فهرست

مقاله

زبان مردم در قلم جلال	**غلامعلی حدّاد عادل**	۳
بازتاب‌پنداری هندوایرانی دربارهٔ رزم‌افزار ویژهٔ پهلوان در شاهنامهٔ فردوسی	**چنگیز مولایی**	۱۹
انواع واحدهای چندواژه‌ای در زبان فارسی	**سعید رفیعی خضری**	۲۹
بررسی ماهیّت گل‌نام همیشه‌بهار در متن‌های بندهش و فارسی کلاسیک	**لیلا عسگری**	۴۸
نسخهٔ گلستان، مورّخ ۷۱۳ قمری، کتابخانهٔ غازی خسروبیگ سارایوو	**منیر درکیچ و غلامرضا سالمیان**	۷۳
تصحیح و توضیح چند نام‌جای در گرشاسب‌نامه	**حمیده پروان و زهرا ریاحی زمین**	۱۰۰
شرح و تصحیح ابیاتی از بوستان سعدی	**تیمور مالمیر و ارکان عبداللّه محمود**	۱۲۳
خواجه: نماد عقل مغلوب عشق	**سعید پورعظیمی**	۱۴۵
دگردیسی مفهوم و مصداق «تکیه» از آغاز تا دورهٔ قاجار با استناد به شعر فارسی	**فاطمه امیری و علی‌اکبر احمدی دارانی**	۱۷۶
تحلیل برابرسنجی‌های بلاغیِ «فصل و وصل» در ادبیّات و خوشنویسی	**آزاد محمودی**	۱۹۶

تازه‌های نشر

گفتمان ایرانی، دغدغه‌های جهانی: جاذبه‌های ادبیّات فارسی برای انسان امروز	**معصومه حاجی‌زاده**	۲۳۹

Contents 1

Summary of Contents

مقاله

زبان مردم در قلم جلال

غلامعلی حدّاد عادل

جلال آل‌احمد به سال ۱۳۰۲ در تهران به دنیا آمد و به سال ۱۳۴۸ درگذشت و حالا، یعنی سال ۱۴۰۴، ۵۶ سال از فوت او می‌گذرد. در این ۵۶ سال و خصوصاً در ۴۶-۴۷ سال اخیر پس از انقلاب اسلامی، هم دربارهٔ جهان‌بینی و تفکّر و منش و بینش او و هم دربارهٔ «نثر» او بسیار سخن گفته شده و ده‌ها کتاب و صدها مقاله نگاشته شده است. آنچه باعث شده این مقاله، تحت عنوان «زبان مردم در قلم جلال»، نگاشته شود انتشار جلد اوّل *یادداشت‌های روزانهٔ جلال آل‌احمد* است که، هم‌زمان با سی‌وششمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران، در غرفهٔ مؤسّسهٔ اطّلاعات عرضه شد ــ کتابی در قطع وزیری، با حروف نسبتاً ریز، در ۵۱۰ صفحه، که به همّت محمّدحسین دانایی، خواهرزادهٔ جلال، تدوین شده است. بخش‌های عمدهٔ این جلد اول، چنان‌که در سخن ناشر آمده، از شهریور ۱۴۰۲ تا اردیبهشت ۱۴۰۳ در *روزنامهٔ اطّلاعات* منتشر شده است. در مقدّمهٔ مبسوط و عالمانهٔ آقای دانایی، گفته شده مجموع *یادداشت‌های روزانهٔ جلال* پنج مجلّد است و قاعدتاً باید منتظر ماند تا چهار جلد بعدی نیز منتشر شود.

وقتی بزرگی از خاندانی یا فرد مشهور و مؤثّری از جامعه‌ای از دنیا می‌رود، در دل بعضی از بازماندگان و دوستان و علاقه‌مندان به او حسرتی پدید می‌آید که ای کاش، تا او زنده بود، من او را می‌دیدم و دربارهٔ افکار و احوال او از خودش سؤالاتی می‌کردم و پاسخ خود را بی‌واسطه از او می‌شنیدم. اگر کسی چنین حسرت و آرزویی در مورد آل‌احمد دارد، می‌تواند یادداشت‌های روزانهٔ او را بخواند تا از درونی‌ترین احوال و خصوصی‌ترین لایه‌های زندگی شخصی او آگاه شود. جلال

در یادداشت‌های روزانهٔ خود با هیچ‌کس، و مخصوصاً با خودش، هیچ رودربایستی نداشته و هیچ حریم و حرمتی را مانع به قلم آوردن آنچه در ذهن داشته ندیده است. خوانندهٔ این یادداشت‌ها با جلال عریان روبه‌رو می‌شود. این عریان بودن، در عین اینکه به دلیل بی‌پیرایگی و صراحت و صداقت مثبت است، از آن جهت که زشتی‌ها را نیز نشان می‌دهد منفی است. یادداشت‌های جلال دقیقاً جنبه‌های مثبت و منفی شخصیّت او را در کنار هم، آشکارا و بدون پرده‌پوشی، نشان می‌دهد.

حقیقت این است که هم نوشتن این‌گونه خاطرات جرئت بسیار می‌خواهد و هم انتشار آن‌ها. آقای محمّدحسین دانایی، که به قول ناشر «مقبول خاندان اوست»، با تدوین این یادداشت‌ها، کاری سترگ کرده و باید از ایشان سپاس‌گزار بود. انتشارات مؤسّسهٔ اطّلاعات هم با چاپ این یادداشت‌ها به‌راستی در عالم نشر در ایران امروز سنّت‌شکنی شجاعانه‌ای کرده است. نه تألیف چنین کتاب‌هایی و نه چاپ آن‌ها در جامعهٔ ما سابقه نداشته است.

با عنایت به قصّه‌نویس بودن جلال و اینکه هر قصّه‌نویسی ممکن است قصّه‌هایی ناتمام نیز از خود باقی گذاشته باشد، می‌توان گفت که شخص جلال خودش یک «قصهٔ ناتمام» است. جلال، که با آن روح و قلم طوفانی و پرفرازوفرود در چهل‌وشش‌سالگی از دنیا رفته است، دقیقاً به قصّه‌ای می‌ماند که ناتمام رها شده باشد، اما این قصّهٔ ناتمام، فعلاً که چهار مجلّد دیگر *یادداشت‌های روزانهٔ* او هنوز منتشر نشده، «ناتمام‌تر از ناتمام» است. کسانی که می‌خواهند بر پایهٔ این پانصد و اندی صفحه، که در اصل دست‌نوشتهٔ جلال هزار صفحهٔ معمولی بوده است، دربارهٔ شخصیت جلال چیزی بنویسند و نظری بدهند، بهتر است صبر کنند تا همهٔ یادداشت‌ها منتشر شود و خوب است اجازه دهند زندگی جلال، تا آنجا که خود او روایت کرده و به قلم آورده، خوانده و شنیده شود. باید همهٔ یادداشت‌های روزانهٔ جلال را تا سال ۱۳۴۸ بخوانیم و واکنش او را در برابر حوادث اجتماعی و سیاسی این دوره بدانیم تا بتوانیم تصویر دقیق‌تری از او نزد خود ترسیم کنیم.

نویسندهٔ این مقاله، نخستین‌بار، با جلال در هجده‌سالگی خود و با خواندن *غرب‌زدگی* او آشنا شد و زان پس تا سال ۱۳۴۸، که سال مرگ اوست، خوانندهٔ همهٔ آثاری بود که از او منتشر می‌شد: *سه مقالهٔ دیگر*، *دید و بازدید*، *مدیر مدرسه*، *خسی در میقات*، *نفرین زمین*، *نون و القلم*، *کارنامهٔ سه‌ساله*، *جزیرهٔ خارک درّ یتیم خلیج فارس* و *در خدمت و خیانت روشنفکران* (که پس از مرگش خوانده شد). در آن سال‌ها، من هم، مانند بسیاری از جوانان نسلی که بدان تعلّق دارم، مشتاق آثار او و مجذوب و مفتون سبک نویسندگی و نثر فارسی او بودم. اعتراف می‌کنم اگر در آن روزهایی که در جوانی کتاب‌های جلال را می‌خواندم و تا قطرهٔ آخر آن‌ها را همچون لیوانی شیر شیرین با اشتیاق می‌نوشیدم و عباراتی از آن‌ها را در سخنرانی‌های خودم با آب‌وتاب برای کسانی جوان‌تر از خودم

نقل می‌کردم، این یادداشت‌ها را خوانده بودم، تصویری به‌کلّی متفاوت با آنچه آن روزها از جلال در ذهن داشتم پیدا می‌کردم و قطعاً نظر و ارزیابی دیگری از او می‌داشتم. امّا امروز که در هشتادسالگی، با فاصله گرفتن از شور و احساسات و تب‌های تند جوانی، یادداشت‌های روزانهٔ او را می‌خوانم، بیش از آنکه از خواندن و دانستن آنچه از زندگانی شخصی و شخصیّت جلال نمی‌پسندم برآشفته شوم، به فکر آنم که با شناختی بهتر و واقعی‌تر و عینی‌تر از نویسنده‌ای سیاسی و تأثیرگذار، سرنوشت نسلی را که وی به آن تعلّق داشته در آینهٔ زندگی یک فرد تماشا کنم و با شناخت بهتر او عصر و زمانه‌ای را که وی در آن می‌زیسته بشناسم.

یادداشت‌های روزانهٔ جلال را می‌توان از زوایای گوناگون زبانی و ادبی و فکری و فرهنگی و سیاسی و اجتماعی و روان‌شناختی و زیباشناختی و شاید مهم‌تر از همه زندگی شخصی و ابعاد شخصیتی او بُرش زد و مورد تجزیه‌وتحلیل و داوری قرار داد. از میان همهٔ این وجوه، من به دو وجه زبانی و ادبی توجّه کرده‌ام و سایر جنبه‌ها را اوّلاً موکول به کامل شدن انتشار یادداشت‌ها می‌دانم و ثانیاً به کسانی محوّل می‌کنم که فرصت و فراغت کافی برای بررسی آن ابعاد و زوایا را داشته باشند.

***

اینک هنگام آن است که به اصل مقصود بپردازیم که توضیح و تشریح یکی از خصوصیّات نثر جلال آل‌احمد است. می‌توان گفت که آشنایان با ادبیّات معاصر فارسی در ایران بر این نکته اتّفاق نظر دارند که جلال در نویسندگی سبک مخصوص به خود دارد و به‌اصطلاح «صاحب‌سبک» است. از خصوصیّات بارز سبک نویسندگی او یکی این است که ضرب‌آهنگی تند و شتاب‌آلود دارد. نوشته‌های جلال مطالب و معانی را بی‌وقفه و بی‌امان به ذهن خواننده می‌کوبد. خواندن آثار جلال خواننده را به یاد بعضی از فیلم‌های سینمایی می‌اندازد که در آن‌ها در هر سی ثانیه یا یک دقیقه یک اتّفاق جدید می‌افتد و یک صحنهٔ تازه نمایش داده می‌شود. روح ناآرام جلال و اضطراب درونی او نثر فارسی‌اش را پرتپش و پرتنش می‌سازد. در نثر جلال، کلمات مترادف غیرلازم و عبارت‌های کشدار و توخالی، که به قصد فضل‌فروشی و از سر تقلید از قدما یا معاصران به قلم آمده باشد، دیده نمی‌شود. او به هیچ روی با تعارف و تشریفات فاضل‌مآبانه میانه‌ای ندارد.

خصوصیّت بارز دیگر نثر او حذف فعل از بسیاری از جملات است. می‌دانیم که در جمله‌بندی و نحو زبان فارسی فعل در آخر عبارت می‌آید و با فعل است که جمله تمام و تکلیف خواننده معلوم می‌شود، امّا جلال، با هنرمندی و چیره‌دستی، از آوردن فعل صرف‌نظر می‌کند و افزودن آن را، بر پایهٔ عهدی ذهنی با خواننده، بر عهدهٔ او می‌گذارد و انصافاً در این شیوه به حدّاکثر توفیق می‌رسد. اینجا هم شباهتی میان بعضی آثار سینمایی و نوشته‌های جلال وجود دارد و خواننده

به یاد فیلم‌هایی می‌افتد که کارگردان بخشی از یک واقعه را به تصویر می‌کشد و با واگذار کردن آن به بیننده آن را در ذهن او امتداد می‌دهد. جلال نیز چنین کاری می‌کند. نکتهٔ مهم این است که این حذف فعل، که در نثر جلال به‌وفور دیده می‌شود، با آن حذف فعلی که در نثر قاجاری و عبارت‌های رایج در متن تلگرام‌های آن زمان، که به حکم رعایت ایجاز و اختصار صورت می‌گرفت و امروزه معلّمان انشا و اهل ادب آن را غلط و قبیح می‌دانند، هیچ شباهتی ندارد.

یک خصوصیّت مهمّ دیگر قلم جلال وسعت میدان واژگان در نثر اوست. جلال به نسلی تعلّق دارد که در مفصل مواجههٔ دو فرهنگ با یکدیگر در ایران قرار دارند. از یک سو، فرهنگ سنّتی مقدم بر مشروطه، که زبانی مخصوص به خود را دارد و از لغات و اصطلاحات و عبارات عربی حدّاکثر استفاده را برای بیان مقصود می‌کند، و از سوی دیگر، فرهنگ جدید غربی، که ابتدا زبان فرانسه و سپس زبان انگلیسی حامل و محمل آن شد. جلال، در بهره‌گیری از این دو گونه لغات و تعبیرات، دستی گشاده دارد. او، به‌عنوان یک روحانی‌زاده، هم در خانه و هم در مدرسه، با اصطلاحات عربی متعلّق به فرهنگ اسلامی به‌خوبی آشناست و به‌عنوان روشنفکری که برای خواندن کتاب‌های نویسندگان اروپایی و امریکایی عطش و اشتیاق فراوان دارد، با تسلّطی که بر زبان فرانسه و بهره‌ای که از زبان انگلیسی داشته، با ادبیات و فرهنگ این دو زبان مأنوس بوده است. این است که در نثر او آثار آن میراث سنّتی و این رهاورد غربی، در کنار زبان عامیانه‌ای که زبان روزمرّهٔ مردم «گذر قلی» در تهران است، به صورتی هنرمندانه در کنار هم می‌نشیند. نثر فارسی جلال به آشی می‌ماند که اجزای متفاوت آن، نخود و لوبیا و رشته و سبزی و برنج و چیزهای دیگر، خوب جاافتاده و به شکل منسجم و واحدی درآمده است. به عنوان نمونه، می‌توان این دو فقره را شاهد گرفت:

چهارشنبه ۴ مهر ۱۳۳۵ - ۹ بعدازظهر

باز مدتی است این اباطیل تعطیل شده. درس شروع شده. ۱۶ ساعت درس در هفته که سه ساعتش دو کلاس یکی است و می‌شود نوزده ساعت. پورمند راه آمده است و بالاخره مجبور شدیم کار مجلّهٔ *نقش و نگار* را بپذیریم و قرار شد ماهی هزار تومان به دو نفری‌مان کمک کنند. جبّاری پذیرفته و فعلاً منتظریم که مقدّمات شروع کار را فراهم کند و تلفن کند که برویم مشغول شویم.

داستان بزرگ[۱] [پی‌نوشت از نویسندهٔ مقاله است] که اصلاً فراموش شده و همان‌طور رها شده است. یکی دو تا قصّه نوشتم یا تصحیح کردم، به‌خصوص یکی به اسم «سمنوپَزان»، که امیدوارم خوب درآید. «خانم نزهت‌الدّوله» زیاد خوب از آب در نیامده. مهم‌تر از همه اینکه *Espoir* جناب آندره مالرو را گیر آورده‌ام[۲] [پی‌نوشت از نویسندهٔ مقاله است] و دارد تمام می‌شود. دهن همینگوی را چائونده! بسیار جالب است، بسیار عمیق، بسیار انتلکتوئل، و بالاخره بسیار حسابی است.

کار اساسی جناب ریچارد رایت را هم گرفته‌ام (Nativ son) [۳] [پی‌نوشت از نویسندهٔ مقاله است] که یک بار نیمه‌کاره خوانده بودم و این بار حسابی خواهم خواند. و یکی دو چیز از موریاک و اگزوپری. اگر کار مجلّه به خِنِس برنخورد و دردسر ایجاد نکند و مقدّماتی فراهم نشود که باز ولش کنیم، تا آخر سال پولی خواهیم اندوخت و ان‌شاءاللّه سال دیگر سری به فرنگ خواهم زد. ان‌شاءاللّه. در این مُلک تنها کاری که آدم می‌تواند بکند این است که پس از سی و چند سال خرافاتی بشود. (آل‌احمد، ۱۴۰۴، ج ۱، ص ۱۴۳ - ۱۴۴)

... حتی یک شب – همین آخرین شب‌های پاریس - در سلکت نشسته بودیم. سه تا امریکایی جوان، دو تا پسر و یک دختر که پیدا بود یک جفتشان خواهر برادرند، با گیتاری دست یکی و آکاردئونی دست دیگری، می‌زدند و دخترک آواز می‌خواند و آن دو تای دیگر دَم می‌دادند و پول جمع می‌کردند. خودِ پسرک هم طب می‌خواند و خیلی جوان می‌نمود و افاده می‌فروخت که اروپا را دیده و اروپا تحصیل می‌کند و بهش گفتم که اروپانیزه شده است و چرت‌وپرت از هر طرف، و بالأخره او را با دخترک گذاشتیم و آمدیم بیرون. و دخترک پیِ خانه می‌گشت و انگریزی را حرف می‌زد و فنارسه را هم لِک‌ولِکی می‌کرد و می‌گفت ایتالیایی هم می‌داند. خدا عالِم. و بیرون که آمدیم، عهدوعیال درآمد که دنیا از سرِ ما گذشته است و ما دیگر برای این دنیا پیر شده‌ایم که دخترهایش از کانادا راه می‌افتند، هم برای تحصیل و هم کسب معاش، از راه آواز می‌آیند وین با دست خالی و این‌طور راحت! و راست می‌گفت (آل‌احمد، ۱۴۰۴، ص ۱۴۳-۱۴۴).

از این نمونه‌ها فراوان است. اما آنچه توجّه مرا در نثر *یادداشت‌های روزانهٔ جلال* جلب کرد هیچ یک از این خصوصیّت‌ها نیست، بلکه چیزی است که می‌توانم از آن به حضور زبان مردم کوچه و بازار در نثر فارسی او تعبیر کنم. جلال، همان‌طور که مردم راحت و روان «حرف می‌زنند»، «می‌نویسد». او فاصلهٔ میان زبان نوشتار و زبان گفتار را، که تا انقلاب مشروطیّت امری بدیهی و مسلّم و مفروض می‌نمود، از میان برداشته است. به خاطر می‌آورم که یک بار در دههٔ ۱۳۴۰ به یک سخنرانی از جلال دربارهٔ همین تحوّل در نثر فارسی و زبان نوشتاری در دوران معاصر گوش می‌کردم که ظاهراً در یکی از دانشگاه‌ها ایراد شده و در نوار کاست ضبط شده بود. جلال به‌درستی توضیح می‌داد که پس از مشروطه، زبان فارسی و نویسندگی از انحصار کاتبان دیوانی، دبیران و مستوفیان خارج شد و از قیدوبند عادات نگارشی و اصطلاحات مطنطن متداول و مرسوم آن‌ها رهایی یافت و به زبان مردم درآمد.

نویسندگان تاریخ ادبیّات معاصر ایران عموماً جمالزاده را راهگشای رسمی و شناخته‌شدهٔ این تحوّل و کتاب *یکی بود، یکی نبود* او را آغازگر این سبک نویسندگی می‌دانند. علّامه قزوینی در

نامه‌ای، به تاریخ ۲۸ دسامبر ۱۹۲۲ به جمال‌زاده، می‌گوید:

دوست عزیز محترم، این روزها، به‌واسطهٔ تعطیل ایّام عید اینها، چون چند روزی بالنّسبه فراغتی دارم، لهذا از جمله چیزها که خواندم (یعنی مکرّر و به‌دقت خواندم، و الّا سابق یک مرتبه سرسری خوانده بودم) کتاب *یکی بود و یکی نبود* سرکار است. شهد اللّه که از عمر خود برخوردار شدم و حلاوت عباراتِ روان‌تر از ماء زلال و گواراتر از رحیق و سلسال آن کام روح و قلب بلکه تمام وجود مرا شیرین نمود. الحق در شیرینی و سلاستِ انشا و روانیِ عبارت و فصاحتِ لفظ و بلاغتِ معنی و انتخابِ مواضیع نمکین و، در عین اینکه زبان رایج محافل بلکه کوچه‌های تهران است، از کلمات عامیانه و بازاری و مبتذل پاک بودن، نمونهٔ کامل‌العیار زبان فارسی حالیّه است... (قزوینی، ۱۳۶۳، ج ۴، ص ۱۰۰۶).

اگر جمال‌زاده آغازگر این راه بود، جلال آن را به‌خوبی تا نهایت طی کرد و این شیوه را به کمال رساند. اما خصوصیّتی از نثر جلال که در اینجا مورد نظر من است فقط سادگی و روانی نیست. بسیاری از نویسندگان عصر ما ساده و روان و خالی از تعقید می‌نویسند، اما نثر جلال، در عین روانی و سادگی، شبیه حرف زدن آدم‌های پخته ولی درس‌نخوانده عمق محله‌های جنوب شهر تهران است. یادداشت‌های روزانهٔ او سرشار از کلمات و اصطلاحاتی است که خاصّ زبان مردم کوچه و بازار تهران است و در بسیاری از فرهنگ‌های لغت یافت نمی‌شود. برای آنکه محتاج توضیح بیشتر نشویم، یک فقره از هزاران فقرهٔ موجود در کتاب را با هم می‌خوانیم:

... الان ده روز است دست‌تنها هستیم. کلفته دزد درآمد و سیمین که برای آوردن لیوان به اتاقش رفته بود و دیده بود روغن و برنج و لیموعمانی و غیره، توی بسته‌های جدا، همه را روی تخت زنکه چیده و آمده بیرون. بعد که زنکه به اتاقش رفته، فهمیده که فهمیده‌ایم، آمده و گفته که من دیگر اینجا بمان نیستم و علیُ دِه برو. شب هم مهمان داشتیم. درست سه‌شنبهٔ گذشته بود که رفت و سیمین دست‌تنها پخت و پذیرایی کرد. پوستش کنده شد. دلم برایش می‌سوخت و می‌سوزد و زنکه رفته که رفته. یک ماه حقوق طلبکار است و سجلّش هم اینجاست. رویش نمی‌شود بیاید بگیرد. دو بار پسرش را فرستاده و ما ردش کرده‌ایم که خودش را بگو بیاید و از این حقّه‌بازی‌ها. اینش دیگر خنده‌دار است. سرِ سیاه زمستان، فصل کار، آب سرد و بی‌آدم ماندن ما تماشایی است (آل‌احمد، ۱۴۰۴، ص ۸۷).

پیش از عرضهٔ فهرستی صدگانه از این اصطلاحات و تعبیرات، لازم است خوانندهٔ این مقاله را از چند نکته آگاه کنم:

۱. برای بیان دقیق‌تر مقصود، راهی بهتر از آن نمی‌بینم که از همین یادداشت‌های روزانه به‌وفور شاهد مثال بیاورم. در مطالعهٔ کتاب، قدری که پیش رفتم، این خصوصیّت نثر توجّهم را جلب کرد

و جسته‌گریخته نمونه‌هایی را مشخص کردم تا به خوانندهٔ مقاله عرضه کنم. تعداد این شاهدها را عمداً یکصد فقره انتخاب کردم تا جای شکّ و تردیدی باقی نماند. البتّه برخی از آن‌ها بیش از یک اصطلاح یا تعبیر عامیانه در خود داشته‌اند که همه را برجسته کرده‌ام، ولی در شمارش همه را یک شاهد به حساب گرفته‌ام. اضافه کنم که قصد استقرای تام نداشته‌ام و یادآور می‌شوم که این فهرست به‌هیچ‌وجه کامل نیست. تهیّهٔ فهرستی از تعابیر و اصطلاحات سنتی به‌کاررفته در همین تنها مجلّد چاپ‌شده از *یادداشت‌های روزانهٔ جلال* دست‌کم کاری در حد یک پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد است، تا چه رسد به همهٔ آن یادداشت‌ها و، بالاتر از آن، همهٔ آثار جلال.

۲. آگاهانه تصمیم گرفته‌ام جملاتی را که این اصطلاحات در آن‌ها به کار رفته معنی نکنم و توضیح ندهم. یکی از آن جهت که به دست دادن تعریف درست و دقیق این اصطلاحات کوچه‌بازاری کاری دشوار و دقیق و وقت‌گیر است و جهت دیگر آن است که با چنین کاری این مقاله چنان حجیم خواهد شد که به صورت کتابی در خواهد آمد.

۳. تصوّر می‌کنم فهم دقیق معنا و مقصود جلال، آن‌گاه که از این تعبیرات و اصطلاحات استفاده می‌کند، جز برای خود او و امثال او، یعنی تهرانی‌های اصیل محلّات قدیمی این شهر، میسّر نباشد. حتی تهرانی‌های امروز نیز ممکن است معنای بعضی از آن‌ها را پس از هفتاد سال ندانند و نتوانند دقیقاً از مقصود جلال آگاه شوند. این حکم به طریق اولی دربارهٔ مردم شهرهای دیگر ایران نیز صادق است.

۴. فراوانی این تعبیرات و اصطلاحات در *یادداشت‌های جلال* جا به جا فرق می‌کند. او، آنگاه که می‌خواهد احساسات و عواطف مثبت و منفی خود را بیرون بریزد، از این‌گونه تعابیر بیشتر استفاده می‌کند. به عبارت دیگر، جنبهٔ «درون‌ذهنی» و «سوبژکتیو» این تعبیرات و اصطلاحات بیشتر است و برای بیان واقعیّات عینی و «عینیّت»ها کمتر به کار می‌آیند. می‌توان گفت که یادداشت‌های روزانهٔ جلال «سرریز» روح متلاطم اوست. جلال هرچه فکر می‌کرده و هرچه به ذهنش می‌رسیده می‌نوشته است. هر وقت که نفرت خود را از چیزی یا کسی بیان می‌کند، زبانش به زبان طبیعی و سنّتی مردم کوچه و بازار نزدیک‌تر می‌شود. این خصوصیّت در خاطرات و یادداشت‌های روزانهٔ ناصرالدّین شاه هم که یکصد سال قبل از یادداشت‌های جلال نوشته شده وجود دارد. ناصرالدّین شاه هم وقتی از چیزی یا کسی ناراحت است احساس خود را با تعابیر پشت سر هم، نظیر «پدرسوختهٔ نحسِ نجس» بیان می‌کند:

> پیرزنِ بسیار کثیفِ پدرسوختهٔ نحسِ نجسِ موهای سفیدِ لاغرِ درازِ خیلی بدی هم بود (ناصرالدّین شاه، ۱۳۷۱، ص ۱۵۵).

یا در جای دیگر می‌گوید:

پسر ملّابیگلر هم همراه بود، مردکهٔ فضولِ خُنَکِ بدترکیبِ نابلدی است (ناصرالدّین شاه، ۱۳۹۷، ص ۵۸۴).

جلال هم، مثلاً وقتی دستش در سفر به شیراز شکسته بوده، می‌نویسد:

درد دست الآن آرام‌تر است. ورم دارد. شستم هنوز تکان نمی‌خورد، ولی از دیروز تا به حال، چهار تا انگشت دیگر دست حرکت می‌کند. و تکان راه در این اتوبوس‌های پدرسوختهٔ میهن‌نورد پدرم را درآورد (آل‌احمد، ۱۴۰۴، ص ۱۰۹).

یا در جای دیگر:

این دختره هم احمق و دهن‌بین و نشخوارکنندهٔ اباطیلی که می‌شود شمرد هر چند تایش مال کی است و هرزه (همان، ص ۴۱۲).

عصبانیّت در یادداشت‌های جلال موج می‌زند. بچّه‌های مردم و همسایه‌ها و مهمان‌ها را که مزاحم او می‌شوند و با سروصدا یا کارهای بچّگانه فرصت خواندن و نوشتن را از او می‌گیرند همیشه و همه جا «کرّه‌خر» می‌نامد. او حتی از فحش دادن و بدوبیراه گفتن به خودش هم خودداری نمی‌کند. هرچه در دلش می‌گذرد روی کاغذ می‌آورد. علاوه بر این، یادداشت‌های روزانهٔ او فرصتی برای تخلیّهٔ درون اوست:

... گاهی به خودم می‌گویم، حالا که این‌طور است، چرا این یادداشت‌ها را نگه دارم و ادامه بدهم؟ چه فایده؟ ولی باز هم می‌بینم برای روزهای ناراحتی اقلّاً مفری است. دلم را اینجا خالی می‌کنم (همان، ص ۹۰).

۵. نکتهٔ مهم دربارهٔ نثر جلال این است که هرچه این خصوصیّت آن پررنگ‌تر می‌شود ترجمهٔ آن دشوارتر می‌شود. تا کسی مثل خود جلال در محیط تهران سنّتی صد سال پیش بزرگ نشده باشد، نمی‌تواند معنی همهٔ اصطلاحات او را بفهمد و چنان کسی باید همین تسلّط را بر زبان عامیانهٔ انگلیسی هم داشته باشد تا بداند برای هر اصطلاح سنّتی در زبان فارسی از چه معادلی در زبان انگلیسی باید استفاده کند و چنین مترجمی، اگر به‌کلی «معدوم» نباشد، حتماً «نادر» است.

حقیقت این است که بعضی از اصطلاحات معمول در نثر جلال را حتّی من تهرانی جنوب‌شهری علاقه‌مند به زبان و ادبیّات، که با جلال فقط ۲۲ سال اختلاف سن دارم، نشنیده‌ام و معنی آن‌ها را نمی‌فهمم و نمی‌دانم. به عنوان مثال:

با این شمارهٔ *اندیشه و هنر* وثوقی [۴] [پی‌نوشت از نویسندهٔ مقاله است]، بالاخره توطئهٔ سکوت دربارهٔ این اباطیل آخرم شکست. سیّار [۵] [پی‌نوشت از نویسندهٔ مقاله است] برداشته بود دو صفحه دربارهٔ *سرگذشت کندوها* سرقدم رفته بود (همان، ص ۷۷).

من معنی فعل «سرقدم رفتن» را که جلال چند بار به کار برده نمی‌دانستم و تنها از سیاق عبارت حدس‌هایی می‌زدم. با رجوع به *فرهنگ فارسی* عامیانهٔ ابوالحسن نجفی و *فرهنگ بزرگ سخن* حسن انوری (ذیل مدخل) معلوم شد معنای آن «۱. قضای حاجت کردن و به مستراح رفتن و ۲. کاری را به‌طور ناشیانه و سرسری انجام دادن» است. حال تصوّر کنید نتیجهٔ کار مترجمی که بخواهد همین عبارت جلال را، با حفظ خصوصیّات آن، به زبانی مثل انگلیسی ترجمه کند چه خواهد بود. در این عبارت، غیر از «سرقدم رفتن» اصطلاح «برداشته بود» نیز معنای خاصّی دارد که درک آن ظرافت و ترجمهٔ آن مهارت می‌خواهد.

اصطلاح دیگری که در یادداشت‌های روزانه بیش از یک بار به کار رفته و من نشنیده بودم و معنی آن را نمی‌دانستم «عَلَم‌صَراط» است:

ننه و بابا هم که از سه‌شنبه عصر رفتند مشهد و موقع رفتن عَلَم‌صَراط نداریم، اما پوستمان کنده شد در ایستگاه راه‌آهن (همان، ص ۱۸۳).

«عَلَم‌صَراط» را هم، که سه املای دیگر «اَلَم‌صَراط» و «اَلَم‌صَلات» و «عَلَم‌صَلات» نیز دارد، هر دو فرهنگ نجفی و انوری (ذیل مدخل) معنی کرده‌اند: «غوغا و آشوب و به‌هم‌ریختگی و جاروجنجال».

جلال در جایی از *یادداشت‌های روزانه*، وقتی تک‌تک افراد یک خانواده را به انواع فحش‌ها می‌نوازد، دربارهٔ انتساب سه فرزند آن‌ها به مادرشان می‌گوید:

... و با سه تا کرّه‌خر، که یکی‌ش مال خودش است از او [یعنی شوهر کنونی‌اش] و دو تای دیگر بچه‌های شوهر قبلی علیامخدّره! با این عدّه باید رفت. خود صدّیقی هم هست و بچه‌ها و زنش و مادرزنش و فقط این دو تای آخری نقاط مثبت این دستهٔ قَشه‌ورَشه هستند (همان، ص ۴۴۳).

اصطلاح «قَشه [و] رَشه»، که در این عبارت آمده و املای دیگری هم دارد (غَشه [و] رَشه)، به معنی اوباش و اراذل و مردم پست و لاابالی است (نجفی، ۱۳۷۸). این اصطلاح خاصّ خاله‌خانباجی‌های تَه‌تَهِ کوچه‌پس‌کوچه‌های محلّات قدیمی تهران (مثل درخونگاه و صابون‌پزخانه) است و قطعاً، با گذشت هفتاد سال از تاریخ یادداشت‌های جلال، بسیاری از مردم امروز تهران معنای آن را نمی‌دانند.

۶. در یادداشت‌های روزانهٔ جلال، فحش فراوان است و الفاظ رکیک و غیرمؤدّبانه بسیار. جلال در استفاده از الفاظ زشت در حقّ خودش و دیگران هیچ مضایقه‌ای نمی‌کند. نزد کسانی که زبان

خارجی می‌دانند معروف است که وقتی کسی می‌خواهد با خودش و با دیگران صمیمی باشد یا بی‌پرده و بی‌پروا حرف دلش را بزند، مقصود خودش را، دست‌کم در دل خودش، به زبان مادری بیان می‌کند؛ مثلاً اگر فارسی‌زبانی که زبان خارجی می‌داند، هنگام رانندگی در یک کشور فرضاً انگلیسی‌زبان، از رفتار نادرست راننده‌ای خارجی عصبانی شود و بخواهد در دلش به او فحش بدهد، آن فحش را به فارسی می‌دهد. یعنی هرکس آنجا که می‌خواهد خود خودش باشد با خودش به زبان مادری صحبت می‌کند. جلال هم، مخصوصاً موقعی که می‌خواهد فحش بدهد، بیش از هر وقت دیگر، زبانش مردمی می‌شود. در *یادداشت‌های جلال*، نسبت موارد اظهار نفرت به موارد اظهار رضایت ده بر یک است. طبعاً ما، در نقل شواهد، از آوردن نمونه‌های حاوی این قبیل الفاظ، که البتّه قویّاً هم عامیانه و سنتی هستند، خودداری کرده‌ایم.

اکنون، پس از ذکر این ملاحظات، به نقل شواهد می‌پردازیم و در نقل آن‌ها تنها ترتیبی که مراعات خواهیم کرد شمارهٔ صفحات کتاب است. از «مدخل کردن» اصطلاح مورد نظر خودداری می‌کنیم، ولیکن آن را در متن عباراتی که در آن به کار رفته با حروف سیاه مشخص خواهیم کرد:

خوب خوابیدیم و صبح **زدیم به چاک**. (ص ۶۹)

نه از آن **اُشتُلُم** و نه از آن **بادوبُروت** هیچ‌چیز باقی نمانده. (ص ۷۰)

فعلاً **دلم قُرقُر افتاده** و... ناهار هم حاضر نیست. (ص ۷۳)

خلاصه **به کَلّه‌ام زده است** که کار احمقانه‌ای می‌کنم. **مردکهٔ دَبَنگ**ی مثل مجد مالک باشد و سناتور باشد و تابستان برود سوئیس و بنده بیایم در املاکش برای جمع‌آوری لغات و معلومات! (ص ۷۴)

حالا باید **نُه ماه روی دل بکشم** و اوراقی **ترتیب بدهم** و ناشر محترمی **گیر بیاورم** و چاپش کنم. (ص ۷۶)

با این شمارهٔ *اندیشه و هنر* وثوقی، بالاخره توطئهٔ سکوت دربارهٔ این اباطیل آخرم شکست. سیّار **برداشته بود** دو صفحه دربارهٔ *سرگذشت کندوها* **سرقدم رفته بود**. (ص ۷۷)

با همین پول کتاب بود که خانه را رنگ و روغنی زدیم و **سر و صورتی دادیم**. (ص ۷۷)

مردم هم زیاد **دلشان** برای اباطیل بنده **لَک نزده**. (ص ۷۸)

ما هم، با همهٔ اصرار جبّاری، **زدیم زیرش** و قبول نکردیم. (ص ۷۹)

مردم به همین آبِ آب‌انبار ما قانع‌اند. ما خودمان نمی‌خوریم، ولی دیگران به‌رغبت می‌برند. هم خنک است و هم صاف، **باقی‌ش طلبشان**. (ص ۸۰)

گیوه‌ها را ورمی‌کشم می‌روم وزارت فرهنگ سراغ این آل‌احمدی که آنجا در تعلیمات عالیّه است. (ص ۸۳)

اگر در این کثافت‌مآبی‌ها هم قرار است رقابت باشد که معنی ندارد. اگر در خرید و فروش ملک رقابتی باشد، **حرفی**. (ص ۸۴)

من، حالم که خوش نیست، **سگ می‌شوم** و دائماً **قُر می‌زنم** و او **دست‌وپایش را گم می‌کند**. (ص ۸۴)

حمّام محلّمان... اسمش مِهر است و ما **برایش دست گرفته‌ایم** که دلّاک‌هایش در عین حال مرده‌شور هم هستند. (ص ۸۵)

در این **هول‌وَلا بودم** که ساعت ده و ربع در زدند. (ص ۸۶)

با **هزار مَن قِر و اطوار** که داشت و دارد، او را خواباندیم. (ص ۸۶)

دست‌تنهایی ما هم **قوزبالاقوز شده**. (ص ۸۷)

حالا **خداخدا می‌کنم** که آب این دفعه **نیاید**. (ص ۸۷)

دو سه تا کتاب دم دستم **چیده‌ام** که زیر کرسی **لَم بدهم** و بخوانم و **حوصله‌ام نیامده**. (ص ۸۸)

آمده یک استکان شیر می‌خواهد. **دَکَش کردیم** رفت. (ص ۸۹)

[فلانی] عجب **سرِ خر** بعدازنصف‌شبی **شد**. (ص ۸۹)

با همین دغلبازی‌هاست که خودشان را با **آن بالابالاها** می‌چسبانند. (ص ۹۲)

یک‌خرده با اباطیل عهد کودکی **وَر رفتم**. (ص ۹۴)

برای ترجمه، **پشت دستم را گاز خواهم گرفت**. (ص ۹۵)

کلاس‌ها را **حسابی** به **یَل‌لَلی** می‌گذرانم. (ص ۹۵)

دو سه ستون سینمایی در هر هفته اگر به او بدهند، باز خودش درآمدی دارد و **دستش را به جایی بند می‌کند**. (ص ۹۶)

آخر کِی یاد خواهی گرفت که **درِ مشگت را چِفت کنی** و به این چک‌وچانهٔ بی‌صاحب قفل‌وبست بزنی؟ (ص ۹۷)

همایون، همان‌طور که مرا با چاپ زدن *سرگذشت کندوها* و فروختن آن به «ابن‌سینا» **خر کرد**، حالا هم دارد او را **خر می‌کند**. (ص ۹۸)

نمی‌دانم باهاش چه‌جور **تا کنم**. خَشِنَم و محبّت برادرانه را بلد نیستم. (ص ۱۰۰)

حالا هم منتظریم سیمین **چُسان‌فِسان کند** تا برویم سراغ چَمچِ‌الدوله (شمس‌الدوله)، خاله‌اش. (ص ۱۰۰)

گله‌به‌گله گل‌های کوهی وحشی و شقایق هم از اینجا شروع شد. (ص ۱۰۲)

صدی پنجاهِ حَشَمِ اینها دزدی است و از آبادی‌های سر راه **کِش می‌روند**. (ص ۱۰۳)

هیچ کس نگفت **خَرَت به چند است**. (ص ۱۰۶)

تکان راه در این اتوبوس‌های پدرسوختهٔ میهن‌نورد **پدرم را درآورد**. (ص ۱۰۹)

چِکِ موعددار هزارتومانی *دید و بازدید* را به ندیم دادم **پایِ** قرضِ **سوخت‌شدهٔ** سال ۳۲ او و سیصد و نود تومانی هم به خسرو دادیم که دیگر **حسابمان با او تخت شد**. (ص ۱۰۹)

پا شم (۶) [پی‌نوشت از نویسندهٔ مقاله است] تلفن کنم ببینم اَپلی‌کاسیون‌هایش، اگر حاضر است، بدهد پر کنیم. (ص ۱۱۱)

دیروز را هم **نَسَق کرده بودیم** و تا ظهر بی **سرِ خر** گذشته بود. (ص ۱۱۴)

کار هندی‌ها **سر نگرفت** و بهتر؛ ترجمهٔ دیگری هم در دست نداریم. این **کثافت‌کاری‌ها** فعلاً **تعطیل**. (ص ۱۱۵)

گرچه **سروگوشش می‌جنبید**، ولی کارش خوب است و خیالمان راحت شده است. (ص ۱۱۶)

روزها **مرتب** خانه‌ام. **لِک‌ولَکّی می‌کنم**. (ص ۱۲۰)

آخری‌ها درآمده است می‌گوید که من اصلاً و در تَهِ دل نمی‌توانم از طبقهٔ سوم **خوشم بیاید** و سمپاتی نسبت به آن‌ها را **زورَکی** در دلم جا داده بودم. (ص ۱۲۶)

هر وقت او نیست، می‌نویسم و **قایمش می‌کنم** که نبیند. (ص ۱۲۹)

هزار **پدرسوختگی** و **خرجِ اَتِینا** می‌کنند و می‌خواهند بنده و **عهدوعیالم** برویم **کثافت‌کاری**‌های آن‌ها را رفع‌ورجوع کنیم. (ص ۱۳۰-۱۳۱)

ایرانی همهٔ فکرهایش این بود که... به فرنگ برگردد و در پاریس **لِنگ‌ولَنگد بیندازد**. (ص ۱۳۳)

عجب آفتابی **خوردم**؛ پشتم **حسابی** می‌سوزد. (ص ۱۳۷)

این **علیامخدّره**... هنوز نرفته و **وَنگ‌وَنگ** بچّه‌اش **خفه‌مان کرده**. (ص ۱۳۷)

از آن هفت‌خط‌هاست که **سرِ** آدمی مثل قائمیان جهود **را** هم **کلاه گذاشته**. (ص ۱۳۹)

او هم باید **کلّه‌خری** باشد و قصّه‌ای که مفخّم از او می‌گفت نیز خالی از علاقه و جذبه‌ای نبود. (ص ۱۴۱)

اگر کار مجله به **خِنِس** برنخورد و دردسر ایجاد نکند و مقدّماتی فراهم نشود که باز **ولش کنیم**، تا آخر سال پولی خواهیم اندوخت. (ص ۱۴۴)

مثلاً برای خودم خیال بافته‌ام، **گوشی را هم دستِ** پورمند **داده‌ام**. (ص ۱۴۵)

جناب سرهنگ **شاخ‌وشانه کشیده** که ما که اصلاح کردیم و احترام نیما را حفظ کردیم. (ص ۱۴۸)

مدیر **به دست‌وپا افتاده بود**... خیالش را راحت کردم که آسوده‌خاطر باشید. (ص ۱۵۱)

دور برداشته. پریشب می‌گفت: می‌خواهیم این *دست‌های آلوده*‌ات را روی سِن بیاوریم. گفتم: **حقّ‌وحساب ما چه می‌شود**؟ گفت: **بَهْ!** باید افتخار هم بکنی. (ص ۱۵۴)

به کلّه‌ام زده است بنشینم روی شعر این **بچّه‌مچّه‌ها** مطالعه‌ای بکنم. (ص ۱۵۵)

دست و دلشان درست **به کار نمی‌رود** و با **اَه‌وپیفی** که ما **کردیم**، دارند **زیرآب خودشان را می‌زنند**. (ص ۱۵۹)

[فلانی] هم **کنار گود نشسته، لنگش بکن می‌گوید**. (ص ۱۶۲).

خودش را نمایندهٔ گلگون آبادان **جا زده بود** و بعد **حقّه درآمد**. (ص ۱۶۲)

صبح کمی توی گلخانه **لولیدم** و حالا خسته شده‌ام. (ص ۱۶۵)

نصفش را به فارسی خوانده‌ایم و حالا، اگر دست بیاید، **از نو** همه‌اش را خواهم خواند. (ص ۱۶۵)

از خواندن اشعارش دیشب آن‌قدر خندیدیم ــ دونفری با سیمین ــ که **نزدیک بود روده‌بُر شویم**. (ص ۱۶۸)

یک به ظهر، پول خرد کردیم. این بار ۴۰ لیره و هر لیره‌ای ۲/ ۱۷۳۲ لیر ایتالیایی و چیزی هم **کم نکرد**. آن دفعه به ۱۷۲۰ بود و تازه صد لیر هم **حقّ‌البوق** برداشت. (ص ۱۹۵)

راضی هستی که این‌طور است؛ چون همیشه چنین **پایی نمی‌دهد**. (ص ۱۹۸)

ماشین‌های بزرگ توریست می‌ایستد و امریکایی‌ها، **قدونیم‌قد، می‌ریزند پایین**. (ص ۲۰۰)

چرق‌وچورق عکس برمی‌دارند و **ده بدوا** توی ماشین و یک جای دیگر. عجله دارند که همه‌جای دنیا را **وارانداز کنند**. (ص ۲۰۰)

همه با قطار برقی می‌رفتیم که شباهت تام به ترن **شاب‌دولَزیم** داشت. (ص ۲۰۴)

امروز او خانه ماند و من **به سیِ خودم رفتم**. (ص ۲۴۱)

فکر می‌کنم نحسی سیزده ما را **گرفته**، چون از اول روز ۱۳ شهریور این‌طور **زاوِرا** شدیم. (ص ۲۷۲)

زنک صاحب‌خانه برای این مهمانی عصرانهٔ ما **اگر بدانی** چه کرده بود؟ (ص ۲۹۸)

چنان انگریزی سروپاشکسته‌ای حرف می‌زد که **صد رحمت به** خودم. (ص ۳۰۲)

خسته که شدیم، **تپیدیم توی** یک قهوه‌خانه. (ص ۳۰۳)

شاید ناشی از غرورِ محلّیِ دهندگانِ این اطّلاعات باشد؛ **خدا عالِم است**. (ص ۳۰۸)

پس‌کوچه‌ها و زیرطاقی‌های **تنگ‌وتُرش** وین را دیدم. (ص ۳۰۹)

برآمدن تنها یکی از آن‌ها **کندن یا کنده شدن کوه اُحُد است**. (ص ۳۲۲)

برای عهدوعیال بنده از عشّاقِ **طاق‌وجفت** خودش حرف زده که هنوز هم، در این سِن، **وِل‌کُن نیستند**. پیداست که رفتار ما دو تا با هم اذیتش کرده و وادارش کرده که **همچه قُپی‌ها بیاید**. (ص ۳۲۳)

حالا همان را، پس از مدّت‌ها **لَیت و لَعَل** و **کِش دادن** و **بلند و کوتاه کردن**، چاپ زده. (ص ۳۳۶)

تا شب عید، باید **قالَش را کَند**. (ص ۳۳۸)

احمق‌ها! هنوز همان **شِندرغاز**ش را نداده‌اند و **جارو به دمبِ** ما **می‌بندند** یا به دمبِ خودشان. (ص ۳۳۹)

تقریباً **جان به سر شده‌ام**؛ نهایتِ میل به خواب و نبودن و نیامدن خواب! (ص ۳۴۵)

بستمش به بدوبیراه و **حالی‌ش کردم**. (ص ۳۴۹)

روز ۲۵، یا قبل و بعد آن، با **برادره** روانهٔ کرمان می‌شویم؛ اگر زنده ماندیم و **بی‌حرف پیش** و **گوش شیطان کر!** (ص ۳۵۴)

با یک نفر متخصّص قنات در خانهٔ «استادان» ملاقات کردم؛ از **نم‌کرده**‌های «استادان» که اطّلاعاتی در این زمینه از او بگیرم. (ص ۳۶۷)

اینجا هم قصّابی‌ها **فَکّسّنی** است. (ص ۳۷۸)

بسیار خوب‌چیزی است، اما حیف که مالِ عاریه است و **دست و دلمان می‌لرزد**. (ص ۳۷۸)

علی قَدَر! اسمْ که چاقوکشانه است. گردنِ کلفت و هیکلِ **تَتَربوق** یارو هم همین گواهی را می‌دهد. (ص ۳۸۳)

... نمی‌شود چنین قدّوقواره‌ای **به هم زد**. من خودم یک سال گوشت نخوردم در نوزده‌سالگی، هنوز که هنوز است **تقاص آن را پس می‌دهم**. (ص ۳۸۳)

و من **دَنگم گرفت** بیل بردارم و خاک‌ها را سر جایش بریزم. (ص ۴۰۱)

صدای او که بلند می‌شد، دیگران **دست می‌گرفتند** و نوحه‌خوانی شروع می‌شد. (ص ۴۰۲)

یک ساعتی توی خیابان با ما بود و حرف‌وسخن‌ها راجع‌به بی‌وفایی و رفتن حقیر به آن اداره و **گِلِکی**‌ها و الخ. (ص ۴۱۳)

داریوش... کتاب برای ترجمه گرفته. این‌همه را مهاجر دیروز می‌گفت. پسرهٔ متقلّبی **از آب درآمده است**. (ص ۴۱۴)

به هر صورت، به هیچ حال و کارش نمی‌شود اعتماد کرد؛ آن **الم‌شنگهٔ** پیرارسال و این حقارت امسال. (ص ۴۱۴-۴۱۵)

برادر همین رحمت [الهی] **بلند شد** رفت لندن و به قول خودش، در آنجا به **وزّاریاتی** [= والذّاریاتی] زندگی می‌کند. (ص ۴۶۸)

پریروز رفتم **پهلویِ** ملکی و آن کاغذ جمالزاده را برایش بردم که بخوانَد. او هم، مثل وثوقی، **شیر به پستانش آمد** که چاپش کند. (ص ۴۷۲)

پیرمردی است ۶۰-۷۰ ساله، با قدّ بلند، و کمرش را بسته بود و تبر می‌زد؛ چنان‌که من یکی‌ش را هم نمی‌توانم. و **قُدّی خاصی داشت**. (ص ۴۷۶)

کارمندان فرانسوی نفت مدّت‌هاست **دستشان به کار نمی‌رود** و به همین مناسبت است که مالرو به آبادان هم رفته و لابد خبر داده که **آب‌ها از آسیاب گذشت**. (ص ۴۷۹)

تهدید می‌کند که یا روابط قطع می‌کنم یا ده دوازده درصد حق‌السّهم کنسرسیوم شما را **همچین و همچان!** گرچه **سگِ کی باشد** که بتواند. (ص ۴۷۹)

مرده‌شور این روزگار را **ببرد!** دیشب تا به حال، همه‌اش **خودم را می‌خورم** که چرا رفتم به آن مجلس. (ص ۴۷۹)

منِ احمق **را بگو** که خیال می‌کنم وقتی که خیلی **لوله‌هنگم آب بگیرد** و **زور بزنم**، شاید بشوم یک مالرو! (ص ۴۷۹)

الآن به‌قدری عصبانی‌ام که **کارد بزنی خونم درنمی‌آید**... . **دلم را زده است. اُقّم نشسته.** (ص ۴۸۹)

کَلَک او را قبل از پایان جنگ **کنده بودند.** (ص ۴۹۳)

او، خیلی بهتر، این **کج‌وکولگی‌های** ذهن را دارد. (ص ۴۹۳)

جمع‌بندی

جلال، برای قوّت بخشیدن به زبان خود و افزودن ظرافت و دقّت به بیان خویش، به ژرف‌ترین لایه‌های زبان عامه نفوذ می‌کند و از انواع اصطلاحات برخاسته از کنایه‌ها و استعاره‌ها و ضرب‌المثل‌ها و لغات نادر استفاده می‌کند تا مکنونات خود را به ذهن خواننده منتقل کند. چنان‌که گفتیم، او اگرچه دیوار میان نثر فاخر رسمی و زبان کوچه و بازار را در هم می‌شکند، امّا نکتهٔ مهم آن است که هرگز به زبان شکسته نمی‌نویسد؛ یعنی شکسته‌گویی زبان گفتار را وارد زبان نوشتار نمی‌کند. مسلّماً او به کاری که می‌کند و مخصوصاً به کاری که نباید بکند آگاهی و خودآگاهی دارد. نثر فارسی جلال سالم و بی‌عیب و منطبق با قواعد دستورزبان است؛ هرچند سرشار از اصطلاحات عامیانه است. توجّه به این نکته، مخصوصاً امروز که به علّت تحوّل وسایل ارتباطی و پدید آمدن رسانه‌های نوین در فضای مجازی شکسته‌نویسی رو به گسترش نهاده، اهمّیّت بسیار دارد. کسانی که به آسیب‌شناسی خطّ و زبان می‌پردازند باید به تجربهٔ جلال آل‌احمد و نویسندگان و ادیبان و مترجمان دیگری مانند ابوالحسن نجفی، که از شکسته‌نویسی پرهیز می‌کرده‌اند، توجّه کنند.

آخرین نکته‌ای که می‌تواند پایان‌بخش این مقاله باشد این است که آیا سبک جلال تا چه اندازه ماندگار شده و پس از او در قلم نویسندگان دیگر تا کجا امتداد یافته است؟ اوّلین پاسخ قطعاً این است که پس از جلال هیچ‌کس تالی و ثانی او نشده. مسلّماً خیلی‌ها، با تأثیرپذیری و تقلید از او، قصد رسیدن به او را داشته‌اند، اما کسی را نمی‌شناسیم که تا حدّ او اوج گرفته باشد و این شاید بدان علّت باشد که قلم جلال موج دریای متلاطم و آشوبناکِ روحِ بی‌قرار است و تا آن روحِ خروشان و

پرخاشگر و آن ذهن جوینده و پوینده بر دل و جان کسی مستولی نباشد، آن قلم سرکش و تپنده تکرار نخواهد شد، هرچند ردّپای جلال را در امتداد راهی که جمالزاده آغاز کرده بود، ازحیث استفاده از زبان مردم در زبان رسمی، می‌توان به درجات در آثار بسیاری از نویسندگان پس از او مشاهده کرد.

پی‌نوشت‌ها

(۱) منظور جلال رمان *نسل جدید* است.

(۲) منظور همان کتابی است که بعدها با عنوان *امید* به قلم رضا سیّدحسینی ترجمه شد.

(۳) اصل: sun؛ این کتاب نیز بعدها با عنوان *پسر سیاه* به قلم منصور سیفی ترجمه شد.

(٤) منظور ناصر وثوقی است.

(٥) منظور غلامعلی سیّار است.

(٦) از موارد استثنایی شکسته‌نویسی جلال در *یادداشت‌های روزانه* (نک: جمع‌بندی پایانی مقاله).

منابع

آل‌احمد، جلال (١٤٠٤)، *یادداشت‌های روزانهٔ جلال آل‌احمد*، ج ۱ (از ۱۸ مرداد ۱۳۳٤ تا ۱۸ آذر ۱۳۳۷)، تدوین محمّدحسین دانایی، تهران: اطّلاعات.

قزوینی، محمّد (۱۳٦۳)، *مقالات علاّمه قزوینی*، به گردآوری عبدالکریم جربزه‌دار، تهران: اساطیر.

ناصرالدّین شاه قاجار (۱۳۷۱)، *روزنامهٔ خاطرات ناصرالدّین شاه در سفر سوم فرنگستان*، به‌کوشش محمّداسماعیل رضوانی و فاطمه قاضیها، تهران: سازمان اسناد ملّی ایران با همکاری مؤسّسهٔ خدمات فرهنگی رسا.

ناصرالدّین شاه قاجار (۱۳۷۱)، *روزنامهٔ خاطرات ناصرالدّین شاه قاجار از ربیع‌الاوّل ۱۳۱۰ تا جمادی‌الاوّل ۱۳۱۲ ق*، به‌کوشش مجید عبدامین، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار با همکاری انتشارات سخن.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۸)، *فرهنگ فارسی عامیانه*، تهران: نیلوفر.

انوری، حسن (۱۳۸۱)، *فرهنگ بزرگ سخن*، تهران: سخن.

ارسال: ۱۴۰۳/۶/۲۸
پذیرش: ۱۴۰۳/۷/۴
10.22034/nf.2026.473189.1334

بازتاب‌پنداری هندوایرانی دربارهٔ رزم‌افزار ویژهٔ پهلوان در شاهنامهٔ فردوسی

چنگیز مولایی* (استاد گروه فرهنگ و زبان‌های باستانی، دانشکدهٔ ادبیّات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز)

چکیده: مقالهٔ حاضر متضمّن پیشنهادی دربارهٔ شرح بیتی از *شاهنامهٔ* فردوسی است که تا به حال تعبیر قانع‌کننده‌ای برای آن ارائه نشده‌است. بیت مورد نظر به صورت زیر در گزارش مربوط به نخستین جنگ کی‌قباد با تورانیان، در توصیف آرایش سپاه ایران و زیناوندی دستانِ سام، آمده‌است:

پس پشتشان زال بـــا کیـــــقباد　　بـه یک دست آتش به یک دست باد

از محقّقان عدّه‌ای «آتش» و «باد» را کنایه از «تندی و شتاب» دانسته و مصراع دوم را در توصیف جناحین سپاه ایران تصوّر کرده‌اند و عدّه‌ای دیگر «آتش» را استعاره از «شمشیر» و «باد» را استعاره از باره‌ای به شمار آورده‌اند که زال زیر ران دارد. امّا هیچ‌یک از این تعابیر صائب به نظر نمی‌رسد. در متون هندی و ایرانی باستان و متن‌های فارسی میانه شواهد کافی در دست است که نشان می‌دهند از دیرباز هندوایرانیان آتش را به‌سان رزم‌افزاری تلقّی می‌کردند که ایزدان رزم‌پوز و یلان پرخاشخر با آن قوای تاریکی و نیروی شر را در هم می‌شکستند و بدین وسیله طراوت و شادابی را برای جهان و شادکامی و فرخندگی را برای جهانیان به ارمغان می‌آوردند. به گمان ما، مضمون و محتوای بیت مورد بحث در واقع بازتابی از همین تفکّر کهن هندوایرانی است که بر طبق آن زال برای نبرد با تورانیان، که بدون تردید در حماسهٔ ملّی ایران مظهر و نمودی از قوای شر هستند، با آتش و باد مسلّح می‌شود تا با این دو افزار، که به ملازمت آن‌ها در متون اوستایی هم اشاره شده است، قوای خصم را در هم شکند.

کلیدواژه‌ها: زال، آتش، آذرخش، گرز، باد، زین‌ابزار.

* cmowlaee@yahoo.com.au

در *شاهنامهٔ* فردوسی، در گزارش مربوط به نبرد کیقباد با افراسیاب، در توصیف آرایش سپاه ایران و زیناوندی پهلوانان برای نبرد با تورانیان می‌خوانیم:

بپوشید رستم سِلیح نبرد — چو پیل ژیان شد که برخاست گرد
رده برکشیدند ایرانیان — ببستند خون ریختن را میان
به یک دست مهراب کابل خدای — دگر دست گژدهم جنگی بپای
به قلب اندرون قارن رزم‌زن — با گرد کشواد لشکرشکن
پس پشتشان زال با کیقباد — به یک دست آتش به یک دست باد
به پیش اندرون کاویانی درفش — جهان زو شده سرخ و زرد و بنفش

(فردوسی، ۱۳۸۶، د ۱، ص ۳۴۵-۳۴۶، ب ۷-۱۲)

موضوع مورد بحث ما در گفتار حاضر تعبیر «به یک دست آتش به یک دست باد» در بیت پنجم از ابیات فوق است که تا به حال شرح قانع‌کننده‌ای برای آن ارائه نشده است. خالقی مطلق (۱۳۸۹: ۳۷۷/۱) در اینجا آتش و باد را کنایه از «تیزی و شتاب» دانسته و مصراع را به این صورت معنی کرده است: «یعنی دو جناح راست و چپ لشکر ایران در تیزی و شتاب همچون آتش و باد بودند». اینکه «آتش» و «باد»، به ترتیب، مظهر و نماد «تیزی و شتاب» هستند فارغ از تردید و گمان است، امّا اینکه مصراع در توصیف جناحین سپاه استعمال شده باشد محلّ تردید است؛ چه، مطابق نصّ صریح *شاهنامه*، در آرایش سپاه ایران، زال همراه با کیقباد پشت سرِ دلاوران و نبردگانی قرار گرفته‌اند که میمنه و میسره و قلب را شکل می‌دادند. بدین ترتیب، کاملاً بعید می‌نماید که شاعر، پس از توصیف آرایش سپاه ایران، به فاصلهٔ یک بیت، آن هم پس از ذکر جایگاه زال و کیقباد، مصراعی بیاورد که، به جای توصیف زال و کیقباد و بیان یکی از ویژگی‌های پهلوانی جهان‌پهلوان (یا شاهِ ایران)، در توصیف جناحین لشکر باشد. بی‌گمان این مصراع، چنان‌که ترتیب کلام به‌صراحت نشان می‌دهد، مربوط به زال و کیقباد است و از این دو نیز، به شرحی که خواهد آمد، به احتمال قریب به یقین باید در بیانِ زیناوندی خرق عادت زال باشد که خود احتمالاً تجسّم حماسی ایزد زمان بوده است.

کزّازی به‌درستی مصراع «به یک دست آتش به یک دست باد» را به زال مربوط دانسته و در شرح اجزای آن آورده است: «آتش استعارهٔ آشکار از شمشیر است و باد از باره‌ای که زال در زیر ران دارد؛ از دیگر سوی، با مجازی که می‌توان آن را از گونهٔ کل و جزء دانست، از اسب، افسار آن خواسته شده است، که در دست پهلوان بوده است» (کزّازی، ۱۳۹۰، ج ۲، ص ۳۰۹). خانم بهفر (۱۳۹۳، ج ۳، ص ۳۰۸) نیز «آتش» را

استعاره از شمشیر تیز و برّان و صیقل‌دادهٔ درخشان و «باد» را استعاره از اسب بادپا دانسته و برای بیت دو تعبیر ارائه کرده است؛ مطابق تعبیر اول، که متأثّر از رأی کزّازی است، مصراع «به یک دست آتش به یک دست باد» به زال و کیقباد، هر دو، ربط داده شده و در معنی بیت آمده است: «... در پشت این افراد زال و کیقباد [بودند که] در یک دستشان شمشیر درخشان و آتشگون بود و در دست دیگر افسار اسب بادپیما». بر اساس تعبیر دوم، که متأثّر از تعبیر خالقی مطلق است، مصراع دوم بیت مورد بحث چنین معنی شده است: «یک سویِ سپاه ایران [چونان] آتش [پرشتاب و تند بر دشمنان حمله‌ور] بود و سویِ دیگر [چونان] باد [می‌دمید و می‌تازید]».

تعبیری که کزّازی و به پیروی از او بهفر دربارهٔ مصراع «به یک دست آتش، به یک دست باد» ارائه کرده‌اند در وهلهٔ اوّل آراسته و قابل‌تأمّل به نظر می‌رسد، لیکن دو ایراد اساسی بدان وارد است: نخست این‌که از لفظ «آتش» در *شاهنامه*، مطابق جست‌وجویی که نگارنده به عمل آورده، جای دیگری به‌عنوان استعاره‌ای برای «شمشیر» استفاده نشده است و این مصراع تنها موردی است که در آن چنین کاربردی، هرگاه صحّت داشته باشد، دیده می‌شود؛ دیگر اینکه کزّازی و بهفر در اینجا «باد» را استعاره از «اسب» دانسته‌اند و، از آنجا که چنین مفهومی را سازگار با عبارت «به یک دست باد» ندیده‌اند، مجبور شده‌اند تصوّر کنند که مطابق گونه‌ای مجاز کل و جزء از «اسب» نیز «افسار» آن اراده شده که زال در دست داشته است و این تعبیری بسیار غریب و دور از ذهن است و بعید به نظر می‌رسد که سخن‌سرای توانایی چون فردوسی چنین استعارهٔ باردی را به کار برده باشد که بیشتر شبیه استعاره‌های مورد علاقهٔ شعرای سبک هندی است؛ ضمناً، باید به یاد داشت که «افسار» از لوازم اسب است و رابطهٔ بین افسار و اسب مشمول رابطهٔ کُلّ و جزء نمی‌شود.

با عنایت به ترتیب طبیعی کلام در ابیات زیر:

پس پشتشان زال با کیقباد — به یک دست آتش به یک دست باد
به پیش اندرون کاویانی درفش — جهان زو شده سرخ و زرد و بنفش

می‌توان یقین داشت که مصراع دوم بیتِ اوّل در توصیف زال است و بیت بعدی، چنان‌که از ترجمهٔ بنداری هم بر می‌آید، در توصیفِ کیقباد: «و وقف وراءَهم الملکُ کیقباد مع زال یخفُقُ علی رأسه درفشه المیمون» (کیقباد با زال پشتِ سرشان بود و درفش فرخنده بر (فراز) سرش (= کیقباد) در اهتزاز بود) (بنداری، ۱۹۷۰، ص ۹۹؛ قس ترجمهٔ فارسی، ۱۳۸۲، ص ۷۰)؛ با این تفاوت که بنداری، برخلاف قول صریح فردوسی، زال را در معیت کیقباد آورده و مصراعِ «به یک دست آتش به یک دست باد» را نیز ترجمه نکرده است. حال باید دید مراد از آتش و بادی که زال در آوردگاه در دست داشته است چیست.

شواهد و قراین کافی در متون ودایی و اوستایی در دست است که نشان می‌دهند، مطابق پنداری

هندوایرانی، و با قدری احتیاط، شاید پنداری هندواروپایی، آتش، علاوه‌بر کارکردی که در پهنهٔ گیتی داشته است، ابزار و وسیله‌ای در دست ایزدان و بغان رزم‌یوز برای در هم شکستن نیروهای شرّ و تاریکی، اهریمنان و دیوان، بوده است. بر اساس چنین تصوّری، در هند باستان، -vajra یا آذرخش، که مظهر آسمانی آتش این‌جهانی محسوب می‌شد، رزم‌افزار مخصوص و ویژهٔ ایزد ایندرا به شمار می‌رفت که بنا به روایتی tviṣṭr (ریگ‌ودا، ماندالای یکم، سرود ۳۲، بند ۲؛ نک. Grassmann 1877, vol. II, p 33) و به روایتی دیگر kāvya Uśana (ریگ‌ودا، ماندالای یکم، سرود ۱۲۱ بند ۱۲؛ نک. ibid, p 125) آن را ساخته و به او داده‌اند و با همین رزم‌افزار است که ایندرا اژدهای کیهانیِ -vṛtra را می‌کشد [۱] و آب‌ها را، که گاه به‌سان بانوانی زیبا و به‌اندام و گاه به‌صورت ماده‌گاوانی شیرده تجسّم یافته‌اند، از غار آسمانی او آزاد می‌کند. به‌عنوان مثال، در *ریگ‌ودا*، ماندالای یکم، سرود ۳۲، بند ۵، کشته شدن ورتره به دست ایندرا، با رزم‌افزار ویژهٔ آن ایزد جنگ، به این صورت گزارش شده است:

ahan vṛtram vṛtrataram vyaṃsam indro vajreṇa mahatā vadhena / skandhāṃsīva kuliśenā vivṛkṇāhiḥ śayata upapṛk pṛthivyāh.

ایندرا با آذرخش، رزم‌افزار بزرگِ (خویش)، ورتره، خصم بزرگِ فراخ‌شانه (= کُبری) [۲] را بیوژد؛ اژدها، به‌سانِ (تنهٔ درختی که) شاخه‌هایش با تبر بریده شده، پست بر زمین افتاده است (قس. Grassmann 1877, vol. II, p 33-34).

علاوه بر آذرخش، که نماد آیینی گرز ایندراست، آتش زمینی هم، با نام اگنی (Agni)، که به عنوان تشخص آتش آیینی یزش از اهمّیّت ویژه‌ای برخوردار است و کانون شعر آیینی ودایی است، نقشی عمده و اساسی در نبرد با دیوان و اهریمنان، ارواح خبیثه و قوای شر ایفا می‌کند. در سرودی او تیرانداز خوانده شده (ماندالای ۴، سرود ۴، بند ۱) یا با تیراندازی مقایسه شده است (کتاب ۱، سرود ۷۰ بند ۱۱) که شعله‌اش را به‌سان لبهٔ آهن تیز می‌کند (ماندالای ۶، سرود ۳، بند ۵). کهن‌ترین خویشکاری آتش نسبت به آیین آن سوزاندن و نابود کردن ارواح خبیثه و جادوی خصم است. با پرتو و روشنایی خود اجنّه را دور می‌کند (ماندالای ۳، سرود ۱۵، بند ۱) و به همین لحاظ ملقب به -rakṣohan «دیوکش، نابودکنندهٔ دیو و اهریمن» است (ماندالای ۱۰، سرود ۸۷، بند ۱). هنگامی که برافروخته می‌شود جادوان و اجنّه را با دندان‌هایی از آهن به کام می‌کشد و با تف و حرارت خود می‌سوزاند (همان، بندهای ۲، ۵، ۱۴). او طایفهٔ جادوان را می‌شناسد، به همین لحاظ از او درخواست می‌شود تا آنان را در هم شکند (آثروه ودا، کتاب ۱، سرود ۸ بند ۴؛ نک Whitney 1971, Vol. I, p 9). اگر چه ایندرا (و به‌علاوه، برهسپتی، اشوین‌ها و سومه) نیز در خویشکاری راندن و طرد دیوان زمینی با اگنی مشارکت دارند، اساساً این خویشکاری تنها از آن اگنی بوده است، چنان‌که خویشکاری کشتن اسوره‌ها یا دیوان آسمانی در

اصل از آنِ ایندرا بوده و سپس‌تر به اگنی انتقال یافته است (MacDonell, 1974, p 95).

در متون ایرانی نیز، از *اوستا* گرفته تا ادبیّات دورهٔ میانه، آتش نقش قابل‌توجّهی در نابود کردن دیوان و اهریمنان و جادوان و قوای شرّ و تاریکی بر عهده دارد. از نبردِ آذر، پسر اهورامزدا، با اژدهاگ بر سر تصاحب فرّه کیانی گرفته تا زیناوند شدن انسان نخستین یا هرمزدبَی با آتش برای نبرد با قوای تاریکی، همه گواه این مدعا است. امّا پیش از پرداختن به جزئیات این روایات، لازم است نکته‌ای دربارهٔ -vajraیِ ایندرا یادآوری شود و آن اینکه معادل این واژه در متون اوستایی به صورت -vazra استعمال شده و این واژه همان است که بعدها با تحوّل آوایی به صورت «گُرز» به فارسی رسیده است. در متن‌های اوستایی، با اینکه -vazra دیگر مفهوم آذرخش ندارد و صرفاً ابزاری برای کوبیدن خصم است، مهم‌ترین ابزار ایزدان، از جمله ایزد مهر، به شمار می‌رود، چنان‌که مهر، سوار بر گردونهٔ خود، کران تا کران زمین را می‌پیماید و با گرز خود دیوان و اهریمنان را سر می‌کوبد (قس یشت ۱۰ بندهای ۲۶، ۹۷ و ۹۹؛ نک Gershevitch 1959, p 86-87; 120-123). توصیفاتی که در *اوستا* از گرز مهر ارائه شده است (همان، بندهای ۹۶ و ۱۳۲؛ Ibid. p 121, 138-139) یادآور همان توصیفاتی است که در وداها دربارهٔ vajra آمده است (قس ریگ‌ودا، ماندالای یکم، سرود ۵۷ بند ۲؛ ماندالای ۴ سرود ۲۲، بند ۲؛ همان، سرود ۱۷ بند ۱۰؛ Grassmann 1876, Vol. I, p 130, 124؛ نیز نک Malandra, 1973, p 281-283). ظاهراً واژهٔ اوستایی -vazra (یا شاید گونهٔ مادی آن) به صورت «گرز» نیز به فارسی رسیده و در ترجمهٔ فارسی *مقامات حریری* به معنی «برق» استعمال شده است (رواقی، ۱۳۶۵، ص ۱۲۷، ۱۵۰) و این امر حاکی از آن است که -vazra در ایرانی باستان نیز، همانند معادل ودایی خود، احتمالاً در معنی «آذرخش» به کار می‌رفته است. علاوه‌بر این، گونهٔ دیگری از واژهٔ مورد بحث به صورت -vadra*، که احتمالاً گونهٔ جنوب غربی آن بوده است، با تحوّل آوایی به‌صورت «گَرد» به فارسی رسیده و در قوامیس لغت فارسی، از جمله *برهان قاطع*، به «برق، شعله‌ای که به وقت باریدن در هوا به هم می‌رسد» تعبیر شده است (برهان خلف تبریزی، ۱۳۶۱، ذیل گرد) و به نظر می‌رسد که واژه با همین معنی در شاهنامهٔ فردوسی مکرّر در ابیاتی نظیر «نشست از بر بادپایی چو گرد / ز دز رفت پویان به دشت نبرد» به‌عنوان مشبه‌به سرعت و تندی استعمال شده است (نک باقری، ۱۳۷۶، ص ۲۳-۴۵)؛ نیز قس واژهٔ فارسی «گدر» (بر وزن صدر)، که به قول صاحب *برهان قاطع* (برهان خلف تبریزی، ۱۳۶۱، ذیل گرد) «سلاح جنگ را گویند».

یکی از زیباترین قطعات اوستایی، در ذکر نقش آتش در نبرد با شر، گزارشی است که در *زامیاد یشت* (بندهای ۴۵-۵۰) آمده است. بر اساس این گزارش، سپند مینو و اهریمن، برای تصاحب فرّه کیانی، چالاک‌ترین رسولان خود را اعزام می‌دارند: بهمن، اردیبهشت و آتش، پسر اهورا مزدا، به‌عنوان رسولان سپند مینو، در میدان نبرد حاضر می‌شوند و اکومن، خشم، اژی‌دهاک و سپیتیور،

که جم را ارّه کرد، به عنوان قاصدان اهریمن. در نبردی که اتّفاق می‌افتد آتش و اژی‌دهاک همـدیگر را تهدید به نابودی می‌کنند و سرانجام آتش است که بر اژی‌دهاک چیره می‌شود و او را از میـدان بـه درمی‌کند:

tiŋja auuaţ haŋdaēsaiianŋʸha / ažе θrizafəm dahāka / yezi aētaţ niiāsåŋhe / yaţ axʸarətəm / frā θβąm zadaŋha paiti uzuxšāne / zafarə paiti uzraocaiieni / nōiţ apaiia afrapatāi / ząm paiti ahuraδātąm / mahrkāi aṣahe gaēθanąm / aδa ažiš gauua paiti apa.gəuruuaiiaţ / fraxšni uštānō.cinahiia / yaθa ātarš biβiuuåŋha (Yt. 19.50).

هان، این را بدان (/ به یاد داشته باش)، ای اژی دهاک سه پوزه اگر این (فرّ) دست‌نایافتنی [۳] را برگیری، بر (هر دو) سُرین تو شعله‌ور خواهم شد، بر دهان تو زبانـه خـواهم کشـید، چنان‌کـه دیگـر بـر زمـین اهورآفریده، برای مرگ جهان‌های راستی، تاختن نتوانی. پس اژدهـا، اندیشـناک، بـه سـبب علاقـه بـه زندگی، دست‌ها پس کشید؛ چه آتـش هراس‌انگیـز بـود (نـک. Humbach, H. and P. R. Ichaporia 1998, p 43).

یکی از نمونه‌های جالب و قابل‌توجّه در متون اوستایی ملازمت آتش و بـاد در نبـرد بـا دیـوان و اهریمنان و درهم شکستن قوای آنهاست. در وندیداد ۸ بند ۸۰ آمده است:

yahmāţ kahmāţciţ naēmanąm vātō āθrō baoiδīm vībaraiti ahmāţ kahmāţciţ naēmanąm hazaŋraγna paiti.ǰasaiti ātarš mazdå ahurahe daēuuanąm mainiiauuanąm təmasciθranąm druuatąm bižuuaţ yātunąmca pirikanąmca

از هر (سوی) به هر یک از جهات (که) باد بوی آتش بپراکند، بـدان سـوی می‌آیـد آتـش (پسـر) مـزدا اهورا، کشندهٔ یک هزار تن از دیوان غیرمادیِ تم‌چهرِ (= برخاسته از تاریکی) دروند (= پیرو دروغ) (و) دو چندان از جادوان و پریان (نک. Wolff, 1910, p 376-377).

چنان‌که یادآوری شد، در متون ودایی ایندرا، با گرز آیینـی خـود، یعنـی آذرخـش، دیـو ورتـره را می‌کشد. چنین خویشکاری‌ای در متون اوستایی به خود آتش نسبت داده شده است. آتش vāzišta، که به گزارش بندهشن (ترجمهٔ بهار، ۱۳۶۹، ص۹۰) آتش نهفته در ابر است، به مصـاف دیـو spənǰaγra (یاور apaoša-، دیو خشکسالی در نبرد با تیشتر) می‌رود و او را ناکار می‌کند. از جزئیات این نبرد در متون اوستایی گزارشی در دست نیست و فقط در وندیداد ۱۹، بند ۴۰، ضمن عبارت کوتاهی بدان اشـاره شده است: ātrəm vāzištəm frāiiazaēša daēum.janəm spənǰaγrəm (آتـش وازیشـتهٔ دیـوکُش، (کشـندهٔ سپنجغره را پرستش کن»، امّا تفصیل آن در متون پهلوی آمده. بـه گـزارش *بنـدهش* (همـان: ۶۴): «در آن باران‌سازی (ایزدان با) اسپنجروش و اپوش نبرد کردند و آتش وازیشت گرز فراز گردانید و آب را در ابرهـا گـرم بکـرد،

اسپنجروش از آن گرز زدن بغرید، بانگ بکرد، همان گونه (کـه) اکنـون نیـز (در) همـان نبـردِ بـه باران‌سـازی تنـدر و آذرخش پیدا (شود)».

در یک قطعهٔ مانوی به زبان فارسی میانه، دربارهٔ اینکه انسان نخستین چگونه پنج عنصر روشنی (یا امهرسپندان) را می‌آفریند و آن‌ها را را چون جامه‌ای می‌پوشد و بـه جنـگ تـاریکی مـی‌رود، آمـده است:

frāwahr āfur, ud az pas frāwahr, wād, ud az pas wād, rōšn, ud az pas rōšn, āb, ud az pas āb, ādur āfur. uš paymuxt hēnd, **uš ādur pad dast dāšt**. ud abar ahriman ud dēwān franaft, uš zad ud wadtar kird hēnd (Boyce, 1975, p 66).

آفرینش فروهر و از پسِ فروهر باد و از پسِ باد روشنی و از پسِ روشنی آب و از پسِ آب آفرینش آتـش (بود). او (= انسان نخستین) این (عناصر را چون جامه‌ای) پوشـید و **آتش به دست داشت** و بـه سـوی اهریمن و دیوان فرا رفت و آنان را بزد (= بشکست) و بدتر کرد (= بکُشت).

تصوّر می‌کنم با شواهدی که در گزارش حاضـر از متـون هنـدی و ایرانـی ذکـر شـد بـه خـوبی می‌توان دید که در این متن‌ها آتش یا رزم‌افزاری در دست بغان و ایزدان رزم‌یوز برای در هم شکستن قوای شر و تاریکی بوده است یا تشخّص ایزدینهٔ آن با دیوان و اهریمنان در نبرد بوده و آن‌ها را در هم می‌شکسته است. نکتهٔ قابل‌توجّه این است که در قطعهٔ مانوی اخیر انسـان نخسـتین، بـرای نبـرد بـا اهریمن و دیوان، «آتش به دست داشت» (uš ādur pad dast dāšt). به تعبیر دیگر، چنان‌که متن به‌روشنی نشان می‌دهد، او از آتش صرفاً به‌عنوان ابزاری در دست برای در هم شکستن قوای تاریکی اسـتفاده می‌کند و این در واقع با آنچه در *شاهنامهٔ* فردوسی دربارهٔ مسلّح شدن زال با آتـش و بـاد در نبـرد بـا تورانیان آمده است منطبق می‌افتد.

با در نظر گرفتن جمیع موارد مذکور، به نظر می‌رسد بیت مورد بحث ما در *شاهنامه*، یعنی «پسِ پشتشان زال با کیقباد / به یک دست آتش به یک دست باد» مفهوم روشن‌تری پیدا می‌کند، با این توضیح که، هرگاه در نظر داشته باشیم که زال به تعبیری تجسّـم حماسـی خـدای زمـان اسـت و جنـگ ایـران و توران، چنان‌که سال‌ها پیش زنده‌یاد سرکاراتی نشان داده است (سرکاراتی ۱۳۷۸: ۹۹)، بازتـابی از نبـرد کیهانی خیر و شر در حماسه محسوب می‌شود، آنگاه زیناوند شدن زال با آتـش و بـاد بـرای در هـم شکستن قوای شر کاملاً قابل‌فهم می‌شود: زال به دستی آتش داشت تا قوای شر را در هم شکند و بـه آتش بسوزد و به دستی باد داشت تا شعله‌های آتش را بین قوای خصم بگستراند (قـس وندیـداد ۸، بنـد ۸۰). ضمناً در اینجا نباید نیروی جادوی زال را نادیده انگاشت که در مواردی حتّی خود ایرانیان نیـز به او نسبت جادو می‌دادند. به عنوان نمونه، در داستان رستم و اسفندیار آمـده اسـت، پـس از آنکـه

زخم‌های تن رستم و رخش، به تدبیر زال و چاره‌گری سیمرغ، التیام می‌یابد و فردای آن روز رستم، سالم و تندرست، سوار بر رخش در برابر سراپردهٔ اسفندیار حاضر می‌شود و او را به نبرد فرامی‌خواند، اسفندیار، با شنیدن آواز رستم، خطاب به پشوتن می‌گوید:

گمانی نبردم که رستم زِ راه — به ایوان کشد ببر و گبر و کلاه
همان بارکش رخش زیر اندرش — زِ پیکان نبود ایچ پیدا برش
شنیدم که دستان جادوپرست — به هَنگام یازد به خورشید دست!
چو خشم آرد ازجادوان بگذرد! — برابر نکردم پس این با خرد!

(فردوسی، ۱۳۸۶، د ۵، ص ۴۰۶، ب ۱۳۲۴-۱۳۲۷)

یا در داستان گذر سیاوش از آتش، هنگامی که شاهزادهٔ ایرانی برای اثبات بی‌گناهی خود تن به وَرِ آتش می‌دهد و سربلند از آن بیرون می‌آید، سودابه، در حضور شاه، این گذر فاتحانه را به جادوی زال نسبت می‌دهد:

همه جادوی زال کرد اندرین — نبود آتش تیز با من به کین

(فردوسی، ۱۳۸۶، د ۳، ص ۲۳۸، ب ۵۳۱)

پی‌نوشت‌ها

(۱) در اساطیر یونان باستان نیز «آذرخش» رزم‌افزار ویژهٔ زئوس است که سیکلوپ‌ها (Cyclopes) آن را ساخته و در اختیارش قرار داده‌اند و زئوس با همین رزم‌افزار اژدری به نام تیفون (Typhon) را می‌کشد (نک Tripp, 1970, 605-606). Mjollnir، رزم‌افزار معروف Thor، ایزد جنگ و فیروزی ژرمن‌ها، نیز احتمالاً با واژهٔ روسی mölnija و واژهٔ ولزی mellt (آذرخش) هم‌ریشه است (نک سرکاراتی، ۱۳۷۸، ص ۳۸۷). این موارد ظاهراً حاکی از آن است که تصوّر «آذرخش» به عنوان رزم‌افزار ویژهٔ ایزدان و یلان اژدرکش احتمالاً از پیشینه‌ای هندواروپایی برخوردار است.

(۲) -vyáṁsa: «گسترنده/ پهن کنندهٔ شانه‌ها، فراخ‌شانه» در توصیف مار کبری است (نک Malandra 1973, p 278; Mayrhofer, 1976, p III/270)؛ گراسمن آن را نام خاص دیوی دانسته و تحت‌اللّفظ «دارندهٔ شانه‌های پهن» معنی کرده است (نک Grassmann, 1964, p 1357; idem 1877: II/ 33-34).

(۳) یا «درخشنده»، بنا به تعبیر هینتسه (نک Hintze, 1994, p 237-240, 405).

منابع

باقری، مهری (۱۳۷۶)، «گُرز، گَرز، گَرد، بئر: تحوّل چندگانهٔ یک واژه در زبان فارسی، *نشریّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، س ۴۰، ش ۱۶۳، ص ۲۳-۴۵.

برهان خلف تبریزی، محمّدحسین (۱۳۶۱)، *برهان قاطع*، به تصحیح و تحشیهٔ محمّد معین، تهران: امیرکبیر.

بنداری، فتح بن علی (۱۹۷۰)، *الشاهنامه*، بتحقیق عبدالوهاب عزام، تهران: مکتبة الاسدی (چاپ افست).

ـــــــ (۱۳۸۲)، *شاهنامهٔ فردوسی*، ترجمهٔ عبدالمحمّد آیتی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

بندهش (۱۳۶۹)، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران: توس.

بهفر، مهری (۱۳۹۳)، *شاهنامهٔ فردوسی* (تصحیح انتقادی و شرح یکایک ابیات)، تهران: نشر نو.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۹)، *یادداشت‌های شاهنامه*، تهران: بنیاد دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

رواقی، علی (۱۳۶۵)، *ترجمهٔ فارسی مقامات حریری*، تهران: انتشارات مؤسّسهٔ فرهنگی شهید محمّد رواقی.

سرکاراتی، بهمن (۱۳۷۸)، *سایه‌های شکارشده*، تهران: قطره.

کزّازی، میرجلال‌الدّین (۱۳۹۰)، *نامهٔ باستان*، تهران: انتشارات سمت.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: بنیاد دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

Boyce, M. (1975), *A Reader in Manichaean Middle Persian and Parthian*, Acta Iranica 9, Leiden.

Gershevitch, I. (1959), *The Avestan Hymn to Mithra*, Cambridge.

Grassmann, H. (1877), *Rig - Veda*, Vol. 1-2, Leipzig.

_____ (1964), *Wörterbuch zum Rig-Veda*, Wiesbadan.

Hintze, A. (1994), *Der Zamyād Yašt*, Wiesbaden.

Humbach, H. and Pallan R. Ichaporia (1998): *Zamyād Yasht, Yasht 19 of the Younger Avesta*, Wiesbaden.

MacDonell, A. A. (1974), *Vedic Mythology*, New York.

Malandra, W.W. (1973), `A Glossary of Terms for Weapons and Armor in Old Iranian', *IIJ*, 15, p 264-289.

Mayrhofer, M. (1976), *Kurzgefaβtes etymologisches Wörterbuch des Altindischen*, vol. 3, Hidelberg.

Tripp, E. (1970), *The Handbook of Classical Mythology*, London.

Whitney, W.D. (1971), *Atharva-Veda-Saṁhitā*, 2 vols., 2nd edition, Motilal Banarsidass, Delhi.

References

Bagheri, Mehri (1997), "Gorz, Garz, Gard, Beʾr: Taḥavvol-e chandgāneh-ye yek vāže dar zabān-e fārsi (Gorz, Garz, Gard, Beʾr: The Multiple Evolution of a Word in the Persian Language)", *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tabriz*, vol. 40, no. 163, pp. 23-45.

Bondāri, Fath ibn ʿAli (1970), *Al-Shāhnāma*, Ed. ʿAbd al-Wahhab ʿAzzām, Tehran: Maktabat al-Asadi (offset print).

_____ (2003), *Shāhnāmeh-ye Ferdowsi* (*Ferdowsi's Shahnameh*), Trans. ʿAbd al-Mohammad Ayati, Tehran: Anjoman-e Asar va Mafākher-e Farhangi.

Bondahišn (1990), Persian trans. Mehrdad Bahar, Tehran: Toos.

Behfar, Mehri (2014), *Shāhnāmeh-ye Ferdowsi: taṣḥiḥ-e enteghādi va sharḥ-e yekāyek-e abyāt* (*Ferdowsi's Shahnameh: Critical Edition and Line-by-Line Commentary*), Tehran: Nashr-e Now.

Borhān Khalaf Tabrizi, Mohammad-Hossein (1982), *Borhān-e Qāṭeʿ*, Ed. and ann. Mohammad Moʿin, Tehran: Amir Kabir.

Ferdowsi, Abuʾl-Qasem (2007), *Shāhnāmeh* (*The Book of Kings*), Ed. Jalal Khaleghi-Motlagh, Tehran: Foundation of the Great Islamic Encyclopedia.

Khaleghi-Motlagh, Jalal (2010), *Yāddāsht-hā-ye Shāhnāmeh* (*Notes on the Shahnameh*), Tehran: Foundation of the Great Islamic Encyclopedia.

Kazzazi, Mir Jalal al-Din (2011), *Nāmeh-ye Bāstān* (*The Ancient Epistle*), Tehran: SAMT Publications,

Ravāqi, ʿAli (1986), *Tarjome-ye fārsi-ye Maqāmāt-e Ḥariri* (*Persian Translation of the Maqāmāt of al-Ḥariri*), Tehran: Shahid Mohammad Ravāqi Cultural Institute Publications.

Sarkārāti, Bahman (1999), *Sāyeh-hā-ye shekār-shodeh* (*Hunted Shadows*), Tehran: Qatreh.

ارسال: ۱۴۰۰/۸/۱۱
پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۱
10.22034/nf.2026.313192.1120

انواع واحدهای چندواژه‌ای در زبان فارسی

سعید رفیعی خضری* (پژوهشگر فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ایران)

چکیده: واحدهای تک‌واژه‌ای (واژه‌ها) واحدهایی زبانی هستند که نقش نظم‌دهی و مقوله‌بندیِ تجاربِ بشری را در قالب واحدهای نمادین و نام‌گذاری بر مفاهیم تازه بر عهده دارند. در زبان‌های طبیعی، افزون بر واحدهای تک‌واژه‌ای، سازه‌های زبانی‌ای وجود دارند که اگرچه به‌لحاظ ساخت‌واژی با واحدهای تک‌واژه‌ای مطابقت ندارند، دقیقاً همان نقش را ایفا می‌کنند. این سازه‌ها عبارت‌های چندواژه‌ای هستند، واحدهایی واژگانی که از توالی دو یا بیشتر از دو واژه ساخته می‌شوند و به لحاظ واژگانی، نحوی، معنایی، کاربردشناختی و آماری، نسبت به مؤلّفه‌های پایه، در عناصر سازندهٔ خود بانشان هستند. این واحدها بخش قابل‌توجّهی از واژگان زبان را به خود اختصاص می‌دهند و، با توجّه به ترکیب آزاد واژه‌ها در آنها، ویژگی‌های صوری و نقشی منحصربه‌فردی پیدا می‌کنند و شامل انواع متنوّعی می‌شوند. میزان کاربرد این واحدها و اهمّیّت آن‌ها در زبان به هیچ وجه کمتر از واحدهای تک‌واژه‌ای نیست، به همین دلیل شناخت و توصیف آنها، نه‌تنها در حوزهٔ زبان‌شناسی، که در حوزه‌های بسیار دیگری، از جمله گروه‌شناسی، واژه‌شناسی، واژگان‌نگاری، زبان‌شناسی رایانه‌ای، زبان‌روان‌شناسی، زبان‌جامعه‌شناسی و پردازش زبان طبیعی، توجّه پژوهشگران را به خود جلب کرده است. در این مقاله، پس از مقدّمه، به اهمّیّت واحدهای چندواژه‌ای، لزوم شناخت و توصیف آن‌ها پرداخته شده، سپس تعاریفی از واحدهای چندواژه‌ای و معیارهایی برای استخراج آن‌ها به دست داده شده و سرانجام، برپایهٔ اصول و قواعد مطرح‌شده، انواع واحدهای چندواژه‌ای معرّفی و طبقه‌بندی شده است. این معرّفی و طبقه‌بندی براساس داده‌ها، در چهارچوب زبان امروز و بر اساس مشاهدات هم‌زمانی، صورت گرفته است.

* s_rafieykhezry@yahoo.com

کلیدواژه‌ها: واحدهای تک‌واژه‌ای، واحدهای چندواژه‌ای، چندواژگی، واحد واژگانی، انواع واحـدهای چندواژه‌ای.

۱. مقدّمه

در زبان‌ها «واحدهای واژگانی»،[1] از طریق «قواعد صرفی-نحـوی»،[2] معانی را در قالب گروه‌ها و جمله‌ها «رمزگذاری»[3] می‌کنند. پاسخ این پرسش که «واژه[4] چیسـت؟» در وهلهٔ اوّل ساده به نظـر می‌رسـد، امّـا بسیار پیچیده است. آیا «دست» و «دست‌ها» دو واحد مجزّا هستند یا دوگونه از یک واحد؟ در سـنّت زبان‌شناسی و «واژگان‌نگاری»،[5] اینها دو «صورت‌واژهٔ»[6] صرفی از یک واژه (واحد تک‌واژه‌ای[7]) هسـتند و تفاوت نحوی و معنایی هر دو، طبق فرایند جمع بستنِ اسم در زبان فارسی، قابل تشـخیص اسـت. حال وضعیت دو واحد زبانی «دست بالا» و «دست پـایین» چگونه اسـت؟ بـرای فارسـی‌زبانی کـه بـا واحدهای زبانی «دست»، «بالا» و «پایین» به صورت مجزّا آشناست، امّا هرگز با دو واحدِ «دست بالا» و «دست پـایین» روبه‌رو نشده، حدس زدنِ معانی آن‌هـا، یعنـی «حـداکثر» و «حـداقل» بسـیار سـخت است. برای اینکه بتوان معانی این واحدها را بازیابی کرد، باید به شکلی در «واژگـان ذهنـی»[8] وجـود داشته باشند. واحدهایی نظیر «دست بالا» و «دست پـایین»، کـه مشخّصـه‌های ویـژه‌ای دارنـد و ایـن مشخّصه‌ها از واحدهای سازندهٔ آن‌ها قابل‌تشخیص نیست، **واحـدهای چنـدواژه‌ای**[9] نامیـده می‌شـوند (رفیعی خضری، ۱۳۹۴، ص ۹۶).

مطالعه و بررسی واحدهای چندواژه‌ای در سال‌های اخیر دامنهٔ گسترده‌ای یافته است، امّا سابقهٔ آن بـه اوایـل دورهٔ سـاختارگرایی یـا حتّـی پیشاسـاختارگرایی برمی‌گـردد (Masini, 2019). وقتـی بـه اصطلاحاتِ گوناگونی نگـاه مـی‌کنیم کـه زبان‌شناسـان بـرای نامیـدن ایـن پدیـده وضـع کرده‌انـد، درمی‌یابیم با پدیده‌ای نامتجـانس، چنـدوجهی و متنـوّع روبـه‌رو هسـتیم. ایـن تنـوّع اصـطلاحات نشان‌دهندهٔ فقدان سنّت و ارتباطی یکپارچـه میـان حوزه‌هـای پژوهشـی، عـدم قطعیتـی بنیـادی در خصـوص جایگـاه ایـن واحـدها در تـوانش زبـانی[10] و پیچیـدگی‌های مفهـومی آن‌هاسـت (ibid). پژوهشـگران در حوزه‌هـای گروه‌شناسـی،[11] واژه‌شناسـی،[12] واژگان‌نگـاری، اصطلاح‌شناسـی،[13]

1. lexical unit
2. morphosyntactic rules
3. encoding
4. lexeme
5. lexicography
6. word form
7. mono/ individual word units
8. mental lexicon
9. multi word units
10. linguistic competence
11. phraseology
12. Lexicology
13. terminology

زبان‌شناسی پیکره‌ای،[14] زبان‌روان‌شناسی،[15] زبان‌جامعه‌شناسی،[16] زبان‌آموزی[17] و پردازش زبان طبیعی[18] به تحلیل و مقوله‌بندی این واحدها پرداخته‌اند (ibid).

حتّی شرحی اجمالی و گذرا از آنچه صورت‌گرفته، در قالب پیشینهٔ پژوهش، کاری بس دشوار است. در اینجا مجبوریم کاملاً ناخواسته از برخی درگذریم و تنها به برخی از آن‌ها ارجاع دهیم که بیشتر در راستای هدفمان قرارمی‌گیرند.

برای معرّفی انواع واحدهای چندواژه‌ای و طبقه‌بندی آن‌ها در بخش چهارم، نخست در بخش دوم، با استفاده از منابعی چند، به اهمّیّت و لزوم شناخت و توصیف آن‌ها خواهیم پرداخت. در بخش سوم، ضمن ارائهٔ تعاریفی برای این واحدهای زبانی، معیارهایی برای استخراج آن‌ها به دست خواهیم داد. در بخش پنجم، نتیجه‌گیری، نیز به نکات کلّی و مهمّ مطرح‌شده در بخش‌های قبل اشاره خواهیم کرد.

۲. اهمّیّت واحدهای چندواژه‌ای، لزوم شناخت و توصیف آن‌ها

شناخت و توصیف زبان طبیعی، تحلیل، تقطیع و پردازش آن، بدون شناخت و توصیف واحدهای چندواژه‌ای، امکان‌پذیر نیست. در هر نظام زبانی‌ای که در آن تحلیل درستی از زبان بشری مدّ نظر باشد، توجّه به واحدهای چندواژه‌ای ضرورت است.

> داش اسمال:... باز **خدا پدر این رُ بیامرزه**... اگر **گیر اوناش بیفتی** که **هرطور** بخان می‌چپونن **بعد از اینکه، چن دفعه** سندُ به قول خودشون تجدید کردی اُ هی **تنزیل دادی** اُنوق گروی رُ که **بالا می‌کشن** سهل **دو قورت و نیمشون هم باقی است** چه خواهی گفت! (رفیعی خضری، ۱۳۹۷، ص ۴۱)؛
>
> **این روزها** با **شیرین گرجی درافتاده‌ام**... **کاسهٔ آبخوری** خانم را من شکسته بودم... **به گردن شیرین انداختم** هم فحش شنید و هم مجبور شد **تاوان بدهد**. البتّه او هم **برای من مایه می‌گیرد** و می‌بینم که مدام با لیلا که نقداً **لولهنگش** پیش خانم خیلی **آب می‌گیرد تنگ گوشی** با هم **حرف می‌زنند**. (همان، ص ۱۲۱).

همان گونه که در این مثال‌ها دیده‌می‌شود، واحدهای چندواژه‌ای واژگانی و نحوی (که با حروف سیاه مشخّص شده‌اند)، همانند واحدهای تک‌واژه‌ای، در طیف وسیعی از صورت‌های نحوی و واژگانی (اسمی، قیدی، صفتی، فعلی...) ظاهر می‌شوند و «چندواژه‌ای‌های واژگانی»،[19] مانند «گیر کسی

14. corpus linguistics
15. psycholinguistics
16. Sociolinguistics
17. language acquisition
18. natural language processing
19. lexical multi-word units

افتادن، بالا کشیدن، دو قورت و نیم، دو قورت و نیم کسی باقی بودن یا برای کسی مایه گرفتن» و جز اینها، به لحاظ معنایی، معنایی غیر از جمعِ معنای مؤلّفه‌های سازندهٔ خود پیدا می‌کنند. اگرچه واحدهای چندواژه‌ای همواره به هم پیوسته هستند، در برخی از آن‌ها، مانند «لولهنگ کسی آب گرفتن» در مثال بالا، امکان وارد کردن سازه‌هایی در میان سازه‌های اصلی وجود دارد.

در خصوص اهمّیّت واحدهای چندواژه‌ای، لزوم شناخت و توصیف آن‌ها می‌توان به نکات زیر اشاره کرد:

بسامد و شمار زیاد: برخی از پژوهشگران واحدهای چندواژه‌ای را، به لحاظ داشتن بسامد و شمار زیاد، با واحدهای تک‌واژه‌ای برابر می‌دانند (Baldwin and Kim, 2010, p 208, quoted from Jackendoff, 1997; Tschichold and Pawels, 2000). برخی دیگر بسامد و شمار واحدهای چندواژه‌ای را نسبت به واحدهای تک‌واژه‌ای حداقل ده به یک می‌دانند و معتقدند در همهٔ فرهنگ‌ها، در زیر هر واحد تک‌واژه‌ای به عنوان مدخل، طبق قاعده، شماری از واحدهای چندواژه‌ای فهرست می‌شوند که در آن‌ها واحدهای تک‌واژه‌ای هسته یا یکی از عناصر سازنده هستند؛ برای‌مثال، **آب** در «آب از آب تکان نخوردن»، «آب آوردن»، «آب افتادن»، «آب‌باریکه»، «آب برداشتن» (Melčuk, 1995, p 169). ملکوک معتقد است که مردم با واحدهای چندواژه‌ای صحبت می‌کنند، نه با واحدهای تک‌واژه‌ای (ibid).

نوع[20]: واحدهای چندواژه‌ای به لحاظ نوع هم دست کمی از واحدهای تک‌واژه‌ای ندارند و توزیع آن‌ها همانند است. افزون بر این، صورت‌های جدیدی از واحدهای چندواژه‌ای نیز همپای توسعهٔ زبان، به وجود می‌آیند، برای مثال: «به بام هوا سقف ساختن»، «انگشت به دهان کسی مالیدن»، «چکش کسی برق ندادن»، «چاشت یک بنگی نشدن»، «مثل شتر کف کرده» و... و بر شمار آن‌ها می‌افزایند (Baldwin and Kim, 2010, p 208, quoted from Gates, 1988; Fazly and others, 2007).

ایجاد تمایزات ظریف معنایی و گسترش واژگانی: واحدهای چندواژه‌ای در ایجاد تمایزهای ظریف معنایی و گسترش واژگانی نقش مهمّی دارند و بسیار بعید است زبانی بدون نوعی از این واحدها توسعه یابد. واحدهای چندواژه‌ای در افزایش زبان‌آوری و درک زبان کاربرد گسترده‌ای دارند و گونهٔ کاربردی زبان بر اثر استفاده از این واحدها بانشان[21] می‌شود؛ برای‌مثال، کاربرد واحدهای چندواژه‌ای ممکن است زبان را کم‌وبیش «غیررسمی»[22] یا «محاوره‌ای»[23] کند، مانند «غزل خداحافظی را خواندن» در مقابل «مردن»؛ «مثل شتر کف‌کرده» در مقابل «وامانده»؛ «چاشت یک بنگی نشدن»

20. type 21. marked 22. informal
23. colloquial

در مقابل «کم و ناچیز بودن» و... یا بـه لحـاظ «سـبکی»[24] و «منطقـه‌ای»[25] تفاوت‌هـای قابل‌ملاحظـه‌ای ایجادکند؛ مانند «چشم‌دوختن» در مقابل «زل زدن»؛ «چشم به راه» در مقابل «چشم‌انتظار»؛ «تیـر و رد» در مقابل «مرغوب و نامرغوب»؛ «تیروطایفه» در مقابل «کس‌وکار» و «فک‌وفامیل»... (Baldwin and Kim, 2010, p 208, quoted from Fillmore and others, 1988; Liberman and Sproat, 1992; Nunberg and others, 1994; Dirven, 2001).

پردازش یا تقطیع زبان طبیعی، ابهـام‌زدایی نحـوی، برچسـب‌دهی معنـایی (بـه‌ویژه در ترجمـه): پژوهش‌های گسترده‌ای در زمینه‌های زیر صورت گرفتـه اسـت کـه حکایـت از اهمّیّـت واحـدهای چندواژه‌ای، لزوم شناخت و توصیف آن‌ها دارند. پردازش یا تقطیـع زبـان طبیعـی؛ بـه دسـت دادن انگاره‌هایی برای شناخت و توصیف واحدهای چندواژه‌ای با هدف روانی و استحکام در بـه‌کارگیری یا درک بهتر زبان طبیعی؛ درکِ تاثیرات شناخت واحدهای چندواژه‌ای در ابهام‌زدایی نحوی تـا درک معنایی؛ شناختِ نقش داده‌های مربوط به واحدهای چندواژه‌ای کاملاً واژگانی‌شـده در ساده‌سـازی تحلیلِ ساختار نحوی جمله‌هایی که در آن‌ها این واحدها به‌کاررفته‌اند؛ پی بردن به اهمّیّت تـأثیراتی که شناخت دقیق واحدهای چندواژه‌ای در برچسب‌دهی معنایی دارد و درکِ تأثیرات دقیقِ نحـوی و کاربردشناختی واحدهای چندواژه‌ای در ترجمه، به‌ویژه ترجمهٔ ماشینی[26] (Baldwin and Kim, 2010, p 208,quoted from Mazaki and others, 1993; Gerber and Yang, 1997; Matsuo and others, 1997; Dirven, 2001; Baldwin and others, 2004; Piao and others, 2003).

چنان‌که در این مرور کوتاه دیده می‌شود، شناخت و توصیف واحدهای چندواژه‌ای، بـه دلایلـی بسیار، اهمّیّت ویژه‌ای دارد، ازجمله بسـامد و شـمار زیـاد؛ داشـتن صـورت‌های صـرفی و نحـوی گوناگون همانند واحدهای تک‌واژه‌ای؛ نقش مهم در پردازش و تقطیع زبان طبیعی؛ آموزش زبـان و توسّعاً در فراگیری زبان دوم؛ روانی و اسـتحکام در بـه‌کارگیری زبـان یـا درک بهتـر آن؛ ابهـام‌زدایی نحوی و درک معنایی و نشان دادن تمایزات سبکی و بانشان ساختن گونه‌های کاربردی زبان؛ و ترجمـه ،به‌ویژه ترجمهٔ ماشینی. در بخش بعد، نخست به چند تعریف پربسامد از واحدهای چندواژه‌ای اشـاره مـی‌کنیم، تعـاریفی کـه مـورد توافـق اکثـر زبان‌شناسـان فعّـال در عرصـهٔ شـناخت و توصـیف ایـن واحدهاست، و سپس معیارهایی چند برای استخراج واحدهای چندواژه‌ای به دست می‌دهیم.

24. stylistically 25. regionally 26. machine translation(MT)

۳. تعریف واحدهای چندواژه‌ای و معیارهایی برای استخراج آن‌ها

چندواژگی پدیدهٔ واحدی نیست و بر مبنای اینکه بر کدام یک از جنبه‌های آن تأکید شود یا اصلاً چه سازه یا چه گروه‌واژه‌هایی[1] چندواژه تلقی‌شوند تعریف آن تفاوت می‌کند (Villavicencio and Kordoni, 2012). واحدهای چندواژه‌ای ترکیب‌های متداول و تکراری واژه‌ها در زبان روزمره‌اند. در این تعریف، بر ویژگی‌های بسامد و ترکیبی بودن تأکید شده است (Firth, 1957). بسیاری از پژوهشگران در عرصهٔ مطالعاتِ چندواژه‌ای‌ها واحدهای چندواژه‌ای را واحدهایی می‌دانند که ویژگی «تجزیه‌پذیری»[27] داشته باشند و به‌لحاظ واژگانی، نحوی، معنایی، کاربردشناختی و آماری «بانشان» باشند (Baldwin, 2004, Kim, 2005; Baldwin and kim, 2010; Chakraborty, 2010).

در این تعریف «تجزیه‌پذیری» ناظر بر قابلیّت تجزیه شدن به واژه‌های مستقل است؛ برای مثال: «حاجی‌مقوّا» (کنایه از آدم نحیف و لاغر) قابلیّت تجزیه شدن به واژه‌های «حاجی» و «مقوّا» را دارد و به این اعتبار چندواژه‌ای تلقی می‌شود یا «ازکاردرآمده» (ماهر و باتجربه) قابلیّت تجزیه شدن به واژه‌های «از»، «کار»، «در» و «آمده» را دارد و «بانشانی» ناظر بر «انحراف»[28] از ویژگی‌های پایه در اجزای سازنده است، انحرافی که ممکن است تنها در یکی از سطوح فوق اتّفاق بیفتد یا در همهٔ سطوح؛ برای مثال: «ازمابهتران» به لحاظ نحوی بانشان است، زیرا در ماهیّت صفتی است که از ترکیبِ غیرعادی حرف اضافهٔ «از» و ضمیر «ما» و صفتِ تغییرمقوله‌یافته و جمع‌بسته‌شدهٔ «بهتر» ساخته شده است. به لحاظ معنایی بانشان است، زیرا معنای کل از معنای تک‌تک اجزا قابل‌پیش‌بینی نیست، یعنی معانیِ ۱. موجودات نامرئی، مانند جنّ و پری، ۲. آنان که از جهت وضع زندگی و رفاه از دیگران برترند، ۳. آنان که، به علّت داشتن ثروت، مقام یا خویشاوندی با صاحبان مقام و مانند آن‌ها، مورد توجّه خاص قرار می‌گیرند (انوری، ۱۳۸۱، ذیل «ازمابهتران»). به لحاظ کاربردشناختی نیز بانشان است، زیرا در بافت‌ها یا موقعیّت‌های خاص به کارمی‌رود.

در برخی پژوهش‌ها، در بخش ویژگی‌هایِ زبانی واحدهای چندواژه‌ای، نسبتاً مفصّل به ویژگی «بانشانی» پرداخته شده است. در این پژوهش‌ها «ترکیب‌پذیری»[29] را مفهومی نزدیک به بانشانی در نظر می‌گیرند و آن را میزان پیش‌بینی ویژگی‌های کلّی واحدهای چندواژه‌ای برمبنای ویژگی اجزای آن‌ها می‌دانند. هرچه این ویژگی‌ها بیشتر قابل‌پیش‌بینی باشند، میزان ترکیب‌پذیری بیشتر ومیزان بانشانی کمتر است و برعکس (Baldwin and Kim, 2010, p 269-273)؛ برای مثال، میزان ترکیب‌پذیری در «آب روی آتش ریختن» بیشتر از میزان آن در «آب توی / در دل کسی تکان نخوردن» است، یعنی معنای «آب روی آتش ریختن» از معنای اجزای سازندهٔ آن بیشتر قابل‌دست‌یابی است تا معنای «آب توی / در

27. Decomposibility 28. Deviation 29. compositionality

دل کسی تکان نخوردن»، در نتیجه «آب روی آتش ریختن» نسبت به «آب تـوی / در دل کسـی تکـان نخـوردن» بیشتر ترکیب‌پذیر و کمتر بانشان است.

اگرچه ترکیب‌پذیری در اکثر پژوهش‌ها تنها به سطح معنایی اختصاص یافته، این ویژگی به تمام سطوح، از واژگانی و نحوی گرفته تا آماری، قابل‌تعمیم است. بانشانی واژگانی در هر زبانی زمـانی اتّفاق می‌افتد که یکی از سازه‌های واحد چندواژه‌ای یا هیچ کدام از سازه‌های آن بخشـی از واژگـان آن زبان نباشد (ibid)؛ برای مثال، «ان‌شـاءاللّه» در زبان فارسی به‌لحاظ واژگانی بانشان است. بانشانی واژگانی به‌قطع منجر به بانشانی نحوی و معنایی نیز می‌شود. بانشانی آماری هـم بـا بسـامد زیـاد و «تثبیت‌شدگی»[30] همراه است (ibid)؛ برای مثال، «راز و نیاز» واحدی چندواژه‌ای است با بسامد زیـاد و صورتی تثبیت‌شده که صورت واژگانی دیگری مانندِ «نیاز و راز» پیدا نمی‌کند.

برخی از پژوهشگران واحدهای چندواژه‌ای را واحدهایی می‌دانند کـه از تـوالی واژه‌هـا سـاخته می‌شوند و در برخی سطوح تحلیل زبانی به عنوان واحدی منفرد عمل می‌کنند. آن‌ها بر ویژگی‌های خاص،[31] مانند کاهش شفافیت معنایی-نحـوی، کـاهش ترکیب‌پـذیری معنـایی، کـاهش انعطـاف نحوی، ناقض قواعد نحوی عام بودن، میزان زیاد واژگانی‌شـدگی و میـزان زیـاد «قـراردادی بـودن»[32] تأکید می‌کنند (Villavicencio and Kordoni, 2012, quoted from Clazolary and others, 1988). برخی نیـز تنها بر جنبهٔ قراردادی بودن واحدهای چندواژه‌ای تأکید می‌کنند. در اینجا قراردادی بـودن نـاظر بـر نوع یا بافت خاصّ بیان چیزهاست (Manning and Shütze, 1999)؛ برای مثال، «صـبح بـه‌خیر» واحـدی قراردادی برای سلام و احوالپرسی است. این نوع کاربردْ واحد چندواژه‌ای را به‌لحاظ کاربردشناختی بانشان می‌کند.

برخی هم واحدهای چندواژه‌ای را واحدهایی با بیش از یک واژه و نیازمند تفسـیر می‌داننـد کـه لازمهٔ این تفسیر شناخت تک‌تک واژه‌های سازنده و روابط میان آن‌هاست. اینها همچنین واحدهای چنـدواژه‌ای را توالی‌هـای تکرارپـذیر می‌داننـد و بـر «فهرسـت‌پذیر بـودن»[33] ایـن واحـدها انگشـت می‌گذارند (Fillmore and others, 1988; Fillmore, 2003; Katamba, Francis and John Stanham, 2006).

پژوهشـگرانی هسـتند کـه از مشـکل بـودن فراگیـری و کـاربرد واحـدهای چنـدواژه‌ای بـرای سخن‌گویان غیربومی می‌گویند، حتّی اگر تسلّط کافی بر واژگان عام و قواعد نحوی داشته باشند، و معتقدند که کاربرد واحدهای چندواژه‌ای به کلام روانی و طبیعی بودن می‌بخشد؛ از ترجمه‌ناپذیری

30. institutionalization 31. idiosyncracy 32. Conventionality
33. listable

واژه به واژهٔ واحدهای چندواژه‌ای می‌گویند و از نامتقارن بودن آن‌ها در میان زبان‌های گوناگون (Villavicencio and Kordoni, 2012)؛ برای مثال، «باکمال‌تعجب» در زبان فارسی در مقابل «surprisingly» در زبان انگلیسی یا «باتمام‌وجود» در زبان فارسی در مقابل «heart and soul» در زبان انگلیسی یا «ازپاافتاده» در زبان فارسی در مقابل «flat out» در زبان انگلیسی... .

پژوهشگران ویژگی‌های دیگری نیز برای واحدهای چندواژه‌ای برمی‌شمارند که شامل تمام واحدهای چندواژه‌ای نمی‌شود. این ویژگی‌ها عبارت‌اند از قابلیّت **بازگویی با یک واژه،**[۳۴] قابلیتی که از طریق آن واحد چندواژه‌ای با یک واژه بازگو می‌شود، برای مثال: «غزل خداحافظی را خواندن» با «مردن» یا «به چاک زدن» با «گریختن»؛ قابلیّت **ضرب‌المثلی شدن،**[۳۵] قابلیتی که از طریق آن واحد چندواژه‌ای موقعیّتی به لحاظ اجتماعی مورد علاقه یا تکرارشونده را توصیف می‌کند یا به‌طور ضمنی شرح می‌دهد این علاقه به سبب شباهت یا ارتباط آن موقعیّت با صحنه‌ای است که روابط و چیزهای عینی و ساده را دربرمی‌گیرد، برای مثال: «سگ صاحبش را نشناختن» که به صورت کنایی برای توصیف موقعیّت‌هایی به کار می‌رود که نشان‌دهندهٔ آشفتگی و شلوغی یا هرج‌ومرج است یا «سوراخ دعا را گم کردن» که برای توصیف موقعیّت‌هایی به کارمی‌رود که نشان‌دهندهٔ ناشیگری کردن یا عوضی رفتن راه رسیدن به مقصود است؛ و ویژگی‌های **زبرزنجیری یا همونـدی**[۳۶] (الگوهای تکیه...)، زمانی که تعیین‌کنندهٔ واحد چندواژه‌ای هستند و منجر به معنای خاصی می‌شوند، برای مثال، ترکیبات «اسم+صفت‌نسبی»، زمانی که ناظر بر معنای خاصّی باشند، الگوی تکیه‌ای متفاوتی دارند و واحدی چندواژه‌ای را رقم‌می‌زنند، مانند «گل سرخی» زمانی که معنای آن ناظر بر شخص خاصّی باشد (Baldwin and Kim, 2010, p 273-275).

تعاریفی که از برخی منابع برای واحدهای چندواژه‌ای به دست داده شد کم‌وبیش در همهٔ منابع دیده می‌شوند و درواقع ناظر بر ویژگی‌های این گونه واحدها هستند. معیارهای شناخت و استخراج واحدهای چندواژه‌ای برمبنای همین ویژگی‌ها و در قالب همین تعاریف پا می‌گیرند. افزون بر معیارهای تجزیه‌پذیری، بانشانی، ترکیب (نا)پذیری، تثبیت‌شدگی، قراردادی بودن، قابلیّت بازگویی با یک واژه، قابلیّت ضرب‌المثلی شدن، قابلیّت تغییر گونهٔ کاربردی، فهرست‌پذیری، عناصر زبرزنجیری، می‌توان به معیارهایی نظیر «ثبات نحوی-واژگانی»،[۳۷] «میزان آشنایی»[۳۸]، «انعطاف‌پذیری»[۳۹] و «صورت نوشتاری»[۴۰] نیز اشاره کرد (Moon, p 8). شایان ذکر است که همهٔ این معیارها پیوستاری

34. single-word paraphrsability
35. Proverbiality
36. prosody
37. lexico-syntactic fixedness
38. familiarity
39. flexibility
40. orthographic form

هستند و به یک میزان در همهٔ واحدهای چندواژه‌ای دیده نمی‌شوند؛ برای مثال، ترکیب‌ناپذیر کامل، مانند «اسفناج سبز شدن از کلهٔ کسی»؛ نیمه‌ترکیب‌پذیر، مانند «استخوان نرم کردن»؛ و ترکیب‌پذیر، مانند «اشک کسی را در آوردن». اکنون، با استفاده از دو معیار تجزیه‌پذیری و بانشانی (واژگانی، نحوی، معنایی، کاربردشناختی، آماری) چندواژه‌ای بودن چند واحد زبانی را در جدول ۱ به نمایش می‌گذاریم.

جدول ۱ به‌کارگیری چند معیار برای شناخت و استخراج واحدهای چندواژه‌ای

	تجزیه‌پذیری	بانشانی				
		واژگانی	نحوی	معنایی	کاربردشناختی	آماری
بی‌برو (و) برگرد	+	−	+	+	+	+
یک‌بخته	+	−	+	+	+	+
خاله‌خان‌باجی	+	+	−	+	+	+
روی داریه ریختن	+	−	−	+	+	+

در جدول ۱، برای مثال، «بی‌بر (و) برگرد» واحدی چندواژه‌ای است، زیرا به واحدهای «بی»، «برو»، «(و)»، «برگرد» تجزیه‌پذیر است؛ به لحاظ واژگانی بی‌نشان است، زیرا اجزای آن در واژگان زبان فارسی وجود دارند؛ به لحاظ نحوی بانشان است، زیرا هیچ یک از اجزای آن قید نیستند، امّا کلّ واحد قید است و در ساخت آن از الگوهای متداول ساخت قید پیروی نشده است؛ به لحاظ معنایی بانشان است، زیرا معنای «بی‌برو (و) برگرد» (بی‌شک، حتماً) حاصل معنای تک‌تک اجزای سازندهٔ آن نیست؛ به لحاظ کاربردشناختی بانشان است، زیرا در بافت‌های خاص به کار می‌رود؛ و به لحاظ آماری نیز بانشان است، زیرا از بسامد بالا و تثبیت‌شدگی برخوردار است (رفیعی خضری، ۱۳۹۴، ص ۱۰۵ و ۱۰۶).

تا اینجا به اهمّیّت واحدهای چندواژه‌ای و به برخی تعاریف و معیارهایی برای شناخت و استخراج آن‌ها اشاره کردیم. در بخش بعد به معرّفی و طبقه‌بندی انواع واحدهای چندواژه‌ای می‌پردازیم.

۴. انواع واحدهای چندواژه‌ای و طبقه‌بندی آن‌ها

واحدهای چندواژه‌ای پدیدهٔ واحدی نیستند، امّا، همان‌گونه که دیدیم، ویژگی‌های مشترکی دارند و برمبنای همین ویژگی‌ها، افزون‌بر به دست دادن معیارهایی برای شناخت، معرفی و استخراج، می‌توان انواعشان را مشخّص و آن‌ها را طبقه‌بندی کرد. بدیهی است که این امر خود در جهت

شناخت و توصیف بهتر این واحدهای زبانی مؤثّر است.

بر همین اساس، انواعِ واحدهای چندواژه‌ای زیر در زبان فارسی تشخیص‌پذیر هستند، واحدهایی که کم‌وبیش در زبان‌های دیگر نیز وجود دارند و در منابع گوناگون نیز از آن‌ها نام برده شده است (برای مثال: Baldwin and Kim, 2010; Moon, 1988; Melčuk, 1995; Grant, and Bauer, 2004; Fellbaum, 2007; Hendrickx, Iris, Arália Mendes and Sandra Antunes, 2010): ترکیبات،[41] همایندها،[42] جفت‌واژه‌های همپایه،[43] اصطلاح‌واژه‌ها، کلیشه‌های متداول یا قراردادی،[44] زبانزدها،[45] گفته‌ها یا حِکَم،[46] تشبیهات،[47] اصطلاحات،[48] نام‌ها،[49] عبارت‌های خارجی،[50] کنش‌های گفتاری غیرمستقیم،[51] نقل‌قول‌ها[52] و ضرب‌المثل‌ها[53].

در زیر نمونه‌هایی چند برای انواع واحدهای چندواژه‌ای به دست داده شده است. برخی نمونه‌ها از باطنی (۱۳۸۱ و ۱۳۹۲)، ذوالفقاری (۱۳۸۸)، صدری‌افشار (۱۳۸۸) و فرهنگ واژه‌های مصوّب (۱۳۹۱) برگرفته شده‌اند:

ترکیبات: جهنّم‌دره، آشفته‌بازار، امیرآخور، بناگوش، پسربچّه؛

همایندها (۲): چراغ قرمز، آب دهان، برق شیطنت، برگ چغندر؛

اصطلاح‌واژه‌ها: به آخر خط رسیدن، تلپ شدن، از دنیا بی‌خبر، سر کسی شیره مالیدن؛

جفت‌واژه‌های همپایه (۳): آزمون‌وخطا، کم‌وبیش، پس‌وپیش، حساب‌وکتاب، وقت‌وبی‌وقت؛

عبارت‌های خارجی: خالی‌الذهن، خارق‌العاده، علی‌الخصوص، فوق‌الذّکر، ماشاءاللّه (معین، ۱۳۷۱، ج ۴، بخش دوم)؛

نام‌ها: عالی‌قاپو، برج طغرل، مسجدشاه، سبزه‌میدان، ولی‌عصر؛

تشبیهات: مثل خر تو گل موندن، مثل سگ پاسوخته، مثل سنگ‌پای قزوین، مثل بازار شام، مثل فیل‌وفنجون؛

صورت‌های صرفی: از کوره در رفتن، از کوره دررفته، تب لازم،(۴) تب لازمی،(۵) تنگ‌دل کسی (۶)؛

اصطلاحات: توزیع بریده (ریاضی)، خمیرهٔ چرب (فناوری غذا)، رزم‌بانگ (نظامی)، کاشینهٔ درون‌استخوانی (دندان‌پزشکی)، ژرف‌ساخت (زبان‌شناسی)؛

---

41. compounds
42. collocations
43. binomials
44. routine formulae
45. catchphrases
46. sayings
47. similes
48. terms
49. names
50. foreign expressions
51. indirect speech acts
52. Quotations
53. proverbs

کلیشه‌های متداول و قراردادی: نفرین‌ها (الهی جزّ جگربزنی)، دعاها (خدا رحمتش کند)، صلوات‌ها (حق پدر صلوات‌فرست را بیامرزد)، سوگندها (این تن بمیره)، چاووشی‌ها (ندای شوق‌امام غریب می‌آید / ز خاک کربلا بوی سیب می‌آید)، قربان‌صدقه‌ها (قربونش برم که خال داره / حکم‌سپهسالارداره)، وردها (گوش شیطان کر)، گزاره‌های آغازی و پایانی داستانی (یکی بود یکی نبود)، کلیشه‌های متداول (تا چشم به هم بزنی)، بازی‌سروده‌ها (عموزنجیرباف)، رجزها (به کوری چشم بدخواه)، بازی‌های زبانی (قاضی به غزا رفت و قضا دید و قضا کرد و غذا خورد)، تهدیدها (بلایی سرت بیارم که آن سرش ناپیدا)، خواب‌گزاری‌ها (مگر در خواب بینی پنبه‌دانه)؛

زبانزدها: آره تو بمیری، برو بابا، اشتباه نشه، برو به جهنّم، حرف نداره، آره والّا؛

گفته‌ها یا حِکَم: خدا گر ز حکمت ببندد دری / ز رحمت گشاید در دیگری، آب دریا را اگر نتوان کشید / هم به قدر تشنگی باید چشید، زبان سرخ می‌دهد سر سبز بر باد، شکسته استخوان داند بهای مومیایی را؛

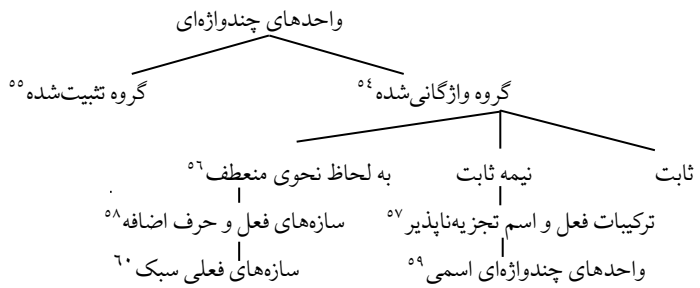
ضرب‌المثل‌ها: با گرگ دنبه می‌خورد با چوپان گریه می‌کند، خر بیار معرکه بار کن، سرت تو لاک خودت باشه، غوره نشده مویز شده، هر که بامش بیش برفش بیشتر؛

کنش‌های گفتاری غیرمستقیم: در بازه (هوا سرده)، نمک نداره (نمکدان را بده)، زنگ می‌زنند (برو در را باز کن)، دارم گوش می‌کنم (صحبت‌نکن)؛

نقل‌قول‌ها: ممکن است شامل هر نقل‌قولی بشود، امّا بیشتر ناظر بر نقل‌قول‌هایی است که یا مخاطبان با آن‌ها آشنا هستند یا از افراد شناخته‌شده‌اند. این نوع نقل‌قول‌ها، به لحاظ بسامد و تثبیت‌شدگی، به پای کلیشه‌های متداول و قراردادی نمی‌رسند و به همین دلیل واژگانی نمی‌شوند و فهرست‌ناپذیر باقی می‌مانند؛ برای‌مثال، «به‌قدر کافی زنده و هر چه کمتر فضل‌فروشانه» [٧] (میرعابدینی، ١٣٧٨، ص ١٧).

با توجّه به انواع فوق، می‌توانیم در ردهٔ اوّل واحدهای چندواژه‌ای را به دو طبقه تقسیم کنیم: «طبقهٔ واژگانی‌شده»، که در آن واحدهای چندواژه‌ای دارای ویژگی‌های ترکیب‌پذیری، بانشانی، ثبات و تثبیت‌شدگی هستند و فهرست‌پذیر و طبقهٔ «واژگانی‌نشده»، که در آن واحدهای چندواژه‌ای فاقد برخی از این ویژگی‌ها، مانند بانشانی آماری و ثبات، هستند و فهرست‌ناپذیر.

در نمودار زیر (١. ۴)، واحدهای چندواژه‌ای، به‌طور خاص، برپایهٔ ویژگی‌های معنایی و نحوی طبقه‌بندی شده‌اند (Sag and others 2003 ;Baldwin and Kim, 2010, p 268, follow Bauer, 2019).



نمودار ۱. ۴ طبقه‌بندیِ واحدهای چندواژه‌ای

در این نمودار، واحدهای چندواژه‌ای دررده اوّل بر مبنای دو ویژگی **واژگانی‌شدگی** و **تثبیت‌شدگی** به دو طبقه و سپس چندواژه‌ای‌های واژگانی‌شده خود، برمبنای ویژگی **ثبات**، به سه طبقهٔ «ثابت»، «نیمه‌ثابت» و «به لحاظ نحوی منعطف» تقسیم شده‌اند. در طبقهٔ «ثابت»ها واحدهایی قرار می‌گیرند که هیچ گونه تغییر صرفی ـ نحوی پیدا نمی‌کنند و هیچ عنصری در ساختار آن‌ها وارد نمی‌شود؛ برای مثال، هرکی‌هرکی، جاتنگ‌کن، پشت قبالهٔ کسی انداختن. در طبقهٔ «نیمه‌ثابت»ها واحدهایی قرار می‌گیرند که به‌لحاظ ترتیب و ترکیب واژه‌ها بسیار مقیّدند، امّا تغییرات اندکی می‌پذیرند؛ برای‌مثال، پشت کسی را خالی کردن (پشت کسی را حسابی خالی کردن)، همین آش در کاسه بودن (همین آش و همین کاسه بودن). در طبقهٔ «به لحاظ نحوی منعطف»ها واحدهایی قرار می‌گیرند که دستخوش تغییرات نحوی می‌شوند؛ برای‌مثال، در/توی پوست خود نگنجیدن، پشت پا به / بر چیزی زدن، دست از سر کسی برنداشتن (از سر کسی دست برنداشتن)، از چیزی دست شستن (دست از چیزی شستن). قابلیت انعطاف، با توجّه به انواع واحدها، به نحو معنی‌داری تغییر می‌کند.

به‌نظر نگارنده، در نمودار فوق «گروه واژگانی‌شده» می‌تواند «تثبیت‌شده» باشد یا نباشد، همان که باعنوان «بانشانی آماری» از آن یاد می‌کنند. ازسوی‌دیگر، همان‌گونه که در بخش ۳ اشاره شد، همهٔ این ویژگی‌ها پیوستاری‌اند و انواع واحدهای چندواژه‌ای می‌توانند به درجاتی نشان‌دهندهٔ هر یک از این ویژگی‌ها باشند. به سخن دیگر، ثابت، نیمه‌ثابت و به لحاظ نحوی منعطف از جنس ویژگی واژگانی‌شده نیستند و نمی‌توانند مبنای طبقه‌بندی واحدهای چندواژه‌ای قرارگیرند؛ برای مثال، اگر

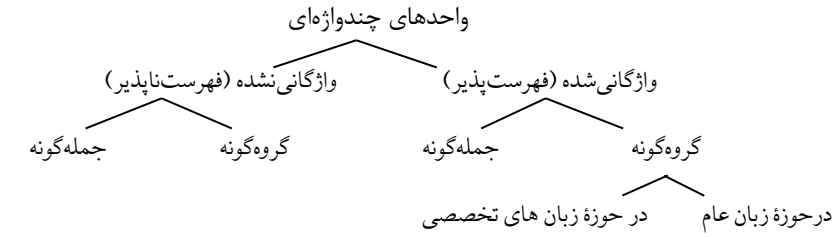
54. lexicalized phrase
55. institutionalized phrase
56. syntactically flexible
57. non-decomposable verb and noun combinations
58. verb-particle constructions
59. nominal MWE
60. Light-verb constructions

ما اصطلاح‌واژه را، که واحدی چندواژه‌ای است، درنظربگیریم، ممکن است ثابت، نیمه‌ثابت یا به لحاظ نحوی منعطف باشد؛ برای مثال، زاغ‌سیاه کسی را چوب زدن (ثابت)؛ انگشت به دندان گذاردن / گرفتن، انگشت حیرت به دندان گذاردن / گرفتن (نیمه‌ثابت)؛ دست به سروگوش کسی کشیدن / به سروگوش کسی دست کشیدن (به‌لحاظ‌نحوی‌منعطف) یا هریک از واحدهای چندواژه‌ای دیگر، مانند «ترکیب‌های فعل و اسم تجزیه‌پذیر»، که در نمودار بدان‌ها اشاره شده است، ممکن است اصطلاح‌واژه باشند یا نباشند.

در ردهٔ اوّل، می‌توانیم واحدهای چندواژه‌ای را به دو طبقه تقسیم کنیم: طبقهٔ «واژگانی‌شده»، که در آن واحدهای چندواژه‌ای ویژگی‌های ترکیب‌پذیری، بانشانی، ثبات و تثبیت‌شدگی دارند و فهرست‌پذیرند و طبقهٔ «واژگانی‌نشده»، که در آن واحدهای چندواژه‌ای فاقد برخی از این ویژگی‌ها هستند، ویژگی‌هایی مانند بانشانی آماری، ثبات... و فهرست‌ناپذیری.

در ردهٔ دوم، می‌توانیم هر دو طبقهٔ واژگانی‌شده و واژگانی‌نشده را به دو زیرطبقهٔ «گروه‌گونه» و «جمله‌گونه» تقسیم کنیم. در طبقهٔ گروه‌گونه چندواژه‌ای‌هایی قرارمی‌گیرند که همانند گروه هستند و در طبقهٔ جمله‌گونهٔ چندواژه‌ای‌هایی همانند جمله. جمله‌گونه‌ها تغییرات نحوی، مانند مجهول‌سازی[٦١] و موصولی‌سازی[٦٢]، را نمی‌پذیرند و تنها در سطح واژگانی ممکن است دستخوش تغییر شوند. این واحدها صورت‌های صرفی هم ندارند.

در ردهٔ سوم، «گروه‌گونه‌های واژگانی‌شده» را می‌توان به دو طبقهٔ «حوزهٔ زبان عام» و «حوزهٔ زبان‌های تخصصی» تقسیم کرد. طبیعی است که در چنین انگاره‌ای بسیاری از نوع‌ها ممکن است با یکدیگر هم‌پوشی داشته یا به هر دو شکلِ گروه‌گونه و جمله‌گونه وجود داشته باشند. نمای کلّی نمودار در شکل ۲. ۴ به دست داده شده است.



نمودار ۲. ٤ طبقه‌بندیِ واحدهای چندواژه‌ای

61. Passivization
62. relativization

در ایـن نمـودار و در طبقـهٔ **واژگانی‌شـده** و **گروه‌گونـه** و **در حـوزهٔ زبـان عـام**، ترکیبـات، همایانـدها، اصـطلاح‌واژه‌ها، جفت‌واژه‌هـای همپایـه، عبارت‌هـای خـارجیِ غیراصـطلاح، نام‌هـا، تشـبیهات و صورت‌های صرفی و **در حوزهٔ زبان تخصصی** اصطلاحات قرار می‌گیرند. در طبقهٔ **واژگانی‌شده** و **جمله‌گونه** واحدهای چندواژه‌ایِ کلیشه‌های متداول و قراردادی، زبانزدها، گفتـه‌ها یـا حکـم و ضـرب‌المثل‌ها قرار می‌گیرند.

در این نمودار و در طبقهٔ **واژگانی‌نشـده** و **گروه‌گونـه** واحـدهای چنـدواژه‌ایِ ترکیبـات، همایانـدها و گروه‌هـای نحـوی و در طبقـهٔ **واژگانی‌نشـده** و **جمله‌گونـه** واحـدهای چنـدواژه‌ایِ کنش‌هـای گفتـاری غیرمستقیم، نقل‌قول‌ها و بندها (دستوری و کلامی) قرار می‌گیرند.

۵. نتیجه‌گیری

واحدهای واژگانی، از طریق قواعد صرفی-نحوی، معانی را در قالب گروه‌ها و جمله‌ها رمزگـذاری می‌کنند. این واحدهای واژگانی ممکن است تک‌واژه‌ای یا چندواژه‌ای باشـند. در زبـان، افـزون بـر واحـدهای تـک‌واژه‌ای، مجموعـهٔ گسـترده‌ای از واحـدهای چنـدواژه‌ای وجـود دارد کـه بخـش قابل‌توجّهی از واژگان زبان را به خود اختصاص می‌دهد. واحدهای چندواژه‌ای واحـدهایی هسـتند که از توالی دو یا بیشـتر از دو واژه سـاخته می‌شـوند و در طیـف وسـیعی از صـورت‌های نحـوی و واژگانی ظاهر می‌شوند. این واحدها به لحاظ واژگانی، نحـوی، معنـایی، کاربردشـناختی و آمـاری نسبت به مؤلّفه‌های پایه در عناصـر سـازندهٔ خـود بانشـان هسـتند و معنـایی غیـر از جمـع معنـای مؤلّفه‌های سازندهٔ خود پیدا می‌کنند.

از دلایل مهمّی که لزوم شناخت این واحدها و انواع آن‌ها را اجتناب‌ناپذیر می‌سازند عبارت‌انـد از بسامد و شمار زیاد، داشتن نقش مهم در پردازش و تقطیع زبان طبیعی و در آموزش زبان و توسّعاً در فراگیری زبان دوم و در ترجمه، به‌ویژه ترجمهٔ ماشینی، روانی و استحکام در بـه‌کارگیری زبـان یـا درک بهتر آن، ابهام‌زدایی نحوی و درک معنـایی و نشـان دادن تمایزهـای سـبکی و بانشـان سـاختن گونه‌های کاربردی زبان.

واحدهای چنـدواژه‌ای مجموعـه‌ای از واحـدهای زبـانیِ نامتجـانس هسـتند، امّـا ویژگی‌هـای مشترکی دارند، مانند تجزیه‌پذیری، بانشانی، ترکیب (نا)پذیری، قراردادی بودن، قابلیّت بـازگویی بـا تک‌واژه، قابلیّت ضـرب‌المثلی شـدن، قابلیّـت تغییـر دادن گونـهٔ کـاربردی زبـان، فهرسـت‌پذیری، صورت نوشتاری و جز اینها که می‌توان برمبنای این ویژگی‌ها انواع آن‌ها را مشخّص کرد.

ترکیبات، همایندها، جفت‌واژه‌های همپایه، اصطلاح‌واژه‌ها، کلیشـه‌های متـداول یـا قـراردادی،

زبانزدها، گفته‌ها یا حکم، تشبیهات، اصطلاحات، نام‌ها، عبارت‌های خارجی، کنش‌های گفتاری غیرمستقیم، نقل‌قول‌ها و ضرب‌المثل‌ها انواع واحدهای چندواژه‌ای در زبان فارسی هستند که در دو طبقهٔ واژگانی‌شده (فهرست‌پذیر) و واژگانی‌نشده (فهرست‌ناپذیر) و به دو شکل گروه‌گونه و جمله‌گونه ظاهر می‌شوند. بدیهی است که امکان هم‌پوشی بسیاری از این نوع‌ها با یکدیگر وجود دارد.

پی‌نوشت‌ها

(۱) پیش‌تر، در دو مقالهٔ «ماهیت گروه‌واژه‌ها: مطالعه‌ای در ساختار گروه‌واژه‌های فارسی» در هشتمین همایش زبان‌شناسی ایران و «آموزش گروه‌واژه‌ها در یادگیری زبان دوم: بحثی نظری» در دومین همایش ملّی آموزش زبان فارسی و زبان‌شناسی، معادل «گروه‌واژه» را برای اصطلاح idiom به کار بردم، اما بعدها، بر اثر مطالعات بیشتر، به این نتیجه رسیدم که idiom خود ممکن است یک گروه‌واژه (phrasal lexeme یا lexical phrase) باشد؛ لذا بعد از آن معادل «اصطلاح‌واژه» را، که مقلوب «واژهٔ اصطلاحی» است، برای اصطلاح idiom مناسب‌تر یافتم.

(۲) تفاوت همایندها با ترکیبات در این است که در همایندها معنی یکی از سازه‌ها، بر اساس آنچه با آن همایند می‌شود، تغییر می‌کند؛ برای مثال، واژهٔ چراغ در باهم‌آیی با واژهٔ قرمز علامتی در راهنمایی‌ورانندگی می‌شود.

(۳) در مقاله‌های پیشین، برای اصطلاحِ binomial لفظ دوجزئی را به کار بردم، امّا با مطالعه و آشنایی بیشتر با این واحدهای چندواژه‌ای، لفظ جفت‌واژهٔ همپایه را مناسب‌تر یافتم. در فارسی به این واحدها ترکیب عطفی گفته می‌شود که لفظ مناسبی نیست، زیرا این لفظ ناظر بر فرایند ساخت این واحد زبانی است نه نام آن.

(٤) «تب متناوب که دائماً عارض شخص شود، خاصّه در بیماری سل». (نجفی، ۱۳۷۸، ص ۲۹۵)

(٥) «(به طعنه و تحقیر) به رنگ زرد». (نجفی، ۱۳۷۸، ص ۲۹۵)

(٦) «قید، نزدیک کسی و تقریباً چسبیده به او». (نجفی، ۱۳۷۸، ص ۳۲۹)

(۷) بازیل پ. نیکیتین (۱۹۶۰-۱۸۸۵)، خاورشناسِ لهستانی‌تبار روسی.

منابع

انوری، حسن (۱۳۸۱)، *فرهنگ بزرگ سخن*، ۸ ج، تهران: سخن.

باطنی، محمّدرضا و دستیاران (۱۳۸۸)، *فرهنگ همایندها پویا* (انگلیسی- فارسی)، تهران: فرهنگ معاصر.

ـــــــ با دستیاری زهرا احمدی‌نیا (۱۳۹۲)، *فرهنگ معاصر پویا* (اصطلاحات و عبارات رایج: فارسی-انگلیسی)، تهران: فرهنگ معاصر.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۸)، *فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی*، ۲ ج، تهران: معین.

رفیعی خضری، سعید (۱۳۹۱)، «ماهیّت گروه‌واژه‌ها: مطالعه‌ای در ساختار گروه‌واژه‌های فارسی»، *مجموعهٔ مقالات*

هشتمین *همایش زبان‌شناسی ایران*، به کوشش محمّد دبیرمقدّم، ج ۱، تهران: دانشگاه علّامهٔ طباطبایی، صص ۳۲۶-۳۱۵.

ـــــــ (۱۳۹۲)، «آموزش گروه‌واژه‌ها در یادگیری زبان دوم: بحثی نظری»، *مجموعهٔ مقالات دومین همایش ملّی آموزش زبان فارسی و زبان‌شناسی*، شیراز، ۲۵ و ۲۶ اردیبهشت، ص ۱۲۳-۱۳٤.

ـــــــ (۱۳۹۴)، «رده‌شناسی واحدهای چندواژه‌ای در زبان فارسی»، *مجموعهٔ مقالات برتر سومین همایش ملّی زبان‌شناسی و آموزش زبان فارسی*، به کوشش سید محمّد حسینی و شهلا شریفی، تهران: نویسهٔ پارسی، ص ۱۱۵-۹۵.

ـــــــ (۱۳۹۷)، *فرهنگ اصطلاحات زبانی* (در ادبیّات داستانی و نمایشی)، ج ۱ (۱۳۰۰-۱۲۵۰ ش)، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

صدری‌افشار، غلامحسین (۱۳۸۸)، *فرهنگ زبانزدهای فارسی*، تهران: مازیار.

فرهنگستان زبان و ادب فارسی (۱۳۹۱)، *فرهنگ واژه‌های مصوّب*، دفتر نهم، تهران: نشرآثار فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

معین، محمّد (۱۳۷۱)، *فرهنگ فارسی*، ٦ ج، تهران: امیرکبیر.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۹)، *مروری بر تاریخ‌نگاری ادبیّات معاصر* (دفتر دوم). مجموعهٔ ادب معاصر فارسی ۷، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۸)، *فرهنگ فارسی عامیانه*، ۲ ج، تهران: نیلوفر.

Baldwin, Thimothy (2004) `Multiword expression,' CSSE. University of Melbourne, www.CSSE.unimelb.edu.au/tim/pubs/altss.

_____ and Su Nam.Kim (2010) `Multiword expressions,' In Nitin Indurkhya and Fred J.Damerau (eds), *Handbook of Natural language Processing*, Second Edition, USA: CRC Press, p 267-292.

Bauer, Laurie (2019), *Complex Lexical Units* (compounds and multi-word expressions), chapter 14, Volume 9 in the series kowergens Divergens, De Gruyter.

Chakraborty, Christine (2010), *Multiword Expressions*, India: Jadavpu University Press.

Fellbaum, Christine (2007), *Idioms and Collocations*, London: Continum.

Fillmore, C (2003), `An extremist approach to multi-word expressions,' In talk given at RCS, University of Pennsylvania.

Fillmore, C, P. Kay and M. C. O'Connor (1988), `Regularity and idiomaticity in grammatical

construction,' *Language* 64, p 501-538.

Firth, John Rupert (1957) 'A synopsis of linguistic theory 1933-1955,' In *Studies in Linguistic Analysis*, edited by J. R. Firth 1-32, Oxford: Blackwell, p 1-32.

Grant, L. and L. Bauer (2004) 'Criteria for re-defining idioms: Are we barking up the wrong tree?,' *Applied Linguistics*, 25, p 38-61.

Green, Speire, Marie-Catherine de Marneffe and Christopher D. Manning. (2012), 'Parsing models for identifying multiword expressions,' *Computational Linguistics*, vol 39, no 1, p 1-33.

Hendrickx, Iris, Arália Mendes and Sandra Antunes (2010), 'Proposal for multi-word expression annotation in running text,' *Proceeding of The Forth Linguistic Annotation Workshop*, ACL 2010, p 152-156.

Katamba, Francis and John Stanham. (2006), *Morphology*, Second Edition, New York: Palgrave Macmillan.

Kim, Su Nam (2005), *Statistical Modeling of Multiword Expressions*, Ph.D Completion Seminar, CSSE. University of Melbourne, Canada.

Manning, Chris and Hirrich Shü tze (1999), *Foundations of Statistical Natural Language Processing*, Cambridge: MIT Press.

Masini, Francesca (1995), 'Multi-Word Expressions and Morphology,' published online, 2019, http://cloi.org/10.1093/aerefore/9780199384655.013.611

Melčuk, Igor (1995), 'Phraseme in language and phraseology in linguistics' In M. Everaert and the others (eds), *Idioms: Structural and Psychological Perspectives*, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, p 167-233.

Moon, Rosamond (1998), *Fixed Expressions and Idioms in English*, Oxford. New York: Clarendon Press.

Sag, Ivan. A., Timothy Baldwin, Ann Copestak and Dan Flickinger (2002), 'Multiword expressions: A pain in the neck for NLP,' In *Proceedings of the 3rd International Conference on Intelligent Text Processing and Computational Linguistics* (CIC Ling-2002), Mexico City, Mexic, p 1-15.

Villavicencio, Aline and Valia Kordoni (2012), *Multiword Expressions in Theory and Practice*, Brazil: Federal University of Rio Grande.

Reference

Anvari, Hasan (2002), *Farhang-e Bozorg-e Sokhan* (*the Great Dictionary of Sokhan*), Tehran: Sokhan.

Bateni, Mohammad Rezā et al. (2009), *Farhang-e Hamāyandhāy-e Pooya* (*englisi-fārsi*) (*Pooya Collocation Dictionary (English-Persian)*), Tehran: Farhang-e Mo'āser.

_____ Assistant: Zahrā Ahmadiān (2013), *Farhang-e Mo'āser Pooya (englisi-fārsi) (Pooya Mo'āser Dictionary (English-persian)*, Tehran: Farhang-e Mo'āser.

Mirābedini, Hasan (2010), *Moruri bar Tārkhnegāri-e Adabiyat-e Mo'āser* (*Daftar-e Dovvom*) (*A Review of Historygraphy of Contemporary Literature* (*second Book*)), Majmu'e-ye Adab-e Mo'āser-e Fārsi 7, Tehran: Farhangestān-e Zabān va Adab-e Fārsi.

Mo'in, Mohammad (1992), *Farhang-e Fārsi* (*A Dictionary of Persian Words*), Vol 6, Tehrān: Amir kabir.

Najafi, Abolhasan (1999), *Farhang-e Fārsi-ye Amiyāne* (*A Dictionary of Persian Colloquialism*), Tehrān: Niloufar.

Rafiei khezri, Saeed (2012), "Māhiat-e Goroohvazhehā: Motāle'i dar Sākhtar-e Goroohvāzhehā-ye Fārsi (Study of Idioms: A Study about the Structure of Idioms in Persian," Majmu'e Maghālāt-e Hashtomin Hamāysh-e Zabānshenāsi, Ed. Mohammad Dabirmoghadam, Vol 1, Tehran: Daneshgāh-e Alāme-ye Tabātabā'i, p 315-326.

_____ (2013), "Āmoozesh-e Goroohvazhehā dar Yadgiri-ye Zabān-e Dovvom (Teaching Idioms in Learning Second Language)," Majmu'e Maghālāt-e Dovvomin Hamāyesh-e Melli-e Āmoozesh-e Zabān-e Fārsi va Zabānshenāsi, Shirāz, 25 & 26 Ordibehesht, p 123-134.

_____ (2015), "Radeshenāsi-ye Vahedhā-ye Chanvazhe'i dar Zabān-e Fārsi (Typology of Multiword Units in Persian)," Majmu'e Maghālāt-e Bartar-e Sevvomin Hamāyesh-e Melli-e Āmoozesh-e Zabān-e Fārsi, Ed. Seyed Mohammad Hosaini va Shahlā Sharifi, Tehrān: Nevise-ye Pārsi. p 95-115.

_____ (2018), *Farhang-e Estelāhāt-e Zabāni, dar Adabiyāt-e Dāstāni va Namāyshi* (*A Dictionary of Idioms in Fictional and Dramatic Literature*), Vol 1 (1871-1921), Tehrān: Farhangestān-e Zabān va Adab-e Fārsi.

Sadri Afshar, Gholāmhossain (2009), *Farhang-e Zabānzadha-ye Fārsi* (*A Dictionary of Persian Catchpherases*), Tehran: Māziār.

Zolfaghāri, Hasan (2009), *Farhang-e Bozorg-e Zarbolmasalhā-ye Fārsi* (*The Great Dictionary of Persian Proverbs*), 2 Vols. Tehran: Mo'in.

ارسال: ۱۴۰۳/۷/۲۳
پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۱۲
10.22034/nf.2026.483353.1350

بررسی ماهیّت گل‌نام همیشه‌بهار در متن‌های بندهش و فارسی کلاسیک

لیلا عسگری* (عضو هیئت‌علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ایران)

چکیده: *بندهش* کهن‌ترین متن ایرانی است که به گیاهان پرداخته و فهرستی از آن‌ها به دست داده است. با توجّه به ویژگی خاص بندهش، به‌عنوان متن دینی و نه گیاه‌شناسی یا داروشناسی، این متن امکان بررسی شناسایی ماهیّت گل‌ها و گیاهان را به‌آسانی به دست نمی‌دهد. به‌ویژه در میان گیاهان، بندهش، در فصل ۱۶a به گل‌ها جایگاه خاصی اسطوره‌ای بدون هر گونه توصیف گیاه‌شناسی بخشیده و سی گل خوش‌بو و نسبتشان با سی امشاسپند را فهرست کرده است. بنابراین، شناسایی ماهیّت و بررسی سویه‌های زبان‌شناسی، نام‌شناسی یا گیاه‌شناسی گل‌ها صرفاً از طریق کاربرد لغوی و زبانی و سیر و استمرار آن‌ها در متن‌های فارسی کلاسیک، به‌ویژه آثار داروگیاه‌شناسی، مانند *الصّیدنهٔ* ابوریحان بیرونی و *مخزن‌الادویهٔ* عقیلی خراسانی، امکان‌پذیر می‌نماید.

گل‌نام همیشه‌بهار گل ایزد ارد از گل‌نام‌هایی است که در فهرست گل‌ها و امشاسپندان آمده است، بنابراین، مسئلهٔ اصلی بررسی نظام‌مند شناسایی و تفسیر گل‌نام همیشه‌بهار در متن‌های پس از *بندهش* است. در این پژوهش، با هدف مطالعهٔ سویهٔ نام‌شناسی، تلاش کرده‌ام ماهیّت گل‌نام همیشه‌بهار را در متن *بندهش* شناسایی کنم و به این پرسش پاسخ دهم که آیا با مطالعات متن‌پژوهی و با استناد به کاربرد نام این گل در روزگاران بعد می‌توان ماهیّت گل نام همیشه‌بهار را شناسایی کرد و آن را همین گلی دانست که امروزه به این نام خوانده می‌شود. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد ترجمه‌های بندهش، براساس یک یا دو منبع، گل‌نام همیشه‌بهار را به‌اشتباه با گل بهار (ox-eye) مطابقت داده و ترجمه کرده‌اند، درحالی‌که، در بیشتر منابع فارسی و عربی، گل همیشه‌بهار با حیّ‌العالم در عربی (برابر

* lmasgari@gmail.com

houseleek در انگلیسی)، همسان شده است؛ به‌ویژه آنکه، به احتمال زیاد، اصطلاح «همیشه‌بهار» باید در مطابقت با صورت یونانی ἀειζῷον (everliving evergreen /) و عربی حیّ‌العالم گرده‌برداری شده باشد.

کلیدواژه‌ها: مطالعات گیاه‌نام‌شناسی، گل‌نام، همیشه‌بهار، بندهش، فارسی کلاسیک، مطالعات توصیفی ـ تطبیقی.

مقدّمه

پژوهش دربارهٔ گل‌ها، به‌ویژه اهمّیّت آن‌ها از نظر دارویی، پزشکی و ویژگی‌های اسطوره‌ای در متن‌های کهن، حتّی نسبت به گیاهان دیگر، جایگاه متفاوتی دارد. گل‌ها، نه‌تنها نمادهای دینی و اسطوره‌ای، که عناصری مهم در ترکیب‌های دارویی و درمانی نیز شناخته شده‌اند. این نقش دوگانهٔ گل‌ها، هم در اسطوره‌ها و هم در طب، نشان‌دهندهٔ اهمّیّت و جایگاه خاص این گونه از گیاهان را در فرهنگ‌های کهن به تصویر می‌کشد.

نقش گل چهارپَر در بافت اشیای نوسنگی آغازین (۷۰۰۰-۴۰۰۰ پم) در آسیای صغیر نماد پوشش گیاهی است و از نظر معنایی با زمین پیوند دارد (Golan, 1991, p 265). پیوند ایزدبانوان با زندگی گیاهان و کشاورزی نیز از نقش‌های گل و گیاه که بر روی مجسمه‌های آن‌ها و دیوارهای معابد نقاشی شده آشکار است و نیز حضور تندیس‌های ایزدبانوان در کنار انبارهای غلات تأییدی بر اهمّیّت گل‌ها و گیاهان است (Baring, Cashford, 1991, p 89).

گاه گیاهی در گستره‌های گوناگون نماد باورهای مختلفی بوده است. درخت اقاقیا یکی از درختان مقدّس مصر باستان بوده که هم با تولد و هم با مرگ مربوط بوده است. درخت اقاقیا در بسیاری از مناطق خاورمیانه به‌عنوان گیاهی مقدّس محترم شمرده شده است. عرب‌های دورهٔ کهن پیش از اسلام درخت اقاقیا را به ایزدبانوی عُزّی تقدیم می‌کردند که با سیّارهٔ زهره در پیوند بود. در عهد عتیق نیز آمده است که ابزارهای آیینی باید از چوب اقاقیا ساخته شوند. به نظر می‌رسد این تقدّس درخت اقاقیا به سبب گل‌های سفید آن بوده است (Golan,1991,p 375). گذشته از اهمّیّت اسطوره‌ای اقاقیا، در پزشکی دوران کهن نیز این گیاه بسیار گسترده به کار می‌رفته است (Myers, 2011, p 159).

درمان با گیاهان دارویی به قدمت خود بشر است. پیوند انسان و گیاه و جست‌وجوی او برای داروها در طبیعت به زمان‌های بسیار دور برمی‌گردد و شواهد زیادی از منابع مختلف در آثار باستانی و اسناد مکتوب حفظ شده است. کهن‌ترین شواهد مکتوب استفاده از گل‌ها و گیاهان برای

تهیّهٔ دارو بر روی یک لوح گلی سومری از ناگپور[1] یافت شده است کـه تقریبـاً ۵۰۰۰ سـال قـدمت دارد. این لوح شامل دوازده دستورالعمل برای تهیهٔ داروست که به بیش از ۲۵۰ گیاه مختلف اشـاره کرده است (Kelly, 2009, p 29-50)). در این لوح، از گل‌هایی مانند شقایق و ماندراک (مهرگیاه) نیز نام برده شده است. حدود ۲۵۰۰ سال پیش از میلاد، امپراتور شن نونگ،[2] در کتـاب *پـن تسـائو*،[3] بـه ۳۶۵ گونه ریشه و گیاه دارویی (قسمت‌های خشک گیاهان دارویی) پرداخته است کـه بسـیاری از آن‌هـا حتّی امروزه نیز مورد استفاده قـرار می‌گیرنـد (Sharangi, Peter, 2022, p 1994). در وداهـا، کتاب‌هـای مقدّس هندی، نیز به درمان با گیاهان اشاره شده است و بسیاری از گیاهان ادویه‌ای که حتّی امـروزه نیز مورد استفاده قرار می‌گیرند خاستگاه هنـدی دارنـد. پـاپیروس ابـرس[4] هـم یکـی از کهن‌تـرین پاپیروس‌های مصر باستان (حـدود ۱۵۵۰ پ‌م) است که متن آن به دانش پزشـکی و دارویـی آن زمـان اختصاص دارد (Cline, Rubalcaba, 2004, p 71).

سابقهٔ مطالعات گیاه‌شناسی، که در آن‌ها نام‌های گیاهان توصیف شـده اسـت، نیـز بـه پـیش از میلاد بازمی‌گردد. تئوفراسـت،[5] گیاه‌شـناس یونـانی (۳۷۱-۲۸۷ پ‌م)، شـاگرد افلاطـون و ارسـطو و نخستین کسی است که به‌شکل نظام‌مند گیاهـان و ویژگی‌هـای نـام گیاهـان را در کتـاب *تاریخچـهٔ گیاهان*[6] توصیف کرده است. تئوفراست، به گفتهٔ ون لینه[7]، «پدر گیاه‌شناسی» و پایه‌گذار چندین رشـتهٔ زیست‌شناسیِ گیاهی، مانند ریخت‌شناسـی گیـاهی، آرایه‌شناسـی گیـاهی (طبقه‌بنـدی)، جغرافیـای گیاهی، گیاه‌قوم‌شناسی و... بوده است (Thanos, 2005, p114). برای‌نمونه، او در این کتاب نـام پانصـد گیاه را فهرست و توصیف کرده است. نزدیک به سه قرن بعد، دیگر هم‌وطـن او، دیوسـکوریدوس،[8] پزشک ارتش یونان، در اثر *حشائش*،[9] که از آثار مهمّ دانش گیاه‌شناسی بـه شـمار مـی‌رود، در پـنج جلد به خواص دارویی و شکل گیاهان نیز پرداخته است. پلینی،[10] از معاصران دیوسکوریدوس، در رسالهٔ *تاریخ طبیعی*،[11] نزدیک به ششصد گیاه را نام برده و خواصّ درمـانی آن‌هـا را توصـیف کـرده است (Pavord, 2005, p 21,63).

---

1. Nagpur
2. Shen Nong
3. Pen T`Sao
4. Ebers Papyrus
5. Theophrastus
6. Historia Plantarum
7. Carl von Linné
8. Dioscorides
9. De materia medica
10. Pliny
11. Naturalis historia

کتاب *اوستا* کهن‌ترین متن ایرانی است که از رستنی‌هایی مانند هوم، انار، گندم، جـو، شـاهدانه و برخی داروها، که غالباً امروز ناشناخته‌اند، نام برده، امّا کهن‌ترین سـندی کـه از گل‌هـا و گیاهـان به‌طور مستقل نام بـرده مـتن *بنـدهش* (اواخـر دورهٔ ساسـانی، ۲۲۴-۶۵۱ م) اسـت. در واقـع کهن‌تـرین فهرست نام‌های گیاهان در اثری به دست ما رسیده که کاملاً در فضای دینـی تـدوین و طـرح شـده است. به‌ویژه گل‌ها در فصل ۱۶a، در بافتی کاملاً جدا از دانش گیاه‌شناسی، آمده‌اند، به ایـن شـکل که سی گل با نسبتشان با امشاسپندان فهرست شده‌اند.

با اینکه شناسایی گل‌ها و گیاهانی که در کهن‌ترین منابع ایرانی از آن‌ها نـام بـرده شـده اهمّیّـت دارد، مطالعهٔ گیاه‌نام‌ها در متن‌های فارسی میانه به‌نـدرت انجـام گرفتـه اسـت و یکـی از مهم‌تـرین دلایل آن منابع گیاه‌شناسی است. در کشورهای اسـلامی، دانـش و میـراث علمـی قـرون اوّل و دوم هجری از طریق زبان عربی، زبان نویسندگان آن دورهٔ ایـران یـا گیاه‌شناسـان اندلسـی، منتقـل شـده است. بنابراین، متون عربی، در کنار متن‌های یونانی، سریانی، عبری و... ، منـابع دسـت اوّل بـرای مطالعات گیاه‌نام‌شناسی محسوب می‌شوند، امّا از آنجا که متون بـه زبـان عربـی و دیگـر زبان‌هـای خارجی بوده‌اند بسیار به ندرت وارد مطالعات گیاه‌داروشناسی معاصر شده‌اند.

در این مقاله کوشیده شده، با رویکرد نام‌شناسی و مطالعه در متن‌های پس از دورهٔ میانه، ماننـد متن‌های فارسی کهن و متن‌هایی به زبان‌هـای دیگـر، بـه‌ویژه عربـی، بـه شناسـایی ماهیّـت گل‌نـام همیشه‌بهار پرداخته شود. از دیگر اهداف این پژوهش به دست دادن الگویی برای مطالعـهٔ گل‌هـا و گیاهان دورهٔ میانه است.

بندهش یگانه متن ایرانی است که از گل همیشه‌بهار نام برده و در توصیف آن فقط به تعلّـق ایـن گل‌نام به ایزد ارد اشاره کرده است. خاستگاه بیان و توصیف تعلّق گل‌ها بـه امشاسـپندان بـه ویژگـی رویکرد دینی ـ اسطوره‌ای متن *بندهش* به پدیده‌ها بازمی‌گردد که به‌ویژه در آفرینش گیاه بازتاب یافته است.

آفرینش گیاه در متن بندهش

بندهش، کتاب آفرینش، پدیدهٔ گیاه را در چهارچوب الگوی آفرینش اهورایی و به‌عنوانِ پدیـده‌ای در نبرد میان اهورا و اهریمن توضیح می‌دهد، نه پدیده‌ای عینی از نگاه عـالم گیاه‌شـناس. ازایـن‌رو، در *بندهش* با توصیف و توجیه علمی در پیوند با پدیدهٔ گیاه روبه‌رو نیستیم، بلکه با گیاه در چهـارچوب تفکّری دینی روبه‌رو هستیم که در قالب باور به مرگ و حیات دوباره از بدن قربانی شکل گرفته و در داستان‌های اسطوره‌ای به شکل‌های مختلف بازتاب یافته است. ازاین‌رو، در این ساختار، گیاهان بـا

بیان تخیّلی و اسطوره‌ای ترسیم شده‌اند و توصیف پدیده‌ها مبتنی‌بر جهان‌نگری انطباق جهان صغیر و کبیر شکل گرفته است. در توجّه به نگاه *بندهش* به آفرینش گیاه، حتّی در فصل ۱۶ که رده‌بندهایی از گیاهان به دست می‌دهد، باید این نگاه مسلّط دینی را مدنظر داشت و نمی‌توان آن را با کتاب‌هایی از نوع نوشته‌های تئوفراست یا دیوسکوریدوس هم‌تراز دانست که صرفاً به گیاه پرداخته‌اند (بندهش، ۱۳۶۹، ص ۴۰، ۶۶، ۷۸، ۱۱۳).

پیشینهٔ پژوهش

شمار پژوهش‌ها در حوزهٔ گیاه‌نام‌های متن‌های فارسی میانه بسیار اندک است و در این حوزه‌ها هنوز فرهنگ‌واره یا واژه‌نامهٔ مستقلّی تدوین نشده. بدیهی است که فراهم آوردن فرهنگی توصیفی از نام‌های گیاهان در این متون، به‌رغم دشواری فراوان، گامی است در راستای تدوین چنین فرهنگی.

ازاین‌رو، مطالعات شناسایی نام و ماهیّت گل‌ها محدود به یک مقاله و در حوزهٔ گیاه‌نام‌های فارسی میانه هم فقط چند مقاله است: ۱. آسموسن[12] (۱۹۷۰)؛ ۲. بهزادی (۱۳۶۶)؛ ۳. شاپیرا[13] (۲۰۰۵)؛ ۴. دریایی (۲۰۰۶)؛ ۵. شاپکا[14] و پاکزاد (۲۰۰۸).

نویسندگان بیشتر این مقاله‌ها، مانند آسموسن، فصل ۱۶ *بندهش* را به انگلیسی ترجمه کرده‌اند و یادداشت‌هایی برای برخی از گیاه‌نام‌ها بدان افزوده‌اند. دریایی بخش میوه‌های فصل ۱۶ را ترجمه کرده، با ترجمه‌های پیشین تطبیق داده و دربارهٔ یک یا دو میوه‌نام هم توضیح مفصل‌تری ارائه کرده است. پاکزاد و شاپکا بخش‌هایی از فصل ۱۶ *بندهش* را به زبان آلمانی ترجمه کرده‌اند و چند دست‌نویس را با یکدیگر مقابله و تعدادی گیاه‌نام را با استفاده از متون فارسی کهن بررسی کرده‌اند. در این میان، شاپیرا تنها کسی است که اختصاصاً به بررسی گل‌نام‌های فصل ۱۶a، براساس ترجمه‌های *بندهش* و برخی فرهنگ‌های فارسی، پرداخته است. منابع شاپیرا نیز خارج از ترجمه‌های *بندهش* یا برخی از فرهنگ‌های فارسی نیست.

همان‌گونه که یاد شد، بخشی از پیشینهٔ گیاه‌نام‌های فارسی را باید در دیگر منابع، مانند متن‌های کهن عربی (نیز سریانی، ارمنی، عبری و ...) جست‌وجو کرد که فهرستی از گیاه‌نام‌های فارسی در آن‌ها توصیف شده است، زیرا ترجمهٔ کتاب داروگیاه‌شناسی *materia medica* اثر دیوسکوریدوس (۵۱۲ م) از یونانی به عربی پایهٔ مطالعات دربارهٔ گیاهان دارویی در سرزمین‌های اسلامی است و از نخستین مدارک مکتوب دربارهٔ گیاهان دارویی در این کشورها به‌شمار می‌رود. در این متن‌ها، حجم

12. J. P. Asmussen 13. D. Shapira 14. U. Schapka

قابل‌توجّهی از نام‌های گیاهان فارسی/ ایرانی حفظ شده است، به‌ویژه آنکه در دوران پیش از زبان عربی کلاسیک، نام‌های گیاهان در این زبان بسیار محدود و بیشتر نام‌های گیاهان از زبان فارسی و آرامی به وام گرفته شده بودند (Ibn Janah, 2020, p 12). ازاین‌رو، منابع عربی، به‌ویژه آن دسته از آثاری که فهرستی از نام‌های فارسی را در خود گنجانده‌اند، برای مطالعهٔ گل‌نام‌های فارسی میانه ضروری‌اند.

به‌عنوان نمونه، *الجامع لمفردات الأدوية و الأغذية*، اثر ابن‌بیطار (۶۴۶ ق/ ۱۲۴۸ م)، گیاه‌شناس و داروشناس اندلسی، توصیفی جامع و علمی از گیاهان با فهرست مستقلّی از گیاه‌نام‌های فارسی به‌دست داده است یا آثار دیگری که گیاه‌نام‌های فارسی در آن‌ها ضبط شده است، مانند *عمدة الطبيب فی معرفة النّبات*، اثر اشبیلی.

روش پژوهش

این مطالعه برپایهٔ دو روش توصیفی و تطبیقی و نیز برپایهٔ داده‌های مکتوب فارسی کهن و معاصر (زبان‌ها و گویش‌های ایرانی نو غربی) به‌گونه‌ای انجام‌شده است که براساس آن بتوان روند تحوّلات گل‌نام همیشه‌بهار را تبیین و بررسی کرد. تمرکز اصلی منابع فارسی کهن این پژوهش به‌ویژه بر چند متن داروگیاه‌شناسی، مانند *الصّیدنه* (۶۷۸ ق)، تألیف ابوریحان بیرونی، است. *الصّیدنه* از نظر تاریخی نخستین اثری است که به توصیف و مترادف‌های گیاه‌نام‌ها نظر داشته است. ابوریحان بیرونی این کتاب را به زبان عربی نوشته و ابوبکر کاسانی تحریری فارسی (۶۱۱ ق/ ۱۲۱۴ م) از آن فراهم آورده است. پس از *الصّیدنه‌ی* ابوریحان بیرونی، عقیلی خراسانی (محمّدحسین عقیلی خراسانی/ شیرازی)، نویسندهٔ *مخزن‌الادویه*، آخرین اثر معتبر در زمینهٔ آثار داروشناسی سنّتی به شمار می‌آید. منابع گویشی این پژوهش نیز با تکیه بر بانک داده‌های گویشی فرهنگستان زبان و ادب فارسی، که صد واژه‌نامه و پنجاه گونهٔ گویشی را شامل می‌شود، و داده‌های گروه فرهنگ‌نویسی استوار است.

گل‌نام‌های متن بندهش

متن *بندهش* از ۳۳ گل در دو فصل ١٦ و ١٦a نام برده است که برخی از آن‌ها گونه‌هایی مختلف از یک نوع به شمار می‌آیند، مانند خیری، خیری سرخ، خیری زرد. از این دو فهرست که *بندهش* از گل‌ها به دست داده برخی از گل‌نام‌ها، جدا از بحث ماهیّت، نامشان به فارسی امروز رسیده و برخی دیگر هنوز به‌درستی شناسایی نشده‌اند.

بندهش، در فصل ۱۶، گیاهان را به هفده گونه دسته‌بندی کرده است که گل‌ها در این رده‌بندی گیاهان خوش‌بو و پرورشی دانسته‌شده‌اند:

... هرچه را شکوفه خوشبوی است و به دست ورز مردمان هنگام هنگام باشد یا بن همواره هست و، به هنگام، بشکوفهٔ خوشبوی (از او) بشکفد، مانند گل و نرگس و یاسمن و نسترن و آلاله، کبیکه و کیده و چمبگ، خیری، کرکم، زردک، بنفشه، کاردک و دیگر از این‌گونه، گل خوانند.» (بندهش، ۱۳۶۹، ص ۸۷).

اما همان‌گونه که یاد شد، در فهرست دیگری از گل‌ها، به‌گونه‌ای غیرمتعارف، در فصل 16a از نسبت سی گل با سی امشاسپندان سخن رفته است:

این را نیز گویند که هر گلی از آن امشاسپندی است و باشد که گوید مورد و یاسمن هرمزد را خویش است و یاسمن سپید بهمن را و مرزنگوش اردیبهشت را و شاه‌اسپرغم شهریور را، پلنگ‌مشک سپندارمذ را و سوسن خرداد را، چمبگ امرداد را، بادرنگ دی-به-آذر را، و (آذر) یون آذر را، نیلوفر آبان را، مرو سپید خور را، نرگس ماه را، بنفشه تیر را، میزورس گوش را، و کاردک دی- (به-مهر) را، (گلِ) همیشه‌بشکفته مهر را، خیری سرخ سروش را، نسترن رشن را، بستان‌افروز فروردین را، سیسنبر بهرام را و خیری زرد رام را، بادرنگ‌بویه، باد را، شنبلید دی- (به-دین) را، گل یکصدبرگ دین را، همیشه‌بهار اَرد را، آلاله اشتاد را، هوم سپید آسمان را، بانو اسپرغم زامیاد را، کرکم ماراسپند را، مرو اردشیران انغران را. (همان، ص ۸۸).

این فهرست به‌روشنی اهمّیّت و جایگاه مقدّس گل‌ها و پیوندشان با ایزدان را در *بندهش* به تصویر می‌کشد. نمونهٔ چنین فهرستی در دیگر فرهنگ‌های کهن به این شکل دیده نمی‌شود.

گل‌نام همیشه‌بهار در متن بندهش

در متن‌های فارسی میانه از همیشه‌بهار/ hamāg-wahār/ در فصل 16a، بند ۲ *بندهش* ایرانی و فصل ۲۷ و بند ۲۴، *بندهش* هندی نام برده شده است. *بندهش* در این فهرست از گل‌نام همیشه‌بهار، در کنار ۲۹ گل و گیاه خوشبوی دیگر، نام برده و این گل را از آنِ ایزد ارد دانسته است:

gul ī sadwarg Dēn ud *hamāg-wahār Ard [1].

گل صدبرگ دین را و همیشه‌بهار اَرد را.

این تنها توصیف *بندهش* از این گل‌نام است. ایزد ارد «بخش، سهم، پاداش» و ایزدی است که برای آفرینش مادی زمین با ایزدان دین، ماراسپند، ارششونگ و اردویسور به یاری سپندارمذ داده شده است. *بندهش* در جای دیگر ایزد ارد را مینوی پرهیزگاران نیز دانسته که برای پاکی زمین آفریده شده است (بهار، ۱۳۷۵، ص ۱۵۲).

هر دو جزء گل‌نام همیشه‌بهار به شکل مستقل به‌عنوان نام گل و نیز صفت در معنای «همواره

سبز» در فارسی کهن و کنونی به کار برده می‌شوند، برخلاف گل‌نام «همیشه‌بشکفته»، کـه بـا سـاختار همسان و مشابه در معنی گل در فارسی معاصر شناسایی نشده است.

گل‌نام همیشه‌بهار در ترجمه‌های بندهش

پژوهندگان زبان‌های ایرانی و مترجمان *بندهش* این گل‌نـام را بـه صـورت‌های مختلـف و براسـاس منابع متفـاوتی معنـی کرده‌انـد: ۱. ترجمـهٔ کلمه‌به‌کلمـهٔ گل‌نـام «همیشـه‌بهار»، ۲. ترجمـه براسـاس فرهنگ‌ها و منابع فارسی کهن و ۳. درمواردی، با گل هم‌نام در فارسی معاصر همسان شده است.

ویندیشمان[۱۵] (1863, p 109) همیشه‌بهار را alle Vahärpflanzen معنی کرده است. در این ترجمه، ویندیشمان واژهٔ بهار را به فارسی حفظ کرده و واژه‌های «گـل» و «همـه» را بـه آلمـانی ترجمـه کـرده است. وست[۱۶] (1880, p 30) این گـل را All kinds of wild flowers (vahar) (هرگونـه از گل‌هـای وحشـی (بهار)) دانسته است. انکلیساریا[۱۷] (1956, p 153)، ظـاهراً براسـاس فرهنـگ فارسـی کهـن *سـروری*، «همیشه‌بهار» را ox-eye [۲] (گاوچشم) (قس عربی «عین‌البقر»)، معنـی کـرده اسـت. هرچنـد پـیش از او، مودی نیز این گل را Buphthalmos[۱۸] [۳] (نک Shapira, 2005, p 183) ترجمه کرده بود.

آگوستینی و تورپه[۱۹] (2020, p 90)، که آخرین ترجمهٔ متن بندهش را تا امروز به دست داده‌اند، نیز به نظر می‌رسد، به‌پیروی از انکلیساریا، همیشه‌بهار را oxeye daisy معنی کرده‌اند. البتّه آن‌ها ترجمهٔ oxeye daisy *(Leucanthemum vulgare)* را بـر ox-eye ترجمـهٔ انکلیسـاریا تـرجیح داده‌انـد، یعنی گونه‌ای دیگر از گیاهی که به خانوادهٔ کاسنیان [۴] تعلّق دارد (Leopold, Musselman, 2020, p 231). اصطلاح daisy تـاریخ پیچیـده‌ای دارد و قـدیمی‌تر از oxeye اسـت. daisy اصـطلاحی است که در اروپا برای گیاهان دارویی (۱۰۰۰ سال پس از میلاد) در نظر گرفته شده بود، بنابراین، daisyهم نام گلی از خانوادهٔ کاسنیان است و هم در گذشته اصطلاحی بوده است که برای دسته‌ای از گیاهان دارویی و گیاهانی با ویژگی‌های مشخّص به‌کارمی‌رفته (ibid, p147).

اما مکنـزی[۲۰] (1971, p 41) در فرهنـگ پهلـوی «همیشـه‌بهار» را marigold معنـی کـرده، یعنـی گیاهی که اکنون نیـز در فارسـی معاصـر همیشـه‌بهار .Calandula L، Marigold یـا Pot marigold

15. Windischmann 16. West 17. Anklesaria

۱۸. Bbuphthalmos (bos «گاو» و phthalm «چشم») به معنی «گاوچشم» در زبان یونانی است به سبب شباهت این گیاه به چشم‌های گاو (Pliny the elder, 2022, vol 5, p. 164).

19. Agostini, Thorpe 20. MacKenzie

Calendula officinalis L. نامیده می‌شود (نک مظفّریان، ۱۳۷۵ ص ۹۱) و البتّه به همان خانوادهٔ کاسنیان تعلّق دارد. پس از مکنزی، چوناکوا[۲۱] (2004, p 64) نیز همیشه‌بهار را به روسی ноготки все ترجمه کرده است که منظور همان گل marigold *(Calendula officinalis L.)* ترجمه کرده است. او در کنار این گل‌نام قید «همیشه» را نیز افزوده است. شاپیرا (2005, p 183) همیشه‌بهار را با گل مشخّصی تطبیق نداده و فقط به ذکر نظرهای دیگران بسنده کرده است.

در واقع، گذشته‌از ترجمهٔ کلمه‌به‌کلمهٔ ویندیشمان یا وست، بقیه گل‌نام همیشه‌بهار را، به پیروی از انکلیساریا، به oxeye یا گونه‌هایی دیگر از خانوادهٔ کاسنیان ترجمه کرده‌اند؛ این در حالی است که در بیشتر منابع پژوهشی فارسی کهن یا عربی این مقاله «گل بهار» و نه همیشه‌بهار با گاوچشم (عین البقر یا عین الثور) همسان شده است.

گل‌نام بهار در منابع فارسی کلاسیک

همان‌گونه که یاد شد، به نظر می‌رسد خاستگاه ترجمه‌های گل‌نام /hamāg-wahār/ به گاوچشم (ox-eye) در *بندهش* به زبان‌های دیگر باید براساس فرهنگ *مجمع‌الفرس* تألیف سروری باشد. سروری در میان منابع این پژوهش تنها کسی است که همیشه‌بهار را در گونهٔ شیرازی «گاوچشم» و نیز همسان با آذریون [۵] دانسته است.

> آذریون و آذرگون گلی است زرد رنگ که در خراسان «همیشه‌بهار»ش گویند و شیرازیان خیری و «گاوچشم» گویند (سروری، ۱۳۳۸، ج ۱، ص ۷۱).

ازاین‌رو، نخست به بررسی گل‌نام بهار و همسانی آن با «گاوچشم» و نه همیشه‌بهار در متن‌های فارسی و عربی پرداخته شده است.

ابوریحان بیرونی در *الصّیدنه* «گاوچشم» را با گل «بهار» همسان و آن را از انواع اقحوان (بابونه) یا شبیه به آن دانسته است:

> بهار... به لغت سریانی عین‌الثور را گویند و به پارسی «گاوچشم» و ... به لغت تازی «عرار» گویند... و جالینوس گوید که او را «عین‌الثور» گویند و گفته‌اند که عین‌الثور از انواع «بابونه» است. (ابوریحان بیرونی، ۱۳۸۵، ج ۱، ص ۱۵۹).
>
> صهاربخت... *بهار* را عین‌البقر نام کرده و گویند شکوفهٔ او... از شکوفهٔ بابونج نزدیک‌تر و بزرگ‌تر است. (همان)

21. Chunokova

عین‌البقر ... را *بهار* گویند و به لغت پارسی گاوچشم گویند. (همان، ص ۵۰۲).

عقیلی خراسانی نیز به همسان بودن بهار با بابونه اشاره کرده و پیش از این دو، تفلیسی (۱۳۵۰، ج ۳، ص ۱۶۵۷) هم اقحوان را با گاوچشم همسان دانسته است.

دبیداربا... لغت نبطی مشتق از فارسی است. ماهیّت آن گیاهی است هندی، ساق آن به‌قدر ذرعی... و برگ آن ریزه... و شبیه به برگ *بهار* که نوعی از *بابونه* است... و برگ تازهٔ آن طیب‌الرائحه چون بخایند و آن ربیعی است (عقیلی خراسانی، ۱۹۷۶، ص ۴۱۵).

اقحوان... دو قِسم می‌باشد: صغیر و کبیر؛ صغیر را به یونانی فلیمن و به فارسی *بهار* گویند (همان، ص ۱۵۸).

از سوی دیگر، عقیلی خراسانی گاوچشم را ظاهراً برای گونه‌ای بابونه به کار برده و نه همسان با گل بهار:

اقحوان... لغت عربی است و احداق‌المرضی نیز گویند و به فارسی بابونهٔ گاو و بابونهٔ *گاوچشم* نامند... نزد بعضی کافوریه نام اقحوان است (همان).

افسنتین... نباتی است مابینِ شجر و گیاه و شبیه به اقحوان که به فارسی بابونهٔ *گاوچشم* نامند... (همان، ص ۱۴۸).

بنابراین، ابوریحان بیرونی و عقیلی خراسانی «همیشه‌بهار» را متفاوت با «گل بهار» دانسته و جداگانه نام برده‌اند. ابوریحان بیرونی گل بهار را با گاوچشم و بابونه همسان کرده و عقیلی خراسانی یک جا بهار را نوعی بابونه و جای دیگر اقحوان را بابونهٔ گاوچشم نامیده است. (نیز نک *الأبنیة عن حقائق الأدویة* موفّق هروی، ص ۱۶۸، که در آن «گل بهار» با عین‌البقر همسان دانسته شده است).

گل‌نام بهار در منابع عربی

در بیشتر منابع عربی نیز «گل بهار» عین‌البقر نامیده شده است. اشبیلی (1995, vol 1, p 259)، در *عمدة الطّبیب فی معرفة النّبات*، بهار را عین‌الثور دانسته است:

البهار عین العجل؛ بولش و البصری: هو عین الثور و عین الثور عندنا البُبُلیه... البهار یشبه البابونج... . (نیز نک ضناوی، ۲۰۰۴، ص ۱۰۶؛ خوارزمی، ۲۰۰۸، ص ۱۶۲).

در برخی موارد نیز گل بهار با گل‌های دیگری مانند عرار، نام دیگر عین‌البقر، همسان شده است. زبیدی در *تاج‌العروس* بهار را همان العرار در عربی دانسته (زبیدی، ۱۳۰۶ ق، ج ۶، ص ۱۲۱؛ نیز نک ابوحنیفهٔ دینوری، ۱۳۸۷، ص ۲۲۰؛ ابن‌میمون، ۱۹۴۰، ش ۴۹).

اما ابن‌بیطار، در *الجامع‌المفردات* (ج ۱، ص ۱۶۵)، شرح کاملی از گل بهار به دست داده و در

آنجا مشخّص کرده است که برخی بهار را اقحوان زرد می‌دانند و این گیاه به نام «گاوچشم» نیز شناخته می‌شود، امّا بهار را با بابونه متفاوت دانسته است (۶).

صورت عربی عین‌الثور (oxeye) ترجمهٔ کلمه‌به‌کلمهٔ گل‌نام یونانی βούφθαλμον است که دیتریش آن را garland chrysanthemum دانسته است ((Diertich,1988, p 494 (III.131). دیوسکوریدوس، در مقالهٔ سوم (ش ۱۳۹)، oxeye (*Chrysanthemum coronarium L.*) را گیاهی توصیف کرده که گل‌های آن به رنگ زرد ـ بهی و اندازهٔ آن بزرگ‌تر از گل بابونه است (Beck, 2005, p 243).

گل گاوچشم (ox-eye) در منابع اروپایی

در تاریخ گیاه‌شناسی اروپایی، پس از ۱۴۵۰ م، چند چیز به نام ox-eye (چشم‌گاوی) نام‌گذاری شده است؛ مثلاً نوعی بیماری چشم یا دست‌کم نه گونه پرنده، دو گونه ماهی و... و هفت گیاه از خانوادهٔ کاسنیان نیز همین نام را داشته‌اند. همچنین تا سال ۱۸۶۶، دو گیاه از هند غربی نیز به نام ox-eye شناخته شده بودند:(Wedelia) marigold و (Borrichia) seaside ox-eye. در سال ۱۵۵۱، ویلیام ترنر[۲۲] این گیاه را Buphthalmus یا oxeye نامید که مودی نخستین و انکلیساریا دومین را برای ترجمهٔ همیشه‌بهار به کار برده‌اند. ترنر در همان جا در توصیف این گیاه نوشته است که برگ‌هایی مانند رازیانه و گل‌هایی بزرگتر از بابونه دارند. لینه، که در واقع نام‌گذاری علمی گیاهان در دنیای جدید با او آغاز شده است، در سال ۱۷۵۹ این گیاه را Buphthalmum frutescens نامید. تا زمانی‌که، براساس تحقیقات آلفونس دو کندول، در سال ۱۸۳۶، Buphthalmum frutescens به سردهٔ Borrichia (۷) منتقل شد. به‌این‌ترتیب، نام «گاوچشم» در ابتدا به گیاهانی اطلاق می‌شد که در دنیای قدیم شناخته‌شده بودند و با گذشت زمان و با کشف گونه‌های جدید این نام به گیاهان جدیدتر نیز منتقل شد (Austin, 2004, p 146).

ظاهراً، ازآنجایی‌که ox-eye در تاریخ گیاه‌شناسی اروپایی به گونه‌هایی مختلف از یک تیرهٔ گیاه تعلّق داشته و در دوران‌های مختلف با نام‌های متفاوتی شناخته می‌شده است، مترجمان و پژوهندگان اروپایی، با انتخاب گاوچشم برای ترجمهٔ گل‌نام همیشه‌بهار، آن را با نام‌های متفاوت از یک گونه معنی کرده‌اند.

همیشه‌بهار در منابع فارسی کلاسیک

گل‌نام همیشه‌بهار از قرن ۶ به‌عنوان گیاه دارویی و از قرن ۹ در متن‌های ادبی این پژوهش حفظ

22. Turner, W.

شده است. تفلیسی، در *بیان الطب*، و محمود حسینی، در *بدایع الصنایع*، از این گل‌نام برده‌اند:

... پس روز دوم از دست راست رگ بگشاید به مقدار قوّت بیمار و به چغزابه و آب عنب‌الثّعلب و آب همیشه‌بهار و صندل و گلاب جایگاه علّت را ضماد کند. (تفلیسی، ۱۳۸۸، ص ۷۰۰)

هست رخسار و چشم وابرویت گل و نیلوفر و همیشه‌بهار

(محمود حسینی، ۱۳۸۴، ص ۱۹۰)

منابع فارسی کهن و عربی داروگیاه‌شناسی گونه‌های نوشتاری گوناگونی از نام این گل را ضبط کرده‌اند، از جمله: میشیار، میشفبهار، میشغبهار، میشکبهار (نک Schmucker, 1969, p 175) پیش‌بهار، همیشقوش، همیسقوس، همیشک‌جوان.

ابوریحان بیرونی، در *الصّیدنه*، میشنای را با گیاهی به نام «حیّ‌العالم» همسان کرده است:

حیّ‌العالم را میشنای نام کرده است و اهل سیستان نام او را به میشنای تعریف کرده‌اند و اهل سیستان گویند که نبات او را شاخه‌های سطبر باشد و در غایت طراوت بود و در جرم او آب بسیار بود و برگ‌های او مستدیر بود. (ابوریحان بیرونی، ۱۳۸۵، ج ۱، ص ۲۴۸)

ابوریحان بیرونی حیّ‌العالم را انبوب‌الملک نیز دانسته است (ج ۲، ص ۷۶۷):

انبوب‌الملک نوعی از حیّ‌العالم است.

او در جای دیگر گیاه «مرو همیشه‌بهار» را حیّ‌العالم دانسته است:

حیّ‌العالم را مروِ همیشه‌بهار گویند (همان، ص ۶۴۷)

گذشته از آن، ابوریحان بیرونی در *الصّیدنه* اصطلاح همیشه‌بهار را برای گیاه مروماحوز نیز به کار برده است:

مرو ماحوز را همیشه‌بهار گویند به آن سبب که تابستان و زمستان نبات او تازه و سبز بوَد (همان).

به نظر می‌رسد در *الصّیدنه* همیشه‌بهار هم گل‌نام و هم صفت گیاهانی دانسته شده است که در فصل‌های مختلف همواره سبز هستند.

عقیلی خراسانی نیز در *مخزن‌الأدویه* گیاه «همیشه‌بهار» را با حیّ‌العالم همسان دانسته است:

ابرون... لغت یونانی به‌معنیِ دائم‌الحیوة است و آن را خزان نمی‌باشد و به عربی حیّ‌العالم و به فارسی همیشه‌بهار نامند (عقیلی خراسانی، ۱۹۷۶، ص ۹۵).

هرچند همان جا گویا عقیلی خراسانی همیشه‌بهار را مانند ابوریحان بیرونی به معنی همواره سبز و تازه نیز به کار برده است

ابرون... به‌معنی دائم‌الحیوة است و... ماهیّت آن: ازجملهٔ ریاحین است ولیکن همیشه‌بهار سبز و تروتازه می‌باشد و کبیر و صغیر و بستانی و برّی منبت کبیر آن بیشتر کوه‌ها و ساق آن به‌قدرِ ذرعی و زیاده از آن نیز به سطبری انگشتی مِهین و با رطوبتی لزج که به دست می‌چسپد.

او در جاهای دیگر نیز به دو اصطلاح حیّ‌العالم و همیشه‌بهار به‌عنوان گیاه و نه در معنی صفت همیشه‌سبز اشاره کرده است:

سطراطیوطس... لغت یونانی است به هندی جل‌کنبهی نامند. ماهیّت آن نباتی است که بر روی آب به‌هم می‌رسد... یکی برگ آن را شبیه به برگ حیّ‌العالم و از آن بزرگ‌تر... . (همان، ص ۴۹۹)

... و در ابتدا، سورنجان و صندل سرخ با گلاب سوده طلا نمایند و یا... به آب گشنیز سبز تازه و یا آب برگ کاهو و آبِ گل همیشه‌بهار. (عقیلی خراسانی ۱۳۹۸، ج ۲، ص ۱۳۷۲)

گذشته‌ازآن، گونه‌ای از حیّ‌العالم را با نام یونانی طیلاقون همسان دانسته است:

نوعی دیگر از *حیّ‌العالم* می‌باشد که آن را طیلافیون نامند. در قد و برگ شبیه‌به خرفه و زغب‌دار و غبارآلود (عقیلی خراسانی، ۱۹۷۶، ص ۹۵؛ نیز نک *تحفة‌المؤمنین*: حکیم مؤمن، ۱۳۹۰، ج ۱، ص ۷۶).

در فرهنگ‌های فارسی، مانند *برهان قاطع*، برخلاف متن‌های فارسی کلاسیک، از حیّ‌العالم ذیل مدخل همیشک‌جوان نام برده شده است: «بوتهٔ گیاهی است که برگ‌های آن سبز و خرم و تازه می‌باشد و آن را به عربی حیّ‌العالم می‌گویند و در دواها به کار برند و نام یک جزو از اجزای اکسیر هم هست».

حیّ‌العالم (همیشه‌بهار) در متن‌های عربی کلاسیک

حیّ‌العالم در متن‌های عربی با همیشقوش و همیسقوس، نیز با میشیار و میشبهار، همیشک در فارسی همسان دانسته شده است [۸].

ابن‌میمون، در شرح *اسماء العقار* (ش ۱۶۲)، ذیل مدخل حیّ‌العالم، واژهٔ فارسی همیسقوس را برابر با آن دانسته است:

حیّ‌العالم هی بالیونانی ایزون و بعجمیه االاندلس أبیله رشتقله و بالفارسیه همیسقوس... .

ابن‌جناح، در *التلخیص* (Ibn Janah, 2020, n. 350)، که متن کهن‌تری از *اسماء العقار* ابن‌میمون است، حیّ‌العالم را همیشقوش نامیده که آن را مطابق کتاب *الکافی* رازی دانسته است:

حیّ‌العالم شبیه بنبات الجاورس أخضر کان الماء یقطر منه ویسمّی بالفارسیة همیشقوش... .

ابن‌بیطار، در *الجامع لمفردات*، میشیار و میشهار را با صورت یونانی (طیلاقیون) همسان دانسته است:

میشیار: و یقال میشهار و هو اسم فارسی للنبات المسمی بالیونانیة طیلاقیون. (ابن بیطار، ۱۹۹۲، ج ۴، ص ۴۶۷)

همو در ج ۱، ص ۳۰۶ از *الجامع لمفردات*، ذیل مدخل حیّ‌العالم، اشاره می‌کند که به حیّ‌العالم طیلاقون هم گفته می‌شود.

اشبیلی نیز در مدخل حیّ‌العالم به نام طیلاقیون اشاره کرده و آن را حیّ‌العالم هندی نامیده است (اشبیلی، ۱۹۹۵، ج ۱، ص ۱۹۷).

دیتریش صورت دیگر طیلاقون یعنی «طلافیون» درمقالهٔ دوم، ش ۱۶۶، تفسیر دیاسکوریدوس، Knolliges Steinkraut نیز میش‌بهار نامیده (Dietrich, 1988, p 341) برابر با *Sedum telephium* که در عربی همان حیّ‌العالم کبیر را گویند (Dozy, 1987, vol 3, p 388; Pötters, 2022, p 126).

حیّ‌العالم به‌گونه‌های گیاه houseleek Sempervivum tectorum L.؛ Crassulaceae یا درختِ (Aeonium rboretum (L.)) Webb & Berthel (Bos, 2021, p 265, 444) نیز گفته شده است. حیّ‌العالم ترجمهٔ کلمه‌به‌کلمهٔ واژهٔ یونانی ἀείζωον (houseleek و Sempervivum؛ همیشگی [۹] است (Dietrich, 1988, p 595)، صورتی که در مقالهٔ چهارم (ش ۸۸) دیوسکوریدس برای *Sempervivum* ἀείζωον μέγα *rboretum L.*, houseleek ذکر شده و دیوسکوریدوس آن را گیاهی می‌داند که برگ‌های آن همواره سبز است. او در ذیل این مدخل آورده است که این گیاه با نام‌های دیگری، مانند bouphthalmon, zoophthalmon [۱۰]، stergethron، ambrosia، نیز خوانده می‌شود (Beck, 2005, p 286).

در نوشته‌های رومی‌ها نیز به این موضوع اشاره شده است. آن‌ها بسیار از گیاه houseleek (همیشگی) در برابر پنجره‌های خانهٔ خود لذّت می‌بردند و آن را با نام‌های bouphthalmon [۱۱]، zoophthalmon و stergethron هم می‌شناختند. آنان این گیاه را داروی عشق نیز می‌نامیدند و گاه نیز به نام‌های Ambrosia، Amerimnos و Sedum [۱۲] خوانده می‌شد (Phillips, 1827, p 266).

بحث و تحلیل

در بیشتر متن‌های داروگیاه‌شناسی فارسی و عربی کهن «همیشه‌بهار» همسان با حیّ‌العالم و مراد از آن گونه‌ای از houseleek است که یا همیشه‌بهار درختی (Aeonium arboreum (L.) Webb & Berthel / *Sempervivum arboretum L.*) است یا همیشه‌بهار معمولی[۲۳] (Semperviva tectorum L.) است. هر دو گونهٔ این گیاه گوشتی و با برگ‌های رُزت‌شکل هستند و اغلب روی بام‌ها و دیوارها پرورش می‌یابند. برخی از منابع در ترجمه‌ها همیشه‌بهارِ درختی را با حیّ‌العالم و صورت یونانی ἀείζωον μέγα دیوسکوریدوس مطابقت داده‌اند. درهرحال، در واژه‌نامه‌های گیاهی قرون وسطایی «همیشه‌بهارِ

23. common houseleek

درختی و معمولی» به‌عنوان دو گونه از یکدیگر مجزّا نشده‌اند. ظاهراً گفته شده که منظور جالینوس[۲۴]، ابن‌سینا و سراپیون[۲۵] همان «همیشه‌بهار معمولی» بوده است (Guy, 1997, p 409).

اما نام و ماهیّت گل همیشه‌بهار (hamāg wahar) در ترجمه‌های *بندهش* و منابع کهن تا اندازه‌ای با آشفتگی همراه است. نخست آنکه پژوهندگان و مترجمان متن بندهش، گویا براساس متن سروری، همیشه‌بهار را با بهار همسان دانسته‌اند و آن را به گاوچشم یا یکی از گونه‌های گیاهان خانوادهٔ کاسنیان ترجمه کرده‌اند، امّا در متن‌های داروگیاه‌شناسی ایرانی، مانند *الصّیدنه* و *مخزن‌الدویه*، گاو چشم با گل بهار و در منابع عربی نیز عین‌الثور/ عین‌البقر با آن همسان شده است، درحالی‌که این منابع بین گل‌نام «بهار» و «همیشه‌بهار» تمایز قائل شده‌اند. گذشته‌از سروری، که همیشه‌بهار را با گاو چشم در گونهٔ شیرازی همسان کرده است، به‌ندرت در منابع عربی و فارسی گل همیشه‌بهار با گل گاوچشم (بهار) همسان شده است. شاید بتوان از دو مورد نام برد که در هر دو گل بهار را هم با همیشه‌بهار و هم با حیّ‌العالم همسان دانسته‌اند: ۱. هروی، در *بحرالجواهر*، بهار و همیشه‌بهار را همسان دانسته، امّا در جای دیگر آن را با حیّ‌العالم برابر کرده است؛ ۲. انصاری، در *اختیارات بدیعی*، میشبهار را هم گل گاوچشم و هم حیّ‌العالم دانسته است. (انصاری، ۱۳۷۱، ص ۱۴۴، ۴۸۵)

دیوسکوریدوس، که در واقع منبع اصلی متن‌های داروگیاه‌شناسی عربی و فارسی است، نیز در مقالهٔ سوم (ش ۱۳۹) گاوچشم (*Chrysanthemumcoronarium L.*) (۱۲) را متفاوت با حیّ‌العالم (houseleek) (Sempervivum arboreum L., Semperviva tectorum L.) در مقالهٔ چهارم (ش ۸۸، ۸۹) دانسته است (Beck, 2005, p 286, 243). در بیشتر متن‌ها، از جمله توصیف خود دیوسکوریدوس، حیّ‌العالم (همیشه‌بهار) به گیاهی گفته شده که برگ‌هایش همواره سبز و تازه و نیز گیاه ضخیم و پر قدرتی است و ظاهراً این ویژگی‌ها سبب نام‌گذاری آن بوده است، توصیفی که کاملاً با توصیف گاوچشم، یعنی گیاهی با گل‌هایی به رنگ زرد - بهی و بزرگ‌تر از گل بابونه، متفاوت است.

ازسوی‌دیگر، گاه برابرهای یادشده در متن‌های فارسی کهن ابهام‌برانگیز می‌نماید و سبب آشفتگی در شناخت ماهیّت همیشه‌بهار شده است. به‌عنوان نمونه، ابوریحان بیرونی حیّ‌العالم را «مرو همیشه‌بهار» دانسته که همسان با مروماحوز است، امّا در متن‌های عربی گیاه مرو *Teucrium marum L.* Cat thyme[(۱۳)] دانسته شده (Dietrich, 1988 p, 392) یا مروماحوز، آن گونه که در

24. Galen
25. Serapion

تاج‌العروس توصیف شده، گونه‌ای از مرو با گل‌های سفید است (زبیدی، ۱۳۰۶، ج ۸). رازی همیشه‌بهار را گونه‌ای خیری [۱۴] شیرازی هم نامیده است (رازی، ۱۳۸۴، ص ۲۱۷؛ نیز نک هدایت، *انجمن‌آرای ناصری*، ص ۲۵۹؛ فرّخی سیستانی، ۱۳۴۹، ص ۱۶۸)؛ در صورتی که در متن *بندهش* جداگانه از گل‌نام xērīg نام برده شده و همسانی آن با hamāg-wahār همانند همسانی آن با آذریون بعید می‌نماید. ظاهراً آذرنوش (۱۳۸۶، ص ۱۸۶)، براساس همین اثر، گل‌نام خیری را هم گل شب‌بو و هم گل همیشه‌بهار نامیده است.

در ترجمه‌های فارسی متن *بندهش* نیز، بدون در نظر گرفتن سیر تحوّلات معنایی گل‌نام hamāg wahār در دوره‌های بعدی زبان فارسی، همیشه‌بهار گل‌نامی انگاشته و معنی شده است که امروزه به همین نام شناخته می‌شود.

گذشته‌از موارد بالا، در منابع فارسی کهن چند اصطلاح نیز به‌درستی با حیّ‌العالم / همیشه‌بهار همسان شده است، مانند انبوب‌الملک [۱۵]، همان عربی انبوب‌الراعی، که اشبیلی در معرفة‌النبات آن را گونهٔ متوسط گیاه حیّ‌العالم دانسته است (اشبیلی، ۱۹۹۵، ج ۱، ص ۶۱). اصطلاح دیگر صورت یونانی طیلاقیون (طیلافون) با نوشتار عربی است که در آثار ابن‌بیطار و اشبیلی معادل حیّ‌العام دانسته شده و دیتریش آن را میش‌بهار نامیده است. اصطلاح معادل دیگر با همیشه‌بهار، در منابع فارسی کلاسیک، ابرون است که دیوسکوریدوس در مقالهٔ چهارم (ش ۷۹ و ۸۰) آن را با دوگونهٔ ایزون الکبیر و ایزون الصغیر (حیّ‌العالم کبیر و صغیر) نشان داده است (Dietrich, 1988, p 595؛ نیز نک Vullers, 1962, p 8؛ Richardson et al., 1829, p 587).

هم‌اکنون در فرهنگ‌های گیاه‌شناسی فارسی «همیشه‌بهار» .Calandula L، Marigold یا Calendula officinalis L.، Pot marigold دانسته شده است (مظفّریان، ۱۳۷۵، ص ۹۱)؛ نیز همیشه‌بهار باغی، آذرگون (زاهدی، ۱۳۳۷، ص ۴۶) و گیاه حیّ‌العالم (همیشه‌بهار در منابع فارسی کهن و houseleek در انگلیسی) «همیشگی» معنی شده است (مظفّریان، ۱۳۷۵، ص ۵۰۱؛ نیز نک Амирдовлат Амасиаци, 1990, p 1747_{15}, 1826).

سرانجام، از تطابق متن‌های فارسی با عربی مشخّص می‌شود آنچه امروز همیشه‌بهار نامیده می‌شود، به‌احتمال بسیار، همان گلی نیست که در دورهٔ میانه به نام «همیشه‌بهار» شناخته می‌شد، بلکه گیاهی است که امروزه در فارسی «همیشگی» نام‌گذاری شده است. در منابع فارسی کهن این پژوهش، اصطلاح «همیشگی» بر هیچ گونهٔ گیاهی‌ای اطلاق نشده است. به احتمال زیاد، مظفّریان، مؤلّف فرهنگ *نام‌های گیاهان ایران*، sempervivum را به «همیشگی» ترجمه کرده است، بدون اطّلاع از خاستگاه این نام در متن‌های داروگیاه‌شناسی فارسی کلاسیک، که یکی از دلایل آن بررسی

نکردن انتقادی متنی محقّقان امروزی و ادامهٔ همان خطاها در فضاهای علمی گیاه‌شناسی است.

پی‌نوشت‌ها

(۱) برگرفته از متن بندهش، تصحیح و ترجمهٔ فضل‌اللّه پاکزاد.

(۲) oxeye daisy (Chrysanthemum leucanthemum L.) نیز به خانوادهٔ کاسنیان (Compositae) تعلّق دارد. خانوادهٔ کاسنیان، که معمولاً به‌عنوان آفتاب‌گردان شناخته می‌شود، یکی از بزرگ‌ترین خانواده‌های گیاهان گل‌دار است که بیش از ۱۶۰۰ جنس و ۳۲۰۰ گونهٔ گیاهی را شامل می‌شود. بسیاری از گونه‌های این خانواده سابقهٔ سه‌هزارساله به‌عنوان گیاه دارویی دارند (Devkota, 2022, p 2 .).

(۳) Bbuphthalmos (bos «گاو» و phthalm «چشم»)؛ این کلمه در زبان یونانی به معنی «گاوچشم» است. وجه تسمیهٔ آن به سبب شباهت این گیاه به چشم‌های گاو است. (Pliny the elder, 2022, vol 5, p. 164).

(٤) Asteraceae (کاسنیان) نام خانوادهٔ گونه‌ای از گیاهان گل‌ده است که در فرهنگ‌های گیاه‌شناسی فارسی یا وارد نشده‌اند یا برابر فارسی ندارند (نک مظفّریان، ۱۳۷۵: ٦۲؛ زرگری، ۱۳٦۸).

(۵) دربارهٔ تفاوت همیشه‌بهار و آذریون در بندهش، نک مقالهٔ «دشواری‌های مطالعات گیاه‌نام‌ها در فارسی میانه» (عسگری و راشد محصّل، ۱۴۰۲). اطّلاعات سروری دست‌کم با متن *بندهش* مطابقت ندارد، زیرا اگر آذریون در متن *بندهش* .*Calendula officinalis L* Marigold, «همیشه‌بهار» است، به چه سبب از همیشه‌بهار جداگانه در *بندهش* یاد شده است؟ بنابراین، یکسان‌انگاری آن با آذریون بعید می‌نماید.

(٦) استینگاوس (1963, p 209) نیز یکی از معانی گل بهار را chamomile (بابونه) دانسته که ظاهراً، با توجّه به نظر ابن‌بیطار و نیز دیوسکوریدوس، بابونه و بهار دو گل متفاوت از یک خانواده هستند. این در حالی است که فوللرس، مطابق با متن‌هایی مانند آثار ابن‌بیطار و اشبیلی، بهار را همان گل گاوچشم معنی کرده است (Vullers, 1962, p 283).

(۷) Borrichia گونه‌ای از گیاهان گل‌ده از خانوادهٔ کاسنیان (Asteraceae) است.

(۸) در منابع عربی این پژوهش فقط هروی، در *بحرالجواهر* (ص ۸۷)، اصطلاح «همیشه‌بهار» را با گل بهار همسان دانسته است، هر چند در جای دیگر همیشه‌بهار را حیّ‌العالم هم نامیده (هروی، ۱۳۸۷، ص ۱۴۷).

(۹) مظفّریان در *فرهنگ اصطلاحات گیاه‌شناسی* .Sempervivum tectorum L را «همیشگی» معنی کرده است.

(۱۰) دیوسکوریدوس، ذیل مدخل حیّ‌العالم، به bouphthalmon، یکی از نام‌هایی که حیّ‌العالم بدان خوانده می‌شود، اشاره کرده است، امّا در اینجا باید یا فقط هم‌نامی آن با ox-eye در منطقه‌ای خاص باشد یا به توصیف شکل گیاه houseleek مربوط باشد که دیوسکوریدس دربارهٔ آن نوشته: «طرز قرار گرفتن برگ‌های بالایی شبیه به گردی چشم است» (نک Beck, 2005 p, 286)، از همین رو، دیوسکوریدوس دو مدخل جداگانه به این دو گیاه کاملاً متفاوت اختصاص داده است.

(۱۱) Sedum در فارسی «ناز، ابرون» معنی شده است (مظفّریان، ۱۳۷۵، ص ٤٩٩).

(۱۲) نام دیگر garland chrysanthemum که دیتریش به کار برده است.

(۱۳) *Teucrium marum L.* Cat thyme در فرهنگ مظفریان «مریم‌نخودی، مور» معنی شده است (۱۳۷۵ ص ٥٤٢). گیاه «مرو» نیز دراین فرهنگ فهرست نشده است.

(١٤) در منابع فارسی و عربی کهن، خیری Erysimum × cheiri L.) wallflower یا hoary stock (Matthiola incana L.) دانسته شده است (Meyerhof, Maïmonide, 198; Diertich, 1988, (III 116).

(١٥) در *تحفة‌المؤمنین* حکیم مؤمن، انبوب‌الرّاعی و انبوب‌الملک هر دو به معنی ابرون دانسته شده است (حکیم مؤمن، ۱۳۹۰، ج ۱، ص ۱۵۳).

منابع

آذرنوش، آذرتاش (۱۳۸۶)، *فرهنگ معاصر عربی ـ فارسی*، تهران: نشر نی.

الإشبیلی، أبی الخیر (۱۹۹۵)، *عمدة الطبیب فی معرفة النبات*، قدّم لـه و حقّقـه محمّـد العربـی الخطـابی، بیـروت: دارالغرب الإسلامی.

ابن البیطار، عبداللّه بن أحمد (۱۹۹۲)، *الجامع لمفردات الأدویة و الأغذیة*، ۴ ج، بیروت: دارالکتب العلمیة.

ابن میمون (۱۹۴۰)، *شرح اسماء العقار*، نشره وصححه وراجعه علی النسخة الوحیدة المحفوظة باستانبول: الـدکتور ماکس مایرهوف، [دون مکان]، [دون ناشر].

ابوحنیفهٔ دینوری، احمد بن داود (۱۳۸۷)، *النبات*، تهران: مؤسّسهٔ مطالعات تاریخ پزشکی، طـب اسـلامی و مکمـل دانشگاه علوم پزشکی ایران.

ابوریحان بیرونی (۱۳۸۵)، *صیدنه*، ترجمهٔ ابوبکر بن علی بن عثمان کاسانی، ۲ ج، به کوشش منوچهر ستوده و ایرج افشار، تهران: شرکت سهامی افست.

انصاری شیرازی، علی بن حسین (۱۳۷۱)، *اختیارات بدیعی* (قسمت مفردات)، به تصحیح و تحشیهٔ محمّدتقی میر، تهران: شرکت دارویی پخش رازی.

برهان، محمدحسین بن خلف تبریزی (١٣٤٢)، *برهان قاطع*. به اهتمام محمّد معین. تهران: امیرکبیر.

بندهش (فرنبغ دادگی) (۱۳۶۹)، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران: انتشارات توس.

ـــــــــ هندی (١٣٦٨)، متنی به زبان پارسی میانه (پهلوی ساسانی)، ترجمهٔ رقیّه بهزادی، تهران: پژوهشـگاه علـوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ـــــــــ متن انتقادی، ج ۱ (۱۳۸۴)، به تصحیح و ترجمهٔ فضل‌اللّه پاکزاد، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

بهار، مهرداد (۱۳۷۵)، *پژوهشی در اساطیر ایران* (پارهٔ نخست و دویم). تهران: آگاه.

بهزادی، رقیّه (١٣٦٦)، «گیاه‌شناسی در کتاب بندهش»، *چیستا*، ش ۳۹، ص ٦٤٨-٦٥٣.
تفلیسی، ابوالفضل حبیش بن ابراهیم (۱۳۸۸)، *بیان‌الطّب*، ترجمهٔ سیّدحسین رضوی برقعی. تهران: نشر نی.
ـــــــ (۱۳۵۰)، *قانون ادب*، ۳ ج، به‌کوشش غلامرضا طاهر، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
حکیم مؤمن، محمّد مؤمن بن محمّد زمان (۱۳۹۰)، *تحفة المؤمنین* مشهور به *تحفهٔ حکیم مؤمن*، ۲ ج، تصحیح و تحقیق مؤسّسهٔ احیاء طب طبیعی، قم: نور وحی.
الخوارزمی، محمّد بن احمد (۲۰۰۸)، *مفاتیح العلوم*، تصحیح و تنظیم عبد الأمیر الأعسم، بیروت: دارالمناهل.
رازی، محمّد بن زکریا (۱۳۸۴)، *کتاب الحاوی*، ترجمه و تنظیم و تحقیق دکتر سلیمان افشاری‌پور، ج ۲۱، تهران: فرهنگستان علوم پزشکی.
زاهدی، اسمعیل (۱۳۳۷)، *واژه‌نامهٔ گیاهی: نام علمی گیاهان به انگلیسی، فرانسه، آلمانی، عربی، فارسی*، تهران: دانشگاه تهران.
الزبیدی، محمّد مرتضی (۱۳۰۶ ق.)، *تاج العروس من جواهر القاموس*، بیروت: دار مکتبة الحیاة.
زرگری، علی (١٣٦٨)، *گیاهان دارویی*، تهران: دانشگاه تهران.
سروری، محمّدقاسم (۱۳۳۸)، *مجمع‌الفرس*، به کوشش محمّد دبیرسیاقی، جلد نخست (الف- خ)، تهران: کتابفروشی علی‌اکبر علمی.
ضناوی، سعدی (۲۰۰۴)، *المعجم المفصل فی المعرب و الدخیل*، بیروت: دار الکتب العلمیة.
عسگری، لیلا، محمّدتقی راشد محصّل (۱۴۰۲)، «دشواری‌های پژوهش گیاه‌نام‌ها در متن‌های فارسی میانه»، *زبان و زبان شناسی*، پاییز و زمستان، س ۱۹، ش ۳۷، ص ۲۷۹_۳۰۲.
عقیلی خراسانی، محمّدحسین علوی شیرازی (۱۳۹۸)، *خلاصة الحکمة عقیلی*، تصحیح و تحقیق اسماعیل ناظم، تهران: چوگان.
ـــــــ (۱۹۷۶)، *مخزن الادویه*، تهران، شرکت افست، چاپخانهٔ بیست و پنج شهریور.
فرّخی سیستانی، ابوالحسن علی بن جولوغ (۱۳۴۹)، *دیوان حکیم فرّخی سیستانی*، به کوشش محمّد دبیرسیاقی، تهران: زوّار.
محمود حسینی، امیر برهان‌الدین عطاءالله، (١٣٨٤)، *بدایع‌الصّنایع*، به کوشش رحیم مسلمانیان قبادیانی، ویرایش ناصر رحیمی، تهران: بنیاد موقوفات دکتر افشار.
مظفّریان، ولی‌الله (۱۳۷۵)، *فرهنگ نام‌های گیاهان ایران (لاتینی، انگلیسی، فارسی)*، تهران: فرهنگ معاصر.
ـــــــ (۱۳۸۹)، *فرهنگ اصطلاحات گیاه‌شناسی* (رده‌بندی گیاهی) *لاتینی، نگلیسی، فرانسه، آلمانی، فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.
موفّق هروی (۱۳۴۶)، *الأبنیة عن حقائق الأدویة*، به تصحیح احمد بهمنیار، به‌کوشش حسین محبوبی اردکانی،

تهران: دانشگاه تهران.
هدایت، رضاقلی خان (بی‌تا)، *فرهنگ انجمن‌آرای ناصری*، تهران: کتابفروشی اسلامیه.
هروی، محمّد بن یوسف (۱۳۸۷)، *بحر الجواهر*، به تحقیق مؤسّسهٔ احیاء طب طبیعی، قم: جلال الدّین.

Agostini, D., Thorpe, S. (2020), The Bundahišn. Oxford University Press.

Anklesaria, B. T. (1956), *Zand-Ākāsīh, Iranian or Greater Bundahišn*, Transliteration and Translation in English, Bombay.

Asmussen, J. P. (1970), 'The list of fruits in the Bundahiš' in: *Henning Memorial Volume*, Boyce, M., & Gershevitch, I. (Eds.), London: Lund Humphries, p. 14 19.

Austin, D. F. (2004), *Florida Ethnobotany*, CRC Press.

Baring, A. & Cashford, J. (1991), *The Myth of the Goddess: Evolution of an Image*, Viking Arkana.

Beck, L. (2005), *Pedanius Dioscorides Of Anazarbus. De materia medica*, Translated and edited by Lily Y. Beck, Third, revised edition, *Volume 38 of Altertumswissenschaftliche Texte und Studien*, Hildesheim, Olms-Weidmann.

Bos, G. (2021), *The Medical Works of Moses Maimonides: New English Translations Based on the Critical Editions of the Arabic Manuscripts*, Brill.

Cline, E. H., J. Rubalcaba'(2004), *The World in Ancient Times: The ancient Egyptian world*, Oxford University Press.

Daryaee, T. 2006. «List of Fruits and Nuts in the Zoroastrian Tradition: An Irano-Hellenic Classification», In: *Nāme-ye Irān-e Bāstan* 6/1&2, -7, 75-84.

Devkota, H. P. (2022), *Medicinal Plants of the Asteraceae Family Traditional Uses, Phytochemistry and Pharmacological Activities*, Springer Nature Singapore.

Dietrich, A. (1988), *Dioscurides Triumphans. Ein anonymer arabischer Kommentar (Ende 12. Jahrh. n.Chr.) zur Materia medica*, ed. A. Dietrich, 2 vols, Göttingen 1988.

Dozy, R. (1927), *Supplé ment aux dictionnaires arabes*. 2 vols., 2nd ed. Leiden (1st 1881).

Dozy, R., Salīm Nuʿaymī (1978), *Takmilat al-maʿājim al-ʿArabīyah*, Vol. 3. al-Jumhūrīyah al-ʿIrāqīyah, Wizārat al-Thaqāfah wa-al-Iʿlām wa-al-Funūn.

Golan, A. (1991), *Prehistoric Religion: Mythology, Symbolism*, Jerusalem: A. Golan.

Guy (de Chauliac), McVaugh, M. R. Ogden, M. S. (1997), *Inventarium Sive Chirurgia Magna, Vol. 2, Commentary*, E.J. Brill.

Ibn Janah. (2020), *Marwan Ibn Janah: on the Nomenclature of Medicine Drugs* (Kitab Al-talkhis)*: Edition, Translation and Commentary, with Special Reference to the Ibero-Romance Terminology*, Vol. 2, G. Bos, F. Käs, M. Lü bke, G. Mensching, Leiden, Boston: Brill.

Kelly, K. (2009), *History of medicine*, New York: Facts on file.

Leopold, D. J, Musselman, L. J. (2020), *Wildflowers of the Adirondacks*, Johns Hopkins University Press.

MacKenzi, D. N. (1971), A Concise Pahlavi Dictionary. London: Oxford University press.

Myers, Luke A. (2011), *Gnostic Visions: Uncovering the Greatest Secret of the Ancient World*, iUniverse.

Pakzad, F. Schapka, U. (2008), ʻMateria Medica im Bundahišn,ʼ In: *Die Grenzen der Welt, Arabica et Iranica ad honorem Heinz Gaube* / hrsg, von Lorenz Korn, Wiesbaden, Reichert, p 257-273.

Pavord, A. (2005), The *Naming of Names: The Search for Order in the World of Plants*, London: Bloomsbury Publishing.

Phillips, H. (1827), *History of Cultivated Vegetables Comprising Their Botanical, Medicinal, Edible, and Chemical Qualities; Natural History; and Relation to Arts, Science, and Commerce, Volume 1*, London: Henry Colburn.

Pliny, the elder. (2022), *The Natural History of Pliny; Volume 5. Creative Media Partners*, LLC.

Pötters, H. (2022), *Lexikon der Homöopathie Das Basiswissen der Homöopathie in Original-Zitaten Buchstabe S-Z*, Edition Integrativ.

Richardson, J. Wilkins, C. Johnson, F. Meniński F. (1829), *A Dictionary, Persian, Arabic, and English With a Dissertation on the Langurages, Literature, and Manners of the Eastern Nations*, J.L. Cox.

Schmucker, W. (1969), *Die pflanzliche und mineralische Materia medica im Firdaus al-Hikma des ʿAli ibn Sahl Rabban aṭ-Ṭabarī*, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität.

Shapira, D. (2005), ʻPahlavi Flowers,ʼ In: *Languages of Iran, Past and present, Iranian Studies in*

memorian David Neil MacKenzie, Ed. Dieter Weber, Wiesbaden, p 177–184.

Sharangi, A. B., K. V. Peter (2022), *Medicinal Plants Bioprospecting and Pharmacognosy*, Apple Academic Press.

Steingass, F. (1963), *A Comprehensive Persian–English Dictionary*, London.

Thanos, Costas, A. (2005), 'The Geography of Theophrastus' Life and of his Botanical Writings,' In: *Biodiversity and Natural Heritage in the Aegean*, Athen: Frangoudis.

Vullers, J. A. (1962), *Lexicon persico–latinum etymologicum. Vol. 3*, Graz–Austria: Akademische Druck– U. Verlagsanstalt.

West, E. W. (1880), *Pahlavi Texts, Part 1*: The Bundahis, Bahman Yast, and Shāyast La– Shāyast, Oxford: Clarendon Press.

Windischmann, Fr. (1863), *Zorostrische Studien*, Berlin.

Амирдовлат Амасиаци. (1990), *Ненужное для неучей*, Перевод с армянского языка и комментарий С. А. Варданян. Наука. [Amirdaulat Amasiatsi.(1990), *Useless for the Ignorant.* Translation from Armenian and commentary by S. A. Vardanyan. Nauka.]

Чунокова, О. М. (2004) *Пехлевийский словарь зороастрийских терминов, мифических персонажей и мифологических символов*, Ин-т востоковедения, С.-Петербург, фил. - М. [Chunokova, O. M. (2004), *The Pahlavi Dictionary of Zoroastrian Terms, Mythical Characters, and Mythological Symbols.* Institute of Oriental Studies, St. Petersburg Branch — Moscow.]

Reference

Abū Ḥanīfah al-Dīnawarī, Aḥmad ibn Dāwūd (2008), *Al-Nabāt*, Tehran: Mu'assasah-'i Muṭāla'āt-i Tārīkh-i Pizishkī, Ṭibb-i Islāmī wa Mukammil-i Dānishgāh-i 'Ulūm-i Pizishkī-i Īrān.

Ansāri Shirāzi, 'Ali ibn Hossein (1992), *Ekhtiyārāt-e Badi'i (Badi's Elections) (Section on Simple Drugs)*, Critically Edited and Annotated by Mohammad-Taqi Mir, Tehran: Razi Pharmaceutical Distribution Company.

'Aqili Khorāsāni, Mohammad Hossein 'Alavi Shirāzi (1976), *Makhzan al-Ādwiyah (The Treasury*

of Drugs), Tehran: Sherkat-e Ofset, Chāpkhāneh-ye Bist-o-Panj-e Shahrivar.

_____ (2019), *Khulāsat al-hikmah-yi ʿAqili (The Summary of ʿAqīlī's Wisdom),* Ed. Ismāʿil Nazim, Tehran: Chugān.

Asgari, L. Mohammadtaghi Rashed Mohassel (2024), "Doshvāri-hā-ye pazhūhesh-e giyāh-nām-hā dar matn-hā-ye fārsi-ye miyāna (The difficulty of researching plant names in Middle Persian texts)," *Zabān va Zabān-shenāsi*, 19(37): 279-302.

Azarnoosh, Āzartāsh (2007), *Farhang-e Arabi-Fārsi (A Dictionary of Modern Written Arabic, Based on Hans Wehr's Dictionary of Modern Written Arabic)*, Tehran: Nashr-e Ney.

Bahār, Mehrdād. (1996), *Pazhuheshi Dar Asātir-e Iran* (*A Study in Iranian Mythology (Parts One and Two)*, Tehran: Āgāh.

Behzādi, R. (1987), "*Giyāh shenāsi dar Bundahish*" (*Botany in the Book of Bundahishn).* Chistā, No. 39, p 648-653.

Bīrūnī, Abū Rayḥān (2006), *al-Ṣaydanah*, Translated by Abū Bakr ibn ʿAlī ibn ʿUthmān al-Kāsānī, 2 vols, Edited by Manouchehr Sotoodeh and Iraj Afshār, Tehran: Sherkat-e Sāhāmi-ye Ofset.

Borhān, Mohammad Hossein Khalaf-e Tabrizi (1963), *Borhān-e Qāteʿ*, Edited by Mohammad Moʿin, Tehran: Amir Kabir.

Bundahishn (Farrnbagh Dādagi) (1990) Translated by Mehrdād Bahār, Tehran: Tus Publications.

Farrokhi Sistāni, Abolhasan Ali ibn Jolugh (1970), *Divān-e Hakim Farrokhi Sistāni (Collected Poems of Farrokhi Sistāni)*, Edited by Mohammad Dabirsiāqi, Tehran: Zavvar.

Hakim Muʾmin, Muhammad Muʾmin ibn Muhammad Zamān (2011), *Tuhfat al-Muʾminīn (The Gift of the Believers)*, 2 vols, Edited by Muʾassasah-yi Iḥyāʾ Ṭibb-i Ṭabīʿī, Qom: Nūr-i Waḥy.

Hedāyat, Rezā-Qoli Khān (n. d.), *Farhang-e Anjoman Ārā-ye Nāseri*, Tehran: Ketābforushi-ye Islāmiyeh.

Heravi, Mohammad ibn Yusuf (2008), Baḥr al-javāher (The Sea of Jewels), Qom: Jalal al-Din.

_____ (2008), *Bahr al-Jawāhir*, Researched by Muʿassasat-i Iḥyāʾ-i Ṭibb-i Ṭabiʿī. Qom: Jalāl al-Dīn.

Ibn al-Bayṭār, ʿAbd Allāh ibn Aḥmad (1992), *Al-Jāmiʿ li-Mufradāt al-Adwiyah wa al-Aghdhiyah*, 4 vols, Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah.

Ibn Maymūn (1940), *Sharḥ Asmāʾ al-ʿUqqār*. Published, Edited, and Collated with the Unique Manuscript Preserved in Istanbul by Dr. Max Meyerhof. [No place]: [No publisher].

Al-Ishbīlī, Abī al-Khayr (1995), *ʿUmdat al-Ṭabīb fī Maʿrifat al-Nabāt*. Introduced and Edited by Muḥammad al-ʿArabī al-Khaṭṭābī, Beirut: Dār al-Gharb al-Islāmī.

Khwārazmī, Muḥammad ibn Aḥmad (2008), *Mafātīḥ al-ʿUlūm*, Study and Introduction by A. R. ʿAbd al-ʿAmīr al-Aʿsam, Beirut: Dār al-Manāhil.

Mahmud Hosseini, Burhān al-Din ʿAtāʾullāh (2005), *Badāʿ al-Sanaʿi (Marvels of Crafts)*, edited by Rahim Mosalemiyān Qobādiāni, Tehran: Bonyād-e Mowghufāt-e Dr. Afshār.

Mowaffaq Heravi (1967), *Al-Abniyah ʿan Haqaʿeq al-Adwiyah*, Edite by Ahmad Bahmanyār, Prepared by Mahboobi Ardakāni, Tehrān: University of Tehrān.

Mozaffariān, Valiollah (1996), *Farhang-e Nām-hā-ye Giāhān-e Iran (A Dictionary of Iranian Plant Names: Latin, English, Persian)*, Tehran: Farhang-e Moʿāser.

_____ (2010), *Farhang-e Estelahāt-e Giyāhshenāsi* (*A Dictionary of Botany, Botanical Taxnomy: Latin, English, French, German, Persian)*, Tehran: Farhang-e Moʿāser.

Soruri, Mohammad Qasim (1959), *Majmaʿal-Furs*, Edited by Mohammad Dabirsiyāqi, Volume 1 (A-Kh), Tehran: Ketābforushi-ye Ali Akbar Elmi.

Teflisi, Abolfazl Habeesh ibn Ebrāhim (1971), *Qānun-e Adab*, 3 vols, Edited by Gholamrezā Tāher, Tehrān: Bonyād-e Farhang-e Irān.

_____ (2009), *Bayān al-Tebb*, Translated by Seyyed Hossein Razavi Borqeʿi, Tehrān: Nashr-e Ney.

The Indian Bundahishn (1989) *A Text in Middle Persian (Sassanian Pahlavi)*, Translated by R. Behzadi, Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.

Zāhedi, E. (1994), *Botānical Dictionary, Scientific names of plants in English, French, German, Arabic, and Persian language (Vāže-nāme-ye giyāhī)*, Tehrān: Tehrān University.

Zanawī, Saʿdī (2004), *Al-Muʿjam al-Mufaṣṣal fī al-Muʿarrab wa al-Dakhīl*, Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah.

Zargari,A. (1992), *Giyāhan-e Dārui (Medicinal Plants)*, Tehran: Tehran University.

Zobeydī, Muḥammad Murtezā (Murtaḍá al-Zabīdī), Muḥammad ibn Muḥammad (1994), *Tāj al-ʿArūs min Jawāhir al-Qāmūs*, Beirut: Dār Maktabat al-Ḥayāh.

ارسال: ۱۴۰۲/۶/۲۶
پذیرش: ۱۴۰۲/۷/۳۰
10.22034/nf.2026.416274.1277

نسخهٔ *گلستان*، مورّخ ۷۱۳ ق، کتابخانهٔ غازی خسروبیگ سارایوو

منیر درکیچ (استاد گروه شرق‌شناسی، دانشکدهٔ فلسفه، دانشگاه سارایوو، سارایوو، بوسنی)

غلامرضا سالمیان* (استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران)

چکیده: کهن‌ترین نسخهٔ شناخته‌شده از *گلستان* ـ که نسخه‌ای ناقص و مغلوط است ـ در سال ٦٦٨ ق کتابت شده. در اصالت دومین نسخه، که تاریخ‌های گوناگونی میان ٦٩١ تا ٧٢٦ ق برای آن در نظر گرفته‌اند، تردید وجود دارد. نسخه‌ای که در این نوشتار به آن می‌پردازیم، هرچند در جایگاه سومین نسخهٔ تاریخ‌دار این کتاب قرار می‌گیرد، به سبب آنچه دربارهٔ صحّت و اصالت دو نسخهٔ پیشین گفتیم، در عمل می‌توان آن را در صدر نسخه‌های *گلستان* قرار داد. این نسخه را کاتبی به نام حسن موسی حاجی سوسیان السیواسی در روز یکشنبه ۲۲ محرّم سال ۷۱۳ ق نوشته است. این نسخه اینک به شمارهٔ 1389,1 در کتابخانهٔ غازی خسروبیگ، در شهر سارایوو، پایتخت بوسنی و هرزگوین، نگهداری می‌شود. در نوشتار حاضر، ضمن اشاره به جایگاه ادب فارسی و آثار سعدی در بالکان، به معرّفی جزئیّات ظاهری و محتوایی این نسخه پرداخته‌ایم. مهم‌ترین یافتهٔ نوشتار حاضر گزارش پیدا شدن نسخه‌ای کهن از *گلستان* سعدی است که سومین متن تاریخ‌دار آن کتاب و، بنا به دلایلی که ذکر شد، در جایگاه نخست در میان نسخ تاریخ‌دار است. افزون بر آن، از راه نسخهٔ معرّفی‌شده، درمی‌یابیم که نسخهٔ کهن‌تری از *گلستان*، که از آنِ امیرحسام‌الدّین بگلر بوده، وجود داشته است که اینک در دسترس نیست. وجود و کتابت دست‌کم دو نسخهٔ *گلستان* تا سال ۷۱۳ ق در آناتولی و انتقال این نسخهٔ کهن به بوسنی گواه اهمّیّت و جایگاه زبان و ادب فارسی، به‌ویژه سعدی و آثارش، در حوزهٔ

* salemian@razi.ac.ir

آناتولی و بالکان است.

کلیدواژه‌ها: سعدی، *گلستان*، نسخهٔ خطّی ۷۱۳ ق، بوسنی و هرزگوین، کتابخانهٔ غازی خسروبیگ

مقدّمه

هدف از تصحیح متن به‌دست دادنِ نزدیک‌ترین صورت از آن به چیزی است که نویسنده یا شاعر آفریده است. در پردازش چنین متنی، عناصری دخیل هستند. «سه عنصر اصلی در فرایند تصحیح متن عبارتند از ۱. موادّ و منابع، ۲. شایستگی و اهلیّت مصحّح، ۳. شیوه و روش استدلالیِ کار» (جهانبخش، بی‌تا، ص ۱۴). همان‌گونه که می‌بینیم، موادّ و منابع در صدر عنصرهای اصلی فرایند تصحیح قرار گرفته است. مهم‌ترین بخش موادّ و منابع نیز نسخه یا نسخه‌های خطّی مورد استفاده در فرایند تصحیح است. اصولاً بدون وجود نسخه امکان تصحیح وجود ندارد و بدون نسخهٔ معتبر اعتبار متن مصحّح زیر سؤال خواهد رفت. اعتبار نسخهٔ خطّی با سه عنصرِ ۱. قدمت، ۲. صحّت و اصالت و ۳. استقلال (وابسته نبودنِ دو یا چند نسخه به مادرنسخه‌ای واحد) مشخّص می‌شود (نک همان، ص ۱۷). اگرچه ممکن است نسخه‌ای متأخّر، به‌سبب رونویسی از متنی قدیمی و صحیح، اصالت و صحّتش بر متنی کهن‌تر، که به هر دلیل مغلوط و نامعتبر است، بچربد، در بیشتر موارد، کهن‌ترین نسخه (اقدم نسخ)، درست‌ترین (اصحّ نسخ) نیز هست؛ از همین رو، دستیابی به نسخه‌های کهن هر اثری در تصحیح بهینهٔ آن بسیار اهمّیّت دارد.

آثار برجستهٔ ادبیّات فارسی، از آن روی که در درازنای تاریخ همواره مورد توجّه طبقات گوناگون مردم، از عامّی تا فرهیخته، بوده‌اند، نسخه‌های خطّی متعدّدی هم دارند. همین اقبال، در عین حال که نکتهٔ مثبتی است، ممکن است از نظر امکان دخل و تصرّف در متن آسیبی برای درستی این آثار به شمار آید. فروغی دربارهٔ این اشکال در گلستان سعدی گفته است: «گلستان، که اینک منظور نظر ماست، چنین می‌نماید که از اوایل امر و شاید از روزگار خود شیخ سعدی در استنساخ دچار تحریف و تصرّف شده و دیرگاهی است که ادبا به این معنی برخورده‌اند. جز اینکه تا این اواخر ذهن‌ها همواره متوجّه بود به اینکه در استنساخ سهو و غلط رفته است، ولیکن تأمّل در نسخه‌های فراوان قدیم و جدید معلوم می‌دارد که بسیاری از تحریف‌ها عمدی بوده و هر کس گلستان را نوشته یا نویسانده است آن را موافق ذوق و سلیقهٔ خویش ساخته است؛ چنان‌که شاید دو نسخهٔ خطّی از این کتاب یافت نشود که تماماً با یکدیگر مطابق باشند» (فروغی، ۱۳۸۵، ص ۱۲۱۵). پس کشف هر دست‌نویسی از *گلستان*، به‌ویژه اگر در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری نوشته شده باشد، چونان قطعه‌ای ارزشمند در شکل‌گیری متنی پیراسته از آن کتاب مؤثّر خواهد افتاد.

نوشتار حاضر به معرّفی یکی از این دست‌نویس‌های کهن *گلستان* می‌پردازد که در سال ۷۱۳ ق

کتابت شده و اینک به شمارهٔ 1389,1 در کتابخانهٔ غـازی خسـروبیگ سـارایوو، در کشـور بوسـنی و هرزگوین، نگهداری می‌شود. ذکر این نکته بایسته است که، بـه منظـور اسـتفادهٔ بهتـر پژوهشـگران گرامی، مطالب نقل‌شده از نسخهٔ مذکور، بدون تغییر رسم‌الخط، با همان شیوهٔ نگارش کاتب، نقـل می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در هیچ پژوهشی ــ جز فهرست نسخه‌های خطّی کتابخانهٔ غازی خسروبیگ ـــ بـه نسـخهٔ شمارهٔ 1389,1 آن کتابخانه اشاره نشده است. تدوین‌کنندهٔ آن فهرسـت اطّلاعـات انجامـهٔ نسـخه را درست ثبت کرده، امّا چون متخصّص *گلستان* سعدی نبوده، بر اهمّیّت نسخه تأکیـد نکـرده اسـت (Nametak, 1998, p. 381-382). حتّی در کتاب معرّفی *کتابخانهٔ غـازی خسـروبگ*، کـه اخیـراً منتشـر شده، نشانی از این نسخه نیست (نک یاحیچ، ۲۰۲۳ م). بنابراین، پژوهشی بـا موضـوع مقالـهٔ حاضـر انجام نشده است. دربارهٔ بررسی دیگر نسخه‌های خطّـی آثـار سـعدی، بـه‌ویژه *گلسـتان*، تقریبـاً در مقدّمهٔ همهٔ آثار تصحیحی توضیحاتی آمده است. در باب برخی مسائل ویژهٔ تصحیح *گلسـتان* نیـز پژوهش‌هایی انجام شده است؛ از جمله:

یاحقّی (۱۳۶۸)، در نوشتاری، ضمن اشاره به پیشینهٔ ترجمـه و انتشـار *گلسـتان*، بـه تصـحیحی پرداخته است که غلامحسین یوسفی از این متن به دست داده. انزابی‌نژاد (۱۳۶۸) نکاتی در نقد متن *گلستان* مصحّح غلامحسین یوسفی بیان کرده و خـودْ آن نکـات را دارای جنبـهٔ استحسـانی دانسـته است. مهدوی دامغانی (۱۳۶۹) به پاره‌ای از اشکالاتی که انزابی‌نژاد (۱۳۶۸) بر تصحیح یوسفی وارد کرده پاسخ داده است. دهباشی (۱۳۶۹)، پس از ذکر مقدّمـه‌ای دربـارهٔ ضـرورت تصـحیح انتقـادی *گلستان* سعدی، به معرّفی *گلستان* مصحّح غلامحسین یوسفی پرداختـه اسـت. طبیـب‌زاده (۱۳۹۷) پانزده بیت عربی *گلستان* را از تصحیح‌های گوناگون انتخاب کرده و، با سنجهٔ اصول عروض و قافیـهٔ عربی، تصحیح آن‌ها را به چالش کشیده است. دالوند (۱۴۰۱) کوشیده است، بـا اسـتفاده از شـروح کهن سعدی، نظیـر شـرح سـراج‌الدّین علیخـان آرزو و شـرح غیاث‌الـدّین رامپـوری، و همچنـین ضبط‌های *لغت‌نامهٔ دهخـدا*، ضبط‌ها و قرائت‌های دیگری از ابیات و عبارات *گلستان* سعدی (بر پایهٔ چاپ فروغی و چـاپ یوسـفی) بـه دسـت دهد.

ضرورت پژوهش

همان‌گونه که در مقدّمه اشاره شد، یافتن نسخهٔ کهن هر اثر ادبی به‌مثابـهٔ کشـف حلقـه‌ای جدیـد از زنجیرهٔ منتهی به عرضهٔ متنی پیراسته برابر نظر نویسـنده یـا شـاعر آن مـتن توانـد بـود. بـا توجّـه بـه

اختلافات فراوانی که در ضبط نسخه‌های گوناگون *گلستان* سعدی وجود دارد، پیدا شدن نسخه‌ای که در فاصلهٔ کمی از درگذشت سعدی ــ آن هم از روی متنی کهن‌تر از خود ــ کتابت شده باشد چه‌بسا در گزینش ضبط درست بسیاری از مواضع اختلاف سودمند باشد و در صورت لزوم در تصحیح‌های بعدی *گلستان*، در جایگاه نسخهٔ اساس یا دست‌کم یکی از نسخه‌بدل‌های مهم، به کار آید.

کتابخانهٔ غازی خسروبیگ

غازی خسروبیگ (۱۵۴۱-۱۴۸۰ م)، حاکم مقتدر بوسنی در دورهٔ تسلّط امپراتوری عثمانی بر این سرزمین، منشأ خدمات بسیاری در بوسنی، به‌ویژه شهر سارایوو بوده است. مدرسه، مسجد و کتابخانهٔ غازی خسروبیگ در سارایوو نماد گوشه‌ای از خدمات یادشده است.

غازی خسروبیگ در سال ۱۵۳۷ م مدرسه‌ای در سارایوو تأسیس و هم‌زمان کتابخانهٔ آنجا را نیز راه‌اندازی کرد و با وقف‌نامه‌ای، که برابر مفاد آن خواسته بود درآمد مدرسه صرف خرید کتاب برای کتابخانه شود، در عمل تأمین منابع آیندهٔ آن را تضمین کرد. این کتابخانه در قرن هفدهم میلادی کتابدار خاصّ خود را داشت و این نشانه‌ای از اهمّیّت آن در سارایوو بود. در طول این پنج سده، کتابخانهٔ غازی خسروبیگ چند بار در معرض خطر نابودی ناشی از جنگ‌های گوناگون قرار گرفته است. به عنوان نمونه، در سال ۱۶۹۷ م، در نتیجهٔ جنگی طولانی بین لشکرهای امپراتوری‌های هابسبورگ و عثمانی، اوژن ساووا[1] شهر سارایوو را به آتش کشید و در این آتش‌سوزی بیشتر نسخه‌های خطّی این کتابخانه هم از بین رفت؛ پس بیشتر منابع حاضر پس از این رویداد گردآوری شده است. در حال حاضر، بیش از صد هزار نسخهٔ خطّی، کتاب چاپی، نشریّه و سند، به زبان‌های گوناگون، در این کتابخانه نگهداری می‌شود. حدود یازده هزار عدد از منابع کتابخانه نسخه‌هایی به خطّ عربی هستند (نک یاحیچ، ۲۰۲۳، ص ۵-۷). این گنجینه مهم‌ترین اندوختهٔ نسخه‌های خطّی اسلامی در بالکان است.

جایگاه ادبیّات فارسی و کتاب *گلستان* در بالکان

رواج زبان و ادبیّات فارسی در بوسنی و منطقهٔ بالکان در دورهٔ عثمانی در سه سیمای مختلف، امّا در عین حال به هم مرتبط، نمود می‌یابد: ۱. جایگاه والای چندین متن از امّهات متون سنّتی ادب فارسی، ۲. آموزش آن در مدارس خانقاه‌ها و محافل دیگر، و ۳. آثار شاعران و نویسندگان

1. Eugen von Savoyen

پارسی‌گوی منطقه. دو وجه اخیر به نوعی به همان وجه نخستین، یعنی جایگاه والای چند متن مهمّ فارسی، بازمی‌گردد، چراکه این متون به‌عنوان منابع آموزش زبان فارسی کاربرد داشتند (گلستان و پندنامه در وهلهٔ نخست) و از طرف دیگر، شاعران و نویسندگان پارسی‌گوی آثار خود را تحت تأثیر شدید این متون می‌نوشتند. بعضی از متون فارسی، به‌ویژه *مثنوی معنوی*، در محافل صوفیانه یا برای عموم مردم خوانده و تفسیر می‌شدند.

همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم، این نوشتار به معرّفی نسخه‌ای کهن از *گلستان* سعدی می‌پردازد که در بوسنی یافت شده است. یافته شدن این نسخهٔ کهن از *گلستان* سعدی در کشور بوسنی جای شگفتی ندارد، اگر بدانیم این کتاب، تا پیش از دوران جدید، چونان درس‌نامه‌ای در مدارس عثمانی و تکیه‌های بالکان به شکل عمومی و در بوسنی به‌گونه‌ای ویژه تدریس می‌شده است. این کتاب و سه شاهکار دیگر ادب فارسی، یعنی *مثنوی معنوی*، *پندنامهٔ* منسوب به عطّار و *دیوان* حافظ، اندک‌اندک جای خویش را در میان مردمان این سامان باز کردند و بعدها به کتاب‌هایی بدل شدند که، به واسطهٔ قرارگرفتن در شمار منابع درسی، صدها نسخه از آن‌ها رونویسی شد، به‌گونه‌ای که هنوز هم می‌توان این نسخه‌ها را در کتابخانه‌ها و مجموعه‌های عمومی و شخصی باز یافت. البتّه بعدها آثاری چون *بوستان*، *منطق‌الطیر*، *کلیله و دمنه*، *خمسهٔ نظامی* و *بهارستان* نیزدر این منطقه با اقبال روبه‌رو شدند.

گلستان سعدی، از آغاز تا پایان دورهٔ عثمانی، از رواج بسزایی برخوردار بود، چنانکه در سدهٔ نهم ق / پانزدهم م، یعنی قبل از تأسیس نخستین مدرسه‌ها در بوسنی، نسخه‌هایی خطّی از *گلستان* موجود بود. تنها در اندوختهٔ خطّی مؤسّسهٔ شرق‌شناسی، که در سال ۱۹۹۲ م مهاجمان صرب آن را به آتش کشیدند، پنج نسخهٔ خطّی *گلستان* از قرن نهم / پانزدهم وجود داشت (نک Trako, 1986, p. 184-187). در طول سدهٔ دهم / شانزدهم، *گلستان* سعدی به طور کلّی در امپراتوری عثمانی رواج پیدا کرد. از میان شروح متعدّد، می‌توان به دو شرح به زبان عربی (ابن‌سیّد کمال و لامعی چلبی) و سه شرح به زبان ترکی عثمانی (سروری، شمعی و سودی) اشاره کرد. نسخه‌های خطّی این شروح در طول این قرون در بوسنی استنساخ یا از نواحی دیگر امپراتوری جمع‌آوری می‌شد. *شرح سودی* بر دیگر شروح برتری دارد و دارای نسخه‌های بیشتری است. یکی از نشانه‌های رواج *گلستان*، پس از تألیف شرح سودی، این است که شاگرد او، به نام درویش پاشا، این شرح را به کتابخانهٔ مدرسهٔ خود در شهر موستار وقف کرده است (وقف‌نامهٔ تأسیس مدرسهٔ درویش پاشا ذیل شمارهٔ V-182 در کتابخانهٔ غازی خسروبیگ سارایوو نگهداری می‌شود). بلافاصله پس از این رویداد، نسخه‌های *گلستان* را در مدارس

مختلف بوسنی می‌یابیم (موستار[۲]، سارایوو[۳]، بانیالوکا[۴]، زنیتسا[۵]، اِهلونه[۶]، فوچا[۷]، اوژیتسه[۸] و ...). پس از آن، در قرن دوازدهم / هجدهم تعداد نسخه‌های خطّی افزایش می‌یابد و مدارس عثمانی همچنان مهم‌ترین جایگاهی بوده که *گلستان* در آن رواج داشته است.

در اواخر دورهٔ عثمانی (سدهٔ سیزدهم / نوزدهم) نهادهای آموزشی جدیدی برپا شد و در همهٔ آن‌ها، از رشدیّه گرفته تا دارالمعلّمین و مکتب اعدادی (مدرسهٔ عالیّهٔ نظامی)، *گلستان* سعدی در سرفصل‌های درسی، به‌عنوان درس‌نامهٔ زبان فارسی یا اخلاق اسلامی، ذکر شده است. حتّی بعد از تغییر حکومت و روی کار آمدن امپراتوی اتریش–مجارستان بعضی از این نهادها به فعّالیّت خود ادامه دادند؛ هرچند در آن زمان از این رویّهٔ آموزشی انتقاد می‌کردند، به این دلیل که *گلستان* را برای آموزش دادن به کودکان مناسب نمی‌دانستند (نک Drkić, 2021).

به طور خلاصه، می‌توان گفت که رواج زبان و ادبیّات فارسی در سرزمین بوسنی با *گلستان* سعدی آغاز و تمام شد. بررسی جایگاه *گلستان* در بالکان نیازمند بحثی مستقل است. اجمالاً، برای درک سترگی این جایگاه، کافی است بدانیم تنها در کتابخانهٔ غازی خسروبیگ هشتاد و نه نسخهٔ خطّی این کتاب (شامل متن فارسی، ترجمهٔ ترکی عثمانی، شرح فارسی، شرح ترکی عثمانی، شرح عربی یا گزیده‌های گوناگون) نگهداری می‌شود که در اینجا به معرّفی مختصر سه نسخه بسنده می‌کنیم:

۱. نسخهٔ *شرح سودی بر گلستان*، به شمارهٔ R3800، که در سال ۱۰۰۶ ق، یعنی در زمان حیات سودی، رونویسی شده و درویش پاشا به مدرسهٔ موستار هدیه کرده است.

۲. نسخهٔ *گلستان*، به شمارهٔ R6135، که در سال ۱۰۳۱ ق شخصی به نام درویش آن را در

---

2. Mostar
3. Sarajevo
4. Banja Luka
5. Zenica
6. Livno
7. Foča
8. Užice

بیت‌القهوه‌ای در موستار برای دوست خود، ابراهیم‌آغا، رونویسی کرده است. وجود این نسخه رواج *گلستان* را در میان عامّهٔ مردم اثبات می‌کند.

۳. نسخهٔ *گلستان*، به شمارهٔ R38880، تحریر ۱۱۵۸ ق، با خطّ بسیار زیبا، شامل متن اصلی با حاشیه‌هایی از توضیحات شرح سودی، به انتخاب کاتب (برای آگاهی بیشتر از وضعیّت زبان فارسی در بالکان، به‌ویژه بوسنی، نک بوگدانویچ ، ۱۳۴۳ الف، ص ۶۰-۶۷؛ بوگدانویچ، ۱۳۴۳ ب، ۲۶-۳۳؛ مرادی، ۱۳۷۱، ص ۵۶-۵۹؛ صفارمقدّم، ۱۳۷۳؛ چانچار، ۱۳۷۶، ص ۸۸-۹۲؛ لاتیچ، ۱۳۷۷، ص ۲۸-۳۱؛ شادآرام، ۱۳۹۵، ص ۶۹-۹۰ و درکیچ و رئیسی، ۱۳۹۹، ص ۱۵۱-۱۷۰).

کهن‌ترین نسخه‌های *گلستان*

۱. ٦٦٨: نسخهٔ کلّیّات کتابخانهٔ سلطنتی، با خطّی منسوب به یاقوت مستعصمی، کتابت در رمضان ٦٦٨ ق. به دلیل افتادگی، نقائص و اغلاط فراوان، یوسفی آن را اساس تصحیح خود قرار نداده و از آن به‌عنوان نسخه‌بدل استفاده کرده است. فرانکلین لوییس بر آن است چون انجامهٔ نسخه قابل خواندن نیست، این اطّلاع را باید با تردید پذیرفت (Lewis, 2021, p 79-86).

۲. ٦٩١ تا ٧٢٦: نسخهٔ کلّیّات کتابخانهٔ فرهنگستان علوم تاجیکستان، دارای چند تاریخ در بخش‌های گوناگون (پایان بدایع: ۶۳۰ ق، پایان گلستان: ۶۵۳ ق و پایان قطعات و رباعیات: ۶۶۹ ق). اصالت نسخه مورد تردید است. یوسفی از آن به‌عنوان نسخه‌بدل استفاده کرده و رستم علی‌یف تاریخ تحریر آن را بین ٦٩١ تا ٧٢٦ حدس زده است (نک یوسفی، ١٣٧٤، ص ٢٢). این نسخه در سال ١٣٩٤ به‌صورت عکسی منتشر شده است (سعدی، ١٣٩٤).

۳. ۷۱۳: نسخهٔ شمار 1389,1 کتابخانهٔ غازی خسروبیگ که این مقاله دربارهٔ آن نوشته می‌شود.

٤. ٧٢٠: نسخهٔ کتابخانهٔ بنیاد بودمر در ژنو، به خطّ عبدالصمد بیضاوی، کتابت در صفر ۷۲۰ ق. یغمایی این دست‌نویس را بدون تغییر در رسم‌الخط چاپ کرده و یوسفی آن را نسخهٔ اساس تصحیح خویش قرار داده است (نک یغمایی، ۱۳۱۶، ص الف - ج).

۵. ۷۲۸: نسخهٔ کتابخانهٔ دیوان هند در لندن، کتابت در ۷۲۸ ق (نک یغمایی، ۱۳۱۶، مقدّمهٔ یغمایی، ص الف).

٦. ٧٣٠: کتابخانهٔ پاریس، به شمارهٔ suppl. Pars. 869، کتابت در شعبان ۷۳۰ ق به دست احمد (نک مطلّبی کاشانی، ۱۳۸۹، ص ۲۰۷).

۷. ۷٦۸: نسخهٔ کتابخانهٔ ملّی پاریس، کتابت در ۷٦۸ ق (نک فروغی، ۱۳۸۵، ص ۱۲۱۶).

۸. سدهٔ ۷: یکی از دو نسخهٔ چینی که برات زنجانی، با بهره‌گیری از آنها، گلستان را، با اساس قرار

دادن چاپ فروغی، تصحیح کرده است. بر روی نسخه نوشته شده: «گلستان تألیف سعدی شیرازی در سنهٔ ۱۲۵۸ میلادیه» (زنجانی، ۱۳۸۱، ص ۱۸۶). سال ۱۲۵۸ م برابر است با سال ٦٥٦ ق، یعنی همان سال تألیف *گلستان*؛ بنابراین، تاریخ مذکور تاریخ کتابت نسخه نیست و برات زنجانی، از روی کاغذ و مرکّب، آن دو نسخه را مربوط به سدهٔ هفتم تخمین زده است (همان‌جا).

۹. سدهٔ ۸: دومین نسخهٔ چین (نک مورد پیشین).

۱۰. سدهٔ ۸: نسخهٔ متعلّق به مجدالدّین نصیری، سدهٔ هشتم. این دست‌نویس یکی از نسخه‌بدل‌های فروغی بوده است (نک فروغی، ۱۳۸۵، ص ۱۲۲۰).

۱۱. بی‌تا: نسخهٔ متعلّق به ابوالحسن بزرگ‌زاد در اصفهان که فاقد تاریخ است، امّا فروغی اصالت آن را تأیید کرده و آن را نسخهٔ اساس تصحیح خود قرار داده است (نک همان، ص ۱۲۱۶-۱۲۱۹).

از آنچه گفتیم، می‌توانیم چنین نتیجه بگیریم که کهن‌ترین نسخهٔ شناخته‌شده از این کتاب ــ که ناقص و مغلوط است ــ در سال ٦٦٨ ق کتابت شده است. در اصالت دومین نسخه، که تاریخ‌های گوناگونی میان ٦٩١ تا ٧٢٦ ق برای آن در نظر گرفته‌اند، تردید وجود دارد. نسخه‌ای را که در این نوشتار به آن خواهیم پرداخت، هرچند در جایگاه سومین نسخهٔ تاریخ‌دار این کتاب قرار می‌گیرد، به سبب آنچه دربارهٔ صحّت و اصالت دو نسخهٔ پیشین گفتیم، در عمل می‌توان در صدر نسخه‌های *گلستان* قرار داد و در سیر تاریخی کتابت این شاهکار ادبیّات فارسی حائز اهمّیّت ویژه‌ای است. بر پایهٔ مقایسه‌ای که نگارندگان این مقاله میان ضبط‌های ویژهٔ این نسخه و نسخه‌های معرّفی‌شدهٔ بالا انجام داده‌اند، مشابهت این نسخه با نسخهٔ کتابخانهٔ بنیاد بودمر در ژنو (کتابت در صفر ۷۲۰ ق) بیش از سایر نسخ است؛ از این رو، نسخهٔ ۷۲۰ ق را می‌توان، از منظر تبارشناسی، از تبار نسخهٔ کتابخانهٔ غازی خسروبیگ دانست.

بحث و بررسی: نسخهٔ شمارهٔ 1389,1 *گلستان* سعدی

در ادامه، ویژگی‌های گوناگون نسخهٔ شمارهٔ 1389,1 *گلستان* سعدی، مورّخ سال ۷۱۳ ق، کتابخانهٔ غازی خسروبیگ ذکر می‌شود.

تاریخ کتابت

در ترقیمهٔ این نسخه به‌صراحت تاریخ کتابت آن روز یکشنبه بیست و دوم محرّم سال هفتصد و سیزده ثبت شده است: «فرغ من تحریر هذالکتاب [چنین] فی یوم الاحد من شهر الله الحرام المحرم مفتح الشهور ثانی عشرین منه سنة ثلاث عشر و سبعمئه» (سعدی، ۷۱۳، برگ ۹۰، پ). همان‌گونه که بعداً خواهیم

دید، ویژگی‌های رسم‌الخطّی نسخه نیز درستی تاریخ ترقیمه را با تردید روبه‌رو نمی‌کند.

کاتب

نام کاتب، همان‌گونه که در ترقیمه آمده، «الحسن موسی حاجی سوسیان السیواسی» است. در جست‌وجویی که برای یافتن کاتبان سیواسی انجام شد، به نام بیش از ۱۴۰ کاتب و نویسنده برخوردیم که هرچند زمان زندگی برخی از آنان به زمان زندگی کاتب *گلستان* نزدیک است، تفاوت آشکار نام آنان مانع از آن می‌شود که بخواهیم احتمالی در مورد یکسانی آنان طرح کنیم (نک Presidency of Turkish Manuscript Association؛ درایتی، بی‌تا، ج ۲، ص ۱۰۲۷؛ ج ۴، ص ۵۲؛ ج ۶، ص ۹۸۹؛ وفایی و فیروزبخش، ۱۳۹۳، ص ۲۵).

نسخهٔ مأخوذ عنه

خوشبختانه در ترقیمهٔ این نسخه به نام نسخهٔ کهن‌تری از *گلستان* اشاره شده است که نسخهٔ حاضر از روی آن رونویسی شده: «از نسخه امیر حسام الدین بگلر نوشته شد». هرچند، با توجّه به اینکه فقط این سه واژه در توصیف صاحب نسخهٔ اصلی آمده است و نظر به بسامد زیاد افرادی با اسم «حسام‌الدین» و نیز رواج بسیار زیاد دو لقب «امیر» و «بیگلر» (به دلیل نابسامانی وضعیّت سیاسی در آن نقطه از جهان در آن دوره، که منجر به شکل‌گیری بیگ‌نشین‌های بسیار و برآمدن و فروافتادن امیرهای متعدّد شده بود)، شناخت این فرد کار بسیار دشواری است. به نظر ما این فرد یا یکی از امیران سلجوقی بوده است یا یکی از امیران ملوک‌الطّوائف آناتولی. با توجّه به آنچه خواهد آمد، امکان اینکه شخص مورد نظر «امیر محمود حسام‌الدین چوپان»، آخرین امیر چوپانیان روم (ح ۶۹۱-۷۰۹ ق) باشد بیش از سایر احتمالات است، زیرا از یک سو تاریخ امارت او با تاریخ مدّ نظر ما همخوانی دارد و از دیگر سو، ملوک‌الطّوائف چوپانیان روم، که در قرن هفتم هجری دولت خود را در شمال آسیای صغیر تأسیس و شهر قَسْطَمونی (در شمال ترکیهٔ امروزی) را پایتخت خود کردند، با دانشمندان بسیاری ارتباط برقرار می‌کردند و به فرهنگ و ادب توجّه ویژه‌ای داشتند. این امر به‌ویژه در دورهٔ حکومت پدر محمود حسام الدّین، یعنی مظفّرالدّین یاولاق ارسلان، مشخّص‌تر بود. دربار یاولاق پناهگاه تعدادی از دانشمندان خراسان و عراق عجم و عرب بود. یکی از این دانشمندان قطب‌الدّین شیرازی (به قولی دایی سعدی) است که کتاب *اختیارات مظفّری* خود را به مظفّرالدّین اهدا کرده بود. از دانشمندان دیگر می‌توان نام حسن بن عبدالمؤمن را آورد که کتاب *فسطاط العداله فی قواعد السلطنه* را به نام مظفّرالدّین و کتاب *قواعدالرساله* را به نام محمود حسام الدّین نوشته است. بنابراین، دربار آنان ممکن است جایگاه مناسبی برای نگارش آثار یا کتابت و رونویسی آثار ادب فارسی، از جمله

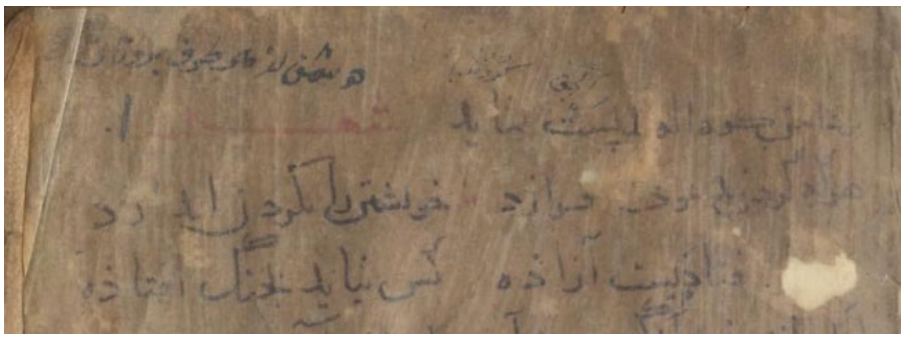
گلستان، بوده باشد (نک Yücel, 1965, p 71-73; Yücel, 1993, p. 354-355; Uzunçarşılı, 1969, p 54).

ساختار نسخه

آغاز. متأسّفانه چند صفحهٔ آغاز کتاب، که دربردارندهٔ بخش اعظم دیباچهٔ *گلستان* است، افتاده است و متن *گلستان* از اینجا آغاز می‌شود:

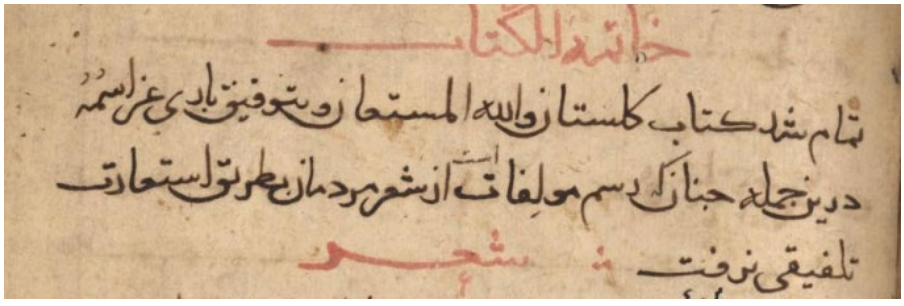
بر دامن کوه الوند پست نماید شعر

هر که کردن بدعوی افرازد — خویشتن را بکردن اندازد
..... افتادیست آزاده — کس نیاید بجنگ افتاده
(سعدی، ۷۱۳ ق، برگ ۱ ر)



تصویر ۱ آغاز نسخه

انجامه. در انجامهٔ کتاب، ابتدا بخش خاتمة الکتاب قرار دارد که نوشتهٔ خود سعدی است. در ادامه، ترقیمهٔ کاتب آمده است.



تصویر ۲ خاتمة الکتاب

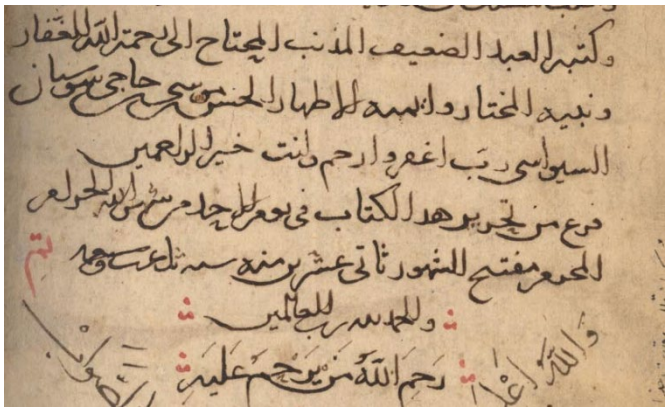
ترقیمه:

و کتبه العبد الضعیف المذنب المحتاج الی رحمة الله الغفّار و نبیه المختار و ایمته الاطهار الحسن موسی حاجی سوسیان السیواسی ربّ اغفر و ارحم و انت خیر الراحمین

فرغ من تحریر هذالکتاب [کذا] فی یوم الاحد من شهر الله الحرام المحرم مفتح الشهور ثانی عشرین منه سنة ثلاث عشر و سبعمئه تم

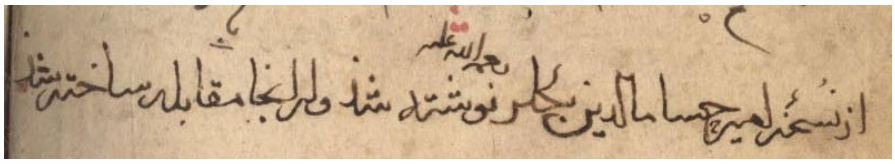
والحمد لله رب العالمین

رحم اللّه من یرحم علیه» (سعدی، ۷۱۳ ق، برگ ۹۰ پ)



تصویر ۳ ترقیمهٔ نسخه

از میانهٔ برگ ۹۰ پ، یعنی پایان *گلستان*، با خطّ دیگری روبه‌رو هستیم. کاتب این بخش ابتدا مطلبی دربارهٔ مقابلهٔ این نسخه با نسخهٔ دیگری نوشته است: «از نسخهٔ امیرحسامالدین بکلر رحمه الله علیه نوشته شذ و از انجا مقابله ساخته شذ» (همان، برگ ۹۰ پ)



تصویر ٤ پس از ترقیمه

در ادامه، به همین خطّ اخیر دو رباعی ذکر شده است:

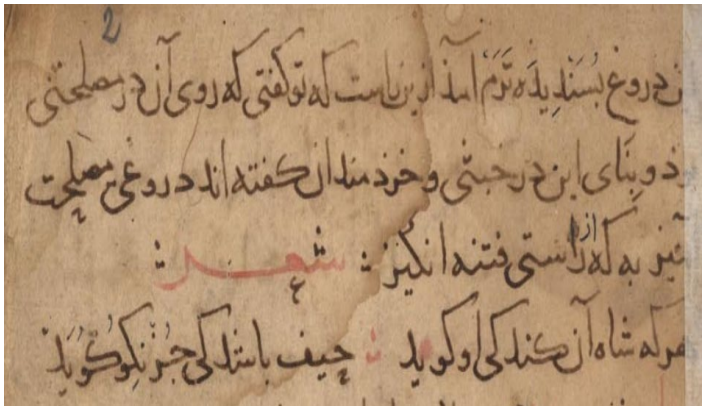
هرگـز روزی غـم تـوم شـاد نکـرد وصـل تـو دل خـرابم ابـاذ نکـرد
طـوطی شـکربار تـو یعنـی کـه لبـت روزی به دو انکشت خطـم یـاذ نکـرد

گفتم کـه دل از جنـک غمـت برهـانم گفتـا غلطـی بکـو اکـر بتـوانم
گفـتم بـروم ز عشـق تـو توبـه کـنم گفتـا نکنـی خـوی بـدت مـی‌دانم

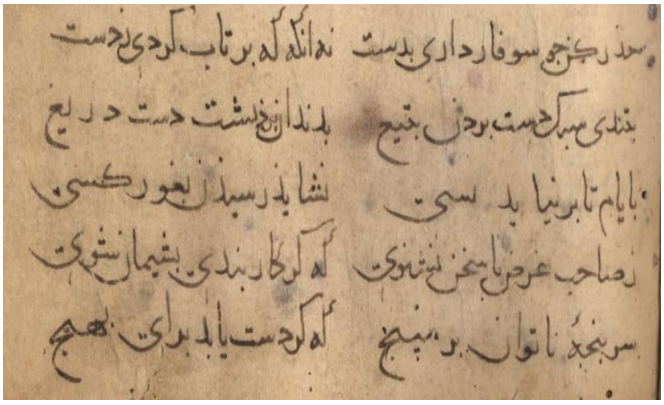
(همان، برگ ۹۰ پ)

در برگ ۹۱ ر، هجده بیت از بوستان آمده و از ۹۱ پ تا پایان نسخه دربردارنـدهٔ کلّیّـات سـعدی است. متأسّفانه کلّیّات فاقد ترقیمه است و نمی‌دانیم کاتب آن چه کسی بوده و آن را در چه تـاریخی نگاشته است، امّا بر پایهٔ خط و شیوهٔ کتابت، می‌توان احتمال داد که در همان سدهٔ هشتم نوشته شده باشد. داوری ما دربارهٔ تفاوت کاتب *گلستان* و کاتب *کلّیّات* مبتنی بر تفاوت‌هایی نگارشی است کـه در زیر به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم [۱]:

۱. دربخش دوم ،کاتب، به هنگام نگارش «ی» در آخر واژه (اعم از صامت ز یا مصوّت بلند i) در بیشـتر موارد دو نقطه در بالا و گاه در پایین آن قرار داده است، چنانکـه در تصـویر سـمت چـپ، از ۹ مورد «ی»، ٦ مورد آن به صورتی که گفتیم کتابت شده، در حالی که در بخش نخست (بـه عنـوان نمونه، در تصویر سمت راست) بسامد «ی» پایانی بدون نقطه بسیار بیشتر از «ی» دارای نقطه است.

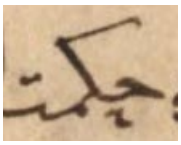


برگ ۲ ر

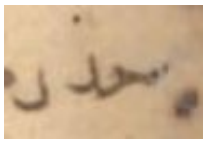


برگ ۹۱ ر

۲. در بخش نخست، کاتب در نگارش حرف «ح» نشانه‌ای شبیه دو نقطهٔ به‌هم پیوسته در زیر آن نگاشته است (سمت راست). این نوع نگارش در این بخش در نوشتن بیشتر حرف‌های «ح» رعایت شده، در حالی که در بخش دوم (سمت چپ)، از چنین نشانه‌ای استفاده نشده است.



برگ ۸۹ پ



برگ ۹۱ ر

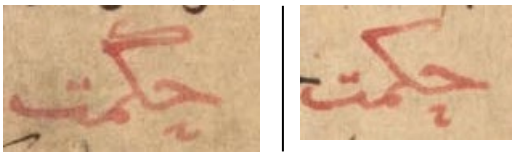
تعداد سطرها در هر صفحه ۱۷ و تعداد صفحات ۱۸۱ صفحه یا ۹۱ برگ (از ۱ ر تا ۹۱ ر) است و عنوان‌ها به شنگرف نوشته شده است.

ویژگی‌های رسم‌الخطّی نسخه

نگارش چهار حرف ویژهٔ فارسی

- **نگارش «پ»:** کاتب برای نگارش واج p از دو نویسهٔ «پ» و «ب» استفاده کرده است. در نگارش این واج، بسامد استفاده از نویسهٔ «ب» بسیار بیشتر از نویسهٔ «پ» است.
- **نگارش «چ»:** کاتب از دو حرف «چ» و «ج» برای نمایش واج č استفاده کرده است. بسامد کاربرد «ج» برای این منظور بیش از حرف «چ» است.
- **نگارش «ژ»:** کاتب همه‌جا واج ž را با حرف «ژ» نوشته است.

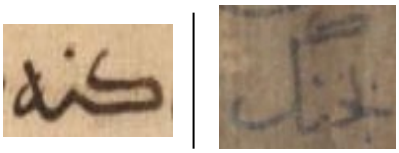
- **نگارش «گ»:** کاتب در نگارش «ک» و «گ» از دو نویسهٔ تا حدودی متمایز بهره برده، امّا به‌ظاهر، بیش از آنکه هدفش تمایز میان دو واج k/g باشد، هر دو نویسه را با ارزش تلفّظی



یکسان به کار برده است؛ مثلاً به طرز نگارش واژهٔ «حکمت» در دو موضع از کتاب دقّت نمایید:

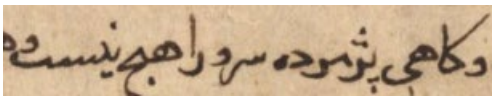
تصویر ٤ نگارش «ک»

و نیز به شکل نوشتن «جنگ» و «گنه»:



تصویر ٥ نگارش «گ»

در مجموع، میزان استفاده از «ک» بسیار بیشتر از شکل دو سرکش‌دار آن (گ) است.
جمع‌شدن چهار حرف ویژهٔ فارسی در این عبارت هم جالب توجّه است:



تصویر ٦ چهار نویسهٔ ویژهٔ فارسی

جدول ۱ نگارش چهار حرف ویژهٔ فارسی

P		Č		Ž	G	
پ	ب	چ	ج	ژ	گ	ک
پاذشاهی (۱ پ)	بسر (۲ پ)	مورچگان (۴۳ پ)	جشم (۲ ر)	مژده (۷ ر)	گوشت (۳۶ پ)	کفتا (۵۷ پ)
پر (۳۶ پ)	بوست (۴۳ پ)	چه (۲ ر)	بنجه (۷ پ)	کژدم (۱۲ ر)	توانگران (۷۶ ر)	کواه (۵۹ ر)

نگارش «آ»: در بیشتر موارد به صورت «آ» نوشته شده است، اما در معدود مواردی هم به شکل «ا» نوشته شده: آمذ، آب (سعدی، ۷۱۳ ق، برگ ۴ پ) اداب (همان، برگ ۴ پ)، براشفت (همان، برگ ۶۲ ر).

نگارش «نـ» نفی: در بیشتر موارد به واژهٔ پس از خود (اعم از اسم و فعل) پیوسته است، اما در مواردی نیز جدا نوشته نوشته شده: «نه بینی» (همان، برگ ۷ ر و ۸ پ)، «نه پذیرذ» (همان، برگ ۸۰ ر).

نگارش «بی»: در بیشتر مواضع جدا از واژهٔ پس از خود آمده است: بی‌کران (همان، برگ ۱۴ پ)، بی‌وقت (همان، برگ ۱۸ ر)؛ از جملهٔ موارد سرهم‌نوشته: بیچاره (همان، برگ ۱ پ)

نگارش «که»:

- در این نسخه به دو صورت «که» (همان، برگ ۲ ر) و «کی» (همان‌جا) آمده است.
- آنجا که واژهٔ «که» به واژهٔ دیگری چسبیده باشد، نظیر «چنانکه»، املای واژه به سه صورتِ جدا، پیوسته و با حذف «ه» غیرملفوظ آمده است: «همچنان که» (همان، برگ ۷۴ ر)، «آنکه» (همان، برگ ۶۱ ر)، «جندانک» (همان، برگ ۳ پ).

نگارش «ه» غیرملفوظ در پایان واژه

- «ه» غیرملفوظ در پایان واژه، اگر کسرهٔ اضافه گرفته باشد، یا به همان شکل «ه» نوشته شده است یا با یای میانجی کوچک: «جامهٔ زنان» (سعدی، ۷۱۳ ق، برگ ۵)، «سایه بوم» (همان‌جا).
- آنجا که پس از «ه» غیرملفوظ در پایان واژه «ای» آمده، با یای میانجی کوچک نوشته شده است: طویلهٔ = طویله‌ای (همان، برگ ۲ پ)، دیذهٔ = دیده‌ای (همان، برگ ۴۰ ر).

نگارش «چه»: کاتب «چه» را، هم آنجا که پیش از واژهٔ دیگر آمده و هم آنجا که پس از واژه ذکر شده، به هر دو گونهٔ با «ه» غیرملفوظ و بی‌آن نوشته است: «آنج» (همان، برگ ۴ ر)، «اگرجه» (همان، برگ ۴ پ)، «اینج» (همان، برگ ۳۳ ر)، «جسود» (همان، برگ ۶۱ ر).

نگارش تشدید: کاتب در برخی از جمله‌ها و شعرهای عربی از تشدید استفاده کرده است. در بقیهٔ موارد، کاربرد این نشانه بسیار کم و محدود به مواضعی بوده که احتمال بدخوانی وجود داشته است: «دُرّ شاهوار» (همان، برگ ۷۵ پ)، «سَری» و «سرّی» (همان، برگ ۵۳ ر).

نگارش تنوین

- تنوین در واژه‌های تنوین‌دارِ بیشتر شعرها و جمله‌های عربی نوشته شده است.
- در بقیهٔ موارد، آنجا که واژهٔ تنوین‌دار بسیط بوده، معمولاً نشانهٔ تنوین کتابت نشده

است: «اتفاقا» (همان، برگ ۴ ر).

- در واژه‌های مرکّب و ترکیب‌ها معمولاً نشانهٔ تنوین آمده است: مشارٌالیه (همان، برگ ۱۱ پ)، طوعاً و کرها (همان، برگ ۴ ر).

نگارش «می / همی» استمراری / اخباری: کاتب در بیشتر موارد، «می / همی» را جدا از فعل (بسیار نزدیک به فعل، شبیه نیم‌فاصلهٔ امروزی) نوشته است: «نمی‌پذیرد»، «نمی‌کند» (سعدی، ۷۱۳ ق، برگ ۶۷ پ). از جملهٔ موارد سرهم‌نویسی آن: «میکویند» (همان‌جا).

نگارش حرف اضافهٔ «به»: کاتب در همهٔ موارد حرف اضافهٔ «به» را متّصل به واژهٔ پس از آن نگاشته است: بروم (= به روم)، بهند، بحلب، بیمن، ببارس، بدکانی (همان، برگ ۴۰ ر)، بادیبی (همان، برگ ۶۸ ر).

نگارش «ذال معجمه»: کاتب قاعدهٔ نگارش ذال معجمه را در بیشتر مواضع رعایت کرده است؛ با این حال، در مواردی آن را مهمله آورده؛ برای مثال، در این جمله، هر دو کتابت را در کنار هم می‌بینیم: «خواهم ازو دهد یا ندهذ» (همان، برگ ۳۷ پ).

نگارش همزه:

- هرگاه همزه در پایان واژه، پس از مصوّت بلند «آ» قرار گرفته و بعد از آن کسرهٔ اضافه یا وصف آمده است، همزه به شکل «ء» نوشته شده: صلحاء لبنان (سعدی، ۷۱۳ ق، ۲۱ پ)، علماء راسخ (همان، برگ ۳۰ پ).
- همزهٔ ساکن ماقبل مفتوح، بدون ذکر همزه، با «ا» نوشته شده است: ملجا (همان، برگ ۳ پ)، تاخیر (همان، برگ ۱۶ ر)؛ **استثنا:** مآوا (همان، برگ ۳ پ).
- همزهٔ مکسور به شکل «یـ» نوشته شده است: ذمایم، قراین (همان، برگ ۱۳ پ).
- همزهٔ ساکن پس از ضمّه به شکل «و» کتابت شده است: روساء حلب (همان، برگ ۲۸ پ).
- همزهٔ ساکن ماقبل مفتوح به شکل «ا» نوشته شده است: هیات (همان، برگ ۱۱ پ)
- همزهٔ ساکن پیش از مصوّت بلند «او»، در نگارش حذف شده است: مونت (همان، برگ ۱۲ پ).

نگارش «ها»ی جمع: در همه‌جا پیوسته نوشته شده است: طعامها (همان، برگ ۲۹ پ)، درمها (همان، برگ ۳۰ پ).

نگارش پسوند صفت‌های تفضیلی و عالی: این نشانه‌ها پیوسته آمده‌اند: اولیتر، بهتر (همان، برگ ۴ ر). جایی که واژه طولانی و سرهم‌نویسی آن باعث نازیبایی می‌شده، کاتب آن را جدا نوشته است:

تنک‌روزی‌تر (همان، برگ ۱۸ ر)، بخسیس‌ترین (همان، برگ ۱۸ ر).

یکی از راه‌های سنجش درستی یا نادرستی تاریخ‌های درج‌شده در ترقیمهٔ نسخه‌های خطّی بررسی رسم‌الخطّ این آثار و مقایسهٔ داده‌ها با یافته‌هایی است که پیش‌تر پژوهشگران در مورد رسم‌الخط دوره‌های گوناگون کتابت فارسی استخراج کرده‌اند. برپایهٔ ویژگی‌های رسم‌الخطّی‌ای که بر شمردیم، می‌توان کتابت این نسخه را به دورهٔ دوم کتابت فارسی نسبت داد که از ابتدای سدهٔ ششم آغاز می‌شود و در سدهٔ دهم پایان می‌پذیرد. «از مختصّات بارز رسم‌الخطّ این دوره یک‌دست نبودن شیوهٔ کاتبان در نوشتنِ حروف چهارگانهٔ فارسی است» (متینی، ۱۳۴۶، ص ۱۶۲)؛ بنابراین، می‌توان چنین برداشت کرد که رسم‌الخطّ نسخهٔ حاضر گواه درستی تاریخ کتابت درج‌شده در ترقیمهٔ آن است.

ضبط‌های ویژه

در این نسخهٔ گاه با ضبط‌هایی روبه‌رو هستیم که با آنچه معهود ذهنی ماست (یعنی ضبط‌های تصحیح فروغی) تفاوت‌هایی آشکار دارد. همچنین، برخی از ضبط‌های این نسخه با ضبط نسخه‌های دیگر مغایرت دارد. چه‌بسا در نگاه نخست برخی از این گزینش‌های خاص اشتباه کاتب قلمداد شود (ممکن هم هست در مواردی واقعاً چنین باشد). با توجّه به محدودیت شمار صفحات و واژه‌های مقاله، در اینجا تنها به ذکر فهرست‌وار تعدادی از آن‌ها و تحلیل یک مورد از ضبط‌های درست و یک مورد از ضبط‌های نادرست نسخه بسنده می‌کنیم. در ضمن، برای تسهیل مراجعهٔ خوانندگان به متن *گلستان*، در این بخش شمارهٔ صفحهٔ *گلستان* چاپ یوسفی را نیز پس از ذکر شمارهٔ برگ نسخهٔ خطّی ذکر می‌کنیم:

- ضبط «میل» در مصراعِ «سر جشمه شاید کرفتن بمیل» (سعدی، ۷۱۳ ق، برگ ۳ پ؛ برابر با ص ۶۱ چاپ یوسفی).

در چاپ‌های یوسفی (سعدی، ۱۳۷۴، ص ۶۱) و فروغی (همو، ۱۳۸۵، ص ۲۲)، در قافیهٔ مصراع نخست «بیل» آمده است. با توجّه به وجود واژهٔ «پیل» درقافیهٔ مصراع دوم (چو پر شد نشاید گذشتن به پیل)، در عمل ایراد قافیه شدن «ی» معروف (پیل) و «ی» مجهول (میل) پیش می‌آید، حال آنکه «ی» در «میل» معروف است و قافیه شدن آن با «پیل» بدون اشکال؛ ضمن اینکه میزان مبالغه برای نشان دادن بُعد دو حالت در واژهٔ «میل» بیشتر از واژهٔ «بیل» است (نیز نک دالوند، ص ۸۶).

- ضبط «مورخایه» در «آهنی را که مورخایه بخورد»، به جای ... موریانه / مورچانه... (سعدی، ۷۱۳ ق، برگ ۲۴ پ؛ برابر با ص ۹۳ چاپ یوسفی)

این واژه در نسخه‌های گوناگون به شکل‌های مختلف ضبط شده است. در چاپ فروغی، واژهٔ

«موریانه» آمده است (سعدی، ۱۳۸۵، ص ۹۶). این واژه در چاپ یغمایی «مورجانـه» (همـو ۶، ص ۵۶) و در چاپ یوسفی «مورچانه» (همو ۸، ص ۹۳) ضبط شده اسـت. مورجانـه و مورچانـه در فرهنگ‌هـای لغت (مثلاً نک دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل مورجانه و مورچانه) به معنی زنگار آهن آمده است (موریانه نیز، علاوه بر اشاره به حشرهٔ معروف، به معنای زنگار آهن هم هست). همچنین، در فرهنگ‌های لغت واژهٔ «مورخانه» هـم به معنی مور سیاه کوچک و هم به معنی خانهٔ مور ضبط شده است (نک همـان، ذیـل مورخانـه)؛ حـال آنکه واژهٔ «مورخایه» در هیچ واژه‌نامه‌ای مضبوط نیست. با توجّه به آنچه گفته شد، ضبط نسخهٔ مـورد بررسی درست نیست و احتمالاً حاصل بدخوانی یا بدنگاری یکی از سه واژهٔ «مورخانـه، مورچانـه یـا مورجانه» است.

- «تا آنک دو جشم انتظارش بر در» به جای «با آنکه...» (سعدی، ۷۱۳ ق، برگ ۶ پ؛ برابـر بـا ص ۶۵ چاپ یوسفی).
- کاربرد صورت «جوامرد» (همان، برگ ۹ ر؛ برابر با ص ۶۸ چاپ یوسفی)؛ در یک صـفحه هـر دو شکل «جوامرد» و «جوانمرد» به کار رفته است (همان، برگ ۳۶ پ؛ برابر با ص ۱۱۲ چاپ یوسفی).
- کاربرد «اومیدوار» (همان، برگ ۹ ر؛ برابر با ص ۶۸ چاپ یوسفی).
- «کاوان و خران رنج بردار» [۲] به جای «گاوان و خران باربردار» (همـان، بـرگ ۱۳ ر؛ برابـر بـا ص ۷۴ چاپ یوسفی).
- «به دست آهک [۳] تفته کردن خمیر» به جای «... آهن تفته...» (همان، برگ ۱۷ پ؛ برابر با ص ۸۳ چاپ یوسفی).
- کاربرد «خانه» به جای «سرا»، در جملهٔ «در عقد بیع خانهٔ متـردد بـودم» (همـان، بـرگ ۴۸ پ؛ برابر با ص ۱۳۰ چاپ یوسفی).
- کاربرد «نسق» به جای «نمط» در مصراع «گر تو قرآن برین نسق خـوانی» (همـان، بـرگ ۴۹ پ؛ برابر با ص ۱۳۲ چاپ یوسفی)
- «تنگ‌خوی» به جای «تندخوی» در مصراع «تلخ‌گفتار و تنگ‌خوی بود» (همان، برگ ۵۶ ر).
- «مرکز» به جای «مولود» در عبارت «بخندید و مرکزم ببرسـید» (همـان، بـرگ ۵۷ ر؛ برابـر بـا ص ۱۴۲ چاپ یوسفی)
- «تخضیب» به جای «تلبیس» در مصراع «موی به تلبیس سیه کرده گیر» (همان، برگ ۶۴ پ؛ برابر با ص ۱۵۲ چاپ یوسفی).
- «مکر به سوزن [۴] بولاد جامهٔ هنکفت»، به جای «مگر به خامهٔ پولاد...) (همان، برگ ۶۵ پ؛ برابر با

ص ۱۵۳ چاپ یوسفی)

- «بس از خلافت و شنعت گناه دختر جیست» [۵] به جای «پس از خلافت و شنعت گناه دختر نیست» (همان‌جا).
- «کراوه‌نشینی» به جای کجاوه‌نشینی در عبارت «کراوه‌نشینی را شنیدم...» (همان، برگ ۶۹ پ؛ برابر با ص ۱۵۹ چاپ یوسفی) [۶].
- «خنوندان» به جای خداوندان (همان، برگ ۷۰ پ؛ برابر با ص ۱۶۰ چاپ یوسفی) و «خنوند» به جای خداوند (همان، برگ ۲۳ پ؛ ۳۰ ر).
- «سلاح شور» به جای سلحشور در عبارت «سبرباز جرخ‌انداز سلاح شور» (همان، برگ ۷۱ ر؛ برابر با ص ۱۶۱ چاپ یوسفی).
- «آن دیکر، کلوخی» به جای «کلوخ‌کوبی» (همان‌جا) [۷].
- اشباع کسرهٔ اضافه یا وصف: «خبری بد» به جای خبرِ بد (همان، برگ ۷۹ پ؛ برابر با ص ۱۷۴ چاپ یوسفی)، «حلقی داودی» (همان، برگ ۵۳ ر؛ برابر با ص ۱۳۸ چاپ یوسفی).
- «قلندریان» [۸] به جای «قلندران» (همان، برگ ۸۲ ر؛ ۸۵ پ؛ برابر با ص ۱۷۸ و ۱۸۴ چاپ یوسفی)
- «عامی نادان نافرجام کار» به جای «عام نادان پریشان‌روزگار» (همان، برگ ۸۳ پ؛ برابر با ص ۱۸۱ چاپ یوسفی) [۹].
- «خشکی سال» به جای خشکسال (همان، برگ ۸۴ ر؛ برابر با ص ۱۸۲ چاپ یوسفی).

اشکالات نسخه:

- افتادگی چند صفحهٔ نخست کتاب، که دربردارندهٔ بخش بیشتر دیباچه است.
- جابه‌جایی برخی از برگه‌ها (البتّه این اشکال مربوط به نسخه نیست، بلکه اشتباهی است که در صحّافی رخ داده است): برگ ۱۵ پ با ۳ سطر از حکایت ۲۷ باب اوّل (یکی بر صنعت کشتی گرفتن) پایان می‌پذیرد، امّا برگ ١٦ ر با چند سطر آخر حکایت ۳۲ (شیّادی گیسوان...) آغاز می‌شود. بخش‌های حذف‌شده در برگ ٥٤ ر تا برگ ۵۵ پ، یعنی میانه‌های باب پنجم، آمده است.
- کم‌دقّتی کاتب در ضبط شعرها؛ در اینجا به مواردی بسنده می‌کنیم که اشتباه کاتب در ضبط درست شعر وزن آن را مختل کرده است. شکل درست را درون دو کمانک نهاده‌ایم:

- «کفت باری با (به) ابله فربه» (سعدی، ۷۱۳ ق، برگ ۲ پ)
- «قضا دیگر (دگر) نشود ور هزار ناله و آه» (همان، برگ ۸۴ پ)
- «تا نگیرند دگران از (دیگران به / ز) تو پند» (همان، برگ ۸۸ ر)
- «با خلق خدای کن نیکویی (نکویی)»: (همان، برگ ۱۳ پ)
- «اگر بدانش روزی (روزی به دانش) در فزودی» (همان، برگ ۱۸ ر)
- «زین در که دری دیگر (دگر) نیابد» (همان، برگ ۳۱ پ)
- «صحبت گل خوش بودی (بدی) گر نیستی تشویش خار» (همان، برگ ۵۸ پ)
- «چه غم داردش (دارد) از آبروی کسی» (همان، برگ ۶۰ ر)
- «راضیم امروز (اکنون) به پنیری جو یوز» (همان، برگ ۶۴ پ)
- «این دولت ایام نیکویی (نکویی) به سر آید» (همان، برگ ۵۳ پ)
- این مورد، که البتّه اشکال وزنی ندارد، امّا بخش‌هایی از شعر (که آن‌ها را در قلّاب نهاده‌ایم) حذف شده است:

«به روی خود [در] طماع [باز] نتوان کرد [چو باز شد به درشتی فراز نتوان کرد
کس نبیند که تشنگان حجاز] به سر آب شور گرد آیند هر کجا جشمهٔ بود شیرین مردم و مور و مرغ گرد آیند»
(همان، برگ ۹ ر)

- از قلم‌افتادن برخی از حکایت‌ها:
  - در برگ ۲۶ پ، حکایت ۲۵ از باب ۲ (یکی را از مشایخ شام پرسیدند از حقیقت تصوّف) افتاده و به خطّ دیگری در حاشیه آمده است.
  - در برگ ۳۱ پ، حکایت ۳۹ از باب ۲ (یکی بر سر راه) افتاده و کسی آن را به خطّی دیگر در هامش نوشته است.
  - در برگ ۳۴ ر، حکایت ۱۹ از باب ۳ (یکی از ملوک با تنی چند) در متن نیست و کسی آن را به خطّ دیگری در هامش نوشته است.
  - در برگ ۳۹ ر، حکایت ۱۹ از باب ۳ (یکی از ملوک با تنی چند) حذف شده و به خطّی دیگر در حاشیه آمده است.
  - در برگ ۴۱ ر، حکایت ۲۵ از باب ۳ (ابلهی را دیدم سمین)، آنجا که می‌گوید: «این دیبای مُعْلَمْ بر این حیوانِ لایَعْلَمْ»، به ناگاه بخشی از حکایت ۲۷ (مشتزنی را حکایت کنند)، از «دوم عالمی که بمنطق» تا «جگونه مخالفت کنیم که گفته‌اند»، آمده است. ادامهٔ حکایت ۲۵ در برگ ۴۲ ر آمده است.

- در برگ ٤٣ ر، حکایت ۲۷ (مشتزنی را حکایت کنند) بخشی از حکایت که در میانهٔ حکایت ۲۵ ذکر شده بود (از «دوم عالمی که بمنطق» تا «جگونه مخالفت کنیم که گفته‌اند») در اینجا دیگر مذکور نیست. افزون بر آن، ادامهٔ حکایت تا «به عذر ماضی در قدمش فتادند» در سر جای خود نیامده، بلکه در اواخر برگهٔ ٤٣ پ تا اوایل برگ ٤٤ پ قرار گرفته است (در مجموع، حکایت مشتزن، بسیار آشفته کتابت شده است).
- در برگ ۷۷ ر، بخش نخست حکمت دوم (که عنوان «پند» گرفته) از موسی علیه‌السّلام تا پایان دو بیت شعر، حذف شده و به خطّ دیگری در هامش آمده است.

اشکالات برشمرده ــ که عمدتاً نشان از کم‌سوادی کاتب دارد ــ نباید موجب آن شود که در اهمّیّت نسخه تردید کنیم. برعکس، از آنجا که چنین کاتبانی نمی‌توانستند ذوق ادبی خود را در تصحیحِ منجر به تحریف متن به کار برند، معمولاً متن‌های کتابت‌شده به دست آنان اصالت بیشتری دارد، در حالی که کاتبانی که ذوق و سواد ادبی خوبی داشتند، به‌طور معمول، خود را در جایگاهی می‌دیدند که می‌توانند نکات استحسانی خود را بر متن اعمال کنند. «سخنی به گزاف نیست اگر گفته شود که دست‌نوشته‌های کاتبان کم‌سواد، که از روی ذوق و سلیقه در منقولات نسخهٔ منقول‌عنه خود تصرّف نمی‌کرده‌اند، از نظر تصحیح و تحقیق در نسخه‌های خطّی به قیاس با دست‌نوشته‌های کاتبان مزبور معتبرند، زیرا نسخه‌هایی که دارای اغلاط و افتادگی‌هایی بارز باشند مصحّحان را زودتر به صورت درست و هیئت کامل یک اثر می‌رسانند، در حالی‌که نسخه‌های تصرّف‌شده به دست کاتبان مذکور چه بسا که آنان را در مواردی بفریبد و از صورتِ اصل اثر دور گرداند». (مایل هروی، ۱۳۷۹، ص ۲۴۴)

نتیجه‌گیری

مهم‌ترین یافتهٔ نوشتار حاضر گزارش پیدا شدن نسخه‌ای کهن از *گلستان* سعدی است که سومین متن تاریخ‌دار آن کتاب و، بنا به دلایلی که در متن ذکر شده، در جایگاه نخست میان آن‌هاست. این اطّلاع در تحقیقات تاریخچهٔ متن *گلستان* اهمّیّت بسیار زیادی دارد و شایان توجّه بیشتر پژوهشگران زبان و ادبیّات فارسی است.

از راه نسخهٔ معرّفی‌شده، درمی‌یابیم که نسخهٔ کهن‌تری از *گلستان*، که از آنِ امیرحسام‌الدّین بیگلر بوده، وجود داشته که اینک در دسترس نیست و نام آن تنها از طریق نسخهٔ حاضر به ما رسیده است. وجود و کتابت دست‌کم دو نسخهٔ *گلستان* تا سال ۷۱۳ ق، یعنی تنها حدود دو دهه پس از درگذشت سعدی، گواه اهمّیّت و جایگاه بلند زبان و ادب فارسی، به‌ویژه سعدی و آثارش، در حوزهٔ آناتولی است. انتقال این نسخهٔ کهن به بوسنی (که از زمان و چگونگی آن آگاهی نداریم)، احتمالاً در

دورهٔ عثمانی و حفظ و نگهداری آن تا روزگار ما نشان‌دهندهٔ آن است که بالکان ــ غربی‌ترین نقطهٔ رواج ادبیّات فارسی در دورهٔ عثمانی ــ پایگاه محکمی برای نشر فرهنگ ایران، به‌ویژه از راه *گلستان*، این اثر گرانسنگ ادب پارسی، بوده است. کاربرد *گلستان* در چهارچوب کتاب درسی در مدرسه‌های عثمانی بالکان و همچنین وجود تعداد زیادی از نسخه‌های آن در طول چهار قرن نشان‌دهندهٔ عمق و پهنای تأثیر این کتاب بوده است.

پی‌نوشت‌ها

(۱) پرداختن به ویژگی‌های بخش کلّیّات این نسخه مستلزم مقال و مجال دیگری است.

(۲) چنین است در چاپ یوسفی (سعدی، ۱۳۷۴، ص ۷۴).

(۳) چنین است در چاپ قریب (سعدی، ۱۳۱۰، ص ۵۶). یغمایی نیز عنوان کرده است: «این کلمه [آهن] تحریف شده و می‌نماید 'آهک' باشد». (یغمایی، ۱۳۱۶، ص ۴۳).

(٤) چنین است در چاپ یغمایی (سعدی، ۱۳۱۶، ص ۱۳۵)، قریب (همو، ۱۳۱۰، ص ۱۶۳) و چاپ مسکو (همو، ۱۹۵۹ م، ص ۳۶۶).

(٥) در چاپ قریب (سعدی، ۱۳۱۰، ص ۱۶۳) چنین است.

(٦) به احتمال قوی، «ر» شکل دیگر نوشتن «ژ» است، هر چند در این نسخه کاتب همه‌جا ž را «ژ» نوشته است.

(۷) در هامش: کلوخ کوبی.

(۸) چنین است در چاپ یغمایی (سعدی، ۱۳۱۶، ص ۱۶۸ و ۱۷۳).

(۹) در هامش، احتمالاً به خطّی دیگر: «عامه نادانی پریشان روزکار».

منابع

افشین وفایی، محمّد و پژمان فیروزبخش (۱۳۹۳)، «سرایش و کتابت *مثنوی* (همراه معرّفی کهن‌ترین نسخه‌های تاریخ‌دار مثنوی)»، بخارا، س ۱۶، ش ۱۰۴، بهمن و اسفند، ص ۱۵-۲۷.

انزابی‌نژاد، رضا (۱۳۶۸)، «گلستان سعدی»، *کیهان فرهنگی*، س ٦، ش ۷۰، دی، ص ۲۸-۲۹.

بوگدانویچ، دیان (۱۳۴۳ الف)، «نویسندگان و شعرای فارسی‌گوی یوگسلاوی»، *وحید*، س ۱، ش ۸، مرداد، ص ٦۰-٦۷.

ـــــــ (۱۳۴۳ ب)، «نویسندگان و شعرای فارسی‌گوی یوگسلاوی»، *وحید*، س ۱، ش ۹، شهریور، ص ۲٦-۳۳.

جهانبخش، جویا (بی‌تا)، *راهنمای تصحیح متون*، تهران: مرکز نشر میراث مکتوب.

چانچار، اسعد محمّد (۱۳۷۶)، «شاعران فارسی‌سرا در بوسنی و هرزگوین»، *آشنا*، س ۷، ش ۳۷، زمستان، ص

.۹۲-۸۸

دالوند، یاسر (۱۴۰۱)، «تأمّلی در ابیات و عباراتی از گلستان سعدی»، *آینهٔ میراث*، س ۲۰، ش ۲ (پیاپی ۷۱)، پاییز و زمستان، ص ۸۱-۹۷.

درایتی، مصطفی (بی‌تا)، *فهرستوارهٔ دست‌نوشت‌های ایران* (دنا)، مشهد: مؤسّسهٔ فرهنگی پژوهشی الجواد.

درکیچ، منیر و احسان رئیسی (۱۳۹۹)، «دلایل و آثار رواج پندنامه در بوسنی»، *پژوهش‌های ادب عرفانی* (گوهر گویا)، س ١٤، ش ۲، پاییز و زمستان، ص ۱۵۱-۱۷۰.

دهباشی، علی (۱۳۶۹)، «تصحیح انتقادی از گلستان»، *کلک*، س ۱، ش ۲، اردیبهشت، ص ۹۳-۹۶.

دهخدا، علی‌اکبر، *لغت‌نامه*، دورهٔ ١٦ جلدی، تهران: مؤسّسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا.

زنجانی، برات (۱۳۸۱)، «قدیم‌ترین نسخهٔ خطّی گلستان سعدی»، *تحقیقات کتابداری و اطّلاع‌رسانی دانشگاهی*، ش ۳۹، بهار و تابستان، ص ۱۸۵-۱۹۰.

سعدی شیرازی، شیخ مصلح‌الدّین (۷۱۳ ق، نسخهٔ خطّی)، *گلستان*، شْ 1389,1، کتابخانهٔ غازی خسروبیگ، ۹۰ برگ.

ـــــــ (۱۰۳۱ ق، نسخهٔ خطّی)، *گلستان*، شْ R6135، کتابخانهٔ غازی خسروبیگ، ۹۵ برگ.

ـــــــ (۱۱۵۸ ق، نسخهٔ خطّی)، *گلستان*، شْ R38880، کتابخانهٔ غازی خسروبیگ، ۱۹۲ برگ.

ـــــــ (۱۳۱۰)، *گلستان*، به اهتمام عبدالعظیم قریب، تهران: علمی.

ـــــــ (۱۳۱۶)، *گلستان*، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران: شرکت طبع کتاب.

ـــــــ (۱۳۷۴)، *گلستان*، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.

ـــــــ (۱۳۸۵)، *کلّیّات*، به تصحیح محمّدعلی فروغی، تهران: هرمس.

ـــــــ (۱۳۹۴)، *گلستان* (گلستان سعدی یونسکو)، به تصحیح ویلیام مارتین اسمیت، با تدوین و ترجمهٔ منظوم انگلیسی بهرام افراسیابی، تهران: مهرفام.

ـــــــ (۱۹۵۹ م)، *گلستان*، تصحیح، با ترجمه به روسی، مقدّمه و تعلیقات رستم موسی اوغلی علی‌یف، مسکو: فرهنگستان علوم اتّحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی.

سودی بسنوی، احمد (۱۰۰۶ق، نسخهٔ خطّی)، *شرح سودی بر گلستان*، ش R3800، کتابخانهٔ غازی خسروبیگ، ۳۳۱ برگ.

شادآرام، علیرضا (۱۳۹۵)، «بررسی سیر زبان و ادبیّات فارسی در بالکان از گذشته تا کنون»، *تاریخ ادبیّات*، س ۹، ش ۳ (پیاپی ۷۹)، پاییز و زمستان، ص ۶۹-۹۰.

صفارمقدّم، احمد (۱۳۷۳)، *زبان و ادبیّات فارسی در بوسنی و هرزگوین*، تهران: مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۹۷)، «بررسی تصحیحات پانزده بیت عربی در گلستان سعدی از نظر عروض و قافیه»، *نامهٔ فرهنگستان*، س ۱۷، ش ۲، تابستان، ص ٤١-٦٣.

فروغی، محمدعلی (۱۳۸۵)، «پیشگفتار»، بر *گلستان سعدی*، تهران: هرمس، صص ۱۲۱۵-۱۲۲۰.

لاتیچ، جمال (۱۳۷۷)، «زبان و ادبیّات فارسی در بوسنی و هرتسه‌گوین»، *نامهٔ پارسی*، س ۳، ش ۹، تابستان، ص ۲۸-۳۱.

مایل هروی، نجیب (۱۳۷۹)، *تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطّی*، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

متینی، جلال (۱۳۴۶)، «رسم‌الخطّ فارسی در قرن پنجم هجری»، *مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، س ۲، ش ۲ و ۳ (پیاپی ۱۰ و ۱۱)، تابستان و پاییز، ص ۱۵۹-۲۰۶.

مرادی، مسعود (۱۳۷۱)، «ادبیّات فارسی در بوسنی و هرزه‌گوین»، *کیهان فرهنگی*، س ۹، ش ۹۰، آبان، ص ٥٦-٥٩.

مطلّبی کاشانی، نادر (۱۳۸۹)، «نامهٔ علّامه محمّد قزوینی به ذکاءالملک محمّدعلی فروغی»، *نامهٔ بهارستان*، س ۱۱، ش ۱۷، پاییز و زمستان، ص ۲۰۷-۲۱٤.

مهدوی دامغانی، احمد (۱۳۶۹)، «*گلستان* سعدی»، *کیهان فرهنگی*، س ۷، ش ۷۳، فروردین، ص ۲۸.

یاحقّی، محمّدجعفر (۱۳۶۸)، «این گلستان همیشه خوش باشد»، *نشر دانش*، س ۱۰، ش ۱ (پیاپی ۵۵)، آذر و دی، ص ۳٤-۳۸.

یاحیچ، مصطفی (۲۰۲۳ م)، *کتابخانهٔ غازی خسروبگ*، ترجمهٔ هادی تقی‌پور اردشیری، سارایوو: ایزداواچ.

یغمایی، حبیب (۱۳۱٦)، «مقدّمه و تحشیه» بر *گلستان*، تهران: شرکت طبع کتاب، ص الف - ج.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۷٤)، «مقدّمه» بر *گلستان*، تهران: خوارزمی.

Drkić, Munir (2021), `Caught between Two Empires: The Teaching of Persian in Bosnia at the Time of Transition from the Ottoman to Austro-Hungarian Rule,' *Diyar*, No. 2 (2), p 186-207.

Lewis, Franklin (2021), `Golestān-e Sa`dī,' *Encyclopaedia Iranica*, vol. XI, Fasc. 1, p 79-86. URL: https://iranicaonline.org/articles/golestan-e-sadi

Nametak, Fehim (1998), *Katalog arapskih, perzijskih, turskih i bosanskih rukopisa Gazi Husrev-begove biblioteke u Sarajevu*, , London - Sarajevo: Gazi Husrev-begova Biblioteka & al-Furqan.

Presidency of Turkish Manuscript Association (2023), Last access: 2023/09/10, URL: https://dijital-kutuphane.mkutup.gov.tr/en

Trako, Salih (1986), *Katalog perzijskih rukopisa Orijentalnog instituta u Sarajevu*, Sarajevo: Orijentalni institut.

Uzunçarş l , Ismail Hakk . *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri*, II. Bask . Tü rk Tarih Kurumu Bas mevi. Ankara. 1969.

Yü cel, Yaşar (1965), ʿÇoban Oğullar Beyliği,ʾ *Ankara ü niversitesi Dil ve Tarih-Coğ rafya Fakü ltesi Dergisi*, 23 (1-2), January, p 61-73.

Yü cel, Yaşar (1993), ʿÇobanoğullar ,ʾ *TDV Islam Ansiklopedisi*, 8. cilt, p 354-355.

Reference

Afshin Vafāei, Mohammad and Pejmān Firoozbakhsh (2015), "Sorāyesh va ketābat-e Masnavi (Composition and Manuscript Transmission of the *Mathnavi*) (Including Introduction of the Oldest Dated Manuscripts)," *Bokhārā*, Vol. 16, No. 104, pp. 15-27.

Anzābinezhād, Rezā (1989). "Golestān-e Saʿdi (Saʿdi's Golestan)," *Keyhān-e farhangi*, No 70. 28-29.

Bugdānović, Dijān (1964a), "Nevisandegān va shoʿarā-ye fārsi-gū-ye Yugoslavi (Persian-speaking Writers and Poets of Yugoslavia)," *Vahid*, Vol. 1, No. 8, pp. 60-67.

_____ (1964b), "Nevisandegān va shoʿarā-ye fārsi-gū-ye Yugoslavi (Persian-speaking Writers and Poets of Yugoslavi)," *Vahid*, Vol. 1, No. 9, pp. 26-33.

Čānčār, Asʿad Muhammad (1997), "Shoʿarā-ye fārsi-sarā dar Bosnia va Herzegovina (Persian Poets in Bosnia and Herzegovina)," *Āshenā*, Vol. 7, No. 37, pp. 88-92.

Dālvand, Yāser (2022), "Taʾammoli dar abyāt va ʿebārāti az Golestān-e Saʿdi (A Reflections on Some Verses and Expressions from Saʿdi's *Gulistān*)," *Āyine-ye Mirāth*, Vol. 20, No. 2 (Issue 71), p 81-97.

Dehbāshi, Ali (1990), "Taṣḥiḥ-e enteqādi az Golestān (Critical Edition of *Gulistān*)," *Kelk*, Vol. 1, No. 2, pp. 93-96.

Dehkhodā, ʿAli-Akbar, *Loğ at-nāmeh-ye Dehkhodā (The Dehkhoda Dictionary)*, Tehran: Dehkhodā Lexicon Institute.

Derāyati, Mostafā (n.d.), *Fehrestvāreh-ye dast-nevesht-hā-ye Īrān (DENA) (Catalogue of Iran's*

Manuscripts), Mashhad: Al-Jawād Cultural Research Institute.

Drkić, Munir and Ehsān Raeisi (2020), "Dalāyel va āsār-e ravāj-e pandnāmeh dar Bosni (Reasons and Effects of the Spread of *Pandnāmeh* in Bosnia)," *Persian Mystical Literature Studies (Gowhar-e Gūyā)*, Vol. 14, No. 2, pp. 151-170.

Foroughi, Mohammad-Ali (2006), "Pishgoftār (Preface)," in Saʿdi's *Gulistān*, Tehrān: Hermes, p 1215-1220.

Jahānbakhsh, Juyā (n.d.), *Rāhnamā-ye taṣḥiḥ-e motun (A Guide to Textual Editing)*, Tehran: Markaz-e Nashr-e Mirāth-e Maktub.

Jāhić, Mustafā (2023), *Ketābkhāneh-ye Ghāzi Khosrow Beg (Gāzi Husrev-beg Library)*, trans. Hādi Taqipour Ardeshiri, Sarajevo: Izdavač.

Latić, Džemal (1998), "Zabān va adabiyāt-e fārsi dar Bosni va Herzegovin (Persian Language and Literature in Bosnia and Herzegovina)," *Nāme-ye Pārsi*, Vol. 3, No. 9, pp. 28-31.

Mahdavi Dāmghāni, Ahmad (1990), "Saʿdi's *Gulistān*," *Keyhān-e Farhangi*, Vol. 7, No. 73, p. 28.

Matini, Jalāl (1967), "Rasm al-khaṭṭ-e fārsi dar qarn-e panjom-e hejri (Persian Script Orthography in the Fifth Century AH)," *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad*, Vol. 2, Nos. 2-3 (Issues 10-11), pp. 159-206.

Māyel Heravi, Najib (2000), *History of Manuscript Production and Critical Editing*, Tehrān: Majles Library, Museum and Archives.

Morādi, Masoud (1992), "Adabiyāt-e fārsi dar Bosnia va Herzegovin (Persian Literature in Bosni and Herzegovin)," *Keyhān-e Farhangi*, Vol. 9, No. 90, pp. 56-59.

Motallabi Kāshāni, Nāder (2010), "Nāmeh-ye ʿAllāmeh Mohammad Qazvini be Zekāʾ al-Molk Foroughi (A Letter from ʿAllāmeh Mohammad Qazvini to Zokāʾ al-Molk Mohammad Ali Foroughi)," *Nāme-ye Bahārestān*, Vol. 11, No. 17, pp. 207-214.

Saʿdi Shirāzi, Sheikh Mosleh al-Din (713 AH, manuscript), *Gulistān*, No. 1389,1, Gāzi Husrev-beg Library, 90 fols.

_____ (1031 AH, manuscript), *Gulistān*, No. R6135, Gāzi Husrev-beg Library, 95 fols.

_____ (1158 AH, manuscript), *Gulistān*, No. R38880, Gāzi Husrev-beg Library, 192 fols.

_____ (1931), *Gulistān*, ed. Abdolazim Qarib, Tehrān: ʿElmi.

_____ (1937), *Gulistān*, ed. Habib Yaghmāʾi, Tehrān: Sherkat-e Tabaʿ-e Ketāb.

_____ (1959), *Gulistān*, critical edition with Russian translation, introduction and notes by Rustam Musā Oghlu ʿAliyev, Moscow: Academy of Sciences of the USSR.

_____ (1995), *Gulistān*, edited and annotated by Gholām-Hossein Yusofi, Tehrān: Khārazmi.

_____ (2006), *Kulliyāt*, ed. Mohammad Ali Foroughi, Tehrān: Hermes.

_____ (2015), *Gulistān (Saʿdi's Gulisāan - UNESCO Edition)*, edited by William Martin Smith, with versified English translation by Bahrām Afrasiābi, Tehrān: Mehrfām.

Saffār-Moqaddam, Ahmad (1994), *Zabān va adabiyāt-e fārsi dar Bosni va Herzegovin (Persian Language and Literature in Bosnia and Herzegovina)*, Tehran: Institute for Cultural Studies and Research.

Shādārām, Alirezā (2016), "Barrasi-ye seyr-e zabān va adabiyāt-e fārsi dar Balkān (A Study of the Course of Persian Language and Literature in the Balkans from Past to Present)," *History of Literature*, Vol. 9, No. 3 (Issue 79), pp. 69-90.

Sudi Bosnavi, Ahmad (1006 AH, manuscript), *Sudi's Commentary on the Gulistān*, No. R3800, Gāzi Husrev-beg Library, 331 fols.

Tabibzādeh, Omid (2018), "Barrasi-ye taṣḥiḥāt-e panzdah bayt-e ʿarabi dar Golestān-e Saʿdi (A Study of Fifteen Arabic Verses in Saʿdi's *Gulistān* in Terms of Prosody and Rhyme)," *Nāme-ye Farhangestān*, Vol. 17, No. 2, pp. 41-63.

Yaghmaʾi, Habib (1937), "Introduction and Annotations" to *Gulistān*, Tehrān: Sherkat-e Tabaʿ-e Ketāb, pp. a-j.

Yāhaghi, Mohammad Jaʾfar (1989), "In Golestān hamisheh khosh bāshad (May This *Gulistān* Ever Remain Fresh)," *Nashr-e Dānesh*, Vol. 10, No. 1 (Issue 55), pp. 34-38.

Yusofi, Gholām-Hossein (1995), "Moqaddameh (Introduction) to *Gulistān*)," Tehrān: Khārazmi, p. 22.

Zanjāni, Barāt (2002), "Qadimi-tarin noskheh-ye khaṭṭi-ye Golestān-e Saʿdi (The Oldest Manuscript of Saʿdi's *Gulistān*)," *Researches in Academic Librarianship and Information Science*, No. 39, pp. 185-190.

ارسال: ۱۴۰۱/۷/۲۹
پذیرش: ۱۴۰۱/۸/۱۸
10.22034/nf.2025.366514.1219

تصحیح و توضیح چند نام جای در گرشاسب‌نامه

تقدیم به استاد فرزانهٔ ادب فارسی، زنده‌یاد دکتر اکبر نحوی

حمیده پروان (دانش‌آموختهٔ دکتری ادبیات حماسی دانشگاه شیراز)

زهرا ریاحی زمین* (عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شیراز) (نویسندهٔ مسئول)

چکیده: در منظومهٔ *گرشاسب‌نامه*، که به ذکر سفرهای گرشاسب و پهلوانی‌های او می‌پردازد، به مناطق جغرافیایی متعددی اشاره شده است. از بعضی از این مکان‌ها، فقط در *گرشاسب‌نامه* یاد شده‌است، در هیچ یک از منظومه‌های حماسی نامی از آن‌ها نیست و امروزه برای ما ناشناخته‌اند. در این پژوهش، که به روش توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از ابزار گردآوری اطّلاعات کتابخانه‌ای انجام شده، با جست‌وجوی منابع موجود، موقعیت جغرافیایی و تاریخی و در بعضی موارد موقعیت کنونی برخی شهرهای ناشناخته در *گرشاسب‌نامه* روشن شده است که در دیگر منظومه‌های حماسی نامی از آن‌ها نیست. همچنین صورت‌های مختلف نویسش بعضی از نام‌جای‌ها و ضبط صحیح یک واژه مشخّص شده است. جغرافیای *گرشاسب‌نامه* را به سه بخش اصلی هند، روم و افریقیّه، و توران و چین می‌توان تقسیم کرد. موقعیّت بیشتر مکان‌های *گرشاسب‌نامه* با جغرافیای واقعی مطابقت دارد. غرض از هند در این منظومه جنوب هند و مجمع‌الجّزایر اندونزی کنونی است. نیز در مسیر سفر گرشاسب به روم و افریقیه از شهری به نام قاقره (= قاقله) نام رفته است که موقعیّت آن به‌درستی بیان نشده. دراین‌باره دو احتمال وجود دارد: یکی اینکه چند شهر به نام قاقره وجود داشته که یکی در نزدیکی لاقطه (= جربه) واقع بوده است و دیگر اینکه این بخش از روایات مربوط به سفرهای گرشاسب به روم و افریقیه

* z.riahizamin@shirazu.ac.ir

با روایات مربوط به سفرهای او در هند تلفیق شده است. در بخش مربوط بـه سـفرهای گرشاسـب در توران و چین از خمدان (چانگ آن)، پایتخت قدیم چین، و شهرهای اطراف آن یاد شده است.

کلیدواژه‌ها: جغرافیا، *گرشاسب‌نامه*، هند، روم، افریقیّه، توران، چین

مقدّمه

گرشاسب در زمان پادشاهی ضحّاک ابتدا به هنـد و سـپس بـه روم و افریقیّـه و در زمـان پادشـاهی فریدون ابتدا به توران و سپس به چین می‌رود. بنابراین، جغرافیای *گرشاسـب‌نامه* را بـه چنـد منطقـهٔ اصلی هند، روم و افریقیّه، و توران و چین می‌توان تقسیم کرد. در این مناطق، از جای‌های متعـددی نام رفته است. از بعضی از این مکان‌ها فقط در *گرشاسب‌نامه* یاد شده است و امـروزه نیـز بـرای مـا ناشناخته هستند. همچنین، بعضی از این نام‌جای‌ها در *گرشاسب‌نامه‌ی* مصحَّح یغمـایی بـه شـیوهٔ صحیحی ضبط نشده‌اند. به سبب ماهیّت اساطیری و حماسی *گرشاسب‌نامه*، تاکنون بـه جغرافیـای آن توجّه چندانی نشده است و بیشتر این نام‌جای‌ها مکان‌هایی افسانه‌ای و تخیّلی پنداشته شـده‌اند. فقط در دو پایان‌نامه و یک مقاله به برخی اعلام جغرافیایی *گرشاسب‌نامه* توجّه شده است. هوشـیار (۱۳۹۴) در پژوهشی سفرهای دریایی را در حماسه‌های ملّی ایران و برخی مکان‌های واقع در مسـیر دریایی گرشاسب را بررسی می‌کند. در این پژوهش بـه اَعلامـی جغرافیـایی کـه در مسـیر دریـایی گرشاسب نبوده اشاره‌ای نشده اسـت. زارع (۱۳۸۸) نیـز بـه بررسـی سـفرهای دریـایی گرشاسـب و مقایسهٔ آن‌ها با دیگر منظومه‌های حماسی می‌پردازد و با توجّه به منابع جغرافیایی و تاریخی، بعضی از اعلام جغرافیایی را توضیح می‌دهد. مدبّری و زارع (۱۳۸۸) در پژوهشی دیگر، با مقایسـهٔ داسـتان سفرهای گرشاسب و *اسکندرنامه*، می‌نویسند که داستان سفرهای گرشاسب یقیناً پس از اسلام وارد داستان گرشاسب شده و متأثّر از داستان‌های اسکندر است.

در تحقیقات پیشین، فقط برخی اعلام جغرافیایی واقع در هند بررسی شـده و دربـارهٔ موقعیّـت کنونی نام‌جای‌ها توضـیحی داده نشـده اسـت. در پـژوهش پـیش رو، بـه بررسـی مسـیر سـفرهای گرشاسب پرداخته شده و با جست‌وجوی منابع موجود، موقعیّت جغرافیایی و تـاریخی و در برخـی موارد موقعیّت کنونی برخی شهرهای ناشناخته، که در دیگـر منظومـه‌های حماسـی نـامی از آن‌هـا نیست، روشن شده است. همچنین صـورت‌های مختلـف نویسـش بعضـی از نام‌جای‌هـا و ضـبط صحیح یک واژه مشخّص شده است.

بررسی مسیر سفر گرشاسب در هند

چون گرشاسب به فرمان ضحّاک به هند می‌رود، از کَلَه، کوه دهو، برطایل، صواحل، هرنج، رامنی، اسکونه، فیصور، هدکیر، واق‌واق، لانیس، قالون و تاملی گذر می‌کند که در هیچ‌کدام از منظومه‌های حماسی نامی از آن‌ها نیست (اسدی، ۱۳۵٤، ص ۷۱-۱۸۷)، امّا در منابع جغرافیایی و تاریخی و دیگر کتب متقدّم، اطّلاعات خوبی دربارهٔ آن‌ها وجود دارد. در ادامه به بررسی موقعیّت این مکان‌ها می‌پردازیم.

کَلَه اوّلین جزیره‌ای است که گرشاسب از آن عبور می‌کند:

چنین هر یکی همچو شیر یله — همی رفت و شد تا به شهر کله
به دریاست این شهر پیوسته باز — گذرگاه کشتی ست کآید فراز

(اسدی، ۱۳۵۴، ص ۷۱)

ابن‌خردادبه در معرّفی راه‌های دریای شرقی از جزیرهٔ کَلَه نام می‌برد و می‌نویسد که از جزیرهٔ نکبالوس تا کَلَه، که سرزمین جابهٔ هندی و معدن سرب، قلع و زمین‌های خیزران است، شش روز راه باشد (ابن‌خردادبه، ۱۳۷۱، ص ٤۹). بازرگانان، برای رفتن به زابج از ناحیهٔ شرقی دریای هند، ابتدا به کَلَه و سپس به زابج می‌رفته‌اند (ابن‌رسته، ۱۳٦۵، ص ۱۰۰). مؤلّف *حدودالعالم*، ضمن برشمردن جزایر هند، از جزیرهٔ کَلَه نام می‌برد و جایگاه آن را در جنوب بالوس تعیین می‌کند (*حدودالعالم*، ۱۳۷۲، ص ۱۱۰). ابوالفداء کَلَه را جزیره‌ای در میان عمّان و چین می‌داند و به نقل از مهلبی می‌نویسد که کله شهری آبادان و مردمش مسلمان و هندو و از فرس بوده‌اند (ابوالفداء، ۱۳٤۹، ص ۳۲۹). در *سلسلة‌التّواریخ* آمده که این شهر مرکز عرضهٔ کالاهایی (بازرگانی) چون عود، کافور و انواع گیاهان دارویی و غیر آن بوده است. کشتی‌های عمّان به این جزیره رفت‌وآمد می‌کرده‌اند و چنان‌که نجیب بکران نیز اشاره می‌کند، این جزیره جزء جزایر مهراج بوده است (سیرافی، ۱۳۸۱، ص ۱۰۸؛ بکران، ۱۳٤۲، ص ٤۰). کَلَه، بنا بر نظر دخویه، احتمالاً کِدا (کُرَ) است و در شبه‌جزیرهٔ مالایا و در شمال شرق بالوس واقع بوده است (*حدودالعالم*، ۱۳۷۲، ص ۱۱۰ (تعلیقات مینورسکی)). بنا بر مطالب پیش‌گفته، کله جزیره‌ای است که جغرافیایی واقعی دارد و محلّ آن را در جغرافیای امروزی می‌توان در شبه‌جزیرهٔ مالایا، واقع در جنوبی‌ترین نقطهٔ قارّهٔ آسیا مشخّص کرد.

گرشاسب در سرندیب به کوه دهو می‌رسد:

به کوه دهو برگرفتند راه — چه کوهی بلندیش بر چرخ ماه
که گویند آدم چو فرمان بهشت — بر آن کوه برز اوفتاد از بهشت
نشان کف پایش آن‌جا تمام — بدیدند هر پی چو هفتاد گام
(اسدی، ١٣٥٤، ص ١٢٦)

در دست‌نویس آستانهٔ رضویّه، مورد استفادهٔ مرحوم یغمایی، دهو به صورت «دهوید» ضبط شده است. در هیچ‌کدام از منابع موجود کوهی به نام دهو یا دهوید یافت نشد. در منابع جغرافیایی، در ضمن توصیف سرندیب، از کوهی در این جزیره نام برده می‌شود که گمان می‌کرده‌اند محلّ هبوط آدمؑ بوده است. ابن‌خردادبه می‌گوید کشتی‌های دریایی این کوه را از فاصلهٔ چند روز راه می‌دیده‌اند و در آن یاقوت فراوان بوده است (ابن‌خردادبه، ١٣٧١، ص ٤٨). مقدسی می‌نویسد که کوهی که آدمؑ در آن فرود آمد در سرندیب است و «رَهون» نام دارد و بر آن جای پایی فرورفته است که پیرامون هفتاد ذراع درازا دارد (مقدسی، ١٣٦١، ج ١، ص ١٩). ابوالفداء، سیرافی و یاقوت نیز در معرّفی کوه رهون همین مطالب را تکرار می‌کنند (ابوالفداء، ١٣٤٩، ص ٩٣؛ سیرافی، ١٣٨١، ص ٤٩؛ یاقوت حموی، ١٩٩٥، ج ٣، ص ٢١٦). ابن‌وصیف شاه نام این کوه را الدهوم (= دهوم) می‌نویسد (ابن‌وصیف شاه، ١٤٢١ ق، ص ١٥١) و طوسی نام آن را زهون ضبط کرده و می‌نویسد: «زهون کوهی است معروف به هندوستان و بر آن کوه اثر قدم آدم علیه‌السّلام پدیدست» (اسدی طوسی، ١٣١٩، ص ١٣١). بنا بر مطالب پیش‌گفته، این کوه در سرندیب واقع بوده و از آنجا که اغلب جغرافیادانان آن را رهون خوانده‌اند، صورت صحیح نام آن رهون یا زهون است.

جزایر بعدی که در مسیر گرشاسب قرار دارند برطایل و صواحل هستند:

ورا رهبری داد مهراج شاه — به سوی جزیری گرفتند راه
که خوانند برطایل آن را به نام — جزیری همه جای شادیّ و کام...
ببودند روزی وز آن جایگاه — کشیدند سوی صواحل سپاه
(اسدی، ١٣٥٤، ص ١٤٩)

نام جزیرهٔ برطایل را به صورت برطابیل نیز نوشته‌اند (ابن‌وردی، ١٤٢٨ ق، ص ٢١٥). بنا بر آنچه در منابع جغرافیایی آمده، برطایل نام جزیره‌ای در دریای چین، جزء جزیره‌های زابج، بوده و پادشاه آن مهراج نامیده می‌شده است (ابن‌فقیه، ١٤١٦ ق، ص ٦٩؛ حمیری، ١٩٨٤، ص ٩٠). ابن‌خردادبه، در ضمن توضیح راه بصره تا شرق از ساحل فارس، از سرزمین زابج و جزیرهٔ برطایل نام می‌برد و می‌گوید که

پادشاه زابج مهراج نامیده می‌شود و در سرزمین او جزیره‌ای به نام برطایل وجود دارد کـه هـر شـب صدای طبل و موسیقی آن می‌آید و دریانوردان می‌گویند دجّال در آنجاسـت (ابن‌خردادبـه، ۱۳۷۱، ص ۵۱). به سبب اینکه در منابع موجود دربارهٔ موقعیّت جغرافیایی برطایل اطّلاعات اندکی وجـود دارد، تعیین مکان دقیق آن ممکن نیست. از طرفی موقعیّت زابج هم کـه برطایـل در آن قـرار دارد چنـدان روشن نیست. سیرافی، در توضیح مسیر کشـتی‌هایی کـه بـه چـین می‌رفتنـد، از «مملکـت زابـج» در سمت راست بلاد هندوستان یاد کرده است (سیرافی، ۱۳۸۱، ص ۵۸). ابوریحان بیرونـی زابـج را روی خطّ استوا، دمشقی آن را جزیره‌ای زیر خطّ استوا و در جنوب چین و یاقوت حمـوی آن را جزیـره‌ای در بالای دریای هند، در حدود چین دانسته است (بیرونی، ۱۳۶۲ الف، ص ۱۹۷؛ یـاقوت حمـوی، ۱۳۸۰، ج ۲، ص ۶۰۵ به نقل از ابراهیمی، ۱۳۹۵، ص ۱۴۲). ظاهراً جغرافیادانان مسلمان، تحت تأثیر بطلمیوس، زَنْج را در مشرق آفریقا با زابج در جزایر جنوب شرقی آسیا درآمیخته و در مجاورت یکدیگر تصـور کرده‌اند. شباهت لفظی و آوایی زابج با جاوه و وجـود ویرانـه‌هایی در جـاوه کـه نشـان‌دهندهٔ وجـود حکومتی بزرگ در این جزیره در گذشته است موجب شده که گـاه زابـج را همـان جـاوه بداننـد. از طرفی، گاهی جاوه و سوماترا با یکدیگر اشتباه شده و گاهی هر دو یـک جزیـره بـه شـمار رفته‌انـد و همین موضوع تعیین محلّ زابج را دشوارتر کرده است. اگرچه شناسایی موقعیّـت دقیـق جغرافیـایی زابج از طریق منابع عربی ممکن نیست، می‌توان آن را در مناطق غربی مجمع‌الجّزایر انـدونزی، در بین راه هند و چین، ولی در منطقـه‌ای جنـوبی‌تر از آن‌هـا، دانسـت (همـان). بنـابراین، اگـر زابـج را جزیره‌ای در مناطق غربی مجمع‌الجّزایر اندونزی در نظر بگیریم، برطایل نیز باید در همین محدوده بوده باشد.

صواحل در نسخهٔ موزهٔ لندن، به نشان or.11586، به صورت صراهند و در نسخهٔ آستانهٔ رضویّه، مورد استفادهٔ مرحـوم یغمـایی، بـه صـورت صـواحل ضـبط شـده اسـت. در حـدودالعالم، ضـمن برشمردن جزایر دریای اعظم (اقیانوس هند)، از جزیره‌ای به نام سلاهط نـام رفتـه اسـت کـه بـه نظـر می‌رسد همان جزیرهٔ صواحل *گرشاسب‌نامه* باشد. در توصیف سلاهط چنـین آمـده اسـت: «پـنجم جزیره‌ای [که] او را جابه و سلاهط خوانند. از او عنبر بسیار افتد و کبابه و صندل و سنبل و قرنفل» (*حدودالعالم*، ص ۱۱۰) در دیگر منابع جغرافیایی نیز، همچون *حدودالعالم*، جابـه (جـاوه) و سـلاهط جزیـرهٔ واحـدی تلقی شده‌اند. ابن‌خردادبه نام این جزیره را به صورت شلاهط آورده که فاصلهٔ آن تا هرنج دو فرسـخ راه بوده است. همو در توصیف جزایر جابه و شلاهط می‌نویسـد: «در جابـه کـوه کـوچکی اسـت کـه در درونش آتش روشن باشد و صد ذراع پیرامون خود را روشن می‌کند و همچنین ارتفاع آن صد ذراع است که به هنگـام روز دود و در شب آتش از آن متصاعد می‌شود، آنجا تا سرزمین روییدن عطرها پانزده روز راه است و راه میان جابـه و

مایط نزدیک باشد» (ابن‌خردادبه، ۱۳۷۱، ص ٤٩). ابن‌رسته، نیز می‌نویسد که در دریا هیچ جزیره‌ای بهتر از جزیرهٔ سلاهط یافت نمی‌شود (ابن‌رسته، ١٣٦٥، ص ١٥٩) و ابن‌فقیه از دریا و جزیرهٔ شلاهط نام می‌برد: «دریای شلاهط نام دریایی بین دریای هرکند است و از جزیرهٔ شلاهط عنبر به دست می‌آید» (ابن‌فقیه، ١٤١٦ ق، ص ٦٦ و ٧٢). قزوینی در توضیح سیلان می‌نویسد که اهل آن دریایی را که بر آن جزیره محیط است «شلاهط» می‌نامند (رک. قزوینی، ۱۳۷۳، ص ۱۳۱). مینورسکی در تعلیقات کتاب *حدودالعالم* سلاهط را همان جزایر سوماترای کنونی واقع در اندونزی می‌داند (*حدودالعالم*، ۱۳۷۲، ص ۱۱۰).

گرشاسب سپس وارد هرنج و رامنی می‌شود:

وز آن جای خرم بی‌اندوه و رنج — کشیدند سوی جزیرهٔ هرنج...
وز آن جای خرم‌دل و راهجوی — به سوی جزیری نهادند روی
که آن جای را رامنی نام بود — یکی خوش بهشت دلارام بود

(اسدی، ۱۳۵۲، ص ۱۵۱-۱۵۲)

مؤلّف *حدودالعالم* هرنج را نهمین جزیره از جزایر هند می‌داند که از آن کافور نیکویی نیز به دست می‌آمده است (*حدودالعالم*، ۱۳۷۲، ص ۱۱۱). ابن‌خردادبه نام این جزیره را به صورت هرلج و ادریسی نام آن را به صورت هزلج نوشته است (ابن‌خردادبه، ۱۳۷۱، ص ٤٩؛ ادریسی، ١٤٠٩ ق، ص ٨٢). مسعودی هم در شمار جزایر اقیانوس هند از هرلج نام می‌برد (مسعودی، ۱۸۹۳، ص ٦٤). در *اعلاق نفیسه* چنین آمده است که هرنج نام قائدین نظامی پادشاه بوده و این اسم آن جزیره نیست: «باز به دنبال آن جزیره‌ای است به نام هرنج و این جزیره به اسم رهبرش معروف می‌باشد. این اسم آن جزیره نیست، زیرا هرلج فرمانده سپاه مهراج است و او را جزیره‌ای است که طواران [Tawaran] خوانده می‌شود...» (ابن‌رسته، ١٣٦٥، ص ١٥٩). با توجّه به توضیحات فوق، به نظر می‌رسد که جزیرهٔ هرنج قسمتی از سوماترا بوده باشد.

در منابع جغرافیایی از جزیرهٔ رامنی بسیار سخن رفته است. مؤلّف *حدودالعالم* رامنی را سوّمین جزیرهٔ مهم از جزایر هند می‌داند و در توصیف آن می‌نویسد: «سوّم جزیرهٔ رامی، به حدود سرندیب، اندر جنوب از وی و اندر او مردمانی‌اند سیاه وحشی و برهنه غواصی کنند. و این جای مروارید است و از این جزیره عنبر خیزد و دار پرنیان، گرگ جانور و عنبر برابر آهن بفروشند. و بیخ این دار پرنیان کی از این جزیره خیزد تریاک است از همه زهرها» (*حدودالعالم*، ۱۳۷۲، ص ۱۰۹). به این جزیره ویژگی‌های افسانه‌ای نیز نسبت داده شده است، چنان‌که در *عجایب المخلوقات* قزوینی آمده رامنی جایگاه سیمرغ بود و پادشاه سیستان برای دیدار سیمرغ به رامنی رفت (قزوینی، ۱۳۷۳، ص ۵۱۳). سیرافی در توصیف این جزیره می‌نویسد

که آخرین جزیره از جزایر هند جزیرهٔ سرندیب است کـه بـه دنبـال آن تـا حـدود هـزار فرسـنگ آن طرف‌تر جزایر دیگری است که به رامنی معروف است و همهٔ آن‌ها آبادان است و پس از آن سرزمین فیصور است. همو می‌نویسد که رامنی به دو دریای هرکند و شلاهط متّصـل اسـت (سـیرافی، ۱۳۸۱، ص ۵۱). مینورسکی در تعلیقاتی که بر *حدودالعالم* نوشته اسـت جزایـر سـوماترای کنـونی را همـان جزایر رامنی می‌داند (*حدودالعالم*، ۱۳۷۲، ص ۱۰۹). فاروقی در تعلیقات بر *سفینهٔ سلیمانی* می‌نویسد: «رامی یا رامنی تحریف لامبری (lamburi) می‌باشد که در اصـل (lampuri) بـه معنـی 'شـهر داخلـی' بـوده کـه نـزد دریانوردان خلیج فارس به صورت 'لامری' درآمده است... . به گفتهٔ منابع چینـی، دریـانوردانی کـه از طـرف غـرب می‌آیند به مشاهدهٔ کوه‌های لامبری (lan-wu-li) مسیر خود را اصلاح می‌نمایند» (محمّد ابراهیم، ۱۳۵٦، ص ۲۷٦). بنابراین جزیرهٔ رامنی نیز جغرافیایی واقعی دارد و محلّ کنونی آن را می‌توان با جزیرهٔ لامبری کنونی، واقع در استان آچه در شمال جزیرهٔ سوماترا، در کشور اندونزی مطابقت داد.

گرشاسب سپس وارد جزیرهٔ اسکونه می‌شود:

وز آن جـا بـه کـوهی نهادنـد روی — جزیـری کـه اسـکونه بـد نـام اوی
کهـی پـر گـل گونـه گـون دامـنش — ز نیشـکر انبـوه پیـراهنش...
(اسدی، ۱۳۵۲، ص ۱۵۸)

اسکونه، در دست‌نویس موزهٔ لندن به نشان or.11586، مورد استفادهٔ مرحوم یغمایی، به صورت «شـبکونه» ضـبط شـده اسـت. در منـابع جغرافیـایی محلـی ایـن نـام یافـت نشـد، امّـا طوسـی در *عجایب‌المخلوقات* روایتی شبیه آنچه اسدی آورده است، بیان می‌کند: «سنکویه: قلعه‌ای است بر جزیرهٔ دریای هند، گویند هر بیمار کی درآن رود سه روز، به صحّت بازآید یا بمیرد و در آن ستون‌هاست عظیم، آن را مـارین و ماریه نام کردند، زن و شوهر بودند و هرگز کس را این قوّت نبوده است، هر عمودی مرد نتوان جنبانیدن کی شگفتی عجیب است» (طوسی، ۱۳۸۲، ص ۲۳٦-۲۳۷). به سبب کمبود اطّلاعات، نمی‌توان روشن کرد کـه ایـن جزیره نیز جغرافیایی واقعی داشته است یا خیر، امّا با توجّه بـه مطابقـت مطالـب *گرشاسب‌نامـه* و *عجایب‌المخلوقات*، نام این محل «اسکونه» و صورتی از واژهٔ «سنکویه» است.

گرشاسب سپس وارد فیصور و هدکیر می‌شود:

چنـین تـا کهـی کـان نـه بـس دور بـود — سـر مـرز او نـزد فیصـور بـود...
بـه دیگـر جزیـری رسـیدند زود — کجـا نـام آن‌جـای هـدکیر بـود
(اسدی، ۱۳۵٤، ص ۱٦۱-۱٦۲)

اسدی در *لغت فرس*، در توضیح فیصور، گوید که نام شهری است از شهرهای هند که از آن کافور نیک آورده می‌شود (اسدی، ۱۳۱۹، ص ١٦٥). در *حدودالعالم* چنین آمده که فنصور شهری بزرگ و جای بازرگانان بوده است و پادشاه آنجا را «سطوها» می‌خوانده‌اند (حدودالعالم، ۱۳۷۲، ص ١٩٤). ابن‌رسته، ضمن برشمردن شهرهای هند، از فنصور هم نام می‌برد و دربارهٔ آداب‌ورسوم مردمان آن توضیحاتی می‌دهد (ابن‌رسته، ١٣٦٥، ص ١٦٠). ابن‌فقیه جایگاه این شهر را در نزدیکی چین مشخّص می‌کند (ابن‌فقیه، ١٤١٦ ق، ص ٧٢) و در *سلسلة‌التّواریخ* آمده که در این شهر معادنی وجود دارد که فنصور نامیده می‌شود و از آن‌ها کافور خوبی به دست می‌آمده است (سیرافی، ۱۳۸۱، ص ٥١). فَنصور، که به شکل‌های فیصور، فنسور و پنجور نیز نگاشته شده است، جغرافیایی واقعی دارد و روستایی است که در ساحل شمال غربی سوماترا در جنوب استان آچه در کشور اندونزی واقع شده است (حدودالعالم، ۱۳۷۲، ص ١٩٤ (شرح مینورسکی)؛ لاجوردی، ۱۳۹۸).

هدکیر نیز صورتی است از واژه هرکند و جغرافیایی واقعی دارد. مؤلّف *حدودالعالم* از هرکند در شمار یکی از پنج شهر بزرگ هند بر کران دریا نام می‌برد (*حدودالعالم*، ۱۳۷۲، ص ۱۹۵). مقدسی از دریای هرکند نام می‌برد و می‌نویسد که سرندیب در این دریاست. دخویه در توضیحات *احسن‌التقاسیم*، به نقل از مارکوارت، دربارهٔ هرکند می‌گوید که این نام تحریفی قدیمی است از هرکیل (Harikel= هدگیز= هریکلا) که نامی ثانویّه برای بنگال‌های شرقی بوده است (مقدسی، ١٣٦١، ج ۱، ص ۱۱). مینورسکی نیز در تعلیقات بر *حدودالعالم*، پس از نقل سخنان مارکورات، می‌افزاید که هرکند باید در شمال اوریسه باشد. اوریسه (اوریسا)، از ایالات مهم جمهوری هند است، واقع در شرق آن کشور، که از جنوب شرق به خلیج بنگال، از جنوب به آندراپرادش، از غرب به مادیاپرادش، از شمال شرق به بنگال غربی و از شمال به بیهار محدود است (*حدودالعالم*، ۱۳۷۲، ص ۱۹۵؛ محمّدی، ۱۳۸۰، ص ٤٣٢). در منابع جغرافیایی بیشتر از دریای هرکند صحبت شده است و قزوینی در *عجایب‌المخلوقات* افسانه‌هایی به آن نسبت می‌دهد؛ امّا سیرافی از جزایر این دریا نیز نام می‌برد و می‌نویسد که از این جزایر عنبر فراوانی به دست می‌آید و آبادانی آن از درخت نارگیل است و پادشاه آن زنی است (سیرافی، ۱۳۸۱، ص ٤٤-٥٣).

گرشاسب سپس وارد جزیرهٔ واق‌واق می‌شود (اسدی، ص ۱۷۱). علی‌رغم اینکه این جزیره در میان دریانوردان شهرت داشته و در کتب تاریخی، جغرافیایی و نیز کتب عجایب‌المخلوقات از آن بسیار یاد شده است، در هیچ‌کدام از منظومه‌های حماسی نامی از آن نیست. ابن‌خردادبه در توضیح راه چین می‌نویسد که در مشرق چین سرزمین واق‌واق قرار دارد که در آن طلا فراوان است (ابن‌خردادبه، ۱۳۷۱، ص ٥٢). مؤلّف *حدودالعالم* نیز واق‌واق را در ناحیه چینستان معرّفی می‌کند و می‌گوید که

جایی گرمسیر و بی‌نعمت است (حدودالعالم، ۱۳۷۲، ص ۱۷۹-۱۸۰). بیرونی در *ماللهند*، ضمن معرّفی جزایر هند، می‌نویسد که جزیرهٔ وقواق از جمله جزایر قمیر [=قمر] است (بیرونی، ۱۳٦۲ ب، ص ١٦٤-١٦٥). ابن‌فقیه از دو واق‌واق، یکی در نزدیکی چین و دیگری در نزدیکی یمن، نام می‌برد (ابن‌فقیه، ١٤١٦ ق، ص ٦٣). قزوینی می‌گوید این جزیره واقع در دریای چین و متّصل به جزیرهٔ زابج است و گفته‌اند که این جزایر هزار و ششصد قطعه جزیره هستند (قزوینی، ۱۳۷۳، ص ۷۳). بکران واق‌واق را در شمار شهرهای مشرق و در دریای مظلم معرّفی می‌کند (بکران، ١٣٤٢، ص ١٩). همچنان که ابن‌فقیه از دو واق‌واق یاد می‌کند، فراند، ضمن مقاله‌ای در *دائرةالمعارف اسلام*، به این نتیجه می‌رسد که دو واق‌واق باید وجود داشته باشد: یکی در آفریقا و در مملکت زنج و دیگری در چین که به سوماترا متعلّق است (حدودالعالم، ۱۳۷۲، ص ۱۷۹، به نقل از مقالهٔ «واق‌واق» در *دائرةالمعارف اسلام*). بنابر آنچه بیان شد، غرض از واق‌واق در *گرشاسب‌نامه* جزایر واقع در دریای هند است که در گذشته جزء هند بوده و امروزه به سوماترا متعلّق است و جایگاه کنونی آن را باید در حدود اندونزی مشخّص کرد.

گرشاسب در جزیرهٔ واق‌واق به کوه لانیس می‌رسد:

سه هفته چو راندند از آن پس به کام — به کوهی رسیدند لانیس نام
جزیری به پهنای کشور سرش — همه بیشه واق واق از برش
(اسدی، ١٣٥٤، ص ١٧١)

در دست‌نویس *گرشاسب‌نامه*، محفوظ در موزهٔ لندن، به نشانی or.11586، مورد استفادهٔ مرحوم یغمایی، نام این کوه، لاینش ضبط شده است. در منابع جغرافیایی کوهی به این نام یافت نشد، امّا طوسی در *عجایب‌المخلوقات* نام این کوه را لابیس ضبط کرده است و می‌نویسد که در آن گیاه اسبرنگ روید که مانند صورت آدمی، سر و موی و دست و پا و دهان و چشم دارد و رفتار ندارد (طوسی، ۱۳۸۲، ص ۳۰۷). به سبب کمبود اطّلاعات، نمی‌توان روشن کرد که این کوه واقعیت تاریخی داشته است یا خیر؛ امّا با توجّه به موقعیّت واق‌واق، اگر این محل نیز واقعیت داشته باشد، باید جایگاه آن را در حدود سوماترای اندونزی مشخّص کرد.

جزیرهٔ دیگری که گرشاسب به آن سفر می‌کند قالون است (اسدی، ١٣٥٤، ص ١٧١). دربارهٔ این جزیره اطّلاعات بسیار کمی یافت شد. از قالون فقط در یک کتاب جغرافیایی یاد شده است. مؤلّف *عجایب الاقالیم السبعة الی نهایة الاماره*، به نقل از *صورةالارض* خوارزمی، از کوه قالون نام می‌برد

(سهراب، ۱۳۷۳، ص ۲٦) و مؤلّف *عجایب‌المخلوقات* می‌نویسد که کوه قالون در زنگبار است (طوسی، ۱۳۸۲، ص ٤۲۰).

آخرین جزیره‌ای که گرشاسب در دریای هند به آن سفر می‌کند تاملی است:

سوی تاملی شادخوار آمدند — به نزدیک دریا کنار آمدند
پرانبوه مردم یکی جای بود — همه بومشان باغ و کشت و درود
(اسدی، ۱۳٥٤، ص ۱۸۷)

به نظر می‌رسد که منظور از تاملی قسمت جنوبی شبه‌قارّهٔ هند باشد که دشت بزرگی را تشکیل می‌دهد که سرزمین تامیل است و روزگاری فرهنگ مستقلی داشته. بنا بر روایات، کشور تامیل به سه مملکت تقسیم می‌شد که همواره با یکدیگر در حال جنگ بودند. بر اساس آنچه در کتیبه‌ها آمده، راهبان بودایی و چینی، قبل از آغاز دورهٔ مسیحیت، به سرزمین تامیل سفر کرده بوده‌اند. شاهان تامیل برای توسعهٔ بندرگاه‌های خود سعی بسیار داشتند و تجارت دریایی را تشویق می‌کردند. آن‌ها به‌زودی راه دریا را پیش گرفتند و در قرن دوم پیش از میلاد، دو بار به سیلان حمله کردند. این اقوام احتمالاً در همین ایّام به جنوب شرقی آسیا راه یافتند و در قرن اوّل میلادی، از راه دادوستد پررونق با غرب، با مصر و امپراتوری روم تماس نزدیک پیدا کردند. پادشاهی چوله یکی از سه پادشاهی بزرگ در روایات تامیل است. راجنده اوّل، یکی از پادشاهان قدرتمند این سلسله، سرزمین خود را از راه خشکی تا دهانهٔ گنگ گسترش داد. وی لشکرکشی‌های دریایی مهمّی کرد و قسمت‌هایی از برمه، مالایا و سوماترا را ضمیمهٔ قلمرو خود ساخت (لولین بشم، ۱۳۹٤، ص ۹۳، ۱۱۰، ۳۳۱). بنا بر مطالب پیش‌گفته، تاملی همان کشور تامیل واقع در جنوب هند است و جغرافیایی واقعی دارد.

بررسی مسیر سفرهای گرشاسب به روم و افریقیّه

گرشاسب، پس از بازگشت از هند، پس از چندی، به فرمان ضحّاک راهی رومیّه می‌شود و از مکان‌های متعددی گذر می‌کند. بیشتر مکان‌های یادشده در این مسیر شناخته‌شده هستند و راهی که در این منظومه توصیف شده با جغرافیای طبیعی مطابقت دارد. امّا در این مسیر از شهرهای لاقطه، قاقره، اردیه و میل سنگ نیز یاد شده است که ناشناخته هستند و در دیگر منظومه‌های حماسی نامی از آن‌ها نیست. از آنجا که در منابع موجود دربارهٔ اردیه و میل سنگ مطلبی یافت نشد، در ادامه به توضیح لاقطه و قاقره می‌پردازیم.

گرشاسب، پس از گذر از طنجه، به جزیرهٔ لاقطه می‌رسد:

بدو گفت کایدر به دریا درون — پس کشورم هفته‌ای ره فزون
جزیری بزرگ است با رنگ و بوی — دو صد میل ره لاقطه نام اوی
(اسدی، ۱۳۵٤، ص ۲۷۵)

بنابراین، این جزیره باید در حوالی طنجه و در دریای مدیترانه باشد، امّا از جزیره‌ای به این نام در دریای مدیترانه در هیچ مأخذی یاد نشده است. یغمایی در اعلام جغرافیایی *گرشاسب‌نامه* می‌نویسد که در *حدودالعالم* و *معجم‌البلدان* لافت ضبط شده، ولی در نسخهٔ متن و نسخهٔ موزهٔ لندن به تصریح لاقطه است. بنا بر آنچه در *حدودالعالم* آمده، لافت جزیره‌ای واقع در دریای هند بوده است (*حدودالعالم*، ۱۳۷۲، ص ۱۱۱). یاقوت نیز در ذیل جزیرهٔ کاوان (بنی‌کاوان) می‌نویسد که همان جزیرهٔ لافت است که در دریای فارس، میان عمّان و بحرین، واقع شده است (یاقوت حموی، ۱۳۸۰، ج ۲، ص ۵۳). بنابراین موقعیّت لافت با جزیره‌ای که اسدی در دریای مدیترانه از آن یاد می‌کند مطابقت ندارد. احتمال می‌رود که لاقطه تصحیفی از لافظه و صورتی از رافضه باشد. کراچوفسکی به سفرنامه‌ای خطّی، محفوظ در کتابخانهٔ برلین، اشاره می‌کند که تألیف آن در حلّه بر ساحل فرات، به سال ۶۹۹ ق، انجام گرفته است و مؤلّف آن فضل بن یحیی طیّبی نام دارد. به نقل از آن می‌نویسد: «در این کتاب، از سفرنامهٔ شخصی دیگر به نام عیسی مازندرانی سخن می‌رود که با استاد خود، علی اندلسی، هم‌سفر بوده و از دمشق بیرون آمده‌اند و در راه اندلس و دیار بربر از مصر گذشته‌اند. ضمن مطالب دیگر، از جزیره‌ای به نام 'جزیرهٔ رافضه' سخن هست که به پندار بروکلمان محتملاً همان جزیرهٔ جربه است» (کراچوفسکی، ۱۳۷۹، ص ۲۸۹). اگر قول بروکلمان را بپذیریم، به احتمال بسیار قوی، لاقطه تحریفی از رافضه و همان جزیرهٔ جربه است که در میان دریای مدیترانه قرار داشته و با توضیح *گرشاسب‌نامه* که فاصلهٔ آن را از طنجه فزون از «هفته‌ای ره» ذکر کرده سازگار است. یاقوت ذیل جربه می‌گوید: «هی جزیرة بالمغرب من ناحیة افریقیّة قرب قابس یسکنها البربر» (یاقوت حموی، ۱۳۸۰، ج ۲، ص ۱۱۸). انصاری دمشقی نیز می‌نویسد: «جربه و آن جزیره‌ای است که در میان آن شهری بر کنار دریا واقع است و نخلستان‌ها و میوه‌ها و سیب‌ها دارد که بوی خوش آن‌ها از چند میلی به مشام می‌رسد» (انصاری دمشقی، ۱۳۷۵، ص ۳۹۹). بنابراین صورت اصلی لاقطه رافضه است و موقعیّت جغرافیایی آن با جزیرهٔ جربهٔ کنونی واقع در کشور تونس مطابقت دارد.

گرشاسب از رافضه به سمت قاقره حرکت می‌کند:

وز آن جـــای بـــا لشـــکرش یکســـره　　بـــه یـــک هفتـــه آمـــد بـــر قـــاقره

(اسدی، ١٣٥٤، ص ٢٨٣)

به نظر می‌رسد که قاقره تصحیفی از «قاقُلَه» باشد که در منابع جغرافیـایی از آن یـاد شـده اسـت (یعقوبی، ١٣٥٦، ص ١٤٨؛ رامهرمزی، ١٣٤٨، ص ٥٣). طوسی در *عجایب‌المخلوقات* از شـهر قاقلـه در بلاد زابج نام می‌برد و می‌گوید که در بلاد زابج، در شهر قاقله، بوزینه بود (طوسـی، ١٣٨٢، ص ٥٩٠). ابن‌بطوطه در مسیر سفرهای خود در آسیای جنوب شرقی به جزیرهٔ سوماترا می‌رسد و می‌نویسد که عطریات و عود قاقلی و قماری عالی در این نواحی به عمل می‌آید و قاقله و قمـاره از شـهرهای ایـن مملکت است (ابن‌بطوطه، ١٣٧٠، ص ٢٨٠). او سپس در توصیف آنجا می‌نویسد: «به شهر قاقله رفتـیم و آن شهری است نیکو، دارای باروئی از سنگ‌های تراش که پهنای آن به قدری است که سه فیل می‌تواننـد پهلـوی هـم روی آن راه بروند...»(همان، ٢٨٢). بندر قاقلـه ظـاهراً در شـبه‌جزیرهٔ مالایـا واقـع بـوده اسـت. موحّـد می‌نویسد برخی محقّقان جایگاه آن را در ساحل شرقی شبه‌جزیرهٔ مذکور مشخّص می‌کنند (همـان، ٤٢٨). در مسیری جغرافیایی که اسدی در این بخش ترسیم می‌کنـد، قاقلـه تنهـا شـهری اسـت کـه جغرافیایی واقعی دارد، امّا موقعیّت آن در *گرشاسب‌نامه* به‌درستی بیـان نشـده اسـت. دراین‌بـاره دو احتمال وجود دارد: ممکن است چند شهر به نام قاقله بوده باشد که یکی در نزدیکی لاقطه (=جربـه) واقع بوده یا ممکن است در این بخش از داستان روایات مربـوط بـه سـفرهای گرشاسـب بـه روم و افریقیّه با روایات مربوط به سفرهای او در هند تلفیق شده باشد.

بررسی مسیر سفرهای گرشاسب در توران و چین

چون فریدون بر تخت سلطنت می‌نشیند، به گرشاسب فرمان می‌دهد برای دریافت خراج به سـمت توران و چین حرکت کند. گرشاسب نیز بـرای رفـتن بـه آنجـا، پـس از عبـور از جیحـون، از چـاچ، سپیجاب، شاداب‌رود و ایلاق‌رود گذر می‌کند. در این ناحیه، در نزدیکی ختن، به شـهرهای وارح و بارمان نیز اشاره شده است. در دیگر منظومه‌های حماسی از شاداب‌رود، ایلاق‌رود، وارح و بارمـان یاد نشده است و در منابع جغرافیایی نیز مکانی به نام وارح یافـت نشـد؛ لـذا در ادامـه بـه بررسـی شاداب‌رود، ایلاق‌رود و بارمان می‌پردازیم.

گرشاسب، پس از گذر از شهرهای چاچ و سپیجاب، از رودهای شاداب و ایلاق عبور می‌کنـد. از توصیف اسدی چنین برمی‌آید که ایلاق رود پرآبی بوده است:

ز شـــادی رخ دهـــر شـــاداب کـــرد　　گـــذر بـــر ســـر آب شـــاداب کـــرد...
وزانجـــای بـــا بـــزم و شـــادی و رود　　همـــی رفـــت تـــا نـــزد ایـــلاق رود
(اسدی، ۱۳۵٤، ص ۳۳۷-۳۳۸)

ابن‌خردادبه در توضیح راه چاچ و ترکستان می‌گوید که از اسپیجاب تا شـاراب چهـار فرسـخ راه بوده است (ابن‌خردادبـه، ۱۳۷۱، ص ۲۸). قدامة بن جعفر نیز از دو رود نـام می‌بـرد کـه در بیابـان حـد فاصل اسپیجاب تا شاراب جاری بوده است (قدامة بـن جعفـر، ۱۳۷۰، ص ٤۷). بـا توجّـه بـه اینکـه در منابع جغرافیایی نام رودها عموماً به نام شهر مجاور آن خوانده می‌شده است، به نظر می‌رسد یکـی از این دو رود، که قدامة بن جعفر از آن نام می‌برد، به نام شهر شاراب خوانده می‌شده. گفتنی اسـت که مقدسی نام این شهر را «شاواب» ضبط کرده است (مقدسی، ۱۳٦۱، ج ۲، ص ٤۹۹). بنابراین، ضـبط صحیح این واژه شاراب یا شاواب است و از آنجا که در دو مأخذ شاراب ذکـر شـده، شـاید شـاراب بهتر از شاواب باشد.

ایلاک (ایـلاق) شهری بود در جنوب رودخانهٔ ایلاق و در شمال پـیچ بـزرگ رود سـیحون و زیـر خجند که کرسی آن تونکث نام داشت (لسترنج، ۱۳۹۰، ص ۵۱۴). ابن‌خردادبه، در توضـیح شـهرهای ترکستان، از شهر ایلاق نام می‌برد و می‌گوید که در کوه‌هـای آنجـا معـادن نقـره و طـلا وجـود دارد (ابن‌خردادبه، ۱۳۷۱، ص ۱۵۹). مؤلّف *حدودالعالم* نیز در توصیف ایلاق می‌نویسد: «ایلاق ناحیتی است بزرگ اندر میان کوه و صحرا نهاده... و اندر وی شهر و روستاهای بسیار... و حدودش به فرغانـه و چزغـل و چـاچ و رود خشرت پیوسته است» (*حدودالعالم*، ۱۳۷۲، ص ۳۴۰). تعیین جایگاه دقیـق شـهر اصـلی ایـلاق یعنـی تونکث بسیار دشوار است و فقط می‌دانیم که این شهر در ساحل آنگرن قرار داشته اسـت. بنـابراین، مقصود از ایلاق‌رود، که در شمال شهر ایلاق بـوده، بایـد رودخانـهٔ آنگـرن (آهَنگـران) باشـد کـه در جنوب شهر تاشکند ازبکستان جاری است (بارتولد، ۱۳٦٦، ج ۱، ص ۳۲۳ و ۳۸٤).

در جنگ گرشاسب و تکین‌تاش، چنین آمده که تکین‌تاش سپاهیانی از شـهرهای چـاچ، خـتن، وارح و بارمان فراهم آورده است:

کـه اینـک تکـین تـاش جوینـده تـاج　　بنـــاورد کـــردن بـــر آن خنـــگ عـــاج
ز چـــاچ و خـــتن وارح و بارمـــان　　کنـــد لشـــکرانگیز هـــر بارمـــان
(اسدی، ۱۳۵٤، ص ۳۵۱)

با توجّه به توضیحات اسدی، به نظر می‌رسد که بارمان شهری در حدود ماوراءالنّهر بـوه اسـت. در منابع جغرافیایی از شهری به نام بارمان در آن نواحی یاد نشده است، امّا یعقوبی از شهری به نـام

بارسان در ماوراءالنّهر نام می‌برد: «و از شهرهای واقع در دست چپ آن که رو به شرق است شهری است که آن را ترمذ گویند و شهری که آن را چغانیان گویند... و شهری که به آن 'ماسند' گفته می‌شود، و شهر 'بارسان'» (یعقوبی، ١٣٥٦، ص ٣٥١). لذا می‌توان احتمال داد که بارمان تحریفی از بارسان باشد یا بارسان در متن یعقوبی تحریفی از بارمان باشد.

گرشاسب، پس از پیروزی بر تورانیان، به سمت چین حرکت می‌کند. او در این سفر ابتدا به ساجر و سپس به چندان می‌رسد. او پس از گذر از چندان به‌ترتیب وارد شهرهای خامجو، کجا و فغنشور می‌شود (اسدی، ١٣٥٤، ص ٣٥٥-٣٨٦). در ادامه به توضیح ساجر، چندان، خامجو، کجا و فغنشور می‌پردازیم.

ساجر اوّلین شهر در محدودهٔ چین است:

ز مرز بیابان چو برتر کشید سپه را سوی شهر ساجر کشید
(اسدی، ١٣٥٤، ص ٣٥٥)

در *حدودالعالم*، ضمن برشمردن شهرهای چین، همچون چندان (خمدان)، بغشور و کجا، از شهری به نام ساجو هم سخن رفته است: «از چین است، اندر میان کوه و بیابان است و آبادان است و بسیار نعمت و آب‌های روان و بی‌آزارند و دین مانی دارند» (حدودالعالم، ١٣٧٢، ص ١٨٥). گردیزی نیز، هنگام برشمردن شهرهای چین و راه‌های آن، از شهر ساجو نام می‌برد: «امّا راه‌های او از تغزغز آن جینابحکث تا قمول سوی مشرق شود اندر بیابان و چون به بغشور رسد، رود پیش آید و به کشتی بگذرد و هشتم روز را به قمول رسد و از قمول به راه صحرا که چشمه‌هاست و گیاه هفت روز برود تا به شهری رسد از شهرهای چین، آن را ساجو گویند و از آنجا تا یک روز به سنگلاخ رسد و از سنگلاخ هفت روز به سنحجو و از آغاز تا سه روز خاجو رسد و از آنجا تا هشت روز کجا رسد و تا پانزده روز به رودی رسد که آن رود را غیان گویند و به کشتی از آنجا گذرند. امّا از بغشور تا خمدان، که شهر بزرگ چین است، یک‌ماهه راه است» (گردیزی، ١٣٦٣، ص ٥٧٣). به عقیدهٔ مینورسکی در تعلیقات بر کتاب *حدودالعالم*، شهر ساجو همان (sha-chou) کنونی در نزدیکی ختن است (رک. *حدوالعالم*، ١٣٧٢، ص ١٤٣).

چنان‌که در *گرشاسب‌نامه* آمده، چندان مقر حکومت پادشاه چین بوده است (اسدی، ١٣٥٤، ص ٣٦٧). در *گرشاسب‌نامه* چندان به‌صورت جندان نیز چاپ شده که نادرست است و همچنان‌که یغمایی نیز توضیح داده، با توجّه به بیت:

نشست شه چین به «چندان» بدی که شهری نبودی که چندآن بودی
(اسدی، ١٣٥٤، ص ٣٦٧)

ضبط صحیح همان «چندان» است. او همچنین می‌افزاید که در *حدودالعالم* این کلمه به‌صورت «خندان» ضبط شده و اشتباه است. امّا این توضیح که خندان حدودالعالم همان چندان باشد نیز صحیح نیست. خندان در این متن نام شهری در ناحیهٔ سریر، در شمال ارمینیّه، است که موقعیّت آن با چندان مطابقت ندارد (حدودالعالم،۱۳۷۲، ص ٤۹٥). گردیزی نیز این نام را به‌صورت (جندان) ضبط کرده و آن را شهری در سریر می‌داند (گردیزی، ۱۳٦۳، ص ٥۹٤). ابن‌رسته و بلاذری این کلمه را خیزان ضبط کرده و موقعیّت آن را در سریر مشخّص کرده‌اند (ابن‌رسته، ۱۳٦٥، ص ۱۷۲؛ بلاذری، ۱۳٦۷، ص ۲۹۲). چنان‌که روشن است، جندان سریر ممکن نیست شهر چندان *گرشاسب‌نامه* و محلّ پادشاهی شاه چین باشد. اسدی، در *لغت فرس*، این کلمه را به همان شکل چندان ضبط کرده و می‌نویسد که شهری بزرگوار از شهرستان‌های چین است (اسدی، ۱۳۱۹، ص ۳۹٦). در *حدودالعالم* از شهری به نام خمدان نیز نام برده شده است و آن شهری در چین، در کناره دریای اخضر (اقیانوس هند)، است. در توصیف این شهر چنین آمده است: «خمدان قصبهٔ چینستان است و شهریست عظیم و مستقر فغفور چین است و درخت بسیار و آبادانی است و با نعمت و بر کران دریا نهاده است و از وی مروارید خیزد و مردمانش گردروی‌اند و پهن‌بینی و جامهٔ ایشان دیباست و حریر و آستین فراخ و قامت دراز کنند» (*حدودالعالم*، ۱۳۷۲، ص ٦۱). گردیزی نیز از شهر خمدان یاد می‌کند و می‌نویسد که این شهرْ شهر بزرگ چین است و فاصلهٔ آن تا بغشور یک ماه راه است و در راه رباط‌ها و منزل‌های آباد دارد (گردیزی، ۱۳٦۳، ص ٥۳۷).

مینورسکی در تعلیقات بر *حدودالعالم* هر دو نام خمدان و چندان را ذکره می‌کند و می‌نویسد که امروزه chang –an-fu نامیده می‌شود (حدودالعالم، ۱۳۷۲، ص ۱۸۱). در *احسن‌التّواریخ* نیز از شهری به نام صدین‌فو نام رفته که نوایی، در پانویس کتاب، می‌نویسد که این شهر سین‌گین‌فو (singinfu) خوانده می‌شود و همان است که در آثار اسلامی به صورت خمدان (خان +تانک) به معنای دربار آمده است (نوایی، ۱۳۸٤، ص ۲۷۸). بنابر این توضیحات، چندان همان شهر خمدان در چین است که در *گرشاسب‌نامه*، *حدودالعالم* و *زین‌الاخبار* آمده که مستقر پادشاهان بوده است و مینورسکی در تعلیقات *حدودالعالم* خمدان را چنگ–ان–فو یا هی–ان– فوما کنونی می‌داند. شهر چانگ‌آن نخستین شهر در مشرق جادّهٔ ابریشم و نزدیک به شهر کنونی شیان بود (کریمی، ۱۳۸۴، ص ۲۲۲).

گرشاسب سپس راهی خامجو، کجا و فغنشور می‌شود:

بر آن مرز شهری دلارام بود — که آن شهر را خامجو نام بود...
به شهر کجا پیش رفتند باز — خبر یافت گرشاسب زان رزم‌ساز...

وز آنجـا دو هفتـه بیابـان و دشـت — سـپرد و ز مـرز کجـا برگذشـت
بـه شـهر فغنشـور شـد بـا سـپاه — بـزد خیمـه گـردش هـم از گـرد راه
(اسدی، ١٣٥٤، ص ٣٧٣-٣٨٥)

خامجو در منابع تاریخی و جغرافیایی به صورت‌های «خامچو» و «قمچو» نیز ضبط شده است و جغرافیایی واقعی دارد. مؤلّف *حدودالعالم* نام این شهر را خامچو ضبط کرده و نوشته است: «نیمهٔ آن چینیان دارند و نیمه‌ای از او تبتیان و میان ایشان دائم جنگ است و بت‌پرست باشند و سلطانش از دست خاقان است» (*حدودالعالم*، ١٣٧٢، ص ١٨٣). در زبدةالتّواریخ، در ذکر آمدن ایلچیان به ختای، نام قمچو آمده است و سیّدجوادی، مصحّح این اثر، نیز می‌نویسند که مارکوپولو نیز آن را کامجیو (campchio) نامیده است (حافظ‌ابرو، ج ٤، ص ٨٣). در *تاریخ الفی* در توصیف شهر قمچو چنین آمده است: «شینگ قمچو، هم از شهرهای ولایت تنگقوت به غایت بزرگ و بی اندازه ولایت تابع این شهر است» (تتوی، بی‌تا، ٦٨٤). مینورسکی در تعلیقاتش بر *حدودالعالم* خامچو را همان شهر کانچو kan-chou، قمچو، شهری در ولایت تنگوت کنونی می‌داند (حدودالعالم، ١٣٧٢، ص ١٨٣). نوایی در تعلیقات *احسن‌التّواریخ* دربارهٔ قمچو می‌نویسد که قمچو همان کان‌چئو (kan-tcheou) از شهرهای جنوبی ایالت کان‌سو و منطقهٔ مرزی ایالت نینگ‌هیا (ning-hia) است (نوایی، ١٣٨٤، ص ١٤٨).

در منابع جغرافیایی و تاریخی از شهر کجا نیز یاد شده است. مؤلّف *حدودالعالم*، در توضیح رودهای مشرق، از رودی به نام ژجاخ‌رود نام می‌برد که به حدود ختن می‌رسد و از آنجا به ناحیهٔ کچا می‌رسد و چون به این ناحیه می‌رسد، آن را کچارود خوانند (*حدودالعالم*، ١٣٧٢، ص ١٤٤). او در جایی دیگر، ضمن توضیح بیابان‌ها، به بیابانی در شمال چین اشاره می‌کند که در مغربش رود و شهر کجاست و سپس در توصیف این شهر می‌نویسد: «سرحدّست و از چین است و هر وقتی تغزغزیان بر ایشان تازند و غارت کنند و شهری با نعمت بسیار است» (همان، ١٨٤). گردیزی، ضمن معرّفی شهرهای چین، در سه مورد از شهر کجا نام می‌برد. او ابتدا در توصیف راه‌های سرزمین غزان می‌نویسد: «امّا راه‌های ایشان از برسخان تا بنچول شود و از بنچول به کجا و از کجا به ازل شود و از ازل به سیکت شود» (گردیزی، ١٣٦٣، ص ٥٧١). او همچنین در توضیح فاصلهٔ شهرهای چین نویسد که فاصلهٔ شهر کجا تا خامجو هشت روزه راه بوده است (همان، ٥٧٣) و نیز می‌افزاید که فاصلهٔ شهر کجا تا ختن نیز پانزده روز راه است و شهر کجا شهر بزرگی است از حدّ چین (همان، ٥٧٧). در *تاریخ جهانگشای جوینی* نیز، در ذکر احوال کوچلک و توق تغان، از کجا (کوجا) نام رفته است. هنگامی که چنگیزخان اونک‌خان را شکست داد، پسر او، کوچلک، از راه بیش‌بالیغ فرار کرد و از آنجا به حدّ ولایت کوجا رسید

(جوینی، ۱۳۸۷،ص ۲۳۷). بنا بر آنچه گذشت، کجا (کچا، کوجا) جغرافیایی واقعی دارد و شهری در ترکستان شرقی، در شمال رود تاریم و در شرق کوه‌های تنگری بوده است که قوم ایغور در آنجا دولتی مستقل تشکیل دادند (اقبال، ۱۳۸٤، ص ١٦).

گرشاسب، پس از عبور از کجا، به شهر فغنشور می‌رسد. اسدی در *لغت فرس*، در توضیح واژهٔ فغنشور، گوید که نام شهری در چین و جای بتان و بتگران بوده است (اسدی، ۱۳۱۹، ص ١٦٥). نام این شهر در *حدودالعالم* و *زین‌الاخبار* به صورت بغشور آمده است. مؤلّف *حدودالعالم* در توصیف بغشور می‌نویسد: «بغشور از چین است و شهری بزرگ است و اندر او بازرگانان بسیاراند و از شهرهای مختلف و جایی بسیار با نعمت است و از میان این شهر رودی به نام کیسو می‌گذرد» (*حدودالعالم*، ۱۳۷۲، ص ۱۸۲). گردیزی نیز، ضمن برشمردن شهرهای چین و راه‌های آن، از بغشور نام می‌برد و فاصلهٔ آن را تا خمدان (=چندان، چانگ‌آن)، شهر بزرگ چین، یک ماه راه می‌نویسد (گردیزی، ۱۳٦۳، ص ۵۷۳). در *حدودالعالم* و دیگر منابع جغرافیایی از شهر دیگری به نام بغشور در خراسان، مابین هرات و مرو، نیز یاد شده که با موقعیّت جغرافیایی بغشور در *گرشاسب‌نامه* مطابقت ندارد و در این منظومه، منظور از بغشور، بغشور چین است.

نتیجه‌گیری

کَلَه، اوّلین جزیره‌ای که گرشاسب از آن عبور می‌کند، احتمالاً کِدا (کُرَ) است و در شبه‌جزیرهٔ مالایا، در جنوبی‌ترین نقطهٔ آسیا، واقع شده است. گرشاسب در سرندیب به کوه دهو می‌رسد که صورت صحیح نام آن رهون یا زهون است. برطایل در زابج واقع شده است. اگر زابج را جزیره‌ای در مناطق غربی مجمع‌الجّزایر اندونزی در نظر بگیریم، برطایل نیز باید در همین محدوده بوده باشد. صواحل صورتی از سلاهط (شلاهط) است و موقعیّت آن با جزایر سوماترای کنونی، واقع در اندونزی، تطبیق‌پذیر است. با بررسی منابع گوناگون، به نظر می‌رسد جزیرهٔ هرنج قسمتی از سوماترا بوده باشد. رامنی نیز جغرافیایی واقعی دارد و محلّ کنونی آن را می‌توان با جزیرهٔ لامبری کنونی، واقع در استان آچه در شمال جزیرهٔ سوماترا در کشور اندونزی، مطابقت داد. گرشاسب سپس وارد جزیرهٔ اسکونه می‌شود. اسکونه صورتی از واژه سنکویه است. فَنصور روستایی است که در ساحل شمال غربی سوماترا، در جنوب استان آچه، در کشور اندونزی، واقع شده است. هدکیر تحریفی قدیمی است از هرکیل (Harikel= هدگیز= هریکلا) که نامی ثانویّه برای بنگال‌های شرقی بوده است و باید در شمال اوریسه باشد. غرض از واق‌واق در *گرشاسب‌نامه* آن است که به سوماترا متعلّق است و جایگاه کنونی آن را باید اندونزی مشخّص کرد. تاملی همان کشور تامیل واقع در

جنوب هند است. بنا بر آنچه بیان شد، جغرافیای *گرشاسب‌نامه* در سرزمین هند بیشتر معطوف به جنوب هند و جزایر اندونزی کنونی است.

لاقطه تحریفی از رافضه و همان جزیرهٔ جربه است که در میان دریای مدیترانه قرار داشته. قاقره نیز تصحیفی از قاقُلَه است. بندر قاقله در شبه‌جزیرهٔ مالایا واقع بوده است. گرشاسب سپس به سمت توران و چین حرکت می‌کند. ضبط صحیح شاداب احتمالاً «شاراب» باشد و ایلاق‌رود را می‌توان با رودخانه آنگرن، واقع در جنوب شهر تاشکند ازبکستان، تطبیق داد.

بارمان تصحیفی از «بارسان» و شهری در حدود ماوراءالنّهر بوه است. ساجر، همان شهر ساجو و sha-chou کنونی در نزدیکی ختن است. چندان نیز همان چانگ‌آن و مقرّ حکومت پادشاه چین بوده است. خامجو از شهرهای جنوبی ایالت کان‌سو و منطقهٔ مرزی ایالت نینگ‌هیا (ning-hia) است. کجا شهری در ترکستان شرقی بود که قوم ایغور در آنجا دولتی مستقل تشکیل دادند. صورت صحیح فغنشور بغشور است و آن شهری از شهرهای چین بوده است.

منابع

ابراهیمی، رقیّه (۱۳۹۵)، «زابج»، *دانشنامهٔ جهان اسلام*، به سرپرستی غلامعلی حدّاد عادل، ج ۲۱، تهران: بنیاد دائرةالمعارف اسلامی.

ابن‌بطوطه (۱۳۷۰)، *سفرنامه*، ترجمهٔ محمّدعلی موحّد، تهران: آگه.

ابن‌خردادبه، عبیدالله بن عبدالله (۱۳۷۱)، *مسالک و ممالک*، ترجمهٔ سعید خاکرند و مقدمهٔ آندره میکل، تهران: مطالعات و انتشارات تاریخی میراث ملل.

ابن‌رسته (۱۳٦٥)، احمد بن عمر، *الاعلاق النفیسه*، ترجمه و تعلیق دکتر حسین قره‌چانلو، تهران: مؤسّسهٔ انتشارات امیرکبیر.

ابن‌فقیه، احمد بن محمّد (۱۴۱۶ ق)، *البلدان*، تحقیق یوسف الهادی، بیروت: عالم الکتب.

ابن‌وردی، عمر بن مظفر (۱٤۲۸ ق)، *خریدة العجائب و فریدة الغرائب*، به تحقیق انور محمود زناتی، قاهره: مکتبة الثقافه الدینیة.

ابن‌وصیف شاه، ابراهیم (۱٤۲۱)، *مختصر عجائب الدنیا*، به تحقیق سید کسروی حسن، بیروت: دارالکتب العلمیة.

ابوالفداء، اسماعیل‌بن علی (۱۳٤۹)، تقویم البلدان، ترجمه عبدالمحمّد آیتی، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران.

ادریسی، محمّد بن محمّد (۱٤۰۹ ق)، *نزهة المشتاق فی اختراق الآفاق*، بیروت: عالم الکتب.

اسدی طوسی، ابومنصور علی بن احمد (۱۳۱۹)، *لغت فرس*، تهران: چاپخانهٔ مجلس.

ـــــــــ (۱۳۵٤)، *گرشاسب‌نامه*، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران: دنیای کتاب.
اقبال، عبّاس (۱۳۸٤)، *تاریخ مغول از حملهٔ چنگیز تا تشکیل دولت تیموری*، تهران: مؤسّسهٔ انتشارات امیرکبیر.
انصاری دمشقی، شمس‌الدین ابوعبدالله (۱۳۷۵)، *نخبة الدّهر فی عجایب البرّ و البحر*، ترجمهٔ سید حمید طبیبیان، تهران: اساطیر.
بارتولد، واسیلی ولادیمیر وویچ (۱۳٦٦)، *ترکستان‌نامه*، ج ۱، ترجمه کریم کشاورز، تهران: آگاه.
بکران، محمّد بن نجیب (۱۳٤۲)، *جهان‌نامه*، به کوشش دکتر محمّدامین ریاحی، تهران: انتشارات کتابخانهٔ ابن‌سینا.
بلاذری، احمد بن یحیی (۱۳٦۷)، *فتوح‌البلدان*، ترجمهٔ محمّد توکل، تهران: نشر نقره.
بیرونی، ابوریحان (۱۳٦۲ الف)، التّفهیم لاوائل الصناعه التّنجیم، با تجدید نظر و تعلیقات و مقدّمّ جلال‌الدّین همایی، تهران: سلسلهٔ انتشارات انجمن آثار ملّی.
ـــــــــ (۱۳٦۲ ب)، *ماللهند*، ترجمهٔ منوچهر صدوقی سها، تهران: مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
تتوی، احمد بن نصرالله (بی‌تا)، *تاریخ الفی*، تهران: بی‌نا.
جوینی، عطاملک (۱۳۸۷)، *تاریخ جهانگشا*، به اهتمام احمد خاتمی، تهران: علم.
حافظ‌ابرو، عبدالله بن لطف‌الله (۱۳۸۰)، *زبدةالتّواریخ*، به تصحیح کمال حاج‌سیّدجوادی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
حدودالعالم من المشرق الی المغرب (۱۳۷۲)، با تعلیقات ولادمیر فئودوروویچ مینورسکی، با مقدّمهٔ و. بارتولد، ترجمهٔ میرحسین شاه، تصحیح و حواشی مریم میراحمدی و غلامرضا ورهرام، تهران: دانشگاه الزهرا.
حمیری، محمّد بن عبدالمنعم (۱۹۸٤)، *روض المعطار فی خبر الاقطار*، تحقیق و تصحیح احسان عبّاس، بیروت: مکتبة لبنان ناشرون.
رامهرمزی، بزرگ بن شهریار (۱۳٤۸)، *عجایب هند*، ترجمهٔ محمّد ملک‌زاده، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
زارع، زهرا (۱۳۸۸)، *سفرهای دریایی گرشاسب و ریشه‌های تطبیقی آن*، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، به راهنمایی محمود مدبری، دانشگاه شهید باهنر کرمان.
سهراب (۱۳۷۳)، *عجایب الاقالیم السّبعه الی نهایة العمارة*، ترجمهٔ حسین قره‌چانلو، تهران: پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی.
سیرافی، سلیمان (۱۳۸۱)، *سلسلةالتّواریخ*، با گردآوری و اضافات ابوزید حسن سیرافی، ترجمهٔ دکتر حسین قره‌چانلو، تهران: اساطیر.
طوسی، محمّد بن محمود بن احمد (۱۳۸۲)، *عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات*، به اهتمام منوچهر ستوده، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
قدامة بن جعفر (کاتب بغدادی) (۱۳۷۰)، *الخراج*، ترجمهٔ حسین قره‌چانلو، تهران: البرز.

قزوینی، زکریّا بن محمّد (۱۳۷۳)، آثار البلاد و اخبار العباد، ترجمهٔ میرزاجهانگیرخان قاجار، تهران: امیرکبیر.
کراچوفسکی، ایگناتی یولیانوویچ (۱۳۷۹)، *تاریخ نوشته‌های جغرافیایی*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
کریمی، اصغر (۱۳۸٤)، «جادّهٔ ابریشم»، *دانشنامهٔ جهان اسلام*، زیر نظر غلامعلی حدّاد عادل، ج ۱۹، تهران: بنیاد دائرةالمعارف اسلامی.
گردیزی، ابوسعید عبدالحی بن ضحّاک بن محمود (۱۳٦۳)، *زین الاخبار*، به تصحیح و تحشیه و تعلیق عبدالحیّ حبیبی، تهران: دنیای کتاب.
لاجوردی، فاطمه (۱۳۹۸)، «حمزهٔ فنصوری»، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، دسترسی در چهارشنبه ٤ دی ۱۳۹۸. (https://cgie.org.ir/fa/article/236656/ حمزه-فنصوری)
لسترنج، گای (۱۳۹۰)، *جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی*، ترجمهٔ محمود عرفان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
لولین بشم، آرتور (۱۳۹٤)، *هند باستان*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای و محمود مصاحب، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
محمّدابراهیم، محمّد بن ربیع (۱۳٥٦)، *سفینهٔ سلیمانی*، تصحیح، تحشیه و تعلیقات دکتر عبّاس فاروقی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
محمّدی، پروانه (۱۳۸۰)، «اوریسه»، *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، زیر نظر سید کاظم موسوی بجنوردی، ج ۱۰، تهران: بنیاد دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
مدبّری، محمود و زهرا زارع (۱۳۸۸)، «بررسی تطبیقی سفرهای دریایی گرشاسب و داستان اسکندر»، *مطالعات ایرانی*، س ۸، ش ۱٦، ص ۲٦۳-۲۸۰.
مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین (۱۸۹۳)، *التّنبیه و الاشراف*، بیروت، دار صادر.
مقدسی، محمّد بن احمد (۱۳٦۱)، احسن‌التّقاسیم، ترجمهٔ علی‌نقی منزوی، تهران: شرکت مؤلّفان و مترجمان.
نوایی، عبدالحسین (۱۳۸٤)، «تعلیقات بر *احسن التّواریخ*»، *احسن‌التواریخ*، حسن روملو، تهران: اساطیر.
هوشیار، زهرا (۱۳۹٤)، «سفرهای دریایی در حماسه‌های ملّی ایران»، به راهنمایی مصطفی ندیم، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه شیراز.
یاقوت حموی (۱۳۸۰)، *معجم‌البلدان*، ترجمهٔ علی‌نقی منزوی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
ـــــــ (۱۹۹٥)، معجم البلدان،ج۲ و ج۳، بیروت: دارصادر
یعقوبی، احمد بن اسحاق (۱۳٥٦)، *البلدان*، ترجمهٔ محمّدابراهیم آیتی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

References

al-Maqaddasī, Muḥammad ibn Aḥmad (1982). *Aḥsan al-Taqāsīm fī Maʿrifat al-Aqālīm*. Translated by ʿAlī-Naqī Monzavī. Tehran: Sherkat-e Moʾallefān va Motarjemān

Asadī Ṭūsī, Abū Manṣūr ʿAlī ibn Aḥmad (1940), *Lughat-e Furs*, Tehran: Chapkhāneh-ye Majles.

_____ (1975), *Garshasp-nameh*, edited by Habib Yaghmayi, Tehran: Donyaye Ketab. .

Bakran, Muhammad ibn Najib. (1963), *Jahan-nameh*, Edited by Mohammad Amin Riahi. Tehran: Ibn Sina Library Publications.

Bartold, Vasily Vladimirovich. (1987)، *Turkestan-nameh*, vol 1. Translated by Karim Keshavarz, Tehran: Agah.

Basham, A. L. (2015), *Hend-e Bāstān (Ancient India)*, Translated by Farīdūn Badrāʾī and Maḥmūd Moṣāḥeb, Tehran: Enteshārāt-e ʿElmī va Farhangī

Ebrāhīmī, Roghayyeh (2016), "Zābej," *Dāneshnāmeh-ye Jahān-e Eslām*, edited by Gholām-ʿAlī Haddād ʿĀdel, vol. 21, Tehran: Bonyād-e Dāyerat al-Maʿāref-e Eslāmī.

Eqbāl, ʿAbbās (2005), *Tārīkh-e Moghol az Ḥamleh-ye Chengīz tā Tashkīl-e Dowlat-e Tīmūrī*, Tehran: Amīr Kabīr.

Gardīzī, Abū Saʿīd ʿAbd al-Ḥayy ibn Ẓaḥḥāk ibn Maḥmūd (1984), *Zayn al-Akhbār*, Edited and annotated by ʿAbd al-Ḥayy Ḥabībī, Tehran: Donyā-ye Ketāb.

Ḥāfeẓ Abrū, ʿAbdallāh ibn Luṭfallāh (2001), *Zobdat al-Tavārīkh*, edited by Kamāl Ḥājj Sayyed-Javādī, Tehran: Vezārat-e Farhang va Ershād-e Eslāmī.

Ḥodūd al-ʿĀlam min al-Mashriq ilā al-Maghrib (1993) anns. Vladimir Fyodorovich Minorsky, With an introduction by W. Barthold, translated by Mīr-Ḥosayn Shāh, edited and annotated by Maryam Mīr-Aḥmadī and Gholām-Reżā Varahrām, Tehran: Al-Zahrā University Press

Hūshyār, Zahrā (2015). *Safar-hā-ye Daryāʾī dar Ḥamāseh-hā-ye Melfī-ye Īrān (Sea Voyages in Iranʾs National Epics)*, MA thesis, supervised by Moṣṭafā Nadīm, University of Shiraz.

Ibn al-Faqīh, Aḥmad ibn Muḥammad (1416 AH), *al-Buldān*, edited by Yūsuf al-Hādī, Beirut: ʿĀlam al-Kutub.

Ibn al-Wardī, ʿUmar ibn Muẓaffar (1428 AH), *Kharīdat al-ʿAjāʾib wa Farīdat al-Gharāʾib*, edited

by Anwar Maḥmūd Zanātī, Cairo: Maktabat al-Thaqāfa al-Dīniyya.

Ibn Baṭṭūṭa (1991), *Safar-nāmeh (Travels)*, translated by Mohammad-ʿAlī Movaḥḥed, Tehran: Āgah.

Ibn Khurradādhbeh, ʿUbaydallāh ibn ʿAbdallāh (1992), *Masālik wa Mamālik*, translated by Saʿīd Khāk-rand, with an introduction by André Miquel, Tehran: Mīrāth-e Melal.

Ibn Rusta, Aḥmad ibn ʿUmar (1986), *al-Aʿlāq al-Nafīsa*, translated and annotated by Ḥosayn Qareh-Chānlū, Tehran: Amīr Kabīr.

Ibn Waṣīf Shāh, Ibrāhīm (1421), *Mukhtaṣar ʿAjāʾib al-Dunyā*, edited by Sayyid Kasrawī Ḥasan, Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyya

Juvaynī, ʿAṭā-Malik (2008). *Tārīkh-e Jahān-goshā*. Edited by Aḥmad Khātamī. Tehran: ʿElm.

Karīmī, Aṣghar (2005), "Jāddah-ye Abrīsham (The Silk Road)," *Dāneshnāmeh-ye Jahān-e Eslām*, under the supervision of Gholām-ʿAlī Ḥaddād ʿĀdel, vol. 19. Tehran: Bonyād-e Dāyerat al-Maʿāref-e Eslāmī.

Krachkovsky, Ignaty Yulianovich (2000), *Tārīkh-e Neveshteh-hā-ye Joghrafiyāʾī (History of Geographical Writings)*, Translated by Abū al-Qāsem Pāyandeh. Tehran: Sherkat-e Enteshārāt-e ʿElmī va Farhangī.

Lājvardī, Fāṭemeh (2019), "Ḥamza-ye Fanṣūrī," *Markaz-e Dāyerat al-Maʿāref-e Bozorg-e Eslāmī*, accessed 25 December 2019. (Available at: https://cgie.org.ir/fa/article/236656/)

LeStrange, Guy (2011), *Joghrafiyā-ye Tārīkhī-ye Sarzamīn-hā-ye Khelāfat-e Sharqī (The Historical Geography of the Eastern Caliphate Lands)*, Tehran: Enteshārāt-e ʿElmī va Farhangī.

Masʿūdī, Abū al-Ḥasan ʿAlī ibn Ḥusayn (1893), *Al-Tanbīh wa al-Ishrāf*, Beirut: Dār Ṣādir.

Modabberī, Maḥmūd, and Zahrā Zāreʿ (2009). "Barrasi-ye Taṭbīqī-ye Safar-hā-ye Daryāʾī-ye Garshāsb va Dāstān-e Eskandar (A Comparative Study of Garshāspʾs Sea Voyages and the Story of Alexander)," *Moṭāleʿāt-e Īrānī*, vol. 8, no. 16, pp. 263-280

Moḥammadī, Parvāneh (2001), "Orissa," *Dāyerat al-Maʿāref-e Bozorg-e Eslāmī*, under the supervision of Seyyed Kāẓem Mūsavī Bojnūrdī, vol. 10. Tehran: Bonyād-e Dāyerat al-Maʿāref-e Bozorg-e Eslāmī

Muḥammad Ibrāhīm, Muḥammad ibn Rabīʿ (1977), *Safīneh-ye Solaymānī*. Edited and annotated

by Dr. ʿAbbās Fārūqī. Tehran: University of Tehran Press.

Qazvīnī, Zakariyyā ibn Muḥammad (1994), *Āthār al-Bilād wa Akhbār al-ʿIbād*, Translated by Mīrzā Jahāngīr Khān Qājār, Tehran: Amīr Kabīr.

Qudāma ibn Jaʿfar (al-Kātib al-Baghdādī) (1991), *al-Kharāj*, Translated by Ḥosayn Qareh-Chānlū. Tehran: Alborz

Rāmhormozī, Bozorg ibn Shahriyār (1969), *ʿAjāʾib al-Hind*, translated by Moḥammad Malek-zādeh, Tehran: Bonyād-e Farhang-e Īrān.

Rumlū, Ḥasan (2005), *Aḥsan al-Tavārīkh*, edited by ʿAbd al-Ḥosayn Navāʾī, Tehran: Asāṭīr.

Sīrāfī, Solaymān (2002), *Silsilat al-Tavārīkh*, compiled and expanded by Abū Zayd Ḥasan Sīrāfī, translated by Dr. Ḥosayn Qareh-Chānlū. Tehran: Asāṭīr.

Sohrāb (1994), *ʿAjāʾib al-Aqālīm al-Sabʿa ilā Nihāyat al-ʿImāra*. Translated by Ḥosayn Qareh-Chānlū. Tehran: Pazhūheshkadeh-ye Farhang va Honar-e Eslāmī.

Tatavī, Aḥmad ibn Naṣrallāh (n.d.), *Tārīkh-e Alfī*, Tehran.

Ṭūsī, Muḥammad ibn Maḥmūd ibn Aḥmad (2003), *ʿAjāʾib al-Makhlūqāt wa Gharāʾib al-Mawjūdāt*. Edited by Manūchehr Sotūdeh, Tehran: Sherkat-e Enteshārāt-e ʿElmī va Farhangī.

Yaʿqūbī, A. ibn Isḥāq. (1977). *Al-Buldān* (M.-I. Āyatī, Trans.). Tehran: Bungāh-i Tarjumah va Nashr-i Kitāb.

Yāqūt al-Ḥamawī. (1995). *Muʿjam al-Buldān*, vols. 2-3. Beirut: Dār Ṣādir.

_____ (2001). *Muʿjam al-Buldān* (Vol. 2, translated by ʿAlī-Naqī Monzavī). Tehran: Pazhūheshgāh-e Mīrāth-e Farhangī-ye Keshvar.

Zāreʿ, Zahrā (2009), *Safar-hā-ye Daryāʾī-ye Garshāsb va Rīsheh-hā-ye Taṭbīqī-ye Ān (The Sea Voyages of Garshāsp and Their Comparative Roots)*, MA thesis, supervised by Maḥmūd Modabberī, Shahīd Bāhonar University of Kerman.

ارسال: ۱۴۰۳/۳/۱۹
پذیرش: ۱۴۰۳/۶/۲۸
10.22034/nf.2026.461813.1312

شرح و تصحیح ابیاتی از بوستان سعدی

تیمور مالمیر* (استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ زبان و ادبیّات، دانشگاه کردستان، سنندج)

ارکان عبداللّه محمود* (بخش زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ زبان، دانشگاه سلیمانیّه، عراق)

چکیده: از *بوستان* سعدی چند چاپ و تصحیح، به همراه شرح و توضیح ابیات و واژگان و اصطلاحات، منتشر شده است. به‌رغم کوشش‌هایی که تا امروز در شرح و تصحیح ابیات *بوستان* صورت گرفته است، برخی ابیات این منظومه همچنان نیازمند شرح و توضیح و بازبینی نسخه‌های کهن و تصحیح مجدّد است. با توجّه به جامعیّت و رواج *بوستان* سعدی تصحیح و توضیح استاد یوسفی، ابیات مورد بحث در این مقاله را براساس آن نقل‌کرده‌ایم. پس از نقل ابیات و توضیحات استاد یوسفی، به تطبیق و نقد سایر شروح یا ضبط‌های آن در چاپ‌های *بوستان* یا مقالات و کتاب‌های تحقیقی در زمینهٔ شرح و تصحیح *بوستان* پرداخته‌ایم. همچنین، با ذکر چند مورد از سهوها یا قصورهای شارحان، اهمّیّت و ضرورت توجّه به نکته‌های بلاغی در شرح ابیات تبیین و تحلیل شده است. در یک مورد نیز، برای تبیین ضرورت دقّت در کاربرد اصطلاحات خاص، به کاربرد «خاتمت» در مصطلحات کلامی *بوستان* اشاره‌کرده‌ایم. در موردِ واژه‌ها و تعابیری چون آزادمردی، جَفت و راه راست، متناسب با متن *بوستان* و براساس شواهد برون‌متنی، معانی تازه‌ای عرضه شده است. این معانی با آنچه شارحان و مصحّحان *بوستان* نوشته‌اند البتّه متفاوت است. در یک مورد نیز به تصحیح قیاسی

* timoormalmir@gmail.com

* arkan.mahmood@univsul.edu.iq

پرداخته‌ایم؛ مصراع «تو در ره نه‌ای زین قبل واپسی» به‌صورتِ «تو بر بی‌رهی زین قبل واپسی» تصحیح شده است.

واژه‌های کلیدی: شرح و تصحیح *بوستان* سعدی، تصحیح قیاسی، بلاغت سعدی، خاتمت، آزادمردی

مقدّمه

از *بوستان* سعدی چند چاپ و تصحیح منتشر شده است. غالب این تصحیح‌ها حاوی شرح و توضیح ابیات و واژگان و اصطلاحات متن هستند. این کوشش‌ها مغتنم است، امّا در برخی موارد صورت مناسبی از متن ارائه نکرده‌اند یا توضیح ابیات و واژگان همچنان نیازمند دقّت و بازبینی است. برخی موارد متناسب با متن و با توجّه به کهنگی تعابیر نیازمند توضیح است، امّا شارحان، بر اثر رواج معانی امروزی این واژگان، چنین مواردی را مسکوت نهاده‌اند یا، با غفلت از معانی و کاربرد آن‌ها در متن *بوستان*، به ذکر معانی جدید و رایج در عصر ما روی آورده‌اند.

با توجّه به اینکه *بوستان* سعدی تصحیح و توضیح یوسفی، به‌لحاظ جامعیّت و رواج، مورد توجّه محقّقان و مدرّسان ادبیّات فارسی قرار دارد، ابیات مورد بحث در این مقاله را براساس آن نقل کرده‌ایم. پس از نقل ابیات و توضیحات یوسفی، به تطبیق و نقد سایر شرح‌ها یا ضبط‌های آن در چاپ‌های *بوستان* یا مقالات و کتاب‌های تحقیقی در زمینهٔ شرح و تصحیح *بوستان* پرداخته‌ایم. مواردی که ضبط و توضیحات یوسفی نادرست باشد، امّا در یکی از شرح‌ها ضبط یا توضیح درستی عرضه شده باشد از حوزهٔ بحث ما خارج است، هر چند، با توجّه به اینکه *بوستان* با شرح و توضیح یوسفی رواج بیشتری دارد و درس *بوستان* در دانشگاه‌ها و مؤسّسات آموزش عالی غالباً براساس آن تدریس می‌شود، لازم است این موارد هم بررسی و نقد و اصلاح شوند؛ مثلاً «حجّاج» در بیت زیر در چاپ یوسفی با ضم اوّل قرائت شده است:

مرا حاجیی شانهٔ عاج داد که رحمت بر اخلاق حُجّاج باد

(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۱۴۶)

در توضیحات پایانی نوشته‌اند: «حُجّاج جمع حاج، کسانی که حج گزارند» (همان، ص ۳۶۳). ایران‌پرست و خزائلی نیز آن را مانند یوسفی قرائت کرده‌اند (ایران‌پرست، ۱۳۵۶، ص ۲۶۱؛ خزائلی، ۱۳۵۳، ص ۲۹۹). در چاپ ناصح به‌صورتِ حَجّاج، یعنی حَجّاج بن یوسف ثقفی، خوانده شده است (ناصح، ۱۳۷۵، ص ۵۹۵-۵۹۶؛ نیز انزابی‌نژاد و قره‌بگلو، ۱۳۸۷، ص ۳۳۳). درستِ آن هم حَجّاج بن یوسف است، چون برای بیان اخلاق بد آن حاجی او را با حَجّاج مقایسه می‌کند؛ یعنی اخلاقش آن‌قدر بد بود که رحمت به حَجّاج بن یوسف. یا در بیت زیر واژهٔ «کُرد» به معنای چوپان به کار رفته است:

چو سیلاب خـواب آمـد و مـرد بـرد چه بر تخت سلطان چـه بـر دشـت کـرد
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۱۵۰)

یوسفی و خزائلی به معنای واژهٔ «کُرد» اشاره نکرده‌انـد (خزائلـی، ۱۳۵۳، ص ۳۰۵)، امّـا ناصـح در توضیح بیت به آن اشاره کرده است: «چون خواب مانند سیل دمان آدمی را برباید، ملک بـر سـریر خسـروی و برزیگر و چوپان در دشت و صحرا همانند در عالم رؤیا شوند» (ناصح، ۱۳۷۵، ص ۶۱۴). انزابی‌نژاد و قره‌بگلـو نیز به‌درستی نوشته‌اند: «مراد طایفهٔ مشهور کردان نیست، بلکه توسّعاً به معنی مطلق بیابانی و چادرنشین بـه کـار رفته؛ چوپان» (انزابی‌نژاد و قره‌بگلو، ۱۳۸۷، ص ۳۴۰).

پیشینهٔ تحقیق

بوستان، در کنار *گلستان*، از مهم‌ترین آثاری است که در خارج از مرزهای جغرافیایی ایران از دیرباز خواننده داشته است. این آثار در کشورها و مناطقی که زبان فارسی در آن‌هـا رواج نداشـته بـه‌عنوان کتاب درسی و نوعی اثر آموزشی برای یادگیری زبان فارسـی شـناخته می‌شـده اسـت؛ مثـل اینکـه محمّد سودی، برای تعلیم زبان و ادبیّات و فرهنگ ایرانی به شاهزادگان عثمانی، *بوستان* را برای آنان ترجمه و شرح کرده است. *شرح سودی بر بوستان* از قدیم‌ترین شروحی است که از ترکی به فارسـی ترجمه شده است. متن این کتاب را اکبر بهروز ترجمه و تحشیه کرده است؛ همچنین، مـتن اشـعار سعدی مندرج در این کتاب را به‌صورتِ انتقادی منتشر کرده اسـت. زنجـانی و فاضـلی (۱۳۸۱) بـه معرّفی و نقد و بررسی شرح محمّد سودی بر *بوستان* پرداخته‌اند. قصد نویسندگان مقالـه ایـن بـوده است که، ضمن معرّفی کتاب، کاستی‌ها، اشکالات یا اشتباهات آن را مشخّص کننـد، امّـا حاصـل کار ایشان در حدّ توصیف باقی مانده است.

علاوه بر *شـرح سـودی بـر بوسـتان*، مرحـوم خزائلـی بـرای شـرح و توضـیح لغـات و ابیـات و جست‌وجوی منابع اندیشگانی و موضوعات مرتبط با مفاد مـتن تـلاش زیـادی کرده‌انـد. تقریـرات محمّدعلی ناصح در انجمن ادبی ایران را شاگردان وی تدوین کرده‌اند و نهایتاً خلیل خطیب‌رهبر آن را با نام *شرح بوستان* منتشر کرده است. چند شرح دیگر دربارهٔ *بوستان* نوشته شده است کـه در مـتن مقاله، هنگام تصحیح یا توضیح ابیات، بـه آن‌هـا ارجـاع داده‌ایـم. بـدین سـبب، در اینجـا از ذکـر جزئیات و معرّفی این آثار پرهیز کرده‌ایم.

از چاپ انتقادی *بوستان* سعدی به دست محمّـدعلی فروغـی نزدیـک بـه نـود سـال می‌گـذرد. محقّقان پس از فروغی به شرح و توضیح گزیده یا تمام متن *بوستان* پرداخته‌اند، برخی محقّقان نیز، علاوه بر شرح و توضیح متن، به تصحیح انتقادی آن همّت گماشـته‌اند. مشـهورترین فعّالیّـت را در

این حوزه (شرح همراه با تصحیح) یوسفی انجام داده است. بسیاری از محقّقان، پس از نشر *بوستان* چاپ یوسفی، به نقد یا تکمیل تصحیح و توضیحات ایشان پرداخته‌اند. ۲۶ سال پیش از این، مؤیّد شیرازی با اندوه نوشته است که شرح و تصحیح *بوستان* سعدی چنان‌که شایستهٔ آن است انجام نشده، با آنکه «از مطلوب‌ترین شرایط پژوهش، همّت و زحمت و ذوق استادی کارآمد، ده نسخه از کهن‌ترین بوستان‌های موجود در جهان و شماری شرح و ترجمه و مقاله و خطابه و نقد و نظر مربوط به این کتاب و سالیانی رنج صادقانه برخوردار بوده است» (مؤیّد شیرازی، ۱۳۷۷، ص ۱۴). ایشان در کتاب *بازیافت بوستانی‌های سعدی* تلاش کرده ۱۱۰ بیت را به سخن سعدی مطابق ضبط نسخه‌ها بازگرداند و اشتباهاتی را اصلاح کند که در تصحیح متن *بوستان* رخ داده است، امّا همچنان مواردی از متن کتاب *بوستان* نیازمند دقّت در شرح و توضیح یا تصحیح است.

کاردگر (۱۳۸۶)، در مقالهٔ «در حاشیهٔ *بوستان* سعدی؛ نگاهی گذرا به شروح *بوستان* با تأکید بر شرح *بوستان* یوسفی»، شرح و توضیح چند بیت *بوستان* را نقد و بررسی کرده است. همچنین به سایر شرح‌ها، ازجمله گزیده‌های *بوستان* نیز توجّه کرده است، امّا از کتاب *بازیافت بوستانی‌های سعدی* یاد نکرده است.

علی‌زاده و مطلّبی (۱۳۸۸)، در مقالهٔ «نقدی بر *بوستان* سعدی انتخاب و توضیح حسن انوری»، کتاب درسی دانشگاه پیام نور را نقد و بررسی کرده‌اند.

حمیدیان، در مقالهٔ «دو سه نکته بر شروح سعدی»، دو تعبیر «به جاه شما» و «آتش پارسی» را در *بوستان* توضیح داده است (حمیدیان، ۱۳۷۹، ص ۲۲۷-۲۲۹). مختار کمیلی تعبیر «آتش پارسی» را به‌عنوان نوعی بیماری و دقّت هنری سعدی در کاربرد آن، با بحث و نمونه‌های بسیار، توضیح داده است (کمیلی، ۱۳۹۰، ص ۷۷-۷۹؛ نیز نک کاردگر، ۱۳۸۶، ص ۱۵۸-۱۵۹).

موسایی باغستانی، با توجّه به جایگاه و مرجعیّت تصحیح و شرح *بوستان سعدی* چاپ یوسفی، سیزده بیت را نقد و بررسی کرده است که «توضیح آن‌ها محلّ اشکال است». توضیحات او «با استدلال، استناد به *لغت‌نامهٔ دهخدا* و استشهاد به اشعاری از سعدی و دیگر شاعران» ارائه شده است. کوشش وی بیشتر جنبهٔ تکمیلی دارد و مشکلی از ابیات دشوار یا شرح‌های ناقص ابیات نگشوده و درعین‌حال از کتاب *بازیافت بوستانی‌های سعدی*، نوشتهٔ مؤیّد شیرازی، نیز استفاده نکرده است، چون بیت‌های ۷ و ۳۳۸۱ (موسایی باغستانی، ۱۴۰۲ الف، ص ۸۹ و ۹۷) از مواردی است که در کتاب *بازیافت بوستانی‌های سعدی* مطرح شده (مؤیّد شیرازی، ۱۳۷۷، ص ۲۹ و ۱۸۹-۱۹۲)، امّا موسایی بدان مراجعه نکرده است. وی همچنین، در مقالهٔ «تصحیح ۲۶ بیت از *بوستان* سعدی؛ مصحَّح دکتر غلامحسین یوسفی» (موسایی باغستانی، ۱۴۰۲ ب)، معتقد است تصحیح یوسفی، با وجود محاسن بسیار، اشتباهاتی نیز

دارد. او این اشتباهات را در ۲۶ نمونه بررسی کرده است، امّا ظاهراً مقصودش تصحیح معنای کلمات و ابیات و برخی مطالب ظاهری است؛ در مواردی هم که از تصحیح به معنای دقیق آن، یعنی نقد متن، سخن گفته، قرائت تازه یا متفاوتی با سایر چاپ‌ها عرضه نشده است.

نیک‌منش (۱۳۸۳) شرح و تصحیح دوازده بیت از *بوستان* چاپ یوسفی را، ضمن مطابقت با شرح‌های سودی، خزائلی و انزابی‌نژاد و قره‌بگلو، نقد و بررسی کرده و سپس نظر خود را دربارهٔ شرح ابیات و ضبط برخی واژه‌ها بیان کرده است. در این مقاله نامی از کتاب *بازیافت بوستانی‌های سعدی*، نوشتهٔ مؤیّد شیرازی، نیست؛ البتّه ابیاتی در این مقاله نقد و بررسی شده است که در آن کتاب مطرح نشده‌اند.

بحث و بررسی

آزادمردی و بخشش

چو حاتم به آزادمردی دگر — ز دوران گیتی نیاید دگر
ابوبکر سعد آن‌که دست نوال — نهد همّتش بر دهان سؤال
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۹۲)

در توضیحات شارحان *بوستان* هیچ سخنی از سبب توصیف حاتم به «آزادمردی» نیست. حاتم به بخشش و جود شهرت دارد، امّا شارحان توضیح نداده‌اند تعبیر «آزادمردی» چه نسبتی با سخاوت و بخشندگی دارد. آزاد و آزادی در فارسی امروز به معنی بی‌قید و رها و رهایی در مقابل اسارت و بستگی به کار می‌رود. این معنی در متون کهن نیز کاربرد دارد (مالمیر، ۱۴۰۰، ص ۶۳). علاوه بر این، واژهٔ «آزاد» در متون قدیم به معنای سلامت، درست و سالم، کامل و بی‌عیب به کار رفته است؛ مثل اینکه عطّار نیشابوری می‌گوید:

هر چراغی را که باشد باد ییش — چون تواند برد راه آزاد ییش
(عطّارنیشابوری، ۱۳۸۶، ص ۱۸۸)

اگر هم مولوی، در وصف بایزید بسطامی، او را آزادمرد خوانده است مبتنی بر همین مفهوم کامل و بی‌عیب است:

چون وصیّت کرد آن آزادمرد — هر مریدی کاردی آماده کرد
(مولوی، ۱۳۶۸، ج ۲، ص ۴۰۲)

در *برهان قاطع* ذیل «آزاده» نوشته شده است که حلال‌زاده و اصیل را هم گفته‌اند (برهان، ۱۳۷۶، ذیل آزاده). در شعر رودکی نیز آزاده به معنی اصیل و پاک به کار رفته است:

مـــی آزاده یدیـــد آرد از بداصـــل فـــراوان هنرســـت انـــدرین نبیـــد
(رودکی، ۱۳۶۷، ص ۲۷)

آزادمرد در *سیاست‌نامه* به‌عنوانِ صفتی ستوده، در معنای پاکی، سلامت نفس و کمال اخلاقی، به کار رفته است: «من آزادمردی و نیکوسیرتی و امانت و دیانت تو ای خواجه از زبان هـر کسـی بسـیار شـنیده‌ام» (طوسی، ۱۳۵۵، ص ۶۷؛ نیز نـک ص ۱۰۵). اگر هم سعدی در وصف حاتم او را آزادمرد خوانـده اسـت مبتنی بر همین مفهومی است که در *سیاست‌نامه* به کار رفته.

توضیحات یوسفی درموردِ بیت دوم درست نیست. ایشان نوشته‌اند: «ابوبکرِ سعد با دست بخشـندهٔ خود دهـان خواهنـده را می‌بنـدد» (سـعدی، ۱۳۹۲، ص ۲۹۱). توضـیحات انزابی‌نـژاد و قره‌بگلـو، به‌سـبب ایجازی که دارد، مشکل بیت را نمی‌گشاید (انزابی‌نژاد و قره‌بگلو، ۱۳۸۷، ص ۲۵۷). ناصح نوشته اسـت: «گردش گیتی به رادمردی و فتوّت همانند حاتم نیاورد، جز ابوبکر بن سعد که همّت بلند وی راه خـواهش را ببنـدد و دست بخشش بر دهان پرسش گذارد و خواهنده زبان به سؤال نکرده وی دست به عطا گشاید» (ناصـح، ۱۳۷۵، ص ۳۱۳). خزائلی نوشته است: «یعنی همّت او چنان والا است که پیشگیری از سـؤال و خـواهش می‌کنـد. پـیش از سؤال و درخواست و پیش از آنکه سائل به بهای آبروی خود دهان بگشاید، بخشش لازم را انجام می‌دهد» (خزائلـی، ۱۳۵۳، ص ۱۹۱). ایران‌پرست نوشته است: «بخشندگی او پاسخگوی دریوزه است» (ایران‌پرسـت، ۱۳۵۶، ص ۱۴۱). توضیح سودی از سایر شرح‌ها بهتر و مقرون به صحّت است که می‌نویسد: «نظیر حاتم در سخا و کرم نیامد، مگر ابوبکر بن سعد که دست عطا و کرم را همّتش در دهان سؤال می‌گذارد، یعنی به دست سخا و کـرم احسان می‌کند، آن‌چنان‌که به دهانش مجالی برای سؤال باقی نمی‌ماند» (سودی، ۱۳۵۲، ص ۶۷۹).

معنای درست بیت دوم این است که «ابوبکر سعد با بخشـش خـود اصـل سـؤال و خـواهش را غیرفعّـال می‌کند».

آستین‌افشانی و جان‌فشانی

حلالش بـود رقـص بـر یـاد دوسـت کـه هـر آسـتینیش جـانی در اوسـت
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۱۱۲)

توضیحات یوسفی برای توجیه وجود جان در آستین است که می‌نویسـد: «در هـر آسـتینش جـانی وجود دارد، یعنی در هر آستین‌افشانی (آستین افشاندن: دست و آستین را بـه حرکـت در آوردن) جـانی نـو می‌یابـد و به‌واسطهٔ فیض‌های الهی سراپا جان می‌شود» (همان، ص ۳۱۸-۳۱۹). توضـیحات انزابی‌نـژاد و قره‌بگلـو نیـز برگرفته از همین شرح است که نوشته‌اند: «هربار که آستین می‌افشاند و از جهان مادّی و لـذّت‌های آن چشـم می‌پوشد، از جلوهٔ معشوق ازلی، جانی تازه می‌یابد» (انزابی‌نژاد و قره‌بگلو، ۱۳۸۷، ص ۲۸۱). سودی، با افـزودن توضیحاتی، بیت را به نثر بازنویسی کرده است. او جان در آستین داشتن را به معنی وجـود جـان در

آستین و تمام وجود دانسته است: «بر عاشقی که از جانب خدا فیض یافته، بر یاد دوست، یعنی بر یاد خدا، چرخیدن و رقصیدن حلال است، زیرا در هر آستین او جانی وجود دارد؛ یعنی به‌سبب و ارادت الهی در هر عضوش جانی فائض و نیرویی ساری است، به‌حدّی که از سر تا پا جان می‌شود و از شدّت شوق و ذوق بی‌آرام و قرار شده، به رقص و دست‌افشانی می‌پردازد، پس در این حال هر چه بکند حلال است» (سودی، ۱۳۵۲، ص ۸۵۵). توضیحات ناصح نیز تفاوتی با سودی و یوسفی ندارد (نک ناصح، ۱۳۷۵، ص ۴۱۳). خزائلی دربارهٔ بیت توضیحی نداده است (نک: خزائلی، ۱۳۵۳، ص ۲۳۱).

مراد بیت آن است که باید جان‌افشانی کرد. فقط کسی که حاضر به جان دادن باشد می‌تواند به یاد دوست دست بیفشاند.

فدایی، قربانی یا فدایی اسماعیلی

فدایی ندارد ز مقصود چنگ وگر بر سرش تیر بارند و سنگ
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۱۱۴)

استاد یوسفی دربارهٔ فدایی در این بیت چیزی ننوشته است، امّا برخی شارحان فدایی را به معنای جانباز تلقّی کرده‌اند (نک: ناصح، ۱۳۷۵، ص ۴۲۵-۴۲۶؛ انزابی‌نژاد و قره‌بگلو، ۱۳۸۷، ص ۲۸۴). خزائلی نوشته است: «کسی که خود را قربانی معشوق می‌داند. به احتمال ضعیف، ممکن‌است از فدایی پیرو حسن صبّاح و جانشینانش مراد باشد» (خزائلی، ۱۳۵۳، ص ۲۳۵). امّا اگر فدایی را صرفاً در معنای جانباز و به‌صورت عام کسی که جان خود را فدا می‌کند تصوّر کنیم، با مصراع دوم تناسبی‌ندارد، چون در آن صورت تحمّلِ سنگ و تیر لزومی ندارد. بنابراین، با توجّه به سابقهٔ رفتارهای فداییان اسماعیلی، در این بیت نیز مراد از فدایی همان فداییان اسماعیلی است یا اینکه بایسته است این معنا را هم از لفظ فدایی در نظر داشته باشیم.

سبب ترس و نهیب کسی که لقمان را به کارِ گل گماشت

شنیدم که لقمان سیه‌فام بود نه تن‌پرور و نازک‌اندام بود
یکی بندهٔ خویش پنداشتش زبون دید و در کار گل داشتش
جفا دید و با جور و قهرش بساخت به سالی سرایی ز بهرش بساخت
چو پیش آمدش بندهٔ رفته باز ز لقمانش آمد نهیبی فراز
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۱۳۱)

استاد یوسفی از شباهت حکایت خیر نسّاج در *ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه* به ماجرای لقمان اشاره کرده است و دربارهٔ بیت آخر نوشته: «ترس از لقمان آن مرد را فراگرفت» (همان، ص ۳۴۶)، بدون آنکه از

سبب ترس آن مرد از لقمان یاد کند. ناصح نیز ابیات را توضیح داده، امّا به سبب ترس و نهیب صاحب بنده اشاره نکرده است (ناصح، ۱۳۷۵، ص ۵۲۴-۵۲۵). خزائلی نیز دربارهٔ بیت توضیح نداده است (نک خزائلی، ۱۳۵۳، ص ۲۷۰). انزابی‌نژاد و قره‌بگلو فقط معنای واژهٔ نهیب را نوشته‌اند (انزابی‌نژاد و قره‌بگلو، ۱۳۸۷، ص ۳۱۸).

سودی به سبب ترس و نهیب آن مرد از لقمان اشاره کرده است: «زیرا مدّت یک سال برای او خدمت کرده بود و تنبلی نشان نداده بود، در حالی که اصلاً بندهٔ او نبوده، شخص آزادی بوده است» (سودی، ۱۳۵۲، ص ۱۰۱۶). امّا این مفهوم در اعتراضِ همراه با خندهٔ لقمان به پوزش آن مرد بیان شده است و بیانگر سبب ترس شخصی نیست که لقمان را به بندگی گرفته. چون سعدی در مصراع اوّل می‌گوید: «چو پیش آمدش بندهٔ رفته باز»، علّت ترس آن مرد با بازگشت بندهٔ خودش مرتبط است. همچنین باید دقّت کرد که آن مرد، به‌سببِ شباهت زیادی که میان لقمان با آن بنده وجود داشته، لقمان را به بندگی گرفته است و لقمان نیز اعتراضی نکرده. وقتی بنده‌اش بازگشته، از شباهت آن دو بیمناک شده است که مبادا جنّ و پری باشد.

زفت/ جفت

چنان خار در گل ندیدم که رفت که بیکان او در سپرهای جفت
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۱۳۷)

فروغی نیز در تصحیحش «سپرهای جفت» ضبط کرده و از نسخه‌بدل «سپرها نخفت» هم در زیرنویس یاد کرده است (سعدی، ۱۳۶۷، ص ۳۲۳). مؤیّد واژهٔ جفت را واژهٔ غریبی پنداشته و معتقد است معنای جفت را خمیده و چفته می‌داند که، با توجّه به جنبهٔ تمثیلی بیت، «اصول و ارکان هر تمثیل بر تشبیه نهاده است. با واژهٔ جفت: خمیده، وجه‌شبه که از ارکان تشبیه است، احراز نمی‌شود و تمثیل فاسد است و ناساز» (مؤیّد شیرازی، ۱۳۷۷، ص ۱۳۲-۱۳۳). وی، به جای «جفت»، ضبط دیگر نسخه‌ها، یعنی «زفت»، را درست می‌داند. موسایی باغستانی نیز، به اعتبار آنکه توضیح یوسفی دربارهٔ واژه «جَفت» یا پیشنهاد مرحوم تفضّلی به‌صورتِ «چفت» به معنی خمیده را نادرست پنداشته است، به جای آن، «زفت» را معتبر دانسته، چون تصوّر می‌کند در این بیت شاعر می‌خواهد قدرت تیراندازی شخصیّت داستان را نشان دهد که پیکانش به‌راحتی از سپر عبور می‌کند و خمیده یا غیرِخمیده‌بودن آن اهمّیّتی ندارد» (موسایی باغستانی، ۱۴۰۲ ب، ص ۳۴۳). در *شرح سودی بر بوستان* نیز «سپرهای زفت» ضبط شده است، به معنی سپرهای ضخیم و محکم (سودی، ۱۳۵۲، ص ۱۰۵۷). ناصح زفت را در متن نهاده و آن را به معنی ستبر و استوار دانسته است (ناصح، ۱۳۷۵، ص ۵۵۵). ایران‌پرست هم زفت را در

متن نهاده است (ایران‌پرست، ۱۳۵۶، ص ۲۴۱). خزائلی «سپرهای زفت» در متن آورده است و زفت را به معنای «ستبر و سفت» دانسته (خزائلی، ۱۳۵۳، ص ۲۸۱؛ نیز نک انزابی‌نژاد و قره‌بگلو، ۱۳۸۷، ص ۳۲۴).

اما «جفت» بر «زفت» رجحان دارد. معنای جفت در این بیت محکم و درهم فرو رفته است و به‌صورتِ مجازی در معنای صفت برای سپر به کار رفته است. «جَفت» نام ماده‌ای است که برای سفت کردن و ساختن مَشک و برای تنگ کردن برخی مواضع از آن استفاده می‌کردند. این ماده با جوشاندن کوبیدهٔ پوست بلوط درست می‌شد. ابوریحان بیرونی، در *الصّیدنه*، از «جفت البلوط» یاد کرده است که قابض است و می‌نویسد: «جالینوس گوید جملهٔ اجزاء درخت قابض است و پوستی که در میانهٔ چوب بلوط و پوست او بود در قوّت قبض زیادت باشد و آن را جَفت بلوط گویند» (بیرونی، ۱۳۷۰، ص ۱۸۱). جَفت با این مفهوم در شعر مولوی نیز به کار رفته است:

طاقتم طاق شد ز جفتی خویش　　درمیفکن دگر به تأخیرم
(مولوی، ۱۳۶۷، ص ۶۶۲)

نگارنده/ نگاریده

گرت صورت حال بد یا نکوست　　نگارندهٔ دست تقدیر اوست
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۱۴۱)

فروغی نیز ضبطِ «نگارنده» را در متن نهاده است (سعدی، ۱۳۶۷، ص ۳۲۹). انزابی‌نژاد و قره‌بگلو، برخلافِ شیوهٔ معمول خود در پیروی از متن چاپ یوسفی، به ضبط سودی روی آورده‌اند و «نگاریده» را درست‌تر دانسته‌اند (انزابی‌نژاد و قره‌بگلو، ۱۳۸۷، ص ۳۲۸). در چاپ‌های ایران‌پرست و ناصح نیز «نگاریده» ضبط شده است (ایران‌پرست، ۱۳۵۶، ص ۲۵۱؛ ناصح، ۱۳۷۵، ص ۵۷۳). خزائلی نیز، مانند یوسفی، آن را به‌صورتِ «نگارنده» ضبط کرده است و بعد از تقدیر، به نشانهٔ مکث ویرگول نهاده است (خزائلی، ۱۳۵۳، ص ۲۹۱).

مؤیّد شیرازی قرائت یوسفی را با روش سخنگویی سعدی متناسب نمی‌داند. او نوشته است: «بنا بر نشانه‌های نوشتاری در ضبط دکتر یوسفی ــ (کسره در پایان دست و ویرگول پس از تقدیر) ــ او مسندالیه و نگارندهٔ دست تقدیر مسند است. معنی هم ابهامی ندارد: خداوند نقّاش دست تقدیر است» (مؤیّد شیرازی، ۱۳۷۷، ص ۱۳۵). با ارجاع به آیات *قرآن کریم*، ضبط درست را «نگاریده» دانسته است، چون تعبیری دیگر است از «مصوّر» در آیهٔ ﴿هُوَ ٱللَّهُ ٱلخَالِقُ ٱلبَارِئُ ٱلمُصَوِّرُ لَهُ ٱلأَسمَاءُ ٱلحُسنَى﴾ (حشر، ۲۴). تصوّر نویسنده آن است که اطلاق «نگارندهٔ دستِ تقدیر» به خداوند نوعی حشو است و برای اثبات آن به نقل شواهد متعدّدی از اشعار سعدی پرداخته است (مؤیّد شیرازی، ۱۳۷۷، ص ۱۳۶-۱۳۸). امّا «نگارنده» نیز امکان دارد درست باشد. این تعبیر نه‌تنها حشو نیست، که بیانگر قدرت خداوند است. شبیه به سخن

سعدی را می‌توان در این بیت حافظ ملاحظه کرد:

در پس آینه طوطی‌صفتم داشته‌اند　　آنچه استاد ازل گفت بگو می‌گویم
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰، ص ۲۶۲)

شارحان حافظ در شرح این بیت به نوع تربیت طوطی اشاره کرده‌اند که آن را جلو آینه نگاه می‌دارند و کسی در پسِ آینه پنهان می‌شود و او را تلقین می‌کند، امّا اینکه حافظ می‌گوید «در پسِ آینه طوطی‌صفتم داشته‌اند» برای این است که بگوید «آن زمان هم که اختیاری داری و در پس آینه طوطی را آموزش می‌دهی، باز خود طوطی‌صفتی، چون معلّمی دیگر، تو را در آنجا نشانده و آنچه استاد ازل گفت بگو می‌گویی» (مالمیر، ۱۳۹۳، ص ۱۰۱).

ضرورت توجّه به نکته‌های بلاغی در شرح ابیات *بوستان*

صنعت استخدام

برخی هنرهای بدیعی در معنای بیت مؤثّر هستند، بنابراین، لازم است شارح چنین صنعت و هنری را در توضیح ابیات *بوستان* درنظرداشته‌باشد؛ مثل استخدام در بیت زیر:

چو درویش بی‌برگ دیدم درخت　　قوی بازوان سست و درمانده سخت
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۵۸)

«بی‌برگ» برای درخت یعنی برگ درخت ریخته باشد، امّا برگ برای درویش به معنی «توشه» به کار رفته است، ولی یوسفی و انزابی‌نژاد و قره‌بگلو این بیت را توضیح نداده‌اند. ناصح و خزائلی به دو معنا داشتن «بی‌برگ» از دو معنای بی‌برگی درختان و بینوایی و پریشانی تهیدستان سخن گفته‌اند (ناصح، ۱۳۷۵، ص ۱۵۲؛ خزائلی، ۱۳۵۳، ص ۱۰۸).

شکرلب جوانی نی آموختی　　که دل‌ها بر آتش چو نی سوختی
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۱۱۲)

استاد یوسفی به استخدام و وجوه خیالی سوختن اشاره نکرده است. خزائلی نیز دربارهٔ این بیت ساکت است. انزابی‌نژاد و قره‌بگلو، بدون دقّت در وجه شباهت سوختن دل با نی، چنین نوشته‌اند: «سوختن: متعدّی است و مفعول آن دل‌ها» (انزابی‌نژاد و قره‌بگلو، ۱۳۸۷، ص ۲۸۱).

بلاغت اندرز سعدی

سعدی از ظرفیت‌های دانش بلاغت بهره می‌برد. ازجمله، برای تأثیر سخن خود از مبحث شبه‌کمال اتّصال برای اندرزدهی مؤثّر استفاده می‌کند. شبه‌کمال اتّصال بدین صورت است که جملهٔ خبری

در جواب پرسش مقدّر (پرسش محذوف) بیان شود (تفتازانی، ۱۴۲۵، ص ۴۵۰-۴۵۱). این شیوهٔ سخن، با توجّه به ایجازی که دارد، برای پنددهی مفید است. سعدی عبارت اندرزی و پند خود را در جواب پرسش مقدّر می‌آورد. در بیت زیر در مصراع نخست گفته است: «جهان‌سوز و ظالم بهتراست خاموش باشد و بمیرد». آرزوی مرگ دیگری را کردن سخت و پرسش‌برانگیز است؛ بدین سبب، نیازمند توجیه است، امّا حُسن سخن سعدی آن است که این پرسش را نقل نمی‌کند، امّا در مصراع بعد پاسخش را بیان می‌کند:

جهان‌سوز را کشته بهتر چراغ　　یکی به در آتش که خلقی به داغ
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۹۸)

یوسفی این بیت را توضیح نداده است. توضیحات شارحان *بوستان* بدون توجّه‌به پرسش مقدّر در این بیت به‌عنوانِ شیوهٔ سعدی در ایجاد تأثیر در پند و اندرز است (نک انزابی‌نژاد و قره‌بگلو، ۱۳۸۷، ص ۲۶۲-۲۶۳). هیچ‌یک از شرح‌های *بوستان* متعرّض این شیوهٔ سخن سعدی نشده‌اند.

«چه» مفید کثرت و مبالغه

استاد یوسفی در برخی موارد «چه» مفید مبالغه را پرسشی تصوّر کرده است؛ مثل بیت زیر که در پایان بیت علامت پرسش هم نهاده است:

چو بدعهد را نیک خواهی ز بهر　　چه بدخواستی بر سر خلق شهر؟
چنین گفت بیننده تیزهوش　　چو سرّ سخن درنیابی خموش
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۱۲۱)

انزابی‌نژاد و قره‌بگلو نیز به همین شیوه عمل کرده‌اند (۱۳۸۷، ص ۳۰۰). امّا مفهوم بیت دوم و نحو آن نشان می‌دهد «چه» در بیت اوّل برای مبالغه است نه پرسش.

در بیتی دیگر نیز «چه» مفید معنای مبالغه است، امّا در توضیحات پایانی استاد به این مفهوم اشاره نشده است:

برآورد مرد جهاندیده دست　　چه گفت ای خداوند بالا و پست
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۱۲۱)

«چه گفت» یعنی خیلی زیبا و بجا گفت. انزابی‌نژاد و قره‌بگلو مصراع دوم را پرسشی تلقّی کرده‌اند و می‌نویسند: «ظاهراً حذفی در مصراع صورت گرفته، چنین: چه گفت؟ [گفت:] ای خداوند بالا و پست» (انزابی‌نژاد و قره‌بگلو، ۱۳۸۷، ص ۲۹۹).

جنبهٔ تمثیلی «باز»

و گر سالکی محرم راز گشت　　ببندند بر وی در بازگشت
کسی را در این بزم ساغردهند　　که داروی بیهوشیش دردهند

یکـی بـاز را دیـده بردوخته‌سـت یکـی دیـده‌ها بـاز و پـر سوخته‌سـت
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۳۵)

توضیحات یوسفی دربارهٔ بیت آخر مفید است (همان، ص ۲۱۰)، لیکن لازم بود، با توجّه به بیت‌های قبلی، توضیح می‌داد که بیت آخر جنبهٔ تمثیلی دارد. بازی که دیده‌اش بردوخته شده سالک مبتدی است و آن بازی که دیده‌اش باز است، امّا پرِ سوخته دارد همان سالک منتهی یا محرم راز است. ناصح نیز بیت را به نثر بازنویسی کـرده اسـت: «یکی از بـازان بلنـدپرواز اوج حقیقت را دیده از دیدار و شاه‌باز دیگر را که چشم او گشوده است پر و بال بسته‌اند تـا طیـران نتوانـد کـرد» (ناصـح، ۱۳۷۵، ص ۱۴).

توضیحات خزائلی دربارهٔ بیت آخر از توضیح یوسفی و ناصح بـا مفهـوم تمثیلـی بیـت فاصـلهٔ بیشتری دارد. می‌نویسد: «یکی را که لایق درک سرّ الهـی نیسـت، گرچـه چشـمانی همچـون بـاز داشـته باشـد، دیدگانش باز است و به بعضی از رازها پی تواند برد، امّا پر او سوخته و از تکاپو در نشر اسرار بازمانده و می‌بایست در جای خود بماند و اسرار الهی را محفوظ نگاه دارد» (خزائلی، ۱۳۵۳، ص ۴۵).

آنچه انزابی‌نژاد و قره‌بگلو دربارهٔ بازی که دیده‌هایش باز است نوشـته‌اند کـه «عـارف و سـالکی کـه چشمش به دیدار جلوهٔ حق روشن‌شد و به مقام عندیت رسـید» (انزابی‌نـژاد و قره‌بگلـو، ۱۳۷۸، ص ۱۸۸) درسـت است، امّا مطالب ایشان دربارهٔ بازی که «دیده‌هایش بردوخته» ناقص است، چون از جنبهٔ تمثیلی بیـت غفلت‌کرده‌اند که نوشته‌اند: «چشمانش به تجلّی حقیقت روشن نیست» (همان‌جا). نیـک‌منش توضـیحات انزابی‌نژاد و قره‌بگلو را نپسندیده است و تصوّر می‌کند «باز» در مصراع اوّل به معنای گشـوده بـه کـار رفته است و میان «باز» در مصراع اوّل با «باز» در مصراع دوم آرایهٔ بدیعی ایهام تناسـب برقرارسـت و استعاره نیست (نیک‌منش، ۱۳۸۳، ص ۱۰۷). اشتباه نیک‌منش نیز به‌سبب غفلت از جنبهٔ تمثیلـی بیـت است.

در ره نه‌ای/ در بی‌رهی

ره راسـت رو تـا بـه منـزل رسـی تـو در ره نـه‌ای زیـن قبـل واپسـی
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۱۴۳)

همین بیت در باب نهم نیز تکرار شده اسـت. یوسـفی در آنجـا بیـت را بـا انـدکی اخـتلاف در مصراع دوم به‌این‌صورت ضبط کرده است:

ره راسـت رو تـا بـه منـزل رسـی تـو بـر ره نـه‌ای زیـن قبـل واپسـی
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۱۹۱)

استاد مؤیّد شیرازی مصراع دوم را این گونه خوانده است: «تو بـر ره نـه‌ای زیـن قبـل واپسـی» (مؤیّـد

شیرازی، ۱۳۷۷، ص ۱۴۹). در چاپ‌های فروغی، خزائلی و ناصح نیز همین شکل ضبط شده است (سعدی، ۱۳۶۷: ۳۳۱؛ ناصح، ۱۳۷۵، ص ۵۸۲؛ خزائلی، ۱۳۵۳، ص ۲۹۴). همین ضبط در چاپ‌های ایران‌پرست و انزابی‌نژاد و قره‌بگلو نیز بدون ارائهٔ توضیحی تکرار شده است (ایران‌پرست، ۱۳۵۶، ص ۲۵۵؛ انزابی‌نژاد و قره‌بگلو، ۱۳۷۸، ص ۱۲۳). در *شرح سودی* نیز همین شکل از مصراع دوم ضبط شده است؛ در شرح بیت نوشته: «به راه راست برو تا به منزل برسی. تو در راه مستقیم نیستی، از آن جهت خیلی عقب مانده‌ای، یعنی چون در طریق حق نیستی، بدان‌جهت به منزل نرسیده، عقب مانده‌ای» (سودی، ۱۳۵۲، ص ۱۴۳).

توضیحات این شارحان، به‌سبب توجّه نکردن به معنای کهن «راه راست» در مقابل «راه بی‌راه» است. واژهٔ «راه» در پهلوی به‌صورتِ راس (râs) تلفظ می‌شده، در ایرانی باستان به‌صورتِ râthya و در اوستایی raithya بوده است. «س» پهلوی در فارسی به «هـ» بدل شده است (برهان، ۱۳۷۶، ص ۹۳۴). راس همان تلفظ راه در زبان فارسی معیار است و همخوان «ت» نیز همخوانی افزوده است، مثل مواردی که برومندسعید در واژه‌های آمرزشت، آرایشت، آفرینشت، بالشت، پاداشت، خشت‌خشت، خورشت، سرزنشت، فرامشت، کرخت، کنشت، گوارشت، کوست و منشت نشان داده است (برومندسعید، ۱۳۸۵، ص ۳۱۶-۳۲۶). بنابراین، واژهٔ راه در تعبیر «راه راست» شکل کهن‌تر «راهِ راه» در مقابل «راه بی‌راه» است (مالمیر، ۱۳۸۹، ص ۳۰). «راه راست» معنایی غیر از معنی رایج امروز دارد، به معنی راه آشکار و روشن یا راه آشکار و مشهور و گشاده، در مقابل راه بی‌راه، راه ناشناخته و نامسلوک و پوشیده به کار رفته است (همان‌جا)، مثل این بیت در *بهمن‌نامه*:

عنان از ره راست برتافتند بیابان گرفتند و بشتافتند
(ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰، ص ۱۱۱)

بنابراین، مصراع دوم بیت در نسخه‌ها و چاپ‌های مختلف *بوستان*، بر اثر توجّه نکردن به معنای راه راست در مقابل راه بی‌راه، تحریف شده است. شکل درست بیت باید بدین صورت باشد:

ره راست رو تا به منزل رسی تو بر بی‌رهی زین قبل وایسی

نفس می‌کند پا دراز/ نفس می‌کشد پادراز

کجا ذکر گنجد در انبان آز به‌سختی نفس می‌کند یا دراز
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۱۴۶)

یوسفی مصراع دوم را چنین توضیح داده است: «نفس به‌سختی راه خود را می‌گشاید» (همان، ص ۳۶۳). این توضیحات نشان می‌دهند ارتباطی میانشان با شعر سعدی وجود ندارد و ضبط مصراع دوم با این وضع معنای مناسبی ندارد. در چاپ ناصح نیز بیت مثل چاپ یوسفی ضبط شده است. در توضیح بیت نوشته است: «در همیان حرص و پرخواری (معدهٔ شکمبارگان)، که پیک نفس به‌دشواری گام

بردارد، چگونه ذکر ایزد یکتا جای دارد» (ناصح، ۱۳۷۵، ص ۵۹۳). آنچه هم ناصح نوشته‌است با بیت سعدی تطابق ندارد. سودی نیز در شرح این بیت نوشته است: «چگونه ذکر خدا در انبان آز می‌گنجد که نفس پای انبان آز را به‌سختی دراز می‌کند و یا پای خود را به‌سختی دراز می‌کند، یعنی انبان آز چنان پر از طعام است که نفس به‌راحتی نمی‌تواند پا دراز کند، و یا انبان پایش را به‌زور دراز می‌کند. باید دانست که وقتی انبان را پر از باد می‌کنند نفس به‌زور پا را دراز می‌کند» (سودی، ۱۳۵۲، ص ۱۱۲۷). توضیح انزابی‌نژاد و قره‌بگلو نیز شبیه *شرح سودی* است (۱۳۷۸، ص ۳۳۲). توضیحات طولانی و متعدّد سودی بیانگر آن است که به معنای قاطع و درستی دست نیافته است. هرچند پا دراز کردن نفَس در انبان پر از باد استبعاد دارد، باید به شکل و نوع انبان دقّت کرد که چگونه بوده است. انبان را از پوست حیواناتی نظیر بز درست می‌کردند. این نوع انبان پا و دست داشت و وقتی در آن می‌دمیدند، بعد از اینکه قسمت‌های اصلی پوست باد می‌شد، به قسمت پای پوست راه پیدا می‌کرد و حالتی به آن می‌داد شبیه اینکه پای آن دراز شده باشد. سعدی در این بیت، برای بیان دشواری نفس کشیدن، وضعیت باد دمیدن در انبان را مثال آورده است.

تکبیر مردان شمشیرزن

به تکبیر مردان شمشیرزن که مرد وغا را شمارند زن
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۱۹۷)

استاد یوسفی در توضیح بیت فقط نوشته است: «تکبیر: اللّه اکبر گفتن» (همان، ص ۴۱۵). انزابی‌نژاد و قره‌بگلو دربارهٔ این تعبیر ساکت‌اند (۱۳۷۸، ص ۳۹۴). به نظر می‌رسد معنای تکبیر برای غالب خوانندگان فارسی‌زبان آشنا و قابل‌فهم باشد، امّا این خوانندگان از مفهوم و سبب انتساب تکبیر به مردان شمشیرزن کمتر آگاهی دارند. شارح *بوستان* لازم است توضیح دهد که مردان جنگی هنگام حمله و هجوم آوردن به سمت دشمن تکبیر می‌گفتند. خزائلی نوشته است: «جنگجویان مسلمان در هنگام شدّت جنگ اللّه اکبر می‌گویند» (خزائلی، ۱۳۵۳، ص ۳۷۸). ممکن است در هنگام شدّت جنگ نیز اللّه اکبر گفته شود، امّا تماشاگرانی نیز که دچار بهت‌وحیرت یا وحشت شوند چنین می‌گویند. امّا آنچه متعلّق به جنگجویان است این است که هنگام رفتن به میدان و برای تهدید دشمن اللّه اکبر به کار می‌برده‌اند؛ چنان‌که نظامی *در لیلی و مجنون* می‌گوید:

ما از یی او نشانهٔ تیر او در رخ ما گشاده تکبیر
(نظامی گنجه‌ای، ۱۳۹۱، ص ۱۴۰)

ضرورت دقّت در معانی واژگان

کمـان کیـانی بـه زه راسـت کـرد　　به یک دم وجودش عدم خواسـت کـرد
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۵۳)

استاد یوسفی واژهٔ «کیانی» را توضیح داده است، امّا معنای فعـل «عـدم خواسـت کـرد» را توضـیح نداده. انزابی‌نژاد و قره‌بگلو نیز تعبیر «کمان به زه کـردن» را توضیح داده‌اند، امّا توضـیحی دربـارهٔ «عـدم خواست کرد» نیاورده‌اند (انزابی‌نژاد و قره‌بگلو، ۱۳۷۸، ص ۲۱۲). ایران‌پرست نوشته اسـت: «وجـودش را بـه یک دم عدم کردن خواست» (ایران‌پرست، ۱۳۵۶، ص ۴۸).

«خواست» در «عدم خواست کرد» یعنی «نزدیک بود». هم‌اکنون نیز در زبان فارسی این فعل با همین مفهوم کاربرد دارد: در عبارتی نظیر «خواستم بیفتم»، یعنی نزدیک بود بیفتم. کاربرد واژهٔ «خواست» در اینجا به مبحث «نمود فعل» مربوط است.

«نمـود» یکی از مباحث مربوط‌به ویژگی‌های ساختاری و معناشناختی فعل است که نخسـت در بحث ویژگی‌های فعل در زبان فارسی باستان مطرح شد، امّا پس از آن در مباحث مربـوط بـه زبـان فارسی معیار نیز مطرح شده است. «نمود مجموعه‌ای از نگرش‌های گوناگون به ظرفیت درونی فعـل در انتقـال مفهوم زمان است» (مجیدی، ۱۳۸۸، ص ۱۴۶). مبحث «نمود فعـل» به انـواع و طبقـات مختلفـی از فعـل اشاره دارد، امّا آنچه در اینجا با فعلِ «عدم خواست کرد» تناسـب دارد نمـود صـرفی ملتـزم اسـت کـه کاربرد آن برای این است که نشان دهد فاعل جمله در آغاز انجام دادن عملی بوده یا هست (همـان). بنابراین، «خواست» در فعل مرکّبِ «عدم خواست کرد» دلالت بر اراده و قصد نمی‌کند، بلکـه بـر آغـاز انجام دادن عمل دلالت دارد. بر این اساس، معنای مصراع «به یک دم وجودش عـدم خواسـت کـرد» بـه این صورت است: «پادشاه نزدیک بود در یک لحظه او را بکشد».

تـو را یـاوری کـرد فـرّخ سـروش　　وگرنـه زه آورده بـودم بـه گـوش
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۵۳)

استاد یوسفی این بیت و تعابیر آن را توضیح نداده است. انزابی‌نژاد و قره‌بگلو سروش را توضـیح داده‌انـد، امّـا هـیچ توضـیحی دربـارهٔ تعبیـر «زه آورده بـودم بـه گـوش» ننوشـته‌اند (۱۳۷۸، ص ۲۱۲). ایران‌پرست نیز به همین شیوه عمل کرده است (ایران‌پرست، ۱۳۵۶، ص ۴۸).

زه کمان را بازمی‌کردنـد تـا انعطـاف چـوب کمـان کـم نشـود و مـوقعی کـه می‌خواسـتند تیـر پرتاب‌کنند، چوب کمان را خم می‌کردند تا زه را به گوش یا گوشهٔ کمـان ببندنـد (نـک خـالقی مطلـق، ۱۳۹۱، ص ۵۰۴). تعبیر «زه آورده بودم به گوش» یعنی کمان را به زه کرده بودم و آمادهٔ پرتاب تیـر سـاخته بودم.

شنیدند بازارگانان خبر — که ظلم است در بوم آن بی‌هنر
بریدند از آن‌جا خرید و فروخت — زراعت نیامد رعیّت بسوخت
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۶۰)

یوسفی دربارهٔ مفهوم «زراعت نیامدن» سخنی نگفته است. ناصح نوشته است یعنی «کشت به بار نیامد» (۱۳۷۵، ص ۱۶۶). انزابی‌نژاد و قره‌بگلو نوشته‌اند «آمدن: حاصل شدن» (۱۳۸۷، ص ۲۲۲). علاوه بر این توضیحات، لازم‌است به معنای زراعت نیامدن در مصطلحات کشاورزی توجّه شود. وقتی زراعت کشاورزی بر اثر خشکسالی یا آفت مناسب نباشد و محصول کشاورزی به خانه نرسد و کشاورزان اندوخته‌ای نداشته باشند، می‌گویند: «زراعت نیامد».

خاتمت

عروسی بود نوبت ماتمت — گرت نیک‌روزی بود خاتمت
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۷۱)

یوسفی در توضیح این بیت «خاتمت» را مثل لغتی عادی «تا پایان کار» خوانده است، چنان‌که می‌نویسد: «اگر پایان کار نیک‌بختی باشد، ماتم برای تو به‌منزلهٔ عروسی خواهد بود» (همان، ص ۲۶۳). ناصح نیز در همین حدّ توضیح داده است و می‌نویسد: «اگر پایان کار خوب و نیکو باشد، زمان سوک و عزا دورهٔ شادی و هنگام خوشی است» (ناصح، ۱۳۷۵، ص ۲۲۱). انزابی‌نژاد و قره‌بگلو نیز «خاتمت» را به معنای «پایان» نوشته‌اند و بیت را به‌صورتِ نثر بازنویسی کرده‌اند (انزابی‌نژاد و قره‌بگلو، ۱۳۸۷، ص ۲۳۳). آنچه خزائلی نیز نوشته است بیانگر این است که «خاتمت» را در مفهوم دقیق کلامی آن در نظر ندارد که می‌نویسد: «از خدا درخواست دارد که زندگانی خود را با گفتن و اظهار کردن کلمات ایمان به پایان برد و دیباچهٔ کتاب بوستان هم با قول ایمان خاتمت یابد» (خزائلی، ۱۳۵۳، ص ۵۲)، در حالی که سعدی به این لفظ در مفهوم اصطلاح کلامی می‌نگرد، چنان‌که در بیتی دیگر بر وجههٔ کلامی آن با دقّت بیشتری تمرکز دارد:

خدایا به حق بنی‌فاطمه — که بر قول ایمان کنم خاتمه
(سعدی، ۱۳۹۲، ص ۳۶)

یوسفی در توضیح این بیت نیز به معنای مصطلح کلامی خاتمت اشاره نکرده و آن را «واپسین دم زندگی» معنی کرده است (همان، ص ۲۱۶). ناصح نیز آن را «پایان زندگانی و آخرین نفس حیات» معنی کرده است (ناصح، ۱۳۷۵، ص ۲۲). انزابی‌نژاد و قره‌بگلو نیز به همین شیوه توضیح داده‌اند (انزابی‌نژاد و قره‌بگلو، ۱۳۸۷، ص ۱۹۳).

«خاتمت»، یا معادل دقیق کلامی آن، «مؤافاة»، به این مفهوم است که دربارهٔ ایمان و کفر افراد

فقط پس از پایان زندگانی و عمر آنان می‌توان حکم کرد. ممکن است شخصی در تمام زندگانی خود عمل صالح انجام دهد، امّا در لحظهٔ آخر یا به قول مولوی در «دم خاتمت» از عمل و قول ایمان بگردد و همان لحظه از دنیا برود. آن شخص مؤمن و اهل ایمان نمرده است:

اهل ایمان همه در خوف دم خاتمتند　　خوفم از رفتن توست ای شه ایمان تو مرو

(مولوی ۱، ۱۳۶۷، ص ۸۳۰)

مستملی بخاری می‌نویسد: «خلاف نیست میان همه اهل توحید که هر که عمر بر کافری گذارد و پیش از وقت رفتن به ایمان آرد بدان، سر سعید رود و دوست رود و هر که عمر بر ایمان گذارد و آخر ایمان به جای ماند بدان سر شقی رود» (مستملی بخاری، ۱۳۶۵، ص ۱۰۰۲).

نتیجه‌گیری

به‌رغم کوشش‌هایی که تا امروز در شرح و تصحیح ابیات *بوستان* سعدی صورت‌گرفته، برخی ابیات این منظومه همچنان نیازمند شرح و توضیح و بازبینی نسخه‌های کهن و تصحیح مجدّد است. شارحان *بوستان* سعدی در برخی موارد در حدّ توضیح مفردات و تعابیر باقی‌مانده‌اند و به سبب کاربرد این مفردات و تعابیر متناسب با سایر عناصر بیت یا حکایت توجّه نکرده‌اند؛ همچنان که، تحت تأثیر کاربرد امروزی برخی واژه‌ها و تعابیر، از مفهوم رایج در عصر سعدی غفلت‌کرده‌اند و بر اثر این غفلت هم شعر سعدی را به‌درستی توضیح نداده‌اند هم در تصحیح متن دچار خطا شده‌اند و شعر سعدی را از اصالت آن دور کرده‌اند. علاوه بر اینها، باید در شرح متن *بوستان* به مسائل بلاغی، منابع اندیشگانی و تفکّر سعدی و مسائل عصر وی، از زراعت تا آداب رزمجویان، توجّه کرد.

منابع

قرآن کریم.

ابن ابی‌الخیر، ایرانشاه (۱۳۷۰)، *بهمن‌نامه*، به تصحیح رحیم عفیفی، تهران: علمی و فرهنگی.

انزابی‌نژاد، رضا و سعید قره‌بگلو (۱۳۷۸)، *شرح و گزارش بوستان سعدی*، تهران: جامی.

ایران‌پرست، نوراللّه (۱۳۵۶)، *بوستان*، تهران: دانش.

برومندسعید، جواد (۱۳۸۵)، *دگرگونی‌های آوایی واژگان در زبان فارسی* (قلب: افزایش-کاهش)، ج ٤، کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

برهان، محمّدحسین خلف تبریزی (۱۳۷۵)، *برهان قاطع*، به تصحیح و تحشیهٔ محمّد معین، تهران: امیرکبیر.

بیرونی، ابوریحان (۱۳۷۰)، *کتاب الصیدنه فی الطب*، به تصحیح عبّاس زریاب، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

تفتازانی، سعدالدّین مسعود بن عمر (۱۴۲۵ ق)، *المطوّل (شرح تلخیص المفتاح)*، تصحیح و تعلیق احمد عزو عناية، بیروت: دار احیاء التراث العربی.

حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۹۰)، *دیوان*، تصحیح محمّد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوّار.

حمیدیان، سعید (۱۳۷۹)، «دو سه نکته بر شروح سعدی»، *سعدی‌شناسی*، س۳، دفتر ۳، اردیبهشت، ص ۲۲۴-۲۲۹.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۹۱)، *یادداشت‌های شاهنامه* (با اصلاحات و افزوده‌ها)، بخش یکم، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

خزائلی، محمّد (۱۳۵۳)، *شرح بوستان*، تهران: جاویدان.

رودکی، جعفر بن محمّد (۱۳۶۷)، *دیوان*، زیر نظر ی. براگینسکی، تهران: فخر رازی.

زنجانی، برات و مهبود فاضلی (۱۳۸۱)، «بررسی و نقد شرح سودی بر بوستان سعدی»، *ضمیمهٔ مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، ش ۶-۸، تیر، ص ۲۱-۴۰.

سعدی، مصلح بن عبداللّه (۱۳۶۷)، *کلّیّات سعدی*، به تصحیح محمّدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.

ـــــــ (۱۳۹۲)، *بوستان سعدی*، به تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.

سودی، محمّد افندی (۱۳۵۲)، *شرح سودی بر بوستان*، ترجمه و تحشیه و تهیهٔ متن انتقادی از اکبر بهروز، تبریز: کتابفروشی حقیقت.

طوسی، خواجه نظام‌الملک (۱۳۵۵)، *سیرالملوک* (سیاست‌نامه)، به اهتمام هیوبرت دارک، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

عطّار نیشابوری، محمّد بن ابراهیم (۱۳۸۶)، *مصیبت‌نامه*، به تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

علی‌زاده، احمد و آرش مطلّبی (۱۳۸۸)، «نقدی بر *بوستان* سعدی انتخاب و توضیح دکتر حسن انوری»، *کتاب ماه ادبیّات*، س ۳، ش ۲۸، ص ۷۲-۷۸، مرداد، ص ۷۲-۷۸.

کاردگر، یحیی (۱۳۸۶)، «در حاشیهٔ *بوستان* سعدی؛ نگاهی گذرا به شروح *بوستان*، با تأکید بر شرح *بوستان* یوسفی»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دورهٔ جدید، ش ۲۱ (پیاپی ۱۸)، بهار، ص ۱۳۷-۱۶۵.

کمیلی، مختار (۱۳۹۰)، «دارالشّفای سعدی (مقوله‌های پزشکی در آثار سعدی)»، *متن‌شناسی ادب فارسی*، س ۳، ش ۱۲، زمستان، ص ۷۱-۹۲.

مالمیر، تیمور (۱۳۸۹)، «تعبیر راه راست در متون کهن»، *متن‌شناسی ادب فارسی*، س ۲، ش ٦، تابستان، ص ۲۹-٤۸.

ـــــــ (۱۳۹۳)، «شرح شکن زلف»، *نامهٔ فرهنگستان*، س ۱۳، شمارهٔ ۵۱، بهار، ص ۹۵-۱۰۷.

ـــــــــ (۱۴۰۰)، «معنای کهن آزاد، آزادی و نقش آن در ترکیبات وصفی متون کلاسیک»، *پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی*، س ۲، ش ٤، زمستان، ص ٦١-٧٥.

مجیدی، مریم (۱۳۸۸)، «جلوه‌ها و کارکردهای نمود فعل در زبان فارسی»، *پژوهش زبان و ادبیّات فارسی*، س ۷، ش ۱۵، زمستان، ص ۱۴۵-۱۵۸.

مستملی بخاری، ابوابراهیم اسماعیل بن محمّد (۱۳۶۵)، *شرح التّعرف لمذهب التصوّف*، ربع سوم، به تصحیح محمّد روشن، تهران: اساطیر.

موسایی باغستانی، معصومه (۱۴۰۲ الف)، «نقدی بر توضیح چند بیت از *بوستان* سعدی به تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی»، *پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی*، س ۴، ش ۲، تابستان، ص ۸۵-۹۹.

ـــــــــ (۱۴۰۲ ب)، «تصحیح ۲۶ بیت از *بوستان* سعدی؛ مصحّح دکتر غلامحسین یوسفی»، *متن‌پژوهی ادبی*، س ۲۷، ش ۹۸، زمستان، ص ۳۲۵-۳۶۰.

مولوی، جلال الدّین محمّد (۱۳۶۷)، *کلّیّات شمس تبریزی*، به تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

ـــــــــ (۱۳۶۸)، *مثنوی*، به تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: مولی.

مؤیّد شیرازی، جعفر (۱۳۷۷)، *بازیافت بوستانی‌های سعدی*، تهران: ایما.

ناصح، محمّدعلی (۱۳۷۵)، *شرح بوستان*، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی‌علیشاه.

نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف (۱۳۹۱)، *لیلی و مجنون*، به تصحیح بهروز ثروتیان، تهران: امیرکبیر.

نیک‌منش، محمّد (۱۳۸۳)، «نقد و نظری بر شرح و تصحیح ابیاتی از *بوستان* سعدی»، *پژوهش‌های ادبی*، س ۲، ش ۳، بهار، ۱۰۳-۱۱۴.

References

Qurʾān-e Karim

Alizādeh, Ahmad & Ārash Moṭallebi (2009), "Naqdi bar Bustān-e Saʿdi entekhāb va toẓih-e Dr. Hasan Anvari (A critique of Saadiʾs Būstān, selected and explained by Dr. Hassan Anvari)," *Ketāb-e Māh-e Adabiyāt*, 3 (28). 72-78.

Anzābi-Nejād, Rezā & Saʿid Qarah-baglū (1999) *Sharh & Gozaresh-e Būstān-e Saʿdi (Commentary and Exposition of Saʿdiʾs Bustan)*, Tehran: Jāmi.

ʿAṭṭār-e Neyshābūri, Mohammad b. Ebrāhim (2007) *Moṣibatnāme*, ed. Mohammad-Reza Shafiʿi Kadkani. Tehran: Sokhan.

Birūni, Abū Reyḥān (1991), *Kitāb al-Ṣaydaneh fi al-Ṭebb*. ed. ʿAbbas Zaryāb. Tehran: Markaz-e Nashr-e Dāneshgāhi.

Borhān, Mohammad Hossein Khalaf Tabrizi (1996), *Borhān-e Qāṭeʿ*, ed. Mohammad Moʿin, Tehran: Amir Kabir.

Borūmand Saʿid, Javād (2006), *Dergargūni-hāye Āvāʾi-ye Vāzhehgān dar Zabān-e Fārsi (Qalb: Afzāyesh - Kāhesh)*, vol. 4, Kermān: Dāneshgāh-e Shahid Bāhonar-e Kermān.

Ebne Abi al-Khayr, Irānshāh (1991), *Bahmannāme*. ed. Rahim ʿAfifi. Tehran: ʿElmi & Farhangi.

Hāfeẓ-e Shirāzi, Shams al-Din Mohammad (2011), *Divān*, ed. Mohammad Qazvini & Ghāsem Ghani, Tehran: Zavvār.

Hamidiyān, Saʿid (2000), "Do se nokte bar Shorūḥ-e Saʿdi (A few points on Saʿadi's commentary)," *Saʿdi-shenāsi*, 3(3), 224-229.

Irānparast, Nūrallāh (1977), *Būstān*, Tehran: Dānesh.

Kārdgar, Yaḥyā (2007), "On the Edge of Saadi's Būstān; A Brief Look at the Descriptions of the Būstān, Emphasizing the Description of Yousefi's Būstān (On the Margins of Saʿdi's Bustan: A Survey of Its Commentaries, with Emphasis on Yusofi's Commentary)". *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman, new series*, no 21, 137-165.

Khājeh Neẓām al-Molk-e Ṭūsi (1976), *Seyar al-Molūk (Siyāsatnāmeh)*, ed. H. Dark, Tehran: Bongāh-e Tarjome & Nashr-e Ketāb.

Khāleqi Moṭlaq, Jalāl (2012), *Yāddāsht-hāye Shāhnāme (bā eṣlāḥāt & afzūdeh-hā)* (*Notes on the Shahnameh [Revised and Expanded]*), Vol. 1, Tehran: The Center of the Great Islamic Encyclopedia,

Khazāʾeli, Mohammad (1974), *Sharḥ-e Būstān (Commentary on the Bustan)*, Tehran: Jāvidān.

Komayli, Mokhtār (2012), "Infirmary of Sadi (medical categories in Sadi's works)". *Textual Criticism of Persian Literature*, 3(4), 71-92.

Majidi, Maryam (2009), "Jelveh-hā va kārkard-hā-ye namud-e feʿl dar zabān-e fārsi (Verb Aspect in persian Language: Features and Functions)," *Research in Persian Language and Literature*, 7(15), 145-158.

Malmir, Teymoor (2010), "Taʿbir-e rāh-e rāst dar motun-e kohan (The Interpretation of Right (Straight) Path in Old Texts)," *Textual Criticism of Persian Literature*, 2(2), 29-48.

_____ (2014), "Sharḥ-e Shekan-e Zolf," *Nāmeh-ye Farhangestān*, 13 (51), 95-107.

_____ (2021) "Maʿnā-ye kohan-e āzād, āzādi... (The Ancient Meaning of Azad, Azadi and its Role in the Descriptive Composition of Classical Texts)," *Research Journal of Iraqi-Period Literary Texts*, 2(4), 61-75.

Moʾayyad-e Shirāzi, Jaʿfar (1998) *Bāzyāft-e Būstānihā-ye Saʿdi* (*Recovering the Bustanian Elements in Saʿdi*), Tehran: Imā.

Molana, Jalāl al-Din Mohammad (1988) *Kolliyāt-e Shams-e Tabrizi*, ed. Badiʿ al-Zamān Forūzānfar, Tehran: Amir Kabir.

_____ (1989), *Masnavi*, ed. R. Nicholson, Tehran: Mowlā.

Mostamli Bukhāri, Abū Ebrāhim Esmāʿil ibn Mohammad (1986) *Sharḥ al-Taʿarruf le-Madhhab al-Taṣawwuf* (*Commentary on al-Taʿarrof for the Doctrine of Sufism*), vol. 4. ed. Mohammad Roshan, Tehran: Asātir.

Mūsāʾi Baghestāni, Maʿṣūmeh (2023) "Correction of Twenty-Six Verses from Saadi's Bustan Corrected by Dr. Gholam Hossein Yousefi". *Literary Text Research*, 27(98), 325-360.

_____ (2023) "Naqdi bar toẓih-e chand bayt az Bustān-e Saʿdi... (A Review on the Explanation of Some Verses from Sa'di's Bustan Edited and Explained by Gholamhossein Yousefi)," *Research Journal of Iraqi-Period Literary*, 4(2), 85-99.

Nāṣeḥ, Mohammad ʿAli (1996) *Sharḥ-e Būstān* (*Commentary on the Bustan*), ed. Khalil Khaṭib Rahbar. Tehran: Ṣafi ʿAlishāh.

Neẓāmi Ganjavi, Elyās ibn Yūsuf (2012), *Leyli & Majnūn*, ed. Behrouz Servatiyān, Tehran: Amir Kabir.

Nikmanesh, Mohammad (2004), "Naqd va nazari bar sharḥ va taṣḥiḥ-e abyāti az Bustān-e Saʿdi (*A Critical Review of the Commentary and Editing of Verses from Saʿdi's Bustan*)," *Literary Studies*, 1(3), 103-114.

Rūdaki, Jaʿfar b. Mohammad (1988), *Divān*, ed. Y. Braginski, Tehran: Fakhr-e Rāzi.

Saʿdi, Mosleh b. ʿAbdollāh (2013), *Būstān-e Saʿdi*, ed. Gholam-Hossein Yūsufi, Tehran: Khārazmi.

_____ (1988) *Kolliyāt-e Saʿdi (The Complete Works of Saʿdi)*, ed. Mohammad ʿAli Forūghi, Tehran: Amir Kabir.

Sūdi, Mohammad Efendi (1973), *Sharḥ-e Sūdi bar Būstān* (*Sudi's Commentary on the Bustan*), ed. Akbar Behrouz, Tabriz: Ketābforūshi-ye Ḥaqiqat.

Taftāzāni, Saʿd al-Din Masʿūd ibn ʿUmar (2004), *al-Muṭawwal (Sharḥ Talkhiṣ al-Miftāḥ)*, ed. Aḥmad ʿEzzū ʿEnāyat, Beirut: Dār Eḥyāʾ al-Turāth al-ʿArabi.

Zanjāni, Barāt & Mahbūd Fāẓeli (2002), "Barrasi & Naqd-e Sharḥ-e Sūdi bar Būstān-e Saʿdi (*A Study and Critique of Sudi's Commentary on Saʿdi's Bustan*)," *Supplement to Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran*, no. 6-8, 21-40.

ارسال: ۱۴۰۳/۲/۱۸
پذیرش: ۱۴۰۳/۷/۱۰
10.22034/nf.2026.451063.1305

خواجه: نماد عقلِ مغلوبِ عشق

سعید پورعظیمی* (استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان)

چکیده: در دیوان کبیر مولانا از «خواجه»ای سخن می‌رود که، چه صاحب هویتی تاریخی باشد چه برساختهٔ مولانا، خصایص و کار و کردارها و شیوهٔ مواجهه‌اش با خدا و جهان شمایل عقل‌محوران و فیلسوفان را پیش چشم می‌آورد، گروهی که مولانا و دیگر صوفیان تمهیدات و روش‌های آن‌ها را برای بیانِ چیستی یا شناخت یا اثبات امر مقدّس گمراه‌کننده و دورافکننده از مقصود می‌دانند. نشانه‌ها و اشاره‌های درون‌متنی به حالات و مقامات این «خواجه» و سیر تکامل معنوی‌اش این فرضیه را نیرو می‌بخشد که «خواجهٔ این غزل‌ها را شخصی واحد بدانیم که سرنوشتش در غزل‌هایی پراکنده روایت شده است. شناخت «خواجه» به کشف شبکهٔ معناییِ شماری از غزل‌های تمثیلی و بیت‌های دیوان کبیر خواهد انجامید. در این مقاله، برای نخستین‌بار، غزل‌هایی که روایت حالِ این «خواجه» و برآمده از «طرحوارهٔ شناختی» واحدی هستند به هم پیوند می‌خورند تا سیر مراتب زیستی او از تفرعن و نکوهش عاشقان تا کرنش در پیشگاه آنان و درآمدن در حریم عشقِ آسمانی را نشان دهند و آن غزل‌های گاه بی‌مصداق را در بافتاری یکّه معنی‌دار کنند.

مولانا، در مقام یکی از رجال کبیر اقالیم عرفانی، مضمون مکرّر ترجیحِ درک شهودی بر استدلال عقلانی را با طرح این قصّه در سه پرده روایت کرده است: خواجهٔ متکبر در آغاز منکر عاشقان و معارض سلوک عاشقانه است و گرفتار پرسش‌های فریبندهٔ عقل؛ سپس به تیر قضای الهی دوخته و سودایِ شاهدی عاشق‌کش می‌شود و از تفّ عشق آن عایشه چنان زار و نزار و زرد می‌شود که دشمنان و خویشانش به حال او رحمت می‌آورند و بر او می‌گریند؛ خواجه، پس از گذر از عشقی زمینی (جسمانی/

* s.pourazimi@basu.ac.ir

مجازی) پای به عالم عشق الهی می‌گذارد و رشک زمین و آسمان می‌شود، تا آنجا که مولانا / راویِ غزل‌ها او را به کتمان اسرار الهی و خاموشی فرامی‌خواند.

کلیدواژه‌ها: مولانا، خواجه، عقل، عشق، غزل تمثیلی.

مقدمه

در شماری از غزل‌های دیوان کبیر سخن از «خواجه»ای است که هویّتی مبهم دارد و دقیقاً دانسته نیست که مقصود مولانا چه کس است. «آن خواجه» بر عاشقان می‌خندد و عشق را خُرد و بازیچه می‌انگارد، امّا سپس خود به کمندِ قضای الهی، با شیفتگی بر «شکرلبی شیرین‌لقا»، سرانجام صید دام حق می‌شود، چنان‌که بوسعید مِهنه گفته بود: «العِشقُ شَبَکَةُ الحَقّ» (میهنی، ۱۳۶۶، ج ۱، ص ۳۱۰).

«خواجه» کیست که مغرور و بی‌پروا مخالفانش را سرزنش می‌کند و سلوک عاشقانه را به تمسخر می‌گیرد؟ آیا گزارش‌های تاریخی چهره‌ای از منکران مولانا ترسیم می‌کنند تا «خواجه» را در خیل آنان جست‌وجو کنیم؟ گذشته از عنوانی عام، آیا «خواجهٔ» غزل‌های مولانا یک تن است؟ آیا «خواجه» به‌راستی هویّتی انسانی داشته و در روزگار مولانا می‌زیسته است؟ یا آنکه قصّه‌ای بوده که مولانا از آن بهره برده؟ یا چنین انسانی هویّت تاریخی نداشته و مولانا، با ذهن قصّه‌آفرین خود، حکایتی ساخته تا اندیشه‌هایی را در قالب آن تبیین کند؟ اسلوبی که بارها در مثنوی‌اش، با توسّل بدان، به طرح و بسط و تبیین اندیشه‌هایش پرداخته است.

در بلندترین و مهم‌ترین غزلی که مولانا حالات و مقامات «خواجه» را در آن شرح می‌کند دو ساحت زیستی او به تفکیک آمده است: خودبینی و گردن‌فرازی و انکار عاشقان و سپس دچار آمدن به بلای عشق، که دیرزمانی آن را به ریشخند گزیده بود، و در انتها بشارت چشیدن عشق الهی.

در هیچ‌یک از کتاب‌ها و رساله‌ها و مقاله‌هایی که دربارهٔ شعر مولانا نوشته شده یا در گزیده‌هایی که از دیوان شمس فراهم آمده است (از جمله گزیدهٔ مشهور شفیعی کدکنی) [۱] دربارهٔ کیستی این «خواجه» سخنی نیامده و نویسندگان پیوند این غزل‌ها را درنیافته‌اند و گمان کرده‌اند «خواجه» در این غزل‌ها خطابی عام است.

در این مقاله می‌کوشم، با پیوند دادن غزل‌هایی که برآمده از یک «طرحوارهٔ شناختی»[1] واحد هستند، مراتب زیستی سه‌گانهٔ «خواجه» را در پاره‌هایی دیگر از *دیوان کبیر* دنبال کنم تا هم پاسخی برای پرسش‌های طرح‌شده بیابم و هم آن غزل‌های پراکنده را در بافتی متّحد معنی‌دار کنم [۲].

1. cognitive schema

توصیف خواجه در غزل مولانا

پردهٔ نخست، دَم فرعونی: خواجهٔ لجوجِ متکبّر

بلندترین حکایت این خواجهٔ زفتِ جبّار و دگرگونی احوالش در غزلی چهل‌وپنج‌بیتی آمده است که تصویر دو عرصهٔ متضاد حیات اوست: نخست، مرحلهٔ طرد و انکار عشق و سپس درافتادن به دام عشق و شکستگی و عاشقی (مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۱، ص ۲۱-۲۳) [۳]. شگردهای قصّه‌پردازی مولانا در این غزل به زیباتر وجهی نمود یافته است. تعلیقِ آغازین غزل با توصیف نازپروردی و غرورِ خواجه و همسانی او با معارضانِ پیامبران، گفت‌وگوی راوی با او و، از همه شگفت‌تر، التماس خواجه به راوی در میانهٔ غزل، برای از سرگیری داستان غزل را از جهات متعدّدی قابل‌تأمّل کرده است.

آن خواجه را در کوی ما در گِل فرو رفته‌ست پا — با تو بگویم حالِ او، برخوان تو «اذ جاءَ القَضا»
جبّاروار و زفت او، دامن‌کشان می‌رفت او — تسخرکنان بر عاشقان، بازیچه دیده عشق را
بس مرغِ پرّان بر هوا، از دام‌ها فرد و جدا — می‌آید از قبضه‌یْ قضا بر پرّ او تیر بلا

مصراع نخست، که با «آنِ» عهد ذهنی آغاز شده، تعریضی سخت به «خواجه» است: «چهارپایی که در گل فروافتاده»، خواجه‌ای که، به‌رغم حشمتِ ظاهری، در «کوی مولانا» (کوی عشق) پایش به گِل فروشده؛ پس پای «آن خواجه» تنها در «کوی عشق» درمی‌مانَد. مصراع دوم بیان بلای عشق است که چون سرنوشتی محتوم خواجه را دگرگون می‌کند. «اذ جاءَ القَضا» در تاروپود تمام غزل‌های دیگری که در ادامه خواهیم خواند تنیده شده: تقدیری نهایی از جانب خدا که همگان را فروخواهد گرفت و کس را یارای گریز از آن نیست. این بیت براعت استهلال این غزل و دیگر غزل‌های این مقاله است.

خواجه مرغ فارغی است که تیر بلا از «قبضهٔ قضا» بر پرّ او می‌نشیند: تکراری دوباره از ناگزیریِ مقهور گشتن در چنگ عشق. بیزاریِ خواجه از عشق و عاشقان او را آماجِ عقوبت عشق می‌کند. در اینجا گردش‌های پیاپی گوینده در شعر (التفات) غزل را پرتحرّک کرده است:

راوی رو به خواجه می‌گوید: ای خواجه سرگران شدی و بر عاشقان خُنبَک می‌زنی [۴] و با بادی

ای خواجه سرمستک شدی! بر عاشقان خُنبَک زدی! — مستِ خداوندیّ خود، کشتی گرفتی با خدا!
بر آسمان‌ها برده سر، وز سرنبشت او بی‌خبر — همیان او پر سیم و زر، گوشش پر از طالَ بقا

که در دِماغ داری، گویی به پیکار خدا می‌روی! «خُنبَک زدن بر عاشقان» و تصویرِ توراتیِ «کشتی گرفتن با خدا» [۵] اشاره‌ای به انکار عشق و فراموشیِ پیمان روز ازل با خداست. در غزلی دیگر هم خواجه «پر از باد غرور» توصیف شده است:

گر نه تهی باشدی بیشترین جوی‌ها — خواجه چرا می‌دود تشنه درین کوی‌ها؟
خُم که در او باده نیست هست خُم از باد پُر — خُمِّ پر از باد کی سرخ کند روی‌ها؟
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۱، ص ۱۳۰)

خواجهٔ بی‌خبر از تقدیر سر بر آسمان کشیده و فریفتهٔ دست‌بوسی و سجدهٔ عوام و مست مجیز شاعران است، با حشمت و مکنتی که او را، چون فرعون و شدّاد، خیکِ پر از باد نخوت کرده و اکنون موری است که مار شده [۶]:

فرعون و شدّادی شده، خیکی پر از بادی شده — موری بده ماری شده، وان مار گشته اژدها [۷]

اشاره به پر بودن کیسهٔ خواجه از سیم و زر در بیتی دیگر از مولانا و بی‌بهرگی او از عشق (زرین بودن) در غزلی دیگر هم آمده است:

دوش آمد خواجه‌ای بر در، بگفتش عشقِ او — سیم و زر داری، ولیکن مردِ زرین نیستی
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۶، ص ۱۰۸)

پردهٔ دوم، در عشق مخلوق: خواجهٔ دل‌شده

نُه بیت نخست غزل روایت حال خواجهٔ بی‌عشق و ابیات دهم تا چهلم روایت خواجهٔ مقهور عشق است. عشقِ اژدهاشکن بلایی است که خواجه را فرومی‌گیرد و غیرتِ قدسیِ عشق، همانند عصای موسی، جادوی باد و بروت خواجه را می‌بلعد، چرا که «دوای نخوت و ناموس» است (مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر اول، ص ۴):

عشق از سرقدوسی‌ای، همچون عصای موسی‌ای — کاو اژدها را می‌خورد، چون افکند موسی عصا
بر خواجهٔ روی زمین، بگشاد گردون از کمین — تیری زدش کز زخمِ او همچون کمانی شد دوتا
در رو فتاد او آن زمان از ضربت زخمِ گران — خُرخُرکنان چون صرعیان در غُرغُره‌یْ مرگ و فنا

مولانا در غزلی دیگر نیز عشق را به موسی مانند کرده که بر فرعونِ غرور و هستی حمله می‌برد:

ای کلیمِ عشق! بر فرعونِ هستی حمله بر — بر سرِ او تو عصای محو موسی‌وار زن
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۴، ص ۲۱۱)

خواجهٔ گران‌جان عاشق زیبارویی می‌شود و چونان به غرقاب عشق می‌افتد که خویشانش گویی در مرگ او زاری می‌کنند. خواجه، که روزگاری سر فخر بر آسمان می‌سود و شدّادی و فرعونی می‌کرد و «انّی انا اللّه» (بی‌گمان من خدایم) می‌زد، اکنون زعفران‌رخ و شکسته‌گردن، چنان یا رَبّ و یا رَبّنا می‌گوید که دشمن بر او می‌گرید. غمزه‌های شاهدِ شوخ رسوای خلقش کرده و پرده‌هایش را دریده است. شگرد مولانا در بیت بعد سخت شگفت است. خواجه را در خطاب می‌آورد و به‌طعنه می‌پرسد:

تیرش عجب‌تر یا کمان؟ چشمش بهی‌تر یا دهان؟ او بی‌وفاتر یا جهان؟ او مُحتجب‌تر یا هما؟ (٨)

خواجهٔ با خَرخَشه (٩)، که نمرودوار مستِ خداوندیِ خویش بود و با انکار امانت الهی به مصاف خدا رفته بود، از عشق عایشه (١٠) چنان در آتش است و گریسته که چشمانش سپید گشته و چون پشه‌ای مقهور عشق شده:

این خواجه باخَرخَشه شد پرشکسته چون پشه نالان ز عشقِ عایشه کَابْیَضَّ عَیْنی مِنْ بُکا
ای خواجهٔ با دست و پا! پایت شکسته‌ست از قضا دل‌ها شکستی تو بسی، بر پای تو آمد جزا
این از عنایت‌ها شُمَر، کز کوی عشق آمد ضرر عشقِ مجازی را گذر بر عشقِ حق است انتها

راوی به خواجه می‌گوید اگرچه تو شکسته شدی، درستی‌ها در این شکست هست و زخم ظاهری تو ظفر و عنایت حق است. در اینجا مولانا «قضای الهی عشق» را مؤکّد می‌کند. در اندیشهٔ او عشق زمینی همواره به عشق آسمانی منتهی نمی‌شود، بلکه بخت بلند باید تا عشقِ مجازی به عشق حقیقی منجر شود. از همین روست که عشق در اندیشهٔ مولانا با «بخت / عنایت» همراه است. این بیت حامل دو نکتهٔ اساسی در عشق‌شناسی مولاناست:

١. عشقِ حقیقی عنایت خداوند است، در اختیار آدمی نیست و با کوشش میسّر نمی‌شود.
٢. عشق حقیقی همانا عشق معنوی است و عشق زمینی را عیار و اعتباری نیست.

این بیت، به دلیل اشتمال بر این دو گزاره، حلقهٔ اتّصال این غزل با غزل‌های دیگر است. مولانا عشق جسمانی را زمانی قدر می‌گزارد که قنطرهٔ گذار به عشق حقیقی گردد. در هیچ‌یک از دفترهای شش‌گانهٔ *مثنوی* داستانی نمی‌یابیم که تنها شرح «عشقِ این‌سری» باشد، چرا که «عشقِ آن‌سری» منزلگاه فرجامین است. این نکته، که روایت خواجه در عشق زمینی پایان نمی‌گیرد، در ادامهٔ غزل تقویّت می‌شود.

پردهٔ سوم، در عشقِ خالق: خواجهٔ زلیخاخو

مولانا با ذکر تمثیل شمشیر چوبین، که غازیان در کف کودکان می‌نهادند تا برای روز مصاف و به دست گرفتن شمشیر آهنین ورزیده شوند، عشق مجازی را شمشیری چوبین می‌داند که آدمی را برای قدم گذاشتن در عشق آسمانی پرورش می‌دهد، حرکت از «عشقِ انسان» به «عشقِ رحمان»:

عشقی که بر انسان بود شمشیرِ چوبین آن بود　　آن عشق با رحمان شود چون آخر آید ابتلا

روایت قصّهٔ زلیخا و دل‌باختگی‌اش به حسن یوسف، که مصداق شمشیر چوبین و عشق مجازی بود و عاقبت زلیخا را کاردیده کرد تا به اقلیم عشق خدا برود، تمهیدی است برای روایت ادامهٔ حال خواجه در غزل‌های بعد.

عشقِ زلیخا ابتدا بر یوسف آمد سال‌ها　　شد آخر آن عشقِ خدا، می‌کرد بر یوسف ثنا
بگریخت او یوسف پی‌اش، زد دست بر پیراهنش　　بدْریده شد از جذبِ او بر عکسِ حالِ ابتدا
گفتش: «قصاصِ پیرهن بردم ز تو امروز من»　　گفتا: «بسی ز این‌ها کند تقلیبِ عشقِ کبریا»

مولانا انسان را در بازی عشق بی‌اختیار می‌بیند و همه را از عنایات حق می‌شمارد و آن هنگام که خداوند عشق‌ورزی آغاز کند، دگرگونی‌ها آشکار می‌شود:

مطلوب را طالب کند، مغلوب را غالب کند　　ای بس دعاگو را که حق کرد از کرم، قبلهٔ دعا (۱۱)

سپس با بیتی شگفت به سرِ قصّه باز می‌شود. در میان شاعران کلاسیک، سخن‌گویی نمی‌یابیم که این‌چنین با یکی از شخصیت‌های قصّه‌اش گفت‌وگو کند و از اصرار او برای ادامهٔ قصّه‌اش بگوید (۱۲):

این را رها کن، خواجه را بنگر که می‌گوید مرا:　　«عشق آتش اندر ریش زد، ما را رها کردی چرا؟

و پاسخ می‌شنود:

«ای خواجهٔ صاحب‌قدم! گر رفتم، اینک آمدم　　تا من در این آخر زمان، حالِ تو گویم بر ملا»

خواجه، که در پاره‌های نخست غزل جاهلی در گِل فرورفته بود، پس از عاشقی «خواجهٔ صاحب‌قدم» خطاب می‌شود. مولانا، که شرح حالات دردمندی و پریشانی عاشق را ناممکن

می‌داند، از وصف عشق خواجه تن می‌زند:

آخـر چـه گویـد غُـرّه‌ای جـز آفتـابی ذره‌ای — از بحـرِ قُلـزم قطـره‌ای زیـن بی‌نهایـت مـاجرا
چـون قطـره‌ای بنمایـدت، بـاقیش معلـوم آیـدت — ز انبار کفِّ گندمی عرضه کننـد انـدر شَـرا (۱۳)
کفّی چو دیدی باقی‌اش، نادیده خود می‌دانی‌اش — دانیش و دانی چون شود، چون بازگردد ز آسیا

این ابیات بدان معناست که حکایتِ عاشقی روشن‌تر از آفتاب است و عشق همـه روسـت و بـا تمامیِ خود تجلّی می‌کند. گندم و آسیا نیز تمثیلی از احوال خواجه می‌تواند بود. خواجه، کـه ابتـدا درشتی می‌کرد و ناسره بود، در آسیای عشق، سوده و پالوده گشت. خواجهٔ بی‌قرار، که نامی از خـود نمی‌شنود، راوی را دوباره به ذکر قصّه‌اش ترغیب می‌کند:

رو ترکِ این گوی ای مُصِر، آن خواجه را بـین منتظـر — کاو نیم‌کاره می‌کند، تعجیل می‌گوید: «صـلا!»

مولانا، که از یاد عشق بی‌دل‌ودست شده است، از خواجه می‌خواهد خود شرح ماجرا کند:

«ای خواجه! تو چونی بگو؟ خسته در این پُرفتنـه کـو — در خاک و خون افتاده‌ای بیچاره‌وار و مبـتلا»

سخن خواجه خطاب به جماعتی که بر او گرد آمده‌اند آن است کـه مراعـات جانـب دل کننـد. خواجهٔ محتضر مردمان را از طعنه و انکار عاشقان پرهیز می‌دهد و فرجـام کـار خـویش را بدیشـان گوشزد می‌کند:

گفت: «الغیاث ای مسلمین! دل‌ها نگه دارید، هین! — شد ریخته خود خونِ من، تا این نباشد بر شـما
مـن عاشـقان را در تَـبِش، بسـیار کـردم سـرزنش — بـا سـینهٔ پُرغـلّ‌وغش بسـیار گفـتم ناسـزا»

بیت پایانی نیز بیانگر منطق وارونهٔ عشق است:

در عشق ترکِ کام کـن، تـرکِ حبـوب و دام کـن — مر سنگ را زر نام کن، شکّر لقب نِه بـر جُفـا

غزل‌هایی در پردهٔ نخست (۱)

سراسر این غزل ده‌بیتی در نکوهش خواجهٔ عاقلِ بی‌خبر از غوغای عشق است (مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۳، ص ۹۴):

ای خواجـه، تـو عاقلانـه می‌بـاش — چـون بی‌خبـری ز شـورِ اوبـاش

آیا خواجهٔ اسیر اوهام و خیالات از معارضان شمس است؟ یا هر آنکه از جنس و جَـنَم اوسـت

معارض عشق و شمس است؟ چرا که او بر رخ آن‌کس که «رشکِ فخرِ فقر» است ناخن می‌کشد (اشاره‌ای به حدیث منسوب به پیامبر: الفقرُ فَخری و به افتقر).

آن چهره که رشکِ فخرِ فقر است　　با ناخنِ زشت خویش مخراش
آن بت به خیال درنگنجد　　بت‌ها به خیال‌خانه متراش

در جهان‌نگری مولانا، تفکیک خدا از عشق ناممکن است. خدا برای او چیزی جز عشق نیست و عشق چیزی جز خدا نیست. به این دو می‌توان پیامبر و شمس و حسام‌الدّین چلپی را هم افزود: یکتایی در صورت‌های متکثر. محصور کردن خدا و عشق در خیال و ساخت تصاویر ذهنیِ ثابت از این «دوی یگانه» مُحال است، چرا که «بی‌رنگ و بی‌نشان» [۱۴] را که، هر دَم به شکلی نو جلوه می‌کند، نمی‌توان به قالب آورد و از آن بت ساخت:

صورتگرِ نقاشم، هر لحظه بتی سازم　　وانگه همه بت‌ها را در پیشِ تو بگدازم
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۳، ص ۲۱۹)

سودای عقل است که همه چیز را در بیان آورد و بر آن چیره شود، امّا به رأی مولانا این خیالی خام است که تنها اهالی خیال‌خانهٔ عقل فریفتهٔ آن‌اند [۱۵]. «حق آن است که آدمی را بسوزد و نیست گرداند و مدرَکِ هیچ عقلی نگردد» (مولانا، ۱۳۳۰، ص ۳۶). به خامیِ خواجه در غزلی دیگر هم اشاره شده است: «عجب که خواجه به رنگی که طفل بود بمانْدا!» (مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۱، ص ۳۲). بین این بت‌سازیِ عقلی و خیالی از خدا و «رنگِ طفلی» (خامی) پیوندی هست که این ابیات *مثنوی* هم اشاره بدان است:

این تصوّر وین تخیّل لعبت است　　تا تو طفلی پس بدانَت حاجت است
چون ز طفلی رَست جان شد در وصال　　فارغ از حس است و تصویر و خیال
(مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر سوم، ص ۲۳۴)

همچون غزل پیشین، در این غزل نیز بر «حکمِ قضا» تأکید شده است:

اما ز قضاست ماتَ مَن مات　　هم حکمِ قضاست عاشَ مَن عاش

غزل‌هایی در پردهٔ نخست (۲)

یکی دیگر از غزل‌های *دیوان کبیر* با این بیت آغاز می‌شود:

خواجــه غلــط کــرده‌ای در روشِ یــارِ مــن　　صـد چـو تـو هـم گـم شـود در مـن و در کـارِ مـن
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۴، صص ۲۶۲-۲۶۳)

تعریض‌های خواجه به عاشقان و پیشاهنگ این طریق (شمس) خاتمـه نمی‌گیـرد و مولانـا، کـه همواره از جسارت به شـمس و سـاحت عاشـقان خشـماگین می‌شـود، خواجـه را «سـگ» و «خـر» می‌خواند و می‌گوید شیرِ عشق خونِ سگان ستیهنده را نمی‌نوشد و شمشـیر بلنـدش خـونِ ناکسـان نمی‌ریزد:

نبْـوَد هــر گردنــی لایــقِ شمشــیرِ عشــق　　خون سگان کی خورَد ضیغَمِ خون‌خـوارِ مـن؟
سـر بمگـردان چنـین، پـوز مجنبـان چنـان　　چون تو خـری کـی رسـد در جـوِ انبـارِ مـن؟

خواجه، که چشم جان‌بین ندارد و از ادراک باطن امور عاجز و در دام محسوسات گرفتار است، بارها به گام نهادن به میدان عشق دعوت می‌شود:

خواجه به پیش آ یکی، چشـم گشـا انـدکی　　گرچه نه بر پـای توسـت انـدک و بسـیارِ مـن

اما چون‌وچرا و فضولی خواجه پایانی ندارد و عاشقان را مست و بی‌حیا می‌داند:

گفت که: «عاشق چرا مست شد و بی‌حیـا؟»　　«بــاده حیــا کــی هلــد؟ خاصــه ز خمّــارِ مــن»

خواجه چنان معارض و منکر و فضول است که تنها با چشیدن عشق پاسخ پرسش‌های خـویش را می‌یابد و غلط‌کاری‌اش پایان می‌گیرد:

فتنـهٔ گرگـی شـده هـم دغـل و مکـرِ او　　دامِ وی از وی کَنَـد قـانِصِ[۱۶] عیّـارِ مـن
بر سـرِ بـازارِ او گـرگِ کهـن کـی خرنـد؟　　هـر طرفـی یوسـفی، زنـده بـه بـازارِ مـن
همچو تو جغدی کجـا بـاغِ ارم را سـزد؟　　بلبل جـان هـم نیافـت راه بـه گلـزارِ مـن

خواجه در این سه بیت «گرگِ کهن» و «مکّار و دغل‌باز» و «جغد» توصـیف شـده کـه تـن بـه عشـق نمی‌سپارد، امّا مولانا بشارت می‌دهد که «دامِ وی از وی کَنَد قانِصِ عیّـارِ مـن»، مصـراعی کـه غزل‌هـای دیگر را به خود می‌کشد تا ادامهٔ روایتِ دل‌بُردگیِ خواجه را در آن‌ها بجوییم، آنجا کـه صـیّاد عشـق سرانجام خواجه را از دام‌ها رها می‌کند. در *مثنوی* این معنی را بیان کرده است:

عشق می‌گوید به گوشم پست‌پست صید بودن خوش‌تر از صیّادی است
(مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر پنجم، ص ۲۷)

غزل‌هایی در پردهٔ نخست (۳)

این غزل پنج‌بیتی با پرسش‌هایی از خواجه آغاز می‌شود:

ای خواجه نمی‌بینی این روزِ قیامت را؟ این یوسفِ خوبی را؟ این خوش قد و قامت را؟
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۱، ص ۵۱-۵۲)

وجه پرسشی کلام بر فقدان بینش و ادراک خواجه دلالت دارد و توصیف‌ها و نام‌های متعدّد عشق بر آشکارگیِ عشق و معشوق. عشق در این غزل با این عبارات و صفات توصیف می‌شود: «روز قیامت»، «یوسف خوبی»، «خوش قد و قامت»، «گوهر شیخی»، «شعشعهٔ نو»، «جاه و جلال»، «مملکت جان»، «روضهٔ دولت»، «بخت و سعادت»، «ماه»، «حسن و ملاحت»، «آب روان» (که با وجود آن تیمّم (کار خواجگانه) باطل است) و «عید وصال».

در غزلی سه بیتی خواجهٔ کور و کَرگوش چنان خفته که «روز روشن» را نمی‌بیند و به این دلیل «کودن و گران‌جان» توصیف شده است:

برجه ز خواب و بنگر نَک روز روشن آمد دل را ز خواب برکَن هنگام رفتن آمد
تا کی اشارت آید تو ناشنوده آری؟ ترسم که عشق گوید کـ: «این خواجه کودن آمد!»
رفتند خوشه‌چینان وین خوشه‌چین نشسته کز ثقل و از گرانی چون تلّ خرمن آمد
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۲، صص ۱۷۷-۱۷۸)

روز قیامت روز پیدایی اسرار است و عشق نیز، چون روز رستخیز، عامل افشای اسرار، امّا این «امیر» قدرت ادراک راز عشق و این برکات را ندارد. رازگشاییِ عشق همانند روز قیامت در نخستین بیت یکی از مشهورترین غزل‌های مولانا هم هست: «ای رستخیزِ ناگهان، وی رحمتِ بی‌منتها» (مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۱، ص ۴). در این غزل نیز، همچون غزل نخست، اشارتی به «ملامت‌گریِ عاقلانهٔ» خواجه می‌بینیم: «درکش قدحی با من، بگذار ملامت را». آفتِ عیب‌جویی در غزلی دیگر مکرّر می‌شود:

می‌کشد آن شه رقمی، دل به کَفَش چون قلمی تازه کن اسلام دمی، خواجه رها کن گله را
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۱، ص ۳۲)

انوار بی‌پایانِ جلالِ عشق درندهٔ ضَلالت‌هاست. در غزلی دیگر دربارهٔ خواجه، شکارگریِ عشق را با ترکیبِ «قانصِ عیارِ من» نشان داده است.

در غزل نخست، خواجه نازپرورد تنعّم است. در این غزل نیز سخن از نازداری اوست:

گر ناز کنی خامی، ور ناز کشی رامی　　در بارکشی یابی آن حسن و ملاحت را

از نام‌ها و صفاتی که در این غزل به عشق داده شده و از بیت پایانی غزل:

شمس‌الحقِ تبریزی! ای مشرقِ تو جان‌ها　　از تابشِ تو یابد این شمس حرارت را

پیداست که همه وصف شمس است. شمس تجسّم خدا و سرچشمهٔ عشق است و انکار عشق از سوی خواجه انکار شمس و خداست، سخنی که در غزل اوّل به «کشتی گرفتن با خدا» تعبیر شده است.

غزل‌هایی در پردهٔ نخست (۴)

مولانا در غزلی دیگر تابیدن جلوهٔ درخشان عشق را به تصویر کشیده و از حیرانیِ عقل در برابر این عظمت سخن گفته است:

از عقلِ دوصد پر، دو سه پر بیش نمانده‌ست　　وان نیز بدان ماند که در زیرِ نقابی
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۶، ص ۸-۹)

در بیت بعد، دوباره به «شش‌جهت‌گردیِ عقل» اشاره می‌کند:

ای گِردِ جهانِ گشته و جز نقش ندیده　　بر روی زن آبیّ و یقین دان که به خوابی

خطاب به عقل در ابیات بعد به خطاب به خواجه تغییر می‌کند. کودک خواندنِ خواجه و محصور شدنش در زندانِ پرسش و پاسخ نیز، که در غزل‌های پیشین از آن‌ها سخن رفت، باز مکرّر می‌شود:

مکتب نرود کودک لیکن ببرندش　　پنداشته‌ای «خواجه» که بیرونِ حسابی
بستان قدحِ عشرت، وز بند برون جه　　تا با خبری بندِ سؤالی و جوابی

خواجه در تصویری متناقض «طفلی ریش‌سپید» دانسته شده، صفتی که در غزلی دیگر تکرار می‌شود (عجب که خواجه به رنگی که طفل بود بماند). در اینجا نیز او پیر گیجِ خَرفِ مانده در عذاب است که در توهّم تضاد مانده و در جست‌وجوی تبیین عقلانیِ خدا با طرح پرسش‌های پی‌درپی است. خواجگانِ مورد اشارهٔ مولانا می‌کوشند بر امر معنوی نامی ثابت بگذارند و آن را در چهارچوب اصطلاحات فلسفی محصور کنند، امّا خدای مولانا در ذهن و زبان و تصاویر خیالیِ عاقلان زندانی نمی‌شود. «در بر گنجیدن دلبر» تعبیری از به دست دادن تصویر و تعریفی ثابت از امر قدسی است:

بگویم خُفیه تا خواجه نرنجد — که آن دلبر همی در بر نگنجد
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۲، ص ۷۸)

در این بیت نیز مولانا همین کوشش باطل را به «ساختن بت‌های ذهنی» مانند کرده است. هدف طریق عرفانیِ عشق در نهایت زدودن توهّم تضاد نیروها و دعوت به وحدت وجود است که شکل متعالی توحید تلقّی می‌شود.

آخر بشنو هر نفَسی نعرهٔ مستان: — کای گیجِ خَرِف‌گشته ببین در چه عذابی!

این مضمون در غزلی دیگر تکرار می‌شود:

ای «خواجه» خشم بنشان، سر را دگر مپیچان — ما را چه جرم باشد گر زانکه درنیابی؟
ای «خواجه» صدرِ عالی، تا تو در این حوالی — گه بستهٔ سؤالی، گه خستهٔ جوابی
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۶، ص ۲۱۱)

در غزلی دیگر مضمون «برنیامدنِ خواجه با عاشقان» تکرار می‌شود و نکته آن است که مولانا او را «از یارانِ ما» خوانده است:

چه دلشادم به دلدارِ خدایی — خدایا تو نگهدار از جدایی
بیا ای «خواجه» بنگر یارِ ما را — چو از اصحاب و از یارانِ مایی
بدان شرطی که با ما کژ نبازی — وگر بازی تو با ما برنیایی
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۶، ص ۵۶)

و در ادامهٔ غزل او را در جوار «دغایانِ پیل‌پیکر» قرار می‌دهد که بر اسب «فرهنگ» (علوم و فنون ظاهری) سوارند و در مقابل «شاهانِ بقا» مات گشته‌اند. «دغایان»، جز فیلسوفان عقل‌ورزِ عشق‌گریز،

ممکن است کسان دیگری باشند؟ عقل‌محورانی که بـا طعـن و انکـار در سـلوک عاشـقانه و کـلام برآمده از فنا و کشف و شهود می‌نگریسته‌اند، سخنی که در غزل‌های پیشین هم تکرار شد.

دغایانی که با جسـمِ چـو پیلنـد　　سـوارِ اسـبِ فرهنـگ و کیـایی
پیـاده گشـته و رخ‌زرد ماندنـد　　ز فرزین‌بنـدِ شـاهانِ بقـایی

خواجه اهل چون و چراست، امّا مولانا «لقای یار» [۱۷] را پاسخ همهٔ پرسـش‌ها می‌دانـد و سـخن اشراقی و نشئت‌گرفته از مکاشفات باطنی را سخن برتر می‌شمارد:

کلام عارف کامل داروی خارش‌های سؤال و جواب و قال و قیل مشرقی و مغربـی اسـت، زیـرا سـخنِ مغزِ مغز است، نه سخن پوستِ پوست. و از مغزِ مغز صحّت حاصل آید و همهٔ خارش سؤال و جـواب و شکّ و شبهت و انکار و تاریکی برود و همهٔ علّت‌ها و رنجوری‌ها برود از دل و درون آدمی را صحّت دینی و ایمانی حاصل آید (مولانا، ۱۳۶۵، ص ۵۵).

غزل‌هایی در پردهٔ نخست (۵)

مولانا این غزل را با پرسشی که در حلقهٔ عقلا و متکلّمان و فلاسفه مجال طرح می‌یابد آغاز می‌کند، پرسشی به زعم او ابلهانه و از گوینده‌ای ناشناس:

کسی بگفت: «ز ما یا از اوست نیکـی و شـر؟»　　هنوز خواجه در این است، ریشِ خواجه نگـر!
(مولانا، ۱۳۳٦-۱۳٤۲، ج ۳، ص ٤۳)

این پرسش، که مولانا پاسخ آن را ساده می‌داند، چنان خواجهٔ خـام‌طبعِ کودک‌فعـل را سـرگردان کرده که با همهٔ مدعیاتش و پس از برآمدنِ زمانی دراز هنوز از پاسخ بدان عاجز مانده است:

عجب که خواجه به رنگی که طفـل بـود بمانْـد　　که ریشِ خواجه سیه بود و گشـت رنـگِ دگـر

بیت بعد، علّت عجز را نشان می‌دهد: جدال با سلوک عاشـقانه. «زیـر و زبـر گشـتن» در منظومـهٔ زبانی و فکری مولانا همانا عاشق شدن است:

بگویمت که چرا خواجه زیر و بالا گفـت　　بدان سبب که نگشته‌ست خواجه زیر و زبـر

خواجهٔ «بسته و خستهٔ سؤال و جواب» در طلب خواسته‌اش عالم را زیر پای کشیده:

دریا در قاموس مولانا رمز عالم جان و نماد خداوند است و اینکه خواجه بـه دریـا گـذر نکـرده بدین معناست که از معنویت عشق بهره نبرده؛ امّا همچنان ستیزه می‌کند:

به حجّت و بـه لجـاج و سـتیزه افـزون گشـت ز جـان و حجّـتِ ذوقـش نبـود هـیچ خبـر
طریقِ بحث لجـاج اسـت و اعتـراض و دلیـل طریقِ دل همه دیده‌ست و ذوق و شـهد و شـکر

مولانا در این بیت از دو نوع معرفت سخن گفتـه: معرفـت الهـامی و معرفـت خبـری. معرفـت خبری تکیه بر عقل و کتاب و مدرسه دارد و معرفت الهامی بر ذوق و اشراق استوار اسـت. خواجـه، که جهانی راه سپرده تا کسب معرفت کند، از آنجا که از ذوق بی‌خبر است، راه به جایی نمی‌بـرد. در غزل زیر، که همانند غزل نخست با «آنِ» عهد ذهنی آغاز می‌شـود، خواجـه «خوش‌لقـایی فریب‌کـار و عاری از صفاست» که نباید در دامش افتاد و دربندِ لافش شد:

آن خواجـهٔ خوش‌لقـا چـه دارد؟ آینـــه‌اش از صـــفا چـــه دارد؟
هـان! تـا نـروی تـو در جـوالش رخـتش بطلـب کـه تـا چـه دارد
انـدر سـخنش کشـان و بـو گیـر کـــز بـــوی مـــیِ بقـــا چـــه دارد
هرچنـــد کـــز انبیـــا بلافیـــد از گـــوهرِ انبیـــا چـــه دارد؟

(مولانا، ۱۳۳٦-۱۳٤۲، ج ۲، ص ۹۲-۹۳)

غزل‌هایی در پردهٔ دوم (۱)

روایت حال خواجهٔ در بلای عشق در غزلی با این مطلع آمده است:

آن خواجه را از نیم‌شب بیمـاری‌ای پیـدا شده‌سـت تا روز بر دیوارِ ما بی‌خویشـتن سـر می‌زده‌سـت
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۱، ص ۱۹۴)

این غزل سخنی از معارضهٔ خواجه با عاشقان ندارد و همه شرح درد عشق اوسـت. او چنـان در اندوه فراق معشوق زاری می‌کند که آسمان و زمین بر او می‌گریند:

چرخ و زمین گریان شده، وز ناله‌اش نالان شـده دم‌های او سوزان شده گویی که در آتشکده‌سـت

نکته‌ای والا در باب عشق این است که بربستن آن به خود محال است، چـرا کـه عشـق عطـری است که خود را افشا می‌کند و به همین دلیل مولانا بارها و بارها در آثارش عشق را «برهنـه» خوانـده که پوشیدنی نیست.

در غزل نخست، عشق قضای الهی بود که دامن خواجه را گرفت؛ در این غزل نیز از فرود آمدن

تیر عشق از افلاک سخن می‌رود:

بیماری‌ای دارد عجب، نی دردِ سر، نی رنجِ تب　　چاره ندارد از زمین، کز آسمانش آمده‌ست

میان این غزل و داستان «پادشاه و کنیزک» در دفتر اوّل *مثنوی* شباهتی می‌توان یافت. در آن داستان، فاضلی پرمایه، که طبیب غیبی است، دست بر رگ کنیزک می‌نهد تا از جهیدنِ رگ پی به مقصودش برد. طبیب غیبی می‌گوید کنیزک علّت جسمانی ندارد، بلکه زار دل است و «علّت عاشق ز علّت‌ها جداست» (مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر اول، ص ۹). در داستان «پادشاه و کنیزک» نیز مرگ زرگر برای رسیدن کنیزک به عشق بزرگ‌تر و پادشاه است، همانند خواجه. در اینجا نیز چاره‌گری برای بهبود خواجه بی‌ثمر است و دردی که از آسمان نازل شده در زمین مداوا نمی‌شود. در این حکایت نیز جالینوس، که نماد طبیب حاذق است، دست بر نبض خواجه می‌گذارد، امّا خواجه او را به معاینهٔ دل می‌خواند:

چون دید جالینوس را نبضش گرفت و گفت او:　　«دستم بهل، دل را ببین، رنجم برونِ قاعده‌ست»
صفراش نی، سوداش نی، قولنج و استسقاش نی　　زین واقعه در شهرِ ما هر گوشه‌ای صد عربده‌ست
نی خواب او را نی خورش، از عشق دارد پرورش　　کاین عشق اکنون خواجه را هم دایه و هم والده‌ست

خواجه زار و بیچاره‌وار ناله می‌زند و ندایی غیبی در پاسخ می‌گوید: «درمان بلای عاشقان بیهوده است». خواجه کیست که شهری ز غمش بیدارند و آسمان و زمین در رنج او گریانند؟ آیا رنج گرانِ خواجه بوته‌ای است که او را سزاوار عشق معنوی و سلوک می‌کند؟ خواجه‌ای که با فرعون و نمرود و شدّاد سنجیده می‌شد و در بی‌خبری و انکار به سر می‌برد چگونه لقمهٔ عرش می‌شود؟ همچون زلیخای بت‌پرست شهوت‌جو، که اندک‌اندک با ریسمان عشق به عرش رفت.

غزل‌هایی در پردهٔ دوم (۲)

این غزل شرح همین ماجراست:

رفتم به کوی خواجه و گفتم که: «خواجه کو؟»　　گفتند: «خواجه عاشق و مست است و کو به کو»
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۵، ص ۷۶)

خواجه عاشق و آواره شده است و راوی به جست‌وجوی خواجه برمی‌خیزد و از اهالی کوی خواجه می‌شنود:

گفتند: «خواجه عاشق آن باغبان شده است او را به باغ‌ها جو یا بر کنارِ جو»

خواجه چون ماهی به خاکدان نمی‌پاید و چون برف فسردهٔ تو به تو لقمهٔ آفتاب سوزان می‌شود. معشوق حقیقی «کیمیای بی حدّ و بی عدّ و قیاس» است و «بر هر مسی که برزد زر شد به ارجعوا». خواجه، که چهرهٔ «رشک فخرِ فقر» را می‌خراشید، اکنون مستِ «سلطانِ بی‌نظیرِ وفادارِ قندخو» گشته است.

غزل‌هایی در پردهٔ سوم (۱)

در غزل دیگری از *دیوان کبیر* راوی خواجهٔ پریشان را می‌یابد و در گفتاری موجز با او همدلانه سخن می‌گوید:

«در کوی که می‌گردی؟ ای خواجه چه می‌خواهی؟ پابسته شدی چون من زان دلبرِ خرگاهی
گر بسته شدی از وی، رسته ز همه بندی نی خدمتِ کس خواهی نی خسروی و شاهی» (۱۸)
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۵، صص ۲۹۸-۲۹۹)

خواجه ماهی‌وار در مستی و خرابی سجده بر آب می‌کند و فارغ از راه و بیراه است. خواجهٔ جبّارِ عشق‌ستیز نرم‌نرمک پای در سلوک معنوی گذاشته و در عشق سلطان چنان گشته است که خود محراب عاشقان شده و چون ماهی در دریای حق می‌زیَد.

غزل‌هایی در پردهٔ سوم (۲)

در *دیوان کبیر* غزل‌هایی هست که اِسنادشان به کلام انسانی نامتحمل و غیرممکن است. شدّت هیجانات روحی و غلبهٔ عواطف چنان مولانا را در چنگ می‌گیرد که مرزهای بندگی و خداوندی درهم می‌شکند و غزل یا یکپارچه عرصهٔ سخن خداوند می‌شود یا میدانی برای گفت‌وگو با خدا. این غزل‌ها مولود تجربهٔ وحی و خاموشی و بارزترین نمونه‌های تجربهٔ فنا و غالب شدن کردگار بر آدمی‌اند (۱۹). در این غزل‌ها، حق بر جای منِ تجربی می‌نشیند و زبانْ مستمع دل می‌گردد. ابهام این غزل‌ها از آن روست که خواننده را در تشخیص متکلّم شعر به تردید می‌افکنند. برخی از این غزل‌ها چنان در رمز و نماد پیچیده شده‌اند که درکشان بسیار دشوار است. این نوع غزل را در *دیوان کبیر*

می‌توان «غزل‌های خداوند» نامید [۲۰] فی‌المثل این غزل از زبان خداست:

چند گریزی ز ما؟ چند روی جا بـه جـا؟ جانِ تو در دستِ ماست همچو گلـوی عصـا
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۱، ص ۱۲۷)

در غزلی خداوند / عشق با خواجه به سخن درمی‌آید و بـه او مـژدهٔ عاشـقی و رهـایی می‌دهـد، پیامی شگفت با وعدهٔ تابیدن بر همهٔ هستی. به دلیل گردش‌های بی‌قرینهٔ مـتکلّم در سـخن مولانـا، گاه به‌سختی می‌توان گوینده‌ها را از یکدیگر تفکیک کرد. در این غزل می‌توان دو بیت یا هفت بیـت نخست را سخن خداوند / عشق دانست و باقی ابیات را سخن مولانا:

مـا دسـتِ تـو را خواجـه بخـواهیم کشـیدن وز نیـک و بـدت پـاک بخـواهیم بریـدن
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۴، ص ۱۶۱)

این غزل بسیاری از صفات و خوی‌های خواجه را در خـود گنجانـده اسـت. خواجـهٔ مـدّعی و پرنیاز، که در غفلت و مستیِ کبر بی‌نیاز می‌نمود و در پردهٔ دغل‌کـاری و نـاموس پنهـان و بـا وجـود کلان‌سالی در طفلی مانده بود، در این غزل به غوره‌ای ماننـده شـده کـه خـام و درشـت اسـت و در کارگاه عشق و خاکساری پخته نگشته (یادآور گندم به آسیا نرفته در غزل نخست). سرمستی و غفلـت دراز خواجه آوای جان را مجال آشکارگی نمی‌دهد، امّا ندایی غیبی / درونی خواجه را به گشـودن چشـم باطن می‌خواند. کوریِ چشم باطن است کـه سـبب می‌شـود خواجـه معشـوقِ در تجلّـی و آثـار و صفاتش را درنیابد و مولانا با تحیّر بپرسد: «ای خواجه نمی‌بینـی ایـن روز قیامـت را؟» و او را بـه گشـودن دیدهٔ باطنی دعوت کند: «خواجه به پیش آ یکی، چشم گشا اندکی» [۲۱]. و این دعوت بی‌پاسخ نمی‌ماند.

غزل‌هایی در پردهٔ سوم (۳)

خواجه سرانجام آنچه را که جهان را به جست‌وجویش زیر پای گذاشته می‌یابد. ایـن غـزل حکایـت بهره‌مندی خواجه از تحفهٔ خداوندی و اوج‌گرفتنش در مراتب سلوک عشقی است:

خواجـه سـلام علیـک! گـنجِ وفـا یـافتی دل بـه دلـم نِـه کـه تـو گمشـده را یـافتی
هم تو سلام علیک، هم تـو علیک‌السـلام طبـلِ خـدایی بـزن، کـآن ز خـدا یـافتی
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۶، ص ۲۳۶)

آن «قانِص عیّار»، که برکنندهٔ دام‌هاست و در غزل‌های پیشین صاحب «قبضهٔ قضا» بود و از «گـردون

کمین می‌گشاد» و شکارهایش را با «تیر بلا» می‌دوخت، به سروقت خواجه می‌آید. مصراع چهارم تأکیدی بر همین امر است. در غزل نخست، سخن از عشق زمینی بود: «عشق مجازی را گذر بر عشق حق است انتها» و این غزل فرجام کار خواجه است:

خواجه تو چونی بگو در بر آن ماه‌رو؟ آن‌که ز جا برتر است خواجه کجا یافتی؟

رخ خواجه، که در غزل نخست «زرد و زعفران‌رنگ» بود، به اکسیر عشق زر شده. او حسرتِ رضوان شده، «گریهٔ خندیده» شده و این‌همه را به درد و رنج عشق یافته:

ای رخِ چون زر شده گنجِ گهر برزدی وی تنِ گریان کنون، باز قبا یافتی
ای دلِ گریان کنون بر همه عالم بخند یارِ منی بعد ازین، یارِ مرا یافتی

تصویرهایی که مولانای پیش از دیدار با شمس را «در حدیث دیگران» به یاد می‌آورد. دعوت‌ها به عشق به انجام رسیده و وعده‌های راوی در باب برکات معرکهٔ عشق برآورده شده؛ پس خواجه دیگر نه بیگانه که «خویش» است:

خواجه تویی خویشِ من، پیشِ من آ، پیشِ من تا که بگویم تو را من که که را یافتی

فلک از بهر خواجه کوس و دهل می‌زند. لبانِ شکرینِ معشوق بر لبان خواجه رسیده و او را به سبب اتّصال به دریای الهی خوش‌گفتار کرده و او اکنون می‌باید خشکیده‌کامان را دریابد. خواجه، که منکر عشق بود و با ناخنِ زشتِ خویش چهرهٔ عشق را می‌خراشید و در بیهوده‌گویی و سرگردانی مانده بود، در این غزل «ساقی و سقّا» خطاب شده و این هر دو متضمّن آن است که خواجه به حرم عشق راه یافته و «ساقیِ رطلِ ثقیل از قدحِ سلسبیل» شده است. عشق معنوی گشایندهٔ زبان باطن است. درآمدن به دریای معانی باید با رازپوشی قرین باشد؛ چنین است که راوی ــ که گویی در مقام پیرِ خواجه سخن می‌گوید ــ او را به پرده‌پوشی و خاموشی می‌خواند:

خواجه بِجِه از جهان، قفل بِنه بر دهان پنجه گشا چون کلید، قفل‌گشا یافتی

تفسیر خواجه

معنای قاموسیِ خواجه

کلمهٔ «خواجه»، در شعر و نثر فارسی، در چند معنا به کار رفته است:

۱. خطابی عام، به معنی آقا، سرور، صاحب‌منصب، دولتمند، وزیر.
۲. خواجه، در تقابل با کلمات غلام و بنده و شاگرد و نوکر.
۳. شخصی معیّن که در بافت متنی مشخّص برای خواننده آشنا یا ناآشناست.
۴. مردِ خنثی و خَصی‌شده و بی‌قوّهٔ جنسی (خُجه).

خواجه در روزگار مولانا

کلمهٔ خواجه در قشربندی اجتماعی روزگار مولانا و در تواریخ و مکاتبات آن عصر در همان سه معنی نخست آمده است. در کتاب *الاوامر العلائیهٔ* ابن‌بی‌بی بارها در دو معنای نخست به کار رفته است: «مخالفان و منازعان دولت خواجهٔ خداوند جهان را اسیر قهر و بطش هیبت جان‌آشامش داراد» (ابن‌بی‌بی، ۱۹۵۶ م، ص ۲۷۴)؛ «خداوند خواجهٔ جهان فخرالدّین علی شرف‌الملک خوارزمی اگرچه حکم وزارت داشت...» (همان، ص ۳۸۱-۳۸۲)؛ در یک موضع نیز «خواجه» را، در معنیِ نخست، در حقّ نظامی به کار برده است: «مبدع‌الکلام خواجهٔ امام نظامی گنجه‌ای» (همان، ص ۷۰). در *تاریخ آل‌سلجوق در آناطولی* نیز همان دو معنی نخست را دارد: «بعد از آن ترکان در پی خواجه یونس خال سلطان افتادند، وی را نیز گرفتند کشتند» (*تاریخ آل‌سلجوق در آناطولی*، ۱۳۷۷، ص ۱۰۵)؛ «از آنجا با خواجه ناصرالدّین مستوفی با نظام‌الدّین امیر داذ به قونیه آمدند» (همان، ص ۱۰۹)؛ «اوّل کسی که از بزرگان روم آمد دست‌بوس سلطان مسعود کرد خواجهٔ نیکوسیرت و دین‌پرور خواجه ناصرالدّین بن یولق ارسلان بود» (همان، ص ۱۱۹). در *رسالهٔ سپهسالار* سه بار بدل از حضرت رسول‌ص در ترکیب «خواجهٔ کائنات» آمده: «در خواب خواجهٔ کائنات را ــ صلّی اللّه علیه و سلّم ــ دیدند» (سپهسالار، ص ۹۸؛ نیز ص ۱۲۱ و ۱۶۹). در *مناقب‌العارفین* هم باز به همان معانی به کار رفته است: «مولانا جلال‌الدّین دختر خواجه شرف‌الدّین لالای سمرقندی را به نکاح آورد» (افلاکی، ۱۹۷٦-۱۹۸۰ م، ج ۱، ص ۲۶)؛ «حکیم الهی، خواجه سنایی» (همان، ج ۱، ص ۲۲۰، ۴۱۵)؛ «در آن جماعت خواجه‌ای بود معتبر، شرف‌الدّین هندی نام» (همان، ج ۱، ص ۹۱)؛ «خواجه‌ای متموّلِ نیازمند [۲۲] از شهر تبریز در خانِ شکرفروشان نزول کرده بود. مگر روزی از خواجگان شهر قونیه استفسار کرده است که درین شهر شما از مشایخ و علماء کیانند؟» (همان، ج ۱، ص ۹۵). در این حکایت، مولانا دلیل زیان‌دیدگی خواجهٔ تبریزی را بیان می‌کند: «سبب زیانمندی و بی‌برکتی و نکبت تو آن بود که روزی در فرنگستان مغرب در محله‌ای می‌رفتی و درویشی فرنگ از اولیای کبار بر سر چارسویی خفته بود. در هنگام گذر بر سر وی خدو انداختی و از او نفرت نمودی؛ دل مبارک آن عزیز از تو رنجید و از آن سبب تو را چندین وقایع و خسارت پیش آمد» (همان، ج ۱، ص ۹۸) [۲۳].

حکایت خواجه‌ای دیگر از اعیان شهر و منکر جماعت صوفیان در *مناقب‌العارفین* آمـده کـه «از سر غفلت ناسزا گفتی و با محبّان معارضه کردی، بی‌حد می‌خندید و فشارات می‌گفت [...] و حضرت چلبی عـارف در حالت سماع به‌غایت گرم شده بود [...] حضرت چلبی چون به چشم خشم بدان شخص پـرنقص نگـاهی بکـرد، همان ساعت آهی کرده فروافتاد و حال بر وی بگشت و خُرخُر کردن گرفت [...] فی‌الحال جان تسلیم کرد» (همـان، ج ۲، صص ۸۶۶-۸۶۷)، امّا این واقعه پس از مرگ مولانا رخ داده و سخنی از عاشقی خواجه در میان نیست.

خواجه در زبان مولانا

خواجه در آثار مولانا در همان محدودهٔ معنایی آمده است: «خواجه را رسد که غلام را نـام نهـد» (مولانـا، ۱۳۶۵، ص ۳۵)؛ «سیّد ممالک و خواجهٔ مسالک [حضرت رسول]» (همان، ص ۶۳)؛ در یک فقره نیز «بادِ جـاه امیری و خواجگی و منصب» را کنار هم نشانده (همان، ص ۱۲۳)؛ همچنین «خـواجگی و ریاسـت» (مولانـا، ۱۳۳۰، ص ۱۰۳)؛ «خواجهٔ اجل، زاهد عابد» (مولانا، ۱۳۷۱، ص ۱۲۲)، «خواجه علی نوّاح» (همـان، ص ۱۳۱)؛ «خواجه ابوبکر و مادرش» (همان، ص ۱۴۰)؛ «خواجه زکی دامت برکته» (همـان، ص ۱۷۱)؛ «بنـده‌ای خواجـه را گفت» (همان، ص ۱۷۵)؛ «غلام گفت ای خواجه» (مولانا، ۱۳۳۰، ص ۱۳۱).

در *مثنوی* [۲۴] و *دیوان کبیر* هم در سه معنی نخست آمده است:

الف) به معنی آقا و سرور:

با لب او چه خوش بُوَد گفت و شـنید و مـاجرا — خاصه که در گشاید و گوید: «خواجـه انـدرآ»
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۱، ص ۳۵)

آمـده‌ام کـه بوسـه‌ای از صـنمی ربـوده‌ای — بازبده به خوشدلی خواجـه کـه واسـتانمت
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۱، ص ۱۹۴)

ساربانا اشتران بـین سـر بـه سـر قطـار مسـت — میر مست و خواجه مست و یار مست اغیار مست
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۱، ص ۲۲۹)

ب) در تقابل با غلام:

چو سگ همیشه مقـام او میـان کـو دارد — غـلامِ کـور کـه او را دو خواجـه می‌بایـد
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۲، ص ۲۳۱)

ج) شخصی معیّن که در بافت متنی مشخّص برای خواننده ناآشناست.

در آثار مولانا و *مقالات شمس* از خواجه‌ای با آن خصایصی که در *دیوان کبیر* از او آمده سخن نمی‌رود. پیوند معنایی این گروه غزل‌های *دیوان کبیر* مانع از آن است که شخصیت‌هایی جداگانه برای این خواجه فرض کنیم و شاید جست‌وجوی شخصیتی تاریخی برای «خواجه» مانند جُستنِ مصداق این ابیات *مثنوی* باشد:

خربطی ناگاه از خرخانه‌ای سر برون آورد چون طعّانه‌ای

(مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر سوم، ص ۲۴۱)

در شماتتِ بداندیشان قاصرفهم پیچیده‌گو، که منکران بوطیقای مولانا و شیوهٔ بیانِ سادهٔ او از الهیات بوده‌اند: سوداییانِ قلمِ غامض ابن‌عربی و به‌احتمال از وابستگان به مکتب صدرالدّین قونوی، جماعتی که مولانا با طنزی قصار داوری‌اش را دربارهٔ آنان عیان کرد: «فتوحات زکّی بِه ز فتوحات مکّی‌ست!» (افلاکی، ۱۹۷۶-۱۹۸۰ م، ج ۱، ص ۴۷۰).

خواجهٔ نمادین

در جماعت فاضلان

بی‌گمان سرشناس‌ترین خواجهٔ عصر مولانا، که هم متکلّم و فیلسوفِ عقلانی بزرگی است و هم لقب «خواجه» به پاره‌ای از نام او بدل شده، خواجه نصیرالدّین طوسی (۵۹۷-۶۷۲ ق) است، امّا نه متن غزل‌ها قرینه‌ای از اشاره به او می‌دهند و نه مآخذ تاریخی از زندگی نصیرالدّین چنین دگرگونی‌ای را گزارش کرده‌اند؛ همچنین نصیرالدّین را نمی‌توان از منکران صوفیان به شمار آورد.

افلاکی گزارش کرده است که قطب‌الدّین شیرازی (۶۳۴-۷۱۰ ق)، ریاضی‌دان و پزشک نامدار، برای دیدار با مولانا به قونیّه رفته و از او پرسیده است: «راه شما چیست؟» جلال‌الدّین پاسخ گفته: «راه ما مردن و نقدِ خود را به آسمان بردن. تا نمیری نرسی». قطب‌الدّین باز گفته: «آه، دریغا، چه کنم؟» و شنیده: «همین که چه کنم» (افلاکی، ۱۹۷۶-۱۹۸۰ م، ج ۱، ص ۱۷۶). پاسخ قطب‌الدّین حکایت از مغلوبیِ او دارد: عقلِ زبون‌شده در برابر عشق.

شمس از حکیم شهاب هریوه یاد می‌کند، فیلسوفی معتقد به اصالت و خطاناپذیریِ عقل و منکر انبیا، از اربابان عقلِ فلسفی، که به سخن شمس «گریه و خندهٔ جمادات» را فهم نمی‌کند (شمس تبریزی، ۱۳۶۹، دفتر اوّل، ص ۸۲ و ۱۱۸). قطب‌الدّین و شهاب هریوه و عقل‌ورزانی از آن دست یادآورِ «آن خواجهٔ» غزلیات و زیر ردای اویند.

از میان معاصران مولانا در جغرافیای قونیه کسی را نمی‌شناسیم که آشکارا با مولانا ستیزه ورزیده یا نیرومندانه با او از درِ انکار درآمده باشد. تنها از فقراتی که افلاکی از سلطان‌ولد نقل می‌کند درمی‌یابیم که شیخ صدرالدّین قونوی در ابتدای حال منکر مولانا بوده است: «حضرت ولد نقل فرمود که خدمت شیخ صدرالدّین را اوّل در حقّ مولانا انکار عظیم بود» (افلاکی، ۱۹۷۶-۱۹۸۰ م، ج ۱، ص ۳۰۵). از قید «اوّل» پیداست که تیرگی روابط صدرالدّین با مولانا کوتاه بوده، چنانکه حکایات متعدّدی از ارادت صدرالدّین به مولانا نقل شده است که اگر قشرِ اغراق‌آمیز آن را کنار بزنیم، ارادتی دوجانبه و مخلصانه می‌بینیم (افلاکی، ۱۹۷۶-۱۹۸۰ م، ج ۱، ص ۳۹۲-۳۹۳؛ پیش‌نمازی صدرالدّین در حضور و به خواستِ مولانا: جامی، ۱۳۷۳، ص ۴۶۳-۴۶۴؛سپهسالار، ۱۳۹۱، ص ۲۰۳-۲۰۴). سخن جامی در این باب منصفانه است: «میان وی و مولانا جلال‌الدّین اختصاص و محبّت و صحبت بسیار بوده است» (جامی، ۱۳۷۳، ص ۵۶۶). سرانجام نیز، به وصیّت مولانا، صدرالدّین بر جنازه‌اش نماز می‌گزارد (افلاکی، ۱۹۷۶-۱۹۸۰ م، ج ۲، ص ۵۹۳؛ سپهسالا، ۱۳۹۱، ص ۲۳۹).

دیدار با «خواجه»

خواجهٔ غزل‌ها، با شکوهی انکارناشدنی، صفاتی از این دست دارد: «منکر، متکبّر، خام (پیرِ کودک‌فعل)، کوته‌بین، مدّعی، ستیزه‌گر، استهزاکننده، بی‌خبر، متوهّم، ملامتگر، کودن، گران‌جان، کور، کژباز (حیله‌گر)»؛ همچنین او را «از یارانِ ما» خوانده است. «خواجه» کیست و چیست که همچون ژانوس نیمی از رُخش حیات‌بخش است و نیم دیگرش زشتی‌ای هلاکت‌بار؟ یاری که گاه بار می‌شود و رهزن. چه کس یا چه چیز در آثار مولانا دو چهره با این صفات دارد و مولانا آن را یکسره در برابر عشق می‌گذارد؟ پاسخ را می‌توان در یک رباعی مسلّم‌الصدور یافت:

خورشید که باشد که به روی تو رسد؟ یا بادِ سبکسر که به کوی تو رسد
عقلی که کند خواجگی شهرِ وجود دیوانه شود چون سرِ کوی تو رسد
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۸، ص ۹۷)

این رباعی، که نور بر رخ خواجهٔ نمادین می‌تاباند، یادآور مصراع آغازینِ غزل نخست است: «آن خواجه را در کوی ما، در گل فرو رفته‌ست پا». در اینجا نیز «خواجهٔ شهر وجود» / «آن خواجه» / «عقل»، که مستِ باد غرور خویش است، چون به «کوی ما» / «کوی تو» (منزلگاه عشق) رسیده، «دیوانه» گشته / «پایش به گل فروشده». در بیتی دیگر «عقل» را «خواجه» خوانده است:

ماهِ تمام درست! خانهٔ دل آنِ توست «عقل» که او «خواجه» بود بنده و دربانِ توست
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۵، ص ۷۸)

عقل در نظر مولانا دارای دو پایگاه است:

«عقلِ جزوی» را وزیرِ خود مگیر «عقلِ کل» را ساز ای سلطان وزیر
(مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر چهارم، ص ۳۵۲)

در یکی از مکتوباتش، در تفکیک «عقل جزوی» (چشم آخُربین) با «عقل کلی» (چشم آخِربین)، آورده است: «عقل چیزی دیگر است که تا این عقل و زیرکی را نَهلی، آن عقل روی ننماید، تا بدین ابله نشوی، بدان ابله باشی» (مولانا، ۱۳۷۱، ص ۲۲۶) [۲۵]. «عقل کلی» را چنین ستوده است: «قندیل عالم مِهین و نور طورِ سینین و امیرِ داد و خلیفهٔ عادل حضرت ربُّ العالمین» (مولانا، ۱۳۶۵، ص ۱۱۵) و به این نام‌ها آورده: «عقل آن‌جهانی» (همان، ص ۱۰۶)، «عقل احمد» (مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر دوم، ص ۴۶۰)، «عقلِ بی‌غبار» (همان، دفتر سوم، ص ۱۸۶)، «عقل رسول» (همان، دفتر ششم، ص ۴۲۱)، «عقل شریف» (همان، دفتر ششم، ص ۳۳۸)، «عقل عقل» (همان، دفتر ششم، ص ۵۰۷)، «عقل کامل» (همان، دفتر پنجم، ص ۹۵)، «شاه خرد» (همان، دفتر ششم، ص ۴۰۸) و فرموده: «کلِ عالم صورتِ عقلِ کل است» (مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر چهارم، ص ۴۷۱). تصاویرش از «عقل جزوی» صورتِ «خواجه» را پیش چشم می‌آورد: «عقل اهریمنی» (همان، دفتر اول، ص ۱۲۱)، «عقل بحثی» (همان، دفتر سوم، ص ۲۰۸)، «عقل پای‌سست» (همان، دفتر چهارم، ص ۲۸۸؛ دفتر ششم، ص ۲۷۷) [۲۶]، «عقل پست» (همان، دفتر دوم، ص ۳۴۸)، «عقل تباه» (همان، دفتر چهارم، ص ۴۷۹)، «عقل کاذبِ معکوس‌بین» (همان، دفتر پنجم، ۱۱۳)، «عقل کودک» (همان، دفتر چهارم، ۴۷۵)، «عقل مُفَلسَف» (همان، دفتر ششم، ۳۸۱). در *مثنوی* گفته بود: «عقلِ جزوی عقل را بدنام کرد» (دفتر پنجم، ص ۳۱)، عقلی در مصاف با عشق:

«عقلِ جزوی» عشق را منکر بُوَد گرچه بنماید که صاحب سِر بُوَد
(مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر اول، ص ۱۲۱)

«عقلِ پیر»، که در هم‌جواری با نفْس «به رنگِ طفلی»، مانده است:

پیرِ عقلت کودکی خو کرده است از جوارِ نفْس کاندر پرده است
(مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر پنجم، ص ۴۸)

در غزلی تمثیلی،[۲] «نفْس» را در قامت «روستایی‌بچه‌ای دغل‌پیشه» (مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۳، ص ۷-۹) مجسّم کرده که به هزار چهره درمی‌آید. مولانا این عقل را «دستورِ مغلوبِ هوا و رهزنِ راهِ خدا» (مولانا، ۱۹۳۳-۱۹۲۵ م، دفتر چهارم، ص ۳۵۱) خوانده است. کلمهٔ «دستور» در معنای «وزیر» و مترادف با «خواجه» است. سلطان‌ولد، که تعالیم پدر را تبیین و تدریس می‌کرد، گفته است: «نفْس مؤمن اگرچند نفْس است؛ چون به فرمان عقل است، آن را نفْس نگویند، عقل گویند [...] هر عقلی که به حق مشغول نیست به عقل ماند، لیکن در حقیقت عقل نیست، همچنان که سراب از دور به آب می‌ماند، لیکن چون سوی او روی، آبی نیابی و تشنه بازگردی» (سلطان‌ولد، ۱۳۶۷، ص ۴۱ و ۲۸۲). مولانا هشدار می‌دهد که این نیروی وهم‌انگیز و شهوت‌باف را «عقل» نباید گفت (مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر چهارم، ص ۴۱۴). در همین موضع از *مثنوی*، موسی در پاسخ به فرعون خود را «عقل» نامیده است:

رفت موسی بر طریقِ نیستی　　گفت فرعونش: «بگو تو کیستی؟»
گفت: «من عقلم، رسولِ ذوالجلال　　حجت‌اللّهم، امانم از ضلال»

(مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر چهارم، ص ۴۱۴)

مولانا در حکایت مسکینِ روزی‌خواه در عهد داوود نبی می‌گوید نفْس، اگر بر عقل غلبه کند، او را خواهد کشت. در این حکایت به جای عقل کلمهٔ «خواجه» را به کار برده است:

نفْسِ خود را کُش جهان را زنده کن　　خواجه را کشته‌ست او را بنده کن
مدعی گاو نفْسِ توست، هین!　　خویشتن را خواجه کرده‌ست و مِهین

(مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر سوم، ص ۱۴۲)

پس «خواجه» نماد نفْسی است که بر جای عقل نشسته و خود را به جای او آراسته، عقل جزوی یا عقل فسلفی است، عقلِ آلودهٔ اهریمنیِ پای‌سستِ پست. در ادامه، عقل را «خواجه‌زاده» خوانده است:

عقل اسیرست و همی خواهد ز حق　　روزی‌ای بی‌رنج و نعمت بر طبق
روزیِ بی‌رنجِ او موقوفِ چیست　　آنک بکشد گاو را کاصل بدی‌ست
خواجه‌زادهٔ عقل مانده بی‌نوا　　نفْسِ خونی خواجه گشت و پیشوا

مولانا «عقل جزوی» را امیری دانسته که «مادام که رعایای تن مطیع او باشند همه کارها را به اصلاح باشد»

2. allegorical

(مولانا، ۱۳۳۰، ص ۵۳)، امّا این امیر تنها تا آستانه دستگیر و «یـار» اسـت و او را بـه آن سـوی آسـتانه (جایی که مولانا «کوی تو / ما» خوانده) راه نیست و پایش به «گِل فرومی‌شـود»: «عقـل را دیگـر اینجـا تصـرّف نماند. تا کنار دریا رسید بایستد، چندانک ایستادن نماند.» (همان، ص ۱۹۷؛ نیز: ص ۱۴۲). تکرار سخن شمس با کلماتی دیگر: «عقل تا درگاه ره می‌برد، امّا اندرون خانه ره نمی‌برد. آنجا عقل حجاب است و دل حجاب و سـر حجاب» (شمس تبریزی، دفتر اول، ص ۱۸۰؛ نیز ص ۳۰۷). خواجهٔ برآشفته و برافروخته، که «گه بستهٔ سؤال و گه خستهٔ جواب» است و «به چارپا و دو پا گِردِ عالم گشـته»، امّـا «درنمی‌یابـد» و نـاتوان از درک حقیقـت مانده، همین عقل است [۲۷]:

عقل گوید: «شش جهت حدّ است و بیـرون راه نیسـت» عشق گویـد: «راه هسـت و رفتـه‌ام مـن بارهـا»
(مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۱، ص ۸۶)

عقلِ فلسفی است:

فلسـفی خـود را از اندیشـه بکشـت گو: «بدو!» کاو راست سوی گنج پشت
(مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر ششم، ص ۴۰۶)

عقلی است که «هرچند که آن‌چیز را بجهد ادراک نکند، امّا جهد خود را کی رها کند؟ و اگر جهد خود را رهـا کند، آن عقل نباشد. عقل آن است که همواره شب و روز مضطرب و بی‌قرار باشد از فکر و جهد و اجتهـاد نمـودن در ادراک باری» (مولانا، ۱۳۳۰، ص ۳۶)، چرا که این عقل «محتاج است به تعلیم و عقل کل معلّم اسـت و اولیـا و انبیا عقل کلّ‌اند» (همان، ص ۱۴۲-۱۴۳) که خواجه در جنب آنان رخ‌زرد و پیاده است.

بنـدِ معقـولات آمـد فلسـفی شهسوارِ عقلِ عقل آمـد صـفی
(مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر سوم، ص ۱۴۴)

مقهوریِ این عقل در مقابل پنجهٔ عشق از اصلی‌ترین آموزه‌های شمس بوده و بارها در *مقـالات* از این مضمون سخن رفته است (شمس تبریزی، دفتـر دوم، ص ۲۲، ۳۸، ۴۸- ۴۹، ۱۱۳- ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۳۹- ۱۴۰، ۱۵۵).

پس «خواجه» نه انسانی معیّن و تاریخی، بلکه «عقل جزوی» است که در طریقی مغایرِ عشق گـام می‌زند و مولانا با ممثّل کـردن ایـن عقـل و دارنـدگانش، یعنـی فیلسـوفان و عقـل‌ورزان، در قامـت «خواجه» او را به مرتبه‌ای نمادین برکشیده است.

نتیجه‌گیری

جستن مصداقی تاریخی با هویتی معیّن برای «خواجـه»، به دلیـل فقـدان شـواهد تـاریخی، نامیسّـر

است. این «خواجه»، چه انسانی هم‌عصر مولانا بوده باشد، چه شخصیّتی کـه مولانـا حکایـت او را شنیده بوده، چه هرگونه احتمالی از این قبیل، زندگی او را می‌توان به سه مرحله تفکیک کرد:

۱. خواجهٔ لجوجِ متکبّر: دمِ خدایی می‌زند، منکر حیات عاشقانه و اندیشهٔ شهودی است و مدام عاشقان را به طعنه و استهزا می‌نکوهد.

۲. خواجهٔ عاشق: قضای الهی سرانجام دامن خواجه را بـه چنـگ می‌کشـد و او شـیفتهٔ دلبـری شیرین‌کار می‌شود و به چنان حالی می‌افتد که نعره‌ها می‌زند و زاری می‌کند و سر بر دیوار می‌کوبـد و به حال احتضار می‌افتد. مردمان را از انکار عاشقان پرهیز می‌دهد و فرجـام کـار خـویش را پـیش چشم آنان می‌آورَد. مولانا این حالات خواجه را نردبانی می‌داند که او را بر خواهد کشید.

۳. خواجهٔ عارف: مولانا، که خواجه را فرعونی در گل فرورفته تصویر می‌کرد، در این مرحلـه او را «خواجهٔ صاحب‌قدم» خطاب می‌کند که مقیم حرم عشق الهی شده و به حریم مقدّس معنا راه یافتـه است. خواجه، که لقمهٔ عشق شده، چنان در مدارج سلوک ترقّی می‌کنـد کـه مولانـا او را از افشـای اسرار الهی برحذر می‌دارد.

این مراحل سه‌گانه را می‌توان این گونه فشرده کرد: مرحلهٔ عقل‌محوری (دانشـمندی)، درافتادن در عشق زوال‌پذیرِ زمینی که تدارک عشق آسمانی است، برکشیده شـدن بـه عشـقی آسـمانی / معنـوی (بینش‌مندی). این یادآور زندگانی جلال‌الدّین بلخی پیش و پس از دیدار با شمس است: دانشمندی، با انبوه شاگردان، در حاشیه‌اش شیفتهٔ پیری شگفت و عصیانگر می‌شـود و سـپس خـدا را همچـون عشق درمی‌یابد.

مولانا، با تمثّلِ عقل (عقل‌مداران / فیلسوفان) در کسوت خواجه‌ای پُرباد بروت، روایتـی تمثیلـی از انکار و سرگرانیِ او تا عاشقی و رهایی ساخته اسـت. داسـتان خواجـه دسـتمایهٔ مولانـا بـرای تبیـین جهان‌بینی و رأی او در باب اندیشهٔ عقلانی و سلوک عشقی است. در این غزل‌ها شاهدیم که عشـقِ انسانی، اگرچه ارجمند و رهاننده از آفتِ خودپرستی است، مقصد نهایی نیست. حکایـت خواجـه در *دیوان کبیر* چکیدهٔ جهان‌بینی مولاناست.

پی‌نوشت‌ها

(۱) مولانا، ۱۳۸۸، ج ۱، ص ۱۶۵، ۱۹۸، ۲۵۳ و ج ۲، ص ۱۱۱۱، ۱۳۲۲.

(۲) سال‌هاست به فراهم آوردن نسخه‌های کهن *دیوان کبیر* و تصحیح انتقادی این متن بـزرگ سـرگرمم و ایـن مقالـه یکی از تعلیقات گسترش‌یافتهٔ آن کتاب است.

(۳) نیکلسون در گزیده‌اش از *دیوان شمس* این غزل را نمونه‌ای سراسر ساده و بی‌پیرایه از شـعر مولانـا دانسـته اسـت

(Rūmī, 1898, p. 41).

(٤) خُنبَک چند معنی دارد: نوعی پوشش درشت درویشان؛ دفِ کوچک که چنبرش رویین باشد؛ نفیر اسب در هنگام نوشیدن آب؛ نام دهی از بدخشان. کلمهٔ «خُنبَک» اندک‌اندک به تُنبَک (تُمبَک) و دُنبَک تبدیل شده است. خُنبَک زدن یعنی دست به هم کوفتن و دف نواختن و تنبک زدن و شادمانی کردن؛ همچنین معنی تمسخر و استهزا کردن دارد (نک فیضی سرهندی، ج ۲، ص ۱۶۹؛ تبریزی، ۱۳۴۲، ج ۲، ص ۷۷۲).

(٥) کتاب مقدّس (عهد قدیم: تورات)، سفر پیدایش، ص ٥٠.

(٦) باور به «مار شدن مور و اژدها شدن مار» در شعر فارسی قدمتی کهن دارد و یکی از کهن‌ترین نمونه‌هایش این قطعه از مسعودی رازی است: «مخالفان تو موران بُدَند، مار شدند / برآور از سرِ موران مارگشته دمار / مکن درنگ ازین بیش و روزگار مَبَر / که اژدها شود ار روزگار یابد مار» (رادویانی، ص ۳۶). مولانا بسیاریِ مدح را سبب‌ساز تکبّر آدمیان می‌داند: «از وفورِ مدح‌ها فرعون شد / کُن ذَلیلَ النَّفْسِ هَوْنًا لا تَسُد» (معنی مصراع عربی: نفْس را با فروتنی زبونی ده و سیادت مجوی) (مولانا، ۱۹۲۵–۱۹۳۳ م، دفتر اول، ص ۱۱۴).

(۷) «آن نفْس مار پاره چون این خاک و باد فراوان یافت، اژدهایی می‌شود، همچون فرعون» (مولانا، ۱۳۶۵، ص ۱۲۳).

(۸) در *مثنوی* هم فرموده: «زیرِ دریا خوش‌تر آید یا زِبَر؟ / تیرِ او دلکش‌تر آید یا سپر؟» (دفتر اوّل، ص ۱۰۶).

(۹) خَرخَشه / خَروخَشه: در لغت به معنی سروصدا و ستیزه و جدال و مجادلهٔ بی‌جا و بی‌موقع است و مجازاً به معنی باشکوه و جلال و با دبدبه و کبکبه (رواقی، ۱۳۹۲، ص ۷۴۶–۷۴۷؛ انوشه و خدابنده‌لو، ۱۳۹۱، ص ۴۱۴).

(۱۰) در باب اینکه این عایشه حقیقتاً نام زنی بوده که دل از خواجه ربوده یا نه نمی‌توان سخنی گفت. به گمانم، مولانا در اینجا این اسم را در معنی مطلقِ زیبارو به کار برده است.

(۱۱) اینکه عشق زدایندهٔ رذایل است بارها در بر زبان مولانا آمده: «دیو اگر عاشق شود هم گوی بُرد / جبرئیلی گشت و آن دیوی بمرد» (مولانا، ۱۹۲۵–۱۹۳۳ م، دفتر ششم، ص ۴۸۱)؛ «اندر دو چشم کور درآیی نظر دهی / وندر دهانِ گنگ درآیی زبان شوی / در دیوِ زشت دَررَوی یوسفش کنی / وندر نهادِ گرگ درآیی شُبان شوی» (مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۶، ص ۲۱۸).

(۱۲) این ترفند را در *مثنوی* هم در کار آورده: نک «خیالِ آن فقیرم بی ریا / عاجزم کرد از بیا و از بیا / بانگِ او تو نشنوی من بشنوم / زان که در اسرار هم‌راز وی‌ام» (دفتر ششم، ص ۴۰۱). در داستان «پیر چنگی» نیز گفته است: «بازگرد و حالِ مطرب گوش دار / زانک عاجز گشت مطرب ز انتظار» (دفتر اوّل، ص ۱۶۲).

(۱۳) در *مثنوی* فرموده: «اندکی گفتیم آن بحث ای عُتُل / ز اندکی پیدا بُوَد قانونِ کل» (دفتر پنجم، ص ۲۱۵).

(۱٤) «وَه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم / کی ببینم مرا چنان‌که منم؟» (مولانا، ۱۳۳۶–۱۳۴۲، ج ۴، ص ۷۹–۸۰).

(۱۵) به‌خلاف سخن شفیعی‌کدکنی، این بیت ارتباطی با اسطورهٔ پیگمالیون (عاشق شدن آدمی بر مجسمه‌ای که خود ساخته) ندارد و انکار تصویرسازی‌های ذهنی از خداست (مولانا، ۱۳۸۸، ج ۲، ص ۷۶۰).

(۱۶) نخجیرگیر، صیاد.

(۱۷) «ای لقای تو جوابِ هر سؤال / مشکل از تو حل شود بی‌قیل‌وقال» (مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر اول، ص ۸).

(۱۸) صورت دیگری از این بیت مولاناست: «بندگیّ و سلطنت معلوم شد / زین دو پرده عاشقی مکتوم شد» (مثنوی، دفتر سوم، ص ۲۷۰).

(۱۹) «چون پری غالِب شود بر آدمی / گم شود از مرد وصفِ مردمی / هرچه گوید آن پری گفته بُوَد / زین سَری ز آن آن سَری گفته بُوَد / چون پَری را این دَم و قانون بُوَد / کردگارِ آن پری خود چون بُوَد؟» (مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر چهارم، ص ۴۰۲).

(۲۰) در مقاله‌ای با نام «غزل‌های خداوند از زبان خداوندگار» به این موضوع پرداخته‌ام که در آینده منتشر خواهد شد.

(۲۱) مولانا، در یکی از زیباترین نیایش‌های *مثنوی*، از خدا تنها دو چشم خواسته است: بعد ازین ما دیده خواهیم از تو بس / تا نپوشد بحر را خاشاک و خس (مثنوی، دفتر ششم، ص ۴۰۴).

(۲۲) چون این شخص در تجارتش زیان دیده بوده، در اینجا «نیازمند» خوانده شده است.

(۲۳) همچنین نک حکایت خواجه مجدالدّین (افلاکی، ۱۹۷۶-۱۹۸۰ م، ج ۱، صص ۲۵۷-۲۵۸).

(۲۴) برای پرهیز از فربه شدن مقاله، از ذکر نمونه‌های *مثنوی* پرهیز کردم.

(۲۵) «خویش ابله کن، تَبَع می‌رو سپس / رستگی زین ابلهی یابیّ و بس» (مولانا، ۱۹۲۵-۱۹۳۳ م، دفتر چهارم، ص ۳۶۱)؛ «عقلِ رنجور آردش سوی طبیب / لیک نَبْوَد در دوا عقلش مُصیب» (مثنوی، دفتر چهارم، ص ۴۷۵). این سخن را در *فیه ما فیه* تکرار کرده: «عقل چندان خوب است و مطلوب است که تو را بر درِ پادشاه آورد. چون بر در او رسیدی، عقل را طلاق ده که این ساعت عقل زیانِ توست و راهزن است. و همچنین بیمار، عقل او چندان نیک است که او را برِ طبیب آرد. چون بر طبیبش آورد، بعد از آن عقلِ او در کار نیست و خویشتن را به طبیب باید تسلیم کردن» (مولانا، ۱۳۳۰، ص ۷۸).

(۲۶) «عقل پای‌سست است» (شمس تبریزی، ۱۳۶۹، دفتر اول، ص ۳۰۵).

(۲۷) اعداد چهار و دو در این بیت یادآور شش جهت است (بالا، پایین، چپ، راست، پس، پیش). مولانا در بیتی دیگر، خطاب به خواجه، به گریز از این شش جهت توصیه کرده: «در خواب شو ز عالم، وز شش جهت گریز / تا چند گول گردی و آواره سو به سو؟» (مولانا، ۱۳۳۶-۱۳۴۲، ج ۵، ص ۷۶).

منابع

ابن‌بی‌بی، حسین بن محمّد (١٩٥٦ م)، *الاوامر العلائیّه فی الامور العلائیّه* (چاپ عکسی)، با مقدّمه و فهرست عدنان صدیق ارزی، آنکارا: چاپخانهٔ انجمن تاریخ ترک.

افلاکی، شمس‌الدّین احمد (١٩٧٦-١٩٨٠ م)، *مناقب‌العارفین*، با تصحیحات و حواشی و تعلیقات به کوشش تحسین یازیجی، آنکارا: چاپخانهٔ انجمن تاریخ ترک.

انوشه، حسن و غلامرضا خدابنده‌لو (١٣٩١)، *فارسی ناشنیده*، تهران: قطره.

تاریخ آل‌سلجوق در آناطولی (١٣٧٧)، با مقدّمه، تصحیح و تعلیقات نادره جلالی، تهران: میراث مکتوب.

تبریزی، محمّدحسین بن خلف (١٣٤٢)، *برهان قاطع*، به اهتمام محمّد معین، تهران: کتاب‌فروشی ابن‌سینا.

جامی، عبدالرّحمان (١٣٧٣)، *نفحات‌الانس من حضرات‌القدس*، با مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، تهران: اطّلاعات.

رادویانی، محمّد بن عمر (١٩٤٩ م)، *ترجمان‌البلاغه*، به تصحیح و اهتمام احمد آتش، استانبول: چاپخانهٔ ابراهیم خروس.

رواقی، علی با همکاری زهرا اصلانی (١٣٩٢)، *زبان فارسی افغانستان*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

سپهسالار، فریدون بن احمد (١٣٩١)، *رساله در مناقب خداوندگار*، به تصحیح و توضیح محمّدعلی موحّد و صمد موحّد، تهران: کارنامه.

سلطان‌ولد (١٣٦٧)، *معارف*، به کوشش نجیب مایل هروی، تهران: مولی.

شمس تبریزی، محمّد بن علی بن ملک‌داد (١٣٦٩)، مقالات شمس تبریزی، به تصحیح و تعلیق و محمّدعلی موحّد، تهران: خوارزمی.

فیضی سرهندی، اللّه‌داد (١٣٣٥)، *مدارالافاضل*، به اهتمام دکتر محمّد باقر، لاهور: انتشارات دانشگاه پنجاب.

کتاب مقدّس (١٩٢٠ م)، دارالسّلطنهٔ لندن: به نفقهٔ جماعت بریتیش و فورِن بَیبَل سوسائیتی.

مولانا، جلال‌الدّین محمّد بلخی (١٩٢٥-١٩٣٣ م)، *مثنوی معنوی*، به سعی و اهتمام و تصحیحِ رینولد الین نیکُلسون، لیدن: مطبعهٔ بریل.

ـــــــ (١٣٣٠)، *فیه ما فیه*، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزّمان فروزانفر، تهران: چاپخانهٔ مجلس.

ـــــــ (١٣٣٦-١٣٤٢)، *دیوان کبیر*، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزّمان فروزانفر، تهران: دانشگاه تهران.

ـــــــ (١٣٦٥)، *مجالس سبعه*، با تصحیح و توضیحات توفیق سبحانی، تهران: کیهان.

ـــــــ (١٣٧١)، *مکتوبات*، به تصحیح توفیق سبحانی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ـــــــ (١٣٨٨)، *غزلیّات شمس تبریز*، با مقدّمه، گزینش و تفسیر محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

میهنی، محمّد بن منوّر (١٣٦٦)، *اسرارالتّوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید*، با مقدّمه، تصحیح و تعلیقات

محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه.

Rūmī, Jalāluddīn (1898), *Selected Poems from the Dīvān-i Shams-i Tabrīz*, Edited and translated with an introduction, notes and appendices by Reynold A. Nicholson, Cambridge: Cambridge University Press.

References

Aflākī, Shams al-Dīn Aḥmad (1976-1980), *Manāqib al-ʿĀrifīn*, Edited with notes by Tahsin Yaz c , Ankara: Tü rk Tarih Kurumu Press.

Anūsheh, Ḥasan & Gholām-Reżā Khodābandeh-Lū (2012), *Fārsi-ye Nāshenīdeh [Unheard Persian]*, Tehran: Qatreh.

Fayżī Sirhindī, Allāhdād (1956), *Madār al-Afāżel*, Edited by Dr. Muḥammad Bāqir, Lahore: University of the Punjab Press.

Ibn Bībī, Ḥusayn ibn Muḥammad (1956), *al-Awāmir al-ʿAlāʿiyya fī al-umūr al-ʿAlāʿiyya* (facsimile edition), Introduction and index by ʿAdnān Ṣidīq Arzī, Ankara: Tü rk Tarih Kurumu Press.

Jāmī, ʿAbd al-Raḥmān (1994), *Nafaḥāt al-Uns min Ḥaḍarāt al-Quds*, Edited with introduction and commentary by Maḥmūd ʿĀbedī, Tehran: Ettelāʿāt.

Ketāb-e Moqaddas [The Holy Bible] (1920), London: British and Foreign Bible Society.

Mihanī, Muḥammad ibn Monavvar (1987), *Asrār al-Tawḥīd fī Maqāmāt al-Shaykh Abī Saʿīd*, Edited with introduction and notes by Muḥammad-Reżā Shafiʿī-Kadkanī, Tehran: Āgāh.

Molānā Jalāl al-Dīn Muḥammad Balkhī (Rūmī) (1925-1933), *Mathnawī-ye Maʿnawī*, Edited by Reynold A. Nicholson, Leiden: Brill.

_____ (Rūmī) (1951), *Fīh mā fīh*, Edited with notes by Badīʿ al-Zamān Forūzānfar, Tehran: Majlis Press.

_____ (Rūmī) (1957-1963), *Dīvān-e Kabīr*, Edited with notes by Badīʿ al-Zamān Forūzānfar. Tehran: University of Tehran.

_____ (1986), *Majāles-e Sabʿa*, Edited with commentary by Tofīq Ṣobḥānī, Tehran: Keyhān.

_____ (Rūmī) (1992), *Maktūbāt*, Edited by Tofīq Sobḥānī, Tehran: Markaz-e Nashr-e

Dāneshgāhī.

_____ (Rūmī) (2009), *Ghazaliyyāt-e Shams-e Tabrīz*, Edited and interpreted by Muḥammad-Reżā Shafiʿī-Kadkanī, Tehran: Sokhan.

Rādūyānī, Muḥammad ibn ʿUmar (1949), *Tarjumān al-Balāgha*, Edited by Aḥmad Ateş, Istanbul: Ibrahim Khorous Press.

Ravaqi, ʿAlī & Zahra Aslānī (2013), *Zabān-e Fārsi-ye Afghānestān* [Afghan Persian language], Tehran: Academy of Persian Language and Literature.

Sepahsālār, Fereydūn ibn Aḥmad (2012), *Resāla dar Manāqeb-e Khodāvandegār*, Edited by Muḥammad-ʿAlī Movaḥḥed & Ṣamad Movaḥḥed, Tehran: Kārnāmeh.

Shams Tabrīzī, Muḥammad ibn ʿAlī ibn Malekdād (1990), *Maqālāt-e Shams-e Tabrīzī*, Edited by Muḥammad-ʿAlī Movaḥḥed, Tehran: Khwārazmī.

Solṭān-Valad (1988), *Maʿāref*, Edited by Najīb Māyel Heravī, Tehran: Mowlā.

Tabrīzī, Muḥammad-Ḥusayn ibn Khalaf (1963), *Burhān-e Qāṭiʿ*, Edited by Muḥammad Moʿīn, Tehran: Ibn Sīnā Bookshop.

Tārīkh-e Āl-e Saljūq dar Ānāṭolī [History of the Saljuqs in Anatolia] (1998), Edited by Nādera Jalālī, Tehran: Markaz-e Pajooheshī-ye Mīrās-e Maktūb, 1998.

ارسال: ۱۴۰۳/۲/۹
پذیرش: ۱۴۰۳/۴/۱۱
10.22034/nf.2026.454696.1306

دگردیسی مفهوم و مصداق «تکیه» از آغاز تا دورهٔ قاجار با استناد به شعر فارسی

فاطمه امیری* (دانشجوی دکتری رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی، گرایش ادبیات غنایی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان)

علی‌اکبر احمدی دارانی* (دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، نویسنده مسئول)

چکیده: تکیه از جمله بناهای مذهبی است که پس از اسلام در ایران و برخی از کشورهای اسلامی ساخته شده و در طول زمان از نظر معماری و کاربری تغییرات زیادی یافته است. این مکان، که در سده‌های اوّلیّه بنایی ساده برای سیر و سلوک بود، از دورهٔ صفویّه به بعد، به‌سبب ترویج مذهب تشیّع در ایران، اهمّیّت بیشتری یافت و در برخی موارد به عمارتی مجلّل با کاربری جدید تبدیل شد. در این دوره، در اشعار فارسی نیز تکیه جایگاهی ویژه پیدا کرد و شاعران فارسی در تاریخ احداث، معرّفی و توصیف برخی از این تکایا اشعار مستقلّی سرودند. در این پژوهش، بر اساس اشعاری که از قرن چهارم تا دورهٔ قاجار از دیوان‌ها و تذکره‌ها، استخراج گردید، دگردیسی معنایی و تغییر کاربری تکیه نشان داده شد. با استناد به این اشعار، پنج نوع از مصادیق تکیه را می‌توان از یکدیگر متمایز کرد که در بسیاری از موارد، به موازات یکدیگر رواج داشته‌اند. برخی از مصادیق تکیه، مانند تکیهٔ صوفی، پس از صفویّه بسیار محدود شد، امّا تکیه به معنای آرامگاه یا مکانی برای برگزاری مراسم مذهبی تا به امروز در بسیاری از شهرها وجود دارد.

کلیدواژه‌ها: بنا، تکیه، دوره، شعر فارسی، مذهب.

---

* fatima_amiri@ yahoo.com

* aa.ahmadi@ltr.ui.ac.ir

مقدّمه

در *لغت‌نامهٔ دهخدا* سه معنی برای «تکیه» آمده است: پشت به چیزی گذاشتن؛ به معنی متکّا یا بالش و به معنی چیزی که بر آن تکیه زنند. این واژه به‌مجاز به معنی اعتماد و استناد نیز آمده است که با افعالِ کردن، دادن، زدن، آوردن و داشتن به کار می‌رود (رک: دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل تکیه). تکیه، در کاربرد اصطلاحی، به مکان‌هایی برای گروهی از افراد و انجام مراسم خاص اطلاق می‌شود. در این معنی نیز دهخدا سه معنی آورده است: اوّل، مکان بودن فقرا، مجمع درویشان، دیگر، حسینیّه که در آن روضه خوانند، جای تعزیه‌خوانی (همان).

در بسیاری از کشورهای اسلامی، مانند عثمانی، عراق، مصر و به‌طور محدودی در شبه‌قارّهٔ هند، اماکنی به نام تکیه وجود داشته است و تشخیص اینکه تکیه نخستین بار کی و در کدام کشور بنیان نهاده شد دشوار است. برخی منابع بنیاد این نهاد را نخستین بار در عثمانی دانسته‌اند. تکیه‌های اوّلیّه بناهای ساده‌ای همچون رباط، زاویه و خانقاه بودند. در این تکیه‌ها، که به منظور اقامت صوفیان و اهل طریقت ساخته شده بودند، به مانند خانقاه‌ها، از مسافران و عابران نیز پذیرایی می‌شد [1]. به‌تدریج، برخی از این مهمانان، که از فقرا و درویشان بودند، از مرام و مسلک صوفیان تأثیر پذیرفتند و در سده‌های بعد، تکایایی ویژهٔ درویشان احداث شد. در ابتدای دورهٔ صفویّه، دراویش مورد توجّه پادشاهان صفوی قرار گرفتند و تکیه‌ها نیز اهمّیّت ویژه‌ای یافتند. به استناد منابع تاریخی، در این دوره این تکیه‌ها به صورت عمارت‌های زیبایی ساخته می‌شدند، تا جایی که برخی تکیه‌ها به نوعی تفرّجگاه تبدیل می‌گردیدند. از آنجا که در بیشتر تکیه‌ها پیر یا مرشد دراویش را به خاک می‌سپردند، به مرور زمان، این واژه برای آرامگاه نیز به کار رفت. از اواخر دورهٔ صفویّه، تکیه‌ها بیشتر برای برگزاری مراسم مذهبی، مانند برگزاری روضه‌خوانی و اجرای تعزیّه، به کار می‌رفت که این کاربری در دورهٔ قاجار بسیار رواج یافت.

تعابیری که در لغت‌نامه‌ها و دیگر منابع دربارهٔ تکیه آمده (مکان گرد آمدن و اقامتگاه صوفیان، مهمان‌پذیر رایگان در شهرهای زیارتی، مقبرهٔ علما و مشایخ صوفیّه و محلّ برگزاری مراسم عزاداری و اجرای تعزیّه در ماه محرّم)، با آنکه از نظر مذهبی به هم شباهت دارند، کاملاً منطبق بر هم نیستند. این تفاوت‌ها نشان می‌دهد کاربرد تکیه در طول زمان و به تناسب حکومت‌ها و مذهب‌های رایج دگردیسی داشته است. با توجّه به منابع تاریخی، سفرنامه‌ها، دانشنامه‌ها و سایر منابعی که دربارهٔ تکیه در آن‌ها خبری آمده، به‌ویژه دیوان‌ها، این دگردیسی به پنج صورت پدید آمده است که گاه در یک دوره همهٔ معانی آن رواج داشته است.

پرسش‌های پژوهش

این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش‌هاست:

- تکیه، با استناد به اشعار فارسی، ازچه زمانی در ایران به کار رفته است؟
- تکیه از ابتدا تا دورهٔ قاجار چه تغییر و تحوّلی از نظر معماری و کاربری داشته است؟
- در چه دوره‌ای به معماری تکیه توجّه بیشتری شده است؟

روش پژوهش

مقالهٔ حاضر از نوع پژوهش‌های بنیادی ـ نظری است و داده‌ها از طریق مشاهده و مطالعهٔ اسناد کتابخانه‌ای جمع‌آوری و تدوین شده است. در این پژوهش، اشعاری که از آغاز شعر فارسی تا دورهٔ قاجار دربارهٔ تکیه سروده شده بود از تمامی دیوان‌ها و تذکره‌ها استخراج شد و با استناد به شواهد تاریخی و منابع دیگری که حاوی پژوهش‌هایی دربارهٔ موضوع بحث بودند، تحلیل و بررسی و دسته‌بندی شدند.

پیشینهٔ پژوهش

هرچند در منابع تاریخی، معماری و به‌ویژه آثار مذهبی، اطّلاعات بسیاری دربارهٔ تکیه وجود دارد، تاکنون اثر مستقلّی دربارهٔ معماری، کاربری و انواع تکیه، با استناد به متون ادبی، به‌ویژه اشعار فارسی، تألیف نشده است. برخی آثاری که در آن‌ها پژوهش‌هایی دربارهٔ تکیه وجود دارد، عبارت‌اند از:

- سلطان‌زاده، حسین (۱۳٦۲)، *روند شکل‌گیری شهر و مراکز مذهبی در ایران*، تهران: آگاه.
- توسّلی، محمود (۱۳۶۶)، *حسینیّه‌ها، تکایا، مصلاّها؛ معماری ایران دورهٔ اسلامی*، به کوشش محمّدیوسف کیانی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- کیانی، محسن (۱۳٦۹)، *تاریخ خانقاه در ایران*، تهران: کتابخانهٔ طهوری.

دربارهٔ رابطهٔ معماری و شعر فارسی نیز آثار محدودی تألیف شده است، امّا در آن‌ها اشاره‌ای به معماری تکیه بر مبنای ادبیّات منظوم وجود ندارد:

- امین، سیدحسن (۱۳۸۱)، «تعامل معماری و شعر فارسی»، *کتاب ماه هنر*، ش ۵۳ و ٥٤، ص ۱۹-۲۵.

• دیباج، سیّدموسی (۱۳۸۲)، *شعر و خانهٔ ما: تحقیقی در معماری و ادب فارسی*، تهران: پیوند نو.

• شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۸)، «تعامل معماری و شعر فارسی در بناهای عصر تیموری و صفوی»، *دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی مطالعات هنر اسلامی*، ش ۱۱، پاییز و زمستان، ص ۷۹-۱۰٤.

در این مقاله، تحوّل و دگردیسی نهاد تکیه، از آغاز تا دورهٔ قاجار، با توجّه به توصیفاتی که در اشعار آمده، تحلیل و بررسی شده و انواع تکیه با استناد به اشعار فارسی معرّفی شده است.

بحث اصلی

بخشی از اشعار فارسی توصیف بناها و عمارت‌هاست و تکیه از جملهٔ بناهایی است که به طور پراکنده در دیوان‌ها و تذکره‌ها وصف گردیده است. لفظ تکیه در اشعار قرن چهارم تا دهم در معنی نزدیک به «زاویه»، «لنگر» و «خانقاه» آورده شده است. در دورهٔ صفویّه، به‌سبب ترویج تشیّع در ایران، این مکان اهمّیّت بیشتری یافت و در وصف و تاریخ احداث برخی تکیه‌ها اشعار مستقلّی سروده شد. بررسی و تحلیل این اشعار تحوّل معنای تکیه را از ابتدا تا دورهٔ قاجار نشان می‌دهد.

انواع تکیه

تکیهٔ صوفی

تکیه نخست مکانی مانند رباط، زاویه، خانقاه، دُوَیره و لنگر بوده و برای اقامت صوفیان به کار می‌رفته است (نک کیانی، ۱۳۶۹، ص ۱۸۰-۱۸۱). تکیه، به عنوان نهادی برای صوفیان، در بسیاری از کشورهای اسلامی رواج داشت. برخی از منابع ریشهٔ این واژه را ترکی و پیدایش آن را از سدهٔ هشتم در قلمرو عثمانی ذکر کرده‌اند: «تکیه‌های صوفیان از حدود سدهٔ هشتم و بیشتر در قلمرو عثمانیان رایج شد و همانند نهادهای مشابه، شیوهٔ زندگی در آن‌ها عابدانه، همراه با رهبانیّت و اعتکاف بود» (گروبه، ۱۳۹۱، ص ۴۰). امّا کاوش در متون فارسی نشان می‌دهد تکیه، به معنای اقامتگاه صوفیان، پیش‌تر از عثمانی، در سدهٔ چهارم در ایران کاربرد داشته است. قدیم‌ترین کاربرد تکیه را در رباعی زیر، منسوب به ابوسعید ابوالخیر، می‌توان دید. در این رباعی از تکیه به عنوان مکانی برای قلندران یاد شده است:

در **تکیه**، قلندران چو بنگم دادند — در کاسه بجای لوت سنگم دادند
گفتم ز چه روی خاست این خواری ما — ریشم بگرفتند و به چنگم دادند

(ابوسعید ابوالخیر، ۱۳۳۴، ص ۳۳)

در شعر زیر باباطاهر، شاعر هم‌عصر ابوسعید، واژهٔ «لنگر» را برای «قلندر» آورده است که نشان می‌دهد، تکیه مکانی شبیه به لنگر و زاویه و خانقاه برای صوفیان بوده است:

مو آن رندُم که نامُم بی قلندر — نه خان دیرُم نهمان دیرُم نه **لنگر**
چو روج آیو بگردُم گرد گیتی — چو شو آیو به خشتی وانهُم سر

(باباطاهر، ۱۳۷۴، ص ۸)

عبید زاکانی در شعر زیر، که در آن مرام قلندری را وصف کرده، لنگر و تکیه را معادل همدیگر به کاربرده است:

جوق قلندرانیم، در ما ریا نباشد — تزویر و زرق و سالوس آیین ما نباشد
در **لنگری** که مائیم اندوه کس نبیند — در **تکیه‌ای** که مائیم غیر از صفا نباشد

(عبید زاکانی، ۱۳۹۳، ص ۲۶۳)

«تکیهٔ فراغت» دربیت زیر مکانی برای اعتکاف و گوشه‌گیری، مانند زاویه، است.

در تکیهٔ فراغت ما قیل‌وقال نیست — آنجا که هست بالش ما قو نمی‌پرد

(تأثیر تبریزی، ۱۳۷۳، ص ۵۱۶)

تکیهٔ صوفی در ایران از اواخر حکومت صفویّه به انحطاط و افول گرایید، امّا در برخی از شهرها، مانند شیراز، تا دورهٔ قاجار تکایای اهل تصوّف همچنان رونق داشت (رک پیرزاده نائینی، ۱۳۴۳، ج ۱، ص ۷۸). در شعر زیر تکیه‌ای وصف شده است که برای «جمعیّت صاحبدلان» بنا گشته است (صاحبدلان همان صوفیان یا عارفان‌اند):

زبدهٔ اهل کرم آقانبی — صاحب عزّ و شرف و احتشام
آنکه سحاب کفّ فیّاض اوست — فیض‌رسان همه خاص و عام
آنکه ز خمخانهٔ لطفش بود — پیر و جوان را می عشرت به جام
ساخت یکی تکیه که از خرّمی — دم زند از روضهٔ دارالسّلام
آورد از طوف حریمش صفا — نکهت فردوس برین بر مشام
از پی جمعیّت صاحبدلان — گشت چو این تکیهٔ دلکش تمام
روح قدس کاورد از دوست وحی — از پس این پردهٔ زنگارفام
از پی تاریخ به مشتاق گفت — به بود از خلد برین این مقام

(مشتاق اصفهانی، ۱۳۶۳، ص ۱۶۶)

تکیهٔ درویش

تکیه‌ها مانند خانقاه‌ها، از درآمد موقوفات اداره می‌شدند؛ از این رو، علاوه بر محلّی برای صوفیان،

پناهگاهی برای تهیدستان و درویشان هم به حساب می‌آمد. بر اثر رفت‌وآمد درویشان بـه تکیـه‌ها و معاشرت با صوفیان، ایشان نیز مسلک و مرام ویژه‌ای اختیار کردند و به مرور زمان، واژهٔ درویش بـه اصطلاحی تبدیل شد برای عدّه‌ای که، مانند صوفیان، مکتب و مراسم خاص داشتند و شـعار و ذکـر اصلی ایشان یاهو و یاحق و مرادشان علی بود. در دوره‌های بعد، به‌ویژه در دورهٔ صفوی، تکیـه‌هایی منحصراً برای درویشان ساخته شد و به تکیهٔ درویش مشهور شدند.

یاد حق منزل آرام وفاکیشـان اسـت　　تکیه بر لطف خدا تکیـهٔ درویشـان اسـت

(تأثیر تبریزی، ۱۳۷۳، ص ۴۱۲)

محمّدحسین مدنی، در مقاله‌ای با عنوان «تکیهٔ درویـش» آن را این گونه توصیف می‌کنـد: «تکیـه، تکیه‌گاه درویش و محلّ تسکین دل ریش، که در آنجا، فارغ از کم‌وبیش و دور از هرگونـه تشـویش و فـراری از مـردم بداندیش و فرورفته در خویش، حق می‌گوید و حق می‌جوید از پیش، با زبان نمی‌زند او نیش، محفل ذکـر سـبحان و محلّ تجمع صاحبان ایمان، مرکز سیر و سلوک و دور از قصّهٔ مالک و مملوک و رعایـا و ملـوک...» (مـدنی، ۱۳۴۵، ص ۲۷۶). مدنی، در مقالهٔ خود، اشعار زیر را نیز در وصف تکیه آورده است:

ایـن **تکیـهٔ درویـش** بـود کعبـهٔ دل　　محرم به طواف دوست چـون کعبـهٔ گـل
با حبّ علـی سرشـته شـد آب‌وگلـش　　وز مهـر علـی مـراد یـاران حاصـل

تکیـه چـون مجمـع دراویـش اسـت　　سـاکنش فـارغ از کم‌وبـیش اسـت
مکتـب زهـد و دانـش و عرفـان　　مـرهم درد هـر دل ریـش اسـت

بیـا بـه **تکیـه** و آداب مردمـی آمـوز　　چراغ علـم بـه عقـل و هنـر همـی افـروز

در دورهٔ صفویّه تکیه‌های بسیاری، به‌ویژه در شهر اصفهان، بنا شد. شـاه‌عبّاس، کـه خـود بـانی بسیاری از این تکایا بود، شعر زیر را در وصف یکی از آن‌ها سروده است. او در ایـن شـعر، تکیـه را مکانی برای مهر و ذکر علی دانسته است:

کلبـه‌ای را کـه مـن شـدم بـانی　　مطلـبم تکیـهٔ مکـان علی‌سـت
زیـن سـبب فـیض یـافتم ز خـدا　　کـه مـرا مهـر بـا علـی ازلی‌سـت
خانـهٔ دلگشـا بـود تـاریخ　　چـون کـه از کلـب آسـتان علی‌سـت

(رک نخجوانی، ۱۳۴۳، ص ۶۵۳)

در تکیهٔ میرفندرسکی نیز، در کتیبه‌ای، غزل حـافظ، بـه مطلـع «روضـهٔ خلـد بـرین خانـهٔ درویشـان

است»، گچبری شده است و در کتیبهٔ دیگر مادّه‌تاریخ بنا و یک بیت در ستایش علی[ع]:

جـای فـیض علـی چـو تکیـهٔ میـر — شـد ز فـیض خـدای فـیض علـی
فـیض فیّـاض گشـت و شـد تـاریخ — ایـن مکـان بـاد جـای فـیض علـی

علـــی را قـــدر پیغمبـــر شناســـد — که هر کس خـویش را بهتـر شناسـد

(هنرفر، ۱۳۵۰، ص ۵۴۵)

در قطعهٔ زیر واله اصفهانی، در توصیف یکی از این تکیه‌ها، آن را به جنّـةالمأوی تشـبیه کـرده و ضـمن ستایش بانی، هدف وی را از احداث بنا رهایی درویشان از احتیاج بیان کرده است:

امیـــــر مملکـــــت آرامشـــــیر معـــــدلت‌پیرا — عـدوی زمـرهٔ عاصـی رئـوف فرقـهٔ نـاجی
حـرص و سـاعی از بـس در بنـای خیـر می‌باشـد — بـود کـم حاصـل دریـا و کـانش گـاه خرّاجـی
بنـــای تکیـــه‌ای بنیـــاد رشـــک جنّـــةالمأوی — که باشد کوته از طرفش خزان را دسـت تـاراجی
زهـی تکیـه کـه در وی مـرغ دل‌هـا طـایر جان‌هـا — کند بر سرو و سوسـن گـه تـذروی گـاه درّاجـی
بود در جنب صحنش، صحن گلشن تنـگ چـون گلخـن — کند در پیش سـروش قـد خوبـان جلـوهٔ کـاجی
بـرای اهـل دل چـون یافـت اتمـام ایـن بنـا و آنجـا — ز فیض بـانی‌اش رسـتند درویشـان ز محتـاجی

(والهٔ اصفهانی، ۱۳۷۱، ص ۵۴۹)

هرچند هدف اصلی از احداث و اقامت در تکیـه‌ها سـلوک و دوری گزیـدن از دنیـا بـود، ایـن تکایا، به‌ویژه در دورهٔ صفویّه (چنان‌که از توصیفات در اشعار برمی‌آید)، در حدّ عمارتی اشـرافی و باصـفا ساخته می‌شدند. وحید قزوینی، در شرح بنای «تکیهٔ فیض»، چنین نوشته است:

همّت آسمان ارکان که معمار سرای راحت و آسایش جهانیان است متوجّه آن شد که، چون ساحت ربع مسکون در نظر بینش دنیاگذشتگان گوشه‌نشین و بی‌تعلّقان عزلت‌گزین تنگ است، سرایی گشـاده‌تر از فضای آسمان در باغی به آراستگی حدیقهٔ جنان برای این قوم سعادت‌نشـان بنـا نماینـد و بـاغ مرحـوم محراب خان واله عالیجاه قورچی‌باشی، که بر کنار زنده‌رود واقع و مستجمع هـر هفـت بـدایع اسـت، منظور نظر اختیار گردید و ارادهٔ والا آن بود که به قیمت واقعی خریداری نموده بنـای عمـارت نماینـد. چون مکان مزبور حسب‌الارث به عالیجاه قورچی‌باشی انتقال یافته بـود، از گـرفتن قیمـت ابـا نمـوده پیشکش سرکار خواصهٔ شریفه نمود و فرمان قضا جریان نفاذ یافت که گنبدی عرش‌آسا به کرسی چهار زرع مشتمل بر ایوانی که بر رود مزبور اشراف داشته باشد سـاخته، مربّعـی وسـیع از اصـل بـاغ افـراز نموده، بیوتات به تکلّف بر اطراف آن بنا نمایند که هر یک از واردین را مکانی علی‌حدّه بـوده در حـین ذکر و وجد و حال در اصل اجتماع نمایند و سرکاری عمارت و تولیت آن به میرزامحمّدسـعید، طبیـب

خاصّهٔ شریفه، تفویض یافت و مقرّر شد که محال مرغوبه، از وجهی که بی‌دغدغه بوده باشد، خریداری نموده وقف تکیهٔ مزبور نمایند که حاصل آن صرف مایحتاج ساکنین آنجا شود. به سرکاری جالینوس زمان، مقرّب‌الخاقان، بنا و شروع به تعمیر شد به چابک‌دستی استادان صنعت‌شعار نادر کار زیور اتمام یافته موسوم به تکیهٔ فیض گردید. ارباب طبع جهت تاریخ این بنا گوهرهای معانی سفته و اشعار آبدار گفته و این مصراع که «می‌کنی بسیار وجد از دیدن این بوستان»، که به خاطر راقم رسیده، چون در ذکر بود، به جهت ضبط بنا ثبت افتاد (وحید قزوینی، ۱۳۸۳، ص ۶۶۴-۶۶۳).

حسینی خلیفه تکیه‌های شهر اصفهان را در دورهٔ صفویّه نام برده و توصیف کرده است. این تکایا [۲] اغلب در کنار رود یا دریاچه بوده‌اند و هنرهای تزئینی معماری، مانند نقّاشی و کاشی‌کاری، در آن‌ها به کار رفته بوده است. نام تکایایی که در شعر آمده بدین قرار است: «نعمتی»، «حیدری»، «میرزاتقی» در محلّهٔ سیچان، «بکتاشیان»، «صائب» و «زمان»، «کرک» و «بابابیات»:

بود تکیه بسیار در اصفهان — که بعضی از آنهاست رشک جنان
کند بهر هر تکیهٔ چار باغ — دل پیر چرخ آتش شوق داغ
در تکیهٔ نعمتی سالکان — ره کشف گیرند و ترک جهان
ز هر روزن تکیهٔ حیدری — ببینند بهر تجرّد، دری
به هر یک بسی غرفه چون آسمان — بود بیت سیّارهٔ سالکان
مقابل به هم هر دو در چار باغ — به دریاچه رو، پشت هر یک به باغ
همه صفّه و غرفه‌ها راست زیب — ز نقّاشی و کاشی دلفریب
ز هر یک سه سمت است باغی چنان — که کم نیست در هیچ چیز از جنان
به سیچان، دگر تکیهٔ پرصفا — که میرزاتقی کرده آن را بنا
خیابان و ایوان به گردش چهار — محیطش شود نهر و سازد گذار
چه باغی که در وسعت و خرّمی — ندارد ز فردوس اعلی کمی
دگر تکیه‌ای بهر بکتاشیان — بنا کرده خاقان گیتی‌ستان
که ساید کلاه تفاخر ز طاق — ز رفعت به پیشانی نه رواق
برابر خیابان و نهری چو نیل — به باغی چو عالم عریض و طویل
دگر هست پس خیز باغ جنان — دو تا تکیه از صایبا و زمان
دگر تکیهٔ کرک و بابابیات — که بخشد به اهل تجرد حیات
بقاع و زوایا به شهر و قراست — فراوان و بعضی رفیع البناست
به هر یک جهان دیده‌ای تکیه‌دار — به هر صنف دمساز چون روزگار

(حسینی خلیفه، ۲۰۲۱، ص ۱۳۳)

تکیهٔ آرامگاه

بسیاری از تکیه‌های باصفای دورهٔ صفویّه در دوره‌های بعد به آرامگاه پیشوایان تبدیل شد. همچنان که در خانقاه استاد و مراد صوفیان را با القابی مانند پیر یا شیخ خطاب می‌کردند، در تکیه بزرگانی را که نقش هدایت و ارشاد درویشان را بر عهده داشتند «بابا» می‌نامیدند. «در هر بخش از عالم اسلام، بزرگان صوفیه را به لقبی می‌خواندند و لقب بابا نیز، مانند باب، شیخ، خواجه، باله، آتا و پیر، از این جمله است» (ابن‌کربلایی، ۱۳۴۹، ج ۱، ص ۴۸). بابایان مورد توجّه و احترام مردمان و حتی فرمانروایان بوده‌اند. «بابا لقبی بود که، دست‌کم از اوایل سدهٔ پنجم هجری، برای برخی از مشایخ و عرفای متصوّفه به کار می‌رفته است. هنگامی که طغرل‌بیگ به همدان آمد، به دو نفر صوفی، به اسامی باباجعفر و باباطاهر، برخورد. به اندرزهای باباطاهر گوش داد و باباطاهر او را دعای خیر کرد» (راوندی، ۱۳۳۳، ص ۹۸-۹۹). در اشعار زیر، نام باباکمال و باباکوهی شهرت ایشان را در زمان خود نشان می‌دهد:

ندانی که **بابای کوهی** چه گفت — به مردی که ناموس را شب نخفت؟
برو جان بابا در اخلاص پیچ — که نتوانی از خلق رستن به هیچ

(سعدی، ۱۳۷۶، ص ۳۱۶)

لقب بابا در روزگار صفویّه نیز در ایران متداول بوده و این لقب را شاه به متولّیان تکیه اعطا می‌کرده است. یکی از این بابایان، باباسلطان قمی، متخلّص به لوایی بود: «شاه‌عبّاس [اول] بابایِ تکیهٔ حیدر در چهارباغ اصفهان را به او مفوّض داشته و مقرّری جهت او تعیین نمود» (نصرآبادی، ۱۳۷۸، ج ۱، ص ۴۰۲). نصرآبادی به بابارضی و باباصفی، جانشینان باباحیدر، نیز اشاره کرده است.

برخی از بابایان را در تکیهٔ خود به خاک می‌سپردند. «تکایای قاهره بیشتر به صوفیان ایرانی و ترک اختصاص داشت. در مصر، تمایز اصلی میان خانقاه و تکیه را، که به‌ویژه پس از دورهٔ عثمانی در این سرزمین رایج شد، وجود آرامگاه دراویش در تکیه گفته‌اند» (منفرد، ۱۳۸۳، ص ۶۲). در زمان قاجار، تکیه در اصفهان مفهومی تا حدّی متفاوت یافت و به مقبرهٔ زاهدان و علما در گورستان تخت فولاد اطلاق شد (رک تحویلدار، ۱۳۴۲، ۳۴؛ مصطفوی، ۱۳۶۱، ج ۱، ص ۳۹۰). مزار برخی بابایان، که بیشتر آن‌ها در سده‌های هشتم و نهم هجری می‌زیسته‌اند، هنوز در اصفهان باقی است. همایی بالغ بر سی تن از بابایان اصفهان را برشمرده که در بقاع و تکایای تخت فولاد مدفون هستند (رک همایی، ۱۳۸۱، ص ۴۳). یکی از قدیمی‌ترین این آرامگاه‌ها تکیهٔ بابارکن‌الدّین است که در آن مزار رکن‌الدّین بیضاوی، عارف قرن هشتم، قرار دارد. این بنا در اصل در دورهٔ ایلخانی ساخته شده، امّا در سال یازدهم هجری

شاه‌عبّاس صفوی دستور بازسازی آن را داده است (رک همان، ص ۳۵). این تکیه کهن‌ترین بنای تاریخی تخت فولاد است که نماد و شاخص تاریخی تخت فولاد در عهد صفوی به شمار می‌رود [۳]. از جمله تکیه‌های تخت فولاد تکیهٔ فیض است. این تکیه را شاه‌عبّاس دوم برای عرفای آن زمان بنیاد نهاد که در دوره‌های بعد به آرامگاه تبدیل شد. میرزامؤمن نصرآبادی رباعی زیر را در تاریخ این بنا سروده است:

چون ساخت شهنشهه جهان **تکیهٔ فیض** — شد اهل صلاح را مکان تکیهٔ فیض
مؤمن تاریخ سال اتمامش گفت — خالی است ز نامقیّدان تکیهٔ فیض

(رک نصرآبادی، ۱۳۷۸، ص ۷۴۰)

مهدوی، در کتاب *لسان‌الارض* یا *تاریخ تخت فولاد* این بنا را آرامگاه «فیض‌علیشاه» در قرن دوازدهم هجری معرّفی کرده است. میرزاعبدالحسین، ملقّب به فیض‌علی‌شاه، فرزند ملّامحمّدعلی طبسی، از متصوّفهٔ اصفهان در قرن دوازدهم هجری بود که علی‌مرادخان زند به او ارادت داشت و تکیهٔ فیض را به نام او احداث کرد. فیض‌علی‌شاه در آنجا به هدایت و ارشاد مریدان پرداخت تا سال ۱۱۹٤ ق که درگذشت و او را در تکیهٔ خود به خاک سپردند (رک مهدوی، ص ۱۶۹). طبق مادّه‌تاریخ وحید قزوینی و میرزامؤمن نصرآبادی، سال احداث این تکیه (۱۰۶۸ ق) است. بنابراین، اساس این تکیه در دورهٔ صفوی و بنای آرامگاه آن در دورهٔ زند ساخته شده است.

سردرِ (٤) بسیاری از تکیه‌ها دارای عبارات یا اشعاری متضمّن نام بنا، بانی و تاریخ بنا بود. مادّه‌تاریخ زیر بر الواح کاشی، جدا از هم، بر سه جانب سردر تکیهٔ حاجی محمّدجعفر آباده‌ای منقوش است:

حبّذا از آصف دوران، سلیمان زمان — رکن ملک حق‌گزار حق‌پرست حق‌شناس
آنکه عمر خویش را فرموده در خیرات صرف — حسن اعمال جنابش بی‌حساب و بی‌قیاس
تکیهٔ حاجی محمّدجعفر آباده‌ای — عالم ربّانی آن ذخر خواص و فخر ناس
کرد آباد و به دین جعفری خدمت نمود — خدمت دین را کند آن حضرت اندر هر لباس
بهر تاریخش به زرّ جعفری طغرل نوشت — از سلیمان است دین جعفری محکم اساس

(هنرفر، ۱۳۵۰، ص ۸۲۱)

آرامگاه برخی از شاعران را نیز تکیه می‌گویند، مانند تکیهٔ صائب تبریزی، درگذشتهٔ ۱۰۸۰ ق، و تکیهٔ محمّدکاظم والهٔ اصفهانی، ادیب و شاعر درگذشتهٔ ۱۲۲۹ ق در اصفهان و تکیه‌های چهل‌تنان (که آرامگاه بسحق اطعمه نیز در آن است) و هفت‌تنان در شیراز (رک مصطفوی، ج ۱، ص ۳۸۸؛ کیانی، ۱۳۶۹، ص ۲۱۳). در سده‌های بعد و در دورهٔ قاجار، حتّی به آرامگاه‌های سعدی و حافظ نیز تکیه می‌گفتند

(رک پیرزادهٔ نائینی، ۱۳۴۳، ج ۱، ص ۷۷-۷۹).

تکیهٔ محلّ عزاداری

از اواخر دورهٔ صفوی، سیاست شاهان در مورد صوفیان تغییر کرد و با رواج تشیّع، کاربری تکیه به‌تدریج دگرگون شد. «فضای وسیعی که اغلب تکیه‌ها برای اجرای سماع و رقص و چرخش داشتند در این دوره برای برگزاری مراسم سوگواری در ماه محرّم به کار رفت» (ذکاء، ۱۳۴۹، ص ۲۸۳). این دگرگونی، به‌ویژه در شهرهای مرکزی ایران، مانند کاشان و قزوین، که سابقهٔ طولانی‌تری در تشیّع داشتند، نمایان‌تر بود، چنان‌که «در کاشان تکیهٔ پانخل، در ابتدای بازار، محلّ نگهداری توغ و عَلَم بوده است» (نراقی، ص ۱۰۷). «در قزوین، پایتخت نخست صفویان، در دورهٔ سلطنت شاه تهماسب اوّل (۹۳۰-۹۸۴)، این کاربرد تکایا رواج بسیار یافت و تکایا کانون فعّالیّت‌های فرهنگی گسترده‌ای گردیدند، چنان‌که، گذشته از مراسم عزاداری، در برخی اوقات، به‌ویژه در شب‌های رمضان، در تکیه‌ها مناظرات ادبی و جلسات سخنوری و مشاعره نیز برگزار می‌شد. این محفل‌ها در غرفه‌های تکیه تشکیل می‌شد که تزئین آن‌ها را لوطیان محل بر عهده داشتند و ثروتمندان شیرینی و شربت و شمع و چراغ آن را تأمین می‌کردند» (ورجاوند، ۱۳۷۷، ص ۸۸۹-۸۹۲). در دورهٔ قاجار اهمّیّت این تکیه‌ها بیشتر شد و در بیشتر شهرها مراسم روضه‌خوانی و عزاداری سیّدالشّهدا در تکیه‌ها برگزار می‌گردید. «در دورهٔ ناصری، تکیه‌های بسیاری در دارالخلافه برپا بود که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به تکیه‌های ولی‌خان، سرچشمه، سپهسالار، عبّاس‌آباد و جز اینها اشاره کرد» (ذکاء، ۱۳۴۹، ص ۲۸۴). «تکیهٔ دولت، از تکیه‌های بسیار مشهور ایران، ساخته‌شده در عصر ناصری، که تکیهٔ همایونی نیز خوانده می‌شد. این تکیه نه‌تنها از نظر رواج تعزیه‌خوانی و اجرای نمایش‌های مذهبی و غیرمذهبی، شیوه‌ها و مراسم آنها، بلکه از نظر معماری نیز حائز اهمّیّت بود» (مستوفی، ۱۳۶۰، ج ۱، ص ۲۸۸). «در روستاها و شهرهای کوچک، در هر کوی و برزنی، میدانگاه یا بنگاهی بود که کوچه‌های آبادی به آن می‌پیوست. در کنار میدان یک گرمابه، یک خانقاه، یک مسجد و یک بازارچه بود. بعدها بیشتر میدانچه‌ها به حسینیّه‌ای تبدیل شد که تکیه‌ای در کنار آن داشت و در آیین‌های دینی دسته‌ها و گروه‌های سوگوار یا نمایشگران در آن گرد می‌آمدند» (پیرنیا، ۱۳۸۷، ص ۱۰۲). ملک‌الشّعرا صبا یکی از این تکیه‌ها را، که در زمان فتحعلی‌شاه بنا شده، وصف کرده است. صبا در این شعر ترکیب «همایون تکیه» را به کاربرده است. شاید مشهور شدن تکیهٔ دولت به تکیهٔ همایونی در زمان ناصری نیز از نام همین تکیه گرفته شده باشد. شاعر در مصراع «قطره‌های اشک نیکان در عزای شاه دین» به‌صراحت کاربرد عزاداری در این تکیه را بیان کرده است. تشبیه این تکیه به کاخِ خورنق شکوه و اهمّیّت احداث این نوع بنا را در آن زمان نشان می‌دهد.

در زمان دولت فتحعلی‌شه آن که او — حاجبی بر درگهش سنجر ز سنجار آمده

این همایون تکیه را کرد از ارادت چون بنا — جاودانش روضهٔ رضوان سزاوار آمده
قطره‌های اشک نیکان در عزای شاه دین — روز محشر از پی او مُنطفی نار آمده
تا بنای عالی‌اش از همّت عالی نهاد — از خَوَرنَق شرمگین جان سنّمار آمده
تکیه‌ای کامروز و فردا زان امام انس و جان — دستگیر و پایمردش او به هر کار آمده
منشی کلک صبا زد بهر تاریخش رقم — کاسمان با تکیهٔ نوروز قاجار آمده

(صبا، ۱۳۴۱، ص ۶۸۴-۶۸۵)

رباعی زیر در تاریخ تعمیر یکی از این میادین و تکیهٔ واقع در آن سروده شده است:

میدان فرّخی شد از نو بنا که یارب — دست حوادث دور جاوید از آن دور
از خون دل صفائی تاریخ آن رقم زد — این تکیه جاودان باد از اشک و آه معمور

(صفایی جندقی، ۱۳۸۸، ص ۲۶۴)

واژهٔ تکیه، به معنای محلّ عزاداری، در متون مذهبی شبه‌قارّهٔ هند به‌ندرت دیده می‌شود. «تکیه در هند اماکنی کوچک برای عبادت صوفیان بوده است... اصطلاح تکیه در شبه‌قارّه رایج نیست و فقط در نوشته‌هایی که تحت تأثیر ادبیّات فارسی بوده‌اند از تکیه سخن به میان آمده است» (منفرد، ۱۳۸۳، ص۶۰-۶۸). معادل واژهٔ تکیه در هندوستان امام‌باره است. «اِمامْباره، یا امام‌بارا، به مفهوم 'امام‌خانه'، بناهایی در سرزمین هند که شیعیان برای برگزاری مراسم مذهبی خاصّ خود، در ماه محرّم، در آن‌ها گرد می‌آیند» (غلامی، ۱۳۶۹، ص ۱۳۶). نخستین نمونهٔ امام‌باره در سال ۱۱۶۷ ق/ ۱۷۵۴ م در دهلی، برای برگزاری مراسم عزاداری محرّم، بنا نهاده شد (رک دهلوی، ج ۱، ص ۲۲۲). زمان احداث این امام‌باره با زمان احداث تکیه‌های عزاداری در اوایل دورهٔ قاجار برابر است. غالب دهلوی، در تاریخ امام‌بارهٔ سراج‌الدّین علی‌خان، قطعهٔ زیر را سروده است:

چون شد به صحن مدفن خان بزرگوار — طرح امام‌بارهٔ عالی سپهرسا
رضوان ز خلد نور بر آن بام و در فشاند — تا گشت سنگ و خشت چو آیینه رونما
رحمت پی بساط در آن بزم تعزیت — آورد اطلس سیه از سایهٔ هما
رفتم نیازمند به پیش سروش فیض — گفتم که پرده از رخ تاریخ برگشا
در تعزیت‌سرای بزد ناله‌ای بگفت — این است ساز نغمهٔ تاریخ این بنا

(غالب دهلوی، ص ۴۰۹)

صحن امام‌باره و مسجد هر آنکه دید — در کربلا زیارت بیت‌الحرام کرد
مفتی عقل از پی تاریخ این بنا — ایما به سوی من ز ره احترام کرد
گفتم به وی بدیهه خوشا خانهٔ خدا — شد خشمگین دمی که نظر بر کلام کرد

خاشاک رُفت و پای ادب در شکنجه ریخت ایهام را به تخرجه مهنی تمام کرد
(همان)

تکیهٔ تفرّجگاه

در ایران به بناهای دیگری نیز تکیه گفته‌اند که مصادیق آن با تکیه‌های پیشین متفاوت است؛ از جمله کوشک یا نوعی عمارت چندطبقه که افراد ثروتمند و سرشناس در مناطق ییلاقی و سرسبز اطراف برخی شهرها می‌ساخته‌اند. برخلاف کاربرد رایج تکیه (مکانی برای برگزاری مراسم عزاداری و تعزیه)، این تکیه‌ها فاقد هرگونه کاربری مذهبی بوده‌اند و به منظور تفریح و بهره‌گیری از مناطق خوش‌آب‌وهوا ساخته می‌شده‌اند. اطلاق نام تکیه بر این تفرّجگاه‌ها شاید از تکیه‌های بسیار باصفای دورهٔ صفویّه باشد. همچنین، از آنجا که در تکیه‌های صوفیان مراسم سماع و موسیقی رواج داشت [۵]، احتمال دارد کاربری برخی از تکایا از هدف اصلی که سیر و سلوک بوده خارج شده و به مکان خوش‌گذرانی بدل شده باشند. تعداد قابل‌توجّهی از این نوع تکیه‌ها در مناطق ییلاقی و باغ‌های حاشیهٔ شهر بروجرد وجود دارد که برخی از آن‌ها، مانند تکیهٔ افشار، تکیهٔ اخوان عسلی و تکیهٔ اخوان صادقی، ارزش معماری و تاریخی دارند و به ثبت ملّی رسیده‌اند. در معماری نوین، این تکیه‌ها جای خود را به ویلاهای اطراف شهر داده‌اند. در اشعار مربوط به تکیه، یک مثنوی، سرودهٔ ناظم هروی، دربارهٔ تکیهٔ دولت در زمان شاه‌صفی وجود دارد که در آن خبری از صوفی و درویش و عزاداری نیست و برعکس، ترکیب‌هایی نظیر «جمعیّت یاران»، «تکیهٔ باده‌گساران»، «جلوه‌گه خوشحالی»، «بزمگه عیش و طرب» همه حاکی از مکانی برای خوش‌گذرانی و شادخواری‌اند.

جای جمعیّت یاران اینجاست **تکیهٔ** باده‌گساران اینجاست
ساحتش جلوه‌گه خوشحالی است از طرب پر، زِ تکلّف خالی است
شد چو این بزمگه عیش آباد کرد اندیشه ره تاریخ یاد
گفت ناگاه خود از روی ادب جای یاران موافق مشرب
(ناظم هروی، ص ۶۵۷)

هاتف اصفهانی نیز یک رباعی در وصف تکیه دارد که به نظر می‌رسد، به همین معنای اخیر باشد:

این تکیه که رشک گلستان ارم است مانند حرم مکرّم و محترم است
بگریز در آن از ستم چرخ که صید از هر خطر ایمن است تا در حرم است
(هاتف اصفهانی، ۱۳۹۵، ص ۱۴۷)

نتیجه‌گیری

معماری و کاربری تکیه در طول زمان و به تناسب حکومت‌ها و مذهب‌های رایج تحوّلات بسیاری داشته است. با توجّه به منابع تاریخی، سفرنامه‌ها، دانشنامه‌ها و سایر منابعی که دربارهٔ تکیه در آن‌ها خبری آمده، به‌ویژه دیوان‌ها، دگردیسی این واژه به پنج صورت نمود پیدا کرده است که در این پژوهش با عناوین تکیهٔ صوفی، تکیهٔ درویش، تکیه به معنای آرامگاه، تکیهٔ محلّ عزاداری و تکیه به معنای تفرّجگاه، تحلیل و بررسی شد. حاصل این پژوهش نشان می‌دهد تکیه از سدهٔ چهارم هجری در ایران متداول بوده است. تکیه‌های اوّلیّه مکانی شبیه زاویه بوده است که با گذشت زمان، تکامل یافته و از نظر معماری در دورهٔ صفویّه به اوج شکوه خود رسانیده‌اند. با استناد به شواهد شعری و تاریخی، تکیه‌های زیادی در این دوره در کنار زاینده‌رود اصفهان بنا شد. زیبایی و صفای این تکایا این مکان‌ها را به نوعی تفرّجگاه بدل کرده بود، تا جایی که در دوره‌های بعد، این واژه در برخی از شهرها به معنای باغ ـ ویلای خارج شهر به کار رفت. در دوره‌های زندیّه و قاجار، تکیهٔ صوفیان از رونق افتاد و این نهاد در بیشتر شهرها به مکان برگزاری مراسم عزاداری و اجرای شبیه‌خوانی اختصاص یافت، امّا همچنان در دوره‌هایی با معانی گوناگون خود به کار رفت، چنان‌که امروز، علاوه بر مکان برگزاری مراسم عزاداری، به آرامگاه برخی از عارفان و شاعران و بعضاً تفرّجگاه نیز اطلاق می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

(١) پیرزادهٔ نائینی تعدادی از این تکیه‌ها را نام برده است، از جمله تکیهٔ بکتاشی در نجف، که برای پذیرایی از زائرانِ مزار حضرت علی ؑ احداث شده بود (رک پیرزادهٔ نائینی، ١٣٤٣، ج ٢، ص ٣٤٣).

(٢) از این تکایا امروزه تعداد محدودی باقی مانده است. «گسترش تشیّع، منازعات فرقه‌ای و جنگ‌های حیدری ـ نعمتی و گاه سیاست‌های منفی شاهانِ صفوی در قبال صوفیان موجب ویرانی‌تکیه‌ها و تبدیل این مراکز به محلّ رفت‌وآمد اوباش و رنود شد» (کیانی، ١٣٦٩، ص ٢٦٤-٢٦٥).

(٣) «تخت فولاد را در قدیم به نام قبرستان و مزار بابارکن‌الدّین می‌خواندند و احیاناً پل خواجو را نیز به اسم پل بابارکن‌الدّین، یعنی پلی که معبر مقبرهٔ اوست، می‌نامیدند» (همایی، ١٣٨١، ص ٣١).

(٤) برای اطّلاعات بیشتر، رک شاهمندی (١٣٩١).

(٥) برای مثال، «در تکیهٔ سری سقطی تا دمیدن صبح دف و طبل نواخته می‌شد» (منفرد، ١٣٨٣، ص ٦١).

منابع

ابن‌کربلائی، حافظ حسین (۱۳۴۹)، *روضات‌الجنان و جنات‌الجنان*، به تصحیح و تعلیق جعفر سلطان‌القرائی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ابوسعید ابوالخیر (۱۳۳۴)، *سخنان منظوم ابوسعید ابوالخیر*، به تصحیح و تعلیقات سعید نفیسی، تهران: کتابخانهٔ شمس.

امین، سیدحسن (۱۳۸۱)، «تعامل معماری و شعر فارسی»، *کتاب ماه هنر*، ش ۵۳ و ۵۴، ص ۱۹-۲۵.

ـــــــ (۱۳۸۱)، «تعامل معماری و شعر فارسی»، *کتاب ماه هنر*، ش ۵۳ و ٥٤، ص ۱۹-۲۵.

باباطاهر (۱۳۷۴)، *دیوان*، استنساخ از متن مصحّح وحید دستگردی، تهران: اقبال.

پیرزادهٔ نائینی، محمّدعلی بن محمّداسماعیل (۱۳۴۳)، *سفرنامهٔ حاجی پیرزاده فرمانفرمانیان*، تهران: چاپ حافظ.

پیرنیا، محمّدکریم (۱۳۸۷)، *آشنایی با معماری اسلامی ایران*، تدوین غلامحسین معماریان، تهران: دانشگاه علم و صنعت.

تأثیر تبریزی، محسن (۱۳۷۳)، *دیوان*، تصحیح امین‌پاشا اجلالی، تهران: نشر دانشگاهی.

تحویلدار، حسین بن محمّدابراهیم (۱۳۴۲)، *جغرافیای اصفهان*، به کوشش منوچهر ستوده، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

توسّلی، محمود (۱۳۶۶)، *حسینیّه‌ها، تکایا، مصلاّها: معماری ایران دورهٔ اسلامی*، به کوشش محمّدیوسف کیانی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

حسینی خلیفه، سیّداحمد (۲۰۲۱)، *فتوحات گیتی‌ستان، منظومه‌ای در تاریخ شاه‌عبّاس*، به مقدّمه و تصحیح نزهت احمدی (صرّاف) و محسن محمّدی فشارکی، سوئد: داناگارد.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳)، *لغت‌نامهٔ دهخدا*، تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

دهلوی، احمد (۱۹۷۷)، *فرهنگ آصفیّه*، لاهور: گلبرگ.

دیباج، سیّدموسی (۱۳۸۲)، *شعر و خانهٔ ما: تحقیقی در معماری و ادب فارسی*، تهران: پیوند نو.

ذکاء، یحیی (۱۳۴۹)، *تاریخچهٔ ساختمان‌های ارگ سلطنتی تهران و راهنمای کاخ گلستان*، تهران: انجمن آثار ملّی.

راوندی، محمّد (۱۳۳۳)، *راحة‌الصدور و آیة‌السرور*، به کوشش محمّد اقبال، تهران: امیرکبیر.

سعدی، مصلح بن عبداللّه (۱۳۷۶)، *کلّیّات، بر اساس نسخهٔ محمّدعلی فروغی*، تهران: داد.

سلطان‌زاده، حسین (۱۳۶۲)، *روند شکل‌گیری شهر و مراکز مذهبی در ایران*، تهران: آگاه.

شاهمندی، اکبر (۱۳۹۱)، «سردر»، *دانشنامهٔ تخت فولاد اصفهان*، زیر نظر اصغر منتظرالقائم، اصفهان: سازمان فرهنگی و تفریحی شهرداری اصفهان.

شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۸)، «تعامل معماری و شعر فارسی در بناهای عصر تیموری و صفوی»، *دوفصلنامهٔ علمی-*

پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، ش ١١، پاییز و زمستان، ص ٧٩-١٠٤.

صبا، فتحعلی بن محمّد (١٣٤١)، *دیوان*، به تصحیح و اهتمام محمّدعلی نجاتی، تهران: اقبال.

صفایی جندقی، احمد بن ابوالحسن (١٣٨٨)، *دیوان*، به تصحیح سیّدعلی آل‌داود، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

عبید زاکانی، عبیداللّه (١٣٩٣)، *دیوان*، به تصحیح و شرح پرویز اتابکی، تهران: زوّار.

غالب دهلوی، اسداللّه بن عبداللّه (١٣٧٦)، *دیوان*، به اهتمام محسن کیانی، تهران: روزنه.

غلامی، یداللّه (١٣٦٩)، «امامباره»، *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به سرپرستی سیّد محمّدکاظم موسوی بجنوردی، تهران: انتشارات دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

کیانی، محسن (١٣٦٩)، *تاریخ خانقاه در ایران*، تهران: کتابخانهٔ طهوری.

گروبه، ارنست و دیگران (١٣٩١)، *معماری جهان اسلام* (تاریخ و مفهوم اجتماعی آن)، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.

مدنی، محمّدحسین (١٣٤٥)، «تکیهٔ درویش»، مهر، س ١٢، ش ٤، ص ٢٧٦-٢٧٩.

مستوفی، عبداللّه (١٣٦٠)، *شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریّه*، تهران: زوّار، تهران ١٣٦٠.

مشتاق اصفهانی، میرعلی (١٣٦٣)، *دیوان*، به اهتمام حسین مکّی، تهران: علمی.

مصطفوی، محمدّتقی (١٣٦١)، *آثار تاریخی طهران*، به تنظیم و تصحیح میرهاشم محدّث، ج ١، تهران: انجمن آثار ملّی.

منفرد، افسانه (١٣٨٣)، «تکیه»، *دانشنامهٔ جهان اسلام*، به سرپرستی غلامعلی حدّاد عادل، تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی.

مهدوی، مصلح‌الدّین (١٣٧٠)، *لسان الارض یا تاریخ تخت فولاد*، اصفهان: انجمن کتابخانه‌های عمومی اصفهان.

ناظم هروی (١٣٧٤)، *دیوان*، به تصحیح محمّد قهرمان، مشهد: آستان قدس رضوی.

نخجوانی، حسین (١٣٤٣)، *موادالتّواریخ*، تهران: کتابفروشی ادبیّه.

نراقی، حسن (١٣٦٥)، *تاریخ اجتماعی کاشان*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

نصرآبادی، محمّدطاهر (١٣٧٨)، *تذکرهٔ نصرآبادی*، به مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محسن ناجی نصرآبادی، تهران: اساطیر.

والهٔ اصفهانی، محمّد یوسف بن حسین (١٣٧١)، *دیوان*، به مقدّمه، مقابله و تصحیح رضا عبداللّهی، تهران: برگ.

وحید قزوینی، محمّدطاهر (١٣٨٣)، *تاریخ جهان‌آرای عبّاسی*، به مقدّمه، تصحیح و تعلیقات سیّدسعید میرمحمّدصادق، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ورجاوند، پرویز (١٣٧٧)، *سیمای تاریخ و فرهنگ قزوین*، تهران: نی.

هاتف اصفهانی، احمد (۱۳۹۵)، *دیوان*، به مقدّمه، تصحیح و تعلیقات وجیهه ربیع، تهران: میراث مکتوب، با همکاری دانشگاه اصفهان و مرکز آفرینش‌های ادبی قلمستان.

همایی، جلال‌الدّین (۱۳۸۱)، *تاریخ اصفهان، مجلّد ابنیه و عمارات*، به کوشش ماهدخت‌بانو همایی، تهران: هما.

هنرفر، لطف‌اللّه (۱۳۵۰)، *گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان*، اصفهان: کتابفروشی ثقفی.

References

Abu Saʿid Abu'l-Khayr (1955), *Sokhanān-e manẓūm-e Abu Saʿid Abu'l-Khayr (The Poetic Sayings of Abu Saʿid Abu'l-Khayr)*, Ed. and ann. Saʿid Nafisi, Tehran: Ketābkhāneh-ye Shams.

Amin, Seyyed Ḥasan (2002), "Taʿāmol-e meʿmārī va sheʿr-e fārsi (The Interaction of Architecture and Persian Poetry)," *Ketāb-e Māh-e Honar*, nos. 53-54, pp. 19-25.

Bābā Ṭāher (1995), *Dīvān (Collected Poems)*, Copied from the edition of Vaḥid Dastgerdi, Tehran: Eqbāl.

Dehkhodā, ʿAli-Akbar (1994), *Loḡat-nāmeh-ye Dehkhodā (The Dehkhoda Dictionary)*, Tehran: University of Tehran.

Dehlavi, Ahmad (1977), *Farhang-e Āṣefiyyeh (The Asafiyya Dictionary)*, Lahore: Golbarg.

Dībāǰ, Seyyed Musā (2003), *Sheʿr va khāneh-ye mā (Poetry and Our Home: A Study of Architecture and Persian Literature)*, Tehran: Peyvand-e Now.

Ghāleb Dehlavi, Asadollāh ibn ʿAbdollāh (1997), *Dīvān (Collected Poems)*, Ed. Mohsen Kiyāni, Tehran: Rowzaneh.

Gholāmi, Yadollāh (1990), "Emāmbāreh," The Great Islamic Encyclopedia, Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopedia.

Grube, Ernst, et al. (2012), *Meʿmārī-ye jahān-e eslām (Architecture of the Islamic World: History and Social Meaning)*, Trans. Yaʿqub Āzhand, Tehran: Mowlā.

Hātef Eṣfahāni, Ahmad (2016), *Dīvān (Collected Poems)*, Ed. Vajiheh Rabiʿ, Tehran: Mirath-e Maktub.

Homāʾi, Jalāl al-Din (2002), *Tārikh-e Eṣfahān: majallad-e abniyeh vaʿemārāt (History of Isfahan: Buildings and Structures)*, Ed. Māh-Dokht Bānu Homāʾi, Tehran: Homā.

Honarfar, Lotfollāh (1971), *Ganjineh-ye āthār-e tārikhī-ye Eṣfahān (A Treasury of the Historical Monuments of Isfahan)*, Isfahan: Saqafi Bookstore.

Ḥoseyni Khalifeh, Seyyed Aḥmad (2021), *Fotuḥāt-e giti-setān (World-Conquering Victories: A Verse History of Shah Abbas)*, Ed. Nezhat Ahmadi (Sarraf) & Mohsen Mohammadi Feshāraki, Sweden: Danagard.

Ibn Karbalāʾī, Ḥāfeẓ Ḥosayn (1970), *Rawżāt al-janān va jannāt al-jinān (Gardens of Paradise and the Heavens of Eden)*, Ed. and ann. Jaʿfar Solṭān al-Qorāʾī, Tehran: Bongāh-e Tarjomeh va Nashr-e Ketāb.

Kiyāni, Mohsen (1990), *Tārikh-e khāneqāh dar Īrān (History of the Khanqah in Iran)*, Tehran: Tahouri Library.

Madani, Mohammad-Ḥosayn (1966), "Tekyeh-ye Darvish (The Darvish Tekyeh)," *Mehr*, vol. 12, no. 4, pp. 276-279.

Mahdavi, Mosleh al-Din (1991), *Lesān al-arż yā tārikh-e Takht-e Fulād (The Tongue of the Earth, or a History of Takht-e Fulad)*, Isfahan: Public Libraries Association of Isfahan.

Monfarred, Afsāneh (2007), "Tekyeh," *Encyclopaedia of the World of Islam*, Tehran: Encyclopaedia Islamica Foundation.

Moshtāq Eṣfahāni, Mir ʿAli (1984), *Dīvān (Collected Poems)*, Ed. Hossein Makki. Tehran: Elmi.

Mostafavi, Mohammad-Taqi (1982), *Āthār-e tārikhī-ye Tehran (Historical Monuments of Tehran)*, vol. 1. Ed. Mir-Hashem Mohaddeth. Tehran: Anjoman-e Āthār-e Melli.

Mostowfi, ʿAbdollāh (1981). *Sharḥ-e zendegāni-ye man yā tārikh-e ejtemāʿi va edāri-ye dowreh-ye Qājāriyyah (My Life Story, or the Social and Administrative History of the Qajar Period)*, Tehran: Zavvār,

Nakhjavāni, Ḥosayn (1964), *Mavādd al-tavārikh (Materials for History)*, Tehran: Adabiyyeh Bookstore.

Narāqi, Ḥasan (1986), *Tārikh-e ejtemāʿi-ye Kāshān (The Social History of Kashan)*, Tehran: Elmi va Farhangi Publications.

Naṣrābādi, Mohammad-Ṭāher (1999), *Tazkere-ye Naṣrābādi (Naṣrābādi's Biographical Anthology)*, Ed. Mohsen Nāji Naṣrābādi, Tehran: Asatir.

Nāẓem Heravi (1995), *Dīvān (Collected Poems)*, Ed. Mohammad Qahraman, Mashhad: Astan Quds Razavi.

ʿObeyd Zākāni, ʿObeydollāh (2014), *Dīvān (Collected Poems)*, Ed. and comm. Parviz Atābaki, Tehran: Zavvār.

Pirniā, Mohammad-Karim (2008), *Āshenāʾī bā meʿmārī-ye eslāmī-ye Īrān (An Introduction to Islamic Architecture of Iran)*, Comp. Gholam-Hossein Meʿmāriyān, Tehran: Iran University of Science and Technology.

Pirzādeh-ye Nāʾīnī, Mohammad-ʿAli ibn Mohammad-Esmaʿil (1964), *Safar-nāmeh-ye Ḥāji Pirzādeh Farmānfarmaʾiyān (The Travelogue of Ḥāji Pirzādeh Farmanfarmaʾiyan)*, Tehran: Chap-e Hafez.

Rāvandi, Mohammad (1954), *Rāḥat al-ṣodur va āyat al-sorur*, Ed. Mohammad Eqbāl, Tehran: Amir Kabir.

Ṣabā, Fatḥ-ʿAli ibn Mohammad (1962), *Dīvān (Collected Poems)*, Ed. Mohammad-ʿAli Nejāti, Tehran: Eqbāl.

Saʿdi, Mosleḥ ibn ʿAbdollāh (1997), *Kolliyāt (Complete Works)*, Based on the edition of Mohammad-ʿAli Foroughi, Tehran: Dād.

Ṣafāʾi Jandaqi, Ahmad ibn Abuʾl-Ḥasan (2009), *Dīvān (Collected Poems)*, Ed. Seyyed ʿAli Āl-Dāvud, Tehran: Majles Library and Archives.

Shāhmandi, Akbar (2012), "Sardar (Portal)," *Takht-e Fulād Encyclopedia*, Ed. Asghar Montazer al-Qāʾem, Isfahan: Municipality of Isfahan.

Shāyesteh-Far, Mahnāz (2009), "Taʿāmol-e meʿmārī va sheʿr-e fārsi dar banāhā-ye ʿaṣr-e Taimūrī va Ṣafavī (The Interaction of Architecture and Persian Poetry in Timurid and Safavid Buildings)," *Islamic Art Studies*, no. 11, pp. 79-104.

Solṭānzādeh, Ḥosayn (1983), *Ravand-e shekl-giri-ye shahr va marākez-e mazhabi dar Īrān (The Formation of Cities and Religious Centers in Iran)*, Tehran: Agāh.

Taḥvildār, Ḥosayn ibn Mohammad-Ebrāhim (1963), *Joghrāfiyā-ye Eṣfahān (The Geography of Isfahan)*, Ed. Manouchehr Sotoudeh. Tehran: University of Tehran Press.

Taʾthīr Tabrizi, Mohsen (1994), *Dīvān (Collected Poems)*, Ed. Amin-Pasha Ejlāli, Tehran: Nashr-e Dāneshgāhi.

Tavassoli, Maḥmūd (1987), *Ḥosayniyyeh-hā, takāyā, moṣallā-hā: meʿmārī-ye Īrān dar dowreh-ye eslāmī (Husayniyyas, Tekyehs, and Prayer Grounds: Iranian Architecture in the Islamic Period)*, Ed. Mohammad-Yusuf Kiyāni, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Vaḥid Qazvini, Mohammad-Ṭāher (2004), *Tārikh-e jahān-ārā-ye ʿAbbāsi (The World-Adorning History of Shah Abbas)*, Ed. Seyyed Saʿid Mir-Mohammad Ṣādeq, Tehran: Research Institute for Humanities.

Vāleh Eṣfahāni, Mohammad-Yusuf ibn Ḥosayn (1992), *Dīvān (Collected Poems)*, Ed. Reza ʿAbdollāhi. Tehran: Barg.

Varjavand, Parviz (1998), *Simā-ye tārikh va farhang-e Qazvin (The Historical and Cultural Landscape of Qazvin)*, Tehran: Ney.

Zokāʾ, Yaḥyā (1970), *Tārikhcheh-ye sāk̲temān-hā-ye arg-e solṭanati-ye Tehran va rāhnamā-ye kāk̲-e Golestān (A History of the Royal Citadel Buildings of Tehran and a Guide to Golestan Palace)*, Tehran: Anjoman-e Āthār-e Melli.

ارسال: ۱۴۰۳/۸/۲۶
پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۱۰
10.22034/nf.2026.488969.1366

تحلیل برابرسنجی‌های بلاغی «فصل و وصل» در ادبیات و خوشنویسی

آزاد محمودی * (دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان و استاد انجمن خوشنویسان ایران)

چکیده: فصل و وصل از مهم‌ترین مفاهیمی است که در متنِ هنرهای گوناگون وجود دارد و ظرفیت‌های زیباشناختی فراوانی را در آثار هنری و ادبی ایجاد می‌کند. اعتبار و اشتهار این بحث در ادبیّات تا به حدّی است که برخی از علما شناخت بلاغت را منحصر به شناسایی فصل و وصل کرده‌اند. امّا در پژوهش‌های عرصهٔ خوشنویسی و رسالات و کتاب‌های مرتبط با آن، نه‌تنها هیچ سخنی از فصل و وصل به عنوان شگردی بلاغی نرفته، بلکه به طور کلی و از اساس چیزی به عنوان «بلاغت» در مباحثِ خوشنویسی نمی‌توان یافت. این در حالی است که نگارندهٔ این مقاله، پس از پژوهش‌های بسیار، به این نکتهٔ مهم و نویافته رسیده که خوشنویسی نیز، مانند ادبیّات، فصاحت و بلاغت خاصِ خود را دارد و شگردهای آن نیز دارای پیوندهای عمیقی با شگردهای ادبی است. فصل و وصل از مؤثّرترین عناصر تکوین ادبیّت و خوشنویساییِ متون زبانی و شکلی در آثار این دو حوزه است. فصلْ امکان گذار از موقعیّتی مستقل را به موقعیّتی مجزّا از آن فراهم می‌کند و وصل امکان تداوم و کششِ موقعیّتی وابسته را در موقعیّتی پیوندپذیر با آن میسّر می‌سازد. خوشنویسان و شاعران، از راه فصل و وصل‌های بلاغی، فضایی مناسب برای همزیستیِ هنری میان سازه‌های خط یا زبان ایجاد می‌کنند. این مقالهٔ میان‌رشته‌ای، به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی، برای نخستین بار، به آشکار کردنِ پنهان‌ترین پیوندهای ساختاریِ ادبیّات و خوشنویسی در قلمرو گستردهٔ فصل و وصل پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: ادبیّات، خوشنویسی، فصل و وصل، بلاغت و فصاحت، پیوندهای ساختاری.

* azadmahmodi92@gmail.com

مقدّمه

ادبیّات و خوشنویسی، به گواهی تاریخ، از دیرباز و در تعاملی کارا و سازنده، هر کدام بر غنای دیگری افزوده است. اثرپذیری این دو از یکدیگر به گونه‌ای است که شاید آن را در میان هیچ دو هنر دیگری با این شدّت و حجم زیاد نتوان یافت. چنین برهم‌کنش‌های دیرینه و مستمرّی موجب شده است ویژگی‌های ساختاری همسانی در متن‌های زبانی و شکلی این دو عرصه ریشه بدوانند. مطالعات قیاسی زیبایی‌شناسانه برای یافتن این ریشه‌های مشترک از اهمّیّت خاصّی برخوردار است، اما، از آنجا که تطبیق عناصر زبانی ادبیّات با عناصر شکلی خوشنویسی کاری است صعب‌المنال، پژوهشگران تا کنون بدان نپرداخته‌اند. نگارندهٔ این سطور نیز، به پشتوانهٔ حضور مدید، مستمر و هم‌زمان در هر دو عرصه و به استنادِ اصل «ما لا یدرک کله لا یترک کله»، تلاش کرده برای نخستین بار گرهی از این مسئلهٔ فروبسته بگشاید تا اگر هم مکاشفهٔ کامل حاصل نشود، دست‌کم جنبشی در این عرصهٔ پژوهشیِ بایسته شکل گیرد.

بیان مسئله

کشف پوشیده‌ترین پیوندهای ساختاری میان ادبیّات و خوشنویسی با رویکردی هستی‌شناسانه و تمرکز بر عنصر فصل و وصل مسئلهٔ اساسیِ پژوهشِ حاضر است. سخن‌پردازان، برای رسیدن به ادبیّتِ متن‌های زبانی، از راه فصاحت، به تکوین بی‌عیبِ واژگان در بافتِ درستِ دستوری پرداخته‌اند و از راه بلاغت به گسترش تخیّل و چندلایگی در متون ادبی اقدام کرده‌اند. نگارنده، با علم به این، در پی پاسخ به این پرسش است که خوشنویسان، با توجّه به پیوندهای دیرین و مستمر با ادبیّات برای دستیابی به خوشنویساییِ متون شکلی، پس از مراقبت‌های فصاحی، در درستیِ «تشکیل» و «وضع» شاکله‌ها از کدامین امکانات و سازوکارها برای تصرّفاتِ هنری و ذوقی خود بهره برده‌اند؟ آیا اصولی هم‌ردیف و مشابه اصول بلاغت ادبی در آثار خوشنویسی نیز می‌توان بازیافت؟

اهمّیّت و ضرورت تحقیق

چنین واکاوی‌های ساختاری‌ای میان ادبیّات و خوشنویسی پرده از هم‌ریشگی‌های پنهان اصول بلاغت‌ورزی در ادبیّات و خوشنویسی برمی‌دارد و زمینهٔ درک عمیق‌تر مفاهیم ساختاریِ دو رشته و موجبات بروز نوآوری و خلّاقیت را در عرصهٔ آفرینش‌های ادبی و هنری فراهم می‌کند. برای چنین واکاوی‌ای این پژوهش، برای نخستین بار، با رویکردی تطبیقی ـ مکاشفه‌ای و با استناد به نمونه‌ها و شواهد عینی، به تحلیل پیوندهای ماهوی میان نشانه‌ها و رمزگان هنری در دو نظامِ نشانه‌ایِ متفاوت و دو بافت مجزّای واژه و شکل پرداخته است.

فرضیّه‌های تحقیق

۱. شاعران و خوشنویسان، در موقعیّت‌های خاص و بنا بـه وجـود قیاس‌هـای ناپیـدای قـوی‌تری از قیاس‌های ظاهری، از احکام وصل و فصلِ نحوی و فصاحی عـدول می‌کننـد و بـه سـمت مقاصـد بلاغی پیش می‌روند.

۲. ارزش‌های بلاغی فصل و وصـل‌های ادبـی یـا خوشنویسـانه زمـانی افزون‌تـر خواهـد بـود کـه دلالت‌های پنهان‌تری داشته و در فرایندی پوشیده‌تر و مخفی‌تر شکل گرفته باشند.

۳. تشخیص مواضعِ فصل و وصل‌های بلاغـی مسـتلزم استحسـان ذوقـی شـاعران و خوشنویسـان است.

۴. وصل و فصل‌های غیرقیاسیِ متقدّم، با کسب ظرفیّت‌هـای جدیـد، می‌تواننـد خـود را بـه شـبکهٔ تناسب‌های درهم‌تنیدهٔ متون زبانی و شکلی امروز پیوند بزنند، در آن‌ها احیا شـوند و ارزش بلاغـی بیابند.

۵. استفادهٔ نظام‌مند از برخی فصل و وصل‌های ادبی و خوشنویسانهٔ مهجور نوعی باسـتان‌گرایی بـرای برجسته‌سازی سازه‌های زبـانی یـا شـکلی و دسـتیابی بـه لحن‌هـای خـاص و شخصـی در ادبیّـات و خوشنویسیِ معاصر است.

مبانی نظری

پیوندِ خوشنویسی و ادبیّات وجهی گریزناپذیر دارد، چرا که شعر شاعر یا نثر ادبی نویسنده بـه‌ناچار باید در شاکله‌هایی از خط هستی پیدا کند و خطّ خوشنویس هم سرانجام باید در سازه‌هایی از زبان تحقّق یابد. خط، همانند زبان، نقش‌های گوناگونی دارد و همان‌گونه که نقش ادبـیِ زبـان، مجـزّا از نقش ارجاعی آن، قابل‌بررسی است، نقش خوشنویسایی خط را نیز باید جـدا از نقـش ارجـاعی آن بررسی کرد. همچنان که رسالت نخست خوشنویسان در قطعه‌نگاری‌ها خیال‌پردازی با شـاکله‌ها و ایجاد ابهام‌های هنری و آفرینش‌های چندلایه است، کار شاعران نیز در قطعه‌پردازی‌ها، پیش از هـر چیز، تصرّف ذهنـی در محـور خیال‌هـای شـاعرانه و نمـایش لحظـه‌های شـگفت‌انگیز اسـت، بـا بهره‌گیری از ظرفیّت چندمعنایی واژگان.

در این میان، فصل و وصل سازه‌ها از مؤثّرترین عوامل بلاغـت‌ورزی در ادبیّـات و خوشنویسـی است که دستیابی به اسرار آن مسـتلزم شـناخت طبیعـت جـوهری و خصوصـیّات نـوعیِ سـازه‌ها و آگاهی از ظرفیّت فصل‌پذیری و وصل‌پذیری آن‌هاست که تشـخیص آن طبعـی نقّـاد و ذهنـی وقّـاد می‌طلبد. چنین ذهنی در بند تکرار وصل و فصـل‌های دست‌فرسـوده و کلیشه‌شـدهٔ چندصدسـاله و

استخدام آن‌ها در همان شبکه‌های تثبیت‌شدهٔ سنّتِ قدمایی نمی‌ماند، بلکه با وقوف بر اصولِ شاکله‌پردازی و هندسهٔ وصل و فصل شاکله‌ها، همواره به دنبال ایجاد راه‌های تازه و کشف شبکه‌های جدید و نظام‌های تازه در همنشینی و جانشینی شاکله‌ها برای آفرینش فرم‌های بدیع و ابتکاری خواهد بود.

فصل در خوشنویسی موجب خلوت [1]، وضوح، شفافیّت و هیبت بیشتر شاکله‌ها و ایجاد فضای قرار و وقار و انبساط و فرح می‌شود و وصل امکان تصرّف بیشتر خوشنویس را در شکل شاکله‌ها فراهم می‌آورد تا هویّت مستقلّ آن‌ها را به سود فرم متحوّل سازد و در سایه‌ای از ابهام فروبرد.

پژوهش تطبیقی و بینارشته‌ای حاضر، همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، برای نخستین بار انجام می‌شود و مانند دیگر مطالعات تحقیقی، مجموعهٔ پژوهش‌های هم‌تباری در کنار خود ندارد تا از راه گردآوری و بررسی نظریّه‌های ارائه شدهٔ مرتبط با موضوع بتوان به چهارچوب نظری تحقیق دست یافت؛ از این رو، به نظر می‌رسد این پژوهش، به‌عنوان اوّلین منبع در این موضوع، خود باید، با طرح ایده‌ها و اندیشه‌هایی تازه، زمینه‌ساز انجام پژوهش‌های آتی و گسترش مرزهای خویش باشد.

پیشینهٔ تحقیق

«فصل و وصل» در ادبیّات از مباحث بسیار مهمّی است که پژوهش‌های فراوانی پیرامون آن انجام شده است. عبدالقاهر جرجانی (ف ۴۷۱ ق)، در کتاب *دلائل‌الاعجاز*، بابی مستقل به این مبحث اختصاص داده و معرفت بدان را از اسرار بلاغت شمرده است (جرجانی، بی‌تا: ۲۴۵-۲۲۲). سکّاکی (ف ۶۲۶ ق) نیز، در کتاب *مفتاح‌العلوم*، ضمن ارائهٔ بحثی جامع در خصوص فصل و وصل، مواضع آن را با عناوین متمایزی شناسایی کرده است (سکّاکی، ۲۰۰۰، ص ۳۵۷). ابوهلال عسکری (ف ۳۹۵ ق) از دیگر ادیبان نامداری است که در کتاب *الصناعتین* به این مبحث توجّه داشته است (عسکری، ۱۴۱۹ ق، ص ۴۳۸). با همین پیشینهٔ اجمالی، پیداست که فصل و وصل در میان مطالعات ادبی، مفهومی کاملاً شناخته‌شده است، امّا در حوزهٔ خوشنویسی، به‌رغم کاربرد گسترده و اهمّیّت بسیار، همانند دیگر شگردهای بلاغیِ خوشنویسانه، بی‌نام‌ونشان مانده و در رساله‌ها سخنی از آن به میان نیامده است. با وجود این، برای بررسی پیشینهٔ پژوهشی، می‌توان به موارد زیر، به عنوان بخشی از پشتوانه‌های معرفتی این مقالهٔ تحلیلی ـ تطبیقی اشاره کرد:

ابن‌مقله (۲۷۲-۳۲۸ ق)، در چهار اثر *فی علم الخطّ و القلم*، *میزان الخط*، *اصناف الکتاب* و *مقدمة فی الخط*، نظرات و قواعد علمی خود را در زیبایی‌شناسی و هندسهٔ خط و بنیان شکلی حروف بیان کرده است

(نک فضائلی، ۱۳۶۲، ص ۷۶). ابن‌خلدون، در *مقدّمه*، قصیدهٔ رائیّهٔ ابن‌بوّاب را، که از بهترین دستورها در باب رموز صناعت خط و موادّ آن است، نقل کرده است (ابن‌خلدون، ۱۳۸۲، ج ۲، ص ۸۳۷). محمّد بن علی بن سلیمان راوندی (ف ۵۹۹ ق)، در کتاب *راحة الصدور و آیة السرور*، در «فصل فی معرفة اصول الخط من الدّائرة و النقط»، به اصول خطّ و نحوهٔ نگارش و پیدایش هر کدام از حروف نسخ و محقّق و ثلث پرداخته است (راوندی، ۱۹۲۱، ص ۴۳۷). قلقشندی، در جلد دوم *صبح الأعشی فی صناعة الانشاء*، به معرّفی مفصّل ابزار خوشنویسی و در جلد سوم آن به تبیین اصول نظری ابن‌مقلهٔ بیضاوی و مبانی زیبایی‌شناسی او در خطّ و هندسهٔ حروف پرداخته است (قلقشندی، بی‌تا، ج ۲، ص ۴۶۹- ۵۱۷ و ج ۳، ص ۱-۱۳۸). از مهم‌ترین بخش‌های این منبع موثّق ذکر قواعد پنج‌گانهٔ توقیّه، اتمام، اکمال، اشباع و ارسال ذیل اجزای دستگاه «حسن تشکیل» و بیان قواعد چهارگانهٔ ترصیف، تألیف، تسطیر و تنصیل، به‌عنوان اجزای دستگاه «حسن وضع» در خوشنویسی، است (قلقشندی، بی‌تا، ج ۳: ۱۳۷ و ۱۳۸). گذشته از این آثار، کتاب‌های *اطلس خط* (۱۳۹۰) و *تعلیم خط* (۱۳۶۲)، نوشتهٔ حبیب‌اللّه فضائلی، از جملهٔ آثار معاصر در این زمینه است. این دو کتاب در حقیقت دانشنامه‌هایی مفصّل و معتبر در زمینهٔ کلیّات خوشنویسی و اصول و مبانی آن به حساب می‌آیند. از رساله‌های مشهور خوشنویسی، که به قواعدی چون اصول، ترکیب، کرسی، نسبت، صعود، نزول، تشمیر و ارسال نظر داشته‌اند، می‌توان به *صراط‌السطور* سلطانعلی مشهدی (۱۳۳۵)، *رساله‌های خطّ مجنون رفیقی هروی* (بی‌تا) و *آداب‌المشق* باباشاه اصفهانی (۱۳۳۵) اشاره کرد.

همچنین، در عرصهٔ نشانه‌شناسی، می‌توان به *خوانش تصاویر* از گونتر کرس و تئو ون لیوون (۱۳۹۶) و *مبانی نشانه‌شناسی* از رولان بارت (۱۳۹۹) و در حوزهٔ ماهیّت ادبیّات و هنر به کتاب‌هایی چون ادبیّات چیست از ژان پل سارتر، هنر چیست از لئون تولستوی (۱۳۶۴) و *معنی هنر* از هربرت رید (۱۳۷۴) اشاره کرد.

روش‌شناسی تحقیق

نگارنده در این مقالهٔ میان‌رشته‌ای و تطبیقی از دو روشِ قیاس و استقرا بهره برده است؛ بدین صورت که نخست، با رویکردی قیاسی، فرضیّه‌های تحقیق را، با توجّه به نظامِ فصاحی ـ بلاغیِ حاکم بر ادبیّات، تدوین کرده و سپس، با رویکردی استقرایی، به مشاهدهٔ دقیق جزئیّات آثار خوشنویسی و تجزیه و تحلیل کامل آن‌ها پرداخته است و در نهایت، با اتّکا به جست‌وجوهای کتابخانه‌ای، گردآوری‌ها، طبقه‌بندی‌ها، الگویابی‌ها، ایده‌پردازی‌ها و ساخت‌گشایی‌ها، در مسیر اثبات فرضیّه‌های این تحقیق گام نهاده است.

بحث و بررسی

فصل و وصل از جملهٔ مباحث بیناهنری است که در متنِ هنرهـای گونـاگون بـه چشـم می‌خـورد و ظرفیّت‌های مفهومی و زیباشناختی فراوانی را در آثار هنری ایجـاد می‌کنـد. فصـل امکـان گـذار از موقعیّتی به موقعیّت‌های دیگر را فراهم می‌کند و وصل امکان تداوم و کششِ یک موقعیّـت را میسـر می‌سازد. با فصل می‌توان هویّت مجزّا و مستقلی به اجزا و عناصر داد و بـا وصـل می‌تـوان هـویّتی پیوندپذیر و وابسته به آن‌ها بخشید. فصل و وصل ابزاری مهم برای تنظیم فاصله‌گذاری‌ها و دستیابی به امکان‌های بیشتر برای تغییر چینش اجزاست. از راه این شگرد، می‌تـوان، بـا ایجـاد سـاخت‌های شکلی و زبانی مشابه، بر انسجام متنی آثار گوناگون هنری و ادبی افزود.

فصل و وصل نحوی و بلاغی در ادبیّات و خوشنویسی

علمای بلاغت دربارهٔ مبحث فصل و وصل از سده‌های نخستین هجری پـژوهش کرده‌انـد و بـه موجب اهمّیّتی که این مبحث در زیبایی و تأثیرگذاری متن دارد، به طور معمـول، بـاب جداگانـه‌ای بدان اختصاص داده‌اند و به شکلی جامع و مانع هنجارهایی برای آن تعریف کرده‌اند. خوشنویسـان و شاعران، گاه با رعایت این هنجارها از منظری بیشتر فصاحی و گاه با شکسـتن آن‌هـا از نظرگـاهی اغلب بلاغی، زمینهٔ مکث و تأمّلِ بیشتر در سازه‌ها و برجسته کردن اجزا و ایجـاد نظـم و انسـجام و حالت‌سازی‌ها و معناآفرینی‌ها را در ذهن مخاطب فراهم می‌کنند.

مطابق کتاب‌های کهن بلاغی، اهمّیّت این بحث در ادبیّات تا حـدّی اسـت کـه «برخـی از علمـا شناخت بلاغت را منحصر به شناسایی فصل و وصل کرده‌اند» (جاحظ، ۲۰۰۲، ج ۱، ص ۹۱). البتّه پیداست که مقصود آن‌ها از ارائهٔ چنین دیدگاهی یادآوری این نکته است که آگاهی از نکـات باریـک و ظرایـف فراوان فصل و وصل راهی دشوار دارد و تنها کسانی می‌توانند این راه را به‌درسـتی بپیماینـد کـه بهـرهٔ فراوانی از علم بلاغت و زیبایی‌های آن برده باشند (هاشمی،۱۳۸۲، ص ۳۵۱).

با وجود این، امروزه برخی از پژوهشگران بر این باورند که «این بحث ماهیّتاً مربوط به دستور اسـت» (شمیسـا، ۱۳۸۶، ص ۱۹۵) و بخش عمده‌ای از مباحث آن پیوند نزدیک‌تری بـا فصـاحت زبـان دارد و البتّه بخشِ مرتبطِ آن با مباحث بلاغی را نیز باید در حوزهٔ علم بیان و بدیع دانست و نه علـم معـانی (وفایی و آقابابایی،۱۳۹۴، ص ۳۵).

در این میان، روشن است که اگر رعایت فصل و وصل تنها موجـب درسـتی و صـحّتِ مـتن ادبی شود، بخشی از فصاحت است و اگر، در کنار آن، سبب بروز جلوه‌های هنری و تأثیرگذاری بیشتر متن ادبی نیز بشود، دامنهٔ آن به بلاغت کشیده می‌شود. امّا نکتهٔ مهم‌تـر در ایـن خصـوص

رعایت نکردن آگاهانهٔ اصول فصل و وصل و عدول هنری از هنجار متعارف آن است که البتّه بـه طور کامل در حوزهٔ بلاغت جای می‌گیرد. شمیسا در حالی از این مطلـب کـه علمـای معـانی و بزرگانی چون فروزانفر فصل و وصل را مهم‌ترین مبحث علم بلاغت ذکر کرده‌اند تعجّب می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۶، ص ۱۹۵) که خود نیز اذعان دارد که «وصل و فصل در آثار بزرگـان ادب گـاهی بـا ظرایـف و دقایقی همراه است که به این بحث جنبهٔ بلاغی می‌بخشد» (همان، ص ۲۰۲). به نظر می‌رسد، برای برطـرف کردن تعارض موجود، لازم اسـت فصـل و وصـلِ ادبـی ـ و حتّـی خوشنویسـانه ـ را از دو منظـر بنگریم: فصل و وصلِ نحوی و فصل و وصلِ بلاغی.

فصل و وصلِ نحوی ضرورتِ وجود داشتن یا وجود نداشتن عطف را بر مبنای قواعدِ کلـی و از منظر فصاحت و درستی ساختار نحوی در متن بررسی می‌کند. دلالت‌های آشکارِ قواعد ثابت و معیّن این نوع از فصل و وصل به گونه‌ای است که تشخیصِ مواضع آن برای کسانی که بـا ایـن قواعد آشنایی دارند سخت نیست، امّا وصل و فصلِ بلاغـی ضـرورتِ وجـود داشـتن یـا وجـود نداشتن عطف را به اقتضای حال و بر مدار زیبایی‌شناسی و از نظر نیـروی خیـال‌انگیزی و میـزان تأثیرگذاری عاطفی و معنی‌افزایی بـاطنی در مـتن بررسـی می‌کنـد. ایـن نـوع از فصـل و وصـل دلالت‌های پنهانی دارد و تشخیص مواضع آن مستلزم استحسان ذوقی اسـت کـه پوشـیدگی‌ها و ظرایفِ درهم‌تنیدهٔ فراوانی آن را دربرمی‌گیرد. به همین سبب است که شاعر یا نگارندهٔ متنِ ادبـی در موقعیّت‌های خاص، به جهت وجود قیاسی پنهان و قوی‌تر از قیاسِ ظاهری، از احکام وصل و فصلِ نحوی و فصاحی عدول می‌کند و به عبارتی، برای رسیدن به عطفِ بلاغـی، اصـول عطـفِ نحوی را زیر پا می‌گذارد؛ چنان‌که عطّار در بیت زیر چنین کرده است:

تو سرِ خود گیر و رفتی مردوار　　سـر فرورفتـه مـرا بـا او گـذار

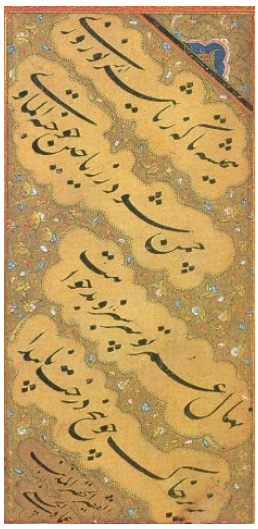
(عطّار، ۱۳۸۳، ص ۴۴۴)

در مصراع نخستِ این بیت، عطفِ امر و ماضی با یکدیگر خلاف قاعده و نادرست است، چـرا که، مطابق اصولِ وصل و فصل نحوی، تشابه وجهـیِ افعـال و در نتیجـه یکسـانیِ جملـه‌ها از نظـر خبری و انشایی بودنشان برای عطفِ آن‌ها ضروری است. این ساخت از نظر عطفِ نحوی درسـت نیست، امّا از نظر عطفِ بلاغی و دلالت‌های معنی‌افزایی و زیبایی‌شناختی آن نه‌تنها درست اسـت، که نیروی استحالیِ آن به قدری سازندگی ادبی دارد که ناهمخوانیِ وجهـی را تبـدیل بـه برجسـتگی صوری می‌کند و به همین سبب در گذشته این ساخت، که «آن را عطفِ وجوه باید خواند، بسیار شایع بوده و نوعی هنر بلاغی به حساب می‌آمده است» (همـان، ص ۷۸۰). کاربسـتِ چنـین سـاختی در ایـن بیـت و ابیات مشابه آن در آثار گذشتگان برای «القای غرضِ بلاغیِ قطعیّت در انجام فعل، نمایش وابستگیِ فعـل دوم

به فعل اوّل، رابطهٔ تأثیر و تأثّری در بین دو جمله و نیز یقین‌بخشی به مخاطب مبنی بر اینکه تحقّق عملِ مورد نظر حتمی و یقینی است استفاده شده‌است» (محمّدی، ۱۴۰۰، ص ۱۳۵). نکتهٔ دیگری که در این میان باید در نظر داشت این است که ساخت عطفِ وجوه ظرفیّت پوشانندگیِ زیادی دارد و چنین خاصیّتی به شاعر امکان می‌دهد اغراضِ عطف را پوشیده و پنهان در فضایی دنبال کند که عدم‌تجانسِ وجهی نیز چندان به نظر نیاید. پوشیدگی اسرار عطف و ساختارِ ملتزم و دربرگیرندهٔ آن نکتهٔ بسیار مهمّی است و نقش آن را در زیبایی‌شناسی این رویکردها نباید از نظر دور داشت.

روگرداندن از قیاس فصاحی، به اقتضای حال و به اتّکای ذوق و بر مبنای قیاس مستحسنِ بلاغی، در خوشنویسی نیز جایگاهی ویژه دارد و می‌توان آن را تدبیری خوشنویسانه برای تلطیفِ قواعد خشک فصاحت در نظر گرفت. برای مثال، در خوشنویسی، بر مبنای قواعد عمومی و کلّیِ خطّ نستعلیق، «تقسیم ضخامت‌ها بدین ترتیب است که حروف به‌تناوب ضعف و قوّت پیدا می‌کنند. در نتیجه... اتصالِ قوّت به قوّت نازیبا می‌شود» (فلسفی،۱۳۷۷، ص ۱۲۰) و، همان‌گونه که حروف قریب‌المخرج کنار هم تنافر زبانی دارند، دو قوّت در مجاورت هم نیز تنافرِ شکلی ایجاد می‌کنند. بدین سبب، وصل کشیده‌ها به «واو» و «قافِ آخر» در این خط بر خلاف فصاحت خوشنویسانه و نادرست است، امّا با وجود این، چنان‌که در نمونه‌های زیر مشاهده می‌شود، قیاس ذوقی خوشنویس گاهی این قیاس کلّی را می‌شکند.

(فلسفی،۱۳۷۷، ص ۱۲۱)



(میرعماد، ۱۳۸۲، ص ۷۱)

باستان‌گرایی با فصل و وصل‌های غیرقیاسی ادبی و خوشنویسانه

از میان پژوهشگران معاصرخوشنویسی، فضائلی این نوع کشیده‌ها را متروک خوانده (فضائلی،۱۳۶۲، ص ۹۸) و بر این باور است که این اَشکال را «اگر چه قدما استعمال کرده‌اند، در نستعلیق و ثلث نامطلوب، لکن در رقعه و شکسته رواست» (همان، ص ۹۵). امیراحمد فلسفی نیز، با این استدلال که قدما از این گونه کشیده‌ها استفاده می‌کردند، ولی مدّت‌هاست که از آن‌ها، مگر در مواردی نادر و به‌ضرورت، استفاده نمی‌شود، این کشیده‌ها را «متروک» نامیده است (فلسفی،۱۳۷۷، ص ۱۱۹). در مقام مقایسهٔ این دو نظر، می‌توان سخنِ فلسفی را، با توجّه به قیدِ «مگر در مواردی نادر و به‌ضرورت»، گامی به جوهرِ حقیقی و ماهیّت ذاتیِ این کشیده‌ها نزدیک‌تر دانست، امّا به نظر می‌رسد وجه کامل‌ترِ حقیقت این باشد که این کشیده‌ها، نه فقط امروزه و در حال حاضر، بلکه در گذشته نیز تنها در موارد نادر و به اقتضای حال، خارج از قیاس فصاحی و بنا به ضرورت‌های بلاغی، مورد استفاده بوده‌اند؛ لذا عنوانِ «کشیده‌های متروک» برای نام‌گذاری آن‌ها چندان پذیرفتنی نمی‌نماید و شاید به جای آن اگر از عنوان «کشیده‌های غیرقیاسی» استفاده شود مناسب‌تر باشد. منظور از روا بودن یا نبودن استعمال این کشیده‌ها در خطوط مختلف نیز، که در سخن فضائلی به‌اجمال بدان اشاره شده است، این واقعیت است که این اَشکال خودْ در دایرهٔ نظامِ فصاحیِ خطوطِ «رقعه» و «شکسته» قرار دارند و به عبارتی، مطابق قواعد وصلِ نحوی در این خطوط، می‌توان دو قوّتِ متوالی را به یکدیگر وصل کرد، در

حالی که در «نستعلیق» و «ثلث» تنها با اغراض بلاغی می‌توان چنین وصلی را به نظام فصاحی این خطوط تحمیل کرد.

از دیگر وصل‌های خوشنویسانه در نستعلیق، که شاید امروزه «متروک» خواندن آن‌ها توجیه‌پذیرتر باشد، وصل حروف «و»، «د» و «ر» به حرف «ه» با ماهیّتی استعاری در ساختار کلماتی چون «جلوه»، «سجده»، «چهره» و... است. در بیت زیر، وجود دو دایرهٔ مجاور در مصراع دوم و طرحِ ذهنیِ خوشنویس، مبنی بر ساختنِ دو دایره به قرینهٔ آن‌ها در مصراعِ نخست، موجب شده او از چنین وصلی بهره بگیرد.

(میرعلی هروی، ۱۳۹۲، ص ۱۵۵)

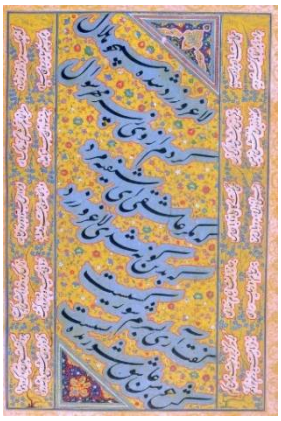
این شکل‌های استعاری، مهجور مانده‌اند، امّا استفادهٔ بجا و نظام‌مند از همین ساخت‌ها را نیز در جایگاه‌ها و موقعیّت‌های مناسب می‌توان، به‌عنوان نوعی باستان‌گرایی در خط معاصر و به منظور برجسته‌سازی سازه‌های شکلی و دستیابی به لحن‌های خاص در خوشنویسی، پذیرفت. چنین رویکردی در ادبیّات نیز معمول و پرکاربرد است، چنان‌که در آثار شاعران معاصر، حتّی نوگرایان و سپیدسرایان، بسیار دیده می‌شود که «شکلی فرعی و بی‌اهمّیّت و حتّی مرده ناگاه بدل به شکل مرکزی و مسلّط بیان ادبی می‌شود» (احمدی، ۱۳۸۲، ص ۵۲). فراموش نکنیم که «یکی از مهم‌ترین دستاوردهای فرمالیست‌های روسی توجّه به اشکال ازیادرفته، کمتر شناخته‌شده و حتّی می‌توان گفت تحقیرشدهٔ ادبی بود» (همان، ص ۱۴۴). در این میان، آنچه خوشنویس، شاعر یا نویسنده در کاربست باستان‌گرایی باید بدان اهمّیّت دهد داشتن بیان شخصی در کنار توجّه به عناصر گذشته است. کار او در این راستا باید ارائهٔ برداشتی دیگرگون از گذشته باشد، نه تکرار خود گذشته. برای درک کامل این موضوع، بهتر است به آثار موفّق این رویکردها در ادبیّات خوشنویسی مراجعه شود. برای مثال، امروزه، همان‌گونه که در

عرصهٔ ادبیّات بیهقی‌گراییِ شاملو بر همگان آشکار است، در خوشنویسی نیز کلهرگراییِ امیرخانی بر کسی پوشیده نیست، امّا با وجود این، نه شاملو به فکر تکرار بیهقیِ جدیدی بوده‌است و نه امیرخانی به دنبال بازگشتِ کلهری نوین، بلکه هر دو در این مسیر کوشیده‌اند حالات، ظرفیّت‌ها و عناصری از زبان و خطّ روزگاران پیش از خود را برای آفرینش روایتی شخصی به کار گیرند.

متأسّفانه برخی از استعدادها و سرمایه‌های ارزشمند ادبی و هنری امروز هنر پیشینیان را طابق‌النعل‌بالنّعل تقلید می‌کنند و با این کار، جدا از لطمه‌ای که به اصالتِ بیانِ هنری پیشینیان و شخصی‌بودگی آن‌ها می‌زنند، هنر را نیز از سرشت هنری خود خالی و آن را در قالب مهارت و فن ارائه می‌دهند.

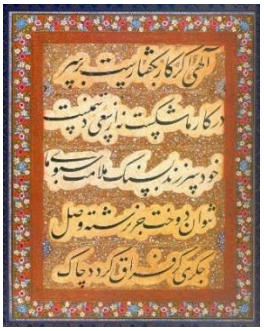
در باستان‌گراییِ خلّاقانه، اصل بر این است که عناصر ادبی یا خوشنویسانهٔ مورد تقلیدْ مؤلّفه‌های موقعیّتی-تاریخیِ خود را به دست آورند و، با توجّه به شرایط جدید، در بافت‌ها و لایه‌های متن زبانی یا شکلی قرار گیرند. گاهی در آثار کهن‌گرا با عناصری مواجه می‌شویم که گر چه پیش‌تر می‌پنداشتیم دورهٔ آن‌ها به پایان رسیده و مرده‌اند، می‌بینیم در این متن‌ها جوانی از سر گرفته و به گونه‌ای تازه سر برآورده‌اند. بهترین شکلِ این نوشکفتگی را می‌توان به‌نوعی تناسخِ عناصر ادبی و خوشنویسانه نامید.

وصل‌های نادر غیرقیاسی گذشته نیز، چنان‌چه با کسب حالات و ظرفیّت‌های جدید خود را به شبکهٔ تناسب‌های درهم‌تنیدهٔ آثار امروز پیوند بزنند، می‌توانند در متون معاصر احیا شوند و آن‌ها را دارای ارزش بلاغی کنند. گفتنی است این ارزش‌ها زمانی افزون‌تر خواهد بود که پیوندهای مذکور پوشیده‌تر و مخفی‌تر شکل گرفته باشند. برای مثال، در قطعات خوشنویسی پیشِ رو، نحوهٔ تصرّف خوشنویسانه در بلاغت وصل نویسه‌های عمودی به سین یا شینِ کشیده را در آثار سه نسل متفاوت تاریخ خوشنویسی می‌توان مشاهده کرد. میرعلی هروی این وصل را در اجزای یک کلمه به کار برده است.



(میرعلی هروی، ۱۳۹۲، ص ۱۲۷)

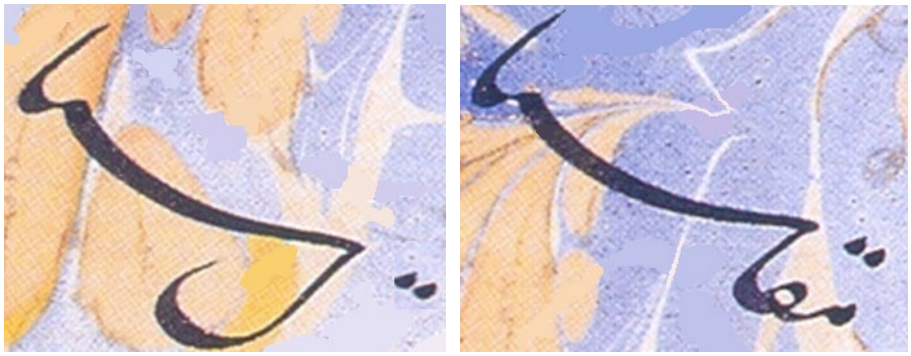
میرعماد از آن به شکلی مفهومی و در سازه‌های دو کلمهٔ جدا از هم بهره گرفته و، از آنجا که، مطابق قولِ شاعر، عاملِ شکست «ما» بوده نه دشمن، او نیز «ما» را به «شکست» دوخته و دال را به مدلول گره زده است تا بدین ترتیب، متن شکلی نیز در انتقالِ مفهوم متن زبانی یاری‌رسان باشد.



(میرعماد، ۱۳۸۲، ص ۱۰۹)

در مقایسه با این دو خوشنویسِ بزرگِ متقدّم، رقم‌پردازِ پرکار و نکته‌سنج معاصر، با وصلِ خلّاقانه و ابتکاریِ کشیدهٔ «شین» به دومین سازهٔ پیش از خود و تکرار این ریتم در هر دو مصراعِ پایانیِ چلیپا، این شگرد را در ساختاری هم‌بسته‌تر و گسترش‌یافته‌تر، با برهم‌کنش‌های بیشتر و پوشیده‌تر، زمینه‌ساز آفرینشی بدیع، آهنگین و متقارن قرار داده است که خود نشان از معرفت کامل او به ریتم‌شناسی در خوشنویسی و جایگاه این شگرد در حالت‌مندی [۲] پنهان شاکله‌ها و نظام‌مند کردن آن‌ها در سامانه‌ای پیچیده‌تر دارد.

(امیرخانی، ۱۳۹۰، ص ۴)



چنین وصل‌هایی، گرچه ظاهری جلوه‌گر و نمایان دارند، دقایق پوشیده‌ای هم در انسجام ساختاریِ آن‌ها نقش ایفا می‌کنند. برای مثال، در قطعهٔ مورد بحث، تأثیر استقرار نقطه‌ها در امتداد شیب دو کشیده، نقش نظم‌دهندگیِ دو میانجیِ «م» و «ا» و اهمّیّت وصل‌های خفیف و ظریف شمره‌ها [۳] به دو شاکلهٔ «قو» و «مطر» را در ایجاد ارزش‌های بصری این وصلِ بلاغی نمی‌توان نادیده گرفت.

اهمّیّت پوشیدگی‌ها و ظرایف در وصل و فصلِ متون ادبی نیز تا حدّی است که، از دیدگاه صاحب‌نظران علم معانی، بلاغتِ وصل زمانی تحقّق پیدا می‌کند که نیاز به حرف عطف پوشیده باشد و دلایلی ناپیدا و مخفی ضرورت آن را ایجاب کند، به گونه‌ای که عطف کردن با آن مستلزم

تمرکز فکر، باریک‌بینی و دقّت نظر باشد تا چنین وصلی بتواند لذّت کشف و کاویدن را به مخاطب خود هدیه کند. در زبان عربی، تنها حرفِ «و» واجد چنین شرایطی است و دیگر حروف، چون فواید ثابت و روشنی دارند و ابهامی در کاربردشان اتّفاق نمی‌افتد، فاقد این شرایط‌اند؛ به عنوان مثال، «فاء»، به طور مشخّص، ترتیب و تعقیب را می‌رساند و «ثم» ترتیب و تراخی را نشان می‌دهد و دیگر حروف عطف نیز، همین‌گونه، هر کدام مفید معانی خاصی هستند (هاشمی، ۱۳۸۲، ص ۳۵۴ و ۳۵۵). بنابراین، در صورت استفاده از این حروف، گرچه فصاحتِ وصل شکل می‌گیرد، بلاغتِ وصل متحقّق نمی‌شود. در زبان فارسی نیز، از میان حروف عطف، شاید حرف «و» بیشترین ارزش بلاغی را در مبحث وصل و فصل داشته باشد، امّا در عین حال، جدا از «و»، برخی دیگر از حروف عطف نیز ذوالوجوه هستند و کاربست معنایی آن‌ها در موقعیّت‌های مختلف از آن مقدار پوشیدگی هنری برخوردار هست که در حوزهٔ بلاغت جای گیرد.

برابرکردِ بلاغت‌ورزی‌ها با «فصل و وصل» در ادبیّات و خوشنویسی

در ادبیّات، حرف عطف محور اصلی بسیاری از ظرایف در وصل و فصلِ بلاغی است. در خوشنویسی، اگرچه تصوّر می‌شود نیاز به وساطتِ عاملِ مستقلّی برای فصل و وصل نیست و فصل تنها با ایجاد فاصله و وصل با حذف آن از میان پاره‌ها متجلی می‌شود، در واقع پیوندشاکله‌هایی این نقش را در پیوستگی یا جدایی شاکله‌ها ایفا می‌کنند.

پیوندشاکله‌ها در خوشنویسایِ متون شکلی آثار خوشنویسی همان جایگاهی را دارند که پیوندواژها در ادبیّتِ متون زبانیِ آثار ادبی دارا هستند. خوشنویس با این سازه‌های پیوندی سطح و دورِ شاکله‌ها را به هم پیوند می‌زند و در حقیقت آن‌ها را به یکدیگر وابسته می‌کند.

(میرعماد، ۱۳۸۲، ص ۱۵۷)

با وجود این اختلافِ صوری در عوامل وصل و فصل در خوشنویسی و ادبیّات، همچنان مشابهت‌های ساختاریِ فراوانی را در نوعِ بلاغت‌ورزیِ شاعران و نویسندگان با خوشنویسان در کاربستِ وصل و فصل می‌توان دید. برای ردیابی و کشف این شباهت‌ها، ابتدا نگاهی مجمل امّا دقیق به اسرار بلاغی حرف عطف و نقش آن در ادبیّت متون خواهیم انداخت.

در زبان فارسی، در مورد حرف عطف، دیدگاه‌های متفاوتی ارائه شده است. از جملـه خیّـامپور اصطلاح «عطف» را تنها یکی از معانی حرف ربط «و» در نظر گرفته است (خیّامپور، ۱۳۸۲، ص ۱۸۶). امّا خطیب‌رهبر، ضمن تقسیم حروف ربط از نظر عمل و معنی به دو گروه «عطف‌سـاز» و «تابع‌سـاز»، عطف را یکی از معانی عطف‌سازها شمرده و بر این باور است که، از میان ۴۷ حـرف عطف‌سـاز و معانی و مقاصد سیزده‌گانهٔ آن‌ها، حروف «با»، «باز»، «تا»، «چو»، «چه»، «دگر»، «که»، «نیز»، «و نیز»، «و»، «هم»، «همان»، «همچنان»، «همچنین»، «همیدون»، «یا» و «و یا» معنی عطف را می‌رسانند و، جدا از جمع کردن چند چیز در یک حکم یا چند حکم در یک چیز یا چند چیز در چنـد حکـم، گـاه از آن‌ها مقاصد دیگری از قبیل «استبعاد» و «استفهام و شگفتی» نیز اسـتنباط می‌شـود (خطیـب‌رهبر،۱۳۶۷، ص ۳۵ و ۳۶ و ۶۰).

این دیدگاه حقیقتِ گستردگی دامنهٔ اثرگذاریِ وصل و فصـل را در متـون ادبـی بهتـر نماینـدگی می‌کند، چرا که هم به تعدّدِ عطف‌سازها توجّه دارد و هم به این نکتـه کـه حـروف عطـف، در کنـار نقش پیونددهندگی، می‌توانند در افزودن معانی جدید به عبارت‌ها نیز نقش ایفا کنند و از این راه بـر بلاغت کلام بیفزایند، گرچه مقاصد متفاوتی را که از حروف عطف می‌توان اسـتباط کـرد نمی‌تـوان تنها به دو مورد «استبعاد» و «استفهام و شگفتی» محدود کرد. در ادامـه، حالت‌هـایی از نقـش حـروف عطف را در بلاغت‌افزاییِ کلام بررسی می‌کنیم.

یکی از ساخت‌های درخشان و دقیقِ حاصل از حروف عطف را می‌توان در کاربرد نوع خاصـی از واوِ عطف در شعر حافظ یافت که ضمن آن یکـی از طـرفینِ عطـف، معطـوف یـا معطوف‌علیـه، حذف می‌شود. حافظ، به تأثیر از «اسلوب زبانی قرآن، این واو را آگاهانه و در جای درست خـود در برخـی از ابیات خویش به کار بسته اسـت و در معناپردازی‌هـای نـوین بـا ایـن تکنیـکِ زبـانی موفّـق بـوده اسـت» (آقـایی و دیگران،۱۴۰۰، ص ۱۷). البتّه این نوع از واو همان چیزی است که شفیعی کدکنی از آن بـا عنـوان «واو حذف و ایجاز» نام برده‌است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱، ص ۲۳).

در شعر امروز این واو در ابتدای عبارت‌ها قرار می‌گیرد و معطوف محذوف را بـه جملـهٔ بعـد از خود وصل می‌کند. برای مثال، شاملو، در مرثیه‌ای که به یاد فروغ فرّخزاد سـروده، در عبـارت «و مـا همچنان...»، معطوف محذوفِ «تو جاودانه شدی» را با واوِ عطفِ آغازین بـه جملـهٔ بعـد وصـل کـرده است. در این وصلِ بلاغی، معطوف‌الیه را نیز می‌توان جمله‌ای حالیه در نظر گرفت و مقصود شاعر را در کل چنین بازیافت که تو رفتی و جاودانه شدی، در حالی که ما همچنـان شـب را و روز را دوره می‌کنیم. این واو را، با این توصیف، می‌توان واو حذف و ایجازِ حالیه نیز خواند.

نامت سپیده‌دمی است که بر پیشانیِ آسمان می‌گذرد

ــ متبرک باد نامِ تو! ــ
و ما همچنان
دوره می‌کنیم
شب را و روز را
هنوز را... (شاملو، ۱۳۸۴، ص ۶۵۰)

بسامدِ «شروعِ جمله با واو» در شعرهای شاملو به‌قدری زیاد است که می‌توان آن را یک شاخصهٔ سبکیِ معنی‌ساز در شعر او به حساب آورد. به نظر می‌رسد بسیاری از واوها را نیز ترجیحاتِ بلاغیِ شاعر بر این مَسند نشانده است. با این حال و با وجود کارکرد مشابه این واوها با واوهای حذف و ایجاز موجود در متون ادبی و به‌ویژه واوهای عاطفهٔ آغازین در قرآن و ترجمه‌های فارسی آن، گمان می‌رود تأثیر شعر اروپایی بر شعر جدید فارسی نیز نقش مهمّی در رواج این واو داشته است و «بلاغتِ شعر جدید، به تأثیر از نمونه‌های غربیِ خود، این گونه عطف‌های بی‌معطوف را روا می‌دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲، ص ۲۸۴). ژان پل سارتر، در کتاب *ادبیّات چیست*، معتقد است که «بعضی شعرها با 'و' شروع می‌شود... تا کیفیت مطلقی حاکی از پیوستگی و تداوم به آن ببخشد.» (سارتر، بی‌تا، ص ۲۶)

توانمندی اینکه به هنگام وصلِ دو واژه یا دو عبارت به یکدیگر بتوان یکی از دو طرف را، بدون اینکه در معنا اختلالی ایجاد شود، حذف کرد، از استعدادهای فطریِ زبان است که اهلِ ادبیّات به شکلی شایسته از آن برای به ادبیّت رساندن متون زبانی بهره گرفته‌اند، امّا این توانایی خاصّ زبان نیست و در ذات و طبیعت عناصر خط و نوشتار نیز وجود دارد. یکی از شگردهای خوشنویسانه برای بلیغ‌تر کردنِ متون شکلی در خوشنویسی حذف بخشی از معطوف به هنگام وصلِ دو شاکلهٔ مجزّاست، چنان‌که میرزاکاظم در سطر زیر، با بهره‌گیری از همین شگرد، شاکلهٔ «چه» را به «سود» وصل کرده است.

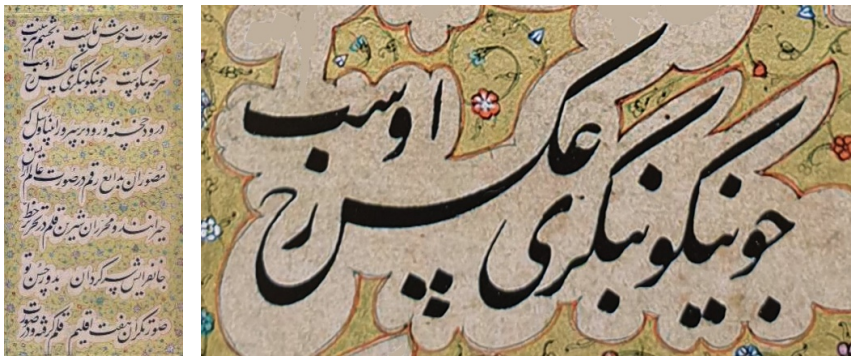
(کلک مستی، ۱۳۸۳، ص ۲۵)

وصل دوایرِ مستقیم و معکوسِ مجاور، کـه می‌تـوان آن را دوایـرِ «مـزدوج» نامیـد، نیـز از دیگـر جلوه‌های این شگرد است. در ساختار قطعاتی که در ادامه خواهد آمد نمونـه‌هایی از ایـن امتـزاج و یکی‌شدگی خوشنویسانه قابل‌مشاهده است.

(میرعماد، ۱۳۹۲، ص ۳۴)

(میرعلی هروی، ۱۳۹۲، ص ۳۰)

در بیشتر موارد، شاکلهٔ «ح» یا یکی از هم‌خانواده‌های آن، یعنی «ج»، «چ» و «خ»، دایرهٔ معکوس دلخواه قدما برای ایجاد وصلِ مزدوج است، امّا در خوشنویسیِ معاصر، دیگر دوایر معکوس نیز مورد استفاده قرار گرفته است. به نظر می‌رسد از خوشنویسان متقدّم میرعلی هروی و از معاصران غلامحسین امیرخانی بیش از دیگران به این وصل توجّه داشته‌اند.

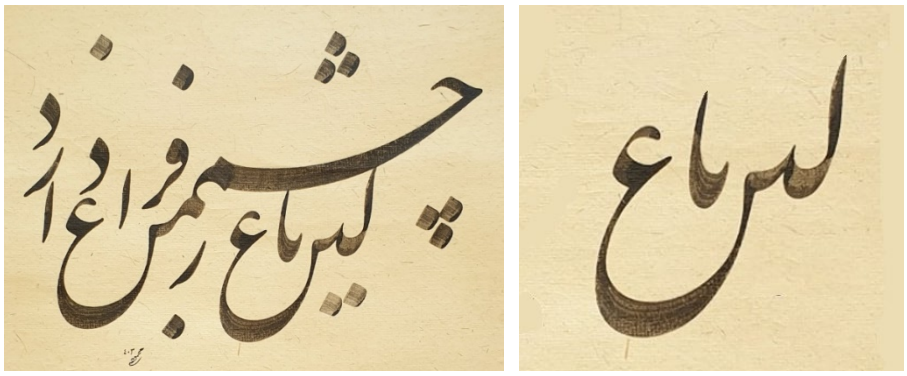


(همان، ص ۲۱۳)

(همان، ۱۷۳)

(همان، ص ۲۴۳)

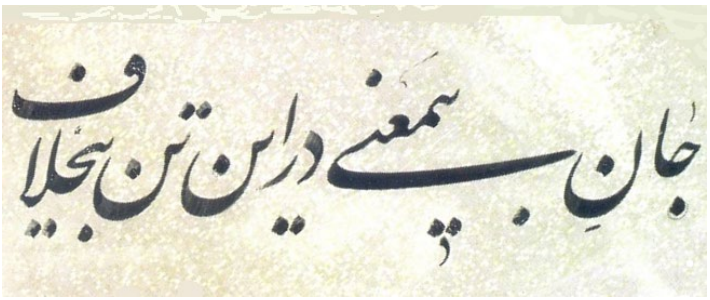
(امیرخانی، ۱۳۹۵، ص ۷۸)



(خطّ نگارنده)

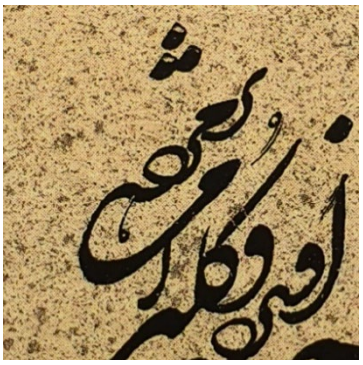
فصل و وصل خوشنویسانه در مواقعی امکان حذف و ایجاد «دور و سطح» یا تبدیل آن‌ها به همدیگر را فراهم می‌سازد و این امر مجالی به خوشنویس می‌دهد تا متنِ شکلی را از وجود و عدم‌وجود ناخواستهٔ دور و سطح یا تکرار ناگزیر و نامطلوب هر کدام از آن‌ها برهاند و موجب پدید آمدن بلاغت بیشتر یا ایجاد چندصدایی در متن و پویایی و حیات آن شود.

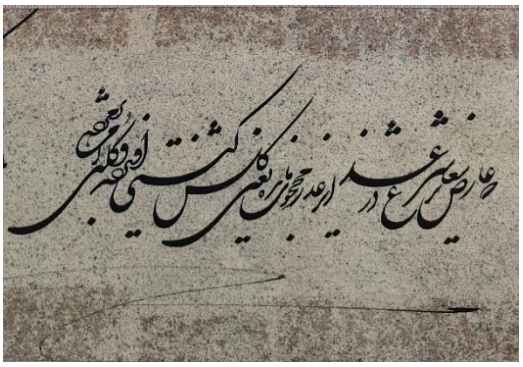
در مصراع نخست این چلیپا نیز خوشنویس، با وصلِ شاکله‌های «بی، معنی» و «بی، خلاف» و تبدیل یکی از دوایر به یای معکوس، مانع از تعدّد دوایر پی‌درپی و سنگینی فضا شده است. در صورت به کار نگرفتن این تمهیدات، شش دایره در ترکیب مصراع قرار می‌گرفت و آن را از توازن خارج می‌کرد.



(امیرخانی، ۱۳۹۵، ص ۶۷)

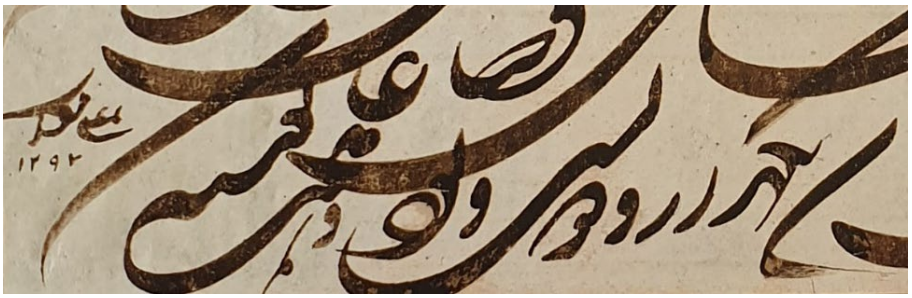
آثار خلّاقانه در خوشنویسی محصول چالش مداوم خوشنویس با شاکله‌ها در زمان آفرینش اثر است. در این میان، مکان‌مند کردن شاکله‌ها، که به معنی تعیین مناسب‌ترین و درخورترین مکان برای استقرار آن‌هاست، اهمّیّت فراوانی دارد و خوشنویس بدین منظور، از راه وصل و فصل‌های بلاغی و با تصرّف در اندام شاکله‌ها و تنظیم فاصله‌گذاری آن‌ها روی کرسی‌های خاص، فضایی برای همزیستی میان اجزای مختلف خط عرضه می‌کند. در سطر زیر از سیدعلی‌اکبر گلستانه این ویژگی در نحوهٔ وصل کلمات «امن» و «پژمرده»، لحاظ شده است.





(مشعشعی، ۱۳۹۱، ص ۵۴۴)

میرزاغلامرضا نیز، در بخشی از سیاه‌مشق زیر، همین بلاغت وصل را در پیوند دادن دو واژهٔ «هفت» و «نوشته» به کار گرفته است.



(همان، ص ۴۷۰)

گویی گلستانه به خطّ‌آرایی با این شیوهٔ شاکله‌بندی بیش از دیگران اهمّیّت داده است. در سیاه‌مشق زیر نیز، او واژه‌های «خان» و «حفظه» را با همین سیاق شکلی به یکدیگر وصل کرده است.

(همان، ص ۵۵۹)

عطفِ سازه‌ها به یکدیگر و تقابل‌های دوگانه در ادبیّات و خوشنویسی

از همسانی‌های ساختاری فصل و وصل در ادبیّات و خوشنویسی عطفِ سازه‌ها به یکدیگر در قالب یکی از دوگانه‌های «موازی» و «متضاد» و «متناقض» است. در دوگانه‌های موازی، مواجههٔ دو سازهٔ همسو به گونه‌ای شکل می‌گیرد که هر کدام از طرفین را می‌توان جانشین دیگری کرد و نیازِ متن را به هر دو برآورده کرد؛ در دوگانه‌های متضاد، مواجههٔ دو سازهٔ ناهمسو در قالبی جمع‌پذیر گسترش می‌یابد و سرانجام، در دوگانه‌های متناقض، مواجههٔ دو سازهٔ ناهمسو به شکلی جمع‌ناشدنی و گریزان از یکدیگر پیش می‌رود. نمونه‌های هر کدام از این دوگانه‌های عطف‌شده به یکدیگر را به ترتیب در ابیات زیر می‌توان بازجست:

زاهـدِ خـام کـه انکـارِ مـی و جـام کنـد　　پختـه گـردد چـو نظـر بـر مـی خـام انـدازد

(حافظ، ۱۳۶۹، ص ۲۹۵)

پـسِ زنـدگی یـاد کـن روزِ مـرگ　　چنـانیم بـا مـرگ، چـون بـاد و بـرگ

(فردوسی، ۱۹۷۰، ج ۸، ص ۵۴)

مـؤذّن گریبـان گرفتـش کـه هـین　　سگ و مسجد؟ ای فـارغ از عقـل و دیـن

(سعدی، ۱۳۷۲، ص ۳۹۸)

در خوشنویسی، وصل شاکله‌های هم‌راستای سطح‌به‌سطح یـا دوربـه‌دور، اگـر در یـک جهـت باشند، از نوع تقابلِ شاکله‌های موازی است و اگر هم‌جهت نباشند، از نوع تقابلِ شاکله‌های متضـاد است، امّا وصل دور و سطح به یکدیگر از جنس تقابل شاکله‌های متناقض است. در دو قطعهٔ زیـر از ملک‌محمّد قزوینی و امام‌بردی، که اوّلی دربرگیرندهٔ دو آیهٔ ﴿مِنْ کُلِّ زَوْجٍ بَهِیجٍ﴾ و ﴿مِنْ کُلِّ فَجٍّ عَمِیقٍ﴾ و دومـی تنها شامل آیهٔ دوم است، وصلِ دایره‌های «ق» به «ل» از نوع «تقابل‌های موازی» و وصلِ دایره‌های «ج» بـه «ق» و «ل» از نوع «تقابل‌های متضاد» است.

(سلوتی، ۱۳۸۲، ص ۱۲۱؛ بیانی، ۱۳۲۸، ص ۵۰)

در دو قطعهٔ پیشِ رو نیز وصل الف‌های «بیا» و «جها» در قطعهٔ سمت راسـت از نـوع تقابل‌هـای موازی و وصلِ الف‌های «بنا» و «م» در قطعهٔ سمت چپ از نوع «تقابل‌های متضاد» است.

(اسلامی ندوشن، ۱۳۷۵، ص ۱۵۸؛ همان، صفحات آغازین)

در این دو قطعه نیز، وصل شاکلهٔ مسطّح «سرکج» به گافِ دوردارِ «گر» و وصل شاکلهٔ عمودی و مسطّح الف به شین مدور و کشیده از نوع تقابل‌های متناقض است.

(امیرخانی، ۱۳۹۰، ص ۱۶۸؛ میرعلی هروی، ۱۳۹۲، ص ۶۱)

در بررسی این تقابل‌ها، آن‌چه قابل‌ملاحظه است روابطی است که میان برخی از اجزای این مجموعه‌ها، بالاتر از روابط مألوف و عادّی، به وجود آمده و موجب انسجام ساخت درونی اثر شده است، روابطی که، در هر بار دیدن، رشته‌های دیگری از آن‌ها هویدا می‌شود و به گوهر هنری اثر شکل می‌دهند. اوج هنر خوشنویس در این میان آزاد گذاشتن بیننده در فضای متنوّع و متقابل دوگانه‌های شکلی دور و سطح است، چیزی که در حقیقت می‌توان آن را مایهٔ پیوندِ ذوقی و پنهان سازه‌های یک کلّیّت منسجم هنری دانست. قدرت تأثیرگذاریِ این روابط در وجوهِ موسیقاییِ اجزای ادبیّات و خوشنویسی آشکارتر است.

ارزش‌های موسیقایی در فصل و وصل

فصل و وصل یکی از عناصر مؤثّر برای تکوین یا تغییر موسیقی در ادبیّات و خوشنویسی است. با تسلّط بر این شگرد، بهتر می‌توان ملزومات موسیقایی متن‌های شکلی و زبانی و مؤلّفه‌های وزنی و ایقاعی متناسب با شیوهٔ بیان آن‌ها را در اختیار گرفت. این متن‌ها گاهی، مانند قطعه‌های انتزاعی در خوشنویسی یا متونی که ادبیّتِ آن‌ها بر پایهٔ شیوه‌های استطرادی است، در میان جزرومدّ موسیقایی پدید می‌آیند و گاه نیز، مانند قالب کتابت یا نثر و نظم ادب تعلیمی، نیازمند آرامشِ متنی در فضایی یکدست و یکنواخت‌اند. ایجاد سازگاری میان موسیقی و ساختار در این متن‌ها تنها در سایهٔ درک دقیق و درستی از فصل و وصل مجالِ بروز می‌یابد. یکی از مظاهر تصرّف ناگهانی در ریتم شاکله‌ها و رقصان کردن غیرمنتظرهٔ آن‌ها در خوشنویسی وصل دایرهٔ «ی» به واژه‌هایی است که با حروفی چون «ب، ی، ن» آغاز می‌شوند. در قطعات زیر، به نمونه‌هایی از شگردپردازیِ میرعلی هروی و علیرضا عبّاسی در این زمینه توجّه نمایید:

(میرعلی هروی، ۱۳۹۲، ص ۱۵۵)

این وصلِ بلاغی، با فرم پیچانی که دارد، هماهنگ با ظرافتِ گردش‌ها و پیچش‌های موجود در طرح‌های اسلیمی است که از اساسی‌ترین تزئینات تذهیب‌های پیرامون قطعات خوشنویسی است.

(همان، ص ۵۰)

وصلِ دَوَرانی یادشده در دوره‌های تیموری و صفوی حضـور پررنـگ‌تری در آثـار خوشنویسـان دارد و این دوره همان زمانی است که در آن شاهد اوج کاربردِ نقوش اسـلیمی در شـاخه‌های متنـوّع هنرهای تزئینی نیز هستیم. این همزمانی پیوند معنادارِ رواج طرح‌های اسـلیمی را بـا شـکل‌گیری و گسترش چنین وصل خوشنویسانه‌ای بیشتر آشکار می‌سازد.

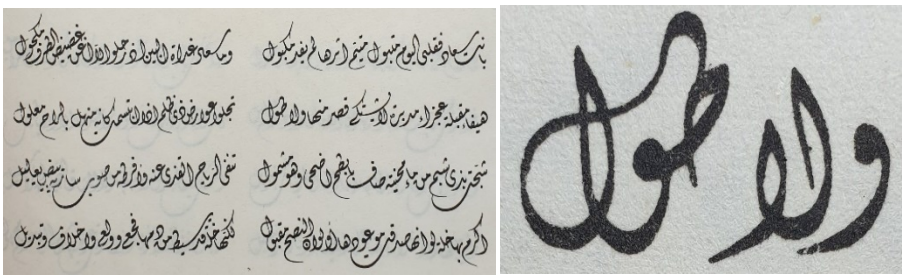
(مرقّع رنگین، ۱۳۷۸، ص ۶۷)

وصل‌هایی را که کارکرد موسیقایی چشمگیری دارند در انواع خطوط و در مواضع گوناگون می‌توان یافت. نمونهٔ زیر، با عبارت «حرره العبد»، یکی از خلّاقانه‌ترین وصل‌های این جرگه در خطّ شکسته است، به قلم درویش عبدالمجید طالقانی:

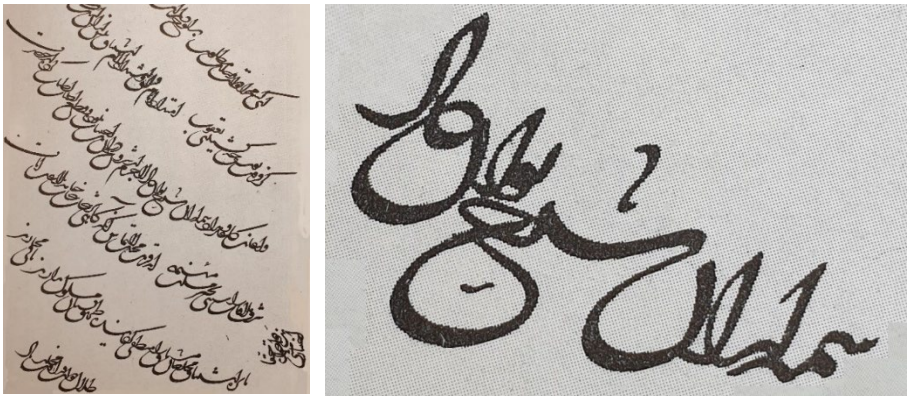
(مشعشعی، ۱۳۹۱، ص ۶۱۸)

در قطعات پیشِ رو، نمونه‌های دیگری از این نوع وصل دوّار و پیچنده در خط‌های «اجازه» و «دیوانی» و «تعلیق»، نمایان است که می‌توان آن‌ها را از رقصان‌ترین خطوط جهان شمرد:

(هاشم محمد الخطّاط، ۱۳۶۲، ص ۶۴)



(همان، ص ۴۸)



(*بوستان خط*، ۱۳۵۸، ص ۷۸)

قابلیّت سازه‌ها در پذیرش فصل و وصل

معرفت به فصل و وصل شاکله‌ها از مهم‌ترین اسرار بلاغت خوشنویسانه است. این معرفت مستلزم شناخت طبیعت جوهری و خصوصیّات نوعیِ شاکله‌ها و آگاهی از ظرفیّت فصل‌پذیری و وصل‌پذیری آن‌هاست که تشخیص آن طبعی نقّاد و ذهنی وقّاد می‌طلبد. چنین ذهنی در گرو تکرار وصل و فصل‌های دست‌فرسوده و کلیشه‌شدهٔ چندصدساله و استخدام آن‌ها در همان شبکه‌های تثبیت‌شدهٔ سنّتِ قدمایی نمی‌ماند، بلکه، با وقوف بر اصول شاکله‌پردازی و هندسهٔ وصل و فصل شاکله‌ها، همواره به دنبال ایجاد راه‌های تازه و کشف شبکه‌های جدید و نظام‌های نوین در همنشینی و جانشینی شاکله‌ها برای آفرینش فرم‌های بدیع و ابتکاری خواهد بود. او آگاه است که فصل در خوشنویسی موجب خلوت، وضوح، شفافیّت و هیبت بیشتر شاکله‌ها و ایجاد فضای قرار و وقار و انبساط و فرح می‌شود و وصل امکان تصرّف بیشتر خوشنویس را در شکل شاکله‌ها فراهم می‌آورد تا هویّت مستقل آن‌ها را به سود فرم متحول سازد و در سایه‌ای از ابهام فروبرد. برای مثال، خوشنویس در قطعهٔ ترکیبی زیر، با توجّه به ظرفیّت‌های وصل و احاطه بر دقایق آن و رموز ترکیب‌بندی، فرمی ابهام‌آمیز از شاکلهٔ «چراغ» را در مجاورت شاکلهٔ «بمیرد» نشانده تا مخفی‌ماندگیِ حرف «ر» در دل «غ» با قرینهٔ حرف «ر» در واژهٔ «بمیرد» بازیافته شود و ترکیبِ کلّی اثر نیز، با استقرار بجای کشیده‌ها در کنار سایر اجزا، به تناسب برسد. البتّه شکل کلّی اثر هم، که به هیئت چراغ درآمده، دیگر قرینهٔ تعبیه‌شده در این قطعه است.

(امیرخانی، ۱۳۹۴، ص ۹۷)

وصل «المجید» بـه «فـی»، چنان‌کـه در رقـم زیـر از درویـش دیـده می‌شـود، نتیجـهٔ تشـخیص خوشنویسانهٔ او در وصل‌پذیر بودن این دو شاکله به یکدیگر است. این تشـخیص بـر پایـهٔ اولویّـت ارزش‌های زیبایی‌شناسانهٔ خط، نسبت به ارزش‌های ارجـاعیِ آن در انتقـال مفـاهیم، نـزد او شـکل گرفته است.

(مشعشعی، ۱۳۹۱، ص ۴۹۲)

در این رابطه، به نظر می‌رسد اولویّت‌سنجی درویش مبنایی بجا و درخور دارد، اگر چه برخی بر این باورند که چنین وصل‌هایی موجب مشتبه شدن شاکله‌ها و اختلال در فرایند خوانایی می‌شود. کسانی که چنین می‌اندیشند در تحلیل خود نقشی فراتر از ارجاع و ارتباط برای خط قائل نیستند، در حالی که خط نیز، همانند زبان، نقش‌های گوناگونی دارد و همان‌گونه که نقش ادبیِ زبان مجزّا از نقش ارجاعی آن قابل بررسی است، نقش خوشنویساییِ خط را نیز باید جداگانه از نقش ارجاعی آن بررسی کرد. رسالت نخست خوشنویسان در قطعه‌نگاری‌ها خیال‌پردازی با شاکله‌ها و ایجاد ابهام‌های هنری و آفرینش‌های چند لایه است. در این حالت، مخاطب، برای درک مقاصد خوشنویس، باید به قرینه‌ها توجّه کند. به عنوان مثال، در قطعهٔ فوق، برای شناساییِ شاکلهٔ وصل‌شده به «المجید» و مشتبه نشدن شاکله‌های «بی» و «فی»، باید به قرینهٔ «سنه» که در ادامه آمده توجّه کرد که در این صورت پی خواهیم برد که خوشنویس با عبارت «نمقه العبد، عبدالمجید فی سنه ۱۱۸۳» بر پایان اثر رقم زده است. لفظ «سنه»، به شیوه‌ای که در این قطعه نوشته شده، خود از شاکله‌های متشابه است که فضائلی استفاده از آن و نظایر آن را یکی از نقص‌های شکسته‌نویسیِ درویش می‌داند و اعتقاد دارد «این شکل که برای حرف (نون) و (سد، شد) و (سند، شند) و (سنه) و (شه) استعمال کرده‌اند و دیده‌ایم، در حالی که فقط برای نون باید به‌کار برد و بس» (فضائلی، ۱۳۹۰، ص ۶۴۰). فضائلی در حالی استفاده از شاکله‌های متشابه را نقصی در کار شکسته‌نویسان می‌داند که وجود دلالت‌های چندگانه خود از جمله ویژگی‌های بسیار مهمّی است که به آثار ادبی و هنری ادبیّت و اعتبار هنری می‌بخشد. این ویژگی در ادبیّات و خوشنویسی موجب توسعهٔ قابلیّت‌های زبان و خط می‌شود و شیوه‌های بیان را در آن‌ها گسترش می‌دهد و زمینهٔ آفرینش تصاویر بکر و بدیع را در عالم خیال فراهم می‌کند و، در صورت استفادهٔ بجا از آن، مخاطب آگاه نیز، در مواجهه با آثار خوشنویسی و ادبی، هرگز دچار سردرگمی نخواهد شد، چرا که دلالت‌های چندگانه تنها در سطح واژه‌ها و شاکله‌های منتزع از متن‌های زبانی یا شکلی وجود دارند که با مراجعه به بافت خود متن گره از

آن‌ها گشوده می‌شود. با این توصیفات، وجود شاکله‌های متشابه در آثار خوشنویسانی چون درویش عبدالمجید طالقانی نه‌تنها نقص و عیب نیست، بلکه باید آن را از امتیازات برجستهٔ آفرینش‌های هنریِ این خوشنویسان به حساب آورد.

فصل‌های بلاغی و خیال‌انگیز

یکی دیگر از شگردهای ارزشمندی که خوشنویسان، همانند اهل سخن، آن را با انگیزه‌های بلاغی در آثار خویش به کار می‌گیرند فصل‌های بلاغت‌افزا و خلّاقانه است، چنان‌که میرعلی هروی، در چلیپای پیش رو، برای تنظیم استقرار کشیده‌ها، شاکلهٔ «آبرو» را به شکل منفصل نگاشته است تا بدین ترتیب حرف «ب» قابلیّت کشیده شدن یابد و در مناسب‌ترین مکان در بالای کشیدهٔ «شه» قرار گیرد.

(میرعلی هروی، ۱۳۹۲، ص ۱۰۱)

میرعلی هروی را باید یکی از بزرگان بلاغت‌ورزی در خط دانست. دقّت در خطّ بلیغ او، به ویژه در قالب چلیپا، و مقایسهٔ آن با آثار متقدّمان و معاصران او در این قالب، این نکته را آشکار می‌کند که او در قلم‌رانی‌های خویش شیوه‌ای بلاغی‌تر را نسبت به آنان در پیش گرفته است. در چلیپایی که در ادامه خواهد آمد، او، با راهکاری مؤثّر و هوشمندانه، با جدا نوشتن شاکلهٔ «دی» از

«شب» در کلمهٔ دیشب، تکرار موزون و خیال‌انگیز دایرهٔ «ی» را در دو محور عمودی و مورّب چلیپا گسترش داده است.

(میرعلی هروی، ۱۳۹۲، ص ۵۰)

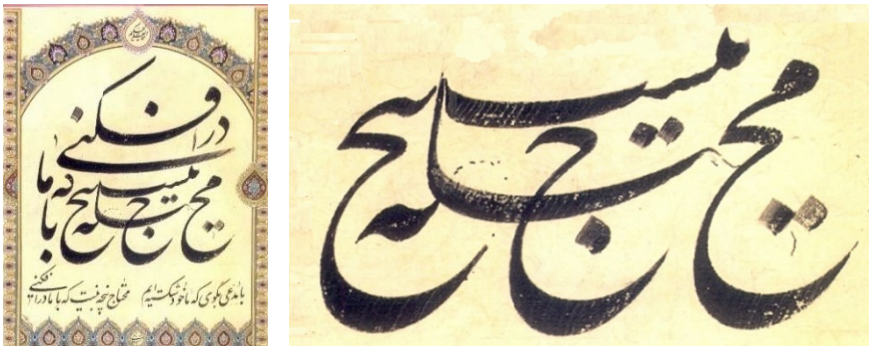
نمونهٔ دیگری از فصل خوشنویسانه در چلیپای زیر قابل‌مشاهده است که خوشنویس در آن، به منظورِ تقویّت ساختِ شبکه‌ای درون چلیپا، شاکلهٔ «کعبه» را از راه شگرد فصل به گونه‌ای اجرا کرده است که با شاکلهٔ «عجز» ارتباطی تصویری از جنس شباهت برقرار نماید.

(امیرخانی، ۱۳۹۰، ص ۴۰)

حضور مؤثّر شگرد فصل در برخی از آثار چنان است که گویی تمامیّت هنری خود را از همین شگرد به دست آورده‌اند. به عنوان نمونه، شکل‌بندی و ساختِ هنریِ قطعهٔ ثلث زیر، با متن زبانیِ ﴿وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ﴾، این‌گونه به نظر می‌رسد که تنها بر پایهٔ فصل در کلمات «لعلی» و «خلق» پدید آمده است. با وجود این، تکرار فراوان این نوع از فصل‌ها در خطّ ثلث از ظرفیّت اعجاب‌برانگیزی آن‌ها کاسته است. در ادامه، به بررسی نمونه‌های بدیع‌تری از این نوع فصل در نستعلیق می‌پردازیم.

(هاشم محمد الخطّاط، ١٣٦٢، ص ٢٧)

در اثر زیر، خوشنویس، در ترکیب‌بندیِ عبارت «محتاج پنجه نیست»، با فصل در واژه‌های «محتاج» و «پنجه»، فرصت ردیف شدنِ سه دایرهٔ هم‌شکل را در کنار دو کشیدهٔ همسو فراهم آورده است:



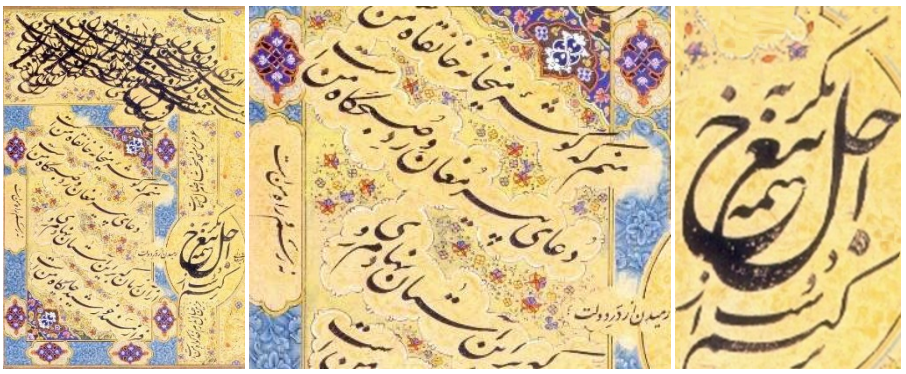
(امیرخانی، ١٣٩٥، ص ١٦٩)

در دو قطعهٔ زیر نیز نوظهوری فصل‌ها در دو واژهٔ «یعلمون» و «اعضا» قابل‌ملاحظه است.

(امیرخانی، ۱۳۹۴، ص ۱۰۷)

(همان، ص ۷۹)

در قطعهٔ پیش رو، افزون بر وصلِ مزدوجِ مقلوب در عبارت «تیغ اجل»، دو نوع فصل در ساخت مصراع و کلمه رخ داده‌است. از سویی مصراع «رمیدن از درِ دولت نه رسم و راه من است» دچار انفصال شده و دو نیمهٔ آن هر کدام مجزّا در دو سمت اثر قرار گرفته، از سوی دیگر، شکلِ منفصلِ واژهٔ «خیمه» ریتم دوایر پیش از خود را کامل کرده است.



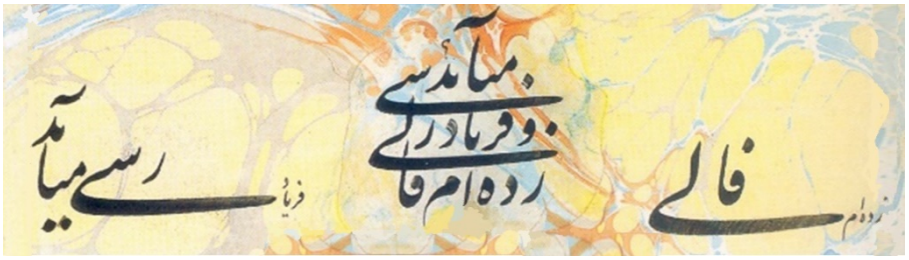
(همان، ص ۵۳)

برخی از فصل‌های خوشنویسانه در ساختِ شاکله‌ها رخ نمی‌دهند، بلکه در فضای میان آن‌ها واقع می‌شوند و فاصلهٔ بین دو شاکله یا دو گروه از شاکله‌ها را بیشتر می‌کنند. یکی از مواضع زیبای این نوع از فصل‌های هنری انفصال در میانهٔ مصراع‌های چلیپای شکسته است که در مصراع چهارم چلیپای زیر، از محمّد حیدری، قابل‌مشاهده است:

(خیّام نیشابوری، ۱۳۹۴، ص ۱۲)

گاهی نیز چنین فصل‌هایی در میانهٔ یک مصراع، با نوشتن مصراعی دیگر یا نوشتن کامل همان مصراع در فاصلهٔ دو نیمهٔ جداشده، شکل می‌گیرد.

(امیرخانی، ۱۳۹۴، ص ۱۴۲)



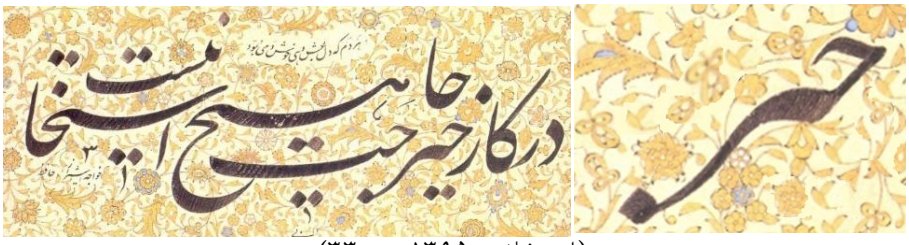
(امیرخانی، ۱۳۹۰، ص ۷۱)

فصلِ سرکج در خط شکسته امری متداول و معمول است، امّا در نستعلیق، نوعی تصرّف بلاغی به حساب می‌آید که اعمال آن دقّت و ذوق بسیار می‌طلبد و در هر موقعیّتی به موفّقیّت نمی‌انجامد.

(امیرخانی،۱۳۹۵، ص ۱۶۴و۱۶۵)

دامنهٔ بلاغت فصل و وصل در خوشنویسی بسیار گسترده است. این شگرد هنری حتّی نقطه‌ها را نیز فرا گرفته و خوشنویسان نکته‌سنج، با استقرار نقاط در مواضع خاص، خطّی بلیغ‌تر ارائه کرده‌اند. به دو نمونه از این نقطه‌گذاری‌های بلاغی توجّه نمایید:

(امیرخانی، ۱۳۹۵، ص ۵۲)



(امیرخانی، ۱۳۹۵، ص ۳۳)

نتیجه‌گیری

بر اساس یافته‌های این پژوهش، بسیاری از تجربه‌های زیبایی‌شناسانهٔ ادبیِ فصل و وصل در قطعاتِ خوشنویسی مابازای بصری دارند. متن‌های شکلی خوشنویسان، همانند متون زبانی

شاعران، چنان با فصل و وصل درآمیخته‌اند که به جرئت می‌توان گفت بخش بزرگی از ادبیّت و خوشنویسایی این متون مرهون همین عنصرِ بیناهنری است. این همسانی ساختاری از آن‌جا ریشه می‌گیرد که خط نیز، همانند زبان، دستگاهی درون‌زاست و، به هنگام آفرینش‌های خوشنویسانه یا ادبی، هر دو امکان تحوّل و بازسازی را در خود فراهم می‌کنند و قابلیّت سامان‌یابی را در دو نظام فصاحت و بلاغت می‌یابند.

تحلیل شواهدِ ارائه‌شده در این پژوهش ما را به این نتیجه رهنمون می‌سازد که در ادبیّات و خوشنویسی فصل و وصل فصاحی اصولی وضعی و وظیفه‌ساز دارد و در مصادیقی تکراری و محدود تحقّق می‌یابد، امّا فصل و وصل بلاغی دارای اصولی وجهی و وظیفه‌پذیر است که در مصادیقی منحصربه‌فرد و نامحدود محقّق می‌شود. در فصل و وصل بلاغی، نقش ادبی و خوشنویسانهٔ خطّ و زبان بیش از نقش ارجاعی آن مدّنظر است. خوشنویسان و شاعران و نویسندگان نثرهای ادبی در موارد فراوانی، با توجّه بیشتر به قیاس‌های پوشیده و مستحسنِ بلاغی در فصل و وصل، از قیاس‌های آشکار فصاحی روی گردانده‌اند.

احیا کردن ساختارهای بلاغی کهن و افزودن حالات و ظرفیّت‌های جدید به وصل و فصل‌های نادرِ غیرقیاسیِ گذشته و پیوند زدن آن‌ها به شبکهٔ تناسب‌های درهم‌تنیدهٔ آثار امروز از دیگر رویکردهای مشترک بزرگان ادبیّات و خوشنویسی در تعامل است.

قواعد فصل و وصل در ادبیّات و خوشنویسی یقینی و ثابت نیست و با توجّه به بافت موقعیّتیِ هر اثر قابل‌عدول است. این سیاق متن شکلی یا زبانی است که وجود داشتن یا نداشتن فصل و وصل را تعیین می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

(۱) خلوت و جلوت، در کنار سواد و بیاض، از اصطلاحات رایج پیرامون فضاهای سیاه و سفید در خوشنویسی است. خلوت فضای خالی و سفیدی‌های میان کلمات است و جلوت جلوه‌گری سیاهی کلمات؛ بیاض سفیدیِ داخلِ حلقه‌های حروفی چون صاد و ضاد و... است، در مقابل سیاهی خط یا سواد.

(۲) حالتِ شاکله‌ها در خوشنویسی، همانند حالت چهره‌ها در نقاشی، بیانگر چندوچونی شکل و نحوهٔ آرایش و جای‌گیری و قرار شاکله‌ها درانتقال احساس و عاطفه‌ای است که در آن‌ها پنهان است. همان‌طور که چهرهٔ اشخاص در حالت‌های متفاوتی قابل‌ترسیم است، صورت شاکله‌ها نیز در حالت‌های مختلفی قابل‌خوشنویسی است. خوشنویس آفرینشگر، با بهره‌گیری از ذوق و نبوغ خود و تغییر درسیاق و ساختار ریتم و اندازهٔ زاویه، شیب، امتداد، ضخامت و طول شاکله‌ها و تصرّفاتی چون فصل و وصل، تقدیم و تأخیر، حشو و حذف و ... ،

می‌تواند طیفِ وسیعی از حالت‌ها را با غلظت‌های مختلف، بسته به موقعیت، در شاکله‌ها برانگیزد و بیدار کند: شاکله‌های هوشیار، شاکله‌های نیم‌خواب، شاکله‌های ایستا، شاکله‌های چابک، شاکله‌های سخت و محکم، شاکله‌های نرم و شیرین، شاکله‌های منبسط، شاکله‌های منقبض و ... .

(۳) «شمره» در خوشنویسی به بخشِ پایانیِ دوایر گفته می‌شود.

منابع

آقایی، مهرداد و دیگران (۱۴۰۰)، «تکنیک زبانی و معناسازی تکواژ دستوری واو در قرآن کریم و دیوان حافظ شیرازی»، *فصل‌نامهٔ علمی-تخصصی مطالعات زبان فارسی*، س ٤، ش ۸، زمستان، ص ۱-۱۹.

ابن‌خلدون، عبدالرّحمن (۱۳۸۲)، *مقدّمهٔ ابن‌خلدون*، ترجمهٔ محمّد پروین گنابادی، تهران: علمی و فرهنگی.

ابن‌مقله (بی‌تا)، *اصناف الکتاب*، نسخهٔ خطّی موجود در خزانهٔ عامهٔ رباط الفتح در مغرب اقصی، شمارهٔ ۱۷۲۳.

ـــــــ (بی‌تا)، *فی علم الخطّ و القلم*، نسخهٔ خطّی موجود در دارالکتب مصر، شمارهٔ ١٤.

ـــــــ (بی‌تا)، *مقدمة فی الخط*، نسخهٔ خطی موجود در خزانهٔ عامهٔ رباط الفتح در مغرب اقصی، شماره ١٦٢٤

ـــــــ (بی‌تا)، *میزان الخط*، نسخهٔ خطّی موجود درمکتبهٔ عطارین تونس.

احمدی، بابک (۱۳۸۲)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

اسلامی ندوشن، محمّدعلی (۱۳۷۵)، *سروِ سایه‌فکن*، خوشنویس: غلامحسین امیرخانی، تهران: انتشارات یزدان.

امیرخانی، غلامحسین (۱۳۹۰)، *صحیفهٔ هستی، قطعات منتخب*، تهران: انتشارات کلهر.

ـــــــ (۱۳۹۴)، *مشق نام لیلی؛ منتخب قطعات با مقدّمهٔ جواد بختیاری، کرمعلی شیرازی، فلسفی*، تهران: یساولی.

ـــــــ (۱۳۹۵). *عرصهٔ سیمرغ، قطعات نفیس*، با مقدّمهٔ علی شیرازی، تهران: رواق هنر.

باباشاه اصفهانی (۱۳۳۵)، *آداب‌المشق*، تهران: یساولی.

بارت، رولان (۱۳۹۹)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمهٔ صادق رشیدی و فرزانه دوستی، تهران: علمی و فرهنگی.

بوستان خط (قطعات نفیس از خطّاطان قدیم) (۱۳۵۸ (تاریخ مقدّمه))، تهران: انتشارات کتابخانهٔ مستوفی.

بیانی، مهدی (۱۳۲۸)، *فهرست نمایشگاه خطوط خوش نستعلیق کتابخانهٔ ملّی*، تهران: کتابفروشی علی‌اکبر علمی و شرکا.

تولستوی، لئون (۱۳۶۴)، *هنر چیست*، ترجمهٔ کاوه دهگان. تهران: امیرکبیر.

جاحظ، عمرو بن بحر (۲۰۰۲)، *البیان و التّبیین*، قدّم لها و بوّبها و شرحها الدکتور علی بوملحم، بیروت: دار و مکتبة الهلال.

جرجانی، عبدالقاهر (بی‌تا)، *دلائل الإعجاز فی القرآن*، قرأه و علّق علیه محمود محمّد شاکر، قاهرة: مکتبة الخانجی.

حافظ، شمس‌الدین محمّد (۱۳۶۹)، *دیوان*، به تصحیح محمّد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار.
خطیب رهبر، خلیل (۱۳۶۷)، *دستور زبان فارسی؛ حروف اضافه و ربط*، تهران: سعدی.
خیّام نیشابوری، عمر (۱۳۹۴)، *چارانه‌های خیّام*، نسخهٔ محمّدعلی فروغی، به خطّ محمّد حیدری، با دیباچهٔ میرجلال‌الدّین کزّازی، تهران: محمّد حیدری مدوییه.
خیّامپور، عبدالرّسول (۱۳۸۲)، *دستور زبان فارسی*، تبریز: ستوده.
راوندی، محمّد بن علی بن سلیمان (۱۹۲۱)، *راحة الصّدور و آیة السّرور*، به تصحیح محمّد اقبال، لیدن: مطبعهٔ بریل.
رید، هربرت (۱۳۷٤)، *معنی هنر*، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: علمی و فرهنگی.
سارتر، ژان پل (بی‌تا)، *ادبیّات چیست*، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران: زمان.
سعدی، مصلح بن عبداللّه (۱۳۷۲)، *کلّیّات*، به اهتمام محمّدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.
سکّاکی، ابی یعقوب (۲۰۰۰). *مفتاح العلوم*، حقّقه و قدّم له و فهرسه الدکتور عبد الحمید هنداوی، بیروت: دارالکتب العلمیة.
سلطانعلی مشهدی (۱۳۳۵)، *صراط السطور*، تهران: یساولی.
سلوتی، رحیم (۱۳۸۲)، *میراث جاوید، پژوهش‌نامهٔ خطّ نستعلیق*، تهران: گنجینهٔ فرهنگ.
شاملو، احمد (۱۳۸۴)، *مجموعهٔ آثار، دفتر یکم: شعرها*، تهران: نگاه.
شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۱)، *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.
ـــــــ (۱۳۹۲)، *با چراغ و آینه*، تهران: سخن.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، *معانی*، تهران: میترا.
عسکری، ابی هلال الحسن (۱۴۱۹ ق)، *کتاب الصّناعتین*، تحقیق: علی محمّد البجاوی و محمّد ابوالفضل ابراهیم، بیروت: المکتبة العصریه.
عطّار، فریدالدین (۱۳۸۳)، *منطق الطّیر*، با مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۹۷۰)، *شاهنامه*، مسکو: آکادمی علوم اتّحاد شوروی، ادارهٔ انتشارات ادبیّات خاور.
فضائلی، حبیب‌اللّه (۱۳۶۲)، *تعلیم خط*، تهران: سروش.
ـــــــ (۱۳۹۰)، *اطلس خط، تحقیق در خطوط اسلامی*، تهران: سروش.
فلسفی، امیراحمد (۱۳۷۷)، *کتاب کشیده*، تهران: یساولی.
قلقشندی، احمد (بی‌تا)، *صبح الاعشی فی صناعة الانشاء*، شرحه و علّق علیه و قابَلَ نصوصه محمّد حسین شمس الدّین، بیروت: دار الکتب العلمیة.
کرس، گونتر و ون لیوون، تئو (۱۳۹۶)، *خوانش تصاویر*، ترجمهٔ سجاد کبگانی، تهران: هنر نو.
کلک مستی (قطعات منتخب خوشنویسی به مناسبت چهارصدمین سال شهادت استاد کل میرعماد قزوینی)

(۱۳۸۳)، قزوین: انجمن خوشنویسان قزوین.

مجنون رفیقی هروی (بی‌تا)، *رساله‌های خط مجنون رفیقی هروی*، بـه گـردآوری رضـا مایـل هـروی، کابـل: وزارت اطّلاعات و کلتور، ریاست کلتور و هنر انجمن تاریخ افغانستان.

محمّدی، فرهاد (۱۴۰۰)، «فرایند شکل‌گیری ساخت بلاغی عطف وجوه»، *فصـل‌نامـهٔ علمـی کاوش‌نامـه*، س ۲۲، بهار، ش ٤٨، ص ۱۱۵-۱۳۸.

مرقّع رنگین (منتخبـی از آثـارنفیس خوشنویسـان بـزرگ ایـران تـا نیمـهٔ قـرن چهـاردهم) (۱۳۷۸)، تهـران: انجمـن خوشنویسان ایران.

مشعشعی، غلامرضا (۱۳۹۱)، *احوال و آثار درویش عبدالمجید طالقانی*، تهران: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.

میرعلی هروی (۱۳۹۲)، *منتخبی از مرقّعات ایران و هند در موزه‌های جهان*، به گردآوری محمّدمهدی زارع‌دار، کرج: رواق هنر.

میرعماد الحسنی سیفی قزوینـی (۱۳۸۲)، *قطعـات منتخـب اسـتاد بـزرگ خـط نسـتعلیق*، بـا مقدّمـهٔ غلامحسـین امیرخانی، تهران: یزدانی.

میرعماد الحسنی سیفی قزوینی (۱۳۹۲)، *پادشاه ممالک خط*، بـه گـردآوری محمّدمهـدی زارع‌دار، تهـران: هنرکـدهٔ کرج.

وفایی، عباسعلی و سمیّه آقابابایی (۱۳۹۴)، «فصل و وصل از منظر علم معانی و دستور زبان فارسـی»، *دوفصـل‌نامهٔ علوم ادبی*، س ٤، ش ٦، بهار و تابستان، ص ۷-۳۸.

هاشم محمّد الخطّاط (۱۳۶۲)، *قواعد الخطّ العربی*، تهران: ناصرخسرو.

هاشمی، احمد (۱۳۸۲)، *جواهرالبلاغه*، به ترجمه و شرح حسن عرفان، قم: بلاغت.

References

Aghāei, Mehrdād, et al. (2021),"Tecnik-e zabāny va maʾnāsāzi-ye takvājh-e dasturi-ye vav dar ghorān-e karim va divān-e hāfez-e shirāzi (The Linguistic Technique and Semantic Formation of the Grammatical Morpheme Vav in the Holy Qurʾan and the Divan of Hafez of Shiraz)," *Persian Language Studies*, vol. 4, no. 8, p. 1-19.

Ahmadi, Bābak (2003), *Sākhtār va taʾvil-e matn* (*Structure and Interpretation of Text*), Tehrān: Markaz.

Al-Jahiz, ʿAmr ibn Bahr (2002), *al-Bayān wa-l-Tabyin*, Edited, classified, and annotated by Dr. Ali bou Molham, Beirut: Dār wa maktabat al-Helāl.

Al-Jurjāni, Abd al-Ghāher (n. d.), *Dalā'il al-I'jaz fi al-Qur'an*, Reviewed and Annotated by Mahmoud Muhammad Shāker, Cairo: Maktabat al-Khānji.

Amirkhāni, Gholām-Hoseyn (2015), *Mashgh-e nām-e leyli* (*Practicing the Name of Leyli*), Tehrān: Yassāvoli.

_____ (2016), *Arse-ye Simorgh: Ghata-at-e Nafis (The Realm of Simorgh: Fine Pieces)*, Tehrān: Ravāgh-e honar.

_____ (2011), *Sahife-ye hasti (The Booklet of Existence)*, Tehrān: Kalhor.

Askari, abu Helāl al-Hasan (1998), *Ketāb al-Sanā'a'tayn*, ed. Ali Mohammad al-Bajāwi & Mohammad Abu al-fazl ebrāhim, Beirut: al-Maktabata al-'asriyya.

Attār, Farid al-Din (2004), *Mantegh al-Teyr*, ed. Mohammad Rezā Shafiei Kadkani, Tehrān: Sokhan.

Bābāshāh Isfahani (1956), *Ādāb al-mashgh*, Tehrān: Yassāvoli.

Barthes, Roland (2020), *Mabāni-ye neshāneshenāsi (Elements of Semiotics)*, trans. Sādegh Rashidi & Farzāne Dousti, Tehrān: Elmi o Farhangi.

Bayāni, Mehdi (1949), *Fehrest-e Namāyeshgāh-e Khotut-e Khosh-e Nasta'ligh-e Ketābkhāne-ye Melli (Catalogue of the Exhibition of Nasta'liq Masterpieces, National Library of Iran)*, Tehrān: Ketābforoushi-ye Ali-Akbar-e Elmi.

Bustāne khat (1959), *Ghata'āt-e Nafis az Khattātān-e Ghadim (Masterpieces of Classical Calligraphers)*, Tehrān: Enteshārāte Ketābkhāne-ye mostovfi.

Eslami Nodushan. Mohammad-Ali (1996), *Sarv-e sāye fekan (The Shaded Cypress)*, ca. Gholāmhossein Amirkhāni, Tehrān: Enteshārāt-e yazdān.

Falsafi, Amir-Ahmad (1998), *Ketāb-e Keshideh (The Keshideh Book)*, Tehrān: Yassāvoli.

Fazā'eli, Habibollāh (1983) *Ta'lim-e Khat (Teaching of Calligraphy)*, Tehrān: Soroush.

_____ (2011) *Atlas-e khat: Tahghigh dar Khotout-e Eslāmi (Atlas of Calligraphy: A Study of Islamic Scripts)*, Tehrān: Sorush. .

Ferdowsi, Abol-Ghāsem (1970), *Shāhnāme (The Book of Kings)*, Moscow: Academy of Sciences of the USSR, Department of Eastern Literature Publications.

Ghalghashandi, Ahmad (n. d.), *Subh al-A'shā fi sanā'at al-Enshā*, Edited, annotated, and compared

with texts by Mohammad Hossain Shams al-Din, Beirut: Dār al-kutub al-elmiyya.

Hāfez, Shams al-Din (1990), *Divān*, ed. Mohammad Ghazvini & Ghāsem Ghani, Tehrān: Zavvar.

Hāshem Mohammad al-Khattāt (1983), *Ghawā'ed al-Khat al-'Arabi*, Tehrān: Nāser Khosrow. .

Hāshemi, Ahmad (2003), Jawāher al-Balāgha, trans. & Commentary Hasan Erfān, Ghom: Balāghat.

Ibn-e Khaldun, 'Abd al-Rahmān (2003) *Moghaddame,* trans. Mohammad Parvin-e Gonābādi, Tehrān: Elmi o Farhangi.

Ibn-e Moghle, Mohammad (n. d.) *Asnāf al-Kuttab (Categories of Scribes)*, Manuscript in Library of khazāna Āmma Rabat al-Fath, Morocco, No. 1723.

_____ (n. d.) *Moghaddama fi al-Khat (Introduction to Calligraphy),* Manuscript, in Library of khazāna Āmma Rabat al-Fath, Morocco, no. 1624.

_____ (n. d.), *Fi 'Elm al-Khatt wa-l-Ghalam (On the Knowledge of Calligraphy and Pen)*, Manuscript, Dār al-kutub, Egypt, No. 14. .

_____ (n. d.), *Mizān al-Khat (The Measure of Calligraphy)*, Manuscript, Library of Attārin, Tunisia.

Kelk-e masty: *Ghataāt-e Montakhab-e Khoshnevisi be Monāsebat-e Chahārsadomin sāl-e Shahadat-e Ostād-e Kol Mir Emād-e Ghazvini.* (*The Intoxication Pen: Selected Calligraphic Works on the 400th Anniversary of Mir-Emad Qazvini*) (2004), Ghazvin: Anjoman-e Khoshnevisān-e Ghazvin.

Khatib Rahbar, Khalil (1988), *Dastur-e Zabān-e Fārsi:* Horouf-e Ezāfe va Rabt *(Persian Grammar: Prepositions and Conjunctions)*, Tehrān: Sa'di.

Khayyām neyshaboori, Omar (2015) Chārāne-hā-ye khayyam. ed. Mohammad ali forooghi. ca. Mohammad heydari. Tehrān: Mohammad heydari.

Khayyāmpour, Abdol-Rasoul (2003), *Dastur-e Zabān-e Fārsi (Persian Grammer)*, Tabriz: Sotoodeh.

Kress, Gunther & Leeuwen, Theo van (2017), *Khānesh-e tasāvir (Reading images),* trans, Sajjād kabgāni, Tehrān: Honar-e no.

Majnun Rafighi Heravi (n. d.), *Resāle-ha-ye Khatt-e Majnun Rafighi Heravi (Calligraphy Treatises*

of Majnun Rafiqi Heravi), Collected by Reza Mayel Heravi, kābol: Vezārat-e Etelā'āt va Kaltur, Riyasat-e Kaltur va Honar-e Anjoman-e Tārikh-e Afghānestān.

Mir'Ali Heravi (2013), *Montakhabi az Moraghaāt-e irān va hend dar Mouze-hā-ye Jahān (Selected Albums of Iranian and Indian Calligraphy in World Museums)*, Compiled by Mohammad mehdi zāre'dār, Karaj: Ravāgh-e Honar.

Mire'mād al-Hasani Seyfi Ghazvini (2003), *Ghta'āt-e Montakhab-e Ostād-e Bozorg-e Khatt-e Nasta'ligh (Selected Works of the Great Master of Nasta'liq Script)*, Tehrān: Yazdāni.

_____ (2013), *Pādeshāh-e Mamālek-e Khat (The King of the Realms of Calligraphy)*, Compiled by Mohammad-mehdi Zāre'dār, Tehrān: Honarkade-ye Karaj.

Mohammadi, Farhād (2021), "Farāyand-e Sheklgiri-ye Sākht-e Balāghi-ye Atf-e vojuh (The formation of conjunctive rhetorical structures)," Kāvoshnāmeh, vol. 22, no. 48, p. 115-138.

Moragh'e Rangin: Montakhabi az Āsār-e Nafis-e Khoshnevisān-e Bozorg-e Irān tā nime-ye Gharn-e Chahārdahom (Selected Colorful Album: Selected Works of Iranian Master Calligraphers up to the Mid-14th Century) (1999), Tehrān: Anjoman-e Khoshnevisān-e Iran.

Mosha'sha'i, Gholāmrezā (2012), *Ahvāl va Āsār-e Darvish Abd al-Majid Tāleghāni*, Tehrān: Majles Library.

Rāvandi, Mohammad (1921), *Rāhat al-Sudur wa Āyat al-Surur*, ed. Mohammad Eqbal, Leiden: Brill.

Read, Herbert (1995), *Man'i-ye Honar (The Meaning of Art.)* trans. Najaf Daryābandari, Tehrān: Elmi o Farhangi.

Sa'di, Mosleh ibn Abdollāh (1993), *Kolliyāt (Collected Works).* ed. Mohommad-Ali Foroughi, Tehrān: Amir Kabir.

Sakkāki, Abu ya'ghoob (2000), *Miftāh al-Ulum*, ed. Abd al-Hamid Hendāwi, Beirut: Dār al-kutub al-'Elmiya.

Salvati, Rahim (2003), *Mirās-e Javid: pazhooheshnāme-ye khatt-e nasta'ligh (Eternal Heritage: A Research Compendium on Nasta'liq Script)*, Tehrān: Ganjine-ye Honar.

Sartre, Jean Paul (n. d.), *Adabiyāt Chist (What Is Literature?),* trans. Abolhassan Najafi and Mostafā Rahimi, Tehrān: Zaman.

Shafi'i Kadkani, Mohammad-Rezā (2002), *Moosighi-ye She'r (The Music of Poetry)*, Tehrān: Agah.

_____ (2013), *Ba Cheragh va Āyeneh (With the Lamp and the Mirror)*, Tehrān: Sokhan.

Shamisā, Sirous (2007), *Ma'āni (Rhetorical Semantics)*, Tehrān: Mitrā.

Shāmlou, Ahmad (2005), *Majmoo'e-ye Asār, Daftar-e yekom: Ash'ār (Collected Works, Volume One: Poems)*, Tehrān: Negah.

Sultān-Ali Mashhadi (1956), *Serāt al-Sotur (The Path of Lines)*. Tehrān: Yassāvoli.

Tolstoy, Leo (1985), *Honar chist? (What Is Art?)*. trans. Kāveh Dehgān, Tehrān: Amir Kabir. .

Vafāei, Abbās-Ali & Aghābābāyi, Somayyeh (2015), "Fasl va Vasl az Manzar-e Elm-e Ma'āni va Dastur-e Zabān-e Fārsi (Fasl and Vasl from the Perspective of Semantics and Persian Grammar)," Literary Sciences, voi. 4, no. 6. p 7-38.

تازه‌های نشر

گفتمان ایرانی، دغدغه‌های جهانی: جاذبه‌های ادبیّات فارسی برای انسان امروز،
سعید بزرگی بیگدلی و حسنعلی قبادی، ۲۳۸صفحه، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۴۰۳.

این کتاب در هفت فصل تدوین شده است. مؤلّفان در پیشگفتار به مدح و ستایش ادبیّات سرزمین ایران و آوردن ادلّه‌ای برای شهرت آن در جهان پرداخته‌اند و علّت انتخاب عنوان «گفتمان ایرانی، دغدغه‌های جهانی» را برای این کتاب شرح می‌دهند. در ادامه، به گسترهٔ کارکرد بنیان‌های زبان فارسی، از ادبیّات تا متون دینی و فلسفی، اشاره می‌کنند و روند به‌کارگیری آن را به عنوان زبان ادبیّات، زبان علمی و زبان دینی و نیز نقش شاعران پارسی‌گوی را در نشر و گسترش این زبان برمی‌شمارند. در مقدّمه به علّت پایداری و انسجام کشور ایران، با وجود حملات متعدّد به آن، و نیز حفظ زبان فارسی اشاره می‌کنند. مؤلّفان در مقدّمه (ظ) در بندی، به نقل از خانلری، آنچه را بر زبان پارسی گذشته است کوتاه و کامل شرح می‌دهند:

> زبان ملّت ایران همچنان هندواروپایی مانده است و این زبان همیشه اندیشهٔ ایرانی را به ملّت‌های اروپا نزدیک نگه می‌دارد و ضمناً در همهٔ خصایص و بدایع تمدّن اسلامی، که خود در ایجاد و تکمیل آن سهم داشته، شریک است... ایران نخستین ملّت غیرعرب بود که به اسلام گروید، نخستین ملّت شرقی بود که فلسفهٔ یونان را دریافت و از آن خود کرد. این ملّت، که توانست تمدّن‌های بزرگ بین‌النّهرین را اخذ و اقتباس کند، هجوم اسکندر مقدونی را تحمّل کرد و توانست، بعد از هجوم یونانیان، ترکان و مغولان، آنان را رنگ ایرانی ببخشد... ایرانی هر چه در فرهنگ جهان سودمند و گران‌بها می‌یابد صمیمانه می‌پذیرد و هرگز رنگ خاصّ ملّی خویش را از دست نمی‌دهد. ایران عمری چنین دراز و پرحادثه دارد، ولی هرگز پیر و ناتوان نشده است. هر کس حوادث متوالی تاریخ ایران را از نظر بگذراند، یک کلمه به خاطرش می‌گذرد و آن «دوام» است.

پس از پیشگفتار و مقدّمه، مطالب اصلی کتاب می‌آید که در هفت فصل تدوین شده و هر فصل خود شامل بخش‌هایی مجزاست. مؤلّفان، متناسب با موضوع و مطالب هر فصل، عنوانی برای آن انتخاب کرده‌اند.

مطالب فصل اوّل، با عنوان «ادبیّات فارسی، زبان هوش تاریخی ایرانیان و عامل قوام و دوام تمدّن ایرانی»، با بیتی از حافظ شروع می‌شود:

حسنت به اتّفاق ملاحت جهان گرفت
آری به اتّفاق جهان می‌توان گرفت

این فصل شامل شش زیربخش است که زیربخش ششم خود از شش قسمت مجزّا تشکیل شده. این فصل به زبان فارسی در ادوار گذشته و علّت جذابیّت تمدّن ایران در جهان پرداخته است.

در فصل نخست بخشی آمده‌است با عنوان «روح گفتمان ایرانی؛ منشوری انسانی و جهانی است». مؤلّفان، با آوردن نمونه‌هایی از *شاهنامه*، به ارزش‌هایی چون پالودگی روح انسان، دادگری، انصاف و آداب انسانی اشاره می‌کنند که سرلوحهٔ قهرمانان ایرانی *شاهنامه* بوده است.

در ادامه، به ظرفیّت و قدرت ادبیّات ایران در جذابیّت آن بین نسل‌ها، فرهنگ‌ها و سلایق گوناگون اشاره می‌کنند و برای اثبات ادّعای خود نمونه‌های بسیاری می‌آورند. سپس به نیاز انسان (به‌ویژه انسان امروز) به ادبیّات فارسی در نقش دارویی معنوی برای درمان آلام خود سخن می‌گویند و در ادامه به اضطراب‌های دنیای جدید اشاره می‌کنند.

مؤلّفان موضوع اصلی این کتاب را کشف و تبیین رمز و رازهایی می‌دانند که در ادبیّات فارسی جای گرفته است و در حقیقت کتاب حاضر بر بنیاد بازکاوی آثار شاهکار ادب فارسی شکل گرفته است.

سپس مؤلّفان هر شاعر را با یک خصلت و ویژگی معرّفی و علّت انتساب این ویژگی را تفسیر می‌کنند:

فردوسی: پیام‌آور صلح و راستی و والایی خرد؛
نظامی گنجوی: آفرینشگر آرمان‌شهر؛
عطّار نیشابوری: تصویرگر وحدت جان‌ها؛
مولوی: انسانیت آدمیان؛
سعدی: پیام‌آور اعتدال، آرامش و آسایش، مروت و مدارا؛
حافظ: آزادگی و جوانمردی.

مؤلّفان در فصل دوم به تحلیل افکار نخستین شاعر، فردوسی، می‌پردازند. عنوان این فصل «فردوسی؛ چشم جان و والایی انسان» انتخاب شده است. مؤلّفان این فصل را با معرّفی اصطلاح زیست‌جهان (به معنای جهان زیستهٔ بی‌میانجی) آغاز می‌کنند و از زیست‌جهان بزرگانی چون فردوسی، سهروردی، عطّار و ... صحبت می‌کنند و اینکه درک و فهم زیست‌جهان این بزرگان منجر به فهم راز و رمز جاودانگی آنان خواهد شد.

سپس، در ادامهٔ جهان‌شمولی *شاهنامه*، به ویژگی‌های برجستهٔ *شاهنامه* و نیز نقش آن در آرامش‌بخشی به بشر امروز اشاره می‌کنند:

فردوسی حکیم است و اگر او را حکیم باید نامید، بیش و پیش از هر چیز، از لحاظ

شناخت زوایای حیات انسانی و درک و تبیین مجموعهٔ درهم‌تنیده‌ای از عناصر ناسازگاری است که سازوارهٔ حیات را تشکیل می‌دهد؛ یعنی... دست یافتن بر نگرش منسجم و جهت‌مند دربارهٔ اغراض و غایات حیات بشری است که ویژهٔ خود اوست، نگرشی که تنها حاصل نظر نیست. بدین معنی که در ژرفنای موقعیّت‌های سخت، پیچیده و مخمصه‌آمیز زندگی را زیسته و آمیزهٔ جدایی‌ناپذیر تضادهای حیات را درون خویش تجربه کرده‌است (حمیدیان، ۱۳۸۳: ص ۲۷).

آن‌ها با استدلال و آوردن شواهدی نشان می‌دهند که *شاهنامه* شاهکاری جهانی است و خواننده را دائماً به‌دنبال خود می‌کشاند. در جای دیگر، *شاهنامه* را منبعی برای فهم سرشت و تاریخ ایرانیان و تبیین سخن ایران می‌دانند. در ادامه اشاره می‌کنند که تبیین مفاهیم *شاهنامه* برای انسان امروز سودمند است و به عمده‌ترین دستاوردهای اندیشگانی فردوسی برای جهان امروز اشاره می‌کنند، از جمله انسان متعالی، آدمی و اندیشیدن، انسان و کرامت و... .

در بخشی دیگر، به‌طور *مفصّل* به فردوسی و راهکار وی یعنی استفاده از گفتمان در جنگ و تقابل با اهریمن می‌پردازند. در این بخش، *شاهنامه* را از این منظر با دیگر حماسه‌ها، چون *مهابارات*، *ایلیاد* و *اودیسه* مقایسه می‌کنند و اشاره می‌کنند به مدارا و صلح و آبادانی به جای پرداختن به ستیزه‌گری.

در بخش‌های بعدی نیز به دیگر ویژگی‌های متمایز *شاهنامه*، چون اعتدال‌ورزی در اندیشه و عمل، رذایل اخلاقی، از جمله شیفتگی به دنیا، قدرت‌طلبی، حرص‌ورزی و ... ، می‌پردازند که همگی تهدیدی است برای انسانیت.

مؤلّفان در بخشی دیگر، به نقل از اسلامی ندوشن، در وصف رجحان مهر بر قهر و خرد بر جهل می‌گویند: «از خواندن *ایلیاد* و *اودیسه*، چکاچک شمشیرها و صدای شکستن استخوان‌ها به گوش می‌رسد، اما خواننده، پس از فراغت از خواندن *شاهنامه*، رایحهٔ حکمت، معنویّت، خردورزی، عبرت‌آموزی، عافیت‌اندیشی، انصاف و احترام به همنوع را استشمام می‌کند...».

مؤلّفان در بخش پایانی این فصل به موضوعاتی چون عدالت، به عنوان رکن انسانیّت، سفارش به آهسته‌دلی و آنچه امروزه می‌توان از فردوسی آموخت می‌پردازند و *شاهنامه* را جوهرهٔ همهٔ خوبی‌های انسانی می‌دانند، زیرا پرهیز از شتابناکی، تنگ‌نظری و تندخویی از محورهای اساسی داستان‌های *شاهنامه* است.

به باور آنها، می‌توان دریافت که ادبیّات گران‌ارج پارسی در حصار مرزهای جغرافیایی محدود نمانده و همواره جهانیان را تحت تأثیر قرار داده و *شاهنامه* متنی است سرشار از حکمت و بیانگر آرمان‌های انسانی که می‌توان آن را پیونددهندهٔ اندیشه و دغدغه‌های انسانی با ماورای طبیعت دانست.

در فصل سوم، با عنوان «نظامی و نیاز آدمی در

جهان اکنون»، به بررسی حکمت و نظام اندیشگانی نظـامی می‌پردازنـد. آن‌هـا در هجـده بخـش از جنبه‌های مختلف ساختمان ذهنی و فکری نظامی را تحلیل می‌کنند: تو، هنر و خدا؛ نظامی و جهانیـان؛ نظامی و نیاز آدمی در جهان اکنون؛ انسـجام بـاطنی جهان؛ انسان‌ها، دغدغه‌های مرگ و آرامـش نظـامی گنجـوی؛ درونـی بـودن راه آفریـدگار؛ سـرمایهٔ اجتماعی، وفـای بـه عهـد، آفـرینش اعتمـاد؛ نظـام احسـن و شـاعر امیـد؛ راه طـولانی انسـان بـودن؛ توانمندی انسان؛ مدیریت هزینـه؛ فهـم همدلانـه و مـوج بهـار بـودن؛ سـودمندی گفـت‌وگو؛ زیسـت آرمانی، آرمان زیستن؛ دادپـروری و پرهیـز از سـتم؛ درنگ و پیروزی؛ نه افراط، نه تفریط؛ خودشناسی.

به بـاور آنهـا، نظـامی نیـز انسـانی آرمـان‌گرا و علاقه‌مند به اصلاح جامعه است و هـدفش تقویّـت بنیان‌های فکری مردم ایران‌زمین اسـت. آن‌هـا شـعر نظامی را مبیّن رویکردهای جهان‌شمول او می‌داننـد که از ابعاد فردی و گروهی فراتر می‌رود. مؤلّفـان در این فصل آرمان‌شهر مدّنظر نظامی و زیست آرمـانی را به‌طور کامل توصیه می‌کنند.

در انتها مؤلّفان این فصل را با این توصیف پایان می‌بخشند: هنر، به‌ویژه شعر، در نگاه نظامی، خود کشـف نقطـهٔ تعـادل هسـتی و فهـم و تنظـیم و تصویرگری آن در شاخه‌های گوناگون است.

فصـل چهـارم بـه عطّـار و اندیشـه‌های او اختصـاص یافتـه اسـت. عنـوان ایـن فصـل بسـیار هوشمندانه انتخاب شـده: «عطّـار،عطر درمـانگری جان‌ها». این فصل به خودشناسـی انسـان و کشـف فردیّت خویش از نگاه عطّار اختصاص یافته اسـت. از نگاه آن‌ها عطّار خواننده را با خود همراه می‌کند تا به سوی کمال مطلق قدم بردارد. عناوین بخش‌هـای این فصل نیز متناسب با شاعر و مضمون اشـعار وی انتخاب شـده اسـت: چـرخش سـایهٔ سـیمرغ؛ ارادهٔ پولادین در راه مقصد؛ قدرت بی‌کران عشق و درمان بـددلی‌ها؛ از عرفـان عاشـقانه تـا مـرز جنـون؛ آینده‌نگری عطّار؛ بیماری مرگ سیاه؛ ژرف‌نگـری در خویشـتن؛ پـذیرش تفاوت‌هـای انسـانی و راهکـار مفاهمه و گفت‌وگو.

مؤلّفان در این فصل اشاره بـه ناآگـاهی انسـان معاصر بر باطن خویش دارند. آن‌ها انسان امـروزی را انسانی فن‌زده و فن‌ساز می‌دانند که اگرچـه دنیـای اطـراف خـود را بـه‌خوبی می‌شناسـد، دچـار خودناشناسـی اسـت و مطالعـهٔ متـونی چـون *منطق‌الطّیر* عطّار را عاملی برای پیوند بشر امروزی با ارمغان پدران خود می‌دانند. اشاره به انس بـا حـق و احساس حضور دائمی در محضر خداوند، عرفان و ایمان را از ویژگی‌های نوشته‌های عطّار می‌دانند. بـه باور مؤلّفان، پویایی، سرزندگی و ارائهٔ راهکار بـرای رهایی از آفات اخلاقی ازجمله ویژگی‌هایی است که می‌تواند چراغ راه بشر امروز باشد. مؤلّفان درنهایـت عطّار را آفرینشـگر متن‌هـایی بـا ارمغـانی از دنیـای عرفان، معرّفت، اخلاق، هنر و زیبایی می‌داننـد کـه همچنان لایه‌های پنهان برای کشف درخود دارد.

فصل پنجم با دیباچه‌ای در معرّفی آثار مولوی و نیاز بشر امروز به مطالعهٔ چنین متونی آغاز می‌شـود. عنوان این فصل «مولوی، پرسـخن‌ترین خاموشـان»

است که خود از چند زیربخش تشکیل شده است. مؤلّفان به دو دلیل خواندن آثار مولوی را برای خوانندگان ضروری می‌دانند: نخست، سرگذشت روح آدمی از زبان مردی ژرف‌اندیش و باتجربه (سرگذشت سفر از جسم به روح) و دوم اینکه این آثار می‌تواند پشتوانهٔ عظیم روحی و فکری آدمی واقع شود.

آن‌ها علّت و منشأ سرایش شعر را روح بی‌قرار مولوی می‌دانند که چالش‌های جان با جسم را افشا می‌کند. مؤلّفان سخنان مولوی را نو و تازه می‌دانند و باور دارند که وی، با شکست حصارهای خودخواهی و هوس‌های زودگذر، موفق شد مسائلی نو و تازه از ماهیّت انسانی کشف کند، سخنانی که امروزه، پس از گذشت قرن‌ها، مکتب‌های جدید فلسفی، روان‌شناسی و ادبی به آن‌ها رسیده‌اند و مطرح می‌کنند.

به باور مؤلّفان، اینکه سخنان مولوی برای بشر امروزی تازه و نو است، میراثی است که او خواسته و هوشمندانه برای ما بر جا گذاشته است. رسیدن به آرامش و امنیّت درونی، ژرف‌اندیشی و رسیدن به فراآگاهی، رسیدن به خویشتن حقیقی خویش، حیات معنوی و رنج‌شناسی انسان‌ها از جمله دلایل جذابیّت و جاودانگی پیام مولوی است.

در بخشی دیگر به‌طور مفصّل به مسئلهٔ شکاکیّت و راهکارهای خروج از این بحران از نگاه مولوی می‌پردازند. پرهیز از اسراف، معیارزدگی افراطی، ستیز با آفت‌های خودشناسی دیگر مشکلات انسانی هستند که مولوی در کلام خود به آن‌ها پرداخته و راهکارهایی برای رهایی از آن‌ها ارائه می‌کند.

دربخش پایانی این فصل، با جمع‌بندی راه‌حل‌های مولوی برای چالش‌های بشری، دوازده پیام و راهکار برای رهایی بشر امروزی ارائه می‌کنند، ازجمله اینکه جان را مرکز تجلّی و انعکاس حقّ و نور ازلی و ابدی وی بدانیم؛ منفعل نبودن در داوری‌ها و توجّه به فهم درونی و رضایت ضمیر ناخودآگاه و معیار قراردادن رضایت حق؛ درک عمیق نیازهای حقیقی و پرهیز از اسراف؛ پرهیز از جرم‌اندیشی و تعصّب و پرهیز از بسنده کردن به معشوق‌های معمولی، گذرا و آزادی‌های لجام‌گسیخته.

مؤلّفان فصل ششم را به «سعدی، از عقل تا فراعقل» اختصاص داده‌اند. آن‌ها با توصیف سعدی به «یگانه‌ای که در هیچ قطعه از آثارش نوشتاری غیرهنری و ناپسندیدنی به چشم نمی‌خورد» این فصل را آغاز می‌کنند. مطلب این فصل نیز، با مقدّمه‌ای نسبتاً طولانی، با معرّفی آثار سعدی شروع می‌شود. آن‌ها سعدی را هم در نثر سرآمد می‌دانند و هم در نظم فرمانروا.

سپس ویژگی‌ها و پیام‌های متون سعدی را در هجده بخش دسته‌بندی و معرّفی می‌کنند. این پیام‌ها عبارت‌اند از درک معنای زندگی؛ الفت اجتماعی و مهارت‌های ارتباطی و پرهیز از فردگرایی افراطی؛ درک تعالی ساحت عشق؛ لذت‌های جاودانه و پایدار؛ امیدواری و نشاط؛ اصالت تدبیر، تأمّل و درنگ؛ درس‌های اجتماعی سعدی؛ همراهی

دانش و تواضع؛ پاسداری از کرامت و عزّت نفس انسانی؛ سودمندی دانش در نگاه سعدی؛ دوستی با مردم دانا نکوست؛ شرط جوانمردی؛ میانه‌روی و انعطاف هوشمندانه؛ راست‌گویی؛ سخت نگرفتن بر دیگران؛ تداوم ارتباط نسلی؛ خویش را در آینهٔ دیگران دیدن و دوری از مصرف‌گرایی.

مؤلّفان سعدی را، به دلیل طبع بسیار لطیف و فهم بسیار بالا در معنی تسلّط بر دانش‌های متعدّد، شاعری بی‌همتا می‌دانند و به هوش سرشار سعدی در واقع‌نگری اشاره می‌کنند. مؤلّفان سعدی را در جایگاه‌های متعدّد چون جامعه‌شناس، روان‌شناس، ادیب و سیاست‌مدار قرار می‌دهند و وی را نقطهٔ عطف فرهنگ ایران‌زمین می‌دانند. در جای دیگر، به تأثیر پررنگ و کم‌نظیر سعدی بر زبان فارسی امروز اشاره می‌کنند، سپس به راز ماندگاری آثاری چون نوشته‌های سعدی می‌پردازند و اشاره می‌کنند به «انعکاس صدای مخاطبان» و با وجود اینکه سعدی معمولاً هم‌سطح فهم و دانش مردم حرکت کرده است، همواره از عوام‌زدگی به‌دور بوده است. در ادامه، به مقایسهٔ سعدی و مولوی از این منظر می‌پردازند. تفکرات و سخنان سعدی دربارهٔ چالش‌های انسانی و اتخاذ رویکردی واقع‌گرایانه برای مقابله با این چالش‌ها می‌تواند برای انسان معاصر نیز راهگشا باشد. از نظر مؤلفان وی از جملهٔ کسانی است که کمترین تناقض یا دوگانگی فکری دارد. در انتها، این فصل را با جمع‌بندی و مرور افکار و انسان‌شناسی و آداب و مهارت‌های اجتماعی سعدی به پایان می‌برند.

مؤلّفان فصل آخر این کتاب را به حافظ اختصاص داده‌اند و این فصل با این عنوان شروع می‌شود: «بر آستان آزادگی درنگی در پیام‌های جهانی حافظ». مطلب فصل با دیباچه و بیتی از حافظ و اشاره به فرازمانی بودن شاهکارهای ادبی آغاز می‌شود. این فصل نیز دیباچهٔ نسبتاً مفصّلی دارد.

مؤلّفان شعر حافظ را هم فرازمان می‌دانند و هم در اتّصال با ازل و ابد. شعر حافظ کهنه‌شدنی نیست و شیفتگان او در سراسر جهان پراکنده‌اند. از نگاه مؤلّفان، شعر حافظ چکیدهٔ عالی‌ترین اندیشه و کوتاه‌ترین بیان شاعرانه است. شعر حافظ، به دلیل چندلایه بودن و درهم تنیدگی، قابلیّت تحلیل‌های کران‌ناپذیری دارد و از نگاه مؤلّفان، حافظ مانند مولوی و عطّار در فضایی شهودی و روحانی می‌زیسته است. همچنین حافظ نیز در پی پاسخ‌گویی به دغدغه‌ها و مسائل اجتماعی است.

از نگاه مؤلّفان، اگرچه شعر حافظ در هر کوی و برزن بر زبان مرد و زن جاری است، فهم و ارزیابی اندیشهٔ او دشوار است. مؤلّفان دیباچه را با توصیف زیبایی از حافظ پایان می‌بخشند: «تنها ایرانیان بودند که مسلمان شده‌اند، اما زبان، اسطوره، نمادها و آیین‌های خود را حفظ کرده‌اند و این ماندگاری هویّت عمدتاً با پشتوانهٔ هنر زبانی شعری یا شاعرانه گفتن نثر حاصل شده است و شعر حافظ قافله‌سالار این کاروان درهم‌تنیدهٔ معرفت و هنر به شمار می‌آید».

پس از دیباچه، در هجده بخش، که برخی از

آن‌ها نیز شامل زیربخش‌هایی می‌شود، به تحلیل و بررسی مسائل و مفاهیم انسانی مدّنظر حافظ می‌پردازند، مفاهیمی که بن‌مایهٔ فکری حافظ را شکل می‌دهد، مثلاً عشق: مقصد آفرینش آدمی؛ رندی؛ آرامش و نشاط؛ حافظ و اسطوره‌سازی؛ در ساحت کمال؛ معرفت‌شناسی؛ زیست فرهنگی؛ صلح و آشتی نسل و مانند آن‌ها.

مؤلّفان این فصل را نیز با فرجام سخن جمع‌بندی می‌کنند و حافظ را شاعری دارای اصالت تفکّر و اصالت هنر می‌دانند.

در نهایت، کتاب را با جمع‌بندی کوتاهی به‌پایان می‌برند. در این کلام آخر نیز اشعاری از حافظ می‌آورند و با این بیت کتاب را پایان می‌بخشند:

شعر حافظ در زمان آدم اندر باغ خلد
دفتر نسرین و گل را زینت اوراق بود

کتابنامه، نمایه و چکیدهٔ انگلیسی بخش‌های پایانی کتاب را تشکیل می‌دهد.

کتاب حاوی مطالب بسیار ارزشمندی است و به بررسی موضوع بسیار جالبی پرداخته است. تحلیل متون شش شاعر و سخنور بزرگ ایران و یافتن مفاهیم و مضامینی که می‌تواند چراغ راه بشر امروز در یافتن مسیر درست باشد و او را در رسیدن به منزل یاری رساند از جمله ارزش‌های این کتاب است. در بالا به تفصیل دربارهٔ مطالب کتاب و مفاهیم ارزشمند آن صحبت شد. در ادامه، پیشنهادهایی برای بهتر شدن این کتاب می‌آید. در دو بخش می‌توان به این پیشنهادها پرداخت: ساختار و مفاهیم.

به لحاظ صوری، کتاب نیازمند ویرایش کلّی است؛ از جمله رعایت نیم‌فاصله‌ها، شماره‌گذاری بخش‌ها و زیربخش‌ها. شماره‌گذاری فصل اوّل با شماره‌گذاری بقیّهٔ فصل‌ها متفاوت است. شماره‌گذاری نیازمند بازنگری و اتّخاذ شیوه‌ای یکدست است. در برخی فصل‌ها دیباچه شماره دارد در برخی فصل‌ها شماره ندارد. در برخی فصل‌ها بخش‌های مختلف شماره‌گذاری شده‌است، در برخی فصل‌ها این موضوع رعایت نشده است. عنوان مطلب پایان‌بخش برخی فصول «فرجام سخن» است و برخی دیگر «جمع‌بندی»؛ آغازگر برخی فصول «دیباچه» است و برخی دیگر «مقدّمه». چنانچه مؤلّف از این تمایز هدف خاصی داشته است، بهتر بود در مقدّمه به آن اشاره می‌کرد. عناوین فصل‌ها نیز امکان داشت که از یکدستی بیشتری برخوردار باشد. همچنین چکیدهٔ انگلیسی نیازمند ویرایش متخصّصی مسلط به زبان انگلیسی است.

به لحاظ محتوایی، مطالب کتاب از انسجام لازم برخوردار نیست و حتّی در مطالب یک فصل نیز انسجامی دیده نمی‌شود. بیشتر بندها به لحاظ محتوایی بند نیستند، بلکه بخشی از یک بند هستند. معمولاً هر بند بایستی یک مفهوم و مضمون مجزّا را بیان کند، ضمن اینکه به لحاظ موضوعی با دیگر بندها نیز در ارتباط باشد. موضوع کتاب بسیار جالب و ارزشمند است، امّا مؤلّف می‌توانست این مطالب را به شیوهٔ دیگری نیز ارائه کند. به‌عنوان مثال، در هر فصل کتاب به یکی از ویژگی‌های

اخلاقی، دغدغه‌ها و مشکلات بشر امروزی پرداخته می‌شد و سپس در بخش‌های مختلف یک فصل بـه تحلیل و بررسی راهکارهای بزرگان ادب ایـران‌زمین برای رفع آن توجّه می‌شد. اگر مطالب به این صورت ارائه می‌شد، خواننده نظم ذهنی بیشـتری بـرای درک مطالب پیدا می‌کرد.

معصومه حاجی‌زاده