن، ادیان و دیدگاه‌های مختلف*. قم: سلسله، ۱۳۸۲.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۵/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۷
10.22034/nf.2022.167953

واژگان پارسی و قافیهٔ شعر تازی

حسین ایمانیان[1]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران

چکیده

رواج واژگان بیگانه به‌ویژه پارسی در زبان عربی، از روزگار خلافت عباسی تاکنون، نگاه پژوهشگران را به خود جلب کرده و یادداشت‌های زیادی دربارهٔ این واژه‌ها و اصلشان در زبان پارسی و شیوه‌های تعریب و ضوابطش به نگارش درآمده، همان‌گونه که به ریشه‌های سیاسی، جغرافیایی و دینیِ گسترش این واژه‌ها در زبان عربی پرداخته شده است ولی آنچه کمتر و شاید هرگز از آن سخنی به میان نیامده نقش و کارکرد هنری این واژگان در شعر تازی است. اگر با نگاه تیزبینانه‌تر به جایگاه واژه‌های پارسی در شعر تازی بنگریم، درمی‌یابیم که بسیاری از آنها به مثابهٔ قافیه به کار رفته‌اند و چون از ارزش والای هنری، موسیقایی و معنایی قافیه در این شعر آگاهیم، توان پنداشت که سرایندگان عربی‌زبان، آگاهانه و با هدف بهره‌گیری از ارزش‌های موسیقایی و معنایی این واژگان آنها را در قافیه به کار برده‌اند. نویسنده، در جستار پیش‌رو، نخست از برخی بیت‌ها، قطعه‌ها و قصیده‌هایی که سرایندگانشان از واژه‌های بیگانه و به‌ویژه پارسی در جایگاه قافیه بهره برده‌اند، یاد می‌کند و سپس از کارکرد فنّی یا انگیزهٔ هنری کاربرد چنین واژگانی در این جایگاه سخن می‌گوید. ارزشمندترین کارکردهای هنری واژگان پارسی قافیه را می‌توان به درازا کشیدن چکامه‌های عربی، آشنایی‌زدایی معنایی نزد خواننده و کمک به اثربخشی موسیقایی شعر عربی دانست. سرایندگان برای بهره‌گیری از این ارزش‌ها واژه‌های پارسی قافیه را در ساخت‌های گوناگون اسمی، فعلی، وصفی و چه‌بسا ساخت‌هایی متفاوت با ساخت شناختهٔ آنها میان مردم عرب‌زبان به کار برده و گاه ترکیب‌هایی دوبخشی از واژه‌های عربی و پارسی ساخته‌اند تا بتوانند این واژه‌ها را با دیگر واژه‌های عربی قافیه هم‌ساز و هم‌آوا کنند.

کلیدواژه‌ها: شعر عربی، واژه‌های پارسی، تعریب، قافیه، موسیقی قافیه، آشنایی‌زدایی

---

1. imanian@kashanu.ac.ir

درآمد

قافیه یکی از پایه‌های اصلی شعر عربی است که نقش موسیقایی ارزشمندی به این شعر بخشیده و با سرشت اشتقاقی زبان عربی سازگار شده است. «از آنجا کـه قافیـه آخـرین واژهٔ بیت است، بدان قافیه گفته‌اند، می‌گوییم "قفوتُ فلاناً" یعنی به‌دنبالش رفتم؛ "قافیـة الرأس" نیز به معنی پشت سر است» (تنوخی ۵۹).

به یقین، شعر بی‌قافیه بخشی از اثربخشی و زیبایی هنری خود را از دست مـی‌دهـد. قافیه چنان ارزشمند و حضورش بایسته بوده است که «گذشـتگان مـا، شـعر را سـخنی موزون و مُقَفّی دانسته‌اند» (حسین و دیگران، ۱۵۴). با عنایت به ارزش قافیه اسـت کـه برخی قصیده‌های عربی به حرف مشترک قافیه نام‌آوازه شـده و بـرای نمونـه گفتـه‌انـد: قصیدهٔ بائیه، لامیه. اینکه قافیه یک واژه است یا بیش از این، موضوعی است بحث‌انگیز: «برخی قافیه را آخرین واژهٔ بیت گرفته‌اند و برخی دو واژهٔ پایانی بیت» (همان ۶۵). برخی دیگر قافیه را یک قصیده و برخی آن را برابر یک بیت دانسته‌اند (همان ۶۳ و ۶۴).

به هر روی، قافیه، افزون بر جایگاه ارزشمندش در این شعر، حتـی بـرای بـزرگ‌تـرین شاعران نیز گرفتاری‌هایی ایجاد کرده است؛ اینکه واژگان قافیه از فصیح‌ترین، اثرگذارترین و خوش‌آهنگ‌ترین واژه‌ها و به قدر کافی در اختیار سرایندگان باشد تا به سبب آن بـه تنگنـا نیفتند و بتوانند به‌آسانی قافیه را در ذهن بیاورند و آزادانه سخن بگویند، و نیـز اینکـه دارای عیب‌هایی که عروضیان گفته‌اند نباشد از مهم‌ترین گرفتاری‌های شاعران بوده اسـت. همـین دشواریِ قافیه است که گاه شاعر را گلـه‌منـد سـاخته و او آرزوی رهـایی از آن را کـرده و چه‌بسا موجبات خرده‌گیری سخن‌سنجان را فراهم آورده است؛ بگذریم.

دربارهٔ رواج واژه‌های پارسی در شعر و زبان عربی بسیار سخن گفته شده اسـت، از همان روزگار عباسی تا روزگار ما. کتاب‌های زیادی نیز دربارهٔ واژه‌های پارسی یا بیگانهٔ عربی‌شده به نگارش درآمده، از دل برخی کتاب‌ها و سروده‌هـای شـاعران عربـی‌زبـان، واژه‌های پارسی بیرون کشیده شده و به تحلیل آنها و جست‌وجوی حوزه‌های اجتماعی آنها پرداخته شده است. ولی آنچه کمتر بدان توجه شده ــ یا بهتـر اسـت بگـوییم هرگـز بدان پرداخته نشده ــ کارکرد هنری این واژه‌هاست. طبیعتاً هنگامی‌که از تداول این واژه‌هـا در متون عربی سخن می‌گوییم، نمی‌توان انتظار داشت که کارکرد فنّی و هنری زیادی داشـته

باشند ولی چون با حضور پُرشمار آنها در جایگاه قافیه ــ با آن ارزش هنری، موسیقایی و معنایی بالای خود در شعر عربی ــ روبه‌رو می‌شویم، درمی‌یابیم که شاعر عربی‌زبان خواسته‌ای فراتر از مثلاً شعوبی‌گری داشته و چه‌بسا با آگاهی از ارزش موسیقایی و معنایی و جایگاه کاربرد این واژه‌ها از آنها بهره گرفته است.

آری، اگر به واژه‌های پارسیِ (یا نبطی، رومی و...) به‌کاررفته در سروده‌های عربی از روزگار جاهلی و پس از آن ریزبینانه‌تر نگاه کنیم، درمی‌یابیم که بسیاری از این واژه‌ها در جای قافیه نشسته‌اند. حتی هنگامی که جاحظ از بهره‌گیری واژگان پارسی به‌قصد نمکین‌کردن شعر سخن می‌گوید، بیت‌هایی از عمّانی، ابی‌شراعه، ابوالینبغی، فرزدق و اسود بن ابی‌کریمه را گواه می‌آورد که بیشتر واژگان پارسی‌شان به‌عنوان قافیه به کار رفته‌اند. برای نمونه به قطعهٔ زیر از اسود بن ابی‌کریمه، که در *البیان و التبیین* آمده است، نگاه کنیم که کمابیش همهٔ قافیه‌هایش پارسی است:

لَزِمَ الغُرّامُ ثوبي ... بُكرةً في يوم سبتِ
فتمايلتُ عليهم ... ميلَ زنكيٍّ **بِمستِ**
قد حسا الداذِيُّ صرفاً ... أو عُقاراً **پايَخستِ**
ثم گفتم دور باذا ... وَيحَكُم **آن** خَرِ **گفتِ**
إنّ جِلدي دَبَغَتْهُ ... أهلُ صنعاءَ **بجَفتِ**
و أبو عمرة عندي ... **آن** كور **بذَنَمستِ**
جالس اندر مكناذ ... أيا عَمِّد **ببهشتِ**

(جاحظ ۱۰۰/۱)

نیز دیده شده است هنگامی‌که سراینده‌ای تنها به‌قصد شوخی از واژه‌های پارسی بهره گرفته است، این واژه‌ها در پایان بیت‌ها به کار رفته است، مانند قطعه‌ای که ابوبکر خوارزمی در وصف شهر «هندمند» سروده و هر هفت قافیهٔ آن (بیت نخستْ مُصرَّع است) واژگانی از زبان پارسی است:

غَدَونا شطَّ نهر **الهندمند** ... سُكارى آخِذي **بالدّستبندِ**
و راحٌ قهوةٌ صفراءُ صرفٌ ... شمولٌ قرقفٌ من **جهنبندِ**
و ساقٍ شبهُ دينار أتانا ... يُدير الكأسَ فينا **كالدرندِ**
فلما دَبَّ سُكرُ الليل فينا ... و أصبَحنا بحال **خردمندِ**

متـــی تـــدنو لقبلتـــه تَلَكّـــا و یلقـــی نفســـه **كالدردمنـــدِ**
وهـــذا شـــعرُ مـــزّاح ظریـــفٍ یُحـــاكی أنـــه **جَنـــدُ بـــن جَنـــدِ**
(حموی ۴۱۸/۵)

ابونواس، که در روزگار عباسی بـه داشـتن «فارسـیات» نـام‌آوازه اسـت، گـاه همـهٔ قافیه‌های یک قطعه را از واژه‌های پارسی برمی‌گزیند. برای نمونه در قطعهٔ دو بیتی:

یـا نابـذَ الوعـدِ لَعَمـري لقـد أصبحتَ عنـدي **كُفـتِ نَبـوّذِ**
واضَـــيعَتا ترغـــبُ كوفيّـــةٌ عـــن وصـــلِ بصـــريّ **قَرابـــوذِ**
(ابونواس ۲۷۹/۵)

یا در قطعهٔ زیر که همهٔ مصرع‌هایش قافیه‌ای پایان‌یافته به «ـار» دارد:

وحُرمـــــةِ النوبهـــــارِ وكَنْـــــكِ الرَّفتـــــارِ
ووَثبـــــةِ الكربكـــــارِ وشمسِـــــها الشـــــهريارِ
وماهـــــا الكامكـــــارِ وجشـــــنِ كاهنبـــــارِ
وآبســـــال الوَهـــــارِ وخُـــــرّه إيرانشـــــارِ
(همان ۲۸۰/۵)

ابن‌الرومی نیز، که شمار واژه‌های پارسی اشعارش کمتر از فارسیات ابونواس نیست، گاه از این واژه‌ها به‌عنوان قافیه بهره می‌گیرد، مانند قطعهٔ زیر که، به‌گفتهٔ شارح دیوانش، نخستین سرودهٔ اوست (ابن‌الرومی ۲۶۵/۱) با آغاز:

أصـــلعُ يُكنَـــى بأبي‌الجَلّحـــتِ حَبَلّـــقٌ كالماعـــز الكَلـــوَختِ
ذو هامـــةٍ مثل‌الصـــفاة المـــرتِ تنصـــبُّ فـــي مهـــوى جبـــينٍ صَـــلتِ
تبـــرق بالليـــل بريـــقَ الطَّســـتِ صَـــبَّحها اللـــهُ بقـــفدٍ ســـختِ
و لحيـــةٍ مثـــل غـــراب الحَمـــتِ كأنّهـــا مدهونـــة بزَفـــتِ
سرّحَـــها اللـــهُ لـــه بالسّـــلتِ تعرفـــه الأنبـــاطُ بالبذنَـــقتِ...
أحســـب حُسّـــاب بنـــى نوبخـــت بأنّـــه نحـــسٌ شـــقيُّ البَخـــتِ
يلقـــطُ حَـــبَّ الأدم المُنفَـــتِّ لَقـــطَ حمـــامٍ جـــاء مـــن جيرفـــتِ

یا قطعهٔ زیر (همان ۳۱۴/۱):

شعراتٌ في الـرأس بـيضٌ و دعْـجُ حـلّ رأسـي جِـيلان رومٌ و زنـجُ
طـار عـن هـامتي غـرابُ شـبابٍ و عَـــلاه مكانَـــهُ شـــاهُمُرْجُ

حلّ فـي صـحنِ هـامتي منـه لونـا نِ كمـا حـلّ رقعـةً شَـطرنجُ
أيهـا الشـيبُ لِـم حللـتَ برأسـي إنمـا لـي عشـرٌ وعشـرٌ و بَـنْجُ

قافیه‌های قصیده‌ای کمابیش یکصدبیتی از ابـوبکر الصـولی (۳۲–۳۸) نیـز واژه‌هـای پارسی زیادی چون «نیروز»، «فیروز»، «هرمزروز»، «إبریز»، «کـوز»، «کُتْـب‌رُوز»، «خُـوز»، «کنُوز»، «دِهلیز»، «شَهْرِیز»، «سینیز»، «آیْرُوز» [؟] و... در بردارد.

ابوفرعون عدوی ساسیّ هم دربارهٔ مُجون یا پرده‌دری گفته است (توحیدی ۶/ ۱۴۴):

لیتنـي فـي بَیـتِ وردٍ مُنقَعـاً فـي الآب سـردِ
قاعـداً أعمـل فیـه سـنه مـا یحـرد کـردِ(؟)

در بسیاری از بیت‌هایی نیز که جـوالیقی در کتـاب *المعـرّب مـن الکـلام الأعجمـی* به‌عنوان گواه بر کاربرد واژگان پارسی یا غیر عربی در شعر عرب می‌آورد (۴۲، ۴۶–۵۰، ۷۰، ۷۸، ۸۳، ۹۱، ۱۰۴، ۱۱۱، ۱۳۱ و...) این واژه‌ها نقش قافیه دارند. بـرای نمونـه، واژهٔ پایانی بیتی از فرّاء (همان ۱۱۱):

إذا ما کنتَ فی قومٍ شَهاوَی فلا تجعل شِمالَک **جَردَبانا**

که، به گفتهٔ جوالیقی، اصل واژهٔ پایانی «کرده‌بان» پارسی است. (همان ۱۱۰)

در بیشتر شواهد یا نمونه‌هایی که ابن قتیبه برای واژگان پارسیِ مُعرّب می‌آورد، ایـن واژه‌ها در نقش قافیه به کار رفته‌اند. برای نمونه، واژهٔ «الباری» که، به‌گفتهٔ ابـن قتیبـه، از «بوریا»ی پارسی گرفته شده، یا واژه‌های «تسبّج» و «البردج» [بـرده]، «الفنـزج» [پنجـه]، «السمرّجا» [سه مرّه= مالیاتی که در سه بخـش در سـال پرداخـت مـی‌شـود]، «رَهـوَج» [راهوار]، «بهرج» (از فارسی نبهره) در مصرع‌ها (بیت‌های) زیر از عجاج:

ـ کالخُصِّ إذ جَلَّله **البَارِیُّ**
ـ کالحَبَشِیِّ التفَّ أو **تَسَبَّجا**
ـ کما رأیتَ فی المُلاءِ **البَرْدَجَا**
ـ عَکْفَ النَّبیطِ یلعبونَ **الفَنْزَجَا**
ـ یومَ خَراج یُخرِج **السَّمَرَّجَا**
ـ مَیَّاحةً تَمیحُ مَشْیاً **رَهْوَجَا**
ـ وکانَ ما اهتضَّ الجِحَافُ **بَهْرَجَا**

(ابن قتیبه ۴۹۷ و ۴۹۸)

یا واژهٔ «سِفسیر» که، به گفتهٔ او، از «سِمسار» پارسی گرفته شده است در بیت أوْس بن حَجَر:

وقارفَتْ، وهي لم تجرَبْ و باعَ لها منَ الفَصَافِص بالنُّمِّيِّ **سِفْسِيرُ**

یا واژهٔ **نبطی** «کُداد» که به شکل «جُدّاد» به عنوان قافیه به کار رفته است در بیت اعشی:

أضَاء مِظَلّته بالسِّرا ج واللّيلُ غامِرُ **جُدَّادِها**

و واژهٔ «رَزدَق» (رستهٔ پارسی) در بیت اوس:

تَضَمَّنها وَهْمٌ رَكُوبٌ كأنَّه إذا ضمَّ جَنْبَيهِ المَخَارِمُ **رَزْدقُ**

یا «دَیَابُوذ» (گونه‌ای پارچه) که، به گفتهٔ ابن قتیبه، از «دُوابوذ» پارسی گرفته شده و شمّاخ در بیت زیر به کار برده است:

كأنَّها و ابنَ أيامٍ تُرَبِّبُهُ منْ قُرَّة العينِ مُجْتَابَا **دَيَابُوذِ**

(همان ۴۹۹ و ۵۰۰)

و واژهٔ **نبطی** «هُرزوق» به معنای «زندانی» که به شکل اسم مفعولی «مُحَرزَق» در پایان مصراع اعشی به کار رفته است: «حتَّى مَاتَ وهْوَ **مُحَرْزَقُ**».

رؤبه واژهٔ «کوچک» پارسی را به‌شکل «قوش» به کار برده است: «فی جسمِ شَخْتِ المَنْكِبَيْنِ **قُوشِ**» و أبودؤاد و کُمیت «دَخدار» (گونه‌ای پارچه) را که از «تخت‌دار» پارسی گرفته شده به کار برده‌اند:

- فَسَرَوْنا عنهُ الجِلالَ كَمَا سُـ ـلَّ لبَيْعِ اللّطِيمةِ **الدَّخْدارُ**
- تجلُو البَوَارِقُ عَنْهَا صَفْحَ **دَخْدَارِ**

(همان ۵۰۲ و ۵۰۳)

و به همین‌گونه، قافیه‌های غیرعربی در نمونه‌های زیر:

- كأَنَّهُ مُسَرْوَلٌ **أَرْنْدَجَا**
- لو كنتُ بعضَ الشَّاربينَ **الطُّوسَا**
- بارِكْ لَهُ في شُرْبِ **أَذْرَنْطُوسِ** (أَذْرَنْطُوس: گونه‌ای دارو)

(سیرافی ۱۵۹)

عباس بن بصری، در هشت بیت از قطعه‌ای سیزده‌بیتی، واژه‌های فارسی یا غیر عربی «دُروز»، «کوز»، «قطرمیز» (جام شیشه‌ای که گویا غیر عربی است)، «مرنجوز»

(همان «مرزنجوش»)، «کوز»، «کنوز»، «طنوز» (به معنای طنّاز) را به کار برده است. (شابشتی ۲۹۶).

در یکی از بیت‌هایی که اذان‌گوی مسجدی به هنگام بهار و رویش گُل‌ها بر زبان آورده است واژهٔ «خندریس» در نقش قافیه آمده است:

یا صاحبیَّ اسقیانی **من قهوةٍ خندریسِ**
(ابن حمدون ۴۰۴/۸)

برخی گمان کرده‌اند که ریشهٔ این واژه در پارسی «کندریش» است، یعنی باده‌ای که نوشنده‌اش را مست و بی‌خود کُند و سبب شود ریش‌های خود را بکَند.

ابونواس در بیت‌های زیر واژه‌های **رومی** را در جای قافیه به کار برده است (به نقل از: ابن داود الأصبهانی ۷۹۰):

حبَّذا قولها وقد لحظتني من وراء السرير بوسانيسِ
قلت ما قول أيِّ شيئَيـ نِ والأعز شك فإنَّني قاقوسي
فإذا ما فعلت ذاك فعندي لقطينا نعم ومليساريسِ

به گفتهٔ یاقوت الحموی (۳٤۷/۲) ابن الفقیه دو بیت از مردی خُجندی آورده، که در وصف این شهر سروده شده و در پایان بیت نخست، نام خجنده آمده و در پایان بیت دوم، آن نام به «دل‌مَزَنده» تفسیر شده است، یعنی همان «مردم سعادتمند» که فرهنگ‌نویسان برای واژهٔ خجند آورده‌اند (دهخدا ذیل «خجند»):

ولم أرَ بلدةً بإزاء شرقٍ ولا غربٍ بأنزَهَ من **خُجَنْدَه**
هي الغَرّاءُ تُعجبَ من رآها و هي بالفارسيّةِ **دل مَزَنْدَه**

روشن است که به‌کارگیری این واژگان در جایگاه قافیه چنان پُرکاربرد بوده است که برخی از سخن‌سنجان ریزبین روزگار عباسی نیز به این موضوع، اشاره‌ای ــ هرچند کوتاه ــ داشته‌اند. برای نمونه، چون کسانی بر بهره‌گیری متنبی از واژهٔ عامیانهٔ «مَخْشَلَب» در بیت:

بیاض وجهٍ يُريک الشمسَ حالكةً ودُرُّ لفظٍ يُريکَ الدُرَّ مَخْشَلَبا

خرده گرفته بودند، قاضی جرجانی نوشته بود:

ابوالطیّب این واژه را عربی و فصیح دانسته و گفته است عجّاج نیز آن را در شعر خود آورده است؛ من این واژه را در شعر عجّاج نیافته و ندیده‌ام که عرب‌ها آن را بر زبان بیاورند. با این همه، کاربرد چنین واژه‌هایی را ممنوع نمی‌پندارم زیرا دیده‌ام که عرب‌ها بسیاری از واژه‌های غیر عربی را، هنگامی که **برای سامان‌دادن وزن و تمام‌کردن قافیه** بدان نیاز داشته‌اند، به کار برده‌اند؛ حتی وقتی بدان نیاز نداشته‌اند این واژه‌ها را به‌کار برده‌اند، برای نمونه، با اینکه نام‌های زیادی برای گوسفند میان خودشان جاری است، به جای «حمل» از «برق» [برهٔ پارسی] بهره برده‌اند. تغلبی سروده است:

وكُنّا إذا القَيسيُّ نبَّ عتوده ضربناه دون الانثيَيْنِ على الكَرْدِ

و منظورش از واژهٔ «کرد»، «گردن» است و قافیه را با آن سامان داده است [...] به هر روی، اگر شاعران به این واژه‌ها نیاز داشته باشند، خرده‌ای در بهره‌گیری‌شان نیست، اما شاعران مُحدَث (نوآوران روزگار عباسی) در این‌باره زیاده‌روی کرده‌اند زیرا مردم روزگارشان این واژه‌ها را دریافته و در سخن خود به‌کار می‌برده‌اند. (جرجانی ۳۵۵ و ۳۵۶)

مرزبانی در *الموشّح* گزارشی را از ابوعمر بن علاء دربارهٔ طِرِمّاح سراینده می‌آورد مبنی بر اینکه او در سوادِ[1] کوفه طِرِمّاح را دیده است که واژه‌های نبطیان را آموخته و یادداشت می‌کرده تا در شعر خود به کار ببرد. (مرزبانی ۲۴۴)

به هر روی، حضور این همه واژهٔ غیرعربی در جایگاه قافیه نشان از این دارد که شاعر از نقش معنایی و موسیقایی قافیه آگاه است؛ از این رو، به انگیزه‌هایی هنری یا فنّی، گاه از واژه‌های غیرعربی (پارسی، رومی، نبطی و...) بهره می‌گیرد تا خود را از تنگنای قافیه رها کند و خواننده را به درنگ و اندیشه و چه‌بسا شگفتی وادارد.

پیشینهٔ و پرسش پژوهش

دربارهٔ واژگان پارسی در متون عربی پژوهش‌های زیادی نگاشته شده است ولی کمابیش همهٔ آنها به بیرون‌کشیدن این واژه‌ها و بررسی دلایل اجتماعی ورود آنها به

---

۱. منظور از سواد، همان عراق، یعنی سرزمینی است که زیستگاه بسیاری از غیرعرب‌ها چون ایرانی‌ها، نبطی‌ها و دیگران بوده است. دهخدا (ذیل «سواد») می‌نویسد: «سَواد نام دو موضع است: یکی در نزدیکی بلقاء به مناسبت سیاهی سنگ‌هایش چنین نام را به وی داده‌اند و دیگری عبارت از روستاهای عراق و ضیاع‌هایی که در عهد عمر بن خطاب به دست مسلمانان افتاده و به مناسبت نخلستان‌ها و کشتزارهای سبز چنین نامی به آن داده شده است؛ سواد دواند: یکی سواد کوفه [...] دوم سواد بصره».

زبان عربی بسنده کرده و گویا هرگز از جایگاه یـا کـارکرد هنـری ایـن واژه‌هـا سـخن نگفته‌اند. از این پژوهش‌ها می‌توان چشم داشت به مقاله‌های «الکلمات الفارسیة فی الشعر الجاهلی» (۱۳۵۶خ)، «رساله التبصّر بالتجارة جاحظ و واژه‌های فارسـی آن» (۱۳۷۵خ) و «پدیده‌های ایرانی در زبان و ادبیات عرب» (۱۳۸۱خ) هر سه نوشتهٔ آذرتـاش آذرنـوش؛ «وام‌واژه‌های فارسی در کتاب الإمتاع والمؤانسـة ابوحیـان توحیـدی» (۱۳۹۳خ) نوشـتهٔ آذرنوش، فرامرز میرزایی و مریم رحمتـی ترکاشـوند؛ مقالـهٔ «الألفـاظ الفارسـیة فـی آثـار الجاحظ» (۱۴۳۵ق) نوشتهٔ محمدعلی آذرشب، آذرنوش، علی اسودی؛ «واژه‌های فارسی در ادب‌الکاتـب ابـن‌قتیبـه» (۱۳۸۸خ) و «واژه‌هـای فارسـی و معـرّب در کهـن‌تـرین لغت‌نامه‌های عربی» (۱۳۹۲خ) هر دو نوشتهٔ عنایت‌الله فاتحی‌نژاد. این جستارها هرگز به کارکرد فنّی این واژگان نپرداخته‌اند.

مهم‌ترین پرسش‌های جستار پیشِ رو از این قرارند: آیا سرایندگان عربی‌زبان آگاهانه از واژه‌های پارسی به‌عنوان قافیه بهره برده‌اند؟ آیا انگیزه و خواسـتهٔ آنـان از اسـتفاده از این واژه‌ها متفاوت با جاهای دیگر بوده است؟ چه دگرگونی‌هایی در ساخت واژه‌هـای پارسی قافیه ایجاد کرده‌اند؟

انگیزه‌های هنری در استفاده از واژگان پارسی در جایگاه قافیه

همان‌گونه که گفتیم، بودن این همه واژهٔ پارسی (یا غیرعربـی) در قـوافی سـروده‌هـای تازی قطعاً بیهوده، بی‌سبب یا ناآگاهانه نبوده بلکه برخاسته از تلاش ذهنی سرایندگان و آگاهی آنان از ارزش فنّی چنین واژه‌هـایی بـوده اسـت. ایـن موضـوع ذهـن برخـی از سخن‌سنجان سده‌های نخستین هجری را نیز درگیر کرده بود.

پژوهشگران، از روزگار خلافت عباسی تا امروز، دیدگاه‌ها و دلیل‌هایی گونـاگون بـرای کاربرد واژگان پارسی در شعر عربی آورده‌اند. به باور آنـان، چنـین واژگـانی یـا بازتـابی از وطن‌پرستی سراینده است، یا به قصد نمکین کردن سخن تضمین شده یا گونه‌ای سرگرمی و پیروی از شیوهٔ رایج روز است و نشان از فرهیختگی شاعر دارد. بـرای نمونـه، آذرنـوش حضور واژگان پارسی را در شعر ابونواس زاییدهٔ تعصبات ایرانی او ندانسته است (آذرنوش ۱۱۳)، در حالی که ممکن است این پدیده بازتابی از وطن‌پرستی و عشق ابونواس به زبـان

پارسی نیز باشد. هریک از این دیدگاه‌ها کمابیش درست و به یک‌اندازه قابل دفاع و نقد است. فراتر از اینها، نباید از انگیزهٔ فنّی سرایندگان نیز غفلت کرد زیرا اگر به این واژه‌ها در شعر عربی نگاه کنیم، می‌بینیم که از همان روزگار جاهلی و نزد شاعری چون اَعْشیٰ و شاعران روزگار اسلامی چون عجّاج و پسرش رؤبه تا روزگاری که فریاد شعوبی‌مسلکانی چون ابونواس و بَشّار و دیگران بلند شد یا حتی نزد شاعری ایرانی‌نژاد چون ابن‌الرومی که به اندازهٔ ابونواس شیفتهٔ زبان پارسی و سنت‌های ایرانی نبود، بسیاری از این واژه‌ها در جایگاه قافیهٔ شعر به کار رفته است. از این‌رو، بهتر است در دیدگاه خود دربارهٔ چرایی کاربرد واژه‌های پارسی، رومی، نبطی و... در شعر عربی تجدید نظر کنیم و تنها از علل اجتماعی، مُدهای زودگذر ادبی و وطن‌پرستی سرایندگان سخن نگوییم بلکه به انگیزه و کارکرد فنّی و هنری این واژه‌ها نیز بنگریم که چه‌بسا ناقض برخی از انگیزه‌های پیشگفته باشد.

برخی از این واژه‌های پارسیِ قافیه در سخن روزمرهٔ مردم رایج نبوده است و تنها شاعران بوده‌اند که آنها را در قافیه به‌کار برده و حتی ساخت‌هایی تازه از آنها اشتقاق کرده‌اند. بنابراین، برای کاربرد آنها باید به دنبال عللی بود که به جایگاه قافیه و نقش موسیقایی و معنایی آن در شعر عربی برمی‌گردد.

۱. قافیهٔ پارسی و به درازا کشیدن چکامه

سخن‌سنجان کنونی و گذشته شک ندارند که عجّاج و فرزندش رؤبه ارجوزه‌های عربی را به درازا کشانده‌اند. گاه آنها ارجوزه‌هایی نزدیک به دویست مصرع (بیت) سروده‌اند. ابن‌الرومی نیز از نخستین شاعرانی است که در روزگار عباسی، چکامه‌های دراز کمابیش چهارصدبیتی سروده است[۱]. عواملی که به درازا کشیدن قصیده می‌انجامد گوناگون است. حسین یوسف بَکّار ریشهٔ این پدیده را در آزمودگی و توان هنری شاعر، موضوع چکامه، قافیهٔ شعر، زیبایی چکامه، وزن شعر و... جست‌وجو می‌کند

---

۱. به گفتهٔ شفیعی کدکنی (۱۸۲ و ۱۸۳): التزام قافیه‌ها قصیده را، که عالی‌ترین و اصیل‌ترین شکل شعر عربی است، محدود به حدود ۶۰–۷۰ بیت کرده است و قصاید اکثر بزرگان شعر عرب از ۴۰–۵۰ بیت تجاوز نمی‌کند چنانکه قصاید متنبی چنین است و ابوتمام و بحتری هم از این تجاوز نکرده‌اند و جز ابن‌الرومی که بعضی قصایدش تا ۴۰۰ بیت می‌رسد هیچ‌یک از شعرا نتوانسته‌اند قصاید خود را تا این حد طولانی کنند.

(بکار ۲۵۶). ما در اینجا نمی‌خواهیم از علل طولانی‌بودن چکامه‌های این سرایندگان سخن بگوییم، این کاری است که دیگران به گستردگی انجام داده‌اند (مثلاً طه حسین و دیگران در *التوجیه الأدبی*؛ أنیس المقدسی در *أمراء الشعر العربی*؛ یوسف حسین بکار در *بناء القصیدة في النقد العربي القدیم*). تنها می‌خواهیم بگوییم که یکی از ابزارهای ابن‌الرومی، عجّاج و دیگران برای رسیدن به این خواسته بهره‌گرفتن از شمار زیادی واژهٔ پارسی با ساخت‌های گوناگون اسمی و فعلی در جایگاه قافیه بوده است.

آری، شمار زیادی از واژگان پارسی ابن‌الرومی نقش قافیه را بازی می‌کنند. برای نمونه، در چکامه‌ای که افزون بر سیصد بیت است واژه‌های «مهرجان، أنوشروان، کیوان، مرجان، أقحوان، ساسان، ایوان، مرزبان، خِوان، ارجوان، لبان، کِران، جُمان، ترجمان، دیوان، تیجان، خیزران و خنزوان» (ابن‌الرومی، ۴۱۸/۳ به بعد) را در قافیه به کار برده است. چنین شماری از واژگان پارسی در پایان بیت‌های ابن‌الرومی نشان از قاموس واژگانی پُروپیمان او دارد. گونه‌گونی قافیه‌های سروده‌های او به‌اندازه‌ای است که گویا هنگام سرودن شعر، فرهنگ لغتی پیش روی خود گشوده و هر آنچه مناسب آهنگ و روی قافیهٔ قصیده یافته برگزیده است. از این رو، کمتر پیش می‌آید که در سروده‌های او با واژگان تکراری روبه‌رو شویم. بدون شک، بهره‌گیری از شمار زیاد واژگان پارسی و واژگان غریب عربی به عنوان قافیه او را در این کار یاری کرده است.

در أرجوزه (شعری که در بحر رجز باشد) نیز، از آنجا که هر شَطْر (مصراع) دارای قافیه است و ارجوزه‌سرایانی چون عجّاج و پسرش رؤبه ارجوزه‌ها را از چند بیت در روزگار جاهلی به حدود دویست بیت رساندند، به شمار زیادی واژگان با پایان یکسان نیاز بوده است. از این رو، واژگان کهنه یا غریب و کم‌کاربُرد و واژگان پارسی رایج در محیط زندگی عربی، به‌ویژه بصره، کوفه و بغداد، یاری‌رسان آنها در این تنگنای قافیه بوده است. عونی عبدالرؤوف هنگام سخن‌گفتن از زیان‌های قافیه می‌نویسد چه‌بسا شاعری چون رؤبه، که قصیده‌هایی بیش از صد یا دویست بیت داشته، برای رهایی از تنگنای قافیه از واژه‌های غریب و فارسی بهره گرفته است. شمار واژگان فارسی که رؤبه به کار گرفته بسیار زیاد است، مانند واژه‌های «هفتقن، شهرقن، حشتقن، رزدقن، زنبق، یروقن و خندقن» (عبدالرؤوف ۱۲۰). بر پایهٔ آمارگیری عبدالرؤوف، عجّاج نیز در

همهٔ دیوانش از پانزده واژهٔ پارسی [غیر عربی] بهره گرفته است[1] که همهٔ آنها در قافیه آمده‌اند، این واژه‌ها چنین‌اند: الأرندج، برخوا، البردج، البهرج، الرهوج، التسبیج، السَمَرَّج، الصائک، العفر، فرّخوا، الفنزج، مارسرجیس، نیزک، النیزک، الیرندج (همان‌جا). به گفتهٔ عبدالرؤوف همهٔ واژه‌های پارسی که جاحظ برای نمونه آورده و پیش‌تر بدان‌ها اشاره کردیم «نه برای نمکین‌کردن سخن بلکه گاه برای نیاز به قافیه بوده است.» (همان ۱۲۳ پاورقی)

آری، شاعرانِ زبردست گذشته، تا جایی که قافیه آنان را یاری می‌کرد حرفی برای گفتن داشته‌اند. برخی از سرایندگان عربی‌زبان با کمک‌گرفتن از واژه‌های غیرعربی که در ذهن یا بر زبان داشته یا آگاهانه می‌آموخته‌اند توانسته‌اند از این تنگنا رهایی یابند. درست است که «درازتربودن قصیده‌های عربی از قصیده‌های فارسی و ترکی، به وجود واژه‌های دارای پایان‌های همانند در این زبان برمی‌گردد ــ چیزی که قافیه را با سرشت زبان عربی سازگارتر قرار داده است» (حسین و دیگران ۱۵۷)، با این همه، کمک‌گرفتن سرایندگان عربی‌زبان از واژه‌های فارسی، نبطی و رومی به‌عنوان قافیه نشان می‌دهد که آنان نیز با گرفتاری یا کمبود قافیه روبه‌رو بوده‌اند و از این رو، از واژه‌های دخیلی که گاه ناآشنا بوده بهره برده‌اند.

سخن‌سنجان و شعرشناسان ایرانی نیز وجود واژه‌های عربی را در جایگاه قافیه در شعر فارسی در شمار عیب‌های قافیه به شمار آورده‌اند. شفیعی کدکنی (۱۹۳) می‌نویسد: «از جمله عیب‌هایی که قافیه در شعر فارسی ایجاد کرده مسئلهٔ قافیه‌آوردن کلمات بسیار عربی است که اگر به‌خاطر قافیه نبود، زبان هرگز به گرفتن آنها نیازی نداشت [پس از این می‌بینیم که سخن‌سنجان عرب نیز یادآور شده‌اند که برخی از این واژه‌های پارسیِ قافیه در گفت‌وگوهای روزمرهٔ مردم رواج نداشته است] و هنگامی‌که شاعران قافیه‌های پی‌درپی لازم داشتند، ناگزیر می‌شدند که یک رشته از کلمه‌های عربی نامأنوس در فارسی را در شعر خود به‌کار ببرند [...] منوچهری ناگزیر شده است کلماتی مانند «نعیق»، «عشیق»، «سحیق»، «انیق»، «عتیق»، «مفیق» و «قلیق» و امثال آنها را به‌کار ببرد که پیش از آن در شعر فارسی راه نیافته بوده است.»

---

۱. ادعای عبدالرؤوف بر پایهٔ شرحی است که اصمعی بر دیوان نوشته و به واژه‌های فارسی آن اشاره کرده است، درحالی که با نگاهی گذرا به دیوان عجاج نیز می‌توان گفت که واژه‌های فارسی بیشتری در سروده‌های عجاج وجود دارد، ولی اشاره به این واژه‌ها و بررسی آنها مجالی دیگر اقتضا می‌کند.

۲. قافیهٔ پارسی و آشنایی‌زدایی

از چکامه‌های درازدامن عربی که بگذریم، واژه‌های پارسی گاه در قطعه‌های کوتاه و چندبیتی نیز به‌کار رفته‌اند که طبیعتاً به مقصودی دیگر به‌کار رفته‌اند. با توجه به جایگاه موسیقایی[۱] و معنایی قافیه، شاعر، با آوردن قافیه‌ای ناآشنا و اِعمال گونه‌ای آشنایی‌زدایی، خوانندهٔ عربی‌زبان را به درنگ و تأمل دربارهٔ آن واژه، که از واژه‌های عربی ابهام بیشتری دارد، وادار می‌کند. این درنگ می‌تواند مصداق همان سخن هگل دربارهٔ تأثیر قافیه باشد: «قافیه جنبهٔ فیزیکی الفاظ را ــ از راه جلب توجه ما به کلمات ـــ نمایش می‌دهد بی‌آنکه توجهی به معانی آنها داشته باشیم و این کیفیت صوتی و فیزیکی متوجه احساسات است و از قلب سرچشمه می‌گیرد، نه از اندیشه و تعقل» (به نقل از: شفیعی کدکنی ۹۳). «این یک نوع بازی است که هنرمند با کلمات می‌کند تا ذهن خواننده را به خود جلب کند و به راهی که می‌خواهد ببرد [...] و اصولاً توجه به زیبایی ذاتی کلمات در قافیه بیشتر از دیگر قسمت‌های شعر است چرا که چشم و گوش هر دو در این ناحیه به نقطه‌ای می‌رسند که چندان شتابی ندارند و نمی‌خواهند به‌زودی از آن بگذرند و همین فرصتی که ذهن و گوش و چشم در این نقطه به دست می‌آورند باعث می‌شود که به زیبایی ذاتی و فیزیکی کلمات ــ صرف نظر از معانی آنها ــ بیشتر توجه کند» (همان ۹۳ و ۹۴). این کمابیش همان تشخصی است که، به گفتهٔ شفیعی کدکنی، قافیه به شعر می‌دهد (همان ۷۱). وی از مایاکوفسکی گزارش می‌کند که گفته است: من همیشه لغت برجسته و مشخص را در آخر بیت جای می‌دهم و به هر زحمت و شکل و ترتیبی که باشد قافیه‌ای برایش پیدا می‌کنم؛ نتیجه این می‌شود که قافیه‌های من همیشه غیر معمولی‌اند (همان ۷۲). واژه‌های پارسی در دو قطعه‌ای که پیش‌تر از اسود بن ابی‌کریمه و ابوبکر خوارزمی آوردیم نمی‌توانند هدفی مگر همین جلب توجه خواننده را داشته باشند، به‌ویژه اینکه شمار بیت‌های هر دو قطعه اندک است و شاعر قصد نداشته با آوردن بیت‌های زیاد آن را به قصیده‌ای درازدامن تبدیل کند.

همان ابن‌الرومی که به طولانی‌بودن قصایدش در ادب عربی نام‌آوازه است و دیدیم چگونه واژه‌های پارسی او را در این امر یاری‌رسان بوده‌اند، گاه در قطعه‌های کوتاه نیز از

---

۱. در این باره، نک. شفیعی کدکنی ۶۳ به بعد.

این واژه‌ها به‌عنوان قافیه بهره می‌گیرد و طبیعتاً هدف وی در این قطعه‌ها جلب توجه خواننده و آشنایی‌زدایی اوست، مانند واژه‌های «فولاذ»، «بغداذ» و «أستاذ» در قطعه‌ای چهاربیتی (ابن‌الرومی ۵۳۰/۱) یا واژه‌های پارسی «أستاذا»، «بغداذا»، «آزاذا»، «طیزنابـاذا» و «کلواذا» (همان ۵۲۷/۱) در قطعه‌ای دیگر، و البته «بغداذ»، «کلواذ» و «طیزناباذ» در قطعه‌ای از ابونواس (۱۲۳/۵-۱۲۴). به گفتهٔ نذیر احمد، «آقای قاضی عبدالودود از متون کهنه ثابت نموده است که از دورهٔ قدیم، ذال معجمه در فارسی متداول بوده است [...] بعضی فقرات و جمل که در کتاب‌های قدیم عربی راه یافته است بر وجود ذال معجمه گواهی می‌دهد [...] مانند واژه‌های نبیذ و روسپیذ در شعر یزید بن مفرغ در نکوهش عباد بن زیاد» (احمد ۸۳). واژه‌های پارسی با ذال معجمه مانند بغداذ و کلواذ و طیزناباذ که در میان فارسی‌زبانان آن روزگار به همین شیوه، و نه با دال مهمله، بر زبان می‌رفت این امکان را به شاعران عربی‌زبان داده است تا آنها را با واژه‌های عربی مختوم به ذال هم‌قافیه کنند؛ در نمونه‌هایی که ما در شعر عربی یافته‌ایم، واژه‌های پارسی «دیابوذ»، «کفت نبوذ»، «قرابوذ»، «استاذ»، «بغداذ»، «آزاذ»، «مکناذ»، «کلواذ» و «طیزناباذ» با ذال معجمه در نقش قافیه به کار رفته‌اند (کمابیش همهٔ این واژه‌ها در فارسی امروز با دال به‌کار می‌روند). در زبان فارسی، «شعرای فارسی جایز نمی‌داشتند که دال مهمله و ذال منقوطه را با هم قافیه کنند» (همان ۶۴). از این رو، استادانِ سخن قافیه‌کردن واژه‌هایی چون «دمید»، «کشید»، «دوید»، «برید» و «گزید» را با «عید» و «بعید» عربی که دال مهمله دارند عیب پنداشته‌اند (همان ۷۱). در نمونه‌هایی که از شعر عربی نیز یافتیم، هیچ‌کجا ذال با دال هم‌قافیه نشده است.

ابونواس در سه بیت از قطعه‌ای چهاربیتی واژه‌های پارسی «تیرماهی»، «سیاه» و «شاه» را به کار برده (ابونواس ۵/ ۵۹) و به سبب ناآشنا بودنشان خواننده را به درنگ و اندیشه واداشته است. همو در قطعه‌ای دیگر سه واژهٔ «بازبکنده»، «دامن جَرده» و «فرنده» را به عنوان قافیه آورده (همان ۲۰۳/۲) که می‌تواند همین نقش را ایفا کند.

ابوالأسد حمّانی در قصیده‌ای واژه‌های پارسی «تَبابین» [ج.تُبّان: تنبان]، «دهاقین»، «شوبین»، «طارونی» [اگر از تار فارسی باشد، زیرا در عربی به گونه‌ای پارچه‌ای ابریشمین تیره ترجمه شده است] و واژهٔ نبطی «وراشین» را به عنوان قافیه می‌آورد؛ این واژه‌ها، افزون بر دیگر واژه‌های کمابیش غریب این قصیده، برای خواننده بیش‌وکم ناآشنا می‌نماید و نگاه او را به خود جلب می‌کند (أبوالفرج الأصفهانی ۱۴/ ۸۸-۸۹):

صنعٌ من الله أني كنت أعرفكم ... قبل اليسار وأنتم في التبابينِ
فما مضت سنةٌ حتى رأيتكم ... تمشون في القز والقوهي واللينِ
وفي المشاريق ما زالت نساؤكم ... يصحن تحت الدوالي بالوراشينِ
فصرنَ يرفلنَ في وشي العراق وفي ... طرائف الخز من دكنٍ وطاروني
أنسين قطع الحلاوي من معادنها ... وحملهن كشوثاً في الشقابينِ[1]
حتى إذا أيسروا قالوا وقد كذبوا ... نحن الشهاريج أولاد الدهاقينِ
لو سيل أوضعهم قدراً وأنذلهم ... لقال من فخره إني ابن شوبينِ

از برخی گزارش‌هایی که دربارهٔ کاربرد واژگان غیر عربی در سروده‌های شاعران در دست است درمی‌یابیم که شعرا با هدف ظرافت‌جویی یا آراستگی بیشتر سخن از این واژه‌ها به‌عنوان قافیه بهره گرفته‌اند. این «استظراف» کمابیش همان اصطلاح آشنایی‌زدایی نزد سخن‌سنجان غربی است؛ واژه یا استعارهٔ ناآشنا در شعر خواننده را به درنگ وامی‌دارد. حال اگر واژه‌ای پارسی و ناآشنا در قافیه به‌کار رود، خودبه‌خود مایهٔ درنگ و ژرف‌نگری بیشتر خواننده خواهد شد.

از میان گذشتگان، ابوحاتم سجستانی بصری در این‌باره نوشته است: رؤبه بن عجّاج و فصیح‌گویانی چون اَعْشی چه بسا واژه‌های بیگانه را به عنوان قافیهٔ شعر به کار برده‌اند تا قافیه، **ظریف‌تر** جلوه یابد، ولی آنها این واژهٔ ظریف را دگرگون نکرده و از آن فعل نساخته‌اند و چه‌بسا با به‌کاربردنش خواننده را به خنده می‌آورند، مانند این سخن عَدَوی: «أنا العربیُّ **الباک**» [پاک] (به نقل از: جوالیقی، ۱۹۶۶: ۱۰).

از این گزارش و نمونه‌های در دست روشن می‌شود که گویا برخی از این واژه‌های پارسی میان مردم عربی‌زبان رواج نداشتند و سرایندگان با اهدافی مانند مایه بخشیدن به قافیه و زیبا کردن آن از این واژه‌ها کمک گرفته‌اند و، چه‌بسا به سبب ناآشنا بودن یا غیرعادی بودن برخی واژه‌ها، خواننده به خنده می‌افتاده است. پس شاعران نقشی پُررنگ در پدیدهٔ تعریب و گسترش واژگان بیگانه در زبان عربی داشتند و چه‌بسا ساخت‌های نوظهور این واژگان میان دیگران رایج نبوده است، ضمن آنکه شیوه‌های گوناگون تعریب یک واژه برای هماهنگی با حرف قافیه روی داده است. برای نمونه، جوالیقی می‌گوید که واژه‌ای چون «کُربَک» به شکل‌های «کُربَج» و «قُربَق» مُعرَّب شده

---

۱. ابن درید در *الجمهره* (۳۴۴/۱) «شَقَبان» را، که صفت پارچه است، واژه‌ای نبطی دانسته است.

است (همان ۶) یا وقتی واژهٔ «کوچک» پارسی به شکل «قوش» نیز تعریب می‌شود و در جایگاه قافیهٔ بیتی از رؤبه به کار می‌رود («فی جسم شَختِ المَنکِبَیْن قوشُ») (همان ۲۵۶-۲۵۷)، پیداست که این شیوه‌های گوناگون تعریب برای تسهیل بهره‌گیری شاعران از ساخت‌های گونه‌گون واژهٔ بیگانه در قصیده‌هایی با حرف‌های رویّ گوناگون صورت گرفته است (در ادامه می‌بینیم که شاعران از همین واژه‌های پارسیِ قافیه ساخت‌هایی نو و گوناگون آورده‌اند).

نکتهٔ دیگر اینکه این مقدار استفاده از واژه‌های فارسی در قافیهٔ شعر عربی نشان می‌دهد که کاربرد آنها تنها برای نمکین و آراسته‌کردن شعر یا گونه‌ای تفنّن ادبیِ بابِ روز نبوده است زیرا اگر به این مقصود بود، آن را تنها در دورهٔ اوج شعوبی‌گری ایرانی در روزگار عباسی می‌دیدیم، در حالی که چنین پدیده‌ای از شعر جاهلی، که اشعاری از آن در دست است، آغاز شده است و تا سده‌های چهارم و پنجم هجری که پیوند زبان فارسی و عربی بسیار تنگاتنگ بوده، ادامه یافته است.

به هر روی، سخن قاضی جرجانی و مرزبانی، که پیش‌تر آوردیم، و سخن ابوحاتم نشان می‌دهد که سرایندگان، آگاهانه، از این واژه‌ها بهره می‌گرفتند. البته نقد و خرده‌گیری آنان بر واژه‌های فارسی قافیه، نه نقدی موضوعی و فنّی و در پیوند با نقش و جایگاه موسیقایی قافیه و استواری یا سستی آن بلکه نقدی برخاسته از ناسازگاری با سبک‌ها و شیوه‌های مولَّدینِ روزگار عباسی و تلاش برای نگهداری اصالت یا پاکی زبان عربی و واژگان فصیح آن بوده است.

۳. نقش موسیقایی واژه‌های پارسی قافیه

دربارهٔ نقش موسیقایی قافیه، شفیعی کدکنی در کتاب *موسیقی شعر* (۶۳-۷۱) سخن گفته است ولی از آنجا که موسیقی واژه‌های پارسی در پایان بیت‌های یک سرودهٔ عربی، موسیقی تک‌تک حرف‌ها یا صوت‌های آن و استواری یا سستی این واژه‌های پارسی، بر اساس شمار حرف‌های مشترک تحت تأثیر حرف رویّ و موسیقی دیگر قافیه‌هاست، نمی‌توانیم به شکلی ویژه و گسترده در این باره سخن بگوییم، مگر در قصیده‌هایی که همه یا بیشتر قافیه‌هایش از واژه‌های فارسی انتخاب شده باشد. شفیعی

کدکنی (همان ۸۳) باور دارد: هرچه حروف مشترک قافیه بیشتر باشد، استحکام و استواری شعر بیشتر خواهد بود.

از این رو می‌توان گفت که در سرودهٔ اسود بن ابی‌کریمه، قافیه‌ها سست و نااستوارند چرا که تنها در حرف «ت» اشتراک دارند ولی حرف‌های پیش از «ت» گاه مشترک‌اند و گاه متفاوت: «سَبت»، «مَست»، «پایخست»، «گفت»، «جفت»، «مست»، «بهشت». در قطعهٔ ابوبکر خوارزمی، قافیه‌ها از این لحاظ استوارترند و دو حرف مشترک («ـند») دارند و در قطعهٔ ابونواس، حرف‌های مشترک «ـار» را در همهٔ قافیه‌ها می‌بینیم. در قطعهٔ ابراهیم صولی نیز ناهماهنگی میان حرف‌های مشترک دیده می‌شود: گاه چند حرف مشترک دارند، گاه دو، و در همهٔ واژه‌ها حرف مشترک «ز» را می‌بینیم: «نیروز»، «عزیز»، «فیروز»، «هرمزروز»، «إبریز»، «نُشوز»، «کوز». به همین‌گونه است دو قطعهٔ ابن‌الرومی. به هر روی، توان گفت شاعرانی که همه یا بیشتر قافیه‌های یک قطعه را از واژه‌های پارسی برگرفته‌اند در بهره‌گیری از قافیه‌هایی با حرف‌های مشترکِ زیاد کامیاب نبوده‌اند.

دربارهٔ برخی قطعه‌های دیگر، که بیشتر قافیه‌هایشان از واژه‌های پارسی است، می‌توان گفت که مثلاً موسیقی واژه‌های «فولاذ»، «بغداذ» و «أستاذ» در قطعهٔ زیر از ابن‌الرومی (۵۳۰/۱)، که در وصف گولی و کودنیِ ابوحفصْ نامی است، افزون بر ضرباهنگ و ریتم تند بحر بسیط، مفهوم پس‌گردنی زدن‌های پیاپی را نیز، که شاعر ما شایستهٔ ابوحفص دانسته است، نمایش می‌دهد:

یا صلعةً لأبی حفصٍ مُمرَّدةً — کأنّ ساحتَها مرآةُ **فولاذِ**
ترنُّ تحت الأکفِّ الواقعات بها — حتی ترنَّ لها أکنافُ بغدادِ
کم من غناءٍ سَمِعنا في جوانبها — من حاذقٍ بلُحونِ الصفعِ أستاذِ

برگردان: شگفتا از سرِ طاس و صیقل‌خوردهٔ ابوحفص که به صفحهٔ آیینهٔ فولادی می‌ماند. چون کف دست‌ها بر آن برخورد کند، صدای پژواکش از گوشه‌گوشهٔ بغداد به‌گوش می‌رسد. چه‌بسا ترانه‌ها و نواهایی که پیرامون آن سر، از دست کسی که در آهنگ پس‌گردنی مهارت دارد، شنیدیم.

ابونواس (۵۹/۵) نیز در سه بیت از قطعه‌ای چهاربیتی واژه‌های پارسیِ پایان‌یافته به «ـاهِ» یعنی «تیرماهی»، «سیاهِ» و «شاهِ» را به کار می‌برد. موسیقی دلنشین حروف این واژه‌ها، افزون بر خود واژهٔ «ملاهی» در بیت نخست، او را در رساندن مفهوم

خوش‌گذرانی و شادباشی، یاری رسانده است و به سبب ناآشنا بودنش، خواننده را به درنگ وامی‌دارد:

نحن في الغرفةِ طُرّاً ... في نَعيمٍ ومَلاهي
عندنا راحٌ عتيقٌ ... وحديثٌ تيرماهي
وغلامٌ أرْيَحيٌّ ... من تلاميذِ سياهِ
هو زَينٌ غيرُ شَينٍ ... هو شاهٌ وابنُ شاهِ

ساخت‌های گوناگون واژه‌های پارسی قافیه

اکنون به این موضوع می‌پردازیم که سرایندگان عربی‌زبانی که واژه‌های پارسی را غیر از همان شکل نخست پارسی‌اش به‌کار برده‌اند آنها را بیشتر بر اساس کدام ساخت‌های اسمی، فعلی، وصفی و... از زبان عربی تغییر داده‌اند. این دگرگونی و ساختن صورت‌هایی تازه، که چه‌بسا در سخن روزمرهٔ مردم هم رواج نداشته، برای این بوده است که این واژه‌ها با واژه‌های عربی قافیه هماهنگ و همساز شوند.

الف) واژهٔ پارسی بدون دگرگونی: گاه شاعران واژهٔ پارسی را بدون هیچ دگرگونیِ ساختی در قافیه آورده‌اند. برای نمونه، رؤبه بن عجّاج در دو بیت پشت سر هم واژه‌های «سخت» و «بُخت» (شتر خراسانی) را به همین شکل آورده است (*شرح دیوان* رؤبة بن العجاج ۲۳/۲). وی، در جایی دیگر، دو واژهٔ پارسی «یک و یک» را با افزودن لام جرّ عربی میان آن دو به کار برده است:

تحدَّی الرّومیُّ مَن یَکٌ لِیَکِ
(همان ۳۶/۲)

که همان «یک‌به‌یک» یا «تن‌به‌تن» فارسی است.

پیش‌تر دیدیم که ابونواس نیز واژه‌های پارسی «تیرماهی»، «سیاه» و «شاه» (۵۹/۵) و «بازبکنده»، «دامن‌جَرده» و «فرنده» (۲۰۳/۲) را بدون دگرگونی به‌کار برده است. همو، در قطعه‌ای دیگر، واژه‌های «نمکدان»، «بُستان»، «دستان»، «خراسانی»، «شیرین‌دندان»، «دشت بیابان» (همان‌جا)، «کَردیون» (۲۸۰/۵) [گویا همان گردون فارسی است] و «نوبهار»، «رفتار»، «کربکار»، «شهریار»، «کامکار»، «کاهنبار»، «الوهار»، «ایرانشار»، «یک‌بار»

(همان‌جا) را به همین شکل به‌کار می‌برد؛ نیز «مرزنجوش« و «باذنوش» (همان ۸۰/۵) و «زینهار»، «طَرجهار»، «نوبهار» و «رفتار» (۱۳۹/۵) را در قطعه‌هایی دیگر.

ب) ساخت‌های مزید: با توجه به نمونه‌های در دست، ساخت‌های مصدری و فعلی مزیدِ گوناگون از بیشتر واژه‌های پارسیِ مُعرَّب، چه در قافیه آمده باشند یا در میان بیت‌های عربی، ساخته شده است. این ساخت‌ها، بیشتر، از باب‌های مزید «تفَعلُل» و «تفعیل» و «تفَعُّل»اند. برای نمونه، در دو مصراع (بیت) زیر از رؤبه (*شرح دیوان* رؤبة *بن العجاج* ۸۹/۱):

مِن حبرات العیش ذی التَّدَهقُنِ
باناً جری فی الرّازقیِّ البَهمَنی

واژه‌های پایانی («تَدَهقُن»، «بَهمَنی») پارسی‌اند. واژهٔ نخست از «دِهگان» پارسی گرفته و از آن فعلی در باب «تَفَعلُل» ساخته شده و در اینجا مصدرش آمده است؛ واژهٔ بهمن نیز، به گفتهٔ شارح قدیم دیوان رؤبه (همان ۸۹/۱)، نام روستایی در فارس است و در اینجا از آن اسم منسوب ساخته شده است.

رؤبه در سه مصراع (بیت) پشت‌سرهم واژه‌های عربی‌شدهٔ «بیهق»، «هفتق» و «سردَق» را به کار می‌برد (همان ۱۴۶/۱). «بیهق» نام جایی است و به همان شکل به کار رفته است. «هفتق» از هفتهٔ پارسی گرفته شده و «سَردَقَ» ساخت فعلیِ واژهٔ «سرادق» (سراپرده) پارسی است که به وزن «فَعلَلَ» آمده است.

عجّاج (۳۲۳) در ارجوزه‌ای واژهٔ فارسی «تسبّجا» را در قافیه آورده است:

کالحبشیّ التَفَّ أو **تَسَبَّجَا**

به گفتهٔ عبدالرؤوف (۱۲۱)، «تسبّج» از ریشهٔ «شب» بوده که یاء نسبت بدان افزوده شده و به شکل «شبی» به کار رفته[1]، سپس در عربی به شکل «سبج» درآمده و از آن «تَسَبَّجَ» (به معنای «جامهٔ نازک خواب بر تن کرده») گرفته شده است.

پ) ساخت‌های فاعلی، مفعولی،...: شاعران گاه، پس از آنکه واژهٔ پارسی را از حالت اسمی به ساخت فعلی در عربی درآورده‌اند، ساخت‌های فاعلی یا مفعولی عربی و جز این نیز از آنها برآورده‌اند. رؤبه در جایی می‌گوید (*شرح دیوان* رؤبة *بن العجاج* ۱/ ۱۰۳):

---

۱. اصمعی در شرح خود بر واژهٔ «تسبیج»، آن را از «سبی» [«شبی»] فارسی و جامه‌ای پشمی و بی‌آستین ویژهٔ کنیزکان می‌داند (عجاج ۳۲۳).

أبقَى وأمضى مِن حِداد الأزأَنِ
كم جاوَزَت مِن حاسِرٍ مُرَبَّنِ

به گفتهٔ شارح قدیمی و ناشناختهٔ دیوان رؤبه، ابوعمرو بن علاء واژهٔ «مربّن» را پارسی دانسته است، یعنی «رابان» یا «ربّان» (شلوار) بر او پوشانده شده است. از این واژهٔ پارسی، اسم مفعول باب تفعیل گرفته شده است.

سیوطی نیز از کاربرد واژه‌های غیرعربی به شکل فعل و اسم فاعل سخن گفته است. می‌گوید: «دو فعلِ «نَورَزَ» و «نَیرَزَ» از نوروز پارسی گرفته شده و ابومهدیه از «شنبذ» (شنبه) فارسی، اسم فاعل «مُشَنبِذ» ساخته است در بیت زیر:

يقولون لي شَنبِذ و لستُ مُشَنبِذا طوالَ الليالي ما أقام ثَبيرُ

شنبذ از «شون بوذ» (چون بود؟) گرفته شده است» (سیوطی ۲۹۱/۱).

حمانی از واژهٔ فارسی «کمانگیر» فعل «قَمجَرَ» (باب «فَعلَلَه») ساخته و از آن اسم فاعل «مُقَمجِر» را به معنای کمانگیر آورده است:

وقد أقلَّتنا المطايا الضمّر مثل القِسِيّ عاجَها المُقَمجِرُ
(جوالیقی، بی‌تا: ۲۵۰)[1]

در بیتی دیگر، ساخت مفعولی «مُقَنْوَد»، که از «قند» پارسی گرفته شده، به کار رفته است (جوالیقی، ۱۹۶۶: ۲۶۱) یا حتی واژهٔ پارسی «سخت» را به ساخت وصفیِ «فِعلیل» برده و گفته‌اند «سِختیت» (همان ۱۸۰).

ت) ساخت فعل دستوری و دُعایی پارسی: شاعری فعل دستوری «بنشین» پارسی را به شکل «بِنس» درآورده و در قافیه به‌کار برده است:

[تقول ذات المجسد المورسي
والحَلي ذي الهتامل الموسوسِ:]
إن كنت غير صائدي فَبَنِّشِ (ابن منظور ذیل «بنش»[2])

---

۱. جوالیقی در *المُعَرّب من الکلام الأعجمی علی حروف المعجم* (۲۵۳) واژهٔ پارسی در بیت حمّانی را به شکل «قَمَنجَر» ضبط کرده است که درست‌تر به‌نظر می‌آید.

۲. ابن منظور پس از این می‌نویسد که این واژه به‌شکل «بنس» نیز گزارش شده است.

ابوشراعه در قافیهٔ بیت زیر:

إذا فُتِحت فَغَمَت ریحُها وإن سِیل خَمّارُها قال: **خُش**

(هداره ۸۶)

فعل دعاییِ «خوش» (= «خوش باد، بنوش، چه خوب است») را به کار برده است. به همین گونه در شعر ابوالیَنْبَغی در وصف برمکی‌ها:

إنما الدنیا کبَیضٍ عَمَلوه نیمرش
فحشاه البرمکیونَ وقال الناسُ خش

(همان‌جا)

«نیمرش» همان نیمرو است که در پارسی دری به کار می‌بریم و «خش» همان معنای بیت ابوشراعه را دارد.

ث) **تبدیل «گ» در پایان واژه به «ج»، «ق»، «ک»**: در آن دسته از واژه‌های پارسی میانه که به «گاف» پایان می‌یافتند و در پارسی دریِ امروز بیشتر با هاء غیر ملفوظ به‌کار می‌روند «گ» به «ج»، «ق» یا «ک» تبدیل شده است. برای نمونه، دیدیم که عجّاج واژهٔ «برده» را به شکل «بردَج» نگاشته بود. پسر او، رؤبه، در مصرع:

أجُرُّ خزّاً خَطِلاً و**نَرمَقا**

(شرح دیوان رؤبة بن العجاج ۱۳۹/۱)

واژهٔ «نرمق» را که در اصل «نرمک» یا «نرمَگ» بوده، به شکل «نرمق» به‌کار برده است. شارح قدیم دیوان رؤبه «نرمک» را از جامه‌ها [پارچه‌های] اصفهان می‌داند (همان‌جا). همو در جایی دیگر واژهٔ پارسی «خشتک» را به شکل «خشتق» و تنها با تبدیل «ک» به «ق» به‌کار برده است (همان ۱۴۸/۱) و در جایی دیگر واژه‌های پارسی «یلمک» و «خندک» را به شکل «یلمق» و «خندق» به کار می‌برد (همان ۱۷۲/۱). «رمک» نیز در قافیهٔ بیتی از او به کار رفته که گویا دگرگون‌شدهٔ «رمگ» (رمهٔ) پارسی باشد، هرچند اصمعی آن را از «أرمهٔ» فارسی دانسته است (همان ۳۱/۲). واژهٔ پارسی «نیزگ» («نیزه») به شکل «نیزک» در زبان عربی به کار رفته و رؤبه از این واژه فعل ثلاثی مجرد و از آن مصدری به شکل «النَزک» (یعنی «نیزه انداختن») نیز ساخته و به کار برده است (همان ۲۹/۳). جریر نیز «رودگ» («روده») را به شکل «روذق» به کار برده و سروده است:

لا خیـرَ فـي غَضَـبِ الفـرزدقِ بعـدَما سَـلَخوا عِجانَـک سَـلخَ جِلـدِ **الـرَّوذقِ**
(هداره ۸۶)

ج) آمیختن واژهٔ پارسی با واژهٔ عربی: گاه شاعران واژهٔ پارسی قافیه را با حرف یـا اسمی عربی آمیخته‌اند و از آن ترکیبی تازه ساخته‌اند. بـرای نمونـه، عبـدون بـن مَخلـد واژه‌های «مهرگان» و «جانجان» را، که خود دو بخشی است، به همـراه ضـمیر مخاطـب «ک» آورده است:

قـد أتَتنـا هـدیّتانکِ فـي یـوم مهرجانـکِ
وأکلنـا مـن رُمّانـکِ لأنـک جانجانَتُنـا ونحـن جانجانُـکِ
(شابشتی ۲۷۰)

یا آمیختن «یادگار» پارسی، که نام گونه‌ای شراب است، با ضمیر غایب «ه» در بیـت ابن‌المعتز:

وإذا مـا ذُکـر العقـلُ شـربنا یادکـاره
(همان ۷۳)

واژهٔ «بایخست» در بیت زیر از اَسْوَد بن ابی‌کریمه گویا آمیخته از دو بخش «پـای» و «خسته» است، یعنی «کوبیده‌شده با پا»:

قـد حسـا الـداذیّ صِـرفاً أو عُقـاراً بایخسـتِ
(جاحظ ۱۰۰/۱)

چ) واژهٔ پارسی چندبخشی: شاعرانی که بیشتر واژه‌های یک مصـرع را بـه پارسـی سروده‌اند گاه دو واژهٔ پارسی را با هم آمیخته و به کار برده‌اند:

برای نمونه، در یکی از بیت‌هایی که پیش‌تر از اسود بن ابی‌کریمه خواندیم:

فتمایلـت علـیهم میـل زنجـيٍّ بمسـت
(جاحظ ۱/ ۸۰)

وی حرف اضافهٔ پارسی «به» را در کنار «مست» آورده است. اصولاً مصراع دوم ساخت و اسلوبی فارسی دارد چرا که در زبان عربی، برای «مـال یمیـل»، حـرف اضـافهٔ «إلـی» می‌آورند نه «ب». واژه‌های دوبخشی «گفتِ نبوذ» از ابونواس یا «آب سرد» از ابوفرعـون عدوی، که پیش‌تر آوردیم، نیز از این دست است.

ح) نام‌واژه‌های پارسی در جایگاه قافیه: شمار زیادی از واژه‌های پارسی که در قافیهٔ شعر تازی به کار رفته‌اند از نام‌واژه‌ها (جای‌ها، کسان، گل‌ها، پوشاک و...) هستند. این دسته بسامد کمابیش بالایی دارد. بیشتر واژه‌های پارسیِ قطعه‌ای از ابونواس از نام‌واژه‌هاست، مانند: «طبرزین»، «طرخون»، «طردین»، «درز بیرون»، «رخفین»، «فریدون»، «طغرین»، «خاتون»، «ماجین»، «شروین»، «افشین» و «خُذاهین» (ابونواس ۱۰٤/۲)، یا جای‌نام‌های «بغداذ»، «کلواذ» و «طیزناباذ» (همان ۱۲۳/۵ و ۱۲۴) یا نام‌هایی چون «بهار» و «جلّنار» (همان ۱۴۹/۵). وی در قصیده‌ای دیگر نیز کمابیش همهٔ قافیه‌های خود را («زرنج»، «خَلنج»، «نیرنج»، «خربَنج»، «بَنج»، «کاردَنج»، «هرنج»، «فلنج»، «شطرنج» و «خُرفَنج»، «برزَنج»، «زنج»، «اسفنج» و...) از زبان پارسی گرفته است (همان ۴۲۲/۱) که برخی از آنها نامِ جاهایی در ایران‌اند. در نمونه‌هایی که جوالیقی می‌آورد نیز نام جاهایی چون «تُستَر»، «خوارزم» و «سَماهیج» در قافیه آمده‌اند. (جوالیقی، ۱۹۶۶: ۹۱، ۱۳۳، ۲۰۳)

نتیجه‌گیری

بسیاری از واژه‌های پارسی یا بیگانهٔ به‌کاررفته در سروده‌های تازی در جایگاه قافیه نشسته‌اند و این نشان از آگاهی سرایندگان از ارزش و کارکرد فنّی چنین واژه‌هایی در این جایگاه بوده است.

- کاربرد زیاد واژگان پارسی در جایگاه قافیه نشان می‌دهد که خواستهٔ شاعران فراتر از انگیزه‌هایی چون شعوبی‌گری و برای بهره‌گیری از ارزش‌های فنّی این واژه‌ها بوده است.
- با وجود کاربرد زیاد این واژه‌ها در جایگاه قافیه، تا جایی که ما می‌دانیم، تنها یکی دو تن از سخن‌سنجان گذشته هنگام بررسی قافیه این موضوع را دریافته‌اند و اشاره کرده‌اند که شاعران برای سامان دادن به وزن و تمام کردن قافیه از واژه‌های بیگانه بهره گرفته‌اند.
- از جمله انگیزه‌های شاعران عربی‌زبان در بهره‌گیری از واژگان پارسی به درازا کشاندن چکامه‌ها و رهایی از گرفتاری یا تنگنای قافیه بوده است. این واژه‌ها یاری‌رسان شاعران در سرودن چکامه‌هایی درازتر بوده است.

- در قطعه‌های کوتاه و چندبیتی، هدف از استعمال واژه‌های پارسی متفاوت است و گویا برمی‌گردد به نقش موسیقایی و معنایی آنها در جایگاه قافیه.
- از دیگر انگیزه‌های شاعر در کمک‌گرفتن از واژه‌های پارسی در قافیه اِعمال گونه‌ای آشنایی‌زداییِ معنایی و به درنگ واداشتن خوانندهٔ عربی‌زبان برابر واژه‌هایی بوده که ابهام یا تازگی بیشتری از واژه‌های عربی داشته است.
- سرایندگان عربی‌زبان به اقتضای انگیزه‌های پیش‌گفته چه‌بسا دگرگونی‌هایی تازه در واژه‌های پارسی به وجود آورده و شیوه‌ای تازه از تعریب آنها ارائه کرده‌اند تا بتوانند آنها را با دیگر قافیه‌های عربیِ قصیده همساز و هماهنگ کنند.
- شاعران، واژه‌های پارسی قافیه را در ساخت‌های گوناگون اسمی، وصفی و فعلی به‌کار برده‌اند که چه‌بسا برخی از آنها در سخن روزمرهٔ مردم رواج نداشته است، همان‌گونه که گاه واژه‌های پارسی و عربی را نیز برای به‌سامان شدن قافیه در هم آمیخته‌اند.

منابع

آذرنوش، آذرتاش. *تاریخ چوگان در ایران و سرزمین‌های عربی*. تهران: ماهی، ۱۳۹۲.
ابن حمدون، محمد بن الحسن. التذکرة الحمدونیة. تحقیق إحسان عباس و بَکر عبّاس. بیروت: دار صادر، ۱۹۹۶م.
ابن داود الأصبهانی، محمد. الزهرة. تحقیق إبراهیم السامرّائی. ط۲. الزرقاء: مکتبة المنار، ۱۹۸۵م.
ابن درید، محمد بن الحسین. جمهرة اللغه. تحقیق رمزی منیر بعلبکی. بیروت: دار العلم للملایین، ۱۹۸۷م.
ابن‌الرومی، علی‌بن‌عباس. *الدیوان*. شرح أحمدحسن‌بسج. بیروت: دارالکتب العلمیة، ۲۰۰۲م.
ابن قتیبه، عبدالله بن مسلم. *أدب الکاتب*. تحقیق محمد الدالی. بیروت: مؤسسة الرسالة، ۱۹۸۱م.
ابن منظور، محمد بن مکرم. *لسان العرب*. بیروت: دار صادر، ۱۹۹۰م.
أبوالفرج الأصفهانی، علی بن الحسین. *الأغانی*. تحقیق إحسان عباس و إبراهیم السعافین و بکر عباس. ط۳. بیروت: دار صادر، ۲۰۰۸م.

أبونواس، الحسن بن هانیء. *الدیوان*. تحقیق إیفالد فاغنر. شتوتغارت: دار فرانز شتایز فیسبادن، ۱۹۸۸م.
احمد، نذیر. *قند پارسی (هجده گفتار ادبی و تاریخی)*. به کوشش سیدحسن عباس. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۷۱.
بکّار، یوسف حسین. بناءالقصیدة *فی النقد العربی القدیم*. بیروت: دار الأندلس، ۱۹۸۲م.
التنوخی، ابو علی عبدالله بن المحسّن. *کتاب القوافی*. تحقیق عونی عبدالرؤوف. ط۲. القاهرة: مکتبة الخانجی، ۱۹۷۸م.
التوحیدی، أبوحیان. *البصائر و الذخائر*. بیروت: دار صادر، ۱۹۸۸م.
الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر. *البیان والتبیین*. بی‌جا: دار الفکر للجمیع، ۱۹۶۸م.
الجرجانی، ابوالحسن. الوساطة بین المتنبی و خصومه. القاهرة: دار المعارف، ۱۹۹۲م.
الجوالیقی، موهوب بن أحمد. *شرح أدب الکاتب*. تقدیم مصطفی صادق الرافعی. بیروت: دار الکتاب العربی، بی‌تا.
ـــــــ . *المُعرّب من الکلام الأعجمیّ علی حروف المعجم*. تحقیق احمد محمد شاکر. طهران: چاپ افست، ۱۹٦٦م.
حسین، طه و الآخرون. *التوجیه الأدبی*. بیروت: عالم الأدب، ۲۰۱۶م.
الحموی، شهاب‌الدین یاقوت. *معجم البلدان*. بیروت: دار صادر، بی‌تا.
دهخدا، علی‌اکبر. *لغتنامه*. زیر نظر محمد معین. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۶.
السیرافی، أبوسعید. ضرورة *الشعر*. تحقیق رمضان عبدالتوّاب. بیروت: دار النهضة العربیة، ۱۹۸۵م.
السیوطی، جلال‌الدین. *المزهر فی علوم* اللغة *و أنواعها*. شرح و تحقیق محمد أحمد جاد المولی و علی محمد البجاوی و محمد أبوالفضل إبراهیم. بیروت: دار الجیل و دار الفکر، بی‌تا.
الشابشتی، علی بن محمد. *الدیارات*. تحقیق کورکیس عوّاد. ط۲. بیروت: دار الرائد العربی، ۱۹۸۶م.
شرح دیوان رؤبة *بن العجاج*. مؤلف ناشناس. تحقیق ضاحی عبدالباقی محمد. القاهرة: مجمع اللغة العربیة، ۲۰۱۱م.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. *موسیقی شعر*. چ۲. تهران: آگاه، ۱۳۶۸.
الصولی، أبوبکر محمد بن یحیی. *أخبار الراضی بالله والمتّقی من کتاب الأوراق*. تحقیق ج. هیورث. ط۲. بیروت: دار المسیرة، ۱۹۷۹م.
عبدالرؤوف، عونی. القافیة والأصوات اللغویة. القاهرة: مکتبة الخانجی، ۱۹۷۷م.

العجّاج. *الدیوان* (روایة *و شرح عبدالملک بن قریب الأصمعی*). تحقیق عزة حسن. بیروت: دار الشرق العربی، ۱۹۹۵م.
المرزبانی، محمد بن عمران. *الموشح فی مآخذ العلماء علی الشعراء*. تحقیق محمد حسین شمس‌الدین. بیروت: دار الکتب العلمیة، ۱۹۵۵م.
هداره، محمد مصطفی. *اتجاهات الشعر العربی فی القرن الثانی الهجری*. بیروت: دار العلوم العربیة، ۱۹۸۸م.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۰/۲/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۱۴
10.22034/nf.2022.167955

نامه‌های منظوم عاشقانه و تغزل گفت‌وگویی: سنت‌های پارسی در سروده‌های تازی

باقر قربانی زرّین[1]، استاد زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران

چکیده

ادبیات پارسی وتازی در زمینه‌های گوناگونی دادوستد فرهنگی با هم داشته‌اند. یکی از این زمینه‌ها، موضوع سروده‌هاست: به روشنی می‌توان نمونه‌های فراوانی را از تأثیر سروده‌های تازی در اشعار پارسی و برعکس، ملاحظه کرد. دو نمونه‌ای که در این نوشتار با تفصیل بیشتر بررسی می‌شوند یکی نامه‌های منظوم عاشقانه میان عاشق ومعشوق و دوم تغزل در شکل گفت‌وگویی آن است که هر دو تحت تأثیر ادبیات و فرهنگ ایرانی و از طریق شاعران ایرانی‌تبارِ تازی‌سرا وارد ادبیات عربی شده‌اند. به طور خاص، به سروده‌های بشّار بن بُرد تُخارستانی و عباس بن اَحنَف در نامه‌های منظوم عاشقانه و وضّاح الیمن و ابونُواس در تغزل گفت‌وگویی پرداخته شده است. به عنوان پیشینه، به منظومهٔ *ویس و رامین* و سنت «ده‌نامه»سرایی نیز اشارت رفته است.

کلیدواژه‌ها: سنت‌های شعر فارسی، نامه‌های منظوم عاشقانه، تغزّل گفت‌وگویی، شعر عربی، شاعران ایرانی‌تبار تازی‌سرا

---

1. qorbanizb@gmail.com

مقدمه

سدهٔ دوم هجری دوران شکوفایی زبان و ادبیات عربی است. از دلایلِ این شکوفایی یکی ارتباط با زبان و ادبیات پارسی و فرهنگ ایرانی است و این قولی است که جملهٔ پژوهشگران بر آن‌اند.

این تأثیر از راه ترجمهٔ متون پهلوی به عربی و تألیف آثاری به زبان عربی به دست دانشمندان ایرانی چونان ابن مقفّع، سهل بن هارون، ابن عمید و دیگران صورت گرفت و افزون بر انتقال فرهنگ موجب پیدایش سبک‌های نوین نویسندگی در عربی شد.

شاعران ایرانی عربی‌سرای نیز در انتقال مفاهیم از فرهنگ ایرانی به عربی نقشی بسزا داشتند.

یکی از مظاهر این تأثیرْ پیدایش و گسترش نامه‌های منظوم عاشقانه و نوعی تغزّل گفت و گویی بود که در فرهنگ ایرانی پیشینه‌ای کهن داشت.

جلوه‌های تأثیر

برخی از سنت‌های شعر پارسی به وضوح در متون عربی ملاحظه می‌شود و واکاوی آنها نیازمند پژوهش‌های ژرف در این متون است. پیشینهٔ نامه‌های منظوم عاشقانه در ادبیات عربی به سروده‌های شاعر ایرانی‌تبار، بشّار بن بُرد تُخارستانی (متوفی ۱۶۷ق.) می‌رسد. او در سروده‌ای خطاب به معشوق خویش، عبده، می‌گوید:

مِنَ المشهورِ بالحبِّ إلی قاسیةِ القلبِ
سلامُ الله ذی العرشِ علیٰ وجهِکِ یا حُبّی
فأما بعدُ یا قُرّ ةَ عَینی و مُنیٰ قلبی
و یا نفسی الّتی تَسکُ نُ بینَ الجَنبِ و الجَنبِ
لقد أنکرتُ یا "عَبدَ" جفاءً منکِ فی الکُتْبِ[1]
أعن ذَنْبٍ و لا و الّ لهِ ما أحْدَثْتُ مِن ذَنبِ
و لا و الله ما فی الشّر قِ من أنْثی و لا الغَربِ
سِواکِ الیومَ أهواها علی جِدٍّ و لا لَعْبِ

(بشّار بن برد ۲۰۶/۱)

---

۱. عبدَ مرخّم و کوتاه‌شدهٔ «عبده» است.

از رسوای عشق به محبوب سنگدل! / درود خداوندِ صاحب عرش بر سیمای تو ای محبوبم! / اما بعد، ای نورِ دیده و امید قلبم! / ای جانم که در تنم جای داری! / ای عبده! نامهربانی‌ات در نامه‌ها بر من سخت و گران است. / آیا این نامهربانی از گناهی بوده که از من سر زده؟ به خدا سوگند، که من گناهی به‌جا نیاورده‌ام. / به خدا سوگند، که در شرق وغرب عالَم، / جز تو زنی را دوست نمی‌دارم، به جِدّ یا به شوخی.

بنا به تصریح مصحح دیوان بشّار، محمد الطاهر بن عاشور، دانشمند تونسی، در مقدمهٔ دیوان (۳۹/۱–۴۰) شیوهٔ نامه‌نگاری و نامه‌پراکنیِ عاشقانه از ابتکارات بشّار است و پیش از او چنین نمونه‌ای در ادبیات عربی نبوده است.

پس از بشّار، شاگردش، عباس بن اَحنَف، از این سنت در سروده‌هایش پیروی کرد. او اصالتاً عرب خراسان بود و در بغداد دیده به جهان گشود. نیاکانش از دیرزمانی به خراسان کوچ کرده بودند و او با تربیت و ادب ایرانی بار آمده بود. او در ۱۹۲ق. در بصره درگذشت و همان‌جا به خاک سپرده شد. (نک. ابن قتیبه ۸۲۷/۲–۸۳۱؛ خطیب بغدادی ۸/۱۴ ، ۱۴؛ ابن کثیر ۲۰۹/۱۰).

عباس بن احنف در ده‌ها سروده به نامه‌های عاشقانهٔ خویش اشاره کرده و در بیشتر آنها از پاسخ ندادن معشوقه گلایه داشته است:

أ زینَ نساء العالمینَ أجیبی دعاءَ مَشوقٍ بالعراق غریبِ
کتبتُ کتابی ما أقیمُ حروفَه لِشدّة إعوالی و طول نَحیبی
أخُطّ و أمحو ماخَطَطتُ بعَبرة تَسُحُّ علی القرطاسِ سحَّ غُروبِ
(العباس بن الأحنف ۲۱)

ای زیبنده‌ترین زنانِ جهان! به ندای دلدادهٔ غریبِ خود در عراق پاسخ ده. / نامه‌ام را طوری نگاشتم که به سبب شدت شیون و طول ناله و گریه حروفی کژ و مژ دارد. / آنچه را می‌نگارم با اشکم می‌زدایم، اشکی که بر روی کاغذ روان می‌شود چونان جاری شدن آب از سطل‌های بزرگ.

قد تَخَوَّفتُ أن أموتَ من الشو قِ و لم یَدرِ مَن هَوَیتُ بما بی
یا کتابی اقرأ السلامَ علی مَن لا أسَمّی و قُل له یا کتابی
إنّ کَفّاً إلیکمُ کَتَبْتنی لَشَقیٌّ فُؤادُها فی عذابِ
فَإذا ما قَرأتمونی فَحِنّوا و ارْحَموا کاتبی و رُدُّوا جوابی
(همان ۳۶)

از آن می‌ترسم که از شوقْ جان دهم و محبوبم حالِ مرا در نیابد. / ای نامه! بر آن کس که نامش را نمی‌بَرم از جانب من درود فرست و به او بگو: / دستی که مرا نگاشته دلی شوربخت و دردمند دارد، / پس آنگه که مرا خواندید، مِهر ورزید و بر نگارنده‌ام رحم آرید و پاسخم را بنگارید.

حتّی متی أکتُبُ أشکو الهوی — و لا تَجودینَ بردّ الجوابْ
إن لم تُجیبینَ بما أشتَهی — فَخَبّرینی بوصول الکتابْ

(همان ۴۶)

تا به کِی نامه بنگارم و از عشق بنالم و تو پاسخی مرحمت نکنی؟ / اگر آن‌گونه که دلخواه من است پاسخ نمی‌گویی، دست‌کم مرا از رسیدن نامه باخبر کن.

شاعر بسیاری از اوقات از نبودِ پیغام‌آوری امین یا خیانت او گله می‌کرده است:

إذا کتبتُ کتاباً لم أجِدْ ثِقَةً — یُنْهی إلیکِ و یَأتی عنکِ بالخبرِ
ما آفَةُ الحبّ الذی بیننا — یا فَوزُ إلا سوء رأیِ الرسول

(همان ۲۴۲)

آنگاه که نامه‌ای می‌نگارم، قاصدی مطمئن نمی‌یابم تا آن را به تو برسانَد و خبری از تو آرد. / ای فوز[1]، آفت عشقِ ما جز بداندیشی پیغام‌رسان نباشد.

احمد شوقی، شاعر معاصر مصری، عباس بن احنف را «فرستندهٔ نامه‌های منظوم عاشقانه» معرفی کرده است (شوقی ۲۴۲/۶) و از دید پژوهشگری دیگر، عباس بن احنف نخستین شاعری بود که پیاپی نامه‌های عاشقانه می‌نگاشت بی‌آنکه پاسخی دریافت کند (الخزرجی ۸۶). تعداد این نامه‌های عاشقانه در دیوان اشعار او بسیار است (برای نمونه، نک. العباس بن الأحنف ۱۵، ۱۶، ۱۸، ۳۰، ۳۷، ۴۳، ۴۴، ۵۸، ۶۰، ۶۴، ۶۷، ۷۵، ۷۷، ۱۷۶، ۱۹۱، ۲۰۲، ۲۷۵).

در سروده‌های شاعر بزرگ ابو نواس (متوفی ۱۹۸ق.) که از مادری اهوازی زاده شده بود نیز نگارش نامه‌های منظوم عاشقانه به چشم می‌آید، از جمله نگارش نامه برای محبوب بر روی نگین انگشتری، که در نوع خود جالب‌توجه است:

---

۱. «فوز» مرخم «فوزه»، محبوبهٔ شاعر، است.

کتَبَـتْ علـی فَـصّ لِخاتَمِهـا — مَـن مـلَّ محبوبـاً فـلا رَقـدا
فکتبـتُ فـی فَـصٍّ لِیَبلُغَهـا — مَن نامَ لم یَعقِـلْ کمـن سَـهدا
فَمَحَتْـه و اکتتبـتْ لِیَبلُغَنـی — لا نامَ مَـن یَهـوَی و لا هَجَـدا
فَمَحَوتُـه ثـمّ اکتتبـتُ: أنـا — واللـهِ أوّلُ میّـتٍ کَمَـدا
فَمَحَتْـه و اکتتبـتْ تُعارِضُـنی — و اللـهِ لا کلّمتُـه أبـدا

(ابو نواس ۲۶۰)

محبوب بر نگین انگشتری‌اش نوشت: هرکه از محبـوبی مـلال گیـرد خـوابش نباشد./ من نیز بر روی نگین انگشتری نوشتم تا به دستش برسد: آن که بی‌عقل بوَد و بخوابد به‌سانِ کسی است که نخوابیده! / محبـوب پیـام را از روی نگـین زدود و بر روی آن نوشت تا به دستم برسد: عاشق را خواب نباشد. / مـن نیـز پس از ستردن پیامش نوشتم: سوگند به خداوند که من نخستین جـان‌باختـه از دردِ عشقم. / باز محبوب پس از پاک کردن پیام، از برای ستیز بـا مـن نوشـت: خدا را سوگند که تا ابد با او سخن نخواهم گفت.

نمونه‌ای دیگر از سروده‌های ابو نواس دربـارهٔ فرسـتادن نامـهٔ عاشـقانه بـه واسـطهٔ پیغام‌رسان است:

رسـولی قـال أوصَـلْتُ الکتابـا — ولکـن لـیس یُعطـونَ الجوابـا
فقلتُ أ لـیس قـد قـرأوا کتـابی — فقـال بلـی فقلـتُ الآن طابـا
فَـأرجو أن یکونـوا هـم جـوابی — بـلا شـکٍّ إذا قـرأوا الکتابـا
أجدُّ لک المُنـی یـا قلـبُ کـیلا — تَمـوتَ علـیّ غمّـاً و اکتِئابـا

(همان ۲۸۸)

فرسـتاده‌ام گفـت: نامـه را رسـاندم لیـک پاسـخی ندادنـد. / گفـتم: نامـه‌ام را نخواندند؟ گفت: آری، خواندند. گفتم: نیکوست! / امیدوارم آنگاه که نامـه‌ام را خواندند، آنان خودْ پاسخِ من باشـند. / ای دلِ مـن! آرزو را برایـت نـو بـه نـو می‌کنم تا از غم و اندوه از دست نروی!

این گونه اشعار، که در ادبیات عربی بی‌سابقه بـوده و شـاعران ایرانـی‌تبـار آن را وارد این ادبیات کرده‌اند، در ادبیات و فرهنگ ایرانـی پیشـینه‌ای کهـن دارد هرچنـد نمونه‌های آن در شعر فارسی از نظایر آن در شعر شـاعران ایرانـی‌تبـارِ عربـی‌سـرای متأخرتر است.

گونه‌ای از نامه‌های عاشقانه در ادبیات پارسی با عنوان «ده‌نامه» شهره است که دربرگیرندهٔ پنج نامه از عاشق و پنج پاسخ نامه از معشوق است. نامه‌ها بر دست یکی از عناصر طبیعت، مانند باد و آفتاب، یا ساخته‌های بشری، چونان شانه و آیینه، فرستاده می‌شود.

کهن‌ترین ده‌نامهٔ موجود در شعر پارسی در منظومهٔ *ویس و رامین* فخرالدین اسعد گرگانی(متوفی نیمهٔ نخست سدهٔ پنجم هجری) است. این ده‌نامه حدود ۲۳ صفحه از منظومهٔ *ویس و رامین* است (نک. فخرالدین اسعد گرگانی ۲۶۳–۲۸۶). این منظومه در اصل به زبان پهلوی بوده و روایت می‌شده است:

و لیکن پهلوی باشد زبانش نداند هر که برخوانَد بیانش
نوشته یافتم اندر سمرها ز گفتِ راویان اندر خبرها
(فخرالدین اسعد گرگانی ۲۰، ۲۱)

به نقل از *مجمل التواریخ والقصص* (۷۴): «اندر عهد شاپور اردشیر قصهٔ ویس و رامین بوده است.» میرخواند (۷۲۹/۱) در ذکر سلطنت شاپور بن اشک گفته: «ویسه و رامین در زمان او ظاهر شدند.» بنا بر تحقیق ولادیمیر مینورسکی[1]، این منظومه مسلماً مربوط به آداب و رسوم و روایات پارتی است (۱۲/۴). اوضاع کلی، و خاصه جغرافیایی، آن‌چنان‌که در *ویس و رامین* توصیف شده است، با هیچ یک از ادوار تاریخ چندهزارسالهٔ ایران، جز دورهٔ حکومت پارت‌ها در هنگام فرمانروایی سلسلهٔ اشکانی، سازگار نیست (همان ۴۷/۴؛ برای دیگر دلایل انتساب این منظومه به دوران فرمانروایی اشکانیان، نک. خالقی مطلق ۷۰۸/۶–۷۱۰؛ مقدمهٔ محمدجعفر محجوب بر *ویس و رامین* در: فخرالدین اسعد گرگانی ۷۳–۹۱).

سنت ده‌نامه‌سرایی در ادبیات پارسی پی گرفته شد و یکی از زیباترین و جامع‌ترین نمونه‌های آن مثنوی «منطق العشاق یا ده‌نامه» در *کلیات* اوحدی است (برای نمونه‌هایی دیگر، نک. آقا بزرگ طهرانی ۲۸۳/۸–۲۸۴؛ عیوضی ۵۳۰–۵۶۰).

تغزل گفت‌وگویی

از دیگر سروده‌های عربی که متأثر از ادب و فرهنگ کهن ایرانی است شکل گفت‌وگویی در غزل‌های عاشقانه میان عاشق و معشوق است. کهن‌ترین نمونهٔ آن در

1. V.Minorsky

ادبیات عربی سرودهٔ وَضّاح الیمن، شاعر ایرانی‌تبار دورهٔ اموی، است. نام و نسب او عبدالرحمان بن اسماعیل بن عبد کُلال بن داد است (ابوالفرج اصفهانی ۲۰۹/۶). کلمهٔ «داد» در نام نیاکانِ وضّاح بیانگر اصالت ایرانی اوست.

ابوالفرج اصفهانی در تحقیق نسب وضّاح دو نظر آورده است: نخست آنکه وضّاح از فرزندان ایرانیانی بود که به همراه وَهْرِز به یمن رفتند تا سیف بن ذی یزن را در برابر حبشیان یاری رسانند. دوم آنکه وضّاح کودکی بیش نبود که پدرش از دنیا رفت و مادر او با مردی ایرانی ازدواج کرد و وضّاح تحت تربیت همسر ایرانیِ مادرش پرورش یافت (۲۰۹/۶، ۲۲۴-۲۲۶). وضّاح از غزل‌سرایان دورهٔ اموی بود که به سبب تغزّل عاشقانه به همسر ولید بن عبدالملک، خلیفهٔ اموی، به دستور او در سال ۹۰/۸۹ هجری کشته شد. طه حسین (۲۳۲/۱-۲۳۹) شخصیت تاریخی و سروده‌های وضّاح الیمن را ساختگی انگاشته است. این در حالی است که ابوالفرج اصفهانی (متوفی ۳۵۶ق.) بیش از سی صفحه از کتاب خود را به شرح حال و سروده‌های وضّاح الیمن اختصاص داده است (نک. ابوالفرج اصفهانی ۲۰۹/۶-۲۴۰). مستشرقانی چون پ.شوارتز[1]، و.ا.اِبرمان[2]، و.س.فادییوا[3] بر آن‌اند که وضّاح شاعری خلاق بوده و از عوامل تأثیر ایرانی بر شعر عربی و از نخستین شاعران ایرانی بوده که آثارشان موجب رخنهٔ سنت‌های هنری ایرانی در شعر عربی شده است (زاهدف ۲۸).

وضّاح الیمن تغزلی دارد به شکل «قالتْ... قلتُ...»، که نخستین نمونهٔ این گونهٔ شعری در ادبیات عربی است:

یا روضُ جیرانکم الباکرُ — فالقلبُ لا لاهٍ و لا صابرُ[4]
قالت ألا لا تَلِجَن دارنا — إنّ أبانا رجلٌ غائرُ
قلتُ فإنّی طالبٌ غرّةً — منه و سیفی صارمٌ باترُ
قالت فإنّ القصر مِن دونِنا — قلتُ فإنّی فوقَه ظاهرُ
قالت فإنّ البحرَ مِن دوننا — قلتُ فإنّی سابحٌ ماهرُ
قالت فَحَولی إخوةٌ سبعةٌ — قلتُ فإنّی غالبٌ قاهرُ

1. P.Schwartz
2. V.A.Eberman
3. V.S.Fadeeva

۴. «روض» مرخّم «روضة»، نام محبوبهٔ وضّاح، است.

قالــت فَلَیــتٌ رابــضٌ بینَنــا قلــتُ فَــإنّی أســدٌ عــاقرُ
قالــت فــإنّ اللــه مِــن فوقِنــا قلــتُ فربّــی راحــمٌ غــافرُ
قالــت لقــد أعْیَیْتَنــا حُجّــةً فَــأتِ إذا مــا هَجَــعَ الســامرُ
فاسـقُطْ علینـا کسـقوط النـدی لیلــةَ لا نــاهٍ و لا زاجــرُ

(ابوالفرج اصفهانی ۲۱۶/۶؛ وضّاح الیمن ۴۶-۴۸)

ای روضه! همسایگانتان پگاهان رهسپارند و دلم نه غافل است نه شکیبا. / گفتا: بـه خانهٔ ما وارد مشو، که پدرم مردی غیرتمند و باحمیّت است. / گفـتم: از غفلـت او استفاده کنم و شمشیرم تیز و برّان است. / گفتا: کاخ میان ما جدایی افکنـده اسـت. گفتم: بر آن بر خواهم شد. / گفتا: دریایی میان ماست. گفتم: من شناگری مـاهرم. / گفتا: هفت برادرم بر گرد من‌اند. گفتم: من چیره‌ای غالبم. / گفتا: شیری ژیان میـان ما نشسته است. گفتم: من نیز شیری ژیانم. / گفتا: خداوند بالای سر ماست. گفـتم: خدای من مهربان و آمرزنده است. / گفتا: در استدلال با تو فروماندیم! پس آن‌گـاه که شب‌زنده‌داران به خواب شوند بیا، / چونان ژاله فـرود آی کـه شـبانگاهان فـرو می‌نشیند، در شبی که نه سرزنشگری هست و نه بازدارنده‌ای.

ابونواس (۳۰۹) نیز این نوع تغزل را دارد:

امّــا نبــاتُ فقــد اَضــحَت مُخَضّــبَةً و الشَعرُ مُفتَـرِقٌ بالبـان مغسـولُ
قالــت: تعلّلــتُ بالحنّــاء قلــتُ لهــا: مــا بالتطــاریف بالحنّــاء تعلیــلُ
هذی التطاریفُ من غُـنجٍ ومـن عَبَـثٍ کما زَعَمتِ فما للطَرفِ مَکحـولُ
قالت:کحِلـتُ بعُـذرالعینِ مـن رَمَـد فقلتُ عـذرا فمـا للشَـعر مبلـولُ
قالت:مُطِرنا و لم تَمطُـر فقلـتُ لهـا: ما بالُ مئزرکِ المصقولِ محلـولُ

نبات (نام محبوبهٔ شاعر) خضاب کرده بود، با زلفی افشان که با گیاه خوشبوی بان شسته شده بود. گفتا: به حنا بستن بر خویش سرگرم شدم. گفتم: با خضاب کردنِ سرانگشتان نمی‌توان بهانه آورد! این خضاب کردن ،آن گونه که گفتی، از رویِ ناز و غمزه و بازی است، چرا بر چشم سرمه است؟ گفتا: سرمهٔ درد بر چشم کشیده‌ام. گفتم: ببخشید، چرا گیسوان نمناک است؟ گفتا: باران بر مـا بارید. حـال آنکه بارانی نباریده بود. گفتمش: چرا کمربند جلا داده‌ات گشوده است؟

در شعر پارسی دری نیز این گونهٔ گفت‌وگوی عاشقانه در سده‌هـای پسـین مشـهود است. فرخی سیستانی دو قصیده دارد که به شیوهٔ «گفتم...گفتـا...» سـروده شـده اسـت.

قصیدهٔ نخست در مدح سلطان محمد است با مطلع: «گفتم مرا سه بوسه ده ای شمسهٔ بتان / گفتا ز حور بوسه نیابی درین جهان» (فرخی سیستانی ۲۷۱-۲۷۳). این قصیده ۴۰ بیت با همین شیوهٔ «گفتم...گفتا...» دارد. قصیدهٔ دوم در مدح شمس‌الکفات احمد بن حسن میمندی است با مطلع «گفتم گل است یا سمن است آن رخ و ذقن / گفتا یکی شکفته گل است و یکی سمن» (همان ۳۱۰-۳۱۱). این قصیده نیز دارای ۲۱ بیت است با همان شیوه.

دیگر شاعری که به این شیوه شعر سروده است عنصری بلخی است. عنصری قصیده‌ای دارد در ۴۴ بیت که در مدح امیر نصربن ناصرالدین سبکتگین سروده است که به این شکل آغاز می‌شود:

هر سؤالی کز آن لب سیراب دوش کردم همه بداد جواب
گفتمش جز شبت نشاید دید گفت پیدا به شب بود مهتاب
(عنصری بلخی ۷-۹)

در سده‌های سپسین نیز این شیوه در سروده‌های پارسی فراوان دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

از آنچه گفته شد می‌توان به روشنی دریافت که سرودن نامه‌های منظوم عاشقانه و فرستادن آن برای محبوب و نیز تغزّل در شکل گفت‌وگویی را شاعران ایرانی‌تبارِ تازی‌گوی، مانند بشّار بن بُرد تُخارستانی، عباس بن احنف، وضّاح الیمن و ابو نواس واردِ ادبیات عربی کرده‌اند و پیش از این سروده‌ها نمونه‌ای در ادبیات عربی از این دست نتوان یافت. این امر بیانگر یکی از جلوه‌های تأثیر فرهنگ و سنت ایرانی بر ادبیات تازی است و برخی از محققان عرب نیز بدان تصریح کرده‌اند. مسلماً با جست‌وجوهای تطبیقیِ بیشتر در ادبیات پارسی و تازی نمونه‌های دیگری نیز برای این تأثیر و تأثر می‌توان یافت.

منابع

آقا بزرگ طهرانی، محمد محسن. الذریعة إلی تصانیف الشیعة. تحقیق علی‌نقی منزوی و احمد منزوی. بیروت: دارالأضواء، ۱۹۸۳م.

ابن قتیبه، عبدالله بن مسلم. الشعر و الشعراء. تحقیق احمد محمد شاکر. قاهره: دارالمعارف، ۱۹۶۶م.
ابن کثیر، ابوالفداء اسماعیل. البدایة و النهایة. بیروت: مکتبة المعارف، ۱۹۹۰م.
ابوالفرج اصفهانی، علی بن الحسین. *کتاب الأغانی*. بیروت: دار إحیاء التراث العربی، بی‌تا.
ابو نواس، الحسن بن هانی. *دیوان أبی نواس*. تحقیق احمد عبدالحمید الغزالی. بیروت: دارالکتاب العربی، ۱۹۸۴م.
اوحدی مراغی اصفهانی، اوحدالدین بن حسین. *کلیات اوحدی اصفهانی*. تحقیق سعید نفیسی. تهران: امیر کبیر، ۱۳۴۰ ش.
بشّار بن برد. *دیوان بشّار بن برد*. تحقیق محمد الطاهر بن عاشور. قاهره: لجنة التألیف والترجمة و النشر، ۱۹۵۰م.
خالقی مطلق، جلال. «ویس و رامین». *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی*. به سرپرستی اسماعیل سعادت. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۵ش.
الخزرجی، عاتکه. *العباس بن الأحنف*. بغداد: وزارة الاعلام، ۱۹۷۷م.
خطیب بغدادی، احمد بن علی. *تاریخ مدینة السلام (تاریخ بغداد)*. تحقیق بشّار عوّاد معروف. بیروت: دارالغرب الاسلامی، ۲۰۰۱م.
زاهدف، نظام‌الدین. *دورهٔ عربی زبانی در ادبیات فارسی* .ترجمهٔ پروین منزوی. تهران: دشتستان، ۱۳۸۰ش.
شوقی، احمد. الموسوعة الشوقیة. تحقیق ابراهیم الأبیاری. بیروت: دارالکتاب العربی، ۱۴۱۹ق.
طه حسین. حدیث الأربعاء. قاهره: دارالمعارف، ۱۹۹۸م.
العباس بن الأحنف. *دیوان العباس بن الأحنف*. بیروت: دار صادر، ۲۰۰۸م.
عنصری بلخی، ابوالقاسم حسن بن احمد. *دیوان عنصری بلخی*. تصحیح سیدمحمد دبیرسیاقی. تهران: کتابخانهٔ سنائی، ۱۳۶۳ش.
عیوضی، رشید. «ده‌نامه‌گویی در ادب فارسی و *ده‌نامهٔ حریری*». *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی* [تبریز]. ۴/۲۷ (مسلسل ۱۱۶) (زمستان ۱۳۵۴): ۵۲۵–۵۶۰.
فخرالدین اسعد گرگانی. *ویس و رامین*. تحقیق محمد جعفر محجوب. تهران: کتابخانهٔ ابن سینا، ۱۳۳۷ش.
فرخی سیستانی، علی بن جولوغ. *دیوان حکیم فرخی سیستانی*. تصحیح سیدمحمد دبیرسیاقی. تهران: کتاب‌فروشی زوّار ،۱۳۷۱ش.

مجمل التواریخ و القصص. ویرایش سیف‌الدین نجم‌آبادی و زیگفرید وبر. نکارهوزن: دوموند، ۲۰۰۰م.

میرخواند، میرمحمدبن سید برهان. تاریخ روضة‌الصفا. تهران: خیام، ۱۳۳۸ش.

مینورسکی، ولادیمیر. «*ویس و رامین*». ترجمهٔ مصطفی مقربی. *فرهنگ ایران‌زمین*. ج۴ (۱۳۳۵ش): ۳-۷۳.

وضّاح الیمن، عبدالرحمان. *دیوان وضّاح الیمن*. تحقیق محمد خیر البقاعی. بیروت: دارصادر، ۲۰۱۲م.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۰/۱۲/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱/۲۹
10.22034/nf.2022.167956

قصهٔ نامکرر عشق: جستاری در حکایت «وکیل صدر جهان» و قطعهٔ *تازی بهشت*

حافظ حاتمی[1] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

چکیده

مطالعه و بررسی آثار و متون ادبی جهان، از منظر ادبیات تطبیقی یا به‌عبارتی ادبیات جامع ملل و همچنین از دید روابط بینامتنیت، وجوه غامض و لایه‌های پنهان آثار را آشکار می‌کند و، علاوه بر آن، موجب کشف پیوندها و تأثیر و تأثرات می‌شود چرا که هیچ متن، جریان یا اندیشه‌ای اتفاقی و بدون پشتوانهٔ پیشین یا همان پیش‌ْمتن نیست. قصّهٔ «وکیل صدر جهان» از قصّه‌های مشهور *مثنوی معنوی* است که چه بسا یکی از عوامل مهم تأثیرگذار در خلق قطعهٔ معروف *تازی بهشت* یا *یوز خدا*، اثر فرانسیس تامپسن انگلیسی، است. هدف این پژوهش نشان دادن این موضوع مهم، یعنی میزان آشنایی غربیان با آثار عرفان ایرانی‌ـاسلامی و چهره‌های برجسته‌ای مانند مولانا و آثار اوست و همچنین نگاه به مقولهٔ حب و عشق الهی بر پایهٔ آموزه‌های دو مذهب بزرگ و عرفان اسلامی و مسیحی و چگونگی پردازش این موضوع. نتایج به‌دست‌آمده بیانگر نقاط مشابه و مشترکی است که می‌تواند الهام و تأثیرپذیری و، در عین حال، بازآفرینی خلاقانهٔ موضوع را به خوبی نشان دهد.

کلیدواژه‌ها: متن‌پژوهی، تصوف و عرفان، *مثنوی معنوی*، «وکیل صدر جهان»، *تازی بهشت*، *یوز خدا*

---

1. hatami.hafez@pnu.ac.ir

مقدمه

خاستگاه و مبنای تصوف و عرفان اسلامی، از حیث نظری، آموزه‌های دین اسلام از جمله آیات قرآن کریم، احادیث (اخبار) و روایات است، چنان‌که از منظر عملی نیز مبادی و مبانی این مکتب غنی ریشه در سیره و سنت نبوی و ائمهٔ اطهار (س) و اصحاب پیامبر اکرم (ص) دارد. از آنجا که نخستین و برجسته‌ترین عنصر معرفت در متون عرفانی حُبّ یا عشق است و یکی از مفاهیم شناختهٔ این مکتب نیز همین دلدادگی و شیفتگی به معشوق ازلی است که در نهایت به فنای عاشق و اتّحاد عاشق و معشوق منجر می‌شود، می‌توان بیانیهٔ تصوّف و عرفان اسلامی را با همهٔ پیشینه و فراز و فرودهایش، نمونه‌هایی چون آیهٔ پنجاه و چهارم سورهٔ مائده و آیهٔ هشتاد و پنجم سورهٔ واقعه و نمونه‌های مشابه دانست: «یا أَیُّها الَّذینَ آمَنُوا مَن یَرتَدَّ مِنکُم عَن دِینِهِ فَسَوفَ یَأتی اللَّهُ بِقَومٍ یُحِبُّهُم وَیُحِبُّونَهُ» این مضمون و تعبیر در آیات دیگر قرآن کریم نیز به وفور مشاهده می‌شود: «و نحنُ أقرَبُ إلیهِ مِن حَبْلِ الورید» (ق/۱۶) و «وَ هُوَ مَعَکُم أینَ ما کُنتُم وَاللهُ بِما تَعمَلونَ بَصیر» (الحدید/۴).

والاترین نوع عشق در کتاب مقدس ـ که اساس عرفان یوحنایی را پایه‌گذاری می‌کند و در آرا و اندیشه‌های بسیاری از نحله‌های مسیحیت وجود دارد ـ «آگاپه[1]» نام دارد که برابر با عشق و محبت کامل و بی‌حدوحصر الهی است. بر اساس آن، همهٔ افراد می‌توانند از عشق و محبت الهی برخوردار شوند، چنان‌که در *انجیل* آمده‌است: «چه او خورشیدش را بر سر نیکان و بدان برمی‌آورد و باران را بر دادگران و ستمکاران فرومی‌بارد» (*عهد جدید* ۵:۴۵). در عرفان یوحنایی، گاهی از این نوع عشق به آتش تعبیر می‌شود و این درست مطابق روایت تجلی الهی در طور سینا بر حضرت موسی (ع) است. این تعبیر در عرفان اسلامی نیز به‌وفور دیده می‌شود:

در ازل پرتو حسنت ز تجلّی دم زد　　**عشق** پیدا شد و آتش به همه عالم زد
(حافظ ۳۱۲)

عشق، جان طور آمد، عاشقا!　　طور مست و خَرّ موسی صاعقا
(مولوی، ۱۳۷۹: ۲۶)

1. Agape

با تأملی کوتاه در راهِ گذر تصوف و عرفان ساده و ابتدایی سده‌های نخستین از حجاز، شامات و عراق عرب به ایران متوجه اهمیت و جایگاه برجستهٔ سرزمین بین‌النهرین و تلاقی پیروان ادیان الهی و غیرالهی و درآمیختگی اندیشه‌ها، باورها، اعتقادات و دیگر مناسک آنان می‌شویم. بدون تردید، این گذر و گذار بدون تأثیر و تأثّر نبوده‌است و اندیشه‌های فلاسفهٔ نوافلاطونی (فلوطین: پدر عرفان غرب) و شاگردان آمونیاس ساکاس، پیروان هرمس و نسطوریان همچون باورهای مانویان، به‌دینان زرتشتی، زروانیان، صابئین و حتی بوداییان و... هریک به سهم خود ذی‌نقش بوده است به‌گونه‌ای که می‌توان گفت هم حکمت اشراق و هم تصوف و عرفان ایرانی ـ اسلامی از این معبر مهم بهره برده است.

جز این نوع عشق، دست کم سه گونهٔ دیگر عشق و مهرورزی در آموزه‌های مسیحیت وجود دارد. «فیلیا» یا همان «دوست‌داشتن» در زبان یونانی، اگر چه اغلب به دوست داشتنِ آزادی تعبیر می‌شود، عشق به همنوع و محبتی است که مردم نسبت به یکدیگر دارند. «استُرگه[1]» عشق و محبت به اهل خانواده و نزدیکان است و «اِروس[2]» نیز گاهی جسمی و شهوانی و برابر با عشق مجازی، عشق رنگی، زمینی و گاهی روحانی است و در متون *عهد عتیق* به آن اشاره می‌شود و با توجّه به مسئلهٔ «المجازُ قَنطرةُ الحقیقة» یا گفتهٔ مولانا در بیت زیر موضوعیت پیدا می‌کند:

عاشقی گر زین‌سر و گر زآن‌سر است **عاقبت ما را بدان سر، رهبر است**

(مولوی، ۱۳۸۸: ۱۱۱/۱)

تشبیه عشق و محبت الهی به تازی و یوزی که شاعر مدت‌ها از آن می‌گریخته ناظر بر همین خصیصهٔ عشق است.

هدف، ضرورت، پرسش‌ها

هدف اصلی این تحقیق بررسی تطبیقی و متن‌پژوهیِ دو اثر ادبیات عرفانی است در دو حوزهٔ جغرافیایی متفاوت که با هم فاصلهٔ زمانی و مکانی بسیار دور دارند و به دو زبان متفاوت فارسی و انگلیسی خلق شده‌اند؛ یکی وابسته به عرفان شرقی یا عرفان ایرانی ـ

1. storge
2. eros

اسلامی است و دیگری به عرفان مغرب زمین تعلق و ریشه در آموزه‌های مسیحیت دارد. این‌نوع خوانش و بررسی متون، افزون بر اینکه به شناخت ویژگی‌های زبانی، ساختاری، محتوایی، ریخت‌شناسی و... کمک می‌کند، به آشنایی بیشتر با زمینه‌های تأثیرگذار مذهبی، عناصر و مؤلفه‌های فرهنگی و مردم‌شناختی مرتبط با متون یاری می‌رساند و همچنین در کشف مفاهیم نهفته در لایه‌های پنهان آثار و سرانجام موضوع تأثیر و تأثّر و ارجاع به یک موضوع، اسطوره یا کهن‌الگوی مشترک سهم بسزایی دارد.

پرسش‌های اصلی این تحقیق عبارت‌اند از: بازتاب و تجلی زبانی و مضمونی قصهٔ «وکیل صدر جهان» از دفتر سوم *مثنوی معنوی* (یا به‌عبارتی عرفان شرقی) در قطعهٔ *تازی بهشت* یا *یوز خدا* به قلم فرانسیس تامپسن (عرفان غربی)، ناظر به کدام فرضیهٔ ادبیات تطبیقی است (تأثیرپذیری[1] یا درون‌ذاتیت[2])؟ و با توجه به اینکه هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و جریان یا اندیشه‌ای اتفاقی و بدون گذشته خلق نمی‌شود، عرفان ایرانی ـ اسلامی و به‌ویژه مولانا چقدر از اندیشه‌های برخی از نحله‌های آیین مسیح تأثیر پذیرفته است و، در نقطهٔ مقابل، غربیان چقدر با آثار این مکتب غنی و چهره‌های برجستهٔ آن، همچون مولانا، آشنایی داشته‌اند و از منابع آنان متأثّر شده‌اند؟ شیوه‌های پردازش حب و عشق الهی در این دو نوع اندیشه و نگرش چه شباهت‌ها و چه تفاوت‌هایی با هم دارند؟

مولانا و فرانسیس تامپسن

مولانا، جلال‌الدین محمد (۶۰۴ـ۶۷۲ق)، بی‌تردید از برجسته‌ترین شاعران مکتب تصوف و عرفان اسلامی است که آثارش از بزرگ‌ترین سرمایه‌های معنوی بشری‌اند. *مثنوی شریف* در شش جلد، *دیوان غزلیات شمس* یا *دیوان کبیر*، *رباعیات*، *فیه مافیه*، *مکاتیب* و *مجالس سبعه* آثار مهم این عارف، شاعر و اندیشمند بزرگ است.

فرانسیس جوزف تامپسن[3]، شاعر انگلیسی (۱۸۵۹ـ۱۹۰۷)، فرزند پزشکی کاتولیک بود که مدتی، به خواست پدر، تحصیل طب کرد اما توفیقی نیافت و از آن حرفه دست کشید. بقیهٔ عمرش در لندن به تنگ‌دستی و بیماری و اعتیاد گذشت. در

1. influence
2. immanence
3. Francis Joseph Thompson

سال‌هایی که با فلاکت و تهی‌دستی دست‌وگریبان بود، اشعاری سرود که رنگ و تصویرسازی آنها حاکی از تأثیرگذاری برخی از شاعران رمانتیک انگلیسی، مانند کیتس[1] و شِلی[2]، بر اوست. سروده‌های وی، از لحاظ روح و لحن، یادآور اشعار مکتب مابعدالطبیعه‌اند. او اغلب اشعار عارفانه‌وارش را با رؤیا و جذبهٔ بهشت درآمیخته است. مشهورترین شعر او *تازی بهشت*[3] نام دارد. از این شاعر، مجموعه‌هایی مانند *اشعار*[4]، *ترانه‌های همانند*[5] و *اشعار نو*[6] بر جای مانده است (تراویک ۱۰۶۴). آموزه‌های معنوی مذهب کاتولیک برجسته‌ترین مضمون سروده‌های تامپسن را تشکیل می‌دهد. در شعر دههٔ ۱۸۹۰ انگلیس که بیشتر به لذات جسمانی، مرگ و نابودی و اندیشه‌های دم‌غنیمتی می‌پرداخت، شعر تامپسن سرشار از مفاهیم دینی و معنویت بود. گروهی نبوغ شعری او را ستوده‌اند و جایگاه او را در ادبیات انگلیس پس از شکسپیر قرار داده‌اند (تامپسن ۳). بنجامین فرانکلین[7] مجموعهٔ سروده‌های او را با عنوان *گزیدهٔ اشعار فرانسیس تامپسن*[8] در ۱۹۱۷ منتشر کرده است.

قصهٔ «وکیل صدرِ جهان» و قطعهٔ *تازیِ بهشت*

حکایت مولانا با عنوان «قصهٔ وکیل صدرِ جهان که متهم شد و از بخارا گریخت از بیم جان، باز عشقش کشید روکشان، که کار جان سهل باشد عاشقان را» به «عاشق بخارایی» معروف است و در دفتر سوم *مثنوی معنوی* از بیت شمارهٔ ۳۶۸۵ آغاز می‌شود:

در بخارا بندهٔ صدر جهان — متهم شد، گشت از صدرش نهان
مدت ده سال سرگردان بگشت — گه خراسان، گه کُهستان، گاه دشت
(مولوی، ۱۳۷۹: ۳/ب۳۶۸۵ و ۳۶۸۶)

و مطابق دیگر قصه‌های *مثنوی* و به حکم « الکلامُ یَجُرُّ الکلام»:

---

1. John Keats
2. Percy Bysshe Shelly
3. *The Hound of Heaven*
4. *Poems*
5. *Similar Songs*
6. *New Poems*
7. Benjamin Franklin
8. *Selected Poems by Francis Thompson*

این نخواندی کالکلام ای مُستهام فی شُجونٍ جَرَّهُ جَرُّ الکلام
(همان ۶/ ب ۱۵۹۸)

به صورت «داستان در داستان»[1] تا پایان دفتر ادامه می‌یابد.

غلام و بنده‌ای از بندگان صدر جهانِ بخارا، که در داستان، از او با عناوینی مانند عالم بخارا، صدر اجل و... هم یاد می‌شود، در مظان اتهامی قرار می‌گیرد و ده سال از اینجا به آنجا سرگردان و متواری می‌شود. پس از این مدت دربه‌دری و سرگردانی، طاقتش طاق می‌شود و آتش شوق و دلدادگیِ برگشت و خدمتِ به صدر جهان در سراسر وجودش زبانه می‌کشد:

از پسِ ده سال او از اشتیاق گشت بی‌طاقت ز ایام فراق
گفت: تابِ فُرقتم زین پس نماند صبر کی داند خَلاعت را نشاند؟
(همان ب۳۶۸۷ و ۳۶۸۸)

وکیل، که دوری از صدر جهان بندبندِ هستی‌اش را پاره‌پاره کرده‌بود، سرازپانمی‌شناسد و تصمیم می‌گیرد به بخارا و نزد مخدومش بازگردد. مولانا در درون این قصه داستان‌ها و تمثیل‌های زیبا و گوناگونی را بیان می‌کند. یکی از این داستان‌ها «پیدا شدن روح القدس به‌صورت آدمی بر مریم» است. پس از آن، داستان روح القدس و مریم را رها می‌کند و ایهام‌گونه اشتیاق خود و وکیل صدر جهان به بخارا را نشان می‌دهد:

شمع مریم را بِهِل افروخته که بخارا می‌رود آن سوخته
سختْ بی‌صبر و در آتش‌دانِ تیز رو سوی صدر جهان می‌کن گریز
(همان ب۳۷۶۸ و ۳۷۶۹)

دوستان و نزدیکان شیفتگی و دلدادگی وکیل را سرزنش می‌کنند و او را به مصلحت‌اندیشی و عقب‌نشینی از تصمیم فرامی‌خوانند. آنان می‌کوشند چهره‌ای خشمگین و بی‌رحم از صدر جهان ترسیم کنند و مانع برگشت وکیل شوند:

درنگر پس را به عقل و پیش را همچو پروانه مسوزان خویش را
چون بخارا می‌روی؟ دیوانه‌ای! لایق زنجیر و زندان‌خانه‌ای

1. Episodic

او ز تو آهـن همـی‌خایـد ز خشـم　　او همی‌جوید تو را با بیست چشـم
(همان ب۳۸۱۲ـ۳۸۱۴)

اما عزم و ارادهٔ وکیل جزم شده بود و سخنِ سرد و ملالت‌آور ناصحان، که بهـره‌ای از عشق نداشت، در او اثر نمی‌کرد. در این بخش از داستان، مولانا بهترین توصـیف‌هـا را از عشق و مرگ عاشقان بیان کرده است. وکیل با شادمانی و شوقِ فزاینده به بخارا می‌رسـد. دوستان دوباره او را از ملاقات با مخدوم برحذر می‌دارند. وکیلِ هیچ توجهی نمی‌کند و در حالی که از شدت شوق دیدار صدر جهان بیهوش شده بود و چیزی درک نمی‌کرد، خود را در آغوش ارباب دید که از تقصیرش گذشته بود و با مهر و محبت از او استقبال می‌کرد.

تحذیر دوستان و سرزنش‌کنندگان و پاسخ‌های وکیل از بهترین نمونه‌های همانندی این قصه با سرودهٔ فرانسیس تامپسن است:

الله الله درمیـا در خـون خـویش　　تکیه کم کن بر دَم و افسون خویش [...]
غَـدر کـردی وز جـزا بگریختـی　　رَسـته بـودی، بـاز چـون آویختـی؟!
از بـلا بگریختـی بـا صـد حیَـل　　ابلهـی آوردت اینجـا یـا اجـل؟ [...]
گفت: من مُستسـقی‌ام، آبـم کَشَـد　　گر چـه مـی‌دانـم کـه هـم آبـم کُشـد
هـیچ مُستسـقی بِنَگریـزد ز آب　　گر دو صد بارش کند مـات و خـراب
گـر بیاماسـد مـرا دسـت و شـکم　　عشقِ آب از من نخواهد گشت کـم...
مـن پشـیمانم کـه مکـر انگیخـتم　　از مـرادِ خشـم او بگـریختم
(همان ب۳۸۷۵ـ۳۸۹۳)

قطعهٔ *تازی بهشت* هرچند در قالب قصیده[1] است و نسبتاً طولانی، به غزل‌واره‌ای می‌ماند که به‌شیوه‌ای بسیار نغز و احساسی ـ عاطفی و در عین حال با قـدرت تأثیرگـذاری فـراوان بیان می‌شود. زبان شاعر در این قطعه، همچون دیگر آثار تامپسن، نـرم و لطیـف و سایشـی است. آگاهی‌ها و دانسته‌های مذهبی و عرفانی شـاعر و تجلـی و بازتـاب آنهـا در شـعر از اختصاصات سبکیِ اوست و او در این زمینه توان و مهارت فراوان دارد.

فرانسیس تامپسن در این شعر خود را بنده‌ای گریزان از معبود و فراری از ریسـمان محبت، احسان و عشق حضرت حق نشان می‌دهد. او، که بنا بر اعتقاد مسیحیان، نمایندهٔ

1. ode

نوع گناهکار بشر است و بار سنگین گناه نخستین ابنای بشر را با خود حمل می‌کند، می‌کوشد سر را از چنبرهٔ ریسمان محبت الهی بیرون کشد اما لطف و عنایت، مِهر و شفقت و حُبّ خداوند، که در تمام ذرات کائنات و وجود عالم خلق جاری و ساری است، همچون صیادی ماهر و چابک، پیوسته و با شتاب تمام در پی این انسان گناهکارِ گریزان است.

> برابر بسیاری دریچه‌های دل، با پرده‌های سرخ، که از احسان و مهربانیِ درهم‌بافته مشبک بود، چون گنهکاران مطرود تضرع نمودم، زیرا که هرچند می‌دانستم این محبت او است که در پی منست، باز از این سخت در هراس بودم که اگر او را داشته باشم، باید جز او نداشته باشم (مینوی ۴۰۵)

انسانی که همهٔ عمر، شب و روز، از دست و دامان نوازشگر مادری مهربان به هر گوشه می‌گریزد و دنبال چاره‌ای است بی‌خبر است که این عشق و حبّ الهی ـ که دوسویه است ـ همچون کیمیایی است که باید وجود ضعیف او را کامل کند و جانی دوباره به کالبد او ببخشد. همواره به درون وی ندا می‌رسد که: «با تو هر چیز غدر خواهد کرد، تا که با من تو غدر خواهی کرد» «هیچ چیزت پناه می‌ندهد، تا تو حق را پناه می‌ندهی»، «هیچ چیزت نمی‌کند خرسند، تا تو حق را نمی‌کنی خرسند». این تازیِ عشق الهی و این صیاد چیره و دانا او را از دوستی و میل به وجود ناچیز و بی‌ارزش باز می‌دارد و می‌خواهد که تمام عشقش را از آنِ خالق هستی‌بخش کند تا بدین شکل، پس از فنای فی الله، به بقای بالله و اتحاد عاشق و معشوق نایل آید و وجودش کامل شود. سرانجام این شخص گریزان به این نتیجه می‌رسد که: هر آنچه به ظاهر و در اندیشهٔ کودکانه از او گرفته شده است از روی مهر و محبت بوده و نه به قصد آزار و زیان، و این بزرگ‌ترین ذخیرهٔ وجودی چنین شخصی است (همان ۴۰۴ـ۴۱۳).

ریخت‌شناسی قصهٔ «وکیل صدرِ جهان» و قطعهٔ *تازیِ بهشت*

طرح و پیرنگ قصهٔ «وکیل صدر جهان» با بسیاری از قصه‌ها و داستان‌های ادبیات عامه و حتی ادبیات کلاسیک شباهت و قرابت دارد. قهرمان داستان اشتباهی می‌کند و مخدوم بر او غضب می‌کند اما ماجرا با پایانی خوش فیصله می‌یابد. قهرمان در پی اشتباهش کاری بس خطرناک را به عهده می‌گیرد و از معصومیت اولیه به نقطهٔ بحران و کسب

تجربه می‌رسد و خیلی زود هم به معصومیت ثانویه بازمی‌گردد و سیر داستان بر بستر چنین اتفاقی پیش می‌رود که با خوانش روایت‌شناسانهٔ ولادیمیر پراپ و دیگر روایت‌پژوهان ساختارگرا مطابقت دارد. داستان عقده یا گره خاصی ندارد. به عبارت دیگر، در گروه داستان‌های کلیشه‌ای و سنتی با پایانی خوش قرار می‌گیرد که ماجرا برای حدس مخاطب است. مولانا با طرح داستان‌های تودرتو، ضمن داستان اصلی، فراز و فرودهایی ایجاد و ظاهر می‌کند تا از کِرختی و ملال قصه بکاهد. نخستین جدال این داستان از نوع «کشمکش روانی و بین دو پاره از نفس انشقاق‌یافتهٔ شخصیتی واحد» (پاینده ۹۳) است: شکل گرفتن خارخارِ برگشت به درگاه مخدوم در وکیل صدر جهان. البته جدال‌های دیگری نیز، مانند آنچه قهرمان داستان با دوستان و نزدیکانش برای برگشتن یا برنگشتن به درگاه صدر جهان تجربه می‌کند، یکی پس از دیگری ظاهر می‌شوند. از آنجا که مولانا قصه را پیمانه‌ای می‌داند که دانهٔ معنی را در آن ریخته باشند و از نظر او اصل و حقیقتْ معناست، از شیوهٔ «تلخیص» در زمان روایی قصه استفاده کرده و حوادث را خیلی زود و در ابیاتی معدود بیان کرده است. البته شاعر در روایتش، برای تقویت معنا و مفهوم، با شیوهٔ نقلِ داستان در داستان و تعلیق و فرایند قطع موقت وقایع داستان اصلی و با ذکر چند تمثیل، از شیوهٔ «وقفه» نیز بهره برده است.

شخصیت‌پردازی این داستان به شیوهٔ غیرمستقیم و با معرفی شخصیت‌ها در خلال داستان و با گفت‌وگوها و کُنش و اعمال داستانی است (عابدیها ۱۱). علاوه بر آن، مولانا مطلبی از شخصیت سیاه قهرمان، جز یک‌بار با صفت متهم گشتن، نگفته است؛ شخصیت خاکستری و شک وی و اشتیاق به برگشتن به بخارا نیز چندان در متن بازتاب ندارد و بیشتر ابیات دالّ بر شخصیت سفید قهرمان‌اند.

شعر *تازی بهشت* نه حادثه دارد و نه راوی، پس نمی‌تواند مانند حکایت مولانا روایت‌گونه باشد یا وجه روایی داشته باشد. مولانا قصه را از زبان سوم شخص مفرد یا دانای کل بیان می‌کند، در حالی‌که قطعهٔ *تازی بهشت* از زبان اول شخص مفرد بیان می‌شود تا، علاوه بر درگیری فزایندهٔ ذهن مخاطب، جنبه‌های احساسی و عاطفی آن محسوس‌تر و در نتیجه تأثیرگذاری آن نیز مضاعف شود.

قصهٔ «وکیل صدر جهان»، همچون سایر قصه‌های *مثنوی معنوی* و آثار عرفانی دیگر، به شیوه‌ای تمثیلی و نمادین ارائه شده است. مولانا وکیل را سالک دانسته‌است و صدر

جهان را معشوق و محبوب او. شاعر به برخی از نمادهای این حکایت به‌صراحت اشاره می‌کند:

جز به خواری در بخارای دلش راه ندْهد جزر و مدّ مشکلش
(همان ب۳۷۹۲)

مولانا بخارا را (مانند سمرقند در داستان پادشاه و کنیزک از دفتر اول) به شیوه‌ای نمادین و در مفهوم رمزیِ دل قرار داده است که عرش و حرم و جایگاه حضرت معبود است: همان «أنا عند المنکَسرة قلوبهم لأجلی» که در منابع گوناگون پیوسته ذکر شده است. مولانا در این حکایت همچنین عشق و دلدادگی خود را به شمس تبریزی، به‌صورتی تمثیلی، نشان داده است (زرین‌کوب ۴۳۸). چنان‌که در قطعهٔ تامپسن هم رمزهای متعددی وجود دارد که برای نمونه می‌توان به «تاج شاخ سرو» اشاره کرد؛ تاج گل از نمادهای کریسمس است و می‌تواند در برابر تاج خار (مصیبت، مرگ و نیستی) قرار بگیرد و نماد عشق پایان‌ناپذیر به خدا و نجات عیسی مسیح باشد. انتخاب رنگ در «جامهٔ ارغوانی تیره» نیز ریشه در نمودهای رمزی آیین مسیحیت دارد. این رنگ، در نمادشناسی، رنگی مقدس و نشانهٔ ایمان و فضیلت است. خدایِ پدر نیز جامهٔ ارغوانی می‌پوشد که ناظر بر پادشاهی و قدرت است. لباس مریم مجدلیه نیز به همین رنگ است که نشان‌دهندهٔ ندامت و رنج بسیار و عشق به فرزند است. سروْشاخ در متون ادب فارسی نیز بارها تکرار شده است.

> ولیکن همین یک دم مرا بس است که آن دمندهٔ صور را بر فراز دیدگاه ازلیّت ببینم، جامهٔ ارغوانی تیره در بر، و تاجی از شاخ سرو بر سر (مینوی ۴۱۲)

یکی از تعابیر زیبا از عشق، نزد عرفا و صوفیان، از منظر واژه‌شناسی یا فقه اللغه نسبت دادن عشق به عَشَقه است؛ البته از نظر معنوی نیز میان عشق و عشقه تناسب وجود دارد.

> عشق را از عشقه گرفته‌اند و عشقه آن گیاهی است که در باغ پدید آید در بُنِ درخت. اول پنجه در زمین سخت کند. پس سر برآرد و خود را بر درخت پیچد و همچنان می‌رود تا جملهٔ درخت را بگیرد و چنانش در شکنجه کشد که نم در میان رگ درخت نماند و هر غذا که به واسطهٔ آب و هوا به درخت می‌رسد، به تاراج می‌برد تا آنگاه که درخت خشک شود (سهروردی، ۱۳۷۴: ۶؛ به نقل از: مینوی ۴۱۸)

تامپسن در سطرهای ۱۳۰ـ۱۳۲ نسخهٔ انگلیسی قطعهٔ *تازی بهشت* (۱۴۷ـ۱۴۹ ترجمهٔ مینوی) به این موضوع اشاره دارد:

ببینم! آیا عشق تو به‌راستی عشقه‌ای است، ولو همیشه‌بهار و ناپژمرنده، که جز گل‌های خویش گلی را بر دستبندی نشسته نتواند دید؟ (مینوی ۴۱۱)

چنان که گذشت، سروده‌های تامپسن را ابتدا باید با نگاهی به ماوراءالطبیعه و همچنین الهام و تأثیرپذیری این شاعر از نوعی عرفان مسیحی مطالعه و بررسی کرد و پس از آن، به تأثیرپذیری، اقتباس، الهام و دیگر جنبه‌های مطالعات تطبیقی و بینامتنی از عرفان‌های دیگر و از جمله عرفان ایرانی ـ اسلامی و چهره‌های برجسته‌ای مانند مولانا پرداخت.

مضمون حکایت «وکیل صدر جهان» در متون دیگر ادب فارسی، قبل یا بعد از مولانا، سابقه دارد. فروزانفر این قصهٔ *مثنوی معنوی* را مُلهَم و مأخوذ از حکایتی در ضمن شرح حال ابن مسعود از آل برهان در جلد نخست *لباب‌الالباب* عوفی دانسته و آن حکایت را مبسوط شرح کرده است (فروزانفر ۳۰۸؛ زرین‌کوب ۴۳۱). حکایت عوفی با این عبارت آغاز می‌شود: «الصدر الاجلّ نظام الملة و الدین محمد ابن عمر مسعود ـ رحمه الله ـ دُرّ آن دُرج و دُریّ آن برج و ثمر آن شجر و پسر آن پدر بود...». خلاصهٔ این است که: سخن‌چینیِ نامادریِ محمد ابن عمر برهانی، نزد پدرش، برهان اسلام، موجب کدورت خاطر و انزجار پدر از پسر شد. پسرِ مغضوب و رانده رحل اقامت از بخارا به مرو افکند و مدتی آنجا ماند. پس از آن، با وساطتِ قمرالدین ملک آموی و دیگران، پدر به «سر رضا آمد» و کار به ترک خصومت و در نهایت برگشت پسر به آغوش پدر در بخارا کشید (عوفی ۱۷۵ـ۱۷۸).

بیت زیر را دولتشاه سمرقندی در تذکرة الشعرا و دهخدا در *لغت‌نامه* (ذیل واژهٔ «خواجه») به سلطان اویس جلایر (ز. ۷۷۶ق.) نسبت داده‌اند.

غلام خواجه‌ای بودم گریزان گشته از خواجه　　در آخر پیش او شرمنده با تیغ و کفن رفتم
(الغازی السمرقندی ۳۵۷)

مصراع دوم به صورت «پس افکندم کفن بر دوش و پیشش با کفن رفتم» نیز ضبط شده است. این بیت از غزلی است با مطلع:

ز دارالمُلک جان روزی به شهرستان تن رفتم　　غریبی بودم اینجا چند روزی با وطن رفتم
(همان ۳۵۷)

قطعهٔ معروف *یوز خدا* یـا *تـازیِ بهشـت* در چـاپ انگلیسـی ۱۸۲ سـطر دارد و در ترجمهٔ مجتبی مینوی، در ۲۰۰ سطر جای گرفتـه اسـت. ایـن سـروده نُـه عنـوان ماننـد نمونه‌های زیر دارد که از متن سطرها گزینش شده است: عنوان نخست «نبردهای پنهان ابدیت»[1]؛ عنوان دوم «قلب انسان یا زندگی [سرانجام] تسلیم می‌شود»[2]؛ عنوان سـوم «در نشیب راه‌های پیچ‌درپیچ ضمیر خویشتن»[3]؛ عنوان چهارم «هرگز با داشتن او چیزی کـم ندارم»[4] و... در اینجا، برای آشنایی با این سـروده و ذهـن و زبـان شـاعر، پـانزده سـطر نخست آن با ترجمهٔ تقریباً آزاد و ادبی و زیبای مجتبی مینوی آمده است و در ادامه نیـز به سطرهایی از آن پرداخته خواهد شد:

از وی به سراشیبِ شبان و روزان می‌گریختم؛
از وی اندر طاق‌هایِ سالیان می‌گریختم؛
در نشیب راه‌های پیچ‌درپیچ ضمیر خویشتن؛
از وی همی‌گریختم؛ اندر درون دمهٔ اشک و
در جویبار خنده از وی نهان می‌گشتم.
به‌سوی روزنه‌های امید برمی‌شتافتم؛
و یا خویشتن را، سر اندر نشیب،
اندر بُن ظلمات هول‌انگیز دره‌های هراس می‌انداختم.
(تا مگر برهم) از آن پای‌های نیرومند که در پی بودند، در پی من بودند.
لیکن آن پای‌های پوینده،
با تگاپوی خالی از تعجیل،
گام‌های شمردهٔ محکم،
سرعت مستمر بی تشویش،
پافشاری با طُمأنینه،
در پی من زمین همی‌کوبید
مستمرتر ز پای او بانگی
درِ گوشِ دلِ مرا می‌کوفت:

---

1. The hid battlements of Eternity
2. Whether man's heart or life it be which yields
3. I fled Him, down the labyrinthine ways
4. Lest, having Him, I must have naught beside

«با تو هر چیز غَدر خواهد کرد
تا که با من تو غدر خواهی کرد»
(مینوی ۴۰۴ـ۴۰۵)

برخی بر عنوان «*یوز خدا*» یا حتی عنوان اصلی آن، یعنی *تازی بهشت*، ایراد و اشکال وارد کرده‌اند، در حالی که نمونه‌هایی از این‌کاربرد نه تنها در غرب بلکه در متون ادب عرفانی فارسی وجود دارد که از آن جمله می‌توان به کاربرد عبارت «سگ صیاد» برای اژدهای حضرت موسی (ع) در *مثنوی معنوی* اشاره کرد (همان ۳۸۹ـ۳۹۰).

مولانا صُوَر خیال برگرفته از عالم حیوانات را بسیار دوست دارد و در این وادی، شیر استعارهٔ کامل عشق منصور [حلّاج] است که در بیشهٔ جان می‌غرد وگلهٔ غم را می‌رماند. عشق ممکن است شیر سیاه، پلنگ یا، در تصویری وارونه، مرغزاری باشد که شیران در آن ساکن‌اند. عشق همچنین به صورت اژدها ظاهر می‌شود. عشق بیشتر اوقات نهنگ است. طبیعی است که مولانا عشق را همچون بازی بیند که دل را درمی‌رباید. غریب‌تر از همه، این اندیشهٔ او است که عشق کِرمی است که در درون درخت آدمی زندگی می‌کند و او را از درون نابود می‌سازد تا خود از او بروید (شیمِل ۸۰).

جان میلتون[1]، شاعر برجسته و نابینای انگلیسی قرن هفدهم و صاحب اثر *بهشت گمشده*[2]، در قطعهٔ معروف «بر نابینایی او»[3] تعبیرات زیبایی دارد که شاید بر اندیشه و سخن تامپسن در *تازی بهشت* تأثیرگذار بوده باشد. با توجه به اشاره‌های فراوان و بازتاب آموزه‌های دینی، *بهشت گمشده* را می‌توان یک دورهٔ کامل ادبیات مذهبی کاتولیک به‌شمار آورد، شبیه به کاری که دانته[4] در *کمدی الهی*[5] انجام داده است.

آن هنگام که می‌نگرم چگونه شمع زندگانی‌ام، پیش از سپری شدن نیمی از عمرم در این دنیای تاریک و پهناور، خاموش می‌شود و استعداد و سرمایه‌ای که پنهان کردنش همچون مرگ است در وجود منْ بی‌حاصل است؛ هرچند روح و روان من آمادگی بیشتر دارد که آن [بضاعت] را در خدمت آفریدگارم به کار گیرم [...] درست به محاسبه می‌پردازم و [فکر می‌کنم] که مبادا او از من برگشته باشد و عتاب و سرزنشم کند. به‌سادگی و عاشقانه می‌پرسم: آیا خداوند بعد از آنکه نور [چشمان] ما را گرفت و نابینایمان کرد، هنوز از ما انتظار خدمت و عبادت روزانه دارد؟ اما صبر و شکیبایی‌ام مرا از این وسوسه بازمی‌دارد و زود پاسخ می‌دهد: که خداوند نه به

1. John Milton
2. *Paradise Lost*
3. "On His Blindness"
4. Dante Alighieri
5. *Divine Comedy*

طاعت انسان نیاز دارد و نه به آن نعمت و بخشش خود. کسانی‌که بار سبک طاعت و یوغ خدا را بهتر به جا می‌آورند بهتر به او خدمت می‌کنند. جلال و شکوه او شاهانه است. بندگان زیادی، بدون اینکه دمی بیاسایند، با شتاب فرمان او را به جا می‌آورند و بر بلندای زمین و اقیانوس دوان‌اند. آنها نیز خدمتگزارند و روزگار را تنها به قیام و انتظار پشت سر می‌گذارند (براون[1] ۷).

یکی از برجستگی‌های سبک فرانسیس تامپسن اندیشه و دیدگاه خیامیِ حاکم بر آثار وی و از جمله این سروده است: باور نقدِ وقت یا دریافت حال، دم را غنیمت شمردن و موضوعاتی از این‌دست در سطرهای ۱۷۵ و ۱۷۶ پس از توصیف مرگ و نفخهٔ صور در قطعهٔ *تازی بهشت* دیده می‌شود:

نام او می‌دانم و معنی صور او فهمیدن، همی‌توانم [...] آیا کوزهٔ وجودت چنین شکسته است؟ آیا خَزَف‌پاره‌ها چنین پریشان گشته است؟ (مینوی ۴۱۲)

دانده چو ترکیب طبایع آراست — از بهر چه اوفکندش اندر کم و کاست
گر نیک آمد شکستن از بهر چه بود؟ — ور نیک نیامد این صور عیب که‌راست؟
اجزای پیاله‌ای که در هم پیوست — بشکستن آن روا نمی‌دارد مست
چندین سر و پای نازنین از سر دست — بر مهر که پیوست و به نام که شکست

(خیام، به نقل از: اسلامی ندوشن ۱۲۸)

فرانسیس تامپسن، هم بنا بر آنچه در موضوع انواع عشق در آموزه‌های مسیحیت و سنت ادبیات اروپایی گذشت و هم مطابق آنچه مولانا و دیگر عرفا و صوفیان دربارهٔ عشق مجازی و عشق زمینی و عشق رنگی در برابر عشق الهی گفته‌اند، به این نوع عشق و پستی مقام و منزلت آن در برابر عشق آسمانی و الهی اشاره کرده‌است:

چگونه توقع توانی داشت کسی بر تو مِهر افگند، چون دانی که جز من کس نیست که هیچی را به چیزی گیرد؟ ندانی که عشق بشری را شایستگی بشری باید؟ [...] دریغا که نمی‌دانی تو تا چه حد هر مهر و عشقی را ناسزاواری! آیا کرا توانی یافت که چون تو فرومایه‌ای را دوست دارد، جز من، جز من و بس؟ (مینوی ۴۱۲ـ۴۱۳)

دو موضوع مهم در اینجا در خور توجه است: نخست، نگاه این شاعر به مقولهٔ عشق، به‌ویژه در مقولهٔ عشق خالق به مخلوق، بر اساس تعالیم آیین مسیح و خلاف سنت فلوطین و پیروان اوست:

1. Brown

فلوطین مانند بسیاری از فیلسوفان (ارسطو، اسپینوزا و...) عشق خدا بـه آدمیـان را بـه‌رسـمیت نمی‌شناسد بلکه معتقد است: تنها عشق آدمیان به خدا پایهٔ زندگی راسـتین اسـت. بـه عبـارت دیگر، فلوطین جریان عشق میان خالق و مخلوق را یک‌طرفه و آن هم از جانب مخلوق به خدا می‌داند. خدای فلوطین هیچ عشقی به بندگان ندارد و از روی عشقْ مخلوقـات را نمـی‌آفرینـد بلکه از فرط پُری فیضان می‌کند (خادمی کولایی و بزرگی قلعه‌سری ۱۵۹).

نکتهٔ اساسی دیگر موضوع «غیرت عشق» یا «غیرت عرفانی» است کـه معشـوق، بـر اساس آن، می‌خواهد تمام عشق و دلدادگی عاشق تسلیم حضرت او باشد. ایـن مطلـب نیز هم در قطعهٔ تامپسن و هم در جای‌جای آثار مولانـا بـه‌چشـم مـی‌خـورد (مولـوی، ۱۳۷۹: ۱/ ب۱۷۶۳ـ۱۷۷۲).

یکی دیگر از آموزه‌های دین مبین اسلام، که در آیاتی از قرآن کریم به‌صراحت آمده و نزد عرفا و صوفیان نیز به رسـمیت شـناخته شـده اسـت، دعـوت و فراخوانـدن خداونـد بندگانش را به دعا و راز و نیاز و توسل همیشگی به درگاه اوست که، در چنین صـورتی، او پاسخ می‌دهد: «وَقالَ رَبُّكُمُ ادعُوني أَستَجِب لَكُمْ» (غافر/۶۱) یا: «وَ إذا سَأَلَكَ عِبادي عَنّي فَإنّي قَريبٌ أُجيبُ دَعوَةَ الدّاعِ إذا دَعانِ فَليَستَجيبوا لي وَ ليُؤمِنُوا بـي لَعَلّهُـم يَرشُـدُونَ» (بقـره/۱۸۷). ایـن مضمون در سطرهای پایانی قطعهٔ تامپسن نیز به‌چشم می‌خورد:

برخیز، دست مرا بگیر و بیا، پای‌ها در کنار من آرمیده‌اند [...] گولِ بی‌بصـرِ نـاتوان کـه تـویی، مـنم آن‌کس که تو همی‌جویی! دوستی را ز خویش می‌رانی، تا تو حق را ز پیش می‌رانی (مینوی ۴۱۳)

پایان سخن این‌که:

یک قصه بیش نیست غم عشق و این عجب کز هر کسی که می‌شنوم نامکرر اسـت
(حافظ ۹۶)

نتیجه‌گیری

با مطالعه و بررسی قصهٔ «وکیل صدر جهان» از دفتر سوم *مثنوی معنوی* و *تازی بهشـت* یا *یوز خدا* از مجموعه سروده‌های فرانسـیس تامپسـن، همانـندی‌هـا یـا شـباهت‌هـای گوناگونی در مقوله‌های مختلف مانند گزینش موضوع و عنوان، مضمون‌پردازی، نگاه به مقولهٔ عشق و حُبّ الهی، نماد و انگاره‌های نمادین، تجلی و بازتـاب آمـوزه‌هـای دیـن

اسلام و مذهب کاتولیک مسیحیت و دیگر اختصاصات سبکی به چشم می‌خورد که می‌تواند ناظر بر یکی از دو فرضیهٔ مهم تأثّر و تأثیرپذیری یا درون‌ذاتیت آثار و متون ادبی از منظر ادبیات تطبیقی باشد. اگرچه آشنایی اروپایی‌ها با میراث ادبی شرق پیشینه‌ای دور و دراز دارد و جایگاه و تأثیر ایران، هم به‌عنوانِ خاستگاه بسیاری از قصه‌ها و حکایات و هم به‌عنوان مَعبر افسانه‌های شرقی به غرب، را نباید نادیده‌گرفت، آنچه در این دو متن محسوس‌تر است همین موضوع تشابهات و استقلال متون یا همان درون ذاتیت است.

همان‌گونه که اشاره شد، منبع و مأخذ قصهٔ «وکیل صدر جهان» همان روایت عوفی در کتاب *لباب‌الالباب* است اما مولانا از بیان تقلیدگونه یا اقتباس ساده گذر کرده و داستان را بازآفریده است. با توجه به روابط بینامتنیت آثار و متون ادبی، این فرضیه نیز می‌تواند مطرح باشد که شاعر انگلیسی نیز منبع و مأخذی چون این داستان *مثنوی* را در اختیار داشته و، با وفاداری در محور عمودی پیکرهٔ ادبی اثر، نمونه‌ای از این روایت را بازآفریده است. در این مورد، بهتر است از اصطلاح «بازآفرینی» به‌جای «تقلید»، «ترجمه» یا «اقتباس» استفاده‌کرد چرا که «بازآفرینی» زایشی دیگر است که با زبان و ساختار نثر معاصر همخوانی می‌یابد و محتوایی متناسب با فهم و اندیشه و باورهای زمانه دارد. «در روش بازآفرینی، خالق اثر مجاز است از موضوع کهن یا معاصر الهام بگیرد و هرگونه تغییری در موضوع پیشین ایجاد نماید، اما با همهٔ دگرگونی‌هایی که در اثر پیشین ایجاد می‌کند یک رگه و نشانه‌هایی از اثر گذشته در اثر جدید او قابل مشاهده و درک است» (پایور ۱۷۱).

منابع

اسلامی ندوشن، محمد علی. *جام جهان‌بین*. چ۵. تهران: جامی، ۱۳۷۰.
پاینده، حسین. *نظریه‌ها و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای*. ج۱. چ۲. تهران: سمت، ۱۳۹۸.
پایور، جعفر. *شیخ در بوته: روش‌های بازنویسی و بازآفرینی و ترجمه و پرداخت در آثار ادبی*. تهران: اشراقیه، ۱۳۸۰.
تراویک، باکنر. *تاریخ ادبیات جهان*. ترجمهٔ عربعلی رضایی. ج۲. چ۴. تهران: فرزان، ۱۳۹۰.

حافظ شیرازی، خواجه شمس الدین محمد. *دیوان*. به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. ج۱. تهران: خوارزمی، ۱۳۶۲.

خادمی کولایی، مهدی و سیده هاجر بزرگی قلعه‌سری. «بررسی تطبیقی مفهوم عشق نزد فلوطین و مولانا». *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. ۱/۳ (۱۳۹۳): ۱۴۳ـ۱۶۴.

زرین‌کوب، عبدالحسین. *بحر در کوزه: نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی*. چ۴. تهران: علمی، ۱۳۷۲.

سهروردی، شیخ شهاب الدین یحیی ابن حُبَش. *فی حقیقة العشق یا مؤنس العشاق*. تهران: مولی، ۱۳۷۴.

شیمِل، آن‌ماری. «مولانا و استعارهٔ عشق». ترجمهٔ حسن لاهوتی. *کیهان اندیشه*. ش۳۰ (خرداد و تیر ۱۳۶۹): ۶۳ـ۹۴.

عابدیها، حمید. «بررسی تطبیقی عناصر داستان وکیل صدر جهان و مأخذ روایی آن در *مثنوی معنوی*، دفتر سوم: داستان وکیل و صدر جهان». [مجموعه مقالات] *کنگرهٔ بین‌المللی زبان و ادبیات*، ۱۳۹۵.

عوفی، سدیدالدین محمد. *لباب‌الالباب*. النصف الأول. به سعی و اهتمام و تصحیح ادوارد براون. لیدن: مطبعهٔ بریل، ۱۳۲۴ق.

عهد جدید. ترجمهٔ پیروز سیار. تهران: نی، ۱۳۸۷.

الغازی السمرقندی، امیردولتشاه ابن علاءالدوله بختی‌شاه. تذکرة الشعرا. به اهتمام و تصحیح ادوارد براون. تهران: اساطیر، ۱۳۸۲.

فروزانفر، بدیع الزمان. *احادیث و قصص مثنوی*. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۶.

قرآن کریم.

مولوی بلخی، جلال‌الدین محمد. *غزلیات شمس تبریز*. مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی. ج۱. تهران: سخن، ۱۳۸۸.

ـــــــ . *مثنوی معنوی*. بر اساس نسخهٔ رینولد نیکلسون. چ ۴. تهران: ققنوس، ۱۳۷۹.

مینوی، مجتبی. *پانزده گفتار*. چ۴. تهران: توس، ۱۳۸۳.

Brown, Amanda Christy. "Text to Text: John Milton's 'When I Consider How My Light Is Spent' and 'Today's Exhausted Superkids'". *The New York Times*. 14.12.2016. pp.1-13.

Thompson, J. Francis. *The Hound of Heaven*. New York: Dodd, Mead & Company, 1926.

گزارش همایش ملی هم‌سنجی ادبی (ادبیات تطبیقی) پارسی، عربی و انگلیسی

ویدا بزرگ‌چمی[1] (عضو هیئت‌علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی)

نخستین «همایش ملی هم‌سنجی ادبی (ادبیات تطبیقی) پارسی، عربی و انگلیسی» با هدف گسترش، پیشرفت و ارتقای سطح علمی و توسعهٔ کمی و کیفی ادبیات تطبیقی (پارسی، عربی و انگلیسی) در تاریخ ۳۰ دی ۱۴۰۰ به همت دانشگاه پیام نور واحد شیراز، مرکز توسعهٔ آموزش‌های نوین ایران (متانا) و تحت حمایت سیویلیکا برگزار شد.

محورهای اصلی همایش عبارت بودند از:

ـ مطالعات فرهنگی و دانش های تطبیقی
ـ جهانی سازی و روابط بیناتمدنی در ادبیات تطبیقی
ـ تاثیر زبان و ادبیات فارسی، عربی و انگلیسی بر ادبیات جهان
ـ رسانه‌های نو و ادبیات تطبیقی
ـ فرهنگ ایرانی اسلامی و ادبیات تطبیقی
ـ ترجمه و ادبیات تطبیقی
ـ نظریه‌ها و روش‌شناسی ادبیات تطبیقی
ـ بررسی انتقادی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی فارسی، عربی و انگلیسی
ـ آسیب‌شناسی تحقیقات ادبی در حوزه ادبیات تطبیقی
ـ چشم‌انداز پژوهش‌های ادبیات تطبیقی فارسی، عربی و انگلیسی
ـ مطالعات تطبیقی ادبیات معاصر، ادبیات عامیانه، ادبیات دینی و آیینی، ادبیات کودک و نوجوان
ـ رویکرد هویتی، هنری، جغرافیایی و جامعه‌شناسی در سفرنامه‌های ادبی

---

1. bozorgchami@yahoo.com

ـ ارتباط ادبیات تطبیقی و هنرهای زیبا

در این همایش تعداد ۶۶۷۳ چکیدهٔ مقاله بررسی و در نهایت ۱۱۴ مقاله ارائـه شـده است. مقالات پذیرفته‌شدهٔ این همایش در سیویلیکا و کنسرسیوم محتوای ملـی نمایـه و منتشر شده است و در صفحهٔ *مجموعه مقالات نخستین همایش هم‌سنجی ادبی (ادبیات تطبیقی) پارسی، عربی و انگلیسی* قابل بازیابی است.

توزیع موضوعی مقالات پذیرفته‌شدهٔ **فارسی** مرتبط با ادبیات تطبیقی بدین قرار است:

	موضوع مقاله	تعداد
۱	تأثیر و تأثر ادبیات فارسی و عربی و انگلیسی	۲۰
۲	ارتباط ادبیات تطبیقی با هنر	۳
۳	ارتباط ادبیات تطبیقی با سینما	۳
٤	ارتباط ادبیات تطبیقی با علوم	۳
٥	رویکرد هویتی، هنری، جغرافیایی و جامعه شناسی در سفرنامه‌های ادبی	۱
٦	تأثیر فرهنگ ایرانی اسلامی بر ادبیات تطبیقی	۲
۷	ترجمه و ادبیات تطبیقی	۷
۸	نظریه‌ها و روش‌شناسی ادبیات تطبیقی	۱
۹	تأثیر و تأثر مضامین اجتماعی و ادبیات تطبیقی	۳
۱۰	تأثیر و تأثر مضامین دینی و ادبیات تطبیقی	۲
۱۱	فنون ادبی و ادبیات تطبیقی	۳

دومین همایش ملی هم‌سنجی ادبی (ادبیات تطبیقی) پارسی، عربـی و انگلیسـی نیـز قرار است در تاریخ ۲۰ بهمن ۱۴۰۱ به همت دانشگاه پیام‌نور واحد شیراز و با همکاری کانون فرهنگی تبلیغی نواندیشان برگزار شود. کلیـهٔ مقـالات ایـن همـایش همچنـان در پایگاه سیویلیکا و نیز کنسرسیوم محتوای ملـی نمایـه و منتشـر خواهـد شـد و از کلیـهٔ علاقه‌مندان، دانشجویان، اساتید و پژوهشگران دعوت شده تا اصل مقالهٔ خود را دربـارهٔ آخرین یافته‌های علمی، پژوهشی، کاربردی و مروری تا پایان شهریور ماه بـه دبیرخانـهٔ همایش ارسال نمایند.

The Unrepeatable Story of Love: A Study in the Story of "Vakil-é Sadr-é Jehān" and *The Hound of Heaven*

Hafez Hatami[1]
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University

The study of world literary works and texts, from the perspective of comparative literature as well as the view of intertextual relations, reveals their ambiguous aspects and hidden layers. In addition, it leads to the discovery of links and influences because no text, stream, or thought is accidental and without prior support or hypotext. The story of "Vakil-é Sadr-é Jehan" (Sadr Jehan's agent) is one of the well-known stories of the *Mathnavi M'anavi* which can be one of the important influential factors in the creation of the famous piece of *The Hound of Heaven* by Francis Thompson. The purpose of this research is to show the important issue of acquaintance of the West with the works of Iranian-Islamic mystics and prominent figures such as Rumi, as well as the view of the category of divine love and affection arising from the teachings of the two great religions and Islamic and Christian mysticism. The results show similar and common points that can show inspiration and impact, and at the same time, creative reproduction of the subject.

Keywords: Textual studies, sufism and mysticism, *Mathnavi M'anavi*, "Vakil-é Sadr-é Jehān", *The Hound of Heaven*.

1. hatami.hafez@pnu.ac.ir

Romantic Poetic Letters and Conversational Lyricism: Persian Traditions in Arabic Poetry

Bagher Ghorbani Zarrin[1]
Professor, Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Tehran Central Branch

There has been cultural interactions between Persian and Arabic literature in various forms. The subject of poems would be regarded as one of the many obvious examples of the influence of Arabic poetry on Persian and vice versa. Two examples that are described in more detail in this article are: 1) Romantic poetic letters between lover and beloved; and, 2) lyricism in its conversational type. They were both, under Iranian cultural and literary influence, introduced to Arabic literature by Arabic-speaking Persian poets. Bashshar ibn Burd Tokharestani and al-Abbas ibn al-Ahnaf in romantic poetic letters and Waddah al-Yaman and Abu Nuwas al-Ahwazi in conversational lyricism have been studied in this article. As the background of study, *Vais and Ramin* poem and the tradition of writing "Dahnameh" have been mentioned and noticed.

Keywords: Iranian traditional poetry, romantic poetic letters, conversational lyricism, Arabic poetry, Arabic-speaking Persian poets.

1. qorbanizb@gmail.com

Persian Words and Rhyme of Arabic Poems

Hossein Imanian[1]
Assistant Professor, Kashan University, Department of Arabic Language and Literature

The spread of foreign words, especially Persian, in the Arabic language, from the time of the Abbasid caliphate until now, has attracted the attention of researchers, and many articles have been written about these words and their origin in the Persian language, as well as their translation methods and rules. The political, geographical and religious spread of these words in the Arabic language has been discussed as well, but what is less and perhaps never mentioned is the artistic role and function of these words in Arabic poetry. If we take a closer look at the position of Persian words in Arabic poems, we find that many of them are used in rhymes, and since we know the high artistic, musical and semantic value of rhyme in Arabic poetry, we can assume that the Arab poets, knowingly and with a purpose taking advantage of the musical and semantic values of these words, have used them in rhymes. In the present essay, the author first mentions some verses, pieces and odes whose composers have used foreign words, especially Persian, in the rhymes, and then talks about the technical function or artistic motivation of using such words in this position. The most valuable artistic functions of Persian rhyming words can be considered as elongating Arabic odes, semantically defamiliarizing the verses in the reader's mind and contributing to the musical effectiveness of Arabic poetry. In order to take advantage of these values, the poets have used Persian rhyming words in various nominative, verbal, and adjective constructions, and sometimes constructions different from the known forms among Arab-speaking people. They have also made two-part combinations of Arabic and Persian words so that they can combine these words with other Arabic rhyming words.

Keywords: Arabic poetry, Persian words, translation, rhyme, rhyme music, defamiliarization.

---

1. imanian@kashanu.ac.ir

A Comparative Study of Some Elements of "Ajayebnamehs" With Some Literary Texts and Isra'iliyyat of the Commentators of Quran

Maedeh Sahluddin[1]
PhD Student, Persian Language and Literature, University of Tehran

"Ajayebnameh" is a literary genre in the form of poetry and prose which introduces world wonders in the areas of geography, astronomy, anthropology, zoology, botany, etc., and it carries a great influence in growth of studies related to these areas and mythology as well.

In Islamic history, a lot of books were written in interpretation of Quran due to ambiguity of its verses' meanings. In some of these commentaries the neo-Muslim commentators entered many strange fictions from their holy texts into Quran's stories in order to attract audience.

Dari Persian literature, from its beginning in the ninth century, made an unbreakable relation with Islamic teachings, and due to the common aspects of interpretation and writing "Ajayebnameh", it was inspired by this genre. According to this, the purpose of the author is to explain the relationship among writing "Ajayebnameh", interpretation of Quran and literary texts.

Keywords: Wonders, Ajayebnameh, interpretations, literary texts.

1. m.sahlodin13942016@gmail.com

In Search of the Origin of *Sindbād-Nāmeh*: Examining the Eastern Versions of *The Seven Sages* or *Sindbād-Nāmehs*

Sirous Shamisa
Professor, Persian Language and Literature, Allameh Tabatabai University
Javier Hernandez[1]
PhD Student, Persian Language and Literature, Allameh Tabatabai University

The book of Sindbād (*Sinbād-Nāmeh*) or the story of *Seven Viziers* is one of the ancient didactic books with an extraordinarily wide popularity whose origins would go back to the pre-islamic Persia and middle Persian literature. As in *The One Thousand and One Nights*, this book is presented and organized by the frame tale's literary technique. The large number of translations and versions of this book shows its importance as one of the best examples of the technique mentioned above. The main focus of this paper is a review of the most early versions or translations of *The Book of Sindbād* (Eastern versions), specially the one that can be found in the collection of stories in *The One Hundred and One Nights* that has so far mostly been ignored by researchers who have studied the origin of *the Book of Sindbād*. The relatively recent discovery of the most ancient manuscript of this version and its historical and cultural proximity to the old Spanish translation of this book, raises doubts in the most accepted theories about the transfer of this book from the East to the West.

Keywords: *Sindbād-Nāmeh*, *One Hundred and One Nights*, old Spanish version of *Sindbād-Nāmeh*, texts of the Eastern group.

---

1. xabibcn@gmail.com

The Works and Views of Lotfali Suratgar on Comparative Literature

Abtin Golkar[1]
Assistant Professor, Russian Language Department, Tarbiat Modares University

Comparative literature in Iran is a relatively new science which came in our academic domain mainly through university professors with a specialization in some foreign literature. However, our knowledge about some of these pioneers and their views and judgements in this field is quite limited. Lotfali Suratgar (1900-1969) is one of the professors who played an important role in the establishment of this field in Iran, either through his educational activity at the university or through his scientific and journalistic writings. This article is an attempt to examine the Suratgar's writings, including his doctoral thesis, which is entirely dedicated to comparative literature and has remained unknown to Iranian readers, as well as his articles and books, whose comparative side may not seem so remarkable. Based on this survey, we have extracted and explained Suratgar’s views on the issue of literary interactions between different nations and the importance of this phenomenon in the development and richness of national literature.

Keywords: Lotfali Suratgar, Persian literature, English literature, literary influence.

1. golkar@modares.ac.ir

ABSTRACTS

Arabic-originated Phrases in the Poetry of M. Akhavan-Sales: A Deliberation on the Concept of Influence

Hossein Masoumi Hamedani[1]
Permanent Member, Persian Language and Literature Academy

Among the first generation of contemporary Iranian modernist poets, Mehdi Akhavan-Sales was the most familiar with Arabic literature and this acquaintance was manifested in different ways both in his view of poetry and literature and directly in his poems, in the choice of poetic form and atmosphere, in choosing words and even in creating new words and expressions in Persian. In this article, examples of the influence of Arabic lexicon on Akhavan-Sales are examined at the level of words and interpretations, but the main purpose of this study is to emphasize the point that this influence should not be considered as "imitation" or "translation" or something reprehensible, but rather Akhavan, knowingly or not, has used these Arabic words and expressions as an element or raw material, and like other elements or raw materials of his poetry, he has recreated them in Persian, and with this "positive" influence, he has added to the richness of his poetic language.

Keywords: Akhavan-Sales, influence, Arabic literature, Arabic in Persian.

---

1. hosseinmasoumi27@yahoo.com

Contents

ARTICLES

Arabic-originated Phrases in the Poetry of M. Akhavan-Sales: A Deliberation on the Concept of Influence **Hossein Masoumi Hamedani**

The Works and Views of Lotfali Suratgar on Comparative Literature **Abtin Golkar**

Persian Thought and the Outside World **Lotfali Suratgar** **Tr. by Abtin Golkar**

In Search of the Origin of *Sindbād-Nâmeh*: Examining the Eastern Versions of *The Seven Sages* or *Sindbād-Nāmeh*. **Sirous Shamisa & Javier Hernandez**

A Comparative Study of Some Elements of "Ajayebnamehs" With Some Literary Texts and Isra'iliyyat of the Commentators of Quran **Maedeh Sahluddin**

Persian Words and Rhyme of Arabic Poems **Hossein Imanian**

Romantic Poetic Letters and Conversational Lyricism: Persian Traditions in Arabic Poetry **Bagher Ghorbani Zarrin**

The Unrepeatable Story of Love: A Study in the Story of ″Vakil-é Sadr-é Jehān″ and *The Hound of Heaven* **Hafez Hatami**

REPORT

Report of the National Conference on Literary Symmetry (Comparative Literature) in Persian, Arabic and English **Vida Bozorgchami**