فصلنامهٔ نقد کتاب

ادبیات و هنر

سال دوم، شماره ۶، تابستان ۱۳۹۸

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ خانهٔ کتاب

مدیر مسئول: نیکنام حسینی‌پور

سردبیر: مریم حسینی

معاون سردبیر: الهه رجبی‌فر

مشاوران ادبی: علیرضا انوشیروانی، شکوه حسینی، قدرت‌الله طاهری، عیسی امن‌خانی، بهروز ایمانی

مشاوران هنری: اسماعیل بنی‌اردلان، محمد خزایی، مهرداد پورعلم، محمدرضا مریدی

کارشناس کتاب و نشریات: حمیده نوروزیان

مدیر داخلی: لیلا فرهادی‌نیک

ویراستار فارسی: زهرا حاجی‌حسینی

مترجم انگلیسی: سلما رضوان‌جو

چاپ و انتشار: انتشارات خانهٔ کتاب

صفحه‌آرا: معاد طبری

پخش: واحد توزیع خانهٔ کتاب

تلفن توزیع: ۸۸۳۴۲۹۸۵

پخش ققنوس: ۶۶۴۶۰۰۹۹، ۶۶۴۰۸۶۴۰

ـ نقل مطالب این نشریه با ذکر منبع آزاد است.

ـ مجله در ویرایش مطالب آزاد است.

ـ مقالات منعکس‌کنندهٔ نظر نویسندگان آن‌هاست و خانهٔ کتاب و فصلنامهٔ نقد کتاب *ادبیات و هنر* هیچ مسئولیتی دربارهٔ محتوای این آثار ندارند.

بسم الله الرحمن الرحیم

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، بین صبا و فلسطین، شمارهٔ ۱۰۸۰، مؤسسهٔ خانهٔ کتاب

صندوق پستی: ۳۱۳-۱۳۱۴۵

تلفن: ۶۶۴۱۵۲۵۵

دورنگار: ۶۶۴۱۵۳۶۰

پست الکترونیکی:
Literatureart.faslnameh@gmail.com

تارنما:
Labr.faslnameh.org

ISNN:2423-6659

نمایه‌شده در پایگاه‌های:
www.noormags.ir
www.magiran.com

فهرست

سخن سردبیر

از خود و دیگری نگاشتن ۳

نقد شفاهی

نقد و بررسی کتاب *از نجوای سنت تا غوغای پاپ: کندوکاوی در موسیقی معاصر ایران*، علیرضا میرعلی‌نقی و آروین صداقت‌کیش ۷

نقد کتاب پژوهشی (ادبیـــات)

این نقد بسخته‌ام به میزان: نقدی بر *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی*، مجید عزیزی و علی حیدری ۱۷

دو خواجه و منازل‌السائرین: بررسی کتاب *الکشف عن منازل‌السائرین* خواجه یوسف همدانی، الهه رجبی‌فر ۳۱

گاه سودای حقیقت گه مجاز: نقدی بر کتاب *کیمیا پروردهٔ حرم مولانا*، صدف گلمرادی ۵۱

گنجینه‌ای از فرهنگ ایران‌زمین: نقد کتاب *داستان‌های عامیانهٔ لرستان*، زهرا محمدحسنی صغیری ۶۵

نقد رمان

ملت عشق یا دولت هوس: بررسی و تحلیل رمان *ملت عشق* و *کیمیا خاتون* با رویکرد به زندگی مولوی، مصطفی گرجی و آیدا چهرقانی ۹۳

نقد تصحیح متن

در میان آتش و آب: نقدی بر آخرین تصحیح مثنوی *سیرالعباد إلی المعاد*، مریم مشرّف ۱۰۷

ترجمهٔ نقد

انتقاد مشفقانه و نه مغرضانه: نقدی بر تصحیح و چاپ تذکرهٔ *آفتاب عالمتاب*، تألیف عارف نوشاهی و ترجمهٔ شیوا امیرهدایی ۱۲۱

نقد زبان

نگرشی نو به تنوعات نظام‌مند بین زبان‌ها: معرفی و نقد کتاب *مبانی رده‌شناسی زبان*، رافعه خوشخو و رها زارعی‌فرد ۱۳۷

نقد کتاب پژوهشی (هنـــر)

ساختار یا متن: نگاهی به کتاب هنر *پی‌رنگ سازی*، شاهپور عظیمی ۱۴۷

طرح پنهان: نقد کتاب *گوشه فرهنگ نواهای ایران*، آروین صداقت کیش ۱۵۹

کتابی برای تمام فصول؟: تحلیل کتاب *دربارهٔ عکاسی*، محمد خدادادی مترجم زاده ۱۷۳

معرفی کتاب

معرفی کتاب *فرهنگ و انفجار*: نیلوفر آقاابراهیمی ۱۸۳

کتاب‌شناسی

کتاب‌شناسی اسطوره‌شناختی (۱) ۱۹۷

ترجمه انگلیسی چکیده مقالات 2

فهرست مطالب انگلیسی 1

از خود و دیگری نگاشتن

امروزه می‌دانیم که بیشتر خوانندگان داستان مایل به خواندن کتاب‌های زندگی‌نامه‌ای هستند. کاترین بلزی در کتاب *آینده‌ای برای نقد* می‌نویسد: «از میان ۱۲۶ میلیون کتابی که توسط ناشران بریتانیا در سال ۲۰۰۷ م. به فروش رسیده‌است، زندگی‌نامه و خودزندگی‌نامه بزرگ‌ترین بخش بازار را تشکیل می‌دهند».[۱]

در نوامبر سال گذشته انتشار کتابِ *شدن*[۲] اثر میشل اوباما به‌عنوان بانوی نخست کاخ سفید با استقبال فراوان خوانندگان در کشورهای مختلف روبه‌رو شد. به نظر می‌رسد، در آمریکا این کتاب در صدر پرفروش‌ترین‌ها جای گرفته‌است. در ایران نیز در هفته‌های اخیر ترجمه‌های این کتاب درصدر پرتیراژترین داستان‌ها قرار داشته و از پایان سال ۹۷ تاکنون (پایان خرداد ۹۸) بیش از بیست ترجمه از آن منتشر شده‌است. انتشارات مهراندیش این اثر را با ترجمهٔ علی اسلامی و با عنوان *شدن*، نشر هورمزد با ترجمهٔ مهری مدآبادی و عنوان *شدن*، نشر ماناکتاب با ترجمهٔ سپیده حبیبی و عنوان *میشل اوباما شدن*، نشر روزگار با ترجمهٔ سعید دوج و عنوان *شدن*، نشر پارسه با ترجمهٔ سودابه قیصری و عنوان *میشل شدن* به بازار نشر رسانده‌اند. ترجمهٔ یکی از این کتاب‌ها در عرض یک ماه به چاپ هفدهم رسیده‌است. انتشارات جنگل هم متن انگلیسی آن‌را در ایران منتشر کرده‌است، علاوه براین، در فضای مجازی هم متن انگلیسی و ترجمهٔ فارسی آن به فروش می‌رسد.

بدیهی است که این‌همه اقبال به یک اثر دلایل متعددی دارد که یکی از مهم‌ترین آن‌ها ژانر اثر یعنی اتوبیوگرافی یا همان زندگی‌نامهٔ خودنوشت است. ژانری که در تاریخ ادبی ایران کم‌سابقه است. معدود چهره‌های سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و یا ادبی ایران جرأت و فرصت این را داشته‌اند که از خود بنویسند. درحالی‌که در غرب، نوشتن خاطرات روزانه سنتی دیرینه بوده و امثال کتاب‌های *اعترافات* سنت آگوستین و کتابی دیگر با همین عنوان از ژان ژاک روسو و یا زندگی‌نامهٔ خودنوشت جان استوارت میل را می‌توان یافت.

در تاریخ فرهنگی ما شاید بتوان *سفرنامهٔ ناصرخسرو*، *المنقذ من الضلال* غزالی یا *کشف الاسرار* روزبهان بقلی را نمونه‌هایی از زندگی‌نامهٔ خودنوشت به‌عنوان بخشی از تاریخ زندگی نویسندگان آن تعبیر کرد. در دورهٔ قاجار با آشنایی بیشتر ایرانیان با ادب غرب اهتمام به نگارش زندگی‌نامه افزایش یافت. در این دوران شخص ناصرالدین شاه خاطرات روزانهٔ خود را می‌نگاشت که اخیراً بخش‌هایی از آن با عنوان *روزنامهٔ خاطرات ناصرالدین شاه* به چاپ رسیده‌است و دخترش تاج‌السلطنه نیز خاطرات خود را ثبت کرد که بعدها با عنوان *خاطرات تاج السلطنه* منتشر شد. ابوالقاسم لاهوتی هم در این دوران *شرح زندگانی من* را می‌نویسد و در دورهٔ داستان‌نویسی جدید ایران محمدعلی جمال‌زاده در داستان *سروته‌یک کرباس* از دوران کودکی و جوانی‌اش حکایت می‌کند و جلال آل‌احمد در داستان *سنگی بر گوری* روایت بچه‌دارنشدن خودش و سیمین دانشور و ماجراهای مترتب بر آن را پیش چشم خوانندگان می‌آورد. *سنگی بر گوری* یکی از کمیاب‌ترین آثار در تاریخ نویسندگی ایرانیان است. سناپور درمورد این کتاب می‌نویسد: «جسارت در کلنجاررفتن با چنین موضوعی به کنار، صراحتی که در گفتن پنهانی‌ترین اتفاقات زندگی خصوصی هست، دقتی که در توصیف جزئی‌ترین لحظات این کلنجارهای مدام هست، گستردگی نگاهی که هم تاریخ را بکاود و هم جغرافیا را، هم درونی‌ترین احساسات را بگوید و هم وقایع تاریخی همزمان را (مثل زلزلهٔ بویین زهرا) و هم باریک‌بینی برای دیدن ظریف‌ترین احساسات و دروغ‌ها و رنج‌ها داشته باشد و این‌ها را با نثری تکرارناپذیر در بافتی یکدست در هم تنیدن، حاصل را کتابی کرده تا هنوز و بعد از نیم قرن تکرارناپذیر».[۳]

از نویسندگان مطرح ایران که هم در زندگی‌نامه‌نویسی و هم خودزندگی‌نامه‌نویسی تجربه دارد، نادر ابراهیمی است. نادر ابراهیمی در *ابن‌مشغله* و *ابوالمشاغل* از روزگار رفته بر خود نوشته و همچنین رمان *مردی در تبعید ابدی* را دربارهٔ ملاصدرا نگاشته‌است. همین نویسنده رمانی را هم دربارهٔ زندگی امام خمینی به نگارش درآورده است.[۴]

کاترین بلزی درمورد اهمیت زندگی‌نامه در جوامع معاصر غربی به جایگاه ویژهٔ آن اشاره می‌کند. جایگاه آن به‌عنوان «حقیقت» که قدر و اعتباری به نوشتن زندگی می‌بخشد که نمی‌توان آن‌را به داستان محض نسبت داد (بلزی، ۱۳۹۷: ۷۰). «زندگی‌نامه در جریان اصلی فرهنگ، جدی، آموزنده و آگاهی‌بخش محسوب می‌شود. نوشتن زندگی‌نامه همچون خود داستان، با حفظ لذت طرح داستان و همچنین ادراک ویژه‌ای که به نظر می‌رسد، بین خواننده و شخصیت اصلی شکل می‌گیرد، به آموختن درضمن لذت می‌پردازد (همان). نکاتی که ذکر شد، رمز لذت‌بخش بودن زندگی‌نامه و خودزندگی‌نامه است. جستجوی حقیقت از دریچهٔ خیال تاآنجاکه به واقعیت زندگی نزدیک می‌شود و روایت داستانی را هرچه بیشتر

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

دلپذیر می‌کند.

ایروینگ استون[5] (۱۹۸۹-۱۹۰۳) نویسندهٔ برجستهٔ آمریکایی رمان‌های زندگی‌نامه‌ای بسیاری را درمورد برجسته‌ترین اشخاص در تاریخ هنر، ادبیات و دانش نوشته‌است. وی در این کتاب‌ها تلاش می‌کند تا مدارک معتبر و مستند مربوط به زندگی‌نامهٔ افراد شهیر را به دست آورد و در ترکیبی از خیال و واقعیت به نوشتن رمان بپردازد. بی‌شک خوانندگان این متن همگی رمان *شور زندگی* نوشتهٔ ایروینگ استون را با ترجمهٔ شیوا و دلپذیر محمدعلی اسلامی ندوشن خوانده‌اند. همچنین از دیگر رمان‌های این نویسنده که به فارسی ترجمه شده‌اند، می‌توان رمان‌هایی همچون *رنج و سرمستی* دربارهٔ زندگی میکل آنژ، *شور ذهن* دربارهٔ زندگی زیگموند فروید، *شور هستی* دربارهٔ زندگی چارلز داروین، *عشق جاوید است* دربارهٔ ماری تاد و آبراهام لینکن را نام برد. این آثار از پرمخاطب‌ترین رمان‌های زندگی‌نامه‌ای بوده‌اند. رومن رولان نیز در چند رمان زندگی‌نامه‌هایی برای بتهوون، میکل آنژ، تولستوی و گاندی نوشته‌است.

متأسفانه اهتمام به نگارش چنین رمان‌هایی در ایران نادر است. نویسندگان ایرانی کمتر به نوشتن امثال چنین رمان‌هایی دست زده‌اند. همان‌گونه که پیش از این گفته شد، از میان نویسندگان ایرانی نادر ابراهیمی به نگارش رمان‌های زندگی‌نامه‌ای اهتمام داشته‌است. در پایان سال ۱۳۹۷ رضا جولایی در رمان *شکوفه‌های عناب* ماجرای زندگی و شهادت صور اسرافیل، میرزا جهانگیر خان شیرازی، در باغ شاه تهران در یوم التوپ را آورده‌است. شاید بتوان گفت این رمان در نوع خود از معدود رمان‌هایی است که نویسنده در آن با مطالعهٔ تاریخی و دقیق ماجراهای زندگانی میرزا جهانگیرخان و روزهای پرالتهاب پس از امضای مشروطیت، اثری ماندگار آفریده‌است.

در این شماره از مجله دو مقاله دربارهٔ رمان‌های زندگی‌نامه‌ای مولانا جلال‌الدین مولوی و شمس تبریزی، یار غار وی و همچنین دخترخواندهٔ وی، کیمیا درج شده‌است. رمان *چهل قانون عشق*[6] با بیش از یازده ترجمه و بالاترین آمار فروش کتاب در ایران چندسالی است بر صدر پرفروش‌ترین کتابفروشی‌ها جای گرفته و پس از ترجمهٔ ارسلان فصیحی در سال ۱۳۹۳ چندین ترجمهٔ دیگر از آن منتشر شده‌است. به نظر می‌رسد، هر ناشری علاقه‌مند بوده که ترجمه‌ای از این رمان را در کارنامهٔ نشر خود جای دهد. رمان *چهل قانون عشق* به شرح ماجرای عشق شورانگیز میان مولانا و شمس تبریزی می‌پردازد و خواننده را با خود به قونیهٔ قرن هفتم هجری می‌برد. در این رمان همزمان روایتی موازی از داستان عشقی دیگر میان مرد و زنی میان‌سال به نام‌های عزیز زاهارا و الّا که اهل آمریکا است، روایت می‌شود. دربارهٔ این رمان در یکی از مقالات این شماره به تفصیل صحبت شده‌است. این رمان نه‌تنها به زبان فارسی بلکه به دیگر زبان‌ها هم ترجمه شده و

با اقبال فراوان مواجه بوده‌است. از جمله دلایل اقبال به این اثر را می‌توان چنین برشمرد: نخست اینکه ژانر اثر در زمرهٔ آثار زندگی‌نامه‌ای جای دارد و دیگر این‌که رمان طرحی از زندگی یکی از چهره‌های مهم تاریخ جهان را ترسیم کرده‌است.

داستان زندگانی مولانا و عشق پرشور او به شمس تبریزی همواره موردِتوجه و پرسش بوده‌است و مردمان از روزگار گذشته تا امروز در پی یافتن پاسخی به چند و چونی آن. جز چند کتاب تحقیقی معتبر دربارهٔ زندگی مولوی از بدیع‌الزمان فروزانفر و عبدالحسین زرین‌کوب و عبدالباقی گولپینارلی کتاب دیگری را که پاسخگوی این پرسش‌ها باشد، نمی‌توانیم معرفی کنیم. تاکنون داستان زندگی مولانا در رمانی بازخوانی و بازیابی نشده‌است و در برابر سیل خوانندگان داستان در قرن اخیر پاسخگو نبوده‌ایم. الیف شافاک، نویسندهٔ ترک در سال ۲۰۱۳م. اقدام به انتشار رمان *چهل قانون عشق* کرد. پیش از این رمان نویسنده‌ای بریتانیایی دربارهٔ زندگی کیمیاخاتون نوشت که با عنوان *دختر مولانا*[۷] توسط چند مترجم به فارسی برگردانده شد. همچنین، سپیده قدس نیز رمانی با عنوان *کیمیاخاتون* منتشر کرد که آن هم با اقبال روبرو شده‌است، اما *چهل قانون عشق* که نخستین ترجمهٔ آن با عنوان *ملت عشق* شناخته شد، نخستین رمان دربارهٔ زندگی خود مولانا و ماجرای دیدار وی با شمس تبریزی است.

سردبیر

مریم حسینی

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

پی‌نوشت

۱. بلزی، کاترین (۱۳۹۷). *آینده‌ای برای نقد*. ترجمهٔ حبیب رستمی. تهران: نیماژ. ص ۷۰.

2. Becoming

۳. سناپور، حسین(۱۳۹۷). *آغازکنندگان رمان مدرن ایران*. تهران: چشمه. ص ۵۳.

۴. این رمان در دو جلد با عنوان *سه دیدار با مردی که از فراسوی باور ما می آمد* منتشر شده‌است. ظاهراً ابراهیمی فرصت تألیف جلد سوم را نمی‌یابد.

5. Irving Stone

6. Fourty rules of love

7. Daughter of Rumi

نقد شفاهی

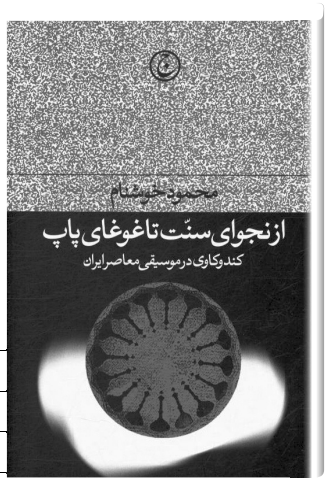
نقد و بررسی کتاب *از نجوای سنت تا غوغای پاپ: کندوکاوی در موسیقی معاصر ایران*

نشست نقد و بررسی کتاب *از نجوای سنت تا غوغای پاپ*، عصر روز سه‌شنبه۲۱ خردادماه ۱۳۹۸ با حضور آروین صداقت‌کیش (آهنگساز، پژوهشگر و منتقد موسیقی)، میرعلیرضا میرعلی نقی (روزنامه‌نگار، پژوهشگر موسیقی و منتقد هنری) و دکتر مریم حسینی (عضو هیئت علمی دانشگاه الزهراء و سردبیر فصلنامهٔ نقد کتاب ادبیات و هنر) در سرای اهل قلم برگزار شد و منتقدان حاضر در جلسه نظرات خود را بیان نمودند.

کتاب *از نجوای سنت تا غوغای پاپ: کندوکاوی در موسیقی معاصر ایران*، تحلیلی جامعه‌شناسانه از حیات اجتماعی و آثار موسیقی‌دانان ایران در صد سال اخیر است. این اثر بازتاب ارزش‌های تازه‌ای است که به همت هنرمندان در آفرینش و اجرا و در شاخه‌های مختلف موسیقی از سنتی تا پاپ پدیدار گشته‌است. محمود خوشنام، نویسندهٔ این کتاب در آن مباحثی چون «موسیقی سنتی ایران»، «موسیقی نوآورانهٔ سنتی»، «موسیقی پیشرو در ایران»، «موسیقی پاپ در ایران»، «طنین روستا: گشت‌وگذاری در موسیقی بومی ایران»، «موسیقی عامیانهٔ شهری»، «موسیقی در سینمای ایران»، «نقد و نشر در موسیقی» و «موسیقی ایران در بوتهٔ نقد نخبگان»را مطرح کرده‌است.

میرعلیرضا میرعلی‌نقی:

اولین آشنایی من با نام محمود خوشنام، به سال‌های ۱۳۳۳و ۱۳۳۴ برمی‌گردد از طریق مطبوعات؛ با مقاله‌ای در تنقید از عملکرد مشیر همایون شهردار، رئیس شورای موسیقی رادیوی آن زمان، با عنوان «بتی که فرو ریخت». این مقاله بیشتر نقدی سانتی‌مانتال و احساسی است تا نقدی اصولی و محوری که به واقع براساس گفتمان رایج آن روزگار است. نام ایشان به صورت پربسامد در همان سال‌ها در مجلات موزیک ایران و موسیقی در کنار دیگران مانند مرحوم سامان سپنتا، مرحوم علی‌محمد رشیدی و... آمده‌است. دیدگاه‌های خوشنام در نقد، همان دیدگاه‌های منتقدین دهۀ سی و چهل است و وی در گفتمان نقد دهۀ پنجاه عملاً حضوری ندارد اما در نوع خود مؤثر است. از نظر من جایگاه نقد وی نقدی میانه، بین



■ **خوشنام، محمود (۱۳۹۷). *از نجوای سنت تا غوغای پاپ: کندوکاوی در موسیقی معاصر ایران*، تهران: فرهنگ جاوید.**

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

نقد خشک و جدی است؛ اما در موقعیتی بینابین با رویکرد علمی سپنتا و نقد صرفاً سلیقه‌ای و سانتی‌مانتال رشیدی. به نظر می‌رسد این اولین اثر مکتوب مستقل از محمود خوشنام است. پیش از آن آثار وی را در مطبوعات و در سال‌های اخیر در سایت‌ها و بعضاً در مصاحبه‌های رادیوهایی باید یافت.

مطالعه کتاب *از نجوای سنت تا غوغای پاپ* بیش از آن‌که خوانندهٔ بی‌طرف را به درکی از چشم‌انداز یکصد سالهٔ موسیقی برساند، به درک چشم‌اندازهای شخصی نویسنده می‌رساند و کلام آرنولد توین‌بی را به خاطر می‌آورد که: «شهرت گفته، از شهرت گوینده بیشتر است.» هر مورخی بیش از این‌که تاریخ مورد نظر خود را بنویسد، به واقع تاریخ فراز و فرودهای روح و نفس خویش را می‌نویسد. نویسندهٔ اثری تاریخی و کتابی که داعیهٔ نقد تاریخ دارد از مطرح کردن دنیای درونی خود و فراز و فرودهای ذهنی خویش گریزی ندارد. یعنی هر روایت تاریخ جمعی، به نوعی روایت تاریخ شخصی نیز هست.

نتیجهٔ من از بیان این مقدمه آن است که این اثر اولین و احتمالاً آخرین اثر مستقلی باشد که از محمود خوشنام خواهیم داشت. اولی که روشن است و آخرین به سبب این‌که براساس منطق، فردی که با داشتن سابقه طولانی دانش و بینش در حد خود، اولین کار مکتوبش را در سن ۸۴ سالگی منتشر می‌کند به نوعی کار آخرش نیز هست.

از نظر من این اثر حدفاصل کار سپنتا و رشیدی است و در آن حد تعادل رعایت شده‌است. البته بیش از آن‌که به نفع بینشی صددرصد علمی و دانشگاهی بچرخد که طبعاً نویسنده اهل حوزه‌های علمی و دانشگاهی نبوده، به طرف کارشناس مهربان و عاطفی موسیقی می‌چرخد و بیشتر گزاره‌هایی که در آن قرار بوده به یک موسیقیدان یا یک اثر موسیقی نگاهی خاص شود؛ نگاهی مهربانانه است. علی‌رغم سابقهٔ نویسنده از دانش و شناخت موسیقی، این کتاب بیش از این‌که بر گزارهٔ رسانای علمی استوار باشد بر متافور یا استعاره بنا شده‌است و نمونه‌های آن فراوان

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

است. مثلاً استفاده از صفات و قیودی که بیش از این‌که شناختی دربارهٔ هنرمند (نوازنده، خواننده یا آهنگساز) به‌دست دهد، دیدگاهی شخصی است.

از نظر من کتاب و مؤلف آن، چراکه تألیف و مؤلف از هم مجزا نیستند، قابل احترام است و گاه قابل اعتبار، اما کتاب قابل ارجاع نیست زیرا از مشخصاتی که یک متن را برای ارجاع دادن قابل استناد می‌کند، برخوردار نیست.

اکثر تاریخ‌ها از جمله تاریخ‌های تولد و وفات در این کتاب اشتباه است و متن باید ویرایش جدی شود؛ چراکه نویسنده حدود چهل سال است که در ایران نبوده و منابع مورد استفادهٔ وی سایت‌هایی بوده که اطلاعات آن‌ها اغلب اشتباه است و متون قابل اعتبار در دسترس ایشان نبوده‌است. خطا در ضبط اسم‌ها نیز بسیار است. برای نمونه محمدحسن رهی‌معیری در اینجا محمدحسین رهی‌معیری است و یا در صفحهٔ ۳۱، تصنیف شعر عارف: «خوابند وکیلان و خرابند وزیران...» دارای یک «ب» اضافه است. «بخوابند وکیلان....» یعنی به گمان من تصنیف‌هایی از عارف که توسط خوانندگان خوانده شده، مورد استناد ایشان قرارگرفته و به دیوان عارف مراجعه نشده‌است.

مثالی دیگر: در صفحهٔ ۹۸ سرگذشت پیانو در ایران به شکل دل‌انگیزی آغاز می‌شود. گربه زیبای خاقان مغفور فتحعلیشاه قاجار، نخستین موجودی است که در ایران با پیانو ارتباط برقرار می‌کند. در سال۱۸۳۵م. هنگامی‌که پیانوی سفید اهدایی ناپلئون، به دربار فتحعلیشاه رسید تنها گربه خاقان بود که روی آن می‌نشست و با تبختر رفت‌وآمد درباریان را نظاره می‌کرد. که بیشتر یادآور قصهٔ تام‌وجری است. به‌هرحال این مطالب به عنوان متنی ژورنالیستی جالب است؛ اما به عنوان مطلبی از نویسنده‌ای صاحب‌نام که شصت سال سابقهٔ نگارش دارد چندان سزاوار نیست. به واقع این اثر برای چاپ مجدد نیاز به ویرایش جدی دارد که برای چند اشتباه غیرعمد به شأن نویسنده لطمه وارد نشود.

عنوان‌های کتاب هم از بینش مبتنی بر احساسات پیروی می‌کند مثلاً پیوست چهار در صفحه ۲۷۶، با عنوان «زندانیان ردیف دربارهٔ محمدرضا شجریان»، واجد هیچ مطلب خاصی نیست جز تعدادی کنایه که واقعاً شایستهٔ چاپ در کتاب نیست و شاید می‌توانست این مطالب این‌گونه، در

روزنامه چاپ شود.

بخشی از کتاب که دربارۀ پاپ نوشته شده به نسبت مطالبی که در این زمینه چاپ شده است، نکات خواندنی و ماندنی دارد.

همچنین در ذهن محمود خوشنام به طورکلی مسئلۀ مرزبندی منتفی است. مرزبندی‌های امروز گاه به جاهای خیلی دگم و سفت و سختی می‌رسد که این‌ها پدیده قبل از انقلاب اسلامی نیست. سال ۱۳۵۷ مرحوم دکتر صفوت در مجله تماشا، مقاله‌ای با نام «موسیقی ایران از دیدگاه علمی» نوشت که درآن یک تقسیم‌بندی کلی و کلان‌نگر از انواع موسیقی آن روز آمده‌است. آن زمان پدیدۀ مرزبندی‌های موسیقی صرفاً جنبه تئوریک داشته و بیشتر شبیه یک نظریۀ دانشگاهی بوده است اما پس از انقلاب اسلامی به کوشش مجدانۀ شاگردان دکتر صفوت از جمله دکتر مجید کیانی و...، این مرزها جنبه ارزشی و سیاسی و گاه تعیین‌کننده‌ای برای موسیقی ایرانی نیز یافت. خوشنام به دلیل دوری از وطن احتمالاً ایران و مسائلش را از طریق سایت‌های مختلف که هر کدام ساز خود را می‌زنند تعقیب می‌کرده و این مرزبندی‌ها در ذهن وی وجود ندارد. یعنی در ذهن وی که این کتاب صورت مکتوب آن است وزیری و خالقی و جهان‌بخش پازوکی و منفردزاده و بنان و.. با هم در یک سطح قرار می‌گیرند یعنی به گفتۀ مرحوم داریوش شایگان «هویت چهل‌تیکه» در اینجا کاملاً مشخص است.

و این نه خوب است و نه بد. در واقع اینجا جای ارزش‌گذاری اخلاقی نیست بلکه محل بیان نوعی دیدگاه است. باید پذیرفت این کتاب صورت مکتوب ذهن مردی موسیقی‌شناس، علاقمند و عاطفی نسبت به موسیقی در سن ۸۴ سالگی است. البته حدود نود درصد این صورت‌بندی ذهنی تا سال ۱۳۵۶ انجام گرفته‌است.

آروین صداقت‌کیش:

خدمت دوستان سلام عرض می‌کنم، مخصوصاً جناب آقای فیاض همکار پیشکسوت و برجستۀ ما و تشکر می‌کنم از ناشر که در این وضعیت این کتاب را چاپ کرده و از سرای اهل‌قلم و فصلنامۀ نقدکتاب ادبیات و هنر که چنین جلسه‌ای را ترتیب داده‌اند.

پیش از آغاز بحث چند نکته را یادآوری می‌کنم. نخست: این اولین کتاب محمود خوشنام نیست بلکه نخستین اثر اوست که در ایران منتشرشده و قبل از این، آثاری مختصر از او در خارج از ایران چاپ شده‌است. این نکته ظریف را تصحیح می‌کنم. دوم دربارۀ مسئلۀ عدم حضور ایشان در گفتگوی انتقادی دهۀ پنجاه که اشاره‌شد باید گفت: درحقیقت ایشان در آن دهه به عنوان نویسنده، حضور فعالی نداشته بلکه به‌عنوان بنیان‌گذار و سردبیر نشریۀ رودکی که یکی از نشریات تأثیرگذار آن دوره است، نقش بسزایی داشته و برای گفتگوی انتقادی بعدی میدانی را فراهم کرده‌است. رودکی یکی از اولین نمونه‌های نشریۀ چندهنری روشنفکری است. در آن زمان نشریه‌ها اغلب راجع به موسیقی و ادبیات و... بودند. ما امروز نشریه‌های چندهنری را می‌شناسیم؛ آن‌هایی که هر یک بخشی راجع به هنر دارند. رودکی

یکی از اولین‌هاست که از نظر روشنفکری موفق می‌شود. به‌هرحال خوشنام تا زمان انقلاب نشریهٔ رودکی را اداره می‌کرد. به گفتهٔ او و دیگران وی در آلمان جامعه‌شناسی خوانده‌است.

من اندکی دربارهٔ مؤلف صحبت می‌کنم، چون زمینه‌های بحث مرا آماده خواهدکرد. همانطورکه گفته شد وی روزنامه‌نگار، نویسنده و منتقدی است که از دهه‌های سی و چهل شناخته شده‌است و بعدها مسئول دولتی می‌شود و یک دوره جامعه‌شناسی هنر خوانده‌است و دقیقاً نمی‌دانیم در کدام دانشگاه و چه مقطعی، از عنوان دکتر برای او استفاده شده است.

نقطهٔ آغاز حرکت من اشاره به تحصیل جامعه‌شناسی او و چند ترجمه‌ای است که در همان سال‌ها منتشر کرده است؛ اولاً از ایشان در سال‌های قبل از انقلاب، ترجمه‌ای از مقالهٔ آلفونس زیلبرمن (جامعه‌شناسِ هنر) چاپ شد. در آن‌زمان زیلبرمن را به ضرس‌قاطع کسی در ایران نمی‌شناخت مگر جامعه‌شناسان متخصص که احتمالاً من از آنها بی‌خبرم. در آن دوره کتاب‌ها و مقالات او (زیلبرمن) دربارهٔ موسیقی در خود کشور آلمان نیز بسیار تازه بودند، بنابراین کم‌وبیش دانش روز محسوب می‌شد، مخصوصاً نسبت به آن‌چه گاه در ایران چاپ می‌شد.

جامعه‌شناسان، بویژه جامعه‌شناسانِ هنر، اولین دانشورانی هستند که از مسئلهٔ میان هنر نخبه و هنر توده پرسش کردند و با آن وارد چالش شدند. از دید جامعه‌شناسان چون هر دوی این پدیده‌ها، مربوط به نهاد جامعه بودند دست‌کم در تئوری، ارزش‌های برابری داشتند بلکه گاهی هنر توده چون بیشتر با نهاد جامعه آمیخته بود، ارزش بیشتری می‌یافت. بسیاری از جامعه‌شناسان در آن دوره این‌گونه فکر می‌کردند، حتی آن‌هایی که بنیاد فکری جامعه‌شناسی‌شان بنیاد چپ‌گرایانه‌ای نبود. آن‌هایی که بود مشخص است که چرا این اتفاق برایشان افتاد اما آن‌هایی هم که نبود به صرف جامعه‌شناسی‌شان در هنر، ولو موسیقی و... این مسئله را پیدا کردند. اگر بعضی از آن‌ها هم بعداً شرح یا دفاعی جامعه‌شناسانه از هنر نخبه فراهم آوردند، به دنبال پی‌گیری مسئلهٔ زیست خود در علم خویش بودند. یعنی کسی که آمیختهٔ هنر عالی و هنر نخبه بود، چون علمش او را به چالش کشیده بود، سعی می‌کرد پاسخی فراهم کند. مانند نوربرت الیاس که سعی کرد موتزارت را بازخوانی جامعه‌شناسانه کند.

این مسئله در محمود خوشنام نیز نمایان است. او در آن دوره از جوزف مک‌لیس (موسیقی‌شناسی) تعدادی ترجمه دارد و یک مقالهٔ چند قسمتی زیلبرمن را ترجمه می‌کند، که به نظر می‌رسد بر او تاثیر گذاشته چراکه در زمان سی، چهل سالگی اوست که شکل نهایی یک شخص حرفه‌ای ظهور می‌یابد. در میان طرفداران مدرنیسم و تجدد آن زمان، وی نگاهی خاص دارد. او بازیگر عصر تجدد نیست. متولد ۱۳۱۴ است یعنی عصر نسل دوم نویسندگانی که در بستر مسئلهٔ تجدد پهلوی اول (از مشروطه تا پهلوی اول) به وجود آمدند. اگر در موسیقی وزیری را وزنهٔ اصلی این موضوع بدانیم و بعد خالقی، شاگرد و همکار او، امثال خوشنام نسل بعد از آنها هستند که حتی اگر مستقیماً شاگردی آن‌ها را نکرده باشند وامدار اندیشه‌هایشان هستند. ساسان سپنتا هم همین‌گونه بود و وقتی فوت کرد برخی از محققان از جمله ایشان (میرعلیرضا میرعلینقی) و من هم بعدتر، نوشتیم که آخرین نفر از نسل آن نوع موسیقی‌شناسان یا آن نوع منتقدان و نویسندگان درگذشت. خوشنام به قدر سپنتا به آن نحله وابسته نبود و از آبشخورهای دیگری نیز تغذیه می‌کرد؛

که پرداخت به آن بحث را گسترده می‌کند. وی چندی بیشتر به جهان روزنامه‌نگاری تعلق داشت. اول که وارد شد و بعد کم‌کم با دوره‌هایی که گذراند، به سمت جهانی نخبه‌تر و نه لزوماً جهان نوشتار دانشگاهی، گرایش پیدا کرد. نگاه جامعه‌شناسانهٔ وی (تأکید می‌کنم این اصطلاح را به مفهوم امروزی‌اش نباید متوجه شد چون مفهوم امروزی آن بسیار دانشگاهی و دانشورانه است) که موضوعی خیلی خیلی عام است (به نسبت نگاه دانشگاهی امروزی ما به این قضیه) و ارتباط وی با روزنامه‌نگاری آزاد حرفه‌ای باعث پدیداری یک ویژگی خاص در او شد، که در میان وامداران آن نحله‌ای که از آن یاد کردیم وجود نداشت.

او علاوه‌بر دل‌مشغولی قوی در (به قول خودش) نوآوری و پیشرو بودن و تجدد یا مسئلهٔ مدرنیسم، با موسیقی مردم‌پسند یا پاپ بسیار مهربان‌تر از همه همکاران خود است. یعنی همهٔ افرادی که اشاره کردیم و دیگران، شاید حتی سطری هم راجع‌به موسیقی پاپ ننوشته‌اند و اگر هم نوشته باشند در مذمت بوده ولی خوشنام در این کتاب دست‌کم فصلی را به این بحث اختصاص داده‌است. البته وی از قبل هم این کار را بسیار همدلانه می‌کرده و موسیقی پاپ را با همان دید کلی جامعه‌شناسانه‌اش، به نوعی تدوام آن تجدد می‌دیده است.

ویژگی دیگر او این‌که وی از معدود اهل قلمی است که پس از مهاجرت خاموش نماند. انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ عملاً تاریخ معاصر ایران را به دو تکه تقسیم کرد. در آن عصر بسیاری از افراد خاموشی گزیدند و یا حداقل برای یک دهه مهاجرت کردند و ناگهان از عرش مناصب دولتی و جایگاه‌های روشنفکری و علمی در ایران، به فرش جامعه‌ای افتادند که حتی زبانش را هم به سختی می‌دانستند که البته خوشنام چون در آلمان تحصیل کرده بود و زبان آلمانی را می‌دانست با این مشکل روبرو نشد. ما موسیقی‌شناسانی داریم که از حیث علمی به مراتب از ایشان برجسته‌تر بودند اما پس از مهاجرت خاموش ماندند و پس از چندی خبر فوتشان رسید. و خوشنام از معدود کسان این حلقه‌هاست که وقتی رفت، سعی کرد همچنان بنویسد و حرف بزند.

وی کار خود را از رادیو آغاز کرد؛ برای رادیوهای دویچه‌وله، رادیو فردا و... برنامه تهیه می‌کرد. گویندهٔ برنامه‌های موسیقی شد و وقتی‌که سایت‌های اینترنتی فارسی‌زبان روی کار آمدند برای آنها شروع به نوشتن کرد. برخی از آن نوشته‌ها امروز در این کتاب جمع آمده و این کتاب یک گردآوری از کارهایی است که انجام داده‌است.

بنابراین ایشان تلاش کرد ظرف چهل سال (اگرچه نمی‌توانست به‌خاطر دوری از جامعه‌ای که مبدأ و مقصد او برای این کار فکری بود، حضور داشته باشد) خود را سرپا نگه‌دارد، اندک ارتباطی را حفظ کند و به‌هرطریق کار خود را ادامه دهد. به نظر من این کار، جدای از این کتاب بسیار قابل تقدیر است و دشوار. امروز با فشار یک دکمه می‌توان با هر کسی در هر کجای عالم سخن گفت، اما خوشنام در روزگاری می‌زیسته که رسیدن هر خبری مخصوصاً راجع‌به موسیقی که چندان هم مهم نبوده، قاعدتاً مدت زمان بسیاری طول می‌کشیده یا دسترسی به کتاب‌ها، مجلات، آثار صوتی و تصویری دشوار بوده‌است.

آن‌چه در چند ماه گذشته دربارهٔ این کتاب پیش آمده به دلیل همهٔ نکاتی است که گفته شد و برهه‌ای از تاریخ معاصر که اکنون در آن هستیم. امروز در جهان فکری ایران، نگاهی همدلانه،

دست‌کم به دو دهۀ آخر حکومت پهلوی وجود دارد. بنابراین ناگهان این کتاب مورد توجه زیادی واقع شده و در موقعیتی قرارگرفته که محتوای آن، این را ایجاب نمی‌کند و متنش بار آن را نمی‌کشد. به گمان من هیچ‌یک از ما منتقدان حوزۀ موسیقی به یاد نداریم که کتابی چنین چاپ شده باشد و ظرف مدت کمتر از دو ماه چندین نقد برای آن برگزار یا نوشته شده باشد.

احتمالاً در همه‌جا (غیر از نوشتۀ من) این متن در جایگاه یک تاریخ مکتوب (یعنی همان چیزی که آقای میرعلی‌نقی اخطار دادند که نمی‌تواند باشد) و در جایگاه مرجعی برای نگاه به موسیقی صد سال گذشته، بررسی شده‌است. پس اکنون ما با کتابی سروکار داریم که داشته موقعیت ویژه‌ای پیدا می‌کرده و به نظر ما قاعدتاً نباید این موقعیت خاص را پیدا می‌کرده‌است.

نویسنده در یکی از جملات کتاب، خود وضعیت کتابش را روشن می‌کند: «طنین روستا (نام بخشی از کتاب) پیش و بیش از آن‌که یک کار پژوهشی باشد به یک گزارش روزنامه‌نگارانه می‌ماند». بقیه کتاب نیز چنین است.

خوشنام روزنامه‌نگاری است صاحب قلم که به موسیقی علاقۀ وافری داشته و با جریان‌های موسیقی (حداقل تا پایان سال ۱۳۵۷) آشنایی کامل داشته است. در چهل سال بعد از انقلاب نیز از پا ننشسته و با کسانی‌که دسترسی داشته مصاحبه کرده و دربارۀ آنهایی که دستش نمی‌رسیده با واسطه کتاب یا پرسش از دیگران در قالب روزنامه‌نگارانه خود برای مناسبت‌ها و رسانه‌های مختلف نوشته است و برخی را که ننوشته و گفتاری بوده، بعدها به صورت مکتوب درآمده‌است.

چینش کتاب تاریخی است بنابراین اغلب آن را تاریخ موسیقی می‌پندارند و در آن از فرمی استفاده شده که این فرم را به استادانه‌ترین شکلش روح‌الله خالقی در کتاب *سرگذشت موسیقی ایران* استفاده کرده‌است؛ خالقی نام کتاب خود را بسیار درست انتخاب کرده چون سرگذشت بوده و تکنیک نوشتنش هم سرگذشت‌نامه‌نویسی است.

خوشنام و بسیاری از هم‌نحله‌های وی، حتی اگر به کلاس خالقی و وزیری هم نرفته باشند، از شاگردان آن‌ها محسوب می‌شوند چراکه از همان تکنیک آن‌ها استفاده کرده‌اند. به شکلی بسیار دانشورانه‌تر با قلمی متفاوت نیز ساسان سپنتا از همین فرم استفاده می‌کند و در کتاب او تقسیم‌بندی‌های کلی وجود دارد. نزد آن‌ها گاهی تاریخ به معنی برهه‌های زمانی است و گاهی به معنی سبک‌شناسانه (تاحدودی سبک‌شناسی عمومی نه چیز دقیقی). هریک از شخصیت‌ها تیتر دارند مثلاً آقاحسین‌قلی یک صفحه، میرزا عبدالله دو صفحه و... . کتاب *از نجوای سنت تا غوغای پاپ* نیز دقیقاً با همین تکنیک سازمان‌دهی شده‌است و مباحث آن از لحاظ فنی موسیقی گسترده‌تر و یا عمیق‌تر از همان متن‌ها نیست، بلکه در مواردی متن به سمت احساساتی رفته که مؤلف نسبت به سوژه داشته و زیبایی قلم بر متن غالب شده‌است. پس دید تاریخی به این اثر، به سبب شکل سامان‌دهی شدۀ آن است. البته نشانه‌هایی وجود دارد که پیشتر این متن‌ها در جاهای دیگری نیز استفاده شده‌است. به طور مشخص بخشی از متن‌ها را که می‌توان در جاهای مختلف پیدا کرد؛ تحت عنوان «پیوست» در کتاب جداسازی شده و در مقدمه آمده‌است: «آن‌هایی که در جاهایی مشخصاً چاپ شده به عنوان پیوست آورده شده‌است.» و نشانه‌هایی وجود دارد که مطالب دیگری نیز در جاهای دیگری استفاده شده بوده‌است ولو نه در این

فصلنامۀ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارۀ ۶
تابستان ۱۳۹۸

شکل نهایی، چراکه در آن ناپیوستگی‌های فکری و نوشتاری قابل مشاهده است و تقریباً غیرممکن است شخصی همهٔ این مطالب را به شکل یک‌پارچه در یک زمان دیده باشد.

آنچه در این کتاب و در بقیهٔ آثار خوشنام که بعد از انقلاب منتشرشده موج می‌زند نوستالژی جهانی از دست رفته و تا حدودی بدبینی عمیق است. البته این بدبینی هر چه پیش می‌رویم با دیدن موسیقی‌دان‌هایی که آن بدبینی را نقض می‌کنند؛ کاهش یافته‌است. همچنین در جای‌جای کتاب شک عمیق نسبت به علاقه‌ای که پس از انقلاب نسبت به سنت پیش آمد و مخالفت با آن و دلبستگی شدید نسبت به نوعی از مدرنیسم و تجدد که پیشتر از آن وجود داشت، قابل مشاهده است. اگر با جریان‌های موسیقی آشنا باشید و کدهای نویسنده را بشناسید؛ کاملاً روشن است که خوشنام از چه حرف می‌زند و از چه گلایه می‌کند.

از نظر تکنیک، متن شبیه ترکیبی از گزارش یادداشت و مصاحبه (مخصوصاً وقتی به دورهٔ معاصر نزدیک می‌شویم) و کاملاً روزنامه‌نگارانه است (یعنی شبیه متنی است که روزنامه‌نگاری زنگ می‌زند از یک متخصص چیزهایی می‌پرسد ولی آن را نه به صورت کامل مصاحبه بلکه در شکل ترکیب یادداشت ـ مصاحبه چاپ می‌کند.)

به نظر من در دورهٔ حاضر که دیگر صدای مدافعان آن شکل از تجدد و مدرنیسم و تلقی از موسیقی چندان به گوش نمی‌رسد. این کتاب و مؤلفش یکی از آخرین صداهای این نوع تلقی از موسیقی است. بنابراین این اثر از قلم و یا از زبان نحله‌ای برمی‌آید که درحال حاضر در فضای فکری موسیقی ما جایی ندارد و می‌توان گفت صدایی منسوخ شده است، صدایی که بخش اعظم منظومهٔ فکری‌اش از دهه سی وچهل برمی‌آید و گفتگویی تاریخی را نشان می‌دهد.

در ضمن نکته جالب‌تر این‌که نشان می‌دهد آن منظومهٔ فکری با موسیقی امروز که روبه‌رو می‌شود چه به ذهنش می‌رسد و برایش چه اتفاقی می‌افتد. (مثلاً در کار حسین علیزاده چه می‌بیند و چه چیز توجهش را جلب می‌کند؟ چگونه تفسیر و یا نقدی از او به ذهنش می‌رسد؟ تفاوتش با آنچه که به ذهن ما می‌رسد چیست؟ و میان ما و ایشان چه تفاوت‌هایی است، بین نسل ما و نسل‌های میانی و نسلی که دههٔ نهم زندگی خود را سپری می‌کنند و امیدواریم که بپایند.)

این نوع نگاهی که من از منظومهٔ فکری آن سخن گفتم دارای انسجامی داخلی است. انسجامی که نوشتار آن، هم رومانتیک است و هم برای مردم روان. قلم نویسنده شیرین است و زبانی روایی دارد و در آن از پیچیدگی‌های فنی موسیقی که این روزها در اغلب نوشته‌ها قابل مشاهده است، کمتر استفاده شده‌است.

این اثر، بخش عمدهٔ نوشته‌های یکی از منتقدان مؤثر در دهه سی و چهل و مجموع تلاش‌های وی در چهار دههٔ گذشته را یک‌جا در اختیار خوانندگان قرار می‌دهد و بویژه برای پژوهندگان تاریخ مطبوعات و تاریخ نوشته‌های موسیقی در ایران باارزش و قابل‌توجه است که بنگرند نویسنده‌ای پیشکسوت که مدت‌ها کارکرده چگونه به صد سال تاریخ معاصر موسیقی نگاه می‌کند.

من هم با آقای میرعلی‌نقی موافقم که خوشنام در بخش موسیقی پاپ بهتر عمل کرده‌است. معمولاً منتقدان و یا موسیقی‌شناسان در این سطوح، سراغ موسیقی پاپ نمی‌رفتند و هنوز هم چنین است.

چنانچه گفته شد به گمان من ارزش این کتاب نخست این است که برآمد کار طولانی مدت یک منتقد و نویسندهٔ شناخته شده و حرفه‌ای مربوط به نحله‌ای فکری است که امروز دیگر صدای چندانی ندارد، دوم مجموع رویارویی نویسنده با اتفاقاتی است که خود در آن حضور نداشته و بعد از انقلاب رخ داده‌است و در آخر مسئلهٔ پرداخت خاص و دقیق‌تر نویسنده به موسیقی پاپ نسبت به دیگران است.

از ارزش‌های کتاب که بگذریم عمده‌ترین مشکل این اثر بی‌دقتی همه‌جانبهٔ آن است، چندان‌که آدمی را وامی‌دارد که به دنبال دلیل آن بگردد. به اشارهٔ خود نویسنده بخشی مربوط به آن است که منابع اصلی در دسترس وی نبوده‌است؛ چراکه ایشان سال‌ها دور بوده و به دست‌آوردن بعضی منابع برای او دشوار. بخشی هم مربوط به این‌که نزد این نویسندگان مفهوم دقت علمی با امروز کمی متفاوت است. در نوشته‌های پیش از انقلاب ایشان هم سطحی از دقت که اکنون انتظار داریم وجود نداشته‌است. برای نمونه تاریخ تولد میرزاعبدالله سال ۱۲۶۰ ذکر شده و تاریخ وفات وی ۱۲۹۷؛ یعنی ۳۷ سال عمر کرده است؟. درحالی‌که عکس میرزاعبدالله نشان از آن دارد که این گونه نیست. و شما می‌دانید که میرزاعبدالله بیشتر از این‌ها عمر کرده و نیازی به منابع دقیق ندارد. از این دست ریزه‌کاری‌ها فراوان است. اصل بعضی از این نوشته‌ها را که من در سایت‌های خارج از ایران دیدم مثلاً در رادیو زمانه، رادیو فردا و بی‌بی‌سی فارسی همین مشکلات را داشته‌است که البته آن‌ها خیلی هم دقتی ندارند یعنی اصولاً سرویراستاران متخصصی ندارند که بتوانند این اشتباهات را ردیابی کنند.

در این کتاب در مسائل تحلیلی نیز چنین بی‌دقتی‌هایی شده‌است و متأسفانه ردیابی خطاهای مسائل تحلیلی دشوارتر است. نقل‌قول‌های فوق‌العاده زیادی در متن وجود دارد که منبعی ندارد. برخی را به کمک متن‌های حاشیه‌ای می‌شود آشکار کرد که مثلاً ایشان مصاحبه‌ای با فلان شخص کرده و در کتاب آورده‌است. البته نویسنده خود دراین‌باره می‌گوید که من پس از فیش‌برداری‌هایی که کردم چون منابع اصلی را دیگر نداشتم نتوانستم مراجعه کنم. این اشکالی آزاردهنده است و حتی شما نمی‌دانید مرجع برخی گفته‌ها کیست. ویراستار این کتاب نیز حتماً با موسیقی آشنایی نداشته وگرنه این اشتباهات کمتر رخ می‌داد.

نکتهٔ دیگر دربارهٔ فکر موسیقی خوشنام است؛ در کتاب، بخشی با عنوان «نوآوران سنتی» آمده‌است، منظور از نوآوران سنتی کسانی است که بر زمینه سنت و در دل موسیقی کلاسیک کارهای نوآورانه‌ای نیز کرده‌اند مانند فرامرز پایور و یا ابوالحسن صبا. همین‌طور که پیش می‌رویم در آخر فصل بخشی با عنوان «خانم‌های آهنگساز» آمده که در آن از خانم زرین‌پنجه و عطرایی (که ممکن است در این فصل از لحاظ موسیقیایی بشود ایشان را گنجاند) نام برده شده و ناگهان از شیدا قراچه‌داغی نام برده شده که با هر چسبی نمی‌شود این‌جا وی را چسباند. معلوم است که این‌ها در جاهای دیگری بوده و وقتی خواستند به آن نظام دهند، این نظام درنیامده است. بنابراین این اثر جمع‌آوری است که البته برخلاف جُنگ‌ها و یا مجموعه مقالات، ذکر نشده که مجموعه مقالات است و بالای هر بخش نوشته نشده که در کدام روزنامه و سایت و در چه تاریخی منتشرشده که مخاطب بداند مطالب از هم مجزاست و نیازی نیست که به دنبال ربطش بگردد. بدون تاریخ بودن

مطالب، کار خواننده را فوق‌العاده مشکل کرده‌است و مخاطب نمی‌داند متن مورد نظر چه زمانی نوشته شده مثلاً اگر نویسنده دو دهه و یا سه دهه پیش مطالب مربوط به پاپ را نوشته ارزش دیگری پیدا می‌کند، نسبت به این‌که امروز این متن‌ها را نوشته باشد.

آخرین مسئله که هم‌زمان هم ارزش این کتاب است و هم اشکال آن (یعنی پایی در ارزش‌ها دارد و پایی در ایرادها) این است که در این کتاب می‌توان تقسیم‌بندی کم‌وبیش ایدئولوژیک موسیقی‌شناسانهٔ محمود خوشنام را دید. مثلاً اصطلاح «نوآوران سنتی»، عنوانی است که وی ساخته و عنوان یا سرتیتر مجموعه‌ای از مقالات او بوده که در رادیو فردا، رادیو زمانه و... منتشر می‌شده است و هر بار به یکی از کسانی‌که از نظر او نوآور سنتی بوده پرداخته می‌شده است. در این کتاب نیز همان متن‌ها با تغییراتی آمده‌است. بنابراین تقسیم‌بندی او از میدان موسیقی ایرانی از دیدگاه یک نحله فکری، یک ایدئولوژی و یک نگاه تقریباً موسیقی‌شناسانه را می‌توان دید. البته متأسفانه ویژگی‌های موسیقی‌شناسانهٔ این سبک‌هایی که جدا کرده یا تقسیم‌بندی‌هایش را جز در مصداق‌ها برنمی شمارد. مصداق‌ها نشان می‌دهد که از نظر وی کجا موسیقی سنتی می‌شود و کجا نوآورانهٔ سنتی. بنابراین می‌توان دید که تقسیم بندی‌های منتقدی قدیمی چگونه است. به گمان من این تقسیم‌بندی و این نوع نگاه فارغ از ارتباطش با جامعه‌شناسی و... تقسیم‌بندی دفاعی است. دفاع ازجهانی که ایشان نابودشده می‌پندارد و هنوز به او وصل است و دل در گرو آن دارد.

دربارهٔ کلیت کتاب سخن گفته شد و من به عمد از جزئیات دوری کردم و تنها یک نکته از بی‌دقتی متن را بازگفتم و می‌شود اشکالات خرد را در جایی دیگر نوشت. نکته پایانی این‌که با همه مسائل کتاب اعم از ارزش‌ها و اشکالات برای من ارجمند است که یک پیشکسوت سکوت اختیار نکرده و از پا ننشته‌است و ما امروز چند صد صفحه از اثر او را در اختیار داریم و می‌توانیم راهمان را با آن ادامه دهیم. این از لحاظ انسانی ارزشمند است فارغ از این‌که دست‌آورد علمی ایشان چیست که کاملاً بحث دیگری است.

مریم حسینی:

از هر دو منتقد این جلسه سپاسگزاری می‌کنم. بسیار استفاده کردم. آنچه‌که ابتدا من را به سوی این کتاب کشاند عنوان کتاب بود. به گمان من عنوان مناسب و هوشمندانه‌ای برای کتاب انتخاب شده، عنوان کتاب همواره برای جذب مخاطب مهم است. وقتی این کتاب را دیدم فکر می‌کردم چقدر می‌تواند برای مخاطب اهل هنر و موسیقی جذاب باشد. همچنین از مجموعه نکته‌های مطرح شده توسط منتقدان محترم نتیجه می‌گیرم که با وجود کتاب‌های موجود دربارهٔ موسیقی، هنوز جای خالی کتابی دربارهٔ تاریخ موسیقی معاصر را حس می‌کنیم و ما واقعاً مجموعه‌ای منسجم که بتواند مخاطب علاقه‌مند به موسیقی و نه فقط متخصص به موسیقی را جذب کند در اختیار نداریم. به هرحال متأسفانه فهرست منابع این کتاب نشان می‌دهد که روایت‌های مستندی ارائه نمی‌دهد. در مجموع هفت تا هشت منبع بیشتر در آن موجود نیست. یعنی برای کتابی که ۶۰۰ صفحه مطلب دارد این تعداد منبع واقعاً جای سؤال است و همان‌طور که منتقدان هم اشاره کردند روشن است که کتاب مستند و قابل ارجاع نیست ولی همانطور که گفتند قابل توجه و اعتناست.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

این نقد بسخته‌ام به میزان

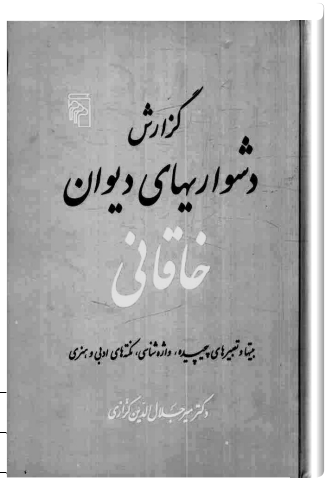
نقدی بر *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی*

مجید عزیزی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان Azizi.majid60@yahoo.com
علی حیدری
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان aheidari1348@yahoo.com

چکیده
دیوان خاقانی، به‌ویژه قصاید او ازجمله پیچیده‌ترین متون منظوم فارسی است که باوجود شرح و تفسیرهای مختلف، هنوز هم برخی از ابیات آن به‌درستی رمزگشایی نشده و در هاله‌ای از ابهام و ناشناختگی است. برخی از شارحان به علل گوناگون ازجمله: گستردگی حجم این دیوان، تراکم استعاره‌های نو و غفلت ورزیدن از شگردهای خاقانی، در به‌کاربردن معانی چندگانهٔ الفاظ و تناسب‌سازی‌ها و... در توضیح بعضی از ابیات، از خطا و گمراهی مصون نمانده‌اند و گاه با اشتباهی ناچیز، معنای بیت را به بیراهه برده‌اند. در این پژوهش به برخی از لغزش‌های موجود در *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی* پرداخته شده‌است. برخی از مهم‌ترین دلایل این لغزش‌ها را می‌توان چنین برشمرد: الف) کم‌توجهی به تکرار مضامین و معانی در دیوان خاقانی، ب) کم‌توجهی به ارجاعات برون‌متنی، ج) غفلت از معانی مختلف یک واژه، د) اتکاء به پیشینهٔ تاریخی برخی از استعاره‌ها و نادیده‌گرفتن استعاره‌های نو و...
کلیدواژه: خاقانی، سبک آذربایجانی، قصیده، کزازی، گزارش ابیات

مقدمه

افضل‌الدین بدیل‌بن‌علی نجار، متخلص به خاقانی شروانی ازجمله بزرگترین شاعران سبک آذربایجانی است که در سال ۵۲۰ق. در شهر شروان متولد شد و در ۵۹۵ق. در تبریز دیده از جهان فروبست. تذکره‌نویسان، شاعران برجستهٔ هم‌عصر او را ابوالعطاء گنجوی، رشیدالدین وطواط، جمال‌الدین اصفهانی، مجیر بیلقانی، فلکی شروانی، اثیرالدین اخسیتکی و نظامی گنجوی دانسته‌اند. با تعمق در دیوان او و دیگر شاعران سبک آذربایجانی، به‌روشنی می‌توان دریافت که یکی از مختصات بارز شعر این دوره، توجه خاص به «چگونه گفتن» و اصرار بر انحراف



■ کـــزازی، میرجلال‌الدیـــن (۱۳۷۸). گـــزارش دشواری‌های دیوان خاقانی، تهران: نشر مرکز.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

بیش‌ازحد از زبان معیار، با استفاده از عناصر بیانی و بدیعی است. «یکی [دیگر] از بارزترین ویژگی‌های این سبک، انعکاس معارف و معلومات گویندگان در آثار آن‌هاست. نمایندگان این سبک که عموماً افرادی آگاه و مطلع از علوم و هنرها و حِرَف و صنایع متداول در روزگار خویش بوده‌اند، به اظهار این معلومات در شعر ولعی تمام داشتند و همین امر دواوین و منظومه‌های این دوران را به مخزنی از اصطلاحات و مفاهیم علوم و فنون متداول عصر بدل کرده‌است. به نظر می‌رسد، خاقانی از این نظر در رأس شاعران دیگر باشد» (معدن‌کن، ۱۳۸۲: ۱۴).

پیچیدگی سبک نگارش خاقانی، به‌ویژه در قصاید -که زمینهٔ بحث ماست- باعث شده‌است، دیوان او از دیرباز تاکنون، مورد توجه و تتبع شارحان بسیاری واقع شود. محمد استعلامی شروح متقدم بر دیوان خاقانی را چنین برمی‌شمارد:

«- شرح شیخ آذری طوسی بر قصیدهٔ ترساییه، در قرن نهم هجری...
ـ شرح خاقانی به قلم نورالدین عبدالرحمن جامی...
ـ شرح چهل و چهار قصیدهٔ خاقانی، نوشتهٔ محمدبن‌داوود علوی شادی‌آبادی...
ـ شرح چند قصیدهٔ خاقانی از علوی‌لاهیجی که در قرن یازدهم در هند تألیف شده‌است.
ـ شرح بر ده قصیدهٔ خاقانی با عنوان *فرح‌افزا* که در هند تألیف شده‌است.
ـ شرح ابیات مشکل خاقانی در کتاب *مفتاح‌الکنوز*، اثر رضاقلی‌خان هدایت.
ـ شرحی به زبان اردو با عنوان *حل قصائد خاقانی* از احمدحسن شوکت...
ـ شرح خاقانی در حاشیهٔ دیوان چاپ لکنهو، ۱۸۷۸مسیحی...
ـ قصیدهٔ ترسائیه و شرح ولادیمیر مینورسکی بر آن...» (استعلامی، ۱۳۸۷: ۴۴-۴۳)

ازجمله شارحان و محققان معاصر نیز می‌توان به بدیع‌الزمان فروزانفر، میرجلال‌الدین کزازی، عبدالحسین زرین‌کوب، سیدضیاءالدین سجادی، محمد استعلامی، معصومه معدن‌کن و... اشاره کرد. از این میان، میرجلال‌الدین کزازی با آثاری همچون: *رخسار صبح*، *سوزن عیسی* و *گزارش*

دشواری‌های دیوان خاقانی گامی ارزنده در جهت رمزگشایی مشکلات این دیوان برداشته‌است. کار او در *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی* که زمینهٔ اصلی پژوهش ماست، در چند مرحله صورت گرفته‌است:

الف) بحث در حوزهٔ واژگان و ترکیبات (ریشه‌شناسی و تحلیل معنایی واژگان).

ب) بررسی و توضیح آرایه‌ها و صنایع بلاغی در دو حوزهٔ بیان و بدیع.

ج) تحلیل و گزارش معانی مختلف ابیات.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

باوجود ارزشمندی این اثر، پس از تعمق در مطالب آن، می‌توان دریافت که کزازی در گزارش برخی از ابیات، از منهج استدلال و منطق، کم و بیش عدول کرده و شایسته است که در این اثر، تجدیدنظرهایی صورت پذیرد. چنان‌که خود در ابتدای کتاب آورده‌است: «گزارش دیوانی چون دیوان خاقانی، بی‌گمان، کاری است گران و دشوار؛ زیرا سرچشمه‌ها و آبشخورهای پندارشناسی این سخنور فراخاندیشه بسی گسترده و فزون‌مایه است... ازاین‌روی، می‌تواند بود که گزارنده را در گزارش دیوانی چنین، لغزش‌هایی پیش آمده باشد. اگر لغزشی رفته باشد، گزارنده را نیک مایهٔ سپاس و شادمانی خواهد بود که سخن‌سنجان آشنا با دیوان خاقانی او را از آن بیاگاهانند...» (کزازی، ۱۳۸۵: ده-نه)

اعتقاد نگارندگان بر این است که بخشی از توانایی شرح و تفسیر این دیوان، مربوط به اکتساب علوم مختلف در حوزه‌های ادبیات، طب، نجوم، موسیقی و... است که جز با خواندن و تتبع آثار کلاسیک حاصل نمی‌شود و بخشی دیگر از این توانایی، مربوط به ممارست در خوانش و تعمق در این دیوان و به‌تبع آن، تربیت ذهن با شگردهای خاص خاقانی در خلق فرم و معناست. برای پرهیز از اطالهٔ کلام، در خلال توضیح ابیات، به مواردی از این شگردها خواهیم پرداخت که بی‌توجهی به آن‌ها، منجر به دگرگونی معنا خواهد شد. منبع ابیات در این پژوهش، *دیوان خاقانی* تصحیح سیدضیاءالدین سجادی است که تقریباً در تمامی موارد، ابیات موردبحث، با دیوان خاقانی تصحیح کزازی مطابقت دارند. موضوع این پژوهش، بررسی سطح سوم (تحلیل معنایی ابیات) را در بر می‌گیرد.

پیشینه

درزمینهٔ نگاه انتقادی به کتاب *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی*، مقالاتی به ثبت رسیده‌است؛ علی‌اکبر باقری‌خلیلی در مقاله‌ای با عنوان «نقدی بر *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی*» (۱۳۸۱)، به بررسی ابیاتی که دارای مضامین طبی هستند، پرداخته‌است. محمدرضا ترکی در مقاله‌ای با عنوان «دشواری‌های دیوان خاقانی» (۱۳۸۳)، به برخی از لغزش‌های کزازی در شرح ابیات اشاره کرده و خود نیز در مواردی به راه خطا رفته‌است. محمدامین احمدپور و قدرت‌الله ضرونی در مقاله‌ای با نام «شرح، تحلیل و تصحیح چند بیت دشوار از خاقانی‌شروانی» (۱۳۹۱)، نقدهای پراکنده‌ای بر شرح استعلامی، کزازی و برزگرخالقی نوشته‌اند. سعید مهدوی‌فر در دو مقاله با عناوین «کاستی عمدهٔ *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی*» (۱۳۹۱) و «آسیب‌شناسی شرح دیوان خاقانی» (۱۳۹۲)، به بررسی برخی ابیات دشوار دیوان خاقانی پرداخته‌است. ایشان در مقالهٔ

اول، به برخی از لغزش‌های کزازی در *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی* اشاره کرده و در مقالهٔ دوم، نگاهی انتقادی بر آثار سجادی، ماهیار، کزازی، برزگرخالقی و دیگران دارد. موارد ذکرشده در این پژوهش، از دید نویسندگان مقالات مذکور، پنهان مانده‌است و ضرورت اصلاح آن‌ها در چاپ‌های بعدی اثر کزازی احساس می‌شود.

بحث و بررسی ابیات

در این قسمت، ابتدا ابیات موردبحث ذکر می‌شود. سپس، توضیحات کزازی از نظر گذرانده شده و در ادامه، با ذکر مستنداتی از دیوان خاقانی و دیگر شاعران، به تحلیل معنایی ابیات پرداخته می‌شود.

۱- بـه چارپـارهٔ زنگی به باد هـرزهٔ دزد　　بـه بانـگ زنـگل نبـاش و گُم‌گُـم نقاب
(خاقانـــی، ۱۳۸۱: ۵۴)

کزازی: «...باد هرزهٔ دزد در پاره‌ای از فرهنگ‌ها، افسونی دانسته شده‌است که دزدان بر بازرگانان فرو می‌خوانده‌اند تا به خواب فرورونـد و دزدان بتوانند کالایشان را بربایند... خواست خاقانی از آن بازنمودن دو ویژگی باد: هرزگی و دزدی است. باد، ناخوانده به هر سوی می‌رود و برای او کعبه و کنشت یکسان است؛ از دیگر سوی، آن‌چه را در راه خویش می‌یابد، می‌روبد و می‌برد...» (کزازی، ۱۳۸۵: ۱۱۹)

از معنای این بیت چنین برمی‌آید که باید این ترکیب را به‌صورت مضاف و مضافٌ‌الیه در نظر بگیریم. منظور خاقانی از آن، باد هرزه و بی‌موقعی است که از دزد خارج می‌شود، زیرا در سکوت شب هر صدایی می‌تواند صاحبخانه را بیدار کند. این بیت خاقانی مؤید این معناست:

جاسوس‌توست‌برخصم‌انفاس‌اوچودرشب　　غماز دزد باشد هم عطسه هم سعالش
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۲۳۰)

یکی از مهم‌ترین نکاتی که در شرح ابیات خاقانی باید مورد توجه قرار گیرد، شرح خاقانی با دیوان خاقانی است، زیرا او مضمون بعضی از ابیات دشوار را در مواضعی دیگر با زبانی ساده ارائه کرده‌است. زرین‌کوب در این‌باره می‌گوید: «بسا که یک مضمون را یک جا با عبارتی روشن و آشکار بیان می‌کند و در جای دیگر که عین آن‌را تکرار می‌کند، آن‌را با بیان مخفی و مبهم می‌آورد. ازاین‌روست که در شرح و تبیین اشعار خاقانی، تتبع اشعار و آثار خود او از هر شرح و تفسیر دیگر بیشتر سود می‌دهد» (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۸۷).

۲- بـه کـوه برق‌مثانه ز سـنگ‌پارهٔ لعل　　بـه بحـر مـاه مشـیمه ز نـور بچـهٔ ناب
(خاقانـی، ۱۳۸۱: ۵۲)

کزازی مصراع اول را این‌گونه معنا کرده‌است: «سنگ پارهٔ لعل استعارهٔ آشکار از خورشید سرخ‌فام بامدادی است که از پس ابر به در می‌آید... ابر کوه‌آسا را انسانی انگاشته‌است، نالان از بیماری سنگ مثانه؛ مثانهٔ وی را نیز آذرخش پنداشته‌است. پگاهان، آذرخش از دل ابرهای تیره و انبوه برمی‌جهد و خورشید به‌ناگاه آشکار می‌شود؛ آن‌چنان‌که گویی سنگ‌پاره‌ای است سرخ که از میزنای کوه به در افتاده‌است» (کزازی، ۱۳۸۵: ۱۱۴).

باتوجه‌به این توضیح، ارتباطی منطقی بین مثانهٔ کوه و رعد و برقی که در آسمان اتفاق می‌افتد،

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

وجود ندارد. می‌توان بیت را این‌گونه معنا کرد: کوه معدن لعل و طلا و جواهرات قیمتی است. مثانهٔ کوه (بطن و درون کوه) به‌واسطهٔ وجود این جواهرات، همچون برق می‌درخشد. استعلامی نیز آن‌را به درستی معنا کرده‌است: «مثانهٔ کوه درون کوه و معدن لعل است که می‌درخشد و خاقانی به آن بها و درخشندگی لعل قسم می‌خورد» (استعلامی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۲۴۳).

۳- از بدی عالم گوساله‌پرست رخت بر گاو ثری خواهم داشت
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۸۳)

کزازی: «رخت بر گاو نهادن: کنایه‌ای فعلی از گونهٔ ایماست از رهسپارشدن و جایی را فرو نهادن...» (کزازی، ۱۳۸۵: ۸۳). خاقانی از دنیای ناکس‌پرور می‌نالد و قصد دارد از این عالم سفر کند. اگر رخت بر گاو داشتن را کنایه از سفر بدانیم، معنای سنجیده‌ای به دست نمی‌آید، زیرا با سفر ظاهری نمی‌توان از عالم به در رفت. معنای صحیح بیت، منوط به تعبیر «گاو ثری» است (گاوی که در باور قدما زمین بر شاخ آن قرار دارد). بنابراین، رخت بر گاو ثری داشتن، به معنای رفتن به زیر زمین و کنایهٔ ایما از مرگ است.

۴-در رکابش هفت گیسودار و شش خاتون ردیف بر سرش هر هفت و شش عقد جُمان افشانده‌اند
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۱۰۷)

کزازی: «هفت گیسودار استعارهٔ آشکار از هفت‌اختر است و شش خاتون از شش ستارهٔ خوشهٔ پروین» (کزازی، ۱۳۸۵: ۱۹۸). سخن از انتقال خورشید از برجی به برج دیگر است، چنان‌که در بیت قبل آمده:

رسته چون یوسف ز چاه و دلو و پیشش ابر و صبح گوهر از الماس و مشک از پرنیان افشانده‌اند
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۱۰۷)

هفت گیسودار را نمی‌توان استعاره از هفت‌سیاره دانست، زیرا خورشید نیز یکی از هفت‌سیاره است. بنابراین، خاقانی باید از شش گیسودار سخن می‌گفت. در *فرهنگ اصطلاحات نجومی*، ذیل «هفت گیسودار» آمده‌است: «سبعهٔ سیاره و گفته‌اند هفت صورت فلکی شمالی: عوا، ذات‌الکرسی، حامل رأس‌الغول، ممسک‌الاعنه، إمرأة المسلسله، جبار، سنبله است» (مصفی، ۱۳۵۷: ذیل «هفت گیسودار»). استعلامی باتوجه‌به این مسئله، بیت را این‌گونه معنا کرده‌است: «هفت گیسودار، هفت صورت فلکی در اخترشناسی قدیم و شش خاتون، شش ستارهٔ سیار است که با خورشید هفت‌سیاره می‌شوند...» (استعلامی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۴۰۰)

۵- هست اتابک مصطفی‌تأیید و اسکندرخصال کاین دو را هم در یتیمی ملک‌پرور ساختند
وریکیشان در قبائل قابل فرمان نشد آخرش چون عنصر اول مبتر ساختند
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۱۱۳)

کزازی: «عنصر اول کنایهٔ ایماست از خاک که نخستین است از چهار آخشیجان» (کزازی، ۱۳۸۵: ۲۲۶).

بیت دوم اشاره به این نکته دارد که از نسل اسکندر فرزندی به جا نمانده‌است. باید توجه داشت که عنصر اول آتش است، زیرا عناصر اربعه را از بالا به پایین «آتش، باد، آب و خاک» دانسته‌اند. خاک را که مهد باروری و زایندگی است، نمی‌توان ابتر و عقیم دانست، اما آتش که

خاکستر زائیدهٔ اوست، می‌تواند مشبه به ابتری و بی‌دنبالگی باشد. چنان‌که مسعودسعد می‌گوید:

نسبت از خویش کنم چو گهر　　نه چـو خاکسترم کز آتش زاد
(سعدسلمان، ۱۳۹۰: ۲۱۰)

۶-سال عمرش صدودر بر زبتان چارده‌ماه　　تا مه و سال سفر با حضر آمیخته‌اند
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۱۲۰)

کزازی: «خاقانی به آهنگ استوارکاری، سال دوازده‌ماهه را چارده‌ماهه خواسته‌است و آرزو برده‌است که ستودهٔ او صد سال بزید و همواره در هر سال چهارده ماه زیبارویان را در بر داشته باشد» (کزازی، ۱۳۸۵: ۱۹۲). بتان چارده ماه را می‌توان گونه‌ای از اضافهٔ مقلوب دانست: بتانی (زیبارویانی) همچون ماه چهارده. «دعای خاقانی این است که ایشان تا صد سالگی بماند و پس از آن تا سال و ماه می‌آید و می‌رود، همواره بت‌هایی چون ماه شب چهارده در آغوش مبارکشان باشد» (استعلامی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۴۴۰).

۷- گـه گـه از ننـگ آهـن ار نعلـی　　زان سـم راه‌گستـر انـدازد
میخـش از روم در عـرب فکنـد　　گـردش از چیـن بـه بربـر انـدازد
(خاقانـی، ۱۳۸۱: ۱۲۶)

کزازی: «...اگر این اسب شگفت نعلی از سُم خویش که مایهٔ ننگ و سرافکندگی آهن است در سختی و سُتواری بیندازد، آن‌چنان تیزپوی و بادپای است که میخ آن نعل از سرزمین روم در عربستان خواهد افتاد...» (کزازی، ۱۳۸۵: ۱۷۲). اگر مصراع اول را این‌گونه معنا کنیم، منطقی‌تر خواهد بود: اسب ممدوح از ننگ این‌که جنس نعلش از آهن است، آن‌را دور می‌اندازد، زیرا نعل این اسب باید از فلزی گران‌بها ساخته شود، نه از آهن که فلزی کم‌ارزش است و از طلا نیست. خاقانی در جای دیگر می‌گوید:

چون به زر آب قدح کردند مژگان را طلی　　میخ نعل مرکبان شاه کشور ساختند
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۱۱۲)

۸-مرغ از چه زد شناعت بر صبح راست‌خانه　　کو در عمود سیمین دارد ترازوی زر
(همان: ۱۸۶)

کزازی: «خاقانی در شگفت است که خروس به زشت‌گویی و رسواگری بر صبح می‌خروشد؛ صبح راست‌کار که در پایه‌ای زرین دو کفهٔ ترازویش را آویخته‌است و سنجیده و اندیشیده رفتار می‌کند؟!» (کزازی، ۱۳۸۵: ۳۰۴). نکتهٔ قابل‌توجه در این بیت کلمهٔ «ترازو» است. همان‌طور که می‌دانیم، ترازو وسیله‌ای است برای اندازه‌گیری وزن اجسام. اگر «صاع» یا پیمانه که همچون ترازو وسیلهٔ سنجش وزن غلات است، جایگزین آن شود، تاحدودی معنای بیت روشن می‌شود. چنان‌که در *فرهنگ معین*، در تعریف «صاع» آمده‌است: «واحد وزن، پیمانه‌ای است معادل چهار مد و مساوی هشت رطل و برابر چهار من» (معین، ۱۳۸۸: ذیل «صاع»). نکتهٔ دیگر این است که تمام بیت را نباید به‌صورت سؤالی بخوانیم، بلکه باید مصراع اول را سؤالی خواند و مصراع دوم را در حکم جواب این سؤال در نظر گرفت: چرا خروس به رسواگری و سرزنش صبح می‌پردازد؟ زیرا در بار و وسایل او، پیمانه‌ای زرین را دیده‌است که دراین‌صورت، تلمیحی به داستان یوسف (ع) و برادرش بنیامین دارد. نکتهٔ دیگری که مقبولیت این معنا را استوار می‌کند، تکرار این

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

مضمون در دیوان خاقانی است، زیرا او این معنا را به‌گونه‌ای دیگر نیز آورده‌است:

مرغ سحر شناعت از آن زد چو مصریان　　کان صاع عید دید به بار سحر درش
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۲۲۱)

استعلامی درمورد اهمیت توجه به مضامین مکرر در دیوان خاقانی و خاصیت کلیدی این ابیات، در رمزگشایی ابیات دشوار می‌گوید: «خاقانی و هر شاعر یا نویسندهٔ دیگر، مضامین و تعبیرهایی را در سخن خود به‌تکرار می‌آورد و آن‌جا که یک بیت خاقانی ابهام دارد، چه‌بسا که بیت دیگر در قصیدهٔ دیگر او، ما را به پاسخ روشنی می‌رساند. این پرسیدن از خاقانی دربارهٔ سخن خاقانی، در مواردی واقعاً یک کلید است و من با تجربهٔ مکرری که از کاربرد این کلید در تعلیقات مثنوی مولانا جلال‌الدین و بعد در کتاب درس حافظ داشته‌ام، در شرح قصاید خاقانی هم مکرر، ارجاع یک مورد را به مورد دیگر مفید یافته‌ام» (استعلامی، ۱۳۸۷: ۴۸).

۹- از نقش عید یک نقط ایام برگرفت　　بر چهرهٔ عروس ظفر کرد مظهرش
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۲۲۷)

کزازی: «عیدِ یک‌نقطه کنایهٔ ایماست از عبد. عروس ظفر تشبیه رساست. این عروس به‌نشانهٔ بندگی ستوده، بر چهرهٔ خویش عبد نقش کرده‌است» (کزازی، ۱۳۸۵: ۲۴۳-۲۴۲). استعلامی نیز بیت را به همین صورت معنی کرده‌است. نقش‌کردن کلمهٔ «عبد» بر چهره چه لطفی می‌تواند داشته باشد؟! آن‌چه باعث شده در شرح این بیت به اشتباه بیفتند، این است که مرجع ضمیر «ش» در بیت دوم را کلمهٔ «عبد» دانسته‌اند، درصورتی‌که مرجع آن‌را باید «نقطه» بدانیم. بدیهی است که در سنت‌های ادبیات کلاسیک فارسی، وجود خالٍ از ملزومات چهرهٔ زیباست و مکرر بودن این مضمون در آثار نظم و نثر نیازی به اثبات ندارد. مثلاً:

شیراز و آب رکنی و این باد خوش نسیم　　عیبش مکن که خال رخ هفت کشور است
(حافظ، ۱۳۸۷: ۳۹)

بنابراین، بیت را باید این‌گونه معنا کرد: روزگار از کلمهٔ «عید» یک نقطه برگرفت و آن نقطه را بر چهرهٔ ظفر که عروسی زیباست، گذاشت تا هم زیبایی او را کامل کرده باشد و هم عید (روزگار) را عبد و بندهٔ ممدوح سازد.

۱۰- در مرکز مثلث بگرفت ربع مسکون　　فریاد اوج مریخ از تیغ مه‌صقالش
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۲۲۸)

کزازی: «تیغ با تشبیه استوار به ماه مانند شده‌است» (کزازی، ۱۳۸۵: ۳۴۶). «تیغ مه‌صقال» در هیچ صورتی نمی‌تواند وجه تشبیهی داشته باشد. سجادی در کتاب *فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی* «صقال» را این‌گونه معنا کرده: «صقال: (مصدر) زدودن شمشیر و آینه و جز آن (منتهی‌الارب)، صیقل دادن» (سجادی، ۱۳۸۲: ذیل «صقال»). و در ادامه، همین بیت خاقانی را به‌عنوان شاهدمثال ذکر کرده‌است. بر این اساس، ترکیب «تیغ مه‌صقال» را می‌توان چنین معنا کرد: تیغی که سنگ صیقل‌دهنده و تیزکنندهٔ آن کرهٔ ماه است... استعلامی نیز گرچه این بیت را به‌درستی شرح نکرده، این ترکیب را همین‌گونه معنا کرده‌است: «شمشیر شاه که آن‌را با کرهٔ ماه صیقلی داده‌اند...» (استعلامی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۷۳۲). خاقانی در دو بیت دیگر نیز این مضمون را تکرار کرده‌است:

سعد ذابح بهر قربان تیغ مریخ آخته　　جرم کیوانش چو سنگ مکی افسان دیده‌اند
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۹۴)
سر آل‌بهرام کز بهر تیغش　　سر تیغ بهرام افسان نماید
(همان)

چنان‌که می‌بینیم، در این نمونه‌ها نیز یکی از ستارگان، به‌عنوان سنگ صیقل‌دهندهٔ چاقو آمده‌است و رابطهٔ تشبیهی وجود ندارد.

۱۱- چو جغد ار برون آیدم آسیابان　　برین هفت بام آسیا می‌گریزم
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۲۹۱)

کزازی: «آسیابان با تشبیه ساده و مجمل، به جغد مانند شده‌است...» (کزازی، ۱۳۸۵: ۴۲۳). به نظر می‌رسد که کزازی به‌جای کلمهٔ «خاقانی»، «آسیابان» نوشته‌است، زیرا معنای بیت تاحدود زیادی آشکار است: من در این دنیا (آسیا) همچون جغدی ویرانه‌نشین و مردم‌گریز هستم که اگر آسیابان (هر چیز یا کسی که باعث رنجش باشد) قصد آزار مرا داشته باشد، از دنیا به افلاک (که همچون آسیا در حال گردش است) می‌گریزم. رفتن به افلاک می‌تواند کنایه از مرگ باشد.

۱۲-پاشکستم‌زین‌خران،گرچه‌درست‌ازمن‌شدند　　خوانده‌ای تا عیسی از مقعد چه دید آخرزمان
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۳۲۸)

کزازی در توضیح این بیت به‌کلی از معنای صحیح آن دور شده‌است: «پا شکستن کنایهٔ فعلی ایماست از کناره جستن... مُقعَد: زمین‌گیر. خواست خاقانی از این واژه بر من روشن نیست. می‌انگارم که شاید مُقعَد به کنایهٔ ایما از پیرزن به کار برده شده‌است و خاقانی از آن پیرزنی را خواسته‌است که بر پایهٔ بازگفتی، در پایان جهان سر بر می‌آورد و از یاران دجال است. عیسی نیز در این زمان از آسمان فرود می‌آید و مهدی را در برانداختن دجال و دجالیان یاری می‌دهد. بدین‌سان، مُقعَد استعاره‌ای آشکار از دشمنان سخنور می‌تواند بود» (کزازی، ۱۳۸۵: ۴۷۳-۴۷۲). محمدرضا ترکی نیز در نقد خود بر *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی*، در توضیح این بیت به بیراهه رفته‌است. او می‌گوید: «اگر ناچار باشیم از باب حدس و گمان سخن بگوییم، می‌توانیم احتمال بدهیم، بیت خاقانی ناظر به ماجرای مرد مفلوج و زمین‌گیری است که عیسی او را شفا بخشید...» (ترکی، ۱۳۸۳: ۱۰۳)

در توضیح این بیت باید به چند نکته اشاره کنیم:

الف) شکسته شدن پای خر: در باور روستاییان شکسته شدن پای خر، برابر است با ازکارافتادگی و بی‌مصرف شدن آن، زیرا استخوان این حیوان به‌سختی ترمیم می‌شود و درصورت بهبودی نیز دیگر توان و تحمل انجام کارهای سنگین را نخواهد داشت.

ب)آفرینش خفاش: آفرینش خفاش را به حضرت عیسی (ع) نسبت داده‌اند، اما او در خلقت این حیوان، چشم و مقعد آن‌را فراموش کرد... «در انجیل متی آمده‌است که زمانی که عیسی کودک بود و با خاک بازی می کرد، مرغی ساخت و به او گفت: بپر و مرغ پرید. گفته‌اند که هنگامی که عیسی خفاش را از گل ساخت، سوراخ مقعد او را فراموش کرد. ازاین‌جهت خفاش به‌زودی مرد و این باعث طعن کفار شد» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۴۸۲). بنابر آن‌چه که گفته شد، (گرچه بیت متوهم این معنی نیز هست: پای من توسط این خران شکسته

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

شد). خاقانی رقیبان خود را به خرانی تشبیه کرده‌است که توسط او پایشان شکسته شده‌است و از کار افتاده‌اند. در همان مصراع می‌گوید: این شاعران شاگردان من بوده‌اند که به‌وسیلهٔ من پرورش یافتند و درنهایت، توسط خودم زمین‌گیر شدند، همان‌طوری که عیسی خفاش را خلق کرد و او را معیوب ساخت. خاقانی خواسته‌است، ارتباط تاریخی عیسی (ع) و خر و به‌موازات آن، ارتباط عیسی (ع) و خفاش را در بیت بیاورد. در ابیاتی دیگر نیز به نقص خلقت خفاش توسط عیسی (ع) اشاره کرده‌است:

چه راحت مرغ عیسی را ز عیسی که همسایه است با خورشید عذرا...
چرا عیسی طبیب مرغ خود نیست که اکمه را تواند کرد بینا
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۲۴)

کی شود از پای مور دست سلیمان به عیب کی کند از مرغ گل صنعت عیسی زیان
(همان: ۳۳۳)

نظر استعلامی نیز مؤید این معناست، گرچه ابتدای بیت را به‌خوبی معنا نکرده‌است که از پرداختن به آن صرف‌نظر می‌کنیم: «...مثل عیسی که از گِل مرغی یا خُفاشی ساخت و به او جان داد، اما خفاش او مرد، زیرا مطابق روایات، عیسی فراموش کرده بود که برای او مقعد (مخرج) هم درست کند. در روایات دیگر، مرغ عیسی نابینا بوده و این نقص بهانهٔ استهزاء او شده‌است» (استعلامی، ۱۳۸۷: ج ۲: ۱۰۲۲).

۱۳- گرچه به‌چشم عوام سنگچه چون لؤلؤاست لیک تف آفتاب فرق کند این و آن
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۳۳۴)

کزازی: «در چشم مردمان سنگ‌ریزه و گوهر یکسان می‌نماید؛ اما در پرتو خورشید، جدایی این دو آشکار می‌شود: گوهر می‌درخشد و سنگ‌ریزه تیره و بی‌فروغ می‌ماند» (کزازی، ۱۳۸۵: ۴۷۵). در *فرهنگ لغات و تعبیرات* سجادی، درمورد «سنگچه» آمده‌است: «سنگچه- سنگ کوچک، سنگریزه» (سجادی، ۱۳۸۲: ذیل «سنگچه») و همین بیت را به‌عنوان شاهدمثال ذکر کرده‌است. در *لغت‌نامهٔ دهخدا* ذیل «سنگچه» آمده‌است: «سنگچه. ژاله باشد که تگرگ است (برهان). تگرگ و ژاله و لفظ چه برای نسبت است (غیاث)» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «سنگچه») در فرهنگ معین نیز این‌گونه آمده‌است: «سنگچه= تگرگ» (معین، ۱۳۸۸: ذیل «سنگچه»)

در داراب‌نامهٔ طرسوسی نیز این اسم به‌صورت «سِکَنجه» آمده‌است که با قراین معنایی می‌توان دریافت که شکل تحریف شده یا ضبطی دیگر از «سنگچه» است: «در ساعت، تندبادی برخاست و بانگ رعد برآمد و آتش جَستن گرفت و باران و سِکَنجه باریدن آغاز کرد؛ هریک چندِ بیضه‌ای...» (طرسوسی، ۱۳۸۹، ج ۱: ۳۰۷). به دو دلیل «تگرگ» صحیح است و می‌توان نتیجه گرفت که سجادی و کزازی آن‌را اشتباه معنا کرده‌اند: الف) تشابه ظاهری تگرگ و مروارید در سفیدی و گردی، ب) ترکیب «تف آفتاب» قرینه‌ای است برای تأیید این معنا، زیرا حرارت آفتاب را نمی‌توان در معنای روشنی آن به کار برد. باتوجه‌به این مقدمات، می‌توان بیت را این‌گونه معنا کرد: گرچه در چشم ناآگاهان، مروارید (شعر خاقانی) و تگرگ (شعر رقیبان خاقانی) در ظاهر مثل هم هستند، شعر آن‌ها ماندگار نیست، همچنان‌که تگرگ در برابر گرمای آفتاب از بین می‌رود، اما مروارید آسیبی نمی‌بیند.

۱۴-می‌آتش‌وکف‌دودبین‌آن‌کف‌سیم‌اندودبین مـــریخ خون‌آلود ببین بر سر ثریا داشته
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۳۸۳)

کزازی: «مریخ خون‌آلود استعارهٔ آشکار از باده است و ثریا از کفِ رخشان ساقی» (کزازی، ۱۳۸۵: ۵۴۹-۵۴۸). می با تشبیه جمع به آتش و مریخ تشبیه شده‌است و کف روی شراب نیز با همین نوع تشبیه، به دود و ستاره‌های ثریا (با وجه‌شبه سفیدی و درخشندگی). کف دوم به معنی دست ساقی است و با کف اول، جناس تام می‌سازد. در مصراع دوم، به دو دلیل نمی‌توانیم ثریا را استعاره از دست ساقی بدانیم: الف) می دو مشبه‌به دارد: آتش و مریخ و خاقانی برای رعایت قرینه‌سازی، کف را نیز به دود و ثریا تشبیه کرده‌است. ب) در مصراع دوم تصریح شده که مریخ بر سر، ثریا دارد. بدیهی است که کف بر روی شراب می‌ایستد و دست ساقی پیاله را از زیر می‌گیرد، نه از بالا. استعلامی نیز بیت را این‌گونه معنا کرده‌است: «شراب سرخ به مریخ تشبیه شده... و کف سفید روی شراب را خاقانی مانند مجموعهٔ ستاره‌های ثریا دیده‌است (استعلامی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۱۲۰۸).

۱۵-تنم‌ازآتش‌تب‌سوخته‌چون‌عودونی‌است چون نی و عود سرانگشت بخائید همه
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۴۰۷)

کزازی: «تن با تشبیه آشکار و جمع، به نی و عود مانند شده‌است. تشبیه دوم نیز از همین‌گونه است. ازآنجاکه نوک نی را می‌تراشند تا از آن قلم بسازند و عود را نیز می‌برند تا در مجمر بنهند، سرانگشت به این دو مانند آمده‌است. خاییدن سرانگشت کنایهٔ فعلی ایماست از اندوه و ناکامی بسیار» (کزازی، ۱۳۸۵: ۵۸۰).

یکی دیگر از نکات کلیدی شرح دیوان خاقانی، توجه به شگردهای او در تکرار کلماتی است که از لحاظ شکلی یکسان می‌نمایند، اما معناهای دو یا چندگانه‌ای برای آن‌ها مفروض است. معمولاً خاقانی این‌گونه کلمات هم‌شکل را با هدف ایجاد جناس تام و ایهام تناسب می‌آورد. کزازی نی و عود را در هر دو مصراع، به یک معنا دانسته و نکات بلاغی بیت را نادیده گرفته‌است. مصراع اول، اشاره به این نکته دارد که نی به سرعت می‌سوزد و تبدیل به خاکستر می‌شود و عود نیز ماده‌ای است که سوختن آن، بوی خوشی داشته‌است. در مصراع دوم، عود و نی را باید در معنای آلات موسیقی در نظر بگیریم. ارتباط سرانگشت با این دو نوع ساز نیز مشخص است، زیرا هر دو را با سرانگشت و ناخن می‌نوازند. دراین‌صورت، دو «عود» و دو «نی» جناس تام دارند و نی دوم با عود اول و عود دوم با نی اول، ایهام تناسب می‌سازند. در شرح دیوان خاقانی، همواره باید در نظر داشته باشیم که درصورت وجود کلمات یک‌شکل، تا زمانی که معنای بیت پذیرفتنی باشد، ارجحیت با معناهای متفاوت واژه‌ها خواهد بود، نه معناهای یکسان.

۱۶-تیغ‌فراسیاب‌چه‌خون‌سیاوشان‌کدام از قدح گلین نگر عکس گلاب عبهری
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۴۲۰)

کزازی: «تیغ فراسیاب استعارهٔ آشکار از جام بلور... خون سیاوشان نیز استعاره‌ای است آشکار از باده... گلاب عبهری استعاره‌ای است آشکار از اشک. عبهری نشانهٔ واگردان (قرینهٔ صارفه) است؛ عبهر، خود، استعاره‌ای است آشکار از چشم» (کزازی، ۱۳۸۵: ۵۹۸). کزازی تیغ فراسیاب و خون سیاوشان را به‌ترتیب، استعاره از جام بلور و شراب سرخ دانسته‌است.

بدیهی است که این بیت و ابیات قبل از آن، در توصیف مجلس شراب است. با این مقدمه، سؤال این است که چه ارتباطی می‌تواند بین مجلس شراب و اشک (گلاب عبهری) باشد؟! کزازی باتوجه‌به واژهٔ «عبهر» (نرگس) و پیشینهٔ استعاری این کلمه، آن‌را استعاره از چشم دانسته است. درصورتی‌که با رجوع به متونِ گذشته، می‌توان دریافت که از تقطیر گل‌های مختلف، شراب می‌ساخته‌اند و گلاب نیز مجازاً اشاره به شراب دارد. سجادی در توضیح این ترکیب نوشته‌است: «گلاب عبهری (ترکیب وصفی) گلاب نرگسی، در شعر خاقانی کنایه از شراب خوش‌بوی و خوش‌رنگ چون نرگس» (سجادی، ۱۳۸۲: ذیل «گلاب عبهری»). این بیت از *خسرو و شیرین* نیز می‌تواند، این نکته را تأیید کند که از گل‌ها و گیاهان مختلف (نرگس، ریحان و...)، شراب می‌ساخته‌اند:

ز رشک نـــرگس مستش خـــروشان به بـــازار ارم ریـــحان‌فـــروشان
(نظامی، ۱۳۸۸، ج ۱: ۱۲۸)

یعنی مستی چشم (نرگس) او از شراب ریحانی گیراتر بود و بازار شراب‌فروشان را کساد کرده بود.

۱۷- ور نه ترازوی فلک زرگر قلب‌کار شد نقد عراق چون کند زر خلاص جعفری
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۴۲۹)

کزازی: «زر جعفری کنایهٔ ایماست از زر ناب و استعاره‌ای آشکار از برگ‌های زرد درختان... نقد عراق استعاره‌ای است آشکار از برگ‌های نارنجی و سرخ‌فام درختان. از نقد عراق، پیش از آن، با کنایهٔ ایما دینار ناسره خواسته شده‌است که رنگ آن از غش و آمیغی که در آن است، به تیرگی می‌گراید: خاقانی پنداشته‌است که برج ترازو زرگری دغل‌کار شده‌است، زیرا سکه‌های زرد و ناب خزانی را به سکه‌های ناسره و تیره‌رنگ دیگرگون ساخته‌است» (کزازی، ۱۳۸۵: ۶۲۱). تشخیص دو استعاره از سوی ایشان به‌درستی انجام گرفته، اما در معنای بیت خطایی صورت پذیرفته‌است، زیرا دغل‌کار و قَلاب به کسی اطلاق می‌شود که جنسی نامرغوب و ناسره را به‌جای جنسی سره و مرغوب عرضه کند. بنابراین، معنای بیت این‌گونه است: خاقانی پنداشته، برج ترازو زرگری دغلکار شده‌است، زیرا سکه‌های ناسره و تیره‌رنگ را با ظاهرسازی، به سکه‌های زرد و ناب خزانی، دیگرگون ساخته‌است.

۱۸- تخت حساب شد عدو کرده ز خاک تاج سر چهره چو تاج خسروان دیده چو تخت جوهری
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۴۳۱)

کزازی: «چهره و دیده با تشبیه ساده و مجمل، به تاج و تخت گوهریان [تشبیه شده‌اند]؛ مانروی در مانندگی نخستین، پارگی و ازهم‌دریدگی است: چهرهٔ پاره‌پارهٔ دشمن، کنگره‌های تاج را فرایاد خاقانی آورده‌است...» (کزازی، ۱۳۸۵: ۶۲۵). تشبیه چهرهٔ دشمن به تاج، مجازاً اشاره به جنس تاج (طلا) و با مجازی دیگر، اشاره به زردی رنگ طلا دارد. زردی رنگ چهره، کنایهٔ ایما از ترس یا بیماری است که هر دو معنا باتوجه‌به سیاق عبارت، پذیرفتنی است. خاقانی در دو مورد دیگر نیز همین تشبیه را با وضوح بیشتر تکرار کرده‌است:

سم آن خـــر به اشـــک چشم و چـــهره بگیـــرم در **زر** و یاقـوت حمـــرا
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۲۶)

نقش بت و نام شاه بر خود بستن چو **زر** وانگهی از بیم گاز رنگ سقم داشتن
(همان: ۳۱۶)

استعلامی نیز به همین معنا اشاره کرده‌است: «چهره چو تاج خسروان یعنی زرد...» (استعلامی، ۱۳۸۷، ج۲: ۱۳۵۷)

۱۹-ای خوانچهٔ گردون که نوالت همه زهراست نانت ز چه شیرین و تو چون تلخ ابایی
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۴۳۴)

کزازی: «خوانچهٔ گردون استعارهٔ آشکار از خورشید است و نان از گردی آن. خاقانی بارها خورشید را نان زرین انگاشته‌است و ماه را نان سیمین. خورشید با تشبیه استوار، به اَبا مانند شده‌است...» (کزازی، ۱۳۸۵: ۶۴۳). در این‌جا نیز همچون موردی که پیش‌ازاین بدان پرداخته شد (گلاب عبهری)، کزازی باتکیه‌بر استعاره‌های مکرر و پیشینهٔ واژگان در دیوان خاقانی، (آوردن لفظ نان به استعاره از خورشید) بیت را معنا کرده‌است. اگر خوانچهٔ گردون و نان را استعاره از خورشید بدانیم، بیت دچار تزاحم خیال و پریشانی معنا می‌شود، زیرا در ابتدا خورشید به نان تشبیه شده‌است و در ادامه، باز هم به نان بودن آن اشاره می‌شود که حشوی قبیح در حوزهٔ معنا به وجود می‌آورد. در ادامه، تلخ بودن و شیرینی خورشید، چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ قدما باتکیه‌بر باورهای اساطیری و اخترشناسانه، گردون و افلاک را مسبب تعیین سرنوشت خود می‌دانستند، چنان‌که صائب‌تبریزی می‌فرماید:

شکایتی که ز گردون کنند بی‌هنران شکایتی است که تیر کج از کمان دارد
(صائب، ۱۳۸۴، ج۱: ۶۳۸)

و حافظ نیز می‌گوید:

فلک به مردم نادان دهد زمام مراد تو اهل دانش و فضلی همین گناهت بس
(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۶۹)

برای یافتن معنای صحیح این بیت، باید خوانچهٔ گردون را تشبیه بلیغ بدانیم، نه استعاره. یعنی دنیا و نعمت‌های آن همچون خوانی است که برای مخلوقات گسترده شده‌است. شیرینی نان به حلاوت‌ها و نعمات فریبندهٔ دنیا اشاره دارد و تلخی این آش نیز بر حوادث تلخ و ناگوار روزگار دلالت می‌کند که درنهایت، موجب هلاکت انسان می‌شود.

۲۰-گردلم‌دادی که‌شروان‌بی‌حضورش‌دیدمی راه صد فرسنگ را زین سر به سر پیمودمی
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۴۴۳)

کزازی: «خاقانی می‌گوید: ...اگر می‌توانست شروان را بی روی دلجوی وحیدالدین ببیند و برتابد، به شور و شتاب راه صد فرسنگ را می‌پیمود و به آن سامان می‌رفت» (کزازی، ۱۳۸۵: ۶۳۰). این بیت در رثای وحیدالدین، پسرعموی خاقانی است. با استناد به ابیاتی از این قصیده، می‌توان دریافت که خاقانی در زمان مرگ پسرعموی خود، در شروان نبوده‌است:

نی نی آن فرزانه را داغ فراقم کشت و بس گر به عالم داد بودی من به خون مأخوذمی
(خاقانی: ۱۳۸۱: ۴۴۳)

معنای پیشنهادی کزازی پذیرفتنی نیست، زیرا با این سؤال مواجه می‌شویم که: بعد از مرگ وحیدالدین، شروان بدون حضور او چه انگیزهٔ قدرتمندی در خاقانی به وجود می‌آورده که راه

صد فرسنگ را با عجله و شوق بپیماید؟! «گر دلم دادی» یعنی «اگر به دلم می‌افتاد» و به ذهنم خطور می‌کرد که او از دنیا می‌رود و من شروان را در آینده، بدون حضور او خواهم دید، پیش از این‌که این اتفاق بیافتد، این راه طولانی را باشتاب و بدون توقف می‌پیمودم و به دیدار او می‌آمدم.

۲۱- بر سر بازار دهر نقد جفا می‌رود رسته‌ای ار ننگری دستهٔ خذلان او
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۳۶۴)

این بیت در کتاب *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی*، در موضع قافیه با دیگر ابیات همخوانی ندارد:

بر سر بازار دهـر، نقد جفا مـــی‌رود؛ رسته‌ای، ار ننگری رستـهٔ بازار او
(کزازی، ۱۳۸۵: ۵۰۵)

مطلع قصیده بدین شکل است:

عشق بهین گوهری است گوهر دل کان او دل عجمی صورتی است، عشق زبان‌دان او
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۳۶۲)

دیگر ابیات قصیده، دارای هجای مشترک «ان» و حرف روی «ن» هستند، اما چنان‌که می‌بینیم، قافیهٔ بیت موردبحث، کلمهٔ «بازار» است و در ساختار قصیده جای نمی‌گیرد. می‌توان گفت که این خطا در فرآیند چاپ و نشر صورت نگرفته‌است، زیرا کزازی در توضیح و تشریح صنایع ادبی این بیت گفته‌است: «بر پایهٔ بازار، گونه‌ای از بُنسری بیت را آراسته‌است» (کزازی، ۱۳۸۵: ۵۰۶).

نتیجه‌گیری

گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی یکی از کارآمدترین شروحی است که بر این دیوان نوشته شده‌است. در این اثر، ابیات در سه سطح (لغوی، بلاغی و تحلیل معنایی) مورد بحث و بررسی قرار گرفته‌اند. کزازی در توضیح برخی از ابیات، به دلایل مختلف از مسیر منطق و استدلال دور شده‌است و معنای پیشنهادی برای هر بیت، به نسبت لغزش‌های پیش‌آمده، کم‌وبیش دچار دگرگونی و تحریف شده‌است. برخی از مهم‌ترین دلایل این لغزش‌ها را می‌توان چنین برشمرد:

الف) کم‌توجهی به تکرار مضامین و معانی در دیوان خاقانی، زیرا بعضی از ابیات، با حفظ وحدت موضوع و مضمون، در موقعیت‌هایی از این دیوان تکرار شده‌اند که در توضیح معنای ابیات مشابه خود بسیار مؤثرند.

ب) کم‌توجهی به ارجاعات برون‌متنی ازجمله: روایات تاریخی، اسطوره‌ای و... مثل خلقت خفاش توسط عیسی (ع) و...

ج) غفلت از معانی مختلف یک واژه.

د) نادیده‌گرفتن شگردهای بلاغی خاقانی در خلق جناس تام و ایهام تناسب بر پایهٔ تکرار کلمات هم‌شکل.

ه) اتکا به پیشینهٔ تاریخی برخی از استعاره‌ها و نادیده‌گرفتن استعاره‌های نو.

و) دلایلی دیگر ازجمله: پیچیدگی ذاتی برخی از ابیات، خوانش وصفی ترکیبات اضافی و برعکس، عدم توجه به ضبط صحیح واژه در بیت و...

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

منابع

استعلامی، محمد (۱۳۸۷). *نقد و شرح قصاید خاقانی* (بر اساس تقریرات استاد فرورانفر). ۲ جلد. تهران: زوار.

احمدپور، محمدامین و قدرت‌الله ضرونی (۱۳۹۱). «شرح، تحلیل و تصحیح چند بیت دشوار از خاقانی‌شروانی». *متن‌شناسی ادب فارسی*. سال چهارم. شمارهٔ ۳ (پیاپی ۱۵). پاییز ۱۳۹۱. ۱۲۶-۱۱۳.

باقری خلیلی، علی‌اکبر (۱۳۸۱). «نقدی بر گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی». *پژوهشنامهٔ علوم انسانی و اجتماعی*. سال دوم. شمارهٔ ششم و هفتم. ۱۳۸۱. ۳۶-۱۳.

ترکی، محمدرضا (۱۳۸۳). «دشواری‌های دیوان خاقانی». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. مرداد ۸۳. شمارهٔ ۸۲. ۱۱۱-۹۴.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۷). *دیوان حافظ*. نسخهٔ قاسم غنی. قم: فراگفت.

خاقانی‌شروانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۸۸). *دیوان اشعار خاقانی*. به کوشش سیدضیاءالدین سجادی. تهران: زوار.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامهٔ دهخدا*. جلد۹. چاپ دوم. تهران: دانشگاه تهران.

زرین‌کوب. عبدالحسین (۱۳۷۹). *دیدار با کعبهٔ جان*. تهران: سخن.

سجادی، سیدضیاءالدین (۱۳۸۲). *فرهنگ لغات و تعبیرات با شرح اعلام و مشکلات دیوان خاقانی شروانی*. ۲جلد. تهران: زوار.

سعدسلمان، مسعود (۱۳۹۰). *دیوان مسعود سعدسلمان*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمد مهیار. چاپ اول. تهران: پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات‌فرهنگی.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). *فرهنگ تلمیحات*. چاپ اول. تهران: میترا.

صائب‌تبریزی، میرزا (۱۳۸۴). *دیوان اشعار صائب‌تبریزی*. به اهتمام جهانگیر منصور. تهران: نگاه.

طرسوسی، ابوطاهربن‌حسن (۱۳۸۹). *داراب‌نامهٔ طرسوسی*. به کوشش ذبیح‌الله صفا. چاپ چهارم. تهران: علمی و فرهنگی.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۵). *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی*. تهران: مرکز.

گنجوی، نظامی (۱۳۸۸). *کلیات نظامی گنجوی*. جلد اول. چاپ دوم. تهران: زوار.

مصفی، ابوالفضل (۱۳۵۷). *فرهنگ اصطلاحات نجومی*. چاپ اول. تبریز: مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.

معدن‌کن، معصومه (۱۳۸۲). *بزم دیرین عروس* (شرح پانزده قصیده از دیوان خاقانی)، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

معین، محمد (۱۳۸۸). *فرهنگ معین*. تهران: زرین.

مهدوی‌فر، سعید (۱۳۹۱). «کاستی عمدهٔ *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی*»، *گزارش میراث*. دورهٔ دوم. ضمیمهٔ شمارهٔ سه. زمستان ۱۳۹۱. ۱۵۰-۱۳۱.

ـــــــــ (۱۳۹۲). «آسیب‌شناسی شرح دیوان خاقانی». *کتاب ماه ادبیات*. شمارهٔ ۸۳ (پیاپی ۱۹۶). بهمن ۱۳۹۲. ۴۰-۳۰.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸
۳۱

دو خواجه و *منازل‌السائرین*

بررسی کتاب *الکشف عن منازل‌السائرینِ* خواجه یوسف همدانی

الهه رجبی‌فر
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز Elrajabi14@gmail.com

چکیده

یکی از عرفای نامی که اثری در بیان منازل عرفانی دارد، خواجه یوسف همدانی (۴۴۰- ۵۳۵ ق.) است. وی عارف سده‌های پنجم و ششم، از بنیان‌گذاران طریقت نقشبندیه و پیشروان سلسلهٔ خواجگان و از عرفای صاحب‌کرامت است. بسیاری از محققان تنها اثر شناخته‌شدهٔ او را *رتبة‌الحیات* می‌دانند. اثر مهجور و ارزشمند دیگری نیز به نام *الکشف عن منازل‌السائرین* به خواجه یوسف منسوب است که تاکنون انتشار نیافته و تنها نام آن در گنجینهٔ ادب پارسی ذکر شده‌است. کتابی مفصّل به زبان فارسی با نثر روان و استوار که از سدهٔ هشتم به بعد ناشناخته مانده، امّا در نیمهٔ دوم سدهٔ هفتم چندان شناخته‌شده بوده که آن‌را همسنگِ *فصوص‌الحکم* ابن‌عربی می‌دانسته‌اند. امروز برخی محققّان متون عرفانی این اثر را به لحاظ همنامیِ آن با *منازل‌السائرین* خواجه عبدالله انصاری، شرح و گزارش فارسی آن می‌پندارند، درحالی‌که نام مضبوط آن *الکشف عن منازل‌السائرین الی الله* است و به‌هیچ‌روی شرح *منازل‌السائرین* پیر هرات نیست، بلکه اثری مستقل است که سیزده اصل دارد. یگانه نسخهٔ شناخته‌شدهٔ آن که مجلد دوم آن را در بردارد، بر اساس نسخه‌ای مقابله‌شده از سدهٔ هفتم است که در کتابخانهٔ نافذ پاشای ترکیه، مولوی‌خانه باب جدید، نگهداری می‌شود. این مجلد که در ۵۱۲ صفحه پدید آمده، در بیان اصول دهم تا سیزدهم از کل اثر و حاوی شرح چهار اصل عرفانی «جمع و فرق»، «فصل و وصل»، «بالغ و طفل» و «حُریت» است. این مقاله پس از ذکر احوال و آثار خواجه یوسف که در منابع ادبی کمتر بدان پرداخته شده، به مقایسهٔ *منازل‌السائرین* این دو خواجه می‌پردازد و با ذکر نکاتی یادآور می‌شود که *الکشف*، شرح منازل پیرهرات نیست.

کلیدواژه: ادبیات عرفانی، *الکشف عن منازل‌السائرین*، خواجه یوسف همدانی، *منازل‌السائرین* خواجه عبدالله انصاری

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

■ همدانی، خواجه یوسف (۶۵۷ ق.). *الکشف عن منازل السائرین*. کتابخانهٔ نافذ پاشای ترکیه (مولوی‌خانه باب جدید). کتابت محمدبن‌اسماعیل شریف حسنی کجاتی. ۵۱۰ ص.

مقدمه

فرهنگ و ادب ایران، مرهون میراثِ مکتوب برجای‌مانده از پیشینیان است که در طی قرن‌ها به رشتهٔ تحریر درآمده و بخش عظیمی از آن به دلایل متعدد از بین رفته و یا ناشناخته مانده‌است. گنجینهٔ معرفت پارسی، مجموعهٔ واحدی است که اجزای پراکندهٔ آن‌را باید یافت و این اجزای مهجور و حلقه‌های مفقوده راهگشای درک آن کلِّ به‌هم‌پیوسته و شناختِ جان و جوهرِ فرهنگ و ادب ایران و شاهکارهای جاودانهٔ آن است. چه بسیار آثارِ عالمان، ادیبان و عارفان که در جهان پهناور دست‌به‌دست می‌گشته، امّا امروز غبار فراموشی بر نامشان فرونشسته و به‌ندرت اوراقی از آن‌ها درکتابخانه‌های جهان یافت می‌شود. خواجه یوسف همدانی عارفِ سخنور و نثرنویس سدهٔ پنجم و ششم است که در عصر خویش آوازه‌ای فراگیر داشته، اما بعدها نام و آثارش در غبار فراموشی فرو رفته‌است. وی از بنیان‌گذاران طریقت نقشبندیه و پیشروان تصوّف در آسیای صغیر و سلسلهٔ خواجگان و از عرفای صاحب‌کرامت بوده‌است. *الکشف عن منازل السائرین* یکی از آثار ارزشمند منسوب به اوست که ناشناخته مانده و برخی علت ناشناختگی متن آن‌را تک‌نسخه بودن آن ذکر کرده‌اند.

خواجه یوسف همدانی

امام ابویعقوب یوسف‌بن ایوب‌بن یوسف‌بن حسین‌بن وهرهٔ بوزنجردی همدانی در سال ۴۴۰ یا ۴۴۱ ق. در قریهٔ بوزنجرد از توابع همدان به دنیا آمد (سمعانی، ۱۳۸۲ق، ج۱: ۴۱۲ و ابن‌جوزی، ۱۴۱۲ق، ج۱۰: ۹۶). خواجه یوسف در جوانی و پس از ۴۶۰ ق. برای تحصیل رهسپار نظامیهٔ بغداد شد و به حلقهٔ درس ابواسحاق شیرازی (م ۴۷۶ق) فقیه شافعی و رئیس نظامیهٔ بغداد، راه یافت و از او فقه و

اصـول و کلام آموخـت و باآن‌کـه جـوان بـود، از شـاگردان برگزیـدۀ او شـد (سـمعانی: همـــان؛ ابن‌خلـــکان، ۱۳۶۲، ج۷: ۷۸؛ جامـــی، ۱۳۷۵: ۳۸۰؛ صفـــی، ۱۳۹۳: ۱۳). همچنیـــن از محضـــر دانشـــمندان دیگـــری چـــون ابوالحســـین مهتدی‌بـــالله (م ۴۶۵ق)، ابوالغنائـم هاشـمی (م۴۶۰ق)، ابوجعفـر مسـلمه، ابوبکـر خطیـب (م۴۶۳ق)، ابن‌هـزار مـرد و ابن‌النقـور (م ۵۶۵ق) در بغـداد بهـره بـرد و حدیـث فـرا گرفـت. سـپس در خراسـان، اصفهـان، سـمرقند و بخـارا از حدیث‌شناسـان بـزرگ حدیـث آموخـت. در بخـارا از ابوالخطّـاب طبـری، در سـمرقند از احمـد فضـل فارسـی و در اصفهـان نیـز از حمدبـن ولکیـز فقـه و اصـول آموخـت (سـمعانی، ج۲: ۳۵۶؛ ابن‌خلـکان: همـان؛ خالـدی، ۱۹۹۶ق: ۳۴۱). سـرانجام پـس از تحصیـل علـوم ظاهـری بغـداد را تـرک کـرد و بـه مـرو رفـت و از علـم کلام و فقـه دوری گزیـد و بـه خلوت‌نشـینی و ریاضـت و مجاهـدت روی آورد و از راه شـریعت بـه طریقـت رسـید و بـه ارشـاد خلـق مشـغول شـد؛ چندان‌کـه بسـیاری از اولیـا بـر گـرد او جمـع شـدند و خانقاهـی در مـرو بنیـاد نهـاد کـه خانقـاه او را از تعظیـم و قـدر، کعبـۀ خراسـان می‌گفته‌انـد (سـمرقندی،۱۳۸۲: ۹۵؛ رازی، بی‌تـا، ج۲: ۵۳۲). فضـای فکـری خـاص و اشـاعۀ طریقـت منطبـق بـا شـریعت در سـدۀ ششـم، خواجـه یوسـفِ متشـرع را کـه صاحب‌ذوق عرفانـی بـود، بـه رهسـپاری در طریقـت رهنمـون شـد تـا در کنـار بهره‌گیـری از اسـتادان فقـه و کلام بـه پیشـوایان بـزرگ صوفـی هـم‌روزگارش همچـون ابوعلـی فارمـدی (۴۰۷-۴۷۷ق)، عبـدالله جوینـی (۴۱۹-۴۷۸ق)، عبدالقـادر گیلانـی (۴۷۱-۵۶۱ق) و حسـن سـمنانی گرایـش یابـد (نفیســی، ۱۳۷۳، ج۲: ۷۱۸؛ صفـی، ۱۳۹۳: ۱۴؛ خالـدی: ۳۴۲). خواجـه در ۵۰۶ ق. در سـن پختگـی بـار دیگـر بـه بغـداد بازگشـت و در نظامیـۀ بغـداد مجالـس درس و وعـظ برپـا داشـت (ابن‌جـوزی: ۶۰). در همیـن جلسـات بـا نفرینـی کـه در حـق یکـی از منتقدانـش کـرد و نیـز پیش‌بینـی مـرگ وی در حـال کفـر کـه بـه حقیقـت پیوسـت، به‌عنـوان پیـری صاحب‌کرامـت شـهرت یافـت (ابن‌خلـکان: ۷۸؛ اسـنوی، ۱۴۲۲ق، ج۲: ۳۰۰؛ شـعرانی، ۱۴۲۶ق، ج۱: ۱۳۶؛ نبهانـی،۱۴۱۱ق، ج۲: ۵۲۸).[۱]

اسـنوی خواجـه یوسـف را شـافعی می‌دانـد (اسـنوی: همـان) چراکه بیشـتر اسـتادان او بـر مذهـب شـافعی بودنـد و در غـرب ایـران کـه زادگاه و محـل تحصیـل وی بـود نیـز ایـن مذهـب رواج بیشـتری داشـت (ریاحـی: ۱۲)، امـا فخرالدیـن صفـی وی را حنفـی می‌دانـد (صفـی: ۱۳و ۱۴) و شـاید پیـروی از مذهـب حنفیـه سـبب مهاجـرت وی بـه شـرق ایـران و سـپری‌کردن بخـش اعظـم عمـرش در مـرو و هـرات بـوده کـه از مراکـز نفـوذ حنفیـان محسـوب می‌شده‌اسـت (ریاحـی: همـان؛ غجدوانـی، ۱۳۳۲: ۷۳).

دربـارۀ مشـایخ خواجـه گفتنـی اسـت، جامـی وی را در تصـوف بـه شـیخ ابوعلـی فارمـدی (۴۰۲-۴۷۷ ق) نسـبت داده و از شـیخ عبـدالله جوینـی (۴۱۹-۴۷۸ق) و شـیخ حسـن سـکاکی سـمنانی بـا عنـوان مشـایخ او یـاد کـرده اسـت (جامـی: ۴۱۴). نقـل شـده کـه خواجـه در محلـی بـه نـام کـوه زر از عبـدالله جوینـی خرقـه دریافـت کـرد

(پارسا، ۱۳۵۴: ۱۰). ابن‌جوزی (م ۵۹۷ ق) که حدوداً شصت سال بعد از وفات خواجه از دنیا رفته و *المنتظم* او قدیمی‌ترین منبع تاریخی است که از خواجه سخن گفته‌است، نام شیخ طریقت او را عبدالله خونی معرفی کرده‌است (ابن‌جوزی، ج۱۸: ۱۶). بر اساس قدیم‌ترین سند موجود نام عبدالله خونی، ابواحمد عبدالله‌بن‌علی‌بن‌موسی بوده که شهرت وی در منابع به‌صورت عبدالله جوشنی/ خونی/ جوّی/ جوبی و جوینی ثبت شده‌است. سمیرمی که از مریدان باواسطهٔ خواجه بوده، شیخ خواجه را عبدالله جونی معرفی کرده که طریقت وی به جنید بغدادی (م۲۹۷ق)، معروف کرخی(م ۲۰۰ ق) و سرانجام به علی‌بن‌موسی‌الرضا(ع) می‌رسد (سمیرمی، ۱۳۴۵: ۳۲۷). به‌این‌ترتیب، سلسلهٔ طریقتی خواجه یوسف نیز همانند دیگر عارفان اسلامی به اهل بیت(ع) می‌رسد.

بر اساس منابع تاریخی و تذکره‌های غیرمتأثر از نقشبندیه، مریدان و شاگران خواجه عبارت‌اند از: ابومحمد اندقی (۴۶۳-۵۵۲ ق)، عمر خشنام بخاری، ابوعبدالله مدینی بزدودی، مهدی خلیلی قزوینی، ابوحسین صوفی مقدسی (راشدی نیا، ۱۳۹۴: ۵۴-۵۸). ازنظر علمای طریقت نقشبندیه نیز مهم‌ترین مرید خواجه، عبدالخالق غجدوانی (م ۵۷۵/ ۶۱۷ ق) -قطب طریقت نقشبندیه- است (پارسا: ۱۰). نقل است که خواجه یوسف اندکی پیش از مرگ خود چهار تن از اصحاب را به خلافت معنوی و نیابت برگزید: عبدالله برقی خوارزمی، حسن اندقی بخارایی (م ۵۵۲ ق)، احمد یسوی (م ۵۶۲ ق) و غجدوانی (صفی: ۱۴-۱۵) که دو تن اخیر بنیان‌گذار دو طریقت مهم یسویه در آسیای مرکزی و خواجگان در ماوراءالنهر بودند، جز این چهار تن و دیگر کسانی که محضر وی را بی‌واسطه درک کرده‌اند (غجدوانی:۸۰-۸۳). بسیاری از شاخص‌ترین عارفان آن روزگار همچون ابوبکر خطیب، ابوالقاسم قزوینی، ابوحفص زاهد همدانی، ابوالمحاسن خلیلی و سنایی غزنوی (۴۲۷- ۵۲۹ ق) (سمرقندی: همان)، ـ به سبب عدم ذکر نام خواجه یوسف در زمرهٔ پیران سنایی در آثار وی، در این انتساب تردید است ـ و رضی‌الدین لالا (پسرعموی سنایی) تحت‌تأثیر آموزه‌های او بوده‌اند (جامی: ۴۳۷).

خواجه در سال ۵۳۵ ق. در قریهٔ باميين از توابع بادغیس (بادخیز) در شمال غربی هرات در افغانستان امروز- نزدیک بغشور در میان مرو و هرات ـ درگذشت. او را نخست در همان‌جا به خاک سپردند، اما چندی بعد پیکرش را یکی از مریدان او به نام ابن‌نجار به مرو بازگرداند و در محلی واقع در سی کیلومتری شمال این شهر به نام بیرام‌علی که بعدها به نام خواجه یوسف مشهور شد، به خاک سپرد (نفیسی: ۲).

اهمیّت و جایگاه خواجه یوسف همدانی

وی در میان مردم محبوب و در سخنوری و وعظ چیره‌دست بود (ابن‌تغری بردی،

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

۱۹۶۳م، ج۵: ۲۶۸) و مجالس پرشوری را در خانقاه خود در مرو برپای می‌کرد (صفی: ۱۶؛ شعرانی: ۱۳۵). به‌عنوان راوی حدیث اعتبار بسزایی داشت، چندان‌که ابن‌عساکر (م ۵۷۱ ق) در مرو و ابوروح عبدالمعز (م ۶۱۸ ق) از وی حدیث شنیدند. در بین مؤرخان بیش از همه سمعانی (م ۵۶۲ ق) که از معاصران خواجه بوده، از وی حدیث شنیده و به شرح حال او و وابستگانش اشاره کرده‌است (صفی: همان؛ شعرانی: ۱۳۵). اهمیّت خواجه در تاریخ تطور اندیشه‌های صوفیانه چنان است که سلسلهٔ نقشبندیه در فاصلهٔ وفات وی تا بهاءالدین نقشبند (م ۷۹۱ ق) به نام خواجه یوسف، خواجگانیه نامیده شده‌است (خواجه محمد پارسا: ۲۸). بسیاری از تذکره‌نویسانِ تصوف به‌ویژه از سدهٔ ششم تا نهم در آثار خود از خواجه به بزرگی یاد کرده‌اند، ازجمله: عطار در *الهی‌نامه*، *تذکرةالاولیاء* و *منطق‌الطیر*، نجم رازی در *مرصادالعباد*، مجدالدین بغدادی در *تحفةالبرره* و باخرزی در *اورادالاحباب*.

همچنین روایات اوحدالدین کرمانی مبنی‌بر اشارهٔ ابن‌عربی به خواجه تنها چندسالی پس از وفاتش می‌تواند، شاهدی بر گسترهٔ وسیع شهرت وی در زمان حیات و پس از مرگ او باشد (نبهانی: همان). به نقل از *مصنفات* ابن‌عربی، اوحدالدین از خواجه به شیخی که زیادت از شصت سال بر سجادهٔ شیخی و ارشاد نشسته بود، یاد می‌کند (جامی:۳۸۱). ادعای بهاءالدین نقشبند بر این‌که وقوف عددی[۲] میراث فکری و تلقین خواجه یوسف بوده‌است (بخاری، ۱۳۸۳: ۱۴۶) نیز شاهدی بر ماندگاری اعتبار او تا بیش از دو سده پس از درگذشت اوست.[۳] خواجه را از برگزیدگان (صفوه) دانسته و به وی لقب قطب زمان داده‌اند (ابن جوزی، ج۴: ۷۴؛ ابن‌عماد، ۱۴۰۶ق، ج۶: ۱۸۲). از عبدالقادرگیلانی (م۵۶۱ ق) ـ سرسلسلهٔ طریقت قادریه ـ نقل شده که شخصی به بغداد آمد که به او شیخ یوسف همدانی می‌گفتند و معروف به قطب بود. او در خانقاهی منزل کرد. نزد او رفتم، مرا پیش خود نشانید و از جمیع حالات من خبر داد و تمام آن‌چه از معارف بر من مشکل بود، حل کرد (یافعی، ۱۴۲۸ق: ۲۴۷). بر اساس عواملی شهرت خواجه یوسف مدت‌ها منحصر به محافل پیروان خواجگان و نقشبندیان در شمال شرقی ایران گردید و اگر یادی از او در ادب ایران بود، به طفیل سنایی است که او را در طریقت پیرو راه خواجه پنداشته‌اند. البته خواجه مانند معاصران خود، محمد غزالی (۴۵۰- ۵۰۵ ق)، محمد شهرستانی (۴۷۹- ۵۴۸ق) و ابومنصور عبّادی (۴۹۱-۵۴۷ق) مجلس می‌گفت و سخنی گیرا و گرم و دل‌انگیز داشت و در دانش و عرفان شهرتی عظیم یافت و داستان پورسقا[۴] که از مجالس سحرآسای وعظ او برآمده، در ادب ایران به‌صورت افسانه‌ای لطیف بر جای مانده‌است (ریاحی: ۸) و سرانجام این‌که خواجه یوسف از نخستین عارفانی است که راه نوشتن آثار عرفانی را در زبان فارسی هموار کرد (همان: ۲۰).

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

در برخی منابع از اختلاف وی با احمد غزالی سخنانی به میان آمده که سبب شهرت خواجه شده‌است. منشأ این اختلاف روشن نیست، اما خواجه یوسف با مجالس غزالی آشنا بوده و نسبت به کشش کلام وی احساس خطر می‌کرده‌است.[5] سمعانی گوید: «شیخ نسبت به احمد غزالی بدگمان بود و می‌گفت: احمد غزالی طریقت را آلوده کرده‌است. یک‌بار که کلام او را شنید، گفت: کلام وی همانند شراره‌های آتش است، اما کشش آن شیطانی است نه ربانی. دین او از دستش رفته و دنیا نیز برایش باقی نمی‌ماند» (نجم‌الدین رازی، ۱۳۷۹: ۲۹۷).

در *مرصادالعباد* آمده که شخصی در خدمت خواجه یوسف باز می‌گفت به تعجب که در خدمت احمد غزالی بودم. بر سفرهٔ خانقاه با اصحاب طعام می‌خورد. در میانهٔ آن از خود غایب شد. چون با خود آمد، گفت: این ساعت پیغمبر را (ع) دیدم که آمد و لقمه در دهان من نهاد. خواجه امام یوسف فرمود: تلک خیالات تربّی بها اطفال الطریقه. گفت آن نمایش‌هایی باشد که اطفال طریقت را بدان پرورند (همان). جامی خواجه یوسف را امام عارف ربّانی و صاحب احوال و مواهب جزیله و کرامات و مقامات جلیله می‌خواند (جامی: ۳۸۰). عطار در *الهی‌نامه* او را به صفت همه‌دان می‌خواند. همچنین وی را پیری بلندنظر، وارسته، آزاداندیش و شوریده دانند و از این نظر او را با ابوالحسن خرقانی (م ۴۲۵ق)، ابوسعید ابی‌الخیر (م۴۴ ق) و باباطاهر همدانی (م۴۱۰ق) مطابق دانسته‌اند (ریاحی: ۱۸).

آثار خواجه یوسف همدانی

۱. *رتبةالحیات*: رساله‌ای عرفانی، مختصر و کوتاه به زبان فارسی که مهم‌ترین اثر خواجه است و به‌دلیل کاربرد اصطلاحات صوفیانهٔ فارسی درخور اهمیّت است. این رساله به‌صورت پرسش و پاسخ دربارهٔ زندگانی انسان و درجات مختلف آن نوشته شده‌است؛ از خواجه به سنّت کتب تعلیمی صوفیانه سؤال می‌شود و او جواب می‌دهد و نحوهٔ پاسخ‌گویی که رشتهٔ مباحث اصلی و فرعی کتاب را تشکیل می‌دهد، به هیچ‌کدام از آثار تعلیمی عرفانی در زبان فارسی همانند نیست.[6]

این اثر با گرایش به گزیده‌گویی و زبان پارسی سره و عامه‌فهم و نثری روان و گیرا که از ویژگی نثر فارسی سده‌های پنجم و ششم است و با لحنی منبری و خطابی و با کاربرد وسیع مصادر مرخم فارسی نوشته شده‌است. از ویژگی‌های نثر آن عبارات موزون و شعرگونه است که شاید برگردانی باشد از فهلویات لهجهٔ رازی که در همدان و بوزنجرد، زادگاه خواجه، رواج داشته‌است. البته، گاه در آن عباراتی به چشم می‌خورد که نوعی سطربندی شعری در آن‌ها رعایت شده و طول مصرع‌ها و تکرار و ترجیع برخی از کلمات یادآور یک اثر منظوم است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۴۹۰). در این اثر کوتاه بر برخی از مهم‌ترین جنبه‌های آموزه‌های عرفانی تأکید شده‌است، همچون:

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

توجه بر لطف خداوند که گاه انسان را از رهسپاری طریق مجاهده بی‌نیاز می‌سازد یا نقش پیر در رهسپاری سالک.
این کتاب به کوشش محمد امین ریاحی با مقدمه‌ای فاخر در سال ۱۳۶۲ به چاپ رسیده‌است.
طریقت خواجه در این اثر از شریعت فاصله نمی‌گیرد، بلکه از فاصلهٔ شریعت و طریقت می‌کاهد و مراعات احکام و آداب شرعی را لازمهٔ سیر و سلوک می‌داند. مکتب خواجه در آن پیوند شریعت و حقیقت است و بارها به آیات قرآنی استناد می‌کند و از احادیث نبوی استشهاد می‌آورد. خواجه در *رتبةالحیات* با طرح این سؤال که زنده کیست؟ و زندگانی چیست؟ به بیان مراتب زندگی می‌پردازد و زندگانی آدمی را به سه درجه تقسیم می‌کند: اسلام، ایمان و احسان که مراد از احسان پرستش خداوند است، به‌گونه‌ای که او را می‌بینی و یا او را نمی‌بینی، ولی می‌دانی که او تو را می‌بیند (ریاحی: ۵۶). برخی بر این باورند که این کتاب بخشی از مجالس خواجه یوسف بوده و توسط دیگران بر آن نامی نهاده شده‌است. به‌خصوص که سمعانی با وقوفی که به احوال معاصران خود داشته و در مجالس خواجه شرکت می‌جسته، در معرفی خواجه یوسف به چنین اثری اشاره نکرده‌است و دیگران نیز به این کتاب و یا سخنی از آن استناد نکرده‌اند. برای اثبات انتساب این کتاب به خواجه سندی متقن‌تر از خواب نجیب‌الدین بزغش[۷] ـ از مشایخ سهروردی ـ که خواجه در آن خود را مصنف *رتبةالحیات* و *منازل‌السائرین* و *منازل‌السالکین* معرفی می‌کند، ارائه نشده‌است (راشدی نیا: ۶۱).

۲. صفاوة التوحید لتصفیةالمرید: رساله‌ای در شرح عبارت «الصوفی غیرمخلوقٍ» خواجه عبدالله که در مجلهٔ معارف به کوشش عبدالجلیل مسگرنژاد چاپ شده‌است. بر اساس ادبیات رساله که بیانگر ادبیات پس از قرن دهم است و همچنین قراین حتمی در نسخه، می‌توان دریافت که این رساله ربطی به خواجه ندارد و گویی عنوان «من کلام الشیخ العارف المحقق یوسف الهمدانی» در پایان این رساله که مربوط به رسالهٔ بعدی است، باعث انتساب اشتباه آن شده‌است (علیائی مقدم، ۱۳۸۵: ۶۶-۸۳؛ راشدی نیا: ۶۳).

۳. مجالس عربی: این رسالهٔ کوتاه به زبان عربی است و با لحنی خطابی خواننده را به دوری از گناه و تمسک به سنت و پرهیز از دوستی دنیا توصیه می‌کند. احتمالاً بخشی از مجالس خواجه است که توسط خود او یا دیگران به عربی ترجمه شده، چراکه محتوای آن به مجالس فارسی شباهت زیادی دارد. این رساله در مجلهٔ معارف به کوشش مهدی علیائی مقدم منتشر شده‌است (همان).

۴. رساله در بیان توحید: رساله‌ای به زبان فارسی که با عنوان «قال الشیخ

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

الامام المحقق العارف ابویعقوب یوسف‌بن ایوب‌الهمدانی» شروع شده و دارای نثری پرتکلف دربارهٔ مراتب توحید و خداپرستان است که بر فرض صحت این انتساب، می‌تواند بخشی از یکی از مجالس خواجه باشد. این رساله در مجلهٔ معارف به کوشش عبدالجلیل مسگرنژاد منتشر شده‌است (منزوی،۱۳۸۲، ج۲: ۱۱۶۹).

۵. مجالس خواجه یوسف همدانی: گرچه مجالس خواجه یوسف در زمان خود از آوازه و شهرت خاصی برخوردار بوده و بر اساس سنت رایج، مجالس هر شیخ توسط مریدان وی نگارش می‌یافته، اما در متون عرفانی به‌جز آن‌چه در کتاب *فصل‌الخطاب* با عنوان «کلمات قدسیهٔ خواجه یوسف» آمده از مجالس وی گزارش دیگری نقل نشده‌است (پارسا: ۹، ۱۹و ۹۵). البته محتمل است که *رتبةالحیات* و چند اثر دیگر منسوب به خواجه نیز بخشی از مجالس وی باشد. مجالسی نویافته از خواجه نیز با عنوان «فصل من کلام الشیخ الامام الاجل العارف الصدیق ابی یعقوب یوسف‌بن ایوب الهمدانی...» که توسط یکی از مریدان شیخ گزارش شده، در کتاب *مجالس عارفان* منتشر شده‌است (راشدی‌نیا: همان). این مجالس با وجود حجم اندک از معدود آثاری است که از چگونگی تعالیم مشایخ صوفیه در قرن پنجم و ششم پرده برمی‌دارد و بیانگر نگرش وی نسبت به دین و تلفیق ظواهر شریعت با امور باطنی است. درون‌مایهٔ این مجالس تفسیر باطنی آیات و روایات است و در آن چند مجلس، بیش از ۵۰ آیه و حدیث مورد استشهاد و تفسیر قرار گرفته‌است. توجه خواجه به شریعت در کنار طریقت در این مجالس، سیرهٔ عرفانی او را از عارفانی چون ابوسعید ابوالخیر، ابوالحسن خرقانی، احمد غزالی و عین‌القضات همدانی متمایز می‌کند. سیره‌ای که قبل از او نیز افرادی چون ابوالقاسم کرگان، ابوعلی فارمدی و ابوحامد غزالی از آن تبعیت می‌کرده‌اند و همین امر سبب شد که آن‌ها برخلاف دیگر عارفان از گزند سخنان ناشایست و اهل ظاهر در امان باشند. تعالیم خواجه در این مجالس در راستای آداب و رسوم اهل شریعت و طریقت است و بیش از آن‌که صبغهٔ معرفتی داشته باشند، صبغهٔ عملی و طریقتی دارند (همان:۶۴-۶۷).

۶. سه رباعی منسوب به خواجه یوسف: تقی‌الدین اوحدی بلیانی (۹۳۷-۱۰۳۰ق) در کعبهٔ عرفان (درخشان،۱۳۷۴، ج۱: ۱۳۴؛ ریاحی: ۱۷) سه رباعی سرودهٔ خواجه را آورده‌است که گواهی بر ذوق شعری اوست.[۸]

۷. *الکشف عن منازل‌السائرین الی‌الله* و نسخهٔ خطی آن: اثر موردبحث این پژوهش کتاب *الکشف عن منازل‌السائرین الی‌الله* منسوب به خواجه یوسف همدانی است که مهجور مانده و تاکنون نسخه‌ای از آن به زیور طبع آراسته نشده‌است. در *مصنفات* علاءالدولهٔ سمنانی (۶۵۹–۷۳۶ق) آمده‌است: «در نیمهٔ دوم سدهٔ هفتم و نیمهٔ نخست سدهٔ هشتم، *الکشف* خواجه شناخته شده بوده

و عارفی چون شیخ عبدالصمد نطنزی از آن نسخه‌ای داشته و آن را همسنگ *فصوص‌الحکم* ابن عربی می‌دانسته‌است» (سمنانی،۱۳۸۳: ۳۴۰).

سعید نفیسی معتقد است که خواجه یوسف رساله‌ای به فارسی در شرح *منازل‌السائرین* خواجه عبدالله انصاری داشته‌است: «در عصر معاصر محققان متون عرفانی فارسی بر پایهٔ گزاره‌های جامی *منازل‌السائرین* را به لحاظ همنامی با *منازل‌السائرین* خواجه عبدالله انصاری شرح و گزارش فارسی اثر خواجه عبدالله پنداشته‌اند» (نفیسی: همان).

بر اساس روایت جامی (م۸۹۸ ق)، نجیب‌الدین بزغش شیرازی مدعی بوده که خواجه یوسف در رؤیا بر او ظاهر شده و از دو اثر خود به نام‌های *منازل‌السالکین* و *منازل‌السائرین* یاد کرده‌است (جامی: ۳۸۱-۳۸۲). همچنین خواجه را مؤلف آثاری دانسته‌اند که اکنون بر جا نمانده‌است، ازجمله: *فصوص* (همان: ۴۸۷) و *کشف* (اوزجندی: ۱۰۶).

نجیب مایل هروی نیز معتقد است: «پس از قرن هشتم نه‌تنها نسخه‌های آثار خواجه یوسف شناخته نبوده، بلکه دانشمندانی که نگارش‌های او را گزارش کرده‌اند، به ذکر نام آثار وی بر اساس گزارش جامی بسنده کرده‌اند... ازآن‌جاکه بعضی از معاصران *الکشفِ* خواجه را رؤیت نکرده‌اند، آن‌را اثری مستقل از *منازل‌السائرین* معرفی کرده و خواجه یوسف همدانی را دارای سه اثر به نام‌های *رتبة‌الحیات*، *منازل‌السائرین* و *الکشف* دانند، درحالی‌که *الکشف* همان *منازل‌السائرین* خواجه است و نام کامل و مضبوط آن *الکشف عن منازل‌السائرین الی الله* است. کتاب *الکشف* به‌هیچ‌روی شرح و گزارش *منازل‌السائرین* خواجه عبدالله نیست، بلکه اثری است بسیار عمیق به زبان فارسی دری که گویا خواجه یوسف، مفاهیم حیات روحانی و روانی را برمبنای دریافت‌ها و دانستگی‌های خود مطرح می‌کرده و چون سالکان و پیروان او از شنیدن آن مفاهیم به پرسش‌های عرفانی می‌رسیده‌اند، آن پرسش‌ها را نیز پاسخ می‌داده‌است. این پرسش‌ها گاه از ذهن و ضمیر خود خواجه می‌تراویده و خود به جواب آن‌ها هم پرداخته‌است. به بیان دیگر، متن *منازل‌السائرین* سرشار از سؤال و جواب‌های عرفانی است که خواجه یوسف به قلم طبع آراسته‌است» (مایل هروی، ۱۳۸۱: ۵۰۰). وی همچنین می‌نویسد: «ازجمله آثار خواجه امام ابویعقوب یوسف بوزنجردی همدانی که *برهان قلج* به آن مراجعه داشته‌است، کتاب *کشف* اوست. این اثر یوسف همدانی را معاصران به‌درستی نشناخته و آن‌را شرحی بر *منازل‌السائرین* خواجه عبدالله تصور کرده‌اند. این کتاب که تا سدهٔ هشتم شهرتی فراگیر داشته‌است، نه شرح *منازل‌السائرین* است و نه از میان رفته‌است» (همان: ۱۲). اصل تنها نسخهٔ خطی شناخته‌شدهٔ این اثر متعلق به کتابخانهٔ نافذ پاشای ترکیه (استانبول)، مولوی‌خانه، باب جدید است و در بخش نسخ خطی این مجموعه

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

به شمارهٔ ۴۳۸ نگهداری می‌شود. خط نسخه، نسخ و نسبتاً خوش نگاشته شده و از صفحهٔ ۱ تا ۵۱۰ در ۱۵ سطر و ۲۵۵ برگ نوشته شده‌است. ابتدای نسخه به نام مالک‌بن‌الحسین محمدالجعفر الطغرای ثبت شده‌است که شاید مالک این نسخه باشد. در پایان نسخه کاتب نام خود را محمدبن‌اسماعیل شریف حسنی کجاتی معرفی کرده و تاریخ کتابت را شنبه ۷ جمادی‌الاول سال ۶۵۷ ق. ذکر کرده‌است. همچنین در انتهای نسخه نگاشته شده که امیر سیف‌الدوله محمدبن‌قاضی حق، همین نسخه را در نیمهٔ محرم سال ۶۶۸ ق. نزد همین نویسنده فرستاده‌است (بخطه) و نظام‌الدین محمدبن‌شیخ کامل‌الدین، نسخه را به گواهی ابراهیم‌بن‌اسماعیل بکری شیرازی زنجانی مقابله و تصحیح کرده‌است. اردیبهشت ۱۳۳۵ استاد مجتبی مینوی از این نسخه برای کتابخانهٔ دانشگاه تهران عکس گرفته و اکنون میکروفیلم آن در کتابخانهٔ دانشگاه تهران به شمارهٔ ۵۹۱-ف موجود است.

این نسخه حاوی مجلد دوم *الکشف عن منازل السائرین الی‌الله* است و در بیان اصول دهم تا سیزدهم از کل اثر است که شامل شرح چهار اصل عرفانی «جمع و فرق»، «فصل و وصل»، «بالغ و طفل» و «حریت» است.

در ابتدای این نسخه بیش از یک صفحه (۱۸ سطر) مقدمه به زبان عربی و بیش از ۵ صفحه مقدمه به زبان فارسی آمده‌است.

مقدمهٔ فارسی با حمد خداوند آغاز می‌شود و نویسنده میان خداوند متعال و آدمیان ۹۹ منزل یا ۹۹ عالم تجلی را برمی‌شمرد و سپس، برای مرید ۱۴ قدم ذکر می‌کند: اول قدم مرید مراقبت تن؛ دوم مراقبت نفس؛ سوم مراقبت دل؛ چهارم مراقبت سرّ ؛ پنجم مراقبت جان؛ ششم مراقبت قربت و زلفت؛ هفتم مراقبت اسرار و حدیث؛ هشتم مراقبت محبت و مودت؛ نهم مراقبت احدیت؛ دهم مراقبت بی‌کامی و بی‌مرادی خود؛ یازدهم مراقبت بی‌صفتی و بی‌تعینی خود؛ دوازدهم قدم مراقبت بی‌عینی و ذاتی خود؛ سیزدهم مراقبت عیب پاک و چهاردهم قدم غایب شدن است به کشش از روش و از رفتن بردن. پس از مقدمه، مبحث آغازین کتاب با بخش دهم (یعنی مبحث جمع و فرق) آغاز می‌شود و با بیان ذکر سیزدهم (یعنی حریت) به پایان می‌رسد.

الکشف عن منازل السائرین، شرح *منازل السائرین* پیر هرات یا منازل‌السائرینی دیگر؟

بخشی از میراث ارزشمند نثر کهن فارسی که از عارفان به یادگار مانده، در شرح و بیان منازل عرفانی یا مواقف روحانی است. به اعتقاد عرفا انسان که موجودی مرکب از جسم و جان است، چندان قابلیت کمال دارد که مجاور حضرت حق

رسد و سالک باید منازل و مواقف یا حالات و مقامات را بپیماید تا به ساحت ربوبی قرب یابد. بنابراین، برخی از آثار عارفان به شرح و بیان منازل عرفانی اختصاص دارد. «منزل» و «مقام» در اصطلاح عرفانی معنایی نزدیک و اعتباری دارند، چندان‌که اگر به سلوک سالک نظر شود و این‌که او در حال گذر و سیر است، حال و وضع و مرتبهٔ او منزل خوانده می‌شود و اگر به درنگ و مکث او در آن مرتبه نظر شود، به آن مقام گفته می‌شود. مقام کسبی است و سالک با ریاضت و مجاهده می‌تواند، مقامی را به دست آورد و در آن بماند و چون شروط آن‌را به جای آورد، به مقام دیگر رود، اما حال وارد غیبی است و حالتی است که در دل سالک می‌افتد و دوام ندارد.[۹]

بر اساس اسناد کهن تاریخی نخستین مکتوبات در بیان احوال و مقامات متعلق به قرن سوم هجری است. بزرگان عرفان و تصوف در تعداد مقامات اختلاف‌نظر دارند و غالب آنان به پیروی از ابونصر سراج در *اللّمع*، مقامات هفت‌گانه و احوال ده‌گانه را پذیرفته‌اند.[۱۰]

تا پیش از *منازل‌السائرین* خواجه عبدالله انصاری در برخی از آثار عرفانی مباحثی در مقامات و منازل سلوک آمده‌است، از جمله: *مواطن العباد* ابی‌حمزه (م ۲۸۹ق)؛ *مقامات‌القلوب* نوری (م۲۹۵ق)؛ *منازل‌العباد* حکیم ترمذی (م۳۱۸ ق)؛ *المواقف و المخاطبات* نفری (م ۳۶۶ق)؛ *اللّمع* سراج طوسی (م ۳۸۶ق)؛ *قوت‌القلوب* ابوطالب مکی (م ۳۸۶ ق)؛ *التّعرف* ابوبکر کلابادی (م۳۸۲ ق)؛ *رسالهٔ قشیریهٔ* عبدالکریم قشیری (م ۴۶۵ ق)؛ *اسرارالتوحید فی مقاماتِ* ابوسعید ابی‌الخیر (م۴۴۰ق) و *کشف المحجوب* هجویری (م ۴۵۶ ق).[۱۱]

خواجه عبدالله انصاری (۳۹۶-۴۸۱ق) از نخستین عارفانی است که اثری به نام *منازل‌السائرین* دارد. در طی قرون از دیگر محققان و عارفان نیز آثاری به نام *منازل‌السائرین* بر جای مانده که اغلب شرح *منازل‌السائرین* خواجه عبدالله است. ازجمله: شرح سدیدالدین اسکندری (قرن هفتم)؛ شرح عفیف‌الدین تلمسانی (۶۱۰-۶۹۰ ق)؛ شرح شمس‌الدین تستری (قرن هشتم)؛ شرح عبدالرزاق کاشانی (قاسانی) (م۷۳۶ ق)؛ تحریر فارسی شرح عبدالرزاق کاشانی به نام *انیس‌العارفین* تألیف صفی‌الدین طارمی؛ شرح محمود درکزینی (م ۷۴۳ ق)؛ شرح شمس‌الدین ابن قیّم جوزیه (۶۹۱-۷۵۱ق) به نام *مدارج‌السالکین*؛ شرح احمد واسطی (م۷۱۱ق) به نام *تنزل‌السافرین*؛ شرح علی قاسم انوار (۷۵۷-۸۳۷ ق) به نام *مقامات العارفین*؛ شرح محمود الفرکاوی (پرگاوی) (قرن هشتم) شرح جمال‌الدین یوسف الفارسی(قرن نهم)، شرح زین‌الدین خافی هروی (م ۸۳۸ ق)، شرح شمس‌الدین تبادکانی طوسی (م ۸۹۱ ق) به نام *تسنیم‌المقربین*؛ شرح عبدالرؤوف مناوی (قرن نهم) و...[۱۲] همچنین عزیزالدین نسفی (م ۶۸۰ق)[۱۳] و محمد دقیق عید (۶۲۵-۷۰۲ق)[۱۴] دارای آثاری به نام *منازل‌السائرین* هستند که

مستقل و بی‌ارتباط با *منازل‌السائرین* خواجه عبدالله است.
منازل‌السائرین الی الحق خواجه عبدالله کتابی است در اخلاق عملی، به زبان عربی و نثر مسجع که خواجه عبدالله آن‌را در پاسخ به اصرار مریدان، طالبان و علاقه‌مندان به آشنایی با منازل سلوک، به سال ۴۷۵ ق. تألیف کرده‌است. این اثر ذکر منازلی است که سالک در طی طریق به‌سوی حق‌تعالی می‌پیماید. دارای صد باب است و در آن مقامات و منازل سیر و سلوک در ده بخش جای گرفته و هر بخش خود دارای ده باب است. مطالب هریک از ابواب نیز در سه درجهٔ عامه، سالک و محقق تنظیم شده‌است.
رسالهٔ فارسی *صدمیدان* نیز از تألیفات خواجه عبدالله است که آن‌را ۲۷ سال پیش از تألیف *منازل‌السائرین* نگاشته‌است. این اثر نیز در بیان مقامات و منازل عرفانی است که در ۵۱ موضوع با *منازل‌السائرین* متحد و در ۴۹ مطلب مختلف است و پیداست که *صدمیدان* به‌منزلهٔ طرح مقدماتی *منازل‌السائرین* است و برای مبتدیان طریق عرفان نگاشته شده و *منازل‌السائرین* برای منتهیان پدید آمده‌است.
اقسام ده‌گانه و ابواب صدگانهٔ *منازل‌السائرین* عبارت است از:
۱. بدایات: یقظه، توبه، محاسبه، انابه، تفکر، تذکر، اعتصام، فرار، ریاضت و سماع.
۲. ابواب: حزن، خوف، اشفاق، خشوع، اخباب، زهد، ورع، تبتل، رجاء و رغبت.
۳. معاملات: رعایت، مراقبه، حرمت، اخلاص، تهذیب، استقامت، توکل، تفویض، ثقت و تسلیم.
۴. اخلاق: صبر، رضا، شکر، حیاء، صدق، ایثار، خلق، تواضع، فتوت و انبساط.
۵. اصول: قصد، عزم، ارادت، ادب، یقین، انس، ذکر، فقر، غنا و مراد.
۶. اودیه (وادی‌ها): احسان، علم، حکمت، بصیرت، فراست، تعظیم، الهام، سکینت، طمأنینت، همت.
۷. احوال: محبت، غیرت، شوق، قلق، عطش، وجد، دهشت، هیمان، برق، ذوق.
۸. ولایات: لحظ (ملاحظه)، وقت، صفا، سرور، سر، نفس (دم)، غربت، غرق، غیبت و تمکن.
۹. حقایق: مکاشفت، مشاهدت، معاینت، حیات، قبض، بسط، سکر، صحو، اتصال، انفصال.
۱۰. نهایات: معرفت، فنا، بقا، تحقیق، تلبیس، وجود، تجرید، تفرید، جمع، توحید.

چنان‌که پیشتر ذکر شد، مباحث و تعالیم عرفانی کتاب *الکشف عن منازل‌السائرین* خواجه یوسف، حاوی شرح چهار اصل عرفانی «جمع و فرق»، «فصل و وصل»، «بالغ و طفل» و «حریّت» است و باتوجه‌به ابواب صدگانهٔ

منازل‌السائرین خواجه عبدالله در دو اصل، یکی «تفرید و جمع» که در مبحث نهایات از قسم دهم اثر خواجه عبدالله آمده و دیگری «اتصال و انفصال» که در مبحث حقایق از قسم هشتم آمده باهم مشترک است و عناوینی همسان با دو اصل دیگر منازل خواجه یوسف یعنی «بالغ و طفل» و «حریّت» در منازل خواجه عبدالله مطرح نشده‌است. مباحث این ۴ اصل در *منازل* خواجه یوسف بسیار مفصل و گاه آمیخته با فلسفه و حکمت است. بنابراین، از شاکلهٔ کتاب می‌توان دریافت که منازل خواجه یوسف برمبنای شرح منازل خواجه عبدالله نگاشته نشده‌است، بلکه اثری مستقل است. در این مجال به‌اختصار به ذکر دو اصل مشترک مذکور پرداخته می‌شود.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

مقام تفرید و جمع ازنظر خواجه عبدالله انصاری

تفرید: یگانه کردن و خلاص کردن همت و اشاره است و در این مورد در مقام نود و هشتم *منازل‌السائرین* آمده‌است: «التفرید اسم لتخلیص الاشاره» : تفرید خلاص کردن اشاره است (انصاری، ۱۳۶۱: ۲۲۵) که منظور خواجه از خالص کردن اشاره، خالص و بی‌غش بودن وسایط رابطه با خدا است و اشاره در اصطلاح عرفانی وسایطی است که میان رابطهٔ بنده و حق است. خواجه تفرید را پاک گردانیدن اشاره می‌داند و این‌که این اشاره به‌سوی حق (با یگانه کردن قصد و محبت و مشاهده) و با حق (که به‌وسیلهٔ سلوک و قبض صورت می‌گیرد) و سپس از حق باشد (همان: ۲۲۷). خواجه در میدان هفتادم از کتاب *صدمیدان* نیز درمورد تفرید می‌گوید: «حقیقت تفرید یگانه کردن همت است» (انصاری، ۱۳۸۸: ۲۱۶). وی در ادامه تفرید را دارای سه قسم می‌داند: نوع اول: تفرید در ذکر است، یعنی سالک در ذکر خداوند فقط به او مشغول باشد و غیر او را نخواهد، نوع دوم: تفرید در سماع است، یعنی غیر از صدای وی هیچ صدای را نشنود؛ نوع سوم: تفرید در نظر و دیده است، یعنی نگاه دل پیوسته به جانب حق باشد و غیر او را نبیند (همان: ۲۱۷).

جمع: ازنظر خواجه جمع ضد پراکندگی و تفرقه است و این‌که سالک از تلوّن و گوناگونی وارسته شود و تمام نقایص را از خود دور سازد و تنها به خداوند واحد توجه کند. وی دراین‌باره در مقام نود و نهم *منازل‌السائرین* چنین می‌گوید: «جمع آن است که پراکندگی را از میان بردارد و اشاره را قطع کند و والاتر از آب و گل باشد و وارستگی از تلوّن باشد و خلاصی از شهود و دویی و دوری از احساس نقص‌ها و پاکیزگی از احساس شهود آن». همچنین سه نوع جمع را نام می‌برد: یکی جمع علم است و این‌که تمام علوم شواهد را در جنب علم لدنی نابود بداند؛ دوم: جمع وجود و دریافت است و این‌که سالک از اتصال، دل بکند و فقط به دریافت حق توجه کند؛ سوم: جمع عین و مشاهدهٔ حق است

و این‌کـه وسـایطی کـه بیـن او و حـق اسـت را نابـود کنـد (انصـاری، ۱۳۶۱: ۲۲۷).

خواجـه در میـدان پنجـاه و نهـم *صدمیـدان* نیـز مقـام جمـع را عـدم پراکندگـی می‌دانـد کـه ایـن عـدم پراکندگـی در سـه چیـز ظهـور می‌کنـد. اول: ناپراکندگـی در دل اسـت کـه نشـانه‌های آن گریـز از مـردم و ملـول بـودن از زندگـی اسـت؛ دوم: ناپراکندگـی نیـت اسـت کـه نشـانهٔ آن چشـیدن شـیرینی خدمـت اسـت؛ سـوم: ناپراکندگـی وقـت اسـت کـه نشـانه‌های آن شـیرینی مناجـات و تولـد حکمـت و درسـتی فهـم درک اسـت (انصـاری، ۱۳۸۸: ۱۹۳).

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

مقام تفرید و جمع ازنظر خواجه یوسف همدانی

در اصـل دهـم کتـاب *الکشـف* مباحـث مطولـی دربـارهٔ جمـع و فـرق آمده‌اسـت کـه سرشـار از سـؤال و جـواب اسـت. سـائلی پرسـد و خواجـه یوسـف جـواب دهـد. از نظـر وی ایجـاد عالـم جمـع واحـد اسـت بی‌تفرقـه و عـددی و وجـود جهـان فـرق و عـدد اسـت بی‌جمـع واحـد. (همدانـی: بـرگ ۳). کـون و کائنـات ظاهـرات و غائبـات از عـرش اعلـی تـا ثـرای سـفلی، نـوری و نـاری، آبـی و خاکـی و هـوای کثیـف و لطیـف بـا تفـاوت نعـوت و اختـلاف صفـات و تبایـن احـوال، مفتـرق و مجتمـع اسـت، افتـراق از وجـه کـه بـدو اشـارت کـرده شـد کـه یکـی ظاهـر اسـت و یکـی باطـن اسـت، یکـی علـوی اسـت و یکـی سـفلی، یکـی لطیـف اسـت و یکـی کثیـف اسـت، یکـی سـوزنده اسـت و یکـی ترکننـده اسـت و یکـی خشـک کننـده اسـت، اجتمـاع از آن وجـه اسـت کـه محـدث اسـت نابـوده بـس ببـوده و همـه کردنـده اسـت از نقصـان بکمـال و از کمـال بنقصـان و از ضعـف بقـوه و از قـوه بضعـف و از قلّـت بکثـرت و از کثـرت بقلّـت و... و از وجـود بعـدم و از عـدم بوجـود و چـون همـه مخلوقـات مجتمـع و مفتـرق بـود. (همـان: بـرگ۵). مقصـود از ایـن اصـل کـه مـا در شـرح وی‌ایـم جمـع و فـرق کائنـات اسـت در منـازل حسّ و عقـل و نـورالله... (بـرگ۷)

یکـی در عـدد نشـان جمعیّـت اسـت. عـدد در یکـی نشـان تفرقـه اسـت در جمـع و جمـع در تفرقـه دلالـت بـر جامـع (تفرقـه) و مفـرّق جمـع و تفرقـه اسـت ذوق و شـم و لمـس و بصـر و سـمع، تفرقـه اسـت بصفتـی جمـع اسـت بذاتـی، ذات جمـع بصفـت تفرقـه تفرقـه می‌گـردد ذو صفـت تفرقـه بـذات جمـع جمـع می‌گـردد. در تفرقـه صفتـی ذاتـی جمـع اسـت و فـرق جمـع بخـودی و تفرقـه بصفـت و در جمـع ذاتـی صفتـی اسـت جمـع و فـرق فـرق بخـودی و جمـع بـذات و ایـن دلالـت ظاهـر اسـت کـه نـه ذات اسـت و نـه صفـات اسـت جمـع و فـرق را... (بـرگ ۸) و...

در بیـان جمـع و تفرقـه گوییـم چـون درسـت شـد کـه عالـم دو اسـت عالـم صـورت و عالـم بـی صـورت و توحیـد بـا مـزاج در عالـم صـورت اسـت و توحیـد خالـص در عالـم بـی صورتـی و لامحالـه اجتمـاع و افتـراق در عالـم صـورت ممکـن اندکـی روی در تلـوّن و تغیّـر دارد چنانکـه صـورت کـرده انـد...(بـرگ ۵۴).

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

مقام اتصال و انفصال از نظر خواجه عبدالله انصاری

اتصال: ازنظر خواجه عبدالله سالک در اتصال با خالص کردن خود می‌خواهد به حق بپیوندد. وی با استناد به آیهٔ «ثمَّ دنا فتدلی فکان قاب قوسین او ادنی: سپس نزدیک آمد و نزدیک‌تر شد تا فاصله‌اش به قدر طول دو انتهای یک کمان یا نزدیک‌تر شد (نجم/ ۹-۸)»، اتصال را تنها در مسیر سیر الی الله و آن هم به حضرت حق می‌داند. خواجه برای مقام اتصال سه درجه ذکر می‌کند. اول این‌که سالک باید با خالص کردن قصد و اراده‌اش دست در طلب پروردگار زند؛ دوم: مرحله‌ای بالاتر از قبل است و این‌که سالک با مشاهده، به اتصال حضرت برسد که در این صورت، از عیب‌ها و استدلال‌های لاینفع مبرّا می‌شود؛ سوم: اتصال است از روی وجد و دریافت حق، که سالک در این مرحله با خدا یکی می‌شود و این نوع اتصال خارج از فهم و درک است (انصاری، ۱۳۶۱: ۲۰۹).

انفصال: خواجه عبدالله انفصال را جدایی می‌داند که این جدایی از هر چیزی است که بین انسان و حق باشد. در *منازل* آمده: «در مقامات هیچ‌یک را چون انفصال تفاوت‌ها نباشد» (همان). ازنظر خواجه سه نوع انفصال وجود دارد. اول: انفصالی است که مقدمهٔ رسیدن به اتصال است و آن بریدن از هر دو جهان است؛ دوم: بریدن و جدایی از دل‌بستن از مقام انفصال درجهٔ اول که با دیدی حقیقت‌جو صورت می‌گیرد؛ سوم: انفصال و جدایی از اتصال است که به معنی جدای از مشاهده‌ای است که در اتصال صورت گرفته‌است که خود مشاهده نیز خواستن چیزی غیر از حق است (همان: ۲۱۱).

مقام وصل و فصل ازنظر خواجه یوسف همدانی

در اصل یازدهم کتاب *الکشف* نیز مباحث مفصلی دربارهٔ فصل و وصل آمده‌است که گاه به‌صورت سؤال و جواب است؛ سائلی پرسد و خواجه یوسف پاسخ دهد. خواجه یوسف می‌گوید: «کلمهٔ فصل و وصل کلماتی است عام جملهٔ مخلوقات را، همه در منازل و مقامات و درجات دینی و دنیایی، ظاهری و باطنی و عینی و غیبی، نوری و ناری، زیرا که هیچ نیست الا متّصف به وصل به دیگری و یا به فصل از دیگری یا در یک حال یا در دو حال همچنان‌که تفرقه و جمع شامل است همه مصنوعات را از جامد و نامی و حیوان و عاقل و مؤمن و....» (برگ ۷۰)

نتیجه‌گیری

مجلد دوم کتاب *الکشف عن منازل‌السائرین* منسوب به خواجه یوسف همدانی، شرح *منازل‌السائرین* خواجه عبدالله انصاری نیست و ساختار و محتوای این دو

اثـر بـا یکدیگـر همسـان نیسـت. *الکشـف* سرشـار از لطائـف عرفانـی اسـت کـه بـا بیانـی فلسـفی و حکمـی و همچـون اثـر دیگـر خواجـه یوسـف یعنـی *رتبةالحیـات* در قالـب سـؤال و جـواب نگاشـته شده‌اسـت. دو بحـث «بالـغ و طفـل» و «حریّـت» آن در *منـازل* خواجـه عبـدالله مطـرح نشـده و بـا قیـاس دو بحـث مشـترک ایـن دو اثـر یعنـی «تفریـد و جمـع» و «اتصـال و انفصـال» نیـز می‌تـوان دریافـت کـه ایـن دو مبحـث هـم در محتـوا و هـم در شـیوهٔ بیـان کامـلاً بـا یکدیگـر متفاوت‌انـد.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

پی‌نوشت

۱. در شـرح حـال خواجـه یوسـف رسـاله‌ای بـا نـام *صاحبیـه* از عبدالخالـق غجدوانـی در دسـت اسـت، امـا به‌سـبب آشـفتگی‌ها و خطاهـای فاحـش تاریخـی آن در صحـت و اصالـت آن تردیـد اسـت. (ریاحـی،۱۳۶۲: ۱۶-۱۷؛ فخرالدیـن صفـی: ۴۹).

۲. یعنـی توجـه ذاکـر بـه شـمارهٔ ذکـر در هنـگام ذکـر کـه اول درجـه از درجـات علـم لدنـی اسـت (درنیقـه، ۱۴۰۷ق: ۲۴).

۳. نک: منفرد، افسانه، *دانشنامهٔ جهان اسلام*، مدخل «خواجه یوسف همدانی».

۴. در یکـی از وعظهـای خواجـه یوسـف فقیهـی بـه نـام ابن‌سـقا برخاسـت و مسـئله‌ای پرسـید و او را آزرد و سـخنان بی‌ادبانـه بـر زبـان رانـد. خواجـه گفـت: «بنشـین از سـخن تـو بـوی کفـر می‌شـنوم. باشـد کـه در دیـن اسـلام نمیـری». اندکـی بعـد سـفیری از روم بـه بغـداد آمـد و پورسـقا بـه او پیوسـت و مسـیحی شـد و همـراه او بـه قسـطنطنیه رفـت و در آن‌جـا بـر دیـن مسـیحیت مـرد. ایـن حادثـه بـر سـر زبان‌هـا افتـاد و موجـب شـهرت صوفـی واعـظ شـد و برخـی پورسـقا را همـان شـیخ صنعـان عطـار دانند.

۵. نـک: پورجـوادی، «مجالـس احمـد غزالـی بـا حضـور یوسـف صوفـی»، معـارف، دورهٔ نوزدهـم، ش ۱، ص.ص ۳-۲۱.

۶. نک: مشتاق مهر، ۱۳۸۴: ۱۰۱.

۷. چنان‌کـه پیشـتر ذکـر شـد، جامـی از نجیب‌الدیـن بزغـش نقـل کرده‌اسـت کـه گفـت: جـزوی چنـد از سـخن مشـایخ بـه دسـت مـن افتـاد. مطالعـه کـردم مـرا بـه غایـت خـوش آمـد. طالـب آن می‌بـودم تـا بدانـم کـه آن تصنیـف کیسـت و از کلام وی چیـزی دیگـر بـه دسـت آرم. شـبی بـه خـواب دیـدم کـه پیـری بـا شـکوه و وقـار محاسـنی سـفید و به‌غایـت نورانـی بـه انـدرون خانقـاه درآمـد و بـه متوضّـا رفـت تـا وضـو سـازد و جامـع سـفید نیکـو پوشـیده بـود. پـس گفـت مـرا مـی شناسـی؟ مـن مصنّـف آن جزوهایـم کـه طالـب وی بـودی ابویوسـف همدانـی و آن‌را *رتبةالحیـات* نـام اسـت و مـرا دیگـر مصنفـات اسـت از آن خوب‌تـر مثـل *منـازل السـائرین* و *منـازل السـاکین*. چـون از خـواب درآمـدم عظیـم خـرم شـدم (جامـی: ۳۸۱ و ۳۸۲).

۸. مـردی کـه بـه راه عشـق جـان فرسـاید/باید کـه بـه غیـر یـار خـود نگراید/عاشـق بـه ره عشـق چنـان می‌باید/کـز دوزخ و از بهشـت یـادش نایـد

ای مـن بـه تـو زنـده، همچـو مـردم بـه نفـس/از کار تـو کـرده دیـن و دنیـا بـه هوس/گـر مسـت نیـم چـو بنگـرم بـا همـه کس/سـردی همـه از بـرای مـن دارد و بـس/

ای عشـق تـرا روح مقـدّس منـزل/ سـودای تـرا عقـل مجـرّد منزل/سـیّاح جهـان معرفـت، یعنـی دل/ از دسـت غمـت دسـت بـه سـر پـا در گل

۹. نـک: عبدالـرزاق کاشـانی، ۱۳۸۱: ۸۷-۸۸؛ قشـیری، ۱۳۹۳: ۹۱؛ عزالدیـن محمـود کاشـانی، ۱۳۹۱: ۱۲۵.

۱۰. مقامـات هفت‌گانـه: توبـه، ورع، زهـد، فقـر، صبـر، تـوکل و رضـا و احـوال ده‌گانـه: مراقبـه، قـرب، محبّـت، خـوف، رجـا، شـوق، انـس، اطمینـان، مشـاهده و یقیـن. البتـه عطـار نیشـابوری در طریقـت خـود قائـل بـه هفـت وادی (طلـب، عشـق، معرفـت، اسـتغنا، توحیـد، حیـرت و فقـر و فنـا) اسـت و وادی‌هـا تلفیـق و ترکیبـی اسـت از مقامـات و احـوال و هفـت وادی او را نمی‌تـوان معـادل مقامـات هفت‌گانـهٔ عرفـا دانسـت.

۱۱. نک: ابن‌ندیم، *الفهرست*، فن پنجم، ص۳۳۷؛ سزگین، *تاریخ نگارش های عربی*، ص ۱۳۶.

۱۲. نـک: درایتـی، *فهرستگان نسخ خطـی ایـران*؛ بیدارفـر، *شـرح عبدالـرزاق قاسـانی* و *شـرح تلمسـانی*؛ شـیروانی، *شـرح منازل السـائرین* و...

۱۳. اثر عزیزالدین نسفی *منازل‌السائرین الی الله* است در بیان انسان کامل.

۱۴. *منازل‌السـائرین* محمـد دقیـق عیـد بـه زبـان عربـی اسـت و وابسـته بـه مباحـث مبـدأ و معـاد خواجـه نصیـر طوسـی (۵۹۷-۶۷۲ ق).

منابع

آتـش، احمـد (۱۳۳۵). «نشـریات ترکیـه: چنـد کتـاب خطـی مهـم فارسـی و عربـی در کتابخانـهٔ عمومـی قسـطمونی». ترجمـهٔ عبدالرسـول خیـام پـور. *نشـریهٔ دانشـکدهٔ ادبیـات و علـوم انسـانی تبریز*. ش۳۸.

ابراهیمـی ترکمـان، ابـوذر (۱۳۷۹). «مراتـب زندگانـی خواجـه یوسـف همدانـی». نشـریهٔ *نامـهٔ پارسـی*. ش۱۹، زمسـتان ۱۳۷۹.

ابن‌تغری بردی (۱۹۶۳-۱۹۷۲م). *النجوم الزاهره فی ملوک مصر و القاهره*. قاهره.

ابن‌جـوزی. ابوالفـرج (۱۴۲۳ق). *صفةالصفـوه*. تحقیـق ابراهیـم محمـد رمضـان و... بیـروت: دار الکتـب العلمیـه.

ـــــــــــــ (۱۴۱۲ق). *المنتظم فی تاریخ الملوک و الامم*. بیروت: دارالکتب العلمیه.

ابن‌خلـکان، ابوالعبـاس (۱۳۶۲). *وفیـات الاعیـان و انبـاء ابنـاء الزمـان*. قـم: منشـورات الشـریف الرضـی.

ابن‌عساکر (۱۹۹۲م). *الاربعین البلدانیه*. بیروت: چاپ محمد مطیع حافظ.

ابن‌عمـاد، عبدالحـی (۱۴۰۶ق). *شـذرات الذهـب فـی اخبـار مـن ذهـب*. تحقیـق محمـود ارنـاووط. بیـروت: دار ابـن کثیـر.

ابن‌ندیم، محمد بن‌اسحاق (۱۳۸۱). *الفهرست*. ترجمهٔ محمدرضا تجدد. تهران: اساطیر.

ابـی الخیـر، ابوسـعید، خواجـه یوسـف همدانـی و عارفـی ناشـناخته (۱۳۹۴). *مجالـس عارفـان: بیسـت و دو مجلـس نویافتـه از ابوسـعید ابی‌الخیـر و خواجـه یوسـف همدانـی*. تحقیـق و تصحیـح اکبـر راشـدی‌نیا. تهـران: فرهنـگ معاصـر.

اسکندری، سدیدالدین عبدالمعطی (۱۹۵۴م). *منازل السائرین*. به اهتمام سرژ بورکی. قاهره.
اسنوی، عبدالرحیم (۱۴۲۲ق). *طبقات الشافعیه*. تحقیق کمال یوسف الحوت. بیروت:
انصاری، خواجه عبدالله (۱۳۸۸). *صدمیدان*. تصحیح سهیلا موسوی سیرجانی. تهران: زوّار.
ـــــــــــــــ (۱۳۸۶). *منازل السائرین*، تصحیح روان فرهادی. تهران: توس.
انوار، قاسم. (۱۳۹۲) *مقامات العارفین*. با مقدمهٔ حسن نصیری جامی. تهران: مولی.
باخرزی، یحیی‌بن‌احمد (۱۳۵۸). *اوراد الاحباب و فصوص الآداب*. تصحیح ایرج افشار. تهران: دانشگاه تهران.
بخاری، صلاح‌بن‌مبارک (۱۳۸۳). *انیس‌الطالبین و عدة السالکین فی مناقب خواجه بهاءالدین نقشبند*. تصحیح خلیل ابراهیم صاری اوغلی و توفیق سبحانی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
بغدادی، مجدالدین (۱۳۶۸). *تحفةالبرره فی مسائل‌العشره*. ترجمهٔ محمدباقر ساعدی خراسانی. تهران: مروی.
پارسای بخارائی، خواجه محمد (۱۳۸۱). *فصل‌الخطاب*. تصحیح جلیل مسگرنژاد. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
ـــــــــــــــ (۱۳۵۴). *قدسیه: کلمات بهاءالدین نقشبند*، تصحیح احمد طاهری‌عراقی. تهران: طهوری.(مجموعهٔ زبان و فرهنگ ایران، ش ۷۷).
پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۰). «مجالس احمد غزالی با حضور یوسف صوفی». نشریهٔ معارف. دورهٔ ۱۹. ش۱. فروردین- تیر.
تبادکانی طوسی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۲). *تسنیم‌المقربین*. تصحیح محمد طباطبائی بهبهانی. تهران: کتابخانه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
تلمسانی، عفیف‌الدین سلیمان‌بن‌علی (۱۳۷۵). *منازل السائرین*. تصحیح محسن بیدارفر. قم: بیدار.
جامی، نورالدین عبدالرحمان (۱۳۷۵). *نفحات الانس من حضرات القدس*. تصحیح محمود عابدی. تهران: اطلاعات.
جوزیه، ابن‌قیّم (۱۹۱۵م). *مدارج‌السالکین*. قاهره.
خالدی نقشبندی، عبدالجمید (۱۹۹۶م). *الکواکب الدریه علی الحدائق الوردیه فی اجلاء السادة النقشبندیه*. تصحیح محمد خالد الخرسه. دمشق.
خوافی، احمدبن‌محمد (۱۳۳۹). *مجمل فصیحی*. تصحیح محمود فرخ. مشهد.
درایتی، مصطفی(۱۳۹۰). *فهرستگان نسخ خطی ایران*. سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی.
درخشان، مهدی(۱۳۷۴). *بزرگان و سخن‌سرایان همدان*. تهران: اطلاعات.
درنقیه، محمد (۱۴۰۷ق). *الطریقة النقشبندیه و اعلامها*. طرابلس.
ذکاوتی قراگوزلو، علیرضا (۱۳۷۸). «نظری بر احوال و افکار خواجه یوسف همدانی». مجلهٔ *ایران‌شناخت*. ش۱۲. بهار.
ذهبی، شمس‌الدین محمد (۱۴۰۹ق). *تاریخ الاسلام و وفیات المشاهیر و الاعلام*. بیروت: دارالکتب العربی.

رازی، امین احمد. *هفت اقلیم*. تصحیح جواد فاضل. تهران: علمی. بی‌تا.
رشنوزاده، بابک (۱۳۷۳). «ابویعقوب یوسف همدانی». *فرهنگ‌نامهٔ ادب فارسی: ادب فارسی در آسیای میانه*. زیر نظر حسن انوشه. ج۱. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۵). *جستجو در تصوف ایران*. تهران: امیرکبیر.
زمردی، حمیرا (۱۳۸۵). «خواجه یوسف همدانی (بررسی انتقادی احوال و آثار و روایات)». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی*. س۱۴. ش۵۴-۵۵.
سزگین، فؤاد (۱۳۸۰). *تاریخ نگارش‌های عربی*. به اهتمام خانهٔ کتاب. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
سمرقندی، دولتشاه (۱۳۸۲). *تذکرة الشعرا*. تصحیح ادوارد براون. تهران: اساطیر.
سمعانی، عبدالکریم‌بن‌محمد (۱۳۸۲ق). *الأنساب*. تحقیق عبدالرحمن معلمی. حیدرآباد. دایرةالمعارف عثمانیه.
شعرانی، عبدالوهاب‌بن‌احمد (۱۴۲۶ ق). *الطبقات الکبری*. تحقیق احمد عبدالرحیم السایح. قاهره: مکتبة الثقافة الدینیه.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴. *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
صفی، فخرالدین (۱۳۹۳). *لطایف الطوایف*. ترجمهٔ حسن نصیری جامی. تهران: مولی.
طارمی، صفی‌الدین محمد (۱۳۷۸). *انیس‌العارفین*. تصحیح علی اوجبی. تهران: روزنه.
عسقلانی، ابن‌حجر (۱۴۰۷ق). *لسان المیزان*. بیروت: دارالفکر.
عطار نیشابوری. فریدالدین محمد (۱۳۸۴). *الهی‌نامه*. تصحیح فؤاد روحانی. تهران: زوار.
علاءالدوله سمنانی، احمدبن‌محمد (۱۳۸۳). *مصنفات فارسی سمنانی*. تصحیح نجیب مایل هروی. تهران: علمی و فرهنگی.
علیائی مقدم، مهدی (۱۳۸۵). «بخشی از مجالس عربی خواجه یوسف همدانی». *مجلهٔ معارف*. دورهٔ بیست و دوم. ش۳. آذر و اسفند.
غجدوانی، عبدالخالق (۱۳۳۲). *رسالهٔ صاحبیه*. به کوشش سعید نفیسی. فرهنگ ایران زمین، ش۱.
غلامحسین‌زاده، غلامحسین (۱۳۸۲). «چند نکتهٔ مهم دربارهٔ خواجه یوسف همدانی». *نشریهٔ پژوهش‌های ادبی*. ش۱. تابستان.
قشیری، عبدالکریم‌بن‌هوازن (۱۳۹۳). *رسالهٔ قشیریه*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: علمی و فرهنگی.
کاتب سمیرمی. محمد (۱۳۴۵). *رسالهٔ میزان اهل الطریقه*. فرهنگ ایران زمین. ج ۱۴.
کاشانی، عبدالرزاق (قاسانی) (۱۳۸۵). *منازل‌السائرین*. تصحیح محسن بیدارفر. قم: بیدار.
ـــــــــــ (۱۳۸۱). *اصطلاحات الصوفیه*، تصحیح مجید هادی‌زاده. تهران: حکمت.
کاشانی، عزالدین محمود (۱۳۹۱). *مصباح الهدایه*، تصحیح جلال‌الدین همایی. تهران: هما .
کاشی. عبدالرزاق (۱۳۸۷). *شرح منازل‌السائرین خواجه عبدالله انصاری*. به اهتمام علی

شیروانی. قم: آیت اشراق.
کحاله، عمر رضا (۱۳۷۶ق). *معجم المؤلفین*. بیروت: دار احیاء تراث.
کوپریلی، محمد فؤاد (۱۳۸۵). *صوفیان نخستین در ادبیات ترک*. ترجمهٔ توفیق سبحانی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
گذشته، ناصر (۱۳۷۳). «ابویعقوب همدانی». *دائرة المعارف بزرگ اسلامی*. ج ششم.
مایل هروی، نجیب (۱۳۸۱). «یادداشتی دربارهٔ کتاب الکشف». *نشریهٔ نامهٔ بهارستان*. سال سوم. ش۲. پاییز و زمستان.
ـــــــــــــ (۱۳۸۱). *این برگ‌های پیر*. تهران: نشر نی.
مسگرنژاد، عبدالجلیل (۱۳۸۰). «صفاوة التوحید لتصفیة المرید در بیان الصوفی غیر مخلوق». *مجلهٔ معارف*. ش۵۳. مرداد و آبان .
ـــــــــــــ (۱۳۷۹) «در بیان توحید». *مجلهٔ معارف*. ش۵۰. مرداد و آبان.
مشتاق مهر، رحمان (۱۳۸۴). «بازخوانی رتبةالحیات خواجه یوسف همدانی». نشریهٔ *نامهٔ پارسی*، ش۳۷. تابستان.
منزوی، احمد (۱۳۸۲). *فهرستوارهٔ کتاب‌های فارسی*. تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
منصوری لاریجانی، اسماعیل (۱۳۹۱). *شرح منازل السائرین*. تهران: چاپ و نشر بین‌الملل.
منفرد، افسانه (۱۳۹۳). «خواجه یوسف همدانی». افسانه منفرد. *دانشنامهٔ جهان اسلام*. ج۱۶.
نبهانی، یوسف‌بن‌اسماعیل (۱۴۱۱ق). *جامع الکرامات الاولیاء*. تصحیح ابراهیم عطوه عوض. بیروت.
نجم‌الدین رازی (۱۳۷۹)، عبدالله‌بن‌محمد. *مرصاد العباد*. تصحیح محمدامین ریاحی. تهران: علمی و فرهنگی.
نسفی، عزیزالدین (۱۳۹۷). *منازل السائرین الی‌الله*. تصحیح داوود اسپرهم. تهران: آرایان.
نفیسی، سعید (۱۳۷۳). *تاریخ نظم و نثر در ایران و زبان فارسی تا پایان قرن دهم هجری*. تهران: فروغی.
واعظ کاشفی، حسین‌بن‌علی (۱۳۵۶). *رشحات عین الحیات*، تصحیح علی‌اصغر معینیان. تهران: بنیاد نوریانی.
همدانی، خواجه یوسف (۶۵۷ ق).*الکشف عن منازل السائرین*. کتابخانهٔ نافذ پاشای ترکیه، مولوی‌خانه باب جدید. کتابت محمدبن‌اسماعیل شریف حسنی کجاتی.۵۱۰ ص.
ـــــــــــــ (۱۳۶۲). *رتبةالحیات*. به تصحیح و مقدمه محمدامین ریاحی. تهران: توس.
یافعی، عبدالله (۱۴۲۸ق). *خلاصة المفاخر فی مناقب الشیخ عبدالقادر*، تحقیق احمد فرید المزیدی. قاهره: دارالآثار الاسلامیه.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

گاه سودای حقیقت گه مجاز [۱]

نقدی بر کتاب *کیمیا پروردهٔ حرم مولانا*

صدف گلمرادی
مدرس دانشگاه فرهنگیان تهران Sgol_00055@yahoo.com

«هر فسادی که در عالم افتاد، از این افتاد که یکی، یکی را معتقد شد به تقلید یا منکر شد به تقلید» (شمس، ۱۳۹۶: ۱۶۱).

چکیده

پژوهش حاضر با هدف معرفی و نقد و بررسی کتاب *کیمیا پروردهٔ حرم مولانا* صورت گرفته‌است. اگرچه در عنوان کتاب نامبرده کلیدواژهٔ «نقد» دیده نمی‌شود، اما نه‌تنها چنان‌که در صفحهٔ عنوان داخل آن مشاهده می‌کنیم، «... با نقد رمان‌های *کیمیاخاتون*، *دختر رومی* و *ملت عشق* ...» همراه است، بلکه حتی به‌مقتضای حال و نیاز، به نقد آثار تاریخی چون *مناقب‌العارفین* افلاکی، *رسالهٔ سپهسالار* و برخی از آن‌چه بعضاً در فضای مجازی یا نشریات دراین‌باره منتشر شده‌است هم می‌پردازد. اشارات نامعلوم *مقالات شمس* را نیز با این نگاه جهت‌دار نقادانه و با حدسیات خود تکمیل و مرجع‌یابی می‌نماید، با تکیه بر همین آثار تاریخی چنان‌که خواهیم دید تصویری جانبدارانه از شمس و رابطهٔ او با کیمیا خاتون و علاءالدین (فرزند مولانا) ارائه می‌کند و ناخودآگاه به دامی گرفتار می‌شود که رمان‌نویسان(متهمان پروندهٔ حاضر) را از آن نهی می‌کند. فقدان انسجام ساختاری، نقد اندیشه‌ورزان به جای نقد اندیشه، تناقضات متعدد در بطن کتاب و به رسمیت نشناختن مرز میان تاریخ و تخیل و درنتیجه ارزیابی رمان به مثابهٔ نوعی هنری با محک تاریخ از دیگر ویژگی‌های کتاب حاضر است.

کلیدواژه: کیمیاخاتون، دختر رومی، ملت عشق، شمس تبریزی، غلامرضا خاکی

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸
۵۲

■ **خاکی، غلامرضا (۱۳۹۷).** ***کیمیا پروردهٔ حرم مولانا (روایت‌هایی از زندگی مشترک شمس تبریزی و کیمیاخاتون).*** **تهران: هرمس.**

مقدمه

قابل استنادترین اثری که رد پای کیمیا خاتون دختر خوانده یا پروردهٔ حرم مولانا را در زندگی شمس تبریزی نشان می‌دهد اشاراتی است که در *مقالات شمس* به چشم می‌خورد. پس از آن به طور طبیعی این زندگی مشترک به دلخواه تذکره‌نویسان و مطابق میل مورخان رنگ و لعابی دیگر می‌پذیرد و در دنیای معاصر با دیگرخوانی‌هایی که از تاریخ صورت می‌پذیرد این بار کیمیا محملی درخور برای برجسته‌کردن تبعیض‌هایی جنسیتی قرار می‌گیرد که دغدغهٔ برخی رمان‌نویسان دنیای مدرن است و به این ترتیب کیمیا از حاشیه به مرکزیت متن‌ها راه می یابد و برای دوستداران شمس و مولانا و پژوهشگران این حیطه به نامی آشنا تبدیل می‌شود. غیر از دو کتاب سعیده قدس و فروی که به رغم اشتراک اسمی و موضوعی با دو نوع نگاه و تخیل متفاوت به این زندگی شاخ و برگ داده اند نهال تجدد دیگر نویسنده‌ای است که در *عارف جان سوخته* به زندگی شمس و به تبع کیمیا پرداخته است. در دو سه سال اخیر نویسندگان ترک هم به این جرگه وارد شده‌اند و در این زمینه *ملت عشق* الیف شافاک و دو کتاب *سرشک عشق* و *شمس خاموش* سینان یامور (یا یاغمور) قابل ذکر هستند که در هر سه، شخصیتی متعادل و معقول از کیمیا مشاهده می‌کنیم. بدیهی است که در این آثار با آمیختگی تاریخ و تخیل و در نتیجه با هنر روبرو هستیم نه با تاریخ. مرزی که تقریباً هیچ‌گاه در محدود پژوهش‌هایی که در این زمینه صورت گرفته‌است به رسمیت شناخته نشده‌است. یکی از دو نقد اساسی و قابل اعتنایی که به برخی از این رمان‌ها اختصاص یافته‌است کتاب کیمیا پروردهٔ حرم مولانا است که نویسنده سعی دارد تخیل شکل گرفته در سه رمان *کیمیا خاتون* قدس،*کیمیا دختر رومی* فروی و *ملت عشق* شافاک را به نقد بکشد و کیمیا را نه

دخترخواندهٔ مولانا که پروردهٔ حرم او بداند و با رجوع به آثار تاریخی که آن‌ها هم از دید نقادانهٔ جناب خاکی دور نمانده‌اند به نقد رمان بپردازد. پیش از آن در سال ۱۳۹۶ اعظم نادری نیز کاری مشابه را در *بی من مرو* ارائه کرده بودند با این تفاوت که در آن جا نویسنده بدون ارجاع به تذکره ها و متکی بر *مقالات شمس* و نیز *مکتوبات مولانا* نگاهی منتقدانه به چهار کتاب *کیمیاخاتون*، *کیمیا دختر رومی*، *ملت عشق* و *عارف جان سوخته* دارد که اگر چه این اثر بسیار منسجم‌تر از *کیمیا پروردهٔ حرم مولانا* است اما چون باز بنیان تحلیل‌های نویسنده بر مدار سنجش رمان با عیار تاریخ شکل می‌گیرد منطق کتاب آسیب دیده‌است. در ادامهٔ این نوشتار نقد و معرفی کتاب غلامرضا خاکی را از نظر می‌گذرانیم. با توجه به این که ساختار این تحلیل بر اساس ترتیب فصل‌های کتاب *کیمیا پروردهٔ حرم مولانا* پیش می‌رود از مقوله‌بندی جدیدی در بدنهٔ پژوهش صرف نظر شده‌است.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

نقد و تحلیل

کیمیا پروردهٔ حرم مولانا شامل ۲۸۷ صفحه است که از درآمد، دیباچه، پیش‌نگاشت، پنج فصل، سه پیوست، یادداشت‌ها، منابع و نمایه تشکیل می‌شود.

درآمد کتاب به نظرات توفیق سبحانی، مولوی‌پژوه اختصاص دارد که در آن به تمجید کتاب حاضر پرداخته و توصیه کرده‌است، آنانی که به دنبال کسب اطلاعات دقیق و مستند درمورد زندگی شمس و مولانا هستند، به این کتاب رجوع نمایند. مهدی سالارنسب، دیگر مولوی‌شناس معاصر در دیباچه که بیشتر می‌توان آن‌را یک مقدمه تلقی کرد، با معرفی‌گونه‌ای از فصل‌بندی و مقدمات کتاب این اثر را «تحقیقی تاریخی برای روشن‌تر کردن زندگی شمس و ماجراهای قونیه در ایام وصال شمس و مولانا» می‌داند و بدون اظهارِنظر تبیین‌کننده‌ای می‌نویسد که اگرچه در جاهایی با نویسندهٔ کتاب اختلافِ‌نظر دارد، اما خود را در کلیت و هدف با ایشان همراه می‌بیند.

نویسنده در پیش‌نگاشت سی صفحه‌ای *کیمیا پروردهٔ حرم مولانا* به‌منزلهٔ آینه‌ای از کتاب با گزینش عنوان‌های متعدد برای موضوعاتی که می‌توانستند ذیل هم جای بگیرند، انسجام بایستهٔ متن را از دست می‌دهد.

کتاب در قالب «مجال خیال»، «از رمان‌نویسی تا تاریخ‌نگاری» و «شمس خیالی یا واقعی» درمجموع خیال‌پردازی رمان‌ها را تنها در ابعاد مبهم واقعیت موجه می‌داند و رمان‌نویسان را متهم می‌نماید که «مرز بایدهای اخلاقی را شکسته و کوشیده‌اند، خیال‌ها و آزردگی‌های شخصی خویش را جایگزین واقعیت‌های تاریخی عارفان کنند» (خاکی، ۱۳۹۷: ۱۷) و با نگاه نقادانه به برخی از آثار موجود، بر این باوراست که: «آن خداگونه‌هایی که مریدان ساده‌دل

دیـروزی تجسـم و تصویـر و در کتاب‌هـای مناقـب سـاختند، فقـط می‌تواننـد قهرمـان منفـور یـا محبـوب رمان‌هـای رؤیایـی امـروزی باشـند» (همـان: ۱۷). او در «دلیـل نـگارش کتـاب» و «وکلای کیمیـا» پـا را از حـد عنـوان فرعـی کتـاب فراتـر می‌نهـد و صرفـاً بـه نقـد کتاب‌هـای *کیمیاخاتـون* و *دختـر رومـی* بسـنده نمی‌نمایـد و بـه برخـی افـراد کـه در مجـلات و کتاب‌هـا دربـاب شـمس سـخنی مخالـف رأی نویسـنده گفته‌انـد، می‌تـازد و در «انـواع ارزیابـان و داوران» و نیـز «تأمـل»، آسیب‌شناسـی آثـار موجـود دربـارهٔ شـمس را مدِنظـر دارد و باتوجه‌بـه «وجـود داسـتان‌ها و روایت‌هـای ناسـازگار در منابـع تاریخـی» و «نقـد نشـدن روش‌شناسـی و منابـع مرتبـط بـا شـمس» (همـان: ۲۵) و نیـز تردیـدی کـه در صحـت انتسـاب بخش‌هایـی از *مقـالات شـمس* بـه او وجـود دارد، پیشـنهاد می‌کنـد، مقالاتـی نـو بـا تفکیـک «مسـلمات و منسـوباتِ» *مقـالات شـمس* نگاشـته شـود (همـان: ۲۶-۲۵). سـپس در «پیشـگام شمس‌شناسـی در ایـران»، «ویژگی‌هـای تصحیـح خوشـنویس» و «اثـرات تصحیحـی خوشـنویس» از ناصـر صاحب‌الزمانـی و احمـد خوشـنویس، به‌عنـوان دو پیشـگام شمس‌شناسـی در ایـران تقدیـر می‌نمایـد و رویکـرد علمـی همـراه بـا فروتنـی خوشـنویس را در تصحیـح *مقـالات شـمس* و نیـز مقدمـه‌ای کـه در تبییـن تناقضـات امثـال افلاکـی و سپهسـالار دربـاب شـمس در ایـن نسـخه وجـود دارد، می‌سـتاید و می‌نویسـد: «بـا بررسـی کـه نگارنـده از ایـن دو نسـخه بـه عمـل آورده‌اسـت، بیشـتر مطالـب ایـن دو نسـخه انسـجامی منطقـی دارنـد» (همـان: ۲۸)، امـا بـا تمـام ایـن توضیحـات مشـخص نکرده‌اسـت کـه چـرا منبـع کتـاب خـود را نسـخهٔ محمدعلـی موحـد قـرار داده‌اسـت، نـه خوشـنویس. نویسـنده در ادامـه از «تابـش شـمس در آسـمان وجـود» خـود سـخن می‌گویـد و سـپس در بخـش «پیشـینهٔ ایـن نوشـتار» کـه انتظـار مـی‌رود، بـا آثـار تألیفـی مرتبـط بـا کتـاب حاضـر آشـنا شـویم، از نـگارش اولیـهٔ کتـاب کـه بـا نظـرات متفاوتـی همـراه بوده‌اسـت، سـخن می‌گویـد و نوشـته‌ای از میرجلال‌الدیـن کـزازی در تأییـد کار خـود ضمیمـه می‌کنـد و بـار دیگـر از انگیـزه و ضـرورت نوشـتن کتـاب حاضـر می‌نویسـد. نهایتـاً قبل از «سـخن آخـر» کـه تقدیـر و تشـکر از کسـانی اسـت کـه حقـی برگـردن نویسـنده دارنـد، بخـش «یـادآوری» در توضیـح منابـع اصلـی کتـاب و شـیوهٔ ارجـاع بـه آن‌هـا مـی‌آورد. ارجاعات بـا شـمارهٔ اثـر شناسـایی می‌شـوند، درحالی‌کـه حـدود چهـل صفحـهٔ کتـاب را بـا ایـن ارجاعـات ناشـناس پشـت سـر نهاده‌ایـم. ازایـن‌رو ایـن «یـادآوری» اندکـی دیرهنـگام اسـت. بـر ایـن اسـاس *مقـالات شـمس*، *رسـالهٔ سپهسـالار*، *مناقب‌العارفیـن*، *فیه‌مافیـه* و *مکتوبـات مولانـا* منابـع پنج‌گانـه‌ای اسـت کـه اسـتناد بـه آن‌هـا را بـه همیـن ترتیـب بـا شـماره‌های ۱ تـا ۵ در متـن کتـاب به‌صـورت شـمارهٔ اثـر و صفحـهٔ آن مشـاهده می‌کنیـم. خاکـی بـا تأسـی بـه کتاب‌هـای دهـهٔ شـصت و اوایـل دهـهٔ هفتـاد جـز درمـورد پنـج اثـر مذکـور از ارجـاع درون‌متنـی پرهیـز کرده‌اسـت. بخـش مجزایـی بـه اسـم فهرسـت منابـع نـدارد و همـهٔ ایـن مـوارد را به‌صـورت آمیـزه‌ای از پی‌نوشـت و

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

منبع‌نویسی در قالب بیش از سیصد شماره در پایان کتاب آورده‌است. با درک این ضرورت که موارد قابلِ‌توجهی از این پی‌نوشت‌ها به ذکر حکایات مرتبط با متن کتاب اختصاص دارد و نویسنده ناگزیر از بیان آن‌ها است، بهتر این بود که در پایان هر فصل سامان‌دهی می‌شدند تا ضمن آن‌که دسترسی خواننده به مرجع سخنان و اشارات متن تسهیل می‌شد، نویسنده با مدیریت امر در دام تکرار بعضی پی‌نوشت‌ها[۲] نمی‌افتاد و برخی منبع‌شناسی‌های ضروری را از قلم نمی‌انداخت. توضیح این‌که در کتاب *کیمیا پروردهٔ حرم مولانا* مأخذشناسیِ منابع اصلی کتاب مانند پنج اثر شماره‌گذاری‌شده، *کیمیاخاتون*، دختر رومی، ملت عشق، *پله پله تا ملاقات خدا* و موارد دیگر موجود نیست. درنتیجه امکان شناسایی منبع مورداستفادهٔ نویسنده برای مخاطب وجود ندارد. ضمن آن‌که در حین تحلیل‌ها از دو کتاب *صد داستان در زندگی مولوی* (همان: ۲۳۷) و *نقد حال ما* (همان: ۱۳۹) که ظاهراً دو اثر دیگر ایشان دربارهٔ شمس است نام می‌برد، اما نه‌تنها در منابع کتاب جای آن‌ها خالی است که در هیچ پایگاهی حتی کتابخانهٔ ملی نشانی از آن‌ها یافت نمی‌شود.

پس از مقدمات فصل‌های کتاب با عنوان‌های تقریباً ادبی و سنجیدهٔ «شمس تبریزی که‌ای تو»، «آن چیز دگر آمد»، «آمدی اندر برم»، «دست در گردن دیگری» و نهایتاً «بی ما کجا شد» دیده می‌شوند و گزیدهٔ گفته‌هایی از شمس، مولوی و *مناقب* افلاکی مفتح هر باب از این کتاب است.

فصل اول کتاب «شمس تبریزی که‌ای تو» نام دارد. اگرچه نویسنده در این فصل موضوع محوری کتاب، یعنی زندگی مشترک شمس و کیمیا، را به فراموشی می‌سپرد، اما می‌توان ادعا کرد که درمورد زوایای دیگر زندگی شمس قابلِ‌قبول‌ترین تحلیل‌های کتاب را در آن مشاهده می‌کنیم. خاکی با استناد به مقالات شمس و تکمیل اشارات و مجهولات آن با حدس و صلاحدید خود در بخش «سلوک ظاهری» و «پای در ره» از شمس پرنده و مسافر سخن می‌گوید. در عنوان‌های «جویای زندگی»، «مریدپروری» و «استادان و مشایخ»، «کرامات» و «تحصیل علوم رسمی» اطلاعاتی دربارهٔ گفتار و کردارِ معنوی شمس در اختیار خواننده قرار می‌دهد و در ذیل عنوان‌های «تسامح»، «جمال‌پرستی»، «خلق و خوی»، «یکرنگی»، «خودستایی» و «جایگاه سخن» به خلقیات شمس می‌پردازد.

«آن چیز دگر آمد» **فصل دوم** کتاب است. نویسنده در بخش‌هایی از این فصلِ کوتاه در قالب عناصری چون: «اولین دیدار»، «مولانا در آزمون تحمل»، «شمس شیخ یا مرید»، «دور اول مخالفت‌ها» و «کوچ آفتاب پرنده» تاحدودی از موضوع کتاب فاصله می‌گیرد. تنها بحث چالشی این فصل مطرح‌کردن موضوع «دخالت شمس در زندگی علاءالدین» است که نویسنده با طرح پرسش‌هایی

صحت این روایت و درنتیجه استناد رمان‌نویسان را به آن زیر سؤال می‌برد.

فصل سوم با عنوان «آمدی اندر برم» تنها شش صفحه دارد و طبق سیاق کتاب با حدسیات و گمان‌های نویسنده به ماجرای بازگشت شمس، «آن صنم گریز پا» به آغوش قونیه می‌پردازد و پس از آن «دست در گردن دیگری» می‌اندازد و مناقشه‌آمیزترین فصل کتاب یعنی زندگی شمس و کیمیاخاتون شکل می‌گیرد، چراکه نویسنده با بال و پر دادن به اظهارِنظرهای منفی‌ای که در *مقالات شمس* دربارهٔ کیمیا دیده می‌شود، ویژگی‌هایی چون «عشوه‌گر چموش»، «زیبای بداخلاق» و «بیمار نافرمان» را در جایگاه عنوان‌های اصلی کتاب می‌نشاند و در مقابل، برخی از گزاره‌های مثبت درمورد کیمیا مانند «آن کیمیا نامی بهتر [از همه]بود، به همه چیز، هم به جمال هم بد من نگفت، اما [زندگی‌ام با او] چیزی نشد. خدایش بیامرزاد» (همان: ۱۴۷) را به حاشیه می‌سپارد و تن به پذیرش بخشی دیگر از آن‌ها نمی دهد؛ او تجلی حق در هیبت کیمیا را که برگرفته از عبارت «من خواهان کیمیا نبودم و نبود الا خدا» در *مقالات شمس* است، مورد تشکیک قرار می‌دهد و ضمن آن‌که کیمیا را در آن حد نمی‌بیند که بتواند مظهر حق گردد، چشم بر تناقضات موجود در *مقالات شمس* می‌بندد و به بهانهٔ این‌که شمسی که با اناالحق گفتن حلاج مخالف بوده‌است، نمی‌تواند با تجلی حق در هیبت کیمیا موافق باشد، آن‌را رد می‌کند. غافل از آن‌که تاریخ عرفان مملو است از این نگاه تجلی‌گرایانه.[۳] نویسنده در «موضع کیمیا در خواستگاری» اشارات *مقالات شمس* را با حدس در راستای خواست خود تکمیل می‌نماید و می‌نویسد که کیمیا در خواستگاری از شمس مهر طلبیده و گویی شمس برای پرداخت این مهریه درمانده بوده‌است (همان: ۱۰۸). او از این ماجرا دو نتیجه می‌گیرد: نخست آن‌که «و این نشان می‌دهد که کیمیا آن‌گونه که سینه‌چاکان امروزی‌اش گمان می‌کنند، دختری چشم‌وگوش‌بسته نبوده‌است» (همان). رد دخترخواندگی کیمیاخاتون نتیجهٔ دومی است که از این قصه گرفته می‌شود؛ به‌این‌ترتیب که کراخاتون و مولانا ارادتمند شمس هستند و امکان ندارد در جایگاه مادر و پدرخواندهٔ کیمیا از شمس مهر بطلبند. بنابراین کیمیا پروردهٔ حرمی بیش نیست. ایشان پس از این بهره‌برداری‌های اخلاقی از ماجرا می‌نویسد: «گویا این مهریه پرداخت نشده و (عندالاستطاعه؟!) وانهاده شده‌است» (همان). به‌این‌ترتیب فضا را برای استفادهٔ دوباره از مهریه در جایی باز می‌گذارد که می‌خواهد اثبات نماید، به قاضی رفتن شمس به‌خاطر مطالبهٔ مهریهٔ کیمیا بوده‌است و می‌نویسد: «معلوم می‌شود، کابین کیمیا که صد درهم بوده‌است، در ابتدای ازدواج پرداخت نشده‌است[۴]» (همان: ۱۴۳).

اگرچه صاحب‌نظران معتقدند که تاریخ‌نویس با فرضیه حفره‌های تاریخی

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

را پـر می‌کنـد و رمان‌نویـس بـا تخیـل[۵]، به‌زعـم نگارنـده خاکـی به‌ویـژه در ایـن فصـل در مـواردی پـا را از حـد اختیـارات تاریخ‌نویـس فراتـر می‌نهـد و بـا مداخلـهٔ تخیـل خـود بـه داسـتان‌پردازی رمان‌نویسـان (کـه متهمـان پرونـدهٔ کتـاب حاضـر هسـتند)، نزدیـک می‌شـود. او در توجیـه حکـم شـمس بـه کیمیـا کـه «روی تـو هیـچ کـس نخواهـم ببینـد الا مولانـا» می‌نویسـد: شـاید «کیمیـا پـس از ازدواج روبنـد برانداختـه»[۶] (همـان: ۱۱۰) کـه مشـمول ایـن محدودیـت شده‌اسـت؟ خیانتـکاری کیمیـا را از گزاره‌هایـی اسـتنباط می‌کنـد کـه منطقـی نمی‌نمایـد (همـان: ۱۹۱)؛ تنبیهـات فیزیکـی کیمیـا توسـط شـمس را «برخـورد فیزیکـی ... کـه می‌توانـد برخاسـته از حـس انجـام وظیفـهٔ شـمس بـر پایـهٔ آیـهٔ ششـم سـورهٔ تحریـم باشـد» (همـان: ۱۲۱)، تلقـی می‌کنـد.[۷] به‌زعـم نگارنـده ایـن تحلیـل و توجیه‌هـای نویسـندهٔ کتـاب همان‌قـدر خیالـی، غیرقابل‌قبـول و مشـمئزکننده اسـت کـه نسـبت‌دادن قتـل کیمیـا بـه شـمس توسـط قـدس و دیگـران.

او در ادامـهٔ ایـن فصـل دو روایـت از زندگـی کیمیـا را نقـد می‌کنـد. روایـت اول مـرگ کیمیـا در خانـهٔ شـمس اسـت کـه در *مناقب‌العارفیـن* افلاکـی و به‌تبـع آن در یکـی دو روایـت متأخـر همچـون *کیمیاخاتـون* اثـر سـعیده قـدس دیـده می‌شـود. نویسـنده نـه فقـط در ایـن بخـش کـه در سراسـر کتـاب معیـار خـود بـرای پذیـرش یـا عـدم پذیـرش روایـات افلاکـی و سپهسـالار را بیـان نمی‌کنـد و به‌مقتضـای حـال و نیـاز بـه آن‌هـا اسـتناد می‌کنـد یـا در تخطئـهٔ آن‌هـا می‌کوشـد. بنابرایـن در این‌جـا نیـز تنهـا بـا مجهـول خوانـدن ایـن روایـتِ معلـوم افلاکـی (همـان: ۱۲۷) آن را رد می‌نمایـد. درحالی‌کـه بـه نظـر می‌رسـد، بـا قرائـن متقن‌تـری می‌توانسـت بـه ایـن مجادله‌انگیزتریـن روایـت زندگـی شـمس تاحـدودی سـامان ببخشـد.

«مـرگ کیمیـا» پـس از جدایـی روایـت دومـی اسـت کـه موردِحمایـت نویسـنده هـم هسـت. اگرچـه ازنظـر تاریخـی و شـواهدی کـه در زندگـی شـمس و مقـالات وجـود دارد، وزنـه بـه نفـع ایـن روایـت بسـیار سـنگین‌تر از روایـت قتـل کیمیـا اسـت، امـا نویسـنده باتکیه‌بـر علائـق و انتخاب‌هـای گزینشـی خـود از در کنـار هـم نشـاندن تمـام گزاره‌هـای متناقـض و رد یـا تأییـد آن‌هـا بازمانـده و حجـت قانع‌کننـده‌ای بـه خواننـده ارائـه نکرده‌اسـت.

«بـی مـا کجـا شـد» **پنجمیـن فصـل** کتـاب اسـت کـه چنـدان مرتبـط بـا زندگی مشـترک شـمس و کیمیـا و موضـوع کتـاب نیسـت. نویسـنده بـا ذکـر فرازوفرودهایـی کـه در اقبـال و ادبـار مولانـا بـه شـمس در مقـالات بـه چشـم می‌خـورد، آن‌را متأثـر از عکس‌العمـل مولانـا در مقابـل دشـمنان شـمس می‌بینـد و از «واماندگـی مولانـا در چنبـرهٔ عنادهـا» سـخن می‌گویـد و بـه « نقـد عملکـرد مولانـا» می‌پـردازد. بـه دنبـال آن شـمس بـه مرحلـهٔ «اعـلام بی‌نیـازی از مولانـا» می‌رسـد و «نقـد شـمس از مولانـا» و «رنجـش درویـش» رو می‌نمایـد و در ادامـه بـا اسـتناد بـه روایت‌هایـی از *رسـالهٔ*

سپهسالار و *مناقب‌العارفین* موضوع غیبت شمس را با عنوان‌های متعدد «بی ما کجا شد»، «پریدن در افق غیب» و «افسانه شو» می‌پروراند و در پایان این فصل در قالب «گریختن معنا در چرخش قلم» ناخواسته تناقض‌های *مقالات شمس* دراین‌زمینه را آشکار می‌سازد (همان: ۱۷۳). پس از آن به مبحث «عروسی مولانا با شاهد ازلی» می‌پردازد. به نظر می‌رسد، این دو مقولهٔ آخر خارج از موضوع فصل حاضر است و به‌جا بود که گریختن معنا در چرخش قلم در «شمس تبریزی که‌ای تو» جای می‌گرفت و باتوجه‌به این‌که کتاب درمورد شمس و کیمیا است، آوردن مرگ مولانا در این فصل محلی از اعراب ندارد.

پس از پنج فصلی که نقد و معرفی شد، نویسنده در سه پیوست به نقد کتاب‌های *کیمیاخاتون* و *دختر رومی*، تحلیل سه نامهٔ مولوی به علاءالدین و نهایتاً نقد رمان *ملت عشق* می‌پردازد. انتقال علاءالدین به بخش پیوست به دو دلیل کاری تأمل‌برانگیز است: اول این‌که نویسنده *مکتوبات* را جزء پنج منبع اصلی خود معرفی می‌نماید و تنها جایی که به این مکتوبات ارجاع می‌دهد، در ارتباط با نامه‌های مولانا به علاءالدین است که به پیوست منتقل شده‌است. نکتهٔ دوم این‌که علاءالدین پس از شمس و کیمیا مهرهٔ اصلی در روایت‌های تاریخی این زندگی مشترک است و انتقال آن به بخش پیوست به حاشیه راندن این متن تلقی می‌شود، اما درمورد رمان‌ها نگارنده از موضع پیشین نویسندهٔ کتاب دفاع قاطع می‌نماید که «به دلیل ماهیت خیالی رمان و پژوهشی و تاریخی نبودن آن انتشار نقدی تحقیقی را بر کتاب لازم نمی‌دانستم» (همان: ۱۸۵)؛ چراکه اصولاً از منظر تطبیق با تاریخ به نقد رمان تاریخی پرداختن به رسمیت نشناختن حیطهٔ هنر و رمان است.[۸] صاحب‌نظران بر این باورند که رمان تاریخی «پیش از هرچیز باید رمان باشد و بعد «تاریخی[۹]». آنان ارزش این نوع ادبی را به عنصر خیال‌پردازی و جنبهٔ فردی، شخصی، ذهنی و عاطفی دادن به رخدادها یا شخصیت‌های تاریخی می‌دانند که طی آن دستبرد در وقایع تاریخی و بازخوانی تاریخ از منظری دیگر رخ می‌دهد» (سیداشرف، ۱۳۸۱: ۲۶). بر این اساس به‌زعم نگارنده قضاوت، مقایسه، تطبیق و ارزیابی روایت‌های رمان تاریخی که وظیفه‌ای در تبعیت از واقعیت‌های تاریخی ندارند و گاه می‌توانند، در تقابل و اعتراض به روایت‌های رسمی تاریخ شکل بگیرند (پارسانسب، ۱۳۹۰: ۴۳)، امری عبث است و محققان ما بیش از این‌که همت خود را صرف نقد اخلاقی و تاریخی رمان‌ها کنند، باید با تبیین مرز میان هنر و واقعیت و نیز بازکردن گره‌های کور و بحث‌برانگیز منابع تاریخی، خواننده را در شناخت صحیح ابعاد واقعی شخصیت این بزرگان فرهنگی یاری نمایند. بااین‌وجود نگارنده در این نقد و نظر به‌خاطر پیوست اول و سوم که به سه رمان *کیمیاخاتون*، *دختر رومی* و *ملت عشق* پرداخته‌است، ناگزیر در حد ضرورت به حیطهٔ رمان‌ها هم

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

وارد می‌شود.

پیوست (الف) کتاب با عنوان «شمس در بوتهٔ کدامین کیمیا؟!» (درنگی در کتاب *کیمیاخاتون* نوشتهٔ سعیده قدس)[10] بیانگر این است که نویسنده مرز میان رمان و تاریخ را نادیده گرفته و با همان استدلال و نگاهی که به نقد *مناقب‌العارفین* و *رسالهٔ سپهسالار* پرداخته، در این بخش هم وارد عمل شده‌است. او با تطبیق روایت‌های *کیمیاخاتون* و *دختر رومی* با یکدیگر و با تاریخ‌گویی در تبعیت آن دو از هم یا از تاریخ الزام می‌دیده‌اند و در ادامه با یکسونگری، غفلت از وجه مقابل و ندیدن القاب مثبتی که از جانب حامیان شمس در کتاب *کیمیاخاتون* به او منتسب می‌شود، به ویژگی‌های منفی‌ای که از زبان مخالفان او در این کتاب می‌آید، معترض می‌شود، به رویکرد فمنیستی نویسنده می‌تازد و صرفاً باتکیه‌بر نظرات مثبت مولوی دربارهٔ زنان و با غفلت از سویه‌های منفی اندیشه و کلام مولوی که برخی حتی او را درزمینهٔ زنان بیشتر وفادار به سنت قرون وسطایی دانسته‌اند تا سیرهٔ رسول اکرم (شیمل، ۱۳۸۲: ۳۵۹-۳۵۸)، به دنبال اثبات این مدعا است که وقتی مولانا زنان دیگر را این همه نواخته است، به‌طریقِ‌اولی به کیمیا، پروردهٔ حرم خود لطف بیشتری داشته و نمی‌توانسته‌است، درمورد تعدی به حقوق او از جانب شمس بی‌اعتنا باشد. نهایتاً همنوا با برخی دیگر از پژوهشگران[11] با مبنای فرویدی دادن به بعضی گزاره‌های کتاب که تنها می‌توانند از تجربهٔ زیستهٔ نویسنده نشأت گرفته باشد، ناخودآگاه گویی ظرفیت نقد روانکاوانه را به کتاب *کیمیا خاتون* می‌بخشد که به‌زعم نگارنده فاقد آن است. واقعیت این است که برطبق غوری که نگارنده داشته و مستندات کتاب غلامرضا خاکی هم آن‌را تأیید می‌کند، رمان‌های موجود درمورد زندگی مشترک شمس و کیمیا چنان‌که بعضاً خود نیز گفته‌اند[12]، به‌نحوی افراطی پایبند به تاریخ بوده‌اند و بسیار کمتر از حدس و گمان‌های نویسندهٔ کتاب *کیمیا پروردهٔ حرم مولانا* در دام حدسیات تاریخی گرفتار شده‌اند.[13]

عنوان **پیوست (ب)** «علاءالدین افتخار جلال‌الدین؟!» است. در این پیوست نویسنده با استناد به مواردی همچون: سه مکتوبی که مولانا برای علاءالدین نوشته‌است (البته جوابی از فرزند نگرفته)، مقبرهٔ فرزند که در جوار پدر مولانا است، سهم‌الارثی که نه توسط مولانا که با واسطهٔ قاضی برای وی مشخص شده‌است و بدون در نظر گرفتن مواضع شمس در *مقالات* در قبال علاءالدین که گاه تا حد «...خواستمش که بر هم درانم» (شمس، ۱۳۹۶، ج۲: ۲۶۶) پیش می‌رود، به دنبال ترسیم چهره‌ای مثبت از علاءالدین است تا به این وسیله شائبهٔ دل‌سپردگی او را به کیمیا و نقشی منفی‌ای که در این زندگی مشترک در روایات تاریخی برای وی تصویر شده‌است، رد نماید و بدگویی‌های موجود در

کتاب *مناقب‌العارفین* را به دعواهای خانوادگی پس از مرگ مولانا برای تصاحب جایگاه معنوی او منتسب می‌کند (خاکی، ۱۳۹۷: ۲۲۴).

«رمان یا رسالهٔ سیر و سلوک؟» (تأملی در کتاب *ملت عشق* نوشتهٔ الیف شافاک) **پیوست (ج)** کتاب است. نویسنده پس از بیان خلاصه‌ای از *ملت عشق* اقبال جامعه به این کتاب را متأثر از عواملی حاشیه‌ای می‌داند که ناشی از گرایشات فمنیستی کتاب، وجود دستورالعمل‌های عرفانی، جذابیت کتاب‌های معنویت‌گرا، حساس شدن فضای جامعه به مولانا به دلیل رمان‌های پیشین و روان‌شناسی‌زدگی در جامعهٔ ایران (خاکی، ۱۳۹۷: ۲۲۶) است و با مسکوت گذاشتن روایت علاقه‌مندی کیمیا به شمس و زندگی مشترک آن دو در *ملت عشق* و با انحراف از موضوع کتاب به نقد رابطهٔ اللا با عزیز زاهارا و غیرشرعی دانستن این ارتباط می‌پردازد و به‌این‌ترتیب تناسبی میان آن‌ها و رابطهٔ معنوی شمس و مولانا نمی‌یابد. ضمن آن‌که به‌زعم او «بسیاری از دستورات چهل‌گانهٔ این کتاب در مکتب مولانا تأیید نمی‌شود (خاکی، ۱۳۹۷: ۲۳۲). حقیقت این است که اگر از جنبه‌های ادبی ضعیف ملت عشق که در این‌جا موردِبحث نیست، چشم بپوشیم، کتاب درزمینهٔ معرفی اندیشه‌های مولانا و ساده‌سازی این تعالیم ناب بسیار موفق بوده‌است. تعالیمی مانند اعتراف به نظام احسن، انذار از خصم درون، عشق به هستی و آفریدگان الهی، کمال‌طلبی انسان، اکسیر عشق، تسلیم مشیت الهی بودن، افشای مرشدنماها، شکر خداوند در خیر و شر، تضاد عقل و عشق، حجاب بودن گفتگوهای ظاهری و موارد متعدد دیگر.

به باور نگارنده، ایراد اساسی که متوجه *ملت عشق* است، این است که به‌رغم اختلافِ‌نظرهایی که در بعضی موارد میان شمس و مولانا وجود دارد[۱۴] و برخلاف آن‌که شمس مولانا را غواص می‌داند و خود را بازرگان (شمس، ۱۳۹۶: ۱۱۵)، شافاک با تأسی از دیگران شمس را «سازندهٔ «مکتب مولوی» و پدر دوقلوی آن» (صاحب‌الزمانی، ۱۳۸۷: ۷۴) تلقی می‌نماید، مولوی را «سخنگوی» (خاکی، ۱۳۹۷: ۶۶) شمس می‌داند یا به قول براون مولانا را افلاطونی معرفی می‌کند که به بیان هنرمندانهٔ افکار سقراط مبادرت کرده‌است[۱۵] (براون، ۱۳۵۷: ۲۰۲).

افزون‌بر آن‌چه گفته شد، نمی‌توان دو نکته‌ای را که به‌زعم نگارنده برای کتاب *کیمیا پروردهٔ حرم مولانا* در حکم چشم اسفندیار شده‌است، نادیده گرفت. نکتهٔ اول این‌که نویسنده در کنار نقدهایی که به اندیشه و نظرگاه برخی پژوهشگران یا نویسندگان حوزهٔ شمس و مولوی‌پژوهی وارد می‌کند، بعضاً با غلبهٔ احساسات به نقد خود افراد نیز می‌پردازد و آنان را با ویژگی‌هایی چون سینه‌چاکان هالیوودی (خاکی، ۱۳۹۷: ۱۱۳)، کوته‌اندیش (همان: ۹)، ساده‌اندیش (همان)، خیری که در جانش تمنای عطشناک تمجید و تحسین دارد (همان: ۱۸۱)، کسی که در عمرش یک روز روزه نگرفته‌است (همان)، دکان‌داران، کلاس‌داران و

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

همایش‌سازان (همان: ۱۰) مخاطب قرار می‌دهد و نوشته‌هایشان را حاصل خیال‌ها و دل‌آزردگی‌های شخصی (همان: ۱۴)، دل‌زدگی و به‌پوچی‌رسیدگی (همان) بازکاوی حقوق پایمال‌شدهٔ زنان ایرانی (همان: ۸)، تاختن‌های ناآگاهانه و ناجوانمردانه (همان:۱۰) و مواردی ازاین‌دست تلقی می‌کند و ضمن آن‌که دولت ترکیه را متهم به فروکاستن تعالیم مولوی به مراسم سماع نمایشی می‌نماید، از «کتاب‌های ناسازی» که سپهسالار و افلاکی به‌منزلهٔ باورمندان اغراق‌گر شمس و مولوی نوشته‌اند (همان: ۱۶)، انتقاد می‌کند و استقبال خوانندگان ایرانی از رمان‌ها را حاصل «روان‌شناسی‌زدگی» آنان می‌داند (همان: ۲۲۶).

نکتهٔ بسیار قابلِ‌ملاحظهٔ دیگری که در این کتاب وجود دارد، تناقضات متعددی است که در قضاوت‌های متفاوت دیده می‌شود. نویسنده بدون این‌که معیار خاصی ارائه کند، به‌مقتضای نیاز اقدام به رد یا قبول روایت‌های افلاکی و سپهسالار نموده‌است، تاجایی‌که منطق کتاب از این گزینش‌های سوگیرانه متضرر شده‌است. او به‌خاطر ترسیم شمسی خداگونه (همان: ۱۷) اعتراضات چشمگیری به کتاب‌های *مناقب* و *رسالهٔ سپهسالار* دارد. بااین‌وجود زمانی که به ارزیابی روایت رمان‌ها می‌پردازد، با استناد به همین روایت‌های مخدوشِ افلاکی و سپهسالار نظر می‌دهد (همان: ۱۹۱). با استناد به گفتهٔ شمس که «من جزء جماعت کرامتی نیستم که دست بر نهم، بیمار صحت یابد» (همان: ۱۳۰) و با ذکر نمونه‌هایی از کرامات مخدوشِ منسوب به شمس در پایان فصل چهارم (همان: ۱۳۸-۱۳۲)، سعی در اثبات غیرقابلِ‌اطمینان بودن منابع تاریخی دارد، اما زمانی که روایت قتل کیمیا به میان می‌آید، در چرخشی قابلِ‌توجه با یک استفهام انکاری می‌پرسد: چرا نویسندهٔ رمان مردن کیمیا را حاصل کرامات!! شمس ندانسته و شمس را به قتل کیمیا متهم کرده‌است؟ (همان: ۱۲۸) باتوجه‌به نوشته‌های پیشین اعتراض نویسنده که «چرا چنین کتابی (*ملت عشق*) به تیراژ بالا می‌رسد، اما متن‌های اصلی دربارهٔ شمس و مولانا در همان چاپ‌های ابتدایی مانده‌اند؟ برای نمونه کتابی چون *مناقب‌العارفین* یا *رسالهٔ سپهسالار* به چاپ چندمین خود رسیده‌اند؟» (همان: ۲۲۶) نمونهٔ دیگری از این تناقضات است. همچنان که دفاع پیشین ایشان از تنبیهات فیزیکی کیمیا و توجیه آن‌ها با آیات قرانی، با افسانه خواندن دعوای نهایی منجر به مرگ کیمیا ناسازگار است. حجت‌های ضعیف نویسنده در سراسر کتاب زمینه‌ساز دسته‌ای دیگر از این تناقضات و خدشه‌دار کردن اعتماد خواننده به کتاب است. غلامرضا خاکی‌در در ماجرای شمس و علاءالدین اعتراضات شمس را «نوعی بهانه‌جویی پدرانهٔ شمس» (همان: ۱۱۳) می‌نامد. علاقه‌مندی علاءالدین جوان به کیمیا را اثبات «دیوانگی او و عدم پایبندی به احکام شرعی» می‌بینند و درحالی‌که بهاءالدین، برادر بزرگتر هنوز ازدواج نکرده‌است و تاریخ هم حرفی از متأهل

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

بودن علاءالدین نزده‌است، عزب بودن علاءالدین را که افتخارالمدرسین است، در زمانی که پسران در سن تکلیف ازدواج می‌کرده‌اند، رد می‌کنند. این روند در اغلب فصل‌های کتاب پی گرفته می‌شود. در این‌جا لازم است اشاره شود که باتوجه‌به باسوادی غالب جامعه و نگاه تیز و نقادانه‌ای که در کتاب‌خوانان وجود دارد، انتظار می‌رود صاحب‌نظرانی که حرف و حدیثشان بر پیشیانی کتاب‌ها مهر تأییدی بر آن‌ها تلقی می‌گردد یا در جلسات نقد و بررسی آثار حضور می‌یابند، با تعمق بیشتری مخاطبان خود را به این غث و سمین‌ها رهنمون شوند. باشد که راه‌های بهتری به روی پژوهش‌های دانشگاهی به‌ویژه در شناسایی میراث فرهنگی گشوده گردد.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

نتیجه‌گیری

به نظر می‌رسد، داستان شمس و کیمیا درحال تبدیل‌شدن به حاشیه‌ای پررنگ‌تر از متن است. بنابراین برای جلوگیری از دامنه‌دارتر شدن این موضوع گام اول این است که با به رسمیت شناختن میدان‌های ادبی و تاریخی از ارزیابی متون تخیلی مانند رمان با سنجه‌های تاریخ دوری شود و این مرز برای خوانندگان نیز تبیین گردد. در مرحلهٔ بعد باتکیه‌بر آثار موردِاطمینان‌تری چون *مقالات شمس* به نقد و ارزیابی منابع تاریخی موجود دراین‌زمینه اقدام شود و از میان این روایات تاریخی به دور از هر نگاه جانب‌دارانه روایتی قابلِ‌اعتمادتر به مخاطب ارائه گردد، چراکه به‌زعم نگارنده حتی برخی از کسانی که تا به امروز با داعیهٔ تاریخ‌نگاری دراین‌مورد قلم فرسوده‌اند، با حدسیات و فرضیات جانب‌دارنهٔ خود به ابعاد این تاریخ افزوده‌اند و دامنهٔ مناقشات را گسترده‌تر کرده‌اند.

پی‌نوشت

۱. این عنوان تک مصرعی از بیت زیر در دفتر اول *مثنوی مولوی* داستان طوطی و بازرگان است:

گه تناقض گاه ناز و گه نیاز　　گاه سودای حقیقت گه مجاز

۲. تکرار اطلاعات کتاب‌شناسی مولویه بعد از مولانا در دو صفحهٔ ۲۷۸ و ۲۷۹، تکرار پی‌نوشت صفحهٔ ۸۳ در صفحهٔ ۹۴، تکرار پی‌نوشت صفحهٔ ۲۴۵ در صفحهٔ ۲۴۸، تکرار روایتی که در صفحهٔ ۲۰۸ آمده به‌عنوان پی‌نوشت در صفحهٔ ۲۷۴.

۳. مولوی «در شب تعریس پیش آن عروس» معشوق معنوی را عروس می‌بیند و ابن‌عربی به‌صورت افراطی‌تری *ترجمان‌الأشواق* را با زبان رمز در شرح و وصف عشق نظام، ملقب به عین‌الشمس و البهاء (دفتر غزلیات) سروده و این عشق را شرح ربانی تلقی کرده‌است. (ستاری، ۱۳۸۴: ۷۳-۷۲) و نمونه‌های متعدد دیگری هم در تاریخ عرفان وجود دارد.

۴. دراین‌زمینه نظرات متفاوت و متناقضی وجود دارد. اعظم نادری با افلاکی هم‌عقیده است که

شمس در دور اول در قونیه ازدواج کرده‌است. (نادری، ۱۳۹۶: ۱۷۵) ایشان همچنین می‌نویسد که شمس پیش از طلاق مهریهٔ کیمیا را داده‌است (همان: ۱۷۱).

۵. محمد حنیف، ۲۲ مرداد ۱۳۹۶، خبرگزاری تسنیم، جلسهٔ نقد و بررسی رمان *وقت معلوم*.

۶. مصطفی ملکیان دراین‌باره می‌گوید: احساس می‌کنم، عرفای ما با آن بخش از شریعت که مربوط به ارتباط میان انسان و خدا است، مانند نماز و روزه و اوراد موافق‌تر بوده‌اند و در آن‌چه که متناسب با ارتباط میان انسان‌ها بوده، تسامح می‌ورزیده‌اند. این سخنرانی هم در کانال سخنرانی‌های تلگرام قابلِ‌دسترسی است و هم در سایت hpp://3danet.ir

۷. اعظم نادری این درگیری‌های فیزیکی شمس را این‌گونه مورد حمایت خود قرار می‌دهد و می‌گوید: شمس برای نگه‌داشتن کیمیا حتی درگیری فیزیکی هم می‌کرد (نادری، ۱۳۹۶: ۱۷۲). به‌این‌ترتیب تاریخ‌نگاران هم با حدس و گمان و تخیل ناخواسته به جرگهٔ رمان‌نویسان می‌پیوندند.

۸. امری که ظاهراً در میان برخی از پژوهشگران ایرانی پذیرفته نیست یا تبیین نشده‌است. مثال دیگر: این خطا را در کتاب *بی من مرو* می‌بینیم که نقد تاریخی چهار رمان را پی گرفته‌است و در رمان دانستن یا ندانستن آن‌ها همچون خاکی دچار تناقض شده‌است.

۹. جواد اسحاقیان در گفت‌وگو با ایسنا با عنوان «بحثی دربارهٔ رمان تاریخی»، ۱۳ خرداد ۱۳۹۷.
https://www.isna.ir/new

۱۰. این پیوست که گویی در اصل یادداشتی بوده‌است که نویسنده ابتدا آن‌را در وبلاگ شخصی خود منتشر کرده‌است، نیاز به ویرایش اساسی دارد.

۱۱. رجوع شود به مقالهٔ «کیمیای شمس» به قلم شریفی و همکاران که در آن ادعا می‌شود: «روایت شمس در کتاب سعیده قدس از منظر روانکاوی (غالباً فروید) دنبال می‌شود» (شریفی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۳۶)؛ زیرا «در روایت او شمس از آن شخصیت عرفانی که در کتب روایی و تاریخی ارائه شده، فاصله می‌گیرد و به‌عنوان شخصی با غرایز و انگیزه‌های روانی مطرح می‌شود که همین شخصیت همه جانبه او را محدود می‌کند» (همان: ۱۳۷).

۱۲. محمدرضا خاکی ، با ارجاع به نشست صد و شصت و هفتم خانهٔ کتاب، به نقل از سعیدهٔ قدس می نویسد «من به شدت در نوشتن این کتاب به تاریخ وفادار بودم. باید تأکید کنم که بیش از بیست بار آن کتاب را بازنویسی کردم. به این خاطر که احساس می‌کردم، به ساحت تاریخ تجاوز کرده‌ام و نوشتن را از نو آغاز کردم». (خاکی، ۱۳۹۷: ۱۸۷)

۱۳. افزون‌بر بررسی‌ای که نگارنده انجام داده‌است، هم در سرتاسر همین کتاب *کیمیا پروردهٔ حرم مولانا* این ادعا اثبات می‌شود و هم با استناد به مقالهٔ «کیمیای شمس»، به قلم شریفی و همکاران که سی مورد از گزاره‌های کتاب *کیمیاخاتون* را بررسی کرده‌است، تقریباً جز قتل کیمیا و مخالفت کیمیا با ازدواج با شمس بقیهٔ موارد ازنظر تاریخی تأیید می‌شوند.

۱۴. سبحانی به نقل از مقدمهٔ کتاب *رساله در مناقب خداوندگار* اثر فریدون سپهسالار، تصحیح محمدعلی موحد و صمد موحد در نشست «رساله در مناقب خداوندگار» در شهر کتاب، به تاریخ ۳ بهمن ۱۳۹۱، مواردی از این اختلافِ‌نظرها را بیان می‌کند، مانند نظر متضاد آن دو دربارهٔ بایزید و حلاج، دیدگاه مثبت مولانا به مخاطبان عام و بی‌توجهی شمس به این گروه

و ... .

۱۵. نظرات مولوی دراین‌باره نیاز به بررسی بیشتر دارد. ضمن آن‌که همیشه مخالف تقلید بوده و در ذم آن ابیات فراوانی دارد، اما از ذکر این نکته هم که شمس اسرار نبی را همه بر او آشکار کرده، ابایی نداشته‌است: سلطان عرفناک بدش محرم اسرار/ تا سر تجلی ازل جمله بیان کرد

منابع

اسحاقیان، جواد. گفتگو با ایسنا با عنوان «بحثی دربارهٔ رمان تاریخی». ۱۳ خرداد ۱۳۹۷ (https://www.isna.ir/new)

براون، ادوارد (۱۳۵۷). *سنایی تا سعدی*. ترجمهٔ غلامحسین صدری افشار. تهران: مروارید.

حنیف، محمد. ۲۲ مرداد ۱۳۹۶. خبرگزاری تسنیم. جلسهٔ نقد و بررسی رمان *وقت معلوم*.

خاکی، غلامرضا (۱۳۹۷). *کیمیا پروردهٔ حرم مولانا (روایت‌هایی از زندگی مشترک شمس تبریزی و کیمیاخاتون)*. تهران: هرمس.

ستاری، جلال (۱۳۸۴). *عشق‌نوازی‌های مولانا*. تهران: مرکز.

سیداشرف، جواد (۱۳۸۱). «رمان تاریخی به‌مثابهٔ ژانر ادبی». گفت‌وگو با علی دهباشی. مجلهٔ بخارا. مرداد ۱۳۸۱. شمارهٔ ۲۶. ص‌ص. ۳۴-۲۵.

شافاک، الیف (۱۳۹۵). ملت عشق. ترجمهٔ ارسلان فصیحی. تهران: ققنوس.

شریفی، غلامحسین، علی‌محمد آسیاآبادی و سیده‌فاطمه میرمرعشی (۱۳۸۹). «کیمیای شمس». فصلنامهٔ *تحقیقات زبان و ادب فارسی* دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر. دورهٔ جدید. شمارهٔ ۳ (پیاپی ۶) ص‌ص. ۱۳۹- ۱۱۵.

شمس‌الدین محمدبن‌علی‌بن‌ملک داد تبریزی(۱۳۹۶). *مقالات شمس*. به کوشش محمدعلی موحد. تهران: خوارزمی.

صاحب‌الزمانی، ناصرالدین (۱۳۸۷). *خط سوم*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

قدس، سعیده (۱۳۸۵). *کیمیاخاتون*. تهران: چشمه.

نادری، اعظم (۱۳۹۶). *بی من مرو*. تهران: روزنه.

hpp://3danet.ir

یاغمور، سینان (۱۳۹۷). *سرشک عشق تذکره نوشتی از شمس تبریزی*. ترجمه اسماعیل حسینی. تهران: فرمهر.

یامور، سینان (۱۳۹۵). *شمس خاموش*. ترجمه مهرنوش پرتوی. تهران: نیک مهر.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

گنجینه‌ای از فرهنگ ایران‌زمین

نقد کتاب *داستان‌های عامیانهٔ لرستان*

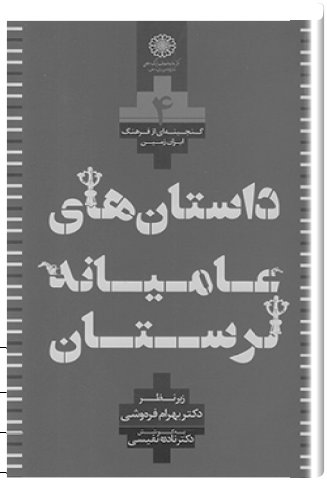
زهرا محمدحسنی صغیری
دانش آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز و پژوهشگر ادبیات عامه
zahrasaghiri@yahoo.com

چکیده
داستان‌های عامیانهٔ لرستان، مجموعه‌ای چهارجلدی است که به‌تازگی در مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی به چاپ رسیده‌است. مقالهٔ حاضر به نقد و بررسی این مجموعه در دو بخش پرداخته‌است؛ در بخش اوّل، ضمن نقد شیوهٔ چاپ، داستان‌های کتاب و روایت‌های مهم، بر اساس فهرست جهانی آرنه/تامپسون معرفی شده‌است. در بخش دوم، دیباچهٔ ویراستار بر کتاب و اشکالات مختلف این دیباچه نقد و بررسی شده‌است.
کلیدواژه: افسانه، ادبیات شفاهی، ادبیات عامه

مقدمه

داستان‌های عامیانهٔ لرستان مجموعه‌ای چهارجلدی است که به همّت مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی و به کوشش نادره نفیسی به چاپ رسیده‌است. داستان‌های چاپ‌شده در این مجموعه، اسناد ارزشمندی مربوط به حدود پنجاه سال پیش است که تاکنون در دسترس پژوهشگران نبوده و انتشار آن‌ها از این حیث، اهمّیت فراوانی دارد. نگارندهٔ این سطور، ضمن ارج نهادن بر کار سترگ مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی و کوشش نفیسی[1] برای چاپ این مجموعه، تلاش می‌کند تا در این نوشته برخی اشکالات کتاب را در جهت ارتقای آن در چاپ‌های بعدی نشان دهد.

این داستان‌ها میراث ارزشمندی از واحد «پژوهش ایران‌زمین» در تلویزیون ملی ایران است. اگرچه ویراستار در مقدمهٔ کتاب، تاریخ گردآوری این گنجینه را زیر نظر فره‌وشی، دههٔ چهل ذکر کرده‌است (نفیسی، ۱۳۹۷: ۳۳)، امّا صحیح آن است که مسئولیت این پروژه در دههٔ پنجاه به ایشان محوّل شد. توضیح این‌که واحد «پژوهش ایران‌زمین» در



فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸
۶۶

■ **نفیسی، نادره (۱۳۹۷). *داستان‌های عامیانه لرستان*. زیر نظر بهرام فره‌وشی. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.**

سال ۱۳۴۶، به مدیریت فریدون رهنما در تلویزیون ملی ایران تشکیل شد. پژوهشگران این واحد درزمینهٔ میراث فرهنگی و زیبایی‌های خاص محلی هر منطقه، بناهای تاریخی، آداب زندگی خانوادگی و اجتماعی، جشن‌ها و مراسم، باورها، ادبیات عامه و ... در نقاط مختلف ایران تحقیق می‌کردند. سرپرستی این واحد پس از فوت رهنما در سال ۱۳۵۲، به بهرام فره‌وشی واگذار شد (سازگار، ۱۳۵۶: ۴۰ و۱۶۳؛ نیز نک. بهارلو، ۱۳۹۶: ۵۱۹). موارد دیگری نیز مؤید این مطلب است: الف) تاریخ مندرج در پایان مقدمهٔ نظری ـ یکی از گردآورندگان ـ که در آغاز این مجموعه آمده‌است، یعنی اردیبهشت ۱۳۵۳-۱۳۵۴، ب) تاریخ جمع‌آوری *قصه‌های مردم کازرون*، توسط محسن پزشکیان ـ از پژوهشگران پروژهٔ ایران زمین ـ که بین سال‌های ۱۳۵۰-۱۳۵۴ ثبت شده‌است و ج) گفتهٔ شاکری یکتا ـ که پژوهشگر و از گردآورندگان افسانه‌های همین مجموعه بوده‌است (مصاحبهٔ نگارنده با شاکری یکتا). پژوهشگران در هر منطقه پس از ضبط افسانه‌ها، آن‌ها را به صورت خام بر روی کاغذ آورده و پس از حروف‌چینی، آن‌را در قالب یک کتاب صحافی‌شده (شبیه به پایان‌نامه‌های دانشجویی) تحویل می‌دادند. گردآورندگان افزون بر جمع‌آوری افسانه‌ها، یک مونوگرافی (تک‌نگاری) نیز تهیه می‌کردند و دربارهٔ وضعیت جغرافیایی منطقه، آداب و رسوم، زبان، خوراک و... اطلاعاتی جمع‌آوری و کتابی ضمیمه تدوین می‌کردند (مصاحبه با شاکری یکتا). بدین‌ترتیب، این پروژه مجموعه‌ای غنی از فرهنگ و ادبیات شفاهی شهرهای مختلف ایران به دست داده‌است.

در ادامه، به بررسی کتاب در دو بخش پرداخته می‌شود. بخش اول: بررسی داستان‌ها و شیوهٔ ویرایش و چاپ آن‌ها و بخش دوم: در نقد دیباچه و برخی نکات توضیحی در متن کتاب.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

۱. داستان‌ها

پس از سال‌ها پژوهش دربارهٔ افسانه‌ها، افسانه‌پژوهی امروزه به‌صورت یک دانش تخصصی درآمده و تعاریف و تقسیم‌بندی‌های مشخصی در این حوزه به وجود آمده‌است؛ برای مثال، طبقه‌بندی افسانه‌های شفاهی یکی از موضوعات مهم علم فولکلور و به‌ویژه افسانه‌شناسی است. از روش آرنه که به دست استیث تامپسون آمریکایی تکامل یافت گرفته، تا روش ساختارگرای ولادیمر پراپ که بعدها با نظر دیگران و ازجمله خدیش، افسانه‌شناس ایرانی تغییراتی اساسی در آن داده شده‌است. هریک از نحله‌های مختلف فولکلورشناسی، مبنای معینی برای این کار در نظر گرفته‌است. دراین‌باره می‌توان به اولریش مارزلف اشاره کرد که بر اساس طبقه‌بندی مشهور آرنه/تامپسون به طبقه‌بندی افسانه‌های ایرانی پرداخته‌اند. این اثر به فارسی نیز ترجمه شده‌است (نک. مارزلف، ۱۳۹۱).

ویراستار محترم بدون التفات به دانش افسانه‌پژوهی به چاپ داستان‌ها پرداخته‌است. به این معنی که داستان‌های این مجموعه بی‌هیچ‌گونه طبقه‌بندی‌ای چاپ شده‌اند و متأسفانه تقسیم‌بندی‌ای که در جلد دوم و چهارم صورت گرفته، دقیق نیست. شایسته است، دستِ‌کم افسانه‌ها بر اساس تقسیم‌بندی رایج و کدهای جهانی تبویب شود تا داستان‌ها منظم‌تر شده و کار برای پژوهشگرانی که به این داستان‌ها مراجعه می‌کنند نیز راحت‌تر شود. اگرچه این شیوهٔ انتشار، یعنی چاپ مجموعه‌ای از افسانه‌های حیوانات و افسانه‌های سحرآمیز و... در کنار هم، در گذشته مرسوم بوده‌است، امروزه که قریب سی سال از انتشار کتاب مارزلف و کتاب‌های دیگری مانند *قصه‌های مشدی گلین‌خانم*، *توپوزقلی میرزا*، *قصه‌های مردم* (وکیلیان، ۱۳۷۹)، *نمونه‌هایی از قصه‌های مردم* (افشین نادری، ۱۳۸۳) و افسانه‌های ایرانی به روایت دیروز و *امروز* (تاکه‌هارا و وکیلیان، ۱۳۹۶) می‌گذرد، این شیوهٔ چاپ قابل‌توجیه نیست.

نکتهٔ دیگر این‌که شیوهٔ چاپ نیز در کتاب یکدست و خالی از اشکال نیست. از مجموع چهار جلد کتاب، در جلد دوم و چهارم تقسیم‌بندی‌هایی انجام شده و جلد اوّل و سوم بدون تقسیم‌بندی است. در جلد دوم، داستان‌ها بر اساس مضمون به «قصه‌های پهلوانی، قصه‌هایی از زن، قصه‌های شاه عباس و قصه‌های تفریحی» تقسیم شده‌اند. این تقسیم‌بندی با «قسمت دوم (قصه‌های پهلوانی)» آغاز می‌شود و اگرچه هفت افسانه پیش از قسمت دوم آمده‌است، امّا برای این افسانه‌ها عنوان و بخش‌بندی‌ای در نظر گرفته نشده و معلوم نیست بر اساس تقسیم‌بندی کتاب، این داستان‌ها در چه طبقه‌ای قرار می‌گیرند. نکتهٔ دیگر این‌که مضمون برخی از افسانه‌ها، با عنوان بخش هم‌خوانی ندارد؛ برای مثال، داستان‌های قسمت دوم (قصه‌های پهلوانی) و قسمت سوم (قصه‌هایی از زن) بیشتر افسانه‌های سحرآمیز است (نک. ادامهٔ مقاله). ازاین‌گذشته، در جلدهای دیگر نیز

افسانه‌هایی وجود دارد که می‌توانست ذیل همین عنوان‌ها طبقه‌بندی شود (برای نمونه نک. داستان «شاه عباس و سه دزد» ۱۰۹/۴؛ «شاه عباس و دختر گاوچران» ۱۸۱/۴؛ «شاه عباس و حاتم»۸۹/۱ و...). در جلد چهارم طبقه‌بندی داستان‌ها بر اساس نام روستا است. در این جلد نیز همانند جلد دوم، برای تعدادی از داستان‌ها که در روستای «باغ گل‌گل» جمع‌آوری شده‌اند، عنوانی نمی‌بینیم. تقسیم‌بندی روستاهای دیگر نیز دقیق و مرتب نیست. برای مثال، یکی از افسانه‌هایی که در روستای «آب انار» ضبط شده، در گروه افسانه‌های روستای «چشمه‌شیرین» آمده‌است (۱۴۳/۴). همچنین افسانه‌های روستای «چشمه‌شیرین» ذیل دو بخش مجزا با همین عنوان تکراری آمده‌اند (۱۳۵/۴-۱۴۶و۱۸۳-۱۷۳).

اما نکتهٔ بااهمّیت‌تر این است که تعداد زیادی از داستان‌ها شبیه به هم و درواقع، روایت‌های مختلف از یک داستان است که گاهی حتی نام یکسان یا مشابه دارند. بهتر است این روایت‌ها در کنار یکدیگر بیایند و یا حتی یک یا دو روایت به‌طور کامل و سایر روایت‌ها به‌طور خلاصه نقل شود و نکات مهم و متفاوت آن‌ها در پانوشت ذکر گردد.

با عنایت به توضیحات مذکور و باتوجه‌به اهمّیت فراوان داستان‌های این مجموعه، نگارنده نکاتی را دربارهٔ طبقه‌بندی و روایت‌های مختلف داستان‌ها ذکر می‌کند.

داستان‌های این مجموعه را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

الف) تعداد قابل‌توجهی از داستان‌های مجموعه، روایتی بدیع و ارزشمند از افسانه‌هایی معیّن هستند که روایت‌هایی از آن‌ها پیش از این در ایران چاپ شده‌اند. همچنین برخی از داستان‌ها ریشهٔ ضرب‌المثل‌ها بوده و برخی نیز به‌لحاظ نوع روایت مهم هستند. برخی از افسانه‌ها نیز ترکیبی از چند تیپ هستند که اگرچه در مناطق دیگر نیز این‌گونه افسانه‌ها رایج است، امّا روایت‌های این کتاب، جالب توجه‌اند. یکی از نکات ارزشمند کتاب که نیاز به تأکید دارد، این است که برخی از راویان تعداد زیادی داستان نقل کرده‌اند. این موضوع نشانگر حافظهٔ قوی و مهارت راوی در داستان‌گویی است. ضمن این‌که نوع روایتگری برخی از این راویان نیز بسیار زیبا و دلنشین است.

در ادامه، به معرفی داستان‌ها پرداخته می‌شود. برای سهولت مطالعهٔ خوانندگان، داستان‌ها بر اساس ترتیبی که در جلدها آمده‌اند، ذکر می‌شوند و دراین‌میان، تنها روایت‌های مشترک جلدهای مختلف، در کنار یکدیگر معرفی می‌گردند.

ـ داستان «ماهی حق‌شناس» (۵۸/۱)، مطابق تیپ ۵۰۷C آرنه/تامپسون (مردهٔ سپاسگزار)؛ روایتی دیگر از این تیپ در جلد دوم کتاب با عنوان «داستان خاکسترنشین‌ها» آمده‌است (۱۱۳/۲). این افسانه که در کتاب حاضر، جزو قصه‌های پهلوانی طبقه‌بندی شده، در فهرست آرنه/تامپسون در ردیف افسانه‌های سحر و جادویی قرار می‌گیرد (نک. مارزلف،۱۳۹۱: ۱۱۷). داستان «پادشاه ماهی» در جلد

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

چهارم نیز (۱۳۱/۴) روایتی دیگر از این داستان است.

ـ داستان «حاجی و کچل» (۷۵/۱) مطابق تیپ ۹۳۶ آرنه/تامپسون («کوه جواهر»؛ مقایسه کنید با داستان «کوه الماس» در *هزارویک‌شب*، ۱۳۸۶: ۱۱۷/۴-۱۱۴). انجوی روایت‌های مختلفی از این داستان را ثبت کرده (نک. انجوی شیرازی، ۱۳۹۵، ۲۴۶/۵-۲۲۹) و ضرب‌المثل «تو نیکی کن و بر دریا انداز» مربوط به همین داستان است (نک. دهخدا، ۱۳۵۲: ۵۶۷/۱). روایت دیگری از این داستان نیز با نام «تو نیکی می‌کن و در دجله انداز» در جلد سوم آمده‌است (۵۳/۳).

ـ داستان «خیر و شر» (۷۷/۱) مطابق تیپ ۶۱۳ آرنه/تامپسون با همین نام؛ اهمّیت روایت کتاب در این است که شبیه روایت نظامی است (نک. نظامی، ۱۳۹۰: ۲۶۹) و ازاین‌رو برای بررسی‌های تطبیقی حائز اهمّیت است. روایت‌های دیگری از این داستان در جلدهای دیگر با عنوان «قصهٔ راه و بیراه» (۷۱/۳)، داستان «دو راه» (۲۱۱/۴) و داستان «خوش‌شانس و بدشانس» (۱۴۷/۳) آمده‌است که روایت اخیر، بسیار متفاوت و بدیع است و تا اندازه‌ای که نگارنده آگاهی دارد، تاکنون چنین روایتی از این تیپ در ایران ثبت نشده‌است.

ـ از داستان «علم زیرزمین» (۸۰/۱)، تیپ *۳۰۳* (درویش خبیث)، روایتی بسیار جالب، با مؤلفه‌های امروزی (همچون ماشین و خرید و فروش آن در بازار)، در همین جلد با عنوان «ریسمان گوسفند» (۱۲۱/۱) آمده‌است.

ـ از داستان «اصفهانی و مرد نهاوندی» (۸۵/۱)، تیپ ۱۶۳۹، روایت‌های فراوانی در ایران ثبت شده‌است. داستان در زمان شاه عباس اتفاق می‌افتد و درعین‌حال، با مؤلفه‌های امروزی مثل ماشین روبرو هستیم.

ـ داستان «روباه و مرد آسیابان» (۹۹/۱) روایتی خاص از تیپ ۱۶۴۰ (ترسوی شجاع)؛ روایت دیگر آن در جلد چهارم با نام «آدم نمک‌نشناس» (۱۳۷/۴) آمده که ترکیبی از تیپ‌های ۵۴۵ (روباه مددکار) و ۱۶۴۰ (ترسوی شجاع) آرنه/تامپسون است. روایتی از آن نیز با تفاوت‌هایی در روساخت، در *جامع‌الحکایات* نیز آمده‌است (نک. *جامع‌الحکایات*،۱۳۹۱: ۳۱۹-۳۰۵).

ـ داستان «آرزو» (۱۰۴/۱) روایتی جذاب از تیپ ۷۰۷ (زن متهم مبرا از گناه)؛ برخی عناصر آن برگرفته از *شاهنامه* است؛ آوردنِ گوی پادشاه در اینَ داستان، یادآور داستان شاپور پسر اردشیر است (فردوسی، ۱۳۹۳: ۲ /۳۷۷و۳۷۸). روایت دیگر این داستان با عنوان «زن پادشاه چطور بچه سگ می‌زاید» (۱۴۹/۴) در این مجموعه آمده‌است.

ـ داستان «پهلوان رضا» (۱۰۹/۱) روایتی مختصر از داستان سلیم جواهری است (نک. دو روایت از سلیم جواهری، ۱۳۸۷).

ـ داستان رفاقت «خر و شتر» (۱۱۶/۱) تیپ ۲۱۴ (خر و شتر) و ریشهٔ مثل «حالا رقصیدن من آمده» است (نک. دهخدا، ۱۳۵۲: ۶۸۸/۲)

ـ داستان «پسرعمو و دخترعمو» (۱۴۷/۱) و حسین سقا (۷۵/۳) مطابق تیپ ۸۸۱ (نجابتی که مکرراً به اثبات رسید) هستند که دومی روایتی بسیار زیبا و دلنشین است؛ این داستان روایتی از «زن پاکدامن» *الهی‌نامهٔ* عطار است (عطار، ۱۳۸۴: ۳۸-۲۷) که در طوطی‌نامه‌ها (نک. نخشبی، ۱۳۷۲: ۲۶۵؛ ثغری، ۱۳۸۵: ۳۶۶؛ چهل‌طوطی، ۱۳۹۳: ۱۰۱۸؛ چهل‌طوطی، ۱۲۶۴ق.: ۱۹؛ *چهل‌طوطی*، بی‌تا: ۱۴؛ *چهل‌طوطی*، ۱۳۴۵: داستان فرعی سوم؛ چهل‌طوطی،۱۹۲۶م.: ۲۴)، *دریای اسمار* (*دریای اسمار*، ۱۳۷۵: ۲۵۴-۲۴۸)، *موش و گربهٔ* شیخ بهایی (شیخ بهایی، بی‌تا: ۱۳۲)، آورده‌اند که ... (قاضی، ۱۳۷۹: ۱۶۹-۱۲۷) و *جامع‌الحکایات* (*جامع‌الحکایات*،۱۳۹۰: ۲۸۵) آمده و روایت‌هایی شفاهی نیز از آن ثبت شده‌است (نک. جعفری قنواتی، ۱۳۸۶: ۹۴-۸۱؛ سادات اشکوری، ۱۳۵۲: ۴۱-۳۹؛ سلیمی، ۱۳۹۰: ۲۲۹).

ـ از داستان «نیرنگ پیرمرد» (۱۵۳/۱)، تیپ ۱۰۳C (خر و شیر)، روایت دیگری در همین جلد، با عنوان «خر گربه‌کش» (۲۲۱/۱) آمده که روایتی زیبا از ترکیب و اختلاط با تیپ ۱۵۷A (نیروی انسان) است.

ـ داستان «خواجه نصیر و هلاکوخان» (۱۵۵/۱)، روایتی از تیپ ۷۲۵ و نیز تیپ ۸۵۷ که نمونه‌ای بسیار عالی از تعامل ادب کتبی و شفاهی است و مثل «برهٔ ابن‌حاجب» از این داستان مأخوذ است. شادروی‌منش مقاله‌ای خواندنی دربارهٔ اصل این مثل دارد (نک. شادروی‌منش، ۱۳۹۴: ۱۴۸-۱۳۵).

ـ از داستان «دشمن جان» (۲۲۵/۱) تیپ ۱۱۶۴D (زن سلیطه)، روایتی در *عجایب‌المخلوقات* (سدهٔ ۶ق) نیز آمده‌است (نک. طوسی، ۱۳۸۲: ۴۸۸-۴۷۷).

ـ از داستان «کنیز فتنه‌انگیز و حاجی طمع‌کار» (۲۳۵/۱) و داستان «اعتراف» (۱۸۵/۱) در تفسیر ابوالفتوح روایتی آمده‌است (نک. رازی، ۱۳۸۱: ۷۷/۲ و ۳۱۲/۱۲؛ نیز نک. اسفراینی، ۱۳۷۵: ۱۲۹۸/۳).

ـ داستان «ورقه و گلشاه» (۲۴۱/۱) و داستان «فلک‌ناز و دیو خلخال» (۱۳۱/۳) روایت‌هایی شفاهی از همین داستان‌ها هستند (نک. عیوقی، ۱۳۶۲ و تسکین شیرازی، ۱۳۸۲). اهمّیت این روایت‌ها از این جهت است که نشانگر تعامل ادبیات شفاهی و کتبی هستند.

ـ از داستان «ملک ابراهیم و کرّهٔ بحری» (۷۹/۲)، تیپ ۳۱۴ (کرّهٔ دریایی) روایت‌های دیگری با نام «شهر خاموشان» (۲/۱۴۵) و داستان «بحری» (۴۹/۴) در این مجموعه آمده‌است که روایت اخیر در آغاز کمی آشفتگی دارد.

ـ داستان «فتنهٔ خون‌ریز» (۱۵۳/۲) در *هزارویک‌شب* (۱۳۸۶: ۶۵/۲-۳۸؛ نیز ۱۲۲/۵-۹۲) و طوطی‌نامه (نخشبی، ۱۳۷۲: ۳۳۳-۳۲۸) و *جامع‌الحکایات* نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش پاکستان (ص ۱۵۶-۱۲۷) آمده و روایت‌های شفاهی نیز از آن ثبت شده‌است (نک. جعفری قنواتی، ۱۳۸۴: ۱۴۸-۱۳۹؛ انجوی،۱۳۹۳: ۳۹؛ میهن‌دوست،۱۳۸۰: ۳۳). اما این روایت تازگی‌هایی دارد.

ـ از داستان «سنگ صبور»، تیپ ۸۹۴، با همین نام، دو روایت پشت سر هم آمده که به‌جز ابتدا و مقدمه سایر قسمت‌ها کم و بیش شبیه هم هستند (۲۰۱/۲ و۲۰۷).

ـ داستان «علی بهانه‌گیر و فاطمه ارّه» (۲۰۹/۲) ترکیبی از دو تیپ ۱۴۰۸B (راضی‌کردن مرد ناراضی) و ۱۷۳۹A (مرد بچه می‌زاید)؛ روایت مفصل‌تری از این داستان با همین ترکیب، با تفاوت‌هایی در روساخت در همین جلد به نام داستان «ملا سبزعلی» (۲۱۹/۲) آمده‌است.

ـ داستان «رحمان» (۲۱۱/۲) روایتی بسیار جذّاب از تیپ ۸۶۱ (وعدهٔ ملاقاتی که خواب مانع عملی‌شدن آن گردید)؛ روایت دیگری از آن در جلد سوم کتاب با نام «داستان پسر شاه و تاجر» (۳۵/۳) آمده‌است.

ـ داستان «دوستی» (۵۷/۳)، تیپ ۲۸۵D (مار از قبول آشتی خودداری می‌کند)؛ انجوی روایت‌های متعددی از این داستان ثبت کرده‌است (انجوی، ۱۳۹۵: ۴۸۸-۴۷۹)؛ مثل «تا مرا دم، تو را پسر یاد است/ دوستی من و تو بر باد است» مربوط به این داستان است (دهخدا، ۱۳۵۲: ۵۳۷/۱).

ـ داستان «سه رفیق» (۴۱/۴) تیپ ۶۵۳C (مجسمهٔ چوبی جاندار)؛ از افسانه‌های بسیار کهن است که روایت‌های شفاهی فراوانی دارد (نک. مارزلف، ۱۳۹۱: ۱۳۹؛ *هفتاد افسانه از افسانه‌های بندر خمیر*، ۲۱۱) و در *طوطی‌نامه‌ها* نیز آمده‌است (نک. نخشبی، ۱۳۷۲: ۵۳؛ ثغری، ۱۳۸۵: ۹۶؛ *چهل‌طوطی*، ۱۳۴۵: داستان هشتم؛ *چهل‌طوطی*، ۱۲۶۴ق.: ۵۶؛ *چهل‌طوطی*، بی‌تا: ۴۶). بن‌مایهٔ اصلی این داستان، به افسانهٔ «مشی و مشیانه» یا به‌عبارت‌بهتر روایت اسکاندیناویایی آن، «اسک و امبلا» پهلو می‌زند که «خدایان نخستین جفت را از چوب ـ به کمک دو درخت ـ می‌سازند و بعد همین خدایان بدان‌ها جان می‌بخشند». این بن‌مایه، به تصوری عامیانه بازمی‌گردد که «زندگی حیوانی گاهی از زندگی گیاهی ناشی می‌شود». به اعتقاد کریستن سن، این افسانهٔ اسکاندیناویایی، «تحت تأثیر این بن‌مایهٔ عامیانه بوده که آن‌را در داستان‌های هندی می‌یابیم و همان است که از هند به ایران آمده‌است» (کریستن سن، ۱۳۹۳: ۵۵-۵۴).

ـ داستان «سه برادر عاقل» ۶۱/۴، تیپ ۶۵۵A (شتر گریخته و نتیجه‌گیری‌های زیرکانه) و ۶۵۵ (برادران زیرک)؛ مثل «شتر دیدی ندیدی» از این داستان مأخوذ است. این داستان در برخی روایت‌ها به سعدی نیز منتسب شده و انجوی روایت‌های متعددی از آن ثبت کرده‌است (نک. انجوی، ۱۳۹۵: ۴۰۶-۳۹۷). روایتی از این داستان در *هشت‌بهشت* (دهلوی،۱۳۹۱: ۱۸۷-۱۷۱) و روایتی در *جامع‌الحکایات* نسخهٔ گنج‌بخش پاکستان آمده‌است (*جامع‌الحکایات*،۱۳۹۱: ۴۶۸-۴۶۳). از قسمت دوم آن هم روایت‌هایی وجود دارد که منسوب به فردوسی و سلطان محمود است (انجوی، ۱۳۵۵: ۳۳-۳۱).

ـ داستان «مرد دنیادیده» (۷۱/۴)، روایت بدیعی از تیپ ۹۱۰B (پندهای مفید)؛

بخش دوم داستان که روایتی از داستان «برۀ ابن‌حاجب» است بر آن عارض شده‌است. در سایر روایت‌های کتبی داستان، این بخش وجود ندارد. قدیم‌ترین روایت‌های کتبی آن در *قصص‌الأنبیاء* نیشابوری (نیشابوری، ۱۳۸۶: ۳۳۸-۳۳۷) و *قصص‌الأنبیاء* جویری (جویری، ۱۳۸۴: ۲۰۵) آمده‌است. باوجوداین، داستان افتادگی و نواقصی دارد که لازم بود ویراستار محترم بدان اشاره کند. روایت دیگری از این تیپ به نام داستان «دوال‌پا» (۵۹/۳) در جلد سوم کتاب آمده که عناصری از تیپ ۵۰۷C را نیز همراه دارد.

فصلنامۀ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارۀ ۶
تابستان ۱۳۹۸

ـ از داستان «شیخ چغندر» ۷۷/۴، روایتی آشفته از تیپ ۱۶۹۶ (پس چه بگویم)، روایت‌های شفاهی فراوانی وجود دارد (برای نمونه نک. انجوی، ۱۳۹۴: ۸۰-۶۷؛ توپوزقلی میرزا، ۱۳۹۰: ۲۰۰).

ـ داستان «مادرِ چطور سر بچه‌های خودش را می‌برد» (۱۲۱/۴)، مطاق تیپ ۷۰۶ (تهمت: مادر ظاهراً بچه‌های خودش را می‌کشد.) است.

ـ داستان «ابوعلی سینا» (۱۶۷/۴) روایتی متفاوت از داستان «بوذرجمهر» که در مقدمۀ رموز حمزه آمده‌است (قصۀ حمزه، ۱۳۴۷: ۱/ ۲۳-۱۶).

ـ داستان «شاه عباس و دختر گاوچران» (۱۸۱/۴)، تیپ ۸۸۸B (شاه پیشه‌ای یاد می‌گیرد)؛ که در *جوامع‌الحکایات* (عوفی، ۱۳۵۳: ۸۶) و *جامع‌الحکایات* (۱۳۹۰: ۳۲۲-۳۲۰) نیز آمده‌است.

برای پرهیز از اطالۀ کلام، مابقی افسانه‌های این گروه، در جدول ذیل معرفی می‌گردد:

نام تیپ	تیپ افسانه بر اساس فهرست جهانی	نام افسانه و شمارۀ صفحه بر اساس چاپ (شمارۀ جلد/شمارۀ صفحه)
دامادی که حیوان است	۴۲۵B	سبزه‌علی سبزه‌قبا (۴۹/۱)
دهاتی زرنگ	۱۵۳۹	روایت اول: ناصر (۶۳/۱) روایت به زمان حال روایت دوم: نیرنگ بدهکار (۱۴۳/۴)
عمه گرگ است	۳۳۳B	روایت اول: نوژَل (۶۹/۱) روایت دوم: بابافیروز (۱۷۹/۲) روایت سوم: تیزی (۱۵۹/۴)
اقامۀ دعوا با خروس	۲۰۲۹	خاله مورچه (۷۱/۱)
نگهبانی گور؛ وصال شاهزاده خانم‌ها	۵۳۰	روایت اول: سه برادر (۷۹/۱) روایتی مختصر روایت دوم: سه برادر (۶۵/۳)
قصه در داخل قصۀ دیگر؛ کشف اسرار	۴۶۱B	شاه عباس و حاتم (۸۹/۱)
برادر کوچولو و خواهر کوچولو	۴۵۰	داستان آهوی شل (۱۱۷/۴)

انگشتر سحرآمیز و حیوانات مددکار + سفرهٔ حضرت سلیمان انگشتر سحرآمیز و حیوانات مددکار	 + ۵۶۰ ۵۶۳ ۵۶۰	روایت اول: کتاب سحرآمیز (۱۳۱/۱) روایت دوم: انگشتر شاه ماران (۱۵۳/۴)
رمال دروغی	۱۶۴۱	روایت اول: منجم قلابی (۱۴۳/۱)[۲] روایت دوم: رمال‌باشی (۲۵۲/۲)
موش دمش را از دست می‌دهد	۲۰۳۲	روایت اول: روباه دم‌بریده (۱۵۹/۱) روایت دوم: قصهٔ پیرزن (۱۲۱/۳)
رفقای خارق‌العاده	۵۱۳A	روایت اول: کشتی پرنده (۱۶۳/۱) روایت دوم: شیرزاد (۱۹۷/۱)
مرغ حریص	۱۷۰A	روباه بهانه‌گیر (۱۸۹/۱)
روباه در سفر زیارت+ روباه در حالی که گرگ را به دام می‌اندازد، طعمه را به دست می‌آورد+ گرگ سبدبافی یاد می‌گیرد+ شیر در اثر جهیدن می‌میرد	 +۲۰D +۳۵B +۴۱A ۳۰A	زیارت کربلا (۱۹۱/۱)
سگ پیش‌نماز	۶۲	شهادت گرگ (۱۹۵/۱)
روباه و کبوتر	۵۶A	داستان کلاغ و کبوتر (۲۰۵/۱)
خاطرات دنیای زیرین	۳۰۱	روایت اول: چهل گز ریش، چهل گز پا (۲۱۵/۱) روایت دوم: ملک ابراهیم و نرّه دیو (۸۷/۲) روایت سوم: ملک خورشید و شمع جادویی (۱۶۵/۲)
مسابقهٔ سکوت	۱۳۵۱	شرط بندی (۲۳۳/۱)
عزاداری نمونه	۲۰۲۲	روایت اول: کک و مگس (۲۳۹/۱) روایت دوم: کک به تنور (۲۶۷/۲)
نارنج و ترنج	۴۰۸	داستان خیارقزی (۱۱۷/۲)
نی راز جنایت را فاش می‌کند	۷۸۰	دختر چهل گیسو (۱۲۵/۲)
گل خندان	۴۰۳	دختر گل خنده (۱۳۷/۲)
شاهزاده عاشق عروسک می‌شود	۴۵۹	زن پرکار و حاجی طمع‌کار (۱۹۹/۲)
دختر به دنبال برادرانش می‌گردد	۴۵۱	روایت اول: هفت برادر هفت گل (۲۲۵/۲) روایت دوم: نازاره خواهر هفت برادر (۸۳/۴)
شاه باید خدمتکاری دختر زیرک را بکند	۸۷۹G	روایت اول: شاه عباس و آرزوی یک دختر (۲۳۳/۲) روایت دوم: دختر پینه‌چی و شاه عباس (۲۴۱/۲)

معبر زیرزمینی	۱۴۱۹E	قس: شاه عباس و پسرش (۲۳۷/۲)
مادر نادان به دیدن دختران خود می‌رود	۱۶۸۱C	شالان و دالان (۲۶۱/۲)
باران کوفته طلا را برای روز تعطیل نگه‌داشتن	۱۳۸۱B +۱۵۴۱	روایت اول: داستان خالهٔ گردن دراز (۲۴۷/۲) روایت دوم: داستان زن ساده‌لوح (۲۵۷/۲)
به دنبال بخت	۴۶۱	دار و ندار (۴۵/۳)
خاکسترنشین	۵۱۰B	مرد یهودی و دخترش (۵۰/۳)
جانوران به‌هم‌بسته	۷۸	روایت اول: کلیچه (۱۲۵/۳) روایت دوم: عمو روباه! خواب ببینی به خوشی (۲۱۷/۴)
نصفه و برادران حسود	۵۵۰	داستان نصفه‌بدن (۱۶۳)
شاه حسود	۴۶۵A	داستان دختر شاه و محمود کچل (۱۷۳/۳)
رویای گنج	۱۶۴۵A	داد و بیداد (۴۷/۴)
شاه و دزدان	۹۵۱C	داستان شاه عباس و سه دزد (۱۰۹/۴)
مار ناسپاس	۱۵۵	داستان سزای نیکی بدی است (۱۲۵/۴)
مسابقه دو را با تقلب بردن	۱۰۷۴	داستان روباه و لاک‌پشت (۱۲۷/۴)
شیر بیمار	۵۰	داستان حکومت اصفهان مبارک باشد (۱۲۹/۴)
روباه و لک‌لک خود را دعوت می‌کنند	۶۰	داستان روباه و کلاغ (۱۳۵/۴)
نمکی و دیو	۳۱۱A	داستان گردیه (۱۴۷/۴)
نخودی	۷۰۰	داستان نخودی و پادشاه (۱۶۴/۴)
تجدید حیات به کمک اشیاء سحرآمیز	۶۵۳A	داستان فایدهٔ آئینه (۱۷۳/۴)
تقدیر، فقیر را ثروتمند می‌کند	۷۳۵F	روایت اول: داستان حاجی و مرد چاره‌گر (۱۹۱/۴) روایت دوم: داستان شاه عباس و دختر خارکن (۲۰۱/۴)
پیشگویی سه نوع مرگ؟!	۹۳۴A	داستان بهلول و سرنوشت (۱۹۹/۴)

ب) تعداد کمی از داستان‌های این مجموعه برخلاف گروه پیشین، ارزش کمتری برای چاپ داشته‌اند. برخی از این داستان‌ها، روایت‌هایی ناقص یا آشفته یا بسیار مختصر از افسانه‌های معروف و طبقه‌بندی‌شده هستند که اتفاقاً گاهی روایت‌های

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

کامل آن‌ها نیز در این مجموعه وجود دارد. دراین‌زمینه بهتر بود، ویراستار محترم روایت کامل را ذکر کرده و اطلاعاتی از روایت‌های ناقص یا مختصر و آشفته در پانوشت ارائه می‌داد. در ادامه، به نمونه‌هایی از این داستان‌ها اشاره می‌شود.

ـ داستان «دختر و آهوی لنگ» (۹۵/۱) روایتی آشفته از تیپ ۴۵۰ (برادر کوچولو و خواهر کوچولو)؛ روایت کامل‌تری از این داستان در جلد چهارم با عنوان آهوی شل (۱۱۷/۴) آمده‌است.

ـ داستان «حاتم طی» (۱۰۳/۲) تیپ ۴۶۱B (قصه در داخل قصهٔ دیگر؛ کشف اسرار)؛ روایت دیگری از این داستان را پیش‌تر معرفی کردیم (داستان «شاه عباس و حاتم» : ۸۹/۱). گردآورنده در پانویس این داستان اذعان کرده که دو روایت کامل از این داستان را در جلد اوّل و دوم آورده و این داستان ناقص است، اما چون «مقدمهٔ این با آن‌ها متفاوت بوده» داستان مذکور را آورده‌است. در مجموعهٔ به‌چاپ‌رسیده تنها یک روایت دیگر با عنوان «شاه عباس و حاتم» در جلد اوّل آمده‌است، اگرچه به نظر نمی‌رسد که روایت موردِنظر گردآورنده، داستان مذکور باشد. گردآورنده دربارهٔ این روایت ذکر کرده که «مسئلهٔ ثروت حاتم از طریق چنین زنی با تفاوت‌هایی تابه‌حال در هر سه منطقه‌ای که کار کرده‌ام، شنیده‌ام» (۱۰۵/۲) متأسفانه روشن نیست که گردآورندهٔ این داستان کیست، روایت‌ها کدامند و مقصود از سه منطقه کجاست!

ـ داستان «شاه بهرام» (۱۲۵/۱) روایتی آشفته از چند تیپ ۳۱۱A (نمکی و دیو) و ۳۱۴ (کرّه اسب جادویی) و ۸۳۲A (از دست دادن زن که از پریان است درصورت تمرّد) است.

ـ داستان «گنجشک بهانه‌گیر» (۲۰۹/۱)، ۲۰۳۰ (درمان با تهدید)، روایتی مختصر از داستانی کامل‌تر با همین نام است که در جلد چهارم نیز آمده‌است (نک. ۸۷/۴).

ـ داستان «پسر نازک‌دل» (۲۳۱/۱) روایتی مختصر از داستان «درخت شفابخش» (۱۸۷/۱) است.

ـ داستان «ملک ابراهیم و پسرش جهان‌تیغ» (۱۰۵/۳) ترکیبی از تیپ‌های ۳۰۲B (جان تیغ؛ حرز جان) و ۳۱۴ (کرّه اسب دریایی)؛ این روایت در چند قسمت افتادگی دارد. روایت کامل آن در جلد دوم با عنوان «داستان ملک ابراهیم و انگشتر و عصای مقدس» (۵۵/۲) آمده‌است.

ـ داستان «تخم گندم، نان جو» (۳۷/۴) روایتی بسیار آشفته از تیپ ۱۳۵۸C (غذای مخصوص فاسق) است.

ـ داستان «خر مغرور» (۴۳/۴) روایتی آشفته از تیپ ۱۰۳C (خر و شیر)؛ روایت‌های کامل آن پیش‌تر معرفی شده‌اند (نک. ۲۲۱/۱و۱۵۳).

ـ داستان «شیر و شیرزاد» (۱۸۵/۴) روایتی از تیپ ۳۰۱ (خاطرات دنیای زیرین)؛ از این داستان سه روایت کامل نیز در همین مجموعه آمده‌است که پیش‌تر معرفی

شد (نک. چهل گز ریش، چهل گز پا: ۲۱۵/۱؛ ملک ابراهیم و نرّه دیو: ۸۷/۲؛ ملک خورشید و شمع جادویی ۱۶۵/۲).

ـ داستان‌های ذیل، روایت‌هایی ناقص یا آشفته از تیپ‌های مشخص‌شده هستند: داستان «نابینای بهانه‌گیر» (۱/۲۱۳)، تیپ ۹۷۶B (کشف حقیقت از راه مشاهده و تدقیق)؛ داستان «کار دیوها وارونه است» (۲۴۵/۱)، تیپ ۳۰۳ (برادران توأم و نشانهٔ سرنوشت) و تیپ ۳۰۱ (خاطرات دنیای زیرین)؛ داستان «پسرک و دختر پادشاه» (۳۹/۳)، تیپ‌های ۷۲۵ (با انجام‌دادن وظایف مشکل به وصال دختر شاه رسیدن) و ۹۴۵ (شاهزاده خانم را به حرف آوردن)؛ داستان «بگیر که زیری را کشتم» (۵۳/۴)، تیپ ۱۱۵۲ (مسابقه با دیو)؛ داستان «زن خوب» (۵۹/۴)، تیپ ۷۲۶ (سه برادر کهن‌سال)؛ داستان «مرد ثروتمند و قاضی» (۶۵/۴)، تیپ ۸۸۳A (دختر بیگناهی که به او تهمت می‌زنند)؛ داستان «علی پوستی» (۱۱۳/۴)، تیپ ۹۸۶ (مرد تنبل)؛ داستان «اسب پاکوتاه و صدتومان» (۱۷۵/۴)، ترکیب دو تیپ ۱۵۳۲ (صدایی از گور) و ۱۶۵۴ (دزدان در اتاق مرده‌ها)؛ داستان «ملک ابراهیم و دختر جادویی» (۶۵/۲) و داستان «شیخ دیوانه و زن بی‌وفا» (۴/۹۵) نیز روایت‌های آشفته و ناقص هستند که ویراستار محترم، خود به نواقص داستان اخیر اشاره کرده‌است.

۲. دیباچه و توضیحات کتاب

در آغاز مجموعه، پیشگفتاری شامل یادداشت، دیباچه، زندگی‌نامه و مقدمه چاپ شده است که در ادامه، به طرح برخی نکات دربارهٔ آن پرداخته می‌شود. البته این پیشگفتار در آغاز هر چهار جلد مجموعه تکرار شده که در چاپ کتاب دوره‌ای، ضروری به نظر نمی‌رسد.

متأسفانه مطالب دیباچه‌ای که ویراستار محترم بر کتاب نگاشته‌اند، ارتباط چندانی با کتاب ندارد. بهتر بود، این دیباچه دربارهٔ نکاتی همچون چگونگی جمع‌آوری افسانه‌های این کتاب، میزان اهمّیت و ویژگی‌های این افسانه‌ها به‌طور خاص، دسته‌بندی افسانه‌ها، معرفی روایت‌های بدیع و مهم و ... باشد. برای نگارندهٔ این سطور روشن نشد که هدف از مطالب طرح‌شده در دیباچه چه بوده‌است؛ نشان‌دادن اهمّیت قصه‌های ادب عامه؟ ارتباط ادب عامه با ادب رسمی؟ بررسی تاریخ شکل‌گیری داستان در ایران و سیر داستان‌پردازی در ادبیات رسمی؟ بررسی ویژگی‌های زبانی داستان‌های ادب عامه و رسمی؟ خاستگاه داستان‌های عامه؟ یا تاریخ پژوهش در فولکلور ایران و ادب عامه؟ زیرا در عین این‌که همهٔ این مطالب در دیباچه مطرح شده، به هیچ‌یک به‌طور شایسته پرداخته نشده‌است. بخش زیادی از دیباچه، دربارهٔ داستان‌های ادب رسمی است که شایسته بود، دربارهٔ داستان‌ها و افسانه‌های شفاهی، یا اهمّیت داستان‌های منتشرشده نوشته می‌شد. حتی هنگامی که از «قصه‌های عامیانه» صحبت می‌شود، ویژگی‌های ادبی، نوع روایتگری و اصل

خـود داسـتان موردِتوجـه نیسـت و مطالبِ آمـده نیز با ابهامات و اشـتباهاتی همراه اسـت. بـرای نمونـه در دیباچـه آمده‌اسـت: «داسـتان‌های عامیانـه همیشـه کارکـردی انـدرزی و تربیتـی ندارنـد و گاه، قصـه تنهـا برای قصه سـاخته می‌شـود، بی‌هیچ تعریف خویشـکاری اجتماعـی بـرای آن» (نفیسـی،۱۳۹۷: ۱۷). دراین‌بـاره باید گفت که در ادب عامه، داسـتان بـرای سـرگرمی و لـذت گفتـه می‌شـود. نخسـتین انگیـزه و هدف داسـتان‌گزار، سـرگرمی و ایجـاد هیجـان و شـگفتی در مخاطـب اسـت و حتـی اگـر اهـداف فلسـفی و تربیتـی یـا اجتماعـی و تاریخـی وجـود داشـته باشـد، در اولویت‌هـای بعـدی قـرار می‌گیـرد. ایـن موضـوع در ادبیـات رسـمی کامـلا به‌عکـس اسـت و «در نوشـتن نثـر، همواره یـک مقصد غیرهنـری و علمـی و عقلانـی انگیـزهٔ نویسـندگان بوده‌اسـت» (محجـوب، ۱۳۸۷: ۵۰).

دربـارهٔ تعامـل ادبیـات رسـمی و ادبیـات عامـه آمده‌اسـت: «بسـیاری از داسـتان‌های عامیانـه از ادبیـات رسـمی بن‌مایـه گرفته‌انـد» (نفیسـی،۱۳۹۷: ۱۷). درصورتی‌کـه ایـن نسـبت به‌عکـس اسـت، به‌گونـه‌ای کـه نخسـتین متن‌هـای ادبیـات کتبـی، ریشـه در ادبیـات شـفاهی داشـته‌اند. حتـی *شـاهنامه* با دو واسـطه، مأخوذ از ادبیات شـفاهی اسـت (خالقی‌مطلـق، ۱۳۸۶: سراسـر مقالـه).

در جایـی دیگـر، دربـارهٔ «داسـتان‌های عامیانـهٔ تمثیلـی» آمده‌اسـت: «قالـب ایـن قصه‌ها بیشـتر نوشـتار و جز از آن شـعر اسـت» (نفیسـی،۱۳۹۷: ۱۶). نگارندهٔ این سـطور، متوجـه مفهـوم جملـه نشـد. ممکـن اسـت، متـن در حروف‌چینـی دچـار افتادگـی و یـا اشـتباهی شـده باشد.

دربـارهٔ آثـار به‌جای‌مانده از ادبیات شـفاهی در اشـعار گذشـتگان آمده‌اسـت: «بخشـی را در دیوان‌هـای شـاعران بزرگـی چون رودکی، فردوسـی، نظامـی، عطّـار و مولانا می‌توان پیـدا کـرد» (همـان: ۱۴). در این‌جـا چنـد نکتـه مطـرح می‌شـود؛ از رودکی دیوانـی باقی نمانـده و حـدود هـزار بیـت پراکنده در دسـت اسـت؛ مقصود از دیوان فردوسـی چیسـت؟ دیوان‌هـا به‌طـور خـاص معمـولاً شـامل قصاید و غزلیـات و ... هسـتند؛ اگر مقصـود، کتاب شـعر به‌طـور عام باشـد، می‌تـوان این تلقی را درسـت دانسـت.

گـردآوری داسـتان *سـمک عیـار* بـه زمـان غزنویان منسـوب شده‌اسـت (همـان: ۱۴)؛ تألیـف *سـمک عیـار* کـه ریشـه در روزگارانـی بسـیار کهـن دارد، مطابـق نسـخهٔ موجـود، مربـوط بـه اواخـر قرن ششـم اسـت (نـک. خانلـری، ۱۳۶۹: شـش ؛ صفـا، ۱۳۶۹: ۲/۹۹۰؛ محجـوب، ۱۳۸۷: ۵۹۳).

در معرفـی *ابومسـلم‌نامه* آمده‌اسـت: «ابوطاهـر طرسوسـی یـا طرطوسـی از قصه‌خوان‌هـای نامـور زمـان غزنویـان آن را گـرد آورده‌اسـت» (نفیسـی،۱۳۹۷: ۱۴). اسـماعیلی در مقدمـهٔ مفصلـی که بر *ابومسـلم‌نامه* نگاشته‌اسـت، طرسوسـی را داسـتانگزار قـرن ششـم معرفـی کـرده و معروف‌تریـن روایـت *ابومسـلم‌نامه* را در حـدود دسـت‌کم نود درصـد نسـخه‌های موجود»، منسـوب بـه وی می‌داننـد (اسـماعیلی،۱۳۸۰: ۱/۲۸). دربارهٔ *داراب‌نامـه* نیـز آمده‌اسـت کـه: «در زمـان غزنویـان بـه دسـت ابوطاهـر طرسوسـی گـرد

آمده‌است»(نفیسی،۱۳۹۷: ۱۴).. تحریر اصلی این داستان نیز مربوط به اواخر قرن ششم است (نک. صفا، ۱۳۸۹ : شانزده).

فیروزشاه‌نامه «قصه‌ای» معرفی شده که «از زمان غزنویان به دست ما رسیده‌است، اما بی‌گمان ریشه در قصه‌های کهن باستان دارد» (نفیسی،۱۳۹۷: ۱۴). *فیروزشاه‌نامه* که به‌صورت شفاهی و سینه‌به‌سینه در میان مردم رایج بوده، از داستان‌گزاری به داستان‌گزار دیگر و سرانجام، در قرن نهم به مولانا بیغمی رسیده‌است. وی داستان را برای محمود دفترخوان (خوانندهٔ قصه‌ها) املا کرده و او به تحریر درآورده است (صفا، ۱۳۸۱: ۷۶۸/۲و۷۶۹).

دربارهٔ اسکندرنامه‌ها آمده‌است که برخی از آن‌ها «هیچ پیوندی با اسکندر مقدونی ندارند» (نفیسی،۱۳۹۷: ۱۴و۱۵). کدام یک از اسکندرنامه‌ها این‌چنین هستند؟

فرج بعد از شدت «داستانی به زبان عربی از زمان مغول» معرفی شده که از ترجمهٔ نخست آن به دست عوفی «تنها چند حکایت در *جوامع‌الحکایات* مانده‌است» و ترجمهٔ دوم «دو سده پس از آن به دست حسن‌بن‌احمد دهستانی» انجام شده‌است (همان: ۱۵)؛ *فرج بعد از شدت*، مجموعه‌داستان است، نه داستان. ازاین‌گذشته، این کتاب مربوط به قرن چهارم است نه دورهٔ مغول. به‌طور تقریبی، سه چهارم از ترجمهٔ عوفی از این کتاب، در *جوامع‌الحکایات* نیز آمده‌است. ترجمهٔ دوم را نیز حسین‌بن‌اسعد دهستانی سی سال پس از عوفی (۶۵۱ و۶۶۰ق) انجام داده و به عزالدین‌بن‌طاهر زنگی فریومدی تقدیم کرده‌است (نک: حاکمی، بی‌تا: ده و سیزده و هفده).

دربارهٔ آثار نخشبی آمده‌است: «بن‌مایهٔ داستانی *طوطی‌نامه*، *سلک‌السلوک* و *افسانهٔ گلریز* نوشتهٔ ضیاءالدین نخشبی از پارسی‌گویان هند در یک سده پس از این ترجمانی شد» (نفیسی،۱۳۹۷: ۱۵). ابتدا باید پرسید آیا مقصود از «بن‌مایهٔ داستانی طوطی‌نامه»، کتاب *طوطی‌نامه* است؟ مقصود از «ترجمانی بن‌مایهٔ داستانی» آثار نوشته‌شده به دست نخشبی چیست؟ آیا بدین مفهوم است که نخشبی *طوطی‌نامه* را نوشته و اثر او ترجمه شده‌است؟ لازم به ذکر است که مجموعهٔ روایی *شوکه‌سپتتی* (*suka-saptati*) به معنی هفتاد داستان طوطی است که اصل هندی دارد و گویا در دورهٔ ساسانی به پهلوی برگردانده شده‌است (تفضّلی، ۱۳۹۳: ۳۰۴). روایت‌های مختلفی از این اثر به زبان فارسی وجود دارد که به‌نام‌های *چهل‌طوطی*، *طوطی‌نامه* و *جواهرالأسمار* معروف‌اند. از *شوکه سپتتی* دو روایت به سنسکریت باقی مانده که روایت مفصّل آن در آغاز قرن هشتم دو بار در هند به فارسی برگردان شده‌است. برگردان اوّل را عمادبن‌محمدثغری، (۷۱۳ تا ۷۱۵ هـ) انجام داده و چند سال بعد (در سال ۷۳۰ هـ)، ضیاءالدین نخشبی با انشایی بسیار ساده‌تر تحریر تازه‌ای از آن فراهم می‌کند (نک. مجتبایی و آریا، ۱۳۷۲: چهارده و بیست؛ آل‌احمد، ۱۳۸۵: سی و دو- سی و

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

هفت)؛ *سلک‌السلوک* نیز اثر داستانی نیست بلکه کتابی عرفانی به زبان فارسی در بیان مراحل و مراتب سلوک است (مجتبایی و آریا، ۱۳۷۲: شانزده).

دربارهٔ *حمزه‌نامه* آمده‌است: «از زمان تیموریان در دربار علیشیر نوایی خوانده می‌شده، اما ریخت نوشتاری آن مربوط به دورهٔ صفویه است». در ادامهٔ همین مطلب مجدداً *حمزه‌نامه* را ازجمله «قصه‌های عامیانه» برمی‌شمرد که با «بن‌مایهٔ مذهبی» در زمان صفویان پدیدار می‌شود (نفیسی،۱۳۹۷: ۱۵). *حمزه‌نامه* در دورهٔ تیموریان نیز خوانده می‌شده، اما به استناد فخرالزمانی در *طرازالأخبار* که از منابع مورد استفادهٔ نویسندهٔ محترم نیز بوده‌است (نک. همان: ۲۳)، داستان «امیرحمزه» را برای سلطان مسعود غزنوی نیز می‌خوانده‌اند (فخرالزمانی، ۱۳۹۲: ۲۱-۲۰)؛ همچنین داستان ششم از قصهٔ « امیرحمزه» در نسخه‌ای که ظاهراً در حدود قرن هفتم در ماوراءالنهر کتابت شده، موجود است (محجوب، ۱۳۸۷: ۸۴۸).

بختیارنامه «داستانی عامیانه» از زمان مغول معرفی می‌شود که محمد دقایقی مروزی آن را به نگارش درآورده‌است (نفیسی،۱۳۹۷: ۱۵). *بختیارنامه* که کهن‌ترین نسخهٔ موجود آن، روایتی مصنوع و متکلّف تحریر دقایقی مروزی است، ریشه در دوران پیش از اسلام دارد و در سده‌های آغازین پس از اسلام، همچون کتاب‌های *کلیله و دمنه*، *سندبادنامه* و... از پهلوی به عربی و بعدها به فارسی برگردانده شده‌است (صفا، ۱۳۴۵: ۶-۵).

هزارویک‌شب و *سندبادنامه* را «قصه‌های عامیانهٔ نوشتاری» معرفی می‌کند که «از زمان صفویه گاه زبان ادبی می‌یابند» (نفیسی،۱۳۹۷: ۲۳). چنان‌که می‌دانیم، *هزارویک‌شب* را عبداللّطیف طسوجی در سال ۱۲۶۱هق. در زمان قاجار (اوخر دورهٔ محمدشاه و اوایل دورهٔ ناصرالدین‌شاه) به زبان فارسی ترجمه کرد. *سندبادنامه* را نیز چنان‌که خود نویسنده پیش‌تر اشاره کرده‌است (نک. همان: ۱۴)، فناروزی در زمان سامانیان به فارسی دری برگردان کرد. از روی این ترجمه که امروز در دست نیست، دو تحریر منثور و منظوم باقی مانده‌است: تحریر منثور متعلق به محمدبن‌علی ظهیری سمرقندی، از کاتبان بزرگ ایرانی در قرن ششم و صاحب دیوان انشای قلج طمغاج خان است که *سندبادنامه* را از روی ترجمهٔ سادهٔ فناروزی با نثری فنی و مصنوع، آراسته و به پادشاه تقدیم کرده‌است. تحریر منظوم، سرودهٔ عضد یزدی، شاعر قرن هشتم، معاصر شاه‌شجاع و حافظ است که به شاه‌محمد بهمنی پیشکش شده است (کمال‌الدینی، ۱۳۹۲:بیست-بیست و سه- بیست و شش).

در این کتاب آمده‌است: «بن‌مایهٔ قصهٔ حسین‌کرد شبستری جنگ و کشمکش‌های دولت و مردم است» (نفیسی،۱۳۹۷: ۱۵). صحیح آن است که حسین‌کرد، داستان کشمکش پهلوانان دولت صفویه با ازبکان و در برخی موارد عثمانیان است.

در جایی از دیباچه آمده‌است: «روی‌آوری به زبان و فرهنگ عامه و گردآوری و نگاهداری آن از سده‌های پیش برای مورخان و جغرافی‌شناسان مطرح بوده‌است.

چنان‌که در متن جغرافیایی *الفهرست* ابن‌ندیم و یا در متن‌های تاریخی یعقوبی و مسعودی و دیگر متن‌هایی ازاین‌دست، گزارش‌هایی دراین‌باره دیده می‌شود» (همان: ۲۴). درحالی‌که نه ابن ندیم جغرافی‌شناس است و نه کتاب *الفهرست* متن جغرافیایی! ابن‌ندیم، کتاب‌شناس، فهرست‌نگار و محقّق بغدادی است و معروف‌ترین اثر او یعنی *الفهرست*، متن کتاب‌شناسی و «فهرستی است از تمام کتاب‌های امم از عرب و عجم که در رشته‌های گوناگون علمی، به زبان و خط عربی موجود بود» (ابن ندیم، ۳/۱).

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

دربارهٔ *رستم‌نامه* به نقل از محجوب آمده‌است: «داستانی ادبی است که سبکی عامیانه یافته» است (نفیسی،۱۳۹۷: ۲۳). به نظر می‌رسد، این جمله دچار ابهام است و مقصود ویراستار محترم، به‌درستی از آن دریافت نمی‌شود؛ ضمن این‌که محجوب هنگام بحث دربارهٔ معیارهای تفکیک ادب عامه از ادب رسمی می‌نویسد: «بعضی از شاهکارهای ادبی ایران تحریری عامیانه دارد؛ مانند *رستم‌نامه* که تحریری است منثور از سرگذشت رستم در شاهنامه» (محجوب، ۱۳۸۷: ۱۲۷-۱۲۶). درواقع، *رستم‌نامه* نام دیگری برای برخی طومارهای نقالی است؛ بدین‌سبب که بخش اصلی طومار، شامل داستان رستم می‌شده‌است.

در جایی از دیباچه دربارهٔ تغییر و تحوّلاتی که پس از ورود عرب‌ها، همراه با نهضت ادبی سامانیان در انواع ادبی ایجاد شد، آمده‌است: «ادب رسمی و درباری در عین این‌که از ارزش‌های زبانی و اندیشگی بهره‌مند بود، ازآن‌جایی‌که در دسترس همگان نبود و بازتاب اندیشهٔ شماری اندک از مردمان بود، نمی‌توانست به بسندگی نمایانگر درون‌مایهٔ فکری پیش از خود باشد. پس با گذر زمان، زبانی دشوار و پر از آرایه‌های ادبی یافت که لفّاظی در آن، بر درون‌مایه می‌چربید و تصنّع، آن را بیش‌ازپیش از زبان مردمان دور می‌ساخت» (نفیسی،۱۳۹۷: ۱۹). نخست این‌که مشخص نیست منظور ویراستار محترم از «ادب رسمی و درباری»، ادبیات مربوط به دورهٔ سامانیان است یا پس از آن. دیگر این‌که باید پرسید آیا *شاهنامه*، *خسر و شیرین* یا منظومه‌های پهلوانی، جزو ادب رسمی نیستند؟

ازسویی‌دیگر چند صفحه بعد، دربارهٔ همین «نویسندگان درباری» آمده‌است که اکثراً «بازماندگان خاندان‌های بزرگ ایرانی پیش از اسلام» بوده، «تنها وارثان ادب و دانش دورهٔ باستان بودند و حتی سنّت دیوانی و نامه‌نگاری درباری رو به رشد و شکوفایی سده‌های نخست و سپس‌تر را رقم زدند. این طبقه تنها راویان افسانه‌ها و سنت‌های کهن بودند و ...» (همان: ۲۱). این دو حکم با یکدیگر متناقض می‌نمایند و البته، ممکن است کلّی‌گویی دراین‌زمینه باعث ابهام شده باشد. شاید ویراستار محترم مقصود دیگری داشته‌اند که نگارندهٔ این سطور دریافت نکرده‌است.

در ادامهٔ مطلب پیشین، دربارهٔ ادبیات داستانی عاشقانه آمده‌است، ازآنجایی‌که «باورهای دینی با بروز این گونه همسو نبود، پس به ناچار می‌بایست درون‌مایهٔ

فکری پیشین پیراسته و یا دگرگون می‌شد و جامه‌ای دیگر می‌پوشید که این خود، سبب گم و یا فراموش‌شدن ادبیات داستانی دورهٔ میانه و از آن پیش‌تر، باستان شد» (همان: ۱۹). کدام داستان‌های دورهٔ میانه و باستان به‌طور مشخص فراموش شدند؟ داستان «زریادرس و اداتیس» داستانی از زمان باستان است که با عنوان داستان «گشتاسب و کتایون» به خداینامه‌ها و پس از آن، به شاهنامه منتقل شد (نک. تفضلی، ۱۳۹۳: ۱۹-۱۸)؛ داستان‌هایی چون «زال و رودابه»، «بیژن و منیژه»، «ویس و رامین» و «خسرو و شیرین» همه داستان‌هایی از دورهٔ باستان یا میانه‌اند. ازاین‌گذشته، بخش مهمّی از ادب داستانی ما به‌ویژه در ادب عامه، داستان‌های عاشقانه است که نمونه‌های زیادی دارد؛ برای مثال می‌توان به *جامع‌الحکایات‌ها* اشاره کرد که بخش قابل‌توجهی از آن‌ها داستان‌های عاشقانه‌اند (نک. *جامع‌الحکایات*، ۱۳۹۰؛ *جامع‌الحکایات*، ۱۳۹۱)

نوشته‌اند: «دو عامل رواج ادبیات عرب و سپس‌تر حملهٔ مغول که سوزاندن آثار ادبی باقیمانده را در پی داشت، میان سده‌های پنجم تا هفتم سبب شد، ساده‌نویسی جای خود را به ایجاز و ایهام و پیچیده‌نگاری بدهد تا با این روش، نویسنده بتواند در لایه‌های زیرین متن، اندیشه‌های پنهان خود را آشکار کند. همچنین ازدیگرسو موسیقی سرکوب‌شده در این سده‌ها راه خود را در موسیقی شعر و نثر آهنگین یافت که این امر، خود از دیگر سبب‌های دورشدن از ساده‌نویسی و بیان راویانهٔ داستانی شد » (نفیسی،۱۳۹۷: ۲۲).

نخست این‌که رواج ادبیات عرب که ویراستار محترم آن‌را از عوامل «پیچیده‌نگاری» برمی‌شمرد، در سده‌های آغازین نیز وجود داشت، امّا چرا زبان آثار ادبی در این قرون ساده است؟ (دربارهٔ بررسی عوامل تحوّلات نثر فارسی و تأثیر آن بر ادبیات رسمی و شفاهی، در سده‌های پنجم تا هفتم بنگرید به: بهار، بی‌تا: ۲۳۷به بعد؛ محبتی، ۱۳۷۹: ۳۴۹به بعد).

دوم این‌که موسیقی در چه دوره‌ای ممنوع شد و ممنوع‌شدن موسیقی چه ارتباطی می‌تواند با آهنگین‌شدن نثر و موسیقی شعر داشته باشد؟ صرفِ‌نظر از نوع تحلیل ویراستار محترم، دربارهٔ سرکوب موسیقی باید گفت که همواره در تاریخ ایران از گذشته تاکنون در نقاط مختلف ایران، داستان‌گویی به همراه موسیقی رایج بوده‌است که ازجمله می‌توان به بخشی‌ها و دوتارنوازهای جنوب خراسان، عاشیق‌های آذربایجان، دف‌نوازهای بندرعباس، بیت‌خوان‌های کرد و پهلوان‌های بلوچ اشاره کرد.

سوم این‌که به نظر می‌رسد، ویراستار محترم در این مطلب بیشتر به ویژگی‌های سبکی و زبانی متون نثر فارسی توجه داشته‌اند، امّا در ادامه، موارد مذکور را از «عوامل گوناگونی روش‌های داستان‌پردازی» برمی‌شمرند (نفیسی،۱۳۹۷: ۲۲).

دربارهٔ تاریخ پژوهش در فولکلور ایران نوشته‌اند: «از دورهٔ صفویه و با ورود گردشگران، مورخان و مستشاران نظامی، توجه غربی‌ها به پژوهش دربارهٔ زبان و

فرهنـگ ایرانـی برانگیختـه شـد... امّـا به‌سـبب ناچیرگی و کمبـود شـناخت ژرف فرهنگی و زبانـی پـر از کاسـتی و کـژی اسـت». سـپس بـه صـادق هدایـت اشـاره می‌کنـد کـه بـه گـردآوری «گنجینه‌هـای زبانـی و فرهنگی» ایران پرداخت و «روش او به دسـت شـادروان انجـوی و اسـتاد محجـوب پـی گرفته شـد» (همـان: ۲۴).

در این‌بـاره بایـد گفـت کـه اگرچه از میـان ایرانیان پیـش از همه صـادق هدایت اقدام بـه گـردآوری فرهنـگ مـردم کرد، امّـا نخسـتین‌بار اروپاییـان به گـردآوری فولکلـور ایران پرداختنـد و نمی‌تـوان کارهـای پژوهشـگران و ایران‌شناسـان غربـی چـون ژوکوفسـکی، لوریمرهـا، کریسـتن سـن، هانـری ماسـه و ... را نادیده گرفـت. از میان پژوهشـگران ایرانی نیـز همزمـان بـا هدایـت، کوهی کرمانـی و پس از آن، پژوهشـگرانی چـون صبحی مهتدی و امیرقلـی امینـی بـه گـردآوری و چـاپ داسـتان‌ها و اشـعار شـفاهی پرداختنـد. افـزون بـر ایـن، انجـوی و محجـوب در دو حـوزۀ متفـاوت کار کردنـد و کار محجـوب، ادامـۀ کار هدایـت نیسـت! او بـه گـردآوری بـه مفهـوم اخـص نپرداخـت. محجـوب از سـال ۱۳۳۷ با انتشـار مقاله‌هـای پیاپـی در ماهنامـۀ سـخن، به معرفـی داسـتان‌های ادب عامـه پرداخت و سـپس، متـن امیـر ارسـلان نامـدار را تصحیـح کـرد. اهمّیـت کار محجـوب، شناسـاندن «فصـل گمشـده‌ای از ادبیـات فارسـی، به تاریـخ ادبیات» بـود (متینـی، ۱۳۷۲: ۲).

از «دکتـر بهـرام فره‌وشـی، دکتـر خانلـری و دکتـر صـادق کیـا» به‌عنـوان «نخسـتین پیشـگامان» یـاد می‌کنـد (نفیسـی،۱۳۹۷: ۳۴).. درصورتی‌کـه دانشـمندان یـاد شـده، نخسـتین پیشـگامان راه گـردآوری فرهنـگ و ادب عامـه نیسـتند. البتـه ایـن تأکیـد نافی زحمـات طاقت‌فرسـا و ایران‌دوسـتانۀ ایـن بزرگـواران نیسـت.

در بخشـی از دیباچـۀ کتـاب آمده‌اسـت کـه افسـانه‌های ایـن چهـار جلـد را سـه نفـر (محمدرضـا نظـری، محمد برقعـی و محمدعلی شـاکری یکتا) جمـع‌آوری کرده‌اند (همان: ۲۵). نکتـه‌ای کـه پیش از هرچیز به ذهن می‌رسـد، مسـئلۀ حقوق مؤلف اسـت. متأسـفانه نـام سـه پژوهشـگر محلی که کار اصلـی را انجام داده‌انـد، بر روی جلد نیامده‌اسـت. اگرچه ایـن پـروژه زیـر نظـر فره‌وشـی انجام شـده، اما زحمت گـردآوری داسـتان‌ها بـر دوش این سـه تـن بوده‌اسـت و بهتـر بـود، نـام آن‌ها زیـر نام فره‌وشـی ذکر می‌شـد.

افـزون بـر ایـن، مقدمـه‌ای بـه قلـم محمدرضـا نظـری در آغـاز مجموعـه آمده‌اسـت کـه احتمـالاً مقدمـه‌ای اسـت کـه ایشـان بـر افسـانه‌هایی کـه خـود گـردآوری کرده‌انـد، نوشـته‌اند. تاریـخ مقدمـه نیـز اردیبهشـت ۵۴-۵۳ درج شده‌اسـت. به‌هـرروی، ایـن مقدمه در آغـاز جلدهـا به‌گونـه‌ای اسـت کـه گویـی همـۀ افسـانه‌های ایـن مجموعـه را ایشـان جمـع‌آوری کرده‌انـد.

ازاین‌گذشـته، حـوزۀ کار پژوهشـگران نام‌بـرده روشـن نیسـت و مشـخص نیسـت کـه کـدام یـک از ایـن افسـانه‌ها را کدام پژوهشـگر جمـع‌آوری کرده‌اسـت. حتـی در جلد دوم نـام راوی داسـتان‌ها نیز ثبت نشـده و ویراسـتار محترم توضیحـی نیز در این‌بـاره نداده‌اند. درحالی‌کـه در ایـن پـروژه، هـر پژوهشـگر موظّـف بوده‌اسـت، نـام راوی و محـل زندگی را

فصلنامۀ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارۀ ۶
تابستان ۱۳۹۸

بنابر اصل امانت‌داری ثبت کند. داستان‌های هر پژوهشگر نیز چنان‌که ذکر شد، به‌صورت منظم و تفکیک‌شده تحویل می‌شده‌است (مصاحبه با شاکری یکتا). در جلد دوم، در یکی از پانوشت‌ها به نام محمد برقعی اشاره شده و به نظر می‌رسد که داستان‌های این جلد گردآوری ایشان باشد (۱۱۴/۲). نگارنده طی گفتگو با جناب آقای محمدعلی شاکری یکتا موفق شد، به حوزهٔ پژوهش و لیست داستان‌هایی که ایشان جمع‌آوری کرده‌اند، دست یابد؛ حوزهٔ پژوهشی ایشان در لرستان شامل خرم‌آباد، کوهدشت، معمولان، جلوگیر و روستاهای اطراف آن‌ها بوده‌است. البته ایشان مأموریت گردآوری افسانه در قم را نیز بر عهده داشته‌است. از داستان‌های این مجموعه نیز داستان‌های جلد سوم را ایشان جمع‌آوری کرده‌اند. راوی داستان‌های «مرد یهودی و دخترش» (۳۹/۳)، «تو نیکی می‌کن و در دجله انداز» (۵۳/۳)، «دوستی» (۵۷/۳)، «دوال‌پا» (۵۹/۳) و «سه برادر» (۶۵/۳)، در لیست گردآورنده، روح‌الله اسدی و در کتاب، مشهدی علی‌اکبر پناه نگاشته شده‌است.

دربارهٔ گردآوری و راویان داستان‌های مجموعه آمده‌است: «گردآورنده در بیشتر قصه‌ها، قصه‌گویان جوان و یا حتی نوجوان را گزیده است. شاید انگیزه‌اش چیرگی قصه‌گو به زبان معیار بوده‌است؛ سپس قصه‌ها را به زبان دست و پا شکستهٔ پارسی معیار گوینده ضبط کرده، بر کاغذ آورده‌است، اما همان‌گونه که می‌دانیم در کار گردآوری زبان، گویش و فرهنگ عامه باید به سراغ کهن‌سالگان رفت؛ چه در بسیاری نکته‌ها قصه‌گوی نوجوان ازآنجاکه به داستان چیره نیست یا بنا به خواست و آرزوهای خودش ساختار داستان را بر هم می‌زند و یا به داستان‌پردازی و خیال‌بافی می‌پردازد. دستاورد این روش گم‌شدن ساختار کهن داستان است» (نفیسی،۱۳۹۷: ۲۵و۲۶). دربارهٔ این مطلب باید به چند نکته اشاره کرد:

نخست این‌که از چهار جلد کتاب، تنها جلد اول و چهارم اطّلاعات سنی از راویان به دست می‌دهد؛ جلد دوم فاقد نام راوی است و در جلد سوم، تنها سن یک راوی به نام محمود سگ‌وند (۷۰ ساله) (۹۷/۳) مشخص شده‌است. بنابراین، نمی‌توان به‌راحتی در این‌باره نظر داد. دیگر این‌که به گفتهٔ شاکری یکتا، یکی از گردآورندگان این داستان‌ها، هنگام گردآوری افسانه‌ها به لحاظ زبانی تأکیدی بر سن راویان نبوده‌است؛ زیرا اساساً راویان کهن‌سال نیز به زبان معیار مسلط بوده‌اند. اتفاقاً تأکید ایشان (که گردآورندهٔ داستان‌های جلد سوم هستند.) نیز بر انتخاب راویان کهن‌سال بوده و تاجایی‌که به‌یاد دارند، راویان ایشان همه کهن‌سال بوده‌اند؛ اگرچه راویان جوان و حتی نوجوان آن مناطق را نیز در نقل داستان‌ها بسیار ماهر ارزیابی کردند (مصاحبه با شاکری یکتا).

بررسی دقیق سن راویان در جلدهای اوّل و چهارم نیز صحت گفته‌های شاکری یکتا را تأیید می‌کند. برخلاف آنچه ویراستار محترم نوشته‌اند، «بیشتر قصه‌ها را» افراد میان‌سال به بالا نقل کرده‌اند. به‌طور دقیق ۲۴ داستان را اشخاص بالای ۴۰

سال؛ ۵۵ داستان را اشخاص ۲۰ ساله تا ۳۹ ساله؛ ۳۲ داستان را اشخاص ۱۰ تا ۱۹ساله و ۵ داستان را اشخاص زیر ده سال نقل کرده‌اند. معیار این تقسیم‌بندی، وضعیت فرهنگی و اجتماعی ۵۰ سال پیش روستاها و جامعهٔ عشایری است. می‌دانیم که در آن سال‌ها شخص ۲۰ ساله قدرت نگهداری خانواده را داشت و نمی‌توانیم همان معیاری را که برای «جوان» و «نوجوان» شهری امروزی در نظر می‌گیریم، به جامعهٔ روستایی و عشایری ۵۰ سال پیش نیز تعمیم دهیم.

افزون بر این، اگر هدف از جمع‌آوری افسانه، پژوهش پیرامون زبان باشد، موضوع مهمی است؛ زیرا تلفظ‌های قدیمی و واژه‌های کهن را از زبان راویان کهن‌سال می‌توان دریافت کرد، اما هنگام جمع‌آوری افسانه‌ها، دربارهٔ راوی اعم از جوان و پیر و کودک و زن و مرد، هیچ اولویتی وجود ندارد و همه، ازنظر قصه‌گویی ارزش یکسانی دارند. در همین مجموعه، نمونهٔ بسیار زیبایی از روایت یک راوی هجده ساله مؤید این مطلب است (نک. ۱۷۳/۱-۱۷۹، داستان مرغ کرک).

بدین‌ترتیب، در دیباچه همه‌جا به اهمّیت زبانی داستان‌ها اشاره شده‌است. درصورتی‌که اهمّیت این داستان‌ها به لحاظ زبانی بسیار کمتر از اهمّیت قصه‌شناسی آن‌هاست، زیرا داستان‌ها به زبان معیار ضبط شده‌اند. افزون بر همهٔ این موارد، قرارداشتن راویان در سنین مختلف از مزایا و نکات مثبت کار گردآورندگان است. در راستای همین مطلب، به کار بردن «ی و یای وحده همزمان، کاربرد صفت و ضمیر اشارهٔ نزدیک به‌جای دور، برای نمونه کاربرد امشب به‌جای آن شب و...» از مصادیق عدم تسلط گویشوران به زبان معیار تلقی شده‌است (نفیسی،۱۳۹۷: ۲۶).؛ امّا همان‌طور که می‌دانیم، چنین مواردی مثل «امشب» به‌جای «آن شب» و «دیشب» حتی در متون مکتوب هم کاربرد دارد و «یک» و «یای» نکره نیز در بسیاری از متون و شعرها تکرار شده‌است.

از مجموع دیباچه، بخش کمی به ویژگی‌های روایی کتاب اختصاص یافته و متأسفانه در همین شرح مختصر نیز اشتباهاتی راه یافته‌است. در این بخش دربارهٔ روایت‌های مهم افسانه‌های چاپ‌شده در کتاب، صحبتی به میان نیامده‌است. دربارهٔ روایت‌های متفاوت یک افسانه نیز چنین آمده‌است: «برخی داستان‌ها در بسیاری از عناصرشان مانند هستند و تنها چند تفاوت ساختاری کوچک و یا بیان ویژهٔ قصه‌گو، سویهٔ تمایز آن‌هاست که به‌سبب همین تفاوت‌ها درخور توجه‌اند» (همان: ۲۷). بدین‌ترتیب، درحقیقت روایت‌های متفاوت یک افسانه، افسانه‌های متفاوت قلمداد شده‌است.

دربارهٔ ویژگی داستان‌ها نیز آمده‌است: «این داستان‌ها، داستان‌هایی است که با پاره‌های سازندهٔ متمایز، در دسته‌بندی جهانی داستان‌های مارزلف قرار نمی‌گیرند. این تمایز حتی گاه در شیوهٔ بیانی داستان نیز دیدنی است. برای نمونه، قصه‌های عامیانه هماره با مقدمه‌ای چون: «یکی بود، یکی نبود» و یا «روزی بود، روزگاری

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

بـود» آغـاز می‌شـوند و گاه در میانـهٔ داسـتان، جملـهٔ «هرکـه بندهٔ خداسـت بگه یـا خدا» را قصه‌گـو واگویـه می‌کنـد. ایـن ویژگـی در قصه‌های لرسـتان دیـده نمی‌شـود. همچنین، عبـارت پایانـی داسـتان‌های عامیانـه «قصـهٔ ما به سـر رسـید، کلاغـه به خانه‌اش نرسـید» اسـت کـه در ایـن قصه‌هـا کاربـرد ندارند. اما عبـارت دیگری کـه هماره در پایـان قصه‌های عاشـقانه کاربـرد دارد، عبـارت «انشـاءالله همان‌طـور کـه آن‌هـا بـه مراد دلشـان رسـیدند، شـما هـم برسـید»، در پایـان برخـی از قصه‌هـا دیده می‌شـود» (همـان: ۲۷).

دربـارهٔ ایـن مطلـب بایـد گفـت: نخسـت این‌کـه دسـته‌بندی جهانـی داسـتان‌ها چنان‌کـه در بخـش پیـش گفته شـد، مربـوط به مارزلـف نیسـت؛ مارزلف قصه‌هـای ایرانی را بـر اسـاس فهرسـت آرنه/تامپسـون طبقه‌بنـدی و کدگـذاری کرده‌اسـت.

دوم این‌کـه در تمـام دنیـا برخـی از داسـتان‌های ادب عامـه بـا فهرسـت تامپسـون تطابـق دارنـد و برخـی خیـر. نمی‌تـوان ایـن موضـوع را یـک ویژگـی برشـمرد، امّـا ازقضـا بررسـی نه‌چنـدان دقیـق ایـن افسـانه‌ها (چنان‌کـه در بخـش پیشـین ذکـر شـد)، نشـان می‌دهـد کـه اکثـر قریب‌به‌اتفـاق ایـن داسـتان‌ها در دسـته‌بندی جهانـی آرنه/تامپسـون قـرار می‌گیرنـد.

سـوم این‌کـه عبارت‌هـای آغازیـن، میانی و پایانـی قصه‌هـای ایرانی، «هماره» یکسـان نبـوده و بسیاربسـیار متنوع‌انـد. (دراین‌زمینـه نـک. مارزلـف، ۱۳۹۱: ۴۱-۳۹). اتفاقـاً در آغـاز یکـی از داسـتان‌های همیـن مجموعـه، نمونـه‌ای از عبارت‌هـای آغازیـن آمـده کـه گـواه ایـن موضـوع اسـت: «امّـا برادر سـنگ ملامت مـی‌زد و می‌آمـد، نالهٔ قمـری و چهچه بلبـل گـوش فلـک را کـر می‌کـرد» (۱۹۹/۲). در ادامـه بـه تعـدادی از عبـارات کلیشـه‌ای آغازیـن، میانـی و پایانـی این داسـتان‌ها اشـاره می‌کنیم. عبـارات آغازین: «یکـی بود، یکی نبـود، در زمان‌هـای قدیـم...» (۸۱/۱)؛ «یکـی بـود، یکـی نبـود، غیـر از خدا کسـی نبود» (۲۵۱/۲)؛ «در روزگارهـای قدیـم» (۱۵۳/۲)؛ «در یـک زمـان خیلـی دور» (۱۴۷/۳)؛ «در زمـان قدیـم» (۱۴۳/۳؛ ۵۳/۱و۴۷؛ ۱۹۱/۴و۱۰۸)؛ «خیلی سـابق، شـاید سـی ـ چهل هزار سـال پیـش» (۱۲۷/۳)؛ «می‌گوینـد» (۷۱/۱).

عبارت‌های میانی چون: «خلاصه» (۱۹۴/۲و ۱۸۸و۱۶۰و۱۰۳و۵۵)؛ «از کجا بشـنوید» (۱۷۵/۱)؛ «بشنو از آن طرف» یا «از آن طرف بشنو» (۱۰۱/۲و۴۴و۱۲۰و۲۱۶و۱۴۰و۱۲۶) یـا «بشـنوید» (۴۳/۲) و «بشـنو کـه» (۱۸۸/۲و۴۱)؛ «این‌هـا را ول کـن» (۸۱/۳)؛ «چنـد کلمـه از پادشـاه چین بشـنو» (۱۱۴/۳)؛ «این را بگذاریـم و برویم» (۱۵۱/۳).

و عبـارات پایانـی: «رفتیـم بـالا آرد بـود، آمدیم دامن خمیـر بود؛ قصهٔ مـا همین بود» (۲۶۵/۲)؛ «ایـن دسـتم پـر و آن دسـتم پر و هرچـی گفتم همـش دروغ» (۱۶۷/۳)؛ «قصهٔ مـا هم به سـر رسـید/تمام می‌شـود» (۱۲۴/۳و۱۰۳و۴۳و۳۸)؛ «این‌هم قصهٔ حسـن سـقا» (۸۸/۳)؛ «قصـهٔ مـا خـلاص شـد» (۵۱/۳)؛ «چنان‌کـه محمـود بـه مقصد رسـید، آن‌هایی کـه مثـل محمودنـد، بـه مقصد برسـند و مثـل آن‌هایی که بـرای محمود نقشـه چیدند، به چـاه بـلا سـرنگون شـوند» (۱۸۵/۳) و «چنان‌کـه دشـمنان ملـک ابراهیم بـه درک رفتند،

دشـمنان تمـام دوسـتان بـه درک برونـد» (۵۳/۲) و عبـارت «به خوبی و خوشـی/خرمی با هـم زندگـی کردنـد» کـه در بسـیاری از داسـتان‌های ایـن مجموعـه دیده می‌شـود (برای نمونـه، نـک. ۱۲۴/۱؛ ۲۶۰/۲ و ۲۵۵ و ۲۴۴ و ۲۲۹ و ۲۴۰ و ۲۰۳ و.....؛ ۱۸۰/۴).

نکتـهٔ دیگـر این‌کـه نمی‌تـوان بـا ایـن قطعیّـت دربـارهٔ ایـن موضـوع نظـر داد؛ ای‌بسـا کـه گردآورنـدگان، قصه‌هـا را ویرایـش کرده‌باشـند. همان‌طـور کـه برخـی دیگـر از گردآورنـدگان ایـن کار را انجـام داده‌انـد، ماننـد میهن‌دوسـت کـه عبـارت «یکـی بـود، یکـی نبـود» را در آغـاز قصه‌هـا نمـی‌آورد. کمااین‌کـه در قصه‌هـای دیگری که از لرسـتان جمـع‌آوری کرده‌انـد، ایـن ویژگـی دیـده می‌شـود.

در پانوشـت برخی داسـتان‌ها نیز نکات مبهم و گاه نواقص، اشـتباهات یا آشفتگی‌هایی وجـود دارد که به آن پرداخته می‌شـود:

در پانوشـت برخـی افسـانه‌ها، از گردآورنـدگان داسـتان‌ها یادداشـت‌هایی آمده‌اسـت کـه متأسـفانه بـا نمونـهٔ چاپـی منطبق نیسـت. احتمـالاً ترتیب داسـتان‌ها هنـگام چاپ به هـم خورده‌اسـت. ایـن موضـوع از نکاتـی دریافـت می‌شـود کـه در جلدهـای مختلـف، در پانوشـت مطـرح شده‌اسـت. بهتـر بـود ویراسـتار محتـرم هنـگام چـاپ، چنیـن نمونه‌هایی را یکدسـت می‌کردنـد. بـرای مثـال در جلـد دوم (۸۵/۲) گردآورنـده از داسـتانی بـه نـام «محمـود و کـرّهٔ دیـوزاد» نـام می‌بـرد کـه در جلـد اوّل آورده و تطابـق داسـتان مذکور را بـا روایت‌هـای دیگـر در پاورقـی توضیـح داده‌اسـت، اما نـه در جلـد اوّل و نـه در جلدهای دیگـر چنیـن داسـتانی و چنیـن توضیحاتی دیده نمی‌شـود. اگرچـه در همیـن پاورقی نیز توضیحاتـی دربـارهٔ روایـت حاضـر (ملـک ابراهیم و کـرّهٔ بحـری) آورده و به نـکات جالب و تفاوت‌هـای آن بـا روایت‌هـای دیگـر کـه برخـی نیـز ناقص‌اند، اشـاره کرده‌اسـت. در جایی دیگـر، گردآورنـده توضیـح داده که «این داسـتان با داسـتان قبلی هـردو دارای یک زمینه هسـتند...» (۲۱۹/۲)، امـا مقصـود دو داسـتان قبل‌تر اسـت. در پانوشـتی دیگـر گردآورنده اشـاره می‌کنـد کـه «ایـن داسـتان بـا داسـتان قبلـی مشـترک اسـت...» (۲۴۷/۲)، امـا روایـت مذکـور، چنـد صفحـه بعـد یعنـی در صفحـهٔ ۲۵۷ آمده‌اسـت. به‌همین‌ترتیـب، گاه توضیحاتـی تکـراری و غیرضروری در پانوشـت‌ها دیده می‌شـود که گویـی از گردآورندگان مختلـف اسـت؛ بـرای مثال در جایـی میوهٔ «زالزالک» در چهار سـطر معرفی شـده (۹۴/۴) کـه بخشـی از توضیحـات، مربوط بـه گردآورنده و بخشـی از آن، از فرهنگ معیـن و ظاهراً توضیحـات ویراسـتار محتـرم اسـت، اما بـار دیگـر در همـان جلـد (۱۴۹/۴)، «زالزالک» با اندکـی تفـاوت و شـاید از زبـان گردآورنـده‌ای دیگر شـرح می‌شـود و توضیحات ویراسـتار (از فرهنـگ معیـن) نیـز در این‌جـا تکـرار شده‌اسـت. ضمـن این‌کـه «زالزالـک» پیـش از ایـن داسـتانی دیگـر نیز بـود (۸۵/۴) و اگر قـرار بود ویراسـتار محترم توضیحـی دربارهٔ آن بدهـد، بهتـر بـود هـردو پانویس را یکدسـت کـرده و در اولین جا مـی‌آورد. اگرچـه به نظر می‌رسـد کـه اساسـاً «زالزالـک» نیـاز به معرفی نداشـته باشـد.

ایـن موضـوع دربـارهٔ گیـاه «تولـه» یا پنیرک نیـز تکرار می‌شـود. در جلـد اول، یک بار

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

توضیحات گردآورنده دربارهٔ این گیاه (۲۰۱/۱) و در جلد چهارم، توضیحات متفاوتی ظاهراً از گردآورنده‌ای دیگر آمده‌است؛ در ادامه نیز ظاهراً ویراستار محترم توضیحاتی افزوده‌اند که دربارهٔ خواص درمانی و شکل ظاهری گیاه است (۹۳/۴). در هیچ‌یک از این توضیحات به نام دیگر این گیاه، پنیرک که نامی آشنا برای مخاطبان است، اشاره‌ای نشده‌است.

برخی از پانوشت‌ها نشانگر دریافت نادرست از متن داستان است؛ در داستان خواجه‌معروف (۱۹۳/۲)، وزیر خواجه‌معروف را فریب می‌دهد و انگشتر جادویی را از او می‌گیرد. سپس، از غلام انگشتر می‌خواهد که خواجه را ببرد و پشت کوه قاف بیندازد تا زنِ او را تصاحب کند، اما زن خواجه نیز با زیرکی، وزیر را فریب می‌دهد و انگشتر را صاحب می‌شود. سپس، از غلامِ انگشتر می‌خواهد که وزیر را پشت کوه قاف انداخته و خواجه‌معروف را بیاورد. در این قسمت داستان آمده‌است: «غلام رفت و وزیر را انداخت پشت کوه قاف و خواجه را آورد. دختر گفت: ای خانه خراب! چرا این کار را کردی؟ وزیر عاشق من بود. خواجه گفت ای بابا من چه می‌دانستم؟» (۱۹۷/۲). ویراستار محترم در پانوشت توضیح داده‌اند که: «خود دختر از غولِ انگشتر خواسته بود، پس اعتراض معنی ندارد» (همان). درصورتی‌که اعتراض دختر به خواجه‌معروف است که چرا راز انگشتر را به وزیر که چشم طمع به وی داشته، گفته است! ادامهٔ جمله نیز که خواجه پاسخ می‌دهد، مؤید این مطلب است.

در داستانی دیگر آمده‌است که «وزیر و وکیل رفتند پهلوی او (گل‌اندام که حالا به پادشاهی رسیده‌است) و گفتند: می‌خواهی دختر سلطان را عقد کنیم؟» ویراستار محترم نوشته‌اند: «یحتمل گل‌اندام برای آسیب‌ندیدن، خودش را به چهرهٔ یک مرد درآورده بود و این بخش از داستان افتاده‌است» (۸۶/۳)، اما هیچ بخشی از داستان نیفتاده است؛ زیرا کمی پیش‌تر، راوی می‌گوید که گل‌اندام پس از بیهوش‌کردن چهل‌دزدی که قصد تصاحب او را داشتند، «لباس‌های سرکردهٔ چهل‌نفر را پوشید و فرار کرد» (۸۴/۳).

در برخی موارد نیز ویراستار محترم در پانوشت توضیحاتی داده که به نظر می‌رسد، نیازی به آن نبوده‌است؛ برای نمونه در متن آمده‌است: «مرد رفت، درخت را قطع کرد. یک پرنده از بالای آن پرواز می‌کند». ویراستار توضیح می‌دهد که «ناسازواری زمان فعل‌ها برخاسته از کوشش راوی برای حضور فعّال در روند داستان است» (۱۶۳/۱)؛ حال‌آن‌که «ناسازواری افعال» در گفتار، امری عادی است. در متن یکی از داستان‌ها نیز آمده‌است: «پادشاه به رحمت خدا می‌رود. امروز که او را دفن می‌کنند، پسر کوچکش می‌رود و شمشیر شاه‌عباسی پدرش را برمی‌دارد و یک سنگری درست می‌کند و توی آن می‌نشیند». ویراستار محترم در پانوشت، در توضیح «امروز» می‌نویسد: «کاربرد امروز به جای آن روز» (۶۵/۳). حال‌آن‌که این نمونهٔ کاربرد جمله بسیار رایج است. گاه برای زمان گذشته و گاهی نیز برای

زمـان آینـده بـه کار مـی‌رود (نیـز نـک. ۴۲/۱؛ ۹۶/۴). همچنیـن می‌تـوان بـه ایـن مـوارد اشـاره کـرد: توضیحـات غیرضـروری دربـارۀ «روز مبـادا» (روز نبـادا یـا مبـادا یعنـی روز سـختی!) (۱۷۴/۱)، توضیـح شـش سـطری دربـارۀ واژۀ «دهـل» و معنی‌کـردن واژۀ «توله سـگ» (بچـۀ سـگ و جانـور!) (۲۰۲/۱)، معنـی کـردن واژۀ «جَلـد» (بـه معنـی چابـک)، «مجمعـه» (۷۳/۲)، «دکتـر» (۲۴۲/۱)، «هـی» (۲۱۵/۱)، «قمقمه» (ظـرف آب و مایعات) (۹۷/۴) و در مـواردی نیـز واژه‌هایـی را کـه به نظر می‌رسـد نیاز به شـرح دارنـد، چون واژۀ «مکینـه» (۱۰۵/۳) یـا «شاه‌نشـین» (۷۱/۲) مسـکوت گذاشته‌اسـت.

کلمـات محلـی بـا تردیـد و احتمـال معنـی شـده‌اند. بهتر بود ویراسـتار محتـرم معنی واژه‌هـای محلـی را از پژوهشـگران لـر و به‌ویـژه خرم‌آبـادی می‌پرسـیدند. بـرای نمونـه بـه چند واژه اشـاره می‌شـود:

دسـت‌ور: احتمـالاً دسـتمزد (۲۵۲/۱). لاپخیـن: لانجیـن ـ ظـرف سـفالی خمیـری؟ (۱۷۷/۱). غـوات: معنـی واژه روشـن نیسـت (۱۴۹/۱). الـه‌ای: معنـی واژه روشـن نشـد (۱۳۱/۲). تالبـه: مفهـوم ایـن واژه مشـخص نیسـت، شـاید اشـتباه تایپـی باشـد (۶۷/۲). کپوکچـی (۲۲۷/۱): کچـی بـه معنـای عمـه اسـت. خلاصـۀ ایـن کلمـات ایـن اسـت کـه عمـه شـیر کـف کـرده (گردآورنـده)؛ گمـان مـی‌رود گردآورنده معنـی واژۀ کپو را درسـت درنیافتـه، چـون در لـری امـروز بـه معنـای سـر و صـورت و آدم فربـه بـه کار مـی‌رود.

نتیجه‌گیری

مجموعـۀ داسـتان‌های عامیانـۀ لرسـتان، روایت‌هایـی ارزشـمند از افسـانه‌های فرهنـگ ایران‌زمیـن اسـت و صـرف چـاپ این افسـانه‌ها بـرای بهره‌منـدی پژوهشـگران و نیز حفظ میـراث فرهنگـی و ادبـی اهمّیتـی بسـیار دارد. ازاین‌رو باید سپاسـگزار مرکـز دایرةالمعارف بـزرگ اسـلامی و ویراسـتار محتـرم کتاب بود. بـا وجود این در چاپ داسـتان‌ها اشـکالاتی وجـود دارد. بـه سـبب اینکـه افسـانه‌پژوهی امـروزه بـه صـورت یـک دانـش تخصصـی درآمـده و تعاریـف و تقسـیم‌بندی‌های مشـخصی بـرای آن ارائـه شـده اسـت، بهتـر اسـت داسـتان‌های ایـن کتـاب، دسـت کـم بـر اسـاس فهرسـت جهانـی آرنه/تامپسـون معرفی و طبقه‌بنـدی شـود. نکتـۀ دیگـر اینکـه اهمیـت این داسـتان‌ها به لحـاظ زبانی بسـیار کمتر از اهمّیـت قصه‌شناسـی آن‌هاسـت؛ امـا در دیباچـه بیشـتر بـه اهمّیـت زبانـی داسـتان‌ها پرداختـه شـده و مطالـب بیـان شـده نیز ارتبـاط چندانی بـا افسـانه‌پژوهی نـدارد. نگارنده امیـدوار اسـت کـه مرکـز دایرةالمعارف بزرگ اسـلامی و ویراسـتار محتـرم در تجدید چاپ ایـن کتـاب، بازنگری‌هایـی اساسـی صـورت دهند.

پی‌نوشت

۱. چون نفیسی در مقدمه اشاره کرده‌است که مسئولیت سرویراستاری این مجموعه را به عهده داشته، در مقاله از این تعبیر برای اشاره به ایشان استفاده می‌شود.

۲. این داستان در *عجایب‌المخلوقات* نیز آمده‌است (طوسی، ۱۳۸۲: ۴۶۸).

منابع

ابن الندیم (۱۳۸۱). *الفهرست*. ترجمهٔ محمدرضا تجدد. تهران: اساطیر.

اسفراینی، ابوالمظفر شاهفوربن‌محمد (۱۳۷۵). *تاج‌التراجم فی تفسیر القرآن للأعاجم*. تصحیح نجیب مایل هروی و علی‌اکبر الهی خراسانی. تهران: میراث مکتوب.

اسماعیلی، حسین (۱۳۸۰). مقدمهٔ مصحّح بر *ابومسلم‌نامه* اثر ابوطاهر طرسوسی. تهران: با همکاری نشر قطره، معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه.

انجوی شیرازی، سیدابوالقاسم (۱۳۹۵). *تمثیل و مثل؛ قصه‌های ایرانی۵*. پژوهش سیداحمد وکیلیان (چ چهارم). ویراست جدید. تهران: امیرکبیر.

ـــــــــــــــ (۱۳۵۵). *مردم و فردوسی*. تهران: سروش.

ـــــــــــــــ(۱۳۹۳). *گل به صنوبر چه کرد؟* پژوهش سیداحمد وکیلیان. تهران: امیرکبیر.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۴) *عروسک سنگ صبور؛ قصه‌های ایرانی۴*، پژوهش سیداحمد وکیلیان (چ دوم). ویراست جدید. تهران: امیرکبیر.

بهار، محمدتقی (بی‌تا). *سبک‌شناسی*. تهران: چاپخانهٔ خودکار.

بهارلو، عباس (۱۳۹۶). *سینمای مردم‌شناسی در دانشنامهٔ فرهنگ مردم ایران*. ج پنجم. تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

پزشکیان، محسن (۱۳۸۳). *قصه‌های مردم کازرون*، به کوشش عبدالنبی سلامی. تهران: نشر کازرونیه

تاکه‌هارا، شین و احمد وکیلیان (۱۳۹۶). *افسانه‌های ایرانی به روایت دیروز و امروز*. تهران: ثالث.

تسکین شیرازی، یعقوب‌بن‌مسعود (۱۳۸۲). *فلک‌نازنامه*، به کوشش سیدعلی آل داوود. تهران: توس.

تفضّلی، احمد (۱۳۹۳). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*. به کوشش ژاله آموزگار (چ هفتم). تهران: سخن.

ثغری، عمادبن‌محمد (۱۳۸۵). *طوطی‌نامه* (*جواهرالأسمار*)، به اهتمام شمس‌الدین آل‌احمد، تهران: فردوس.

جامع‌الحکایات، نسخهٔ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی (۱۳۹۰). به کوشش پگاه خدیش و محمد جعفری قنواتی. تهران: مازیار.

جامع‌الحکایات، نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش پاکستان (۱۳۹۱). به کوشش محمد جعفری قنواتی. تهران: قطره.

جعفری قنواتی، محمد (۱۳۸۴). *روایت‌های شفاهی هزار و یک‌شب*. تهران: علم.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۶). *قصه‌ها و افسانه‌هایی از گوشه و کنار ایران*، تهران. ادارهٔ کل پژوهش‌های رادیو.

جویری، مولانان محمد (۱۳۸۴). *قصص‌الأنبیاء*. (چ دهم). تهران: اسلامیه.
چهل‌طوطی (حکایت شیرین عبارت چهل‌طوطی). بی‌تا. به ارزش سه ریال.
چهل‌طوطی (۱۳۴۵). مطبعهٔ نهضت شرق.
چهل‌طوطی (۱۳۹۳). از کتاب ادبیات مکتب‌خانه‌ای ایران. سه جلدی. ذوالفقاری، حسن و محبوبه حیدری تهران: چشمه .
چهل‌طوطی (۱۹۲۶) به دستور لونديّاس بوگدانف. به قلم سیدمحمد فاروق حسینی. پاریس.
چهل‌طوطی (۱۲۶۴ق). چاپ سنگی. کاتب: عبادالله فقیر،۸۷ صفحه.
حاکمی، اسماعیل (بی‌تا). مقدمه بر ترجمهٔ *فرج بعد از شدت* اثر حسین‌بن‌اسعد دهستانی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۸۶). «از *شاهنامه* تا خداینامه»، *نامه‌ی ایران باستان*، سال هفتم، شماره ۱و۲، صص ۳-۱۱۹.
خانلری، پرویز (۱۳۶۹). مقدمهٔ مصحّح بر *سمک عیار* اثر فرامرزبن‌خداداد ارجانی (چ پنجم). تهران: آگاه.
داستان‌های عامیانهٔ لرستان (۱۳۹۷). زیر نظر بهرام فره‌وشی. به کوشش نادره نفیسی. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
دریای اسمار (۱۹۹۷م). ترجمهٔ کتاسرت ساگر، ترجمه از سنسکریت: مصطفی خالق‌دادعباسی. تصحیح تاراچند و سیدامیرحسن عابدی. دهلی نو: دانشگاه اسلامی علیگره: رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران. مرکز تحقیقات فارسی.
دو روایت از سلیم جواهری (۱۳۸۷). به همراه دو مقاله از اولریش مارزلف و مارگارت میلز. به کوشش محمد جعفری قنواتی. تهران: مازیار.
دهخدا، علی اکبر (۱۳۵۲). *امثال و حکم*. تهران: امیرکبیر.
دهلوی، امیرخسرو (۱۳۹۱). *هشت‌بهشت*، تصحیح حسن ذوالفقاری و پرویز ارسطو. تهران: چشمه .
رازی، ابوالفتوح (۱۳۸۱). *روض‌الجنان و روح‌الجنان فی تفسیر القرآن*. به تصحیح محمدجعفر یاحقی و محمدمهدی ناصح. مشهد: آستان قدس رضوی.
سازگار، ژیلا (۱۳۵۶). *کارنامه‌ای از رادیو و تلوزیون ملّی ایران*. تهران: سروش.
سلیمی، هاشم (۱۳۹۰). *چیروک؛ افسانه‌ها و قصه‌های کردی*. تهران: آنا.
شادروی‌منش، محمد (۱۳۹۴). «ابن‌حاجب در اشاره‌ای داستانی». *مجلهٔ ادب فارسی*. پاییز و زمستان ۱۳۹۴. سال پنجم. شمارهٔ ۲، شمارهٔ پیاپی ۱۶. ص.ص ۱۴۸-۱۳۵.
شیخ بهایی، بهاءالدین محمد (بی‌تا). کلیات آثار شیخ بهایی، به کوشش غلامحسین جواهری. تهران: کتاب‌فروشی محمودی.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۹). مقدمهٔ مصحّح بر *داراب‌نامه*، ابوطاهر طرسوسی (چ چهارم). تهران: علمی و فرهنگی.
ـــــــــــ (۱۳۸۱). یادداشت مصحح بر *داراب‌نامه* اثر مولانا محمد بیغمی. تهران: علمی و فرهنگی.
ـــــــــــ (۱۳۶۹). *تاریخ ادبیات در ایران*. ج ۲. (چ دهم). تهران: فردوس.

ـــــــــــ (۱۳۴۵) مقدمه مصحح بر *راحة‌الارواح فی سرورالمفراح (بختیارنامه)* اثر شمس‌الدین دقایقی مروزی. تهران: دانشگاه تهران.
طوسی، محمدبن‌محمودبن‌احمد (۱۳۸۲). *عجایب‌المخلوقات*. به اهتمام منوچهر ستوده (چ دوم). تهران: علمی و فرهنگی.
عطار، فریدالدین (۱۳۸۴). الهی‌نامه. به کوشش فؤاد روحانی. تهران: زوّار.
عوفی، سدیدالدین محمد (۱۳۵۳). *جوامع‌الحکایات*. جلد اول از قسم سوم. به اهتمام بانو مصفا: بنیاد فرهنگ ایران.
عیوقی (۱۳۶۲). *ورقه و گلشاه*. به اهتمام ذبیح‌الله صفا (چ دوم). تهران: فردوس.
فخرالزمانی قزوینی، عبدالنبی (۱۳۹۲). *طرازالأخبار*، تصحیح سیدکمال حاج‌سیدجوادی. با همکاری حسین یاسینی. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۳). *شاهنامه*. پیرایش جلال خالقی مطلق. تهران: سخن.
قاضی، ابوالفضل (۱۳۷۹). *آورده‌اند که...؛ مجموعهٔ داستان‌های کهن ایرانی*. تهران: فروزان روز.
قصهٔ حمزه (حمزه‌نامه) (۱۳۴۷). به کوشش جعفر شعار. تهران: دانشگاه تهران.
قصه‌های مشدی گلین خانم (۱۳۹۵). گردآوردهٔ ل.پ. الول ساتن. ویرایش اولریش مارتسولف. آذر امیرحسینی نیتهامر و سیداحمد وکیلیان (چ دهم). تهران: مرکز.
کریستن سن، آرتور (۱۳۹۳). *نخستین انسان، نخستین شهریار*. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.
کمال‌الدینی، محمدباقر (۱۳۹۲). مقدمهٔ مصحح بر *سندبادنامه* اثر ظهیری سمرقندی. تهران: میراث مکتوب.
مارزلف، اولریش (۱۳۹۱). *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری (چ سوم). تهران: سروش.
متینی، جلال (۱۳۷۲). «او فصل گم‌شده‌ای را به تاریخ ادبیات ایران افزود». مجلهٔ *ایران‌شناسی*. سال پنجم، شمارهٔ ۱، ص.ص۴-۱.
مجتبائی، فتح‌الله و غلامعلی آریا (۱۳۷۲). مقدمهٔ مصحح بر *طوطی‌نامه*. تهران: منوچهری.
محبتی، مهدی (۱۳۷۹). *سیمرغ در جستجوی قاف*. تهران: سخن.
محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۷). *ادبیات عامیانهٔ ایران*، به کوشش حسن ذوالفقاری. (چ چهارم). تهران: چشمه.
مصاحبهٔ تلفنی نگارنده با شاکری یکتا، چهارشنبه.
میهن‌دوست، محسن (۱۳۸۰). *اوسنه‌های خواب و درنگی تحلیلی و نظری در آن‌ها*، تهران: مرکز.
نادری، افشین (۱۳۸۳). *نمونه‌هایی از قصه‌های مردم ایران*. تهران: قصه.
نخشبی، ضیاء (۱۳۷۲). *طوطی‌نامه*. به اهتمام فتح‌الله مجتبائی و غلامعلی آریا. تهران: منوچهری.
نظامی، الیاس‌بن‌یوسف (۱۳۹۰). *هفت پیکر*، به کوشش سعید حمیدیان (چ دهم). تهران: قطره.
نفیسی، نادره (۱۳۹۷). دیباچهٔ مصحح بر *داستان‌های عامیانهٔ لرستان*. زیر نظر بهرام فره‌وشی.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
نیشابوری، ابواسحاق ابراهیم‌بن‌منصوربن‌خلف (۱۳۸۶). *قصص‌الأنبیاء؛ داستان‌های پیغامبران*، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران: علمی‌فرهنگی.
وکیلیان، سیداحمد (۱۳۷۹). *قصه‌های مردم*. پژوهشگران پژوهشکدهٔ مردم‌شناسی. تهران: مرکز.
هزارویک‌شب (۱۳۸۶). ترجمهٔ عبداللطیف طسوجی. تهران: جامی.
هفتاد افسانه از افسانه‌های بندر خمیر(هرمزگان) (۱۳۸۹). تألیف سید عبدالجلیل قتالی، نشر ایلاف.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸
۹۳

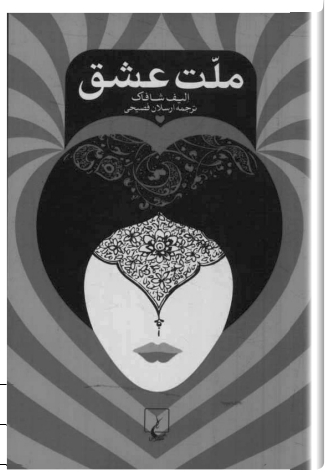
ملت عشق یا دولت هوس

بررسی و تحلیل رمان *ملت عشق* و *کیمیاخاتون* با رویکرد به زندگی مولوی

● مصطفی گرجی
استاد دانشگاه پیام نور Gorjim111@yahoo.com
● آیدا چهرقانی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی Ayda.chehr@yahoo.com

چکیده
ملت عشق اثر الیف شافاک یکی از پرخواننده‌ترین رمان‌های ترجمه‌شده در دههٔ اخیر است که در زمانی کوتاه اقبال عوام و خواص را به خود جلب کرده‌است. همان‌گونه که زبان اصلی آن هم در ترکیه (۲۰۰۹م.) پرفروش‌ترین رمان در کوتاه‌ترین زمان شد. مجموعه آثار این نویسندهٔ ترک (شانزده کتاب) عمدتاً رمان بوده و به بیش از چهل زبان ترجمه، چاپ و منتشر شده است. رمان *ملت عشق* شامل دو داستان است که به‌موازات یکدیگر روایت می‌شوند. نخست داستان خانوادهٔ مرفهی که در آمریکا (سرزمین فرصت‌سازی/سوزی) زندگی می‌کنند و داستان دوم یا همان *ملت عشق* داستان تاریخی ـ عرفانی است که روایت ملاقات شمس و مولانا را به تصویر می‌کشد. *ملت عشق* صرفاً یک رمان است و همهٔ اتفاقات آن بر اساس مستندات تاریخی نیست. ازهمین‌رو، شخصیت تقریباً جدیدی از شمس ارائه داده‌است و تمام اقبال به آن، به داستان دوم برمی‌گردد و اگر داستان نخست (عشق اللا به عزیز) به شکل مجزا در یک کتاب آمده‌بود، نمی‌توانست موفقیت کنونی را کسب کند. شافاک (راوی اصلی و نویسنده) توأم با روایت داستان، خود را به‌گونه‌ای پشت عزیز زاهارا (راوی درون‌متنی داستان زندگی شمس) پنهان کرده که در طول داستان فراموش می‌کنیم، نویسنده اصلی خود اوست. درون‌مایهٔ اصلی *ملت عشق*، دو گونه عشق (الهی و زمینی) است؛ عشق ناسوتی امروزی (اللا و عزیز زاهارا) و عشق حقیقی دیروزی (شمس و مولانا) که نویسنده سعی می‌کند، این دو نوع عشق را به هم گره بزند. در این نوشتار این رمان با رویکردی انتقادی و باتوجه‌به دلایل و عوامل اقبال به آن بررسی و تحلیل شده‌است.

کلیدواژه: مولوی، *ملت عشق*، *کیمیاخاتون*، شمس‌الدین تبریزی



■ **شافاک، الیف (۱۳۹۳). *ملت عشق*. ترجمهٔ ارسلان فصیحی. تهران: ققنوس.**

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

مقدمه

دربارهٔ مولوی و رابطهٔ پنهانِ رازآمیز او با شمس در قالب تذکره، تاریخ ادبیات، مناقب‌نامه‌ها و... باتوجه‌به نگرش و ایدئولوژی راویان، روایت‌های متعدد و متنوعی تصویر شده‌است. چنانکه افلاکی در مناقب می‌نویسد: «ابتدای حکایت مولانا شمس‌الدین تبریزی عظم‌الله ذکره آن چنان است که در شهر تبریز مرید شیخ ابوبکر تبریزی سله و زنبیل باف بود و آن بزرگ دین در ولایت و کشف القلب یگانه زمان خود بود و حضرت شمس‌الدین تبریزی با مقامات و مرتبت به آنجایی رسیده بود که او را نمی‌پسندید و از آن مقام عالی‌تر مقامی می‌جست تا از برکت آن صحبت اعلی و عظیم‌تر شود و به درجات اکملیت رسد و ارتقاء یابد و درین طلب سال‌ها بی سر و پا گشته گرد عالم می‌گشت و سیاحات می‌کرد تا بدان نام مشهور شد که شمس پرنده‌اش خواندندی تا بدان‌جا که مگر شبی سخت بی‌قرار شده شورهای عظیم فرمود و از استغراق تجلیات قدسی مست گشته در مناجات می‌گفت: خداوندا می‌خواهم که از محبوبان مستور خود یکی را به من بنمایی. خطاب عزت در رسید که آن چنان شاهد مستور، وجود پرجود که استدعا می‌کنی همانا فرزند دلبند سلطان‌العلما بهاء ولد بلخی است. گفت خدایا دیدار مبارک او به من بنمای» (افلاکی، ج ۱:، ۱۳۶۲: ۸۵ و ۸۶) و بعد از این واقعه شمس تبریزی راهی قونیه گشت و به دیدار مولانا رسید این نوع روایت‌ها، منحصر به متون پیشین (*رسالهٔ سپهسالار*، *مناقب‌العارفین* و...) نبوده و در عصر جدید در مهم‌ترین ژانر ادبی یعنی رمان نیز این اتفاق تاریخی به شکل‌های دیگر نمود و ظهور یافته‌است. این دیدار رازآلود سرشار از ناگفته‌هایی است که مولوی‌پژوهان با روش‌های مختلف دربارهٔ آن سخن گفته و خواهند گفت. شاید این همه معما و ابهام در آثار به‌جای‌مانده به این سبب باشد که نویسندگان مختلف، گرایش‌های خود را در فصول زندگی این دو عارف گنجانیده‌اند و امانت‌داری تاریخی را رعایت نکرده‌اند. البته، انتظار از متون روایی خلاقانه‌ای همچون رمان برخلاف متون پیشین (تذکره، مناقب و تاریخ‌نویسی) است؛ تاریخ ابزاری است برای بیان اندیشه و نگارش خلاقانه، درحالی‌که

■ **قدس، سعیده (۱۳۸۳). *کیمیا خاتون: داستانی از شبستان مولانا*. تهران: چشمه.**

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

این مسئله در ادبیات داستانی توجیه‌پذیر است. یکی از جدیدترین رمان‌هایی که با محوریت داستان زندگی این دو شخصیت نگاشته شده، *ملت عشق* است. *ملت عشق* که در طول سه سال (۱۳۹۷-۱۳۹۴) هشتاد و چهار بار تجدید چاپ شد، به دلیل درون‌مایهٔ عشق معنوی و عارفانه و نثر روان (ترجمه‌شده) از اقبال عوام و خواص برخوردار شده و دیدار و تجربهٔ زیستهٔ مولوی و شمس را در قالب یک پرسش و پاسخ رمزی (مقایسهٔ دو انسان، یکی در شریعت و دیگری در طریقت) و البته در دل داستان عاشقانهٔ دیگر (عشق اِللا به راوی داستان شمس و مولوی یعنی عزیز زاهاریا) نقل کرده‌است. البته نویسندگان، شاعران و کارگردانان بسیاری نوع آشنایی و ارتباط دو عارف را در قالب فیلم‌های مستند و داستانی و انیمیشن، رمان، شعر و تذکره به تصویرکشیده‌اند، اما طرز بیان و دریافت نویسندگان مختلف از منابع تاریخی و داستانی آن‌قدر متفاوت است که ناگریز، مخاطب عامه را به هرسویی می‌کشاند و درپی آن قضاوت‌های مختلف پیرامون خود رقم می‌زند. پرسش این است که رمان‌های تألیف‌شده در ایران و کشورهای دیگر تا چه میزان برمبنای تاریخ نگاشته شده‌اند و تا چه اندازه رمان هستند؟ این نوشتار به تحلیل ابعاد و زوایای این مسئله یعنی ربط و نسبت رمان و اتفاق‌های تاریخی در قالب ژانر رمان تاریخی می‌پردازد و درضمنِ‌آن، مهم‌ترین حوادث زندگی شمس و مولوی (عشق دو سویه، حوادثی همچون مرگ دخترخواندهٔ مولانا (کیمیا) و همسرش (کراخاتون) و پسرش (علاءالدین محمد) و...) را در رمان *ملت عشق* در قیاس با رمان‌ها و سایر کتب تاریخی بررسی می‌کند.

بیان مسئله

رمان *ملت عشق* به دلیل اقبال عمومی و کثرت نسخه‌های چاپ‌شده رمانی منحصربه‌فرد بوده‌است و دلایل این امر علاوه‌بر عوامل تاریخی، جامعه‌شناختی و ارزش‌های هنری رمان به جنبه‌های روان‌شناختی دنیای انسان عصر مدرنیته بر می‌گردد که اقتضائات و شرایط زندگی

عصر جدید را در درون داستان دوم یعنی (عشق زنی متأهل با سه فرزند به عزیز) به تصویر کشیده‌است. به‌عبارت‌دیگر، دو روایت از دو دنیای متفاوت را در قالب موضوع عشق روایت می‌کند و خواننده باید باتوجه‌به نوع نگاه خود، یکی از دو داستان را زیرروایت قرار دهد. به‌عبارت‌دیگر، در این رمان/ تاریخ با داستانی مواجه هستیم که برخلاف رسم و روال عادی، منابع را هم آورده‌است و هستهٔ‌مرکزی یا زیرمتن آن عشق انسان به همنوع علی‌رغم تمام تفاوت‌هاست. «عشق به‌یک‌بارگی از غیب مثل یک تکه سنگی در برکهٔ راکد زندگی اللا افتاد و او را تکان داد» (شافاک، ۱۳۹۷: ۱۱) و ازسویی‌دیگر با روایت تاریخی و استفاده از منابع موثق روایتگر عشق شمس به مولوی و کیمیا است و از زبان شمس چهل قاعدهٔ عرفانی را برای انسان خسته از روزمرگی را به تصویر می‌کشد. توضیح این‌که روایت‌شناسان برآنند که «هر گفتمان روایی دارای یک هستهٔ مرکزی است که می‌توان آن‌را کنش نامید» (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۹) و هر داستان، موقعیتی جهت تغییر وضعیت از سلبی به ایجابی یا بالعکس است. بااین‌توصیف، در تحلیل هر داستان نخستین گام «پیدا کردن کنش اصلی است» و ممکن است در یک گفتمان روایی (داستان) با کنش‌های مختلفی مواجه باشیم، اما کنش اصلی آن است که «خود در خدمت تغییر وضعیت کنشگران و همچنین معنا است» (همان: ۱۹). ازآنجایی‌که کنش اصلی برای کنشگر/ کنشگران دارای اهمیتی ویژه است و در پسِ آن یک امر ارزشی نهفته است، کنشگران برحسب اتصال یا انفصال با آن در پی سنجش ارزش‌های آن هستند. هر گفتمان روایی در پی عبور از وضعیتی به وضعیت دیگر با دو عنصر کنشگر یا کنشگزار مواجه است. در این نظام، کنشگر داستان (عزیز) کسی است که کنشی را از سر می‌گذراند و کنشگزار (اللا) کسی است که این کنش را به او دیکته یا تجویز می‌کند. در این رمان باوجوداین‌که رمانی تعلیمی و القایی صرف محسوب نمی‌شود، با یک نظام گفتمان القایی یا مجابی (جست‌وجوی هویت یا گمشده در دنیای مدرن) روبه‌رو هستیم و اللا در یک رابطهٔ موازی با عزیز قرار دارد و با استدلال‌های مختلف (نیروی باورانندە)، تأثیرگذاری، سازوکارهایی همچون تشویق (نیروی انگیزاننده)، تهدید (نیروی وادارنده)، چاپلوسی، تحریک و ... درصدد مجاب‌کردن شخصیت کنشگر داستان یعنی عزیز است.

لذا مهم‌ترین مسئلهٔ ما در این پژوهش این است آیا نویسندهٔ ترک با تألیف اثر قصد تشریح نوعی عرفان اسلامی در سطح جهانی دارد؟ یا این‌که با طرح یک رمان فانتزی و گرایش به احساسات سطحی و ارتباطات معنوی به‌عنوان جایگزین عرفان واقعی، نوعی هنجارشکنیِ اخلاقی را تبلیغ کرده‌است؟ به نظر منتقدان، الیف شافاک در این کتاب چهره‌های نسبتاً جدیدی از دو عارف بزرگ ایرانی ارائه می‌دهد که در فرودوفراز داستانش دچار تضاد و تقابل با مذهب هستند و همین بداعت، داستان را عامه‌پسند و جذاب کرده‌است. در این نوشتار تلاش شده‌است، برای تبیین بهتر و پاسخ به این پرسش، رمان *ملت عشق* در کنار داستان دیگر البته از نوع ایرانی آن یعنی *کیمیاخاتون* واکاوی شود تا شگردها و ظرایف روایت در آن روشن‌تر شود.

یادکرد این نکته لازم است که در دوران معاصر به دلایل مختلف، اندیشه و افکار مولوی

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

در کنار زندگی پررمز و راز شمس در قالب رمان بازنموده شده‌است که در رأس این دسته از آثار، دو رمان یاد شده از دو نویسندهٔ زن از دو کشور جلب توجه می‌کند: *ملت عشق* اثر الیف شافاک و *کیمیاخاتون* اثر سعیده قدس.

ملت عشق که حادثهٔ دیدار شمس و مولوی را به محوریت عشقی موهوم به زندگی زناشویی اللا و عشق غیرمجاز او به عزیز زاهارا می‌چسباند، برای اولین‌بار در سال ۱۳۹۱ به همت مهرنوش عدالت با نام «چهل قانون عشق» یا نگاهی دوباره به عشق و عاشقی «شمس تبریزی و مولانا» و خلق اثر عاشقانه‌ای دیگر ترجمه شد که انتشارات «نوید شیراز» آن‌را چاپ کرد. بعد از آن در سال ۱۳۹۳ با ترجمهٔ ارسلان فصیحی و با نام «ملت عشق» توسط انتشارات ققنوس منتشر شد. بنا به گفتهٔ ارسلان فصیحی، درحالی‌که کتاب حاضر در سال ۱۳۸۹ آمادهٔ انتشار بوده، اما با تأخیری پنج‌ساله مجوز انتشار گرفت. الیف در این کتاب، عشق فراموش‌شدهٔ انسان‌های امروزی را که از جنس صداقت است، از شمس داستانش و حال‌وهوای قونیه و از عزیز زاهارا (نویسندهٔ *ملت عشق* در داخل داستان) می‌گیرد و این حس را به خواننده اهدا می‌کند. این داستان در پنج بخش (آب، باد، خاک، آتش و خلأ) تدوین شده و از جایی شروع می‌شود که بابا زمان (مرشد) درویشان خانقاه، شمس را برای رسالتش به قونیه انتخاب می‌کند. شمس تبریزی که انسان بی‌قراری است، به مرشد پیر می‌گوید عقایدش (درواقع تخیلات نویسنده که به شمس منسوب شده، ازقبیل: آشکارشدن اسرار کائنات پیش چشمان او در دوران کودکی) برای همگان قابل‌پذیرش نیست، اما مرشد با ادب و نزاکت می‌گوید: «به شخصیتی خارق‌العاده می‌مانی» (شافاک، ۱۳۹۷: ۹۷) و باتوجه‌به این‌که شمس را دارای علم لدنی می‌بیند، او را به رسالتی بزرگ می‌گمارد. رمان *ملت عشق* برخلاف رمان *کیمیاخاتون* سعیده قدس که بیشتر روایتگر تبعیض‌های جنسیتی، خشونت‌ها و استثمارهای مردانه است، روایتگر دو نوع دوستی (عشق و هوس) است؛ دوستی ناب شمس و مولوی ازیک‌سو و دل‌سپردگی هوس‌آلود اللا به عزیز ازسویی‌دیگر. یکی از جاذبه‌های این رمان علاوه‌بر تحولات درونی شخصیت‌ها، سفر عمیق در درون زمان است که برای خواننده پیش می‌آید. ناخودآگاه به آن زمان و مکان می‌رود و خود را در جمع آن‌ها پیدا می‌کند. غریبگی نمی‌کند و همه را می‌شناسد و کم‌کم به تفاوت شخصی شمس با تمام درویشان و مریدان و مرشدان که در ذهنش تردد کرده‌اند، پی می‌برد: «زمان برای او انگار طور دیگری جریان دارد؛ سریع‌تر و غنی‌تر. مسئله‌ای را که دیگر درویش‌ها برای درکش به هفته‌ها و ماه‌ها زمان نیاز دارند، شمس تبریزی در چند ساعت درک می‌کند، هر روز صبح بیرون خانقاه می‌گردد و مدت‌های طولانی غرق تماشای طبیعت می‌شود» (همان: ۱۰۷). بخش دیگر رمان با عنوان «آب» با پدیده‌های سیال و متغیر زندگی شروع می‌شود. مولوی چهل شب متوالی در خواب، درویشی را با قامت ظریف و بلند می‌بیند که صورتش را با دستمالی ضخیم پوشانده‌است (همان:۱۵۰).بخش سوم داستان با عنوان «باد»، با پدیده‌های کوچندهٔ زندگی آغاز می‌شود و ادامه می‌یابد، با توصیف این‌که قونیه شرافت خود را از دست داده و دچار سقوط اخلاقی شده‌است و این آلودگی همچون آتشی توسط باد پخش شده و بین مردم سرایت کرده و مردم عامه هم علت غارت

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

شهر توسط دشمنان و مغولان را همین می‌دانند که آدم‌های شهر (درویشان و صوفیان) ریسمان خدا را رها کرده‌اند (همان: ۲۲۹). در این فصل داستان، بدبینی‌های مردم به مولوی و شمس شروع شده و بنا را بر آزار و اذیت ایشان گذاشته‌اند. هرقدر مولانا به شمس نزدیک‌تر می‌شود، مریدان از او فاصله می‌گیرند و همان‌قدر که مردم به مولانای خود بی‌اعتقاد می‌شوند و او را در هاله‌ای از ابهام می‌بینند، عقیدهٔ مولانا به راستی و درستی شمس تبریزی بیشتر شده و به این نتیجه می‌رسد که زندگی‌اش تا آن زمان دچار نقصان بوده و بسیاری از حقایق برایش ناپیدا بوده‌است؛ «کسی فراتر از انسانی مادی که آینه‌وار است، می‌آید» (همان: ۲۹۱). «عمق پیوند معنوی پدرم با شمس را درک نمی‌کنند و شمس می‌گوید: بار اصلی آدم‌ها این است که ذهنشان پر از ظن است، به کسانی که عمق پیوند من و پدرت را درک نمی‌کنند، بگو ابتدا ذهن خود را بزدایند» (همان: ۳۱۸). بخش چهارم و پایانی *ملت عشق* عنصر «آتش» است، پدیده‌های سوزاننده و ویران‌کننده. قونیه به سمتی می‌رود که روزبه‌روز تعداد کسانی که دربارهٔ گمراهی شمس حرف می‌زنند، بیشتر می‌شود و این حرف‌های بی‌اساس، با همسویی پسر کوچک مولانا (علاءالدین محمد) منجر به نقشهٔ قتل شمس تبریزی می‌شود. با این اتفاق، مولانا شاعر دلتنگ و قهار قونیه می‌گردد، برای دلتنگی‌هایش از او می‌گوید و تخلصش شمس می‌شود.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

مقایسهٔ تطبیقی دو رمان (*کیمیاخاتون* و *ملت عشق*)

کیمیاخاتون رمانی استوار بر تاریخ است که به شرح حال زندگی مولانا می‌پردازد و داستان زنان شبستان مولانا را به روایت می‌کشد. کراخاتون، بیوهٔ محمدشاه ایرانی پس از فوت شوهر به‌عنوان همسر دوم مولوی با پسر خردسالش شمس‌الدین و دختر نوجوانش کیمیاخاتون، ساکن حرم مولانا می‌شوند. این داستان از زبان کیمیا که پروردهٔ حرم مولاناست، روایت می‌شود؛ مادرش کراخاتون، دختر مسیحی و امیر قوم بوده و پدر مسلمان ایرانی‌تبارش در دام عشق او گرفتار می‌شود. باتوجه‌به مقدمهٔ رمان *کیمیاخاتون*، سعیده قدس از مستندات کتابخانه‌های ملی و گنج‌بخش پاکستان برای درک واقعی زندگی شمس و کیمیا بهره برده و حس عمیق زنانهٔ نویسنده بر داستان مسلط است؛ به‌طوری‌که در پایان، اندوهی عمیق از مرگ کیمیا و تحمل استثمار مردانه وجود خواننده را در بر می‌گیرد. شمس در داستان سعیده قدس شخصیتی سلطه‌گر، استثمارگر، خشن و زورگو دارد، درحالی‌که شمسِ *ملت عشق* بریده‌ازدنیا است و هیچ خواسته‌ای ندارد، درویشی بی‌مکان که از جایی به جایی می‌رود، هیچ خواهش مادی ندارد و از این دیار به دیار دیگر می‌رود تا برکمالاتش افزوده شود، برای انتقال علم لدنی از سمرقند راهی بغداد و ترکیه می‌شود و آن‌قدر درگیر عشق خدایی است که ازدواج با کیمیا را صرفاً به دلیل عشق کیمیا به خودش می‌پذیرد و ازدواجی بین عارفی کامل و معنوی با دختری جوان صورت می‌گیرد، اما در ادامه سعیده قدس در*کیمیاخاتون* از شروع مشکلات بعد از همسری شمس به کرات سخن گفته‌است (قدس، ۱۳۸۶: ۲۶۷) در کتاب *کیمیاخاتون* دیگر از عشق آسمانی شمس و کیمیا خبری نیست، بلکه در این رمان

با عشق جوان علاءالدین و عشق پیر شمس، مرشد مولانا مواجه می‌شویم. در قیاس این دو رمان می‌توان گفت که لطافت خاص مولویِ *ملت عشق* در *کیمیاخاتون*، تبدیل به استثمار مردانه می‌شود، تاجایی‌که به‌خاطر مقاصد خودش کیمیای نوجوان را که عاشق پسرش هم شده‌است، به عقد شمس در می‌آورد. تصویری که سعیده قدس در *کیمیاخاتون* از زن ارائه می‌دهد، بی‌اراده و منفعلانه است، علی‌رغم این‌که همسر قبلی کراخاتون شاه ایران است، در خانهٔ مولانا زنی ساکت و معمولی است، اما کیمیا دختری مستعد پرورش و باقابلیت و تشنهٔ اسرار هستی است (همان: ۴۱) و برخلاف عقیدهٔ دیگران که سواد را برای زنان بیهوده می‌دانستند، مولانا هنگامی که از هوش و ذکاوت کیمیا مطلع می‌شود، او را تشویق می‌کند و پس از اتمام کتاب *کلیله و دمنه*، *شاهنامه* را به او می‌دهد (همان: ۱۲۰). ابعاد زندگی بیرونی مولانا و شمس بر همگان آشکار است، ولی کمتر کسی از احوالات اندرونی و حضور زنان در حرم او آگاه‌اند. «دوباره به این می‌اندیشیدم که هرطورشده باید از میان دیوارهای حرم خلاص شوم. می‌خواستم آزاد، زیبا و فاخر زندگی کنم» (همان: ۱۲۹). بنابر رسوم و فرهنگ شرقی، زنان حرم و اخلاقیاتشان همواره از نامحرم پوشیده و محرمانه مانده‌است. «تاریخ هیچ‌گاه این‌گونه صبوری‌های همسران نامداران زمانه را به اجری یا ارجی سزاوار پاسخ نداده‌است، اما او را با تاریخ دروغ‌زن کاری نبود؛ با آفریننده‌ای درد دل بود که با تحمل بار نه ماهه‌ای سخت و سنگین و دردآور در بطن زن‌ها بردباری آموختشان. جایی که کلک او از ازل چنین نقش‌ها زده بود و جز بین بردباری و تنهایی و رسوایی انتخاب دیگری در بین نبود، دیگران را چه جرأت فضولی بود؟» (همان: ۱۸۹)

مؤلفان شرقی در ورود به زندگی شخصی بزرگان همواره محتاط بوده‌اند و نهایتاً نوشتارهای تاریخ بر محور کلیات زندگی ایشان می چرخد، همین مرزبندی زنانه و مردانه، همین سدهای مذهبی و لزوم حفظ حرمت اندرونی، تخیل نویسنده را محدود می‌سازد، اما شافاک بی‌محابا به این تعصبات، پا را فراتر می‌گذارد و با بی‌پروایی به زندگی شخصی شمس و مولانا و جزئیات آن وارد می‌شود، به‌خصوص هنگامی که از عشق شمس و کیمیا پرده برمی‌دارد. درواقع، الیف شافاک می‌داند که داستانش صرفاً رمان است و بیشتر به رمان می‌پردازد تا به تاریخ. کیمیا در رمان *کیمیاخاتون*، برخلاف رمان *ملت عشق* شخصیت اصلی است و مصداق انزوای زنان حرم‌نشین که در مقابل حضور مقتدر مردان به پس رانده شده‌است (همان: ۱۳۳). او با همهٔ جزئیات و صفات شخصی و حساسیت‌های زنانه‌اش توصیف شده وتمامی این بی‌مهری‌ها و تبعیض‌ها را پذیرفته‌است و جایگاهی که در شأن او باشد، ندارد. ناگریز در درون خویش جدال دارد، ولی به مدد *کلیله و دمنه* و *شاهنامه* از فراموش‌خانهٔ حرم به سرزمین‌های پرحماسه پرواز می‌کند و با آشنایی با زنان قدرتمند *شاهنامه* همچون تهمینه، گردآفرید و سودابه تسکین می‌یابد (همان: ۱۲۴). روحیهٔ لطیف و عاطفی کیمیاخاتون در تمام توصیفاتی که ارائه می‌دهد، کاملاً مشهود است. او دختری است که برای ترفیع جاه و مقام زنانهٔ خویش درگیر است، اما این رؤیا در پرتو مردسالاری مقتضای آن زمان محقق نمی‌شود: «از زمان تولد شمس‌الدین دانسته بودم که دنیای آدم می‌تواند، به‌ناگهان در یک روز تغییر کند. او با آمدنش خطای بزرگ

طبیعت را که به زوج خوشبختی مثل پدر و مادرم، اول یک دختر داده بود، جبران کرد و همان توجه نسبی اطرافیان را که تا آن زمان معطوف من می شد، به حداقل ممکن رساند» (همان: ۱۸). «از روز تولد شمس‌الدین، توجه پدر و مادرم فقط معطوف به او بود و چنان بود که از عشق روزافزون من به باغ و الیاس، نه‌تنها نگران نبوده که ظاهراً خوشحال هم بودند. پدرم از مادرم دوازده پسر خواسته بود و من یکی، اگر زیادی نبودم، بی‌تردید کافی بودم» (همان: ۲۹).

سعیده قدس در *کیمیاخاتون* کم‌کم به سمت عاشقانه‌های میان پسر مولوی و کیمیا می‌رود، عشقی که بیشتر ریشه در حدسیات و ابرازهای سطحی دارد (همان: ۱۳۹). متوجه رشد و بلوغ خود هم هست و همین توجه به خود مناسباتش را با علاءالدین عوض می‌کند (همان: ۲۱). کیمیاخاتون شخصیتی دارد حساس و باریک بین. در توصیفی که از ماجرای پرستوها نقل می‌کند، احساسات و درک خاص او از اتفاقات پیرامونش نمایان است: «عاقبت گفتم: مادر! چرا باید دخترها شوهر کنند؟ بعد شوهرشان بمیرد و به قول شما از این خانه به آن خانه شود؟ چرا نباید تا آخر عمر پیش کس و کارشان بمانند؟» (همان: ۵۹) کیمیا هنوز به سن بلوغ نرسیده و در دنیای کودکانه‌اش زندگی می‌کند. مادر وی طی رفت‌وآمدهای زیاد و مراسمی خاص به عقد مولانا درآمده و به اندرونی وی نقل مکان می‌کند. کیمیاخاتون نیز با دلخوری و نارضایتی از این جابه‌جایی، باید از مادر تبعیت کند. بنابراین، در کنار دیگر همسران و فرزندان مولانا زندگی تازه‌ای را شروع می‌کنند و ازطرفی، علی‌رغم علاقهٔ دوطرفهٔ کیمیا و علاءالدین، ازدواج او و شمس برقرار می‌شود. زندگی تعریف‌شده در این کتاب برای زنان به‌ویژه کراخاتون و کیمیا تلخی‌های بسیاری را در پی دارد که نویسنده با نگارش آن به نوعی جایگاه زن را نه صرفاً در زندگی مولانا که در تقدیرنوشته‌های زن شرقی به باد انتقاد گرفته‌است. حال‌آن‌که در *ملت عشق* این مسئله بسیار کم‌رنگ و در حاشیه قرار گرفته‌است و می‌تواند تفاوت نگاه شافاک به‌مثابهٔ یک زیست‌گفتمان غربی را با روایت سعیده قدس به‌مثابهٔ تجربهٔ زیستهٔ زن شرقی ایرانی نشان دهد. زمانی که شمس کیمیاخاتون را خواستگاری می‌کند، این رویداد که در حدود ۷۰۰ سال پیش اتفاق می‌افتد، بسیار ناگوار ترسیم شده‌است، درصورتی‌که ما در قرن بیست و یکم هم شاهد ازدواج‌هایی این‌چنینی هستیم، اما به‌زعم نویسندهٔ *کیمیاخاتون* فاجعه‌ای بس عظیم در خانهٔ مولانا اتفاق افتاده‌است. مولانا گرچه در رفتار اجتماعی تاحدودی تابع شرایط اجتماع عصر خود بوده، اما رفتارش در همان زمان هم نسبت به بانوان توأم با تکریم و مهربانی بوده‌است. مولانا گرچه در رأس قلهٔ عشق و ادب قرار دارد و به لحاظ منش صوفیانه و مسلک متشرع و زهد و عرفان تراز اول جهان است، اما او نیز تحت تأثیر محیط و فرهنگ حاکم قرار دارد. این‌که در آن زمان تصمیم می‌گیرد، دختر نوجوان همسرش را به عقد پیرمردی درآورد که سال‌های شصت را سپری کرده بود، باتوجه‌به شرایط و موقعیت اجتماعی زن در آن روزگار، اتفاق غریبی نیست: «بعدها وقتی من متوجه نوعی انزجار پنهان خداوندگار از زن‌ها شدم که خوشبختانه شامل همهٔ زنان ازجمله زن اولش و مادر من نمی‌شد، اصلاً تعجب نکردم، کسی که تمام عمرش را در میان پیکرهای فرسوده و شخصیت‌های شبح‌مانند چنان زنانی به سر برده باشد که حیاتشان بار سنگین و ناخواستهٔ

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

زندگی او بوده باشد و جز درد و غم و حسرت و حسادت و نفرت دستاوردی نداشته باشند، چطور می‌توانست، احساسی غیر از این داشته باشد؟ دلیل محکم من برای این باور، احترام و ملاحظه‌ای بود که بعدها دیدم او نثار کراخاتون، مادر من و چند زن استثنایی دیگر می‌کند که در زندگی‌اش نقش مطلوب داشتند» (همان: ۷۹). در رعایت احترام به زنان می‌گوید: «او شاید تنها مرد قونیه بود که زنش را به‌خاطر زادن یک دختر ستایش می‌کرد» (همان: ۱۴۷).

افلاکی از همسر اول مولانا یعنی گوهرخاتون سمرقندی مطلبی نقل نکرده، اما از همسر دوم او یعنی کراخاتون قونوی مطالب بسیاری آورده‌است که همگی محل تأمل است. کراخاتون به شهادت افلاکی در پاک‌دامنی و عفاف مریم ثانی بود و کرامت‌ها از او سر می‌زد (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۹۱). با عنایت به دو رمان فوق تفاوت نگره‌ای دو رمان *کیمیاخاتون* به روایت یک زن ایرانی و *ملت عشق* به روایت یک زن ترک (فرانسوی) باتوجه‌به شخصیت‌های اصلی عرضه می‌شود.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

۱. شمس تبریزی

قدیمی‌ترین مدارک دربارهٔ شمس تبریزی، کتاب *ابتدا نامه* سلطان ولد است که گفته است: «هیچ آفریده‌ای را بر حال شمس اطلاعی نبوده‌است» و به نقل از نوشته های پرفسور آناماری شیمل می‌گوید: «درباره شمس تبریزی سوال فراوان است. بسیاری از نقادان حتی در وجود واقعی او تردید دارند. اما اگر از موارد مشابه شیفتگی در میان عارفان مسلمان آگاهی نداشته باشیم آن کلاه بزرگ درویشی که در موزه قونیه نگهداری می‌شود می‌تواند نشانه از وجود جسمانی او باشد.» (سلطان ولد، ۱۳۸۹: ۶) شمس در مقالات، به شرح احوال و معرفی پیشینهٔ خود نپرداخته، اما می‌توان او را از میان توصیفات و خاطرات بازشناخت. افلاکی در *مناقب‌العارفین* می‌گوید: «شمس‌الدین تبریزی را در شهر تبریز پیران طریقت و عارفان حقیقت، کامل تبریزی خواندندی و جماعت مسافران صاحبدل او را پرنده گفتندی جهت طی زمینی که داشته‌است» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج۱: ۸۵). در *مناقب اوحدالدین کرمانی* (م ۶۳۵) ذکری از کامل تبریزی با عبارت: «شخصی می‌باشد او را کامل تبریزی گفتندی، مردی شوریده و ربوده‌شده و سلطان علاءالدین بیض‌الله عزته و تمامت امرا او را عظیم و محترم و معزز داشتندی و اعتقاد و ارادت نمودندی. مردی صاحب باطن بود و قوت جاذبهٔ عظیم و استدعا. سخن او مقبول خلق بودی مثلاً اگر کسی را هزار دینار التماس کردی منع نبودی» (فروزانفر، ۱۳۴۷ :۱۹۱). علی‌رغم انتقادات دربارهٔ تخیلی بودن رمان *ملت عشق*، باتوجه‌به ذکر منابع و مآخذ در پایان رمان (برخلاف روال داستان‌نویسی)، این اثر مطابق روایت *رسالهٔ سپهسالار* از دیدار این دو سخن گفته‌است. در این رمان شمس تا قبل از دیدار با مولوی و به‌مانند روایت این رساله شخصیتی گمنام و مجرد است که هیچ کس را بر احوال او آگاهی نبود. مولانا در وصف شمس، او را کامل تبریزی و ابدال شهر قونیه معرفی می‌کند (شمس، ۱۳۴۹: ۱۲)، اما خواننده درحال انس‌گرفتن با سیمای ملکوتی شمس است که این فصل تمام می‌شود و بلافاصله فصل عشق زمینی اللا در بوستون، همراه با جرّوبحث با دختر بزرگ و

شوهرش آغاز می‌شود (شافاک: ۱۳۹۲: ۶۱-۴۹) که درنهایت، منجر به پناه‌آوردن او به مرد غریبه‌ای به نام عزیز زاهارا می‌گردد که البته این موضوع خواننده را تشویق به هنجارگریزی می‌کند و در همین لایه‌های یک‌درمیان داستان که الیف داستان نیمه‌تمام شمس را رها می‌کند و به کشمکش عشق زمینی اللا روی می‌آورد و در فضایی مطبوع، عشق جدیدی را طرح‌ریزی می‌کند که عامه‌پسند و هنجارشکن است؛ عزیز زاهارا را به شکل شمس می‌بیند و عاشقانه به او دل می‌سپارد و به‌طور ناخودآگاه مخاطب را با شمس تبریزی معاصر خود رویارو می‌کند که درواقع، همان عزیز زاهارا است و پناهگاه زنانی است که براثر بی‌توجهی و هوس‌بازی شوهرشان بی‌پناه مانده‌اند و اللا را که مخالف هرگونه عشق و هوس‌بازی است و حتی عشق دختر جوانش را دائماً نکوهش می‌کند، به‌یک‌باره علی‌رغم متأهل بودن، عاشق مردی غریبه می‌کند.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

۲. مولانا

مولوی، صوفی و خطیبی که قبل از آشنایی با شمس هم از روحانیت برخوردار بوده، درحدی‌که از مشاهدهٔ رؤیاهای صادقه نیز بی‌نصیب نمانده‌است (افلاکی،ج:۱، ۱۳۶۲: ۸). آن ماری شیمل درباب شخصیت مولانا قبل از این آشنایی می‌نویسد: «در دههٔ ۶۲۸ تا ۶۳۸ ق. مولانا زندگی متعارف یک عالم علوم دینی را داشت؛ تعلیم و تدریس می‌کرد، به مجاهده و مراقبه مشغول بود و از نفوذ خود برای کمک به افراد بینوا استفاده می‌نمود» (شیمل، ۱۳۸۹: ۲۴). مولانا خود نیز روح بزرگ خود را می‌شناخته و ملازمت سفیری همشأن و رتبه را برای خود لازم می‌دانسته‌است (افلاکی، ج:۱ ۱۳۶۲: ۴۸)، اما مولانای ملایم و انعطاف‌پذیر *ملت عشق* به‌خاطر فرقهٔ قلندریه و درویشی شمس، آداب را پیش‌پاافتاده می‌داند و رها می‌کند. *ملت عشق* عالی‌ترین مدارج عرفان اسلامی را تاحدی نزول داده که بازیچهٔ عشق‌های سطحی و آمیخته با هوس امروزی شوند و امروزی‌ها که درگیر عشق‌های مبتذل هستند، عاشقانه‌های هوس‌انگیز خود را مانند عشق شمس و مولانا خاص تلقی کنند و در مقایسهٔ ظاهری مبتنی بر *ملت عشق* هم به برابری دو نوع عشق لاهوتی و ناسوتی برسند. اللا که نقش ویراستار کتاب را دارد و مخالف ازدواج دخترش ژانت با خواستگارش اسکات است (شافاک، ۱۳۹۷: ۱۷)، معتقد است: «جوان بودن و عاشق شدن و پیشنهاد ازدواج گرفتن این‌ها چیزهای قشنگی‌اند، اما حرف ازدواج که پیش آید، باید کله را به کار بیندازی، ازدواج با کسی که خیلی با تو فرق دارد یعنی قمار کردن (همان: ۲۲)، اما ناگهان خودش علی‌رغم تأهل و تعهد در مقابل همسر و فرزندانش عاشق می‌شود؛ عاشق کسی که اصلاً نمی‌شناسدش و خیلی با او متفاوت است. «ناگهان نامه‌ای از مردی که ناشناخته و اسرارآمیز و ساکن هلند است، می‌رسد: ویراستار محترم! امیدوارم فرصتی بیابید، این رمان تاریخی ـ عرفانی را بخوانید که دست‌مایه‌اش دوستی بی‌مثال جلال‌الدین مولوی، شاعر اعظم عالم اسلام با شمس تبریزی که درویش قلندری است ـ مرامتان عشق ـ عشقتان باقی باد ـ عزیز. زاهارا» (همان: ۳۳).

۳. آشنایی مولانا و شمس

مولانـا قبـل از دیـدار شـمس، فقیـه و دانشـمندی بی‌نظیر بود و شـمس هم قبل از آشـنایی بـا او، صوفـی متشـرع و زاهـد اسـت. نکتـهٔ مهـم در تمـام ایـن روایت‌هـا، ویرانی مولاناسـت (سپهسـالار، ۱۳۷۸: ۱۲۸). شـافاک باتوجه‌بـه منابـع پایانـی رمـان بـه روایت‌هـای دیـدار شـمس و مولـوی بـا جزئیـات می‌پـردازد: فـردا صبح شـمس بـرای دیـدن مولانا به مسـجد مـی رود... «ای مولانـای بی‌همتـا! در شـرق و غـرب عالـم ایـن همـه راه آمده‌ام تا سـؤالی از تو بپرسـم؛ نخسـت از اسـبت پیاده شـو تا همتراز شـویم. تا آن روز کسـی جرأت نکرده بود بـا مولانـا چنیـن بگویـد و ...» (شـافاک، ۱۳۹۷: ۲۳۶-۲۳۹) مولانـا بـا این سـؤال بـه اعماق ناشـناختهٔ وجـودش پـی می‌بـرد، غـرورش از بیـن مـی‌رود و همـه در برابـر دیدگانش یکی می‌شـوند (همـان: ۲۵۴). تقریبـاً تمـام نویسـندگان متفق‌القول هسـتند که شـمس تبریزی الهامـات و مأموریتـی بـرای انقـلاب روحـی و رسـاندن او بـه مراحـل عرفانـی تجـرد و تفـرد مولانـا داشته‌اسـت کـه اکثر صاحب‌نظـران معتقدند، مأموریـت او طرح همین سـؤال و ایجاد جرقـهٔ شـوق در روح او بوده‌اسـت. برخی نیز اشـاره داشـته‌اند کـه آنچه باعث ایـن دگرگونی و تحـول روحـی مولانا شـده، ظاهـراً روش‌های دیگری بوده که توسـط شـمس تبریزی واقع شده‌اسـت (فروزانفـر، ۱۳۸۵: ۹۸).

۴. جدایی شمس تبریزی و مولانا

دیدار و آشـنایی شـمس و مولانا در شـرایط خاص زمانی آن دوره و دیدگاه‌های مردم عادی و مریـدان مولانـا و تحولاتـی که در مولانا توسـط شـمس ایجاد شـد، هم برای شـمس و هم بـرای مولانـا مشـکلاتی را ایجـاد می‌نمایـد کـه منجـر بـه تـرک قونیـه و جدایـی می‌گردد. گفتنـی اسـت، علـت مزاحمت‌های مردم زمـان و ایـذاء و آزار آنان، اعتقاد مولانـا به این نکته اسـت کـه اسـرار باید مخفی باشـد و مدام بـه اصحاب و یـاران تذکر می‌داد که ایـن انتقادات به‌جهـت عدم شـناخت صحیح ایشـان از شـخصیت و منش شـمس اسـت (داکانـی، ۱۳۸۷: ۲۱۳). الیف شـافاک از اسـرار پنهان بین عرفا و خدا در داسـتانش چشم‌پوشـی می‌کند و از زبـان علاءالدیـن، شـمس را بـه نقـد می‌کشـد: «انگار ماه‌هـا همکاری پـدرم با آدمـی زندیق کـم مایـه خجالـت بـوده، حالا هم نوبت رسـیده به موسـیقی و رقـص، پدرم چطور توانسـت جلـوی چشـم مـردم خـودش را کوچـک کنـد... این دیگر چه جور شـری اسـت؟ لابـد باقی عمرمـان را هـم بایـد بنشـینیم و کثافت‌کاری‌های شـمس را تمیز کنیم» (شـافاک، ۱۳۹۷: ۴۳۳). ایـن تنـزل رتبـهٔ شـاعر عالی‌مقـام را در جای‌جای *ملت عشـق* می‌توان دیـد: «عمری کـه بی‌عشـق بگـذرد، بیهوده گذشته‌اسـت. نپرس که آیا باید در عشـق الهی باشـم یا عشـق مجـازی، عشـق زمینی یا عشـق آسـمانی، یـا عشـق جسـمانی؟ از تفاوت‌ها تفـاوت می‌زاید. حال‌آن‌کـه بـه هیـچ متمم و صفتـی نیاز ندارد عشـق. خود به‌تنهایی دنیایی اسـت عشـق. یا درسـت در میانش هسـتی، در آتشـش، یا بیرونش هسـتی، در حسرتش» (شـافاک، ۱۳۹۷: ۵۰۸).

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

ملت عشق یا دولت هوس

رمان *ملت عشق* باتوجه به استفادهٔ دو داستان به‌موازات هم (عشق در نگاه مولوی و شمس ازیک‌سو و اللا و عزیز ازسویی‌دیگر) به تحریف تاریخ متهم است، اما چرا رمان‌هایی که از حقیقت تاریخ بهرهٔ بیشتری برده‌اند، این اندازه به چاپ و فروش نرسیده‌اند؟ مؤلفان و ناقدان علل تعدد چاپ آن را موارد ذیل بیان کرده‌اند:

۱. عدم وفاداری به تاریخ و فمنیستی بودن تم رمان. رمان *ملت عشق* با دستبردی در تاریخ، مناسب سلیقهٔ زنان نگاشته شده و مخاطبان بیشتری را جذب نموده‌است. (نادری، دهم مهر۱۳۹۷، سایت اینترنتی ایسنا،نشست ویژه شهرکتاب)

۲. فقدان بن‌مایه‌های عرفانی در شرق و یافتن عرفان تصنعی و مجازی، به همراه کسب منافع اقتصادی و شبیخون فرهنگی به داشته‌ها و آموزه‌های دینی ما. (درخشنده، یازدهم شهریور ۱۳۹۷، سایت اینترنتی خبرگزاری مهر، نشست ادبی فرهنگسرای سرو)

۳. تخریب چهرهٔ اولیای خدا و پایین آوردن اسطوره‌های عشق و عرفان. این کتاب بیشتر عامه‌پسند است و علت پرفروش بودن آن، همین سبک نوشتاری ساده و روان و غیرواقعی و غیرتاریخی آن است. (نادری، دهم مهر۱۳۹۷، سایت اینترنتی ایسنا، نشست ویژه شهرکتاب)

نویسنده با ظرافت خاصی نظریات شخصی خود را در قالب زندگی دو عارف بزرگ و چهل قاعده در چله‌نشینی شمس و مولانا القاء نموده و اگر مخاطب مطالعات قبلی و شناختی از شمس تبریزی و مولوی نداشته باشد، داستان را به‌عنوان واقعیت می‌پذیرد. شافاک آموزه‌های معنوی مولانا و شمس را از مناسبات دین و شرع خارج نموده و به اسطوره‌های عرفانی نقش رمانتیک داده‌است. نقل‌قول‌ها و گفتگوهای کتاب *ملت عشق* درخور عارفان متشرع و اولیاء خدا نیست و چارچوب این داستان، اوهام و تخیلات است که در سایهٔ نگارش نسبتاً جذاب و ساخت چهره‌های تصنعی به دلخواه؛ آن‌هم برای ارزشمندترین‌های جهان ادبیات عرفانی، خواندنش لذت بسیار دارد، اما باید گفت: در یک رمان تاریخی، تمامی عناصر تاریخی، صفت هستند و رمان اسم است. ماهیت غیرواقعی رمان به‌عنوان پیامد نهایی آمیختگی عناصر تاریخی و ادبی حاصل تاریخ نیست، بلکه حاصل تخیل است، اما نکتهٔ قابلِ‌توجه این است که ادبیات داستانی با پرداختن به این اسطوره‌های برجستهٔ کهن، بارور و خلّاق می‌شود و خلق شخصیت‌های نو با ویژگی‌ها و ذهنیات متفاوت یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های رمان نو است. کتابی که در مدت کوتاهی به چاپ هشتاد و چهارم می‌رسد، ظرفیت بالایی برای پذیرش نقد و هجوم ناقدان با عناوین مختلف دارد و ممکن است، اختلافات ملی و مذهبی خاستگاه نقد کتاب *ملت عشق* شده باشد. در ادبیات ما این مصرع حافظ نقش بسته‌است: «قبول خاطر و لطف سخن خدا دادست» کتابی با این همه مخاطب در کشوری که مهد ادب و فرهنگ است، پر از حاشیه و نقدهایی خالی از ادله و استدلال شده‌است. شافاک تابه‌حال ۱۶ رمان دیگر هم نوشته‌است که هیچ‌کدام به اندازهٔ *ملت عشق* با استقبال گسترده مواجه نشده‌اند. به‌هرحال، *ملت عشق* یک رمان است نه مستند تحقیقی و پژوهشی. باید به این نکته توجه کنیم که یک

پای ادبیات همیشه در واقعیت و پای دیگرش در تخیل است، یعنی ادبیات مانند آونگی است که میان واقعیت و تخیل در رفت‌وآمد است و محتوای داستان گویای این است. گفتنی است، ادبیات به‌ویژه رمان نمی‌تواند آینهٔ تمام‌نمای تاریخ باشد. حتی خود تاریخ هم واقعیت محض نیست و در کتب تاریخی مثل *تاریخ بیهقی* که هم‌اکنون به‌عنوان منابع درسی در دانشگاه‌ها استفاده می‌شود، مباحثی به رشتهٔ تحریر درآمده که صحت ندارد. به‌طور مثال، در *تاریخ بیهقی* از احترامات و هدایای مأمون، خلیفهٔ عباسی برای امام رضا (ع) و یا حمایت سلطان محمود غزنوی و پسرش امیرمسعود از ادیبان و دانشمندان می‌نویسد؛ محمود غزنوی فردوسی را از دربار خود راند و امیرمسعود ابوعلی‌سینا را به زندان فرستاد و مأمون امام رضا (ع) را به قتل رساند. استفادهٔ شافاک از تاریخ به‌عنوان بستری برای اسطوره‌پروری و شیوهٔ اجرا و پردازش رمان، قابلیت و ظرفیت پذیرش *ملت عشق* را افزایش داده‌است. به‌ویژه که سوژهٔ داستان بین ایران و ترکیه (مخاطب و نویسنده) مشترک و موافق احساسات و احتیاجات ملی است.

نتیجه‌گیری

سعیده قدس برای قضاوت دربارهٔ رویدادهای تاریخی چندین قرن قبل، ابزارهای داوری امروزی را به کار گرفته‌است. پردازش جزئیات تاریخ که در زمان واقعی خود هم در پس پرده بوده‌است، حوادث نادرست و قضاوت نادرست نویسنده را در ذهن خوانندهٔ امروزی جای‌گیر می‌کند. مقایسهٔ معیارهای ارزشی در دو زمان قدیم و جدید و نتیجه‌گیری از آن منطقی نیست. بسیاری از عادات و رفتارهای افراد در جامعه ممکن است، به‌مرور به ارزش یا ضدارزش تبدیل شود و این بستگی به شرایط زمان دارد. بنابراین، نمی‌توان دیدگاهی جهت‌دار نسبت به رویدادهای گذشته (هرچند در قالب داستان) ارائه داد. در رمان *کیمیاخاتون*، رازواره‌های تاریخی دربارهٔ دو تن از بلندترین قله‌های تاریخ ادبیات و عرفان چهره‌پردازی و بازنمایی شده‌اند. دراین‌میان، بخشی از وقایع مهم تاریخی، اجتماعی و فرهنگی شهر قونیه، موقعیت زنان و سنّت‌ها بازسازی می‌شود. برای بالا بردن جذابیت و کیفیت رمان دو شخصیت ارزشمند ادبیات به نمادهای عرفانی بدل شده‌اند که بخش‌های ناپیدا و زندگی شخصی آنان به دلایل عرفی و تاریخی، حقایقی مبهم و مسکوت است. رمان‌های متفاوت نوشته‌شده با نوآوری و دست‌کاری تاریخ توازن ذهن مخاطب را بر هم می‌زند. شمس و مولاناهایی که تاکنون به قلم نویسندگان درآمده‌اند، در تضاد و تقابل هستند و سکوت تاریخ مانع درک و شناخت درست مخاطب است. بهتر است، شناخت بزرگان عرصهٔ ادبیات و هنر و... از آثار ایشان باشد. آنچه گفتنی است، این است که ادبیات داستانی با سبک رمان، قلمی برای نگارش دارد که در مکتوبات تاریخی و واقعی به کار نمی‌آید، اما شاید بتوان واقعیت‌هایی را که در تاریخ نوشته نشده‌است، در رمان نوشت. *ملت عشق* با نوشتار خاص و چینش زیبای داستان در چهار عنصر آب، باد، خاک و آتش ناگفته‌های زیادی از شمس و مولانا را بیان نموده‌است که با متون تاریخی همخوانی کامل ندارد. شمس و مولانا تا زمان آشنایی با یکدیگر کسی درخور و شأن هم نیافته بودند که بعد از بهانهٔ یک سؤال دریافتند که روح هر دو از یک جنس است. در

بحث مقایسهٔ دو رمان نیز باید گفت که راوی در داستان قدس، کیمیاخاتون است، درحالی‌که داستان *ملت عشق* از زاویه‌های متعددی نقل می‌شود. گاهی اللا به‌عنوان ویراستار کتاب *ملت عشق* و گاهی شمس و دیگر شخصیت‌های مربوط به داستان دوم. کتاب *کیمیاخاتون* در قیاس با *ملت عشق* کتابی تحقیقی، تحلیلی و تاریخی است و نویسنده با بررسی لایه‌های زیرین تاریخ تاحدودی پرده از راز زندگی خصوصی این دو برمی‌دارد. البته، *ملت عشق* در زمرهٔ رمان‌های نادری است که علاوه‌بر استفاده از منابع تاریخی، آن‌ها را در پایان رمان ذکر هم کرده‌است. رمان *کیمیاخاتون* باتوجه‌به استناد به تاریخ، رمانی تاریخی است و درمورد زندگی شمس و کیمیا و مولانا، نکات مشترک و کلی را با واقعیات جزئی به نگارش درآورده‌است. شمس در این رمان مردی ظالم و جبار تصویر شده‌است، درحالی‌که در *ملت عشق* به‌مانند دیگر رمان‌های همسو با زندگی مولوی و شمس مثل *کیمیا*، *دختر رومی* اثر مائوفروی، زندگی شمس و کیمیا بسیار عاشقانه توصیف و روایت شده‌است و همین امر باعث گرایش و شیفتگی عموم به این رمان خارجی است.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

منابع

افلاکی‌العارفی، شمس‌الدین‌احمد (۱۳۶۲). *مناقب‌العارفین*. تهران: دنیای کتاب.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۷). *پله‌پله تا ملاقات خدا* (چ۳۱). تهران: علمی.
سپهسالار، فریدون‌ابن‌احمد (۱۳۷۸). *زندگی‌نامهٔ مولانا جلال‌الدین مولوی*. با مقدمهٔ سعید نفیسی (چ۴). تهران: اقبال.
شافاک، الیف (۱۳۹۷). *ملت عشق*. ترجمهٔ ارسلان فصیحی (چ ۷۱). تهران: ققنوس.
شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۵). *نشانه ـ معناشناسی ادبیات (نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی)*. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
شمس‌الدین محمدبن‌علی‌بن‌ملک داد تبریزی. (۱۳۴۹). *مقالات شمس تبریزی*. تصحیح و تحشیه و مقدمهٔ احمد خوشنویس عماد. تهران: مؤسسه مطبوعاتی عطایی.
شیمل، آنماری (۱۳۷۸). *من بادم و تو آتش*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای (چ۳). تهران: توس.
عباسی داکانی، پرویز (۱۳۸۷). *شمس من و خدای من*. تهران: علم.
فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۵). زندگی‌نامهٔ مولانا جلال‌الدین محمد مولوی (چ۳). تهران: معین.
قدس، سعیده (۱۳۸۳). *کیمیا پرودهٔ حرم مولانا* (چ۳۹). تهران: چشمه .
مائو فروی، موریل (۱۳۸۶). *کیمیاخاتون، دختر رومی*. ترجمهٔ مهران قاسمی. تهران: ثالث.
؟ (۱۳۴۷). *مناقب اوحدالدین کرمانی*. به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
بلخی، بهاءالدین محمد(۱۳۸۹). *ابتدا نامه*. تصحیح وتنقیح: محمدعلی موحد. علیرضا حیدری. تهران: خوارزمی.
منابع الکترونیک:تاریخ بازدید اینترنت بیستم اسفند ۱۳۹۷ .
درخشنده، ابوالفضل (۱۳۹۷). سایت اینترنتی خبرگزاری مهر. نشست ادبی فرهنگسرای سرو. یازدهم شهریور.
نادری، اعظم (۱۳۹۷). سایت اینترنتی ایسنا. نشست ویژه شهرکتاب. دهم مهر.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

در میان آتش و آب

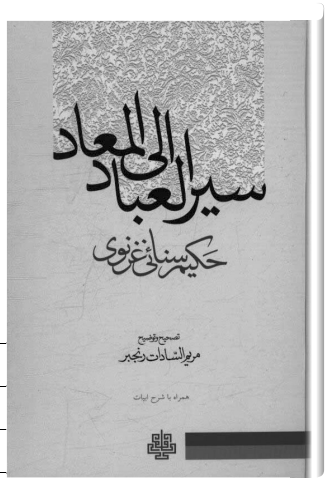
نقدی بر آخرین تصحیح مثنوی *سیرالعباد الی المعاد*

مریم مشرّف
عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی m.mosharraf@yahoo.com

چکیده:
سیرالعباد سنایی غزنوی از معروف‌ترین آثار در حوزهٔ ادبیات تعلیمی فارسی است. این مثنوی شگرف از دیرباز در شمار مثنوی‌های مهم قرن ششم مورد توجه بوده‌است. بااین‌همه، به‌سبب پاره‌ای دشواری‌ها در خواندن ابیات، هنوز نکات مبهمی در این مثنوی وجود دارد. در این مقاله تلاش می‌شود، با اشاره به پاره‌ای از دشواری‌های متن که بر اثر بدخوانی نسخه یا اشتباه کاتبان رخ داده‌است و باتکیه بر آخرین چاپ این مثنوی، صورت صحیح بعضی ابیات بر پایهٔ کهن‌ترین نسخ قرن ششم پیشنهاد شود.
کلیدواژه: سنایی، مثنوی *سیرالعباد الی المعاد*، تصحیح متن، ادبیات تعلیمی

سیرالعباد سنایی از مثنوی‌های بسیار موردِتوجه بوده‌است. هرچند سنایی این مثنوی را در جوانی سروده، آثار پختگی و نبوغ در آن آشکار است. تاکنون چند تن به چاپ مثنوی *سیرالعباد* اهتمام کرده‌اند، ازجمله: حسین کوهی کرمانی (مدیر مجلهٔ نسیم صبا) در سال ۱۳۱۶ *سیرالعباد* را از روی نسخهٔ متعلق به سعید نفیسی و با مقدمه و تصحیح همو و بدون توضیحات علمی در تهران چاپ کرد. مایل هروی در سال ۱۳۴۴ رسالهٔ *سیر نفس* فخرالدین رازی را به همراه *سیرالعباد* سنایی در کابل تصحیح و چاپ کرد. در سال ۱۳۵۶ کلیات عکسی موزهٔ کابل (که در ادامه معرفی می‌شود) به چاپ رسید و قدم بزرگی در سنایی‌شناسی برداشته شد. بر همین اساس، استاد محمدتقی مدرس رضوی که پیشتر مثنوی‌های سنایی را در سال ۱۳۴۸در انتشارات دانشگاه تهران به چاپ رسانیده بود، باتوجه‌به یافته‌های جدید در سال ۱۳۶۰ آن‌را مجدداً چاپ کرد که در این مقاله این چاپ دوم مورد استفاده بوده‌است. همچنین استاد بدیع‌الزمان فروزانفر در چاپ کتاب *مصباح الارواح* کرمانی بردسیری (تهران، ۱۳۴۹) توضیحات مهمی درمورد *سیرالعباد* دارد. در تابستان ۱۳۷۶ مارک اسموژنسکی، از رسالهٔ دکتری ادبیات فارسی خود به راهنمایی دکتر شفیعی کدکنی دفاع کرد. موضوع رسالهٔ دکتری ایشان تصحیح

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸



■ **ســـنایی، مجدودبـــن آدم (۱۳۹۶). تصحیـــح و توضیح مریم‌السادات رنجبر. *سیرالعباد الی المعاد*. تهران: مولی.**

دوبارهٔ *سیرالعباد* بر اساس قدیم‌ترین نسخه (بغدادلی وهبی افندی ، مورخ ۵۵۲) بود که با دقت علمی بسیار انجام شده‌است. متأسفانه، اجل مهلت نداد که آن‌را چاپ کند. مریم‌السادات رنجبر نیز در سال ۱۳۷۸ این مثنوی را بر پایهٔ همان نسخهٔ (مورخ ۵۵۲) تصحیح کرد و با توضیحات به چاپ رساند[۱] و در سال ۱۳۹۶ این تصحیح تجدید چاپ شد.[۲] علاوه‌براین، شماری از پژوهشگران درباب این مثنوی سنایی تحقیقاتی دارند. دراین‌میان، تحقیقات دکتر شفیعی کدکنی در دو کتاب ارجمند در *اقلیم روشنایی* و *تازیانه‌های سلوک* اهمیت بسیار دارد. علاوه‌براین، کنکاش استاد دوبرن در کتاب *از زهد و شعر*[۳] که در فارسی به نام حکیم *اقلیم عشق* انتشار یافته‌است (مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۷۸) و پژوهش بواوتاس در تحقیق و تصحیح مثنوی *طریق التحقیق* (تهران، ۱۳۸۱) از تحقیقات مهم در این عرصه به شمار می‌رود. همچنین توضیحات نذیر احمد در مقدمهٔ *نامه‌های سنایی* و تحقیق احمد آتش در *دایرةالمعارف ترکی*، شایان یادآوری است. در حال حاضر، آخرین چاپ این مثنوی همان تصحیح مریم رنجبر است. این تصحیح نمونهٔ یک کار علمی خوب و درخور اعتنا به شمار می‌رود که توانسته‌است، تحقیقات مربوط به این مثنوی را چند پله به جلو ببرد. اصلاح ساختار مثنوی بر اساس نسخهٔ کهن که معرفی خواهد شد و حذف عنوان‌های زائد و گمراه‌کننده، متنی منقح را در اختیار ما قرار داده‌است. درمورد رسم‌الخط انتخابی و پایبندی مصحح به شیوهٔ کتابت نسخهٔ اساس پیشتر مطالبی نوشته شده‌است.[۴]

در این‌جا به نقد و بررسی پاره‌ای از نسخه‌خوانی‌ها و طرح چند پیشنهاد می‌پردازم. یادآور می‌شود که این مثنوی به‌سبب زبان رمزی و تمثیلی و همچنین شگردهای زبانی و سبک خاص سنایی دشوارخوان است و همین امر موجب ابهام‌هایی در بعضی از ابیات آن گردیده‌است، به‌طوری‌که هرکس دیگر هم به تصحیح این مثنوی دشوار دست زند، کارش بی‌نقص نخواهد بود و آنچه می‌آید، صرفاً به‌منظور کمک به بهتر شدن

کار است. در این بررسی علاوه‌بر نسخ چاپی و به‌ویژه چاپ مریم رنجبر، از نسخه‌های زیر استفاده شده‌است:

۱) نسخهٔ سلیمانیه، بغدادلی وهبی افندی (دنا ۱۵۶۳۸۶، تهران مینوی ش ۲/۱۹۰ بخش سه) این نسخه شامل منتخب *حدیقة الحقیقه* و دو منظومهٔ کامل *سیرالعباد* و *کارنامهٔ بلخ* به خط ابوسعید مودودبن‌قلی اصفهانی مورخ ۵۵۲ و در حال حاضر قدیم‌ترین نسخهٔ تاریخ‌دار *سیرالعباد* است که از برگ 179a تا 204b در این مجموعه قرار دارد. این نسخه در چاپ استاد رضوی با نام نسخهٔ ق مورد استفاده بوده‌است (مدرس رضوی، ۱۳۶۰: ۴۶-۴۵). این نسخه در چاپ رنجبر اساس بوده و در مقالهٔ حاضر، منظور از «اساس» همین نسخه است.

۲) نسخهٔ موزهٔ کابل که چاپ عکسی آن به اهتمام علی‌اصغر بشیر در سال ۱۳۵۶ش. در کابل به چاپ رسیده و هرچند نسخه‌ای بدون تاریخ است، بنابر توضیحات محقق محترم، علی‌اصغر بشیر و خلیل‌الله خلیلی و بر اساس قراین موجود از روی نسخهٔ بسیار کهنی کتابت شده که به عقیدهٔ منتشرکنندگان، تاریخ نوشتن آن از نیمهٔ دوم قرن ششم فراتر نمی‌رود (بشیر، ۱۳۵۶: دو). مثنوی *سیرالعباد* در صفحات ۲۵۲-۲۲۶ این مجموعه قرار دارد. نخستین بار خلیل‌الله خلیلی در مقاله‌ای با عنوان «نسخه‌ای نادر از کلیات آثار حکیم سنایی» در سال ۱۳۳۸ ش. نسخهٔ مزبور را معرفی کرد.

۳) نسخهٔ کتابخانهٔ ملی ایران به شمارهٔ ۲۳۵۳. این نسخه هرچند بدون تاریخ است، ولی به تحقیق دکتر شفیعی کدکنی از روی نسخهٔ نسبتاً کهنی آن را جعل کرده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۵۳۰). این نسخه موردِاستفادهٔ دکتر شفیعی در تحقیقات پیرامون اشعار سنایی در قصاید و غزلیات بوده و همچنین مارک اسموژنسکی در تصحیح خود از آن استفاده کرده‌است. ضبط نسخهٔ کتابخانه ملی به‌سبب خوشخوان بودن و این‌که بر اساس مادرنسخه‌ای کهن نوشته شده، در بسیاری از موارد صورت صحیح کلمات را نشان می‌دهد، هرچند مدرس رضوی متوجه جعلی بودن آن نشده‌است (مدرس رضوی، ۱۳۶۰: ۴۶). این نسخه موردِاستفادهٔ استاد دوبرن هم بوده‌است. این نسخه در تصحیح مریم رنجبر استفاده نشده‌است.

در این بخش به تعدادی از ابیات موردِبحث بر اساس شمارهٔ صفحات چاپ رنجبر پرداخته می‌شود.

ـ از تو چاکست جامه[۵] بر تن گل چون گریبان سرو دامن گل (ص ۴)

مصرع اول در چاپ‌های موجود به شکل‌های مختلف آمده‌است.[۶] در نسخهٔ کابل «چاک است پاک» نوشته شده. در نسخهٔ بغدادلی وهبی، مورخ ۵۵۲ که اساس تصحیح بوده، «از تو پاکست خاک» ضبط گردیده که اسموژنسکی هم همین را ضبط کرده‌است. نسخهٔ کتابخانهٔ ملی «از تو پاکست چاک» ضبط کرده‌است که نزدیک‌ترین ضبط به نسخهٔ اساس است. از مقایسه و سنجش نسخ می‌توان ضبط ملی را صحیح دانست: از تو **پاکست چاک** برتن گل/ چون گریبان سرو دامن گل

سنایی در این بیت پاک را به معنی کامل آورده، یعنی بر اثر وزش باد، دامن گل بر تن

گل کاملاً چاک خورده‌است، همان‌گونه که گریبان سرو چاک دارد. (به‌سبب شکل سرو آن‌را به گریبان چاک خورده مانند کرده‌است) و می‌گوید: پیشتر فقط گریبان سرو چاک خورده بود، ولی بر اثر وزش باد اکنون دامن گل نیز چون گریبان سرو به‌طور کامل چاک خورده‌است.

ـ **گند** پیری چو چرخ **نرمایه** بی‌خبر زآفتاب و از سایه (ص ۶)

در مصرع اول این بیت کلمهٔ «نرمایه» ناصحیح است. در نسخهٔ اساس حرف «پ» اغلب بدون نقطه و حرف «گاف» بدون سرکش به صورت «کاف» نوشته می‌شود و چون حرف اول این کلمه، با یک دندانه و یک نقطه در زیر و یک نقطه در بالای دندانه نوشته شده‌است، مصحح آن‌را «نر» خوانده‌است. باتوجه‌به این‌که بیت در توصیف نفس کلی آمده‌است و نفوس صفت مؤنث دارند و در بیت قبل هم از «دایهٔ قدیم نهاد» سخن رفته، نر بودن وجهی ندارد و ضبط «پرمایه» مناسب‌تر است. این کلمه در متون ادبی به کار رفته‌است و غالب نسخ هم «پرمایه» ضبط کرده‌اند.

همچنین کلمهٔ «گند پیر»، کتابت کهن «گنده پیر» است که «هاء» غیر ملفوظ و سرکش «کاف» را در اساس نگذاشته و به شکل «کند پیر» ضبط شده‌است. اکنون که مصحح محترم به‌جای «کاف» به‌درستی گاف را اختیار کرده‌است، چرا حرف (ها) را هم نگذاریم که به کتابت امروز نزدیک‌تر است. کلمهٔ «گنده پیر» به معنی پیرزن واژه‌ای پرکاربرد است، ولی «گند پیر» چنین نیست. بنابراین، ضبط صحیح چنین است: گنده پیری چو چرخ پرمایه ....

ـ در میان داد **رایتی** دارد بیند آن کس که داد بنگارد

داد بی **رایتی** الف دد بو باد بی قامت الف بد بو (ص ۹)

کلمهٔ «رایتی» در دو بیت بالا بی‌معنی است. در نسخهٔ اساس به‌وضوح «راستی» نوشته شده و دندانهٔ حرف «سین» به‌روشنی دیده می‌شود، ولی چون حرف «یاء» با دو نقطه در زیر نگاشته شده، مصحح تصور کرده این دو نقطه به «سین» تعلق دارد و «راستی» را «رایتی» ضبط کرده‌است. همین اشتباه موجب بدخوانی بیت بعدی هم شده‌است. در هر دو مورد صورت صحیح، «راستی» است که معلوم است به شکل کتابت «الف» اشاره دارد که راست و مستقیم است: در میان داد راستی دارد/ بیند آن‌کس که داد بنگارد.

ـ خیره ماندم که علم و زور نبود راهبر جز ستور و **کور** نبود

راهبر چون ستور[و] **کور** بود منزل خوشتر تو گور بود (ص ۱۲)

در این ابیات کاتب بنابر روش معمول خود، کلمهٔ «گور» را با حرف «کاف» کتابت کرده‌است و مصحح همین ضبط «کور» را اختیار کرده‌است. باتوجه‌به این‌که این بخش در توصیف روح حیوانی است و روح حیوانی کور نبوده، بلکه به حواس مزین است، کلمهٔ «کور» مناسب نیست. در این‌جا ضبط «گور» صحیح است و با ستور و نفس حیوانی هم تناسب بیشتری دارد و در این صورت، در بیت بعد هم جناس تام بیت از بین نمی‌رود: راهبر چون ستور و گور بود/ منزل خوشتر تو گور بود

ـ هر زمان دایه پیش هر **هستی** جلوه دادی مرا به هر دستی (ص۷)

اغلب تصور کرده‌اند که بیت به عیب تکرار قافیه دچار شده و ازاین‌رو، ضبط اصیل کهن را

با این‌که به‌وضوح «دستی» است، تغییر داده‌اند. ازجمله: نسخهٔ کابل و ملی در مصرع اول «هر هستی» نوشته‌اند و مایل هروی، رضوی و رنجبر هم از آن پیروی کرده‌اند (رضوی، ۱۳۶۰: ۲۱۵، بیت ۴۴، مایل هروی، ۱۳۴۴: ۴، بیت ۷، رنجبر، ۱۳۹۶: ۷، بیت ۴۰) حال‌آن‌که باید در نظر داشت، کهن‌ترین ضبط «دستی» است. سنایی در این بیت از جناس استفاده کرده‌است و چون کلمهٔ «دست» را در دو معنی به کار برده، قافیه عیبی ندارد و دلیلی ندارد که آن‌را عوض کنند. سنایی تأثیر مختلف ستارگان و طبایع بر نفس جنین را در نظر دارد و می‌گوید: دایه‌ام پیش هر صاحب تأثیر و صاحب قوتی به انواع مختلف مرا جلوه داد تا تأثیرات کامل را از قوای نفس دریافت کنم.

ـ نقطه را چون اسیر دور کند　　این **بریت** نگر که جور کند (ص۹)

بیشتر اختلاف نسخ درمورد کلمهٔ «بریت» در مصرع دوم بیت است. نسخهٔ کابل و برخی دیگر، «سرایت» نوشته‌اند. در چاپ مدرس رضوی (ص۲۱۷، بیت ۷۰) «سریرت» آمده است (قس. مایل هروی: ۷، بیت ۴). در چاپ رنجبر «بریت» ضبط شده‌است (رنجبر، ۱۳۹۶: ۹، بیت ۶۳) که بروفق نسخهٔ اساس است. در ضبط نسخهٔ کتابخانه ملی «سویّت» آمده‌است. عجالتاً نسخهٔ کتابخانهٔ ملی مناسب‌تر می‌نماید و فقط در همین ضبط است که بیت معنی محصلی پیدا می‌کند. در توضیح کلمهٔ «سویّت» باید گفت: به معنی اعتدال و نیز زن خوش خلق است (*معجم‌المعانی*، *قاموس‌المعجم الوسیط*). چنان‌که گویند: «سیدة سویّة» و در ابیات پیشین، از چهار طبع به‌منزلهٔ پدر و مادر نفس حیوانی سخن گفته‌است. حالت تعادل میان این چهار طبع یا چهار عنصر موجب بقای پیوند جسمانی است که روح حیوانی بدان تعلق دارد. درحالی‌که ضعف این روح در نتیجهٔ ظلم پدر و مادر رخ می‌دهد، یعنی هرگاه طبایع چهارگانه که از آن‌ها به پدر و مادر قوای نفسانی تعبیر شده، از حالت تعادل و انصاف خارج شوند، روح حیوانی به ضعف می‌گراید. بنابراین، در ابیات پیش سخن از انصاف پدر و مادر بود و در این‌جا کلمهٔ «سویت» یا «سویّة» مناسب همین معنی است. سنایی می‌گوید: نگاه کن که این بانوی خوش‌خلق (سَویّه) چگونه برخلاف انتظار جور می‌نماید. بنابراین، ضبط نسخهٔ کتابخانهٔ ملی پذیرفتنی‌تر است: این سویت نگر ....

ـ زین همه حسیّم **رمان** کردی　　در زمینم براز زمان کردی (ص ۱۱)

مصرع اول در هیچ‌یک از چاپ‌های موجود به‌درستی خوانده نشده‌است. کلمهٔ «حسیّم» (ضبط رنجبر) در نسخهٔ اساس و نسخهٔ کتابخانهٔ ملی با جابه‌جایی نقطه‌ها به‌طور دقیق خوانا نیست. در نسخهٔ کابل به‌وضوح «جستنم» آمده (و اسموژنسکی هم همین ضبط را اختیار کرده) است، اما کلمهٔ بعد از آن در هر سه نسخهٔ کهن «زمان» ضبط شده‌است. در این‌جا نیز غالب مصححان و به‌طریق‌اولی کاتبان تصور کرده‌اند که بیت به عیب تکرار قافیه دچار شده و خواسته‌اند یکی از دو کلمهٔ «زمان» را تغییر دهند. درحالی‌که چون سنایی این کلمه را در دو معنی به کار برده، تکرار قافیه نیست. در مصرع اول زمان به معنی سست و ضعیف یا بیمار و دست از کار کشیده به کار رفته‌است. این کلمه در فرهنگ‌های عربی از جمله *الوسیط* و *المعانی* و دیگر منابع آمده‌است[۷] و منظور این است که مرا نسبت به جست‌وجو و تکاپوی

در عالم مادی سست کرد و درحالی‌که در زمین بودم، شوق عالم ماورای زمین و زمان را در من پدید نمود. با درنظرگرفتن این‌که در نسخهٔ اساس و دو نسخهٔ قدیم دیگر همین ضبط آمده، دلیلی برای تغییر متن اصلی وجود ندارد. بنابراین، مصرع اول باید چنین باشد: زین همه جستنم زمان کردی...

ـ از تو پرسم توان **بد** اندر تک با چنین اسب هم‌طویلهٔ سگ (ص ۱۴)

در این بیت کلمهٔ «بد» در نسخهٔ اساس به‌وضوح «نه» ضبط شده‌است، یعنی توان نهادن؟ مصحح محترم با تغییر نسخهٔ اساس، از روی نسخهٔ کابل این کلمه را به «بد» تغییر داده‌است. چون متن اساس واضح است و معنی روشنی دارد، دلیلی برای تغییر این کلمه وجود ندارد. کلمهٔ «هم‌طویله» در این‌جا به معنی همپایه است و ربطی به اصطبل ندارد. در ابیات پیش از آن می‌گوید: پادشاه‌زاده کی شایستهٔ سگبانی کردن است و جبرئیل نمی‌تواند با مگس همنفس شود و در این‌جا به‌طریق استفهام انکاری می‌پرسد: آیا می‌توان نفس همپایهٔ سگان یعنی نفس حیوانی را با چنین اسبی (روح علوی) همطراز نهاد؟ بنابراین، ضبط نسخهٔ اساس صحیح است و جانب نسخه را نمی‌توان بی‌سبب فرو گذاشت و صورت صحیح چنین است: از تو پرسم توان، نه اندر تگ ..... (کلمهٔ «تک» به‌صورت «تگ» نیز به کار می‌رود (برهان:۵۰۳/۱) و با سگ قافیه می‌شود.

ـ با همه فعلشان ز بد گهری از **درون** تیغ و از **برون** سپری (ص ۲۰)

در نسخهٔ اساس «از برون تیغ، از درون سپری» ضبط شده‌است. مصحح جای برون و درون را عوض کرده، درحالی‌که بیت در همان شکل اساس معنای درستی دارد و نیازی به این جابه‌جایی نبوده‌است. یعنی درحالی‌که برای دیگران تیغ می‌کشند، سخت مواظب خود هستند. سنایی «سپری» را در معنی جان‌دوستی در موارد دیگر هم به کار برده‌است.

دو بیت زیر «در صفت صورت طمع» باز همین تغییر نسخه دیده می‌شود که توجیهی ندارد:

ـ سنگلاخی بدیدم از دوده قومی از دود دوزخ اندوده

وحشان سیه چو ماغ و چو میغ توده بر تیغ که چون **گوهر** تیغ (ص ۲۱)

کلمهٔ «گوهر تیغ» در نسخهٔ اساس «کوهی تیغ» ضبط شده و اساس صحیح است. باز هم سنایی از آرایهٔ جناس استفاده کرده‌است و می‌گوید: وحشان سیه بر تیغ کوه مانند خارهای کوهی انبوه بودند. پس تیغ را در دو معنی به کار برده‌است. عبارت «کوهی تیغ» که ضبط اساس است، با کلمهٔ «سنگلاخ» در بیت قبل نیز هماهنگ است. کلمهٔ «گوهر» در این‌جا نه فقط خلاف ضبط اساس است، بلکه با موضوع بی‌ارتباط است. بنابراین، صورت صحیح بیت چنین است: توده بر تیغ که چو کوهی تیغ.

در ادامهٔ همین بخش که صفت طمع است و سنایی ساکنان دیار طمع را به‌صورت‌های مجازی توصیف کرده‌است، ابیات دیگری آمده که در آن‌جا نیز در اغلب چاپ‌ها بدخوانی‌هایی روی نموده.

ـ همه سر چشم گشته نرگس‌وار همه تن دست رسته همچو چنار

هم چو آن هر دو در نشیب و فراز هر دو را کرده پیش خلق **فراز** (ص ۲۱)

مصرع آخر در تمام چاپ‌ها اشتباه خوانده شده‌است. در چاپ رنجبر نیز با عدول از اساس اشتباه پیش آمده، اما در نسخهٔ اساس به‌وضوح نوشته: «هر دو ناکرده پیش خلق فراز» منظور از هر دو، دیده و دست است و معنی مصرع این است که دیدگان را (از شدت حرص و طمع) فرو نگرفته و دست‌ها را جلوی مردم جمع نکرده و همچنان دراز نگه داشته‌اند. فراز از الفاظی است که هم در معنای باز و هم در معنای بسته به کار می‌رود. فراز در مصرع اول به‌وضوح در مقابل نشیب است و درمصرع دوم به معنی «بسته» آمده‌است. موارد کاربرد آن بسیار زیاد است. ازجمله: کمال می‌گوید:

دهان عافیه باز است و چشم فتنه فراز (رشیدی، ج ۱: ۱۳۵)

و از امیرشاهی نیز این بیت در همین معنی نقل شده‌است:

از نقش کائنات مبین جز خیال دوست یعنی ز غیر دیدهٔ غیر فراز دار (همان)

در این‌جا سنایی می‌گوید: کسانی که به صفت طمع دچار باشند، همچون نرگس چشمشان همیشه به دنبال حطام دنیا می‌دود (فراز و بسته نیست) و دستشان مانند چنار همیشه پیش خلق دراز است. پس هم چشم و هم دست را فراز ناکرده‌اند. ضبط کهن‌ترین نسخه همین را تأیید می‌کند و جایی که بیت معنی می‌شود، دلیلی ندارد که ضبط اساس را تغییر دهیم.

ـ دیده‌هاشان **بوعده** همچو نگین آبخورشان ز روی همچو زمین (ص ۲۱)

کلمهٔ «بوعده» در نسخهٔ اساس: «**برعده**» ضبط شده، اما اثر دو نقطه در بالای دو حرف اول دیده می‌شود که پیداست، بعداً پاک کرده‌اند. در نسخهٔ کتابخانهٔ ملی «بوعده» آمده‌است، اما در نسخهٔ کابل «**نزغده**»آمده‌است. لغت «نزغده» را که ضبط کابل است، در کتاب‌های لغت به معنی عضو ترنجیده و یا فلج آورده‌اند (ر.ک نفیسی، ۱۳۵۵، ج۲ ، ذیل «نزغده»و لغتنامهٔ دهخدا). فعلاً ضبط کابل مناسب‌تر و به اساس هم نزدیک‌تر به نظر می‌رسد. منظور بیت این است که: دیده‌هایشان مانند نگین بی‌حس و حالت انسانی بود. نگاهی مات و شیشه‌ای داشتند. این معنی یعنی نگاه بی‌حس و حالت با بیت قبل نیز که گفته بود: تیز بینان کند چشم همه/ تیره‌رویان خیره چشم همه، تناسب بیشتری دارد. بیت نیز در تمام نسخ چاپی نادرست ضبط شده‌است . رضوی (۱۳۶۰: ۲۲۶، بیت ۲۰۲) و رنجبر (۱۳۹۶: ۲۱، بیت ۱۷۹) نوشته‌اند: «دیده‌هاشان به وعده همچو نگین» که ظاهراً از روی یک شرح قرن هفتمی *سیرالعباد* انتخاب کرده‌اند. صورت صحیح چنین است: دیده‌هاشان نزغده همچو نگین....

ـ چون کمانی نماند رای تو را پر برآید چو تیر **پای** تو را (ص ۲۶)

در نسخهٔ اساس مصرع دوم به‌وضوح «رای» ضبط شده‌است و تغییر آن تا زمانی که غلط نباشد، وجهی ندارد. مصحح بر اساس بعضی نسخ ازجمله نسخهٔ کابل «رای» را به «پای» تغییر داده‌است. پیشنهاد می‌شود، ضبط اساس را ملاک بدانیم و کلمهٔ کمانی را گمانی بخوانیم که بنابر قاعدهٔ کتابت نسخه به‌جای «گاف» با «کاف» نوشته شده‌است. معنی بیت چنین می‌شود: هرگاه پادشاه تو یعنی دل تو را گمان و تردیدی باقی نماند، رای و اندیشهٔ

تو به پرواز در می‌آید. البته، اگر در مصرع اول این واژه را «کمانی» به معنی «کژی» (مقابل راستی) بخوانیم، بازهم می‌توان گفت: چون در اندیشه‌ات کژی باقی نماند و راست گردد، اندیشه (رای) تو عروج می‌کند و به عالم علوی راه می‌یابد. درهرحال، ضبط درست این است:

پر برآید چو تیر رای تو را

ـ خوردنش هیچ **پرگداز** نشد یک زمانش زُفُر فراز نشد (ص۲۹)

کلمهٔ «پرگداز» در نسخهٔ اساس برگذار ضبط شده که ایراد قافیه دارد. ضبط رنجبر (بالا) بر اساس تعدادی از نسخ ازجمله کابل است، ولی حتی در این صورت هم مشکل مصرع اول حل نمی‌شود؛ زیرا بیت در این شکل معنای درستی ندارد. این احتمال وجود دارد که کلمهٔ «گداز» یا «گذار» دراصل کلمهٔ «کراز» بوده که به‌سبب نامأنوس بودن، به‌اشتباه خوانده شده‌است. کلمهٔ «کُراز» به معنی کوزه آمده که لغتی است عربی. در *مجمع الفرس* سروری در همین معنی مثالی از شمس فخری ذکر شده:

هر آن کراز که لب شاه بر لبش بنهد / شود زلال خضر آب در دهان کراز (کاشانی، ۱۳۴۱: ج۲، ص ۱۲۰۰)

همچنین از ابوشکور بلخی است:

با نعمت تمام به درگاهت آمدم امروز با کُرازی و چوبی همی‌روم (همان)

می‌توان فرض کرد که در مصرع اول این کلمه به کار رفته است و در این صورت، می‌توان کلمهٔ «برگذار» را «پر + کراز» خواند: «خوردنیش ایچ پر کُراز نشد»، یعنی کوزهٔ خواسته‌های او از هیچ خوردنی پر نشد، مانند کوزهٔ چشم حریصان پر نشد. البته، این فرض هم به‌سبب نیامدن «از» خالی از اشکال نحوی نیست و به‌طور قطع و یقین دربارهٔ این عبارت نمی‌توان حکم کرد. یادآور می‌شود که در نسخهٔ کتابخانه ملی به‌جای خوردنیش، «خوردنش» ضبط شده‌است. قدر مسلم این است که فعلاً هیچ‌یک از صورت‌های چاپی و خطی این کلمه معنای قابلِ‌قبولی را نمی‌رساند.

ـ سر او چون **زمین پست** تو است پای برنه که دست دست تو است (ص ۲۹)

عبارت «زمین پست» در هیچ‌یک از نسخ قدیم نیامده‌است. در نسخهٔ اساس و کابل مصرع اول چنین است: «سر او چون به سوی بشت توست» که دچار اشکال قافیه می‌شود. در نسخهٔ ملی: «به سوی بست» (با سه نقطه در زیر کلمه) آمده است. حرف اول در هر سه نسخه با یک نقطه نگاشته شده‌است. کلمهٔ «زمین» در هیچ‌یک از سه نسخهٔ قدیم نیامده و در همهٔ آن‌ها به‌اتفاق «به سوی» ضبط شده‌است و اختلاف اصلی بر سر کلمهٔ «بشت» است. «پُست» هم به معنی پشت است، ولی چون با دست قافیه نمی‌شود، اشکال همچنان باقی می‌ماند. در حال حاضر ضبط ملی به احتیاط نزدیک‌تر است. «بَست» یعنی سد و بند و در آن صورت، یعنی دشمن که در این قطعه «هوا» باشد، خود با سر به سوی سد و بند تو در حال آمدن است. از فرصت استفاده کن و او را گرفتار ساز: سر او چون **به سوی بَست** تو است...

در بیت بعد سالک به دستور راهنما عمل می‌کند و بر سر «هوا» می‌رود و می‌پرسد: این کیست که این چنین هالک و ترس‌انگیز است:

ـ بر سرش رفتم و نترسیدم　　آمدم تا دُم و بپرسیدم
که که بود این که سخت هالک بود　　گفت کین مستحثّ مالک بود (ص ۳۰)

ضبط اساس در مصرع اول «بترسیدم» است. مصحح بر اساس بعضی نسخ آن‌را به «نترسیدم» تغییر داده، درحالی‌که همان ضبط اساس مناسب است، یعنی از روبه‌رو شدن به هیأت هوا وحشت کردم و پرسیدم این کیست. در بیت بعد هم می‌گوید: «هالک بود». چون نسخهٔ اساس معنی روشنی دارد و غلط نیست، دلیلی برای تغییر آن وجود ندارد: بر سرش رفتم و بترسیدم...

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

ـ چاه پر دود و آتش و سر باز　　می برآمد ز هر چهی آواز
این همی گفت **جاه جاه** منست　　وان همی گفت راه راه منست (ص۳۳)

کلمهٔ «چاه» در هر دو بیت متوالی بالا در نسخهٔ اساس «جاه» ضبط شده‌است و همه یک کلمه است و آن کلمه «چاه» است. چون کاتب در تمام موارد حرف «چ» را جیم نوشته، دلیلی برای تغییر آن وجود ندارد. باتوجه‌به ارتباط بین دو بیت نیز صورت صحیح چنین است: این همی گفت چاه چاه من است.

ـ شاد گشتم که دیده شد بینا　　برج **دروازه** دیدم از مینا (ص۳۵)

مصرع دوم در نسخهٔ اساس به‌وضوح «برج ده او دو» ضبط شده و منظور دوازده برج است. عبارت «ده او دو» در ادبیات فارسی بسیار به کار رفته است، ولی چون بعض کاتبان آن را درست نخوانده‌اند، به‌جایش دروازه گذاشته‌اند. سخن از رسیدن نفس عاقله و راهنمای او به فلک‌البروج است و در ادامه می‌گوید: «پای حد زمانه تا این‌جاست»، یعنی نهایت زمان و مکان. بنابراین، صورت صحیح چنین است: برج ده او دو دیدم از مینا...

ـ شمّت عدلت از پی دین را　　مغز تین کرد مغز **تنین** را (ص۵۹)

در مصرع دوم «مغز تنین» محل اختلاف است. نسخهٔ کابل «مغز دین» و ملی «مغز تین» دارند. رنجبر نسخه‌بدل نداده‌است و در نسخهٔ بایزید ولی‌الدین هم نقطه‌گذاری روشن نیست، اما ضبط نسخهٔ اساس به‌وضوح «بُنّین» است. بُنین به معنی دانهٔ قهوه تلخ است و در این بیت در مقابل «تین» که شیرین است قرار می‌گیرد، یعنی از عدل ممدوح سرشت تلخی شیرین شده و تبدیل یافته‌است. چون اساس روشن و واضح است، دلیلی برای تغییر آن نیست و صورت صحیح چنین است: مغز تین کرد مغز بُنّین را.

ـ عدل از پیش بس گداخته بود　　جرمش از صدر دین نه **ساخته** بود (ص۶۰)

کلمهٔ «ساخته» در مصرع دوم غلط خوانده شده‌است. این کلمه در نسخهٔ اساس «آخته» ضبط شده و منظور از آن برکشیده و برافراشته است، یعنی «عدل» پیش از ممدوح مرتبه‌ای نازل داشت. صورت صحیح این است: جرمش از صدر دین نه **آخته** بود.

ـ گاه کردی مرا چو **سیر نیاز**　　گاه در پرده ماندمی چو پیاز (ص۴۹)

ظاهراً کلمهٔ «پیاز» در مصرع دوم موجب شده که مصرع اول را «سیر» بخوانند (موافق ضبط ملی و کابل) حتی اگر سیرِ نیاز به معنی بی‌نیاز هم بگیریم، باز کلمهٔ (چو) حشو است، درحالی‌که در نسخهٔ اساس به‌وضوح «شیر به ناز» (شیر بناز) ضبط شده و مفهوم است.

باتوجه‌به تغییرات احوال که موضوع ابیات قبل و بعد این بیت است، شاعر می‌گوید: گاه براثر توجه و حضور در نزد معشوق جسارت می‌یافتم و عنایت حق مانند شیر جسورم می‌کرد، اما گاهی در پرده بودم، یعنی منقطع و از حضور حق غایب بودم. صورت صحیح برطبق نسخهٔ اساس چنین است: گاه کردی مرا **چو شیر به ناز**...

در بعضی موارد صورت کتابت قدیم موجب اشتباه می‌شود و این البته از مواردی است که شاعر تعمداً قصد دارد، معنی را به تأخیر بیاندازد. ازجملهٔ این موارد می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد:

ـ هرک در صدر تو روا نشود　　در فضای عدم روا نشود (ص۵۶)

در اساس هر دو کلمهٔ پایان مصرع «روا نشود» ضبط شده و مصحح نیز همین ضبط را عیناً آورده‌است. پیشنهاد می‌شود، صورت کتابت جدید مراعات شود: هرک در صدر تو روا نشود/به فضای عدم روانه شود. مصحح هرچند به جناس بیت توجه داشته، ولی بیت را غلط معنی کرده‌است.[۸]

همچنین در بیت زیر:

ـ وانک بیرون نهد ز امر تو پی　　ذرّها درها شود بر وی (ص ۵۷)

کاتب نشانهٔ کسره (هاء غیر ملفوظ) را نگذاشته و بهتر است موافق کتابت امروز نوشته شود: (ذرّه‌ها دره‌ها شود بر وی) که معنی روشنی دارد.

تا عطای تو بخشش دُر شد　　حرف‌های طمع **میان‌بر** شد

«میان‌بر» در مصرع دوم درست معنی نمی‌شود. باتوجه‌به این‌که اساس حرف «پ» را همه‌جا بدون نقطه نوشته‌است، باید «میان‌پر» بخوانیم؛ زیرا طمع سه حرف میان‌تهی دارد (ط، م و ع) که با بخشش ممدوح پر شده‌اند. مضمون پر شدن طمع در خط بعد نیز به شکلی دیگر آمده‌است: «رو که گمنام شد نیاز از تو/ ممتلی معده گشت آز از تو». پس صورت صحیح چنین است: حرف‌های طمع میان‌پُر شد.

ـ چون برآمد چو گوهر از دو طریق　　خواند سلطانش افسر دو **فریق** (ص ۵۵)

ضبط فوق خلاف ضبط اساس است. در نسخهٔ اساس قافیه در هر دو مصرع «طریق» است. در مصرع اول اشاره دارد به نسب ممدوح از طریق پدر و مادر و در مصرع دوم به دو طریقهٔ اصلی اهل ظاهر و اهل باطن، درحالی‌که تعداد فرق دو نیست و در نسخهٔ اساس هم فریق به کار نرفته‌است. مصحح بر اساس بعضی نسخ مصرع دوم را «فریق» ضبط کرده‌است، درحالی‌که ضبط اساس روشن و مفهوم است و صورت صحیح بروفق نسخهٔ اساس چنین است: خواند سلطانش افسر دو طریق.

ـ بنیت و **غیبتش** در این عالم　　برتر آمد ز ارحم و ترحم (ص ۵۴)

کلمهٔ «غیبت» در بیت فوق معنی ندارد. در نسخهٔ اساس و همچنین نسخهٔ کابل و ملی «غُنیتش» ضبط شده‌است، اما کاتب در اساس نقطهٔ (ن) و در کابل نقطه‌های (ی) را نگذاشته‌است. «بِنیت» و «غُنیت» هر دو به معنی توانگری است و بیت ستایش توانگری ممدوح است و چون دلیلی برای کنارگذاشتن نسخهٔ اساس نداریم، صورت صحیح چنین است: بِنیت و غُنیتش در این عالم.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

ـ از در او برند در آفاق **نسخه‌هاء** مکارم الاخلاق (ص ۵۵)

در این‌جا نیز به‌وضوح نسخهٔ اساس «به سخن‌ها» (بسخنها ـ بدون ء) ضبط کرده که به‌غلط «نسخه‌هاء» خوانده شده‌است. این کلمه مضاف نیست و صورت صحیح چنین است: از در او برند در آفاق / به سخن‌ها، مکارم‌الاخلاق. یعنی مکارم اخلاق او را در سخن‌ها به آفاق می‌برند و آوازهٔ نیکویی او در آفاق گسترده‌است.

ـ خواستم تا در آن طریق شوم تا **به رنگی** از آن فریق شوم (ص ۵۲)

مصرع دوم در نسخهٔ اساس آشکارا «بریگی» ضبط شده‌است که با موضوع طریق هماهنگ است. باتوجه‌به ابیات قبل که سخن از راه و طریق و رهرو و منزل است، در این بیت سالک آرزو می‌کند که در صف سالکان آن منزل درآید و اگر مقام آن‌ها را نمی‌یابد، دستِ‌کم به ریگی از طریق آنان برسد. رنجبر اساس را «بر یکی» خوانده و از روی کابل «به رنگی» ضبط کرده که نادرست و برطبق اساس «بریگی» درست است.

ـ دست بر من نهاد و گفت **بایست** هم بر این جا که جای، جای تو نیست (ص ۵۲)

در بیت فوق کلمهٔ «مایست» به‌غلط «بایست» خوانده شده که نه فقط خلاف نسخهٔ اساس است، بی‌معنی هم هست. راهنما می‌گوید: توقف نکن و برو. دلیلی برای تغییر اساس وجود ندارد و صورت صحیح چنین است: دست بر من نهاد و گفت مایست / هم بر این‌جا که جای جای تو نیست.

ـ ساخته هر یک از میان ضمیر از «**قل‌الله ثم ذرهم**» بیر (ص۵۱)

معلوم است که کلمهٔ «بیر» در اصل پیر است که در نسخه بدون نقطه بوده و همین مطلب موجب اشتباه گردیده‌است. بیت اشاره به این آیه است: ***قُلِ اللَّهُ ثُمَّ ذَرْهُمْ فِی خَوْضِهِمْ یَلْعَبُونَ***. (نام خدا را به زبان بیاور و آنان را بگذار تا در خیالات بیهودهٔ خود مشغول بازی باشند) (انعام/۹۱) و معنی بیت این است که عارفان و ارباب توحید و معرفت، این آیه را در ضمیر خود پیرخویش قرار داده‌اند و به آن اقتدا جسته‌اند تا به گفت بیهودهٔ این و آن از راه وانمانند.

ـ که همی کرد از آن مسافت دور خرقه‌پوشان به تابشی پر نور (ص ۵۱)

مصرع دوم در نسخهٔ اساس «خرقه پوشان ما یشی بر بور» ضبط شده‌است. ضبط اساس، «مایشی» صورتی از عبارت «مایشاء» و تضمین عبارت قرآنی است که در مواضع چندی از قرآن مجید آمده‌است (ازجمله: شوری/ ۲۷ و ۵۱ و فاطر/۱ و مواضع دیگر) و چون الف ممدود وزن شعر را به هم می‌زده، با الف مقصور نوشته شده‌است. این عبارت اشاره به مرتبهٔ رضا و «خرقه‌پوشان مایشی» اشاره است به فقیرانی که به مرتبهٔ رضا رسیده‌اند.

و اما کلمهٔ «بور» که در نسخهٔ اساس به همین‌صورت با ضمه‌ای در بالای حرف «ب» ضبط شده، نام نوعی اسب است و «بر بور کردن» کنایه از روان کردن و به راه اندختن است. فردوسی از این کلمه زیاد استفاده کرده‌است. ازجمله: در داستان بیژن و منیژه گوید:

گرازان گرازان نه آگاه از این که بیژن نهاده‌ست بر بور زین (رشیدی، ج۲: ۱۱۲۷)

صرفِ‌نظر از این‌که شکل کلمهٔ «مایشی» به «ماشی» (اسب و چهارپا) شباهتی دارد و

در این معنی تناسب آن با کلمهٔ «بور» به معنای اسب تناسب بیشتر است، ضبط «مایشی بر بور» موافق نسخهٔ اساس است و بیت به همین‌صورت معنی دارد. بنابراین، دلیلی بر تغییر آن وجود ندارد و صورت صحیح چنین است: خرقه پوشان مایشی بر بور.

ـ معبد خاک کوی **بِل** کرده　　**معقد** آب روی **سِل** کرده (ص ۵۱)

در نسخهٔ اساس دو کلمهٔ «بل» و «سل» مشکول نیست و مصحح اعراب‌گذاری کرده‌است. همچنین کلمهٔ (معقد) در نسخ قدیم نیامده‌است. در نسخهٔ اساس و کابل و ملی به‌وضوح «منفذ» ضبط شده‌است. مصحح در توضیحات این بیت، «بِل کردن» را رها کردن و در مصرع دوم «سِل» را به معنی «روان کردن» و معقد را «جایی که گره بسته باشد» معنی کرده‌است[۹] که وجهی ندارد؛ زیرا آبروی گره بسته نمی‌شود. باید دانست «سَل» با تشدید لام از اصطلاحات پزشکی و در کتب طبی به معنی داغ‌کردن رگ شقیقه است که «درد شقیقه و خیالات و منع نزول آب را نافع است» (پادشاه، ۱۳۳۶: ۲۴۵۶/۳). سل کردن مجری و منفذ آب وجه دارد. خاقانی گفته:

سَل کرد به دست چابکی زود / هر مجری کاب تیره را بود (همان)

این ضبط با کلمهٔ «منفذ» نیز کاملاً مناسب است. یعنی منفذ آب‌روی را داغ کرده‌اند تا دیگر نگران ریختن آب‌روی نباشند. بنابراین، باید به فتح سین باشد: سَل کردن. اکنون که معلوم شد مصرع دوم «سَل» است، پس مصرع اول هم باید بَل باشد. هرچند هنوز نمی‌توان درمورد معنی «بَل کردن» نظر قطعی داد، اما «بَل» به معنی پاشنهٔ پا در اغلب فرهنگ‌ها آمده‌است (صحاح۱۱۷/۳، اسدی:۱۷۳و سایر). در این صورت، یعنی معبد خاک را کوچهٔ زیر پای خود دانسته‌اند و پای بر سر جهان نهاده‌اند. درهرحال، مصرع دوم قطعاً چنین است: منفذ آب‌روی، سَل کرده...

ـ چون **بدانست** فضل تو هر کس　　چون **بدیدند** عجز خود هر خس (ص ۶۱)

در نسخهٔ اساس «ندانست» و «ندیدند» ضبط شده و ابیات بعد هم همین را می‌رساند: منش خویش جست بر تو کنند/ نحو اعمی درست بر تو کنند/ چه شناسد تو را جهان ملول/ چه خبر بد حلیمه را ز رسول...[۱۰]) یعنی چون از فضل تو بی‌خبر بودند، در جهل مرکب قرار داشتند، نادانی خود را به تو نسبت می‌دادند. چون در نسخهٔ اساس «ندانست» و «ندیدند» ضبط شده، دلیلی برای تغییر آن نیست.

ـ از پی شکرت ای سر احرار　　از من اینک فصیح‌تر **دستار** (ص۶۴)

در بیت فوق سنایی با صورت کتابت کلمهٔ «دستار» بازی کرده‌است. چون در ابیات قبل کلمهٔ «دستار» را به کار برده[۱۱]، در این بیت نیز همان‌گونه تصور شده، ولی منظور شاعر به دست آر (به دست آور) است و بهتر است با کتابت امروز نوشته شود یا در پانوشت توضیح بیاید تا ابهام برطرف شود: از من اینک فصیح‌تر دست آر

ـ به دو لفظ نکو که بشنودی　　یک **جو** اندر فلک بیفزودی (ص ۶۵)

کلمهٔ «جو» در مصرع دوم خلاف نسخهٔ اساس است و ظاهراً از تصحیح قیاسی رضوی (۱۳۶۰: ۲۶۳) به چاپ رنجبر راه یافته باشد؛ زیرا این کلمه در هیچ‌یک

از نسخ قدیم نیامده‌است. در نسخهٔ اساس به‌وضوح «خو» ضبط شده‌است. کاتب کابل ضمن این‌که ردیف بیت را به «بیفزودم» تغییر داده، مصرع دوم را این‌گونه آورده‌است: «یک در اندر هنر بیفزودم». کلمهٔ «خو» در چند معنی به کار رفته‌است. ازجمله: معنی‌های این کلمه خوازه و طاق نصرت است. برای مثال نزاری قهستانی در این معنی می‌گوید:

ز بهر چارطاق رفعت اوست / که گردون بسته از هفت آسمان خو

(ادیب طوسی، ۱۳۸۸، ج۱: ۲۲۷). این کلمه در بیت سنایی باید کنایه از کثرت بخشش ممدوح باشد. درحالی‌که جو را به کمی مثال می‌زنند. درهرحال ضبط نسخهٔ اساس ترجیح دارد: یک خو اندر فلک بیفزودی.

ـ گر کژی رسم **بی‌نیازان** است نقش بد شرط پاکبازان است (ص۶۶)

مصرع اول نادرست است. کلمهٔ بی‌نیازان در این‌جا وجهی ندارد. در نسخهٔ اساس بی‌نمازان ضبط شده‌است که معنی روشنی دارد. بنابراین، صورت صحیح موافق نسخهٔ اساس چنین است: گر کژی رسم **بی‌نمازان** است.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

پی‌نوشت

۱. سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدودبن‌آدم (۱۳۷۸). *سیرالعباد الی المعاد*. تصحیح و توضیح مریم‌السادات رنجبر. تهران: مانی.

۲. ـــــــــــــــــــ (۱۴۳۸ق/۱۳۹۶ش). *سیرالعباد الی المعاد*. تصحیح و توضیح مریم‌السادات رنجبر. تهران: مولی.

3. Of Piety and Poetry, Leiden 1983

۴. احمدی دارانی، علی اکبر (۱۳۷۸). «تصحیحی از *سیرالعباد الی المعاد*». *آیینهٔ پژوهش*. شمارهٔ ۶۰.

۵. اساس: خاک با نقطه‌ای در بالای حرف ک. ک: چاک است پاک.

۶. (مدرس رضوی، ۱۳۶۰: ۲۱۴، بیت ۱۷) مثل صورت بالا و رنجبر هم عیناً ضبط رضوی را با حذف «واو» مصرع دوم آورده‌است (رنجبر ، ۱۳۹۶: ۴، بیت ۱۲). مایل هروی مصرع اول را به این صورت ضبط کرده: از تو پاکست جان مسکن گل (مایل هروی، ۱۳۴۴: ۲، بیت ۶).

۷. زَمَناً، وزُمْنةً، وزَمانَةً: مرض مرضاً یدوم زماناً طویلاً. و ضعُف بکبَر سنٍّ أَو مطاولةِ علّة. فهو زَمِنٌ، وزمینٌ.(أَزْمَنَ) بالمکان: أَقام به زماناً. و الشیءُ: طال علیه الزمنُ. یُقال: مرضٌ مُزْمِنٌ، وعلّة مزمنة. ویُقال: أزمن عنه عطاؤه: أبطأ وطال زمنُه. و اللّه فلاناً وغیره: ابتلاه بالزمانة.

https://www.maajim.com/dictionary/%D

زمان در معنی نزدیک به زمن به کار رفته‌است. نیز ر.ک (بندر ریگی، ۱۳۷۱: ۲۲۴)

۸. «هر کس بتواند به نزد تو تقرب جوید.... نابودی به او راه نخواهد یافت» ص۲۱۱، توضیح بیت ۵۴۷، افزودهٔ داخل قلاب. درحال که معنی درست این است که هر کس که تو او را روا نداشته باشی، قطعاً معدوم خواهد شد.

۹. ص ۳۱۴

۱۰. ص۶۱، ابیات ۶۲۱-۶۲۳

۱۱. هر کسی را به مرتبه و مقدار/ سر بود پیش و پس بود دستار/ جز مرا با تو اندرین کشور/ پیش دستار بود آنگه سر (ص ۶۴، ابیات۶۶۷-۶۶۸)

منابع

قرآن کریم

اوتاس، بو (۱۳۸۱). *مثنوی طریق‌التحقیق منسوب به حکیم سنایی غزنوی*(احتمالا از گفتار احمدبن الحسن بن محمد النخجوانی). ترجمهٔ غلامرضا دهبد. تهران: سروش.

بشیر، علی اصغر (۱۳۵۶). *کلیات اشعار حکیم سنایی قدس سره چاپ عکسی*. کابل: بیهقی.

سنایی، مجدودبن آدم (۱۳۹۶). *سیرالعباد الی المعاد حکیم سنایی غزنوی*. تصحیح و توضیح به همراه شرح ابیات. مریم السادات رنجبر. تهران: مولی.

ـــــــ(۱۳۵٦). *مکاتیب سنایی*. تصحیح نذیراحمد. نشریات پوهنخی ادبیات وعلوم بشری پوهنتون کابل. میزان.

ـــــــــــــ (۱۳۶۰). *مثنوی‌های حکیم سنایی به انضمام شرح سیرالعباد الی المعاد*. تصحیح سید محمدتقی مدرس رضوی. چاپ دوم. تهران: بابک.

بندریگی، محمد (۱۳۷۱). *فرهنگ جدید عربی- فارسی (ترجمهٔ منجدالطلاب)*. تهران: اسلامی.

پادشاه، محمد (متخلص به شاد) (۱۳۳۶). *فرهنگ آنندراج*. زیر نظر محمد دبیرسیاقی. هفت جلد. تهران: خیام.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶). *تازیانه‌های سلوک: نقد و تحلیل چند قصیده از حکیم سنایی*. تهران: آگه.

کاشانی، محمد قاسم بن حاجی محمد(متخلص به سروری) (۱۳۴۱). *فرهنگ مجمع الفرس*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، سه جلد، تهران: علمی.

کوهی کرمانی، حسین (۱۳۱۶). «سیرالعباد الی المعاد سنایی غزنوی به تصحیح و مقدمهٔ سعید نفیسی». مجلهٔ ادبی نسیم صبا، شماره پانزدهم. تهران: چاپخانهٔ آفتاب.

مایل هروی، نجیب. (۱۳۴۴). *رساله سیر نفس فخرالدین رازی و سیرالعباد الی‌المعاد حکیم سنایی غزنوی*. دفتر مطبوعات و وزارت افکار، کابل.

محمد امین ادیب طوسی (۱۳۸۸). *فرهنگ لغات ادبی*. با مقدمهٔ منوچهر مرتضوی. زیر نظر مهدی محقق. تهران: انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران.

نفیسی، علی اکبر(۱۳۵۵). *فرهنگ نفیسی (ناظم الاطباء)*. با مقدمه محمدعلی فروغی. سه جلد. تهران: خیام.

De Bruijn, J.T.P. , *Of Piety And Poetry, The Interaction of Religion And Literature In the Life And Works of Hakim San'I Of Ghazna,* Leiden, Brill 1983.

http://dl.nlai.ir/UI/6ae4d596-5588-498a-94ac-62aee20620f5/Catalogue.aspx

(سایت کتابخانهٔ ملی جهت دستیابی به نسخه ۲۳۵۳)

https://www.almaany.com

https://www.maajim.com

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

انتقاد مشفقانه و نه مغرضانه

نقدی بر تصحیح و چاپ *تذکرهٔ آفتاب عالمتاب*

● تألیف عارف نوشاهی
دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسیِ دانشگاه تهران، نسخه‌شناس پاکستانی
arifnaushahi@gmail.com
● ترجمهٔ شیوا امیرهدایی
کارشناس زبان و ادبیات اردو از دانشگاه تهران، پژوهشگر فرهنگستان زبان
sh.amirhodaii@gmail.com

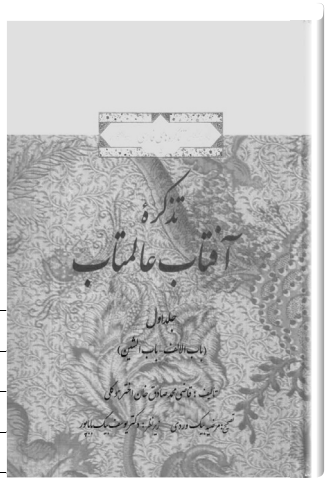
این مقاله ترجمه‌ای است از مقالهٔ «تذکرهٔ آفتاب عالمتاب» که در فوریهٔ ۲۰۱۷م.، در مجلهٔ معارف (ج۱۹۹. ش۲. ص.ص۱۳۶- ۱۵۴) چاپ اعظم‌گر هند، به زبان اردو منتشر شده‌است.

چکیده

یکی از مهمترین موضوعات فرهنگی، ادبی و پژوهشی در تاریخ زبان و ادب فارسی، تذکره‌نویسی در شبه‌قاره است. فهرست عناوینی که در کتاب‌شناسی توصیفی و تحلیلی تذکره‌ها از جمله تاریخ تذکره‌های فارسی (*گلچین‌معانی*) و تذکره‌نویسی فارسی در هند و پاکستان (علیرضا نقوی) نشان‌دهندهٔ همین اهمیت تذکره‌ها است. برای شناخت شعر فارسی در دوره‌های گذشته به‌ویژه در سرزمین‌هایی که در یک دورهٔ ممتد و نسبتاً طولانی زبان فارسی از زبان‌های مهم و رایج بوده قطعاً تذکره‌های شعر فارسی از مهمترین منابع به شمار می‌آیند. تحقیق و پژوهش در شعر فارسی از طریق این تذکره‌ها نیز مستلزم تصحیح و انتشار دقیق آنها است. یکی از این تذکره‌های مهم که در شبه‌قاره تألیف شده، *تذکرهٔ آفتاب‌عالمتاب* اختر هوگلی است که در این مقاله بنا داریم ضمن معرفی اجمالی آن به نقد و بررسی چاپ و تصحیح آن، در ایران بپردازیم.

کلیدواژه: تذکره‌نویسی، آفتاب عالمتاب، اختر هوگلی، تصحیح، نقد

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸
۱۲۲



■ **اختر هوگلی، محمدصادق (۱۳۹۳). *تذکرهٔ آفتاب عالمتاب*. تصحیح مرضیه بیگ‌وردی (جلد اول) و تصحیح مریم برزگر (جلد دوم). زیرنظر یوسف بیگ‌باباپور(هر دو جلد). تهران: سفیر اردهال.**

[مدخلی بر تذکره‌نویسی در شبه‌قاره]

تذکره‌نویسی در شبه‌قاره از دیرباز موردِتوجه همگان بوده‌است. *لباب‌الألباب* (تألیف: حدود ۶۱۷ق./۱۲۲۰م.) اولین تذکرهٔ به‌دست‌آمده دربارهٔ شعرای فارسی‌گوی است که توسط محمد عوفی بخاری در منطقهٔ اُچ، واقع در ایالت پنجاب در پاکستان امروز، نوشته شده‌است. از آن زمان تاکنون، تذکره‌های بسیاری در شبه‌قاره تألیف شده‌اند که به‌تفصیل در این کتاب‌ها معرفی شده‌اند: *تذکره‌نویسی فارسی در هند و پاکستان*، تألیف سیدعلیرضا نقوی (تهران، ۱۳۴۲ش) و *تاریخ تذکره‌نویسی فارسی*، تألیف احمد گلچین‌معانی (تهران، ۱۳۵۰-۱۳۴۸ش). یکی از ویژگی‌های تذکره‌نگاری در شبه‌قاره این است که تعداد شعرای مندرج در تذکره‌ها بسیار زیاد است. محقّق معروف پاکستانی، حسام‌الدین راشدی (۱۹۱۱-۱۹۸۲م) فهرستی از این تذکره‌ها را با ذکر تعداد شعرا ارائه داده‌است، اگرچه ممکن است تعداد ارائه‌شده دقیق نباشد:

صحف ابراهیم، تألیف خلیل، تعداد شعرا: ۳۲۷۸
مخزن‌الغرایب، تألیف احمدعلی، تعداد شعرا: ۳۱۴۸
عرفات‌العاشقین، تألیف اوحدی، تعداد شعرا: ۳۰۰۰
ریاض‌الشعرا، *تألیف* واله، تعداد شعرا: ۲۵۰۰
ریاض‌العارفین، *تألیف* آفتاب‌رای، تعداد شعرا: ۲۱۵۷
مجمع‌النفایس، *تألیف* آرزو، تعداد شعرا: ۱۷۳۵

راشدی پس از درج این فهرست، یادداشت قابل‌تأملی نوشته‌است: «جای بسی تعجب است که در ایران چنین تذکره‌های مفصلی نوشته نشده‌است. این افتخار نیز مانند فرهنگ‌نویسی، نصیب شبه‌قاره شده که نه‌تنها تذکره‌های بیشتری در این‌جا نوشته شده، بلکه ازنظر تعداد شعرا و کثرت اشعار مندرج نیز گوی سبقت را ربوده‌است ... گرچه مؤلّفین *ریاض‌الشعرا* و *عرفات‌العاشقین* ایرانی بودند، ولی گویا برای تألیف تذکره، آب‌وهوا و گشاده‌دستی بزرگان

شبه‌قاره با روحیهٔ آنان سازگارتر بوده‌است» (راشدی، ۱۹۹۷م، مقدمهٔ *ریاض‌العارفین آفتاب‌رای‌لکهنوی*، اسلام‌آباد، ج۱: ۶).

[*تذکرهٔ آفتاب عالمتاب* و نویسنده‌اش]

در فهرست فوق، راشدی نام تذکرهٔ *آفتاب عالمتاب* را که می‌بایست مقدم بر بقیه ذکر شود، فراموش کرده‌است. این تذکره حاوی شرح احوال بیش از چهارهزار شاعر است. *آفتاب عالمتاب* اثر محمدصادق‌خان، متخلّص به اختر (۱۲۰۱-۱۲۷۵ق./۱۷۸۷-۱۸۵۹م.) است. اختر فرزند قاضی محمدلعل است که سلسلهٔ نسبش به بزرگ معروف نقشبندی، خواجه عبیدالله احرار (وفات: ۸۹۵ق./۱۴۹۰م.) می‌رسد. وی در هوگلی، از توابع کلکته متولد شد. از واژهٔ اختر ماده‌تاریخ تولد وی که ۱۲۰۱ق. است، به دست می‌آید. او ادبیات فارسی را نزد میرزا محمدحسن قتیل (وفات: ۱۲۳۳ق./۱۸۱۷م.) آموخت. اختر در ۱۲۳۲ق./۱۸۱۷م. از موطن خود به لکهنو رفت (اختر،۱۳۹۳، ج۲: ۵۱۴) و ملازم دربار اوده شد. او به‌طورخاص، نواب غازی‌الدین حیدر (حکومت: ۱۸۱۴-۱۸۲۷م) را مدح می‌گفت، چنان‌که در مدح وی *محامد حیدریه* را نوشت و تا عهد واجدعلی‌شاه (حکومت: ۱۸۴۷-۱۸۵۶م) به دربار اوده وابسته ماند. در زمان اقامتش در لکهنو به تألیف آثار مختلف اهتمام ورزید. *بهار بی‌خزان*، *حدیقةالإرشاد*، *صبح صادق*، *گلدستهٔ محبت*، *محامد حیدریه*، *مخزن‌الجواهر*، *مثنوی سراپاسوز* و غیره از آثار اوست. اختر در لکهنو درگذشت.

از میان آثار اختر، یک تذکرهٔ فارسی به نام *آفتاب عالمتاب* موجود است که به بیان شرح حال ۴۲۶۴ شاعر به‌ترتیب الفبا و بر اساس تخلّص شاعر می‌پردازد. در این تذکره، منتخبی از اشعار شاعران با مضامین عاشقانه درج شده‌است. تألیف این تذکره در ۱۲۳۸ق./۱۸۲۳م. شروع شده و در ۲۴ رمضان ۱۲۶۹ق./۱۸۵۳م. به پایان رسیده‌است. ظاهراً تألیف آن حدود سی سال به طول انجامیده‌است. این کتاب، تذکره‌ای عمومی است که دربرگیرندهٔ شرح حال شعرای فارسی‌گوی ایران، ماوراءالنهر، هندوستان، افغانستان و غیره است که به‌نظر نگارنده، اهمیت آن به‌خاطر ذکر شعرای معاصر نویسنده و نیز شعرایی است که با مؤلّف ارتباط نزدیک داشته‌اند. از این تذکره، تنها یک نسخهٔ خطی در دست است که به خاندان صفوی در شمس‌آباد (بخش فرخ‌آباد) تعلق دارد. ناهید آزرمیدخت صفوی، استاد زبان فارسی دانشگاه اسلامی علیگر، از این خاندان است و به گفتهٔ او، این نسخه در کتابخانهٔ پدربزرگ وی بوده که بعدها به پدرش، سیدمحمدصادق صفوی رسیده‌است (پیشگفتار،۲۰۱۲م: ۳). این تذکره یکی از مآخذ اصلی تذکره‌نویسان معاصر اختر و دیگر افراد بوده‌است، چنان‌که علی‌حسن‌خان در تألیف *صبح گلشن* و مظفرحسین‌صبا در تألیف *روز روشن* و ابوالقاسم محتشم در تألیف *اختر تابان* از آن بهره برده‌اند. شریف‌حسین قاسمی در مقاله‌ای با عنوان «تذکرهٔ *آفتاب عالمتاب*» در مجلهٔ غالب چاپ دهلی (قاسمی، ۱۹۸۲م، ج۳) این تذکره و نسخهٔ یادشده را معرفی کرده‌است. مقاله‌ای نیز از نگارنده، با عنوان «اختر، محمدصادق» در *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی* (امیرهدایی، ۱۹۹۶م، ج۷: ۱۶۳-۱۶۵) به چاپ رسیده‌است. مهدی رحیم‌پور نیز مقاله‌ای با عنوان «تذکرهٔ *آفتاب*

عالمتاب و نقد ادبی» دارد که در مجموعه‌ای به نام *زندگینامه و خدمات علمی و فرهنگی استاد فرهیخته پروفسور دکتر آزرمیدخت صفوی* در ۱۳۹۴ش./۲۰۱۵م. در تهران چاپ شده‌است.

[چاپ‌های تذکره]

این تذکره حدود ۱۵۰ سال بعد از تألیف، مورد اقبال قرارگرفت و به چاپ رسید. ابتدا در ۲۰۱۲م. عکسی از نسخهٔ شمس‌آباد، به‌وسیلهٔ رایزنی فرهنگی ایران در دهلی، با عنوان *تذکرهٔ آفتاب عالمتاب، چاپ عکسی نسخهٔ خطی خانوادهٔ صفویه شمس‌آباد* چاپ شد. این چاپ به کوشش کریم نجفی‌برزگر، رایزن [فرهنگی] وقت ایران در دهلی تهیه شد و آزرمیدخت صفوی دو مقدمهٔ فارسی، در ۸ صفحه بر آن نوشت که در آن به تاریخ خاندان صفوی در شمس‌آباد، روابط اختر با این خاندان و اهمیت تذکرهٔ *آفتاب عالمتاب* اشاره کرده‌است. صفوی در مقدمه خبر داده‌است که به‌زودی چاپی انتقادی از این تذکره، به‌علاوهٔ مقدمه‌ای جامع در ایران، ازطریق فرهنگستان زبان و ادب فارسی در تهران، به چاپ می‌رساند.

پیش از نشر این اثر از سوی فرهنگستان، چاپی حروفی بر اساس همان نسخهٔ شمس‌آباد در ۱۳۹۲ش./۲۰۱۴م. در دو جلد در قطع رحلی در ایران انجام شد که مشخصات آن از این قرار است:

اختر هوگلی، قاضی محمدصادق‌خان (۱۳۹۲). زیر نظر یوسف بیگ‌باباپور. تهران: سفیر اردهال. جلد اول: باب‌الألف – باب‌الشین، ۸۸۳ صفحه و جلد دوم: باب‌الصاد ـ باب‌الیاء، ۸۶۶ صفحه.

[نقد تصحیح *تذکرهٔ آفتاب عالمتاب*]

در ابتدای هر دو جلد، فهرست شعرا درج شده‌است، امّا چنین کتاب مفصلی، در پایان فهرست اعلام ندارد و تنها در ابتدای کتاب، مقدمه‌ای در سه و نیم صفحه، به قلم بیگ‌باباپور دربارهٔ تذکره، مؤلّف و چاپ آن درج شده‌است و بس! در مقدمه تلاش چندانی برای معرفی مؤلّف نشده و نویسندهٔ مقدمه با بیان این‌که اختر شرح حال خود را در تذکره آورده (اختر، ج۱: ۷۹) و نیازی به تکرار نیست، سخن را کوتاه کرده‌است. حقیقت این است که در بخشی که اختر در این تذکره ذیل نام خود آورده، حتی یک سطر هم درمورد خود ننوشته‌است، بلکه تلاش کرده، قلم پرتکلف خود را به خواننده نشان دهد و دربارهٔ خود، به ذکر این‌که اکنون شصت سال دارد، بسنده کرده‌است (همان: ۱۹۱). البته، در صفحات متعددی از تذکره، به‌صورت پراکنده می‌توان از شرح حال اختر آگاهی یافت؛ به‌ویژه درضمن بیان احوال معاصران و دوستان شاعر، به نکات زیادی پرداخته شده که با گردآوری آن‌ها، می‌توان به سرگذشت مؤلّف دست‌یافت، اما نویسندهٔ مقدمه به این جنبه از کار توجهی نکرده و با اشاره به مشکلات متن‌خوانی نوشته‌است: «به‌دلیل تک‌نسخه بودن کار و درعین‌حال، آسیب‌دیدگی اوراق آن و گاه حذف و اضافات مؤلّف، مشکلاتی در خواندن نسخه پیش‌آمد، لذا در چنین مواردی نقطه‌چین گذاشته شد». ظاهراً به همین دلیل است که پیشاپیش اظهار کرده‌است: «با علم بر این‌که همواره کوتاه‌بینان مغرض، نه منتقدان مشفق، مترصد فرصتی هستند تا زحمات دیگران را زیر سؤال ببرند و با یافتن

ده، بیست مورد سهویات، با بی‌ادبی تمام، قصد بر تفاضل خویش و بی‌مایه نشان دادن دیگران دارند» (همان، ج۱: ۸۱). با این اوصاف، آیا نگارنده می‌تواند این تذکره را که زیر نظر ایشان چاپ شده، نقد کند یا خیر؟ از سویی، وی از دوستان نگارنده است و از سویی دیگر، تعداد غلط‌های موجود در این چاپ، ده، بیست مورد نیست، بلکه ده ضرب‌در بیست است. انتظار نگارنده این است که جزو «منتقدان مشفق» محسوب شود و نکاتی را که اشاره می‌کند، با دقت مورد مطالعه قرارگیرد و اگر درست تشخیص داده شد، در چاپ بعدی مدنّظر قرار داده شود.

لازم به توضیح است که نگارنده بیشتر، به بخش شرح احوال شعرای هندی مذکور در این تذکره پرداخته و نمونهٔ اشعار را بررسی نکرده‌است. همچنین، شرح احوال و اشعار شعرای غیرهندی چندان مورد بررسی قرار نگرفته است، زیرا برای ارائهٔ نظری جامع، لازم است سطر به سطر تذکره بررسی شود و این امر، چندین ماه زمان لازم دارد. آن‌چه در ادامه می‌آید، تنها اشاراتی مختصر است.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

جلد اول:

شماره صفحه	غلط	صحیح
۱۱۶	صفی هروی	آصفی هروی
۱۱۶	قمی	آصف قمی
۱۱۷	کلکنده	گلکنده
۱۱۹	بنیان معرفت	انبان معرفت
۱۱۹	هبر و رانجها	هیر و رانجها
۱۱۹	صد و هشتاد کرده	صد و هشتاد کروه (کروه: واحد اندازه‌گیری)
۱۲۰	کاتیهه سری با سبت	کایته سری باستب (شری واستو، نام قومی هندو است که به‌صورت‌های مختلفی در این چاپ درج شده، مثال‌های آن در ادامه ذکر خواهد شد.)
۱۲۲	تبایر	نبایر (همین اشتباه در صفحات ۳۵۴، ۶۲۶، ۳۵۵ و ۶۸۸ نیز تکرار شده‌است.)
۱۲۵	شماسه‌العنبر	شمامة‌العنبر
۱۳۲	جدار رحمت	جوار رحمت
۱۳۳،۵۹۹	بند سورت	بندر سورت
۱۵۷	ابوالفضل تاگوری (در همین صفحه ۳ بار تاگور ضبط شده‌است.)	ابوالفضل ناگوری
۱۸۷	کایته سری با نسب	کایته سری باستب
۱۸۷	پرکنه	پرگنه
۱۸۷	مردوار	مُردار
۱۸۷	مشاهده	مشاهره
۱۸۷	هم‌محبتی	هم‌صحبتی

۱۹۱	حشیم‌بری (نام کتابی تاریخی درج شده که خدا داند صحیح آن چیست؟)	
۱۹۱	بدمال	بدمآل
۲۰۱	بر چوپاله سوار می‌شد	[شاید] چوپایه [به معنی چهارپایه]
۲۰۱	سری باسنب	سری باستب
۲۱۰	عمدةالملک	عمدةالملک

در سراسر کتاب هرجا تای گرد (ة) بوده، به های همزه‌دار (ۀ) تبدیل شده‌است. نک: ص۲۶۳: زکوۀ حسن، ص۴۶۵: تحفۀالمجالس، ص۴۷۶: ودیعۀالبدیعه، ص۷۹۶: تحفۀالکبیر، غرۀالکمال،غایۀالمطالب.

۲۲۳	ولرس بانو	دلرس بانو
۲۳۴	کورنر جزل [ج ز ل]	گورنر جنرل [ج ن ر ل] (همین اشتباه در صص۴۵۰-۴۵۱ و ۶۶۱-۶۶۲ نیز تکرار شده‌است.)
۲۳۴	کلکترست	گلکرست
۲۳۴	باغ اردویز	باغ اردو
۲۴۱	بچه کله‌داری علاقه کوراعلم	کل جملۀ بی‌معنی است.
۲۴۷	متن نام لولنی	منن نام لولی
۲۵۷	صوب‌داری	صوبه‌داری
۲۵۷	مستعلا گردید	مستعد گردید
۲۵۷	مشرفستان	مشرقستان
۲۵۷	تفسیر و حدیق	تفسیر و حدیث
۲۶۳	بهاکوت	بهاگوت
۲۷۰	بیخباتهه	بیج ناته
۲۷۱	چگله	چنگله
۲۷۴	به زریعه	به ذریعه
۲۸۸	همواره بود	همراه بود
۳۰۲	کارکوروی	کاکوروی
۳۰۲	اعظم‌کده	اعظم‌گده
۳۰۳	بهویت رای قدم بلّال	بهوپت‌رای، منظور از قدم بلّال مشخص نیست.
۳۰۳ حاشیه	مولوی مدن [کذا]	نیازی به کذا نیست، زیرا این نام صحیح است.
۳۰۸	کنکا پرشا	گنگا پرشاد
۳۱۱	نپنک	[شاید] پتنگ
۳۱۱	ظلعت فاخره	خلعت فاخره

۳۱۲	حکت رای	جگت رای
۳۱۳	به کعبه بروم و بازش	به کعبه بردم و بازش
۳۱۴	چنبور	چتور
۳۱۶	بهکوان‌داس	بهگوان‌داس
۳۱۷	کورکه‌پوری	گهورکه‌پوری (این اشتباه در ص۴۴۲ و ج۲، ص۸۴۷ نیز تکرار شده‌است.)
۳۱۸	در کاپرشاد	دُرگاپرشاد (همین اشتباه در ج۲، ص۵۷۰ نیز تکرار شده‌است.)
۳۲۶	ذکریا (دو بار)	زکریا
۳۲۶	سلیه‌الدین	وجیه‌الدین
۳۲۹	قطب‌الدین بیک	قطب‌الدین ایبک
۳۳۳	نیک‌چند	تیک‌چند
۳۳۳	کتاب عجم	کتاب *بهار* عجم
۳۳۳	در اصلاحات فارسی	در اصطلاحات فارسی
۳۳۴	جوگل کیشور	جُگل کشور
۳۳۴	علام قطب‌الدین	غلام قطب‌الدین
۳۳۴	شاعری به نام بهگوان‌داس‌لکهنوی ذکر شده و مؤلّف، شرح حال همین شاعر را ذیل بسمل‌لکهنوی (ص۳۱۶) نیز آورده‌است. ممکن است مصحّح و ناظر تذکره با شعرای هندوستان آشنا نبوده باشد وگرنه، به این تکرار اشاره می‌کرد. معلوم است که مؤلّف تذکره هم توجهی به این تکرار نکرده‌است.	
۳۵۱	لباون لعل قوم کاتبهه	بساون لعل قوم کایته
۳۵۲	برای جبین ز غضب شد چو آشکار گره	مصرع وزن ندارد.
۳۵۳	شاه لرها	شاه لدها
۳۸۱	چکله	چگله
۳۸۲	کوپال رای	گوپال رای (در جلد۲، ص۷۵۵ نیز جی‌کوپال آمده که جی‌گوپال صحیح است.)
۳۹۵	منوهریز یاد کرده‌اند	منوهر نیز یاد کرده‌اند
۴۳۶	کنج سکر	گنج شکر

۴۳۷	سرالعارفین	سیرالعارفین
۴۴۲	بهاکلپوری	بهاگلپوری
۴۴۴	پهلواردی	پهلواروی
۴۴۷	هان خاتون	جهان خاتون
۴۴۸	اکرواله	اگرواله (همین اشتباه در ج۲، ص۲۴۵ نیز تکرار شده‌است.)
۴۵۰	کسر	به‌عنوان نام محلی آمده که به‌نظر نگارنده صحیح نیست.
۴۵۰	درنبولا	درین ولا
۴۵۱	مترهوک	مسترهوک
۴۵۱	چنارکده/لطیف‌کده	چنارگده/لطیف‌گده
۴۵۱	بی‌رحمتی	بی‌رحمی
۴۵۱	میچر پایم	میجر پایم
۸۸۲، ۴۵۱	قرار بر قرار	قرار بر فرار
۴۵۲	قلاقه	علاقه
۴۵۲	نزاین	نراین (ج۲، ص۶۵۹ نیز همین اشتباه تکرار شده‌است.)
۴۷۱	سندپلوی	سندیلوی [منسوب به سندیله]
۴۹۱	بهار بی‌خبران	بهار بی‌خزان (از تصانیف اختر)
۴۹۲	فنطت	فطنت
۴۹۹	سلاست‌الله	سلامت‌الله
۵۰۵	کوربخش	گوربخش
۵۰۶	علی منقی	علی متقی
۵۲۰	فریب‌خانه	غریب‌خانه
۵۲۰	تهمید	تمهید
۵۲۰	معتصف	متصف
۵۲۰	لچهمین	لچهمن یا لچهمی
۵۲۷	چکله‌دار	چگله‌دار
۵۲۸	آه‌آه امتیازخانه	آه‌آه امتیازخان [ماده تاریخ/۱۱۲۲]
۵۴۸	جکت‌گرو	جگت‌گرو
۵۴۸	عشقیه	عشقیه [نام کتاب]
۵۷۳	بند راین	بندرابن، یک واژه یا نام است.
۵۷۴	کوپاموی	گوپاموی
۵۸۹	*شاهنامهٔ فرخ سپهری*	*شاهنامهٔ فرخ‌سیری*
۵۸۹	راجه سناب‌رای	راجه شتاب‌رای

۵۹۰	منسبی	منشی
۵۹۰	میرنسبی	میرمنشی
۵۹۰	عازی‌الدین حیدر	غازی‌الدین حیدر
۵۹۰ ، ۶۸۲	قصبهٔ ملاکوه/قصبهٔ ملانوه	هر دو نام یک جاست، ولی هر دو مشکوک است.
۵۹۰	لاله نسنبی رام	لاله بستی رام
۵۹۰	قوم کایته سری	قوم کایته سری باستب
۵۹۰	میرزا قتیل محروم	میرزا قتیل مرحوم
۵۹۰	وفاق جوشی بتان دلکشی دارد	عبارتی مهمل است
۵۹۵	ناله در	*نالهٔ* درد [نام کتاب]
۵۹۵	از دکن به دهلوی رسید- مورد عنایات شاه ولی‌الله سرهندی شد.	شاید جمله بدین صورت صحیح باشد: از دکن به دهلی رسید- مورد عنایات شاه ولی‌الله دهلوی شد.
۵۹۵	میرزا مظهر خانخانان	میرزا مظهر جانجانان
۵۹۵	مولی جهیل	موتی جهیل
۵۹۶	پندت امرنامهه	پندت امرناتهه
۵۹۹	تاریخ بداولی	تاریخ بداونی
۶۰۱	همواره باروای بسر می‌برد.	شاید چنین باشد: همواره با وی بسر می‌برد.
۶۰۳	راجه مهابراتن	راجه مهانراین
۶۱۱	حیدر بنگ خان	حیدر جنگ خان
۶۱۳	نه شکوفه، نه برگی، نه سایه دارم	این مصرع باید چنین باشد: نه شکوفه‌ای، الی آخر
۶۱۷	دو شاعر با عناوین ذهن‌دکنی و ذهن‌لکهنوی درج شده‌است.	در تذکرهٔ *روز روشن*، تخلّص این دو شاعر ذهین است.
۶۱۷	یک مصرع با نقطه‌چین این‌طور درج شده: چهرهٔ زیبایی... که خویش شب دیدم به خواب	در تذکرهٔ *روز روشن*، این‌طور درج شده: چهرهٔ زیبای یار خویش شب دیدم به خواب
۶۱۷	برهان علی‌خان ذهن	برهان علی‌خان رهین
۶۱۷	سبک گوی محبت نام کردند	سگ کوی محبت نام کردند
۶۲۶	از وطن به دهلوی رفته، در هنگامه ایدالی اراسحا به لکهنو آمده	این جمله باید این‌طور باشد: از وطن به دهلی رفته، در هنگامهٔ ابدالی از آن‌جا به لکهنو آمده [تصحیح قیاسی]
۶۲۸	راسخ سیالکوتی	رایج سیالکوتی
۶۳۰	عبدالاجد	عبدالاحد
۶۳۰	ادنامی/ادنام	اونامی/اونام
۶۳۰	شاه زمین	شاه زمن

۶۳۷	رسای...[در حاشیه ذکر شده که این قسمت محو شده و خوانا نیست.]	در تذکرهٔ *روز روشن* رسای‌پنجابی معرفی شده‌است.
۶۳۷	ناش	نامش
۶۴۲	بحشو	بخشو

در صفحات ۷۸۶، ۷۵۱، ۴۶۷، ۶۴۴ و غیره نسبت چند شاعر، لاهنجی درج شده که حتماً لاهیجی درست است. در جلد دوم، صص ۱۶۲، ۴۰۰ و ۷۰۵ نیز همین اشتباه تکرار شده‌است. به‌عنوان مثال، در جملهٔ «نادم‌گیلانی چون اصلش از لاهنجان است، بعضی... او را لاهنجانی نوشته‌اند» (همان، ج۲: ۷۰۰).

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

۶۴۴	رضی سوسنبری	رضی شوشتری
۶۵۸	قلابه‌الجوایز	قلایدالجواهر
۶۵۸	شهر موپال	شهر بهوپال
۶۶۲	فی‌الکلام کاللح	فی‌کلام کالملح
۶۶۵	الا تربهم فی کل واد مهمون	این آیه بدین صورت است: اَلَم تَرَ اَنَّهُم فی کُلِّ وادٍ یَهیمون (الشعراء/ ۲۲۵)
۶۷۹	زنبیرپور	رنبیرپور
۶۸۷	محمد حیات مدتی	محمد حیات مدنی
۶۹۱	منیدو لعل	میندو لعل
۷۰۴	زیب‌النسابی	زیب‌النساء بیگم
۷۰۵	کوبندرام	گوبندرام
۷۴۲	سرسر سیالکویی	سرابی سیالکوتی
۷۵۳	قرآن ثانی	قران ثانی

از صفحهٔ ۷۶۹ احوالات سلامی اصفهانی شروع شده و صفحهٔ ۷۷۰ سفید چاپ شده و در ادامه، صفحهٔ ۷۷۱ با شرح حال سلام‌الله قاضی‌کاشانی شروع شده‌است؛ ظاهراً شرح حال چند نفر جا افتاده‌است.

۷۹۶	نام تذکرهٔ سیدعلی‌کبیر معروف به میرن‌جان «بستان‌الشعرا» درج شده‌است.	تذکرهٔ *خازن‌الشعرا* صحیح است.
۸۰۹	قوم کاتبهه (دو بار)	قوم کایته
۸۰۹	کلاب رای	گلاب رای
۸۱۰	شایق جالیبی	شایق جایسی
۸۱۰	ناکپور	ناگپور
۸۱۰	شایق تکراری	شایق نگرامی

۸۱۰	شاه عبدالعزیز محمد شاه دهلوی	شاه عبدالعزیز محدث دهلوی
۸۱۴	بهگر	بهکر (همین اشتباه در ج۲، ص۸۵۸ نیز تکرار شده‌است.)
۸۱۶	کهگر	گهکر
۸۲۳	مجذوم‌الملک	مخدوم‌الملک
۸۲۴	علاءالدین خلیجی	علاءالدین خلجی
۸۳۰	شرح چغمنی	شرح چغمینی
۸۳۸	کهنو	لکهنو
۸۴۵	لچهمین	لچهمی
۸۴۵	چمستان	چمنستان (نام کتاب)
۸۶۱	صیعه	صیغه
۸۶۶	بهکوان	بهگوان
۸۸۱	شیری سیالکویی	شیری سیالکوتی
۸۸۲	به فوت آن	به قوت آن
۸۸۲	سیهسرام	سهسرام
۸۸۳	مناظرهٔ منشی فیروز با شیدا	مناظرهٔ منشی منیر با شیدا

فهرست طویلی که از اشتباهات مندرج در جلد اول ارائه شد، به‌منزلهٔ مشت نمونهٔ خروار است. وضعیت جلد دوم نیز همین‌گونه است و نگارنده با تورق چند صفحه، مشکلات جلد اول را در جلد دوم نیز مشاهده نمود.

ـ صفحهٔ ۸۸: نسبت یکی از شاعران، صافی اجگیری و موطن وی، اجگیر در صوبهٔ بهار درج شده که قطعاً همان راجگیر بوده‌است.

ـ صفحهٔ ۱۳۳: دربارهٔ ضمیردهلوی نوشته شده: «در زبان کتاب‌ها دخل تمام‌تر داشت»؛ به این معنی که او زبان کتاب‌ها را خوب می‌فهمید. به‌نظر نگارنده، این جمله نامفهوم است. دربارهٔ همین شاعر می‌نویسد: «به علم‌داری به بندر سورت سرفرازی یافته»؛ این جمله قطعاً چنین است: «به عمل‌داری به بندر سورت سرفرازی یافته». همین اشتباه در صفحهٔ ۶۳۶ نیز تکرار شده که عمل‌داری را «علم‌داری سرکار انگریزی...» نوشته‌است.

ـ صفحهٔ ۱۶۵: «فتح عزیمت کرد» آمده که «فسخ عزیمت» درست است.

ـ صفحهٔ ۱۷۷: از شاعر معروف ایرانی، ظهیرالدین عبدالله ظهیر شفروه نام برده شده که دو بار به‌اشتباه، این شاعر «شفرده‌ای» درج شده‌است. از این اشتباه می‌توان چنین برداشت کرد که مصحّح از شعرای معروف هم‌وطن خود بی‌اطلاع است.

ـ صفحهٔ ۱۱۲: شاعری به نام «صداقت کنجاهی» به‌اشتباه، «صداقت گنجائی» درج شده، همچنین او را برادر غنیمت گنجائی دانسته‌اند، درحالی‌که او برادرزادهٔ غنیمت بود. مصرعی از شعر صداقت چنین درج شده: «لیلی سرمه به صد ناز به به خود می‌بالد» که صحیح آن چنین است: «لیلی سرمه به صد ناز به خود می‌بالد».

ـ صفحهٔ ۲۰۰: عبارت «در خیر تنمیق و تألیف درآورده» درج شده که «در حیّز...» درست است.

ـ صفحهٔ ۲۱۹: بزرگ سلسلهٔ چشتی، «عبدالقدوس گنگوهی چشتی» به‌اشتباه، «عبدالقدوس کنکوی چینی» درج شده‌است.

ـ صفحهٔ ۲۲۴: نام یک قریه «سند هکهر» نوشته شده که صحیح آن «بهکر/بکهر» است.

ـ صفحهٔ ۲۲۴: اثر معروف عبدالواحد بلگرامی «سبع سنابل» فقط «سنابل» درج شده‌است.

ـ صفحهٔ ۲۴۱: «آبای کرام» را «آبای گرام» نوشته‌است.

ـ صفحهٔ ۲۵۴: یک نام هندو «رای‌نسکهه» نوشته شده که احتمالاً «رای‌نین‌سکه» است.

ـ صفحهٔ ۲۸۸: گاهی ناآگاهی مصنف موجب تعجب می‌شود؛ اختر دربارهٔ صوفی مشهور دهلی، خواجه محمدناصر عندلیب می‌نویسد: «کجایی است؟ معلوم نشد!»

ـ صفحهٔ ۳۰۶: یک بیت چنین درج شده:

در زغن بنگر که می‌گوید خروس عرشی‌ام در جمل بنگر که می‌گویم که گاو عنبرم

در مصرع دوم نیز به‌جای «می‌گویم»، باید «می‌گوید» باشد.

ـ صفحهٔ ۳۱۴: دربارهٔ غنیمت کنجاهی می‌نویسد: «وی مفتی‌زادهٔ قصبهٔ کنجاه از مضافات گجرات و به قولی، از مضافات پنجاب بوده». از این عبارت پیداست که اختر گجرات را جایی جدا از پنجاب می‌دانسته، درصورتی‌که مراد از آن، همان گجرات پنجاب است. کنجاه در ده کیلومتری گجرات پنجاب واقع است.

ـ صفحهٔ ۳۴۳: در عبارت «جالسیر که محل چاکیرش بود» چاکیر اشتباه است و باید جاگیر باشد.

ـ صفحهٔ ۳۴۵: سال وفات فریدالدین گنج‌شکر را این‌طور نوشته: «سال سیصد و شصت و چهار»؛ اگر این اشتباه از مؤلّف نباشد، از جانب مصحّح است که ششصد را سیصد خوانده و درج کرده‌است.

ـ صفحهٔ ۳۶۳: «جگل کشور» به‌اشتباه، «جکل کشور» درج شده‌است.

ـ صفحهٔ ۳۷۹: «رام‌چند متبولی» اشتباه است و «تنبولی» درست است. در ادامه، *مطوّل* را اثر علّامه نصارانی آورده‌است. به‌عبارت‌دیگر، مصحّحان این کتاب با نام علامه تفتازانی، عالم مشهور اسلام بیگانه‌اند.

ـ صفحهٔ ۳۸۲: تخلّص میرعظمت‌الله بلگرامی «تبحر» درج شده که صحیح آن «بی‌خبر» است.

ـ صفحهٔ ۳۹۳: «شیخ نصرالدین چراغ دهلی» نادرست است و شیخ نصیرالدین صحیح است.

ـ صفحهٔ ۳۹۶: «شیخ‌الهدا» نادرست و «شیخ‌الهداد» صحیح است.

ـ صفحهٔ ۴۰۲: «حسین باجی» نادرست و «حسین ناجی» صحیح است.

ـ صفحهٔ ۴۱۷: تخلّص داراشکوه «قادر» درج شده، درحالی‌که در تمام تذکره‌ها و نیز دیوان چاپ‌شده، تخلّصش قادری نوشته شده‌است.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

ـ صفحهٔ ۴۱۸: نام نواب «عنایت‌الله» به‌اشتباه، «عتاب‌الله» درج شده و اصلاً توجه نشده که «عتاب‌الله» نمی‌تواند نام کسی باشد.

ـ صفحات ۴۲۲-۴۲۳: ضمن بیان شرح حال قتیل لکهنوی، چندین مرتبه نام وطن قتیل، به‌جای «باغ‌پت» به‌اشتباه، «باغیث» درج شده‌است. در جمله‌ای چنین آمده: «سعادت‌علی‌خان بذریعه ایران نامدار طالب ملاقات شدند». نگارنده متوجه عبارت «ایران نامدار» نشد! سال وفات قتیل ۱۲۰۳ق. نوشته شده که باید ۱۲۳۳ق. باشد. «طالب علی عیشی» را هم «طالب علی عشی» درج کرده‌اند.

ـ صفحهٔ ۴۳۳: به‌جای «راجکی» باید «راجگی» باشد.

ـ صفحهٔ ۴۴۰: «قطب دهیلوی» نادرست و «دهلوی» صحیح است.

ـ صفحهٔ ۴۴۲: «تاناشاه» را به‌اشتباه، «ناناشاه» نوشته‌است.

ـ صفحهٔ ۴۴۴: «پرنابکده» اشتباه و «پرتاب‌گده» صحیح است.

ـ صفحهٔ ۴۹۶: «جی‌گوپال» به‌اشتباه، جی‌کوپال درج شده‌است.

ـ صفحهٔ ۵۳۰: شرح حال محی‌گیلانی(شیخ عبدالقادر گیلانی) و در ۵۳۱، شرح حال محیی‌الدین‌ابن‌عربی به‌عنوان شاعر درج شده‌است. مؤلّف نتوانسته نمونهٔ شعری از ابن‌عربی ارائه دهد، ولی دربارهٔ محی‌گیلانی نوشته‌است که گاهی، شعر فارسی می‌سرود و چند بیت به‌عنوان نمونه آورده‌است. به‌همین‌ترتیب، در صفحهٔ ۶۱۱، معین‌الدین چشتی‌سنجری و در صفحهٔ ۷۳۷، نظام‌الدین اولیا را به‌عنوان شعرای فارسی مطرح کرده و نمونهٔ شعر از آن‌ها ارائه کرده‌است. چنین مندرجاتی نشانهٔ کار غیرتحقیقاتی مؤلّف است؛ چراکه هیچ‌یک از افراد مذکور، شاعر اشعاری که به آن‌ها نسبت داده شده، نیستند.

ـ صفحهٔ ۵۴۳: در جملهٔ: «خواست که محلّه علی ولی‌الله، وصی رسول‌الله در خطبه جاری نماید»، کاملاً مشخص است که در این‌جا «محله» بی‌معناست و این واژه باید «جمله» باشد. در همین صفحه، نام پسر شاه عالم به‌جای «عظیم‌الشأن»، «عظیم‌ایشان» درج شده‌است!

ـ صفحهٔ ۵۷۵: نسبت یک شاعر ایرانی به نام مرشد بروجردی به‌اشتباه، «یزدجردی» درج شده‌است. در صفحهٔ ۸۳۰، در باب میرمحمدهادی بروجردی نیز همین اشتباه صورت گرفته‌است.

ـ صفحهٔ ۵۸۳: به‌جای «رام‌دیال» به‌اشتباه، «رام‌ویال» نوشته شده‌است.

ـ صفحهٔ ۵۸۵: قوم «سکسینه» به‌اشتباه، قوم «سکستیه» درج شده‌است.

ـ صفحهٔ ۵۹۴: در عبارت: «در زبان بهاکها کتب و ودها به کمال پاکیزگی می‌گفت»، واژهٔ «ودها» غلط است و بایستی «دوها» درج می‌شد. «دوها» در زبان هندی یکی از انواع چهاربیتی‌هاست.

ـ صفحهٔ ۵۹۵: «منشی بیجباتهه» اشتباه است و «منشی بیج‌ناته» صحیح است.

ـ صفحهٔ ۵۹۹: تخلّص شاه غلام قطب‌الدین الهآبادی که «مصیب» است، به‌اشتباه، «مصیبت» درج شده‌است.

ـ صفحهٔ ۶۰۰: در جملهٔ «باشذه اطراف لکهنو»، به‌جای واژهٔ «باشنده» به‌معنی «مقیم»،

مصحّحان کتاب از واژهٔ «باشذه» استفاده کرده‌اند که این واژه نیز در فارسی بی‌معنی است.

ـ صفحهٔ ۶۰۷: «تفصیل» به‌اشتباه، «تفضیل» درج شده‌است.

ـ صفحهٔ ۶۱۱: در عبارت: «به سیادت بلاد عرب و عجم برآمد»، «سیاحت» را به‌اشتباه، «سیادت» نوشته‌اند. در همین صفحه، «رای پتهورا» را به‌اشتباه، «رای تهپورا» نوشته‌اند. در همین صفحه، شیخ اوحدالدین‌کرمانی و شیخ‌الشیوخ شهاب‌الدین سهروردی را مرید شیخ معین‌الدین چشتی سجزی دانسته‌اند.

ـ صفحهٔ ۶۲۶: در عبارت: «بحر شرب مدام...خبر نداشت»، «جز شرب مدام» صحیح است.

ـ صفحهٔ ۶۴۵: در عبارت: «دیوانش از قصاید و غزل و مخمس و غیره غریب به چهل هزار بیت خواهد بود»، کاملاً واضح است که «غریب» اشتباه و «قریب» صحیح است.

ـ صفحهٔ ۶۵۱: دربارهٔ یک طبیب این جمله درج شده‌است: «در فن طبابت صداقت به کمال داشت»؛ با اندک دقّتی معلوم می‌شود که به‌جای صداقت، باید حذاقت نوشته می‌شد.

ـ صفحهٔ ۶۹۴: عبارت: «در اول ملاقات با من کج ناحیه بود»، عبارتی کاملاً مهمل است، زیرا این عبارت ذیل احوال ناطق مکرانی آمده، به‌جای «کج» یقیناً «کچ / کیچ» صحیح است و شاید این عبارت، به این صورت باشد: «اول ملاقات با من در کچ ناحیه بود».

ـ صفحهٔ ۶۹۵: «دهنپت‌رای» به‌اشتباه، «دنهپت‌رای» درج شده‌است.

ـ صفحهٔ ۷۰۲: نسبت ناله رومی «اسلام‌لولی» درج شده که صحیح آن «اسلام‌بولی(استامبولی)»است.

ـ صفحهٔ ۷۱۵: ذیل معرفی آثار مؤلّف معروف، ضیاءالدین نخشبی نام یکی از کتاب‌های او، «ناموس» درج شده و در حاشیه توضیح داده شده که به‌دلیل آسیب‌دیدگی نسخه، قابل قرائت نبوده‌است؛ این باید کتاب معروف ضیاء، *چهل ناموس* باشد که در سال ۱۳۸۸ش. در ایران چاپ شده و پیداست که مصحّحان کتاب، از وجود آن بی‌خبر بوده‌اند.

ـ صفحهٔ ۷۲۴: این بیت درج شده:

هر قوم راست رای و دینی و قبله‌گاهی　　من قبله راست کردم بر همت کج‌کلاهی

که صورت صحیح این بیت معروف، چنین است:

هر قوم راست راهی، دینی و قبله‌گاهی　　من قبله راست کردم بر سمت کج‌کلاهی

ـ صفحهٔ ۷۳۵: لقب یکی از شاعران «فجرالشعرا» درج شده که یقیناً «فخرالشعرا» صحیح است.

ـ صفحهٔ ۷۵۵: «واژهٔ بایوکالی‌شنگر» اشتباه است و صحیح آن «بابوکالی‌شنکر» است. در همین صفحه «العزیزالوجود» درج شده که بهتر است، «عزیزالوجود» باشد.

ـ صفحهٔ ۷۸۴: ذیل احوالات واقف پتیالوی شهر «پتیاله» به‌اشتباه، شهر «پیاله» درج شده‌است.

ـ صفحهٔ ۷۹۰: مؤلّف دربارهٔ شاعر ایرانی، سلیم تهرانی نوشته‌است که ظلّ سبحانی، اورنگ‌زیب عالمگیر او را از ایران فراخواند! اگر مصحّحان کتاب جمله را درست نقل کرده باشند، خطای مؤلّف است که نمی‌دانسته، سلیم خیلی پیش‌ازآن، از ایران به هند آمده، به دربار پدر

اورنگ‌زیب، شاه‌جهان وابسته بوده و پیش از به تخت نشستن اورنگ‌زیب، در ۱۰۵۷ق. فوت کرده‌است.

ـ صفحهٔ ۸۲۱: نام یک کایته نوازی‌دهن درج شده که به‌نظر بنده، مشکوک است.

ـ صفحهٔ ۸۴۳: «ملاقاسم‌کاهی» را «گاهی» نوشته‌اند.

نگارنده با ملاحظهٔ اشتباهات ذکرشده، چنین نتیجه می‌گیرد که:

الف) مصحّحان تذکره، به اعلام و اصطلاحات هندوستان ناآشنا هستند و هیچ تجربه‌ای در این زمینه ندارند.

ب) در خواندن صورت نهایی قبل از چاپ تذکره، هیچ دقّتی نشده‌است.

ج) مصحّحان درزمینهٔ خواندن نسخ خطی، به‌ویژه نسخ خطی شبه‌قاره بی‌تجربه بوده‌اند.

د) مصحّحان قطعاً جهت برطرف‌کردن اشکالات، به منابع دیگر مراجعه نکرده‌اند؛ اگر تذکره‌های دیگر مورد بررسی قرار می‌گرفت، اشتباهات موجود کمتر می‌شد. حتی درموردی، آیهٔ قرآنی نیز اشتباه درج شده‌است و مصحّحان زحمت مراجعه به نص قرآنی را به خود نداده‌اند.

جای بسی تعجب است که برخی از کلمات معروف فارسی یا عربی را چندین مرتبه اشتباه نوشته‌اند؛ مثل نبایر (جمع نبیره) که در چندین محل «تبایر» درج شده و یا «قرار بر فرار» را در دو جا «قرار بر قرار» نوشته‌اند. این اشتباهات در اصل، به‌خاطر ضعف قرائت متن است.

متون مربوط به شبه‌قاره که در سال‌های گذشته در ایران تدوین و چاپ شده‌اند، از نظر صحّت و درستی املای اعلام و اصطلاحات محلی هندوستانی همیشه زیر سؤال بوده‌اند و این چاپ تذکرهٔ *آفتاب عالمتاب*، نمونهٔ دیگری از این دست است.

بر روی هر دو جلد تذکره، این کار، «تصحیح» قلمداد شده و زیر نظر یک فرد به چاپ رسیده‌است، ولی این کار را نه می‌توان تصحیح نامید و نه تحتِ‌نظر مسئولانه‌ای چاپ شده‌است. چنین کاری را حداکثر، می‌توان کپی تایپ‌شده‌ای از یک نسخه دانست و اطلاق لفظ «تصحیح» و «زیرِنظر» به آن منصفانه نیست. در تصحیح یک متن بر اساس یک نسخهٔ منحصربه‌فرد، وجود یک سری اشکالات و نواقص امری طبیعی است، ولی محققّان مسئول و باکفایت، با پیش‌رونهادن منابع مورد استفادهٔ مؤلّف، عبارات، اسامی، تخلّص‌ها، اماکن جغرافیایی و اشعار را تصحیح و نواقص را برطرف می‌کنند. مؤلّف تذکرهٔ *آفتاب عالمتاب* تمام منابع مورد استفادهٔ خود را ذکر کرده‌است، ولی مصحّحان تذکره حتی زحمت مراجعه به یکی از این منابع را به خود نداده‌اند! به همین دلیل است که در این چاپ، عبارت‌ها، نام‌ها، تخلّص‌ها، اسامی جغرافیایی و اشعار اشتباه درج شده و مصحّحان به ذکر جملهٔ «نسخه آسیب دیده و چند واژه قابل قرائت نیست»، در پاورقی بسنده کرده‌اند.

می‌توان‌گفت که این چاپ از تذکرهٔ *آفتاب عالمتاب*، موجب شده تا این نسخهٔ خطی منحصربه‌فرد، از گوشهٔ گمنامی درآید و در اختیار عموم قرارگیرد و تا حدی،

مـورد اسـتفاده واقـع شـود. امید اسـت، فرهنگسـتان زبـان و ادب فارسـی این تذکـره را با کیفیـت مناسـب به چاپ برسـاند.

نتیجه‌گیری

نگارنـدهٔ ایـن سـطور بـا دیـدن بسـیاری از متـون شـبه قاره کـه در سـال هـای اخیر در ایـران چاپ شـده اسـت، به ایـن نتیجه رسـیده که اغلـب مصحّحان بدون آشـنایی کافی بـا اعـلام تاریخـی و جغرافیایـی و منابـع شـبه‌قاره و حـال و هـوای شـبه‌قاره، دسـت بـه تصحیـح می‌زننـد و در نتیجـه، کار غلـط از آب در می‌آیـد. «تصحیـح» *تذکـرهٔ آفتـاب عالمتـاب* نمونـهٔ بـارز آن اسـت. تنهـا امتیـازی کـه می‌تـوان بـه ایـن اثـر داد، این اسـت کـه نسـخهٔ خطـی منحصـر به‌فـرد از گوشـهٔ گمنامـی درآمـده و در اختیـار عمـوم قـرار گرفته‌اسـت تـا حـدی مـورد اسـتفاده واقع شـود.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

نگرشی نو به تنوعات نظام‌مند بین زبان‌ها

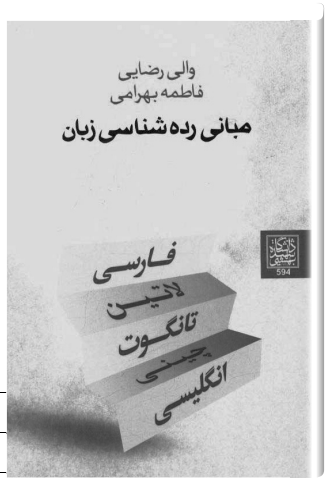
معرفی و نقد کتاب *مبانی رده‌شناسی زبان*

رافعه خوشخو
دانشجوی دکتری زبان‌شناسی دانشگاه اصفهان rafeekhoshkhoo@gmail.com
رها زارعی‌فرد
استادیار زبان‌شناسی دانشگاه جهرم Raha.zareifard@gmail.com

چکیده
کتاب *مبانی رده‌شناسی زبان*، نوشتهٔ والی رضایی و فاطمه بهرامی از معدود کتاب‌های رده‌شناسی است که به زبان فارسی نگاشته شده و برای دانشجویان و اساتید زبان‌شناسی، ادبیات و دوستداران زبان فارسی غنیمتی است. در این مقاله سعی شده که علاوه‌بر معرفی کتاب و مروری بر فصل‌های آن، نقاط ضعف و قدرت این کتاب نیز تاحدودی مورد واکاوی قرار گیرد. از مزایای این کتاب، می‌توان این موارد را برشمرد: پوشش همهٔ زمینه‌های اصلی زبان (نحو، ساخت‌واژه، واج‌شناسی و معناشناسی)، ارائهٔ تعمیم‌های رده‌شناختی برای هر موضوع موردبررسی، رویکرد پیشانظری و نیازنداشتن به پیشینهٔ علمی زیاد، ساختاربندی مناسب فصل‌ها، سادگی و روانی متن و طراحی مناسب آن. در کنار این موارد، به برخی معایب آن نیز در متن مقاله اشاره شده‌است.

کلیدواژه: مبانی رده‌شناسی زبان، زبان‌شناسی، نحو، ساخت‌واژه، واج‌شناسی و معناشناسی

مقدمه
حدود شش دهه از انتشار مقالهٔ جوزف گرین‌برگ، با عنوان «برخی همگانی‌های دستور با تأکید ویژه بر توالی عناصر معنی‌دار» می‌گذرد. این مقاله موجب گردید، رهیافت تازه‌ای در مطالعات زبان‌شناسی، به‌ویژه همگانی‌های زبان ایجاد شود. از مقالهٔ گرین‌برگ تاکنون، پژوهش‌های بسیاری درزمینهٔ رده‌شناسی انجام گرفته‌است. رده‌شناسی در این شش دهه، رشد بسیار داشته‌است. تا آن‌جا که زبان‌شناسان



■ **رضایی، والی و فاطمه بهرامی (۱۳۹٤). *مبانی رده‌شناسی زبان*. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.**

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

در کنار رویکردهای غالبی مانند صورت‌گرا و نقش‌گرا، از رویکرد سومی با نام زبان‌شناسی نقشی ـ رده‌شناختی یاد می‌کنند. در توصیف وضعیت رده‌شناسی زبان، می‌توان گفت که امروزه، رده‌شناسی هم یک رویکرد نظری به زبان است و هم روشی در جهت شناخت هرچه‌بیشتر ماهیت زبان. دانیل (۲۰۱۱م.) بر این باور است که شالودهٔ زبان‌شناسی، بر بررسی‌های رده‌شناختی استوار است و زبان‌شناسی اساساً یک حرکت رده‌شناختی است.

کتاب‌های زیادی دربارهٔ رده‌شناسی نوشته شده‌است. یکی از جدیدترین کتاب‌های این حوزه، *مبانی رده‌شناسی زبان* به قلم والی رضایی و فاطمه بهرامی است. این جستار به بررسی و نقد این اثر می‌پردازد. کتاب موردِبررسی، با اهداف کاملاً آموزشی برای دانشجویان رشتهٔ زبان‌شناسی و نیز مخاطبان عام که تااندازه‌ای با زبان‌شناسی آشنایی دارند، نوشته شده‌است. برای بررسی موشکافانهٔ کتاب لازم است، ابتدا مروری بر فصل‌های آن داشته باشیم و سپس، مزایا و کاستی‌های آن را مورد واکاوی قرار دهیم.

کتاب دارای ده فصل است که فصول ابتدایی آن، به تعریف رده‌شناسی زبان و تاریخچهٔ مطالعات رده‌شناختی و سیر تحولات آن، روش‌شناسی در رده‌شناسی زبان و برخی از مفاهیم پایه و اصول حاکم بر رده‌شناسی نوین (جهانی‌ها) می‌پردازد. شش فصل بعدی، هرکدام، دربارهٔ یکی از انواع ترتیب سازه‌ها و نظریه‌های پردازشی تبیین ساخت زبان، نشانداری، اقتصاد، تصویرگونگی و مباحث شناختی مرتبط با رده‌شناسی همچون سرنمون، نقشهٔ معنایی و فضای مفهومی است و فصل پایانی نیز به بحث کاربردهای رده‌شناسی اختصاص دارد تا ارزش عملی و کاربردی این شاخه از زبان‌شناسی را آشکار کند.

قبل از پیشگفتار، فهرست شکل‌ها، جدول، نمودارها و کوته‌نوشت‌ها آمده‌است و به خوانندگان این امکان را می‌دهد که به‌راحتی، به اطلاعات موردِنظر دست یابند. در پیشگفتار، به اثر مهم گرین‌برگ و پیدایش رده‌شناسی نوین اشاره و رده‌شناسی زبان، به‌عنوان زیرشاخه‌ای از زبان‌شناسی معرفی شده‌است.

مروری بر فصل‌های کتاب

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

عنوان **فصل اول** کتاب، «رده‌شناسی زبان و پیشینهٔ آن» است. این فصل به تعریف رده‌شناسی زبان، پیشینهٔ مطالعات رده‌شناسی، تاریخچهٔ رده‌شناسی در قرن نوزدهم و بیستم و نحوهٔ شکل‌گیری این حوزه از زبان‌شناسی می‌پردازد و به این نکته اشاره می‌کند که در رده‌شناسی قرن نوزدهم، دسته‌بندی زبان‌ها تنها بر اساس ویژگی ساخت‌واژی زبان و طبقه‌بندی آن انجام می‌گرفت و درواقع، مبتنی بر سازوکارهای صرفی زبان‌ها بود و کلیت یک زبان، در یک رده گنجانده می‌شد. در قرن بیستم، رده‌شناسی به همگانی‌ها و به‌ویژه، همبستگی میان مؤلفه‌های مختلف ساختاری دست یافت. به‌این‌ترتیب، توصیفی از اشتراکات گوناگونی‌های نظام‌مند زبان‌ها ارائه شد. در این کتاب به نقل از کرافت (۳:۲۰۰۳) آمده‌است: «اصطلاح رده‌شناسی در طی زمان سه تعریف عمده پذیرفته که هریک مقارن با مرحلهٔ خاصی از این مطالعات است. این تعریف در سراسر قرن نوزده رواج داشت و به طبقه‌بندی زبان‌ها بر اساس ویژگی ساخت‌واژی آن اطلاق می‌شود. او این برداشت را طبقه رده‌شناختی و تعریف دوم رده‌شناسی مطالعه الگوهای نظام‌مند میان زبان‌ها است که از نیمهٔ دوم قرن بیستم آغاز شد» که کرافت از آن به‌عنوان تعمیم رده‌شناختی یاد می‌کند. سومین و جدیدترین تعریف از رده‌شناسی به رده‌شناسی نقش‌گرایانه شهرت دارد؛ چراکه نقش اصلی زبان برقراری ارتباط است.

عنوان **فصل دوم**، «روش‌شناسی در رده‌شناسی» است که بیانگر ابزارهای مورداستفاده در پژوهش‌های رده‌شناختی است. ازآن‌جایی‌که رده‌شناسان زبان، به دنبال کشف الگوهای رده‌شناختی‌اند، در مطالعات رده‌شناسی دو اصل مقایسه‌پذیری بین‌زبانی و یکسان‌گرایی در نظر گرفته می‌شود و بدون در نظر گرفتن این دو اصل، تعمیم‌های منتج از مطالعات زبان با تردید روبرو خواهد شد. رده‌شناسان نقش‌گرا یا گرین‌برگی از روش استقرایی استفاده می‌کنند که در این روش، با مشاهده و آزمایش تعداد قابل‌ملاحظه‌ای از پدیده‌های موردبررسی به تعمیم می‌رسند. بنابراین، رده‌شناسان زبان ناگزیرند، برای انجام مطالعات خود دست به نمونه‌برداری بزنند و الگوهای رده‌شناختی زبان‌ها را از آن نمونه به دست آورند. نویسندگان این کتاب در بحث نمونه‌برداری، نمونه‌ای را نمونهٔ خوب می‌دانند که نمایندهٔ توزیع واقعی زبان‌های جهان باشد و زبان‌های انتخاب‌شده در نمونه، باید با پراکندگی خانوادگی و جغرافیایی خود متناسب باشند، زیرا هدف رده‌شناسان، بررسی همگونی

و ناهمگونی بین زبان‌ها است که مستقل از رابطهٔ خویشاوندی، برخورد زبانی و محیط فرهنگی باشند. در تهیهٔ نمونه ممکن است، انواع تأثیرپذیری سوء وراثتی، منطقه‌ای، رده‌شناختی، کتابخانه‌ای و فرهنگی رخ دهد. در این کتاب همچنین، به‌دلیل اهمیت بسیار زیاد استقلال مورد در نمونه‌برداری، رویکردهای رده‌شناسی مختلف در این‌باره ذکر شده و به مهم‌ترین منابعی که رده‌شناسان می‌توانند، از طریق آن‌ها به داده‌های موردِنیاز خود دست یابند، اشاره شده که این منابع، شامل مصاحبه با سخنگویان بومی، استفاده از متون، استفاده از دستورهای توصیفی و پرسش‌نامه است. محاسن و معایب هرکدام از این منابع، بیان و درنهایت، به این نکته اشاره شده که هیچ‌کدام از این روش‌ها کامل نیستند و رده‌شناس باید از همهٔ این منابع، به‌طورمناسب استفاده کند.

عنوان **فصل سوم**، «جهانی‌های زبان» است. رده‌شناسی زبان به بررسی ویژگی رده‌ای و جهانی مشترک در زبان‌ها می‌پردازد. درواقع، جهانی‌ها ویژگی‌هایی را بیان می‌کنند که در همه یا بخش عظیمی از زبان‌ها صادقند. جهانی‌ها بر اساس دو مؤلفه، به چهار نوع اساسی طبقه‌بندی می‌شوند: جهانی‌های مطلق و غیرمطلق و جهانی‌های تلویحی و غیرتلویحی.

در جهانی‌های مطلق، تمامی زبان‌ها برحسب یک مولفهٔ دستوری خاص، تنها به یک رده تعلق دارند. این نوع جهانی‌ها نسبتاً کم و بیانگر ویژگی‌های همگانی زبان‌ها هستند. جهانی‌های غیرمطلق گرایش‌های عمومی زبان‌ها را بیان می‌کنند. این جهانی‌ها استثناپذیرند، اما از قابلیت پیش‌بینی بالایی برخوردارند. موراواچیک (۲۰۱۱م.) اصطلاح احتمال‌گرایانه و آماری را به‌جای این نوع جهانی به کار می‌برد.

جهانی تلویحی به وجود همبستگی میان دو یا چند ویژگی صرفی، نحوی و واج‌شناختی یا حتی معناشناختی در زبان‌ها اشاره دارد. این جهانی‌ها عموماً در قالب صورت‌های شرطی بیان می‌شود. این نوع جهانی، به‌وسیلهٔ جداول چهارخانه‌ای بازنمایی می‌شود. نمونهٔ دیگر از جهانی تلویحی، دو شرطی است که شامل دو گزارهٔ مستقل و بیانگر یک جهانی تلویحی مجزاست. جهانی‌ها در حوزه‌های متنوع زبان‌شناسی و در سطوح مختلف زبان مطرح می‌شوند. شناخته شده‌ترین جهانی‌ها صرفی و نحوی هستند، اما در واج‌شناسی و معنی‌شناسی نیز جهانی‌های رده‌شناختی ارائه می‌شوند. گاهی جهانی‌ها به مختصات منطقه‌ای و تاریخی زبان‌ها اشاره دارد.

فصل چهارم کتاب، به آراء گرین‌برگ دربارهٔ رده‌شناسی ترتیب سازه‌ها در جهانی‌های مختلف می‌پردازد. گرین‌برگ جهت تبیین جهانی‌های مربوط به ترتیب سازه‌ها، عموماً از دو تبیین غلبه و هماهنگی بهره گرفته‌است. رده‌شناسان دیگر تلاش کردند، به یک تبیین فراگیر برای جهانی‌ها دست یابند. لمان و ونمان بیشتر به هماهنگی توجه داشتند که متضمن این است که تمام همبستگی‌ها به‌صورت جهانی دوسویه در نظر گرفته می‌شود. این با واقعیت زبانی ناسازگار

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

است و توافق کلی برای مفهوم هسته وجود ندارد. تبیین‌های پردازشی درمورد همبستگی‌های رده‌شناختی، از آراء درایر و هاوکینز نشأت گرفت و بر این اساس، نظریهٔ سوی انشعاب درایر و نیز نظریه‌های سنگینی، هماهنگی متقابل مقوله‌ها، تحرک و سازه‌های بلافصل فوری هاوکینر معرفی شدند. سونگ (۲۰۱۱م.) تبیین‌های پردازشی ترتیب سازه‌های اصلی جمله را بازتاب پاسخ زبان‌های بشری به نیازمندی پردازش می‌داند.

فصل پنجم، به نحوهٔ عملکرد نظام‌های حالت و مطابقه، پیچیدگی‌های آن‌ها در زبان‌های مختلف و تعامل میان دو نظام حالت و مطابقه در رده‌شناسی زبان پرداخته‌است. سه راهکار ترتیب سازه‌ای، حالت نمایی و مطابقه، ابزارهایی برای بازنمایی این روابط هستند. زبان‌های هسته‌نشان از مطابقه، زبان‌های وابسته‌نشان از حالت نمایی و زبان‌های دوگانه‌نشان از هر دو راهکار به‌طور همزمان در بند استفاده می‌کنند. زبان‌های گسسته‌نشان به‌طورمتناوب، هریک از شیوه‌های هسته‌نشانی و وابسته‌نشانی را به کار می‌گیرند. پنج امکان مختلف برای بازنمایی روابط، در بندهای لازم و متعددی وجود دارد که از میان آن‌ها دو نظام فاعلی ـ مفعولی و کنایی ـ مطلق در بین زبان‌ها رواج دارند. این دو نظام در برخی زبان‌های ایرانی، به‌صورت فعال و زایا وجود دارند. بسامد وقوع دو نظام کنایی ـ مطلق و فاعلی ـ مفعولی درراستای اصل مشاهده‌پذیری و اقتصاد است. تغییرات زبانی و گذر از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر، به‌نوبهٔ خود می‌تواند، موجب به‌کارگیری همزمان بیش از یک راهکار شود که تخطی از اصل اقتصاد به نظر می‌رسد.

فصل ششم، به عدم یکسانی معرفی نشانداری در رده‌شناسی با نشانداری در نظریه‌های دستوری می‌پردازد. در رویکرد رده‌شناختی، نشانداری مفهومی جهانی محسوب می‌شود و به ویژگی زبانی خاص، ارتباطی ندارد. از دیگر مباحث این فصل، معیارهای نشان‌داری ساختاری و رفتاری و انواع آن‌ها با ارائهٔ مثال‌هایی از زبان انگلیسی و فارسی است. بخشی از این فصل نیز به معرفی اقتصاد و تصویرگونگی اختصاص دارد. همچنین، انگارهٔ روان‌شناختی بایبی برای تبیین الگوهای نشان‌داری رده معرفی گردیده و نشان داده شده که انگیزه‌های اقتصاد و تصویرگونگی را می‌توان به یک انگیزهٔ واحد، یعنی ملاحظات پردازشی تقلیل داد.

فصل هفتم به سلسه‌مراتب دستوری و نقش آن‌ها در رده‌شناختی اختصاص دارد. سلسه‌مراتب رده‌شناختی، نقش به‌سزایی در تبیین بسیاری از پدیده‌های دستوری و رفتار نحوی زبان‌ها دارند و درواقع، دامنهٔ اشتراکات زبانی و فراوانی هر رده را توضیح می‌دهند. برخی از سلسه‌مراتب مؤثر در ساخت‌های دستوری عبارت است از: شخص، جانداری و معرفگی که می‌توانند، تأثیرات متفاوتی در زبان‌های مختلف داشته باشند. معمولاً این سلسه‌مراتب با یکدیگر در تعامل‌اند و تأثیر متقابل دارند. برخی رفتارهای موردِپیش‌بینی در رده‌شناسی، به‌دلیل ارتباط

متقابل میان این سلسه‌مراتب است. سلسه‌مراتب جان‌داری گسترده، از تلفیق سه سلسه‌مرتبهٔ شخص، ارجاعیت و جان‌داری شکل می‌گیرد.

سلسه‌مراتب دو پیش‌بینی مهم در رفتار زبان‌ها ارائه می‌دهند: نخست آن‌که چنانچه پدیده یا مشخصه‌ای در هر نقطه از سلسه‌مراتب در زبانی مشاهده شود، سایر مشخصه‌های سمت راست آن نقطه نیز در زبان وجود خواهند داشت. دوم آن‌که همواره احتمال وقوع و بسامد صورت بی‌نشان در بین زبان‌ها بیشتر است. علاوه‌بر ارائهٔ تبیین‌های معناشناختی درمورد تعامل سلسه‌مراتب، ازطریق سلسه‌فضای مفهومی و نقشهٔ معنایی نیز می‌توان دریافت که چرا دامنهٔ تنوعات زبانی، تنها در محدودهٔ خاصی امکان‌پذیر است. هر زبان بخشی از این امکانات را به‌عنوان نقشهٔ معنایی خاص خود برمی‌گزیند، اما طبق فرضیهٔ پیوستگی فضای مفهومی، الزاماً این نقشهٔ معنایی پیوستگی دارد و نمی‌تواند بخش‌های گسسته‌ای از فضای مفهومی را شامل شود. این امر موجب می‌شود که دامنهٔ تنوعات زبانی محدود گردد. به‌این‌ترتیب، نبود برخی رده‌ها در بین زبان‌ها تبیین می‌شود.

فصل هشتم درمورد جهانی‌های رده‌شناختی و تعامل مؤلفه‌های متعدد معنایی در دستور زبان است. مقوله‌های مفهومی، همواره به‌صورت ترکیبی در گفتار ظاهر می‌شوند. درواقع، یک ارزش در یک مقوله فقط درصورتی ازنظر رده‌شناختی بی‌نشان خواهد بود که با یک ارزش خاص از مقولهٔ دیگر تظاهر یابد. به‌نظر کرافت، شواهد رده‌شناختی متعددی وجود دارد که یک عضو مقولهٔ مرکزی را از عضو حاشیه‌ای متمایز می‌سازد. نخست آن‌که صورت‌های پربسامد، معمولاً اعضای مرکزی یک مقوله را تشکیل می‌دهند. نشانه‌گذاری صفر یا حداقلی اعضای مرکزی یک مقوله، شاهد دیگری بر وجود سرنمون رده‌شناختی است. نشانهٔ دیگر، فقدان معیار رفتاری صورت‌های حاشیه‌ای است. انتظار نمی‌رود که عضو حاشیه‌ای یک مقوله، تمام ویژگی‌های رفتاری عضو مرکزی را داشته باشد، همچنان‌که شترمرغ تمام ویژگی‌های یک پرنده را ندارد. یکی دیگر از شواهدی که مبین وجود سرنمون رده‌شناختی است، مستثنی شدن آشکار اعضای غیرسرنمون از مقولهٔ موردبحث است. بررسی حالت نشانی مفعول و نمایه‌سازی مفعول از دیدگاه سرنمون، رده‌شناختی تابعی از مجموعه‌ای از مشخصه‌های ترکیبی است. در بخش گذرایی نشان داده شد که گذرایی در زبان، یک امر پیوستاری است و به مجموعه‌ای از مشخصه‌های مختلف بستگی دارد. در زبان فارسی تمامی ده مؤلفهٔ هاپر و تامسپون در گذرایی بند دخیل نیستند. مؤلفهٔ فردیت مفعول، تأثیرپذیری مفعول، نمود، نوع عمل و لحظه‌ای بودن در تظاهر گذرایی در زبان فارسی نقش پررنگ‌تری دارند.

در **فصل نهم**، مقولات سه‌گانهٔ زمان، (دستوری، نمود و وجه) طبقه‌بندی گردیده‌است. زمان دستوری مقوله‌ای است که نشان می‌دهد، یک نقطهٔ زمانی، پیش یا پس از نقطهٔ ارجاع واقع شده یا با آن همزمان است. زمان دستوری به دو

دستهٔ اصلی زمان مطلق و نسبی تقسیم می‌شود که هریک، بسته به ویژگی‌های خاص زبان‌ها، زیرمجموعه‌های متنوعی دارند. عمده‌ترین زمان‌های دستوری مطلق، طبقه‌بندی سه‌شقی حال، گذشته و آینده است. باوجوداین، برخی زبان‌ها دسته‌بندی‌های ظریف‌تری از این طبقات اصلی سه‌گانه ارائه می‌دهند. زمان دستوری نسبی، تنوع بیشتری در طبقه‌بندی دارد و هر زبان، دو یا چند نوع زمان نسبی را نشانه‌گذاری می‌نماید.

در مقولهٔ نمود، به چگونگی وقوع خود کنش یا رخداد در بعد زمان توجه می‌شود و این، بیانگر کیفیت زمانی رخداد است. نمود در دو گروه دستوری و واژگانی مورد توجه قرار می‌گیرد. نمود دستوری می‌تواند، بر ویژگی‌های معنایی و ذاتی فعل که حاصل نمود واژگانی است، تأثیر گذارد و آن‌را تغییر دهد. البته، این امکان تاحدزیادی به ویژگی‌های معنایی فعل وابسته است و همواره چنین امکانی وجود ندارد.

مقولهٔ کلی وجهیت، در دو زیرمقولهٔ وجه و وجهیت قابل‌بررسی است. زیرمقولهٔ اول به ابزار صرفی ـ نحوی موجود در فعل اشاره دارد و زیرمقولهٔ دوم، معنای وجهیت را در افعال کمکی و حتی افعال واژگانی نشان می‌دهد.

وجه، مقوله‌ای معنایی ـ نحوی است که برای بیان درجات مختلفی از تعهد گوینده نسبت به قطعیت گزاره به کار می‌رود. برخی زبان‌ها در یک طبقه‌بندی کلی، وجه را به دو دستهٔ واقعی و غیرواقعی تقسیم‌بندی می‌کنند. هرکدام از این دو طبقه می‌توانند، زیرطبقه‌های مختلفی بپذیرند که بسته به هر زبان، متفاوت است. افعال کمکی وجهی، در مقولهٔ وجهیت قرار گرفته و آن‌را به دو دستهٔ الزامی و معرفتی طبقه‌بندی می‌کنند که هریک، نگرش و قضاوت گوینده را درمورد قطعیت رخداد ازمنظر متفاوتی بیان می‌کنند. بنابه همبستگی معنایی بین سه مقولهٔ فوق، گاهی ابزارهای صرفی ـ نحوی یکسان و مشترک برای بیان دو یا سه مقوله به کار گرفته می‌شود و در موارد بسیاری نیز انتخاب از یک مقوله بر انتخاب سایر مقوله‌ها پرتو می‌افکند. بنابراین، در این موارد باید به نظام کلی TAM توجه شود.

در **فصل دهم** به‌اجمال، برخی کابردهای مطالعات رده‌شناختی و نقش یافته‌های این حوزه در تبیین مسائل مربوط به شاخه‌های زبان‌شناسی و حوزهٔ مرتبط، نظیر نقش آن در مطالعات تاریخی ـ تطبیقی، مطالعات زبان‌شناسی اجتماعی و روان‌شناسی زبان بررسی شده‌است. دقت و صحت بسیاری از یافته‌های زبان‌شناسی تاریخی در پرتو اصول مطرح در رده‌شناسی ارزیابی می‌شود. مهم‌ترین اصل در این ارزیابی‌ها، اصل یکسان‌گرایی است که بیان می‌کند، ساختار زبان‌ها در طی زمان تنها در محدودهٔ مشخص و ثابتی تغییر می‌کند، به‌نحوی‌که ساختار کلی زبان‌های بشری همواره ثابت است.

تماس زبانی که موجب انتقال ساخت‌ها و صورت‌های یک زبان به زبان

یـا زبان‌هـای دیگـر می‌شـود، بـر اسـاس مجموعه‌هایـی از سلسـه‌مراتب رده‌شـناختی صـورت می‌پذیـرد. ایـن سلسـه‌مراتب توضیـح می‌دهـد کـه انتقـال عناصر زبانـی متعلق بـه لایه‌هـای مختلـف، همزمـان رخ نمی‌دهـد و حتـی عناصـر موجـود در یـک طبقـه یـا زیرطبقـه نیـز بـر اسـاس ترتیبـی کـه سلسـله‌مراتب ارائـه می‌دهـد، بـه زبـان دیگـر انتقـال می‌یابنـد. نشـانداری، سـرنمونی و تصویرگونگـی از عواملی هسـتند کـه در تبیین و بررسـی رونـد فراگیـری زبان اول توسـط کـودکان و دشـواری‌های یادگیـری زبان دوم توسـط بزرگسـالان توضیحـات قابل‌قبولـی ارائـه می‌دهنـد.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شـمارهٔ ۶
تابسـتان ۱۳۹۸

ارزیابی کلی کتاب

یکـی از ویژگی‌هـای کتـاب ایـن اسـت کـه محـدود بـه گسـترهٔ خاصـی از رده‌شناسـی نیسـت و همـهٔ حوزه‌هـای پژوهشـی دراین‌زمینه را تحت پوشـش قرار می‌دهـد. ازجمله، رده‌شناسـی واژگانی، سـاخت‌واژی، نحوی، واجی و حتی رده‌شناسـی کاربرشناسـی زبان. ازایـن‌رو، خواننـده را بـا همـهٔ گسـترهٔ پژوهش‌هـای رده‌شـناختی آشـنا کـرده و دیـدی فراگیـر و کلـی بـه او می‌دهـد. ایـن ویژگـی پوشـش موضوعـی، بـرای کتابی کـه رویکرد آموزشـی دارد و می‌خواهـد همه‌پسـند باشـد، بسـیار حائـز اهمیت اسـت.

ایـن کتـاب داده‌هـای موردبِررسـی را از زبان‌هـای گوناگون همگانی‌های زبانی نشـان می‌دهـد. تأکیـد بـر داده‌هـا به‌جـای نظریه‌هـا در ایـن کتـاب، از آن‌جـا ناشـی می‌شـود کـه بـه دنبـال تأییـد یـا اثبـات نظریه یـا الگـوی خاصی نیسـت. مثـلاً درمـورد الگوهای مختلـف نظـام مطابقـه، سـعی نمی‌کنـد یـک الگـو را در زبان‌هـای موردبِررسـی، پیـدا و آن‌را ثابـت کنـد، بلکـه باتکیه‌بـر داده‌هـا، تحلیل‌هـای بی‌طرفانـه ارائـه می‌دهـد.

از دیگـر مزایـای کتـاب، سـادگی و روانـی متـن آن اسـت. هرچنـد قسـمت‌هایی از متـن کتـاب ترجمه شـده، اما ردپـای ترجمه چندان مشـهود نیسـت و مهم‌ترین نوآوری کتـاب، بهره‌گیـری از داده‌هـای زبان‌هـای گوناگـون و بومـی نمـودن مثال‌هـا و مطالب از گویش‌هـای زبان فارسـی اسـت.

در پژوهش‌هـای رده‌شـناختی، مهم‌تریـن مسـئله ایـن اسـت کـه تاحدامـکان، همگانی‌هـا و تعمیم‌هایـی کـه بـا آن موضـوع در پیونـد اسـت نیـز بیـان شـده باشـد تـا خواننـده بتوانـد از هـر موضـوع مطرح‌شـده، نتیجـه و یافتـهٔ رده‌شـناختی نیـز به دسـت آورد. در ایـن کتـاب بـه ایـن مسـئله توجه شده‌اسـت. مزیـت ارائـهٔ تعمیم رده‌شـناختی ایـن اسـت کـه افـزون بـر این‌کـه نتیجه‌ای روشـن و مشـخص از هـر بحث رده‌شـناختی بـه دسـت می‌دهـد، امـکان آزمـون و ارزیابـی یافته‌هـا را نیـز بـه سـادگی بـرای دیگـر پژوهشـگران فراهـم می‌نمایـد. بـرای نمونـه، یک پژوهشـگر می‌توانـد، با بررسـی مبحث نمایه‌سـازی مفعـول در زبـان فارسـی، درجـهٔ اعتبـار تعمیم‌هـای پیش‌گفتـه را بیازماید.

نـگاه درزمانـی در کنـار نـگاه همزمانـی نشـان داده‌اسـت کـه چـه میـزان، بررسـی ویژگی‌هـای همزمانـی زبان‌هـا، نیازمنـد آشـنایی بـا ویژگی‌هـای درزمانی آن‌هاسـت و تا

چـه میـزان، تحلیل‌هـای همزمانـی می‌توانـد بـر تحـولات تاریخـی پرتـو افکنـد.

فصل‌بنـدی کتـاب نیـز بسـیار مناسـب و هدفمنـد اسـت. در آغـاز هـر فصـل، پیش‌نمایـی از مطالـب آن فصـل بـه همـراه فهرسـتی از کلیدواژه‌ها آمده کـه خوانندگان را بـا کلیـت فصـل آشـنا می‌کنـد. به‌عبارتـی، در مقدمـه اهـداف مطالعه مشـخص شـده و در پایـان فصـل نیـز خلاصـه‌ای از مطالـب فصـل آمده‌اسـت. منابعـی نیز بـرای مطالعۀ بیشـتر معرفـی شـده‌اند و در فهـم هرچه‌بیشـتر موضـوع، یاریگـر اسـت. میـزان دقت در اسـتنادات و ارجاعـات اثـر، بسـیار خـوب اسـت. به‌طوری‌کـه بـه تألیفـات یک نویسـنده بادقـت بـا صفحـه ـ در پانوشـت و در ضمیمـۀ آثـار ـ اشـاره شده‌اسـت. در پایـان کتـاب نیـز واژه‌نامـه‌ای توصیفـی گنجانـده شده‌اسـت کـه واژه‌های فنـی رده‌شناسـی را توضیح می‌دهـد.

در پایـان اثـر نیـز کتابنامـۀ کاملـی وجود دارد کـه می‌توان بـه آن مراجعه کـرد. این کتابنامـه ارجاعـات اثـر را در بـر می‌گیـرد و شـیوۀ اسـتفاده از آن آسـان اسـت. ارجاعات درون‌متنـی و در داخـل پرانتـز، دارای کـد و صفحۀ موردِنظر نویسـنده اسـت.

فصلنامۀ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارۀ ۶
تابستان ۱۳۹۸

کاستی‌ها

پس از برشـمردن مزایای کتاب، لازم اسـت به برخی کاسـتی‌های آن نیز اشـاره شـود تا بـا برطرف‌نمـودن آن‌هـا، اثـری کامل‌تـر در اختیـار خواننـدگان قرارگیرد. در ایـن کتاب، از حیـث تعـداد زبان‌هـای نـو ایرانـی موردبِررسـی و میـزان داده‌هـا بـرای هریـک از ویژگی‌هـای رده‌شـناختی، مثال‌هـای کمـی ذکـر شده‌اسـت کـه ناشـی از تحلیل‌هـای انـدک بـر روی گویش‌هـای زبان فارسـی اسـت.

در مقدمـۀ هـر فصـل، کمتـر به ضـرورت علمی نـگارش اثر پرداخته شـده و بیشـتر، توجیـه درس‌نامـه‌ای ارائـه شده‌اسـت و در پایان هر فصل نیـز تمرین و آزمونـی درزمینۀ مباحـث آن فصـل وجـود نـدارد؛ اضافه‌نمـودن تمرین‌هـای مختلـف از داده‌های گویشـی زبـان فارسـی در پایـان هـر فصـل، در همـوار سـاختن رده‌شناسـی زبـان فارسـی تأثیـر بسـزایی دارد و خواننـده را در درک مفاهیـم کتـاب یـاری می‌کند.

متأسـفانه، در پایـان کتـاب جمع‌بنـدی و نتیجه‌گیـری کلـی از اهـداف علمـی اثـر وجـود نـدارد. یکـی دیگـر از کاسـتی‌های کتـاب، نداشـتن نقشـۀ موقعیـت جغرافیایـی زبان‌هـای توصیف‌شـده و جـدول آمـار جمعیـت سـخنگویان ایـن زبان‌هـا اسـت. وجـود نقشـه، ایـن امـکان را بـرای خواننـدگان فراهم می‌سـازد که بـا منطقه‌هایی کـه هر زبان در آن‌جـا صحبت می‌شـود، آشـنا شـوند.

نتیجه‌گیری

به‌طورخلاصـه، می‌تـوان مزایـای کتـاب را این‌گونـه برشـمرد: پوشـش همـۀ زمینه‌هـای اصلی زبان (نحو، سـاخت‌واژه، واج‌شناسـی و معناشناسـی)، ارائۀ تعمیم‌های رده‌شـناختی

برای هر موضوع موردبررسی، رویکرد پیشانظری و نیازنداشتن به پیشینهٔ علمی زیاد، ساختاربندی مناسب فصل‌ها، سادگی و روانی متن و طراحی مناسب. همهٔ این مزایا سبب می‌شود که *مبانی رده‌شناسی زبان* کتابی بسیار خوب، برای درس رده‌شناسی در دانشگاه تلقی شود. خواندن این کتاب به همهٔ کسانی که در پی آشنایی با بنیاد و روش رده‌شناسی و درک گسترهٔ پژوهشی این شاخه از زبان‌شناسی هستند، توصیه می‌شود.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

منابع

Bakker, Dik (2011). "Language Sampling". In J. J. Song (ed.), The Oxford Handbook of Linguistic typology (pp. 101-127). Oxford: Oxford University Press.

Corrigan, Robert, Edith A. Moravcsik, Hamid Ouali & Kathleen Wheatley (2009). Formulaic Language. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Croft, William (2003). Typology and Universals. Cambridge: Cambridge University Press.

Daniel, Michael. (2011). "Linguistic typology and the study of language". In J. J. Song (ed.), The Oxford handbook of linguistic typology (pp. 43-68). Oxford: Oxford University Press. Croft, William.(2003). *Typology and universals. 2nd ed*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dryer, M.(1992). "The Greenbergian word order correlations". *Language* 68, 81-138.

Greenberg, Joseph H.(1963/1966)."Some universals of grammar with particular reference to the order of meaningful elements". *Universals of language, 2nd ed.* Joseph H. Greenberg (Ed.). Cambridge, Mass.: MIT Press. 73-113.

Hawkins, John. A. (1983). *Word Order Universals. Quantitative Analysis of Linguistic Structure Series*. New York: Academic Press.

Keenan, Edward & Comrie, Bernard. (1977). "Noun phrase accessibility and universal grammar". *Linguistic Inquiry*, 8, 1: 63-89.

Moravcsik, Edith A. (2013). *Introducing language typology*. Cambridge: Cambridge University Press.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸
۱۴۷

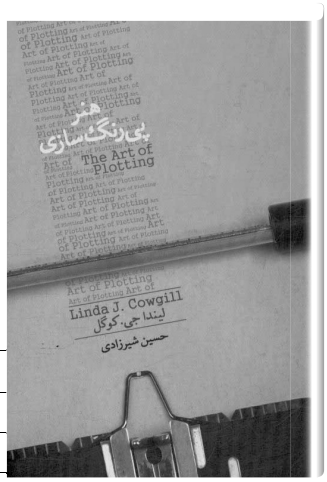
ساختار یا متن؟

نگاهی به کتاب *هنر پی‌رنگ سازی*

● شاهپور عظیمی
دانش‌آموختهٔ سینما از دانشگاه هنر، پژوهشگر و مترجم shapor.azimi @gmail.com

چکیده
کتاب *هنر پی‌رنگ‌سازی* نوشتهٔ لیندا. جی. کوگل با زیرعنوان «چگونه به نوشتهٔ خود، عمق، هیجان و احساس اضافه کنیم؟»با ترجمهٔ حسین شیرزادی در سال ۱۳۹۷ منتشر شده که یکی از تازه‌ترین کتاب‌ها در زمینهٔ فیلم‌نامه‌نویسی است. این اثر به‌طور اختصاصی به پی‌رنگ و پی‌رنگ‌سازی در فیلم‌نامه می‌پردازد. هدف این مقاله معرفی و نقد این اثر با توجه به آثار منتشر شدهٔ تألیفی و ترجمهٔ پیش از آن است. آنچه قابل توجه است اینکه مثال‌ها و نکته‌هایی که در هر کتاب فیلم‌نامه‌نویسیِ ترجمه‌شده می‌بینیم، غیربومی است و فیلم‌نامه‌نویس ایرانی در کتاب با نمونه‌های خارجی روبه‌رو می‌شود، بنابراین باید این توانایی را نیز در خود ایجاد کند که بتواند، نمونه‌ها را با شخصیت‌ها، کنش‌ها و فرازوفرودهای دراماتیک بومی همسان کند. کسی که درحال آموزش فیلم‌نامه‌نویسی ازطریق کتاب‌های ترجمه‌شده به زبان فارسی است، باید این‌را نیز آموزش ببیند که مابه‌ازای بومی نمونه‌های ارائه‌شده را بیابد و به آن‌ها بیندیشد و آن‌ها را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد. کتاب *هنر پی‌رنگ‌سازی* نیز از این قاعده مستثنی نیست. اگرچه می‌توان به الگوهایی که نویسندهٔ کتاب به آن‌ها اشاره می‌کند، اعتماد کرد و بر اساس آن‌ها پی‌رنگ فیلم‌نامه را تحکیم بخشید، اما به هرحال نمونه‌های ارائه شده برای استفاده در فیلمنامه نویسی ایران نیاز به بومی سازی دارند.
کلیدواژه: پیرنگ، هنر پیرنگ سازی، لیندا کوگل، بومی سازی، ترجمه

سالیان درازی است که کتاب‌های فیلم‌نامه‌نویسی به زبان فارسی منتشر می‌شوند و تقریباً تمامی کتاب‌های معروف دراین‌زمینه، رنگ ترجمه به خود گرفته‌اند و همچنان کتاب‌های فراوانی را می‌شناسیم که هنوز منتظرند تا مترجمان به



■ **کوگل، لیندا ج (۱۳۹۷). *هنر پی‌رنگ‌سازی: چگونه به نوشتهٔ خود، عمق، هیجان و احساس اضافه کنیم.* ترجمهٔ حسین شیرزادی. تهران: سفیدسار.**

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

سراغ‌شان بروند و آن‌ها را به زبان ما ترجمه کنند، اما هرگز فراموش نکنیم که هر تعداد کتاب در این زمینه منتشر شده، شرط لازم‌است، اما کافی نیست. فیلم‌نامه‌نویسان ما، چه تازه‌کار و چه کارکشته، هیچ‌گاه نباید خود را از آموزش‌دیدن و کلنجاررفتن با کتاب‌های نویسندگی بی‌نیاز بدانند.

همان‌طور که اشاره شد، شماری از بهترین کتاب‌های فیلم‌نامه‌نویسی جهان در کشور ما منتشر شده‌اند. *چگونه فیلم‌نامه بنویسیم* نوشتهٔ سیدفیلد که مسعود مدنی در دههٔ شصت آن‌را ترجمه کرد، درواقع پدر معنوی کتاب‌های فیلم‌نامه‌نویسی است که ساختار سه‌پرده‌ای را آموزش می‌دهد. ناخواسته این جریان در عرصهٔ کتاب‌های فیلم‌نامه‌نویسی به جریانی غالب بدل شده‌است. درحالی‌که تاکنون کتاب‌های مختلفی دربارهٔ ساختارهای غیرسه‌پرده‌ای یا به‌عبارتی فیلم‌های نامتعارف در جهان منتشر شده‌اند، اما همچنان چنین جریانی در اقلیت باقی مانده و در میان کتاب‌هایی که به فارسی دراین‌زمینه منتشر شده‌است، تنها می‌توان به *فیلم‌نامه‌نویسی در قرن ۲۱* نوشتهٔ لیندا آرنسون اشاره کرد که بر ساختارهایی متمرکز شده که شباهتی با ساختار سه‌پرده‌ای نداشته و از آن تبعیت نمی‌کنند.

هریک از عناصر ساختاری فیلم‌نامه‌نویسی بنیانی دارند و حتی در کتاب‌های آموزشی جهان پیرامون فیلم‌نامه‌نویسی آثاری وجود دارند که به فراخور به برخی از این عناصر ساختاری پرداخته‌اند. اچ. آر دی‌کاستا [۱] چند کتاب دربارهٔ این آثار نوشته‌است. از جمله: *حادثهٔ محرک: چگونه داستان خود را شروع کنید و بی‌درنگ مخاطبان را درگیر کنید* [۲] یا کتابی دربارهٔ نقطهٔ اوج در داستان یا فیلم‌نامه با عنوان *نقطهٔ اوج داستان: چگونه خواننده را ناراضی نکنیم و داستان یا فیلم‌نامه‌ای را بنا کنیم که به هیجان درآورده و باعث لذت شود (بنیان‌های ساختار فیلم‌نامه)* [۳] این نویسنده کتابی نیز دربارهٔ پردهٔ دوم فیلم‌نامه نوشته‌است که با عنوان *عبور از*

دوزخ از پردهٔ دوم در ماهنامهٔ فیلم‌نگار منتشر شد و در آینده به شکل کتاب انتشار خواهد یافت. نویسندگان دیگری مانند جان تروبی با کتاب *آناتومی داستان* به استخوان‌بندی داستان در فیلم‌نامه‌ها توجه کرده‌اند. محمد گذرآبادی این اثر را به فارسی ترجمه کرده‌است. رابرت مک‌کی نیز در کتاب *داستان: ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی* به اصول ساختاری در پرداختن به داستان و فیلم‌نامه اشاره کرده‌است.

یکی از مفاهیم مهم در فیلم‌نامه‌نویسی و داستان‌نویسی کلمهٔ plot است که در ترجمهٔ آن، سلیقه‌های مختلفی به کار رفته‌است. رضا براهنی در کتاب *قصه‌نویسی* از آن با عنوان «طرح و توطئه» یاد کرده‌است. جمال میرصادقی در *عناصر داستان* آن را «پی‌رنگ» ترجمه کرده‌است که این اصطلاح امروزه رایج شده‌است. ایی. ام فورستر در *جنبه‌های رمان* این مفهوم را این‌گونه تعریف می‌کند: «سلطان درگذشت و سپس ملکه مرد. این داستان است، اما سلطان درگذشت و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت. این طرح است». فورستر بنا را بر موجبیّت، علیّت و سببیّت می‌گذارد. اگر جملهٔ اول داستان باشد، می‌گوییم: خب بعد؟ و اگر طرح باشد، می‌پرسیم چرا؟ نکتهٔ جالب کتاب فورستر آن است که وی معتقد است که طرح را مردم اهل سینما نمی‌توانند تعریف کنند و صرفاً با «خب، بعد؟ بعدش چه شد؟» می‌شود آن‌ها را بیدار نگه داشت! علی‌محمد حق‌شناس در ترجمهٔ کتاب *رمان به روایت رمان‌نویسان*، این مفهوم را «طرح» ترجمه کرده و در بخش «طرح و داستان» این کتاب، به تعاریف مختلفی از این مفهوم برمی‌خوریم که هم در بحث حاضر به ما یاری می‌رسانند و هم احتمالاً ابهامی را که همواره نویسندگان و فیلم‌نامه‌نویسان در این مورد با آن روبه‌رو هستند، برطرف می‌کنند. در (صفحهٔ ۳۴۵) کتاب یاد شده، میریام آلوت به دو اصطلاح «طرح» و «داستان» اشاره می‌کند که گویی برداشت‌های مختلف از قواعد کلاسیک باعث آشفتگی در این معنا شده و حتی معتقد است که این موضوع را باید تاحدی از چشم ارسطو دید که بحث پیرامون «میتوس» به معنای «طرح» و «پراگماتا» به معنای «حوادث و پیشامدهایی که به هم درمی‌آمیزند تا داستانی را بسازند» را بدون روشن‌کردن این مفاهیم، رها می‌سازد. آلوت معتقد است که در بیشتر موارد وقتی رمان‌نویس لفظ طرح را به‌عنوان یک اصطلاح ادبی به کار می‌برد، معنای «زنجیره‌ای علّی را اراده می‌کند که به کمک عامل معنا در هم پیچیده می‌شود». جرج الیوت، آن را «اجباری مبتذل» می‌داند، چیزی که فقط هیجان‌انگیز است و دیگر هیچ، هنری جیمز معتقد است که داستان «کودک لوس و بد ادای هنر» است. گوستاو فلوبر آن‌چنان از طرح بیزاری می‌جوید که «تربیت احساسات» را بدون طرح و پی‌رنگ می‌نویسد. جین آستین وجه معمایی طرح را در طرح‌افکنی‌های خود دخالت می‌دهد، اما این کار را با زیرکی انجام داده‌است. در *غرور و تعصب*، ازیک‌سو تعصب

نمی‌گذارد که الیزابت به وضعیت دارسی و ویکام پی ببرد و ازسوی‌دیگر غرور مانع می‌شود تا دارسی زبان به سخن گشوده و دربارهٔ جزئیات رفتار ویکام چیزی بگوید.

محسن سلیمانی در فصل هفتم کتاب *رمان‌نویسی در وقت اضافه* با عنوان «این طرح که می‌گویی، یعنی چه؟» معتقد است که طرح در یک کلام یعنی «چیدن حوادث در داستان به‌نحوی‌که با هم پیوند قوی داشته باشند و حالت تعلیق (کنجکاوی، نگرانی و غیره) ایجاد کنند». او به این نکته اشاره می‌کند که شخصیت‌ها هستند که رمانی را پیچیده می‌سازند، چون طرح‌ها و خطوط داستانی گوناگونی را به وجود می‌آورند. به یاد داشته باشیم که چه در دنیای کنونی ادبیات و چه جهان معاصر فیلم‌سازی، طرح بر شخصیت رجحانی ندارد. درحالی‌که در ادبیات دوران گذشته، طرح داستانی باعث کشش خواننده به ادامهٔ داستان می‌شد، اما اکنون اعتقاد بسیاری بر آن است که عنصر شخصیت مهم‌تر است؛ زیرا شخصیت به‌عنوان موجودی ارگانیک و زنده، می‌تواند فرازوفرود داستان و طرح داستانی را به هم بریزد و در مقام انسان می‌تواند، هر کاری که میل به انجام آن داشت، انجام دهد. شاید برای همین است که آندره ژید معتقد بود که نباید داستان طرح و پی‌رنگ داشته باشد و خودش باید پیش برود و شخصیت‌ها تکلیف همه چیز را تعیین می‌کنند. سید فیلد نیز می‌گوید: «وقتی تکلیف شخصیت روشن شد، تکلیف داستان روشن شده‌است.»

کتاب هنر *پی‌رنگ‌سازی* نوشتهٔ لیندا. جی. کوگل با زیرعنوان «چگونه به نوشتهٔ خود، عمق، هیجان و احساس اضافه کنیم؟» با ترجمهٔ حسین شیرزادی از سوی انتشارت سفیدسار در سال ۱۳۹۷ و با تیراژ ۱۰۰۰ نسخه منتشر شده که یکی از تازه‌ترین کتاب‌ها درزمینهٔ فیلم‌نامه‌نویسی است. این اثر به‌طور اختصاصی به پی‌رنگ و پی‌رنگ‌سازی در فیلم‌نامه می‌پردازد. نویسنده در مقدمهٔ کتاب می‌نویسد: «هنر *پی‌رنگ‌سازی* کمک می‌کند تا با زبان درام آشنا شوید...این کتاب راهنمای مبتدیان نیست...آن‌چه که این کتاب پیشنهاد می‌دهد، در واقع بینشی است درمورد موضوعات کلیدی، درزمینهٔ طراحی و ساختمان پی‌رنگ...من ابتدا تعریف واضحی از پی‌رنگ ارائه می‌دهم و سپس نشان خواهم داد که پی‌رنگ، تنها خلق یک توالی از صحنه‌ها نیست که رویدادهای موجود در داستان را نمایش می‌دهند...سه حوزهٔ اصلی وجود دارد که در این کتاب به آن‌ها پرداخته‌ام. حوزهٔ نخست همین بحث هیجان است...در یک فیلم‌نامهٔ موفق هم باید از هیجان و هم از کنش‌های پی‌رنگ استفاده کرد...حوزهٔ دوم...میل به افزودن بیش‌ازحد حوادث...چنانچه پیرنگ وابسته به تعداد زیادی کنش باشد، زمان کافی برای تعبیهٔ پاسخ‌های روشنگر شخصیت‌ها به کشمکش نخواهید داشت. حوزهٔ سوم نقش کشمکش در خلق یک پی‌رنگ خوب...اغلب از دانشجویانم می‌پرسم که کدام‌یک مهم‌تر هستند: پی‌رنگ یا شخصیت؟....در فیلم‌های مهم این دو از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند؛ پی‌رنگ همان

شخصیت است و شخصیت همان پی‌رنگ» (کوگل، ۱۳۹۷: ۲۱-۱۷).

لیندا کوگل معتقد است که ساختار پی‌رنگ فرایندی دو بخشی دارد که بخش اول به فرم کلی داستان و بخش دوم به پی‌رنگ‌سازی صحنه‌ها مربوط می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، ساختار کلی بر آغاز و پایان، توسعهٔ کشمکش در میانهٔ داستان و چگونگی آن‌ها برای انسجام عناصر داستان تأکید و تمرکز دارد. او معتقد است که ساختار نهایی هر پی‌رنگی به ژانر، نقطه‌نظر نویسنده و حتی هدف واقعی او از نوشتن داستان بستگی دارد. از نظر نویسنده هر پی‌رنگی سه عامل مهم دارد که نخستین آن‌ها «ترتیب رویدادها» است. هر رویداد با رویداد بعدی‌اش به‌گونه‌ای در کنار هم قرار می‌گیرند که داستان را به نقطهٔ اوجش برسانند و پی‌رنگ هر داستان و فیلم‌نامه‌ای دقیقاً بر مکان رخ‌دادن نقطهٔ اوج و نتیجهٔ نهایی هر داستانی متمرکز است. «علّیت» رکن دوم یک پی‌رنگ ازنظر کوگل است. درواقع پی‌رنگ هم کنش داستان را بر اساس روابط علت و معلولی به پیش می‌برد و هم این اطمینان را ایجاد می‌کند که معنای بنیادین کنش را دریافته‌ایم. علّیت را نه‌تنها در آثاری با ساختار سه‌پرده‌ای می‌توان ردیابی کرد، بلکه در ساختار غیرخطی آثار دیگری مانند *راشومون* اثر کوروساوا، *همشهری کین* اثر *ارسن ولز* و *قصه‌های عامه‌پسند* اثر کوئنتین تارانتینو نیز چنین روابطی حاکم هستند. برای مثال در فیلم «ولز»، چارلز فاستر کین می‌میرد. منطق روایی ایجاب می‌کند که بدانیم این فرد کیست که در ابتدای فیلم درگذشته‌است. برای همین خبرنگاری استخدام می‌شود تا سیر زندگی این غول تجاری را دنبال کند. «کشمکش دراماتیک» عامل دیگری است که پی‌رنگ و وجود آن را منطقی می‌سازد.کشمکش باعث ایجاد تنش می‌شود و میل غریزی تماشاگر آن است که بداند آدم‌هایی غیر از خودش چگونه با دشواری‌ها روبه‌رو می‌شوند و از عهدهٔ مشکلات برمی‌آیند. به‌این‌ترتیب، پیرنگ «مدیریت اطلاعات» محسوب می‌شود تا داستان برای تماشاگر هرچه بیشتر جذاب شود. برای نمونه کافی است، نگاهی به مجموعه‌های تلویزیونی معروف جهان بیندازیم تا بدانیم چگونه این روابط علت و معلولی همراه با کشمکش‌هایی که شخصیت‌ها با آن‌ها روبه‌رو می‌شوند، به چه ترتیبی حجم اطلاعات را برای تماشاگر مدیریت می‌کند. جک بائر در «۲۴» و یا شخصیت‌های گوناگون مجموعهٔ «گمشدگان» هربار و با ترتیب به‌خصوصی درگیر رخدادهای گوناگون می‌شوند که اگر اطلاعات مربوط به داستان مدیریت نشود، هرلحظه ممکن است، تماشاگر از داستان پیش بیفتد و تمایل به ادامهٔ ماجراها نداشته باشد.

نویسنده در بخش «الگوی هیجانی پی‌رنگ» به این موضوع اشاره می‌کند که احساس نیاز ما به هیجان باعث تماشای فیلم‌ها می‌شود. هیجان وسیلهٔ ارتباط با دیگران است. ما رنج کسی را می‌بینیم و این باعث برانگیخته شدن احساسات در ما می‌شود و پی‌رنگ به این هیجان‌ها و کنش‌ها نظم می‌دهد. ازنظر نویسنده

در فیلم‌های خوب، الگویی برای توسعهٔ هیجان‌ها وجود دارد. «داستان‌های خوب به کمک کشمکش به جلو برده می‌شوند. پروتاگونیست‌ها [مسامحتاً قهرمانان] باید برای پی‌رنگ‌هایی که مسؤلیت راه‌اندازیشان بر عهدهٔ آن‌هاست، تلاش کنند... بهترین نویسندگان واکنش‌های هیجانی شخصیت‌های اصلی را در کنش‌های پی‌رنگ به کار می‌گیرند تا از این طریق بتوانند هم آن‌ها را به شکل صحیحی معرفی کنند و هم نشان دهند که چگونه این واکنش‌ها منجر به جلو رفتن داستان می‌شوند.» (همان: ۴۰) [۴]

کتاب در بخش **سوم** به «نقش کشمکش» می‌پردازد و نویسنده در ابتدای این بخش به‌صراحت این موضوع را اعلام می‌کند که بسیاری از نویسندگان به اندازهٔ کافی متوجهٔ این نکته نیستند که کشمکش چه کمکی می‌تواند به داستان‌هایشان بکند و درنتیجه، استفادهٔ مؤثری از آن نمی‌کنند. به‌این‌ترتیب، یا کشمکش به پس‌زمینهٔ داستان رانده می‌شود و به‌عنوان عنصری تزئینی از آن استفاده می‌کنند و یا به شکل بی‌رویه‌ای به داستانی که ظرفیت خشونت چندانی ندارد، هرلحظه خشونت‌های بی‌معنا اضافه کرده و تنش‌ها را به هدر می‌دهند. کوگل معتقد است، دقیقاً در محل تعبیهٔ کشمکش در داستان است که بسیاری از فیلم‌نامه‌نویسان از مسیر اصلی منحرف می‌شوند. مانند این است که کشمکش از ابتدا برای نویسندگان فیلم‌نامه‌ها واضح نیست و مشکلات به معنای واقعی کلمه برای پروتاگونیست دشوار نیستند و کاری نمی‌کنند که تماشاگران ضمن این که از شکست وی هراس داشته باشند؛ از پیروزی‌اش مطمئن شوند.

به نظر کوگل چهار مدل تنش حسی وجود دارد که یک نویسنده هنگام پی‌رنگ‌سازی می‌تواند از آن‌ها استفاده کند: «تنش مربوط به وظیفه»، «تنش روابط»، «تنش مربوط به رازآلود بودن» و «تنش ناشی از غافلگیری». هر یک از این تنش‌ها هم می‌توانند شکلی درونی پیدا کنند و هم از بیرون، تنشی هیجان‌انگیز برای تماشاگر محسوب شوند. وقتی قهرمان داستان مجبور است وظیفه‌ای را که بر عهده‌اش گذاشته شده، به بهترین شکل انجام دهد، این پرسش برای تماشاگر پیش می‌آید که آیا او می‌تواند موفق شود؟ اگر شکست بخورد، آیا ازنظر روحی نیز به هم می‌ریزد؟ اگر قهرمان یک داستان نتواند در روابط عاطفی‌اش مانع ایجاد تنش شود، چه رخ خواهد داد؟ شخصیت کریمر در فیلم «کریمر علیه کریمر» چگونه می‌توانست مانع ایجاد تنش در روابطش با همسرش شود؟ او در بیرون از خانه و در اداره یقین داشت که کسی جلودارش نیست و این، غروری کاذب در او ایجاد می‌کرد و باعث می‌شد از خانه و خانواده‌اش دور بماند و هنگامی که همسرش او را ترک می‌کند، آسیب‌پذیری شخص کریمر بیش‌ازپیش نمایان می‌شود. او حتی نمی‌داند که همسرش کلید ماشین رختشویی را روی چه درجه‌ای تنظیم می‌کند. گاهی رازآلود بودن رخدادها باعث ایجاد تنش می‌شود. این تنش‌ها در پی‌رنگ

داستان‌های جنایی و پلیسی رخ می‌دهد و هربار با شنیدن و دیدن قتلی تازه یا گم‌شدن شخصیتی در داستان، تنش بار دیگر اوج می‌گیرد.

نویسنده در بخش **چهارم** کتاب با عنوان «اصول کنش» سه دسته از ارتباطات صحنه‌ای را تشریح می‌کند که به یکپارچه کردن تمامی رشتهٔ پی‌رنگ در داستان یاری می‌رسانند و این همان چیزی است که نیروی پیش‌برندهٔ روایی واقعی را تولید می‌کند. این نیرو چه زمانی ایجاد می‌شود؟ وقتی که صحنه‌های فیلم‌نامه با هم ارتباطی ارگانیک داشته باشند. اگر این ارتباط‌ها اندک بوده و یا وجود نداشته باشد، معنای داستان و فیلم گم خواهد شد. این روابط علت و معلولی به سه شکل خود را نشان می‌دهند: «روابط علت و معلولی در صحنه‌ها»، «کشمکش صعودی»، «کشمکش پیش‌آگاهی دهنده». در بخش نخست از علیّت به‌عنوان وسیله‌ای برای پیش بردن کنش استفاده می‌شود تا تماشاگر اطمینان حاصل کند که خبر دارد چه اتفاقی در جریان است. ازسوی‌دیگر کشمکش صعودی باعث تشدید روابط علت و معلولی می‌شود و تمرکز بر ستیزه و منازعه را به وجود می‌آورد. در ادامهٔ این بخش با ارائهٔ جدول‌ها (از صفحه ۸۶ تا ۹۹) پیرنگ دو فیلم «آرواره‌ها» و «زیبایی امریکایی» به‌تفصیل و با ریز جزئیات تشریح شده‌اند. نکتهٔ سوم عبارت است از پیش‌آگاهی دادن از کشمکش به معنای پیش‌دستی کردن یا ارائهٔ یک پیشنهاد یا اشاره به رخدادی که در شرف وقوع است. به‌این‌ترتیب، به تماشاگر هشدار داده می‌شود که عنصری ناخوشایند و چه‌بسا تهدیدکننده در آینده‌ای نزدیک رخ خواهد داد.

در بخش **پنجم** کتاب به «ابزارهای پی‌رنگ‌سازی» پرداخته می‌شود که به سه دستهٔ کلی ابزارهای «کنش»، «شخصیت» و ابزارهای «مقدمه‌چینی» تقسیم می‌شوند. یکی از عناصر ابزارهای کنش، «موانع» هستند که به چهار دسته تقسیم شده‌اند: آنتاگونیست[۵]، موانع فیزیکی، کشمکش‌های درونی و نیروهای رازآلود یا همان سرنوشت. در بسیاری از فیلم‌ها ضدِقهرمان، مهم‌ترین کشمکش را برای قهرمان ایجاد می‌کند، اما در برخی از فیلم‌ها ضدِقهرمان به معنای رایج وجود ندارد. موانع فیزیکی دقیقاً همان‌هایی هستند که از نامشان برمی‌آید و میان قهرمان و هدفش قرار می‌گیرند. کشمکش‌های درونی همان موانعی هستند که ازنظر اخلاقی یا شخصی مانع حرکت قهرمان می‌شوند. ترس‌ها، غرور، نابالغ بودن در فکر و اندیشه، کشمکش‌های درونی یک قهرمان را نشان می‌دهند. سرنوشت، تقدیر، یا نیروهای ماوراءطبیعی گاهی باعث ناکامی قهرمان می‌شوند. در«ارین براکوویچ» یک تصادف اتومبیل مانع می‌شود تا قهرمانِ فیلم آن‌گونه که می‌خواهد، به هدفش برسد. ازسوی‌دیگر، گره‌افکنی‌ها معمولاً باعث بدتر شدن اتفاق‌ها می‌شوند و گاهی چرخش ناگهانی کنش در یک پی‌رنگ همه‌چیز را وارونه می‌سازد. مقدمه‌چینی‌ها ابزارهایی دارند که مخاطبان برای دنبال‌کردن فیلم به آن‌ها نیاز دارند. مقدمه‌چینی ابتدای

فیلم شامل نقشه، راوی، کشمکش فرعی و اطلاعات بصری است. هر مقدمه‌چینی دارای نقشه یا راهنمای حرکت است و آن‌را کسی برای تماشاگر روایت می‌کند. نخستین کشمکش می‌تواند اصلی نباشد و اطلاعات بصری آن به تماشاگر کمک می‌کند تا در «متن داستان» قرار بگیرد.

در بخش **ششم** کتاب با عنوان «توالی داستان» به مدیریت و سازمان‌دهی صحنه‌ها اشاره شده‌است تا کنش، هیجان و پی‌رنگ در هماهنگی با هم بتوانند کاری کنند که تماشاگران جریان اطلاعات را دنبال کنند. اگر مخاطب از دنبال‌کردن داستان خسته شود، به معنای آن است که برقراری ارتباط میان صحنه‌ها برایش دشوار بوده‌است. این معضل اغلب در مرحلهٔ طرح کلی رویدادها رخ می‌دهد و ۶۰ تا ۷۰ صحنهٔ فیلم‌نامه به‌این‌ترتیب تمرکز واحدی نداشته و سررشتهٔ داستان از دست نویسنده و به‌تبع آن، از دست تماشاگر بیرون می‌رود. در این بخش، نویسنده با تجزیه و تحلیل دو فیلم «هفت» و «زیبایی امریکایی» این معضل را مورد بررسی قرار داده‌است.

بخش **هفتم** با عنوان «هنر حقیقی پی‌رنگ‌سازی» پی‌رنگ را به پیچ و مهره‌ای تشبیه می‌کند که مصالح فیلم‌نامه را به هم پیوند می‌زند و ملاحظات ساختاری داستان را به لحظاتی تبدیل می‌کند که باعث هدایت مقدمه‌چینی داستان شده و بر وزن آن می‌افزاید. ازنظر نویسندهٔ کتاب، عمق دادن به شخصیت‌پردازی در کنار درگیر کردن تماشاگر عامل مهمی است که تماشاگر را به داستان نزدیک می‌سازد. همچنین وی اعتقاد دارد که پی‌رنگ‌سازی وسیله‌ای است برای ایجاد هیجان واقعی، دوری از افراط در احساسات‌گرایی، ایجاد تعلیق در داستان و ارائهٔ اطلاعات به تماشاگران؛ زیرا تقسیم‌بندی مناسب همین اطلاعات است که باعث می‌شود، تماشاگران اصطلاحاً از زیروبم داستان و شخصیت‌ها سر دربیاورند و با آن‌ها همدلی کنند. در این بخش نویسنده به مفهومی به نام گره‌افکنی‌های غیرمنتظره اشاره می‌کند که برای خلق بیشترین میزان تعلیق به کارگرفته می‌شوند؛ همان عنصری که تماشاگر را لبهٔ صندلی‌اش نگه داشته و مانع از آن می‌شود که با خیال راحت به صندلی‌اش تکیه بدهد و داستانی را دنبال کند که حدس می‌زند بعدش چه اتفاقی رخ خواهد داد.

در بخش **هشتم** کتاب هنر *پی‌رنگ‌سازی* به «مشکلات رایج در ساختمان پی‌رنگ» پرداخته شده که از آن میان می‌توان به میزان کنش‌ها در داستان اشاره کرد که بیش از اندازهٔ لازم حضور دارند. صحنه‌ها باید تأثیر کشمکش‌ها بر شخصیت‌ها را به نمایش بگذارند و این تنها زمانی ممکن خواهد بود که کنش‌های معناداری خلق شوند، نه این‌که در صحنه‌های فراوانی شخصیت‌ها مشغول انجام کارخودشان باشند. به‌عبارت‌دیگر، ضمن این‌که شخصیت‌ها مختار به انجام کنش هستند، اما از چارچوب پی‌رنگ‌ها فراتر نخواهند رفت. در این بخش نویسنده به

این پرسش پاسخ می‌دهد که چگونه باید کنش‌های معنادار خلق کرد. یک راه ساده‌اش آن است که هرچه نشان می‌دهند، باید به‌نوعی با موضوعشان ارتباط داشته باشد. تمامی اطلاعات ارائه‌شده باید به‌گونه‌ای به هم ارتباط پیدا کنند تا تماشاگر از این طریق بتواند، برای فهم داستان این اطلاعات را مانند تکه‌های پازلی کنار هم بچیند. زنجیره‌ای از معضل‌ها در پردهٔ اول رخ می‌دهند و مشخص می‌کنند که «جوهره» اصلی داستان کدام است. در پردهٔ دوم، این معضل‌ها همراه با شخصیت‌ها «رشد» می‌کنند و چند پی‌رنگ فرعی به نمایش درمی‌آید که با پی‌رنگ اصلی داستان ارتباطی تنگاتنگ دارند و سرانجام در پردهٔ سوم به نقطه‌ای از داستان می‌رسیم که لاجرم همه‌چیز حل و فصل می‌شود. قهرمان یا موفق می‌شود و یا شکست می‌خورد. این را نیز باید افزود که کمتر داستان موفقی را سراغ داریم که نویسنده برخلاف پرده‌های اول و دوم فیلم‌نامه، ناگهان تصمیم بگیرد که دست سرنوشت را وارد داستانش بکند و برخلاف جریان طبیعی فیلم‌نامه حرکتی بکند. این شاید بزرگ‌ترین سمی باشد که پیکرهٔ یک فیلم‌نامه را مسموم می‌کند. ارتباط تنگاتنگ عناصر در طول یک فیلم‌نامه اگر به‌نحوی دقیق به نمایش دربیاید، هیچ‌گاه نویسنده نمی‌تواند «هوس» کند که تغییری خلق‌الساعه در داستان به وجود بیاورد. عیب و ایراد دیگر در طراحی پی‌رنگ داستان آن است که منحنی تغییر و تحول شخصیت را نمی‌توانیم دنبال کنیم، چراکه این منحنی در خلال پی‌رنگ شکل می‌گیرد، صعود کرده یا افت می‌کند و هیجان‌های وجود شخصیت را به‌طرزی پذیرفتنی به نمایش می‌گذارد. گاهی در این مسئله مقدمه‌چینی داستان قابل ردیابی نیست. مقدمه‌چینی همان ارائهٔ اطلاعات است که اگر از سوی تماشاگر قابل پیگیری نباشد، داستان با شکست روبرو می‌شود. یکی از راه‌هایی که می‌تواند به داستان و تماشاگر کمک کند تا سررشته را گم نکند، استفاده از مفهوم کار یا وظیفه‌ای است که بر عهدهٔ قهرمان نهاده شده‌است. وقتی وظایف یک قهرمان را دائماً به تماشاگر گوشزد می‌کنیم، در ذهن او توقعاتی ایجاد می‌نماییم تا حواسش به رخدادها و اتفاق‌های بعدی باشد. این نکته بسیار اهمیت دارد که فیلم‌نامه‌نویس بتواند درک کند که تماشاگران در چه زمانی از چه چیزهایی باید آگاه شوند و این تنها زمانی میسر خواهد بود که تماشاگران داستان را همراه با شخصیت تجربه کنند. البته، فراموش نکرده‌ایم که قائل به عنصری به نام «غافلگیری» هستیم و این هدیهٔ ارزنده را نباید از تماشاگران دریغ کرد. شاید برای همین است که فیلم‌نامه و داستان بیش از هر عنصر هنری دیگری باید به زندگی نزدیک باشد و در همان حال از آن فاصله داشته باشد. این یک فناوری دشوار اما شدنی است که فیلم‌نامه بتواند حال‌وهوای زندگی را پیدا کند، اما در مسیری حرکت کند که نویسنده از پیش به آن فکر کرده و مسیرش را در ذهن ترسیم کرده‌است. نویسنده به این بهانه نباید دائماً صحنه‌هایی را روی کاغذ بیاورد که فقط و فقط واقعی هستند، اما یک

چیـز خـاص را بـه نمایـش می‌گذارند. حرکت داسـتانی بایـد به جایی منجر بشـود، حتی اگـر شـخصیت در انجـام یـک کنـش از خـودش تردید نشـان دهـد. نباید فرامـوش کرد کـه تردیـد شـخصیت در انجام یـک کار، زمینه‌سـاز به وجـود آمدن یک قهرمـان منفعل نیـز اسـت، امـا اگـر بتـوان شـخصیت را به‌گونه‌ای درگیـر تنش‌هایـش کرد کـه از انفعال بـه حرکـت پیش‌رونـده برسـد، آن‌گاه بـا شـخصیتی روبـه‌رو هسـتیم کـه مثـل خیلی از آدم‌هایـی رفتـار کـرده کـه روزانـه در زندگـی با آن‌هـا برخـورد می‌کنیم.

در بخـش **نهـم** کتـاب، نویسـنده سـراغ «ابزارهـای تحلیل» مـی‌رود و معتقد اسـت کـه اغلـب نمی‌تـوان بـه معنـای دقیـق کلمـه گفت کـه کجـای کار ایـراد دارد، امـا چند قاعـدهٔ کلـی ارائـه می‌کنـد کـه بـه نظـرش می‌تواننـد، عیب‌هـای یـک فیلم‌نامـهٔ ضعیف را نمایـان کننـد. نخسـتین قاعـده، یافتـن قهرمـان منفعـل اسـت کـه باعـث می‌شـود، داسـتان رونـد کنـدی پیـدا کنـد. هرچنـد ممکـن اسـت، ایـن مسـئله ناشـی از کمبـود کشـمکش در داسـتان نیـز باشـد. بااین‌حـال اگر متوجه شـدید کـه قهرمـان در لابه‌لای صفحـات فیلم‌نامـه سـرگردان اسـت، احتمـالاً انفعـال او باعـث چنین ضعفی شده‌اسـت. در ایـن مـوارد بایـد سـراغ صحنه‌هایـی رفـت کـه قهرمـان در آن‌هـا فعـال اسـت، یعنی دارد وظیفـه‌ای را انجـام می‌دهـد و می‌تـوان ایـن صحنـه را شـمارش کـرد و سـپس، صحنه‌هایـی را یافـت کـه وی هیچ‌گونـه فعالیتـی در آن‌هـا نـدارد. اگر تعـداد صحنه‌های منفعـل از فعـال بیشـتر باشـد، بـا قهرمـان منفعلی روبـه‌رو هسـتیم. راه دیگر، مشـخص سـاختن کشـمکش اصلـی فیلم‌نامـه به‌عنوان سـتون فقـرات داسـتان اسـت. به‌طورکلی، تماشـاگران تحمـل ندارنـد کـه یـک شـخصیت بی‌هیـچ دلیلی از یـک صحنه بـه صحنهٔ بعـدی منتقـل شـود و صـد دقیقـه صبر کننـد تا بالاخـره صحنـه‌ای سرنوشت‌سـاز از راه برسـد. یکـی از ضعف‌هـای رایـج در فیلم‌نامه‌نویسـی آن اسـت کـه فیلم‌نامه‌نویسـان تـازه‌کار تصـور می‌کننـد کـه پی‌رنـگ داسـتان به‌عنـوان سـتون فقـرات رخدادهـای فیلم‌نامـه بایـد کل کار را توضیـح بدهـد، درحالی‌کـه سـتون فقـرات یا کشـمکش اصلی اسـت کـه پی‌رنـگ را شـکل می‌دهد. ازسـوی‌دیگر، نویسـندهٔ کتاب *هنر پی‌رنگ‌سـازی* معتقـد اسـت کـه باید ارزش‌های صحنه‌ای مثبت و منفی مشـخص شـوند. شـاید شـکل تقابل‌هـا در برابـر قهرمـان داسـتان مناسـب نباشـد. شـاید کشـمکش چـه منفـی و چـه مثبـت، رو بـه جلـو حرکـت نمی‌کنـد و تنـش و تعلیـق لازم را ایجـاد نکرده‌اسـت. بـرای اطـلاع از چنیـن ضعف‌هایـی بایـد سـراغ تک‌تـک صحنه‌هـا رفـت و ارزش‌هـای مثبت یا منفـی را در آن‌هـا مشـخص کـرد. ارزش هـر صحنـه به این معنا اسـت کـه نتایج حاصل از رویارویـی قهرمـان بـا کشـمکش‌ها چـه نتیجـه‌ای در بر داشته‌اسـت؟ آیـا نتیجه‌اش به نفـع پیشـبرد داسـتان بـوده یـا نبوده‌اسـت؟ در واپسـین بخش کتـاب، نویسـنده به ذکر کلیاتـی دربـارهٔ نوشـتن پرداختـه و به ایـن نکتهٔ مهم اشـاره می‌کنـد کـه «فیلم‌نامه‌های مهـم آن‌هایـی هسـتند کـه بـا هیجان‌هـای مـا ارتباط برقـرار می‌کننـد» (صفحـه ۲۳۲) بسـیاری از مـا فیلم‌هایـی را دوسـت داریم که ما را تحـت تأثیر قرار داده‌انـد و درحالی‌که

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

داستانِ نوشته روی کاغذ، هیچ نوع جلوهٔ ویژه‌ای ندارد، به‌جز قلمی که در کامپیوتر انتخابش کرده‌ایم یا خودکاری که مقداری نوشته را روی یک دسته کاغذ منتقل ساخته‌است.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که در ابتدای این نوشتار بیان شد، هرچه در زمینه‌های مختلف فیلم‌سازی از فیلم‌نامه‌نویسی گرفته تا دیگر رشته‌ها مانند کارگردانی، تدوین، طراحی صحنه و لباس و ... به فارسی کتاب منتشر شود، باز هم نیاز به چاپ و انتشار کتاب‌های سینمایی وجود خواهد داشت؛ زیرا هر تجربهٔ تازه‌ای اطلاعات و دانستنی‌هایی را به ارمغان می‌آورد که دانستن آن‌ها بهتر از ندانستن است. نگارنده به‌عنوان کسی که مقاله‌های گوناگونی دربارهٔ فیلم‌نامه نوشته و دراین‌زمینه کتاب‌ها و مقالاتی ترجمه کرده و همچنان خواهد کرد، باید اذعان کند که آموزش کتاب‌های خارجی، ضمن این‌که دربردارندهٔ نکات آموزشی، تحلیلی و تئوریکی ـ به‌ویژه درزمینهٔ فیلم‌نامه‌نویسی ـ هستند، اما مانند تیغ دودم عمل می‌کنند؛ به این معنا که مثال‌ها و نکته‌هایی که در هر کتاب فیلم‌نامه‌نویسی ترجمه‌شده می‌بینیم، غیربومی است و فیلم‌نامه‌نویسی که در اینجا با نمونه‌های خارجی روبه‌رو می‌شود، باید به تدریج این توانایی را نیز در خود به ظهور برساند که در کسری از ثانیه بتواند، نمونه‌ها را با شخصیت‌ها، کنش‌ها و فرازوفرودهای دراماتیک بومی همسان کند. کسی که درحال آموزش فیلم‌نامه‌نویسی ازطریق کتاب‌های ترجمه‌شده به زبان فارسی است، باید این‌را نیز آموزش ببیند که مابه‌ازای بومی دروس و نمونه‌های ارائه‌شده را بیابد و به آن‌ها بیندیشد و آن‌ها را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد، بی‌آن‌که ادعایی در کار باشد که مانند ارشمیدس باید «اورکا! اورکا!» راه انداخت. باید گفت: یکی از دلایل ضعف فیلم‌نامه‌نویسی در سینمای ما آن است که فیلم‌نامه‌نویسان ـ چه حرفه‌ای و چه تازه‌کار ـ به دنبال پیاده‌کردن دقیق الگوهایی هستند که نویسندگان خارجی بر اساس فرهنگ و نگرش خود روی کاغذ آورده‌اند. اگرچه اصول یکی است و اصول را می‌توان آموخت، اما نمی‌توان الگوهای رایج در فیلم‌نامه‌نویسی در سطح جهان را طابق النعل بالنعل بدون بومی ساختن، به اجرا درآورد که اگر هم اجرا شود، نتیجهٔ مؤثری نخواهد داشت. کتاب هنر *پی‌رنگ‌سازی* نیز از این قاعده مستثنی نیست. اگرچه الگوهایی که کوگل به آن‌ها اشاره می‌کند، قابلِ‌تأمل هستند و می‌توان به آن‌ها اعتماد کرد و بر اساس آن‌ها پی‌رنگ‌سازی فیلم‌نامه را تحکیم بخشید، اما نمونه‌هایی که او ارائه می‌کند، شاید اگر به همان سبک و سیاق در فیلم‌نامه‌ای به کار گرفته شود که شخصیت‌ها ایرانی‌اند و فرهنگ و زندگی‌شان، حتی با همسایگانشان متفاوت است، چه برسد به آدم‌هایی در آن‌سوی آب‌ها، مطمئن نیستیم که نتیجهٔ به‌دست‌آمده قابلِ‌دفاع باشد.

تنها نکته‌ای که باقی می‌ماند، اشاره به نثر مترجم است. اگرچه فرصت مقابلهٔ متن اصلی و فارسی ـ باتوجه‌به داشتن نسخهٔ اصلی کتاب- به‌دلایلی ممکن نشد، اما به نظر می‌رسد که مترجم از متن اصلی کتاب عدول نکرده‌است. یک دلیل آن‌را باید در نثر او جستجو کرد که همچنان سبک و سیاق آثار ترجمه‌شده را دارد و در جاهایی امکان بازبینی و ویراستاری مجدد را داشته که احتمالاً به‌دلایلی امکان‌پذیر نشده‌است.

پی‌نوشت

1. H.R.decosta

2. Inciting Incident: How to Begin Your Story and Engage Audiences Right Away

3. Story Climax: How to Avoid Disappointed Audiences and Craft a Screenplay or Novel Climax That Thrills & Delights (Story Structure Essentials)

۴. برای پیشگیری از اغتشاش ذهنی خوانندگان یادداشت حاضر رسم‌الخط کتاب در نقل‌قول‌ها حفظ شده است.

۵. یا مسامحتاً ضدِقهرمان

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

طرح پنهان

نقد *کتاب گوشه: فرهنگ نواهای ایران*

آروین صداقت‌کیش
آهنگساز، پژوهشگر و منتقد موسیقی aviehs@yahoo.com

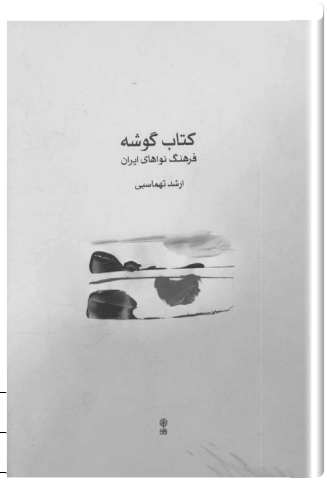
چکیده

کتاب گوشه، حاصل سی سال کار ارشد تهماسبی کتابی است که به علت مدت زمان بسیار طولانی تألیفش تغییر برخی از مفاهیم کلیدی را از سر گذرانده است، به ویژه دگرگونی‌های بزرگ در دانشوری و پژوهش موسیقی. باوجود این، بررسی‌های دقیق‌تر نشان می‌دهد این کتاب به دلیل تصحیح‌های انتقادی‌اش از منابع اولیه، تفکیک اطلاعات به دوره‌های تاریخی، دانش دست اول دربارهٔ موسیقی دستگاهی و نیز گردآوری حجم بزرگی از مطالب پراکنده در منابع متعدد بسیار سودمند و راهگشا است. درعین‌حال همین بررسی‌ها روشن می‌سازد که اطلاعات مدخل‌های مربوط به دوران باستان و دورهٔ اسلامی کتاب را باید با احتیاط بیشتری مطالعه و استفاده کرد زیرا از آن رو که این حوزهٔ اصلی کار مؤلف نبوده خطاها و لغزش‌هایی در آنها راه یافته است.

کلیدواژه: *کتاب گوشه*، فرهنگ نواهای ایران، ارشد تهماسبی، موسیقی ایرانی، موسیقی دستگاهی

مقدمه

کتاب گوشهٔ ارشد تهماسبی با عنوان فرعی *فرهنگ نواهای ایران*، اگر از آن ترکیب حصری «نواهای ایران»اش به پیروی از خود مؤلف (تهماسبی، ۱۳۹۷: ۲۱) به مسامحه بگذریم و نپرسیم با چنین عنوانی، برای مثال چرا «مقام سحری» کرمانشاهی یا «مَیرُک» بلوچی مدخلی در آن ندارد، فرهنگ‌نامه‌ای است دربارهٔ یک نوع خاص از موسیقی در ایران. برای فهم این موضوع باید شرح خود مؤلف را که در مقدمه می‌گوید: «کتاب حاضر [...] خود را به گستره‌ای خاص از موسیقیِ ایرانی محدود



فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

■ **تهماسبی، ارشد (۱۳۹۷). *کتاب گوشه: فرهنگ نواهای ایران*. تهران: ماهور.**

کرده، تنها به توضیح نام آهنگ‌ها و لحن‌ها می‌پردازد» (همان: ۱۳)، در نظر بگیریم و تلویحاً بپذیریم که مراد از «موسیقیِ ایرانی» هم این‌جا همان شکل هنری و شهری موسیقی در مراکز فرهنگی یا به بیانِ دقیق‌تر، موسیقی کلاسیک ایرانی است که در کتاب، «موسیقی رسمی و اصلی» (همان: ۲۱) خوانده شده. اگر این موضوع را که محتوای کتاب قویاً بر آن گواهی می‌دهد، بپذیریم و در آن چون‌وچرایی نیابیم، فارغ از نکته‌های خرد و کلان مصداقی که می‌توان در متن یافت و دربارهٔ آنها بحث‌های درازدامن به راه انداخت، سه نکتهٔ کلیدی و کلی (در حکم تعمیم بخش اعظم همان نکات) در میان است که لازم است بررسی شود: نخست: مدت زمان تکمیل کتاب و ماجرایی که تا نشر از سر گذرانده است، دوم: معنی/روش‌شناسی پژوهیدن و دانش موسیقی از لحاظ فنی نزد مؤلفش و دگرگونی‌های همان معنی در دنیای موسیقی و موسیقی‌شناسی و سوم: روش‌شناسی و محتوای هریک از مدخل‌ها. روشن است که این سه قویاً همبستهٔ یکدیگر و بر هم تأثیرگذارند. مخصوصاً اگر به شکل ترتیبی و به همان ترتیب شماره‌هایشان درک شوند.

اثرِ زمان

به‌هنگام بودن در جهان ما اهمیت خاصی دارد به‌ویژه دربارهٔ محصولات فرهنگی و علمی که به سرعت در حال به‌روز شدن هستند[1]. بسیاری از آثار گرانقدر را می‌شناسیم که اگر در زمان دیگری به دست آمده بودند، ممکن بود ارج و ارزش دیگری می‌یافتند، یا حتی آثاری را می‌شناسیم که به دلیل «نابه‌هنگامی» از حد نهایت اثرگذاری و فایده‌ای که می‌توانستند داشته باشند دور افتادند،[2] یا به کل فراموش شدند. *کتاب گوشه* نیز چنین است. تکمیل و در نهایت چاپ آن نزدیک به سه دهه به طول انجامیده (از سال ۱۳۷۲ تا ۱۳۹۷) (همان: ۲۱) و در این سه

دهـه بنابـه اذعـان مؤلـف در مقدمـه، در مـدت چنـد سـال پایانـی هـم کار چندانـی اعـم از تألیفـی، تدوینـی یـا ویرایشـی روی آن انجـام نمی‌شـده اسـت (همـان: ۱۲ و ۲۲). بـه بیانـی کار متوقـف بوده‌اسـت. همیـن نکتـه باعـث می‌شـود هنگامـی کـه آن را می‌خوانیـم (در پیونـد بـا برخـی مدخل‌هـا) از یک‌سـو افسـوس بخوریـم کـه ای کاش چنیـن کتابـی زودتـر در دسـترس می‌بـود و بیـش از آنـی کـه امـروز می‌توانـد باشـد راهگشـای مطالعـات موسـیقی دسـتگاهی می‌شـد و از سـوی‌دیگر بـاز حسـرت ایـن‌را داشـته باشـیم کـه ای کاش کتـاب به‌هنگام‌تـر منتشـر می‌شـد تـا نـه ایـن که بـر زمینهٔ مطالعـات موسیقی‌شـناختی امروزیـن درک و سـنجیده شـود بلکـه دسـت‌کم زمینه‌سـاز برخـی از آن‌هـا باشـد. هنگامـی که روند تألیف تا نشـر اثـری چنین طولانی می‌شـود آن هـم بـه سـببی جز مـدت زمان لازم بـرای انجام کار مطالعه یا نوشـتن، همیشـه خطر آن هسـت کـه حتـی مفاهیـم کلیـدی در گـذر زمانـی چنین بـزرگ تغییـر کند.

همیـن گـذر زمـان اسـت کـه باعـث می‌شـود، خواننـدهٔ متخصـص یـا دقیـق *کتاب گوشـه* هنـگام خوانـدن احسـاس کنـد، بعضـی از اطلاعـات آن امـروز بـه شـکل‌های گسـترده‌تر و پیشـرفته‌تری در دسـترس اسـت. درنتیجه خواننده ممکن اسـت در بعضی جاهـا ـ کـه در بخش‌هـای پسـین مقالـه خواهیـم دیـد ـ ترجیـح بدهـد بـرای مطالعـه مسـتقیماً بـه آن مطالعـات بـه‌روز مراجعـه کنـد و حتـی به‌عنـوان حرکـت نخسـت هـم سـراغ *کتـاب گوشـه* نیایـد، به‌ویـژه کـه مدخل‌هـای *کتاب گوشـه* ـ اگـر منفرد بـه آن‌ها بنگریـم ـ راهنمـای خواننـدهٔ مشـتاق یـا نیازمنـد مطالعـات تکمیلـی نمی‌شـوند.

پژوهش موسیقی و معنی آن

کتـاب، نوشـتهٔ مؤلفـی اسـت موسـیقی‌دان کـه عمـدهٔ شـهرت حرفـه‌ای‌اش در عمـل موسـیقی و تقریبـاً همسـنگ آن، در معلمـی اسـت. در ایـن راه پیش‌ازایـن هـم تألیف‌ها و ابداعاتـی داشـته کـه بیشترشـان حاصـل تجربیـات معلمانـه‌اش بوده‌اسـت. اینجـا نیـز وضـع تقریبـاً همان‌گونـه اسـت. بخشـی از محتوای کتـاب گرچه نـه به شـکل نظام‌یافته و مرتـب فرهنگ‌نامـه‌ای کنونـی، بلکـه بـه شـکل‌های مختلـف در کارگاه‌هـا، کلاس‌هـا و حتـی برنامه‌هـای رادیویـی از زبـان مؤلفـش بیـان شـده، یـا پایـه و اسـاس لازم بـرای رسـیدن بـه آن‌هـا در چنیـن فرآیندی قـوام یافته‌اسـت.

اگـر بادقـت بـه محتـوای کتـاب و تحلیل‌هـا و مقایسـه‌های ارائـه شـده در کتـاب بنگریـم، می‌بینیـم کـه چگونـه معنـای دانـش موسـیقی نـزد مؤلـف شـکل گرفته‌اسـت. از دیـد او و هم‌نسـلانش چنیـن دانشـی نوعـی بصیـرت حاصل دقـت در عمل موسـیقی اسـت کـه برخـی از موسـیقی‌دانان از انتـزاع مصداق‌هـای مختلـف کارشـان بـه دسـت می‌آورنـد. آن‌هـا از احاطـه و اشـراف بـه مادهٔ کارشـان بـه انتزاع‌هـا و تعمیم‌هایی دسـت پیـدا می‌کننـد و می‌تواننـد دسـت‌کم کار را در چارچوبـی نظری توصیف یـا صورت‌بندی کننـد. بدیـن صـورت نظریه‌پـرداز و نظریه‌پـردازی از دل کار عملـی برمی‌آیـد.

از این بابت، *کتاب گوشه* با همهٔ تازگی‌هایی که زین پس در آن خواهیم دید، با برخی آثار دیگر همچون *فرهنگ موسیقی ایرانی* اثر ارفع اطرائی و *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین* اثر مهدی ستایشگر که هر دو در مقدمه (همان: ۱۴) در مقام پیشینهٔ تألیف آمده هم‌سنخ و هم‌خانواده به شمار می‌آید. همهٔ این آثار حاصل کار یک نفر موسیقی‌دان/معلم مشتاق دانشِ دانش‌نامه‌ای و حاصل‌جمع بصیرت نظری موسیقایی موجود در اطراف او یا پرداخته‌شده به نیروی اندیشهٔ او است. هم‌خانوادگی به جای خود، اما *کتاب گوشه* را حتی اگر تنها بر اساس کمیت سادهٔ مدخل‌هایش نسبت به اسلاف خود بسنجیم، باید یک گام بلند به پیش، به شمار آورد.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

روش‌شناسی و محتوای مدخل‌ها

روش تدوین مطالب در فرهنگ‌نامه‌ها عمدتاً تکیه بر مطالعات دست‌دوم دارد و راهبردهای انتخاب مدخل نیز به گونه‌ای است که با تحدید و حصر عنوان و اهداف فرهنگ‌نامه بخواند. راهبردی که ارشد تهماسبی برای موضوع دوم برگزیده، چنان‌که پیش‌ازاین هم اشاره شد، «توضیح نام آهنگ‌ها و لحن‌ها» (همان: ۱۳) است و منظور او از این «آهنگ‌ها و لحن‌ها»، بیشتر نام ساختارهای اجرایی اعم از نمونه‌های امروزی در موسیقی دستگاهی یا نمونه‌های قدیمی و باستانی باقی‌مانده در تاریخ است. از همین رو برای مثال مدخلی در توضیح یا معرفی «مرغ سحر» نمی‌یابیم که هم به یک معنی «آهنگ» است و هم متعلق به همان «گسترهٔ خاص موسیقی ایرانی» که کتاب قصد دارد فرهنگ‌نامهٔ آن باشد. اگر این محدودیتِ تصریح‌نشده اما به حد کافی واضح را درنظر داشته باشیم مدخل‌های کتاب به خوبی حوزهٔ ادعایی را پوشش می‌دهد. به‌ندرت ممکن است عنوانی بیابیم که می‌تواند مدخلی در این فرهنگ‌نامه باشد و نیست. و اگر به ندرت چنین مدخلی بیابیم، نمونه‌ای حاشیه‌ای است که نبودش خدشه‌ای جدی به فرهنگ‌نامه وارد نمی‌کند. ازاین‌بابت، *فرهنگ نواهای ایران* وام‌دار چند فرهنگ عمومی و تخصصی موسیقی پیش از خود است. به این معنی که قریب‌به‌اتفاق مدخل‌هایی که در آن‌ها با محدودهٔ موضوعی کتاب حاضر منطبق است در این کتاب هم جایی یافته است. اما کتاب تنها به آنها بسنده نکرده‌است. مدخل‌های فراوانی می‌توان در آن یافت که پیش‌ازاین در فرهنگ‌نامه یا لغت‌نامهٔ دیگری اطلاعات مربوط به آن‌ها موجود نبوده‌است. برای نمونه، اطلاعات برخی نام‌ها و گوشه‌های ردیف‌های مهجور یا کم‌تر در دسترس که حتی در خود این کتاب هم، تنها اسمشان آمده و به اعتراف مؤلف بر محتوای آن‌ها دسترسی‌ای نبوده‌است.

منابع نویسنده برای یافتن آن نام‌ها یا همان مدخل‌های کتاب، افزون بر مادهٔ زندهٔ موسیقایی موسیقی معاصر که از یک‌سو به مدد ضبط‌ها و نغمه‌نگاری‌های

امروزی و از سوی دیگر، به مدد سنت شفاهی، هنوز حی و حاضر به آن تسلط و دسترسی داشته، مدخل‌هایی از قدیم‌ترین فرهنگ‌های لغت (*لغت فرس اسدی*) (همان) و اشارات شاعران (حامل و نگهبان بخش بزرگی از معرفت در جهان فارسی‌زبان) بوده است. تکیهٔ اصلی در این کتاب بیش از همه، بر اثر دوران‌ساز و گرانسنگ لغت‌نامه‌نویسی به فارسی یعنی *لغت‌نامهٔ دهخدا*» است. این امر همچون لبهٔ تیغی همزمان حسن و عیب را با خود دارد. از یک‌سو، مجموع دانش ادبی و تاریخی لغت‌نامه‌های پیشین را به شکلی قابل‌اطمینان در اختیار مؤلف امروزی می‌گذارد و از سوی‌دیگر، در جاهایی که بحث از منابع موسیقی‌شناختی اصلی است، احتمال دارد به اعتبار اطمینان حاصله او را از آنها دور کند (نمونه‌هایی از این امر را ضمن بحث آتی خواهیم دید). افزون بر این تحت تأثیر همهٔ این انتخاب‌ها محتوای مدخل‌ها سرشتی دوگانه یافته یعنی گاه مطالبی در توضیح معنی لغات می‌یابیم (حتی اشاراتی به وجه تسمیه) مانند مدخل «درغم» (همان: ۲۴۲) و گاه توضیحات نظری دربارهٔ آنها و مفهومی که نمایندهٔ آن هستند.[۳]

رویکرد مؤلف به اطلاعاتی که در مقابل عنوان مدخل آورده، خواه از منابع دست دوم استخراج شده باشد، خواه از منابع اصلی نوعی تصحیح انتقادی است. در جای جای *کتاب گوشه* به نمونه‌هایی برمی‌خوریم که تهماسبی با دقتی وصف‌ناشدنی، موارد اختلاف میان منابع را یافته و پیش چشم خواننده گذاشته‌است. چنین تصحیحاتی می‌توانست در نهان خود نویسنده رخ دهد و به صورت حذف آن بخش از اطلاعات که شایسته تشخیص داده نمی‌شد، نمایان شود. اما چنان‌که در نمونه‌های زیر می‌بینیم، او ترجیح داده است این فایدهٔ مرتبهٔ دوم را نیز از خوانندگانش دریغ نکند:

«بال کبوتران گوشه‌ای در دستگاه راست‌پنج‌گاهِ ردیف برومند که در نام‌گذاری‌اش اشتباه شده و درحقیقت آنچه نورعلی برومند به‌عنوان بال کبوتران آورده، پروانه است. پروانه از گوشه‌های دستگاه راست‌پنج‌گاه است که در بیشتر ردیف‌ها روایت شده و به صورت ضربی هم دیده می‌شود.

احتمالاً برومند خاتمهٔ معروف ردیف را، که به بالِ کبوتر شهرت دارد، با پروانه خلط کرده و به صورت بال کبوتران ـ که به این صورت سابقه‌ای ندارد ـ آورده‌است. داریوش طلایی، در نت‌نگاری این ردیف، نغمهٔ برومند را پروانه نامیده است (که باید نغمهٔ پروانه یا نغمه می‌نامید) و عنوان بال کبوتران را، که در ردیف برومند پس از نیریز آمده، حذف کرده‌است (می‌بایست پروانه می‌نامید). بال کبوتران در روایت‌های فرصت شیرازی و مهدی قلی هدایت از ردیف میرزاعبدالله، که هر دو مقدم بر ردیف برومندند، و نیز ردیف‌های دیگر نیامده است.[۱]

فقط پایور در تصحیح ردیف صبا آن را در مقابل پروانه توضیح داده است. در مقدمهٔ کتاب آمده که استاد ابوالحسن صبا آن اندازه که پایبند درست‌نواختن

گوشه‌ها بوده به نامشان توجهی نداشته و در برخی موارد نام‌ها را جابه‌جا کرده‌است. پایور در این ویرایش نام درست هر گوشه را مقابل آنچه صبا به اشتباه نوشته آورده‌است. تصحیحات او به استثنای بال کبوتران، همگی به جا و صحیح‌اند. وی این ترکیب را در ردیف برومند دیده است.» (تهماسبی، ۱۳۹۷: ۷۶)

او همه جا مواردی از عدم تطابق میان منابع دست‌سوم و دست‌دوم را هم گزارش کرده‌است. خودش به عنوان یک روش اعلام شده در این باره در مقدمه چنین می‌گوید:

«واژه‌هایی که در منابع مختلف، با ارجاع به فرهنگ‌های مختلف به عنوان «لحن» آمده‌اند ولی در آن فرهنگ‌ها ثبت نشده یا به گونهٔ دیگری تفسیر شده‌اند، در این‌جا ثبت و بررسی شده‌اند، مانند پژواک که در کتاب *زمینهٔ شناخت موسیقی ایران* (۱۴۹)، به نقل از *لغت‌نامهٔ دهخدا*، به اشتباه نام نوایی است یا پیغوله که *نام‌نامهٔ موسیقی ایران زمین* به مدخل «آهنگ» در *لغت‌نامه* ارجاع داده شده، ولی در آنجا ثبت نشده است.» (همان: ۱۸)

تصحیح انتقادی در کار مدخل‌نویسی تهماسبی با چنان وسواسی دنبال شده‌است که او را شجاعانه به تصحیح اشتباه‌های پیشین خودش هم کشانده و نمونه‌ای به‌راستی کمیاب، دست‌کم در فرهنگ‌نویسی به فارسی را رقم زده است:

«سال‌ها قبل در کتاب *تصنیف‌های عارف* نوشته بودم: احتمالاً پس از انقراض سلسلهٔ زندیه و روی کار آمدن قاجارها (تُرک‌ها) بعضی از موسیقی‌دانان از راه خودشیرینی و تملق‌گویی، بیاتی را که منسوب به زندها بوده، بیات ترک اطلاق کرده‌اند.» (۶۵) اما اکنون می‌دانیم که بیات ترک حدود صد سال قبل از به قدرت رسیدن قاجارها سابقه داشته و در *تحفة‌الهند* (۴۲۹)، حدود سال‌های ۱۱۰۰ ق.، به‌عنوان یکی از چهل‌وهشت گوشه آمده است.» (همان: ۹۷)

در این‌میان، فارغ از این‌که موافق باشیم جای چنین تصحیح‌هایی در یک فرهنگ‌نامه است یا نیست و بحث بی‌پایان بر سر آن، جای یک افسوس دربارهٔ این رویکرد برای موافقان باقی است. متأسفانه مؤلف این روش خود، یعنی پیگیری تصحیح‌گرانهٔ سلسلهٔ منابع را عمدتاً تا *لغت‌نامهٔ دهخدا* و منابع هم‌رده (از لحاظ زمان تألیف یا وزن) گسترش داده و دامنهٔ آن را تا مقابله و مقایسهٔ منابع اصلی (احتمالا به دلیل دشواری دسترسی به بسیاری از منابع و سترگی حجم چنین کاری) با این منابع میانی نگسترده است.

این رویکرد تقریباً ثابت که در بررسی‌های منبع‌شناختی و تصحیح صورت‌های مختلف نام‌ها نسبتاً مفید افتاده، در اندک نمونه‌هایی شکل گفتگوی انتقادی (ابراز نظر) با متن مدخل پیدا کرده که چندان روش مرسومی در فرهنگ‌نویسی نیست. معمولاً اگر انتقاد وارد به حد رد برسد با حذف، خواننده را از گمراهی احتمالی منتج از آن می‌رهانند و اگر نرسد، طرح آن نقد را در مدخل یک فرهنگ‌نامه جایز

نمی‌شمارند. نمونهٔ زیر از مدخل «ابوعطا» که دربردارندهٔ نوعی دفاعیهٔ سبکی است؛ در این‌باره بسیار گویا است:

«خالقی دربارهٔ کیفیت این آواز نوشته است: درحقیقت می‌توان گفت که این آواز نمونهٔ کاملی از موسیقی یکنواخت ایرانی است که ازاین‌حیث میان سایر آوازها نظیر و نمونه‌ای ندارد و طبیعی است که عامه را با این موسیقی بیشتر آشنایی است و به همین جهت آن را آواز بازاری نامیده‌ایم».

هرچند خالقی نظرش را در صفحهٔ قبلی ـ آنجا که با اشاره به ابوالحسن صبا می‌گوید: اگر بیات ترک خوب اجرا شود بسی دلپذیر است ـ کمی تعدیل کرده است، با این‌حال در این‌باره باید گفت: آثار ماندگاری مانند آلبوم *به یاد عارف* کار محمدرضا لطفی، یا آلبوم *آستان جانان* کار پرویز مشکاتیان، که هر دو را محمدرضا شجریان خوانده، ظرفیت بالقوهٔ آواز بیات ترک را برای آنچه می‌تواند اصیل، استوار و در عین‌حال زیبا شمرده شود نشان می‌دهد. (همان: ۹۷)

کتاب گوشه با همهٔ بهره‌گیری موفقش از منابع دست‌دوم لغت‌نامه‌ای، آنجا که پای استفاده از منابع دست‌دوم موسیقی‌شناختی و تاریخ موسیقی و تاریخ عمومی به میان می‌آید، به دلیل همان دیرآمدگی یادشده و این‌که کار تألیفش مدتی متوقف بوده قدری با زمانه ناهمراهی می‌کند یا در جاهایی هم تک‌منبعی می‌شود؛ یعنی تقریباً تمام محتوای مدخل از یک منبع نقل و نه فرآورده می‌شود (نمونه: «نام‌هایِ ایرانی در موسیقیِ عرب» که تقریباً یکسره نقلی است از کتاب *اندیشه‌های علمی فارابی* مهدی برکشلی). این امر در نظر اهل فن قدری از بیشینهٔ سودمندی کتاب خواهد کاست. این نمونه‌ها که سخت مبتنی بر منابع قدیمی یا انحصاری است خوانندهٔ آشنا با پژوهش‌های اخیر در این باره‌ها را قدری در اندیشهٔ ناهمزمانی فرومی‌برد:

«از موسیقی پیش از دوران ساسانیان (اشکانیان) اطلاع دقیقی در دست نیست. حسن پیرنیا نوشته است: از این صنایع پارتی همین‌قدر می‌توان گفت که یک نوع موسیقی داشتند ولی از آلات موسیقی پیداست که موسیقی‌شان خشن بوده؛ زیرا در ضیافت‌ها فقط نی و تنبور می‌زدند ... بنابراین موسیقی‌شان بیشتر ضرب بوده (هرودیان، کتاب ۴، بند ۲۰) ... از ادبیات پارتی به ما هیچ‌گونه اطلاعاتی نرسیده، ولی معلوم است که آوازهایی داشته‌اند که نثر مُرسل نبوده و آن آوازها را می‌خوانده‌اند.» (تاریخ ایران باستان: ۲۳۵۸) (تهماسبی، ۱۳۹۷: ۶۲)[۴]

شگفت‌آور نیست اگر خواننده از خود بپرسد: چرا این‌جا به جای اشاره به یک منبع کهنهٔ تاریخ عمومی هیچ اثری از کارهای مهشید فراهانی (۱۳۸۹)، مژگان خان‌مرادی (۱۳۹۴)، سارا ذوالفقاری و بهمن فیروزمندی (۱۳۹۴)، مهتاب مبینی و معصومه حق‌پرست (۱۳۹۷) و مشابه آن یا حتی منبع قدیمی‌تری مثل (بویس و فارمر، ۱۳۶۸) نمی‌بینیم.

افـزون بـر بازتـاب منابـع دسـت‌دوم و سـومِ اغلـب قابـل اعتمـادِ سَرَندشـده از نظـر مؤلـف، پژوهـش دسـت‌اول، یعنـی تتبـع و غـورِ خود مؤلـف در محتـوای هـر مدخل که پیش‌ازایـن در جـای دیگـری دیده نشـده باشـد نیـز در متن کم نیسـت. محتـوای برخی مدخل‌هـای امروزی‌تـر کتـاب، چنـان نوشـته شده‌اسـت کـه لابـه‌لای آن‌هـا می‌تـوان خطـوط نظریهٔ موسـیقی خود ارشـد تهماسـبی را نیز دیـد. این گرایش مؤلـف پیش‌ازاین هـم شـناخته شـده بـود. او معلمـیِ مؤلف اسـت و از همین رو بنـا بر نیاز، دسـت به ابداع روش نیـز زده‌اسـت[۵]. کتـاب عمیقـاً بـا ایـن وجـه از کار تهماسـبی پیونـد دارد و او خـود در گفتگویـی کـه دربـارهٔ انتشـار کتـاب بـا *فصلنامهٔ ماهـور* کرده، ایـن موضوع را شـرح می‌دهـد (تهماسـبی و فاطمـی و خضرایـی، ۱۳۹۷). حضـور این اندیشـه‌ورزی دسـت‌اول چنـان گسترده‌اسـت و تـا عمـق کار نفـوذ کـرده کـه در متـن حتـی با اصطلاح‌شناسـی مخصـوص مؤلـف روبـه‌رو می‌شـویم. نـه تنها نوعـی نظریه‌پـردازی در عمل، بلکه بخشـی از اصطلاحـات لازم بـرای تبییـن و صورت‌بنـدی آن نظریـه هـم از آن نویسـنده اسـت چنان‌کـه در جاهایـی مؤلـف ناگزیـر آن را در مقدمـه از سـر رفـع ابهـام توضیحی نزدیک بـه تعریـف نیز داده اسـت (گزیـدهٔ اول)[۶]:

«در ایـن کتـاب اصطـلاح «*محـور*» بـه مفهـوم مرکز ثقـل صداهـای هر مقام اسـت. ترکیب‌هـای «*پیش‌محـور*» و «*پس‌محـور*» هـم بـرای نامیـدن نت‌های قبل و بعـد از نت محـور بـه کار رفته‌انـد. «پـرده» هـم کاربـردی ماننـد محـور دارد، مثلا پردهٔ شـور یعنی محورِ شـور» (تهماسـبی: ۲۰)

«بی‌خبـری گوشـه‌ای در ردیـف عسـکری، در قسـمت رَهاویِ دسـتگاه نوا کـه زمینهٔ مسـتقلی نـدارد و گردشـی متفـاوت در رهـاوی اسـت. بی‌خبـریِ تأکید بر محور سـه‌گاه (مـی کُـرُن در نوای سـل) و اشـاراتی هـم به مخالـف دارد [...]» (همـان: ۱۰۹).

«برخـی گوشـه‌ها ماننـد داد، گشـایش، فیلـی و ... بـا حفـظ ویژگی‌هـای خـود در پرده‌هـا مقـام اول، یعنـی ماهـور تغییـری ایجـاد نمی‌کننـد امـا گوشـه‌های اصلـی مانند دلکـش، راک، شکسـته و ...، نسـبت به پرده‌های مقـام ماهور پرده‌شـکنی دارند» (همان: ۵۷۷)

«[مایـه] در موسـیقی امـروز اصطلاحـی اسـت بـرای بیان مبنـای صوتـی در اجرای دسـتگاه‌ها و آوازهـا [بـه کار مـی‌رود].» (همـان: ۵۸۱)

چنیـن وضعیتـی بدیـن معناسـت کـه فرهنگ‌نامـه در حالتـی بینابین یـک مجموعه از پژوهش‌هـای دسـت اول و گـردآوری ارجمنـدی از منابع پیشـین، در یک سـازماندهی نـو شـناور اسـت. میـان نظریـهٔ شـخصی بـرای موسـیقی دسـتگاهی و یـک فرهنگ‌نامه بـودن، هـر دو را همزمـان انتخـاب کـرده اسـت. دامنـهٔ ایـن دوگانگـی تـا بـروز نوعـی موسیقی‌شناسـیِ (تاریخـی) ضمنـی دربـارهٔ ارتبـاط سـاختارهای اجرایـی امـروزی بـا نمونه‌هـای قدیمی‌تـر نیـز کشـیده می‌شـود؛ یعنـی خواننـده هم بایـد با زیر و بـم نظرات و نظریـات خـاص مؤلف آشـنا شـود و هـم اطلاعات موجود دربـارهٔ هر مدخـل را دریافت

کنـد. بـه بیـان دقیق‌تـر، دومـی را در قالـب اولـی درک کنـد. مثلاً مقام سـرِ دسـتگاه را بـا ارکانـی چـون «محـور» دریابـد نـه بـا اصطـلاح آشـناتر «شـاهد» و ... یـا فواصـل هر سـاختار اجرایی را براسـاس شـیوهٔ ناآشـنا (و البته سـاده و بسـیار کاربردی مخصوصاً در کاربردهـای آموزشـی) بفهمد.

در فـرآوری اطلاعـات تهماسـبی بنـا را بـر تفکیـک گذاشته‌اسـت. بـه تصریـح او در «پیشـگفتار» کتـاب، اصلی‌تریـن تفکیک‌هـا میـان موسـیقی سـه دورهٔ باسـتان (عمدتـاً ساسـانی)، قدیـم (دورهٔ اسـلامی) و دورهٔ حاضـر صـورت گرفته‌اسـت (همـان:۹-۱۱). تـا آن‌جـا کـه میسـر بـوده و اطلاعـات موجـود اجـازه مـی‌داده، چنیـن تفکیک‌هایـی قائـل شده‌اسـت. (مثـلاً در میـان مدخل‌هـای هم‌نام کـه در دوره‌هـای مختلف معانـی مختلفی داشـته‌اند). هرچنـد ایـن اصلی‌تریـن تفکیکی اسـت که سـازماندهی کتاب را شـکل داده (و چنان‌کـه در بخـش بعـد می‌بینیـم پـاره‌ای از سـود اصلـی کتـاب را هـم ممکن اسـت بسـازد) امـا تنهـا تفکیـک نیسـت. تفکیک‌هایی چـون جداکـردن مکتب‌هـای جغرافیای موسـیقی دسـتگاهی (مخصوصـاً مکتـب اصفهـان) و تأکیـد بـر تمایزهـای آن‌هـا هم در مدخل‌نویسـی و هـم در تصمیم‌گیـری بـرای آوردن یـک مدخـل، دخالت داشـته اسـت. حتـی تمایزگـذاری دقیـق و ظریـف میـان معنای نام‌هـا در هـر دوره (نمونـه: «مایه» در گفتـار متـداول گوینـدگان رادیویـی دورهٔ گل‌هـا، نوشـته‌های خالقـی و رسـالات نظـری قدیـم) (همـان: ۵۸۱) بخشـی از منـش و روش کلی مؤلف در نوشـتن فرهنگ‌نامه اسـت.

تفکیک‌هـای یادشـده، بـه ویـژه تفکیک‌هـای بنیانـی هـم مسـائلی را دربـارهٔ دانـش کلـی مـا فـاش می‌کنـد، هـم فرهنگ‌نامـه را بـه مقـام سـنجش می‌کشـاند. محتـوای مدخل‌هـا از لحـاظ عمـق و سـطح پرداخـت همتـراز نیسـت. بخشـی از ایـن موضـوع طبیعـی اسـت، زیـرا بعضـی از مدخل‌ها دربارهٔ دوره‌ای اسـت که دسترسـی بـه اطلاعات مربـوط بـه آن بسـیار دشـوار یـا غیرممکـن اسـت. امـا بخشـی دیگـر چنین نیسـت. در چنیـن مدخل‌هایـی عمـق بخشـیدن یـا اجتنـاب از اشـتباه‌هایی کـه اکنـون در متـن کتـاب رخ داده، کامـلاً امکان‌پذیـر بوده‌اسـت. یکـی از نمونه‌هـای گویـای ایـن موضوع را در مدخـل «راوشَـن» می‌شـود دیـد:

«راوشـن‌ها = راسـین= رواسین=رواشـین. عنـوان مجموعـهٔ نواهایـی منسـوب بـه دوران ساسـانیان یـا پیـش از آن اسـت کـه در *الکافـی فی‌الموسـیقی*، نوشـتهٔ ابن‌زیله، و *المدخـل إلی‌الموسـیقی* فارابـی آمده‌انـد. راوشـن‌ها از نواهـای ضربـی بی‌کلام‌انـد و در منابـع مختلـف بـه صورت‌هـای مختلـف مفـرد و جمـع ثبـت شـده‌اند. بنابر روایـات، هر یـک از راوشـن‌ها نـام خاصـی داشته‌اسـت. ایـن نام‌هـا در کتاب‌هـا و منابع بـه صورت‌ها و املاهـای مختلـف آمده‌انـد و تعییـن صـورت درسـت و معنای واژه دشـوار اسـت. رویح کامـکار، فیرزکرناقوسـه، وَردئِس و یورمَنِک از راوشـن‌ها هسـتند (امام شوشـتری: ۱۲۴). فارابـی، در همـان کتـاب، از راوشـن‌های فارسـی و خراسـانی یـاد کرده‌اسـت (امـام شوشـتری: ۱۲۵). همـهٔ واژه‌هـای مشـابه ایـن سـرمدخل مشـتقاتی از واژهٔ «راس» در

زبان پهلوی‌اند که به معنای راه است.» (تهماسبی: ۲۹۰)

همان‌طور که در این مدخل با اطلاعات دست‌سوم (امام شوشتری-اطرایی-تهماسبی) می‌توان دید نخست *المدخل إلی‌الموسیقی* به نقل از کتاب محمدعلی امام شوشتری به صورتی آمده که گویی فارابی چنین کتاب مجزایی دارد. این اشتباه احتمالاً باید حاصل خلط *المدخل فی (الصناعه) الموسیقی* یا همان جزء اول *کتاب الکبیر* مشهور فارابی با یک کتاب مستقل نزد امام شوشتری باشد و این خلطی است مسبوق به سابقه. اما جز آن، اشکال از آن‌جا حاصل شده که مؤلف بررسی انتقادی خود را برخلاف اغلب مدخل‌های معاصر تا متن اصلی فارابی و ابن‌زیله دنبال نکرده است. اگر چنین می‌کرد، قاعدتاً باید مدخل اصلی برای این موضوع می‌شد: «دواشین» یا «رواشین»، آن هم بدون اشاره به «نواهای ضربی».[۷] زیرا در نسخه‌های معتبر چاپی آن کتاب‌ها به عربی یا ترجمه‌هایشان (فارابی[۸]، ۱۹۶۷: ۶۹، فارابی، ۱۳۷۵: ۲۳، فارابی، ۱۳۹۲: ۵۴) اولی آمده و تنها در یک پی‌نوشت هم دومی و طبیعتاً مشخص نیست این صورت‌های ثبت‌شده در *کتاب گوشه* مربوط به کدام نسخه‌ها است. گذشته از بررسی منابع اصلی، از آشنایی با کارهای محسن حجاریان دربارهٔ این اصطلاح کلیدی و هم‌خانواده‌هایش «راه» و «راس» یا مطالعات موردی به‌روز دیگر در شکل‌گیری این دست مدخل‌ها نشانی نیست. این گونه مثال‌ها ناگزیرمان می‌کند، این ایدهٔ دانشگاهی را بپذیریم که امروزه نوشتن فرهنگ‌نامه یا دانش‌نامهٔ تخصصی کار یک دانشور تنها (هر اندازه هم مسلط) نیست، بلکه گروهی از متخصصان و تمرکز هر یک یا هر گروه بر مدخل‌های بسیار تخصصی را می‌طلبد.

با دور شدن در زمان یا آن‌جا که اطلاعات متقن وجود ندارد یا دارد و نویسنده از آن اطلاعی نداشته، گاهی دست به کار حدسیات و فرضیاتی شده که بعضی از آنها به‌کلی از دایرهٔ تخصص و دانش وی بیرون است و چنان‌که می‌توان انتظار داشت نتیجهٔ خوبی هم درپی نداشته است. برای مثال در مدخل «باباحسینی» حدس انتسابش به روستای باباحسینی را می‌خوانیم به این دلیل که «در دوره‌های بعد گوشه‌های زیادی از این ناحیه به ردیف موسیقی راه یافته‌اند» (تهماسبی: ۶۹) اما روشن نمی‌شود این حدس متکی به نوعی وجه تسمیهٔ مردمی است یا سندی تاریخی یا مطالعاتی دربارهٔ قرابت موسیقی منطقه با محتوای گوشهٔ باباحسینی. یا در این نمونهٔ دیگر دامنهٔ حدسِ بعید تا رشتهٔ باستان‌شناسی و تاریخ کشیده می‌شود:

«در فهرست شهنازی این گوشه به‌صورت آشور رهاوند و در ردیف دانش آشور راوند آمده است. رهاوند صورتی از راهاوند و نام شهری در نزدیکی کاشان است که امروزه راوند نامیده می‌شود. گوشهٔ دیگری هم در ردیف، با عنوان راوندی، منسوب به این منطقه است. وجود این دو نام در ردیف، و شیوهٔ اطلاق علی‌اکبر شهنازی

و تقی دانش نشان می‌دهد که آشوراوند در اصل آشور رواندش بوده‌است و به تخفیف، یک حرف «ر»ی آن حذف شده‌است و شاید در روزگار کهن نام این منطقه آشور رهاوند یا اشور راوند بوده زیرا بخشی از مناطقی است که به قلمرو آسوریان اضافه شده است.» (همان: ۳۱ و ۳۲)

وحدت رویه در گزیدن و معادل‌نویسی مدخل‌ها، احتمالاً به دلیل مدت‌زمان بسیار طولانی تألیف کتاب و ترتیب منابعی که در طول این سال‌ها به دست مؤلف می‌رسیده، گاه یکدستی کافی ندارد. یعنی چیزهایی در یک جا مدخل جداگانه حساب شده، اما در جای دیگر معادل همان‌ها مدخل مجزایی نیافته‌است. به عنوان نمونه در مدخل «راست‌پنج‌گاه <۱>» می‌خوانیم «دستگاه اول از دوازده دستگاهی که آقابابا مخمور در دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار ایجاد کرده بود.» (همان: ۲۷۸) در حالی که بنا بر وحدت رویه در ذیل «همایون»، هیچ‌کدام از چهار مدخل موجود (همان: ۶۸۲ تا ۶۸۶) یا مدخل پنجمی را با استناد به *کلیات یوسفی* تخصیص‌داده‌شده به چنین معادلی نمی‌یابیم: «دستگاه سوم از دوازده دستگاهی که آقابابا مخمور در دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار ایجاد کرده بود.» همچنین است برای «ماهور» و از این دست در کتاب دیگرهایی هم می‌توان جست بی آن‌که دلیلی مصرح یا تلویحی برای آن اقامه شده باشد یا خواننده خود بتواند به قرینه برای آن اقامه کند. همچنین گاهی اقلام اطلاعاتی که مقابل مدخل‌های مشابه آورده‌است یکسان نیست. مثلاً در حالی که دربرابر «ابوعطا» (و چند دستگاه دیگر) ویژگی عاطفی‌ای [۹] را که روح‌الله خالقی به آنها نسبت داده، آورده است (ولو با بحث در درستی) دربرابر «ماهور» چنین نکرده است و روشن نیست چرا.

افزونگی اطلاعات[۱۰] هم از مسایل تکنیکی دیگر لغت‌نامه‌نویسی یا هر نوع فهرست‌نویسی به‌طورکلی است که گاه در *کتاب گوشه* به چشم می‌خورد. معمولاً در نوشتن چنین فهرست‌هایی سعی می‌کنند میان سهولت دسترسی به اطلاعات و اختصار تعادلی برقرار کنند. به این معنی تکرار اطلاعات یک مدخل در مدخل دیگر تنها زمانی روا است که مطمئن باشیم تکرارشان لازم است (مثلاً به‌این‌دلیل که نبودن این اطلاعات باعث شود خوانندگان گمراه شوند). اما در *کتاب گوشه* نمونه‌هایی هست که اطلاعات مدخل‌ها بدون لزوم در یکدیگر تکرار شده‌است. از جمله در انتهای مدخل «بزرگ <۱>» که توضیح بزرگ به عنوان یکی از دوازده مقام موسیقی قدیم است نوشته شده: «بزرگ در ردیف موسیقی امروز از گوشه‌های شور است.» (ص ۸۲) بلافاصله در «بزرگ <۳>» می‌خوانیم: «گوشه‌ای در دستگاه شور، و شامل دو قسمت [...]» (ص ۸۳) یا در «بسته‌نگار <۱>» (ص ۸۵) یکی از بیست و چهار شعبهٔ موسیقی قدیم؛ همزمان از چهل و هشت گوشه و بسته‌نگار ردیف سخن گفته شده که مدخل‌های «بسته‌نگار <۲>» و «بسته‌نگار <۴>» به آنها اختصاص دارد.

لحن نوشتار مدخل‌ها (خصوصاً مدخل‌های مفصل) از لحن یک دانش‌نامه تا نوشته‌های روایی -که نه برای ارجاع بلکه برای خواندن و دنبال کردن موضوع نوشته می‌شود- در نوسان است. گویی مؤلف گاه در میانهٔ نوشتن فراموش کرده یا مردد شده باشد که در حال نوشتن دانش‌نامه است یا مقاله یا کتابی خواندنی (به مفهومی تقریباً ادبی) که قرار است طرح روایت خواننده را در پی خویش بکشد. جمله‌ای مانند: «سال‌ها قبل در کتاب *تصنیف‌های عارف* نوشته بودم ...» (تهماسبی: ۹۷) نشانی از همین سرگردانی میان دو راهبرد نوشتاری است[۱۱].

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

برخی سودمندی‌های احتمالی کتاب

نمی‌شود برای استفاده از فرهنگ‌نامهٔ پرمدخلی مثل *کتاب گوشه* قاعده تعیین کرد و گفت تنها به این یا آن شکل استفاده شود. بااین‌حال، باتوجه به محتوا و تا حدودی هم تأیید خود مؤلف می‌توان جایگاه بیشترین استفادهٔ ممکن کتاب را روشن کرد. مؤلف در پیش‌گفتار دربارهٔ هدف اصلی تألیفش می‌گوید:

«برای آن عده از اهل موسیقی که دغدغهٔ پژوهش در چگونگی و چرایی پیدایش نظام دستگاهی به‌جای سیستم مقامی را ـ که مقطعی مهم و مبهم از تاریخ موسیقی ایران است ـ دارند فرهنگِ مقام‌ها و گوشه‌های موسیقی کارایی ویژه‌ای خواهد داشت زیرا در این زمینه اولین مرحلهٔ کار هر پژوهنده بررسی نام گوشه‌ها و مقام‌ها و آگاهی بر دورهٔ ظهور و زوال‌شان و دانستن هر مطلب دیگری است که دربارهٔ آنها باشد.» (تهماسبی: ۹)

برآورده‌شدن چنین هدفی را تاحدودی خود متن کتاب نیز تأیید می‌کند. مدخل‌ها را اگر نه به عنوان لغت ـ معنی‌های مجزا بلکه به شکلی اندام‌وار در پرتو یکدیگر درک کنیم نوعی ارتباط تاریخی (و ارتباط‌های دیگر نیز) میان بعضی از آنها ظاهر می‌شود. برای این که طرح بزرگ‌مقیاس کتاب، یعنی نوعی پلهٔ نخست برای مطالعهٔ سیر تطور ساختارهای اجرایی موسیقی ایرانی و نیز ارتباط‌های کنونی‌شان هویدا شود، لازم است کتاب را به شکلی کلی‌تر بررسی و درک کنیم[۱۲]. اگر چنین شود و کتاب را از ابتدا تا انتها بخوانیم و بتوانیم پیوندهای درونی‌اش را تشخیص بدهیم، خطوطی از ارتباط میان ساختارهای موسیقایی قدیمی‌تر (مثلاً مقام‌ها، آوازه‌ها، شعبه‌ها و ...) و بخش عمدهٔ آنچه امروز عملاً در دسترس است، در قالب طرح‌واره‌هایی خود را نمایان می‌کند؛ تنها مانع در این راه عدم اطمینان از صحت یا دقت بعضی از اطلاعات کتاب (مخصوصاً در مورد موسیقی‌های قدیمی‌تر) است. بدین ترتیب چنان طرح‌واره‌هایی اگر با مطالعات احتمالی گسترده‌تر و دقیق‌تر در آینده تکمیل شود خوانندگان کتاب را یک گام در جهت هدف به پیش خواهد برد اما اگر اطلاعات مدخل‌هایش تنها به عنوان حقایقی قطعی و نهایی تنها نقل شود یا مرجع قرار بگیرد، ممکن است گمراهی شدیدی به همراه بیاورد.

افـزون بـر این‌هـا، *کتـاب گوشـه* اطلاعـات اولیـهٔ ذی‌قیمتـی بـرای مطالعـات ردیف‌شـناختی (در مقایسـه بـا مطالعـات مربـوط بـه رسـالات یـا ...) در اختیـار قـرار می‌دهـد. ایـن ناگفته واضح اسـت زیرا گرانی‌گاه کتاب به سـبب سـابقهٔ حرفـه‌ای مؤلفش در موسـیقی کلاسـیک امـروزی (ردیف و ...) اسـت. پـس اطلاعاتی را در دسـترس عموم می‌گـذارد (مثـلاً اطلاعاتـی از مقایسـهٔ ردیف‌هـای مختلـف) کـه تـا پیش‌ازایـن، تنها نزد دانشـوران متخصـص مطالعـهٔ ردیـف و محفـوظ در مقاله‌هـای پراکنـدهٔ پژوهش‌نامه‌ها یا ردیف‌هـای مهجـور و منابـع دیگـر بـود و بـس.

نتیجه‌گیری

از همیـن رو اسـت کـه اگـر *کتـاب گوشـه* زودتر منتشـر می‌شـد، می‌توانسـت منشـأ اثر بسـیار بیشـتری شـود و بسـیاری از کارهـا انجام‌شـده در ایـن حـوزه را بارورتـر سـازد. همچنیـن اگـر چنیـن طـرح بزرگی با همراهـی یکی دو دانشـور متخصـص در حوزه‌های مختلـف تاریـخ موسـیقی یـا دسـت‌کم بـا صلـح و مشـورت ایشـان پی‌گرفتـه منابـع به‌روزتـری بـه کار گرفتـه می‌شـد[۱۳]؛ متـن از همیـن لغزش‌هـای گاه و بیـگاه پراکنده نیز برکنـار می‌مانـد.

پی‌نوشت

۱. تنهـا وجـه نابه‌هنگامـی دیـر آمـدن نیسـت زود آمـدن نیز هسـت. منتهـا در چنـان نمونه‌هایـی اگر اثر بـه کل فرامـوش نشـود، ممکن اسـت بعدهـا بـا دوران هم‌هنگام شـود.

۲. ایـن امـر دربـارهٔ آثـار هنـری بسـی بیشـتر صـادق اسـت. نمونه‌هایـی را می‌شناسـیم کـه زمان انتشـار تقریبـاً تمامـی جایگاهـی را کـه می‌توانسـته‌اند داشـته باشـند از آنهـا سـلب کـرده اسـت.

۳. سـعید یعقوبیـان نیـز در مـرور کوتاهش بر *کتاب گوشـه* به این موضوع اشـاره‌ای می‌کند و آن را بیشـتر دانش‌نامه می‌شـمارد تا لغت‌نامـه (۱۳۹۷).

۴. برخـلاف تصحیـح انتقـادی کـه رویکـرد کلی مدخل‌نویسـی تهماسـبی اسـت اینجا نشـانه‌ای هـم از آن نمی‌بینیـم کـه حدسـیات طـرح شـده در کتـاب پیرنیـا را به دیـد انتقادی نگریسـته باشـد.

۵. بـرای نمونـه کتـاب *وزن‌خوانـی واژگانـی* او کـه در سـال‌های پیـش پاسـخ نیـاز آمـوزش وزن‌خوانـی به هنرجویـان موسـیقی ایرانـی بود.

۶. ایرانیک‌هـای ایـن بخـش از نقـل قول‌هـا بـرای تأکید بر اصطلاح‌شناسـیِ مخصوص ارشـد تهماسـبی در *کتـاب گوشـه* و همگی از آنِ نگارندهٔ این سـطور اسـت.

۷. در متـن اصلـی فقـط بـه سـازی بودن اشـاره شـده و ردّی از ضربی بـودن نمی‌یابیم حتی در حاشـیه‌ای کـه غطـاس عبدالملـک خشـبه بـر ایـن بخـش نوشـته اسـت. ممکن اسـت تلویحـاً این اشـاره کـه نغمات سـازی اسـت امـا نمی‌تـوان آنهـا را بـه آواز همراهی کـرد بـه «ضربی بودن» تعبیر شـده باشـد.

۸. هر دو ترجمهٔ فارسی مبتنی بر ویراست غطاس عبدالملک خشبه است.

9. Ethos

10. Redundancy

۱۱. سعید یعقوبیان به همین دوگانگی از جنبهٔ دیگری جز لحن نوشتار پرداخته است. او آمدن بعضی از مدخل‌ها مانند «نام‌های ایرانی در موسیقی عرب» را حاصل آن می‌شمارد (۱۳۹۷).
۱۲. شاید به نظر عجیب بیاید که کسی یک فرهنگ‌نامه را از اول تا آخر بخواند و بعد انتظار ارتباطی میان مدخل‌ها و طرح ساختاری بزرگ‌مقیاسی کتاب داشته باشد اما من در همین مدت که از انتشار کتاب می‌گذرد همکارانی را دیده‌ام که چنین می‌اندیشیدند و انجامش هم داده بودند از جمله «علی صمدپور» که شگفتی‌اش را از طرحی که یافته بود بازگو نیز می‌کرد.
۱۳. این کار را می‌شود در قالب ویراست‌های بعدی انجام داد.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

منابع

ابن زیله، حسین (۱۹۶۴). *الکافی فی الموسیقی*، به کوشش زکریا یوسف. قاهره: الثقافیه.
بویس، مری و هنری جورج فارمر (۱۳۶۸). *دو گفتار دربارهٔ خنیاگری و موسیقی ایرانی*. ترجمهٔ بهزاد باشی. تهران: آگاه.
تهماسبی، ارشد (۱۳۹۷). *کتاب گوشه؛ فرهنگ نواهای ایران*. تهران: ماهور.
تهماسبی، ارشد و ساسان فاطمی و بابک خضرایی (۱۳۹۷). «گفتگو با ارشد تهماسبی به بهانهٔ انتشار کتاب گوشه». *فصلنامهٔ ماهور*، شمارهٔ ۷۹. بهار ۱۳۹۷. ۱۸۲-۱۶۳.
خان‌مرادی، مژگان (۱۳۹۴). «پژوهشی بر آلات موسیقی دورهٔ اشکانی». *مجلهٔ مطالعات ایرانی*. شمارهٔ ۲۷. تابستان ۱۳۹۴. ۱۱۴-۹۵.
ذوالفقاری، سارا و بهمن فیروزمندی شیره‌جینی (۱۳۹۴). «بررسی و معرفی پیکرک‌های انسانی اشکانی موجود در موزهٔ آثار باستان (لایدن) هلند». *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*. دورهٔ ۵. شمارهٔ ۸. ۷۸-۶۷.
فارابی، ابونصر محمد بن محمد (۱۹۶۷). *الموسیقی‌الکبیر*. به کوشش غطاس عبدالملک خشبه. قاهره: التراث.
ـــــــــــــــــــــ (۱۳۷۵). *موسیقی کبیر*. ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ـــــــــــــــــــــ (۱۳۹۲). *موسیقی کبیر*. ترجمهٔ مهدی برکشلی. تهران: سروش.
فراهانی، مهشید (۱۳۸۹). «موسیقی نظامی دورهٔ پارتیان به روایت منظومهٔ ویس و رامین». *دوفصلنامهٔ پژوهشی مهرگانی*. شمارهٔ ۱. پائیز و زمستان ۱۳۸۹. ۴۹-۴۰.
مبینی، مهتاب و معصومه حق‌پرست (۱۳۹۷). «بررسی نقوش سازها در ایران باستان و شناخت جایگاه و اهمیت موسیقی در آن دوران». *جلوهٔ هنر*. شمارهٔ ۱۹. بهار و تابستان. ص‌ص. ۱۱۶-۱۰۱.
یعقوبیان، سعید (۱۳۹۷). «گنج‌گاه؛ مروری بر *کتاب گوشه؛ فرهنگ نواهای ایران*». وبگاه *نویز*. نشانی: https://noise.reviews/review/ketabe-goosheh-1/. بازبینی: ۱۳۹۷/۲/۶.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

کتابی برای تمام فصول؟!

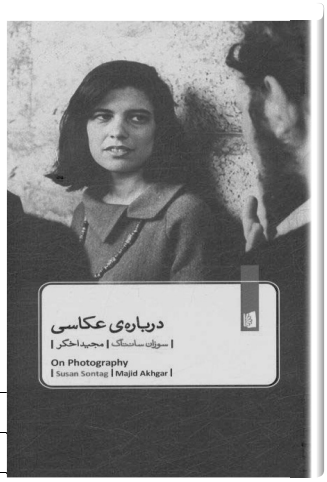
تحلیل کتاب *دربارهٔ عکاسی*

محمد خدادادی مترجم‌زاده
عضو هیئت علمی دانشگاه هنر Mkh.motarjemzadeh@art.ac.ir

چکیده
این یادداشت انتقادی تلاش می‌کند، کتاب *دربارهٔ عکاسی* را تحلیل و بررسی نماید. ابتدا ویژگی‌های شکلی کتاب، بررسی شده و سپس، به خاستگاه بیرونی آن و دیدگاه انتقادی نویسنده اشاره می‌شود. مطالب فصول به‌اختصار مطرح شده و ساختار درونی کتاب به تحلیل درمی‌آید و در آخر نیز مواردی دربارهٔ ترجمهٔ کتاب یادآوری می‌شود. نگارنده پس از بازبینی کتاب به این نتیجه رسیده‌است که این اثر، دارای دیدگاهی چندمنظری است. مقاله‌های آن تسلسل ندارند و هر فصل به‌عنوان مقاله‌ای تقریباً مجزا و مستقل، به ماهیت عکاسی و کارکرد اجتماعی آن پرداخته‌است. این اثر تاریخ عکاسی را به‌طور همزمان، طولی و عرضی سنجیده‌است و منظری چشمگیر از نقش عکاسی در سال‌های دههٔ ۱۹۷۰م. به دست می‌دهد. همچنین، در اثنای تحقیق مشخص می‌شود که سه مترجم، پنج ترجمه از این اثر را در سال‌های مختلف منتشر کرده‌اند. بر این اساس باید پرسید: آیا جامعهٔ معاصر ایرانی نیازی به ترجمهٔ دوبارهٔ این کتاب توسط مترجمان مختلف دارد؟
کلیدواژه: عکاسی، جامعه، فرهنگ، استناد، مدرن، آمریکا

مقدمه
ادبیات عکاسی در دههٔ ۱۹۷۰م. در آمریکا نقش به‌سزایی در سامان‌دهی نظریه‌ها و به‌دست‌دادن چشم‌اندازی روشن‌تر از گذشته داشته‌است. ادبیات این دوره، در ترسیم نقش اجتماعی و هنریِ عکاسی تأثیر مهمی دارد. دراین‌میان، نقش سوزان سونتاگ[1] غیرقابل‌انکار است. کتاب *دربارهٔ عکاسی*، نوشتهٔ سوزان سونتاگ آمریکایی (۲۰۰۴-۱۹۳۳م.) با ترجمهٔ مجید اخگر در سال ۱۳۹۷، توسط نشر بیدگل منتشر شده‌است. این کتاب، ۲۴۰ گرم وزن و ۲۹۶ صفحه دارد و در قطع (حدوداً رُقعی) به ابعاد ۱۲×۲۰ سانتی‌متر

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸



■ **سوزان، سانتگ (۱۳۹۷). دربارهٔ عکاسی. ترجمهٔ مجید اخگر. تهران: بیدگل.**

و به شمارگان ۱۰۰۰ نسخه به چاپ رسیده‌است. در صفحهٔ مشخصات، موضوع کتاب به این صورت قید شده‌است: عکاسی هنری و عکاسی ـ فلسفه. کتاب با احتساب عکس روی جلد، دارای ۷۵ تصویر سیاه و سفید (عکس و نقاشی ـ طراحی) است. عکس روی جلد کتاب، روگرفتی از عکس روی جلد نسخهٔ اصلی *علیه تفسیر*[۲]، کتاب دیگر سوزان سونتاگ است. این عکس متعلق به باب پیترسون[۳] است که در سال ۱۹۶۶م. گرفته شده‌است. کیفیت عکس‌های کتاب نه مطلوب، اما قابل بازشناخت است. قیمت کتاب ۳۲۰۰۰ تومان است.

کتاب اصلی در سال ۱۹۷۷م. توسط مؤسسهٔ پنگوئن[۴] منتشر شده‌است. از سونتاگ به‌عنوان نویسنده، فیلم‌ساز، متفکر، منتقد فرهنگی و فعال سیاسی یاد می‌شود. در فاصلهٔ زمانی سال ۱۹۴۷ تا ۲۰۱۸م. بالغ بر چهل کتاب از او منتشر و تجدید چاپ شده‌است. این کتاب‌ها موضوعات متنوعی را از بررسی ادبیات، تئاتر، سینما و عکاسی گرفته تا داستان، نقد و مسائل اجتماعی، فرهنگی و سیاسی در بر می‌گیرند. تاکنون، کتاب‌های *علیه تفسیر*، *دربارهٔ عکاسی*[۵] و در *باب رنج دیگران*[۶] (*نظر به درد دیگران*)[۷] از این نویسنده به فارسی ترجمه شده‌است.

مترجم کتاب، مجید اخگر متولد سال ۱۳۵۳ در کرمانشاه و دارای مدرک کارشناسی تئاتر و کارشناسی ارشد سینما از دانشگاه هنر است که تاکنون دو کتاب را تألیف و چند کتاب را در حوزهٔ فلسفه، نقد و نظریهٔ هنر ترجمه کرده‌است.[۸]

انتشارات بیدگل در تهران واقع شده‌است و چاپ کتاب‌های فلسفی، ادبی، نمایشی و تصویری، بخش بزرگی از فعالیت‌های این مؤسسه را تشکیل می‌دهد و پیش‌ازاین نیز دربارهٔ عکاسی و زمینه‌های مرتبط، چند کتاب منتشر کرده‌است.[۹]

تحلیل بیرونی و خاستگاه اثر و مؤلف

بی‌اغراق، سوزان سونتاگ یکی از مهم‌ترین چهره‌های منتقد و نظریه‌پرداز در حوزه‌های ادبیات و هنرهای نمایشی و تصویری، به‌ویژه عکاسی و سینما است. دوران اوج فعالیت او نیمهٔ دوم قرن بیستم است. بااین‌وصف، نگاه مدرنیستی و همراهی متعارف با مواضع چپ (ضد سرمایه‌داری) بر بیشتر نظریه‌ها و نقدهای او سایه انداخته‌است. البته، نمی‌توان از تناقض برخی آراء و سیر تطور دیدگاه او در طی زمانی بالغ بر چهل سال به سادگی گذشت. مقاله‌ها و کتاب‌های سونتاگ با وجودِ داشتن موضوع متنوع، در برخورداری از وجهی انتقادی و نگاهی سنجش‌گر به موضوع فرهنگ و هنر و جامعه، وجه اشتراک دارند.

چشم‌انداز و زاویهٔ دید این صاحب‌نظر و منتقد فرهنگی چیست؟ و چگونه می‌تواند برای فرهنگ خودی (ایرانی) مفید باشد؟ شاید در نظر اول، این نویسنده به معنای کامل کلمه فرمالیست به نظر برسد، اما در شیوهٔ تحلیل مسائل و موضوعات مختلف معمولاً از چارچوب فرمی اثر (هر نوع شکل بیانی هنری، رسانه‌ای و اجتماعی) به بیرون از اثر، به محیط پدیداری و محیط مصرفِ اثر نیز توجه دارد و درون و بیرون اثر هنری را با هم می‌سنجد. درنتیجه، نمی‌توان او را فرمالیست صِرف دانست. از منظری دیگر، براساس نظر خود نویسنده (نک. سونتاگ، ۱۳۹۷: ۷) و صاحب‌نظران دیگر، *دربارهٔ عکاسی* حاصل تجمیع مقاله‌هایی است که در سال‌های منتهی به ۱۹۷۷م. (سال انتشار کتاب) نوشته شده‌است. منتقدان فرهنگی (عموماً چپ‌گرای) جامعهٔ امریکایی در طی این سال‌ها، پس از دورهٔ پرالتهاب دههٔ شصت میلادی و ورود آمریکا به مرحلهٔ جدید اقتدار جهانی‌اش، توانسته‌اند به سهم خود، بین سرمایه‌داری افسارگسیخته و تمایل مردم آمریکا و جهانیان به برابری و عدالت در مسیر توسعهٔ پایدار توازن لازم را برقرار کنند.

بااین‌وصف، جالب اینجاست که نویسنده‌ای که نگاه انتقادی او در تمام نوشته‌ها و آثارش به چشم می‌خورد، در جایی دیگر، عمل نقد را مانعی برای درک و لذتِ خوانندهٔ اثر (در حوزهٔ ادبیات و داستان) تلقی می‌کند و تحلیل انتقادی را آلوده‌کنندهٔ اثر هنری می‌داند. (نک. گرین، ۱۳۸۳: ۱۸). وجود همین تناقض در برخی آرای او در کتاب *دربارهٔ عکاسی*، اعتبار دوچندانی به تحلیل‌ها می‌دهد و درعینِ‌حال، در نتیجه‌گیری ابهام پدید می‌آورد، اما درنهایت، ذهن مخاطب را به‌سوی زمینهٔ شکل‌گیری جریان‌ها و تأثیرات عکاسی بر جامعه و توجه به پیرامتن‌ها جلب می‌کند. مقاله‌های کتاب هرچند ازنظر عنوان و مضمون، پیوستاری یک‌پارچه را پدید نمی‌آورند، روایتگر تاریخ عکاسی از منظرهایی مهم هستند. سونتاگ با چیدمان فصل‌های کتاب، روش‌شناسی خاص خود را ارائه می‌کند. او بیش از آن‌که خود را وامدار تاریخ و جبر تاریخی در داستان عکاسی بداند، این طومار پیچیده را در زمان حال (اکنون) خود باز می‌کند. ازاین‌جهت، کار او بیشتر تبارشناسی در هستی‌شناسی عکاسی است. او از زمان حال به گذشته می‌رود و بازمی‌گردد و این کار را تقریباً در

هـر شـش مقالـهٔ کتـاب از منظرهـای متفاوت تکـرار می‌کنـد. هرچنـد خواننده بـا مطالعهٔ مطالـب کتـاب می‌توانـد، نوعـی سـیر تاریخـی را در اشـاره‌ها و اسـتدلال‌های کل مطالـب آن بیابـد، تکـرار برخـی اسـامی یـا جریان‌ها و عکس‌هـا در هر فصـل، چشـم‌انداز موردِنظر نویسـنده را بـرای مخاطـب ترسـیم می‌کنـد. از سـویی دیگـر، عناویـن مختلـف و شـاید بی‌ارتبـاط فصل‌هـا (مقاله‌هـا) بـه یکدیگـر، از ماهیـت نـگارش غیرپیوسـتهٔ آن‌هـا و تنـوع منظرهـا حکایـت می‌کنـد (نـک. سـونتاگ، ۱۳۹۷: ۷).

مترجـم کتـاب یـادآوری می‌کنـد: «سـانتاگ نیـز در درجـهٔ اول درمـورد آمریـکا می‌نویسـد. درواقـع، کتـاب *دربـارهٔ عکاسـی* را می‌تـوان از یک منظـر نوعی تاریـخ انتقادی آمریـکا دانسـت کـه از مجـرای عکاسـی به تحـولات فرهنگی و شـیوهٔ نـگاه جامعـهٔ آمریکا از اوایـل سـدهٔ بیسـتم تـا انتهـای دهـهٔ هفتـاد می‌نگـرد» (همـان: ۲۹۱). در جایـی دیگر، در سـال ۱۹۸۰م. تنهـا سـه سـال پـس از انتشـار کتـاب سـونتاگ، جـان برجـر در کتـاب *دربـارهٔ نگریسـتن*، مقالـه‌ای را بـا عنـوان «کاربردهای عـذاب» به مناظـرهٔ دیدگاه‌های خود و سـونتاگ دربـارهٔ کارکردهـا و ماهیـت عکاسـی اختصـاص داده و برخـی از عقایـد او را به چالـش می‌کشـد. او معتقـد اسـت، اگرچـه عکس‌هـا بـرای بـه تصویر کشـیدن یـک بحث و یـا اندیشـه‌ای خـاص عموماً به‌صـورت خطی مـورد اسـتفاده قـرار می‌گیرنـد، حافظه‌ای عملکـردی و نـه خطـی، بلکه شـعاع‌وار دارند. بـه این معنی کـه تعداد عظیمـی از تداعی‌ها بـه رویـدادی واحـد منتهـی می‌شـود (نـک. برجـر، ۱۳۷۷: ۸۵) و نتیجـه می‌گیـرد: «اگـر مـا می‌خواهیـم عکسـی را به متـن تجربه، تجربـهٔ اجتماعی، حافظـهٔ اجتماعـی برگردانیم، بایـد قوانیـن حافظـه را محتـرم بداریم» (همـان: ۸۶).

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

ساختار درونی و متن کتاب

مطالـب هـر فصـل (مجموعـهٔ نام‌هـا، آثار هنـری، عکس‌هـا، جریان‌هـای فرهنگـی، هنری و سیاسـی و ...) بـه قـدری زیـاد اسـت کـه نمی‌تـوان آن‌هـا را در جایـی جمع‌آوری کـرد. به‌ویـژه آن‌کـه بعضـی از آن‌هـا در فصـول دیگر نیز تکـرار می‌شـوند. بااین‌وصـف، نگارنده با نگاهـی کلی‌نگـر و صرفاً جهـت دوره کـردن مطالب هر فصـل و با هدف یافتن سـرنخ‌هایی از متـن و مضامیـن خـاص در مسـیر فهـم محتـوای فصـول، ایـن مضامیـن را برجسـته‌تر دیده‌اسـت:

فصـل اول کتـاب بـا عنـوان «در غـار افلاطـون»، قابلیت اسـتنادی و ارجاعـی عکس و عکاسـی، دروغ و راسـتی آن‌را بـه بحـث می‌گذارد و دوربین را به‌مثابهٔ اسـلحه‌ای برای شـکار بـه فـروش می‌رسـاند (نـک. سـونتاگ، ۱۳۹۷: ۲۴). البتـه تناقض‌گویـی واضحـی در برخـی عبـارات او نیز به چشـم می‌خورد؛ او عکاسـی را اساساً کُنشـی حاکی از عـدم مداخله مطرح می‌کنـد و دو صفحـه بعـد می‌گوید: «عکـس گرفتن از آدم‌هـا در حکم تعدی به آن‌هاسـت... عکـس گرفتـن از یـک شـخص نیز شـکل والایش یافتهٔ قتل اوسـت» (همـان: ۲۵).

فصـل دوم کتـاب بـا عنـوان «چنان‌کـه از میـان عکس‌ها دیده می‌شـود، بـه تیرگی»

همان‌گونه که از عنوان آن پیداست، نگاهی تیره و تار از دوران‌های سخت در آمریکای قرن بیستم را توسط رسانهٔ عکاسی به تصویر می‌کشد. دههٔ سی: بحران اقتصادی، دههٔ چهل: جنگ دوم جهانی، دههٔ پنجاه: جنگ سرد و مبارزه با کمونیسم، دههٔ شصت: به بهانهٔ اعتراض و سهم‌خواهی جوانان ضد جنگ و دههٔ هفتاد: با موضوع سَرخوردگی و خستگی از فشار دهه‌های پیشین و نوعی دهن‌کجی اجتماعی (نک. همان: ۵۸). سونتاگ دقیقاً در همین سال‌ها کتاب خود را جمع می‌کند و شاید بتوان ریشهٔ نگاه منفی و انتقادی او را به جامعه و فرهنگ آمریکایی، در قرابت او و سال‌های دههٔ هفتاد یافت.

فصل سوم کتاب با عنوان «اشیاء مالیخولیایی» یک فصل چند وجهی است. از یک منظر، به تئاتری‌سازی سوررئالیستی امر واقعی و از منظری دیگر، به کارکرد اشیاء در هنرهای زیبا و اشیاء موجود در خیابان و در کنار آن، مستندنگاری در آمریکا و بازگویی داستان آمریکا در قالب قیام مدرنیستی می‌پردازد. در آخر نیز اذعان می‌کند که: «عکس‌ها بیهودگی تلاش برای حتی فهم جهان را نشان می‌دهند و درعوض پیشنهاد می‌دهند که آنان را چون کلکسیونی گردآوری کنیم» (همان: ۱۱۴).

فصل چهارم کتاب با عنوان «وجه قهرمانی دیدن» موضوع تبدیل عکاس به قهرمان عصر جدید را پیش می‌کشد و در تقابل با آن، به بحث دربارهٔ تقدس‌بخشی به زندگی روزمره می‌پردازد. از سویی، الگوهای انتزاعی عکاسی در آثار استرند[۱۰]، وستون[۱۱]، اجرتون[۱۲] و وایت[۱۳] را طرح می‌نماید و از سوی دیگر، تأثیرهای دیدگاه مدرنیستی و نقاشی را بر عکاسی برمی‌شمارد و تأثیر باوهاوس[۱۴] را بر این موضوع می‌کاود. او باز در این فصل در میان بحث‌های مربوط به فرم و انتزاع، موضوع آمریکا را پیش می‌کشد و در پایان فصل، اذعان می‌کند که بسیاری از عکاسان حرفه‌ای، ایدئولوژی اُمانیستی را جایگزین توجیهات فرمالیستی کرده‌اند، چون سردرگمی آنان میان حقیقت و زیبایی نهادینه در عکاسی را پنهان می‌کند (نک. همان: ۱۵۰).

فصل پنجم کتاب با عنوان «انجیل‌های عکاسی» از بزرگان عکاسی یاد کرده و مسیر جِد و جَهد قهرمانانه و ریاضت‌کشی و همچنین، پذیرش عرفانی جهان توسط آنان را توصیف می‌کند. این فصل اشاره‌ای مهم نیز به عکس‌گرفتن[۱۵] و عکس‌ساختن[۱۶] دارد. در این مسیر، برخی از فتواهای ماهیت‌شناسانه را طرح می‌کند: عکاسی رابطه‌ای تجاوزگرانه با جهان دارد و ستایشگر نفس است، یورش به واقعیت و تسلیم شدن در برابر واقعیت (نک. همان: ۱۶۲). همچنین رجعت به سنت‌های گذشتهٔ عکاسی را در عصر حاضر، رویکردی گریزناپذیر تلقی می‌کند. یکی از موارد مهمی که در این فصل مطرح می‌شود، عبارت است از: فقیر بودن زبان عکاسی، به‌ویژه فقدان یک سنت غنی در حوزهٔ نقد عکس (نک. همان: ۱۸۱). نویسنده در اواخر فصل تذکر می‌دهد که همواره نقاشان از عکاسان کمک گرفته‌اند، اما کسی انتظار ندارد عکاسان از نقاشان کمک گیرند و در آخر نتیجه می‌گیرد: «حالا باید گفت: تمامی هنرها سودای عکاسی

در سر دارند» (نک. همان: ۱۹۴).

در **فصل ششم** با عنوان «جهان تصویر»، نویسنده باز از قرن نوزدهم آغاز می‌کند و به جامعهٔ مدرن می‌رسد. از دیدگاه او جامعه زمانی مدرن می‌شود که یکی از مشغله‌های اصلی آن، تولید و مصرف تصویر باشد. در ادامه به بحث اصل و کپی، تصویر چیزی و خود آن چیز می‌پردازد. او در این فصل به جامعهٔ سرمایه‌داری می‌تازد و جملهٔ معروف خود را می‌گوید: «جامعهٔ سرمایه‌داری به فرهنگی مبتنی بر تصاویر احتیاج دارد.... دوربین‌ها واقعیت را به دو شکل تعریف می‌کنند: به‌عنوان یک نمایش (برای تودهٔ مردم) و به‌عنوان موضوع نظارت (برای حاکمان)» (همان: ۲۲۶). در آخر این فصل نتیجه می‌گیردکه توانایی‌های عکاسی، فهم ما از واقعیت را غیرافلاطونی کرده‌است (نک. همان: ۲۲۸). شروع اولین مقالهٔ کتاب با افلاطون بود و آخرین مقاله نیز به افلاطون می‌رسد.

فصل هفتم با عنوان «گزیدهٔ مختصری از نقل‌قول‌ها» ادای دینی به والتر بنیامین[۱۷] است و همان‌گونه که از نام آن برمی‌آید، نقل عبارات صاحبان اندیشه دربارهٔ عکاسی، اعم از عکاس و غیرعکاس است.

بخش آخر کتاب با عنوان «تأملاتی دربارهٔ ماهیت تاریخیِ تصویر فوتوگرافیک» توسط مترجم کتاب (مجید اخگر) به متن افزوده شده‌است. به نظر می‌رسد، مترجم با این مقاله سعی داشته ضمن گفت‌وگویی یک‌طرفه با سونتاگ، خصیصه‌ها و درک سرنوشت عینی تصاویر فتوگرافیک را تبیین کند (نک. همان: ۲۹۳). همان کاری که در ترجمهٔ دیگر این کتاب توسط نگین شیدوش (۱۳۸۹) صورت گرفت، اما او متنی از جان برجر[۱۸] را با عنوان کاربردهای عکاسی[۱۹]، ترجمه و به انتهای کتاب افزوده‌است. متن برجر نیز شبیه به گفت‌وگویی یک‌طرفه است. او در این متن کلام خود را با نقل‌قول‌های سونتاگ همراه کرده‌است (نک. سونتاگ، ۱۳۸۹: ۳۹۹). وجود این افزوده در دو ترجمه از دو مترجم و متن خود جان برجر، بر ضرورت توضیح اضافی برای این نوشتار دلالت می‌کند. امری که مترجم سوم (فرزانه طاهری) آن را ضروری ندانسته‌است.

با توجه به این‌که متن کتاب اصلی فاقد عکس بوده‌است (نک. همان: ۷)، وجود عکس‌های متنوع و متفاوت که توسط دو مترجم به متن کتاب افزوده شده‌است، از این موضوع مهم حکایت می‌کند که فهم مطالب کتاب همراه با عکس‌های شاهد متن، ساده‌تر و یا عمیق‌تر می‌شود. البته اولین متن ترجمه‌شده در قالب مقاله‌های پیوسته در مجلهٔ عکس فاقد عکس است. لازم به ذکر است، کتاب *موضوع نقد*، عکس‌هایی را از سال‌های پس از مرگ سونتاگ نیز ارائه کرده‌است (نک. سونتاگ، ۱۳۸۹: ۲۷). شاید معنی این کار این است که برخی از آموزه‌های سونتاگ پس از سی سال، کماکان قابلیت تعمیم به نمودهای معاصر عکاسی را دارد.

کتاب *دربارهٔ عکاسی* برای نخستین‌بار توسط فرزانه طاهری ترجمه شده

و بـه شـکل مقاله‌هـای پیوسـته در ۱۰ شـمارهٔ مجلـهٔ عکـس از اسـفند ۱۳۷۴ تـا آذر ۱۳۷۵، بـدون هیـچ افـزوده‌ای انتشـار یافته‌اسـت. مزیـت کار طاهـری در ترجمـهٔ سـادهٔ متـن اسـت. او بـه متـن اصلـی وفـادار مانـده و از عکـس بـرای همراهـی بـا متـن اسـتفاده نکرده‌اسـت. در مقدمـهٔ نخسـتین مقالـه از ده مقالـهٔ مجلـه، مترجـم اذعـان می‌کنـد: «تاکنـون چنـد تـن از مترجمـان کشـورمان دسـت بـه ترجمـهٔ کتـاب زده‌انـد، امـا بـه دلایـل نامعلومـی هرگـز ایـن ترجمه‌هـا پـا بـه مرحلـهٔ نشـر نگذاشته‌اسـت. شـیوهٔ نـگارش کتـاب پیچیـده و دشـوار اسـت...» (سـونتاگ، ۱۳۷۴: ۶۱).

ظاهـراً دومیـن ترجمـهٔ کتـاب، توسـط نگین شـیدوش در سـال ۱۳۸۹ انجام شـده و انتشـارات حرفـهٔ نویسـنده در تهـران آن‌را منتشـر کرده‌اسـت. ترجمـهٔ شـیدوش باتوجه‌به تحصیـل او در رشـتهٔ عکاسـی از بیـان مناسـب‌تر مفاهیـمِ عکاسـانه برخـوردار اسـت. عکس‌هـای شـاهد متـن نیز در کتاب او در بیشـتر مـوارد، می‌توانـد خواننده را بـه مفاهیم و نمونه‌هـای موردِنظـر نویسـنده آشـناتر کنـد.

در ترجمـهٔ سـوم (کتـاب مـوردِ بررسـی) نیـز عکس‌هـای شـاهد متـن وجـود دارد. البتـه، عکس‌هـای ایـن کتـاب بـا کتـاب شـیدوش متفـاوت اسـت؛ چه‌بسـا کـه مترجـم از عکس‌هایـی مربـوط بـه سـال‌های پـس از انتشـار کتـاب (۱۹۷۷م) و حتـی سـال‌های پـس از مـرگ نویسـنده اسـتفاده کرده‌اسـت (نـک. سـونتاگ، ۱۳۹۷: ۲۷). ترجمـهٔ کتـاب در نـگاه کلی‌نگـر، شـاید صحیـح باشـد، امـا سـاده و صریـح نیسـت. نگارنـده بـر ایـن بـاور اسـت کـه مترجـم می‌توانسـت، بسـیاری از جمله‌هـا را سـاده‌تر ترجمـه و ترکیـب نمایـد؛ بـرای نمونـه، بـه ترجمـهٔ سـه‌گانهٔ اولیـن جملـه در متـن اصلـی[۲۰] اشـاره می‌شـود:

ـ طاهـری: « نـوع بشـر بی‌هیـچ تحرکـی در غـار افلاطونـی نشسته‌اسـت و بنابه عادت دیریـن، فقـط دل بـه تصاویر حقیقـت خوش کرده‌اسـت» (سـونتاگ، ۱۳۷۴: ۶۱).

ـ شـیدوش: «نوع بشـر سـال‌ها اسـت که سرخوشـانه در غـار افلاطون بـه زندگی ادامه می‌دهـد؛ سـرخوش از عـادت قدیمـی خـود، در تصاویـری صِـرف از حقیقـت» (سـونتاگ، ۱۳۸۹: ۱۹).

ـ اخگـر: «آدمـی کمـاکان بـدون سـرافکندگی در غـار افلاطـون به سـر می‌بـرد و بنابه عـادت دیریـن، با صِـرف تصاویری از حقیقت شـادمان اسـت» (سـونتاگ، ۱۳۹۷: ۹).

درواقـع، سـه مترجم عبارت‌هـای «بی‌هیچ تحرکی»، «سرخوشـانه» و «سـرافکندگی» را از یـک کلمـه یـا عبـارت اصلـی ترجمـه کرده‌انـد، درحالی‌کـه ایـن واژه‌هـا متـرادف و هم‌معنـی نیسـتند و شـاید هیـچ‌گاه نتوانیـم، بـه غایـت معنـای موردِنظـر نویسـندهٔ اصلی دسـت‌یابیم، (البتـه اگـر چنیـن غایتی وجود داشـته باشـد.) امـا کدام‌یک از ایـن عبارت‌ها صحیح‌تـر و یـا بـه منظـور سـوزان سـونتاگ نزدیک‌تر اسـت؟!

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

نتیجه‌گیری

شاید هیچ روشی برای بیان پراکندگی و تفکر چندوجهی و ابعاد متنوع پدیده‌ای اجتماعی چون عکاسی در جامعهٔ آمریکایی دههٔ هفتاد میلادی، بهتر از خود پراکنده‌نویسی نباشد؛ کتابی که بیش از چهار دههٔ پیش، مطابق با ضرورت زمان خود و بر اساس ادبیاتی که در آن سال‌ها در جامعهٔ آمریکایی رایج بود، فصل به فصل نوشته و منتشر شده‌است. به‌درستی نمی‌دانیم که آیا مقاله‌ها به‌ترتیب زمانیِ منتشرشده، نوشته شده‌اند یا نه؟ ازآن‌جایی‌که مطالب اغلب فصل‌ها با هم اشتراکِ موضوع یا معنی دارند، بسیاری از فصل‌ها را می‌توان جابه‌جا نمود، بدون آن‌که درون‌مایهٔ اصلی کتاب تغییر کند. ازاین‌جهت، این اثر بیشتر یک مجموعه‌مقاله یا یک متنِ پیوسته است که هر فصل، نقش خود را متناسب با سایر فصل‌ها ایفا می‌کند.

نگارنده عمیقاً معتقد است که شخصیت و نوشته‌های سونتاگ، دارای پیچیدگی‌های خاصی است که خواسته و ناخواسته و به‌رغم تلاش مترجمان برای درک منطقی متن توسط مخاطب، به ترجمه‌های فارسی نیز راه یافته‌است. در مقایسه‌ای که بین سه ترجمهٔ این اثر انجام شده‌است، بی‌اغراق ترجمهٔ مجید اخگر صحیح‌ترین و درعینِ‌حال، سخت‌ترین آن‌ها است. در متون ترجمه‌شده، فهم متن نسبتی حساس با ساده‌نویسی و صحیح‌نویسی دارد. استفاده از عبارت‌های پیچیده یا کلمات و ترکیباتی که چندان در نگارش معمول نیست، نمی‌تواند به بار معنایی مفهوم اصلی چیزی بیافزاید، بلکه فهم خواننده را به تعویق می‌اندازد، یا آن‌را به فهم جمله‌ها و پاراگراف‌های دیگر وابسته می‌کند. درعینِ‌حال، ترجمهٔ برخی از عبارت‌ها در کتاب نیز بسیار عجیب می‌نماید.[۲۱]

هر مخاطَب و خواننده‌ای می‌تواند برحسب علاقه و تخصص خود به تناوب و بنابر ضرورت، در طی سال‌های مختلف به ترجمهٔ متنی خاص مانند کتاب سونتاگ رجوع کند و هربار (شاید) رهیافت جدیدی از مطالب آن بیابد، اما مخاطب امروزی در مواجههٔ همزمان با سه ترجمهٔ حاضر[۲۲] از چنین متنی، چه تکلیفی دارد؟ چگونه می‌توان تفاوت‌های این متون را توجیه کرد؟ آیا وجود سلیقه‌های متفاوت در ترجمه، می‌تواند تنها پاسخ منطقی باشد؟!

هرچند در کتاب سونتاگ نکات مهم و ارزنده‌ای از عملکرد عکاسی در سال‌های میانی قرن بیستم آمده و حتی برخی دیدگاه‌های او توانسته‌است، تفکر و نظریه‌های سال‌های بعد در عکاسی را پیش‌گویی کند، نگارنده دربارهٔ ضرورت و فایدهٔ تکرار دیدگاه‌های سونتاگ در غالب ترجمهٔ مکرر یک کتاب واحد، در جامعهٔ عکاسی تردید دارد.

پی‌نوشت

1. Susan Sontag
2. Against interpretation
3. Bob Peterson
4. Penguin

۵. چند ترجمهٔ فارسی از کتاب *دربارهٔ عکاسی* موجود است:

سونتاگ، سوزان (اسفند ۱۳۷۴ تا آذر ۱۳۷۵). دربارهٔ عکاسی. ترجمهٔ فرزانه طاهری. مجلهٔ عکس. ۱۰ شماره.
ـــــــــــ (۱۳۸۹). *دربارهٔ عکاسی*. ترجمهٔ نگین شیدوش. تهران: حرفهٔ نویسنده.
ـــــــــــ (۱۳۹۰). *دربارهٔ عکاسی*. ترجمهٔ مجید اخگر. تهران: حرفهٔ هنرمند، نظر.
ـــــــــــ (۱۳۹۳). *دربارهٔ عکاسی*. ترجمهٔ مجید اخگر. تهران: نظر.
ـــــــــــ (۱۳۹۷). *دربارهٔ عکاسی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آبان.
ـــــــــــ (۱۳۹۷). *دربارهٔ عکاسی*. ترجمهٔ مجید اخگر. تهران: بیدگل.

6. Regarding the Pain of Others, 2003

۷. دو ترجمه از این کتاب منتشر شده‌است:

سونتاگ، سوزان (۱۳۹۴). *نظر به درد دیگران*. ترجمهٔ احسان کیانی‌خواه. تهران: گمان.
ـــــــــــ (۱۳۹۷). *تماشای رنج دیگران*. ترجمهٔ زهرا درویشیان. تهران: چشمه.

۸. کتاب‌های این نویسنده عبارت است از:

اخگر، مجید (۱۳۹۱). *کتاب فانی و باقی (درآمدی انتقادی بر مطالعهٔ نقاشی ایرانی)*. تهران: حرفهٔ هنرمند.
ـــــــــــ (۱۳۹۶). *بازیابی امر محسوس (هفت گفتار در زیبایی‌شناسی هنر)*. تهران: بیدگل.

ـ برخی از کتاب‌های ترجمه‌شده توسط این نویسنده عبارت است از:

بورگر، پیتر (۱۳۸۶). *نظریهٔ هنر آوانگارد*. ترجمهٔ مجید اخگر. تهران: مینوی خِرد.
سونتاگ، سوزان (۱۳۹۳). *علیه تفسیر*. مجید اخگر. تهران: بیدگل.
ناکلین، لیندا (۱۳۹۴). *بدن تکه تکه شده (قطعه به‌مثابهٔ استعاره‌ای از مدرنیته)*. ترجمهٔ مجید اخگر. تهران: حرفهٔ هنرمند.
ولز لیز (ویراستار) (۱۳۹۳). *نظریهٔ عکاسی*. ترجمهٔ مجید اخگر. تهران: سمت.
سونتاگ، سوزان (۱۳۹۰). *دربارهٔ عکاسی*. ترجمهٔ مجید اخگر. تهران: حرفهٔ هنرمند - نظر.
ـــــــــــ (۱۳۹۳). *دربارهٔ عکاسی*. ترجمهٔ مجید اخگر. تهران: نظر.
ـــــــــــ (۱۳۹۷). *دربارهٔ عکاسی*. مجید اخگر. تهران: بیدگل.

۹. برای نمونه می‌توان این کتاب‌ها را نام برد:

کریم مسیحی، یوریک (۱۳۸۹). در جهت عکس. تهران: بیدگل.
ـــــــــــ (۱۳۹۴). *عکس و دیدن عکس، ما از عکس چه می‌گیریم*. (چ دوم). تهران: بیدگل.
ـــــــــــ (۱۳۹۵). *نگاهم کن، خیالم کن، هفده جُستار دربارهٔ عکس*. تهران: بیدگل.
سونتاگ، سوزان (۱۳۹۳). *علیه تفسیر*. ترجمهٔ مجید اخگر. تهران: بیدگل.

10. Paul Strand
11. Edward Weston
12. Harold Edgerton
13. Minor White
14. Bauhaus
15. Tacking
16. Macking
17. Walter Benjamin
18. John Berger

۱۹. این متن با عنوان «کاربردهای عکس»، پیش‌تر در قالب فصلی از کتاب زیر ترجمه شده بود:

برجر، جان (۱۳۷۷). *دربارهٔ نگریستن*. ترجمهٔ فیروزه مهاجر. تهران: آگه.

20. Humankind liners unregenerately in Plato`s cave, still reveling, its age-old habit, in mere images of the truth (Sontag, 1977, 3).

۲۱. برای نمونه این عبارت: « عکس‌ها می‌توانند به مستقیم‌ترین و فایده‌گرایانه‌ترین شکل امیال برانگیزند، مانند زمانی که کسی تصویر نمونه‌های ناشناسی از موجودات دلخواهش را به‌عنوان مددکارِ استمناء جمع‌آوری می‌کند» (سونتاگ، ۱۳۹۷: ۲۷).

۲۲. نسخهٔ ترجمه‌شده توسط فرزانه طاهری در سال ۱۳۹۷، به‌صورت کتاب توسط انتشارات آبان منتشر شده‌است.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

منابع

برگر، جان (۱۳۷۷). *دربارهٔ نگریستن*. ترجمهٔ فیروزه مهاجر. تهران: آگه.

سونتاگ، سوزان (۱۳۹۷). *دربارهٔ عکاسی*. ترجمهٔ مجید اخگر. تهران: بیدگل.

ـــــــــــــ (۱۳۸۹). *دربارهٔ عکاسی*. ترجمهٔ نگین شیدوش. تهران: حرفهٔ نویسنده.

ـــــــــــــ (۱۳۷۴). *دربارهٔ عکاسی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. مجلهٔ عکس. اسفند ۱۳۷۴ تا آذر ۱۳۷۵.

گرین، ویلفرد و دیگران (۱۳۸۳). *مبانی نقد ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.

Sontag Susan, 1977, On Photography, London: Penguin.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

معرفی کتاب *فرهنگ و انفجار*

نیلوفر آقاابراهیمی
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان‌شناسی دانشگاه الزهراء niloofarebrahimi021@gmail.com

«این کتاب *[فرهنگ و انفجار]* یکی از منابع بسیار مهم نشانه‌شناسی فرهنگی و مطالعات فرهنگی است.»

فرزان سجودی

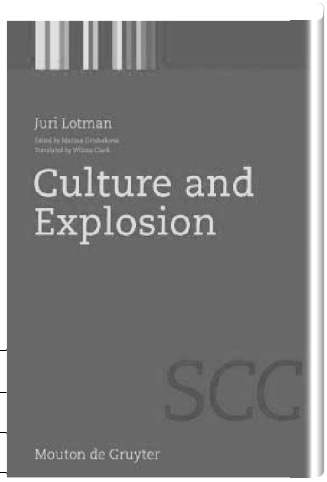
چکیده

نشانه‌شناسی فرهنگی را که از نشانه‌شناسی در مطالعات روس‌ها و به‌طورکلی، کشورهای اروپای شرقی ظهور کرد و توسعه یافت، با مکتب نشانه‌شناسی مسکو-تارتو[1] و اندیشمندانی همچون لوتمان، اوسپنسکی[2] و توروپ[3] می‌شناسیم. *فرهنگ و انفجار*[4] (۱۹۹۲م.) یکی از آثار مطرح یوری لوتمان[5]، بنیان‌گذار مکتب تارتو در نشانه‌شناسی فرهنگی است که این نوشتار به معرفی آن می‌پردازد. از مباحث مطرح در این کتاب می‌توان به نظام یک زبانه، پیشرفت تدریجی، الهام، دنیای اسم‌های خاص، متن در متن، منطق انفجار، انواع پویایی، رؤیا به‌مثابهٔ پنجره‌ای نشانه‌ای و پدیدهٔ هنر اشاره کرد. در بخش اول این نوشتار نویسندهٔ کتاب، یوری لوتمان، معرفی می‌شود و بخش دوم، مروری کوتاه بر کتاب *فرهنگ و انفجار* خواهد بود.

کلیدواژه: نشانه‌شناسی فرهنگی، *فرهنگ و انفجار*، یوری لوتمان

مقدمه

یوری میخایلویچ لوتمان (۱۹۹۳-۱۹۲۲م.)، چهرهٔ پیشتاز مکتب نشانه‌شناختی تارتو ـ مسکو در دههٔ شصت میلادی، در روسیه دیده به جهان گشود. اگرچه فقه‌اللغه خوانده بود و تخصص ادبیات روس بود، اما وسعت دانشش محدود به ادبیات روس نبود و تاریخ و ادبیات اروپایی، هنر و تاریخ کلاسیک و دیگر رشته‌ها



■ Lotman, Juri (2004), Culture and Explosion, trans. Wilma Clark, Ed. Marina Grishakova, Berlin: Mouton de Gruyter.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

و حوزه‌ها را نیز شامل می‌شد. آثار لوتمان اگرچه صبغهٔ نظری دارند، اما معمولاً مبتنی بر داده‌های واقعی تاریخی از ادبیات قرون وسطی تا ادبیات دورهٔ مدرن‌اند. او در تحلیل‌هایش، متن و نیز مؤلف را به «سپهر نشانه‌ای» یعنی سپهر عمومی مافوق فردی یک دورهٔ زمانی مشخص مرتبط می‌سازد. (سرفراز و همکاران، ۱۳۹۶، ۹۵-۷۳)

اومبرتو اکو در مقدمه‌ای بر کتاب *جهان ذهن* به معرفی پژوهش‌ها و آثار لوتمان پرداخته‌است. او در این مقدمه می‌نویسد:

یوری م. لوتمان در جریان زندگی فکری‌اش افزون بر موضوع‌های اصلی تاریخ ادبیات روسیه که در دانشگاه تارتوی استونی استاد آن بود، ذهنش را مشغول طیف گسترده‌ای از رشته‌ها ـ زیبایی‌شناسی، ادبیات‌شناسی، نظریهٔ نشانه‌شناختی، تاریخ فرهنگ، اسطوره‌شناسی و سینما ـ کرد. کارهایش از تحلیل پدیده‌های فرهنگی مانند بلوجین و ملاحظاتی درباب دیوشناسی و نیز خوانش متن‌های شعری و بررسی مسائل تفسیر گرفته تا ارجاع به ریاضیات و زیست‌شناسی را در بر می‌گیرد ... لوتمان منتقدی است که کار را از رویکرد ساختارگرایانه به پدیده‌های دلالت و ارتباط آغاز کرد و درواقع، بخش زیادی از این روش را حفظ کرد، ولی کسی است که مقید به آن باقی نماند. این نکته را می‌توان به‌خوبی در این کتاب دید (مقصود کتاب *جهان ذهن* م. لوتمان است.) ... لوتمان تحلیل‌های ظریفی دربارهٔ فرهنگ‌ها انجام داد که برخی از نمونه‌های جالبش را در این کتاب [*جهان ذهن*] گنجانده شده‌است ... لوتمان نمونهٔ درخشانی از رده‌شناسی فرهنگ‌ها را با مقایسهٔ زبان فرهنگی قرون میانه و عصر روشنگری به دست می‌دهد (اکو، ۱۳۹۰، ۵۱-۱).

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

فرهنگ و انفجار

عنوان این کتاب شامل دو واژهٔ کلیدی است و برای آشنایی با محتوای کتاب، باید برای هر یک تعریفی ارائه شود. لوتمان (۱۹۷۳م.) در تعریفی کوتاه، فرهنگ را این‌گونه توصیف می‌کند: «از نظر نشانه‌شناسی، فرهنگ را می‌توان به‌مثابهٔ سلسله‌مراتب نظام‌های نشانه‌ای متنوع تلقی کرد، به‌عنوان برآیند متون و مجموعه‌ای از کارکردها که در ارتباط با آن‌ها قرار گرفته‌اند، یا به‌مثابهٔ سازه‌هایی که این متون را می‌زایند» (لوتمان، ۱۹۷۳م. به نقل از توروپ، ۱۳۸۷). لوتمان و اوسپنسکی ویژگی‌های فرهنگ را این‌گونه برشمرده‌اند:

فرهنگ هرگز یک مجموعهٔ عام و جهانی نیست... فرهنگ فقط در حکم یک بخش، یک حوزهٔ بسته بر بستر نافرهنگ دریافت می‌شود... نافرهنگ ممکن است در حکم آنچه به یک مذهب به‌خصوص تعلق ندارد، دسترسی به دانش به‌خصوصی ندارد، یا با نوع به‌خصوصی از زندگی و رفتار اشتراک ندارد پدیدار شود، اما فرهنگ همیشه به چنین تقابلی نیازمند است... دوم، شیوه‌های متفاوت تعیین حدود متمایزکنندهٔ فرهنگ از نافرهنگ سرانجام و اساساً به یک چیز ختم می‌شود: در بستر نافرهنگ، فرهنگ در حکم یک نظام نشانه‌ای پدیدار می‌شود. (لوتمان و اوسپنسکی، ۱۳۹۰: ۴۱)

آنان درنهایت فرهنگ را این‌گونه تعریف می‌کنند: «فرهنگ مولد ساختمندی است و به این طریق فضایی اجتماعی پیرامون انسان به وجود می‌آورد، فضایی شبیه سپهر زیستی که زندگی [اجتماعی] را ... برای انسان ممکن می‌کند» (همان: ۴۴).

مفهوم انفجار پیوند نزدیکی با مفهوم سپهر نشانه‌ای دارد. در مفهوم انفجار، منتقدان نیز میل به ترکیب فرایندهای فرهنگی را درک کرده‌اند... انفجارهای اجتماعی ناگزیر نیستند که به‌شکلی اجتناب‌ناپذیر همه‌چیز را ویران کنند، آنچنان که در جریان انقلاب ۱۹۱۷م. همه‌چیز ویران شد، بلکه برعکس باید لایهٔ خاصی از فرهنگ را که تضمین‌کنندهٔ ثبات است، حفظ کنند... انفجار هیچ نیست مگر یکی از بخش‌های فرایندهای ارتباطی در فرهنگ و نه‌تنها در فجایع اجتماعی که در همهٔ انواع نوآوری‌ها نیز دست دارد. هرآنچه که در جامعه و در فرهنگ تازه است، اثری انفجاری دارد و این واقعیت که لوتمان لحظهٔ انفجار را از لحظهٔ پس از آن متمایز می‌سازد، رابطهٔ تکمیل‌کنندگی ارتباط و ارتباط خودکار را تا سطحی کاملاً جدید بالا می‌برد؛ زیرا اگر هیچ نبود مگر لحظه‌های انفجار، فرهنگ هیچ نبود مگر آشوبی که همه‌چیز را بر باد می‌داد؛ نوآوری پنهان می‌ماند و درس‌های انفجار را کسی نمی‌آموخت. لحظهٔ انفجار به‌عنوان لحظهٔ امر پیش‌بینی‌ناپذیر، لحظهٔ احتمالات مرزناپذیر و لحظهٔ اهمیت تصمیم‌گیری، مستلزم رابطه‌ای زمانمند با انفجار است (توروپ، ۱۳۹۷: ۳۴-۳۳).

بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که رابطهٔ فرهنگ و انفجار رابطه‌ای پویا و سازنده است و انفجار همواره سبب پویایی، تحول و نوشدن فرهنگ می‌شود.

کتاب *فرهنگ و انفجار* شامل ۲۰ فصل است که هر فصل، به موضوعی مستقل از دیگر فصل‌ها اختصاص دارد. این نوشتار در ادامه، نگاهی گذرا به مطالب هر فصل خواهد داشت.

در **فصل اول** که «بیان مسئله» نام دارد، لوتمان پرسش‌های اساسی مطرح در بررسی چگونگی توصیف هر نظام نشانه‌ای[۶] را مطرح می‌کند:

۱. رابطهٔ هر نظام نشانه‌ای با فرانظام، یعنی با جهانی که فراسوی مرزهای آن قرار دارد، چگونه است؟

۲. یک نظام چگونه می‌تواند گسترش یابد، اما همچنان به خویش وفادار بماند؟

او با اشاره به آرای کانت[۷] و نیز فردینان دو سوسور[۸] به این پرسش‌ها پاسخ می‌گوید. همان‌طور که در بخش‌های قبل اشاره شد، اگرچه لوتمان نظریه‌پرداز است، اما هرگز در مرزهای نظریه‌پردازی نمی‌ماند و همواره نظریه‌های خود را در گسترهٔ تحلیل به کار می‌بندد. او در این فصل باتوجه‌به پاسخی که به پرسش‌های خود می‌دهد، بخشی از رمان جنگ و *صلح* تولستوی[۹] را تحلیل می‌کند.

فصل دوم، با نام «نظام یک‌زبانه» محتوایی زبان‌شناسانه دارد و می‌تواند برای علاقه‌مندان به زبان‌شناسی جالب و آموزنده باشد. زبان چیست؟ الگوهای ارتباطی کدام‌اند؟ آیا الگوی فهم مطلوب، می‌تواند کارایی داشته باشد؟ فصل دوم *فرهنگ و انفجار* به این پرسش‌ها پاسخ می‌گوید. لوتمان در این فصل نیز با ذکر نمونه از *فاوست* گوته، تسلط مطلق خود بر قلمرو فرمانروایی ادبیات سراسر جهان را به نمایش می‌گذارد.

جایگاه فرایندهای تدریجی و فرایندهای انفجاری در مسیر تحول کجاست؟ لوتمان **فصل سوم** کتاب خود را به توصیف چگونگی پیشرفت تدریجی و تقابل آن با پیشرفت انفجاری اختصاص داده‌است.

مورخانی که فرایندهای پویا (انفجاری) و تدریجی را مطالعه می‌کنند، دو تصویر را مجسم کرده‌اند: منطقه‌ای مین‌گذاری‌شده با نقطه‌های انفجاری غیرقابل‌پیش‌بینی و رودخانه‌ای در بهار با جریانی پرقدرت، اما مستقیم. وابستگی دوسویهٔ این دو گرایش ساختاری تغییر نمی‌کند و برعکس، به‌شدت بر قیدوشرط متقابل آن‌ها تأکید می‌کند. هیچ‌یک از آن‌ها نمی‌تواند بدون دیگری وجود داشته باشد. اگرچه، از منظر هریک از آن‌ها، دیگری نشانگر مانعی است که باید از آن عبور کرد یا دشمنی که باید او را نابود ساخت.

قهرمانان دنیای هنر و ادبیات در این فصل نیز لوتمان را تنها نمی‌گذارند. از جین دلومو[۱۰]، بولوئر لایتون[۱۱]، بلینسکی[۱۲]، مارلینسکی[۱۳]، پوشکین[۱۴] و باراتینسکی[۱۵] تا آیزنشتاین[۱۶] و شماری دیگر از هنرمندان با آثار و حتی مرگشان، کشته‌شدن پوشکین و خودکشی داوطلبانهٔ باراتینسکی، نمونه‌هایی شفاف را برای به تصویر درآوردن نظریه‌های لوتمان، در اختیار وی قرار می‌دهند. اما آیا دو فرایندی که از آن‌ها نام برده شد، دو فرایند مستقل و جدا از یکدیگرند یا در هم آمیخته‌اند

و می‌توان آن‌ها را فرایندهایی همزمانی دانست؟ **فصل چهارم** کتاب با نام «پیوستگی و گسستگی»، به این پرسش پاسخ می‌دهد. در این فصل، مفهوم انفجار و نیز لحظهٔ انفجار به‌تفصیل شرح داده می‌شود:

لحظهٔ انفجار... آن‌جاست که افزایش چشمگیری در اطلاع‌رسانی کل نظام حادث می‌شود. در چنین لحظه‌ای، منحنی رشد تا مسیری کاملاً جدید، غیرقابل‌پیش‌بینی و بسیار پیچیده‌تر بالا می‌رود. مؤلفهٔ اصلی نظامی که به‌عنوان نتیجهٔ انفجار تجلی می‌یابد و حرکت آینده را تعیین می‌کند، می‌تواند محصول هریک از مؤلفه‌های این نظام باشد یا حتی ممکن است، مؤلفه‌ای از نظام دیگری باشد که به‌شکل تصادفی و به‌واسطهٔ انفجار به درون شبکهٔ احتمالات حرکت آینده کشیده شده‌است. (لوتمان، ۱۳۹۷، ۶۳)

شاید جالب باشد که به واقعه‌ای که لوتمان به‌مثابهٔ انفجار از آن یاد می‌کند، اشاره کنیم:

مرگ یک سرباز در اثر برخورد تصادفی بمب ضد نفر، همهٔ زنجیرهٔ احتمالات بالقوهٔ رخدادهای آینده را از هم می‌گسلد. بزرگ‌ترین برادر از برادران تورگنیف[۱۷] در ابتدای راه خود، بر اثر یک بیماری ناگهانی درگذشت. آن‌طورکه کوچلبکر[۱۸] می‌گوید، این مرد جوان مهربان که به‌راستی می‌توان استعداد او را با استعداد پوشکین مقایسه کرد، می‌توانست تأثیری عمیق بر ادبیات روسی داشته باشد. (همان)

او برای مصورسازی فرایندهای تدریجی و قابل‌پیش‌بینی نیز قصه‌ای از قصه‌های چخوف را تحلیل می‌کند و می‌گوید: قهرمان قصه جهل و بی‌فرهنگی مردم را سرزنش می‌کند... راوی از بی‌عدالتی گلایه می‌کند. اگرچه، چخوف اذعان دارد که ریشه‌های این موضوع را باید در جایی بسیار عمیق‌تر جستجو کرد. این تنها سطحی‌نگری و بی‌فرهنگی جاری در جامعه نیست که مورد توجه چخوف قرار گرفته‌است. واقعیت این است که حتی اثر هنری خواننده‌ای ضعیف، به واسطهٔ ویژگی‌های طبیعی خود، منحصربه‌فرد است، درحالی‌که حتی اثر خلاقانهٔ یک مهندس خوب، به‌نوعی در گمنامی عمومی پیشرفت فن‌آوری محو و ناپدید می‌شود. اگر پلی فرو بریزد، به‌احتمال‌فراوان، نام مهندس آن پل را به یاد خواهیم آورد؛ زیرا چنین رخدادی غیرعادی است. اگر ارزش‌های یک پل خوب شگفت‌انگیز نباشند، هیچکس به آن‌ها توجه نخواهد کرد. (همان، ۶۷)

در **فصل پنجم**، «فصل مشترک معنایی به مثابه‌ی انفجار معانی: الهام»، لوتمان از استعاره‌ها[۱۹] و الهام سخن می‌گوید:

فصل‌های مشترک فضاهای معنایی که معانی تازه را تولید می‌کنند، به آگاهی فردی پیوند خورده‌اند. با توزیع این فصل‌های مشترک در سراسر فضای یک زبان، استعاره‌های زبانی تولید می‌شوند. تولید این استعاره‌ها به‌مثابهٔ واقعیت زبان

معمولِ ارتباط، تجلی می‌یابد. استعاره‌های هنری در قطب دیگر قرار می‌گیرند. در این استعاره‌ها، فضای معنایی نیز ابهام‌آمیز است: استعاره ـ کلیشه‌ها[۲۰] که در مکاتب ادبی و در اعصار گوناگون متداول‌اند، یا استعاره‌هایی که به‌تدریج از پیش‌پاافتادگی به خلاقیت فردی رسیده‌اند، سطوح گوناگون فصلِ مشترک معنایی را به تصویر می‌کشند. غایی‌ترین نمونه با استعاره‌ای که اصولاً خلاقانه است و حاملان معنای سنتی، آن را اتفاقی و توهین به احساساتشان قلمداد می‌کنند، نشان داده می‌شود؛ این استعارهٔ شگفت‌انگیز همواره نتیجهٔ کنشی خلاقانه (عاملی که مانع تبدیل‌شدن آن استعاره به استعاره‌ای رایج یا حتی بی‌اهمیت در آینده نمی‌شود.) است. (همان، ۷۲-۷۱)

در این فصل علاوه بر آشنایی بیشتر با استعاره و الهام، شعرهای زیبایی که لوتمان برای نمونه به آن‌ها اشاره کرده‌است، نیز آمده‌است.

فرهنگ کلیدواژهٔ دیگری است که نام لوتمان به آن گره خورده‌است. **فصل ششم** این کتاب با نام «نی متفکر» خواننده را با مینیاتوری زیبایی که استادانه برای نمایش فرهنگ خلق شده‌است، روبه‌رو می‌کند. رابطهٔ طبیعت و فرهنگ چگونه است؟ فرهنگ بودن یا طبیعت بودن امری مطلق است یا نسبی؟ دنیای حیوانات به کدام یک تعلق دارد: سپهر فرهنگ یا طبیعت؟ لوتمان با زبانی آراسته به زیباترین نمونه‌های شعر و ادبیات، به همهٔ این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد.

«مسیر طبیعی معرفت از امر عینی و فردی به امر انتزاعی و همگانی رهنمون می‌شود» (همان، ۹۱)؛ این اندیشه‌ای است که لوتمان **فصل هفتم** کتاب خود با نام «دنیای اسم‌های خاص» را با آن آغاز می‌کند. ویژگی متفاوت این فصل، توجه ویژه به دنیای حیوانات و مقایسهٔ آن با دنیای کودکان است:

گرایش حیوانی[۲۱] کودک که در این مرحله، به‌روشنی در حوزهٔ روان‌شناختی هویداست، اصالت برجستهٔ رفتار فرهنگی ـ روان‌شناختی کودک را از ناظر پنهان می‌سازد. موقعیت‌هایی که در آن‌ها کودک مانند حیوان رفتار نمی‌کند، (یعنی آنجا که کودک مانند انسان رفتار می‌کند)، بی‌اهمیت به نظر می‌رسند و مورد توجه قرار نمی‌گیرند. (همان، ۹۲)

اما این بررسی‌ها آن‌جا جالب‌تر می‌شود که لوتمان می‌گوید: «توانایی حیوانات برتر برای داشتن رؤیا به ما اجازه می‌دهد، فرض کنیم که مرز هنر چندان از آگاهی آن‌ها دور نیست» (همان، ۱۰۲).

افسانهٔ اولیس[۲۲] که با بازی هوشمندانه با واژه‌ها و تزویری محض از چنگال سیکلوپس[۲۳] می‌گریزد، اشعار حماسی اسکاندیناویایی دربارهٔ *برزرکرها*[۲۴]، *انسان-گرگ* آلمانی، *حماسهٔ کوشلان* ایرلندی، رمان *دن کی‌شوت* سروانتس، تقسیم‌بندی جهان پیرامون به طبیعی (هنجار) و دیوانه از سوی تولستوی، آنچه که میشل بقو[۲۵] و آن مارتین ـ فوژیه[۲۶] در فصل «هنرمند»، در جلد چهارم *تاریخ* یک *زندگی*

خصوصی[۲۷]، بـه خواننـده عرضـه داشـته‌اند، زندگـی تأتـری نیـرو[۲۸]، حماسـهٔ بیزانـس، *سـرود عملیـات ایگـور*[۲۹]، متن‌هـای فرهنگـی قرون وسـطایی و شـماری دیگـر از قصه‌ها و باورهـا، نمونه‌هایـی هسـتند کـه لوتمـان آن‌هـا را در چارچـوب تقابـل دوگانـهٔ احمـق/ دیوانـه تحلیـل می‌کنـد: احمـق و خردمنـد ـ خردمنـد و دیوانـه. بـه دامنـهٔ گسـتردهٔ نمونه‌هـا نـگاه کنیـد. به‌راسـتی کـه لوتمـان شـگفتی‌آفرین اسـت! او درنهایـت، این‌گونه نتیجه‌گیـری می‌کنـد:

هنجـار هیـچ ویژگـی مشـخصی نـدارد. هنجار فضایی شـگفت میـان احمـق و دیوانه اسـت. انفجـار نیز هیچ ویژگی مشـخصی نـدارد، یا به عبـارت دقیق‌تر، از طیفـی کامل از ویژگی‌هـای محتمـل برخـوردار اسـت. در رفتـار فردی، انفجـار از هنجار فاصلـه می‌گیرد و در چنیـن مـوردی، خـود را بـه شـکل بلاهـت به نمایـش می‌گـذارد و با ترجمه شـدن بـه فرهنـگ تـوده به شـکلی از حماقـت تبدیل می‌شـود.

مطالعـهٔ ایـن فصـل خواننده را با پوشـکین و آثارش و نیز داستایوسـکی و کارامازوف، حتی با پاسـترناک و شـعرهایش بیشـتر آشـنا می‌کند.

شـما، ای قهرمانـان گمنـام شـهرهای محصور/ شـما را در میـان قلبم پنهـان خواهم کرد/ دلاوری شـما باشـکوه‌تر از واژه‌هاسـت[۳۰]

از مهم‌تریـن حوزه‌هـای موردِعلاقـهٔ لوتمـان، تاریـخ اسـت. **فصـل نهم** با نـام «متن در متـن»، بـه تاریـخ فرهنـگ روسـیه اختصـاص دارد. در ایـن فصـل، بـه تأثیـر زبـان فرانسـوی بـر فرهنـگ روسـیه که نشـانگر جایگاه ویژهٔ زبان اسـت، اشـاره می‌شـود. زبان فرانسـوی در روسـیهٔ آن روزگار نقـش زبـان تفکـر علمی و فلسـفی را محقق می‌سـاخت. لوتمـان دربـارهٔ آمیختگـی دو زبان روسـی و فرانسـوی می‌نویسـد:

آمیختگـی دو زبـان روسـی و فرانسـوی بـه شـکل‌گیری زبانـی «زنانـه» کـه به‌طـور خـاص بـه نـوع «مُدگـرا»ی زبـان تعلـق دارد، می‌انجامـد. بـرای نمونـه نـگاه کنیـد بـه نامـهٔ پوشـکین بـه بـرادرش لـف، در تاریـخ ۲۴ ژانویـهٔ ۱۸۲۲، از کیشـیناو[۳۱]: «نخسـت می‌خواهـم اندکـی تـو را سـرزنش کنـم. رفیـق عزیـز مـن، آیـا از نوشـتن نامـه‌ای کـه نیمـی از آن بـه زبـان روسـی و نیمـی به زبان فرانسـوی اسـت، شرمسـار نیسـتی؛ تو آن بانـوی اهـل مسـکو نیسـتی».[۳۲] «بانـوی اهـل مسـکو» اصطلاحـی بود بـرای طرفـداران ایالت‌نشـین مـد کـه لباس‌ها و رسـومی را که پیشـتر در پترزبورگ منسـوخ شـده بودند، انتخـاب می‌کردنـد؛ «بانوی اهل مسـکو» شـخصیتی مضحـک و کلیشـه‌ای از صحنه‌های زندگـی در مسـکو (بـرای نمونـه، شـاهزاده الینا در *یوگنی آنگین* که پیشـتر به آن اشـاره شـد)، بـود. آمیختگـی خـاص زبان‌های فرانسـوی و روسـی اوسپنسـکی را بر آن داشـت کـه زبـان زنـان «مد زیبـا»ی نیمه‌ی دوم قـرن هجدهم تا ابتـدای قرن نوزدهم را اساسـاً زبانـی ملمـع بداننـد. (لوتمـان، ۱۳۹۷، ۱۵۵-۱۵۴)[۳۳]

لوتمـان در ایـن فصـل نیـز خواننـده را بـا نمونه‌هایـی از دنیـای ادبیـات شـگفت‌زده می‌کنـد. او بـه صحنـهٔ معروفـی از *جنـگ و صلـح* کـه توصیـف گفت‌وگـوی سـربازی

فرانسوی با سربازی روسی است، اشاره می‌کند. درنتیجهٔ این گفت‌وگو آن سرباز روسی که آرزوی سخن گفتن به زبان «خارجی» را دارد، به نجواهای نامفهوم عارفانه متوسل می‌شود[۳۴]، اما «متن در متن» تنها آمیختگی دو زبان نیست و می‌تواند آمیختگی تصویر با تصویر، نقاشی با نقاشی و یا حتی نمایش با نمایش باشد. لوتمان برای به تصویر درآوردن این نمونهٔ آخر مخاطب خود را از روسیه به انگلیس می‌برد: این بار از جاده‌های سرسبز و زیبای نمایشنامهٔ بی‌بدیل شکسپیر، *هملت*. در ادامه نیز نمونه‌هایی از دنیای نقاشی، فیلم و رمان می‌آورد و درنهایت، نتیجه می‌گیرد که باتوجه‌به آنچه که گفته است، «مفهوم متن دستخوش پالایشی آشکار می‌شود».

لوتمان در **فصل دهم** کتاب خود با نام «تصویر وارونه» به تحلیل مجاز در آثار هنری گوناگون، شامل ادبیات باروک، منظومه‌های سوئیفت[۳۵]، کمدی *خواهر مادام یوروپ*[۳۶] و ... می‌پردازد و می‌گوید: «یکی از ابتدایی‌ترین روش‌های گریز از محدودیت‌های پیش‌بینی‌پذیری مجاز است» (لوتمان، ۱۳۹۷، ۱۷۶). او در ادامه، بیشتر از «دنیای وارونه»، دنیایی که بر بنیان پویایی‌شناسی امر ناپویا ساخته می‌شود، سخن می‌گوید:

در جوامعی که انواع لباس کاملاً تابع سنت‌اند یا تغییرات تقویمی آن‌ها را تحمیل می‌کنند ـ و به‌هیچ‌روی به پویایی‌شناسی خطی و خواسته‌های دلبخواهی انسان وابسته نیستند ـ شاید لباس‌های گران‌قیمت یا ارزان‌قیمت وجود داشته باشند، اما هیچ مُدی وجود ندارد. علاوه‌براین، در جامعه‌ای این‌چنینی، هر اندازه لباسی گرانبهاتر باشد، زمان بیشتری نگه داشته می‌شود و برعکس، هرچه زمان بیشتری نگه داشته شود، ارزش بیشتری به آن داده خواهد شد. برای نمونه، رابطهٔ یک جامعه با پوشش آیینی رؤسای حکومت و مقامات کلیسا این‌گونه است. (همان، ۱۷۸)

این فصل می‌تواند برای علاقه‌مندان به مد و نشانه‌شناسی مد بسیار جالب باشد: «مد، مانند همهٔ دیگر اشکال رفتار که مرزهای هنجار را درمی‌نوردند، متضمن آزمودن همیشگی مرزهای امر مُجاز است» (همان، ۱۸۱). برای نمونه، لباس انقلابی برای تبدیل کردن لباس مردان به لباس معمولی که هم برای مردان مناسب است و هم برای زنان، طراحی شده بود. درنتیجه، در پوسترهای دههٔ ۱۹۳۰م. تبدیل این موضوع به آرمان لباس غیرجنسیتی آغاز شد. می‌توان این اتفاق را با «پاک‌دامنی» مؤکد سینمای شوروی در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۳۰م. و تصویر آزادی زنانه در شعر *دو هجایی* باربر[۳۷] مقایسه کرد:

آزادی زنی نیرومند است با پستان‌هایی قوی/ که با پوست برنزه و چشم‌های درخشانش/ عاشقان خود را تنها از میان مردم گرد هم می‌آورد[۳۸]

لوتمان سخاوتمندانه یکی از پس از دیگری، برای خوانندهٔ خود مثال می‌آورد:

نمونه‌هایی از این واقعیت را که رهایی زنانه در قرن نوزدهم، درواقع، نقش

مردانـه را بـا انتخـاب لبـاس مردانـه بـه خویـش اعطـا کـرد، می‌تـوان بـا ژرژ سـاند[۳۹] که بـه انتخـاب یـک اسـم مسـتعار مردانـه و لبـاس مردانه پیونـد خورده‌اسـت، یـا دوروای[۴۰] مشـهور، «دوشـیزه‌ی سـواره نظـام»، توضیـح داد. (لوتمـان، ۱۳۹۷، ۱۹۸)

بـا آگاهـی از ایـن موضـوع کـه قهرمان این فصـل از کتـاب *فرهنگ و انفجـار* «زنان» هسـتند، نمونه‌هـای بیشـتر را در کتـاب بخوانید.

فصل یازدهم، «منطق انفجار»، نیز به موضوع زبان می‌پردازد:

مـا در فضـای زبـان غوطه‌وریـم. حتـی در بنیادی‌تریـن شـرایط انتزاعـی، نمی‌توانیم خـود را از ایـن فضـا کـه به‌سـادگی مـا را فراگرفتـه و فضایـی اسـت کـه مـا بخشـی از آنیـم و همزمـان، بخشـی از ماسـت، رهـا کنیـم و درنتیجـه، رابطـهٔ مـا بـا زبـان از یـک رابطـهٔ مطلـوب فاصلـه دارد: بـرای این‌کـه بتوانیم خویـش را از محدودیت‌هـای زبان رها سـازیم، بایـد تلاشـی خسـتگی‌ناپذیر داشـته باشـیم و دقیقـاً به زبان اسـت کـه دروغ‌ها، هنجارگریزی‌هـا و بخـش قابل‌ملاحظـه‌ای از نقص‌هـا و انحراف‌هـای خـود را نسـبت می‌دهیـم. دسـت‌وپنجه نـرم کـردن با زبـان قدمتی بـه بلندای خـود زبـان دارد. (همان، ۲۴۱)

تحلیـل سـاختاری معاصـر بـا صورت‌گرایـی و مراحـل ابتدایـی مطالعات سـاختاری، مطالعـات نشانه‌شـناختی معاصـر، جایـگاه نویسـنده، متـن و مخاطـب و جایـگاه ناشـر و نقـش مهـم او از مهم‌تریـن موضوع‌هـای مطـرح در ایـن فصل‌انـد. یکـی از تحلیل‌هـای مـوردی ایـن فصـل به آثـار چارلـی چاپلیـن اختصـاص دارد. در ادامه، به بخـش کوتاهی از ایـن تحلیل موشـکافانه اشـاره می‌شـود:

در صحنـهٔ عروسـک رقصنـده‌ای کـه از دو قـرص نـان سـاخته شده‌اسـت و در آن چارلـی، رقص‌هـای موقرانـه و حرکت‌هـای گوناگـون را بـه اجـرا درمـی‌آورد، بـه نظـر می‌رسـد، حرکت‌هـای گوناگـون هیـچ رابطهٔ مسـتقیمی بـا موضـوع ندارند. (ایـن صحنه بـرای سـرگرمی الحـاق شـده بـود و در آن قهرمـان فقیر که منتظـر مهمان خـود، یعنی بانـوی قهرمـان عشـوه‌گر بـود ـ انتظـاری بی‌حاصل ـ شـرکت داده شده‌اسـت.) اگرچه در واقـع، ایـن صحنـه صحنـهٔ کلیـدی کل فیلم اسـت. در این صحنـه، چارلـی «درونی» در برابـر دیـدگان تماشـاگر ظاهـر می‌شـود و ایـن انسـان‌انگاری فرهیختگی و ذائقـهٔ هنری سـاختار کمـدی ناپـرورده و ابتدایـی را احیـا می‌کنـد. سراسـر صحنـه پیـروزی محتـوا بـر صـورت را بـه تصویـر می‌کشـد. بـدون ایـن صحنـه، پایـان رضایت‌بخـش فیلـم ادای احترامـی ابتدایـی بـه عـرف سـینمایی بـود. این صحنه بـه پایـان فیلم مشـخصهٔ امیدی واهـی بـه امـکان وجود شـادی را می‌دهـد. (همـان، ۲۵۰)

مـردی کـه پنجشـنبه بـود[۴۱]، اثـر چسـترتون[۴۲] و داسـتان‌های ادگار آلـن پـو[۴۳] دیگـر آثـاری هسـتند کـه بـا نگاهـی نشانه‌شناسـانه بررسـی می‌شـوند. ایـن فصـل با ایـن جمله پایـان می‌یابـد: «هنـر فضـای امـر پیش‌بینی‌ناپذیـر ـ فضای اطلاعـات ـ را توسـعه می‌دهد و همزمـان جهانـی قـراردادی را که با این فضا به محک آزمون گذاشـته می‌شـود و تسـلط

بـر آن را اعـلام مـی‌دارد، خلـق می‌کند» (همـان، ۲۵۵).

لوتمـان در **فصـل دوازدهـم** با عنـوان «لحظـهٔ پیش‌بینی‌ناپذیـری»، از آینده سـخن می‌گویـد. پوشـکین با پیش‌بینـی دوئل غم‌انگیـزش با دآنتس[۴۴]، پاسـترناک[۴۵] بـا نقل‌قولی کـه به‌اشـتباه بـه هگل نسـبت می‌دهد، *ابلـه* داستایوسـکی با قصـه‌اش دربـارهٔ ملاقاتش با ناپلئـون، لوتمـان را در ایـن فصـل همراهـی می‌کننـد. پیش‌بینـی آینـده ممکـن نیسـت. بنابرایـن، گاهـی دروغ می‌گوییـم، چنان‌که شـاعران:

شاعر کیست؟ دروغ‌گویی زبردست: / شکوه و شهریاری از آن اوست![۴۶]

فصـل سـیزدهم بـا عنـوان «سـاختارهای درونـی و تأثیـرات بیرونـی» چگونگـی پویایـی فرهنـگ را شـرح می‌دهـد: «پویایـی فرهنـگ را نه می‌تـوان به‌مثابهٔ یـک فرایند فراگیـر مجـزا و نـه به‌مثابـهٔ سـپهر منفعـل تأثیـرات بیرونـی، بازنمایـی کـرد. ایـن هردو گرایـش در شـرایط تنـش دوسـویه‌ای کـه گریـزی از آن ندارنـد، مگـر آن‌کـه از ماهیـت خویـش منحـرف شـوند، تحقـق می‌یابنـد» (لوتمـان، ۱۳۹۷، ۲۷۳). لوتمـان در پایـان ایـن فصـل می‌گویـد: «توسـعهٔ پویـای فرهنـگ بـا جابه‌جایـی مـداوم فرایندهـای درونی و بیرونـی همـراه اسـت» (همـان، ۲۸۱). او در فصـل بعد با عنـوان «دو گونـه از پویایی» دو گونـه از پویایـی را معرفـی می‌کنـد و بـا نمونه‌های پرشـمار نشـان می‌دهد کـه تقابل مکتب‌هـای ادبـی نوعـی پویایی اسـت:

تاریـخ غنـی از پارادوکس‌هاسـت و تقابل‌هـا به‌طور مرتـب در یکدیگر جذب می‌شـوند. به‌این‌ترتیـب مطالعـه دربـارهٔ این‌کـه چگونـه تحـولات عمیـق اندیشـه‌های فریدنبـرگ و باختیـن، بـا گـذر از تقابـل دوقطبـی اصطلاح‌شناسـی‌ها، دیدگاه‌هـا و شـخصیت مؤلف‌ها، بـه برقـراری رابطـه‌ای دوسـتانه نزدیک شـد، جالب و نـه فراتـر از محدودیت‌های اسـتهزاء و کنایهٔ تاریخی اسـت. (همـان، ۲۸۷)

فصـل پانزدهـم، «رؤیـا: پنجـره‌ای نشـانه‌ای»، از رؤیـا به‌مثابـهٔ پنجره‌ای نشـانه‌ای سـخن می‌گویـد:

کامـلاً روشـن اسـت کـه مردمـان عهـد باسـتان فرهنـگ رؤیـای[۴۷] بسـیار غنی‌تـری داشـتند و درواقـع، رؤیـای خویـش را سـاده‌تر و منسـجم‌تر «می‌دیدنـد» و بـه خاطـر می‌سـپردند و نبایـد فرامـوش کنیـم کـه فرهنـگ شـمن[۴۸]، صرف‌نظـر از توانایـی آن‌هـا بـرای بازگویـی و تعبیـر منسـجم رؤیاهـا، بی‌تردیـد، الگویـی نیـز بـرای کنتـرل آن‌هـا داشـت. همان‌طـور کـه پـی. فلورنسـکی[۴۹] نشـان داده‌اسـت، بازگویـی در فرهنـگ رؤیاها نقـش بسـیار مهمـی بر عهـده دارد؛ زیـرا نظام رؤیاهـا را به‌ویـژه، بـا دادن ترکیبی خطی و موقتـی بـه آن‌هـا، سـازمان‌دهی می‌کنـد... درک رؤیـا به‌مثابـهٔ شـکلی از ارتبـاط، ایـن پرسـش بی‌پاسـخ را مطـرح می‌سـازد کـه: سرچشـمهٔ ایـن ارتبـاط چیسـت؟ بعدتـر، در سـاختارهای اسـطوره‌ای توسـعه‌یافته‌تر، رؤیا صـدای پیامبرگونهٔ موجـودی *بیگانه* قلمداد می‌شـود، یعنـی مسـیر *او* را بـه مـن نشـان می‌دهـد. می‌تـوان چنیـن پنداشـت کـه در مرحلـه‌ای ابتدایـی، چیـزی شـبیه بـه تجربـهٔ مـا از هنر سـینما کـه در آن، اول شـخص

و سوم شخص ادغام شدند و از یکدیگر متمایز نبودند، اتفاق افتاده‌است. «من» و «او» همسان بودند. در مرحلهٔ بعد، مسئلهٔ گفت‌وگو پدیدار شد. می‌توانیم توالی مشابهی را در مهارت‌یافتن کودکان در زبان نیز مشاهده کنیم. این ویژگی رؤیا به‌مثابهٔ شکلی ناب این امکان را برای آن فراهم می‌سازد که به فضایی آماده برای پرشدن تبدیل شود: شمنی که رؤیاها را تعبیر می‌کند، به‌اندازهٔ یک فرویدی باتجربه اطلاعات دارد. خواب آیینه‌ای نشانه‌ای است و هر یک از ما انعکاس زبان خویش را در آن می‌بینند. (همان، ۲۹۲-۲۹۰)

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

«من و من» عنوان **فصل شانزدهم** کتاب است. در این فصل لوتمان از آگاهی انسان و ساختار «من» که می‌تواند ضمیری ساده یا بسیار فراتر از آن، اسمی خاص و منحصربه‌فرد باشد، سخن می‌گوید. زمانی که روسو در ابتدای *اعترافات* گفت: من تنها هستم[۵۰]، من قلب خویش را می‌شناسم و من نوع بشر را می‌شناسم. من مانند هیچ‌یک از آنانی که دیده‌ام، ساخته نشده‌ام؛ من شجاعانه بر این باورم که مانند هیچ موجود زنده‌ای ساخته نشده‌ام. (روسو، ۱۸۲۴، ۳)[۵۱]

از ضمیر «من» فاصله گرفت و به سمت اسم خاص «من» حرکت کرد. این تغییر یکی از قطب‌های بنیادین تفکر آدمی است. **فصل هفدهم** پدیده‌ای هنرمندانه است. «پدیدهٔ هنر» که از هنر و نگرش مکتب‌های فلسفی به هنر سخن می‌گوید:

فلسفهٔ اثبات‌گرای قرن نوزدهم، ازیک‌سو و زیبایی‌شناسی هگلی ازسوی‌دیگر، بر اندیشهٔ هنر به‌مثابهٔ انعکاس واقعیت تأکید کرده‌اند. همزمان، طیف متنوعی از اندیشه‌های نو-رمانتیک (نمادگرا و روبه‌زوال) به اشاعهٔ گستردهٔ دیدگاه هنر به‌مثابهٔ نقطهٔ مقابل زندگی انجامید. این تضاد در تقابل آزادی آفرینش و بردگی واقعیت، خلاصه شده بود. هیچ‌یک از این دو دیدگاه را نمی‌توان درست یا نادرست دانست. آن‌ها گرایش‌هایی را که در هنر راستین به شکلی جدایی‌ناپذیر در یکدیگر تنیده شده و در زندگی واقعی ناممکن‌اند، از یکدیگر جدا و برجسته می‌سازند. (لوتمان، ۱۳۹۷، ۳۰۲)

هنر، آزادی، آگاهی، منطق، واقعیت و از دیروز تا امروز، کلیدواژه‌های این فصل از کتاب *فرهنگ و انفجار*ند.

کتاب پیش از آن‌که به پایان برسد، از «پایان» سخن می‌گوید و از میل انسان «به نسبت‌دادن مؤلفهٔ معنا و هدف به کنش‌ها و رخدادها، به تقسیم واقعیتِ پیوسته به بخش‌های شرطی خاص» و این رازی است که با «مرگ» پیوند خورده‌است:

آنچه که پایان ندارد، معنا ندارد. فهمیدن به تکه‌تکه کردن فضایی که نامجزاست، پیوند خورده‌است. در این ارتباط، نسبت‌دادن ارزش به واقعیت، به‌ویژه در فرایند تعبیر هنرمندانه‌اش، ناگزیر شامل تکه‌تکه کردن است. آنچه که گفته شد، دو پیامد اساسی دارد. نخست این‌که سپهر واقعیت به نقش معنایی ویژهٔ مرگ در زندگی انسان پیوند خورده‌است؛ دوم این‌که در عرصهٔ هنر، تعیین نقش مهم

آغازها و پایان‌ها، به‌ویژه دومی، به خودشان واگذار شده است. (همان، ۳۲۱-۳۲۰)

فصل نوزدهم با عنوان «چشم‌اندازها» چگونگی ساختارهای اجتماعی سه‌تایی و نظام‌های دوتایی را توضیح می‌دهد:

گرایش به مطرح‌کردن اصول اخلاقی یا مذهبی به‌جای اصول حقوقی در نظام‌های دوتایی مشاهده می‌شود... گوگول بود که به‌ویژه در *گزیده‌های منتخب* خود، سنت در تقابل قرار دادن قوانین حکومت با اخلاقیات انسانی را آغاز کرد. اگرچه پند گوگول برای اصلاح رعیت است، با نصایحی از نوع: «آه، تو، تو لیون کثیف!»، به مذمتی فراگیر انجامید، اما حتی در میان اسلاودوستان نیز ایدهٔ ساخت جامعه‌ای غیرحقوقی از این یا آن نوع، به اشکال گوناگون در سراسر نیمهٔ دوم قرن نوزدهم ایستادگی کرد. در آثار تولستوی و داستایوسکی، وکیل همواره به‌مثابهٔ چهره‌ای منفی به تصویر کشیده می‌شود. (همان، ۳۳۰)

و فصل پایانی کتاب نه نتیجه‌گیری که «به‌جای نتیجه‌گیری» است. در این فصل لوتمان از زادگاهش می‌نویسد، از روسیه، تاریخ روسیه، تحول روسیه و از آرمان روسیه:

تغییر بنیادین در روابط اروپای شرقی و اروپای غربی که در برابر دیدگان ما درحال رخ‌دادن است، شاید بتواند برای ما فرصت ورود به یک نظام فراگیر اروپایی سه‌تایی و چشم‌پوشی از آرمان ویران‌سازی کامل «جهان کهن و آن‌گاه» بناکردن جهانی نو بر ویرانه‌های آن‌را فراهم سازد. نادیده انگاشتن این امکان فاجعه‌ای تاریخی خواهد بود. (همان، ۳۴۳)

و تنها، کلام توروپ دربارهٔ *فرهنگ و انفجار می‌تواند*، حسن ختامی برای این مقاله باشد:

فرهنگ و انفجار تنها آخرین کتاب یک دانشمند نیست، بلکه نگاه اجمالی نویسندهٔ آن به آینده که می‌توانست زمان حال او باشد، است و در این زمان حال، اگرچه لوتمان به لحاظ جسمی، ما را ترک کرده، اما به گفت‌وگوی فکورانهٔ خود ادامه می‌دهد و همچنان نگران است که آن بخش از فرهنگ که شاید بیشترین مسئولیت را برای تداوم حراست، قابلیت پیشرفت و بهروزی فکورانه دارد، یعنی علم، بهتر بتواند پیشرفت جامعه را توصیف و از این رهگذر آن را ارزیابی کند. *فرهنگ و انفجار* کتابی است که خود به یک انفجار تبدیل شد... اگرچه، همزمان، این کتاب پدیده‌ای است که از پس از انفجار سرچشمه می‌گیرد، زیرا انفجاری را که «آثار لوتمان» نامیده می‌شود، خلاصه می‌کند و برای خوانندهٔ مشتاق درک حرکت او به سمت این کتاب و نیز درک مسیری که لوتمان فرصت گام‌برداشتن در آن را نداشت، فراهم می‌سازد و این‌جاست که ما خوانندگان چشم به راهیم. چشم به راه بهره‌مندشدن از لحظه‌ای که پرتوی تازه بر گذشته می‌افکند و در مسیر آینده می‌درخشد. (توروپ، ۱۳۹۷: ۳۵)

پی‌نوشت

1. Tartu-Moscow Semiotic School
2. B.A. Uspenskij
3. Peeter Torop

۴. کتاب (Culture and Explosion) با ترجمه نگارنده به زبان فارسی چاپ شده است (تمدن علمی:۱۳۹۷).

5. Y. M. Lotman
6. semiotic system
7. Kant
8. Ferdinand de Saussure
9. Leo Tolstoy
10. J. Delumeau

۱۱. رمان‌نویس، شاعر، نمایش‌نامه‌نویس و سیاستمدار انگلیسی (م)

12. Belinsky
13. Marlinsky
14. Pushkin
15. Baratynsky
16. Einsenstein
17. Tergenev
18. Küchelbecker

۱۹. برای آشنایی بیشتر با استعاره‌ها ر.ک لیکاف، جرج و مارک جانسون. (۱۳۹۴). *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی‌می‌کنیم*. ترجمهٔ هاجر آقاابراهیمی. تهران: علم.

20. metaphor-clichés
21. animalistic tendency
22. Ulysses

۲۳. Cyclops: دیو یک‌چشم که از اسطوره‌های یونان باستان است. (م)

۲۴. Berserkers: برزرکر سربازی است که همیشه یا در لحظهٔ مبارزه در موقعیت «نبرد احمقانه» قرار دارد. (ی.ل)

25. M. Perrot
26. Anne Martin-Fugier
27. The History of a Private Life
28. Nero
29. The Song of Igor's Campaign
30. Pasternak, B. *Sobr. soch*, vol. 2, p. 43.
31. Kishinev
32. *The Letters of Alexander Pushkin*. Trans. And ed. J. Thomas Shaw. Madison: The University of Wisconsin Press, 1967, p. 90.

(Translator's note: English translation my own.)

۳۳. برای آشنایی با جنبهٔ فرهنگی-تاریخی این پدیده ر.ک

Uspensky, B.A. *Iz istorii russkogo literaturnogo yazyka* XVIII – *nachala* XIX *veka*. Moscow, 1985, p. 57.

برای آشنایی با تحلیل زبانی این پدیده و مجموعهٔ جالبی از نمونه‌ها (به‌ویژه، ترکیب زبان‌های فرانسوی و دانمارکی در زبان شیک کمدی هولبرگ) ر.ک

Grannes, A. *Prostorechnye I dialektnye element v yazyke russkoi komedii* XVIII *veka*.

Bergen; Oslo; Tromso.

34. See: Tolstoy, L. *Poln. sobr. soch*. Vol. 4, p. 222.

35. Swift

36. The Sister of Madam Europe

37. Barbier

38. le Barbier, Auguste. *La Curée (The Quarry)*, 1831. In Boime, Albert, Art in an age of counterrevolution 1815-1848, University of Chicago Press: Chicago (2004) (Trans. E. de Mirecourt, Horace Vermeet, Paris, 1855), p. 254.

39. Georges Sand

40. Durova

41. The Man Who Was Thursday

42. Chesterton

43. Edgar Allan Poe

44. Georges-Charles de Heeckeren d'Anthès

45. B. Pasternak

46. Karamzin, N. *Poln. Sobr. stikhotvorenii* (*The Poet's Library. Large Series*). Annotated by J. M. Lotman. Moskva/ Leningrad, 1966, s. 195. (Translator's note: translation my own)

47. culture of dream

48. Shaman culture

49. P.Florensky

۵۰. در اصل:

"Moi seul" (*Rousseau, J. J*. Oeuvres completes / Ed. Musset-Pathay, vol. 27. Paris, 1824, p. 3).

51. *The confessions of J. J. Rousseau: with the reveries of the solitary walker*. Translated from the French, vol. 1. London: Printed for J. Bew, 1783, p. 1.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

منابع

تروپ، پیتر (۱۳۸۷). «نشانه‌شناسی هنر و مسائل روش‌شناختی نشانه‌شناسی فرهنگ». در *مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*. به کوشش فرهاد ساسانی. تهران: فرهنگستان هنر. ص‌ص. ۶۵-۵۵.

سجودی، فرزان (۱۳۹۷). یادداشت در شبکه‌های مجازی.

سرفراز، حسین و همکاران (۱۳۹۶). «واکاوی نظریهٔ فرهنگی «سپهر نشانه‌ای» یوری لوتمان». *راهبرد فرهنگ*. شمارهٔ ۳۹. ص‌ص. ۹۵-۷۳.

لوتمان، یوری و ... (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی فرهنگی*. ترجمهٔ فرزان سجودی و... . تهران: نشر علم .

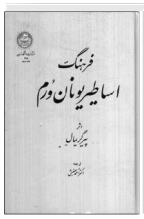
لوتمان، یوری (۱۳۹۷). *فرهنگ و انفجار*. ترجمهٔ نیلوفر آقاابراهیمی. تهران: تمدن علمی.

Posner, Roland (2004). "Basic Tasks of Cultural Semiotics". In Signs of Power-Power of Signs.

Gloria Withalm and Josef Wallmannsberger (eds.). PP. 56-89

کتاب‌شناسی اسطوره‌شناختی (۱)

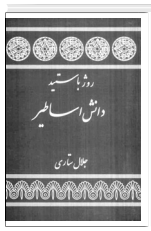
دههٔ هشتاد در ایران، دوران اوج مطالعات اسطوره‌شناختی و نقدهای کهن‌الگویی است. در این سال‌ها کتاب‌های بسیاری از میرچا الیاده و کارل گوستاو یونگ ترجمه می‌شود و موجی از نقدهای یونگی به راه می‌افتد. هر موج جدیدِ پژوهشی مدیون ترجمه‌هایی از متونی است که مبانی آن اندیشه و دیدگاه را بیان می‌کند. در میان مترجمان حوزهٔ اسطوره‌شناسی ایران، جلال ستاری بر صدر می‌نشیند و با شمار بسیار تألیف و ترجمه جایگاه خود را در میان منتقدان اسطوره‌شناس می‌یابد. عباس مخبر هم جز ترجمهٔ متون نظری نقادبی به نقد اسطوره‌شناسی بیش از انواع دیگر گرایش‌ها علاقه نشان می‌دهد و تعدادی از کتاب‌های این حوزه را به فارسی برمی‌گرداند. ابوالقاسم اسماعیل‌پور هم که از شاگردان مهرداد بهار است در تألیف کتاب‌های پژوهشی اسطوره‌شناسی و ترجمهٔ آثار ارزشمند آن سهم بسزایی دارد. مهمترین این کتاب‌ها نوشتهٔ رکس وارنر با عنوان *دانشنامهٔ اساطیر جهان* است. مانی صالحی علامه هم از جمله مترجمان جوانی است که در سال‌های اخیر برخی از کتاب‌های اسطوره‌شناسی را به فارسی برگردانده‌است. بخش کتاب‌شناسی این شماره به معرفی مهم‌ترین آثار ترجمهٔ مطالعات اسطوره اختصاص دارد که با کتاب *فرهنگ اساطیر یونان و روم* آغاز می‌شود. کتابشناسی آثار تألیفی این حوزه را در شمارهٔ آینده ارائه خواهیم کرد.



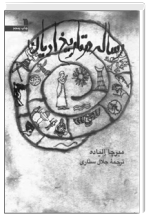
۱. گریمال، پییر (۱۳۴۷). *فرهنگ اساطیر یونان و رم*. ترجمهٔ احمد بهمنش. تهران: دانشگاه تهران.

۲. کاسیرر، ارنست (۱۳۶۲). *افسانهٔ دولت*. ترجمهٔ نجف دریابندری. تهران: خوارزمی.

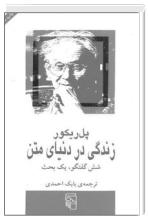
۳. الیاده، میرچا (۱۳۶۸). *آیین‌ها و نمادهای آشناسازی: رازهای زادن و دوباره زادن*. ترجمهٔ نصرالله زنگوئی. تهران: آگاه.



۴. باستید، روژه (۱۳۷۰). *دانش اساطیر*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.



۵. الیاده، میرچا (۱۳۷۲). *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.



۶. ریکور، پل (۱۳۷۳). *زندگی در دنیای متن: شش گفتگو، یک بحث*. ترجمهٔ بابک احمدی. تهران: مرکز.

۷. روژمون، دنی‌دو (۱۳۷۴). *اسطوره‌های عشق*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: نشانه.

۸. الیاده، میرچا (۱۳۷۵). *مقدس و نامقدس*. ترجمهٔ نصرالله زنگوئی. تهران: سروش.

۹. بارت، رولان (۱۳۷۵). *اسطوره، امروز*. ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: مرکز.

۱۰. لوی استروس، کلود (۱۳۷۶). *اسطوره و معنا: گفتگوهایی با کلود لوی استروس*. ترجمهٔ شهرام خسروی. تهران: مرکز.

۱۱. کمبل، جوزف (۱۳۷۷). *قدرت اسطوره: گفتگو با بیل موییرز*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

۱۲. کراپ، الکساندر و... (۱۳۷۷). *جهان اسطوره‌شناسی: آثاری از الکساندر کراپ، کارل آبراهام، مالینوفسکی و...* ترجمهٔ جلال ستاری. ۵ جلد. تهران: مرکز.

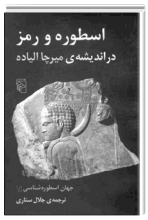
۱۳. روتون، کنت نولز (۱۳۷۸). *اسطوره: از مجموعه مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاحات ادبی و هنری*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: مرکز.

۱۴. کمبل، ژوزف (۱۳۸۰). *اساطیر ایران و ادای دین*، ترجمهٔ علی اصغر بهرامی. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

۱۵. اوالد، فرانسواو... (۱۳۸۰). *جهان اسطوره‌شناسی اسطوره و حماسه در اندیشه ژرژ دومزیل*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.

۱۶. لوی استروس، کلود (۱۳۸۰). *اسطوره و تفکر مدرن*. ترجمهٔ علی لاریجانی و علی جهان‌پولاد. تهران: نشر و پژوهش فرزان‌روز.

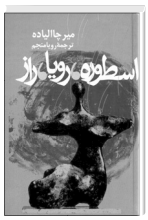
۱۷. بولتمان، رودلف کارل (۱۳۸۰). *مسیح و اساطیر*. ترجمهٔ مسعود علیا. تهران: مرکز.



۱۸. لونگ، شارل .هـ (۱۳۸۱). *جهان اسطوره‌شناسی: اسطوره و رمز در اندیشهٔ میرچا الیاده*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.

۱۹. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۲). *جهان اسطوره‌شناسی: اسطوره‌ای نو؛ نشانه‌هایی در آسمان*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.

۲۰. کراسنوولسکا، آنا (۱۳۸۲). *چند چهرهٔ کلیدی در اساطیر گاه‌شماری*. ترجمهٔ ژاله متحدین. تهران: ورجاوند.

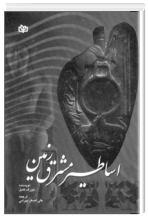


۲۱. الیاده، میرچا (۱۳۸۲). *اسطوره، رویا، راز*. ترجمهٔ رویا منجم. تهران: علم.

۲۲. هندرسن، ژوزف و گوستاو یونگ (۱۳۸۳). *انسان و اسطوره‌هایش*. ترجمهٔ حسن اکبریان طبری. تهران: نشر دایره و مهرنوش.

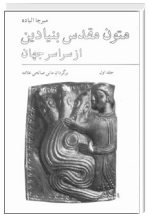
۲۳. فریزر، جیمز جرج (۱۳۸۳). *شاخهٔ زرین: پژوهشی در جادو و دین*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.

۲۴. اسمیت، ژوئل (۱۳۸۳). *فرهنگ اساطیر یونان و رم*. ترجمهٔ شهلا برادران خسروشاهی. تهران: روزبهان و فرهنگ معاصر.



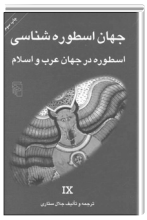
۲۵. کمبل، جوزف (۱۳۸۳). *اساطیر مشرق زمین: پژوهشی در باب سیر تکامل اندیشه آدمی*، ترجمهٔ علی اصغر بهرامی. تهران: جوانهٔ رشد.

۲۶. الیاده، میرچا (۱۳۸۴). *اسطورهٔ بازگشت جاودانه*. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. تهران: طهوری.



۲۷. الیاده، میرچا (۱۳۸۴). *متون مقدس بنیادین از سراسر جهان*. ترجمهٔ مانی صالحی‌علامی. تهران: فراروان.

۲۸. کوپ، لارنس (۱۳۸۴). *اسطوره*، ترجمهٔ محمد دهقانی، تهران: علمی و فرهنگی.



۲۹. ستاری، جلال (۱۳۸۴). *جهان اسطوره‌شناسی: اسطوره در جهان عرب و اسلام*. ترجمه و تألیف جلال ستاری. تهران: مرکز.

۳۰. کمبل، جوزف (۱۳۸۵). *قهرمان هزار چهره*. ترجمهٔ شادی خسرو پناه. مشهد: گل آفتاب.

۳۱. وارنر، رکس (۱۳۸۶). *دانشنامه اساطیر جهان*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل پور. تهران: اسطوره.

۳۲. بیرلین، جی.اف (۱۳۸۶). *اسطوره‌های موازی*، ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

۳۳. کاسیرر، ارنست (۱۳۸۷). *فلسفه صورت‌های سمبلیک*. ترجمهٔ یدالله موقن. تهران: هرمس.

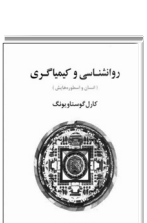
۳۴. سگال، رابرت آلن (۱۳۸۹). *اسطوره*. ترجمهٔ فریده فرنودفر. تهران: بصیرت.

۳۵. ستاری، جلال (۱۳۸۹). *جهان اسطوره‌شناسی: آیین و اسطوره*. ترجمه و تألیف جلال ستاری. تهران: مرکز.

۳۶. ویتیلا، استوارت (۱۳۸۹). *اسطوره و سینما: کشف ساختار اسطوره‌ای در ۵۰ فیلم به یادماندنی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.

۳۷. آرمسترانگ، کارن (۱۳۹۰). *تاریخ مختصر اسطوره*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

۳۸. بونرو، اولیویه (۱۳۹۰). *از تصویر تا اسطوره: ایران در ادبیات و اندیشه فرانسوی قرن هجدهم*. ترجمهٔ حسن فروغی و ابراهیم قیصری. تهران: پژواک.

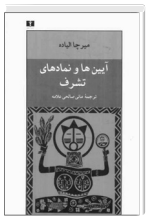


۳۹. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۰). *روان‌شناسی و کیمیاگری (انسان و اسطوره‌هایش)*. ترجمهٔ محمود بهفروزی. تهران: جامی.

۴۰. الیاده، میرچا (۱۳۹۱). *اسطوره و واقعیت*. ترجمهٔ مانی صالحی‌علامه. تهران: کتاب پارسه.

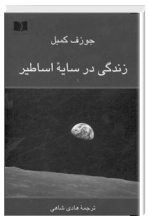
۴۱. الیاده، میرچا (۱۳۹۱). *چشم‌اندازهای اسطوره*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس

۴۲. داتی، ویلیام (۱۳۹۲). اساطیر جهان. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: چشمه .



۴۳. الیاده، میرچا (۱۳۹۲). *آیین‌ها و نمادهای تشرف: اسرار تولد و تولد دوباره*. ترجمهٔ مانی صالحی‌علامه. تهران: نیلوفر.

۴۴. الیاده، میرچا (۱۳۹۳). *هنر اسرارآمیز*. ترجمهٔ مینا غرویان. تهران: پارسه.



۴۵. کمبل، جوزف (۱۳۹۵). *زندگی در سایهٔ اساطیر*. ترجمهٔ هادی شاهی. تهران: دوستان.

۴۶. دل، کریستوفر (۱۳۹۵). *اسطوره به روایت تصویر*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: پیکره.

۴۷. گریمال، پییر (۱۳۹۶). *انسان و اسطوره*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: هیرمند.

۴۸. وارنر، رکس (۱۳۹۸). *انسان و خدایان: اسطوره‌های یونان باستان*. ترجمهٔ منوچهر پارسایی. تهران: سمندر.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

Among Fire and Water

A Critique of the Last Correction of *Seir Al-Ebad Ela Al-Mā'd* Masnavi

Maryam Musharraf/Faculty Member of Shahid Beheshti University,
m.mosharraf@yahoo.com

Abstract:
Sanai Ghaznavi's *Seir Al-Ebad Ela Al-Mā'd* is one of the most famous works in the field of Persian pedagogic literature. This remarkable Masnavi has been considered for many years among the most important sixth-century. However, due to some difficulties in reading the verses, there are still some vague points in this Masnavi. This paper attempts to refer to some of these difficulties in the text that occured due to the imprecision of the copies or the mistake of the scribes, and based on the last print of the work, propose the correct form of some verses with reference to the oldest copies of the sixth century.

Keywords: Sanayi Ghaznavi, Masnavi of Seir Al-Ebad Ela Al-Mā'd, Text Correction, Pedagogic Literature

Hidden Layout

A Critique of the Book of *Gusheh: Iranian Melody Culture*

Arvin Sedaghatkish/Composer, researcher and music critic,
aviehs@yahoo.com

Abstract
The book *Gusheh: Iranian Melody Culture* is the result of thirty years of Arshad Tahmasebi's life long work, and has undergone a shift in some of the key concepts due to the length of time it took to be written. These changes especially include the great changes in scholarship and music research in recent years. Nonetheless, closer studies show that this book is still very helpful and beneficial due to its critique of the primary sources, the classification of information based on historical periods, first-hand knowledge of musical modal system or Dastgah, and the gathering of large volumes of scattered material from several sources. At the same time, these studies also make it clear that the information on the entries regarding the ancient era and the Islamic period in the book should be studied and used more cautiously, since these periods are not the direct topic of the author's expertise and errors and mistakes in the entries are a possibility.

Keywords: *Gusheh: Iranian Melody Culture*, Iranian Music Culture, Arshad Tahmasebi, Persian Music, Music Modal System

an art piece with the test of history are among the characteristics of this book.
Keywords: *Kimiakhatoon*, *Rumi's Daughter*, *The Nation of Love*, Shams Tabrizi, Gholamreza Khaki

A Treasure from Iranian Culture

A Review of *Folklore Tales of Lorestan*

Zahra Mohammad Hasani Saghiri/PhD in Persian language and literature, Shahid Chamran University of Ahwaz, and Folk Literature researcher,
zahrasaghiri@yahoo.com

Abstract
Folklore Tales of Lorestan is a collection of 4 volumes recently published by the Center of Islamic Great Encyclopedia. The present article reviews the collection in two sections; in the first part, the printing method, the stories and the important narratives are introduced based on the Aarne- Thompson World List. In the second part, the editor's preface to the book and its various drawbacks are discussed.
Keywords: Tales and Fables, Oral Literature, Folk Literature

The Nation of Love or the Command of Desire

A review and analysis of two novels: *Nation of Love* and *Kimiakhatoon* with an approach to Rumi's life

Mostafa Gorji/Professor of Payame Noor University,
Gorjim111@yahoo.com
Aida Chehreghani/MA in Persian Language and Literature,
Ayda.chehr@yahoo.com

Abstract
The Nation of Love by Elif Shafak is one of the most read and most frequently translated novels in this decade that attracted an audience from all walks of life in a short time, as it did in the original language in Turkey (2009), and became a bestselling novel quickly. The collection of the works by this Turkish writer (16 books, mostly novels) has been translated to over 40 languages and published by internationally renowned publishers. *The Nation of Love* consists of two stories that are narrated side by side. First is the story of an affluent family living in America (the land of opportunities and failed chances) and the second story or *The Nation of Love*, is a historical-mystical story portraying the encounter between Shams and Molana. *The Nation of Love* is merely a novel, and not all of its events are based on historical documentations. Consequently, an almost new persona is presented of Shams, and most of the attention to the book is due to this second story, and if the first story (love of Ella to Aziz) was presented in a separate book as a novel, the book could not have been this popular. Shafak (as the narrator and writer) hides herself behind the Aziz Zahara character (the in-text narrator of the story of Shams), in such a way that we forget throughout the story that she is the actual author. The main theme of *The Nation of Love* is two types of love (divine and earthly); today's earthly love (Ella and Aziz Zahara), and the old-timely divine love (Shams and Molana). The author tries to tie these two together. In this article, *The Nation of Love* is analyzed with a critical approach and with regards to factors that make is a popular novel.
Key Words: Rumi, *The Nation of Love*, *Kimiakhatoon*, Shams al-Din Tabrizi

Two Masters and *Manazil Al-Sairin*

A review of the book *Manazil Al-Sairin* by Khawja Yousef Hamedani

Elahe Rajabifar/Ph.D. student of Persian language and literature, Tabriz University,
Elrajabi14@gmail.com

Abstract

One of the renowned mystics who has a book on mystic Manazil (stations) is Khawja Yusef Hamedani (535-440 AH). He is a mystic of the fifth and sixth centuries, one of the founders of the Naqshbandiyeh order and the leaders of the Khawjegan dynasty, and one of the mystics that had high Karamat or marvels. Many researchers consider his only known work to be *Rotbata-Al-Hayat*. However, another less-known and invaluable work, *Al-kashaf An Manazil Al-Sairin,* is attributed to him. This book has not been published yet and is only mentioned in Persian Literature anthologies. It is a detailed book in Farsi with a fluent language that has been overlooked since the eighth century BC. But by the second half of the 7th century AD. It is known enough that it is considered equal in value to Ibn-Arabi's Fosus Al-Hekam. Today, based on its synonymy with *Manazil Al-Sairin* by Khawja Abdullah Ansari, some scholars of the mystical texts regard this work as an interpretation of that work in Persian, or they describe it as a separate book from *Al-kashaf An Manazil Al-Sairin,* while it is in fact the full title of *Manazil Al-Sairin*, and in no way is the book related to Khawja Abdullah Ansari but an independent work with thirteen principles.

The only known version of it, which contains the second volume, is based on the analyzed and compared version of the 7th century AD which is kept in the Turkish Nafiz Pasha Library. This volume, which appeared in 512 pages, contains the 10th to 13th principles from the whole work and contains the description of the four principles of mysticism "addition and difference", "separation and connection," "adult and child," and "liberty". After describing the works and the life of Khawja Yousef, which is less discussed in literary sources, this article focuses on a comparison between the two masters' *Manazil Al-Sairin* and points out that the *Al-kashaf An Manazil Al-Sairin* is not a description of *Manazil Al-Sairin* by Khawja Abdullah Ansari.

Keywords: Mystical Literature, *Al-kashaf An Manazil Al-Sairin*, Khawja Yousef Hamedani, *Manazil Al-Sairin* by Khawja Abdullah Ansari.

A Critique of *Kimia of Rumi's Haram*

Sadaf Golmoradi/ Professor at Tehran Farhangian University,
Sgol_00055@yahoo.com

Abstract

The present research is aimed at introducing and reviewing *Kimia of Rumi's Haram*. Although the book does not mention in the title that it is in face a critique but we see that it is an essay based on "... the critique of novels *Kimiakhatoon*, *Rumi's Daughter*, and *the Nation of Love* ...". also whenever deemed necessary it also criticizes historical works such as the *Managhib-Al-Arefin Aflaki*, *Resaleye Sepahsalar*, and some other texts that are published in the cyberspace or periodical publications on this topic. The author also deciphers the undisclosed references of *Shams's Essays* based on the same biased view and presumptions, relying on the same historical texts as we shall see, the author depicts a biased image of Shams and his relationship with Kimiakhatoon and Aladdin (Rumi's son). Thus he is unwittingly caught up in the same trap that he is advising the novelists (the defendants in the present case) to avoid. A lack of structural cohesion, criticizing the thinkers rather than the criticizing the thought, the numerous contradictions in the text, and a refusal to acknowledge the boundary between history and imagination, and as a result, the evaluation of the novel as

List of Contents
Editor's Note

Oral Criticism
- Review of the book *Form the Whisper of Tradition to the Charm of the Pop: An Investigation in Contemporary Iranian Music* by Alireza Miralinaghi and Arvin SedaghatKish

Critique of Research Book (Literature)
- A review on *Reports on the Difficulties of Divan Khaghani*, by Majid Azizi and Ali Heidari
- A review of the book *Manazil Al-Sairin* by Khawja Yousef Hamedani, Elaheh Rajabifar
- A Critique of *Kimia of Rumi's Haram*, Sadaf Golmoradi
- A Treasure from Iranian Culture: A Review of *Folklore Tales of Lorestan*, Zahra Mohammad Hasani Saghiri

Critique of Novel
- A review and analysis of two novels: *Nation of Love* and *Kimiakhatoon* with an approach to Rumi's life, Mustafa Gorji and Aida Chehregani

Critique of Manuscript Correction
- Among Fire and Water: A Critique of the Last Correction of *Seir Al-Ebad Ela Al-Mā'd* Masnavi, Maryam Mosharraf

Translated Review
- A critique of the correction and printing of *Tadhkar-e Aftab-e Alamtab*, by Aref Noshahi and translated by Shiva Amirhodai

Language Review
- A New Approach to the Systematic Typology of Languages: Introduction and Review of *Fundamentals of Linguistic Typology*, Rafe'eh Khoshkhoo and Raha Zareifard

Critique of Research Book (Art)
- Structure or Text: A Look at the *Art of Plot Forming*, Shahpur Azimi
- Hidden Layout: A Critique of the Book of *Gusheh: Iranian Melody Culture*, Arvin Sedaghatkish
- A Book for All Seasons: An Analysis of *On Photography*, by Mohammad Khodadadi Motarjem Zadeh

Introducing Books
Culture and Explosion: Niloofar Agha Ebrahimi

Bibliography
Mythology

Literature&Art Quarterly
Book Review

ادبیات و هنر

Year Two, No.6
Summer 2019

فصلنامه نقد کتاب

ادبیات و هنر

Quarterly Book Review
Literature & art
Vol. 2, No.6 (Summer 2019)

Copyright and Publisher:
Khaneh Ketab

Managing Editor: Niknam Hosseini Pour

Editor-in-Chief:
Maryam Hosseini

Assistant Editor:
Elaheh Rajabifar

Literature Advisers:
Alireza Anoushiravani, Shokouh Hosseini, Ghodratollah Taheri, Issa Amankhani, Behroz Imani.

Art Advisers:
Esmaeil Bani Ardalan, Mohammad Khazaei, Mehrdad Pourelm, Mohammadreza Moridi.

Books & Magazines Publication Specialist:
Hamideh Norouzian

Administrative Manager:
Leila Farhadi Nik

Editor:
Zahra hajihosseini

English Translator: Selma Rezvanjoo

Layout Designing and Printing:
Khaneh Ketab Publisher

Marketing: Khane Ketab Distribution

Distribution Office Tel: +98 (0)21-88342985

Page Designer:
Moad Tabari

Editorial Office:
No. 1080, between Saba & Palestine St.
Enqelab Ave.Tehran, Iran
P.O.Box: 13145-313
Tel&Fax: +98 (0)21 -66415255
Fax: +98 (0)21-66415360
Literatureart.faslnameh@gmail.com
Website: http://Labr.faslnameh.org
ISNN:2423-6659
Indexed in Databases:
www.noormags.ir
www.magiran.com

برگ اشتراک فصلنامه‌های مؤسسه خانه کتاب

فصلنامه‌های نقدِکتاب: شش‌ماه (۶ شماره)، یک‌سال (۱۲ شماره)

ردیف	موضوع	تهران ـ شهرستان	
		شش‌ماه	یک‌سال
۱	فصلنامه نقد کتاب ادبیات و هنر	۴۸۰/۰۰۰ ریال	۹۶۰/۰۰۰ ریال
۲	فصلنامه نقد کتاب علوم انسانی	۴۸۰/۰۰۰ ریال	۹۶۰/۰۰۰ ریال
۳	فصلنامه نقد کتاب کودک و نوجوان	۴۸۰/۰۰۰ ریال	۹۶۰/۰۰۰ ریال
۴	فصلنامه نقد کتاب حکمت	۴۸۰/۰۰۰ ریال	۹۶۰/۰۰۰ ریال
۵	فصلنامه نقد کتاب معرفت دین	۴۸۰/۰۰۰ ریال	۹۶۰/۰۰۰ ریال

بهای اشتراک را به شماره حساب سپهر ۰۱۰۲۰۵۵۶۴۹۰۰۶ بانک صادرات، شعبه غرب خیابان انقلاب، کد ۵۵۷، به نام مؤسسه خانه کتاب واریز فرمایید و فیش بانکی را به همراه جدول زیر به نشانی: تهران، خیابان قائم مقام فراهانی، خیابان فجر، پلاک ۷، صندوق پستی ۳۱۳- ۱۳۱۴۵ ارسال نمایید. مبالغ فوق شامل هزینه‌های ارسال پست سفارشی نیز می‌باشد.

برای کسب اطلاعات بیشتر می‌توانید با تلفن و نمابر ۸۸۳۱۸۶۵۳ - ۸۸۳۴۲۹۸۵ تماس حاصل فرمایید.

نام و نام خانوادگی / مؤسسه / سازمان:

نشانی مشترک:

مدت اشتراک: ☐ **شش‌ماه** ☐ **یک‌سال**

فصلنامه‌های درخواستی

☐ **فصلنامه نقد کتاب ادبیات و هنر** ☐ **فصلنامه نقد کتاب علوم انسانی**

☐ **فصلنامه نقد کتاب معرفت دین** ☐ **فصلنامه نقد کتاب حکمت**

☐ **فصلنامه نقد کتاب کودک و نوجوان**