۲۲۳

نوین

جستارهای ادبی

(ادبیات و علوم انسانی سابق) - دانشگاه فردوسی مشهد - مجلهٔ علمی - پژوهشی

سال پنجاه و ششم - شمارهٔ چهارم - زمستان ۱۴۰۲

- **انتساب سه رباعی از عارف ایجی به خیالی بخارایی**
  در تذکرهٔ لطائف‌الخیال — محمدصادق خاتمی

- **تحلیل گفتمان دو روایت مختلف**
  از رویداد تاریخی جنگ قلعهٔ دمدم — فرهاد محمدی

- ***شاهنامهٔ* منسوب به محرمی، برگی دیگر از شاهنامه‌سرایی**
  در سرزمین عثمانی — حمیدرضا خوارزمی، سیدامیر جهادی حسینی

- **بررسی سبک‌شناسانهٔ ژانر منشآت**
  در دورهٔ گذار (قاجاری) — سید مهدی زرقانی، ثریا مؤمنی

- **جدال‌های مذهبی کاتبان**
  در دست‌نویس‌های معتبر شاهنامه و متون منظوم پهلوانی — رضا غفوری

- **تحلیل کارکردها و کاربردهای موقعیت داستانی**
  «مطالعهٔ موردی: رمان شازده احتجاب» — مهرداد اکبری گندمانی

سال پنجاه و ششم - شمارهٔ چهارم - زمستان ۱۴۰۲

۲۲۳

- **انتساب سه رباعی از عارف ایجی به خیالی بخارایی**
  در تذکرهٔ لطائف‌الخیال — محمدصادق خاتمی

- **تحلیل گفتمان دو روایت مختلف**
  از رویداد تاریخی جنگ قلعهٔ دمدم — فرهاد محمدی

- ***شاهنامهٔ* منسوب به محرمی،**
  برگی دیگر از شاهنامه‌سرایی در سرزمین عثمانی — حمیدرضا خوارزمی، سیدامیر جهادی حسینی

- **بررسی سبک‌شناسانهٔ ژانر منشآت**
  در دورهٔ گذار (قاجاری) — سید مهدی زرقانی، ثریا مؤمنی

- **جدال‌های مذهبی کاتبان**
  در دست‌نویس‌های معتبر شاهنامه و متون منظوم پهلوانی — رضا غفوری

- **تحلیل کارکردها و کاربردهای موقعیت داستانی**
  «مطالعهٔ موردی: رمان شازده احتجاب» — مهرداد اکبری گندمانی

(نشریهٔ علمی)

جستارهای نوین ادبی

(ادبیّات و علوم انسانی سابق)

صاحب‌امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد
مدیر مسئول: عبدالله رادمرد
سردبیر: محمود فتوحی رودمعجنی
اعضای هیئت تحریریّه:

سعید بزرگ بیگدلی (دانشیار دانشگاه تربیت مدرس تهران)
مهدخت پورخالقی چترودی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)
تقی پورنامداریان (استاد پژوهشگاه علوم انسانی تهران)
محمّد تقوی (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)
عبدالله رادمرد (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)
سیّد مهدی زرقانی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)
علی‌اشرف صادقی (استاد دانشگاه تهران)
دانیلا منیگینی (دانشیار دانشگاه ونیز)
حبیب‌الله عبّاسی (استاد دانشگاه تربیت معلّم تهران)
محمود فتوحی رودمعجنی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)
ابوالقاسم قوام (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)
علی گوزلیوز (استاد دانشگاه استانبول ترکیه)
علیرضا نیکوبی (دانشیار دانشگاه گیلان)
کلاوس والینگ پدرسن (دانشیار دانشگاه کپنهاگ)
محمّدجعفر یاحقّی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)

بر اساس آئین‌نامهٔ کمیسیون نشریات وزارت علوم تحقیقات و فناوری از سال ۱۳۹۸، کلیهٔ نشریات دارای درجهٔ «علمی-پژوهشی» به نشریهٔ «علمی» تغییر نام یافتند.

ویراستار فارسی: جواد میزبان **ویراستار انگلیسی: عبدالله نوروزی** **کارشناس مجلّه: مریم خوش بیان**
طراح جلد: فرید یاحقّی **حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی:** محمّد کریمی طرقبه
نشانی: مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی، کدپستی: ۹۱۷۷۹۴۸۸۸۳، تلفن: ۳۸۸۰۶۷۲۵-۰۵۱
نشانی سامانهٔ الکترونیکی: http://jls.um.ac.ir **نشانی پست الکترونیک:** jll@um.ac.ir

مشاوران علمی این شماره:

عباس بگ‌جانی، محمد بهنام‌فر، محمّد تقوی، نجم‌الدّین جبّاری، زهرا حیاتی، سعید رادفر، فاطمه رضوی، سیّدمهدی زرقانی، قدرت‌الله طاهری، ذوالفقار علامی، محمود فتوحی‌رودمعجنی، سیدعلی قاسم‌زاده، ابوالقاسم قوام، مجتبی مجرّد، محمّد محمّدی، جواد میزبان، محمّد نجاری.

بسم الله الرحمن الرحیم

(نشریهٔ علمی)

جستارهای نوین ادبی

(ادبیّات و علوم انسانی سابق)

این مجلّه بر اساس مجوّز شمارهٔ ۱۰۲/۴۷۸۲ مورّخ ۱۳۷۰/۷/۱۳ ادارهٔ کلّ مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود.

شمارهٔ چهارم - سال پنجاه و ششم

شمارهٔ مسلسل ۲۲۳ - زمستان ۱۴۰۲

(تاریخ انتشار این شماره: زمستان ۱۴۰۲)

این مجلّه در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
- پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور (Magiran)
- DOAJ

راهنمای شرایط مجلّه برای پذیرش و چاپ مقاله

۱- مقاله به ترتیب شامل **چکیده** (۵ تا ۸ سطر، بر اساس معیارهای صحیح چکیده‌نویسی)، **کلیدواژه‌ها** (حدّاکثر ۵ واژه)، **مقدّمه** (سؤال تحقیق، فرضیّه‌ها، اهداف)، **بحث و بررسی** و **نتیجه‌گیری** باشد. مجلّه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از ۷۰۰۰ کلمه) معذور است.

۲- مشخّصات نویسنده یا نویسندگان (نام و نام‌خانوادگی، مرتبهٔ علمی، نام مؤسّسهٔ متبوع، نشانی، تلفن و دورنگار) در صفحهٔ جداگانه بیاید.

۳- مقاله‌های ارسالی تنها به‌صورت تایپ‌شده با قلم لوتوس ۱۳ در برنامهٔ word مطابق با معیارهای مندرج در این راهنما و منحصراً از طریق صفحهٔ خانگی (وبگاه) پذیرفته می‌شود.

۴- ارسال چکیدهٔ انگلیسی (۵ تا ۸ سطر) در صفحه‌ای جداگانه، شامل عنوان مقاله، نام نویسنده/ نویسندگان و مؤسّسه/ مؤسّسات متبوع الزامی است.

۵- منابع مورد استفاده در پایان مقاله و بر اساس ترتیب الفبایی نام‌خانوادگی نویسنده به شرح زیر آورده شود:

کتاب: نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). نام کتاب (ایتالیک). نام مترجم. محل نشر: نام ناشر.

مقاله از مجلّه: نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). نام نشریّه (ایتالیک). دوره/ سال. شماره. شمارهٔ صفحات مقاله.

مقاله از مجموعه‌ها: نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). نام ویراستار یا گردآورنده. نام مجموعه مقالات (ایتالیک). محلّ نشر: نام ناشر. شمارهٔ صفحات مقاله.

سایت‌های اینترنتی: نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). آخرین تاریخ و زمان تجدید نظر در سایت اینترنتی. «عنوان موضوع» (داخل گیومه). نام و نشانی سایت اینترنتی (ایتالیک).

۶- ارجاعات در متن مقاله بین پرانتز (نام مؤلّف، سال انتشار: شمارهٔ صفحهٔ مورد نظر) نوشته شود. در مورد منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود. نقل قول‌های مستقیم بیش از ۵ سطر به‌صورت جدا از متن با تورفتگی (نیم سانتی متر) از دو طرف درج شود.

۷- معادل لاتین کلمات در پایین صفحه بیاید و توضیحات جانبی به یادداشت‌های پایان مقاله منتقل شود.

۸- مجلّه فقط مقاله‌هایی را می‌پذیرد که در زمینهٔ زبان و ادبیّات فارسی و حاصل پژوهش نویسنده باشد.

۹- مقاله باید بر اساس شیوه‌نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی نوشته شود. در صورت لزوم، مجلّه در ویراستاری زبانی مقاله بدون تغییر محتوای آن آزاد است.

۱۰- نویسندگان محترم باید مقاله‌های خود را از طریق سامانهٔ مجلّهٔ جستارهای ادبی به نشانی ذیل ارسال کنند:
Http://jls.um.ac.ir

۱۱- تمام اطّلاعات مربوط به مقاله، پس از دریافت، از طریق صفحهٔ خانگی (وبگاه) به اطّلاع نویسندگان محترم خواهد رسید.

فهرست مندرجات

انتساب سه رباعی از عارف ایجی به خیالی بخارایی در تذکرهٔ *لطائف‌الخیال*	محمدصادق خاتمی	۱-۲۰
تحلیل گفتمان دو روایت مختلف از رویداد تاریخی جنگ قلعهٔ دمدم	فرهاد محمدی	۲۱-۴۴
***شاهنامهٔ* منسوب به محرمی، برگی دیگر از شاهنامه‌سرایی در سرزمین عثمانی**	حمیدرضا خوارزمی سیدامیر جهادی حسینی	۴۵-۷۳
بررسی سبک‌شناسانهٔ ژانر منشآت در دورهٔ گذار (قاجاری)	سید مهدی زرقانی ثریا مؤمنی	۷۵-۱۰۳
جدال‌های مذهبی کاتبان در دست‌نویس‌های معتبر *شاهنامه* و متون منظوم پهلوانی	رضا غفوری	۱۰۵-۱۳۰
تحلیل کارکردها و کاربردهای موقعیت داستانی: «مطالعهٔ موردی: رمان *شازده احتجاب*»	مهرداد اکبری گندمانی	۱۳۱-۱۵۵

DOI: https://doi.org/10.22067/JLS.2024.83542.1466

The Attribution of Three Quatrains of Āref Ījī to Khiāli Bokhārāi in *Tazkereh Latāef al-Khiāl*

Received: July 20, 2023 / Accepted: February 19, 2024

Mohammadsadegh Khatami[1]

Abstract

One of the most eloquent poets of the Safavid period mentioned by the author of *Latāef al-Khiāl* is Āref Īgī/Ījī. The aim was to explain the necessity of identifying the attribution of three quatrains of Āref Ījī to Khiāli Isfahāni and explore the reasons of the falseness of Khiāli Isfahāni's attribution in *Latāef al-Khiāl*. The author of *Latāef al-Khiāl* mentions Āref Ījī Isfahāni and then mentions Khiāli Isfahāni. From the poems that the auther mentios we can conclude that by the name, he means Khiāli Bokhārāi/Heravi, a sunnet composer living in 15th century AH and a contemporary of Ologh Beyg. The author mentions eleven verses of the sunnets and three quatrains under the name of Khiāli Isfahāni, while this study showed that out of the 17 verses mentioned by the author, six verses (three quatrains) has been mentioned in other sources under the name of Hakim Āref. Relying on authentic sources, this study showed that in addition to the eleven verses which belong to Khiāli Bokhārāi and mistakenly attributed to Khiāli Isfahani, three quatrains of Āref Ījī is attributed to Khiāli Isfahāni in *Latāef al-Khiāl*.

Keywords: *Latāef al-Khiāl*, Āref Īgī/Ījī, Khiāli Isfahāni, Khiāli Bokhārāi, Quatrain, Attribution.

1. Postdoctoral Researcher in Persian Language and Literature, Shiraz University, Shiraz, Iran. E-mail: m.s.khatami92@gmail.com

Extended Abstract

1. Introduction

The main purpose of this research was the analysis of the attribution of three quatrains from Āref Ījī to Khiāli Isfahāni by the author of *Latāef al-Khiāl*. It is evident from the poems that Āref Darabi Shirazi mentions from Khiāli Isfahāni that he means Khiāli Bokhārāi/Heravi (Death: about 1446 AH), he was an ode composer who lived in the 9th century AH, a contemporary of Ologh Beyg (ruling: 1446-1449 AH). The wrong attribution of these three quatrains of Āref Ījī to Khiāli Isfahāni, as well as the mistakes and shortcomings related to the recording of these quatrains by the scribe of the manuscript and the corrector of *Tazkereh Latāef al-Khiāl* and having their correct versions show the necessity of revising this attribution, as the prerequisite of a scientific research is having a precise text; Therefore, it is necessary to carefully examine the three quatrains in terms of correction and authenticity of the poems. This study is significant as it examined the attribution of three new quatrains to Khiāli Bokhārāi, considering that only eight quatrains in the two published versians of the Divan belong to him and also at it explored the correctness of attributing these quatrains to Khiāli Bokhārāi. This study tried to answer the following questions, using a descriptive-analytical method: 1. Why is it necessary to examine the attribution of three quatrains of Āref Ījī to Khiāli Isfahāni in *Tazkereh Latāef al-Khiāl*? 2. What are the reasons of the incorrectness of attributing the quatrains to Khiāli Isfahāni in *Tazkereh Latāef al-Khiāl*?

2. Method

This study examined the attribution of three quatrains of Āref Ījī to Khiāli Isfahāni, using a descriptive-analytical method. Then, relying on authentic sources, it explored quality of the recording of the three quatrains and the mistakes of the scribe and the corrector of *Tazkereh Latāef al-Khiāl*.

3. Results

One of the most eloquent poets of the Safavid period mentioned in *Latāef al-Khiāl* (1665-1667 AH) is Āref Īgī/Ījī (1568-1625 AH). The author of *Latāef al-Khiāl* mentions Āref Ījī Isfahāni and then mentions Khiāli Isfahāni. From the poems the auther mentios, it seems that, by the name, he means Khiāli Bokhārāi/Heravi (death: about 1446 AH), a sunnet composer living in 15th century AH and a contemporary of Ologh Beyg (ruling: 1446-1449 AH). The author mentions eleven verses of the sunnets and three quatrains under the name of Khiāli Isfahāni, while this study showed that out of the 17 verses mentioned by the author, six verses (three quatrains)

has been mentioned in other sources under the name of Hakim Āref. Here, a descriptive-analytical method was applied to deal with the main problem, that is, the the seemingly wrong attribution of three quatrains of Āref Ījī to Khiāli Isfahāni by the author of *Latāef al Khiāl*. The aim was to explain the necessity of identifying the attribution of three quatrains of Āref Ījī to Khiāli Isfahāni and explore the reasons of the falseness of Khiāli Isfahāni's attribution in *Latāef al-Khiāl*. Moreover, the third part of this study adressed the complete investigation of Khiāli Isfahani's poems in this tazkereh. Relying on authentic sources, this study showed that in addition to the eleven verses which belong to Khiāli Bokhārāi, mistakenly attributed to Khiāli Isfahani, three quatrains of Āref Ījī is attributed to Khiāli Isfahāni in *Latāef al-Khiāl*. According to *Golchin Ma'ani*, the Manuscript number 4325 of the Malek National Library and Museum was written during the author's lifetime and Āref Dārābi Shirazi himself took part in it, so the researcher believes that maybe this attribution was made by the scribe of the Manuscript and not the author of the tazkereh. In addition, Naqavi also considered the mentioned Manuscript to be the author's version.

4. Discussion and conclusion

According to the author of the *Tārikh Tazkerehāye Farsi*, *Latāef al-Khiāl* has a lot of "negligence and mistakes". Moreover, the author of the Manuscript number 4325 of Malek National Library and Museum, who wrote this Manuscript during the lifetime of the author of the Tazkereh, has added to these mistakes. It ssems that Āref Dārābi Shirazi did not have time to correct that mistake. The researcher believes that the mistakably mentioning Khiāli Isfahāni for Āref Īgī could be made by the scribe of the manuscript and not by the author of the Tazkereh.

We know that due to the existence of other poets with the name Khiāli, the tazkereh writers have attributed their poems to each other. The question here is that how it is possible that the owner of *Latāef al-Khiāl* could have mistaken Khiāli Isfahāni with Khiāli Bokhārāi. In other words, how it can be proved that when the author of *Latāef al-Khiāl* says Khiāli Isfahāni, he means Khiāli Bokhārāi. That is, who is Khiāli Isfahāni and when did he live? Another part of the study dealt with answeting this question.

In this study, firstly, through the examination of 17 verses that the author of *Latāef al-Khiāl* mentions from Khiāli Isfahāni, it was proved that the author of the Tazkereh meant Khiāli Isfahāni, a poet of the 9th century AH and a contemporary of Ologh Beyg (ruling period: 1446-1449 AH), that is, Khiāli Bokhārāi/Heravi (death:

about 1446 AH). Moreover, the wrong attribution of six stanzas, i.e. three quatrains, from the total of seventeen verses, to Khiāli Bokhārāi, is one of the other results of this study, because it was proved through exining authentic sources that these quatrains are among the quatrains of one of the eloquent poets of the Safavid period, named Āref Īgī/ Īǰī.

DOI: https://doi.org/10.22067/JLS.2024.83542.1466

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۳، زمستان ۱۴۰۲، صص ۱-۲۰
مقالهٔ پژوهشی

انتساب سه رباعی از عارف ایجی به خیالی بخارایی
در *تذکرهٔ لطائف‌الخیال*

تاریخ دریافت: ۲۹ تیر ۱۴۰۲ / پذیرش: ۳۰ بهمن ۱۴۰۲

به استاد سیّدعلی میرافضلی

محمدصادق خاتمی[۱]

چکیده

یکی از شاعران فصیح دوران صفوی که صاحب لطائف‌الخیال (تألیف: ۱۰۷۶ - ۱۰۷۸ ق.) از او یاد کرده، عارف ایگی/ ایجی (۹۷۶ - ۱۰۳۵ ق.) است. مؤلّف لطائف‌الخیال پس از ذکر عارف ایجی اصفهانی، از خیالی اصفهانی، که از رهگذر اشعاری که از او آورده، پیداست مراد او، خیالی بخارایی/ هروی (م: حدود ۸۵۰ ق.)، از شاعران غزل‌سرای سدهٔ نهم هجری و معاصر الغ‌بیگ (حک: ۸۵۰ - ۸۵۳ ق.) بوده، سخن گفته و یازده بیت از غزلیات و سه رباعی را به نام خیالی اصفهانی آورده است؛ حال‌آنکه نگارنده دریافت شش بیت، یعنی سه رباعی، از مجموع این هفده بیت، در منابع به نام عارف ایجی آمده است. در نوشتار حاضر، با روش توصیفی ـ تحلیلی به این مسئلهٔ کانونی، یعنی واکاوی انتساب اشتباه سه رباعی از عارف ایجی به خیالی اصفهانی از سوی صاحب لطائف‌الخیال، پرداخته شده است، تا به دو پرسش، یعنی تبیین ضرورت مشخّص کردن انتساب سه رباعی از عارف ایجی به خیالی بخارایی در این تذکره و نیز دلایلی که می‌توان بر نادرستی نسب خیالی اصفهانی در لطائف‌الخیال ارائه داد، پاسخ داده شود. همچنین در بخش سوم مقاله، به هدف پژوهش حاضر، یعنی بررسی کامل اشعار خیالی اصفهانی در این تذکره، پرداخته شده و از رهگذر منابع نشان داده شده جدای از یازده بیت که از خیالی بخارایی است و به‌اشتباه به نام خیالی اصفهانی آمده، سه رباعی هم از عارف ایجی، در لطائف‌الخیال به خیالی اصفهانی نسبت داده شده است.

کلیدواژه‌ها: لطائف‌الخیال، عارف ایگی/ ایجی، خیالی اصفهانی، خیالی بخارایی، رباعی، انتساب.

۱. پژوهشگر پسادکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. E-mail: m.s.khatami92@gmail.com

۱. مقدّمه

یکی از زمینه‌های پژوهشی دربارهٔ تذکره‌ها، بررسی انتساب‌های بعضاً اشتباه اشعار در برخی از آن‌هاست، که سبب می‌شود گاه محقّقان حوزهٔ تاریخ ادبیات، با بررسی برخی از این انتساب‌ها، از رهگذر دیگر منابع معتبر، در پژوهش‌های شعرشناسی، گویندهٔ واقعی شعری را بشناسند، که درنتیجه، سخن تذکره‌های معتبر دربارهٔ یک انتساب منسوخ خواهد شد. برای نمونه، می‌توان به تذکرةالشّعراء (تألیف: ۸۹۲ ق.) اشاره کرد که به باور پژوهشگران، «اغلاط و اشتباهات در اعلام و انساب و اسناد و اشعار و انتساب کتب، بسیار دارد» (زرّین‌کوب، ۱۳۶۱، ج ۱/ص. ۲۴۲) و پژوهشگران، این تذکره را از این جنبه، یعنی انتساب‌های اشتباه اشعار در آن، نقد و بررسی کرده‌اند.

نگارنده نیز در مقالهٔ حاضر با بررسی انتساب سه رباعی از عارف ایجی[۱]، به خیالی اصفهانی[۲]، از سوی صاحب لطائف‌الخیال[۳]، کوشیده است از رهگذر منابع معتبر، این انتساب را در این تذکره، بررسی و نادرستی آن را گوشزد کند. گفتنی است به باور نویسنده، چون به گفتهٔ گلچین معانی (۱۳۶۳، ج ۲/ص. ۹۱)، نسخهٔ شمارهٔ ۴۳۲۵ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک در زمان حیات مؤلّف نوشته شده و عارف دارابی شیرازی[۴] خود در آن دست برده، شاید این انتساب از سوی کاتب نسخه و نه مؤلّف تذکره صورت گرفته، افزون بر اینکه نقوی (۱۳۴۷ ش/ ۱۹۶۸ م، ص. ۲۰۹) نیز نسخهٔ مذکور را نسخهٔ مؤلّف دانسته است.

۱ـ۱. بیان مسأله و سؤالات پژوهش

مسألهٔ کانونی این پژوهش، واکاوی انتساب اشتباه سه رباعی از عارف ایجی به خیالی اصفهانی از سوی صاحب لطائف‌الخیال است، که از رهگذر اشعاری که عارف دارابی شیرازی از خیالی اصفهانی آورده، پیداست مراد او، خیالی بخارایی/ هروی (م: حدود ۸۵۰ ق.)، شاعر غزل‌سرای سدهٔ نهم هجری و معاصر الغ‌بیگ (حک: ۸۵۰ – ۸۵۳ ق.) بوده است. انتساب اشتباه این سه رباعی از عارف ایجی به خیالی اصفهانی و نیز سهوها و کاستی‌های مربوط به ضبط این سه رباعی از سوی کاتب نسخه و نیز مصحّح تذکرهٔ لطائف‌الخیال و دست یافتن به ضبط صحیح آن‌ها، ضرورت بازنگری دربارهٔ این انتساب را نشان می‌دهد؛ زیرا لازمهٔ پژوهش علمی، داشتن متنی دقیق است؛ بنابراین ضرورت دارد سه رباعی مذکور در این مقاله از نظر کیفیت تصحیح و نیز سندیّت اشعار به دقّت بازبینی شود. پژوهش حاضر به سبب بررسی علمی انتساب سه رباعی تازه به خیالی بخارایی، با نظر به اینکه تنها هشت رباعی در دو چاپ منتشر شده از دیوان از او آمده است (بخارایی، ۱۳۵۲، صص. ۲۷۰ – ۲۷۲؛ همان، ۱۳۸۰، صص. ۲۵۵ – ۲۵۶) و نیز بررسی صحّت انتساب این رباعیات به خیالی بخارایی، از اهمیت بسیاری برخوردار است و ضرورت پژوهش را

نشان می‌دهد. مقالهٔ حاضر با بررسی علمی این مسأله به دو پرسش زیر پاسخ می‌دهد:

۱. چرا واکاوی انتساب سه رباعی از عارف ایجی به خیالی اصفهانی در تذکرهٔ لطائف‌الخیال ضرورت دارد؟

۲. دلایلی که می‌توان بر نادرستی نسب خیالی اصفهانی در تذکرهٔ لطائف‌الخیال ارائه داد، در چند رده دسته‌بندی می‌شود؟

۱ـ۲. روش پژوهش

در این مقاله، انتساب سه رباعی از عارف ایجی به خیالی اصفهانی به روش توصیفی ـ تحلیلی ارزیابی و تجزیه‌وتحلیل شده و سپس کیفیت ضبط سه رباعی مذکور و سهوهای کاتب و نیز مصحّح تذکرهٔ لطائف‌الخیال با استناد به منابع معتبر بررسی شده است.

۱ـ۳. پیشینهٔ پژوهش

بر پایهٔ اطّلاع نویسنده، فیروزیان‌حاجی در تازه‌ترین مدخلی که با عنوان «عارف ایگی» نوشته، به موضوع این مقاله نزدیک شده است؛ چنان‌که به‌درستی از انتساب یک رباعی از عارف ایگی با مطلع «این عمر که کار همه هشتاد گذشت...»، از سوی مؤلّف لطائف‌الخیال، به «خیالی» سخن گفته است (فیروزیان‌حاجی، ۱۳۹۸، ج ۵/ ص. ۳۷۶). بااین‌همه، دو رباعی دیگر از حکیم عارف نیز از سوی صاحب لطائف‌الخیال به خیالی اصفهانی منسوب شده، که در مدخل مذکور، به آن‌ها اشاره‌ای نشده است.

۲. نگاهی به تذکرهٔ لطائف‌الخیال

به باور محقّقان، تذکره‌نویسی در ایران «از عصر صفوی رونق گرفت و به‌تدریج گرایش به تألیف تذکره‌های شاعران معاصر شدّت یافت» (فتوحی، ۱۳۸۶، ج ۲/ ص. ۳۰۳). لطائف‌الخیال نیز ازجملهٔ تذکره‌های ارزشمند دوران صفوی است که به قلم عارف دارابی شیرازی نوشته شده است. لطائف‌الخیال در شمار تذکره‌های عمومی است که به ترتیب نام شهرها مرتّب شده و شامل شرح‌حال و نمونه اشعار سیصد و پنجاه‌وهشت شاعر قدیم و هم‌روزگار مؤلّف، از حافظ شیراز تا میرحسین قدسی کربلایی است. صاحب لطائف‌الخیال در زمان تألیف این تذکره، مقیم هندوستان بوده و لطائف‌الخیال را میان سال‌های ۱۰۷۶ تا ۱۰۷۸ ق. در آن سامان و بعضی از جنگل‌ها تألیف کرده است (گلچین معانی، ۱۳۶۳، ج ۲/ ص. ۸۷).

عارف دارابی شیرازی جدای از رسالهٔ فردوس که به نام از آن یاد کرده (همان)، گویا منابع دیگری را در اختیار نداشته است. افزون بر این، او «از احوال شعرای ماضی چنان‌که باید، اطّلاعی نداشته و... مولد و موطن بعضی از

شعرای مشهور را نمی‌دانسته و به خطا نوشته است» (همان). چنان‌که نگارنده دریافت یازده بیت از خیالی بخارایی نیز در این تذکره به‌اشتباه ذیل نام خیالی اصفهانی آمده است؛ ازاین‌رو، چنان‌که پژوهشگران گفته‌اند، تنها قسمت عصری این تذکره، به سبب گزارش احوال شاعران و معاصران مؤلّف و اطّلاعات تازه و موثّق از آن‌ها، ارزشمند است و مطالبی در آن یافت می‌شود که در تذکره‌های دیگر نیامده است (همان؛ نیز نقوی، ۱۳۴۷ش/۱۹۶۸م، ص. ۲۰۸).

لطائف‌الخیال به تعبیر نویسندهٔ تاریخ تذکره‌های فارسی، «سهل‌انگاری و غلط‌کاری» فراوان دارد (گلچین معانی، ۱۳۶۳، ج ۲/ص. ۹۹)، افزون بر اینکه کاتب نسخهٔ شمارهٔ ۴۳۲۵ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک نیز که این نسخه را در زمان حیات مؤلّف تذکره کتابت کرده (همان، ۸۹)، بر این غلط‌کاری‌ها افزوده و گویا عارف دارابی شیرازی فرصت نکرده است که آن اغلاط را تصحیح کند (همان، ۹۹). به باور نگارنده، ذکر نسب اصفهانی برای عارف ایجی را نیز می‌توان ازجملهٔ لغزش‌هایی به شمار آورد که گویا از سوی کاتب نسخه و نه به‌وسیلهٔ مؤلّف تذکره صورت گرفته است (دارابی اصطهباناتی، مورّخ سدهٔ ۱۲ ق: ۱۴۸ پ). بدان معنا که شاید به دلیل آنکه ترجمهٔ عارف ایجی ذیل شاعران اصفهان آمده و نفیسی (۱۳۴۴، ج ۲/ص. ۶۵۴) نیز از شاعری با نام عارف اصفهانی یاد کرده که از غزل‌سرایان سدهٔ دهم هجری بوده و در اصفهان به بیماری فلج درگذشته (آذر بیگدلی، ۱۳۳۷، ص. ۲۴۹)، سبب شده است که کاتب نسخه به دلیل کم‌دقّتی و یا ناآگاهی از این دو گوینده، نسب اصفهانی را نیز به عارف ایجی افزوده باشد. گرچه از رهگذر ترجمهٔ عارف ایجی و نیز سه بیتی که در لطائف‌الخیال به نام او آمده، می‌توان دریافت بی‌شک مراد صاحب تذکره، عارف ایجی است، زیرا آن سه بیت در دیگر منابع نیز به نام عارف ایجی و نه عارف اصفهانی آمده است (اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹، ج ۵/صص. ۲۸۴۰ – ۲۸۴۱؛ نیز گلچین معانی، ۱۳۶۹، ج ۲/صص. ۸۴۷ – ۸۴۹).

۳. مختصری در شرح احوال خیالی بخارایی و عارف ایجی

خیالی بخاری/ بخارایی در بخارا زاده شده و در همان‌جا پرورش یافته است. او از شاگردان عصمت بخاری بوده (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۲، ص. ۴۲۰) و چون مدّتی در هرات زیسته است، برخی او را منسوب به هرات نیز دانسته‌اند (واله داغستانی، ۱۳۸۴، ج ۲/ص. ۷۷۸)، گرچه صاحب تذکرهٔ منتخب‌اللّطایف (م: ۱۲۲۶ ق.)، به‌اشتباه، خیالی بخاری و خیالی هروی را دو سخنور به شمار آورده و اشعار خیالی بخارایی را به این سخنور نسبت داده است (ایمان، ۱۳۴۹، ص. ۱۷۰). به گفتهٔ مصحّح دیوان خیالی بخارایی، در هیچ‌یک از منابع، نام و نسب او نیامده (دولت‌آبادی، ۱۳۵۲، ص. بیست‌ودو) و این سبب شده است که خیالی در منابع به چند شهر منسوب شود و از این

رهگذر، اشعار او نیز به چند شاعر با تخلّص خیالی نسبت داده شود، چنان‌که برای نمونه، صاحبان تذکرهٔ مجمع‌النّفائس (تألیف: ۱۱۶۴ ق.)، تذکرهٔ مخزن‌الغرائب (تألیف: ۱۲۱۸ ق.)، تذکرهٔ منتخب‌اللّطایف و تذکرهٔ روز روشن (پایان تألیف: ۱۲۹۶ ق.)، خیالی بخارایی را منسوب به خجند نیز دانسته‌اند (آرزو، ۱۳۸۳ش/۲۰۰۴م، ج ۱/ ص. ۴۱۹؛ هاشمی سندیلوی، ۱۹۷۰م، ج ۲/ ص. ۱۲۶؛ ایمان، ۱۳۴۹، ص. ۱۷۰؛ صبا، ۱۳۴۳، صص. ۲۵۱-۲۵۲)، یا برخی از پژوهشگران، خیالی را به سمرقند نیز منسوب کرده‌اند (هلالی جغتایی، ۱۳۶۸، ص. ۱۷۷). افزون بر این، گاه شرح‌حال خیالی بخارایی با سخنورانی که خیالی تخلّص می‌کرده‌اند، درآمیخته شده، مانند نفیسی (۱۳۴۴، ج ۲/ ص. ۳۰۰) که خیالی بخارایی را با احمدبن موسی‌بن شمس‌الدّین (م: ۸۶۲ ق.) معروف به خیالی، یک شخص دانسته است (مدرّس تبریزی، ۱۳۷۴، ج ۲/ ص. ۱۹۸)، چنان‌که صاحب شمع انجمن (تألیف: ۱۲۹۲ ق.) نیز به‌اشتباه، خیالی را حیاتی بخاری نامیده است و او را از سه شاعری که تخلّص حیاتی داشته‌اند، برتر دانسته و ابیات دیوان او را حدود سه تا چهار هزار بیت دانسته است (صدّیق حسن‌خان، ۱۲۹۳ق./۱۸۷۶م، ص. ۱۱۸). خیالی معاصر با الغ‌بیگ تیموری بوده و در بخارا درگذشته است (دولت‌آبادی، ۱۳۵۲، صص. بیست‌وسه - بیست‌وهفت). به باور پژوهشگران، خیالی عمدتاً شاعری غزل‌سراست (نفیسی، ۱۳۴۴، ج ۱/ ص. ۳۰۰؛ بوشهری‌پور، ۱۳۸۸، ج ۳/ ص. ۱۰۴). دیوان اشعار خیالی در ماوراءالنّهر و بدخشان و ترکستان شهرت زیادی داشته (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۲، ص. ۴۲۰)، گرچه صاحب لطائف‌الخیال ذیل ترجمهٔ خیالی اصفهانی آورده است که «کم شعر است و صاحب دیوان نیست» (دارابی اصطهباناتی، مورّخ سدهٔ ۱۲ ق: ۱۴۸ پ؛ همان، ۱۳۹۱، ج ۱/ ص. ۴۰۴)، بااین‌حال، ازجملهٔ غزلیاتی که از او دیده، یازده بیت را در تذکرهٔ خود آورده است (همان، ۱۴۸ پ - ۱۴۹ ر؛ همان، ۱۳۹۱، ج ۱/ صص. ۴۰۴ - ۴۰۵).

عارف در سال ۹۷۶ ق. در ایگ/ ایج، پایتخت ملوک شبانکاره، زاده شد. او پس از رسیدن به سنّ رشد و تمیز، «مدّت‌ها در دارالملک شیراز به تحصیل علوم، به‌تخصیص حکمت طبیعی» پرداخت (گلچین معانی، ۱۳۶۹، ج ۲/ صص. ۸۳۹ - ۸۴۰)، سپس به زادگاه خود بازگشت و با فوت پدرش، غیاث‌الدّین علی، کلانتر ایگ، برادر او «اثیرالدّین حسن»، با وی ناسازگاری پیش گرفت؛ بنابراین در «بیست‌وهشت‌سالگی» در سال ۱۰۰۴ ق. (دانشنامه، ۱۳۸۰، ج ۴/ ص. ۱۶۶۶) و یا به گفتهٔ صاحب خیرالبیان (پایان تألیف: ۱۰۱۹ ق.)، در ۹۹۸ ق. (سیستانی، مورّخ ۱۰۸۷ ق: ۲۹۸ ر)، از زادگاه خود بیرون رفت و پس از اندک توقّفی در کرمان و یزد، از راه سیستان روانهٔ هندوستان شد، تا آنجا که به گفتهٔ خود، پاره‌ای در سخنوری اشتهار یافت (فخرالزّمانی قزوینی، ۱۳۴۰، ص. ۶۳۱).

سپس به مجلس شاهزاده سلیم (جهانگیرشاه)، پسر جلال‌الدّین اکبر (۹۶۳ – ۱۰۱۴ ق.)، در الهآباد راه یافت و قصایدی در مدح او سرود، امّا پس از مدّتی به سبب سعایت حاسدان که حکیم عارف نخست به دانیال (وفات: ۱۰۱۳ ق.)، برادرِ جهانگیر، پیوسته (همان، ۶۳۲) و یا به گفتهٔ صاحب خیرالبیان که علّت آن را مدح عبدالرّحیم‌خان خان خانان (م: ۱۰۳۶ ق.) دانسته است (سیستانی، مورّخ ۱۰۸۷ ق: ۲۹۸ ر)، مغضوب شد و حکیم دو سال در قلعه‌ای با نام «مندو» یا به نوشتهٔ مؤلّف خیرالبیان، «قلعهٔ گوالیار» (همان) زندانی شد. سرانجام عارف از حبس آزاد شد و پنج سال یا به گفتهٔ صاحب خیرالبیان سه سال (همان) دیگر در ملازمت جهانگیر به سر برد[۵]، امّا به سبب علاقه به سیر و سفر، بی‌اجازه از الهآباد گریخت و در آگره به دربار جلال‌الدّین اکبر پیوست و پنج سال نزد اکبرشاه ماند، تا در سال ۱۰۱۴ ق. این پادشاه درگذشت و نوبت سلطنت به شاهزاده سلطان سلیم (جهانگیر) رسید. حکیم از بیم او از آگره به برهانپور و از آنجا به گُلکُنده رفت و محمّدقلی قطب‌شاه (۹۸۹ - ۱۰۲۰ ق.) را ملازمت کرد و سپس از دکن برآمد، از راه دریا به هرمز و از آنجا به وطن خویش رفت و پنج سال و یا به گفتهٔ صاحب خیرالبیان، سه سال (همان) در ایگ به سر برد، امّا به سبب اختلاف با خویشان، دوباره از ایگ به عراق و سپس خراسان آمد و به خواست فرمانروای سیستان، ملک جلال‌الدّین کیانی (حک: ۹۹۸ – ۱۰۲۸ ق.) یک سال در سیستان درنگ کرد (همان).

او سپس مدّتی در هرات به سر برد، از آنجا در سال ۱۰۲۰ ق. با گذر از قندهار بار دیگر رهسپار هند شد و در آگره جهانگیرشاه (۱۰۱۴ – ۱۰۳۷ ق.) را ملازمت کرد. پس از مدّتی از جهانگیر اجازهٔ سیاحت در هندوستان را گرفت و در سال ۱۰۲۶ ق. به دژ مندو به اردوی شاه رسید و قصیده‌ای را که در مدح خواجه غیاث‌الدّین محمّد تهرانی، اعتمادالدّولهٔ جهانگیری (م: ۱۰۳۱ ق.) سروده بود، به عرض وی رساند و به پایمردی اعتمادالدّوله، جهانگیر پادشاه قطعه زمینی در صوبهٔ بِهار با پاره‌ای خرجی به وی بخشید و عارف در پتنا/عظیم‌آباد ساکن شد (گلچین معانی، ۱۳۶۹، ج ۲/ صص. ۸۳۹ - ۸۴۲)، که از رهگذر سخن مؤلّف صبح صادق (م: ۱۰۶۱ ق.) می‌توان دریافت که او دست‌کم تا ۱۰۳۱ ق. در پتنه بوده است (مینای اصفهانی، به نقل از گلچین معانی، ۱۳۶۹، ج ۲/ ص. ۸۴۴). حکیم دو سال بعد یعنی در ۱۰۲۸ قمری در ملک بِهار سرگذشت خود را برای فخرالزّمانی که در آن ایّام مشغول تألیف تذکرهٔ میخانه بوده، روایت کرده است (فخرالزّمانی قزوینی، ۱۳۴۰، صص. ۶۲۹ – ۶۳۶). به نوشتهٔ مؤلّف صبح صادق، حکیم در سال ۱۰۳۵ ق. به بنگاله رفت و در آنجا درگذشت[۶] (مینای اصفهانی، به نقل از گلچین معانی، ۱۳۶۹، ج ۲/ص. ۸۴۴).

گرچه از عارف ایجی، این «شاعر بی‌نظیر و صاحب سخنان دل‌پذیر» (خوشگو، ۱۳۸۹، ج ۲/ ص. ۴۵۵)، تاکنون اثری منتشر نشده، امّا ترجمهٔ او در بیشتر منابع هم‌روزگار خود آمده، چنان‌که صاحب لطائف‌الخیال نیز پیش

از ترجمهٔ خیالی اصفهانی، از عارف یاد کرده و سه بیت را از او در تذکرهٔ خود آورده است (دارابی اصطهباناتی، مورّخ سدهٔ ۱۲ ق: ۱۴۸ پ؛ همان، ۱۳۹۱، ج ۱/ صص. ۴۰۳ - ۴۰۴).

۴. خیالی اصفهانی در منابع

نگارنده در اینجا کوشیده است به این پرسش پاسخ دهد که خیالی اصفهانی کیست و در چه زمانی می‌زیسته است؟ در ابتدا باید گفت صاحب تذکرةالشعراء جدای از خیالی بخاری، از دو خیالی دیگر نیز که در سبزوار و تون می‌زیسته‌اند، یاد کرده (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۲، ص. ۴۲۱)، افزون بر اینکه بر پایهٔ جستجوی نگارنده، صاحب الذّریعه از شاعری با نام خیال شیرازی و دیوان او نام برده (طهرانی، ۱۴۰۳ق./۱۹۷۸م، ج ۷ (بخش اوّل)/ ص. ۳۰۹) که نسخه‌ای از جواهرالتّفسیر را نیز در ۱۰۹۴ ق. در شیراز به پایان رسانده است (منزوی، ۱۳۳۲، ج ۲/ ص. ۷۰۲). بااین‌همه، نویسنده تنها یک شاعر منسوب به اصفهان با نام میر غیاث‌الدّین احمدبن صدرالدّین محمّدبن سیّد عبدالحسیب‌بن امیر سیّد احمد علوی عاملی اصفهانی (مهدوی، ۱۳۷۱، ص. ۱۶۴)، متخلّص به خیال اصفهانی (م: ۱۱۳۴ ق.) را در منابع یافت که در هنگام حملهٔ افغان‌ها در اصفهان درگذشته است. به گفتهٔ صاحب تذکرةالمعاصرین (تألیف: ۱۱۶۵ ق.)، نام او میرزا غیاث‌الدّین احمد و نوهٔ میرمحمّدباقر داماد بوده و «خیال» تخلّص می‌کرده است (حزین، ۱۳۷۵، صص. ۱۵۲، ۲۸۲؛ نیز هاشمی سندیلوی، ۱۹۷۰م، ج ۲/ ص. ۱۲۱). صاحب تذکرهٔ ریاض‌العارفین (پایان تألیف: ۱۲۶۰ ق.) نیز دربارهٔ او آورده است: «ترکیب‌بندی در منقبت گفته، اشعار دیگر نیز دارد» (هدایت، ۱۳۴۴، ص. ۳۱۹؛ نیز خیامپور، ۱۳۶۸، ج ۱/ ص. ۳۲۲). خیال اصفهانی در اصفهان نزد برخی از علما، ازجمله جمال‌الدّین خوانساری (م: ۱۱۲۵ ق.) تحصیل کرده و به‌افتخار دامادی او نائل آمده است (مهدوی، ۱۳۸۶، ج ۱/ ص. ۴۶۵). با آنکه صاحب الذّریعه از خیال اصفهانی و دیوان او یاد کرده (طهرانی، ۱۴۰۳ق./۱۹۷۸م، ج ۷ (بخش اوّل)/ صص ۳۰۸ - ۳۰۹) و مؤلّف تذکرةالمعاصرین آورده است که خیال اصفهانی «در غزل و رباعی هم به موافقت فقیر درّی می‌سفت» (حزین، ۱۳۷۵، ص. ۱۵۲) و نیز بر پایهٔ سخن صاحب تذکرهٔ شمع انجمن که آورده است خیال اصفهانی «غزل و رباعی سنجیده دارد» (صدّیق حسن‌خان، ۱۲۹۳ق./۱۸۷۶م، ص. ۱۴۳)، راقم این سطور هیچ‌یک از سه رباعی موردبحث در این مقاله را به نام او در منابع نیافت؛ بنابراین، از رهگذر بررسی اشعار خیال اصفهانی و اینکه هیچ‌یک از سه رباعی موردبحث در نوشتار حاضر، در منابع، به این سخنور نسبت داده نشده و نیز از رهگذر ترجمه‌ای که عارف دارابی شیرازی ذیل خیالی اصفهانی آورده است، می‌توان گفت بی‌شک مراد صاحب لطائف‌الخیال، خیال اصفهانی نبوده است.

۴ـ۱ . خیالی بخارایی و تأمّلی بر نسب نادرست اصفهانی به او در *تذکرهٔ لطائف‌الخیال*

چنان‌که گفته شد، صاحب لطائف‌الخیال پس از ذکر عارف ایجی اصفهانی[۷]، از خیالی اصفهانی سخن گفته و یازده بیت از غزلیات و سه رباعی را به نام او آورده است، حال‌آنکه نگارنده دریافت که شش بیت، یعنی سه رباعی، از مجموع این هفده بیت، در منابع به نام عارف ایجی آمده است.

به سبب وجود شاعران دیگر با تخلّص خیالی (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۲، ص. ۴۲۱)، تذکره‌نویسان اشعار آن‌ها را به یکدیگر نسبت داده‌اند. حال ممکن است این احتمال به ذهن برسد که چگونه ممکن است صاحب تذکرهٔ لطائف‌الخیال، خیالی اصفهانی را با خیالی بخارایی اشتباه گرفته باشد؟ به دیگر سخن، چگونه می‌توان اثبات کرد که مراد صاحب تذکرهٔ لطائف‌الخیال از خیالی اصفهانی، همان خیالی بخارایی است؟ در ادامه، به چهار دلیل اشاره شده است:

۱. به باور نگارنده، دلیل نخست این اشتباه را می‌توان با گفتهٔ نویسندهٔ تاریخ تذکره‌های فارسی پیوند داد که آورده است عارف دارابی شیرازی «از احوال شعرای ماضی چنان‌که باید، اطّلاعی نداشته و... مولد و موطن بعضی از شعرای مشهور را نمی‌دانسته و به خطا نوشته است» (گلچین معانی، ۱۳۶۳، ج ۲/ ص. ۸۷). چنان‌که صاحب لطائف‌الخیال «امیرمعزّی نیشابوری و سراج‌الدّین قمری آملی و صادقی‌بیگ ترک و فخرالدّین عراقی و میرزا طاهر وحید قزوینی و مانی شیرازی را ذیل شعرای اصفهان آورده است» (همان، ۹۸). افزون بر این، نگارنده دریافت صاحب لطائف‌الخیال هنگام سخن از عارف ایجی اصفهانی نیز با آنکه ابتدا به‌درستی، نسبت «ایجی» را برای حکیم عارف آورده، او را به اصفهان هم نسبت داده، چنان‌که خیالی بخارایی را نیز به اصفهان منسوب کرده و در نتیجهٔ این انتساب اشتباه، ترجمهٔ خیالی بخارایی و عارف ایجی، ذیل شاعران اصفهان آمده است (دارابی اصطهباناتی، مورّخ سدهٔ ۱۲ ق: ۱۴۸ پ – ۱۴۹ ر).

۲. دلیل دیگر را می‌توان گزینش یازده بیت از غزلیات خیالی از سوی عارف دارابی شیرازی، به‌ویژه پنج بیت از غزل معروف خیالی با مطلع «ای تیر غمت را دل عشّاق نشانه/ خلقی به تو مشغول و تو غایب ز میانه» (دارابی اصطهباناتی، مورّخ سدهٔ ۱۲ ق: ۱۴۹ ر؛ همان، ۱۳۹۱، ج ۱/ ص. ۴۰۵؛ نیز بخارایی، ۱۳۵۲، صص. ۲۴۰ – ۲۴۱)، دانست. گزینش این ابیات از غزلیات خیالی را می‌توان با گفتهٔ پژوهشگران پیوند داد که خیالی عمدتاً شاعری غزل‌سراست (بوشهری‌پور، ۱۳۸۸، ج ۳/ ص. ۱۰۴)؛ بنابراین با نظر به اینکه تنها هشت رباعی در دیوان منتشر شده از خیالی بخارایی آمده (بخارایی، ۱۳۵۲، صص. ۲۷۰ – ۲۷۲)، انتساب سه رباعی موردبحث در نوشتار حاضر به این شاعر دور از ذهن به نظر می‌رسد؛ حال‌آنکه در مقابل، انتساب آن سه رباعی را به عارف ایجی قوّت می‌بخشد، آنگاه‌که می‌بینیم صاحب تذکرهٔ میخانه به‌عنوان یکی از منابع هم‌روزگار حکیم عارف، شش رباعی از او را در تذکرهٔ خود آورده (فخرالزّمانی

قزوینی، ۱۳۴۰، صص. ۶۲۸ - ۶۳۵)، چنان‌که گلچین معانی (۱۳۶۳، ج ۲/ص. ۹۹)، یازده رباعی را از عارف که از منابع گرد آمده، در کاروان هند آورده است و این نشان می‌دهد گرچه تا امروز، دیوانی از حکیم عارف منتشر نشده، تعداد رباعیات او از رباعیات کنونی خیالی بخارایی بیشتر است.

۳. به باور پژوهشگران، لطائف‌الخیال «ظاهراً هیچ‌وقت به پایان نرسیده است» (نقوی، ۱۳۴۷ش/۱۹۶۸م، ص. ۲۰۵). شاید بتوان یکی از دلایل نسب اشتباه خیالی اصفهانی را نیز در این دانست که گویا عارف دارابی شیرازی فرصت نکرده است که لطائف‌الخیال را بازنگری کند و این اشتباه را هم مانند بی‌شمار انتساب اشتباه دیگر در تذکرهٔ خود تصحیح کند (گلچین معانی، ۱۳۶۳، ج ۲/ص. ۹۹؛ نقوی، ۱۳۴۷ش/۱۹۶۸م، ص. ۲۰۸).

۴. دلیل دیگر را نیز هرچند کمی دور از ذهن به نظر می‌رسد، می‌توان این‌گونه بیان کرد که شاید کاتب این تذکره، اشعار عارف ایجی اصفهانی را به‌اشتباه، ذیل اشعار خیالی اصفهانی کتابت کرده، زیرا شاعری که ترجمهٔ او پیش از خیالی اصفهانی آمده، عارف ایجی اصفهانی است، یعنی همان سخنوری که به باور نگارنده، سه رباعی که ذیل اشعار خیالی اصفهانی آمده، در دیگر منابع، به نام این گوینده، یعنی عارف ایجی آمده است.

۵. بحث و بررسی

صاحب لطائف‌الخیال، پس از ذکر عارف ایجی اصفهانی، از خیالی اصفهانی، که از رهگذر ابیاتی که در ادامه آمده، پیداست مراد او، خیالی بخاری/ هروی (م: حدود ۸۵۰ ق.) بوده (دولت‌آبادی، ۱۳۵۲، صص. بیست و سه؛ بوشهری‌پور، ۱۳۸۸، ج ۳/صص. ۱۰۴ - ۱۰۵)، سخن گفته و هفده بیت را به نام خیالی اصفهانی آورده، حال‌آنکه بر اساس پژوهش نگارنده، شش بیت، یعنی سه رباعی، از آن هفده بیت، در منابع به حکیم عارف نسبت یافته است. در اینجا، ابیاتی که از خیالی اصفهانی در لطائف‌الخیال آمده، به ترتیب بررسی شده است:

هرکسی گوید که درد عشق را تدبیر چیست — ما سر تسلیم بنهادیم تا تقدیر چیست
ظاهراً با حلقهٔ زلف تو دارد نسبتی — ورنه مقصود دل دیوانه از زنجیر چیست
هر شب از آشفتگی زلف تو می‌بینم به خواب — یا رب این خواب پریشان مرا تعبیر چیست

(دارابی اصطهباناتی، مورّخ سدهٔ ۱۲ ق: ۱۴۸ پ؛ همان، ۱۳۹۱، ج ۱/ص. ۴۰۴؛ بخارایی، ۱۳۵۲، صص. ۵۹ - ۶۰)

❊

کسی که سلسلهٔ زلف مشک‌بو دارد — کجا به حلقهٔ عشّاق سر فرودارد
گدای میکده را حاصلی ز مستی نیست — به غیر دست که در گردن سبو دارد

دلا مـراد دل خود ز غیر دوسـت مـخواه کـه هرچـه غایـت مقصـود تسـت او دارد

(دارابی اصطهباناتی، مورّخ سدهٔ ۱۲ ق: ۱۴۸ پ؛ همان، ۱۳۹۱، ج ۱/ ص. ۴۰۴؛ بخارایی، ۱۳۵۲، ص. ۹۵)

گفتنی است شیوهٔ کاتب در نوشتن کلماتی مانند «دارد» به‌صورت «دآرد»، مصحّح لطائف‌الخیال را به اشتباه انداخته و «سر فرودآرد (کذا)» را در بیت فوق به‌اشتباه «سر فرود آرد» خوانده، حال‌آنکه در دیوان خیالی بخارایی و نیز با توجّه به ردیف این غزل، «فرودارد» صحیح خواهد بود، همچنان‌که ردیف دیگر ابیات در لطائف‌الخیال، یعنی «سبو دارد»، «او دارد»، مطابق با دیوان خیالی بخارایی است (دارابی اصطهباناتی، مورّخ سدهٔ ۱۲ ق: ۱۴۸ پ).

❊

ای تیـــر غمـــت را دل عشّـــاق نشـــانه خلقـی بـه تـو مشـغول و تـو غایـب ز میانـه
گـه معتکـف دیـرم و گـه سـاکن مسـجد یعنـی کـه تـو را مـی‌طلبم خانـه بـه خانـه
مقصـود مـن از کعبـه و بتخانـه تـویی [تـو][۸] مقصـود تـویی کعبـه و بتخانـه بهانـه
هـرکس بـه زبـانی صـفت حسـن تـو گویـد عاشـق بـه سـرود نـی و مطـرب بـه ترانـه
تقصـیر خیـالی بـه امیـد کـرم تسـت یعنـی کـه گنـه را بـه ازیـن نیسـت بهانـه

(دارابی اصطهباناتی، مورّخ سدهٔ ۱۲ ق: ۱۴۹ ر؛ همان، ۱۳۹۱، ج ۱/ ص. ۴۰۵؛ بخارایی، ۱۳۵۲، صص. ۲۴۰ – ۲۴۱)

گفتنی است این ابیات که از غزل معروف خیالی به‌گزین شده، به‌اشتباه به هلالی جغتایی (م: ۹۳۶ ق.) نیز نسبت یافته است (هلالی جغتایی، ۱۳۶۸، ص. ۱۷۷).

۵ـ۱ . انتساب سه رباعی از عارف ایجی به خیالی بخارایی در *لطائف‌الخیال*

پیش از آغاز این بخش، ذکر این نکته بایسته است که به دلیل دوران زیست عارف ایجی (۹۷۶ - ۱۰۳۵ ق.)، پیداست که نگارنده برای اثبات انتساب این سه رباعی به حکیم عارف، از تذکره‌های هم‌روزگار او بهره گرفته است. گرچه در میان این منابع، عرفات‌العاشقین (پایان تألیف: ۱۰۲۴ ق.)، تذکرهٔ میخانه (تألیف: ۱۰۲۸ ق.) و صبح صادق (پایان تألیف: ۱۰۴۸ ق.) ارزش خاصّی می‌یابند، زیرا می‌دانیم صاحب عرفات‌العاشقین دربارهٔ عارف ایجی و تعداد ابیات دیوان او آورده است: «در این ایّام در اردوی جهانگیری به صحبت وی رسیدم و در اجمیر دیوانش را قریب به هشت نه هزار بیت مدوّن دیدم، و بر آن گردیدم» (اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹، ج ۵/ صص. ۲۸۳۶ - ۲۸۳۷). چنان‌که یکی از گویندگانی که عبدالنّبی، شرحی کامل از زندگانی او را در تذکرهٔ خود آورده، حکیم عارف ایگی است و ارزش این اطّلاعات آنگاه دوچندان می‌شود که می‌بینیم این حسب‌حال از زبان حکیم برای مؤلّف تذکرهٔ میخانه بیان شده است

(فخرالزّمانی قزوینی، ۱۳۴۰، صص. ۶۲۸ - ۶۳۶). مینای اصفهانی نیز دربارهٔ عارف ایجی و دیوان او آورده است: «و در پتنه (مرکز بِهار) بود حکیم عارف ایجی، اکثر نزد پدرم آمدی... در عهد اکبر پادشاه به هند افتاد... و بالاخره به پتنه اقامت گزید و در هزار و سی‌ویک او را آنجا دیدم... دیوانش متداول است» (مینای اصفهانی، به نقل از گلچین معانی، ۱۳۶۹، ج ۲/ص. ۸۴۴). در اینجا، سه رباعی از حکیم عارف که با عنوان «رباعیات» به‌اشتباه در شمار اشعار خیالی اصفهانی آمده، بررسی شده است:

رباعیات

این عمر که کار همه هشتاد گذشت　　یادش چه کنی که شاد و ناشاد گذشت
بر آب دوساله کشتی انداز، مگیر　　در آب نیابی آنچه بر باد گذشت

(دارابی اصطهباناتی، مورّخ سدهٔ ۱۲ ق: ۱۴۹ ر؛ همان، ۱۳۹۱، ج ۱/ ص. ۴۰۵)

صورت صحیح ضبط این رباعی را که در تذکرهٔ شام غریبان (پایان تألیف: ۱۱۹۷ ق.)، صبح گلشن (تألیف: ۱۲۹۴ ق.)، ریحانةالادب و کاروان هند به عارف ایجی نسبت یافته است، بدین‌گونه می‌توان یافت:

این عمر که از نیمهٔ هشتاد گذشت　　یادش چه کنی که شاد و ناشاد گذشت
در آب دوساله کشتی انداز، مگر　　در آب بیابی آنچه بر باد گذشت

(شفیق، ۱۹۹۷، ص. ۱۷۸؛ سلیم بهوپالی، ۱۲۹۵ق./ ۱۸۷۸م، ص. ۲۶۷؛ مدرّس تبریزی، ۱۳۷۴، ج ۴/ ص. ۷۹؛ گلچین معانی، ۱۳۶۹، ج ۲/ ص. ۸۴۹).

رباعی فوق در صبح صادق نیز با برخی از ضبط‌های مغلوط به‌صورت «این عمر که **از نیمهٔ** هشتاد گذشت/ یادش چه کنی که شاد [و] ناشاد گذشت/ **در** آب دوساله **گیتی** انداز، **مگر**/ در آب **بیابی** آنچه بر **یاد** گذشت»، به نام حکیم عارف آمده (مینای آزادانی اصفهانی، ۲۰۰۷م: ۴۰)، که چنان‌که پیداست، به دلیل تصرّفات و لغزش‌های کاتب/ کاتبان، معنایی از آن دریافت نمی‌شود. گفتنی است در متن چاپی لطائف‌الخیال، «مگیر» در مصراع «بر آب دوساله کشتی انداز، مگیر»، به‌اشتباه به‌صورت «مگر» ضبط شده است (دارابی اصطهباناتی، ۱۳۹۱، ج ۱/ ص. ۴۰۵).

❊

ایضاً

گیتی بن خار و خواب من چون خرگوش　　دوران سبک ز ماهی و من مار به دوش

دنـــدان بشکســـت و لاش خـــر آخـــر کـــار　　بـــر خـــویش مگیـــر تنـــگ و بیهـــوده مکـــوش

(دارابی اصطهباناتی، مورّخ سدهٔ ۱۲ ق: ۱۴۹ ر؛ همان، ۱۳۹۱، ج ۱/ ص. ٤٠٥)

این رباعی که در تذکرهٔ میخانه و کاروان هند در شمار رباعیات حکیم عارف آمده، به‌درستی به‌صورت زیر ضبط شده است:

گیتی، بـن خـار و بخـت مـن چـون خرگـوش　　دوران، سـگ تیزپـای و مـن بـار بـه دوش

دنـــدان سگســـت و لاش خـــر آخـــر کـــار　　بر خـویش مگیـر سـخت و بیهـوده مکـوش

(فخرالزّمانی قزوینی، ۱۳٤۰، صص. ٦۲۸ – ٦۲۹؛ گلچین معانی، ۱۳٦۹، ج ۲/ ص. ۸۵۰)

چنان‌که پیداست، وزن مصراع دوم در بیت نخست دارای اشکال است.

❋

ایضاً

ایـن جسـم و روان کـه جملـه پیداسـت[۹] گـره　　تیـری به‌گشـاد اسـت و کمـان نیسـت بـه‌زه

شـــوری بـــه ســـرم چـــو آســـیایی در گـــرد　　دردی بـــه دلـــم چـــو ترکتـــازی در ده

(دارابی اصطهباناتی، مورّخ سدهٔ ۱۲ ق: ۱۴۹ ر؛ همان، ۱۳۹۱، ج ۱/ ص. ۴۰۵)

صورت صحیح ضبط این رباعی را که در عرفات‌العاشقین و کاروان هند در شمار رباعیات حکیم عارف آمده است، می‌توان بدین‌گونه یافت:

این جسـم و روان که جمله بند اسـت و گره　　تیـری بـه گشـاد اسـت و کمانی‌سـت بـه‌زه

شـــوری بـــه ســـرم چو آســـیایی در گرد　　دردی بـــه دلـــم چـــو ترکتـــازی در ده

(اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹، ج ۵/ ص. ۲۸۳۹؛ گلچین معانی، ۱۳۶۹، ج ۲/ ص. ۸۵۰)

به این انتساب از سوی صاحب عرفات‌العاشقین با نظر به اینکه او در اجمیر، دیوان عارف را دیده (اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹، ج ۵/صص. ۲۸۳۶ - ۲۸۳۷)، باید به‌عنوان انتسابی قابل‌اعتنا نگریست. گفتنی است «به‌گشاد است»، در مصراع دوم، در متن چاپی لطائف‌الخیال به‌اشتباه به‌صورت «بگشاده‌ست» آمده است (دارابی اصطهباناتی، ۱۳۹۱، ج ۱/ص. ۴۰۵).

۶. نتیجه‌گیری

در نوشتار حاضر، نخست از رهگذر بررسی هفده بیت که صاحب لطائف‌الخیال از خیالی اصفهانی آورده است، مشخّص

شد مُراد صاحب تذکره، از خیالی اصفهانی، سخنور سدهٔ نهم هجری و معاصر الغ‌بیگ (حک: ۸۵۰ - ۸۵۳ ق.)، یعنی خیالی بخارایی/ هروی (م: حدود ۸۵۰ ق.) بوده است. همچنین انتساب اشتباه شش بیت، یعنی سه رباعی، از مجموع این هفده بیت، به خیالی بخارایی، از دیگر نتایج این مقاله است، زیرا از رهگذر منابع مشخّص شد که این سه رباعی در شمار رباعیات یکی از گویندگان فصیح دوران صفوی با نام عارف ایگی/ ایجی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای آگاهی بیشتر دربارهٔ او، رازی، ۱۳۷۸، ج ۱/ ص. ۱۷۳ - ۱۷۴؛ سیستانی، مورّخ ۱۰۸۷ ق: ۲۹۸ ر - ۲۹۸ پ؛ اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹، ج ۵/ صص. ۲۸۳۶ - ۲۸۴۱؛ فخرالزّمانی قزوینی، ۱۳۴۰، صص. ۶۲۸ - ۶۴۰؛ مینای آزادانی اصفهانی، ۲۰۰۷، صص. ۳۸ - ۴۰؛ گلچین معانی، ۱۳۶۹، ج ۲/ صص. ۸۳۹ - ۸۵۰.

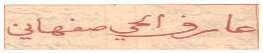
۲. اصل (اینجا و دیگر موارد): صفهانی؛ گفتنی است کاتب لطائف‌الخیال در بیشتر موارد، نسبت «اصفهانی» را به‌صورت «صفهانی» کتابت کرده است (برای نمونه، دارابی اصطهباناتی، مورّخ سدهٔ ۱۲ ق: ۱۴۵ ر؛ ۱۴۶ ر؛ ۱۴۹ ر و...).

۳. برای آگاهی بیشتر دربارهٔ لطائف‌الخیال، نقوی، ۱۳۴۷ش/ ۱۹۶۸م، صص. ۲۰۲ - ۲۰۹؛ گلچین معانی، ۱۳۶۳، ج ۲/ صص. ۸۷ - ۱۰۵.

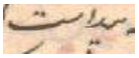
۴. به باور صفا (۱۳۷۰، ج ۵ (بخش سوم)/ ص. ۱۷۹۱)، عارف دارابی شیرازی شاید تا اوایل سدهٔ دوازدهم هجری زیسته باشد. برای آگاهی بیشتر دربارهٔ او، همان، ۱۷۹۱ - ۱۷۹۳؛ گلچین معانی، ۱۳۶۹، ج ۲/ صص. ۸۵۰ - ۸۵۴.

۵. برای آگاهی بیشتر از اختلاف منابع دربارهٔ مدّت زمان خدمت حکیم عارف نزد جهانگیر (فیروزیان‌حاجی، ۱۳۹۸، ج ۵/ ص. ۳۷۶).

۶. گفتنی است دیگر منابع نیز در مکان فوت حکیم عارف اتّفاق نظر داشته و شهر بنگاله را ثبت کرده‌اند (فخرالزّمانی قزوینی، ۱۳۴۰، ص. ۶۳۶).

۷. گفتنی است مصحّح لطائف‌الخیال، «عارف ایجی اصفهانی» را که در متن اثر به‌صورت  ضبط شده (دارابی اصطهباناتی، مورّخ سدهٔ ۱۲ ق: ۱۴۸ پ)، به‌اشتباه، «عارف‌الحی اصفهانی» خوانده است (همان، ۱۳۹۱، ج ۱/ ص. ۴۰۳). در صبح صادق نیز «حکیم عارف ایجی» به‌صورت «حکیم عارف‌الحی» ضبط شده است (مینای آزادانی اصفهانی، ۲۰۰۷، ص. ۳۸)، که چون اصل نسخهٔ این اثر در دسترس نگارنده نیست، نمی‌توان گفت که این اشتباه، حاصل لغزش کاتب نسخه است و یا بدخوانی مصحّح صبح صادق.

۸. از تذکرهٔ مجالس‌النّفائس افزوده شد (امیرعلیشیر نوایی، ۱۳۶۳، ص. ۱۸۸).

۹. اصل:  .

کتابنامه

آذر بیگدلی، ل. (۱۳۳۷). آتشکده: تذکرهٔ شعرای فارسی‌زبان تا آخر قرن دوازدهم هجری. با مقدّمه و فهرست و تعلیقات سیّد جعفر شهیدی، تهران: مؤسّسهٔ نشر کتاب.

آرزو، س. (۱۳۸۳ش/۲۰۰۴م). تذکرهٔ مجمع‌النّفایس. ج ۱، به کوشش دکتر زیب‌النّساء علی‌خان (سلطان‌علی). اسلام‌آباد – پاکستان: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

امیرعلیشیر نوایی، م. (۱۳۶۳). تذکرهٔ مجالس‌النّفائس، به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت، تهران: کتابفروشی منوچهری.

اوحدی بلیانی، ت. (۱۳۸۹). عرفات‌العاشقین و عرصات‌العارفین. ج ۵، تصحیح ذبیح‌الله صاحبکاری، آمنه فخر احمد، تهران: میراث مکتوب و کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

ایمان، ر. (۱۳۴۹). تذکرهٔ منتخب‌اللّطایف. با مقدّمهٔ دکتر تارا چند، به اهتمام سیّدمحمّدرضا جلالی نایینی، دکتر سیّدامیرحسن عابدی، تهران: تابان.

بخارایی، خ. (۱۳۵۲). دیوان خیالی بخارایی، به تصحیح عزیز دولت‌آبادی، تبریز: مؤسّسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.

ـــــــــــ (۱۳۸۰). دیوان خیالی بخارایی، به کوشش احمد کرمی، تهران: ما.

بوشهری‌پور، ه. (۱۳۸۸). «خیالی بخاری». دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، ج ۳، به سرپرستی اسماعیل سعادت، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص ۱۰۴ - ۱۰۵.

حزین، م. (۱۳۷۵). تذکرةالمعاصرین، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات معصومهٔ سالک، تهران: نشر سایه؛ دفتر نشر میراث مکتوب (وابسته به معاونت امور فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی).

خوشگو، ب. (۱۳۸۹). سفینهٔ خوشگو. ج ۲، تصحیح سیّد کلیم اصغر، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

خیّامپور، ع. (۱۳۶۸). فرهنگ سخنوران. ج ۱، تهران: طلایه.

دارابی اصطهباناتی، م. لطائف‌الخیال. تهران: کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک، شمارهٔ ۴۳۲۵ [نسخهٔ خطّی]، تاریخ کتابت: سدهٔ ۱۲ ق.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۱). تذکرهٔ لطائف‌الخیال. ج ۱، تصحیح یوسف‌بیگ باباپور. با مقدّمهٔ سیّد صادق حسینی اشکوری. قم: مجمع ذخائر اسلامی و کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک و کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

دانشنامه. (۱۳۸۰). «عارف ایگی». دانشنامهٔ ادب فارسی (ادب فارسی در شبه‌قارّه)، به سرپرستی حسن انوشه، ج ۴، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صص ۱۶۶۶ - ۱۶۶۷.

دولت‌آبادی، ع. (۱۳۵۲)، «ترجمهٔ حال خیالی بخارایی» ← بخارایی.

دولتشاه سمرقندی، د. (۱۳۸۲). تذکرةالشّعراء. به اهتمام و تصحیح ادوارد براون، تهران: اساطیر.

رازی، ا. (۱۳۷۸). تذکرهٔ هفت‌اقلیم. ج ۱، تصحیح، تعلیقات و حواشی سیّد محمّدرضا طاهری «حسرت»، تهران: سروش.

زرّین‌کوب، ع. (۱۳۶۱). نقد ادبی. ج ۱، تهران: امیرکبیر.

سلیم بهوپالی، س. (۱۲۹۵ق./۱۸۷۸م). صبح گلشن [چاپ سنگی]، کلکته: مطبع شاهجهانی.

سیستانی، ح. تذکرهٔ خیرالبیان. تهران: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، شمارهٔ ۹۲۳ [نسخهٔ خطّی]، تاریخ کتابت: ۱۰۸۷ ق.

شفیق، ل. (۱۹۷۷). تذکرهٔ شام غریبان. مرتّبه محمّد اکبرالدّین صدّیقی. کراچی: انجمن ترقّی اردو.

صبا، م. (۱۳۴۳). تذکرهٔ روز روشن. به تصحیح و تحشیهٔ محمّدحسین رکن‌زادهٔ آدمیّت. تهران: کتابخانهٔ رازی.

صدّیق حسن‌خان، م. (۱۲۹۳ق./ ۱۸۷۶م). شمع انجمن [چاپ سنگی]، هند: مطبع شاهجهانی.

صفا، ذ. (۱۳۷۰). تاریخ ادبیات در ایران. ج ۵ (بخش دوم و سوم)، تهران: فردوس با همکاری نشر نما.

طهرانی، آ. (۱۴۰۳ق./۱۹۷۸م). الذّریعة إلی تصانیف‌الشّیعة، القسم الاوّل من الجزء التّاسع، بیروت: دارالاضواء.

فتوحی، م. (۱۳۸۶). «تذکره‌نویسی». دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، ج ۲، به سرپرستی اسماعیل سعادت، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص ۳۰۲ ـ ۳۰۴.

فخرالزّمانی قزوینی، ع. (۱۳۴۰). تذکرهٔ میخانه. با تصحیح و تنقیح و تکمیل تراجم به اهتمام احمد گلچین معانی، تهران: شرکت نسبی حاج محمّدحسین اقبال و شرکا.

فیروزیان‌حاجی، م. (۱۳۹۸). «عارف ایگی»، در: دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی در شبه‌قارّه، ج ۵، زیر نظر محمّدرضا نصیری، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص ۳۷۵ – ۳۷۷.

گلچین معانی، ا. (۱۳۶۳). تاریخ تذکره‌های فارسی. ج ۲، تهران: کتابخانهٔ سنایی.

ـــــــــــ (۱۳۶۹). کاروان هند. ج ۲، مشهد: مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

مدرّس تبریزی، م. (۱۳۷۴). ریحانةالادب. ج ۲ – ۴، تهران: خیّام.

منزوی، ع. (۱۳۳۲). فهرست کتابخانهٔ اهدایی آقای سیّد محمّد مشکوة به کتابخانهٔ دانشگاه تهران، ج ۲، تهران: دانشگاه تهران.

مهدوی، س. (۱۳۷۱). خاندان شیخ‌الاسلام اصفهان (از عصر صفویه تا دوران معاصر). اصفهان: گل بهار.

ـــــــــــ (۱۳۸۶). اعلام اصفهان. ج ۱، تصحیح، تحقیق و اضافات غلامرضا نصراللهی. اصفهان: سازمان فرهنگی-تفریحی شهرداری اصفهان.

مینای آزادانی اصفهانی، م. (۲۰۰۷). صبح صادق (مطلع دوازدهم)، مقدّمه و تصحیح پرفسور سیّد امیرحسن عابدی. علیگر: انتشارات انستیتوی تحقیقات فارسی دانشگاه اسلامی علیگر.

نفیسی، س. (۱۳۴۴). تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی تا پایان قرن دهم هجری. ج ۱ – ۲، تهران: کتابفروشی فروغی.

نقوی، س. (۱۳۴۷ش/۱۹۶۸م). تذکره‌نویسی فارسی در هند و پاکستان. تهران: مؤسّسهٔ مطبوعاتی علمی.

واله داغستانی، ع. (۱۳۸۴). تذکرهٔ ریاض‌الشّعراء. ج ۲. مقدّمه، تصحیح و تعلیق سیّدمحسن ناجی نصرآبادی. تهران: اساطیر.

هاشمی سندیلوی، ش. (۱۹۷۰م). تذکرهٔ مخزن‌الغرائب. ج ۲، با مقابلهٔ نسخ متعدّد خطّی و تصحیح و توضیح به‌اهتمام دکتر محمّد باقر، لاهور: دانشگاه پنجاب.

هدایت، ر. (۱۳۴۴). تذکرهٔ ریاض‌العارفین، به کوشش مهرعلی گرگانی، تهران: کتابفروشی محمودی.

هلالی جغتایی، ب. (۱۳۶۸). دیوان هلالی جغتایی با شاه و درویش و صفات‌العاشقین او، به تصحیح و مقابله و مقدّمه و فهرست از سعید نفیسی، تهران: سنایی.

DOI: https://doi.org/10.22067/JLS.2024.84016.1489

CC BY

Discourse Analysis of Two Different Narrations on the Historical Battle of Dimdim Castle

Received: August 20, 2023/ Accepted: February 19, 2024

Farhad Mohammadi[1]

Abstract

The historical Battle of Dimdim Castle, occurred between Shah Abbas Safavi and Amir Khan, a Kurdish commander, has been narrated differently in *Tarikh Alamaraye Abbasi* and the novel *Dimdim*. The main question here is that what issues have led to the difference between the two narratives. This study tried to analyze the discourse of two narratives. It focused on the role of discourse in showing emergence of a specific stance in the narratives; that is, how discourse help determine the semantic and value relationships between different elements of the narratives. The analysis showed that the different narratives in the two works are the result of two opposing discourses, each depicting a specific type of politics and power attitude. Although none of the two narratives directly or explicitly points out the power element, the major discursive issues of both narratives are power and governance, manifested in two opposing discourses: The governance-oriented discourse dominating the narrative of *Tarikh Alamaraye Abbasi* is based on the centralization of power; and the minority-oriented discourse that exists in the narration of the novel *Dimdim*. Amir Khan as an activist subject is described in *Tarikh Alamaraye Abbasi* as a rebel who stands against the government, but the same person bears the role of a national hero in the novel *Dimdim*.

Keywords: Narrative, Discourse Analysis, Subject, *Alamaraye Abbasi*, *Dimdim*

1. Assistant Professor in Kurdish Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran
E-mail: f.mohammadi@uok.ac.ir

Extended Abstract

1. Introduction

The historical Battle of Dimdim Castle occurred between Shah Abbas Safavi and Amir Khan, a Kurdish commander. The event has been differently narrated in *Tarikh Alamaraye Abbasi* and the novel *Dimdim*. The question posed is that what issues have led to the difference between the two narratives. For answering the question it seems necessary to analyze the principles, the presuppositions, the goals, the signs, the interpretations, and implication of the signs. Doing this study will help identify the underlying factors that impact the adaptability and specific orientation of the elements of the stories. This study aimed to analyze the causes of the differences between these narratives from discourse perspective. The final aim was to identify and explicate various discourses effective in the formation of different narratives of one unique historical event.

2. Method

This study tried to analyze the discourse of two narratives. To do this, the study focused on the role of discourse in showing emergence of a specific stance in the narratives; that is, how discourse help determine the semantic and value relationships between different elements of the narratives. The following issues are often examined in narrative discourse analysis: 1) Depicting the semantic relationships between narrative structures in the form of a process; 2) Determining the elements effective in creating the narrative and their role in the adaptability and specific orientation of the narrative as a whole; 3) Decoding the functional-semantic value of discursive signs in narratives, considering the dominant intellectual system. If a narrative is analyzed considering these elements, we find out why the character in a specific scene acted or reacted in a specific way, we can determine the factors leading to such behavior, we can understand what words and phrases the narrator/writer use for what purpose, and we interpret and find out the important issues of the story happening within the framework of the dominant discourse system. Such significant signs as descriptions and titles that hold specific values and meaning are constructed of a set of semantic relationships interwoven as a system. If we analyze the signs of the two narratives of *Tarikh Alamaraye Abbasi* and the novel *Dimdim*, we can depict the discourse sphere dominant in each of the works and understand the semantic-ideological layers and value inclinations.

3. Results

Two different narratives of the historical Battle of Dimdim Castle, narrated in *Tarikh Alamaraye Abbasi* and the novel *Dimdim*, are the result of two opposing discourses, each depicting a specific type of politics and power attitude. Although none of the two narratives directly or explicitly points out the power element, the major discursive issues of both narratives are power and governance, manifested in two opposing discourses: 1) The governance-oriented discourse dominating the narrative of *Tarikh Alamaraye Abbasi* is based on the centralization of power, tries to dominate all groups of people, and has a specific definition of a united and integrated society. The dominant power in this type of political discourse does not tolerate different "others" regarding the power, as it assumes centralized power. So, such a power sees all others as dangers and does not allow any interferes. Such a government tries to control the power of others in any possible way and forces others to act under its own rule.

2) The minority-oriented discourse that exists in the narration of the novel *Dimdim*. The goal of this discourse is decentralizing the absolute power of governments. It stands against the totalitarianism of the dominant power. Decentralization is based on regional-federal power and emphasizes that only one center should not manage and lead all the country. So, creating the discourse in the narration of the novel *Dimdim* revolves on the nation-state axis. All of the semantic system process is formed by this idea. This narrative is based on nationalism and patriotism discourse.

The protagonist of both narratives is Amir Khan. This character is a national hero in one and a rebel in the other one. Choosing the character as the protagonist in both narratives, which all the story goes around him, has to do with the kind of discourse in the stories: The narrative of *Dimdim* inclines towards heroization, while in *Tarikh Alamaraye Abbasi*, the aim is demonizing and rebelling the character.

4. Conclusion

The discourse analysis of two different narrations of the Battle of Dimdim Castle showed that the differences are related to the discourse from which the stories originate. The discourse has bestowed different meaning and values to the elements and structures of each narrative. So, Amir Khan as an activist subject is described in *Tarikh Alamaraye Abbasi* as a rebel who stands against the government, but the same person bears the role of a national hero in the novel *Dimdim*. Here, he is depicted as a charismatic character. The interpretation and signification of the occurrence of the

battle considering *Tarikh Alamaraye Abbasi* shows that the invasion to the castle is value-creating and necessary for preserving the power of the government. The same battle in the novel *Dimdim* is interpreted as the defending homeland against the occupying invaders, imposing a big responsibility on people.

DOI: https://doi.org/10.22067/JLS.2024.84016.1489

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۳، زمستان ۱۴۰۲، صص ۲۱-۴۴
مقالهٔ پژوهشی

تحلیل گفتمان
دو روایت مختلف از رویداد تاریخی جنگ قلعهٔ دمدم

تاریخ دریافت: ۲۹ مرداد ۱۴۰۲ / پذیرش: ۳۰ بهمن ۱۴۰۲

فرهاد محمدی[۱]

چکیده

شکل‌گیری ادراک و دریافت فرد از موضوعی یک فرایند نظام‌مند است که بازنمایی آن در زبان و نشانه‌ها با عنوان گفتمان مطرح می‌شود. روایت‌ها نیز به‌منظور بیان ادراک و دریافت افراد از پدیده‌ها و مسائل پدید می‌آیند؛ ازاین‌رو نسبت روایت و گفتمان به هم، این‌گونه قابل ترسیم است که روایت گفتمان خاصی را بازنمایی می‌کند. بر این مبنا گفتمان را باید عاملی درونی و زیرساختی تلقّی کرد که در جهت‌بخشی معنایی و حالت‌دهی به پیکرهٔ کلّی روایت نقش تعیین‌کننده دارد. از این جنبه قابل دریافت است که خاستگاه اختلاف دو روایت از یک رویداد نیز به گفتمان‌های متفاوتی مربوط می‌شود که به‌عنوان بافت و بستر از آن‌ها پدید آمده‌اند. رویداد تاریخی جنگ قلعهٔ دمدم نیز در تاریخ عالم‌آرای عباسی و رمان دمدم، اثر عرب شَمو، داستان‌نویس کُرد، به شکل دو روایت کاملاً متفاوت بازگو شده است؛ طوری که شخصیت اصلی به‌عنوان سوژهٔ کنشگر، در این دو اثر دو هویت مختلف دارد و کنش‌ها و واکنش‌های وی در دو جهت کاملاً مختلف معناگذاری و ارزش‌گذاری شده است. در این پژوهش موقعیت سوژه، موضع‌گیری راوی و رویدادهای مهم در دو روایت نامبرده از منظر تحلیل گفتمان بررسی شد و نتایج، دالّ بر این است که خاستگاه ارزش‌گذاری و معناگذاری‌های متفاوت در این دو روایت، به تقابل گفتمان‌های حاکم بر آن‌ها مربوط می‌شود. روایت تاریخ عالم‌آرا مبتنی بر گفتمان حاکمیت‌محور است که رویکرد تمرکزگرایی در قدرت را دنبال می‌کند و روایت رمان دمدم نیز برآمده از گفتمان اقلیت‌محور است که خواهان تمرکززدایی از قدرت حاکمیت است.

کلیدواژه‌ها: روایت، تحلیل گفتمان، سوژه، هویت، تاریخ عالم‌آرا، رمان دمدم.

۱. استادیار زبان و ادبیات کُردی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. E-mail: f.mohammadi@uok.ac.ir

۱ - مقدمه

رویداد تاریخی جنگ قلعهٔ دمدم که بین شاه‌عباس صفوی و یکی از امیران کُرد به نام امیرخان روی داد، در دو اثر به شکل دو روایت کاملاً متفاوت بازنمایی شده است. نوع متن و روایت در این دو اثر متفاوت است. دمدم متنی داستانی و دارای روایتی ادبی است؛ اما تاریخ عالم‌آرا متنی تاریخی با روایتی گزارشی است. با وجود اختلاف نوع متن و ماهیّت روایت در این دو اثر، در شیوهٔ روایت نزدیکی‌هایی با هم دارند؛ زیرا داستان و تاریخ به لحاظ روایی به طبقه‌ای واحد تعلّق دارند (ریکور، ۱۳۹۷، ج۱/ ص. ۳۳۰). رمان دمدم نزدیک به دو سده پس از وقوع آن رویداد تاریخی نوشته شده است؛ یعنی درست در بحبوحهٔ اندیشه‌های ملّی‌گرایانه که در سدهٔ ۱۹ میلادی رواج داشت؛ به همین سبب متأثّر از فضای فکری دورهٔ نگارش خود است و باید آن را بازخوانی واقعهٔ مشخّص تاریخی بر مبنای خطّ‌مشی اندیشه‌های سدهٔ ۱۹ دانست. البته این بازخوانی به معنای آن نیست که چون با فاصله از زمان وقوع رویداد پدید آمده است، دیگر هیچ‌گونه نشانی از واقعیّت در آن قابل بازیابی نیست و در تبیین لایه‌های زیرین روایت تاریخی نقشی ندارد. بر همین اساس رمان تاریخی‌ای همچون دمدم گرچه از آن فضای گزارش‌گونهٔ تاریخ فاصله گرفته است و بیشتر حالت تخیّلی و هنری بر آن حاکم است، امّا باز از نظر محتوایی و اطلاعاتی سرچشمهٔ مهمی برای بازنمایی وقایع تاریخی به شمار می‌رود. در مواردی که دو روایت کاملاً متفاوت از یک رویداد وجود دارد، نقش گفتمان در روایت وضوح بیشتری دارد. تفاوت روایت این رویداد تاریخی در دو اثر نامبرده نیز بر این قضیه دلالت دارد که دو گفتمان کاملاً مختلف بر آن‌ها حاکم است. بحث دربارهٔ اختلاف این دو روایت از یک رویداد تاریخی این نیست که در آن‌ها وارونه‌نمایی یا روایتگری معکوس رخ داده است، بلکه بحث بر سر تفاوت در فرایند درک، ارزش‌گذاری و تولید معنا در این دو روایت است؛ یعنی اصول، پیش‌فرض‌ها، هدف‌گذاری‌ها، نشانه‌گذاری‌ها و تفسیر و دلالت‌یابی نشانه‌ها در آن‌ها متفاوت است و به‌طورکلّی باید گفت که گفتمان حاکم بر آن‌ها در تقابل با هم قرار دارد.

نشانه‌های مهمی همچون توصیف‌ها و عنوان‌ها که دربردارندهٔ جهت ارزشی و معنایی خاصی هستند، محصول مجموعه‌ای از ارتباط‌های معنایی است که با هم به‌صورت یک نظام عمل می‌کنند. اگر نشانه‌های دو روایت تاریخ عالم‌آرا و رمان دمدم تحلیل شود، می‌توان نظام گفتمانی موجود در هرکدام از آن‌ها را ترسیم کرد و به لایه‌های معنایی- اندیشگانی و جهت‌گیری‌های ارزشی در آن‌ها پی بُرد. البته منظور از چنین لایه‌هایی، وجود کتمان یا پنهان‌سازی در بیان واقعیت‌ها نیست، بلکه منظور عوامل زیرساختی مؤثّر در حالت‌پذیری و جهت‌مندی خاصِّ عناصر موجود در پیکرهٔ روایت و نیز پی‌بردن به نقش و کارکرد نشانه‌های معنادار در آن است. هدف از پژوهش حاضر نیز این است که

دو روایت موردنظر از منظر گفتمانی تحلیل شود تا به نقش مؤثّر گفتمان‌های متفاوت در شکل‌گیری روایت‌های مختلف پی بُرد. برای این امر بر عملکرد گفتمان در بروز موضع‌گیری خاصّ در روایت تأکید می‌شود که چگونه در تعیین رابطه‌های معنایی و ارزشی بین سازه‌های روایت عمل می‌کند.

در تحلیل گفتمان روایت غالباً چنین موضوع‌هایی قابل طرح و بررسی است: ۱- ترسیم روابط معنایی بین سازه‌های روایت در قالب یک نظام فرایندی؛ ۲- تعیین عوامل تأثیرگذار در برساخت روایت و نقش آن‌ها در حالت‌پذیری و جهتمندی خاص پیکرهٔ کلّی روایت؛ ۳- رمزگشایی کارکردی-معنایی-ارزشی از نشانه‌های گفتمان‌مدار در روایت بر اساس نظام اندیشگانی حاکم بر آن. وقتی بر اساس این مؤلفه‌ها روایت تحلیل شود، قابل درک خواهد بود که شخصیت در داستان چرا چنین کنش و واکنشی دارد و عوامل دخیل در آن‌ها را می‌توان تعیین کرد؛ همچنین راوی-نویسنده چه واژه‌ها و عباراتی را به چه منظوری به کار برده است؛ نیز تفسیر و دلالت‌یابی رویدادهای مهم داستان در چارچوب نظام گفتمانی حاکم بر روایت میسر خواهد بود.

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

رویداد تاریخی نبرد قلعهٔ دمدم در حوزه‌های گوناگونی همچون متن تاریخی، اثر ادبی و ادبیات شفاهی بازتاب داشته است که از این میان، روایت آن در تاریخ عالم‌آرای عباسی (= متن تاریخی) مربوط به ادب فارسی است. در میان کُردها نیز روایت آن، نخست به‌صورت شفاهی در قالب ژانرِ «بیت» شکل گرفته بود و «بیت‌خوان‌ها» در محافل گوناگون به بازگویی آن برای مردم می‌پرداختند؛ سپس به‌عنوان موضوعی قابل توجّه، دستمایه‌ای برای آفرینش اثر ادبی مهمی همچون رمان دمدم قرار گرفت. در این رمان گرچه روایت این رویداد تفاوت‌هایی با روایت شفاهی آن دارد، امّا همان روایت شفاهی در اساس نقش مهمی را در تولید این رمان ایفا کرده است. پژوهش‌هایی نیز که تاکنون دربارهٔ این رویداد انجام شده، هم در روش کار و هم در حوزهٔ مطالعاتی متفاوت هستند. دسته‌ای در حوزهٔ ادبیات قرار دارد و به روش تطبیقی انجام شده است، دسته‌ای نیز به دلیل ماهیت این رویداد که تاریخی است، در حوزهٔ تاریخ قرار می‌گیرد. در حوزهٔ ادبیات پیشتر دربارهٔ بررسی تطبیقی روایت تاریخ عالم‌آرای عباسی با روایت‌های شفاهی و مکتوب کُردی از نبرد قلعهٔ دمدم، چندین پژوهش به‌صورت مقاله انجام شده است که رویکرد آن‌ها، غالباً گزارشی توصیفی از تفاوت ماجرای این رویداد در آثار موردنظر است. قربانی‌فر (۱۳۸۹) روایت تاریخ عالم‌آرا را با روایت «بیت»ـ دمدم (روایتی شفاهی که بعدها مکتوب شده است) مقایسه کرده و ضمن شرح چگونگی ماجرای این رویداد در هر دو اثر، نشان داده است که بیت دمدم با رویکردی دینی-مذهبی، آن رویداد را روایت کرده است. سمرباز (۱۴۰۱) نیز در

مقاله‌ای به زبان کُردی به مقایسهٔ روایت این رویداد در رمان دمدم، اثر عرب شَمو، با تاریخ عالم‌آرا پرداخته است که گرچه به تفاوت‌هایی از این دو روایت اشاره کرده است، امّا این تفاوت‌ها به‌صورت گزارشی بیان شده و خاستگاه، عوامل و لایه‌های زیرین آن‌ها تحلیل نشده است. از جنبهٔ تاریخی و بر اساس مستندات این حوزهٔ مطالعاتی نیز پژوهش‌هایی دربارهٔ این رویداد انجام شده که غالباً با رویکرد واکاوی علل و عوامل دخیل در وقوع آن صورت گرفته‌اند؛ ازجمله آقاجری و همکاران (۱۳۹۰) با این فرضیه که ماهیّت رویداد مذکور مذهبی، قومی و قدرت‌خواهی بوده، به بررسی علل آن پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که سیاست تمرکزگرایانه و مذهبی شاه‌عباس عامل اصلی در وقوع این رویداد بوده است. زندیه و قنبری (۱۳۹۵) نیز با همین رویکرد علّت‌یابانه، علل و پیامدهای فتح قلعهٔ دمدم را بررسی کرده‌اند و تقریباً به نتیجهٔ مشابه با کار آقاجری و همکاران رسیده‌اند. در زبان کُردی نیز کتابی دربارهٔ این رویداد بر اساس منابع تاریخی و متن‌های فولکلور نوشته شده که به چگونگی شخصیت امیرخان برادوست و نیز وضعیت کُردهای آن منطقه در دورهٔ شاه‌عباس پرداخته است (عومەر: ۲۰۰۸). هدف از پژوهش حاضر این است که از منظر تحلیل گفتمان، منشأ اختلاف این دو روایت از یک حادثهٔ تاریخی بررسی شود.

۲-۱- چارچوب مفهومی پژوهش

نسبت روایت با گفتمان چگونه است و وجه گفتمانی در چه جنبه‌هایی از روایت می‌تواند نمود داشته باشد؟ برای پاسخ به این پرسش نخست لازم است به این موضوع توجّه کرد که روایت نیز دارای دو سطح ژرف‌ساخت و روساخت است. ژرف‌ساخت آن مربوط به بُعد اندیشگانی-معنایی است که نقش جهت‌دهی و حالت‌بخشی به روساخت را ایفا می‌کند و می‌توان از این سطح با عنوان بافت گفتمانی نام برد؛ به عبارتی گفتمان برای روایت، بافت محسوب می‌شود که تعیین‌کنندهٔ جهت معنایی و ارزشی برای سازه‌های روساختی روایت است؛ بنابراین آنچه در سطح روساخت روایت نمود می‌یابد، نشانه‌هایی تلقّی می‌شود که عوامل زیرساختی در چگونگی تولید آن‌ها نقش داشته‌اند.

گفتمان امری فردی نیست، بلکه امری جمعی است. روایت نیز گرچه در ظاهر یک راوی مشخص دارد، نویسنده باشد یا شخصیت درون متن، امّا در برخی مواقع راوی از یک مجموعه نمایندگی می‌کند؛ یعنی موضع وی که در برساخت روایت عامل اصلی محسوب می‌شود، نمایندهٔ ذهنیت جمعی در فرهنگ جامعه است؛ یعنی راوی روایتگر گفتمان جمعی است که حاکم بر جامعه یا مجموعهٔ خاصی است؛ به همین سبب در چنین مواقعی روایت نیز وجه جمعی پیدا خواهد کرد. به سبب اینکه ساختار ذهنی راوی-نویسنده، انعکاسی از ساختارهای فکری موجود در جامعه است، در تدوین روایت، ساختارهای اندیشگانی و ایدئولوژیکی بیرونی، نقش محوری دارند. اندیشه، ارزش‌ها و

مفاهیمی که در روایت بازگو می‌شود، گرچه در ظاهر ممکن است به یک فرد مشخص (= نویسنده) نسبت داده شود، امّا عوامل مختلفی در تولید آن‌ها نقش دارند که به لایه‌های گوناگون زندگی فردی و جمعی مربوط می‌شود و باید گفت که تمام این موارد «به ساختارهای گفتمانی وابسته است» (میلز، ۱۴۰۱، ص. ۴۲)؛ بنابراین آنچه در روایت به‌عنوان نظام‌بخش تمام عناصر عمل می‌کند، گفتمان حاکم بر آن است؛ در واقع هر روایتی گفتمان خاصی را در خود نهفته دارد و می‌توان گفت که روایت بستری برای بازنمایی گفتمان و ارزش‌ها و معناهای تولیدشده است. ماهیّت گفتمان نیز نشأت‌گرفته از طرز تفکّر و نگرش معیّنی است که به‌صورت اندیشهٔ نظام‌مند خاصی برای جامعه یا گروهی اجتماعی تبدیل به باور بنیادین شده است و به‌طور کلّی می‌توان عنوان ایدئولوژی[1] را بر این اندیشهٔ نظام‌مند اطلاق کرد؛ به عبارتی «گفتمان‌ها به‌وضوح ایدئولوژیک هستند» (ون دایک، ۱۳۹۴، ص. ۳۱) و نسبت گفتمان و ایدئولوژی بدین‌صورت قابل تبیین است که گفتمان به‌منظور مشروعیت‌سازی و ایجاد مناسبات، به‌ویژه هژمونی، از ایدئولوژی استفاده می‌کند.

امّا یک روایت چگونه گفتمان را بازنمایی می‌کند؟ در پاسخ باید گفت که گفتمان به روایت جهت می‌دهد و حالت و شکل خاصی بدان می‌بخشد. از این منظر که روایت محصول گفتمان و تعارض گفتمان‌ها تلقّی می‌شود، باید بتوان تناسب‌های معنایی را بین عوامل تأثیرگذار بیرونی و سازه‌های درونی روایت تحلیل کرد؛ بنابراین وجه گفتمانی روایت در تضارب آراء و موضع‌گیری‌های مختلفی که در آن وجود دارد، قابل دریافت است و واکاوی نشانه-معناشناختی رویدادها، کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها، توصیف‌ها و گفتگوها موضع‌گیری گفتمانی را نمایان می‌کند و می‌توان موضع‌گیری خاصی را در روایت مشاهده کرد. در چنین تحلیلی معمولاً می‌توان الگوها و شگردهای مختلفی را از معنادهی و ارزش‌زدایی به دست آورد که نمایانگر چگونگی عملکرد گفتمان در روایت است، برای نمونه جانبداری از یک موضوع با نفی ارزش از حالت‌های مقابل آن، ازجمله مظاهر این عملکرد است. خلاصه اینکه روایت در پی تولید اندیشه و معناست و وجه معنایی و ارزشی در آن وجود دارد.

شاخصهٔ مهم در وجه گفتمانی روایت، وجود موضع‌گیری در آن است که بی‌ارتباط با عنصر زاویهٔ دید نیست. اگر زاویهٔ دید را با توسّع معنایی لحاظ کرد؛ طوری‌که «روابط میان شخصیت‌ها و نیز رابطهٔ آنان را با راوی شامل شود» (مارتین، ۱۳۸۹، ص. ۱۰۷)، می‌توان موضع‌گیری را نیز در آن گنجاند؛ زیرا زاویهٔ دید در روایت تنها به شکل بازگوکردن داستان محدود نمی‌شود، بلکه غیر از این مورد که عینی و ملموس است، وجه دیگری نیز از زاویهٔ دید در روایت قابل دریافت است که شکل‌گیری شالودهٔ معنایی روایت و شکل‌دهی هدفمند به تمام عناصر داستان بدان مربوط می‌شود

(راسلی، ۱۳۹۴، ص. ۱۰۷). این وجه از زاویهٔ دید را که تا حدود زیادی غیرملموس است، می‌توان زاویهٔ دید گفتمان یا ایدئولوژیک نامید که ذهنیت، احساس، پدیدار و اندیشهٔ خاص یک جامعه یا یک شخص را شامل می‌شود. زاویهٔ دید ایدئولوژیکی موضع فکری راوی و سمت قرارگرفتنِ وی را نمایش می‌دهد؛ یعنی راوی در کجا ایستاده است. این جنبه از زاویهٔ دید، مفهومی نزدیک به‌اصطلاح کانونی‌سازی[1] دارد که ژرار ژنت[2] برای روایت به کار می‌برد و دارای وجوه شناختی، احساسی و ایدئولوژیک است و دربردارندهٔ انتخاب اجتناب‌ناپذیر و منظری محدود در روایت است که در آن، مسائل به‌صورت غیرصریح دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می‌شود (تولان، ۱۳۸۶، صص. ۱۰۸-۱۰۹). در وجه ایدئولوژیکی کانونی‌سازی بر همان موضع‌گیری فکری و ارزیابی راوی دربارهٔ پدیده‌های موجود در روایت تأکید می‌شود. وقتی سوژهٔ روایتگر از منظر و موقعیت خاصی به موضوع می‌نگرد و ادراک خود را از آن تبدیل به روایت می‌کند، بر وجود موضع‌گیری و قرارگرفتن مسأله‌ای در کانون دلالت دارد. کانونی‌سازی غالباً مربوط به ذهنیت و موضع اندیشگانی است؛ بدین‌صورت که فکر یا مفهومی در مرکز قرار می‌گیرد و بر ابعاد معنایی و ارزشی لایه‌ها و اجزای دیگر مجموعه تأثیر می‌گذارد. مفهوم‌سازی‌ها، شخصیت‌پردازی‌ها و ارزشگذاری‌ها همگی بر مبنای کانون موردنظر انجام می‌شود؛ ازاین‌رو شکل‌گیری و حالت‌پذیری معنادار پیکرهٔ روایت با تمام اجزای آن متأثّر از همان موضع‌گیری و عنصر کانونی‌شده است؛ در واقع موضع‌گیری در حلقهٔ نخست از فرایند معناگذاری قابل ردیابی است و بر حلقه‌های بعدی این زنجیره تأثیر می‌گذارد و در جهت‌دهی به آن‌ها نقش دارد، برای نمونه ارزشی که از چیزها یا کسان در روایت بازنمایی می‌شود (منفی یا مثبت)، ناشی از وجود موضع‌گیری است. کانونی‌سازی یک روایت ارتباط مستقیمی با گفتمان حاکم بر آن روایت دارد؛ به عبارتی گفتمان در انتخاب کانونی‌سازی نقش تأثیرگذاری ایفا می‌کند. برای تحلیل یک روایت از منظر گفتمانی نیز لازم است کانونی‌سازی آن روایت تعیین شود.

۲- گفتمان‌های حاکم بر این دو روایت

اختلاف دو روایت از یک رویداد تنها به راوی برنمی‌گردد و خود راوی نیز بخشی از مجموعه‌ای است که باعث تفاوت‌ها می‌شود. خاستگاه اختلاف در روایت‌های یک مسأله یا واقعه نیز به تفاوت گفتمان‌ها مربوط می‌شود؛ بدین‌صورت که روایت یک واقعه که از درون گفتمان خاصی تولید می‌شود، کاملاً متفاوت خواهد بود با روایتی که از بطن گفتمان دیگری نشأت می‌گیرد. نقش گفتمان (= ایدئولوژی) در روایت‌ها زمانی به‌خوبی نمایان می‌شود که دو

1. Focalization.
2. Gérard Genette.

روایت متفاوت از یک رویداد تاریخی-داستانی انجام شود. در پاسخ به این پرسش که چه عاملی باعث اختلاف این دو روایت شده است؟ چنین خواهد بود که منشأ اختلاف آن‌ها قطعاً تکنیک‌های داستانی و روایتی نیست، بلکه به بُعد اندیشگانی و ایدئولوژی در روایت مربوط می‌شود؛ بنابراین تفاوت روایت افراد از رویداد واحد، محصول گفتمانی است که روایت آنان از درون آن پدید آمده است.

در این دو روایت به دلیل تفاوت گفتمان‌ها، طبیعی است که کانونی‌سازی در آن‌ها نیز متفاوت باشد. برای اینکه نقش تأثیرگذار زاویهٔ دید گفتمان یا موضع‌گیری گفتمانی که حول کانونی‌سازی خاصی است، بر تمام اجزای روایت از نظر ارزشی و معنادهی مشخّص شود، ترسیم موضع راوی و گفتمانی که وی آن را نمایندگی می‌کند، ضروری است.[۲] زاویهٔ دید راوی در روایت تاریخ عالم‌آرا مخالفت و ضدیّت با شخصیت کانونی‌شده است؛ یعنی در این روایت تقابل راوی و شخصیت کانونی‌شده (= امیرخان) وجود دارد، امّا در روایت رمان دمدم زاویهٔ دید راوی دفاع و همسو با شخصیت اصلی است. وقتی امیرخان به‌عنوان شخص یکسان در دو روایت متفاوت با دو شخصیت کاملاً مختلف ظاهر می‌شود، واضح است که زاویهٔ دید و کانونی‌سازی آن‌ها متفاوت است. حالت و جهت عمل کانونی‌سازی در این دو روایت نیز به‌صورت قطب‌بندی بین درون‌گروهی (= خود مثبت) و برون‌گروهی (= دیگری منفی) است و ارزش‌گذاری و معنادهی به مسائل نیز بر همین مبنا انجام شده است.

دو روایت مختلف از رویداد تاریخی قلعهٔ دمدم نیز که در تاریخ عالم‌آرا و رمان دمدم بازگو شده، محصول دو گفتمان متفاوت است که در تقابل با هم قرار دارند و دو نوع سیاست و بینش قدرت را ترسیم می‌کنند. اگرچه هیچ‌کدام از این دو روایت، مستقیم و صریح به مؤلفهٔ قدرت اشاره نکرده‌اند، امّا محور گفتمانی در هر دو روایت، قدرت و حکومت‌داری است که در قالب دو گفتمان متقابل نمودار شده است. نزاع اصلی این دو گونه گفتمان بر سر چگونگی توزیع قدرت است:

۱- گفتمان حاکمیت‌محور که بر روایت تاریخ عالم‌آرا حاکم است. این گفتمان مبتنی بر تمرکزگرایی قدرت است و در پی آن است که تمام اقشار را تابع و تحت حاکمیت خود قرار دهد و تعریف خاصی از جامعهٔ واحد و یکپارچه و منسجم دارد. نظام حاکم در این نوع گفتمان سیاسی تحمّل پذیرش دیگری متفاوت در عرصهٔ قدرت را ندارد و خواهان قدرت متمرکز است؛ در نتیجه با دید خطر به دیگریِ متفاوت (= غیر) نگاه می‌کند و اجازهٔ دخالت را به وی نمی‌دهد. رویکرد چنین حاکمیتی این است که به هر نحوی، کنترل قدرت دیگران را در دست داشته باشد و همه را در زیر چتر سلطهٔ خود درآورد. بر همین اساس حکومت صفوی نیز حکومت محلی کُردها را خطری جدّی برای خود تلقّی

می‌کرد و برای حفظ قدرت و مرزهای خود نمی‌خواست آنان دارای چنین حکومتی باشند؛ زیرا به دلیل نزدیکی جغرافیایی با امپراطوری عثمانی و نیز اشتراک مذهبی آنان با هم، قدرت‌یابی کُردها را برای خود مصلحت نمی‌دید. در روایت تاریخ عالم‌آرا، حکومت خود را دارای اقتدار و مرجعیت تعیین‌کننده می‌داند. در این روایت امیرخان از محدوده‌های تعیین‌شده در ساختار قدرت موردپذیرش حاکمیت تخطی کرده است؛ به همین سبب به‌عنوان متهم معرفی می‌شود که مرتکبِ «خلاف و عصیان» شده است (ترکمان، ۱۳۹۰، ص. ۹۸۰).

چنانکه اشاره شد خود مؤلفهٔ محوری گفتمان، یعنی حکومت‌داری و قدرت، در روایت‌ها مستقیم ذکر نشده، بلکه به مؤلفه‌های پیرامون که نقش پشتیبان را دارند، اشاره شده است؛ در واقع غالباً پادگفتمان‌ها نمودار شده‌اند. پادگفتمان‌هایی که در روایت تاریخ عالم‌آرا به‌عنوان عوامل زیربنایی در جهت تقویت گفتمان موردنظر حاکمیت و اقناع‌سازی ذهن جمعی ایفای نقش می‌کنند، مربوط به قوانین سیاسی آن دورهٔ تاریخی و مفاهیم دینی است:

> «او ظاهراً خود را از زمرهٔ فدویان شمرده، باطناً از تعصب مذهب یا شرارت نفس با امراء قزلباش آن سرحد عناد ورزیده، سودای استقلال و استبداد در سویدای خاطرش جای گرفته است تا آنکه رأی نفاق‌آلودش به تعمیر قلعهٔ متین رصین قرار یافته» (همان، ص. ۹۷۹).

«تعصّب مذهب»، «شرارت نفس» و «سودای استقلال و استبداد» که به‌عنوان محرّک‌هایی برای اقدام امیرخان به ساخت قلعه ذکر شده است، هرکدام حوزهٔ معنایی و ارزشی خاصی دارند و با هم مؤلفه‌های نظام گفتمانی و پادگفتمانی حاکم بر روایت تاریخ عالم‌آرا را نشان می‌دهند. این مفاهیم به‌عنوان ابزارهای پادگفتمانی برای تقویت گفتمان اصلی، یعنی یکپارچگی قدرت و حاکمیت تمرکزگرا، عمل می‌کنند. از این پادگفتمان‌ها قابل استنباط است که بُعد ارزشی نظام گفتمانی حاکم بر روایت تاریخ عالم‌آرا، برگرفته از مفاهیم و ارزش‌های اخلاقی و دینی است و از چنین معیارهایی برای حقانیت‌جلوه‌دادنِ عمل خویش استفادهٔ کاربردی شده است. سازمان‌دهی روایت و چینش ابزارها طوری انجام شده است که ارزش‌های اخلاقی و مفاهیم دینی برای روایت تاریخ عالم‌آرا قدرت‌آفرینی کنند، برای نمونه وقتی از واژهٔ «فتح» برای تصرّف قلعه استفاده می‌شود، بار معنایی و ارزشی خاصی را القا می‌کند که برگرفته از پادگفتمان‌های حاکم بر این روایت است؛ همچنین به‌کاربردن عنوانِ «عساکر منصوره» (همان، ص. ۹۸۰) در اشاره به سپاه صفویان، بر تقابل‌بندی ارزشی و معنایی با طرف مقابل دلالت می‌کند. سوژهٔ روایتگر با بهره‌گیری از این‌گونه شگردها، فعالیت‌های کارگزاران خود را طوری توجیه کرده است که امکان خُرده‌گیری از عملکرد سیستم وی در رویداد موردنظر به حداقل ممکن برسد. اخلاص، نفاق، عصیان، یاغی (همان، صص. ۹۷۹ و ۹۸۰) و ...

مفاهیمی هستند که در روایت تاریخ عالم‌آرا برای چارچوب‌سازی و پیکربندی کارهای امیرخان به‌کاررفته است و به‌عنوان نشانه‌های زبانی می‌توان بدان‌ها در ترسیم و بازنمایی چارچوب ساختاربندی‌شدهٔ گفتمان آن روایت استناد کرد. این واژگان در متن، واژگان گفتمان‌مدار هستند که افزون بر اشاره به مصداق معیّن، دربردارندهٔ نگرش خاصّ و هدفدار گوینده و نویسنده نیز است (یارمحمدی، ۱۳۹۱، ص. ۶۰). از چنین نشانه‌هایی شبکهٔ نظام‌مندی قابل تجسّم است که در آن، پیش‌فرض‌ها، اهداف تعیین‌شده، کنش‌ها و کنشگران همگی در یک ارتباط جهت‌دار عمل می‌کنند. به سبب اینکه رویکرد این گفتمان، نفی، انکار و حذف غیر (= طرف مقابل) است، از چنین ظرفیت‌ها و امکاناتی برای تحقّق هدف و خواستهٔ خود استفاده می‌کند و موضع خود را درست، به‌حق و بجا جلوه می‌دهد.

۲- گفتمان اقلیت‌محور که در روایت رمان دمدم وجود دارد و هدف‌گذاری آن مبتنی بر تمرکززدایی از قدرت مطلقهٔ حاکمیت است و در برابر تمامیت‌خواهی قدرت حاکمه ایستادگی می‌کند. تمرکززدایی مبتنی بر قدرت منطقه‌ای-فدرالی است و بر این رویکرد تأکید دارد که صرفاً یک مرکز نباید اداره و رهبری مسائل مملکت را انجام دهد؛ بنابراین برساخت گفتمان در روایت رمان دمدم حول محور ملّت-دولت می‌چرخد و فرایند نظام معنایی آن با این کانونی‌سازی شکل گرفته است. این روایت مبتنی بر گفتمان ملّی‌گرایی و وطن‌خواهی است و گزاره‌های معنایی موجود در ماهیّت این گفتمان را می‌توان چنین تدوین کرد:

- حکومت مرکزی در پی محدودسازی کُردها است و اجازهٔ موجودیت و آزادی را به آنان نمی‌دهد.
- حاکمیت، ضدِّ حکومت محلی است و آن را برای خود به‌عنوان یک خطر جدّی تلقّی می‌کند.
- دشمن اشغالگر قصد تصرّف خاک و سرزمین نیاکان ما را دارد و خواهان سلب قدرت از حاکمان محلی کُرد است.

بر همین اساس، اعمال سلطگی حاکمیت، زیردست‌بودن، استقلال‌خواهی، بازیابی هویّت، ظلم‌ستیزی و ... ازجمله مهم‌ترین مفاهیمی هستند که در برساخت روایت کُردی نقش داشته‌اند:

> ضروری است بزرگ و کوچک سلاح بردارند و سرزمین پدران را از دشمن اشغالگر محفوظ نگه‌داریم (شه‌مؤ، ۱۹۷۵، ص. ۲۷۵).

با توجّه به این گزاره‌ها قابل دریافت است که شیوه‌ها و استدلال‌هایی که در روایت رمان دمدم برای تضعیف گفتمان حاکمیت و تثبیت گفتمان خود به کار گرفته شده‌اند، غالباً رویکرد ملّی‌گرایانه دارند؛ بنابراین در این روایت صرفاً قدرت‌خواهی شخصی امیرخان مطرح نیست و این سؤال مقدّر است که اگر برای وطن‌خواهی و میهن‌پرستی نبوده است، چرا با شاه‌عباس وارد جنگ شد؟ اگر صرفاً برای قدرت‌خواهی شخصی می‌بود، نیازی به جنگ نبود و از

طرف حکومت مرکزی قدرتی در حدِّ حکومت محلی به وی داده می‌شد:

> اجازه ندهیم دشمن به سرزمین آبا و اجدادی ما قدم بگذارد و آبروی ناموسمان را ببرد و ما را زیر یوغ خود قرار دهد (همان، ۳۱۶).

به سبب تسلّط جهان‌بینی دینی در جامعهٔ آن دوره، مفاهیم دینی و مذهبی نیز در این روایت به‌عنوان پادگفتمان عمل می‌کنند تا از قدرت حمایتی عامهٔ مردم نیز برخوردار باشد، نمونهٔ زیر نمودی از چنین پادگفتمانی در این روایت است:

> چیزی که شاه‌عباس به دنبال آن است، غیر از اشغال سرزمین ما، می‌خواهد با زور طریقت مذهب خود را بر ما تحمیل کند (همان، ص. ۲۸۱).

از مهم‌ترین مفاهیم گفتمان‌مدار در روایت کردی می‌توان به چنین مواردی اشاره کرد: «نسل‌کشی» (۲۷۲ و ۲۸۸)، «تغییر مذهب» (۲۸۱)، «وطن آبا و اجدادی» (۲۷۵ و ۳۱۶)، «اشغال سرزمین» و «ناموس» (۲۸۸)، «دفاع و ایستادگی» (۳۰۹). در کُل باید گفت که رویکرد گفتمان موجود در رمان دمدم، ایجابی است و برای اثبات وجود خود و مقاومت در برابر سلطهٔ فرهنگ غالب حاکمیت تلاش می‌کند؛ به عبارتی فرهنگ غالب چون از ابزارهای قدرت برای کنترل طرف مقابل و تأثیرگذاری تحمیل‌گرایانه استفاده می‌کند، هدف فرهنگ اقلیت نیز در چنین وضعیتی، تلاش برای ابقای موجودیت خود است.

۳- بازنمایی سوژه در این دو روایت

شخصیت به‌عنوان عنصری مهم در پیکرهٔ روایت، با تأثیرپذیری مستقیم از عوامل روایت‌ساز با حالت و جهتی معنادار پدیدار می‌شود. در تحلیل گفتمان روایت، شخصیت محوری داستان به‌عنوان سوژهٔ کنشگر و شناسا محل رمزگشایی معنایی قرار می‌گیرد. در چنین تحلیلی، کنش‌ها و واکنش‌های سوژه با توجّه به موقعیتی که در آن رخ داده است، تعیین معنایی می‌شود و بدون لحاظ این موقعیت که شامل تمام عوامل دخیل در بروز رفتارها و وقوع رویدادها می‌شود، عملاً سوژه‌ای قابل تصوّر نیست. موقعیت نیز خودبه‌خود ایجاد نمی‌شود، بلکه گفتمان‌ها هستند که موقعیت ایجاد می‌کنند؛ به عبارتی «گفتمان‌ها همواره موقعیت‌هایی را برای افراد تعیین می‌کند تا آن‌ها را به‌منزلهٔ سوژه اشغال کنند» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۳، ص. ۷۹). بر همین اساس باید توجّه کرد که سوژه نظام فکری یا موضع گفتمانی خاصی را نمایندگی می‌کند. در تحلیل گفتمان روایت آنچه دربارهٔ سوژه باید بدان پرداخت، این جنبه‌ها را شامل می‌شود:

> سوژه چه ذهنیت و اندیشه‌ای دارد و نقش عوامل تأثیرگذار در برساخت ذهن و اندیشهٔ وی چگونه است؟

از چه موضعی به مسأله می‌نگرد و ادراک وی از آن به چه صورتی است؟

دلالت‌یابی کنش‌ها و واکنش‌های وی بر مبنای گفتمان و برساخت روایت موجود چه مناسبات پنهانی را نمایان می‌کند؟

ژرار ژنت در تبیین کانونی‌سازی دو موضوع را از هم متمایز می‌داند: ۱- زاویهٔ دید چه کسی چشم‌انداز روایت را جهت می‌دهد؟ ۲- چه کسی روایت می‌کند؟ (۱۹۸۰، ص. ۱۶۸). این قضیه نشان می‌دهد که گاهی داستان از زاویهٔ دید و تفکّر شخصیتی جهت‌دهی و روایت می‌شود که راوی نیست؛ به‌عبارتی‌دیگر زاویهٔ دید که جهت‌بخش روایت است، گاهی همسو با گفتمان راوی است و گاهی نیز همسو نیست؛ بنابراین می‌توان گفت که جهت‌دهی روایت از زاویهٔ دید سوژه نشأت می‌گیرد و گفتمان حاکم بر روایت نیز پدیدار همان نظام اندیشگانی، ارزشی و عاطفی است که در سوژه نمود پیدا کرده است.

در دو روایت موردبررسی باید مشخّص شود که شخصیت اصلی چه کسی است و در هرکدام از آن‌ها چگونه معرفی شده است. در روایت تاریخ عالم‌آرای عباسی گرچه مدام از اشخاصی همچون پادشاه، والی، فرماندهٔ جنگ و ... نام برده می‌شود، امّا شخصیتی که در مرکز توجّه قرار دارد و محور رویدادها محسوب می‌شود، امیرخان است. سازمان‌دهی روایت رمان دمدم نیز با محوریت امیرخان صورت گرفته است. گرچه شخصیت اصلی و محوری در این دو روایت، امیرخان است، تفاوت در این است که در یکی قهرمان ملّی است و در دیگری، شرور و طغیانگر. انتخاب او در هر دو روایت به‌عنوان شخصیت محوری و قرارگرفتنش در کانون روایت‌ها، به جهت‌گیری گفتمان موردنظر در آن‌ها مربوط می‌شود: جهت روایت دمدم مبنای قهرمان‌سازی دارد و در روایت تاریخ عالم‌آرا نیز با هدف شرورنمایی و یاغیگیری وی، کانونی‌سازی انجام شده است؛ در واقع امیرخان در دو گفتمان متعارض ظاهر شده است و به همین سبب دو شخصیت مختلف دارد. نقش و ارزش کارهای او در این دو روایت کاملاً متفاوت از یکدیگر بازنمایی شده است و کنش‌های او در طرح داستان و برساخت هرکدام از این روایت‌ها دلالتگر معنای خاصی هستند؛ ازاین‌رو شخصیت امیرخان باید در چارچوب کلّی هرکدام از این دو روایت تحلیل و معناکاوی شود.

به‌کاربردن واژه‌های معنادار و ارزشی، به‌ویژه صفت‌ها و عنوان‌ها، برای شخصیت‌ها، رویدادها، وصف‌ها و ... با اهداف و انگیزه‌های معیّنی صورت می‌گیرد و دارای بُعد ارزشی و معنایی هستند. چنین واژه‌هایی به‌عنوان نشانه‌هایی از موضع‌گیری گفتمانی-ایدئولوژیکی تلقّی می‌شوند که در بازنمایی سوژه نقش مهمی را ایفا می‌کند و از طریق آن‌ها در متن می‌توان گفتمان موردنظر را ترسیم کرد: «شرح احوال امیرخان چولاق عبرت‌بخش عالمیان است» (ترکمان، ۱۳۹۰، ص. ۹۷۸). نکتهٔ بسیار مهم این است که چون این عنوان‌ها از سوی شخص دیگری (= راوی) به امیرخان

نسبت داده شده است، بر پدیدار شخصیت نامبرده در ذهن راوی دلالت می‌کند که چگونه وی را با هویّت خاصی تعریف کرده است. تمام عواملی که در چگونگی پدیداری سوژه در ذهن راوی نقش داشته‌اند، مؤلفه‌های نظام گفتمان موجود در این روایت هستند. به سبب اینکه راوی کنش‌های سوژه را متناسب با چارچوب گفتمان خود رمزگذاری کرده است، شناختی که از هویّت سوژه به دست می‌دهد، برای خواننده چندان واقعیت‌نمایانه جلوه نمی‌کند؛ در واقع خواننده به این امر واقف است که مستقیم با سوژه روبه‌رو نیست، بلکه با واسطهٔ راوی و از طریق چشم‌انداز وی از سوژه شناخت حاصل می‌کند؛ به همین سبب در فرایند باورمندی و پذیرش با احتیاط عمل می‌کند. امیرخان گرچه در هر دو روایت سوژهٔ کنشگر محسوب می‌شود، امّا با توجّه به موضع گفتمانی سوژهٔ روایتگر نسبت به وی، در دو سطح کاملاً مختلف ظاهر شده است. شخصیت وی در روایت تاریخ عالم‌آرا تا سطح اُبژگی کاهش داشته است و سوژهٔ روایتگر به‌عنوان یک اُبژه به وی نگاه می‌کند. روابط قدرت است که باعث شده امیرخان به این حالت در ذهن راوی پدیدار شود. طرف حاکمیت خود را تعیین‌کننده می‌داند؛ بدین‌صورت که حکومت به‌عنوان سوژهٔ شناسا شایستهٔ این است که برای امیرخان همه‌چیز را انتخاب کند و وی نیز هیچ اختیار و حقّی از خود در تصمیم‌گیری ندارد و باید چنان رفتار کند که حکومت می‌خواهد و تعیین می‌کند؛ بنابراین امیرخان شخصیتی فاقد قدرت تمییز و ادراک لازم در تشخیص درست از نادرست معرفی شده و ادراک وی از قضایا، ادراکی مبتنی بر اشتباه و کج‌فهمی بازنمایی شده است. همین فراخوانی سوژه (= امیرخان)، یعنی دچار سوءادراکی، از وی سلب قدرت و هویّت می‌کند. راوی در تاریخ عالم‌آرا از منظر هویتی که برای جامعهٔ خود تعریف کرده است، امیرخان را به دلیل اینکه منطبق با انگاره‌های گفتمان دولت مرکزی نیست، فاقد هویّت تعیین‌شده می‌داند. وقتی امیرخان در روایت تاریخ عالم‌آرا با عنوان شورشی فراخوانده می‌شود، بر این قضیه دلالت دارد که برای او هویتی متفاوت قائل شده‌اند. همین امر نوعی جداسازی و مرزبندی ایجاد می‌کند. روایت تاریخ عالم‌آرا با توجّه به تعریف خاصی که از مسائل و موضوعات مرتبط با کنش‌های امیرخان دارد، چهرهٔ منفی و یاغی‌گونه‌ای از وی ترسیم کرده است: «در اندک روزی بُخار نخوت و غرور به کاخ دماغش راه یافته» (همان، ص. ۹۷۹). از چنین مسأله‌ای قابل استنباط است که ارزش‌گذاری برای کنش‌های کنشگر در روایت امری اجتناب‌ناپذیر است، بدین معنا که یکی از جنبه‌های مهمی که در فرایند شکل‌گیری نظام گفتمانی نمودار می‌شود، عمل ارزشگذاری است؛ به‌عبارتی‌دیگر کنش و واکنش‌های سوژه به‌طور طبیعی در فضای گفتمانی پذیرنده و القاگر وجه ارزشی خواهند بود.

شگردی که در تاریخ عالم‌آرا در بازنمایی سوژه به کار گرفته شده، بهره‌گیری از توصیف طرف مقابل وی است؛

بدین‌صورت که عنایت‌ها و خدماتی که پادشاه صفوی در حق امیرخان انجام داده، ذکر شده است. همین طرح خوبی‌های شاه صفوی نسبت به امیرخان با اهداف و انگیزه‌های تخریب شخصیتی امیرخان و بیان حق‌نشناسی وی انجام شده است: «حضرت اعلی او را منظور نظر گردانیده، امارت قبیلهٔ برادوست و الکاء ترکور و مرکور را به او عنایت فرمودند و او را به لقب خانی سرافراز ساخته» (همان، ص. ۹۷۸). افزون بر این، شخصی که قلعه‌سازی امیرخان را به صلاح دولت صفوی نمی‌داند و آن را به شاه گوشزد می‌کند، مثبت معرفی شده است. هدفی که در ورای مثبت‌خوانی راوی از کارگزار حکومت صفوی قابل دلالت‌یابی است، انجام تمهیدات لازم برای تحقّق خواستهٔ موردنظر است؛ به عبارتی، چنین توصیفی از کارگزار حکومتی به‌منظور عمل منفی‌نمایی امیرخان انجام شده است: «پیربوداق‌خان مرد با رأی و هوش کارآزموده بود» (همان، ص. ۹۷۹). وقتی راوی به مثبت‌نمایی و صداقت‌نمایی از شخصیت‌های مقابل سوژه می‌پردازد، با همین شگرد عملاً تخریب شخصیت وی را انجام داده است. استفاده از چنین شگردی که غیرمستقیم است، در بازنمایی سوژه به‌منظور اعتمادسازی در مخاطب صورت می‌گیرد.

برعکس روایت تاریخ عالم‌آراکه در آن، امیرخان در سطح اُبژگی ظاهر شده است، در روایت رمان دمدم در نقش سوژهٔ شناساگر عمل می‌کند که نسبت به هویت واقعی خود به شناخت و آگاهی کامل رسیده است. رمزگشایی معنایی از کنش‌های امیرخان در روایت رمان دمدم نشان می‌دهد برای حفظ و بازیابی هویت خود اقدام به ساخت قلعه کرده است تا در مقابل هژمونی حکومت مرکزی از استحالهٔ هویتی ملّت خود جلوگیری کند. حاکمیت خواهان هویت واحد برای کُل جامعه است و می‌خواهد تمام اقشار را در آن تجمیع کند. امیرخان در چنین فضایی نشانه‌ای از وجود هویت ملّت خود را نمی‌بیند و به این درک می‌رسد که به‌تدریج در حال استحاله‌شدن است؛ در واقع سوژه از وضعیت موجود و سیاست‌های حاکمیت در قبال او، حذف تدریجی فرهنگ و هویّت خود را مشاهده می‌کند و به این آگاهی رسیده است که نمی‌تواند هویّت واقعی خود را داشته باشد. در چنین موقعیتی یا باید متناسب با خواست و انتظار صاحب قدرت عمل کند و به وضعیت موجود تن دهد، یا خلاف خواستهٔ طرف حاکم و مطابق اقتضای حفظ هویّت خود عمل کند و به دنبال یافتن راهکاری برای خروج از شرایط حاکم باشد. با توجّه به موضع طرف مقابل که حمله و اشغالگری است، برای حفظ هویّت و فرهنگ خود راه چاره را تنها ایستادگی در برابر دشمن و مبارزه می‌بینند:

> هدف آن‌ها این است که ما را از ریشه نابود کنند و چیزی از ما باقی نگذارند، امّا تا آخرین نفر باید مبارزه کنیم؛ به‌راستی مُردنمان از این وضعیت بهتر است (شمۆ، ۱۹۷۵، ص. ۲۷۲).

با مشاهدهٔ چگونگی رفتار و واکنش سوژه در چنین موقعیتی که در آن قرار گرفته است، شخصیت او قابل بازنمایی

است. سوژه خود را با شرایط ایجادشده از سوی حاکمیت، منطبق نمی‌کند و خود را متناسب با آن درنمی‌آورد و با ایستادگی در مقابل هژمونی قدرت حاکمیت، برای برهم‌زدن مناسبات قدرت و رابطه‌های ساختگی تلاش می‌کند؛ بنابراین شخصیتی قهرمان‌گونه و مستقل دارد که با اراده و تصمیم خود اهدافش را تعیین و ارزشگذاری می‌کند. حاکمیت می‌خواهد سوژه (= امیرخان) را زیر سلطهٔ خویش داشته باشد و او نیز به دنبال رهایی از این سلطگی و ابراز هویّت خود است. وی با کنش‌هایش دارد از هویتی ساختگی فرار می‌کند که حکومت در پی تحمیل بر وی است. نمی‌تواند چنین وضعیتی را تحمّل کند و خود را با آن تطبیق دهد. سوژه در این روایت، قدرت، یعنی داشتن استقلال را برای حفظ هویّت جمعی خود ضروری می‌بیند؛ به همین سبب سوژهٔ کنشگر در روایت رمان دمدم در نقش قهرمانی مبارز ظاهر می‌شود که از سرزمین و ملّت خویش در برابر استحالهٔ هویّتی دفاع می‌کند (سمرباز، ۱٤۰۱، ص. ۱۸۰):

> او امروز لشکر عظیم و بی‌اندازهٔ دشمن را دیده بود و داشت فکر می‌کرد که: چگونه ملّت خود را از این ظلم و زورگویی که مانند بلای تودرتو آنان را دربرگرفته است، نجات دهد (شمۆ، ۱۹۷۵، ص. ۳۰۸).

کنش‌های امیرخان از دیدگاه گفتمان حاکم بر روایت تاریخ عالم‌آرا، به‌عنوان قانون‌شکنی و برهم‌زدن نظم موجود تلقّی می‌شود، امّا از منظر گفتمان موجود در روایت رمان دمدم کنش‌های وی بر چنین معنایی دلالت می‌کند که برای احقاق حق و رهایی از سلطگی بوده است. بر مبنای این گفتمان، آن نظم و قانونی که طرف حاکمیت بدان استناد می‌کند، تنها ابزارهایی است برای تأمین مصالح و منافع خود و برای طرف دیگر، عین بی‌نظمی و ظلم و استبداد است. مقاومتی که امیرخان در برابر چنین وضعیتی دارد، همان وجهی از مقاومت است که برای «حفظ هویت و خود-همانی در برابر غیریت است» (شعیری، ۱۳۹۴، ص. ۱۱۹).

۴- تفسیر و دلالت‌یابی رویدادها

بین روایت، تفسیر، جهان‌بینی و موضوع، پیوند معنایی-کارکردی ظریفی وجود دارد که این پیوند را می‌توان چنین بازگو کرد. جهان‌بینی در برخورد با مسائل و رویدادها، خوانش خاصی را از آن‌ها به دست می‌دهد و این خوانش که حاصل یک فرایند کُدگذاری و معناکاوی نظام‌مند است، در قالب روایت نمودار می‌شود؛ بنابراین در روایت ذاتاً حالتی از تفسیر وجود دارد؛ یعنی روایت در نوع خود دریافت و تفسیر راوی از موضوع موردنظر را نشان می‌دهد. جهتمندی این تفسیر نیز وابسته به موقعیت و شرایطی است که فرد در آن قرار دارد. در خود تفسیر و دلالت‌یابی نیز غالباً عمل برقراری ارتباط بین موضوعات نهفته است؛ در واقع با توجّه به اینکه تولید معنا و ارزش، ناشی از ارتباطی است که بین پدیده‌ها و رویدادها صورت می‌گیرد، در تفسیر نیز معنا و ارزشی که برای کنشی تعیین می‌شود، نتیجهٔ برقراری ارتباطی است

که بین آن کنش با مسائل دیگری صورت گرفته است. چنین عملی همان فرضیه‌آفرینی است که تاریخ‌نگار یا داستان‌نویس دربارهٔ چگونگی رخ‌دادن یک رویداد انجام می‌دهد (مارتین، ۱۳۸۹، ص. ۴۹). بین شخصیت، رویدادها و انگیزهٔ دخیل در رویدادها ارتباط وجود دارد؛ زیرا شخصیت در روایت به انگیزه‌های پیچیده، معنایی منسجم و منطقی می‌بخشد (کری، ۱۳۹۱، ص. ۲۰۳). تعیین انگیزه برای وقوع رویدادها نیز به‌گونه‌ای تفسیر تلقّی می‌شود و ارتباط ظریف و معناداری با وجه ایدئولوژیکی کانونی‌سازی دارد. به سبب اینکه روایت یک نظام منسجم است که در پیکرهٔ آن، هر پدیده‌ای به‌گونه‌ای پذیرندهٔ معنایی است، «همهٔ اُبژه‌ها و کنش‌ها معنادار هستند و معنایشان به‌وسیلهٔ نظام خاص تفاوت‌های معنادار اعطا می‌شود» (هوارث، ۱۳۹۸، ص. ۱۶۲). در تحلیل گفتمانی روایت نیز تعیین نقش معنایی پدیده‌های موجود در آن، هم به دریافت ارتباط شبکه‌ای معنادهی و معناپذیری در پیکرهٔ روایت کمک می‌کند و هم خاستگاه تفاوت دو روایت از یک حادثه را نمایش می‌دهد.

در روایت‌های موردبررسی، کنش‌های هرکدام از دو طرف برای طرف مقابل معنادار است و به‌گونه‌ای خاصّ آن‌ها را تفسیر و دلالت‌یابی می‌کنند، برای نمونه رویدادِ «ساخت قلعه دمدم» از منظر امیرخان معنای خاصی داشته که کاملاً متفاوت است با تفسیری که طرف حاکمیت از آن دارد. این رویداد و رویدادهای متناوب آن، اُبژه‌هایی هستند که محل دریافت سوژه قرار گرفته‌اند و با دلالت‌یابی آن‌ها در بافت هرکدام از این دو روایت، می‌توان به پدیدار متفاوت آن‌ها در سوژه پی برد. تفسیر و دلالت‌یابی رویداد ساختِ قلعه در فضای گفتمانی هرکدام از روایت‌ها معنای خاصی در پی خواهد داشت. در روایت تاریخ عالم‌آرا نشانهٔ توطئه و طرح‌های شوم امیرخان تلقّی شده است. از زبان بوداق‌خان (امیرالامراء تبریز) بیان شده که امیرخان برای در امان ماندن از حملهٔ دشمنان، امکان‌های دیگری غیر از احداث قلعه داشته است، امّا وی باز بر انجام آن اصرار کرده است؛ به همین سبب از دیدگاه روایت تاریخ عالم‌آرا کار امیرخان توجیه‌ناپذیر و غیرضروری بوده و برای اهداف دیگری به‌صورت پنهانی بدان مبادرت کرده است؛ در واقع این روایت خوانشی که از کار امیرخان دارد، چنین است که وی سیاست پنهان‌کاری و ظاهرسازی را در پیش گرفته بود. البته در متن تاریخ عالم‌آرا اشاره شده که امیرخان به دولت صفوی اطلاع داده است که می‌خواهد قلعهٔ دمدم را بازسازی کند و برای توجیه خواستهٔ خود نیز دلایل قابل قبولی ارائه کرده است:

> «به ارکان دولت قاهره عرض کرد که قلعهٔ قدیم ارومی انهدام و اندراس یافته، قابل تعمیر نیست و اعتماد را نمی‌شاید و بنده را حصاری که صیانت مال و حفظ اهل و عیال از سر مخالفان توان نمود، لازم است» (ترکمان، ۱۳۹۰، ص. ۹۷۹).

باوجوداین، در روایت تاریخ عالم‌آرا گفتارهای سازش‌گونه و رفتارهای مسالمت‌آمیز امیرخان را صرفاً ظاهرسازی تلقّی شده است تا از این طریق به اهداف خود برسد. کارگزاران حکومت نیز این رویکرد وی را به‌عنوان ترفند و نقشه تفسیر می‌کنند و بر آن اصطلاح نفاق و دورویی می‌گذارند که نوعی معناده‌ی و ارزش‌گذاری به شمار می‌رود:

> پیر بوداق‌خان، امیر الامراء تبریز، که مرد با رأی و هوش کارآزموده بود. از اطوار نفاق‌آلوده امیرخان آثار عصیان مشاهده می‌نمود. معروض درگاه عالم‌پناه گردانید که امیرخان پای از جادهٔ اخلاص بیرون نهاده، هوای اخلاص و عصیان در سر دارد (همان، ص. ۹۷۹).

هدف از بیان چنین اشاره‌هایی در روایت تاریخ عالم‌آرا این است که برای اقناع مخاطب، حمله به قلعه را موجّه و از سر ناچاری نمایش دهد؛ گویی در ابتدا تمام راه‌های ممکن برای پرهیز از جنگ امتحان شده است و درنهایت چاره‌ای جز آن نمانده است. در این روایت بین ساخت قلعه توسط امیرخان و حمله بدان از سوی سپاه صفوی، نسبت کنش و واکنش وجود دارد؛ ازاین‌رو این روایت مُدام رویداد حمله به قلعه را توجیه می‌کند و این توجیه را به اهداف پنهانی و انگیزه‌های شخصیت اصلی، یعنی امیرخان، در ساخت قلعه ربط می‌دهد. تمام این شگردها که در روایت عالم‌آرا برای توجیه حمله به قلعه به کار گرفته شده است، به این قضیه برمی‌گردد که طرف حمله کار مشکل‌تری برای توجیه عمل خویش دارد تا طرف دفاع؛ زیرا خود دفاع مهم‌ترین دلیل برای توجیه می‌تواند به شمار آید و قدرت ارزشی آن از نظر تأثیرگذاری و اقناع بیشتر است. در روایت رمان دمدم هدف حکومت صفوی از حمله، اشغالگری سرزمین کُردها و نابودی هویّت جمعی آنان معناگذاری شده است؛ به همین سبب در این چارچوب معنایی، پارادایم دفاع قدرت ارزش‌آفرینی دارد: تاآخرین‌نفس سرزمین خود را از دشمن زورگو حفظ کنیم و اجازه ندهیم آن را اشغال کند (شه‌مۆ، ۱۹۷۵، ص. ۲۷۳). به‌طورکلّی در رابطه با رویداد جنگ و مسائل پیرامون آن، عمل توجیه‌سازی مهم‌ترین راهبردی است که با هدف اقناع‌سازی صورت می‌گیرد.

برعکس روایت تاریخ عالم‌آرا که مسألهٔ توجیه برای طرف حاکمیت، رویداد حمله به قلعه بود، در روایت رمان دمدم آنچه برجستگی خاصی دارد، توجیه رویداد ساخت قلعه است. منشأ این تفاوت به این قضیه برمی‌گردد که هرکدام از دو طرف کنش‌های خود را واکنشی به کنش‌های معنادار طرف مقابل تفسیر می‌کند. جهت تفسیر آن‌ها نیز مبتنی بر مقصر جلوه‌دادنِ طرف مقابل است و استدلال هرکدام معطوف به بیان ناچاری خود در انجام عمل موردنظر و مجرم‌انگاری دیگری است؛ به عبارتی الگوی ارزشی در گفتمان هر دو روایت مبتنی بر منفی‌نمایی یا سیاه‌نمایی طرف مقابل است، یعنی قائل‌شدن حق برای خود در انجام کار موردنظر و طرف مقابل را مقصر دانستن. بر این مبنا

روایت تاریخ عالم‌آرا در پی آن است که اشتباه عمل امیرخان را در ساخت قلعه اثبات کند و حملهٔ سپاه صفوی را ضروری، درست و به‌حقّ جلوه دهد. در روایت رمان دمدم نیز ساخت قلعه و کنش‌های امیرخان چنین توجیه شده که سیاست‌های ظالمانه و تبعیض‌آمیز حکومت صفوی باعث شده است که وی چنین موضعی را در پیش بگیرد و بدان کارها مبادرت کند؛ به عبارتی کارهای امیرخان واکنشی است به کنش‌های حکومت. بدون شک آنچه به‌عنوان عامل مهم در ایجاد احساس تحقیر، بیگانگی و سلب هویّت در سوژه تلقّی می‌شود، وضعیت حاکم بر جامعه است؛ زیرا این‌گونه احساس‌ها خودبه‌خود زاده نمی‌شود، بلکه نتیجهٔ شرایط موجود است. امیرخان نیز برای نجات از چنین احساس‌هایی که حاکمیت بر اقلیت متفاوت تحمیل کرده است، مبادرت به ساخت قلعه می‌کند؛ بنابراین فرایند تفسیر و دلالت‌یابی ساخت قلعه در روایت رمان دمدم به این نتیجه می‌انجامد که نشانهٔ استقلال، ابراز وجود و بازیابی هویّتی است.

از خود تاریخ عالم‌آرا چنین برمی‌آید که امیرخان تلاش کرده بود که مانع وقوع جنگ شود، امّا حکومت صفوی تلاش او را حمل بر نیرنگ و سیاست مکّارانه دانسته و توجّهی به درخواست او نکرده است؛ به همین سبب چاره‌ای جز دفاع از خود و مقاومت در برابر حملهٔ سپاه صفوی برای او نمانده بود:

> «امیرخان مکرّر کسان فرستاد، اظهار انقیاد و سخنان ملایم کرده، خواست به لطایف‌الحیل و دفع‌الوقت شرّ این جماعت را از خود دور کند؛ چون مکرراً مکر و خدیعت او ظهور یافته بود، سخنان روی‌اندود او به موقع قبول راه نیافت. لاجرم او نیز در مدافعه و قلعه‌داری کوشیدن گرفت» (ترکمان، ۱۳۹۰، ص. ۹۸۵).
>
> دوباره غم و خیال خان را دربرگرفت. نگاه می‌کرد که چه‌قدر حالشان خراب است، امّا غیر از جنگ و دفاع از خود هیچ چارهٔ دیگری را نمی‌یافت (شه‌مؤ، ۱۹۷۵، ص. ۳۰۹).

تناوب کنش‌ها و واکنش‌های دو طرف در نقطه‌ای پایان می‌یابد و آن نقطه، تصرّف و تخریب قلعه و کشته‌شدن امیرخان است که در روایت تاریخ عالم‌آرا معنای خاصی ندارد، امّا در روایت رمان دمدم بر مرگی هدفدار و ارزشمند دلالت دارد که برای آرمان‌های ملّی‌گرایانه بوده است.

۵- نتیجه‌گیری

نتایج به‌دست‌آمده از تحلیل گفتمانی دو روایت مختلف از رویداد تاریخی جنگ قلعهٔ دمدم دالّ بر این است که منشأ اختلاف روایت‌ها، مربوط به بافت گفتمانی است که از آن پدید آمده‌اند. این بافت گفتمانی باعث شده است که اجزا

و سازه‌های هرکدام از این دو روایت جهت معنایی و ارزشی متفاوتی با دیگری داشته باشد؛ به همین سبب امیرخان به‌عنوان سوژهٔ کنشگر، در روایت تاریخ عالم‌آرا به‌صورت فردی یاغی و شورشگر تصویر و ترسیم شده است که قصد طغیان بر ضد حکومت را دارد؛ امّا همین سوژه در روایت رمان دمدم نقش قهرمان ملّی را دارد و شخصیتی کاریزماتیک از وی بازنمایی شده است. تحلیل شخصیت امیرخان به‌عنوان سوژهٔ کنشگر در هر دو روایت نشان داد که مثبت و منفی‌های یک روایت در روایت‌های دیگری جابه‌جا می‌شوند و قهرمان یک روایت در روایت دیگری به شکل شورشی نمایان می‌شود؛ به عبارتی با روایت می‌توان از شخصی هم قهرمان ساخت و هم یک شورشی یاغی. هرکدام از این دو روایت، رویدادهای مهم و کنش‌های سوژه را متفاوت از دیگری توجیه کرده و استدلال‌های مطرحی برای عمل توجیه نیز همسو با گفتمان حاکم بر روایت‌ها است. تفسیر و دلالت‌یابی وقوع جنگ بر اساس روایت تاریخ عالم‌آرا نشان می‌دهد که حمله به قلعه مبنای ارزشی دارد و برای حفظ قدرت حکومت ضروری بوده است. همین رویداد در روایت رمان دمدم، دفاع از سرزمین و ملّت خود در برابر دشمن اشغالگر تلقّی می‌شود و وظیفه و مسئولیتی را در قبال آن برای افراد تعیین می‌کند. سوژه در این روایت برای دفاع از هویّت جمعی ملّت خود به ساخت قلعه مبادرت می‌کند و برای آن ناچار به مبارزه نیز می‌شود. وقتی استقلال برای سوژه تبدیل به هویّت شود، می‌توان دریافت که چنین حالتی نتیجهٔ سیاست‌ها و نحوهٔ مناسبات در حاکمیت بوده است و بی‌تأثیر از آن‌ها نیست. به‌طورکلّی عوامل روایت‌ساز در این دو روایت که به‌عنوان ژرف‌ساخت در تعیین جهت‌های معنایی ایفای نقش می‌کنند، ماهیّتی کاملاً متفاوت دارند. محور عواملی که در برساخت روایت تاریخ عالم‌آرا نقش داشته‌اند، بر تمرکزگرایی و تمامیت‌خواهی در سیاست مبتنی است؛ درحالی‌که در روایت رمان دمدم تمرکززدایی و توزیع قدرت محوریّت دارد.

یادداشت‌ها

۱: موضوع مهم دربارهٔ نسبت روایت و ایدئولوژی این است که روایت به همان اندازه که می‌تواند تحت تأثیر ایدئولوژی خاصی قرار بگیرد، می‌تواند در مقام انتقاد نیز در برابر آن، نگرش دیگری را بازگو کند. البته خود آن انتقاد نیز برآمده از یک نظام فکری است. مشخص است که نمی‌توان روایت را همواره مدافع ایدئولوژی خاصی قلمداد کرد و این امر در مواقعی رخ می‌دهد که نویسنده متعهد به باور و جهان‌بینی مشخصی باشد و روایت را در خدمت آن به کار گیرد. برخی از نویسندگان آگاهانه در پی آنند که روایتشان در دام ایدئولوژی صرف نیفتد و در بازگویی جریان داستان، طوری عمل می‌کنند که هر شخصیتی از اندیشه و ذهنیت خاص خود نمایندگی کند.

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

۲: «اگر حوادث طرح داستان در دو داستان یکسان باشد، تغییر نوع راوی‌ها و هدف هریک از آن‌ها، در نحوهٔ گسترش و پر و بال دادن به داستان تأثیرگذار است» (راسلی، ۱۳۹۴، ص. ۱۱۳).

کتابنامه

آقاجری، س، ه.، و همکاران. (۱۳۹۰). «شورش قلعهٔ دمدم: چگونگی و علل آن در عصر شاه‌عباس اول». تاریخ اسلام و ایران. شمارهٔ ۹، صص. ۱-۱۸.

ترکمان، ا. (۱۳۹۰). تاریخ عالم‌آرای عباسی، ج۲. به کوشش فرید مرادی. تهران: نگاه.

تولان، م. (۱۳۸۶). روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی. ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

راسلی، آ. (۱۳۹۴). جادوی زاویهٔ دید. ترجمهٔ محسن سلیمانی. تهران: سورهٔ مهر.

ریکور، پ. (۱۳۹۷). زمان و حکایت: کتاب اول: پیرنگ و حکایت تاریخی. ترجمهٔ مهشید نونهالی. تهران: نشر نی.

زندیه، ح.، و قنبری، آ. (۱۳۹۵). «بررسی علل و پیامدهای سرکوب کُردهای برادوست و فتح قلعهٔ دمدم در دوران حکومت شاه‌عباس اول صفوی». پژوهشنامهٔ تاریخ‌های محلی ایران. ۴ (۲): صص. ۱۹-۲۸.

شعیری، ح. (۱۳۹۴). «مقاومت، ممارست و مماشات گفتمانی: قلمروهای گفتمان و کارکردهای نشانه-معناشناختی آن». مجلهٔ جامعه‌شناسی ایران. ۱۶ (۱): صص. ۱۱۰-۱۲۸.

قربانی‌فر، ی. (۱۳۸۹). «مقایسهٔ چگونگی بازنمونی رویداد تاریخی دمدم در دو روایت بیت دمدم و عالم‌آرای عباسی». تاریخ نو. ۱ (۱): صص. ۸۱-۹۸.

کری، گ. (۱۳۹۱). روایت‌ها و راوی‌ها. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: انتشارات مینوی خرد.

مارتین، و. (۱۳۸۹). نظریه‌های روایت. ترجمهٔ محمد شهبا. چاپ چهارم. تهران: هرمس.

میلز، س. (۱۴۰۱). گفتمان. ترجمهٔ مؤسسهٔ خطّ ممتد اندیشه (زیر نظر نرگس حسنلی). چاپ پنجم. تهران: نشر نشانه.

ون دایک، ت. (۱۳۹۴). ایدئولوژی و گفتمان. ترجمهٔ محسن نوبخت. تهران: انتشارات سیاهرود.

هوارث، د. (۱۳۹۸). گفتمان. ترجمهٔ روح‌الله قاسمی. تهران: اندیشهٔ احسان.

یارمحمدی، ل. (۱۳۹۱). درآمدی به گفتمان‌شناسی. تهران: هرمس.

یورگنسن، م و فیلیپس، ل. (۱۳۹۳). نظریه و روش در تحلیل گفتمان. ترجمهٔ هادی جلیلی. چاپ چهارم، تهران: نشر نی.

حەسەن، سەرباز. (١٤٠١). «گێڕانەوەی کارەساتی قەڵای دمدم لە نێوان کتێبی مێژووی عالەم ئارای عەباسی ئەسکەندەربەگی تورکمان و رۆمانی دمدم ی عەرەب شەمۆ». پژوهشنامه ادبیات کُردی. ۸ (۱۳). صص. ۱۷۵-۱۸۵.

شەمۆ، عەرەب. (۱۹۷۵). دمدم. وەرگێڕ: شوکور مستەفا. بەغدا: کۆڕی زانیاریی کورد.

عومەر، سەروەر عەبدولڕەحمان. (۲۰۰۸). کارەساتی قەڵای دمدم لە بەر ڕۆشنایی سەرچاوە مێژوویی و دەقە فۆلکلۆرییەکاندا. سلێمانی: ئینستیتیۆتی کەلەپووری کوردی.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse*. Ithaca, N.Y. and London: Cornell University press.

DOI: https://doi.org/10.22067/JLS.2024.84590.1508

CC BY

Shahnameh Attributed to Moharrami; another Document on Shahnameh Composing in Ottoman Territory

Received: September 24, 2023/ Accepted: February 19, 2024

Hamid Reza Kharazmi[1], Seyyed Amir Jahadi Hosseini[2]

Abstract

Epics are literary works on the heroes of a nation and show their ideals in the best possible way. A *Shahnameh*, attributed to Moharrami, is an epic written in a style similar to that of Ferdowsi's *Shahnameh*. This study tried to see where and when the *Shahnameh* attributed to Moharrami was written, what textual features it has, and in what aspects the *Shahnameh* has followed Ferdowsi's *Shahnameh*. This study adopted as descriptive-analytical method and used library resources. The comparative study focused on the text of the *Shahnameh* attributed to Moharrami and introduced it. It then examined its impact from Ferdowsi's *Shahnameh*. Finally, the rhetoric and aesthetic issues of the work were explored. Malek al-Shoara Bahar mentions "Moharrami" or "Mojremi and

Kashf al-Zhonoun mentions the name of a poet called Moharrami. Moharrami holds the linguistic and literary traditions of Khorasan in his descriptions and praises. Many issues clearly show that the poet has directly followed Ferdowsi. Among the issues are: Enormous use of the characters and heroes, the use of words and expressions specific to *Shahnameh*, and following Ferdowsi's style in his description of the scenes and characters.

Keywords: Shahnameh attributed to Moharrami, Ferdowsi's *Shahnameh*, Ottomans, Bayazid II.

1. Associate Professor in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran. (Corresponding author)
E-mail: hamidrezakharazmi@uk.ac.ir
2. Associate Professor in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran. E-mail: jahadi@uk.ac.ir

Extended Abstract

1. Introduction

Epics are the narratives about heroes of a nation, manifesting their ideals in the best possible way. Epics have had a high status and significance in Iran due to the attacks of various ethnic peoples and Iran's specific geographical location. Narrating epic stories was still a significant principle in the cultural attitude of Persians despite the dominance of non-Iranian rulers. Seljuk Turkmens defeated the Ghaznavids and ruled Iran for many years and became the cultural presenters of the country. Establishing a big empire, they conquered Eastern Rome and Asia Minor and took Persian with them to these territories. When Seljuqs entered Roman's territory, Ferdowsi's *Shahnameh* attracted more attention. A so-called *Shahnameh*, attributed to Moharrami, was one of the works that had been written in a style like that of Ferdowsi's *Shahnameh*. The work was on the conquests and invasions of Bayazid II in the late 9th and early 10th centuries AH. This study tried to answer the following questions: 1) Where and when was the *Shahnameh* attributed to Moharrami written? 2) What are the textual features of the *Shahnameh*? 3) In what aspects the *Shahnameh* has followed Ferdowsi's *Shahnameh*? Not specific study has been so far conducted on the Shahnameh attributed to Moharrami, which is in Persian and describes the conquests of one of the Ottoman Pashas. So, conducting this study is very significant as it is the first time that the precious work, abundant with important historical reports and values, is introduced and textually analyzed to see its impact from Ferdowsi's *Shahnameh*.

2. Method

This descriptive-analytical study was done using the library resources. Doing a comparative study, this study focused on the text of a *Shahnameh* attributed to Moharrami and introduced it. It then examined its impact from Ferdowsi's *Shahnameh* in four parts. Finally, the *Shahnameh* was explored in terms of rhetoric and aesthetic issues.

3. Results

The *Shahnameh* attributed to Moharrami does not bear the name of its author, but considering the title of the work, it can be said that the poet's name was Moharrami. The only source that mentions the name of the author is Haji Khalifeh. Malek al-Shoara Bahar also wrote about this work: Shahnameh Moharrami or Shahnameh Mojremi (شاهنامه محرمی یا مجرمی), with the pen name "Mostofi", must be composed in 943 AH for Sultan Bayazid bin Sultan Muhammad, the Ottoman Sultan. The name

of the work has not been mentioned and there is not any authentic document showing exactly that this work has been composed by Moharrami, called "Shahnameh attributed to Moharrami". It seems that this work was completed in the 13th year of reign of Bayazid II. The king was born in 851 and ruled for 31 years from 1481 to 1512 AD i.e., from 877 to 918 AH.

In the last verses of the work, composed to make an apology to the king, the poet utters his devotion and apology to Ferdowsi in words abundant with humility. The poet's ideal and thought in composing Shahnameh attributed to Moharrami is the same utopia that Ferdowsi describes in his Shahnameh through the roles of kings and warriors. The poet resorts to characters and heroes for commutating symbols, parables, and conceptual metaphors. Out of the total verses of this Shahnameh and in different situations and scenes, 41 verses allude to the characters and heroes of Ferdowsi's *Shahnameh*.

4. Conclusion

Moharrami comes from the east of Iran. His words indicate that he was born in the east of Iran and entered the court of Bayazid II since Anatolian kings accepted his lofty words. Bayazid II ruled from 877 to 918 AH and Moharrami describes thirty years of his rule. There is no trace of the name of Moharrami in the book. Malek al-Shoara Bahar, however, mentions "Moharrami" or "Mojremi. *Kashf al-Zhonoun* mentions the name of a poet called Moharrami. Maybe, referring the very source, Malek al-Shoara Bahar mentioned the name of the poet who talks about Bayazid's life as Moharrami or Mojremi. The poet talks very slightly about his life. Considering the descriptions, we can say undoubtedly he is from the east of Iran. The poet holds the linguistic and literary traditions of Khorasan in his descriptions and praises. He looks at the world and all its belongings just as Ferdowsi depicts in his epics and as Farrokhi and Manouchehri point out in their praises. The poet follows Ferdowsi's *Shahnameh* many times in composing the epic, from using the images to depicting the scenes, but shows specific creation in describing some scenes. Many clues show that the poet has directly followed Ferdowsi, such as enormous use of the characters and heroes, the use of words and expressions specific to *Shahnameh*, and following Ferdowsi's style in his description of the scenes and characters.

DOI: https://doi.org/10.22067/JLS.2024.84590.1508

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی *جستارهای نوین ادبی*، شمارهٔ ۲۲۳، زمستان ۱۴۰۲، صص ۴۵-۷۳
مقالهٔ پژوهشی

شاهنامهٔ منسوب به محرمی،
برگی دیگر از شاهنامه‌سرایی در سرزمین عثمانی

تاریخ دریافت: ۲ مهر ۱۴۰۲ / پذیرش: ۳۰ بهمن ۱۴۰۲

حمیدرضا خوارزمی[۱]، سیدامیر جهادی حسینی[۲]

چکیده

بعد از فتوحات سلجوقیان در آسیای صغیر، زبان و فرهنگ پارسیان با آنان وارد این خطه شد و در دوره‌های سپس‌تر به دلیل انس و علاقهٔ شاهان سلجوقی و عثمانی به فرهنگ پارسی، بخصوص اثر گران‌قدر فرزانهٔ توس، از دو جهت این اثر ارزشمند را مد نظر قرار دادند: سرودن آثاری به سبک و سیاق شاهنامه و ترتیب‌دادن ترجمه‌هایی از این نامهٔ خسروان. یکی از آثار پدیدآمده در دوران یادشده، شاهنامهٔ منسوب به محرمی است که کشورگشایی و لشکرکشی‌های بایزید دوم را به رشتهٔ تحریر درآورده و بسیار از نکته‌های ارزشمند تاریخی را در این گیتی‌ستانی یادآور شده است. نگارندگان در این پژوهش ابتدا به معرفی مفصّلی از شاهنامهٔ منسوب به محرمی پرداخته، تأثیرپذیری شاعر از شاهنامهٔ فردوسی نشان داده‌اند. حاصل این پژوهش این است که شاعر سبک حماسی را با الگوی سرودن قصاید مدحی در هم آمیخته و سعی کرده در صورت‌های بیانی بخصوص تشبیه نوآوری‌هایی داشته باشد. این اثر در چندین مورد تحت تأثیر شاهنامه بوده است: تأثیر مستقیم از ابیات بخصوص توصیف دقایق جنگ، استفاده از تعبیرات و اصطلاحات، ذکر مضامین حماسی، یادکرد قهرمانان شاهنامه.

کلیدواژه‌ها: شاهنامهٔ منسوب به محرمی، شاهنامهٔ فردوسی، عثمانیان، بایزید دوم.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
E-mail: hamidrezakharazmi@uk.ac.ir
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران.
E-mail: jahadi@uk.ac.ir

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسأله

حماسه داستان‌های روایی از قهرمانی‌های یک ملت است که آرمان‌های آنان را به بهترین وجهی نمودار می‌سازد. در سرزمین ایران به دلیل تهاجم اقوام مختلف و موقعیت جغرافیایی خاص، داستان‌های حماسی به دلیل ارزش‌های قومی و میهنی، ارزش و اهمیت ویژه‌ای داشتند و این سنّت با وجود حاکمان غیر ایرانی، همچنان اصل مهمی در نگرش فرهنگی پارسیان بود. ترکمن‌های سلجوقی بعد از غلبه بر غزنویان، سال‌ها حاکمان این سرزمین و در ادامه سفیر فرهنگی این خطه گردیدند و با ایجاد امپراطوری وسیعی، موفق به فتح روم شرقی و تصرف آسیای صغیر شدند و زبان فارسی را با خود به این سرزمین بردند و تخم زبان فارسی را در این سرزمین پراکندند. از بین آثار ارزشمند زبان فارسی که به مانند زنجیری اقوام مختلف را به هم پیوند می‌داد، شاهنامهٔ فردوسی بود. این کتاب از دو جهت ارزش و اهمیت داشت: اول اینکه ترجمان زبان اقوام ایرانی بود؛ دوم اینکه کیمیاگری و قدرت ساحری فردوسی در نظم این روایت‌ها، یک اثر منحصربه‌فرد را به جامعهٔ هنری و ادبی عرضه کرد. سلجوقیان هم به مانند غزنویان علاقهٔ خاصی به فرهنگ و تمدن ایرانی داشتند و آثاری چون شاهنامهٔ فردوسی این اشتیاق و دلبستگی را دوچندان می‌کرد. انتخاب نام شاهان سلجوقی بخصوص در آسیای صغیر از اسامی والای شاهنامه گواه خوبی به این تمایل و تعلق است. نام‌هایی چون کی‌کاووس، کی‌خسرو و کی‌قباد در شناسنامهٔ چندین سلطان سلجوقی در روم دیده می‌شود.

بعد از ورود سلجوقیان به دیار رومیان، شاهنامهٔ فردوسی همواره مورد توجه بود. از قدیمی‌ترین ترجمه‌های شاهنامه به زبان ترکی می‌توان به ترجمهٔ شخص ناشناسی در زمان سلطان مراد دوم به سال ۸۵۴ ه.ق اشاره کرد (افشار، ۱۳۴۷، ص. ۱۱۱؛ نوروزی و آب‌برین، ۱۳۹۵، ص. ۱۲۸). شاهنامهٔ یادشده به نثر است. سال ۹۱۶ فردی به نام تاتار علی افندی، زمان قانصوه غوری از پادشاهان ایران‌دوست مصر، ترجمهٔ کامل شاهنامه را به شعر ترکی انجام داد (مول، ۱۳۵۴، ص. ۶۴) ترجمهٔ منظوم شریف‌بن احمد در شصت‌هزار بیت در سال ۹۱۹ هم از آثار قابل ذکر است (نوروزی و آب برین، ۱۳۹۵، ص. ۱۲۸). ترجمه‌های دیگری یا از کل شاهنامه یا از داستان‌های منتخب، در زمان‌های بعدتر چه به نظم یا به نثر به ثبت رسیده است.

از شاهنامه‌هایی که به تأسی از شاهنامهٔ فردوسی و بر همان سبک و سیاق سروده شدند می‌توان به چند نمونه اشاره کرد: غزانامهٔ روم از کاشفی سال ۸۴۸ در جنگ سلطان‌مراد دوم با اروپاییان، مثنوی خنکارنامه یا تواریخ آل عثمان اثر میرسیدعلی بن مظفر طوسی در شرح لشکرکشی‌های محمد فاتح، مثنوی وقایع سلطان بایزید اثر فتح‌الله عارف

دربارهٔ جنگ بایزید دوم با برادرش سلیم، سلیم‌نامهٔ ادایی شیرازی از محمدعلی شیرازی در ذکر تاریخ سلطان سلیم، سلیم‌شاه‌نامه در شرح فتوحات سلطان سلیم، سلیم‌نامهٔ منثور وقایع عصر سلطان سلیم اول از جلوس تا وفات، فتوحات سلیمانی در شرح جنگ‌های سلیمان اول، فتوحات جمیله در شرح لشکرکشی سلیمان اول به مجارستان، شاهنامهٔ عارف یا سلیمان‌نامه از فتح‌الله عارف در شرح جنگ‌های سلیمان قانونی، غزای سلیمانی در تاریخ فتوحات سلیمان اول، شاهنامهٔ تاریخ سلطان‌سلیمان اثر عبدالله غباری، شهنامهٔ سلیم دوم از لقمان آشوری ارموی، شهنشاهنامهٔ مراد سوم شامل حوادث سال‌های ۹۸۲ تا ۹۹۰ اثر علاءالدین منصور، شاهنامهٔ بهشتی در شرح جنگ‌های مراد سوم با محمد خدابنده، فتوح‌العجم در باب فتح تبریز از جمالی بن حسن شوشتری سال ۹۹۴(ریاحی، ۱۳۶۹، ص. ۱۴۶- ۱۴۹) شاهنامهٔ بایزید دوم از الیاس بن خضر مشهور به اوزون فردوسی یا فردوسی طویل که شاهنامه مفصّلی برای سلطان بایزید نوشت ولی سلطان به شاعر امر کرد هشت مجلد از این کتاب را انتخاب کند و بقیه را بسوزاند. مؤلف ناراحت شد و بلاد روم را ترک کرد و به ایران رهسپار گردید (حاجی خلیفه، ۲/۱۹۴۱، ص. ۱۰۲۶).

شاهنامهٔ منسوب به محرمی ازجملهٔ آثاری است که به سبک و سیاق شاهنامهٔ فردوسی در اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم هجری سروده شد که در ادامه ضمن معرفی کامل، بیان اوضاع‌واحوال شخصی سراینده، درنهایت به تأثیرپذیری این اثر از شاهنامهٔ فردوسی خواهیم پرداخت. پرسش‌هایی که نگارندگان در پی پاسخ به آن هستند:

۱. شاهنامهٔ منسوب به محرمی در چه دوره و در کجا سروده شده است؟

۲. این شاهنامه دارای چه محتوا و چه خصوصیات متنی است؟

۳. اثر یادشده در چه مواردی تحت تأثیر شاهنامهٔ فردوسی بوده است؟

۱-۲. پیشینه و اهمیت پژوهش

در مورد ترجمه‌های شاهنامه به زبان ترکی یا پدیدآمدن آثاری به شیوه و اسلوب این کتاب ارزشمند آثاری به رشتهٔ تحریر آمده‌اند: محمدامین ریاحی در کتاب ارزشمند زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی، در طی چند فصل به این تأثیر پرداخته است (ن. ک: ریاحی، ۱۳۶۹). نوروزی و آب‌برین در مقالهٔ «شاهنامه در ادبیات ترکی» ابعاد مختلف تأثیر شاهنامه در زبان و ادب ترکی را بررسی کرده‌اند و بر این اساس، رواج سنّت شاهنامه‌نویسی، ترجمه‌های شاهنامه، اهمیت شاهنامه در تاریخ‌نگاری ترکی مورد بحث قرار گرفته است.

بکیر شیشمان و محمد قوزی‌باش در کتاب تأثیر شاهنامه بر فرهنگ و ادبیات ترک، تأثیر شاهنامه را در فرهنگ و ادبیات ترکی از نظر عناصر اساطیری، داستانی، افسانه‌ای و تاریخی بررسی و تحلیل کرده‌اند (شیشمان و کوزوباش: ۲۰۰۸).

در مورد شاهنامه منسوب به محرمی که شاهنامه‌ای به زبان پارسی در وصف فتوحات یکی از پاشایان عثمانی است، هنوز پژوهشی صورت نگرفته است و اهمیت این پژوهش از این جهت است که برای نخستین بار این اثر ارزشمند که پر از نکات تاریخی مهمی است، معرفی و از جهت تأثیرپذیری از نامهٔ نامور استاد توس مورد تحلیل و متن‌شناسی قرار می‌گیرد.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. نام نویسنده و زمان سرودن اثر

نام نویسنده در این اثر نیامده است و با تکیه بر عنوان اثر می‌توان گفت، لقب شاعر محرمی بوده است. تنها منبعی که از آن نام برده، حاجی خلیفه است که دراین‌باره می‌نویسد: شاه نامه... نظم المحرمی ایضاً و توفّی سنهٔ ۹۴۳ ثلاث و اربعین و تسعمأتهٔ منها...(حاجی خلیفه، ۱۹۴۱، ج۲/ص. ۱۰۲۶). ملک‌الشعرا بهار هم داخل جلد این نسخه مرقوم فرموده: باید شاهنامه محرمی یا مجرمی تخلص مستوفی در ۹۴۳ هجری باشد که برای سلطان بایزید بن سلطان محمد، سلطان عثمانی گفته است (شاهنامهٔ محرمی، گ ۱ a). چون در تمام اوراق این اثر هیچ نامی از شاعر به میان نیامده است و سند معتبری دال بر سرودن این اثر به نام محرمی در دست نیست، از عنوان «شاهنامهٔ منسوب به محرمی» استفاده خواهد شد.

ظاهراً زمان اتمام دفتر شعر، سال سی‌ام سلطنت پادشاه بوده است؛ بایزید دوم، متولد سال ۸۵۱ از سال ۱۴۸۱ تا ۱۵۱۲ م، یعنی از سال ۸۷۷ تا ۹۱۸ ه.ق سی‌ویک سال پادشاهی کرد[1]. دورهٔ اتمام سرودن این دفتر سال ۹۱۷ ه.ق بوده است.

تو سی‌ساله شاهی و تاریخ آن برون است از حد شرح و بیان
(گ۹۰a)

همان‌گونه که اشاره شد، شرح روشنی در منابع از شاعر وجود ندارد. از لابه‌لای اشعار، حالت و زندگی شاعر نمودار می‌شود و از کنارهم‌گذاشتن آن‌ها می‌شود دورنمایی از ذهن و زبان شاعر را تصویر کرد. به‌گونه‌ای که پیداست تمایلات درویشی یکی از شیوه‌های زندگی شاعر بوده و زمانی‌که کار و انقلاب جهان را دیده است، هوای سفر کرده:

هوای سفر در سرم خانه کرد ز خویشم به یکبار بیگانه کرد
(گ۱۲b)

مطابق روایت شاعر در لابه‌لای اشعار، از قید خویش و دیار می‌گذرد. ظاهراً شهر و دیار شاعر شرق ایران بوده

است و این از بیتی در لابه‌لای متن مشخص می‌شود:

شـدم خـاک در کـنج شـهر هـرات　　کـه خـاکش بـود رشـک آب حیـات

(گ a۱۳)

و چون دنیای بی‌نیازی را طی کرده بود، با تجرید خاطر، قدم به سفر می‌گذارد. دام راهش، عشق خوبان در هر شهری بوده ولی بوی و صفایی در گلستان خوبان ندیده و همین باعث چشم‌پوشی شاعر از دلبران و دلداران شده و قدم در بارگاه شاهان گذاشته است اما حاسدان دربار عرصه را بر او تنگ کرده‌اند و او می‌اندیشد که چون عنقا عزلتی گزیند و زلف و رخان محبوب را به فراموشی سپارد، ولی:

که از غیـب آمـد بـه گوشـم سـروش　　کـه ای رفتـه از هوش، در ره بکوش

جهانـــدار گیتـــی‌ســـتان، بایزیـــد　　که بـــــادا دل و دســـت او بر مزید!

بـــه تخـــت پـــدر[۲] شـــهریاری کنـــد　　جـــهـــان را خـــداونـــدگـــاری کـــنـــد

پدر بود دریـای و ایـن گـوهر اسـت　　چه گوهر که دریاش در کف دَرَست؟

(گ a۱۳)

در خاتمهٔ کتاب هم به مدد فیض روح‌القدس اشاره دارد که در تعیین سرنوشت او نقش مهمی داشته است:

به من روح قدسـی چـو همـراز شـد　　بـــه نـــام تـــو شـــهنامه‌ام ســـاز شـــد

(گ a ۹۰)

از پیام‌های سروش این بوده که به بندگی کمر بندد و اگر حق‌گزاری کند به نعمت بی‌چونی خواهد رسید. شاعر بعد از این، سوی شاه روان می‌گردد و بر آن می‌شود که با طبع گهرفشان خود از جور گردون امان یابد و اشعار خود را به نام شهنشاه کند.

گـــذارم چنـــان نامـــه‌ای یادگـــار　　کـــزان کلـــک مـــانی شـــود شرمســـار

(همان)

۲-۲. سبب نظم کتاب

شاعر آورده است: شب تیره‌ای که به سان بخت اسیران سیاه و پیکر مهر و ماه سوخته بود، اشک‌ریزان به کنجی نشسته بودم و از بی‌کسی غم همخانه‌ام بود در اوایل صبح، خیالم عجایبی از ملک مثال برایم نمودار کرد:

دلـــم منـــزل جبرئیـــل بیـــان شـــده آیـــهٔ فـــتح بـــابم زبـــان
چـــو بـــر نیّـــتم روح قدســـی دمیـــد زدم قرعـــه بـــر نـــام شـــه بایزیـــد
(گ ۱۵ a)

و بعد از این شجاعت، دادگری، بخشندگی، هنر، بخت و فر شاه را می‌ستاید و از عثمان، پایه‌گذار حاکمیت، هم نام می‌برد:

تـن مـلـک چـون مـرض[۳] تـافـتـه بـــه قـــانون عثمـــان شـــفا یافتـــه
(گ ۱۶ a)

از بیتی در آخر منظومه این‌گونه مستفاد می‌شود که احتمالاً بایزید خود به شاعر امر کرده که تاریخ شاهی‌اش را به رشتهٔ نظم کشد:

بـه مـدحت گهـر گرچـه کـم سـفته‌ام بـه مـن هرچـه گفتـی بگـو، گفتـه‌ام
(گ ۹۰a)

و شاعر در پی دست‌یازیدن به این صله بوده است:

ســـتایش کـــنم شـــاه بـــاجود را ســـتانم صـــله ملـــک محمـــود[۴] را
(گ ۹۰a)

۲ -۳. ترتیب فصول سروده

برگ یا برگه‌های اولیه این نسخه افتاده است و عملاً ابیاتی که در آغاز تحمیدیه حضرت باری‌تعالی بوده، آورده نشده است. اولین بیت این مجموعه به‌گونه‌ای که از سیاق سروده روشن است، در ذکر نعمت‌های پروردگار بی‌چون است:

نیابـد کـس از بـرّ درکـش نشـان کـه در وی سپهرسـت ریـگ روان
حسـاب زمـین شـد از او بـا عـدد خـط اسـتوی گشـت بـر جملـه مـد
برون از حسـاب اسـت او را صـفات هـــم او بـــاقی دفتـــر کائنـــات
(گ ۴b)

بعد از این نعت پیامبر اسلام است:

رسول بحق، سرور ممکنات　　چراغ جهان حاصل کائنات
محیط کرم مرکز بحر جود　　سپهر وقار آفتاب وجود
(گ b٦)

شاعر در این نعتِ پیامبر به ذکر وقایع شب معراج و معجزات ایشان می‌پردازد و کلام را با صلوات به پیامبر و اهل‌بیت کرام ختم می‌کند. در بخش بعد با خطاب‌قراردادن اهل دنیا به ستایش انبیا می‌پردازد و پس از بیان تلمیح در مورد آنان، سخن را به پیامبر اسلام می‌رساند و او را خاتم و مجموع کل پیامبران می‌داند.

از جهت مذهب، شاعر اهل سنّت است که خلفای صدر اسلام را با نام‌بردن مدح و منقبت می‌کند:

بدو یافت تخت نبوّت قرار　　بر آن تخت دان باب‌ها چار یار
خردمند صدیق پاکیزه‌رای　　به تخت خلافت جهان‌کدخدای
عمر چون درِ عدل و دانش گشاد　　روان نام کسری ز طاق اوفتاد
به عثمان که جمع است قرآن از او　　که بود آیهٔ جمع[۵] در شأن او
به تاج خلافت علی سرور است　　به یک پیرهن با نبی همبر است
(گ a۱۰)

سپس از فقر و روی بی‌نیازی و درویشی می‌سراید و از درگاه الهی طلب بخشایش می‌کند. شاعر در ادامه از شکر نعمت می‌گوید و در شکایت از روزگار، از جفای روزگار دون در حق عیسی و خضر و موسی و ... داد سخن می‌دهد. بخش دیگر منظومه، ذکر سلطنت خسرو در خرشنه روم است.

شاعر کنیهٔ سلطان محمد فاتح را ابوالفتح نوشته که از یونان‌زمین تا به حدعجم، سپاهش زمین تا زمین را گرفته بود. حدود فرمانروایی خسرو با توصیف شاعرانه این‌گونه آمده است:

ز یونان‌زمین تا به حدّ عجم　　نشستی سپاهش حشم بر حشم
(گ b۱٦)

و این شاه گاهی رایت ماه را برمی‌داشت و چون ماه بر سر شامیان می‌تاخت. گاهی جام جم را می‌گرفت و جهان را به دارنده رها می‌کرد، گاهی تیر بهرام‌گون را می‌گرفت و در پی گوری می‌تاخت.

در ادامه از ولایت خرشنه می‌گوید: بهشتی است و رودش به‌سان سلسبیل است و لب رود را کشتزار فرا گرفته

است. ده و مزرعه هرطرف بی‌کران و همهٔ کشور صیدگاه است و کوهی در این صیدگاه است که سرش از آسمان گذشته:

نهـــان پیکـــرش در غبـــار ســـحاب در او مـــوج‌زن چشـــمهٔ آفتـــاب

(گ b۱۷)

۲-۴. خلاصهٔ روایت تاریخی *شاهنامهٔ* منسوب به محرّمی

شاه در آماسیه[۶] ساکن بود ولی پور قرامان[۷] در یونان مزاحمت‌هایی برای عثمانی‌ها ایجاد می‌کرد. نام پور قرامان ظاهراً قاسم بوده و نبردی در صحرای لارنده صورت می‌گیرد. قاسم پس از کر و فری چاره را در گریز می‌بیند. بعد از تسلط سلطان، نشاط سه روزهٔ شکار می‌کند و آنجا گروهی از بازرگانان را می‌یابد که مورد هجوم راهزنان قلعه‌ای قرار گرفته‌اند؛ شاه به تسخیر قلعهٔ دزدان با خیل و سپاهی اقدام می‌کند.

در ادامه سلطان محمد، پدر بایزید، بیمار می‌شود و به محمدپاشای وزیر وصیّت می‌کند که زمامدار امور شاهی باشد و در صورت راستی مال و جانش از قهر شاه ایمن ماند. سلطان مدتی بعد در اثر بیماری تاب‌وتوان ایستادگی ندارد و رحلت می‌کند و زمانی نمی‌گذرد که ینی چری‌ها[۸] وزیر را اعدام[۹] و سرش را بر سر نیزه می‌کنند. زمانی که محمدپاشاه عهده‌دار زمام حکومت بود، سه مأمور مالیات‌گیر عجم بودند که بر مردم بسی ستم می‌نمودند که با اعدام وزیرنابکار، سه دفتردار عجم را هم با تراشیدن مو و سر و ابرو و نشاندن در معرض دید همگان تنبیه می‌کنند.

بعد از مرگ سلطان، شهزاده قورخوت چلبی، وزرا را به حضور طلبید و بعد از سخنرانی جذاب خود در امور مملکت، در این جلسه، وزرا از این شهزادهٔ خردسال خواستند که ابونصر، جهان‌شهریار باشد. عزانامه و تهنیت‌نامه‌ای نگاشتند و خدمت بایزید فرستادند. شه کامیاب با فتح و ظفر به ثوب تخت شاهی روان گشت و بر اریکهٔ سلطنت نشست ولی جم‌شاه، برادر ناتنی او، به کین کمر بست و بازو گشاد.

بایزید دوم همهٔ وزرا را جمع کرد و دربارهٔ رفتارهای ناروای جم چلبی سخن گفت و نظر وزرا را خواست، نظر وزرا بر این بود که باید خونش ریخته شود. خسرو هم فرمود: من او را به جان زینهار دادم اگر باز فتنه‌گری کرد، او را اسیر کنید ولی نکشید. قرار بر این شد که با لشگری گران از دارالسلام برانند تا اگر جم‌شاه قبول‌دار نصیحت نشد، او را اسیر نمایند. قاصد نامه را می‌برد و مطابق آیین در درگاه جم وارد می‌شود. بعد از ورود به خدمت شاه، نامه را می‌گشایند که محتوای آن گله از بی‌رسمی‌های برادر بود. جم بعد از خواندن نامهٔ شاه، جوابیه‌ای می‌نویسد و خود را لایق تخت و تاج می‌داند و برادر را با لحن حماسی زیبایی تهدید می‌کند. خسرو به دفع طغیان جم چلبی لشکرکشی می‌کند.

ینی‌چری‌ها به رسم طلایه از درگاه شاه، راه رزمگاه را در پیش گرفتند. در این جنگ، جم‌شاه بر ینی‌چری‌ها غلبه و شکست سنگینی بر آنان وارد کرد و بعد از بزم دوروزه، برای شکست برادر به سوی قرامان حرکت کرد. بایزید برای مقابله با برادر به مصاف ایستاد. بعد از جنگ سخت، جم‌شاه شکست خورد و از برادر عفو خواست و برادر اجازه داد که میدان را خالی کند و کسی پی خون‌ریختنش راه را بند نیاورد.

بعد از دور گشتن گرد فتور و فارغ‌گشتن جهان از سم ستور، جم چلبی پی توبه رهسپار مکه شد و نزدیک حرم مجاور نشست. قاسم قرامانی که قبلاً مقهور قدرت شاه شده بود، فرصت را مغتنم شمرد و به دربند لارنده تاخت و از آنجا نامه‌ای به جم چلبی نوشت که محتوای آن شوراندن جم چلبی علیه حاکمیت برادر و قول همراهی و همدمی یارانش با او بود.

گروهی به وسوسهٔ قاسم قرامانی و به فرمان جم چلبی پای در کارزار نهادند. علی‌بیک، سپهدار یونان که از عهد شباب با شاه بوده، بر زین نشست و نیت فتح و پیروزی را به دل بست. پس از کروفر و درگرفتن جنگ، در همین اوضاع‌واحوال، محمدبیگ از یاران شاه، از مرز یونان به هم‌نوعان خیانت کرد و به نزد جم چلبی تاخت. قاسم کینه‌جو به چتر و لوا او را پذیره شد و همهٔ لشگر را به آن سست‌پیمان سپرد تا به جنگ رقیب برود. محمدبیگ در مکانی به نام عنقریه، به مصاف ایستاد. قراگوز که در مرز عجم، شهر سواز، سپهدار و سالار شهر بود، وقتی از طغیان آن بدگهر شنید، کمر بست و اسب را به حرکت درآورد. در نزدیکی قلعه نامه‌ای به او نوشت که سراسر پر از بیم و امید بود. وقتی محمد نامه را خواند سپه را به نزدیک قلعه برد که دستبردی به یاران حریف نماید ولی قراگوز به او حمله برد و همه را از شهر و دز دور ساخت.

شاهزاده سلطان احمد چلبی، سلیمان‌بیگ سپهدار را به جنگ محمد گسیل کرد. او رستم‌وار در میدان نبرد بر محمد تاخت و بر او غلبه کرد و سرش را برید و بر نیزه کرد و گروهی که از تیغ گریختند، روی به جم چلبی آوردند.

خسرو، مولانا علی امام را به نصیحت نزد جم گسیل کرد که او را از فتنه بازدارد و بگوید که یا بنده باش و در بندگی کوش یا اسبت را بتاز و بگذار شمشیر بین ما حکم کند. وقتی علی پیام را رساند، بعد از اندکی درنگ پیام‌های تهدیدآمیز فرستاد.

علی باز او را نصیحت کرد که تو محمدنژادی از کافران مگو. پس از کعبه، جستن دیر خطاست. امید و بیم‌های علی امام، جم را به فکر فروبرد و چون محل قرار بر او تنگ شد، به سمت فرنگستان گریخت. وقتی قاسم از یار خود جدا ماند، از پی اعتذار روی به درگاه شاه آورد ولی شاه این بدنهاد را به خیل خود راه ندارد.

در ادامه داستان به ذکر شهزادگان جوان، سلطان احمد چلپی و قورخوت چلپی پرداخته، سپس در مورد مرگ کدک احمد وزیر سخن رانده. او باعث گزند و آسیب به مردم بود و فریاد و داد مردم را نمی‌شنید و درکل نیت خیری به دل نداشت. شاه روشن‌ضمیر از بیداد او آگه گشت و سران را بارداد و آن وزیرگران‌جان برابر نشست. وقتی همه از شراب سرشان گرم گشت و صدای ساز و نوا پیچید شاه دستور داد که او را بکشند: «گرفتند حلقش صراحی‌نشان/ که خون دل از دیده‌اش شد روان» (برگه ۶۸) وقتی وزیر جان داد به خاک راه در زیر پاها انداختند و سرش را پی‌سپر کردند. پادشاه وقت، فردی به نام داوودپاشا را به سمت وزارت برگزید سپس شاه، علی‌بیگ را از مرز یونان فراخواند و به چترولوا او را نواخت. خسرو سپس به ییلاق صوفیه رفت و دستور داد به مرز بنی‌عصفر دزهایی را بنا سازند.

اسکندرنامی که امیر اناطولی بود، همراه محمد از سپه‌سالاران، به این مرز گسیل شدند و بر ساحل تونه صف کشیدند. خسرو پی صید، موکب به فیلپه برد. لشکر بی‌شماری از شاه در آن دشت به صیدوشکار پرداختند.

وقتی شاه به دارالسلام قدم نهاد، اسحق، وزیر عادل‌نژاد شاه، به دلیل کهولت سن تقاضای کناره‌گیری کرد. خسرو حق‌شناس بسی او را تحسین کرد و سلانیک را به او واگذار کرد. به جای او، محمدپاشاه را انتخاب کرد. بعد از مدتی نزدیک، وزیران عرض کردند که شهریار هند به نام محمد، فرستاده‌ای و تحفه‌ای به دربار ارسال کرده بود که شاه مصر آن را به زور گرفته و نسبت به آن‌ها کارهای ناسزا روا داشته: «نیاید ز خسرو اگر گوشمال/ از این بیشتر آورد در خیال» برگه ۷۴ . خسرو فرمود که به خیل و حشم کارسازی و به ملک عرب ترکتازی کنند. به یک ماه لشگر انگیختند. پادشاه بعد از این عزم مبارزه با کفار کرد و سوی بقدان و کیلی روی نهادند و گردان کافر را ببستند و در پای پیلان افکندند. عزم دیگر شاه به صوب تونه بود. اینجا هم لشکریان کافر را طعمهٔ تیغ و خنجر ساختند. پادشاه عزم ادرنه کرد و خسرو موسی بیگ را به شهر داش در یونان فرستاد و او با تیغ و خنجر ره و رسم یونانیان را برانداخت. وقتی خداوندگار به کشور آمد، خبر رسید که قرال به سرزمین اسلام حمله کرده است. شاه هم سپاهی به دربند فرستاد تا او را بگیرند. قرال از این لشکرکشی بترسید و فرستاده‌هایی برای وساطت روانه کرد. چون با عجز و تقصیر به راه آمد، از شاه امان یافت. فرستاده‌ای از مغرب برای رساندن پیام شاه سرزمینش با تحفه به خدمت بایزید رسید و شاه هم به او خلعت بخشید. علی بیگ، سپهدار آصف‌سریر به مقام سرداری انتخاب شد. آخرین مطلب این نسخه، ذکر وزارت احمدپاشا است. ناسخ بقیهٔ وقایع سلطنت سلطان بایزید را ذکر نکرده و پس از دو صفحه سفید به ذکر عذر تقصیر و خاتمه بسنده کرده است. مشخص است که اصل این مثنوی بیش از این بوده و ناتمامی حوادث دوران سلطان بایزید، بر این فرضیه صحه می‌گذارد.

۲-۵. محرمی و فردوسی

با توجه به ابیات پایانی که شاعر برای عذر تقصیر از پادشاه در خاتمهٔ سروده آورده، ارادت و عذرخواهی خود را از محضر فردوسی در کلام آکنده از فروتنی، اعلام کرده: «ز گفتار فردوسی‌ام عذرخواه». شاعر به‌خوبی می‌داند که سنجش و ارزش اثرش، در مقایسه با شاهنامه به مانند کاهی و کوهی است. او برای گفتن هر واژهٔ شعرش، از تنگناهای سختی گذشته و در آخر نتوانسته است در عرصهٔ شاعری به فضای شعری فردوسی نزدیک شود؛ همان‌گونه که هیچ شاعری نتوانست در عرصهٔ هنر به مرزهای شاهنامه در فضا و محتوا نزدیک شود. سایهٔ شاهنامه و تأثیر این نامهٔ خسروان را در موارد زیر می‌توان برشمرد:

الف. اثرپذیری از کارکردهای قهرمانان و شخصیت‌های *شاهنامه*

آرمان و اندیشهٔ شاعر در سرودن شاهنامهٔ منسوب به محرمی همان مدینهٔ فاضله‌ای است که در شاهنامه با نقش‌آفرینی شاهان و پهلوانان به نمایش درآمده است. شاعر برای بیان نمادها، تمثیل‌ها و استعارات مفهومی از این شخصیت و قهرمان‌ها استفاده می‌کند. ۴۱ بیت از مجموع بیت‌های این کتاب در جای‌های گوناگون به تلمیحات شخصیت و قهرمانان شاهنامهٔ فردوسی اختصاص یافته است. ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به کیومرث، جمشید، ضحاک، فریدون، رستم، کی‌کاووس، سیاوش، اسکندر، بهرام گور، کسری و قباد اشاره کرد. در ادامه به تحلیل برخی از این تلمیحات شاعر خواهیم پرداخت:

-تلمیح برای نشان‌دادن منش و شخصیت قهرمان‌های داستان

ابونصر، شاه فریدون‌حشم　　چو گردید واقف ز احوال جم

(گ ۳٤ a)

جم اینجا همان جم چلبی است و یک تناسب زیبای حماسی شکل گرفته. چون جم چلبی رقیب برادر بوده است، شاعر بارها با ایهام‌ها و تناسب و تلمیحات زیبا بین این شخصیت تاریخی و شخصیت اسطوره‌ای زبردستی خود را به رخ کشیده است. برخی از نسبت‌های نمادین و توصیف‌های حماسی شاهنامه غریب هستند که شاید در طومارهای نقالی بتوان به این خصوصیات دست یافت. در توصیف بایزید:

کیامرث شمشیر کاووس جام　　سکندر سپاه فریدون غلام

(گ ٤٤ a)

در مورد شمشیر کیومرث، تفسیر یا توصیفی که به آن اشاره کرده باشد، به چشم نمی‌خورد. در متون ادبی فارسی

به دها، بقا، جاه و دین کیومرث اشاره شده ولی شمشیر کیومرث جایی در این توصیف‌ها ندارد؛ اما در مورد جام کاووس لازم به ذکر است، دو قهرمان حماسی در داشتن جام، نامدار هستند: جم و کیخسرو، ولی قهرمان یا شخصیت‌های حماسی دیگری هستند که جام خاص خود را دارند. جام کاووس در اشاراتی چه به‌صورت تداعی و چه اشارات مستقیم، در پیشینهٔ فرهنگی فارسی‌گویان به چشم می‌خورد.

> غیر از دو جامِ مشهورِ جمشید و کیخسرو با ویژگیِ گیتی‌نمایی، بعضی شخصیّت‌هایِ داستانی و تاریخیِ دیگر نیز در متون و روایت‌های ایرانی جام‌های مخصوصی دارند. از آن جمله، کاووس، شهریارِ نامدارِ کیانی، در سنّتِ نقّالی صاحبِ جامِ جهان‌بینِ معروف است. کید هندی به اسکندر جامی پیشکش می‌کند که محتوایِ آن با نوشیدن کاسته نمی‌شود و در بعضی منابع خاصیّتِ جهان‌نمایی هم دارد. جام اسکندر/ سکندر/ سکندری در شعر فارسی ناظر بر این جام است. در معدودی از مآخذِ تاریخی به جامِ خاصِّ خسروپرویز با دو ویژگیِ جهان‌بینی و پر شدنِ خودبه‌خود اشاره‌هایی شده است و گویا دارا/ داراب و انوشیروان هم جام‌هایی داشته‌اند. (آیدنلو، ۱۳۹۶: ۱)

کشیده عنان شاه کسری‌نشان (گ a۲۲) این قهرمانان حماسی که نماد شکوهمندی و بزرگی هستند در چند چهره کسرا، فریدون، قباد، کاووس و رستم خلاصه می‌شوند.

-گاهی این تلمیحات در بیان اغراض حکمی و اخلاقی استفاده شده است: در شکایت بایزید دوم از برادر خود، جم چلبی آمده است:

شکایت نمود از سرای سپنج — که این محنت‌آباد پردرد و رنج
به خاک کیامرث بنگر چه کرد — برآورد از گور بهرام، گرد
از او رفت تخت سلیمان به باد — ربود از سر تخت، تاج قباد
همان شاهد است این جهان خراب — که خون سیاووش بودش خضاب
همان بدشرابست این بی‌نظام — که از کَلّهٔ جم بگردانْد جام
کسی زین مشعبد دفاعی ندید — ز فکر جمم این به خاطر رسید

(گ a ٤٤)

شاعر در این سروده از دسیسهٔ روزگار در اسارت انسان‌ها به‌خوبی داد سخن داده است و از کیومرث، بهرام، قباد، سیاووش و جم سخن به میان آورده است تا هم برادر را انذار دهد و هم تشویق به سازگاری کند.

- بیان تلمیحات برای اثبات قدرت و توانایی شخصیت داستان خود

شاعر در ذکر بزم خسرو، پس از توصیف زیبای خزان به بزم خسرو می‌پردازد که به فضل چنین فصلی، بزمی ترتیب می‌دهد و جام و پیمانهٔ شاه را بر بزم جمشید حماسی برتری می‌نهد:

چو مجلس پر از جام و پیمانه شد　　حکایات جمشید افسانه شد

(گ b۱۸)

– بیان تلمیحات برای ایجاد زیبایی‌آفرینی

برخی تلمیحات صرفاً جنبهٔ زیبایی‌آفرینی دارند که این کاربرد در دوران مختلف آفرینش شعر فارسی بخصوص از قرن ششم به بعد، سابقه داشته است. وجود جم چلبی، برادر و رقیب بایزید دوم، باعث شده است تناسب‌های زیبایی با نام جم ساخته شود. در هشدار جم چلبی به فرستادهٔ دربار برادر به زیبایی، خاتم و مهر پادشاهی را حق و سهم خود می‌داند و در تناسب با نام جم قرار می‌دهد می‌گوید:

به دستم نگین گر همه یک‌دمست　　همین بس که خاتم نشان جم است

(گ b٤٠)

در توصیف پادشاه در ولایت خرشنه، تیر او را هنگام شکار گور همانند با تیر بهرام می‌داند:

گه از تیر بهرام دادی نشان　　پی گور هر سو کشیدی کمان

(گ a۱۷)

در تلفیق و تطبیق قهرمانان حماسی شاهنامه با شخصیت‌های تاریخی و داستانی اعراب، در شاهنامهٔ محرمی به سان متون تاریخی و ادبی، شخصیت جم و سلیمان در هم آمیخته است.

ز جام جمش داد خاتم نشان　　که شد تا سیاهیش فرمان، روان

(گ b۱۵)

مشخص است که خاتم مربوط به داستان سلیمان است و آمیختگی داستان سلیمان و جمشید، باعث این نسبت شده است.

به‌طورکلی بیشترین تلمیح شاعر به شخصیت رستم است که صفاتی چون شیردلی، پاسبانی، جنگاوری، زور و توان، نبرآزمایی، جهان‌پهلوانی و گرزداری او موردستایش قرار گرفته است؛ به‌عنوان نمونه در جهانبخشی رستم آمده است:

چو رستم منت پاسبانی کنم — به شمشیر گیتی‌ستانی کنم
به شمشیر و بازو تهمتن‌مثال — به دانش برازای جاه و جلال
(گ a٥٤ و گ a ٨٠)

ب. استفاده از ساختار متنی *شاهنامه*

شاعر در ابتدای اثر، در سبب نظم کتاب از شب تاریک و هایل سخن به میان آورده که ساخت شکلی و خیالی اشعار، تداعی‌گر توصیف زیبای فردوسی در آغاز داستان بیژن و منیژه (ر.ک: فردوسی، ۱۳۹۳/۳: ۳۰۴) است.

شبی همچو بخت اسیران، سیاه — در او سوخته پیکر مهر و ماه
شده مرکز خط سودا سپهر — ز پرگار طالع برون رفته، مهر
زمین هر طرف کوه سودا شده — دل چرخ را مه، سویدا شده
(گ a ٣٤)

در این سروده، شاعر با ترکیب‌های وصفی و اضافی زیبایی، سیاهی و تباهی زمان را به تصویر کشیده است. تشبیه شب به بخت اسیر، تشبیه آسمان به مرکز خط سودا، تشبیه زمین به کوه سودا، تبدیل شدن ماه به نقطهٔ سیاه در دل چرخ همه حکایت هراس و ترس و رعب در روزگار است.

نمونه‌ای دیگر برای بیان پیروی شاعر از الگوی ساختار متنی در شاهنامه، نامه‌نگاری است. به دلیل شرایط خاص تاریخی و اجتماعی، یکی از مهم‌ترین ابزارهای ارتباط انسانی تا سالیان اخیر نامه و نامه‌نگاری بوده است. تشکیل دیوان رسالت و وجود دبیر به‌عنوان یکی از ارکان مهم حکومتی، دلیل اصلی بر این ادعا است. «در شاهنامهٔ فردوسی حدود دویست نامه وجود دارد»(صحرایی و دیگران، ۱۳۹۰، ص. ۱۳۵). اجزا و ساختار نامه‌ها از جهت انتساب به همنوع، زیردست یا بالادست تفاوت داشته است. در شاهنامهٔ منسوب به محرمی، نامه‌نویسی از جهت شکل و مضمون و روش نامه‌نگاری همگونی و همسانی بسیاری با شاهنامهٔ فردوسی دارد؛ به‌عنوان نمونه یک مورد از این نامه‌ها تحلیل و بررسی می‌شود.

نامهٔ قاسم قرامانی به جم چلبی، ابتدا با نام خداوند آغاز می‌شود:

به نام خداوند گیتی‌نگار — که جز وی ندانم خداوندگار
نگارندهٔ کاخ فیروزه‌طاق — برآرندهٔ کنگر نه‌رواق
(گ a ٥٣)

می‌شود این نامه را با نامه زال به سام مقایسه کرد:

ز خط نخست آفرین گسترید　　بران دادگر کآفرین آفرید
از او دید شادی و زو جست زور　　خداوند ناهید و کیوان و هور
(فردوسی،۱۳۹۳/۱ ، ص.۲۰۵)

محرمی بعد از گفتن الطاف خداوند به وجه هنرمندانه‌ای به بیان هدف اصلی نامه می‌پردازد:

پس از حمد یزدان از این بی‌نوا　　به شهزاده بادا درود و ثنا
جم شیردل، خسرو نامدار　　فلک را مدار و زمین را قرار
به زور و توان، رستم رزمگاه　　سزاوار دیهیم و تخت و کلاه
(گ ۵۳ b)

این ابیات مقایسه شود با ادامهٔ نامهٔ زال به سام:

از او باد بر سام نیرم درود　　خداوند گوپال و شمشیر و خود
به مردی هنر در هنر ساخته　　خرد از هنرها برافراخته
(فردوسی،۱۳۹۳/۱ ، ص.۲۰۵)

شاعر بعد از گفتن هنرهای ممدوح، سخن خود را به وجه ترغیب یا تهدید، با مهارت و زیرکی بیان می‌کند.

نصیحت ز من گوش کن، زینهار　　که پر دیده‌ام فتنهٔ روزگار
اگر پشت بر تخت و افسر کنی　　به دست خودت خاک بر سر کنی
(گ ۵۳ b)

این بیم و امید در نامهٔ زال به سام دیده می‌شود. زال به‌خوبی سختی‌های دور از دیار را به پدر یادآوری می‌کند و می‌خواهد به پیمانی که با او بسته، وفادار باشد. نامه‌های گوناگونی اعم از تهنیت‌نامه، عزانامه، صلح‌نامه، گشادنامه، فتح‌نامه، پندواندرزنامه و پیمان‌نامه در این اثر دیده می‌شود که از جهت ساختی و شکلی نظیر ساختار نامه‌های شاهنامهٔ فردوسی است و به جهت واژه‌ها، لحن، استفاده از عبارات خاص هم با نامه‌های یادشده قابل‌سنجش است. ضمن اینکه از نظر کوتاهی و بلندی، نامه‌ها اغلب مختصر و کوتاه هستند و شاعر در پی کش‌دار کردن نامه نیست.

حفظ ساختار حماسی شاهنامه به این دو مورد ختم نمی‌شود بلکه در شیوهٔ صحنه‌پردازی رویدادها، شروع و پایان

متن‌ها به‌سان نامهٔ نامور است. یکی از صحنه‌های تکرارناشدنی در شاهنامه، توصیف زیبای شاعر از طلوع و غروب آفتاب متناسب با متن و محتوای صحنه حماسی است. محرمی هم از این الگو در چندین جای اثر خود استفاده کرده با این تفاوت که از زبان استعاری نظامی هم در توصیف غافل نبوده است؛ وجود توصیف‌های زیبا –به صورتی که در قصاید است– از ویژگی بارز این اثر است؛ به‌گونه‌ای که به سان دوران آغازین رواج فارسی دری، شاعر از تشبیهات ملموس در ذکر شهرها، رودها و کوه‌ها سخن می‌گوید:

توصیف زیبای طلوع

چو طغراکش مهر زرین‌قلم — به فرمان صبح دوم زد رقم
مسیح هوا گشت منشی‌سیر — نسیم صبا قاصد بحر و بر
(گ ۳۷ a)

یا

چو زاغ شب آمد به آرامگاه — سر باز خور شد نهان در کلاه
(گ ۷۲a)

ج. استفاده از تعابیر و اصطلاحات حماسی *شاهنامه*

یکی از قدرت‌های انکار ناشدنی شاعران که مرز آنان را با شاعران دیگر تعیین می‌کند، استفاده از ظرفیت زبان برای ساخت ترکیبات و اصطلاحات است. هر نوع ادبی اصطلاحات و ترکیبات خاص خود را دارد و شاهنامهٔ فردوسی که نمونهٔ اعلای نوع ادبی حماسه است، بهترین و زیباترین ترکیبات و اصطلاحات حماسی را در خود جای داده است که سرمشق و سرلوحهٔ بسیاری از شاعران، بخصوص حماسه‌گویان بوده است. اصطلاحات زیر ازجمله الفاظ متداول حماسی است که در شاهنامه بارها به کار رفته است و در شاهنامه منسوب به محرمی، زینت‌بخش سروده‌ها است:

گردن‌فراز؛ سر سرکشان؛ کران تا کران؛ نیک‌اختری؛ خویش و پیوند؛ دواسبه؛ پولادچنگ؛ پلنگینه‌پوش؛ جهان‌کدخدای و ....

گردن‌فراز: وز احوال گردن‌فرازان خبر... (گ ۱۶b)

سر سرکشان: سر سرکشان در کمند تو باد (گ ۱۶b)

نیک‌اختری: به نیک‌اختری نامه را شاه خواند (گ ۳۰a)

خویش و پیوند: جهان لایق خویش و پیوند نیست (گ ۳۵a)

فولادچنگ: وزان سو سلیمان فولادچنگ (گ b۵۹)

خنجرگذار: سپهبد سلیمان خنجرگذار (گ a۵۹)

چاچی‌کمان: ز چاچی‌کمان ساخت هنگامه تنگ (گ b۵۹)

جهان‌کدخدای: به تدبیر و دانش، جهان‌کدخدای: (گ b۷۳)

از این نوع تعبیرات که در ساخت حماسی شاهنامهٔ فردوسی در ریتم حماسی جاگرفته‌اند، بی‌شمارند که در اینجا اندکی از بسیاری نقل شد.

د. ابیات *شاهنامهٔ* فردوسی با اندک تغییر در *شاهنامهٔ* منسوب به محرمی

ابیات شاهنامهٔ فردوسی، شناسنامه‌دار هستند و جز از ذهن و زبان فردوسی انتظار چنین ابیاتی نمی‌رود. جذابیت بی‌مثال ابیات شاهنامه در فرازوفرود روایات حماسی و جلوهٔ روح نستوه فردوسی، عظمت و صلابتی در این ابیات ایجاد کرده است که هر شاعر حماسه‌سرا، جذابیت و ارزش‌های هنری این ابیات را درک می‌کند و از گنجینهٔ فصاحت و بلاغت شاعر، ابیاتی را برای پیرایه‌سازی اثر خود به وام می‌گیرد. در نمونه‌های شعری زیر اندکی از اثرپذیری محرمی از فردوسی ذکر خواهد شد:

محرمی: سر سرکشان در کمند تو باد/ در فتح از ناوکت در گشاد (گ a ۱۶)

فردوسی: فلک زیر خم کمند تو باد/ سر تاجداران به بند تو باد (فردوسی، ۱۳۹۳، ۵/ ص. ۱۴۷)

محرمی: ز نعل ستوران زمین بازگشت (گ b ۱۶)

فردوسی: زمین شد ز نعل ستوران ستوه (فردوسی، ۱۳۹۳، ۲/ ص. ۳۹۹)

محرمی: وزیر خردمند و روشن‌روان (گ a ۲۴)

فردوسی: خردمند و دانا و روشن‌روان (فردوسی، ۱۳۹۳، ۷/ ص. ۱۸۰)

محرمی: به تیغ و تبر، گرز و تیر و کمان (گ a ۳۴)

فردوسی: ابا ترکش و تیغ و تیر و تبر (فردوسی، ۱۳۹۳، ۴/ ص. ۲۵۴)

محرمی: تنت شد خیالی ز سودای مال/ ز پهلوی خود می‌خوری چون هلال (گ b ۳۸)

فردوسی: خورد گاو نادان ز پهلوی خویش (فردوسی، ۱۳۹۳، ۲/ ص. ۱۳۷)

محرمی: وگر نی من و تیغ و میدان شاه (گ b ۴۰)

فردوسی: من و گرز و میدان و افراسیاب (فردوسی، ۱۳۹۳، ۴/ ص. ۱۴)

محرمی: قبا جوشن و خود زرّین کلاه (گ ۴۰ b)

فردوسی: قبا جوشن و اسب تخت من‌ست/ کله، خود و نیزه درخت من‌ست (فردوسی، ۱۳۹۳، ۴/ص. ۱۸۶)

محرمی: به زور و توان، رستم رزمگاه/ سزاوار دیهیم و تخت و کلاه (گ ۵۳ b)

مصراع دوم عین بیت فردوسی در داستان فریدون است: سه پور گرانمایه دارم چو ماه/ سزاوار دیهیم و تخت و کلاه (فردوسی، بی تا، ۱/ص. ۵۰)

محرمی: به میدان درآمد چو شیر ژیان (گ ۵۷ b)

مانند این کلام فردوسی: بیامد به کردار شیر ژیان

محرمی: سبک سوی گرز گران دست برد (گ ۵۹ a)

فردوسی: به گرز گران دست برد اشکبوس (فردوسی، ۱۳۹۳، ۳/ص. ۱۸۲)

۲-۶. ویژگی بلاغی *شاهنامه* منسوب به محرمی

سرایندهٔ شاهنامه محرمی تنها روایتگر تاریخ نیست، بلکه سعی می‌کند از اسلوب زیبایی‌شناسی سخن غافل نباشد و در بیان صحنه‌های حماسی با همان شور و حالی که در شاهنامهٔ فردوسی است، خلاقیت به خرج دهد. او به مانند حماسه‌سرایان، با استفاده از تصویرگری و مبالغه در ترسیم صحنه‌های نبرد، هرچه جذاب‌تر و بهتر به تشریح و تصویر صحنه‌های یادشده می‌پردازد. در حملهٔ شاه زمان به شاه قرامان که باعث شکست و انهزام شاه قرامان شده، آورده است:

پس از هفته‌ای چون به یونان رسید — به صحرای لارنده[10] لشکر کشید
ز نعل ستوران زمین بازگشت — سر کوه گردید دامان دشت
صفیر نفیر و صدای درای — حشرساز گشت و قیامت‌نمای
نفس در نفس نای زرین‌بدن — ز سوز دل خلق آتش‌دهن
دم کره‌نا گوش‌کوب سپهر — وزان پرصدا طاس زرکوب مهر
(گ ۲۰ a)

به دلیل تغییر در استفاده از ابزارهای جنگی به مانند تفنگ و توپ، مشبه‌های تازه‌ای در این اثر وارد شده ولی در رکن دیگر تغییر خاصی روی نداده است:

سپه چون به نزدیک خندق رسید — ز بارو به جز تیرباران ندید
تفک[11] در تفک بسته راه نظر — چو غربال کرده سپر در سپر

چـو غـرّان شـده تـوپ آتـش‌دهـان　　تـــن کـــوه گردیـــده ریـــگ روان
بـرون کـرده از مـوج خـون تیـغ سـر　　وزان فتنـــه درچیـــده دامـــن ســـپر
میـــان ســـران تیـــغ بـــی‌ســـاز شـــد　　کـــه از بـــادهٔ خـــون ســـرانداز شـــد
کمـان گشـت دلتنـگ افکـار شسـت　　ز بانـگ تفـک تیـر از جـای جسـت
(گ a۲۳)

قراردادن سپر که از ابزار مبارزه تیر و کمان است در مقابل تفنگ، که این نوع مبارزه همسازی ندارد، نشان‌دهندهٔ عدم رهایی شاعر از سنت‌های تصاویر حماسی است. هم‌نشینی غربال و تیر در متون حماسی در فرامرزنامه آمده است:

برآمـد چکـاچـاک تیـر و تبـر　　یکی بیشـه شـد سـرکشـان را سـپر
کجا خشـت برنده چون نال شـد　　ســـپرهـا بـه کـردار غـربـال شـــد

این تصویر در متون غیرحماسی بخصوص در دورهٔ صفویه در شعر شاعران نمونه‌های زیادی دارد که حتی قبل از دورهٔ قبل از صفویه، در قدیمی‌ترین نمونه می‌توان به اشعار امیر معزی استناد کرد: جوشن گردان چو غربال است از زوبین او...(امیرمعزی، ۱۳۶۲، ص. ۱۰۳). در ادامهٔ وصف صحنهٔ حماسی، این تشبیهات شکل غنایی به خود گرفته: تیغ به دلیل مستی از بادهٔ خون به رقص آمده و بی‌ساز گشته است. شاعر نتوانسته از ابزارهای حماسی گذشته مثل شمشیر و کمان چشم‌پوشی کند و برای آفرینش صحنه‌ها از ابزارهای آفرینشی گذشته سوده جسته است.

۲-۶-۲. مدح و ستودن شاه و مقامات درباری

شاعر در شاهنامهٔ محرمی به دلیل وابستگی به دربار بایزید دوم و به سبب سنّت‌های مدحی که اصولاً در دربار عثمانی رایج بود و بی‌تردید ادامهٔ همان سنّت‌های درباری دورهٔ سلجوقی محسوب می‌شد، در جاهای مختلف حماسهٔ خود به مدح و توصیف افراد درباری و پادشاه در ضمن روایت تاریخی پرداخته است. این مدح و توصیف غیر از ستودن حرکات و رفتار افراد در ضمن داستان بوده است و تقریباً این ستایش‌ها در مقدمهٔ بخش‌های مختلف آمده است نه در ضمن روایات داستانی. مدح و ستایش‌های شاعر اغراق‌آمیز نیست و در اکثر مواقع از بیان و سبک حماسی برای اشعار مدحی غنایی سود جسته است:

شـــه شـیـــردل رســـتـم صـــف‌شـــکن...　　خـــدیو زمـــین، شـــهریار زمـــن

می بزم در جام خورشید ریخت و زو جرعه بر خاک جمشید ریخت
(گ a۱۵)

در این شعرهای مدحی، از دست بخشش، کوری دشمنان، ناوک و خنجر برنده و گرز کوه‌کوب و پیکان تیر سخن به میان آمده است. افراد مورد مدح سخاوتمند، جنگاور، شجاع، خردمند، آگاه، فاضل، هنرمند، با گهر و مشحون از صفاتی بدین‌گونه‌اند که با آهنگ و ترکیب واژه‌ها، به بهترین نحو بیان می‌شوند و سرشار از موسیقی زیبایی هستند:

جهانگیر «قورخوت»، سپهر کرم کزو آب رو یافت تیغ و قلم
نهال گلستان شاهی، کزو بود گلشن دهر، با رنگ و بو
(گ a٦٦)

به‌طورکلی با اشعار مدحی روبرو هستیم که یادآور شیوهٔ قصیده‌سرایان سبک خراسانی بخصوص فرخی سیستانی است و زبان و بیان شاعر کاملاً یادآور فرهنگ و زبان جغرافیای شرقی ایران، به‌ویژه خراسان بزرگ است.

۲-۶-۳. توصیف فصول و شهرها و بزم‌های خسرو

غیر از اشعار مدحی برای افراد گوناگون در شاهنامهٔ منسوب به محرمی، شاعر به توصیف فصل‌ها، شهرها، رودها و کوه‌ها در چندین بیت پرداخته است. این اوصاف مستقل هستند و به زیبایی در تصاویری عینی ترسیم شده‌اند. به جز موارد گفته‌شده در صحنه‌های کوتاه، مجالس شادی شاه، جنگاوران، ابزارهای جنگی هم هدف توصیف و تشریح قرار گرفته‌اند؛ به‌عنوان‌مثال، شاعر در ذکر «خرشنه» آن را فراتر از مصر و رود نیل دانسته که لب رودش از هرطرف کشتزار و هر پشته و تپهٔ آن پر از شمشاد و سرو، کوهی سر بر آسمان و سور و بارویش از مرمر و گچ ساخته شده است:

همه برج و باروش کافورفام شده سورش از مرمر و گچ، تمام
زده حلقه بر قصر سیمین شاه چو بر آسمان، هاله بر گرد ماه
(گ b۱۷)

بلافاصله شاعر به ذکر خزان و بزم خسرو می‌پردازد؛ به‌طورکلی با توصیفات و بیان صحنه‌های حماسی روبرو هستیم که در این زمینه متن یک‌دست است و هماهنگی دارد. در عین بیان شاعرانهٔ حماسه با همهٔ فرازوفرود روایت تاریخی، شاعر با انتخاب بیان ساده و یکدست و تأثیرگذار، هم توانسته روایتگر تاریخ باشد و هم مؤلفه‌های حماسی را به‌خوبی در این روایت جای دهد.

در صورت‌های بیانی شاعر از تشبیه بخصوص تشبیه اضافی استفادهٔ وافر کرده، ضمن اینکه از انواع دیگر تشبیه هم غافل نبوده است. در این تشبیهات هم، ابزار و آلات حماسی در ساختن این تصاویر بی‌تأثیر نیستند؛ مثلاً اژدهای هلاک ۲۵ کرکس تیر ۲۶/ آتش غیرت ۳۲/تیغ کین ۳۲/لشکر کینه ۳۴/دیوان جنگ ۳۶/ سوهان زبان ۳۸/ زنجیر خواری ۳۹//طاووس رایت ۴۴/افعی خنجر ۴۴/تیغ قضا. از جهت مقایسه‌ای، تشبیهات شاعر در گذشته رواج داشته ولی در خیلی موارد شاعر سعی کرده نوآوری‌هایی داشته باشد. «سنان راست گردید چون تیرمار»[۱۲] برگه ۲۲: تشبیه سنان به تیرمار، تشبیه تازه‌ای است. تیرمار: نوعی از مار خبیث که مانند تیر از جا جسته نیش زند. (آنندراج، نقل از دهخدا، ذیل واژه).

استعاره در این اثر حتی از کنایه کمتر است و نوآوری‌هایی در این زمینه دیده نمی‌شود. بیشتر استعاره‌ها از نوع مکنیه هستند که جان‌بخشی به اشیا، شیوه و روش شاعر در بیان تصاویر حماسی است مثل چشم زره ۴۷/ تن جوشن ۵۹/ دست کمان در کنایات هم اغلب آن‌ها تکراری و در متون حماسی دیگر ذکر شده‌اند ولی در کنایات فعلی شاعر گاهی خلاقیت‌هایی به خرج داده است. برخی از کنایات به شرح زیر است: تیغ‌شدن مو بر بدن ۲۲/ کف دست ساختن حصن۲۲/ گردبرآوردن ۲۴/ کلاه بر هوا فکندن ۲۹/ بادرفتار ۳۰/ دریادل ۳۰/ کمر بستن و بازو گشادن ۳۱/ گران‌سر و سبک‌پا ۳۱.

صورت‌های بیانی موجود در شاهنامهٔ منسوب به محرمی اغلب برگرفته از عناصر دخیل در حماسه به مانند اشیا، طبیعت و جانوران است. این عناصر پیوند تنگاتنگی با خلق تصویرهای حماسی دارد؛ بخصوص اینکه حتی مدایح شخصیت‌های تاریخی این اثر با نوعی لحن حماسی درآمیخته است.

از بین صنایع بدیعی شاعر از اغلب شگردهای بدیعی سود جسته است. ترصیع و موازنه، انواع جناس، اشتقاق و واج‌آرایی از مهم‌ترین صنایع بدیع لفظی است که در این اثر به کار رفته است. موازنه:

ز راهش غباری‌ست جرم زمین ز قهرش بخاری‌ست چرخ برین
(گ a۸۷)

انواع جناس از بیشترین صنایع بدیع لفظی است که در این اثر جلوه‌گری می‌کند و از بین انواع جناس تمایل شاعر به زیبایی‌سازی کلام با جناس تام و مرکب است:

سبک سوی گرز گران **دست برد** به گردان نمود از قضا **دستبرد**

کمان سپهرش چو شد **دست‌کش** قضا گو ز کار جهان **دست کش**

(گ ۵۵ و a٦٥)

واج‌آرایی:

بنفشه فروبرده سر زیر بال نشیمن‌نشین گشته شاهین‌مثال

(گ b۹۲)

از صنایع معنوی تلمیح، تناسب، لف‌ونشر، تضاد، مبالغه، تنسیق‌الصفات و حسن تعلیل در ساخت هنری متن بیشتر سهیم هستند؛ بخصوص تناسب‌های ظریف و لطیف، به متن زیبایی خاصی بخشیده است:

تناسب:

هلالی شدم زین غم عمرکاه نبینند مردم رخم ماه ماه

به قانون دهم آنچنان ساز ملک که ناهید گردد هم‌آواز ملک

به والا چو شد بیرق کینه ضم به کسر عدو گشت فتح علم

(گ ٢٤، ٢٥، b٦١)

لف و نشر:

شده دیده و خون، حباب و شرار خدنگ و جگر، گشته سیخ و کباب

(گ a٤٧)

مبالغه:

بود کوه در زیر گرزش حریر کند چرخ چنبر به پیکان تیر

به میدان دود چون سمندش به تاب بتابد ز برج اسد آفتاب

(گ ۱۵ و a١٦)

در مقام مقایسه شاهنامهٔ فردوسی و شاهنامهٔ منسوب به محرمی، می‌توان گفت اغراق که پایه و شالودهٔ اصلی حماسه است در دو اثر دیده می‌شود ولی اغراق‌های شاهنامهٔ محرمی به دلیل روح تاریخی اثر، یک‌دست و جذاب نیست و شاعر نتوانسته بی‌طرفی خود را در خلق اغراق حماسی، بخصوص در رویارویی دشمنان حفظ نماید اما در

شاهنامه همین اغراق در توصیف موجودات اهریمنی‌ای مانند دیو سپید یا اکوان یا افراسیاب، باعث جنبش، جوشش و جذابیت داستان شده است.

وزن شاهنامهٔ منسوب به محرمی همان وزن شاهنامهٔ فردوسی است و به تناسب همین وزن، فرایندهای واجی و آوایی برای جبران ریتم و وزن، در شعر محرمی دیده می‌شود. در زمینه موسیقی کلام، شاعر بیشتر از واژه‌های مرکب در قافیه استفاده کرده که اکثر آن‌ها قافیهٔ اسمی هستند و برای القای روح حماسی در توصیف جنگ‌ها، شاعر از قافیه مرکب سود جسته و متناسب با آن، هنگام مدح افراد، از قافیه‌های ساده بهره برده است. به دلیل تناسب احساس شاعرانه، هنگام روایت حماسی از راه انتخاب قافیه‌های درخور و مناسب، انسجام و وحدت موسیقایی را در سراسر شعر شاهد هستیم و از این جهت به درک معانی و مفاهیم شعر کمک شایانی می‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

همان‌گونه که ذکر شد، محرمی شاعری از شرق ایران است؛ به‌گونه‌ای که از فحوای کلامش پیداست، از شرق ایران برخاسته و به لطف خریداری سخن بین شاهان آناطولی، به دربار بایزید دوم پیوسته است. بایزید از سال ۸۷۷ تا ۹۱۸ ه.ق حاکم بوده و محرمی سی سال از این دوران را به تصویر کشیده است. نام محرمی در هیچ‌جای نسخه نیامده است و تنها روی جلد به خط ملک‌الشعرای بهار، مجرمی یا محرمی ثبت شده است. فقط در کشف‌الظنون از شاعری به نام محرمی سخن به میان آمده که شاید ملک‌الشعرای بهار به همین قیاس، نام سرایندهٔ زندگی بایزید را محرمی یا مجرمی ذکر کرده است. شاعر به جزئیات زندگی خود خیلی جسته‌وگریخته اشاره کرده که در این اشارات در نسبت او به شرق ایران، جای هیچ شک و شبهه‌ای نیست. او سنّت‌های زبانی و ادبی خراسان را در توصیفات و مدایح با خود برده و جهان و کار جهان را با همان حال و هوای توصیفات فردوسی در حماسه و مدایح فرخی و منوچهری می‌بیند؛ او در سرودن حماسه در هر جزو از تصاویر تا بیان صحنه‌های حماسی تحت تأثیر شاهنامهٔ فردوسی است؛ بااین‌حال در بیان برخی صحنه‌ها خلاقیت خاصی دارد. استفادهٔ بی‌شمار از شخصیت‌ها و قهرمانان شاهنامهٔ فردوسی، ترکیبات و واژه‌های خاص شاهنامه، حفظ اسلوب توصیفات فردوسی و نوع بیان شاهنامه از مواردی است که می‌توان ادعا کرد شاعر مستقیماً تحت تأثیر فردوسی بوده است.

یادداشت‌ها

۱. قریب سی سال در آن دیار سلطنت کرده بود [به] سبب قبح سلوك او، جماعت ینکی چری با بعضی از امیران و لشکریان

اتّفاق نموده سلطان بایزید را از سلطنت عزل کردند و پسرش سلطان سلیم را در شهور سنه ثمان عشر و تسعمایه بر تخت سلطنت نشانیدند (خورشاه‌بن قباد، ۱۳۷۹، ص. ۶۵)

۲. منظور از پدر بایزید، محمد دوم متولد سال ۱۴۳۲ م که پدر او سلطان مراد دوم و مادرش هما والده سلطان است

۳. همچنین در دیوان، احتمالاً مارضی. مارض: بیمار

۴. تلمیح به روایت صلهٔ محمود غزنوی به فردوسی و بنا به گفتهٔ نظامی عروضی: گویند از فردوسی دختری ماند سخت بزرگوار. صلت سلطان خواستند که بدو سپارند قبول نکرد و گفت: بدان محتاج نیستم...(نظامی عروضی، ۱۳۲۸، ص.۸۱)

۵. منظور «لا تُحَرِّكْ بِهِ لِسانَكَ لِتَعْجَلَ بِهِ إِنَّ عَلَينا جَمْعَهُ وَ قُرْآنَهُ فَإِذا قَرَأْناهُ فَاتَّبِعْ قُرْآنَهُ»

ترجمه: «زبانت را به خاطر عجله برای خواندن قرآن حرکت مده، چراکه جمع کردن و خواندن آن بر عهدهٔ ماست.»

۶. شهرهای سامسون، لاذق، اماسیه از مغرب به ولایت عثمانلی محدود است. مرکز این امیرنشین شهر کره‌دبولی (گره‌دی‌بولی) بوده که در کنار رودخانه نسبتاً بزرگی قرار داشت. نام این شهر در کتب جغرافیایی قبل از حمله مغول نیامده (قره‌چانلو، ۱۳۸۰، ص. ۳۵۷).

۷. ظاهراً قرامان نام فردی از ترکمانان بوده که اولاد او در این ناحیه اقامت گزیده‌اند: چون اولاد قرامان که پدر ایشان در ابتدا حالت از فحّامان ترکمانان نواحی ارمن بود که به قمرالدین معروف است و همواره از آن کوه‌ها به لارنده فحم کشیدی و قوت عیال و اطفال مرتّب داشتی در وقت فترت بایجو در سنه ۶۵۴ انتهاز فرصت نمود و با ابناء جنس خود به حرامی‌گری و راهزنی آغاز کرد و از پیادگی به سواری رسید و بعد از آن چون سلطان عزّالدین از مملکت جدا شد و هر دو شطر مملکت در تصرّف سلطان رکن الدین آمد قرامان را به آمال در دام طاعت کشید (مشکور، ۱۳۵۰، ص. ۳۲۲) بر وزن خرامان کویند از بلاد یونانست محتویست بر بلاد قدیمه و قصبات عظیمه و نواحی آباد و قرای بهجت بنیاد جبال عالیه و تلال راسیه اکثر از اقلیم چهارم و قلیلی از پنجم آن ملك در وسط کشور اناطولی اتّفاق افتاده و اندك مایل بمغرب واقع و اکثر مشتهیات در آنجا مهیا و آماده است خلقش شجاع و دلیر و مهمان‌پذیرند عموما حنفی‌مذهب و دیکر نصاری و دیکر غالی‌اند و قلیلی شیعی‌مذهب و خوش‌مشربند (شیروانی، ۱۳۶۲، ص.۴۲۵)

۸. ینی‌چری: به معنی چریك، (... ینی‌چری‌ها در حقیقت اساس و هسته ارتش پیاده‌نظام (عثمانی) بودند که سپاهی نو بود و کلاه سفید نمدین داشتند و از این کلاه دستار سپیدی نیز آویخته بود که تا روی شانه‌ها فرود می‌آمد و ینی‌چری‌ها این دستار سپید را با سنجاق مسین زراندودی که بشکل قاشق کوچکی بود بر کلاه خود می‌آویختند). (حسینی فسایی، ۱۳۸۱، ج۱، ۳۹۹).

۹. در مورد دلیل اعدام وزیر محمد فاتح آورده‌اند: وقتی سلطان محمد مرد، صدر اعظم محمد پاشا قرامانی مخفیانه به جم پیغام فرستاد. ولی سپاهیان ینی‌چری مخالفت کرده وزیر را کشتند. بالاخره بایزید خود را بقسطنطنیه رسانید، در حالی که فرستاده صدر اعظم، در بین راه، دستگیر و مقتول شده و بالنتیجه جم از فوت پدر بی‌خبر مانده بود (نوایی، ۱۳۵۶، ص. ۳۷۸)

۱۰. لارنده: کرسی (مرکز) ولایت قرامان، شهر لارنده بود که به مناسبت نام ولایت، «قرەمان» نیز نامیده می‌شد. ادریسی از شهر لارنده ضمن وصف راه‌های آسیای صغیر نام می‌برد و می‌نویسد: از انقره تا شهر لارنده چهار روز راه و از لارنده تا شهر سنطی پنج روز راه است (قره‌چانلو، ۱۳۸۰، ج۱/ص. ۳۵۵)

۱۱. تفگ مخفف تفنگ است. مبدل تپک که تصغیر و تخفیف توپ است... (غیاث‌الدین، ذیل واژه). به این تعبیر همان توپک با ک تصغیر است.

۱۲. از جهت ریخت‌شناسی «سری باریک و کشیده، مردمکی گرد، گردنی مشخص، تنه‌ای کشیده و دمی بلند دارد. سطح پشتی بدن آن زیتونی رنگ و دارای دو خط طولی قهوه‌ای از ناحیه‌ی سر تا انتهای دم و سطح شکمی آن زرد رنگ است.» (https://nature-bank.iranology.ir/description.aspx?id=id8_7001&f=1؛ دیده شده در تاریخ ۱۴۰۱/۰۹/۱۲).

کتابنامه

افشار، ا.(۱۳۴۷). کتابشناسی فردوسی. تهران: انجمن آثار و مفاخر ملی.

آیدنلو، س. (۱۳۹۶). «جام‌های ویژهٔ چند شخصیّتِ داستانی و تاریخی در متون ایرانی». پژوهش‌های ایران‌شناسی، ۷(۱)، ۱-۱۴.

بیانی، خ. (۱۳۷۹). تاریخ نظامی ایران دورهٔ صفویه. تهران: زرین قلم.

حاجی خلیفه. (۱۹۴۱). کشف الظنون فی اسماءالکتب و الفنون. ج ۲، به تصحیح محمد اشرف‌الدین. لبنان: دار احیاء التراث العربی.

حسینی فسایی، ح. (۱۳۸۱). فارسنامهٔ ناصری. به تصحیح منصور رستگار فسایی. تهران: امیرکبیر.

خورشاه‌بن قباد. (۱۳۷۹). تاریخ ایلچی. به تصحیح و تحشیهٔ محمدرضا نصیری. تهران: انجمن آثار و مفاخر ملی.

دهخدا، ع.(۱۳۷۷). لغتنامه. زیر نظر محمد معین و سیدجعفر شهیدی. تهران: دانشگاه تهران

ریاحی، م، ا. (۱۳۶۹). زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی. تهران: پاژنگ

شاهنامهٔ منسوب به محرمی. نسخهٔ خطی به شمارهٔ ۷۴۶۴۲. تهران: مجلس.

شیروانی، ز. (۱۳۶۲). بستان السیاحة. تهران: سنایی.

شیشمان، ب.، و کوزوباش، م. (۲۰۰۸). تأثیر شاهنامه بر فرهنگ و ادبیات ترک. استانبول: اتوکن.

صحرایی، قاسم. (۱۳۹۰). «پژوهشی در نامه‌های شاهنامه‌ی فردوسی». متن‌پژوهی ادبی. ۱۵(۵۰)، ۱۳۳-۱۵۷.

غیاث‌الدین، م.(۱۳۶۲). فرهنگ غیاث اللغات.با تصحیح محمد دبیرسیاقی. تهران:کانون معرفت.

فردوسی، ا. (۱۳۹۳). شاهنامه. به کوشش جلال خالقی مطلق. تهران: دایره‌المعارف اسلامی.

فردوسی، ا. (بی تا). شاهنامه. به کوشش ترنر ماکان. کلکته.

قره چانلو، ح. (۱۳۸۰). جغرافیای تاریخی کشورهای اسلامی ج۱. تهران: سمت.

مشکور، م، ج. (۱۳۵۰) اخبار سلاجقهٔ روم. به اهتمام محمدجواد مشکور. تهران: کتابفروشی تهران

معزّی، م. (۱۳۶۲). کلیات دیوان. با مقدمه و تصحیح ناصر هیری. تهران: مرزبان.

مول، ژ. (۱۳۵۴). دیباچه شاهنامه. ترجمهٔ جهانگیر افکاری. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

نظامی عروضی. (۱۳۲۸). چهار مقاله. به تصحیح محمد قزوینی. به کوشش محمد معین. تهران: ارمغان.

نوایی، عب. (۱۳۵۶). اسناد و مکاتبات تاریخی ایران از تیمور تا شاه اسماعیل. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

نوروزی، ی.، و آب‌برین، س. (۱۳۹۵). «شاهنامه در ادبیات ترکی». فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی. شماره ۴، ۱۱۶-۱۳۹.

DOI: https://doi.org/10.22067/JLS.2024.84188.1518

CC BY

A Stylistic Investigation into the Monshaat Genre in Transient Period (Qajar)

Received: October 18, 2023/ Accepted: February 19, 2024

Seyed Mahdi Zarghani[1], Sorayya Momeni[2]

Abstract

The history of Monshaat genre dates back to the pre-Islamic era. The genre was dominantly used by the court secretariat who were interested in using Arabic words and structures, complexity of writing and using words, and the use of figures of speech. However, Monshaat genre underwent significant changes in middle of the period due to the social changes. This study tried to explore the evolution of the literary genre in the Qajar period and see the impact of court secretariats on the change from the simple style to complex style. It used a descriptive-analytical method. The data were collected from the selected sources and other library resources related to the subject. Then, the data were analyzed considering the stylistic aspect of Monshaat at linguistic, literary, and visual levels. The stylistic analysis of the Monshaat genre showed that there are remarkable differences between the Monshaats at the beginning of the period and the end of the period in terms of language, literature, and image. The language has changed from high complexity in using language, using Arabic words and expressions, and applying long and complex sentences, to simplicity and using Persian words.

Keywords: Monshaat, Qajar Era, Stylistics, Genre Evolution.

1. Professor in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. (Corresponding author) E-mail: zarghani@um.ac.ir
2. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. E-mail: sorayya.momeni@gmail.com

Extended Abstract

1. Introduction

Monshaat Soltani, Ekhvani, Roghe'h, Farman, and Nameh are the evolved forms of the Monshaat genre. The history of the genre dates back to the pre-Islamic era. The genre was dominantly used by the court secretariat who were drastically interested in using Arabic words and structures, complexity in writing and using words, and the use of literary devices. However, Monshaat writing underwent significant changes in middle of the period due to the social changes. It inclined to Persianism and simplicity. Moreover, it changed in terms of ideation, as it turned from being submissive to the king to criticizing the status quo. Several studies have been conducted on Monshaat, but not any research has focused so far on the Monshaat in the Qajar era as a literary genre from the perspective of stylistics and its historical evolution. Examining the stylistic aspects of this literary genre is necessary as it plays a great role in Persian prose the Qajar period.

Conducting such a study is significant as Monshaat holds valuable historical, cultural, social, and political content that can be identified through stylistic examinations and can used in other studies. Through exact description and stylistic investigation of Monshaat, this study tried to explore the evolution of the literary genre in the Qajar period and see the impact of court secretariat on the change from the simple style to complex style. Considering the purposes, the following questions were posed and answered: What influence have the writers of Monshaat genre had on contemporary Persian prose and how? How is the trajectory of the changes of the genre from Monshaat to letters?

The criteria for selecting the works were the variety of sub-genres and the role of each in the evolution of Persian prose. So, 12 works were selected from the Qajar period that showed the stylistic evolution of the Monshaat genre. These works were: *Safineh al-Faramin Nayini, Neshat Esfahani's Monshaat, Ghaem Magham Farahani's Monshaat, Amir Nezam Garrousi's Court and Military Letters, Farhad Mirza's Monshaat, Parvardeh Khiyal, Moraselat Taj al-Doleh, Besat Neshat and Moraselat Ashegh va Mashough, Bahar's Latters, Dekhoda's Political Letters, Aref Qazvini's Letters.*

2. Method

Considering the subject and its importance, the study used a descriptive-analytical method. The data were collected from the selected sources and other library resources related to the subject. Then, the data were analyzed considering the

stylistic aspect of Monshaat at linguistic, literary, and visual levels. The results were presented in tables and figures.

3. Results

The results of the stylistic analysis of the Monshaat genre showed that there are remarkable differences between the Monshaats at the beginning of the period and the end of the period in terms of language, literature, and image. The language has changed from high complexity in using language, using Arabic words and expressions, and applying long and complex sentences, to simplicity and using Persian words. The abundance of figures of speech and rhymed prose no longer was fascinating to the later writers and the intellectual system that dominated the writers changed from being suppressed to the ruler and knowing him a shadow of God to criticizing and protesting the ruler.

4. Discussion and conclusion

The study showed that in terms of the frequency of using Arabic words, *Monshaat Nayini* is the first and *Monshaat Asheghaneh* is the last. So, we can consider this subtype a milestone in the linguistic evolution of the Monshaat genre and the Persian language in the Qajar period. In terms of the length of the sentences, Nayini should be considered the last of Monshaat writers who follows strictly his predecessors. Its opposite is *Monshaat Asheghaneh*, using short and simple sentences as its unique feature. Among literary devices, Saj' and wordplay are two types of phonetic balance that have been used for enriching the rhythmic language and show the power of the writer in using language. However, the use of figures of speech is rare in constitutional period. Monshaat genre shows the end of using high-rhymed language in Persian prose.

Exaggeration is another literary device that has an emotional function in romantic works and an emotional-political function in court works. Regarding the frequency of its use, towards the end of Qajar era and the constitutional revolution, its use decreases, so that Bahar, Dehkhoda and Aref do not use the figure of speech. On the contrary, Farhad Mirza, a Qajar prince, benefited the most from this literary device. Alluding to religious and national personalities such as Jesus, Suleiman, Jamshid, Dara can be found used for the ruling personalities as a symbol of power, wealth and greatness in Monshaat Divani of Nayini, Neshat Esfahani and Ghaem Magham, but is not seen in the Monshaats of the constitutional period.

The analysis of Monshaat at the conceptual level shows the attitude and perception of the authors of this genre on various socio-political issues. The idea of

"King as the shadow of God" that comes from the past tradition of Monshaat writing is a main sign in the Monshaat of this period until the constitutional revolution. Such metaphors and titles as Fereidoun-Farhang and Jamshidjah imply the domination of "King-God" metaphor in the mind and language of the court secretariats, but there is a huge difference in the constitutional revolution in the structures, including the breaking of hard and traditional structures. The letters between intellectuals and political activists in the constitutional era imply the formation of a new discourse that inclines towards breaking the political structure that sees the king as the shadow of God. The critical issues of Dehkhoda's letters, such as criticizing the National Assembly of Iran and offering some solutions to overcome the socio-political situation of the time, show that giving advice to those in power in Monshaat has been replaced with criticizing them. Consequently the discourse of "King as the shadow of God" changed to a new discourse in which the principles of Iran could be criticized. The conceptual level of romantic Monshaats is different from the intellectual sphere of that age. The main theme of this sub-genre is love. Such themes as describing the physical characteristics of the beloved, describing the lover's mood and state, describing lover's desire and his complaining about infidelity show the lyrical content that dominate this sub-genre, transformed from the romantic poetry to romantic prose.

DOI: https://doi.org/10.22067/JLS.2024.84188.1518

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۳، زمستان ۱۴۰۲، صص ۷۵-۱۰۳
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید. ←

بررسی سبک‌شناسانهٔ ژانر منشآت در دورهٔ گذار (قاجاری)

تاریخ دریافت: ۲۶ مهر ۱۴۰۲ / پذیرش: ۳۰ بهمن ۱۴۰۲

سید مهدی زرقانی[۱]، ثریا مؤمنی[۲]

چکیده

دورهٔ موسوم به قاجار در تاریخ ادبی ایران یک دورهٔ گذار است که در خلال حدود یک‌صد و پنجاه سال، تمام جنبه‌های فکری، اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، عقیدتی و ادبی ایرانیان از وضعیت موسوم به سنّتی به وضعیت موسوم به متجدّد تغییر کرد. در این میان، نثر فارسی نیز بعد از یک دوره تصنّع و تکلّف با ورود به دورهٔ گذار تحوّلات سبکی عمده‌ای را از سر گذراند. منشآت، ژانری است که در کنار برخی دیگر از ژانرها نقش حلقهٔ واسط بین سنّت منشآت‌نویسی گذشته و سنّت نامه‌نگاری مدرن را بازی می‌کند. حرکت بر خط تحوّلی این ژانر، در حد خودش، مسیر تحوّل نثر فارسی را از فضاهای سنّتی به فضاهای جدید به تصویر می‌کشد. مسألهٔ اصلی مقاله، حرکت بر مسیر همین خط است. ما در بازهٔ زمانی موردنظر بر اساس معیارهای تنوّع زمانی، ژانری و میزان تأثیرگذاری نمونه‌هایی از منشآت و نامه‌ها را انتخاب کردیم و با بررسی تک تک آن‌ها در سه سطح زبانی، ادبی و انگاره‌ای سعی کردیم مسیر تحوّل نثر فارسی را در خط ژانری منشآت ترسیم کنیم. نتایج نشان می‌دهد حرکت از عربی‌گرایی به فارسی‌گرایی، از جملات طولانی مرکّب به جملات کوتاه ساده، غیبت تدریجی آرایه‌های بدیعی از متن و حرکت از سازهٔ فکری «شاه—خدا» به «شاه — انسان» در ژانر منشآت صورت گرفته است.

کلیدواژه‌ها: منشآت، سبک‌شناسی، تحوّل ژانر، دورهٔ قاجار.

۱. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران (نویسندهٔ مسئول) E-mail: zarghni@um.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران. E-mail: Sorayya.momeni@gmail.com

۱. طرح مسأله

صورت‌های اولیهٔ ژانری را که در دورهٔ اسلامی به منشآت معروف شد، می‌توان در ایران پیش از اسلام سراغ جست. در دورهٔ اسلامی متناسب با اقتضائات عصری، این ژانر تدریجاً هویّت خاصّی به خود گرفت و با گسترش ابعاد وجودی، دارای زیرژانرهای متعدّدی شد. از منشآت سلطانی و اخوانی تا رقعه و فرمان و نامه. زمینهٔ غالب این ژانر در تصرّف منشیان درباری یا دانش‌آموختگان در مدارسی بود که ارزش‌های نمادین آن را عربی‌گرایی و تفنّن و تکلّف و به نمایش گذاشتن قدرت زبان‌ورزی تشکیل می‌داد. درست به این علّت است که از حدود قرن هشتم تکلّف و تصنّع ویژگی جدایی‌ناپذیر این ژانر شد و خصلت مذکور خود را تا واپسین سال‌های پیش از دورهٔ گذار هم رساند. در خلال دورهٔ حدوداً یک‌صد و پنجاه‌ساله‌ای که به دورهٔ قاجار معروف است تحوّلات پارادایمیکی در جامعهٔ ایرانی اتفاق افتاد که بر همهٔ شئون زندگی ازجمله نوشتارها تأثیر گذاشت. غالباً قائم‌مقام فراهانی را که از منشیان برجستهٔ دورهٔ گذار است به‌عنوان احیاگر نثر فارسی می‌شناسند. اکنون باید ببینیم او و دیگر کسانی که در این ژانر قلم می‌زدند چه تأثیری بر نثر فارسی معاصر داشتند و چگونه؟ هم‌چنین برای ترسیم تداوم و تحوّل نثر در خط ژانری منشآت به نامه، نمونه‌هایی هم از نامه‌های پس از آن منشآت را برگزیده‌ایم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

منشآت و منشآت‌نویسان قاجاری توجّه محقّقان زیادی را به خود جلب کرده است. از قدیمی‌ترین آن‌ها می‌توان به مرحوم بهار (۱۳۳۷) اشاره کرد که ضمن اطلاق رستاخیز ادبی به نثر قرن سیزدهم، قائم‌مقام فراهانی را پایه‌گذار سبک تازه معرفی می‌کند. سعید نفیسی (۱۳۳۰) هم ضمن اشاره به سرآغاز ساده‌نویسی در «عصر ناصری» قائم‌مقام را از پیشگامان معرّفی کرده است. صفا (۱۳۶۴) بر آن است که نثر فارسی از دورهٔ افشار تا قاجار «از سستی دور شده» و نشاط، قاآنی و فراهانی را به‌عنوان نویسندگانی که در ژانر منشآت قلم می‌زنند معرّفی کرده و قائم‌مقام را بزرگ‌ترین نویسندهٔ ایران در ادوار اخیر می‌داند. کسانی مثل آرین‌پور (۱۳۸۲) هم با رویکرد زندگی‌نامه‌ای به منشیان دورهٔ قاجار پرداخته‌اند. منتقدان بعدی مثل کامشاد (۱۳۸۴) هم تنها به ذکر این نکته بسنده کرده‌اند که تجدید حیات ادبی در دورهٔ قاجار مبتکرانی داشته که قائم‌مقام و امیرکبیر مبتکران این حادثهٔ ادبی بوده‌اند. در میان این گروه، دیدگاه شمیسا (۱۳۹۶) متفاوت است، چون دورهٔ قاجار را از جهت تحوّل نثرنویسی به دو دوره تقسیم می‌کند. همین رویکرد دو دوره‌ای را مظهری آزاد (۱۳۹۹) در کتاب دیگری به کار بسته که نزدیک‌ترین رویکرد به مقالهٔ ماست. برخی دیگر از محقّقان به

متغیّرهای برون‌متنی پرداخته‌اند که از قدیمی‌ترین آن‌ها می‌توان به دولت‌آبادی (۱۳۳۳) اشاره کرد که به انواع ژانر پرداخته امّا دربارهٔ منشآت مطلبی ننوشته است. صفا (۱۳۴۷)، استعلامی (۱۳۵۱)، صبور (۱۳۸۴) و شریفی و دیگران (۱۳۹۹) زمینه‌های تاریخی و فرهنگی تحوّل نثر معاصر را کاویده‌اند. کسانی مثل قبادی (۱۳۸۳) نیز گرچه به تحوّلات نثر معاصر پرداخته‌اند امّا منشآت توجّه‌شان را جلب نکرده است. جهانگرد (۱۳۹۰) سعی کرده با «رویکرد انتقادی» به نثر این دوره نگاه کند و یکی دو پاراگراف را به منشآت اختصاص داده و آن را جزء انواعی که کمتر تغییر پذیرفته‌اند به شمار آورده است. محقّقان دیگری هم هستند که با رویکرد سبک‌شناسانه به سراغ منشآت قاجاری رفته‌اند؛ ازجمله مردانی (۱۳۷۷) که ضمن بررسی ترسّل و نامه‌نگاری از پیش از اسلام تا دورهٔ قاجاریه، مختصراً به نشاط اصفهانی، فاضل خان گرّوسی و قائم‌مقام پرداخته و مظهری آزاد و شایگان (۱۳۹۹) که نامه‌های قائم‌مقام و امیرکبیر را بررسی کرده‌اند. آخرین این گروه از محقّقان روستایی و همکارانشان (۱۳۹۹) هستند که ضمن تبیین مفهوم منشآت، منشآت‌نویسان صاحب‌سبک را در دورهٔ بازگشت ادبی تا عصر ناصری معرّفی کرده‌اند. مقالهٔ حاضر بر آن است تا در ادامهٔ این تحقیقات به بررسی دقیق‌تر ژانر منشآت در دورهٔ قاجار و نقش آن‌ها در تحوّل نثر فارسی معاصر بپردازد.

۳. پیکرهٔ متنی و نویسندگان منتخب

برای بررسی تحوّل سبکی ژانر منشآت در دورهٔ قاجار، ما آثاری را از سال‌های متعدّد برگزیدیم که بررسی آن‌ها سیر تغییرات سبکی این دوره را به‌خوبی نشان می‌دهد. از میرزا محمّد منشی نایینی تا عارف، بهار و دهخدا هرکدام اولاً در تغییر ژانر منشآت به نامه و ثانیاً در تحول نثر فارسی در این ژانر خاص نقش و ویژه‌ای داشتند. تنوّع زیرگونه‌ها، معیار دیگر ما بوده است. بر این اساس و با عنایت به محدودیت‌های مقاله، غربالگری منشآت قاجاری ما را به دوازده اثر رساند: سفینة الفرامین (سفینة الانشاء) منشی نایینی، منشآت نشاط اصفهانی، منشآت قائم‌مقام فراهانی، گزارش‌ها و نامه‌های دیوانی و نظامی امیر نظام گرّوسی، منشآت فرهاد میرزا قاجار، پروردهٔ خیال، مراسلات تاج‌الدّوله، بساط نشاط و مراسلات عاشق و معشوق ستمگر، نامه‌های ملک‌الشعرای بهار، نامه‌های سیاسی دهخدا و نامه‌های عارف قزوینی.

میرزا محمّد منشی (ف ۱۲۶۷ق) از منشیان طراز اوّل دورهٔ فتحعلی‌شاه است که در دورهٔ آقا محمّد خان، محمّد شاه و چند سال نخست دورهٔ ناصرالدّین شاه نیز همچنان می‌نوشت. منشآت او شامل ۲۲۵ فقره به‌صورت نامه، فرمان، شعر و زیارت‌نامه است. (دریاگشت، ۱۳۷۹، ص. ۴۵) انشایش در سطحی است که قائم‌مقام، منشآت

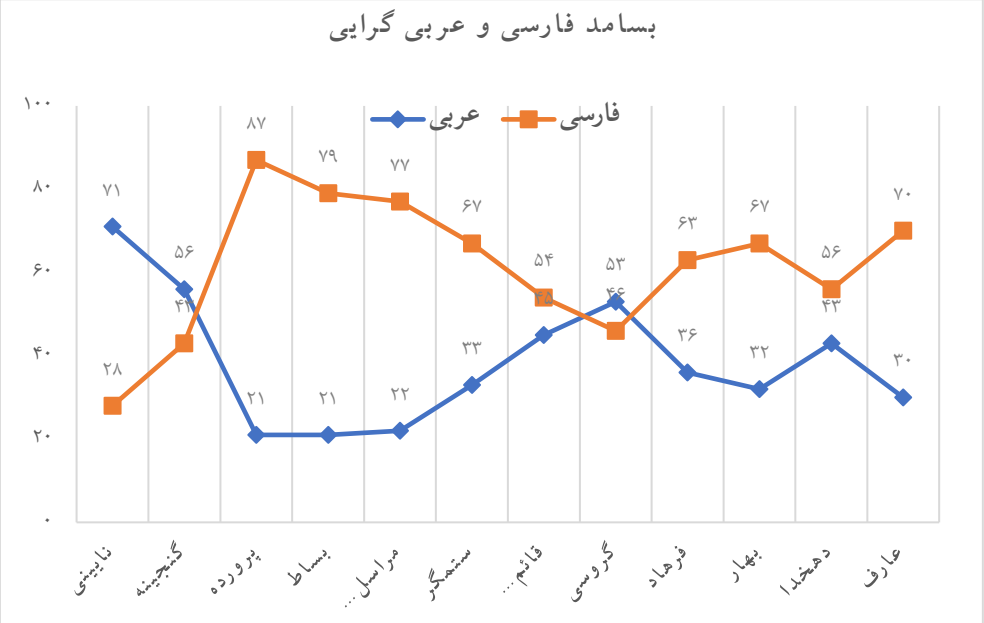
او را معیار ارزیابی منشآت یکی دیگر از نویسندگان عصر قرار داده است (بقایی، ۱۳۶۱، ص. ۱۶۱). در همین دورهٔ فتحعلی شاه، نشاط اصفهانی (ف ۱۲۴۴ ق) از پیشگامان بازگشت ادبی و مسلّط در فنون ادبی و عربی و حکمت عقلی، ریاضی و طبیعی، گنجینهٔ نشاط را نوشت. او رئیس دیوان رسالت فتحعلی‌شاه بود و بیشتر احکام و فرمان‌های رسمی و نامه‌های خصوصی شاه را می‌نوشت. مأموریّت پاریس و دیدار با ناپلئون اول ازجمله نکات مهم زندگی حرفه‌ای اوست. انشاءهای رسمی درباری و ترسّلات او نسبت به انشای درباری قرون گذشته ساده‌تر امّا نسبت به انشای زمان خودش مصنوع و متکلّفانه است. (خاتمی، ۱۳۷۴، صص. ۲۵- ۲۴). او را می‌توان آغازگر تحوّل منشآت‌نویسی به شمار آورد. قائم‌مقام فراهانی (ف ۱۲۵۱ ق) را غالباً در تحوّل منشآت‌نویسی یک نقطهٔ عطف به شمار می‌آورند. وزارت عباس میرزا و فعّالیت‌های سیاسی و اجتماعی اثرگذار از او شخصیتی چندبُعدی ساخت، به‌خصوص که پدری چون میرزا عیسی فراهانی نیز برای او هم نقش پدر را داشت و هم معلّم. او برای زندگی در دربار و فعّالیت در نظام دیوان‌سالاری تربیت شده بود. منشآت قائم‌مقام فراهانی را «انقلاب در نثرنویسی» وصف کرده‌اند و این‌که «روش مغلق‌نویسی و عبارت‌پردازی» را یک‌باره متروک کرد (صفایی، بی تا، ص. ۵۱). امیر نظام گرّوسی (ف ۱۳۱۷ق) نیز شخصیتی سیاسی و نظامی بود که در دورهٔ ناصری به مقامات بلندپایه رسید. اشراف او بر ادبیات فارسی و عربی، تاریخ ادبیات، آشنایی با زبان فرانسه و اقامت هفت‌ساله در این کشور و سفارت استانبول (سبحانی، ۱۳۹۵، ص. ۵۱۶) از او شخصیتی ساخته بود که می‌توانست نقش بسیار زیادی در تحوّل نثر فارسی ایجاد کند؛ امّا منشآت او به قدر قائم‌مقام رو به‌تازگی و تحوّل نداشت. فرهاد میرزا (ف ۱۳۰۵ق) شاهزاده‌ای قاجاری بود که در ژانرهای متعدّد ادبی طبع‌آزمایی می‌کرد؛ امّا آنچه به سنّت منشآت‌نویسی در این دوره صبغهٔ متفاوتی می‌دهد پیدایش زیرگونه‌ای است که ما آن را «منشآت عاشقانه» می‌نامیم. میزان سنّت‌شکنی در این زیرگونه چندان بود که نویسندهٔ برخی از آن‌ها نام خود را پنهان کرده‌اند. بساط نشاط یکی از این منشآت است که نام مؤلف آن معلوم نیست و در سال ۱۲۰۰ق نوشته شده است. هم‌چنین است مراسلات عاشق و معشوق ستمگر. در ابتدای متن نام مجرم آمده و نویسنده احتمالاً متخلّص به مجرم بوده است. این متن در سال ۱۲۳۲ ق نوشته شده است. محمود میرزا قاجار (ف ۱۲۱۴ش) در همین زیر ژانر پروردهٔ خیال را نوشت. او در ژانرهای ادبی صاحب چند تألیف است[۱]. مراسلات تاج‌الدّوله از دیگر منشآت عاشقانه است که احتمال می‌دهیم نویسندهٔ آن هم محمود میرزا باشد. در مراسلات تاج‌الدّوله بانویی از اهل حرمسرا درخواست نوشتن نامه‌های عاشقانه می‌کند امّا اصرار دارد که نامش فاش نشود. البته با توجّه به قرائن متن

می‌توان حدس زد که آن بانو تاج‌الدّوله همسر فتحعلی شاه بوده است. این زیرگونه عملاً مقدّمهٔ ظهور زیر ژانر نامهٔ عاشقانه در ادبیات فارسی معاصر است. سابقهٔ نامه و نامه‌نگاری در سنّت ادب فارسی بسیار کهن است امّا نامه‌های امروزی از جهت بوطیقایی ویژگی‌هایی دارند که آن‌ها را از تبار کلاسیک متمایز می‌کند و منشآت عاشقانه از حلقه‌های عبور ژانرِ نامه از جهان سنّتی به عصر جدید است.

بر همین اساس وقتی به نامه‌های سیاسی دهخدا در دورهٔ محمّد علی شاه می‌رسیم از یک‌سو آن‌ها را با سنّت منشآت‌نویسی در ارتباط می‌بینیم و از سوی دیگر با نامه‌های امروزی. دهخدا فرزند عصر جدید بود. تحصیلات، زمانه و تجربهٔ زیسته‌اش او را از حلقهٔ منشآت‌نویسان قاجاری متمایز می‌کند. او مثل امیر نظام گرّوسی با زبان‌های اروپایی آشنایی داشت و چند سالی هم در فرانسه زندگی کرد امّا ریشهٔ تفاوت منشآت گرّوسی و نامه‌های سیاسی دهخدا در همین تفاوت نظم گفتمانی بود که هر یک از آن‌ها از دل آن برآمده بودند. با حرکت از مسیر ژانری که از امیر نظام به دهخدا می‌رسد می‌توان تحوّل نثر معاصر را رصد کرد و اگر بخواهیم این مسیر را ادامه بدهیم به نامه‌های بهار می‌رسیم که بین سال‌های ۱۲۸۲ تا ۱۳۰۲ ش (۱۳۲۲ تا ۱۳۴۱ ق) نوشته است. بهار هم بر سنّتی که امثال گرّوسی و قائم‌مقام از دل آن برآمده بودند اشراف کامل داشت و هم با گفتمانی آشنا بود که دهخدا از دل او برآمده بود. نامه‌های عارف قزوینی که بین سال‌های ۱۲۹۸ تا ۱۳۰۳ ش نوشته نیز در ادامهٔ همین مسیر ژانری قرار می‌گیرند. هرکدام از این نویسندگان، علی قدر مراتبهم، تحوّلی در سنّت منشآت‌نویسی و نامه‌نگاری ایجاد کردند. تفصیل مسأله را در ادامه پی بگیرید. ما بر اساس روش انتخابی[۲] به بررسی منشآت قاجاری خواهیم پرداخت.

۴. بررسی در سطح زبانی

ما بررسی خودمان را از سطح زبانی آغاز می‌کنیم و مقصود ما از سطح زبانی مباحث صرفی، نحوی و واژگانی است. در این سطح، به چند پرسش اساسی می‌پردازیم. نخست این‌که فارسی‌گرایی و عربی‌گرایی در این ژانر چگونه است؟ اهمیّت این پرسش آن‌جاست که یکی از متغیّرهای اصلی در تحوّل نثر فارسی به همین مسأله مربوط می‌شود. ناسیونالیسمی که در اواخر دورهٔ قاجار از دل جامعه سر بر آورد کاملاً مرتبط بود با فارسی به‌مثابه عنصر هویّت‌بخش ملّی. ابتدا نمودار زیر را ببینید:



در منشآت میرزا محمّد منشی نایینی و نشاط اصفهانی، که به سنّت منشآت‌نویسی دوره‌های پیشین تمایل دارند، بسامد لغات عربی بالاست و در منشآت نایینی علاوه بر این مورد لغات نامأنوس و حتّی ساختن ترکیبات عربی‌بنیاد قابل توجّه است. بررسی آماری ما نشان می‌دهد در منشآت نایینی ۶۷٫۸۶٪ واژهٔ عربی، ۲۷٫۳۸٪ واژهٔ فارسی، ۴٫۲۳٪ واژه‌های عربی–فارسی و ۰٫۵۴ (کمتر از یک درصد) واژهٔ ترکی به کار رفته است. نایینی از اوایل دورهٔ قاجار تا دورهٔ حکومت ناصرالدین‌شاه زندگی می‌کرد و تربیت‌شدهٔ نسل منشیانی بود که تحت تأثیر سنّت نوشتاری زندیه و صفویه قرار داشتند. طبیعی است در چنین شرایطی گرایش او به کلمات عربی بیشتر باشد؛ امّا در گنجینهٔ نشاط، با این‌که هم‌دورهٔ نایینی است، کاربرد واژگان عربی کاهش یافته است. در منشآت نشاط، ۵۵٫۲۸٪ واژهٔ عربی، ۴۱٫۵۴٪ واژهٔ فارسی، ۲٫۶۵٪ واژه‌های عربی–فارسی و ۰٫۵ واژهٔ ترکی به کار رفته است. هر چند ممکن است تفاوت چشم‌گیر نباشد امّا همین مقدار هم بیانگر حرکت از قطب عربی‌گرایی به قطب فارسی‌گرایی در این ژانر است. فارسی‌گرایی نشاط بدون ارتباط با گرایش بازگشتی او نیست. او از پیشگامان نهضت بازگشت ادبی بود و به شعر شاعران سبک خراسانی و عراقی توجّه خاص داشت و در شعر این دوره فارسی برجسته‌تر از عربی است.

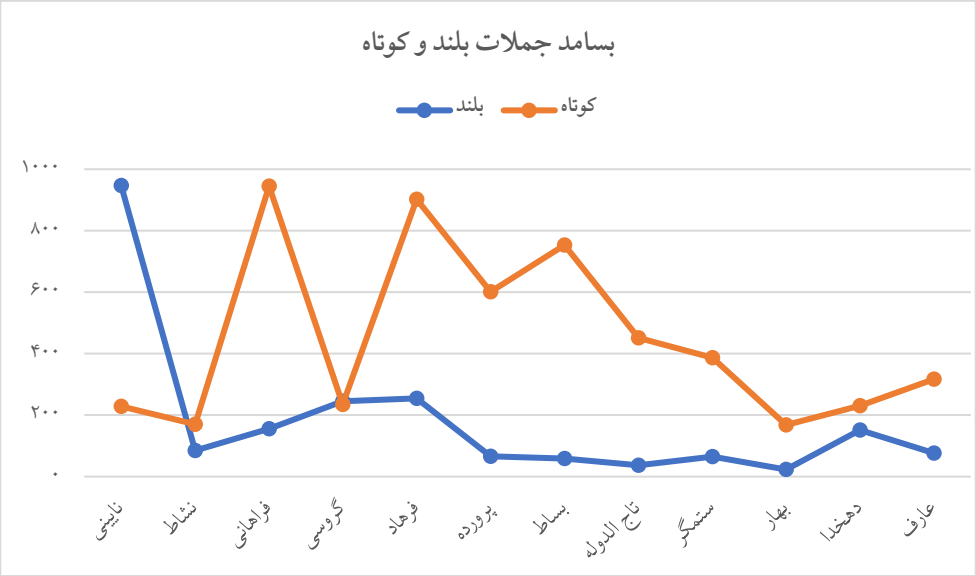
استفادهٔ از واژگان عربی نامأنوس[۳] در برخی منشآت این دوره مثل سفینةالانشا و گنجینهٔ نشاط نیز ریشه در سنّت منشآت‌نویسی گذشته دارد. هر چه جلوتر می‌آییم از این واژگان کاسته و بر کلمات عربی متداول افزوده می‌شود. مثلاً

به جای تعابیری نظیر «ذروهٔ استسعاد، اوقات بؤسِ مباعدت، نصب العین، مُتحسِف» که در سفینةالانشاء آمده (منشی نایینی،۱۳۷۷، ص. ۲۴۹) واژگان عربی کسی مثل دهخدا مشتمل بر کلماتی است که در عمل جزء خانوادهٔ زبان فارسی شده‌اند: عرایض، توسّل، ضمیمه، ملتفت، مودّت و از این قبیل. (دهخدا، ۱۳۵۸، ص. ۵۴)

امّا تمایل محسوس به فارسی‌گرایی را باید در زیرگونهٔ «منشآت عاشقانه» سراغ جست که با افق انتظار عصر تناسب بیشتری داشت. از جهت تبارشناسی، زیرگونهٔ منشآت عاشقانه را باید صورت قدیمی‌تر ژانر نامهٔ عاشقانه به شمار آورد که در دوره‌های بعدی ظهور می‌کند[٤]. نباید انتظار داشت این زیرگونه یک‌باره از سنّت نوشتاری منشآت تهی شود؛ امّا می‌توان متوقّع بود که تفاوت محسوسی نسبت به زیرگونه‌های اخوانی و سلطانی داشته باشد و این تفاوت ازجمله در فارسی‌گرایی آن است. در پروردهٔ خیال، بساط نشاط، مراسلات تاج‌الدّوله و مراسلات عاشق و معشوق ستمگر برای نخستین بار بسامد واژگان فارسی بر عربی بیشی می‌گیرد. در پروردهٔ خیال ۷۷/۳۶٪ واژهٔ فارسی در مقابل ۲۱/۰۴٪ واژهٔ عربی، در مراسلات تاج‌الدّوله ۷۵/۹۰٪ واژهٔ فارسی در برابر ۲۲/۵۷٪ واژهٔ عربی، در مراسلات عاشق و معشوق ستمگر ۶۵/۱۸٪ واژهٔ فارسی در برابر ۳۲/۰۳٪ واژهٔ عربی و در بساط نشاط ٪۷۷/۲۵ واژهٔ فارسی در مقابل ۲۱/۲۶٪ واژهٔ عربی به کار رفته است. واژه‌هایی که ساختمان آن‌ها از یک واژهٔ عربی و یک واژهٔ فارسی ساخته شده نیز در این منشآت درصد کمی را به خود اختصاص داده است. این واژه‌ها در پروردهٔ خیال ۱/۵۸٪، در مراسلات تاج الدّوله ۱/۵۱٪، در مراسلات عاشق و معشوق ستمگر ۲/۷۷٪ و در بساط نشاط ۱/۴۸٪ است. بدین ترتیب باید این زیرگونه را یک نقطهٔ عطف در تحوّل زبانی ژانر منشآت خصوصاً و در تحوّل زبان فارسی در دورهٔ قاجار عموماً به شمار آورد. گویا تازه‌بودن این زیرگونه سبب شده تا حدودی بتواند خویش را از زیر سایهٔ سنّت منشآت‌نویسی کلاسیک که در آن غلبه با عربی‌گرایی بود، خارج کند. این تغییر جهت نوشتاری از جهت سبکی امری نشانه‌دار محسوب می‌شود. بالاتر بودن بسامد واژگان عربی بر فارسی در منشآت امیر نظام بیانگر آن است که تحوّل، خطی نیست و سنّت همچنان تا سال‌ها پس از دورهٔ تحوّل از منفذهای مختلف بیرون می‌زند و یک‌باره عرصه را ترک نمی‌کند. کما این‌که از فرهاد میرزا که تربیت‌شدهٔ دم‌ودستگاه قاجاری است توقّع می‌رود قرابتش به سنّت منشآت‌نویسی گذشته بیشتر و به همان نسبت عربی‌گرایی‌اش افزون‌تر باشد؛ امّا می‌بینیم که چنین نیست. افت نمودار عربی‌گرایی و اوج فارسی‌گرایی در عارف مطابق با انتظار ماست. مخاطبان نامه‌های عارف دوستان او هستند که با فارسی بیشتر از عربی سروکار داشتند و البته آشنایی اندک او با زبان عربی و دوری از محیط تربیتی منشآت‌نویسان اوایل دوره نیز در این فارسی‌گرایی بی‌تأثیر نیست اما هر چه که باشد این پدیده را باید یک شاخصه در تحوّل نثر فارسی به شمار آورد.

طولانی یا کوتاه‌بودن جملات، شاخصهٔ سبکی دیگری است که مسیر تحوّل نثر فارسی را روشن می‌کند. منظور از جملهٔ سادهٔ کوتاه، جملهٔ یک فعلی است که بیشتر از یک سطر یا حداکثر ده واژه نباشد. در این تحقیق، بیشتر از این حد جملهٔ طولانی تعریف شده است[۵].

نمودار زیر این وضعیّت را دیداری می‌کند:



هر چند آن‌طور که نمودار نشان می‌دهد، حرکت تاریخی نثر فارسی عموماً از غلبهٔ جملات طولانی مرکّب به سمت‌وسوی جملات کوتاه ساده است؛ امّا نوسانات این نمودار به‌گونه‌ای است که باید رویدادهای زبانی را یکان یکان بررسی کرد. مثلاً افت شدید جملات طولانی از نایینی به نشاط غیر عادی است. مسأله وقتی پیچیده‌تر می‌شود که ببینیم بعد از نشاط بسامد جملات بلند و طولانی دیگر هیچ‌گاه اوج نگرفته است. بسامد حرکت عمومی جملات ساده کوتاه از نشاط تا عارف نوسان چندانی ندارد. بدین ترتیب باید نایینی را آخرین حلقه از منشآت‌نویسانی به شمار آورد که از جهت طولانی و کوتاه بودن جملات به سنّت پیشینیان تقیّد دارند. در نمودار قبلی هم دیدیم که نشاط اصفهانی نقطهٔ تلاقی دو محور نمودار است. تمایل او به جملات طولانی ممکن است ده‌ها دلیل داشته باشد؛ امّا در نامه‌های دیوانی او جملات بلند و در اخوانیاتش جملات کوتاه غلبه دارد. گویا هنگام نوشتن نامه‌های رسمی، خودآگاه یا ناخودآگاه، سنّت بر ذهن او مسلّط است و زمان نوشتن نامه‌های غیررسمی در سبک نوشتار به آزادی بیشتری

می‌رسد. فرهاد میرزا شاهزاده‌ای قاجاری و تربیت‌شدهٔ منشیانی بود که دل‌بستگی به سنّت نوشتاری گذشته داشتند امّا در سبک نوشتار به جملات کوتاه ساده گرایش بیشتری دارد. در نامه‌های او ٪۵۹٫۵۱ جملات کوتاه ساده، ٪۱۸٫۵۱ جملهٔ کوتاه مرکب، ٪۱۹٫۶۳ جملهٔ طولانی مرکب و ٪۲٫۳۳ جملهٔ طولانی ساده وجود دارد. این نشان می‌دهد که افق انتظار عصر می‌تواند بر تربیت پیشین ذهن و زبان تأثیر بگذارد.

منشآت عاشقانه به اعتبار این‌که زیر ژانر این عصر هستند، به جملات کوتاه و ساده گرایش بیشتری دارند. در پروردهٔ خیال ٪۶۳٫۸۶ جملهٔ کوتاه ساده، ٪۲۶٫۲۳ کوتاه مرکّب و ٪۸٫۹۹ جملهٔ طولانی مرکّب به کار رفته و جمله‌های طولانی ساده در هر سه نامه یک مورد مشاهده می‌شود که به یک درصد هم نمی‌رسد. (٪۸۹) در بساط نشاط ٪۶۸٫۱۰ جملهٔ کوتاه ساده، ٪۲۴٫۶۳ جملهٔ کوتاه مرکّب، ٪۶٫۴۰ جملهٔ طولانی مرکّب وجود دارد و درمجموع سی نامه فقط هفت جملهٔ طولانی ساده پیدا شد (۰٫۸۶). مراسلات عاشق و معشوق، ٪۵۷٫۷۴ جملهٔ کوتاه ساده، ٪۲۷٫۸۷ جملهٔ کوتاه مرکب و ٪۱۳٫۷۱ جملهٔ طولانی مرکب وجود دارد و درمجموع بیست‌ودو نامه فقط سه جملهٔ طولانی ساده به کار رفته است. (۰٫۶۶). در مراسلات تاج‌الدّوله ٪۶۸٫۸۵ جملهٔ کوتاه ساده، ٪۲۵٫۸۱ جملهٔ کوتاه مرکّب، ٪۷٫۵۸ جملهٔ طولانی مرکّب به کار رفته است. جملهٔ طولانی ساده در نامه‌های بررسی شده این مجموعه یافت نشد. رویداد جالب در نامه‌های سه شخصیّت آخر به توازن رسیدن جملات کوتاه و بلند است. گویا نثر فارسی پس از عبور از نوسانات تند که لازمهٔ خروج از یک سنّت غالب است تدریجاً به تعادل رسید و نامه‌های بهار، دهخدا و عارف زمینهٔ این توازن و تعادل نسبی است. پس از این اگر نوسانات غیر عادی در کاربرد جملات ساده و مرکّب دیده شود، عمدتاً باید حاصل تلاش نویسندگان باشد برای دست‌یافتن به سبک شخصی.

از جهت ترکیب‌سازی نیز همین وضعیت مشاهده می‌شود. بدین ترتیب که کاربرد ترکیب‌های طولانی در منشآت منشی نایینی در تمام نامه‌ها به‌وفور یافت می‌شود[۶]؛ امّا هر چه به میانهٔ دورهٔ قاجار و اواخر آن نزدیک می‌شویم، تعداد آن‌ها رو به کاستی می‌گذارد و در نامه‌های امثال بهار و عارف این ترکیبات به حداقل می‌رسد. منظور از ترکیب‌های طولانی ترکیب‌های بیش از چهار واژه است، نمونه‌هایی مثل بدر نبالت پرتو آسمان نیک اختری، گنجور مخزن بهین خلافت کبری، انجمن‌آرای پرده‌نشینان محفل گلزار (نایینی، ۱۳۷۷، ص. ۱۱۳). میل منشی نایینی به ترکیب‌های طولانی چندان است که در آثار او تبدیل به یک ویژگی شاخص سبکی می‌شود. به‌طور متوسط به ازای هر نامه در سفینةالانشائُه ترکیب طولانی به کار رفته، درحالی‌که نشاط اصفهانی و فرهاد میرزا به‌طور متوسط به ازای هر نامه دو ترکیب طولانی استفاده کرده‌اند. در چهل نامهٔ امیر نظام سیزده ترکیب طولانی یافت شد، درحالی‌که قائم‌مقام علاقه‌ای

به این پدیدهٔ زبانی ندارد. در منشآت عاشقانه نیز ترکیب‌های طولانی بسیار اندک است: در مراسلات عاشق و معشوق، در هر سه نامه به‌طور متوسط یک ترکیب طولانی، در پروردهٔ خیال درمجموع یک مورد و در مراسلات تاج‌الدّوله و بساط نشاط اصلاً به کار نرفته است. بهار به ترکیب‌های طولانی علاقه ندارد، عارف به‌طور متوسط در هر نامه یک ترکیب طولانی به کار برده و برعکس دهخدا به‌طور متوسط در هر نامه پنج ترکیب طولانی به کار برده‌است. درمجموع، غیر از نایینی که در این مورد نمایندهٔ تداوم سنّت است می‌توان کاهش ترکیب‌های طولانی را از ویژگی‌های سبکی ژانر منشآت قاجاری به شمار آورد. نمودار نخست معطوف به مفردات است و نمودار دوم به ساختارهای نحوی زبان مربوط می‌شود. ممکن است نویسنده‌ای در سطح مفردات به سنّت، وابستگی داشته و در سطح نحو از آن فاصله گرفته باشد. کسی نمی‌تواند منکر تأثیر مفردات در تحوّلات نثری شود امّا بدون شک تحوّل، بیشتر تغییر نُرم‌ها در ساختارهای نحوی است. بر اساس نمودار، قائم‌مقام فراهانی و فرهاد میرزا در تحوّل سبک نوشتار نقش عمده‌ای داشتند.

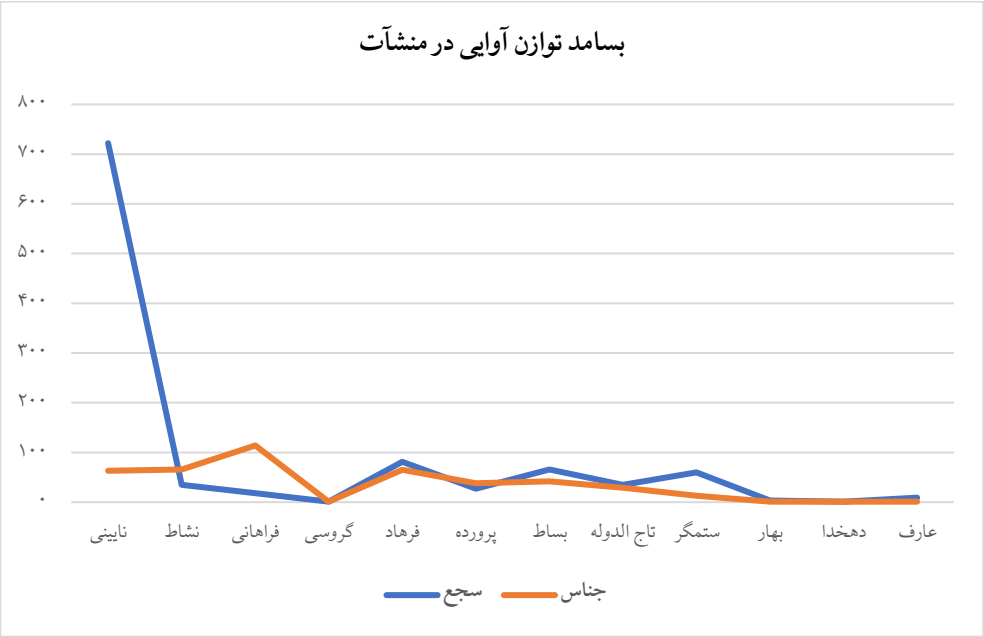
بد نیست این‌جا به متغیّر دیگری هم اشاره کنیم که به حوزهٔ محتوای فرهنگ مربوط می‌شود؛ امّا در راستای دو نمودار پیش قابل طرح است: استفاده از القاب و عناوین. این ویژگی سبکی منشآت کلاسیک است. نایینی گاه چند سطر را به‌صورت مستدام به ذکر القاب و عناوین اختصاص داده است. او حتی در نامه‌ای خطاب به پادشاه انگلیس این‌طور می‌نویسد:[۷] «تحیّاتی فزون از اعتدال، اهدای بزمِ ارم‌مثالِ پادشاهِ صاحب‌جاهِ بافرهنگ، خسرو خورشیدفرِ آسمان‌اورنگ، همایون‌بهار بوستانِ سلطنت، مبارک‌مهرِ آسمان دولت، زیبندهٔ سریر شوکت و اقتدار، آرایندهٔ افسر ملکت و اختیار، خجسته برادر کامکارِ سلطنت‌بنیان، پادشاه ذی‌جاه ممالک انگلستان و هندوستان...» (منشی نایینی، ۱۳۷۷، ص. ۱۴۸). امّا در منشآت بعدی استفاده از القاب و عناوین سر در نشیب می‌گذارد: در گنجینهٔ نشاط به ازای هر نامه سه مورد، در منشآت قائم‌مقام و منشآت امیر نظام به‌طور میانگین در هر نامه یک مورد، در نامه‌های دهخدا و عارف به‌طور میانگین در هر دو نامه یک لقب و در منشآت فرهاد میرزا در هر سه نامه یک لقب به کار رفته است. در نامه‌های بهار لقب به کار نرفته اما در زیرگونهٔ منشآت عاشقانه کم‌وبیش القاب وارد شده‌اند: در بساط نشاط کلاً دو لقب، در مراسلات تاج‌الدّوله کلاً نُه لقب، در پروردهٔ خیال به‌طور میانگین در هر سه نامه یک لقب و در مراسلات عاشق و معشوق در هر دو نامه یک لقب به کار رفته است. سبک نوشتار در عصر جدید میانه‌ای با القاب و عناوین پر طمطراق ندارد. نمودار زیر بررسی وضعیت منشآت و نامه‌ها را در سطح ادبی به‌صورت مقایسه‌ای نشان می‌دهد:

سطح زبانی								
اثر/صاحب اثر	تاریخ نگارش	زیرژانر	طولانی مرکب	طولانی ساده	کوتاه مرکب	کوتاه ساده	واژه‌های فارسی	واژه‌های عربی
منشی نایینی	۱۲۶۰-۱۲۲۵	درباری	۲۰۷	۷۴۰	۱۷	۲۱۱	۲۵۵۹	۶۳۴۱
نشاط اصفهانی	۱۲۳۵-۱۲۲۰	درباری	۵۳	۳۲	۲۵	۱۴۵	۱۲۸۵	۱۷۱۰
قائم‌مقام فراهانی	۱۲۵۰-۱۲۳۷	درباری	۱۳۱	۲۵	۲۳۸	۷۰۷	۳۹۱۷	۳۲۸۲
امیرنظام گرّوسی	۱۲۹۸-۱۲۹۷	درباری	۲۱۵	۳۹	۵۷	۱۷۸	۵۹۲۳	۶۸۶۳
فرهادمیرزا	۱۲۹۱-۱۲۵۲	حکومتی	۲۲۷	۲۷	۲۱۴	۶۸۸	۵۴۸۳	۳۰۸۸
پروردهٔ خیال	۱۲۴۶	عاشقانه	۶۰	۶	۱۷۵	۴۲۶	۲۶۷۷	۷۲۸
بساط نشاط	۱۲۰۰	عاشقانه	۵۲	۷	۲۰۰	۵۵۳	۳۰۶۳	۸۴۳
تاج‌الدوله	بی تا (حدوداً ۱۲۲۷)	عاشقانه	۳۷	۰	۱۱۵	۳۳۶	۱۹۰۳	۵۶۶
عاشق و معشوق ستمگر	۱۲۳۲	عاشقانه	۶۲	۳	۱۲۶	۲۶۱	۲۲۷۹	۱۱۲۰
بهار	۱۳۳۸-۱۳۲۲	خانوادگی و دوستانه	۱۷	۵	۵۵	۱۱۳	۹۹۳	۴۷۰
دهخدا	۱۳۲۷-۱۳۲۵	اخوانیات	۱۴۰	۱۱	۸۰	۱۵۱	۲۴۱۰	۱۸۹۱
عارف قزوینی	۱۳۴۱-۱۳۳۴	اخوانیات	۷۱	۵	۱۱۲	۲۰۵	۲۴۴۹	۱۰۶۶

۵- بررسی در سطح ادبی

نثر در دورهٔ کلاسیک از قرن ششم به بعد در دام شاعرانگی قرار گرفت. هجوم ویرانگر صناعت‌ها و آرایه‌های شعری که از آثاری مثل کلیله‌ودمنه به‌طور جدّی آغاز شد، به‌تدریج نثر مصنوع و متکلّف را پدید آورد که وجه صناعتی آن بر جنبهٔ ایضاحی غلبه یافت و عملاً نثر فارسی را به مستعمرهٔ شعر تبدیل کرد. میزان این شعرزدگی در ژانرهای مختلف و در دوره‌ها و کانون‌های متعدّد و متنوّع یک‌سان نبود؛ امّا اگر بررسی خود را به ژانر منشآت محدود کنیم، این‌جا صناعت‌ها و آرایه‌ها نقش عمده‌ای در ایجاد متن، دارند. با ورود به عصر جدید و تغییر نظام‌های دلالتی و جمال‌شناسانه به‌تدریج این ایده شکل گرفت که وجه ایضاحی نثر بر جانب صناعتی آن غلبه کند و در چنین شرایطی باید منتظر غیبت صناعت‌ها و آرایه‌ها از عرصهٔ نثرنویسی بود. ما در طی چند نمودار این مسأله را دقیق‌تر بررسی

می‌کنیم. نمودار نخست، بسامد توازن آوایی و وضعیت جناس و سجع به‌عنوان دو آرایهٔ موسیقی‌محور را در منشآت دیداری می‌کند:

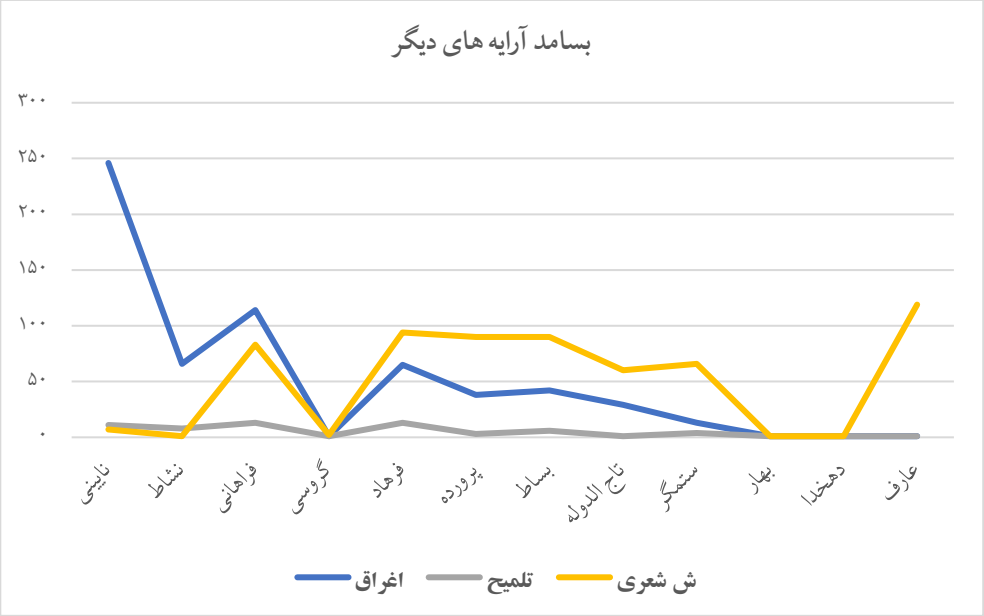


سجع و جناس دو گونهٔ توازن آوایی هستند که علاوه بر آن که بر غنای موسیقایی زبان می‌افزایند قدرت زبان‌آوری نویسنده را نیز آشکار می‌کنند. هر چند در صورت‌های اوّلیه سجع بیشتر در پایانهٔ جملات ظاهر می‌شد؛ امّا به‌تدریج به درون سامانهٔ جملات هم نفوذ کرد. به این نمونه توجّه کنید: «جناب شوکت و حشمت و جلالت‌مآب، دولت و عظمت و نبالت‌ایاب، مجدت و نجدت و نباهت‌نصاب، سلالهٔ دودمان سلطنت و جهان‌داری، خلاصهٔ خاندان ملکت و تاجداری» (سفینة‌الانشا،۱۳۷۷، ص. ۱۳۴). چنان‌که در نمودار می‌بینیم نایینی به‌عنوان نمایندهٔ سنّت از این آرایه در بالاترین سطح استفاده کرده؛ امّا پس از کاهش شدید سجع‌گرایی در نشاط میل به این آرایه دیگر افزایش پیدا نکرد تا در نامه‌های بهار، دهخدا و عارف به نزدیک صفر رسید. از نایینی که بگذریم، ژانر منشآت عملاً پایان سجع‌پردازی در نثر فارسی را به نمایش می‌گذارد. افزایش نسبی در منشآت فرهاد میرزا، بساط نشاط و مراسلات عاشق و معشوق هر چند قابل توجّه نیست، امّا دانش ضمنی و آموزش‌های سنّتی گاه به صورت‌های محسوس و نامحسوس در نثر نویسندگان آشکار می‌شود. بساط نشاط و مراسلات عاشق و معشوق، صرف‌نظر از این‌که نویسنده‌اش چه

کسی باشد، متنی است برآمده از فضای درباری و این مقدار سجع در چنین نوشتاری طبیعی به نظر می‌رسد و نامه‌های دهخدا، عارف و بهار پایان رسمی سجع‌پردازی در نثر فارسی است.

جناس نیز عمدتاً آرایه‌ای موسیقی‌ساز است؛ امّا عجیب است که نایینی در این مورد در مسیر دیگر نویسندگان قرار گرفته است. این نیز دلیل دیگری است بر این‌که تحوّل، امری خطّی و جبری نیست که همهٔ اهالی قلم به‌طور یک‌سان بدان تن در دهند. مثلاً ذوق شخصی یا توانایی ادیب در استفاده از امکانات زبانی، متغیّری شخصی است که معادلات یک‌دست‌سازی و صدور احکام کلّی را بر هم می‌زند. یا درحالی‌که شواهد متنی نشان می‌دهد دورهٔ جناس به پایان رسیده و این آرایه نیز به موزهٔ آرایه‌های کلامی پیوسته، در منشآت قائم‌مقام که از قضا میل به نوگرایی و انطباق با روح زمانه دارد، بیشتر از نشاط و حتّی نایینی به کار رفته است. خروج یک خصلت از سبک نوشتار یک‌باره و همه‌جانبه نیست و حضور حاشیه‌ای آن را تا سال‌ها بعد می‌توان ردیابی کرد.

برای بررسی دیگر آرایه‌ها به نمودار زیر توجّه کنید:



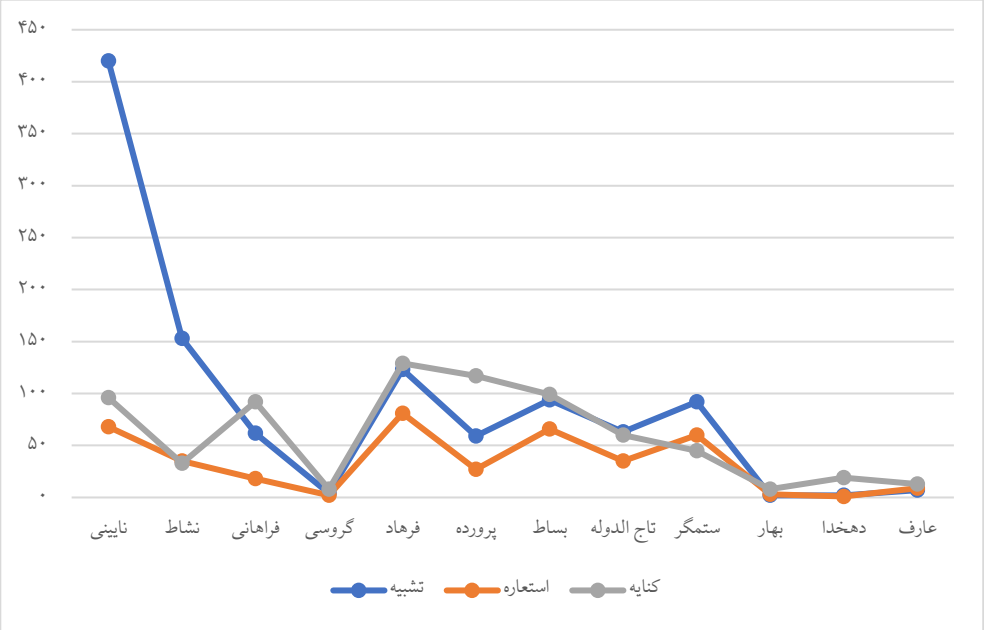
اغراق در گذشتهٔ ادبی، هم جنبهٔ فرهنگی داشت و هم جمال‌شناسانه؛ امّا منتقدان عصر جدید بیشتر از منظر فرهنگی نگریسته، آن را برای فرهنگ بسیار مضرّ تشخیص دادند. انتقاد منتقدانی مثل آخوند زاده، طالبوف و میرزا ملکم خان به ادبیات کلاسیک ازجمله ناظر بر گسترش اغراق در فرهنگ شعری گذشته بود. گفتمان جدید در نخستین

اقدام‌ها به زدودن فرهنگ ادبی و عمومی از همین خصلت اهتمام داشت. بالا بودن بسامد اغراق در منشآت نایینی به‌عنوان نمایندهٔ سنّت، حاکی از تداوم این ویژگی تا دورهٔ موردبررسی ماست. امّا مثل بسیاری دیگر از عناصر فرهنگی دنبالهٔ با نوسان آن تا منشآت عاشقانه نیز ادامه یافته است. اوج گرفتن آن در منشآت قائم‌مقام نکتهٔ قابل تأمّلی است. مکالمهٔ قائم‌مقام با مخاطب در برخی منشآتش همراه با صبغهٔ عاطفی است و این دقیقاً همان نقطه‌ای است که راه ورود اغراق را به متن می‌گشاید. اغراق در منشآت دیوانی کارکرد سیاسی هم پیدا می‌کند و این احتمالاً علّت دیگری است برای بالا بودن اغراق در منشآت شخصیتی دیوانی مثل قائم‌مقام. امّا به‌طور کلّی حضور نوسان‌دار این آرایه در نمودار بیش از هر چیز حاکی از آن است که یک خصلت فرهنگی چند صدساله چطور از هر منفذی استفاده می‌کند تا به بدنهٔ گفتمان مسلّط نفوذ کند. در منشآت عاشقانه اغراق دارای کارکرد زیبایی‌شناسی و صبغهٔ عاطفی است و جنبهٔ سیاسی در آن‌ها به حداقل یا نزدیک به صفر می‌رسد. بسامد بالای اغراق در منشآت دیوانی و عاشقانه نشانهٔ دو چیز متفاوت است و نباید در تحلیل، آن‌ها را یکی پنداشت. اغراق در عاشقانه‌ها کارکرد عاطفی دارد؛ امّا در منشآت دیوانی کارکرد عاطفی–سیاسی. منحنی نمودار در سه چهرهٔ پایانی نزدیک به صفر شده است. این بدان معناست که اغراق وقتی به نامه‌های بهار، دهخدا و عارف می‌رسد دیگر ضرورت وجودی خویش را از دست داده است.

فرهاد میرزا در استفاده از این تمهید بلاغی بالاترین رتبه و مرحوم بهار پایین‌ترین مرتبه را کسب کرده‌اند. شبیه همین نوسان را در منحنی استفاده از شواهد شعری در متن مشاهده می‌کنیم. اگرچه این ویژگی در منشآت گذشته متداول بوده و از سبک نوشتار عصر جدید حذف شده امّا نوسانات آن در منحنی دورهٔ موردبررسی حاکی از آن است که حذف این تمهید بلاغی یک‌باره صورت نگرفته است. بهار و دهخدا به‌عنوان چهره‌های شاخص در مدار تحوّل از این تمهید استفاده نکرده‌اند و تمایل فراوان عارف به آن، ریشه در ذوق فردی و سبک شخصی او دارد. استفاده از شاهد مثال شعری در منشآت عاشقانه طبیعی است؛ چراکه در بیان احساسات عاشقانه بیت‌های مذکور کاربرد ویژه‌ای داشتند؛ امّا تلمیح در پایین‌ترین سطح قرار دارد و بر خلاف تمهیدات بلاغی دیگر، حتّی نوسانی هم در منحنی این تمهید مشاهده نمی‌شود. اجازه بدهید کمی دقیق‌تر بررسی کنیم. در چهل‌وپنج نامهٔ سفینةالانشا یازده تلمیح به شخصیت‌های دینی و ملّی وجود دارد؛ اشاره به عیسی در مورد مخاطبین مسیحی سایر کشورها و اشاره به اسکندر، دارا، سلیمان، جمشید و فریدون برای شخصیت‌های حاکم و برجسته به‌عنوان نمادی از شوکت و عظمت و ثروت و قدرت. در گنجینهٔ نشاط بسامد تلمیح بسیار پایین است و در منشآت فرهاد میرزا به‌طور متوسط در هر نامه یک تلمیح آمده است. در منشآت قائم‌مقام به ازای هر سه نامه یک تلمیح، در پروردهٔ خیال به ازای هر شش نامه یک تلمیح، در

بساط نشاط مجموعاً شش تلمیح، در مراسلات عاشق و معشوق مجموعاً چهار تلمیح آمده و در سایر نامه‌ها تلمیح به کار نرفته است. تلمیح فراخوانی گذشته به حال و تفسیر و تأویل گذشته است. در این دوره، نقد گذشته به یکی از دغدغه‌های اصلی بسیاری از متفکران و منتقدان تبدیل شده بود. به نظر می‌رسد پایین بودن صناعت تلمیح بازتابی از گفتمانی باشد که بسیاری از علل عقب‌ماندگی ما را در گذشتهٔ فرهنگی و ادبی سراغ می‌جست. گذشته در معرض اتّهام بود و تلمیح به اعتبار ارجاع به گذشته مورد اقبال قرار نگرفت.

ما منشآت و نامه‌ها را از جهت کاربرد تشبیه و استعاره که جزو صور خیال هستند هم بررسی کردیم که نتیجهٔ آن در نمودار زیر دیده می‌شود:



بسامد صور بیانی

استعاره و تشبیه گاه به‌مثابهٔ امری زبانی تلقی می‌شود. در این صورت هیچ متن خالی از تشبیه و استعاره‌ای وجود ندارد و گاه مقصود، آن استعاره‌ها و تشبیه‌هایی است که هنوز خصلت ادبی خود را از دست نداده‌اند و به‌اصطلاح نمرده‌اند. بررسی ما در این تحقیق معطوف به استعاره‌ها و تشبیه‌های ادبی است. نمودار، کاهش شدید استفاده از تشبیه را از نایینی تا گرّوسی نشان می‌دهد. از گرّوسی تا بهار کاربرد تشبیه و استعاره متوازن شده‌اند و بعد از بهار هر دو به حاشیه رفته‌اند. درمجموع منحنی تشبیه در سطح بالاتری از استعاره حرکت می‌کند. به میزانی که بسامد این دو صناعت بلاغی در متنی بیشتر شود، آن متن به حوزهٔ شعر نزدیک‌تر می‌شود و سیر نزولی هر دو در منشآت نایینی تا گرّوسی

نشانهٔ روشنی است از پایان حاکمیّت شعر بر نثر. خلاقیّت‌هایی هم در استفاده از تشبیه به کار گرفته‌اند. مثلاً وقتی موضوع نامه‌ای دربارهٔ قنوات وقفی است، نویسنده به‌این‌ترتیب از خوشه‌های تصویری متناسب با آب استفاده می‌کند: «زلال افضال، منهل بحرمثال، ماء معینِ عواید، قطرات امطار اصطناع، خاطر دریانوال، عین الحیاتِ مراسم» (منشی نایینی، ۱۳۷۷، ص. ۲۰۵) یا در نامه‌ای که خطاب به پادشاه انگلستان نوشته شده، دوباره ایماژهای متناسب با آن وارد متن شده‌اند: «بزم ارم مثال، بوستان سلطنت، آسمان دولت، سریر شوکت و اقتدار، افسر ملک و اختیار، بوستان اتحاد و ...» (همان، ص. ۱۴۸) و وقتی موضوع نامه اهدای اسب و خلعت در ایام نوروز است ایماژها بدین ترتیب تنظیم می‌شوند: «پیرایهٔ جوانی تجدید، قبای نوروزی، رکیب خانهٔ قدرت، طراز قامت امید» (همان، ص. ۱۸۱).

کنایه در نگاه گذشتگان نشانهٔ بلاغت گفتار بوده است: الکنایة أَبلَغُ مِنَ التَصریح. منتها استفاده از آن در منشآت این دوره نوسان دارد. این تنها صنعتی است که در آن نایینی در مرتبهٔ پایین‌تری از کسانی مثل فرهاد میرزا و قائم‌مقام و حتّی نویسندگان منشآت عاشقانه قرار می‌گیرد. هر چند عصر جدید صراحت لهجه را در مواردی می‌پسندد امّا بیان کنایی در زبان فارسی تبدیل به امری نهادینه شده است. حتّی فارسی امروزی در مقایسه با زبان‌هایی مثل انگلیسی کنایی‌تر است؛ بنابراین نمی‌توان آن را مثل جناس و سجع به گذشتهٔ ادبی منسوب کرد. درست بدین‌جهت است که بسامد کنایه در منشآت عاشقانه که زیر ژانری تازه است بالاست. نمودار زیر وضعیت نامه‌ها و منشآت را به‌صورت مقایسه‌ای نشان می‌دهد:

سطح ادبی									
اثر/صاحب اثر	تاریخ نگارش	زیرژانر	تشبیه	استعاره	کنایه	سجع	اغراق	تلمیح	جناس
منشی نایینی	۱۲۶۰-۱۲۲۵	درباری	۴۲۰	۶۸	۹۶	۷۲۲	۲۴۶	۱۱	۶۳
نشاط اصفهانی	۱۲۳۵-۱۲۲۰	درباری	۱۵۳	۳۵	۳۳	۲۸۴	۶۶	۸	۵۳
قائم‌مقام فراهانی	۱۲۵۰-۱۲۳۷	درباری	۶۲	۱۸	۹۲	۳۲۷	۱۱۴	۱۳	۲۴
امیرنظام گرّوسی	۱۲۹۸-۱۲۹۷	درباری	۴	۱	۸	۰	۱	۰	۱
فرهادمیرزا	۱۲۹۱-۱۲۵۲	حکومتی	۱۲۳	۸۱	۱۲۹	۷۷۱	۶۵	۱۳	۳۲۰
پروردهٔ خیال	۱۲۴۶	عاشقانه	۵۹	۲۷	۱۱۷	۳۶۴	۳۸	۳	۲۵
بساط نشاط	۱۲۰۰	عاشقانه	۹۴	۶۶	۹۹	۴۶۹	۴۲	۶	۶۷

سطح ادبی									
اثر/صاحب اثر	تاریخ نگارش	زیرژانر	تشبیه	استعاره	کنایه	سجع	اغراق	تلمیح	جناس
تاج‌الدوله	بی تا (حدوداً ۱۲۲۷)	عاشقانه	۶۳	۳۵	۶۰	۳۵۷	۲۹	۰	۳۴
عاشق و معشوق ستمگر	۱۲۳۲	عاشقانه	۹۲	۶۰	۴۵	۱۴۲	۱۳	۴	۳
بهار	۱۳۲۲-۱۳۳۸	خانوادگی و دوستانه	۲	۳	۸	۴	۰	۰	۰
دهخدا	۱۳۲۵-۱۳۲۷	اخوانیات	۲	۰	۱۹	۰	۱	۰	۰
عارف قزوینی	۱۳۳۴-۱۳۴۱	اخوانیات	۷	۹	۳۰	۰	۱	۰	۲

۶. بررسی در سطح انگاره‌ای

در سطح انگاره‌ای به بررسی ادراک و نگرش نویسندگان این دوره نسبت به بیان مسائل سیاسی و اجتماعی می‌پردازیم این که نویسندگان نامه چگونه از رویدادها و مسائل مطرح شده در دستگاه قدرت آگاهی یافته و یا آن مفاهیم و دیدگاه‌ها را تفسیر و بیان نموده‌اند. دالّ مرکزی در زیرژانر منشآت دیوانی دورهٔ قاجار، «ظل‌الله بودنِ سلطان» است که میراث سنّت منشآت‌نویسی است. درست بدین علّت است که تعابیری مثل «قربان خاک پای جواهرآسای مبارکت شوم» در آغاز و مطاوی این نامه‌ها و گزاره‌هایی مانند «امرِ جهان‌مطاع، مطاع است» یا «الامر الاشرف الاقدس الاعلی مطاع» در پایانه‌های آن‌ها فراوان دیده می‌شود.[۸] استعاره‌ها و القابی نظیر فریدون‌فرهنگ، جمشیدجاه، اسکندردستگاه (منشی نایینی، ۱۳۷۷، ص. ۱۴۵) بر آن است تا همهٔ گذشته را در تصرّف شاه جدید درآورد و او را میراث‌بر تاریخ فرهنگی گذشته کند. نمونه‌هایی از این ساختار گفتمانی را در منشآت نایینی، نشاط اصفهانی، گرّوسی و فرهاد میرزا می‌توان مشاهده کرد که بیانگر تسلّط استعارهٔ «شاه—خدا» در ذهن و زبان آن‌هاست[۹]. بر همین اساس است که نشاط اصفهانی قدرت الله و قدرت شاه را در یک راستا قرار داده و می‌نویسد: «از آن زمان که از کنف کهف مشیّت یزدانی، فارِس عزم ما در ساحت ملک سلیمانی، عنان گشاده...»[۱۰] (نشاط اصفهانی، بی تا، ص. ۲۷۴). تلفیق رمزگان دینی و شاهی در نامه‌های نشاط به همین قصد صورت گرفته که استعارهٔ «شاه—خدا» برساخته و از پشتوانهٔ دینی برخوردار شود: «طایر قدرش را از توجّه همایون ظلّ‌اللّهی، که از فیض روح‌القدس به انفاس مسیح دمساز است در هوای عزّت، قوّت پرواز بخشیدیم» (همان، ص. ۲۷۳).

ریشه‌های این ساختار چنان در شاکلهٔ فرهنگی عصر نفوذ کرده که حتّی شخصیتی اصلاح‌طلب مثل قائم‌مقام فراهانی نخواسته یا نتوانسته در آن تغییری جدّی ایجاد کند. او در نامه‌ای که از طرف عباس میرزا نوشته می‌گوید: «ما از خود هوس و هوایی نداریم، از خاک پست‌تریم، از مور ضعیف‌تر. زور و قوّت ما همان نظر توجّه و التفات حضرت شاهنشاه است. پر و بال ما همان فرمایشات و دستورالعمل‌های ظلّ‌الله. محال است که تا اقتضای رأی همایون را نفهمیم، اگر صد هزار سنگ بلا بر سر ما بریزند یک کلوخ به پاداش بیندازیم. ما کیستیم؟ چیستیم؟ چه کاره‌ایم؟ ... کالمیّت بین یدی‌الغسّال در زیر حکم و فرمان خدیو بی‌همالیم ... هر وقت و هر طور بفرمایند که برو یا بفرست سمیعیم و سریع و هرگاه نفرمایند تسلیمیم و مطیع» (قائم‌مقام، ۱۳۸۶، ص. ۱۹۹). ممکن است در علّت‌یابی و شرایط بافتی نگارش این نامه ده‌ها نکته گفتنی باشد؛ امّا هر چه باشد منطق کلام تابع ساختاری است که دالّ مرکزی آن ظل‌الله بودن سلطان است. نظیر همین تعبیرات و همین رتوریک را می‌توان در نامه‌های گرّوسی هم سراغ گرفت (امیر نظام گرّوسی، ۱۳۷۳، ص. ۲۷). بدین ترتیب امر فرهنگی تبدیل به امر طبیعی شده است؛ یعنی گویا صورت درست و طبیعی مسأله همین است و هر کس غیر از این بیندیشد از محدودهٔ انسان درست‌اندیش بیرون می‌افتد. درست بدین علّت است که حتّی فرهاد میرزا که خود بخشی از سامانهٔ پیچیدهٔ قدرت سیاسی است، با این‌که برادر محمّد شاه و عموی ناصرالدّین شاه است، هرکجا سخن از شاه می‌رود، خویشتن را زیر سایه و او را سایه‌دار بازنمایی می‌کند و نامهٔ او به ناصرالدّین شاه، بیانگر همین ایده است: «هر که هر چه تحصیل کرده از چاکری پادشاه رضوان‌جایگاه و اعلی‌حضرت ظل‌الله است. از نقد و زیف و کمّ و کیف همه بدون میل و حیف است و رأی همایون آگاه» (فرهادمیرزا، ۱۳۶۹، ص. ۱۸).

این دالّ مرکزی شبکه‌ای از معانی در منشآت ایجاد کرده که هرکدام را می‌توان یکان یکان وارسی کرد؛ امّا کمی که از نظر تاریخی جلوتر می‌آییم و به حال و هوای مشروطه و مشروطه‌خواهی می‌رسیم، تفاوتی که در منشآت و نامه‌ها ایجاد شده ازجمله در شکستن همین ساختار متصلّب و ریشه‌دار است. منتها «مهلتی بایست تا خون شیر شد». از بهار نامه‌ای نیافتیم که بتوان آن را در ذیل زیرژانر منشآت دیوانی قرار داد امّا در یکی از نامه‌هایش به مخاطبی که دوستش است به‌طور مفصّل وضعیّت سیاسی و اجتماعی ایران را تحلیل و نظرات مختلف دربارهٔ مشروطه را نقد می‌کند. (بهار، ۱۳۷۹، صص. ۶-۵) عارف قزوینی هم که اصلاً میانه‌ای با نوشتن چنین نامه‌هایی نداشت. در نامه‌ای که به ملک‌الشعرا نوشته و می‌توان آن را در زیرژانر منشآت اخوانی قرار داد، شکستن ساختار سیاسی را لازمهٔ حیات سیاسی جدید معرّفی می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که «باید رشتهٔ حیات» منسوبین به دربار را «قطع کرد» (عارف قزوینی،

۱۳۹۶، ص. ۳۸)؛ بنابراین، از این‌جا به بعد باید وارد نامه‌های دوستانه شویم. این‌جا محل شکل‌گیری گفتمان تازه‌ای است که می‌خواهد ساختار سیاسی استوار بر نظام ظل‌اللّهی را بشکند. نامه‌های دوستانه دنبالهٔ ژانریک تحول‌یافتهٔ منشآت اخوانی هستند که با ورود به افق انتظار عصر، تغییر ساختار (فرم و محتوا) یافته‌اند. ما نمی‌توانیم رابطهٔ این زیر ژانر را با منشآت اخوانی قطع کنیم یا این‌که بین آن‌ها این‌همانی برقرار کنیم. این‌جا یک اتفاق افتاده که ما از آن به دگردیسی ژانریک تعبیر می‌کنیم. بدین معنا که زیر ژانر منشآت اخوانی پس از ورود به پارادایم جدید، متناسب با اقتضائات افق انتظار عصر، هویّت و کارکرد تازه‌ای یافته است. منشآت اخوانی تبدیل به نامه‌های دوستانه شده است و این نام‌دهی جدید فقط تغییر در لفظ و عبارت نیست بلکه تغییر در هویّت و کارکرد است. اگر در نامه‌های دوستانه دهخدا به‌عنوان کسی که از پارادایم سنّتی عبور کرده، تغییر ساختار ذهنی و شکستن شاکله‌های کلیشه‌ای موجود در منشآت اخوانی را می‌بینیم نه باید ارتباط آن را با منشآت اخوانی نادیده بگیریم و نه نقش او را به‌عنوان نمایندهٔ ساختارشکنان نادیده بگیریم. هرگونه شیفت پارادایمی سربازانی دارد. دهخدا در نامه‌هایش، وضعیّت سیاسی – اجتماعی موجود را به باد انتقاد می‌گیرد و راه حلّی برای خروج از وضعیّت نامطلوب فعلی پیشنهاد می‌کند که در پارادایم سنّتی مقبولیت و مشروعیت نداشت. مثلاً در نامه‌ای به ابوالحسن معاضدالسلطنه می‌نویسد: «آقای عزیز من! ... چرا باید وقت را تلف کرد که مخبرالسّلطنه چه می‌گوید یا احتشام‌السّلطنه چه می‌فرماید؟ کار ما معیّن است. باید رشتهٔ خودمان را بگیریم و برویم» (دهخدا، ۱۳۵۸، ص. ۳۰). این استقلال از شبکهٔ ظل‌اللهی همان اتفاق مهمی است که نشانهٔ زبانی تغییر پارادایم است در ژانر مورد بحث ما. دهخدا با عبور از این مرز کلیشه‌های دیگر را نیز در هم می‌شکند: «با سه فرانک و نیم پول که الان در کیف دارم می‌خواهم محمدعلی شاه را از سلطنت خلع کرده و مشروطه را به ایران عودت بدهم» (همان، ص. ۲۵).

در نامه‌های دهخدا موضوعات دیگری هم مطرح شده است. مثلاً در نامه‌ای از عملکرد روس و انگلیس انتقاد می‌کند «که همیشه این لولوهای پشت پرده که از بچّگی جسارت و شجاعت و جرأت ما را تمام کردند، در بزرگی هم دست از ریش ما برنمی‌دارند» (همان، ص. ۴). یا حتّی ایراداتی به مشروطه می‌گیرد که دو سال از آن گذشت «بدون ظهور یک علامت اصلاح و یک نشانهٔ ترمیم» (همان، ص. ۶۷). ناسیونالیسم باستان‌گرا عنصر فرهنگی دیگری است که وجه ممیزهٔ نامه‌ها از منشآت است. دهخدا در نامه‌ای دیگر خطاب به ابوالحسن معاضدالسّلطنه از روزنامه‌نگاری فرانسوی می‌گوید که نسبت به ایران همان احساساتی را دارد که ادوارد براون در انگلیس و در ادامه می‌گوید با این خانم مشغول ترتیب‌دادن کنفرانسی دربارهٔ ایران هستند که محتوای آن «مطالبی دربارهٔ ایران و اسلام و نهضت ایرانیان و

مبارزین و نیز خدمات مجلس مشروطه» است (همان، صص. ۲۴-۲۳). موضوعات انتقادی مثل انتقاد از مجلس شورای ملّی هم نشان می‌دهد که فرهنگ از دورهٔ نصیحت‌کردن صاحبان قدرت در منشآت به انتقاد از صاحبان قدرت در نامه‌ها وارد شده است: «گیرم ده سال دیگر هم ریش پهن فلان بقّال و شکم برآمدهٔ فلان چراغچی زینت اطاق آئینه‌کاری بهارستان شد ... آیا در مقابل این سیل خواهش‌های وقت و اقیانوس عقاید عامّهٔ دنیا باز می‌توان روس را اقناع کرد؟ و انگلیس را با گریهٔ فلان وطن‌پرست و ندبهٔ فلان جاه‌طلب ساکت نگاه داشت؟» (همان، صص. ۶۸-۶۹). مسائلی ازاین‌دست بیانگر حرکت از نظم گفتمانی ظل‌اللّهی به نظم گفتمانی تازه‌ای است که در آن همهٔ ارکان مملکت در معرض نقد قرار می‌گیرند و این همان مسیری است که در حرکت از منشآت به نامه‌ها تبدیل به کدهای زبانشناسانه شد.

در زیر ژانر منشآت عاشقانه، محورهای کلام اساساً عشق است و مقتضیات آن. توصیف ویژگی‌های جسمانی معشوق با همان نظام زیبایی که در غزل کلاسیک دیده بودیم، توصیف حال عاشق در دوری معشوق، راز و نیاز به معشوق، شرح اشتیاق و آرزوی وصال و رسیدن نامه‌ای از معشوق، شکایت از بدعهدی و بی‌وفایی، غیر اختیاری بودن عشق، استغنای معشوق و ... محورهای معنایی در این زیرژانر است.[۱۱] ذهنیّت غنایی در این زیر ژانر تغییری نکرده و فقط از ژانر شعری غزل به ژانر نثری منشآت وارد شده است. نویسندگان این زیر ژانر هم تا آنجا که می‌دانیم، اهالی دربار و طبقهٔ تحصیل‌کرده هستند و کاملاً معلوم است که بیش از آن‌که میل به بیان تجربیات عاطفی خود با استفاده از رمزگان جدید داشته باشند همچنان با همان کدهای زبانی کلاسیک عواطفشان را بیان می‌کنند؛ یعنی نه نشانه‌ای از تحوّل زبان دیده می‌شود و نه تحوّل ذهنیت. اگر این‌ها را بازگشت ادبی به سبک موسوم به عراقی تلقی کنیم نمونه‌هایی هم هست که باید آن‌ها را بازگشت ادبی به طرز واسوخت به شمار آورد، مثل آنجا که عاشق از قاعدهٔ ناز و نیاز (نیاز عاشق و ناز معشوق) که اصل غالب در ذهنیّت عاشقانه غزل‌سرایان بود عدول می‌کند و به او یادآور می‌شود که زیبایی و حسن او زمانی به سر می‌آید: «ترسم که به ناگاه سپاه خطّت از کمین به درآید و کشور حُسنت را مسخّر ... مرغان همه از بامت پریده، کبکان همه از دامت رمیده؛ چندان که آهوی مشکینِ شیرشکار از هر سو به جلوه آری، سگی اندر قفای خود نبینی و چندان که دام پرچین صیدبند از هر طرف به راه گذاری، شکاری در هوای خود نبینی» (بساط نشاط، ۱۲۰۰، ص. ۱۶). ملاحظه می‌کنید که ذهنیّت غنایی نویسندگان چندان در سنّت عاشقانهٔ کلاسیک گرفتار است که حتّی کنش‌های معشوق مذکّر به این زیرژانر هم راه یافته است. اگر در جستجوی نمونه‌ای از ژانرهای منثور برای بازگشت ادبی باشیم، این زیر ژانر مثال خوبی است.

۷. خلاصه و نتیجه

منشآت قاجاری در دوره‌ای مهم از تحوّل فرهنگ و ادب ایران، هم نماینده و هم یکی از عوامل تحوّل در ژانرها هستند. این منشآت با زیرگونه‌های متعدّدی که دارند ازیک‌طرف به سنّت منشآت‌نویسی دورهٔ کلاسیک مرتبط می‌شوند و از دیگر سو به نامه‌های عصر جدید. حرکت نثر فارسی در ژانر منشآت و انتقال آن به نامه در همین حدود صد و پنجاه‌ساله‌ای که ما آن را «دورهٔ گذار قاجاری» می‌نامیم، بیانگر تحوّل نثر فارسی معاصر در یکی از محورهای ژانری آن است. ما این تحوّل را در سه سطح بررسی کردیم. در سطح زبانی دو ویژگی یافتیم که مسیر تحوّل را نشان می‌دهد: نخست، حرکت از قطب عربی‌گرایی به فارسی‌گرایی و دوم حرکت از قطب جملات مرکّب طولانی به جملات سادهٔ کوتاه. در سطح ادبی کاهش تدریجی آرایه‌های ادبی و بلاغی، زبان منشآت را از قطب شاعرانه به قطب نثرینه متمایل کرده بود. در سطح اندیشه نیز منشآت ابتدا مقهور گفتمانی است که ما آن را ظل‌اللّهی نامیدیم امّا بعد که به نامه‌ها می‌رسیم، گفتمان نقدِ دیگری غالب می‌شود؛ امّا در زیر ژانر منشآت عاشقانه همان ذهنیّت غنایی که در غزل کلاسیک غلبه داشت، این‌جا هم متداول است. زیر ژانر منشآت عاشقانه نمونهٔ نثری برای نهضت بازگشت ادبی است که در آن بازگشت به ذهنیّت غنایی رایج در غزل موسوم به سبک عراقی و نیز غزل موسوم به واسوختی بازتولید شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱ . تذکرهٔ محمود، سفینهٔ محمود و گلشن محمود ازجمله آثار اوست در شرح حال بزرگان از شعرا و ادبا و متصوفّه. او شعر هم می‌سرود.

۲ . از آن‌جا که امکان بررسی همهٔ نامه‌ها وجود نداشت و ضرورتی هم برای این کار حس نمی‌شد، ما از روش نمونه‌گیری انتخابی استفاده کردیم. هر یک از این مجموعه‌ها مشتمل بر چندین نامه است که ما یک سوم از آن‌ها را برای بررسی برگزیدیم. در نامه‌های منشی نایینی و نشاط به دلیل وجود نامه‌های عربی و ترکی امکان انتخاب منظم وجود نداشت. در پروردهٔ خیال که باب‌بندی شده، به جز باب دهم که خاتمه کتاب است و نامه محسوب نمی‌شود، نامهٔ اول و چهارم هر باب بررسی شده است (هر باب پنج نامه دارد). تعداد نامه‌های عارف زیاد نبود و امکان بررسی همهٔ آن‌ها وجود داشت.

۳ . مثلاً محامدنصاب، نصوص باهرات، اخبار زاهرات، اغضا، مثوبات، متاعب که در نامهٔ ۸۴ به کار رفته است (منشی نایینی، ۱۳۷۷، ص. ۱۵۸).

٤. ده‌نامه‌های عاشقانه در ادبیات کلاسیک، از نمونه‌های منظوم پیشین این زیرگونه هستند.

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

۵. **جملهٔ کوتاه ساده**: در پیکر آدم از دمی صفوت روح نهاده و نوح را به جودی خلعت نجات داده، پور آذر از گلزار خلّتش گلی آتشین است و نور طور بر اطوار نوریتش آیتی مبین. (بساط نشاط، ۱۲۰۰، ص. ۲۴۷)؛ اینک قاصد از درم درآمد و شام فراق را زمان سحر. از آستانه‌ات غباری نشانه آورد از نامه و نشانه از نام ونشانم به درکرد و از خود بی‌خبر. صاحب‌خبر بیامد و من بی‌خبر شدم (تاج‌الدوله، بی‌تا، ص. ۴۶).

کوتاه مرکب: اگر دمی از کرم بر سرم آیی سرم به آسمان ساید و گر لحظه‌ای در برم نشینی دلم از بر به درآید. (تاج‌الدوله، بی‌تا، ص. ۶۶)؛ ناصح نصیحت کندم که به ترک عشق گویم دیوانه نداند که من نه اویم من اگر عشق نورزم به چه ارزم؟ یا اگر یار نجویم چه جویم؟ و اگر سخن عشق نگویم چه گویم؟ (بساط نشاط، ۱۲۰۰، ص. ۲۵)

طولانی مرکب: یقین بدانید که روح من با روح پاک حضرتت خیلی پیشتر از آن که قدم به صفحهٔ خاک بهشت‌آسای همدان و این شهر شاعرانهٔ ایران بگذارم انس و پیوند داشته‌است. (عارف قزوینی، ۱۳۹۶: ۲۳)؛ بعد از استسعاد موکب مسعود به ورود دارالایمان قم، خاطر مهرگستر را که توسن سپهر رام و جنیبت دهر در لگام است، به عادت هر عام، قادماً راجلاً عزیمت بیت مألوف مدرس مأنوس آن جناب-بات فی حفظه الله محروساً عن الدّرس- دامن‌گیر با شوقی فوق تحریر عازم آن سعادت‌خانه وقرّهٔ باصرهٔ دین مبین میرزا جمال‌الدّین و سایر منسوبان آن جناب را مشمول عاطفت بی‌کرانه داشتیم (نشاط اصفهانی، بی‌تا، ص. ۲۵۸).

٦. برای مثال « از آن زمان که به اهتزازِ ریاحِ روح‌پرورِ تأییدِ خداوندِ مجید در گلشن بخت سعید ما، ریاحین نیل امانی و نجح آمال دمید و از نفحات لواقح عیسوی‌تأثیرِ اقبال همایون، همایون نخل این دولت بی زوال، بارور ...» (منشی نایینی، ۱۳۷۷، ص. ۱۹۳). «مشهود باریافتگانِ پیشگاهِ شادُروانِ جلال و ملحوظِ ایستادگانِ حریم بساطِ اجلالِ لازال گردید (منشی نایینی، ۱۳۷۷، ص. ۱۳۷).

۷ . نمونهٔ دیگر نامهٔ چهل و دوم است از زبان مهد علیا، همسر امپراطور روس: خجسته بانوی حریم جلالت، فرخنده تیرم سرادق دولت، زیبا حمایل پیکر سلطنت عظمی، شایسته وُشاح صد خلافت کبری، زیور وُثاق والای فرمان‌فرمایی، مخزن دُرر اصداف شوکت و دارایی، بلقیس سبای عظمت و احتشام، خجسته خواهر خورشید چتر والامقام....» (منشی نایینی، ۱۳۷۷ ، ص. ۱۱۳).

۸. رک: امیر نظام گرّوسی، ۱۳۷۳، صص. ۲۷، ۲۸، ۳۸، ۴۱.

۹. منشی نایینی، ۱۳۷۷، صص. ۱۳۱، ۱۳۷، ۱۵۰، ۱۷۹، ۱۹۳، ۲۱۱ ، نشاط اصفهانی، بی‌تا، صص. ۲۵۰، ۲۶۵، ۲۷۳، ۲۷۷، گرّوسی، ۱۳۷۳، صص. ۳۹، ۱۲۴، ۱۵۳، فرهادمیرزا، ۱۳۶۹، صص. ۱۳، ۱۸، ۱۲۷، ۱۲۸، ۲۲۴، ۲۵۴، ۳۲۶.

۱۰. نمونه‌های دیگر: «شکرانهٔ نعم بی‌حساب حضرت فرد قدیم که نوّاب همایون ما را دفتر اجلال، گشادهٔ دست قدرت اوست...» (نشاط اصفهانی، بی‌تا، ص. ۲۷۷) « قلعه‌گشای ممالک تقدیر، ابواب شهربند مسدّس جهات را برآوازهٔ پنج نوبت شوکت ما گشاده...» (همان، ص. ۲۷۲).

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

۱۱ . توصیف ویژگی‌های جسمانی معشوق: (مراسلات تاج‌الدّوله، بی‌تا، صص. ۳۱، ۹۳)، (محمودمیرزا، ۱۲۴۶، صص. ۱۷-۱۸)، توصیف حال عاشق در دوری معشوق : (مراسلات تاج‌الدّوله، بی‌تا، صص. ۵۲، ۵۳، ۷۲، ۷۹)، (بساط نشاط، ۱۲۰۰، صص. ۵، ۱۳، ۲۴، ۴۸، ۴۹، ۵۳)، (محمود میرزا، ۱۲۴۶، صص. ۴۶، ۵۵)، رازو نیاز به معشوق: (بساط نشاط، ۱۲۰۰، صص. ۴، ۵، ۳۱)، (مراسلات عاشق و معشوق، ۱۲۳۲، صص. ۵۲، ۵۳، ۹۰، ۲۳۳، ۲۳۴)، (محمودمیرزا، ۱۲۴۶، صص. ۴۱، ۴۲)، شرح اشتیاق و آرزوی وصال و رسیدن نامه از معشوق: (مراسلات تاج‌الدّوله، بی‌تا، صص. ۳۸، ۳۹، ۴۶، ۶۵، ۶۶)، (بساط نشاط، ۱۲۰۰، صص. ۳۰، ۴۰، ۴۱)، (مراسلات عاشق و معشوق، ۱۲۳۲، صص. ۲۶، ۲۷، ۱۴۶، ۱۴۷)، شکایت از بدعهدی و بی‌وفایی: (مراسلات تاج‌الدّوله، بی‌تا، ص. ۱۵۹)، (بساط نشاط، ۱۲۰۰، صص. ۲۲، ۳۳، ۳۴، ۳۷، ۵۱، ۵۴)، (مراسلات عاشق و معشوق، ۱۲۳۲، صص. ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۹۰)، (محمودمیرزا، ۱۲۴۶، صص. ۳۰، ۳۱، ۳۸، ۵۷، ۵۸، ۷۲، ۸۱)، غیر اختیاری بودن عشق: (بساط نشاط، ۱۲۰۰، ص. ۲۵)، استغنای معشوق: (مراسلات عاشق و معشوق، ۱۲۳۲، صص. ۱۲، ۵۹، ۱۲۰، ۱۵۱، ۱۸۴).

کتابنامه

آرین‌پور، ی. (۱۳۸۲). از صبا تا نیما. جلد اوّل. تهران: انتشارات زوّار.

استعلامی، م. (۱۳۵۱). بررسی ادبیّات امروز. تهران: کتاب‌فروشی زوّار.

افشار، ا. (۱۳۳۰). نثر فارسی معاصر از صدر مشروطیّت تا معاصر. با مقدّمهٔ سعید نفیسی. تهران: کانون معرفت.

بی نا. (۱۲۰۰ق). بساط نشاط. نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی. شمارهٔ ۷۸۸۶۷.

بقایی نایینی، ج. (۱۳۶۱). تذکرهٔ سخنوران نایین. زیر نظر ایرج افشار. بی نا.

بهار، م. ت. (۱۳۳۷). سبک‌شناسی یا تاریخ تطوّر نثر فارسی. تهران: امیرکبیر.

ـــــــــ (۱۳۷۹). نامه‌های بهار. به کوشش علی میرانصاری. تهران: انتشارات سازمان اسناد ملّی ایران.

جهانگرد، ف. (۱۳۹۰). رویکرد انتقادی به مبنای دگردیسی انواع نثر ادبی در عصر قاجار. نقد ادبی. ۴. (۱۵)، ۶۱-۸۶.

خاتمی، ا. (۱۳۷۴). پژوهشی در نثر و نظم دورهٔ بازگشت ادبی. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی و انتشاراتی پایا.

دولت‌آبادی، ع. (۱۳۳۳). تاریخ تحوّل نثر فارسی معاصر. تهران: چاپ فرهنگ.

دهخدا، ع.ا. (۱۳۵۸). نامه‌های سیاسی. به کوشش ایرج افشار. تهران: انتشارات روزبهان.

دریاگشت، م.ر. (۱۳۷۹). سفینة الفرامین (سفینة الانشا) مجموعهٔ منشآت و مکاتیب میرزامحمّد منشی نایینی «فروغ». کتاب ماه تاریخ و جغرافیا. (۳۲).

روستایی، م و دیگران. (۱۳۹۹). منشآت‌نویسان صاحب‌سبک در ادبیات دیوانی ایران (بازگشت ادبی تا عصر ناصری). فصل‌نامهٔ تاریخ ادبیّات.۱۳(۱).

سبحانی، ت.هـ. (۱۳۹۵). تاریخ ادبیات ایران. تهران: انتشارات زوّار.

شریفی، س.ک.، و دیگران. (۱۳۹۹). تحوّلات نثر فارسی در مکتب بازگشت ادبی. پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی. ۱۱(۴)،۳۳-۵۴.

شمیسا، س. (۱۳۹۶). تاریخ تطوّر نثر فارسی. تهران: انتشارات سمت.

صبور، د.(۱۳۸۴). از کاروان حلّه؛ دیداری با نثر معاصر فارسی. تهران: سخن.

صفا، ذ.ا. (۱۳۶۴). مختصری در تاریخ تحوّل نظم و نثر پارسی. تهران: مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی.

ـــــــــ (۱۳۴۷). نثر فارسی از آغاز تا عهد نظام الملک طوسی. تهران: انتشارات کتاب‌فروشی ابن‌سینا.

صفایی، ا. (بی تا). نهضت ادبی در ایران عصر قاجار. تهران: کتاب‌فروشی ابن‌سینا.

عارف قزوینی، ا. (۱۳۹۶). نامه‌های عارف قزوینی. به کوشش مهدی به خیال. تهران: انتشارات هرمس.

ـــــــــــــ (۱۳۹۹). نامه‌های عارف قزوینی. مهدی نورمحمّدی. تهران: انتشارات نگاه.

فرهادمیرزا. (۱۳۶۹). منشآت. به اهتمام غلامرضا طباطبایی مجد. تهران: انتشارات علمی.

قبادی، ح.(۱۳۸۳). بنیادهای نثر معاصر فارسی. تهران: پژوهشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی.

قائم‌مقام فراهانی، ا.(۱۳۸۶). منشآت. به کوشش سیّد بدرالدّین یغمایی. تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه.

کامشاد، ح.(۱۳۸۴). پایه‌گذاران نثر جدید فارسی. تهران: نشر نی.

گرّوسی، ح.ع. (۱۳۷۳). گزارش‌ها و نامه‌های دیوانی و نظامی. به کوشش ایرج افشار. مجموعه انتشارات ادبی و تاریخی موقوفات دکتر محمود افشار یزدی.

محمودمیرزا قاجار. (۱۲۴۶ق). پروردهٔ خیال. نسخهٔ خطی کتابخانهٔ ملّی. شمارهٔ ۱۰۶۶۷۷۴.

بی نا. (بی تا). مراسلات تاج‌الدّوله. نسخهٔ خطی کتابخانهٔ ملّی. شمارهٔ ۱۷۰۳۴-۵.

بی نا. (۱۲۳۲ق). مراسلات عاشق و معشوق ستمگر. نسخهٔ خطی کتابخانه ملّی، شمارهٔ ۸۱۴۵۸۹.

مردانی، ف.(۱۳۷۷). ترسّل و نامه‌نگاری در ادب فارسی، کیهان فرهنگی. (۱۴۷)،۳۷-۴۳.

مظهری آزاد، ح. (۱۳۹۹). ترسّلات و مکاتیب در آثار منثور فارسی؛ دورهٔ صفویه تا پهلوی اوّل. تهران: گنجور.

مظهری آزاد، ح.، و شایگان، م. (۱۳۹۹). ویژگی‌های زبانی، نگارشی و دستوری نامه‌های عهد قاجار؛ با محوریت بررسی قائم‌مقام و امیرکبیر. مطالعات ادبیات تطبیقی. ۱۴ (۵۴)، ۱۴۹-۱۷۲.

نایینی، م. (۱۳۷۷). سفینة الفرامین «سفینة الانشا»، به اهتمام محمّد گلبُن. تهران: انتشارات پیغام.

نشاط اصفهانی، ع. (بی تا)، کلیّات دیوان. تهران: انتشارات کتابفروشی محمودی.

DOI: https://doi.org/10.22067/JLS.2024.84992.1520

CC BY

Scribes' Religious Conflicts in Authentic Manuscripts of *Shahnameh* and Heroic Poetry Texts

Received: October 22, 2023/ Accepted: February 19, 2024

Reza Ghafouri[1]

Abstract

The scribes' manipulations in their manuscripts is one the most controversial issues in the field of critical correction of texts. One of the main reasons of the manipulations in the manuscripts is the scribes' religious inclination towards proving that their religion is right and rejecting other religions and sects. This study examined the scribes' religious conflicts in the authentic and well-known manuscripts of the *Shahnameh* and heroic poems after the book. It provided many examples about the manipulations in this kind of texts. Using an analytical method and library works, this study examined the scribes' religious conflicts in the authentic and well-known versions of the *Shahnameh* and heroic texts, especially in the *Jahangirnameh*. The analysis of the data showed that all scribes of the manuscripts, produced between the 7th to 9th centuries AH, are Muslims. It also showed that some additional religious verses can be seen in the primary heroic texts. Regarding the frequency of manipulations, *Jahangirnameh* is the only heroic poetry work that the frequency of scribes' religious manipulations are high in its manuscripts. In a manuscript of the poetry work which is kept in the National Library of France, the scribe's religious manipulations are evident. The scribe has changed all religious words, so that the subject in some cases has changed from the war between Iranian Muslims and infidels and idolaters to a war between religious Iranians and idolaters.

Keywords: Manuscript, Scribe, *Shahnameh*, Heroic poems, *Jahangirnameh*

1. Associate Professor in Persian Language and Literature, Vali-e-Asr University of Rafsanjan, Rafsanjan, Iran.
E-mail: reza_ghafouri1360@yahoo.com

Extended Abstract

1. Introduction

A controversial issue in the field of critical correction of texts is examining different types of manipulations that scribes do in their manuscripts. That is because most scribes of Persian manuscripts did not observe fidelity and for various reasons changed the correct versions. Among the major reasons for deliberate manipulations of the manuscripts is the scribes' religious conflicts towards proving the correctness of their religion and rejecting other religions and sects. The issue mostly has occurred where the composer or writer dealt with his religious beliefs. Few studies have been done so far on the scribes' manipulations and religious conflicts in the manuscripts of *Shahnameh*, and no independent research can be found on the heroic texts after the great work. Taking the issue into account, we tried to examine the scribes' religious conflicts in the authentic and well-known manuscripts of the *Shahnameh* and heroic poems after the book and to give many examples about their manipulations in this kind of texts.

2. Method

Applying an analytical method and using library resource, this study explored the scribes' religious conflicts in the authentic and well-known versions of the *Shahnameh* and heroic texts, especially in the *Jahangirnameh*. It was tried to see whether the scribes' religious manipulations had any impacts on the logical sphere of the stories.

3. Results

Before the emergence of the printing industry, copying or manuscripting the works of writers and poets were done by scribes. Scribes and copyists were often categorized into two groups: Those scribes who were poorly educated and lacked literary taste, and those scribes who were knowledgeable, skillful in researching, and well familiar with literary works, but were not faithful to the writers. They usually changed various texts while revising, simplification, and correcting the text. As *Shahnameh* was so popular among Iranians, it has always been manipulated by many scribes.

One of the most controversial debates on the *Shahnameh* is the religion of its composer. May scholars have talked about the issue but the most authentic idea is that Ferdowsi follows Shiism. Ferdowsi's religion has always been one of the main debates among the scribes of the *Shahnameh*; that is the reason we can say without any doubt that the number of manuscripts that have survived the impacts of the

religious disputes is very few. Most of the studies conducted on the issue have dealt with the authenticity of the verses that praise the Kholafa Rashedin in the introduction of the *Shahnameh*. So, other religious conflicts of the scribes added to other parts of the work have been ignored or have not receive due attention. The additional religious verses of the manuscript of the *Shahnameh* can be categorized into several groups: 1) The verses on praising the Prophet of Islam. Considering their content, we cannot say without any doubt if the scribe holds the Shia religion or the Sunnah; 2) The verses that the Shia scribes have added to the *Shahnameh* to prove that Ferdowsi is a Shia; 3) The verses that the Sunni scribes have added to the manuscripts of *Shahnameh*. The most famous of the additions is the well-known four-verse piece that praise Kholafa Rashedin in the introduction of *Shahnameh*. Over the past years, researchers rejected this part; 4) Yet in some cases, the scribe is a Muslim, but his patriotic prejudices have made him ignore the religious conflicts.

4. Discussion and conclusion

Exploring some manuscripts of the *Shahnameh* and later heroic texts, especially the *Jahangirnameh*, the study achieved the following conclusions:

1) All scribes of the authentic and well-known manuscripts of *Shahnameh*, produced between the 7th to 9th centuries AH, are Muslims. There is not any sign of Zoroastrian scribes in this period. The manipulations of Muslim scribes towards proving the truth of their religion are trivial in some cases, but biased and aggressive in some other cases. The scribes' ideological conflicts are often mentioned in the preface of the *Shahnameh*, where the Prophet of Islam (PBUH) and his successor are mentioned, but there is usually no sign of any manipulation within the content. As some Muslim scribes found the introduction a good space to introduce their religious beliefs, they took the opportunity and added some verses to the text to show that Ferdowsi was a Shia or Sunni. The places that these verses have been added are different in different manuscripts. This clearly shows that we can doubt the authenticity of the religious verses added to the *Shahnameh*;

2) Some additional religious verses can be seen in the primary heroic texts. The verses are on the praise of the Prophet of Islam or the love of Imam Ali, the same subject that is found in the manuscripts of the *Shahnameh*, but Zoroastrian scribes' religious ideas have been added to some manuscripts of

the *Farmarznameh*, so that the scribes of these manuscripts have changed the content or added some verses to praise the Prophet of Behdin;

3) *Jahangirnameh* is the only heroic poetry work that the frequency of scribes' religious conflicts are high in its manuscripts. In a manuscript of the poetry work which is kept in the National Library of France and also in its lithograph, the scribe's religious manipulations are evident. This means that the scribe has changed all religious words, so that the subject in some cases has changed from the war between Iranian Muslims and infidels and idolaters to a war between religious Iranians and idolaters.

DOI: https://doi.org/10.22067/JLS.2024.84992.1520

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۳، زمستان ۱۴۰۲، صص ۱۰۵-۱۳۰
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

جدال‌های مذهبی کاتبان
در دست‌نویس‌های معتبر شاهنامه و متون منظوم پهلوانی

تاریخ دریافت: ۳۰ مهر ۱۴۰۲ / پذیرش: ۳۰ بهمن ۱۴۰۲

رضا غفوری[۱]

چکیده

یکی از مشکلات بزرگ و بحث برانگیز در حوزهٔ تصحیح انتقادی متون، بررسی گونه‌های مختلف دستکاری‌های کاتبان در دست‌نویس‌ها است؛ زیرا اغلب کاتبان حوزهٔ زبان فارسی، رعایت امانت نمی‌کردند و ضبط درست دست‌نویس‌ها را به دلایل گوناگونی تغییر می‌دادند. جدال‌های مذهبی کاتبان به‌منظور اثبات حقّانیت مذهب خویش و در ردّ مذاهب و فرقه‌های مخالف، یکی از مهم‌ترین تصرّفات عمدی آن‌ها به شمار می‌رفت و این امر بیشتر در جاهایی از متن روی می‌داد که شاعر یا نویسنده به بیان عقاید دینی خود می‌پرداخت. تاکنون دربارهٔ دستبردها و جدال‌های مذهبی کاتبان در دست‌نویس‌های شاهنامه، تحقیقات اندکی شده و متاسّفانه دربارهٔ متون پهلوانی پس از آن هیچ پژوهش مستقلی صورت نپذیرفته است. توجّه به این نکته سبب شد که در این مقاله، جدال‌های مذهبی کاتبان را که در دست‌نویس‌های معتبر و شناخته شدهٔ شاهنامه و منظومه‌های پهلوانی پس از آن روی داده بررسی کنیم و نمونه‌های مختلفی از دستکاری‌های آن‌ها را در این دسته متون نشان دهیم.

کلیدواژه‌ها: نسخهٔ خطّی، کاتب، شاهنامه، متون پهلوانی، جهانگیرنامه.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولیعصر (عج) رفسنجان، رفسنجان، ایران.
E-mail: Reza_ghafouri1360@yahoo.com

۱- مقدّمه

نسخه‌های خطّی ارزش والایی در حفظ فرهنگ و تمدّن هر کشور و معرّفی آن دارند؛ زیرا این دسته آثار، بی‌تردید قدمت اندیشه و تفکّر بشر را به نسل‌های مختلف نشان می‌دهند. آن‌چنان‌که می‌دانیم در گذشته پیش از پیدایش صنعت چاپ، استنساخ یا نسخه‌برداری از آثار نویسندگان و شاعران، به دست کاتبان صورت می‌گرفت. کاتبان و نسّاخان اغلب شامل دو دسته بودند: نخست آن‌هایی که کم‌سواد بودند و از ذوق ادبی بهرهٔ چندانی نداشتند، دوم کاتبانی که اهل خواندن و تحقیق بودند و با آثار ادبی به‌خوبی آشنایی داشتند امّا غالباً امانت‌دار خوبی نبودند و معمولاً متون مختلف را به‌منظور تهذیب، تسهیل و یا تصحیح متن تغییر می‌دادند. زیانی که از این دستهٔ اخیر به ما رسیده کمتر از مضرّات بی‌سوادی کاتبان دستهٔ نخست نبوده است (جهانبخش، ۱۳۸۵، ص. ۱۳). به گفتهٔ یکی از پژوهشگران، «کاتب امین، از کاتب فاضل بهتر است؛ زیرا کاتب امین، متن را چنان که دیده می‌نویسد و کاتب فاضل، چنان با مهارت در متن دست می‌برد که اگر مصحّح، اهل نباشد دستبرد او را با کلام نویسنده اشتباه می‌کند» (امیدسالار، ۱۳۸۹، ص. ۴۲۹).

دخل و تصرّفات و اسقاط و افزوده‌هایی که کاتبان فاضل، در دست‌نویس‌ها به‌قصد تصحیح و پیراستن متن روا می‌داشتند و تغییراتی که برای بهسازیِ متون انجام می‌دادند عمدی و مغرضانه بود و هدفی در پی داشت (زرین‌کوب، ۱۳۷۷، ص. ۵۰). بنابراین «نوعی آگاهی از انگیزه‌های تصرّف در هر متن، برای مصحّح ضروری است تا منطق محتمل تصرّف کننده را پیش‌بینی و در جهت عکس آن عمل نماید»(جهانبخش، ۱۳۷۸، صص. ۲۷- ۲۸).

شماری از دستکاری‌های کاتبان، حاصل تعصّبات دینی و عقیدتی آن‌ها بود. بیشتر این تصرّفات اغلب به تغییر دادن برخی از اسامی و یا حذف و تبدیل عبارات دعایی و وصفی، در خصوص بزرگان فرقه‌های مذهبی خلاصه می‌شد. البته مواردی نیز وجود دارد که کاتب از روی تعصّب به حذف پاره‌ای از مطالب کتاب که موافق و مطابق عقیدهٔ او نبوده پرداخته است (مایل هروی، ۱۳۸۰، ص. ۲۴۵). تاکنون محقّقان و نسخه‌پژوهان دربارهٔ گونه‌های مختلف دستبردهای کاتبان، تحقیقات مفصّلی انجام داده‌اند امّا در حوزهٔ دستکاری‌های مذهبی آن‌ها، معمولاً به ذکر اشارات مختصری بسنده کرده و از آن گذشته‌اند؛ بااین‌وجود پژوهش‌های نادر و ارزنده‌ای نیز در این زمینه صورت گرفته است. استاد شفیعی‌کدکنی در یکی از مقالات ممتّع خویش، نمونه‌هایی چند از تصرّفات ایدئولوژیک کاتبان را در متون عرفانی و به‌ویژه در منطق‌الطیر عطّار آورده (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳، صص. ۹۴- ۱۰۷) و در پایان به این نتیجه رسیده‌اند که: «...عامل از میان رفتن نسخه‌های کهن بسیاری از متون دینی و مذهبی، همیشه، حوادث طبیعی از قبیل

سیل و آتش‌سوزی و... نبوده است بلکه متولّیان تحوّلات ایدئولوژیک جامعه، آن نسخه‌های کهن را عالماً و عامداً از بین برده‌اند تا هیچ‌کس در اصالت تحوّلات ایدئولوژیک مذهب تردید نکند» (همان، ص. ۱۰۷).

علی شاپوران نیز با بررسی دستکاری‌های مذهبی کاتب نسخهٔ قاهرهٔ شاهنامه به این نتیجه رسیده است که «کاتب نسخهٔ کهن قاهره (مورّخ ۷٤۱ق) نوهٔ یک روحانی و صوفی بزرگ و فرزند عالم صوفی دیگری است. چنین به نظر می‌رسد که او جزء گروهی از صوفیان است که در فاصلهٔ قرن ششم تا هشتم می‌کوشیده‌اند شاهنامه و اسلام را حتی‌الامکان به یکدیگر نزدیک کنند. این کاتب متن شاهنامه را بسیار دستکاری کرده است. او این کار را نه با برنامه‌ای نظام‌مند، بلکه با تصمیمات لحظه‌ای حین کتابت انجام می‌دهد و در نتیجه، در قبال مضامین مشابه همیشه یکسان رفتار نمی‌کند» (شاپوران، ۱۴۰۰، ص. ۵۵).

۲- اختلافات مذهبی کاتبان در دست‌نویس‌های کهن شاهنامه

شاهنامه به دلیل محبوبیتی که در میان ایرانیان داشته همواره از دخل و تصرّفات متعدّد کاتبان دور نمانده و آسیب‌های جدّی دیده است؛ امّا خوشبختانه در سال‌های اخیر، پژوهشگران به شمار بسیاری از این تصرّفات و آسیب‌های متنی اشاره داشته‌اند (خالقی‌مطلق، ۱۳۶۵، صص. ۳۷۲- ۳۸۰؛ خطیبی، ۱۳۸۵الف/ ص. ۵۴- ۶۸؛ همو، ۱۳۸۵ب/ ص. ۱۱۲-۱۲۸). نولدکه با دریافت دستکاری‌های متعدّد کاتبان می‌نویسد: «بی‌وجدانی نسخه‌نویسان ایرانی که نتیجهٔ استعداد فراوان آن‌ها برای بیان ادبی است شاهنامه را حفظ نکرده است؛ به این موضوع باید تغییراتی را که به علل مذهبی داده شده است و تا حدّ زیادی اهمال کاری صریح را نیز اضافه کرد»(نولدکه، ۱۳۸۴، ص. ۱۹۵).

یکی از نکته‌های مهم دربارهٔ شاهنامه، بحث دربارهٔ مذهب سرایندهٔ آن است که تاکنون نظرهای متعدّدی دربارهٔ آن داده شده، امّا موثّق‌ترین نظر همان است که فردوسی را بر مذهب شیعه خوانده‌اند (آیدنلو، ۱۳۹۰، صص. ۶۱- ۶۳). مسألهٔ مذهب فردوسی، همواره مورد توجّه کاتبان شاهنامه بوده و به همین دلیل به جرأت می‌توان گفت که شمار دست‌نویس‌هایی که از جدال مذهبی کاتبان مبرّا مانده بسیار معدود و نادر است [۱]. متأسّفانه اغلب پژوهش‌هایی که تاکنون در این زمینه شده مربوط به اصالت ابیات ستایش خلفای راشدین است که در مقدّمهٔ شاهنامه آمده (ر.ک: ادامهٔ مقاله) و سایر پیکارهای مذهبی کاتبان که به بخش‌های دیگر دست‌نویس‌ها الحاق شده، اغلب مغفول مانده و یا کمتر بدان توجّه شده است، در این‌جا، به بررسی بیت‌های مذهبی الحاق شده به دست‌نویس‌های معتبر شاهنامه می‌پردازیم و آن‌ها را به‌صورت ذیل دسته‌بندی می‌کنیم:

الف. ابیاتی که مضمون آن درود فرستادن به پیامبر اسلام (ص) و ستایش ایشان است؛ امّا با توجّه به محتوای آن، دقیق

نمی‌توان مذهب تشیّع یا تسنّن کاتب را مشخّص نمود. مثلاً:

در پایان داستان نبرد گشتاسپ با ارجاسپ و پس از ستایش سلطان محمود، کاتب دست‌نویس‌های **س** و **لی**(۲) بیت معروف زیر را به متن افزوده‌اند:

هـــزاران درود و هـــزاران ســـلام ز مـــا بـــر محمّـــد علیه‌السّـــلام

(فردوسی، ۱۳۸٦، ۵/ص. ۲۱۸/پ ۲۲)

در پایان داستان اسکندر، پس از آفرین فردوسی بر محمود، دست‌نویس **ل** بیت زیر را افزوده است:

وزو بـــــر روان محمّـــــد درود بـــه یـــارانش بـــر هـــر یکـــی برفـــزود

(فردوسی، ۱۳۸٦، ٦/ص. ۱۲۹/پاورقی ٤)

این بیت در دست‌نویس‌های **ق**، **س**[۲]، **ق**[۲]، **لی**، **ل**[۳]، **و**، **آ**، **ب**، در آغاز داستان اشکانیان و پس از حمد خداوند، افزوده شده است (ر.ک: همان، ۶/ص. ۱۳۵/پ ۱).

بیت زیر در دو دست‌نویس **ق**[۲] و **پ**، در پایان پادشاهی شاپور و پس از درود فرستادن بر مدفن پیامبر اسلام (ص) به متن الحاق شده است:

محمّـــد رســـول خـــدای و امـــین کـــه راه مســـلمانی آورد و دیـــن

(همان، ٦/ص. ۲۵۰/پ ۳۱)

کاتب دست‌نویس **ق**[۲] ابیات زیر را در داستان یافتن گنج گاوان و در ستایش بهرام گور افزوده است:

خـــدایا روان چنـــان شـــهریار روان کـــن بـــه فـــردوس ای کردگـــار

ز روح محمّـــد درودش نثـــار بـــه هـــر ســـاعتی در هـــزاران هـــزار

(همان، ٦/ص. ٤٦۳/پ ٦)

ب. ابیاتی که کاتبان شیعی‌مذهب برای تثبیت شیعه‌گری فردوسی به شاهنامه افزوده‌اند. این ابیات الحاقی شامل چند دسته است:

۱. بیت‌هایی که به امام اوّل شیعیان (ع) اشاره دارد و لحن کاتب در آن‌ها ملایم است. شمار این دسته ابیات نسبت به موارد دیگری که در دنبالهٔ مقاله خواهیم آورد انگشت‌شمار است. در مقدّمهٔ شاهنامه آنجا که فردوسی تلویحاً به تشیّع

خود اشاره می‌کند کاتبان دست‌نویس‌های **س**، **لن**، **ق**[۲]، **آ**، **ب**، دو بیت زیر را به متن الحاق کرده‌اند:

علی را چنین گفت و دیگر همین — کزیشان قوی شد به هرگونه دین
نبی آفتاب و صحابان چو ماه — به هم پشتی یکدگر راست راه
(همان، ۱/ ص. ۱۰/ پ۹)

۲. ابیاتی که به امام علی (ع) در کنار پیامبر اسلام (ص) اشاره دارد و از فضایل ایشان یاد می‌کند؛ مثلاً کاتبان دست‌نویس‌های **س**، **لن**، **لی**، **لن**[۲]، **ب**، ابیات زیر را پس از ستایش انوشیروان به متن افزوده‌اند:

نه برخاست چون او ز تخم کیان — جز از احمد و حیدر از تازیان
(همان، ۷/ ص. ۱۰۱/ پ ٦)

در همین داستان، کاتب دست‌نویس **س**، ابیات زیر را در ذکر فضایل پیامبر (ص) و امام علی (ع) ظاهراً از خود سروده و به متن الحاق کرده است:

... هزار آفرین باد بر جان او (= پیامبر) — تن و جان ما زیر فرمان او
بر آن نامور حیدر هاشمی — که مردی فزون داشت با مردمی
وصیّ نبی شیر پروردگار — جوانمرد دین صاحب ذوالفقار
درود خداوند بر هر دوان — درین هر دو بر جان نوشین روان
(همان، ۷/ ص. ۱۰۱/ پ ۱۰)

بیت زیر در دست‌نویس **س**[۲]، در آغاز پادشاهی اشکانیان دیده می‌شود:

و زو بر روان محمّد درود — دوم میر حیدر که چون او نبود
(همان، ٦/ ص. ۱۳۵/ پ ۱)

۳. ابیاتی که در آن‌ها صریحاً از امام علی (ع) در مقام وصی و جانشین پیامبر اسلام (ص) یاد می‌شود، مانند بیت نخست زیر که در دست‌نویس‌های **ل**، **س**، **لن**، **ق**[۲]، **لی**، **پ**، **آ**، **ل**[۲]، **ب** و **سن ژوزف (ژ)** و بیت دوم که در دست‌نویس‌های **ف**، **ب**، **ل**[۳]، **لن**[۲]، **س**[۲]، **سعدلو و سن‌ژوزف**، افزوده شده است:

منم بندهٔ اهل‌بیت نبی — ستایندهٔ خاک پای وصی
(همان، ۱/ ص. ۱۰/ پ۱۰؛ همان، ۱۳۸۹، ٤٨٨ر)

...به دل گفت اگر با نبی و وصی شوم غرقه دارم دو یار وفی

(فردوسی، ۱۳۸٦، ۱/ ص. ۱۰/ پ۱۸؛ همان، ۱۳۸۹، ٤۸۸ر؛ همان، ۱۳۷۹، ۸)

۴. ابیاتی که در آن‌ها زبان کاتب شیعی متعصّبانه و تهدیدآمیز است، مانند ابیات زیر در ردّ و نکوهش دشمنان امام علی (ع) که به دست‌نویس‌های **ل، س، لن، ق**[۲]، **و، آ، ل**[۲]، **ب** الحاق شده است (۳):

نباشد جز از بی‌پدر دشمنش که یزدان به آتش بسوزد تنش

هر آن کس که در دلش بغض علی است از او زارتر در جهان زار کیست

(فردوسی، ۱۳۸٦، ۱/ ص. ۱۱/ پ٦)

مضمون دشمنی با امام اوّل شیعیان (ع) که تاوان سختی به دنبال خواهد داشت، در بخش دیگری از شاهنامه، آنجا که فردوسی به حبّ امام علی (ع) و خواهشگری از ایشان در روز محشر اشاره می‌کند به گونهٔ دیگری در دست‌نویس‌های **س، ک، ل**[۲]، **س**[۲]، **ق**[۲]، **لی، ل**[۳]، **و، آ** دیده می‌شود:

وگر در دلت زو بود هیچ ریغ بدان که بهشت از تو دارد دریغ

(همان، ۷/ ص. ۱٦٦/ پ ۱۷)

یکی از نکته‌های درخور توجّه دربارهٔ بیت‌های شیعه‌گرای الحاق شده به شاهنامه، این است که این ابیات جای ثابت و مشخّصی ندارند و جای آن‌ها در دست‌نویس‌ها متفاوت است. با توجّه به این نکته می‌توان عدم اصالت برخی از آن‌ها را نشان داد و متن شاهنامه را از وجود آن‌ها پیراست. مثلاً بیت زیر در بعضی دست‌نویس‌ها در آغاز پادشاهی شاپور اردشیر آمده حال این که در دست‌نویس‌های **ق**[۲]، **و**، در پایان داستان جنگ بزرگ کی‌خسرو افزوده شده است (همان، ۴/ ص. ۳۷۴/ پ ۱۰):

سر انجمن بد ز یاران علی که شیعیش خواند علیّ ولی

(همان، ٦/ ص. ۲٤۱/ ۷)

و یا بیت زیر که در دست‌نویس‌های **ل، س، لن، ق**[۲]، **پ، و، آ، ل**[۲]، **ب**، در مقدّمهٔ شاهنامه دیده می‌شود ولی در دست‌نویس‌های **ق**[۲]، **و**، در پایان داستان جنگ بزرگ کی‌خسرو (همان، ۴/ ص. ۳۷۴/ پ ۱۰)، در دست‌نویس‌های **ک، س**[۲]، **لی، آ، ب**، در آغاز داستان اسکندر و در دست‌نویس‌های **ل**[۲]، **لن، پ، لن**[۲] در آغاز پادشاهی شاپور اردشیر (همان، ۶/ ص. ۲۴۱/ پ ۱۴) آمده است:

نباشـــد جـــز از بی‌پـــدر دشـــمنش کـــه یـــزدان بـــه آتـــش بســـوزد تـــنش

(همان، ۱/ ص. ۱۱/ پ٦)

ج. برخی کاتبان سنّی مذهب نیز بیکار ننشستند و هر یک به‌نوبهٔ خود بیت‌هایی به متن شاهنامه افزودند تا فردوسی را اهل تسنّن معرّفی کنند (آیدنلو، ۱۳۹۰، ص. ۶۴). معروف‌ترین نمونهٔ این الحاقیات، همان قطعهٔ چهار بیتی معروف ستایش خلفای راشدین در مقدّمهٔ شاهنامه است که در بیشتر دست‌نویس‌ها دیده می‌شود (فردوسی، ۱۳۸۶، ۱/ ص. ۱۰/ پ۳؛ همان، ۱۳۷۹، ص. ۷) و برخی پژوهشگران در عدم اصالت آن دلایلی چند آورده و حقّ مطلب را به‌خوبی ادا کرده‌اند (ر.ک: خالقی‌مطلق، ۱۳۷۱، صص. ۳۴۶- ۳۵۰؛ همو، ۱۳۷۲، صص ۱۲۹- ۱۳۴؛ دوستخواه، ۱۳۸۰، ص. ۱۱۶).

لحن و شیوهٔ بیان کاتبان اهل تسنّن نیز گاهی همچون کاتبان شیعی، ملایم و دور از تعصّب است؛ مانند قطعهٔ زیر که در دست‌نویس‌های **س**، **ق**، **ک**، **ل**[۲]، **س**[۲]، **لی**، **ب** در خطبهٔ یزدگرد آمده است:

چنـــان بـــد کجـــا ســـرفراز عـــرب کـــه از تیـــغ او روز گشـــتی چـــو شـــب

که بد شـمع دیـن و چـراغ بهشـت کـه در کشـور او مـرد بـی‌دین نهشـت

عمـر آن کـه بـد مؤمنـان را امیـر ســـــتوده ورا خـــــالق بی‌نظیـــــر

(فردوسی، ۱۳۸٦، ۸/ ص. ٤۱۱/ پ۱۳)

امّا گاهی لحن تند و متعصّبانه‌ای نیز از آن‌ها دیده می‌شود، مانند ابیات زیر که در دست‌نویس‌های **ل**، **آ**، **ب**، به مقدّمهٔ شاهنامه افزوده شده است:

تـــو بـــر خـــارجی لعنتـــی کـــن مـــدام و بـــر رافضـــی همچنـــین کـــن مـــدام

ابـــوبکر و حیـــدر چـــو بـــر کوثرنـــد کجـــا خـــارجی رافضـــی در خورنـــد

تو سنّی بـزی تـا بـود هـر دو دوسـت ره رسـتگاری از ایـن اسـت و اوسـت

(همان، ۱/ ص. ۱۱/ پ ۸)

د. گاهی کاتب مسلمان بوده امّا تعصّبات ملّی و میهنی بر او غلبه یافته و ترک ادب شرعی کرده است. برای مثال، کاتب مسلمان دست‌نویسی از شاهنامه مورّخ ۸۴۸ ه. ق، محفوظ در کتابخانهٔ واتیکان، به نام علی ابن نظام دامغانی، بیت تعرّض‌آمیزی پس از بیت معروف (چو با تخت منبر برابر کنند/ همه نام بوبکر و عمّر کنند) در نامهٔ رستم فرخزاد به

برادرش، به دست‌نویس خود افزوده است. ازآنجاکه دست‌نویس کتابخانهٔ واتیکان در شهر یزد کتابت شده (ر.ک: خالقی‌مطلق،۱۳۶۴، ص. ۳۹۶) احتمالاً کاتب هنگام سرودن و یا افزودن این بیت، تحت تأثیر اندیشه‌های زردشتیان آن دیار قرار گرفته است:

ز عثمـان و حیـدر بگیـرد شـمار　　نمانـد بـه گیتـی یکـی نامـدار

(فردوسی، ۱۳۸٦، ۸/ص. ٤۱۷/ پ ۱۸)

۳- جدال‌های دینی کاتبان در برخی دست‌نویس‌های متون پهلوانی

گذشته از شاهنامه در برخی دست‌نویس‌های متون پهلوانی نیز، دستکاری‌های مذهبی و متعصّبانهٔ کاتبان دیده می‌شود؛ مثلاً کاتب مسلمان یکی از دست‌نویس‌های بهمن‌نامه، ظاهراً ابیات سرودهٔ ایرانشاه را که در منقبت پیامبر اسلام (ص) آمده چندان منسجم و عالی ندانسته به همین دلیل آن‌ها را حذف و ابیات دیگری را جایگزین آن کرده است (ایرانشاه بن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰، ۴/ پ ۶). در دست‌نویس‌های متعدّد فرامرزنامهٔ بزرگ و کوچک نیز شاهد الحاق ابیاتی هستیم که ارادت کاتب را به امام اول شیعیان (ع) نشان می‌دهد (فرامرزنامهٔ بزرگ، ۱۳۹۴، ۲۴۹/ پ ۱۶؛ مرزبان فارسی،۱۳۹۹، ۱۲۴/ پ۱).

یکی از نکته‌های درخور توجّه، تصرّفات کاتبان زردشتی در فرامرزنامهٔ بزرگ است؛ مثلاً در چاپ سنگی این کتاب که سال‌ها پیش به همّت رستم سروش تفتی در بمبئی انتشار یافت ابیاتی در ستایش زردشت دیده می‌شود که به‌احتمال بسیار از افزوده‌های یکی از کاتبان زردشتی این منظومه است؛ زیرا اوّلاً این ابیات تنها در چاپ سنگی آمده و در دست‌نویس‌های دیگر نشانی از آن نیست؛ ثانیاً هیچ سند قطعی در دست نداریم که شاعر گمنام این منظومه را بر دین بهی فرض کنیم تا به تبع آن، این ابیات را سرودهٔ او بدانیم. ابیات الحاقی یاد شده چنین است:

کـه از عهـد آن شـاه بـا آفـرین　　زراتشـت اسـفنتمان گـزین
پدیـد آمـد و گشـت ایـران زمـین　　بـه کـردار بـاغ بهشـت بـرین...
کتـاب فروزنـدهٔ زنـد و اُسـت　　که زنگ جهالـت بـه گیتـی بشسـت
یک و بیسـت نسـک آن کتاب گزین　　بیـاورد و شسـت او جهـان را زمـین

(فرامرزنامهٔ بزرگ، ۱۳۹٤، ۱۵۰/ پ۷)

در داستان تخت طاقدیس، شاعر پس از توصیف این تخت و چگونگی توجّه پادشاهان ایران به آن می‌گوید:

بـــدین گونـــه بُـــد تـــا بـــه گـــاه عمـــر کـــه از وی عجـــم گشـــت زیـــر و زبـــر
ز یکـــــدیگر آن تخـــــت را برگشـــــاد وزان بهـــــرهٔ هرکســـــی را بـــــداد

(ر.ک: فرامرزنامهٔ بزرگ، ۱۳۹٤، ص. ۲۰۹/ ۲۹۱٤- ۲۹۱۵)

امّا یکی از کاتبان زردشتی این منظومه و یا شاید رستم سروش تفتی، ابیات بالا را دستکاری کرده و آن‌ها را این چنین متعصّبانه و شدیداللّحن آورده است:

بدین گونـه بـد تـا بـه گـاه عمـر نحـــوس اختـــر بـــد رگ بی‌پـــدر
که بـر خـواهش چـرخ بیـدادگر شـــد ایـــران از آن دیـــو زیـــر و زبـــر

(فرامرزنامه، ۱۳۲٤، ص. ۲۷۹)

همچنین یکی از کاتبان زردشتی مذهب، بیت معروف (هزاران درود و هزاران سلام/ ز ما بر محمّد علیه السّلام) را که به گونه‌های مختلفی در بسیاری از دست‌نویس‌های شاهنامه و متون پهلوانی ضبط شده به‌صورت زیر به پایان فرامرزنامهٔ بزرگ الحاق کرده است:

هـــــزاران درود و هـــــزاران ســـــلام ز مـــا بـــر **زراتشـــت** علیه‌السّـــلام

(فرامرزنامهٔ بزرگ، ۱۳۹٤، ص. شصت‌ونه)

این بیت در دست‌نویس دیگری از فرامرزنامهٔ بزرگ مندرج در یکی از نسخ شاهنامه، که به دست یکی دیگر از کاتبان زردشتی کتابت شده این‌گونه ضبط شده است:

هـــــزاران درود و هـــــزاران ســـــلام ز مـــا بـــاد بـــر روی **نیکـــان** مـــدام

(فردوسی، بی‌تا، ص. ٤٦٥)

تغییر ضبط‌ها و آوردن ضبطی که مطابق میل کاتبان بود گاهی در برخی سرنویس‌ها نیز دیده می‌شود. بر پایهٔ سرنویس یکی از دست‌نویس‌های فرامرزنامهٔ کوچک مضبوط در کتابخانهٔ بریتانیا به شمارهٔ Or. 2926، پس از شکست خوردن جوکیان هند از فرامرز و شکستن بت‌ها، همگی به **دین اسلام** روی می‌آورند (مرزبان فارسی، ۱۳۹۹، ص. ۱۲۱/ پ ۵). وقوع این علّت را می‌توان به دو گونه توجیه کرد: احتمالاً کاتب مسلمان این دست‌نویس تمایل داشته که قهرمان منظومه‌ای را که به کتابت آن اشتغال داشت مسلمان معرّفی کند. احتمال دیگر این که کاتب تحت تأثیر فضای فرهنگی سده‌های متأخّر، همهٔ قهرمانان ملّی را مسلمان دانسته است. دربارهٔ این نکته در صفحات آینده بیشتر سخن خواهیم گفت.

۴- جدال‌های مذهبی کاتبان در دست‌نویس‌های جهانگیرنامه

پیش‌تر نمونه‌هایی از ورود عقاید دینی کاتبان و جدال‌های مذهبی ایشان را در دست‌نویس‌های شاهنامه و متون پهلوانی نشان دادیم و گفتیم که کاتبان عقاید خود را گاه با بیانی ملایم و گاه با لحن تند و متعصّبانه‌ای در ردّ فرقه‌های مخالف بیان می‌کردند. نکتهٔ حائز اهمّیت این است که در هیچ‌کدام از این تصرّفات و دستکاری‌ها، سیر منطقی و یا درون‌مایهٔ داستان به هم نریخته زیرا افزودگی‌ها و یا جرح‌وتعدیل‌ها اغلب در جاهایی است که شاعر و یا قهرمان داستان، عقاید مذهبی خود را بیان می‌کند و بیشتر این دستکاری‌ها درون‌مایهٔ داستان را تغییر نمی‌دهد امّا در جهانگیرنامهٔ سرودهٔ قاسم مادح وضع به گونهٔ دیگری است و جدال‌های مذهبی برخی کاتبان، ویژگی‌های فکری این منظومه را تغییر داده است. پیش از ورود به این مبحث، نخست باید دربارهٔ زمان احتمالی سرایش این منظومه سخن بگوییم.

نخستین بار ژول مول در دیباچهٔ خود بر شاهنامه، جهانگیرنامه را منظومه‌ای متعلّق به قرن پنجم معرّفی کرد (مول، ۱۳۵۴، ص. ۴۳). سعید نفیسی بر آن بود که روایت جهانگیرنامه در کنار شمار دیگری از روایات منظومه‌های پهلوانی، یا مستقیم به پهلوی نوشته شده و یا این که از یونانی، سریانی و غیره به پهلوی درآمده است[۴] (نفیسی، ۱۳۴۴، ص. ۱۴) بااین‌حال این پژوهشگر به زمان سرایش جهانگیرنامه اشاره‌ای نمی‌کند. ذبیح‌الله صفا با توجّه به برخی مختصات فکری و ادبی جهانگیرنامه، آن را متعلّق به اواخر قرن ششم (به‌احتمال‌ضعیف) و یا قرن هفتم (به‌احتمال‌قوی) دانست و این توضیح را نیز اضافه کرد که ظاهراً بعدها در حدود قرن نهم، کاتبان در دست‌نویس‌های جهانگیرنامه دست برده و بیت‌هایی به آن الحاق کرده‌اند (صفا، ۱۳۶۳، ص. ۳۳۲). چندی بعد حدس این پژوهشگر در نوشته‌های دیگران تکرار شد (ر.ک: ریپکا، ۱۳۸۵، ص. ۲۳۶؛ جهان‌تاب، ۱۳۸۱، ص. ۳۰۲؛ شریفی، ۱۳۸۷، ص. ۴۹۲؛ نیازکار، ۱۳۸۶، ص. ۵۹۳؛ ذوالفقاری- جعفری، ۱۳۹۴، ص. ۲۴۸). خالقی‌مطلق جهانگیرنامه را در کنار شمار دیگری از متون پهلوانی، با قید احتمال سرودهٔ قرن ششم دانسته است (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۶، ص. ۱۸۶). فان زوتفن به تبعیت از سخن صفا، دورهٔ سرایش آن را بین سده‌های ششم تا نهم نوشته است (Zutphen, 2014, p. 78). در برخی دانشنامه‌ها به تقلید از سخن صفا، دورهٔ سرایش جهانگیرنامه متأخّرتر از قرن نهم خوانده نشده بدون آن که آغازی برای سرایش آن تعیین کنند (مصاحب، ۱۳۸۱، ص. ۷۷۹؛ اوشیدری، ۱۳۸۶، ص. ۲۳۹). برخی پژوهشگران به استناد بیتی از این منظومه که مشابه آن در گلستان سعدی نیز دیده می‌شود دورهٔ سرایش آن را پس از سال ۶۵۶ احتمال داده‌اند (محقق، ۱۳۸۰، ص. ۹؛ آیدنلو، ۱۳۸۸، ص. ۲۵). از نظر دوبلوا این منظومه به‌طور

گسترده از واژگان عربی و مفاهیم اسلامی بهره برده است، بنابراین به نظر می‌رسد که از دیگر آثار متعلّق به این ژانر ادبی متأخرتر است (De Blios, 1998, p. 476) امّا این پژوهشگر به دورهٔ احتمالی سرایش آن اشاره‌ای نمی‌کند. امیدسالار زمان سرایش جهانگیرنامه را از ادوار یاد شده متأخّرتر می‌داند و آن را به دورهٔ صفویه و یا حتّی دورهٔ زندیه و قاجاریه می‌رساند (امیدسالار، ۱۳۸۱، ص. ۴۵۴). در نقد سخن امیدسالار باید گفت که چون یکی از دست‌نویس‌های این اثر در تاریخ ۲۹ ذی‌الحجّهٔ سال ۱۱۱۲ مصادف با حکومت شاه سلطان حسین صفوی کتابت شده پس تعلّق این منظومه به دورهٔ پس از صفویه، کاملاً منتفی است؛ امّا حدس ایشان در تعلّق احتمالی آن به دورهٔ صفویه، همچنان بر قوّت خود باقی است. اخیراً یکی از پژوهشگران جوان بیت آخر این منظومه (به نظم آمد این دفتر اندر هرات/ به توفیق «جبّار موت و ممات») را مادّه تاریخی برای سرایش این منظومه دانسته و سال سرایش آن را ۱۰۷۷ ه. ق یعنی هم‌زمان با درگذشت شاه‌عباس دوم و بر تخت نشستن شاه صفی دوم معرّفی کرده است (مهراد، ۱۳۹۷، صص. ۲۰۰-۲۰۱). نگارنده پیش‌تر با توجّه به آمدن واژهٔ هرات در بیت پایانی این منظومه، حدس زده بود که شاید جهانگیرنامه در قرن نهم و در دوره‌ای که فرزندان تیمور در هرات به سر می‌بردند و به شاعران و هنرمندان توجّه خاصی می‌کردند سروده شده است (غفوری- امینی، ۱۳۹۳، صص. ۳۰۹) امّا اکنون با یافتن دست‌نویس‌های بیشتر و با توجّه به ویژگی‌های سبکی جهانگیرنامه، احتمال می‌دهد که این منظومه نیز مانند شمار دیگری از متون پهلوانی، متعلّق به قرن دهم به بعد است.

نگارنده در تصحیح انتقادی تازه‌ای که از این منظومه انجام داده دست‌نویسی از این منظومه را که در کتابخانهٔ ملّی پاریس نگهداری می‌شود اساس پیرایش خود قرار داده است. در این دست‌نویس بسیاری از ضبط‌های کهن حفظ شده امّا شماری دستکاری‌های کاتبان نیز در آن دیده می‌شود. خوشبختانه در دو دست‌نویس دیگر این منظومه که در کتابخانه‌های ایندیا آفیس و آستان قدس[1] نگهداری می‌شود، شمار بسیاری از ضبط‌های کهنی باقی مانده که در دست‌نویس پاریس دگرگون شده است.

یکی از دستکاری‌های مهم مذهبی کاتب دست‌نویس پاریس که در چاپ سنگی این کتاب نیز دیده می‌شود، تغییر دادن ضبط‌هایی است که مفاهیم مذهبی دارند. این دخل و تصرّفات و دستکاری‌ها شامل موارد ذیل است:

۱. تغییر ضبط **مسلمان** به **بهدین**؛ بسامد این تغییر در این منظومه بالا است:

همه همرهانش **مسلمان** شدند چو او سر به سر اهل ایمان شدند

(مادح، بی تا، ایندیا آفیس، ۲۱ پ)

نسخهٔ پاریس: همه همرهانش به **بهدین** شدند (همان، بی تا: پاریس، ۵۳پ).

مسلمان شو و راه حق در پذیر ره کفر بگذار و **اسلام** گیر
(همان، ایندیا آفیس، ۲۹پ)

نسخهٔ پاریس: به **بهدین** شو و راه حق در پذیر/ ره کفر بگذار و حق دین گیر (همان، پاریس، ۵۹ر).

۲. تغییر ضبط **مسلمان** به **ایران**

مسلمانِ آباد نامش نهاد به اسلام دین انتظامش نهاد
ز تاریخ دور یل نامدار **مسلمانی آباد** نامش شمار
(مادح، بی‌تا، ایندیا آفیس، ۲۹ پ)

نسخهٔ پاریس: به **ایرانی آباد** نامش نهاد/ به اقرار وی انتظامش نهاد- ز تاریخ دور یل نامدار/ به ایرانی آباد نامش شمار (همان، پاریس ۵۹ پ).

چاپ سنگی: به **ایرانی آباد** نامش نهاد/ یل پیلتن انتظامش نهاد- ز تاریخ دور شه نامدار/ به ایرانی آباد نامش شمار (همان، ۱۳۲۵، ص. ۵۳).

چو صفّ سپاه عدو گشت راست خروش از سپاه **مسلمان** بخاست
(همان، آستان قدس[۱]، ۴۷ر)

نسخهٔ پاریس: ... خروش دلیران **ایران** بخاست (همان، پاریس، ۹۲ پ)

چاپ سنگی: ... خروش از دلیران **ایران** بخاست (همان، ۱۳۲۵، ص. ۲۲۸)

۳. تغییر ضبط **مسلمان** به **پشیمان**

از آن قوم بعضی **مسلمان** شدند از آن کفر و کین پاک دینان شدند
(همان، مجلس، ۱۵۲)

پ: از آن قوم بعضی **پشیمان** شدند (همان، پاریس، ۹۴پ)

چو گردی **مسلمان** دهم کام تو سپارم به دستت دلارام تو
(همان، آستان قدس[۱]، ۶۹ر)

پ: چو گردی پشیمان دهم کام تو (همان، ۱۱۰ر)

س: اگر در پذیری دهم کام تو (همان، ۱۳۲۵، ص. ۳۱۴)

۴. تغییر ضبط اسلام/ اسلامیان به ایران/ ایرانیان

سپاه عاد در توصیف سپاه جهانگیر می‌گویند:

دلیرنـــد ایـــن جملـــه **اســـلامیان** کـــه بســـتند بـــر کینـــهٔ مـــا میـــان

(همان، ایندیا آفیس، ٦٦پ)

نسخهٔ پ: دلیرند این قوم ایرانیان (همان، ۹۱ر)

بیاینـــد **اســـلامیان** ســـوی مـــن کســـی کـــاو بـــود هم‌تـــرازوی مـــن

(همان، ایندیا آفیس، ٦٦پ)

نسخهٔ پ و چاپ سنگی: بیایند **ایرانیان** سوی من (همان، پاریس، ۹۱ ر)

چـو مـن تنـگ سـازم پـی کـین کمـر ز **اســـلامیان** کـــس نبینـــد اثـــر

(همان، آستان قدس[1]، ۴۷ر)

نسخهٔ پ، چاپ سنگی: ... ز **ایرانیان** کس نبیند اثر (همان، پاریس، ۹۲ پ؛ همان، ۱۳۲۵، ص. ۲۲۷)

۵. تغییر ضبط اسلام به یزدان/ ایزد

اسـیران کـافر هـر آن کـس کـه بـود بـدو دیـن **اســلام** عرضـه نمـود

(همان، مجلس، ۱۵۲)

پ: ... بدو دین **یزدان** عرضه نمود (همان، پاریس، ۹۴پ).

جهـانگیر گفـتش کـه ای بی‌نظیـر بیـا دیـن **اســلام** را درپـذیر

(همان، ۶۹ر)

پ، بیا دین **یزدان** ز ما در پذیر (همان، پاریس، ۱۰۹پ)

س: بیا دین **ایزد** ز ما در پذیر (همان، ۱۳۲۵، ص. ۳۱۴)

گـرفتم ره دیـن **اســلام** پـیش نهادم برون پـای از ایـن کفـر و کـیش

(همان، ایندیا افیس، ٨٤ ر)

س: گرفتم ره دین **یزدان** به پیش (همان، ۱۳۲۵، ص. ۳۲۴)

۶. تغییر ضبط **مسلمان** به **صفت ساده**

چـــو فرهـــاد روی دلاور بدیـــد　　بگفـت ای **مســلمان** زمانـت رسـید

(همان، آستان قدس[1]، ۶۴ر)

نسخه‌های پاریس، مجلس، آستان قدس[2] و چاپ سنگی: بگفت ای **دلاور** زمانت رسید

مســلمان شـو و راه حـق در پـذیر　　ره کفـر بگـذار و اسـلام گیـر

(همان، ایندیا آفیس، ۲۹ پ)

چاپ سنگی: بشو **صادق** و راه حق در پذیر/ که نبود کسی غیر حق دستگیر (همان، ۱۳۲۵، ص. ۵۰)

۷. تغییر ساختار مصراع به‌منظور حذف واژهٔ مذهبی

ز **اسـلام** او گشـت شـاد انجمـن　　کـه شـد شـاد ز **اسـلام** سـرو چمـن

(همان، آستان قدس[1]، ۶۹ر)

پ: وزان دین پذیری همه شاد شد/ که راه کژی جمله بر باد شد (همان، پاریس، ۱۱۰ ر)

س: وزان دین پذیریش گشتند شاد/ پس آن‌گه دلیران با فرّ و داد...(همان، ۱۳۲۵، ص. ۳۱۵)

...کـه آیـد سـوی راه **اسـلام** و دیـن　　بـرون آیـد از کفـر و از راه کـین

(همان، ایندیا آفیس، ۸٤ر)

پ: که آید سوی راه یزدان‌پرست/ بیندازد این بت‌پرستی ز دست (همان، پاریس، ۱۱۱پ)

س: بدان تا گراید سوی راه حق/ دل تیره‌اش گردد آگاه حق (همان، ۱۳۲۵، ص. ۳۲۳)

دلارام شـد واقـف از کـار یـار　　کـه او گشـت در دیـن حـق اسـتوار

شـد آن هـم **مسـلمان** بـر دلنـواز　　ز جـان کـرد اقـرار بـر بی‌نیـاز

(همان، آستان قدس[1]، ۶۹ر)

پ: شد او **شاد** و **خرّم** به پرده‌سرای (همان، پاریس، ۱۱۰ر)

ممکن است این پرسش مطرح شود که چه گونه می‌توان اصالت ضبط‌های **مسلمان** و **اسلام** را تأیید کرد امّا ضبط‌های **بهدین**، **ایزد** و یا **ایران** را که در دست‌نویس پاریس و چاپ سنگی آمده بی‌اعتبار دانست؟ برای پاسخ به این پرسش می‌توان سه دلیل آورد:

الف. ضبط‌های **بهدین**، **ایزد/ یزدان** و **ایران** تنها در دست‌نویس پاریس و چاپ سنگی آمده که هر دو از یک خانواده‌اند حال این که دست‌نویس‌های مجلس و آستان قدس[۲] با وجود خویشاوندی با دست‌نویس پاریس، این ضبط‌ها را تأیید نمی‌کنند، امّا ضبط‌های **مسلمان** و **اسلام** نه‌تنها در دست‌نویس ایندیا آفیس که قدیمی‌ترین نسخهٔ شناخته شده از جهانگیرنامه است آمده بلکه در دست‌نویس‌های معتبر دیگری که با ایندیا آفیس از یک سلسله نسب نیستند نیز دیده می‌شود.

ب. نکتهٔ مهم دیگر توجّه به زمان سرایش این منظومه است. پیش‌تر اشاره کردیم که پژوهشگران و محقّقان، دورهٔ سرایش جهانگیرنامه را از قرن پنجم تا دورهٔ صفویه احتمال داده‌اند امّا شواهد و قرائن متن حاکی از آن است که به احتمال بسیار، این منظومه در دورهٔ صفویه سروده شده است. یکی از موضوعات اصلی جهانگیرنامه، جنگ‌های مذهبی آن است، مضمونی که پیشینه‌ای طولانی در حماسه‌ها دارد و قدمت آن به یادگار زریران می‌رسد. این مضمون در شاهنامه در جنگ‌های ایرانیان با ارجاسب و همچنین در نبردهای ایرانیان با رومیان و اعراب مسلمان در دورهٔ ساسانیان دیده می‌شود. در این داستان‌ها، ایرانیان به‌دین در حال نبرد با پیروان مذاهب دیگر هستند. می‌دانیم که اسفندیار معروف‌ترین پهلوان مذهبی شاهنامه است امّا از شرکت رقیب او رستم و افراد خاندانش در جنگ‌های مذهبی نشانی نیست و این نکته در آن دسته منظومه‌های پهلوانی که قدمت روایت دارند نیز دیده نمی‌شود و تنها یک بار در بخش پایانی فرامرزنامهٔ کوچک، هنگام مناظرهٔ فرامرز با برهمن اشاره می‌شود که درنهایت به پیروزی فرامرز و یزدان‌پرستی هندوان ختم می‌شود (ر.ک: مرزبان فارسی، ۱۳۹۹، صص. ۱۱۲- ۱۲۴). از این مختصر می‌توان نتیجه گرفت که در شاهنامه و متون پهلوانی قدیم، غالباً رستم و قهرمانان خاندانش، نه پهلوانان دینی بلکه پهلوانان ملّی به‌شمار می‌رفتند.

در آن دسته متون پهلوانی که احتمالاً از قرن دهم به بعد و مقارن با حکومت صفویّهٔ شیعه‌مذهب سروده شده وضع به گونهٔ دیگری است. در بانوگشسپ‌نامه روایت شده که رستم با یاری خداوند، درِ طلسم کافری را بسته است (بانوگشسپ‌نامه، ۱۳۸۲، صص ۱۲۳/ ۹۴۳). در زرّین‌قبانامه زال به آصف می‌گوید شاه ایران و همهٔ پهلوانان، دین پیامبر اسلام (ص) را پذیرفته و به دوازده امام (ع) ایمان آورده‌اند (زرّین‌قبانامه، ۱۳۹۳، ص. ۵۰۳/ ۶۶۹۷- ۶۷۰۰). بر پایهٔ رستم‌نامه، رستم پس از درماندگی در برابر نیرو و قدرت امام اوّل شیعیان (ع)، مطیع آن حضرت شد و دین اسلام را پذیرفت (رستم‌نامه، ۱۳۸۷، صص. ۱۳- ۱۵). در شهریارنامه آمده رستم پس از شنیدن وصایای کهبد، به امام علی (ع) ایمان آورد و دوستی و محبّت آن حضرت با گِلش آمیخته شد (مختاری، ۱۳۹۷، ص. ۸۵۶/ ۸۲۷۷). در

داستان‌های شفاهی و نقّالی نیز بارها به مسلمان بودن پهلوانان خاندان رستم اشاره می‌شود (ر.ک: آیدنلو، ۱۳۸۷، صص. شانزده و هفده). از نظر یکی از پژوهشگران، دلیل این امر این است که در محیط متعصّب حکومت صفویّه، که فتواهای متعدّدی در ردّ خواندن و شنیدن داستان‌های ملّی صادر می‌شد ایرانیان شیعه‌مذهب و شاهنامه دوست، ناگزیر بودند که رستم مجوس و پهلوانان و شهریاران حماسهٔ ملّی خود را از ردّ و انکار برخی علمای زمان دور بدارند و آن‌ها را مسلمان، نمازگزار، آشنا با قرآن، شیعه و ... معرّفی کنند (همو، ۱۳۸۷، صص. بیست‌ونه؛ همو، ۱۳۹۱، ص. ۶۲) بنابراین دور از ذهن نیست که در جهانگیرنامه نیز رستم پهلوان مسلمانی معرفی شود که هرلحظه برای برانداختن بت‌پرستی جامهٔ رزم بپوشد و جهاد کند. یکی از مستشرقان می‌نویسد: «در حماسه‌های متأخّر، جنبه‌های دینی قوّت می‌گیرد. مجاهدان دینی جانشین پهلوانان می‌شوند تا این که در جهانگیرنامه که سخت تازی مآب است اسلام رنگ تعصّب به خود می‌گیرد»(ریپکا، ۱۳۸۵، ص. ۲۳۸). با این توضیحات می‌توان نتیجه گرفت که ضبط‌های **مسلمان** و **اسلام** که در چند دست‌نویس معتبر جهانگیرنامه آمده، ضبط‌هایی اصلی و ضبط‌های **ایران**، **بهدین** و **ایزد / یزدان** که در نسخهٔ پاریس و چاپ سنگی دیده می‌شود ضبط‌هایی ساختگی و نتیجهٔ دخل و تصرّف کاتبان است.

ج. یکی از دلایل مهم در عدم اصالت ضبط‌های یاد شده، خطاهای فاحشی است که گاهی کاتب دست‌نویس پاریس مرتکب شده است؛ مانند ابیات زیر:

چو بنشست (رستم) بر تختِ جمهور شاه — چنین گفت با سروران سپاه
که آن‌کس امان یابد از تیغ من — که **اسلام** گیرد در این انجمن...
به بهدین شدند آن خلایق همه — بتان شد ز **اسلامیان** تفرقه

(مادح، بی تا، پاریس ۵۹پ)

چنان‌که ملاحظه می‌شود کاتب این دست‌نویس، در مصراع چهارم ضبط **اسلام** را تغییر نداده امّا در مصراع پنجم، ضبط **مسلمان** را به **بهدین** برگردانده است. در مصراع آخر نیز بی‌التفاتی از خود نشان داده و ضبط **اسلامیان** را به حال خود رها کرده است.

شاهد دیگر در درستی حدس ما این است که افراط کاتب دست‌نویس پاریس در دخل و تصرّفات، گاه به حدّی است که اصول قافیه را رعایت نمی‌کند، به‌بیان‌دیگر قافیهٔ ابیات را فدای ضبط‌های ساختگی خود می‌کند؛ مانند نمونه‌های زیر:

به اخـلاص خود چون **مسلمان** شدند ز صـدق و یقـین نـور ایمـان شـدند
(همان، آستان قدس[1]، ۹۸پ)

پ: به اخلاط چون من **بهدین** شدند (؟)/ ز صدق و یقین اهل ایمان شدند (همان، پاریس، ۱۲۳پ)

ز پنـدت نخـواهم **مسـلمان** شـدن وزیـن بت‌پرسـتی پشـیمان شـدن
(همان، تهران، ۲۶۰پ)

پ: به پندت نخواهم به (= ز) **بهدین** شدن/ وزین بت‌پرستی پشیمان شدن (همان، پاریس، ۱۳۸پ).

در این شواهد، ضبط نادرست و ساختگی **به‌دین** یک بار با **ایمان** و بار دیگر با **پشیمان** هم قافیه شده و همین امر قافیه را معیوب ساخته است.

پرسش دیگری که به ذهن می‌رسد این است که چرا کاتبان دست‌نویس پاریس و دست‌نویس مبنای چاپ سنگی، رعایت امانت نکرده و دست به چنین تصرّفاتی زده‌اند؟ برای پاسخ به این پرسش دو احتمال وجود دارد:

الف. دست‌نویس پاریس شامل سه منظومهٔ فرامرزنامهٔ کوچک، جهانگیرنامه و بانوگشسپ‌نامه است و در تاریخ ۱۱۷۳ق در شهر سورت گجرات هند کتابت شده است. در آغاز فرامرزنامهٔ کوچک عبارت: «به نام ایزد بخشاینده که بخشایش مهربان دادگر»[(۵)] و در آغاز جهانگیرنامه عبارت «به نام ایزد بخشاینده بخشایشگر مهربان دستگیر» آمده که احتمالاً حاصل قلم کاتبی زردشتی است نه مسلمان. از سوی دیگر در پایان فرامرزنامهٔ کوچک بیت (هزاران درود و هزاران ثنا/ز ما تن‌به‌تن بر شه انبیا) و در پایان بانوگشسپ‌نامه بیت (بگفتم من این داستان را تمام/ ابر مصطفی آلش از ما سلام) آمده است. از این دو بیت نمی‌توان نتیجهٔ قطعی گرفت که کاتب دست‌نویس پاریس، مسلمان بوده زیرا چه‌بسا این ابیات در دست‌نویس مبنای کار او وجود داشته ولی کاتب هنگام کتابت دست‌نویس خود، آن‌ها را حذف نکرده است. در دست‌نویسی از شاهنامه مضبوط در کتابخانهٔ ملّی به شمارهٔ ۵- ۲۲۲۳۶، که به دست کاتبی زردشتی به نام سیاوش پسر سیاوخش پسر رستم، کتابت شده مشابه این رویداد را نیز می‌توان دید. [(۶)] در این دست‌نویس شماری از منظومه‌های پهلوانی هم در میان داستان‌های شاهنامه کتابت شده است (ر.ک: تهمتن‌نامه، ۱۴۰۱، ص. ۸۴). کاتب زردشتی این دست‌نویس، هنگام کتابت ابیات شاهنامه، حفظ امانت کرده و حتّی در مقدّمهٔ شاهنامه که محلّ مناسبی برای ورود اندیشه‌های زردشتی او است دخل و تصرّفی نکرده است امّا در منظومه‌های پهلوانی این دست‌نویس، بارها شاهد ورود باورهای ملّی و یا اندیشه‌های زردشتی مذهب کاتب هستیم. با این توضیح

می‌توان احتمال داد که کاتب دست‌نویس پاریس بر دین بهی بوده و به دلیل تعصّبات مذهبی خود، در هر جا که پهلوانان ملّی مسلمان خوانده شده بودند ضبط متن را تغییر داده که این ضبط‌ها بعدها در چاپ سنگی نیز راه یافته است. فرضیّهٔ دیگر این که هم دست‌نویس پاریس و هم چاپ سنگی، از مادر نسخه‌ای که این دخل و تصرّفات در آن روی داده بود بهره برده‌اند و همین امر سبب خویشاوندی هر دوی آن‌ها شده است.

ب. دلیل دیگر وقوع این دستکاری‌ها در دست‌نویس پاریس و چاپ سنگی، این است که کاتب مسلمان بوده امّا از سنّت‌های شعری و تأثیرات محیطی و فرهنگی دوره‌ای که جهانگیرنامه در آن پدید آمده آگاهی نداشته است به همین دلیل به گمان او، چون پهلوانان خاندان رستم، سال‌ها پیش از ظهور اسلام زندگی می‌کردند پس می‌بایست بر دین زردشت باشند و ازآنجاکه شاهنامه نیز این نکته را تأیید می‌کند (فردوسی، ۱۳۸۶، ۵/ ۹۹۳/۱۷۰) پس قاعدتاً در جهانگیرنامه نیز باید این دسته پهلوانان بر دین بهی باشند. این نکته سبب شده که کاتب دست‌نویس پاریس و یا مادر نسخهٔ آن، در هر بیتی که به مسلمان بودن رستم و ایرانیان اشاره داشته است دست ببرد و ضبط دلخواه خود را بیاورد.

۵- نتیجه‌گیری

بر پایهٔ آنچه آمد می‌توان به نتایج زیر دست یافت:

۱. کاتبان آن دسته دست‌نویس‌های معتبر و شناخته شدهٔ شاهنامه که در سده‌های هفتم تا نهم کتابت شده‌اند، همگی مسلمان هستند و در نسخه‌های تاکنون شناخته شدهٔ متعلّق به این دوره، از کاتبان زردشتی نشانی نیست. تصرّفات و دستکاری‌های کاتبان مسلمان در اثبات حقّانیت مذهب خود، گاه ملایم و به‌دوراز خشونت و گاه متعصّبانه و شدیداللّحن است. جدال‌های عقیدتی کاتبان، اغلب در مقدّمهٔ شاهنامه و در جاهایی آمده که از پیامبر اسلام (ص) و وصیّ ایشان نام برده شده است، ولی در بطن داستان‌ها معمولاً نشانی از این تصرّفات نیست. ازآنجاکه برخی کاتبان مسلمان، این بخش‌های شاهنامه را محلّ مناسبی برای ورود عقاید دینی خود می‌یافتند، پس فرصت را مغتنم شمردند و بیت‌هایی را به‌منظور تثبیت مذهب تشیّع فردوسی و یا انتساب او به مذهب تسنّن، به متن افزودند که محل قرار گرفتن برخی از این افزوده‌ها، در دست‌نویس‌ها متفاوت است و این خود قرینهٔ آشکاری است که می‌توان در اصالت برخی ابیات مذهبی که به شاهنامه وارد شده‌اند، تردید نمود.

۲. در برخی متون پهلوانی متقدّم، گاهی ابیاتی مذهبی الحاقی دیده می‌شود که موضوع آن‌ها ستایش پیامبر اسلام (ص) و یا حبّ امام علی (ع) است، درست همان موضوعی که در دست‌نویس‌های شاهنامه نیز دیده می‌شود، امّا در برخی دست‌نویس‌های

فرامرزنامهٔ بزرگ، جدال‌های دینی کاتبان زردشتی نیز وارد شده است؛ به‌گونه‌ای که کاتبان این دست‌نویس‌ها با تغییر دادن برخی ضبط‌ها و یا افزودن بیت‌هایی به متن، به ستایش پیامبر دین‌بهی پرداخته‌اند.

۳. جهانگیرنامه تنها منظومهٔ پهلوانی است که بسامد جدال‌های مذهبی کاتبان در برخی دست‌نویس‌های آن بالا است. در دست‌نویسی از این منظومه مضبوط در کتابخانهٔ ملّی پاریس و نیز در چاپ سنگی آن، دستکاری‌های مذهبی کاتبان کاملاً مشهود است؛ به این معنی که کاتب هرجا واژه‌ای دینی یافته آن را تغییر داده که این نکته سبب شده مضمون اصلی این منظومه که جنگ میان ایرانیان مسلمان با کافران و بت‌پرستان است به جنگ میان ایرانیان به‌دین با بت‌پرستان تغییر یابد.

۶- یادداشت‌ها

۱. بررسی دقیق دستکاری‌های ایدئولوژیکی کاتبان شاهنامه و متون پهلوانی پس از آن، خود تحقیق مفصّل و جامعی می‌طلبد که از حوصلهٔ این گفتار خارج است. نگارنده به دلیل رعایت حجم و نیز به دلیل این که هدف اصلی از نگارش این مقاله، تبیین فضای فکری و مذهبی جهانگیرنامه بود تنها به بررسی جدال‌های مذهبی کاتبان شیعی‌مذهب، اهل تسنّن و یا زردشتی در دست‌نویس‌های معتبر شاهنامه و متون پهلوانی پس از آن پرداخت و از بررسی سایر تأثیرات مذهبی چشم‌پوشی کرد.

۲. برای آشنایی بیشتر با این دست‌نویس‌ها و دیدن علائم اختصاری آن‌ها، بنگرید به: (فردوسی، ۱۳۸۶، صص. سیزده - چهارده).

۳. در دست‌نویس سن ژوزف تنها بیت دوم آمده است (فردوسی، ۱۳۸۹، ص. ۴۴۸ب).

۴. بر پایهٔ قرائن موجود، این نظریه اعتباری ندارد و بی‌تردید روایت جهانگیرنامه، در دورهٔ اسلامی و پس از شهرت داستان رستم و سهراب پدید آمده است.

۵. پیش از این متن، عبارت «هو الله» به خطّ دیگری آمده است.

۶. برای آگاهی بیشتر دربارهٔ این دست‌نویس، ر.ک: (تهمتن‌نامه، ۱۴۰۱، ص. ۸۴).

کتابنامه

آیدنلو، س. (۱۳۸۷). (← رستم‌نامه).

آیدنلو، س. (۱۳۸۸). متون منظوم پهلوانی. تهران: سمت.

آیدنلو، س. (۱۳۹۰). دفتر خسروان، برگزیدهٔ شاهنامهٔ فردوسی، تهران: سخن.

آیدنلو، س. (۱۳۹۱). (← طومار نقّالی شاهنامه).

امیدسالار، م. (۱۳۸۱). «بیان ادبی و بیان عامیانه در حماسه‌های فارسی»، جستارهای شاهنامه‌شناسی و مباحث ادبی، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، صص ۴۳۸- ۴۶۰.

امیدسالار، م. (۱۳۸۹). «مجمل‌التّواریخ والقصص»، سی‌ودو مقاله در نقد و تصحیح متون ادبی، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، صص ۴۱۰- ۴۴۹.

اوشیدری، ج. (۱۳۸٦). دانش‌نامهٔ مزدیسنا، تهران: مرکز.

ایران‌شاه بن ابی‌الخیر. (۱۳۷۰). بهمن‌نامه، تصحیح رحیم عفیفی، تهران: علمی و فرهنگی.

بانوگشسپ‌نامه. (۱۳۸۲). تصحیح روح‌انگیز کراچی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

تهمتن‌نامه. (۱۴۰۱). تصحیح و تحقیق رضا غفوری، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

جهانبخش، ج. (۱۳۷۸). راهنمای تصحیح متون، تهران: میراث مکتوب.

جهانبخش، ج. (۱۳۸۵). «بلای کاتبان باسواد»، گزارش میراث، سال اول، دورهٔ دوم، شمارهٔ اول، صص ۱۲- ۱۳.

جهانتاب، ا. (۱۳۸۱). «جهانگیرنامه»، دانشنامهٔ ادب فارسی، ادب فارسی در افغانستان، جلد سوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صص ۳۰۰- ۳۰۳.

خالقی مطلق، ج. (۱۳۶۴). «معرفی و ارزیابی برخی از دست‌نویس‌های شاهنامه»، ایران‌نامه، شمارهٔ ۱۱، صص ۳۷۸- ۴۰۶.

خالقی‌مطلق، ج. (۱۳۶۵). «یادداشت‌هایی بر تصحیح انتقادی بر مثال شاهنامه (۱)»، ایران‌نامه، شمارهٔ ۱۵، صص ۳۶۲- ۳۹۰.

خالقی‌مطلق، ج. (۱۳۷۱). «روش نوینی در نقد»، ایران‌شناسی، شمارهٔ ۱۴، صص ۳۴۶- ۳۵۴.

خالقی‌مطلق، ج. (۱۳۷۲). «معرّفی قطعات الحاقی شاهنامه»، گل‌رنج‌های کهن، به کوشش علی دهباشی، تهران: مرکز، صص ۱۷۰-۱۲۷.

خالقی‌مطلق، ج. (۱۳۸۶). حماسه، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

خطیبی، ا. (۱۳۸۵) الف. «کاتب خوش‌ذوق و دردسر مصحّح»، دربارهٔ شاهنامه، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، صص۴۹- ۶۸.

خطیبی، ا. (۱۳۸۵) ب. «شاهنامه‌ای کهن، همخوانی بخشی از نسخهٔ سعدلو با کهن‌ترین نسخهٔ کامل شاهنامه»، دربارهٔ

شاهنامه، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، صص۱۱۱- ۱۲۸.

دوستخواه، ج. (۱۳۸۰). «رهنمودی دیگر به افزودگی چهار بیت در دیباچهٔ شاهنامه»، حماسهٔ ایران یادمانی از فراسوی هزاره‌ها، تهران: آگه، صص ۱۱۳- ۱۱۹.

ذوالفقاری، ح.، و جعفری (قنواتی)، م. (۱۳۹۴). «جهانگیرنامه»، دانشنامهٔ فرهنگ مردم ایران، جلد سوم، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، صص ۲۴۷- ۲۴۹.

رستم‌نامه. (۱۳۸۷). به‌کوشش سجاد آیدنلو، تهران: میراث مکتوب.

ریپکا، ی. (۱۳۸۵). تاریخ ادبیات ایران، ترجمهٔ ابوالقاسم سرّی، تهران: سخن.

زرّین‌قبانامه. (۱۳۹۳). تصحیح سجّاد آیدنلو، تهران: سخن.

زرّین‌کوب، ع. (۱۳۷۷). «روش علمی در نقد و تصحیح متون ادبی»، آینهٔ میراث، سال اول، شمارهٔ اول، صص ۴۶- ۵۳.

شاپوران، ع. (۱۴۰۰). «بررسی دستکاری‌های کاتب نسخهٔ قاهره، مورّخ ۷۴۱ ق، در متن شاهنامه»، آینهٔ میراث، دوره ۱۹، شمارهٔ ۱، صص ۳۵- ۵۹.

شریفی، م. (۱۳۸۷). فرهنگ ادبیات فارسی، تهران: فرهنگ نشر نو.

شفیعی‌کدکنی، م. (۱۳۸۳). «نقش ایدئولوژیک نسخه‌بدل‌ها»، نامهٔ بهارستان، سال پنجم، شمارهٔ ۱، صص ۹۳-۱۱۰.

صفا، ذ. (۱۳۶۳). حماسه‌سرایی در ایران، تهران: امیرکبیر.

طومار نقّالی شاهنامه. (۱۳۹۱). به کوشش سجّاد آیدنلو، تهران: به‌نگار.

غفوری، ر.، و امینی، م. (۱۳۹۳). «بررسی عناصر دینی و اندیشه‌های عرفانی در حماسهٔ جهانگیرنامه»، کاوش‌نامه، دورهٔ ۱۵، شماره ۲۸، صص ۲۹۳- ۳۱۶.

فرامرزنامه. (۱۳۲۴ ه.ق). به اهتمام رستم تفتی، بمبئی: چاپخانه فیض رسان.

فرامرزنامهٔ بزرگ. (۱۳۹۴). به کوشش ماریولین فان زوتفن- ابوالفضل خطیبی، تهران: سخن.

فردوسی، ا. (۱۳۷۹). شاهنامهٔ فردوسی همراه با خمسهٔ نظامی. [نسخهٔ سعدلو]. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

فردوسی، ا. (۱۳۸۶). شاهنامه، تصحیح جلال خالقی‌مطلق، جلد ششم تصحیح محمود امیدسالار، جلد هفتم تصحیح ابوالفضل خطیبی، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

فردوسی، ا. (۱۳۸۹) شاهنامه، نسخهٔ کتابخانه شرقی وابسته به دانشگاه سن ژوزف بیروت، به‌کوشش ایرج افشار و محمود امیدسالار، تهران: طلایه.

فردوسی، ا. (بی تا). شاهنامه، دست‌نویس کتابخانهٔ ملّی به شمارهٔ ۵- ۲۲۲۳۶.

مادح، ق. (۱۳۲۵). جهانگیرنامه. چاپ اردشیر بنشاهی [چاپ سنگی]. بمبئی.

مادح، ق. (۱۳۸۰). جهانگیرنامه، به کوشش ضیاءالدّین سجادی، تهران: موسّسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه تهران- دانشگاه مک‌گیل.

مادح، ق. (بی تا). جهانگیرنامه، دست‌نویس کتابخانهٔ ایندیا آفیس به شمارهٔ .Ethe.894.

مادح، ق. (بی تا). جهانگیرنامه، دست‌نویس کتابخانهٔ ملّی پاریس به شمارهٔ Supplement persan 498.

مادح، ق. (بی تا). جهانگیرنامه، دست‌نویس کتابخانهٔ آستان قدس رضوی به شمارهٔ ۱۶۷۷۷.

مادح، ق. (بی تا). جهانگیرنامه، دست‌نویس کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ۱۴۳۶۷.

مادح، ق. (بی تا). جهانگیرنامه، مندرج در دست‌نویس شاهنامهٔ کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران به شمارهٔ ۵۱۷۴.

مایل هروی، ن. (۱۳۸۰). تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

محقّق، م. (۱۳۸۰). ← مادح، قاسم.

مختاری. (۱۳۹۷). شهریارنامه، تصحیح رضا غفوری، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

مرزبان‌فارسی، ر. (۱۳۹۹). فرامرزنامهٔ کوچک، تصحیح ابوالفضل خطیبی- رضا غفوری، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

مصاحب، غ. (۱۳۸۱). دایرةالمعارف فارسی، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

مول، ژ. (۱۳۵۴). دیباچهٔ شاهنامه، ترجمهٔ جهانگیر افکاری، تهران: سازمان کتاب‌های جیبی.

مهراد، ح. (۱۳۹۷). «تاریخ سرایش منظومهٔ حماسی جهانگیرنامهٔ قاسم مادح»، پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال چهاردهم، شمارهٔ اول، صص ۱۹۳- ۲۰۵.

نفیسی، س. (۱۳٤٤). تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی، تهران: فروغی.

نولدکه، ت. (۱۳۸٤). حماسه‌ی ملّی ایران، ترجمه بزرگ علوی، تهران: نگاه.

نیازکار، ف. (۱۳۸۶). «جهانگیرنامه»، دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، جلد دوم، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص ۵۹۳-۵۹۵.

De Blios, F. (1998). "Epics", *Iranica*, Edited by Ehsan Yarshater, NewYork, vol 8. pp 474-477

Zutphen, M. (2014), *Farāmarz, the Sistāni Hero: Texts and Traditions of the Farāmarznāme and the Persian Epic Cycle*, Brill: Leiden.

DOI: https://doi.org/10.22067/JLS.2024.85580.1531

CC BY

Analysis of the Functions and Applications of the Setting of Stories: The Case of *Shahzadeh Ehtejab*

Received: August 28, 2023/ Accepted: February 19, 2024

Mehrdad Akbari Gandomani[1]

Abstract

This study explored the multifaceted role of setting in Golshiri's novel *Shahzadeh Ehtejab*. The main purpose was to show the implicit and explicit impacts of setting on different aspects of story, including meaning making, audience immersion, making space, and foregrounding common cultural aspects. Taking the purpose into account, the study tried to see the impacts of the setting on the structure and meaning of the novel *Shahzadeh Ehtejab*? Taking a descriptive-analytical method, the analysis of semantic, thematic, and structural elements of the novel were analyzed. The analysis of these elements of the story showed that setting in the modern stories is considered a fundamental and necessary element. It showed how the past and present lives of characters are inevitably intertwined with their surrounding environments, so that any small changes in the setting impacts the identity of characters, shapes their desires and motivations, directs their choices in a certain way, and helps determining their destiny.

Keywords: Setting, Narrative Structure, *Shahzadeh Ehtejab*

1. Associate Professor in Persian Language and Literature, Arak University, Arak, Iran.
E-mail: m-akbari@araku.ac.ir

Extended Abstract

1. Introduction

This study examined the multifaceted role of setting in Golshiri's novel *Shahzadeh Ehtejab* (meaning Prince Ehtejab). The aim was to show the implicit and explicit impacts of setting on different aspects of story, including meaning making, audience immersion, making space, and foregrounding common cultural aspects. The novel *Shahzadeh Ehtejab* was analyzed as a remarkable work to show how settings, unlike ancient stories and anecdotes, go beyond their conventional functions as mere background, form the structure of the story as active elements, and make it possible for the audience to have setting-oriented interpretations. Considering the purpose, the study sought to answer the following questions: What are the functions and uses of setting in narratives? What impacts did the setting have on the structure and meaning of the novel *Shahzadeh Ehtejab*? To answer the questions, the study at first tried to examine the frameworks and limits of settings. Then, describing some related examples from the novel *Shahzadeh Ehtejab*, it comprehensively analyzed the impacts of setting on this novel.

2. Method

This study was done using a descriptive-analytical method. The methodological approach used in this study was the analysis of semantic, thematic, and structural elements of *Shahzadeh Ehtejab*. The aim was to discover the underlying relationships between setting of story and narrative elements. Examining some specific examples selected from the novel and putting them in a broader framework, this study tried to explicate those aspects of meaning that could not be revealed without considering the setting.

3. Results

The analysis of semantic, thematic, and structural elements of the story showed that unlike the traditional perception that neglect the setting, setting in the modern stories is considered a fundamental and necessary element. Setting makes many layers of meaning dependent on itself and creates unifying grounds, the result of which is the creation of coherence in the structure of the story. This happens because each setting makes the ground for the dependency of the characters and their actions, as well as the semantic and emotional aspects of the narrative, and consequently keeps the seemingly scattered elements around its own axis. A setting makes relationship with other settings through dominating its own semantic layers; so it helps the final story become strong through a set of settings.

Moreover, setting impacts the emotional dimensions of narration and makes the reader immerse himself in the story instead of being merely the audience of actions and events and other dimensions of the story, as if he experiences the events and situations. The analysis showed that setting determines the scope of actions and experiences and characters' reactions in different situations and drastically impacts the growth of characters over the story. Considering this interpretation of setting we can say that characters are not distinct from their environment, but they are deeply depicted through their surrounding environment. Here, the environment as a significant element of setting can simultaneously empower characters and play the role of a limiting factor, making him faces obstacles and subtle complications. Moreover, this study underscored that setting can help create dynamic or static situations in the plot. Through creating tension, conflict, suspense, and ambiguity, settings can be a force that speeds up or slows down the narrative and make readers to engage actively with the ongoing events. This study also examined the metaphorical dimensions of the story and explored the social, cultural, philosophical, and existential themes in the narrative framework. Another issue that this study showed was that setting through its symbolic representations adds unstated semantic layers to the story and leads the readers to ponder upon the truth, moral conflicts, and questions about the existence without directly pointing out these issues and concepts. Such a process goes from telling to showing stage, and this way, the reader can participate in the process of creating the story.

4. Conclusion

This study showed how the past and present lives of characters are inevitably intertwined with their surrounding environments and belongings. That is, any small changes in the setting impacts the identity of characters, shapes to a great extant their desires and motivations, directs their choices in a certain way, and helps determining their destiny. This novel is a good example showing that setting should not be analyzed separate from other dimensions and elements of the story, since the study showed that the events of novel can become alive, believable, and justified when it relies on and connects to the setting. We can even say that the setting of the story become so significant that the impact of setting is much more than the impact of some characters in some occasions in terms of meaning-making and influence on the overall form of story.

DOI: https://doi.org/10.22067/JLS.2024.85580.1531

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی *جستارهای نوین ادبی*، شمارهٔ ۲۲۳، زمستان ۱۴۰۲، صص ۱۳۱-۱۵۵
مقالهٔ پژوهشی

تحلیل کارکردها و کاربردهای موقعیت داستانی: «مطالعهٔ موردی: رمان شازده احتجاب»

تاریخ دریافت: ۰۶ شهریور ۱۴۰۲ / پذیرش: ۳۰ بهمن ۱۴۰۲

مهرداد اکبری گندمانی[۱]

چکیده

این پژوهش به کارکردها و کاربردهای موقعیت داستانی می‌پردازد و نشان می‌دهد موقعیت، فراتر از جنبهٔ پس‌زمینه‌ایِ خود می‌تواند نقشی فعّال، به‌عنوان عنصری تأثیرگذار، در داستان داشته باشد. موقعیت داستانی، هم در شکل‌گیری لایه‌های معنایی داستان مشارکت می‌کند و هم در ساخت‌یابیِ ساختار آن دخیل است. درک حال و هوای داستان نیز ممکن است به‌طور مستقیم وابسته به موقعیت داستانی باشد. گاهی موقعیت، با تحت تأثیر قرار دادن شخصیت‌ها، بر فرآیند رشد یا سرکوب آن‌ها نقش دارد. همچنین، در مواردی، با ایجاد تنش و کشمکش برای شخصیت‌ها بر طرح داستان تأثیر می‌گذارد. موقعیت داستانی، در بسیاری از داستان‌ها، جنبه‌ای نمادین یا استعاری پیدا می‌کند و می‌تواند بر ایده‌ها و مضمون‌های کلّی‌تر داستان دلالت داشته باشد. در رمان شازده احتجاب نیز موقعیت داستانی نقشی مهم و اساسی دارد؛ تا آنجا که به‌اندازهٔ شخصیت‌ها و گاهی بیش از آن‌ها در شکل‌گیری روایت‌های درونِ رمان دخالت دارد. سرنوشت شخصیت‌های داستان شازده احتجاب، چه در گذشته و چه در اکنونِ داستان، به‌شدت به موقعیت گره خورده است؛ به‌نحوی‌که رها شدن از یک موقعیت به معنای تغییری بزرگ در زندگی شخصیت‌ها تلقی می‌گردد. پرسش اساسی این پژوهش آن است که موقعیت داستانی چه کارکردها و کاربردهایی در داستان می‌تواند داشته باشد؟ سپس، به‌عنوان مطالعه‌ای موردی، در پی آن است که نقش موقعیت را در داستان شازده احتجاب بررسی کند و درنهایت نشان می‌دهد در این رمان، موقعیت داستانی عنصری است که اهمیت ساختاری و معنایی دارد.

کلیدواژه‌ها: موقعیت داستانی، ساختار روایت، شازده احتجاب.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران.
E-mail: M-akbari@araku.ac.ir

۱. مقدمه

مقصود از موقعیت داستانی[1] مکان و زمان و محیط و به‌طور کلّی، فضایی است که رویدادهای داستان در آن رخ می‌دهند. هر مکانِ عینی و فیزیکی در دورهٔ تاریخی خاصی قرار دارد؛ ازاین‌رو، نمودار بافت فرهنگی-اجتماعیِ متمایزی است که حال و هوایی منحصربه‌فرد دارد و فضای کلی داستان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در داستان هیچ‌گونه تعاملی میان شخصیت‌ها، بدون در نظر گرفتن موقعیت، قابل تصوّر نیست. اشیائی که وابسته به مکان‌ها هستند، وضعیت جغرافیایی و آب و هوایی و نیز شیوه‌های سکونت و معماری در محیط‌های خاص و رسوم مربوط به آن‌ها از عناصر و لوازم شکل‌گیری موقعیت داستانی هستند. همچنین، موقعیت داستانی ممکن است جنبهٔ استعاری یا نمادین داشته باشد و ایده‌ها و مضمون‌های داستان را بازتاب دهد. در واقع، مکان یک داستان، به‌عنوان جنبه‌ای بسیار مهم از معنای کلّی آن به شمار می‌آید (Gardner, 1984: 58).

برخی بر این باورند موقعیت داستانی، پس‌زمینه یا در بهترین حالت، زمینهٔ داستان است. برخی نیز تأکید می‌کنند موقعیت داستانی چیزی فراتر از یک مکان ثابت است و به‌عنوان عنصری فعّال در داستان عمل می‌کند. (Burroway, 2014: 63). با نگاهی بی‌طرفانه به این آرا، می‌توان دریافت هرکدام از این‌ها تنها به بُعدی از موقعیت داستانی در حوزه‌هایی محدود توجه کرده‌اند. موقعیت‌های داستانی، در روایت‌های کلاسیک، گاهی ممکن است در حدّ پس‌زمینه‌ای بسیار کم‌رنگ در داستان یا حکایت جلوه کنند و گاهی نیز ممکن است، در روایت‌هایی (بخصوص در روایت‌های امروزی)، به‌اندازه‌ای زنده باشند که، به‌خودی‌خود، تبدیل به یک شخصیت شوند.

در بحث از موقعیت داستانی، گاهی سخن از چگونگی‌ها به میان می‌آید و گاهی دربارهٔ بایدها و نبایدها بحث می‌شود. در بحث از بایدها می‌توان گفت: موقعیت داستانی باید چنان در داستان تنیده شود که خواننده نتواند داستان را در جایی دیگر تصوّر کند. درک این مسأله برای نویسنده و در سرنوشت داستان اهمیت بسیاری دارد. پیروِ چنین نگرشی، موقعیت داستانی تنها یک مکان ثابت نیست؛ این مکان، مکانی است که شخصیت‌ها در آن زندگی می‌یابند و با هم تعامل می‌کنند یا دچار کشمکش می‌شوند. این موقعیت، «جایی است که طرح خلق می‌شود و مضمون و حال و هوای داستان شکل می‌گیرد.» (Burroway, 2014: 63).

موقعیت داستانی گاهی نیز ایده‌های داستان را به خود وابسته می‌سازد و می‌توان از آن برای ایجاد حس تداوم یا ناپیوستگی، هماهنگی یا ناهماهنگی استفاده کرد. همچنین، شاید بازتابی باشد از زندگی درونی شخصیت‌ها و نمادی

1- Setting

از امیدها و ترس‌ها و خواسته‌ها و شک‌هایشان. هاوثورن پا را از این هم فراتر می‌گذارد و بر این باور است که موقعیت «می‌تواند بر اعمال و تصمیم‌های شخصیت‌های انسانی تأثیر بگذارد و نتیجهٔ داستان را شکل بدهد یا نیرویی برای تغییر باشد؛ یک کاتالیزور برای دگرگونی، یا منبعی برای مقاومت و مخالفت.» (Hawthorne, 1851: 27).

موقعیت داستانی تجلّی فیزیکی بینش نویسنده از جهان است؛ ابزاری که نویسنده با آن فضایی تخیلی ایجاد می‌کند که واقعیت شرایط انسانی را منعکس می‌کند و «می‌تواند هم فضایی واقعی باشد و هم فضایی استعاری و هم جنبه‌های محسوس و هم جنبه‌های ناملموس تجربهٔ انسانی را انتقال بدهد.» (Bickham, 1998: 24). همچنین، این مفهوم برای تثبیت حس زمان و مکان به کار گرفته می‌شود و به خواننده فرصت می‌دهد تا زمینهٔ تاریخی و فرهنگی روایت را درک کند. (Todorov, 1969: 83).

ایجاد حس واقعی بودن آنچه روایت می‌شود، از کارکردهای موقعیت داستانی است. این مسئله داستان را در نظر خواننده واقعی‌تر و ازاین‌رو، باورپذیرتر می‌سازد. همچنین «از موقعیت داستانی برای ایجاد حس سرگردانی و بی‌ثبات کردن انتظارات خواننده استفاده می‌شود.» (McHale, 1987: 123).

با چنین رویکردی به موقعیت داستانی، در این پژوهش، دو پرسش اساسی مطرح می‌شود: نخست آنکه موقعیت داستانی چه کارکردها و کاربردهایی در روایت‌های داستانی دارد؟ دیگر آنکه موقعیت داستانی چه تأثیرهایی بر ساختار و معنای رمان شازده احتجاب داشته است؟ به‌منظور پاسخ دادن به این پرسش‌ها تلاش می‌شود، در حد امکان، به چارچوب‌ها و حدود موقعیت داستانی پرداخته شود و سپس، با توصیف نمونه‌های مربوط به رمان شازده احتجاب، تحلیلی جامع از تأثیر موقعیت بر این رمان به دست داده شود.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

حیدری و شریفی آبنوی (۱۴۰۰)، در مقالهٔ «تأثیر اگزیستانسیالیسم بر نخستین رمان‌های مدرن فارسی»، در بحث مربوط به تکنیک‌های زمانی و مکانی، به‌طور غیرمستقیم، مسئلهٔ موقعیت را مطرح می‌سازند. همچنین، غیورفر و کاظمی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «بررسی مفهوم فضا در ادبیات داستانی هوشنگ گلشیری بر اساس آراء اگزیستانسیالیستی ژان پل سارتر؛ نمونهٔ موردی داستان شازده احتجاب»، آشکار می‌سازند که فضای ذهنیِ اگزیستانسیالیستی می‌تواند در برخورد با عینیتِ محیط و اجتماع شکل بگیرد. یزدخواستی و مولودی نیز در مقالهٔ «خوانشی «لکانی» از شازده احتجاب گلشیری»، هنگام ارائهٔ مفهوم «حیث واقع»، به مکان و فضاهای داخلی و خصوصی خانه، که بدن را در بر می‌گیرد، می‌پردازند. احمدیان و همکاران نیز در «مقالهٔ بازشناخت گوتیک در ادبیات فارسی با تکیه بر رمان و نمایش

شازده احتجاب هوشنگ گلشیری»، مکان و زمان را از عناصر سازندهٔ فضای گوتیک در این رمان معرفی کرده‌اند. به هر روی، پژوهشی که به‌طور مستقل، مسئلهٔ موقعیت داستانی را در فضای داستانی مطرح ساخته باشد، یافت نشد.

۱-۲. موقعیت داستانی و ساختار داستان

موقعیت داستانی کشمکش‌های داستانی را آشکار می‌سازد (Cohen, 1987: 41)؛ ازاین‌جهت، «از آن برای ایجاد حس حرکت و پیشرفت، نشان دادن گذر زمان و انعکاس تغییرات در زندگی شخصیت‌ها استفاده می‌شود» (Morrison, 1977: 124). به همین سبب موقعیت داستانی را نمی‌توان جدا از ساختار داستان در نظر گرفت. این موقعیت‌ها گاهی حس وحدت را القاء می‌کنند و گاهی، بر خلاف آن، نوعی گسیختگی را نشان می‌دهند. افزون بر این، می‌توانند کمک کنند که تمایزها و تفاوت‌ها و مرزها بهتر دیده شوند؛ حتی تمایز میان شخصیت‌ها به کمک موقعیت‌سازی واضح‌تر نشان داده می‌شود. از سوی دیگر، بسیاری از پیوندها و شباهت‌ها و هماهنگی‌های میان شخصیت‌ها نیز به کمک موقعیت‌های داستانی آشکار می‌شود. افزون بر این‌ها، موقعیت داستانی نوع رابطهٔ انسان و جهان طبیعی و یا تأثیر رویدادهای تاریخی در زندگی فردی یا گروهی را نشان می‌دهد (Foster, 2016: 89). سورنتینو بر این باور است موقعیت داستانی در شکل دادن به معنای داستان نیز بسیار مؤثّر است و ممکن است حتی بر باورها و نگرش‌های شخصیت‌ها و نوع رفتار آن‌ها تأثیر بگذارد (Sorrentino, 2017: 67). از سوی دیگر، درحالی‌که یک موقعیت داستانی واضح و دقیق می‌تواند داستان را زنده کند، همچنین می‌تواند امکانات روایت را محدود کند و جست‌وجوی جدید را دشوارتر سازد (Birkerts, 2017: 89). با چنین رویکردی، «نویسنده با دادن حس عاملیت و خودمختاری به موقعیت، می‌تواند دنیایی بسازد که سرشار از امکان و توان باشد.» (Kolbert, 2018: 115).

۱-۳. موقعیت داستانی به‌مثابهٔ فضایی نمادین

از موقعیت می‌توان برای انتقال مضامین و ایده‌ها استفاده کرد. به‌عنوان‌مثال، چاه یا رودخانه یا دشتی که در منطقه‌ای خشک شده است، می‌تواند متضمّن مفهوم زوال و نابودی باشد. همچنین، «موقعیت را می‌توان به‌منظور ایجاد حس پیشگویی استفاده کرد که نشان می‌دهد چیزی شوم یا خطرناک در روایت در شرف وقوع است» (Vogler, 1998: 135).

موقعیت‌های شهری با مدرنیته یا مدرنیتهٔ توسعه‌نیافته پیوند دارند و موقعیت‌های روستایی با سنت و میراث‌های گذشته. کنار هم قرار گرفتن این دو موقعیت، می‌تواند آشکار کنندهٔ تقابل میان این دو نوع موقعیت و زمینه‌ها و همچنین افراد ساکن در آن‌ها باشد. «موقعیت نه‌تنها مکان فیزیکی است، بلکه شامل زمینهٔ فرهنگی، تاریخی و اجتماعی است که داستان در آن رخ می‌دهد» (Foster, 1995: 86). موقعیت داستانی پویایی قدرت و سلسله‌مراتب اجتماعی

جهانی را که روایت در آن رخ می‌دهد و چگونگی تأثیر آن‌ها بر تجربیات شخصیت‌ها را نیز آشکار کند.

از نظر باختین، مکان یک روایت، اگر به‌عنوان یک فضای نمادین عمل کند، «مضامین فرهنگی، تاریخی یا سیاسی بزرگ‌تر را نشان می‌دهد» (Bakhtin, 1981: 212). همچنین، با تکیه بر موقعیت داستانی، نویسنده می‌تواند هنجارهای اجتماعی و فرهنگی حاکم بر زندگی شخصیت‌ها و همچنین تنش‌ها و درگیری‌هایی را که هنگام به چالش کشیدن یا نقض این هنجارها به وجود می‌آیند، آشکار کند (Foucault, 1977: 118).

نویسنده می‌تواند با قرار دادن داستان‌ها در مکان‌های نامتعارف یا حاشیه‌ای، صداهایی به کسانی بدهد که در طول تاریخ خاموش شده یا نادیده گرفته شده‌اند و به این طریق، روایت‌ها و ایدئولوژی‌های فرهنگی مسلط را به چالش بکشد (Hutcheon, 1989: 46).

۱-۴. موقعیت داستانی و حال و هوای داستان

موقعیت داستانی می‌تواند به‌عنوان استعاره‌ای از وضعیت عاطفی و روانی شخصیت‌ها عمل کند و درگیری‌ها و خواسته‌های درونی آن‌ها را منعکس کند (Huang, 2020: 68). پدید آوردن یک موقعیت نوستالوژیک، یا موقعیت هایی که ترس یا دلتنگی یا حس اطمینان ایجاد می‌کنند، می‌توانند به نویسنده کمک کنند تا بدون گفتن، یعنی با نشان دادن یک موقعیت، شبکه‌ای از عواطف مختلف را در ذهن و روان خواننده بیدار کند. وانگ به این نکته اشاره می‌کند که موقعیت داستانی، با برجسته ساختن مضمون‌های داستانی همچون خاطره، حافظه و از دست دادن، می‌تواند برای ایجاد حس نوستالوژی یا اشتیاق به گذشته استفاده شود (Wang, 2017: 92).

گاهی نویسنده برای نشان دادن خلق‌وخو یا عواطف شخصیت یا حال و هوای حاکم بر افراد درگیر در آن داستان، یا حتی برای نشان دادن تنش‌ها و تضادها و کشمکش‌های درونی شخصیت‌ها عناصری از موقعیت داستانی را جایگزین می‌کند؛ به‌گونه‌ای که مکان‌ها و اشیاء و به‌طورکلی، هر آنچه غیرانسانی، اما حسی و فیزیکی است، نشان می‌دهند شخصیت یا شخصیت‌ها یا حال و هوای کلی داستان در چه وضعیتی است. پنجره‌ای بخار گرفته، یا کتری جوشانی که گویی ناله می‌کند و یا دیواری بلند که جای هیچ گریزی را باقی نمی‌گذارد و یا سقفی چوبی که صداهای ریز شکسته شدن از آن برمی‌خیزد و یا دریایی طوفانی یا بیابان و رودخانه‌ای خشک یا دیواری که گچ‌های آن فرو ریخته و ... می‌توانند هم بر شخصیت‌ها و هم بر حس و حال کلی موقعیت‌ها سایه بیفکنند. البته این نکته را نیز باید در نظر داشت که القای چنین حالت‌هایی به درک و موقعیت تاریخی، فرهنگی و تفسیر خواننده نیز بستگی دارد.

با چنین نگرشی به موقعیت داستانی، آشکار است که هرگونه کوتاهی در آفرینش هماهنگ و مناسب و متناسب

موقعیت‌ها با دیگر زمینه‌های داستان و نیز هرگونه تغییر نابهنگام موقعیت داستانی، تا چه اندازه می‌تواند در القاء معانی و عواطف و حس و حال داستان تأثیر منفی داشته باشد.

۱-۵. تأثیر موقعیت بر شخصیت‌های داستانی

موقعیت داستانی به خواننده کمک می‌کند تا کنش‌ها و دیدگاه‌های شخصیت را در زمینهٔ وسیع‌تری ببیند. موقعیت در شکل‌گیری زمینهٔ فرهنگی شخصیت نیز دخیل است. شخصیتی که در یک محیط یا خانوادهٔ مذهبی رشد می‌یابد، نسبت به کسی که در شرایطی غیرمذهبی بزرگ می‌شود، واکنش‌های متفاوتی دارد. همان‌گونه که موقعیت داستانی بر شخصیت تأثیر می‌گذارد، شخصیت نیز در شکل‌دهی به موقعیت مؤثّر است. شخصیت‌هایی در داستان‌ها وجود دارند که با تلاش در جهت ایجاد تغییرات فکری، محیط اطراف خود را نیز تغییر می‌دهند.

موقعیت داستانی گاهی با ایجاد موانع بر سر راه شخصیت، چالش‌هایی برای او ایجاد می‌کند و به این شیوه طرح داستان را پیش می‌برد. به‌عنوان‌مثال، زنی را می‌توان در نظر گرفت که مدّت‌ها در خانه‌ای یا هر مکان دیگری گرفتار یا زندانی شده است و می‌خواهد هر طور که شده است، از آن فرار کند و خود را نجات بدهد. هر چالشی که این زن در برخورد با این مانع داشته باشد، چه بر آن غلبه کند و چه شکست بخورد، در پیشبرد طرح نقشی اساسی و مستقیم دارد.

نویسنده، با قرار دادن شخصیت‌ها در مکان‌های و موقعیت‌های خاص، انگیزه‌ها و باورها و ارزش‌های آن‌ها را آشکار می‌کند (Smith, 2018: 56). موقعیت‌های متفاوت، هویت‌های متمایزی از شخصیت‌ها را به خواننده ارائه می‌دهند؛ به‌عنوان‌مثال، شخصیتی که در یک روستای کوچک مشغول چوپانی است، ممکن است دیدگاه‌هایی نسبت به جهان اطراف خود داشته باشد که در مقایسه با کسی که در شهری شلوغ و آلوده زندگی می‌کند، متفاوت باشد.

موقعیت داستانی گاهی جنبه‌هایی از شخصیت‌ها را آشکار می‌کند که بدون قرار گرفتن شخصیت در این موقعیت، ممکن است این جنبه‌ها هیچ‌گاه آشکار نگردند. «موقعیت داستانی برای ایجاد حس کنایه یا پارادوکس نیز استفاده می‌شود؛ زیرا شخصیت‌ها خود را در موقعیت‌هایی می‌بینند که غیرمنتظره یا متناقض هستند» (Waugh, 1984: 74). افزون بر این، «موقعیت داستانی برای ایجاد حس تضاد بین دنیای بیرون و دنیای درونی شخصیت‌ها استفاده می‌شود» (Campbell, 1949: 111 & Huang, 2020: 68).

۲- بحث

۲-۱. موقعیتِ بسته و روایت‌سازِ خانه

رمانِ شازده احتجاب، نوشتهٔ هوشنگ گلشیری، روایتی است غیر خطّی که ساختار آن به‌شدّت وابسته به موقعیت داستانی است. آغاز روایت این‌گونه شروع می‌شود که «شازده احتجاب توی همان صندلی راحتی‌اش فرو رفته بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد» (گلشیری، ۱۳۹۷: ۷). کل داستان، از آغاز تا پایان روایت، وابسته به همین موقعیت است. هر سه شخصیت اصلی داستان، یعنی شازده و فخرالنّساء و فخری، در همین موقعیت به صحنهٔ داستان وارد می‌شوند. در آغاز روایت هنوز موقعیت به‌وضوح نرسیده است. شازده احتجاب در جایی در «بالا» است و هنوز مشخص نیست این «بالا» چه جور جایی است. پس از این موقعیت مبهم، فضای مبهم دیگری آشکار می‌شود: کوچه‌ای با سایه‌روشن درخت‌ها. دو شخصیت فرعی دیگر نیز در همین موقعیت معرفی می‌شوند: مراد که توی صندلی چرخدار خود لم داده بود و زن مراد، حُسنی، که تنها یک چشمش از گوشهٔ چادر نماز پیدا بود (همان، ۷).

در این صحنه، شازده احتجاب در را بسته است و در تاریکی روی صندلی راحتی‌اش نشسته است. فخری در موقعیتی در «پایین» است؛ جایی فروتر از شازده احتجاب. تقابل این دو موقعیت، جایگاه مرد و زن را از همان آغاز آشکار می‌کند. «وقتی [فخری] دید دلشوره راحتش نمی‌گذارد، رفت بالا. صدای پا کوبیدن شازده که بلند شد فرار کرد و آمد توی اتاق خودش و نشست روبه‌روی آینه، گوش‌به‌زنگ کمترین صدای اتاق بالایی، تا شاید باز شازده خلقش تازه شود و با قدم‌های شمرده از پلّه‌ها بیاید پایین و صدا بزند: – فخری!» (همان، ۸). به‌این‌ترتیب، نخستین نشانه‌هایی که جایگاه برتر مرد و جایگاه فروتر زن را آشکار می‌کند، وابسته به موقعیت است؛ بی‌آنکه، به‌طور مستقیم، دراین‌باره چیزی گفته شود. خواننده، هنگامی‌که پیشتر برود و روایت را ادامه بدهد، متوجّه خواهد شد که این جایگاه‌ها، به همین شکل، در کل داستان بسط می‌یابند و وضعیت ذهنی و عاطفی شخصیت‌ها را نیز در برمی‌گیرند.

به نظر می‌رسد اشیائی که در این موقعیت قرار دارند، افزون بر معنای صریح خود، معناهایی نمادین یا استعاری نیز داشته باشند؛ مثلاً دری که در بسیاری از صحنه‌ها یا بسته می‌ماند و یا نیمه‌باز است؛ آینه‌ای که گاهی چهرهٔ دیگری را به جای چهرهٔ نگرنده در آن بازتاب می‌دهد و پلّه‌هایی که موقعیت‌های پایین و بالا را به هم وصل می‌کنند، در چنین فضایی، هماهنگ با موقعیت خانه، قدرت القاء عاطفی و معنایی بسیاری دارند.

شازده احتجاب، در آغاز داستان، نشسته بر روی صندلی راحتی اجدادی‌اش تصویر شده است و ظاهراً همچون

صندلی آرام است (همان، ۹)؛ اما مشخص نیست صندلی در چه موقعیتی قرار دارد. پس از آن، شازده به اتاقی درندشت تشبیه شده است؛ اتاقی که صندلی را در خود جای داده است: «شازده می‌فهمید که باز همان تب اجدادی است که به سروقتش آمده است؛ اما دلش راه نمی‌داد که خودش را مثل آن اتاق درندشتی که جابه‌جا از همهٔ اشیاء عتیقه تهی شده بود، به دست سرفه و تب بسپارد.» (همان‌جا) این تصویر هنگامی ارائه شده است که تب اجدادی به سروقت شازده آمده است. مکان در این‌جا، با همراهی اشیاء و تب اجدادی، قدرت آن را دارند که شخصیت و موقعیت کنونی او را به زمینه یا زمینه‌هایی دورتر و مبهم‌تر پرتاب کنند. اتاق پیشاپیش خودش را به تب و سرفه سپرده است؛ امّا شازده هنوز دلش راه نمی‌دهد. اتاق و اشیاء میلی شدید برای بازسازی موقعیت‌هایی در گذشته دارند و شازده تا اندازه‌ای، فعلاً، مقاومت می‌کند.

اتاقی درندشت که بوی نا گرفته است و قالی‌ای که در زیر پای شازده است و صندلی اجدادی در آن فضا معناهایی نمادین دارند؛ این معناها هنگامی آشکارتر می‌شوند که به‌عنوان جزئی از یک کلّ منسجم، علیرغم گسیختگی ظاهری، نگریسته شوند. قاب‌های عکس نیز در موقعیت داستانی معنا و قدرت روایت‌سازی پیدا می‌کنند. در واقع، قاب‌های عکس به‌عنوان دریچه‌های زنده و فعّالی هستند که موقعیت داستانی را در جایگاه یک شخصیت عامِل و تأثیرگذار می‌نشانند. به زبان دیگر، قدرت روایت‌سازی این موقعیت داستانی، بیشتر از شخصیت‌ها و حتی بیشتر از راوی‌های داستان است؛ زیرا روای داستان، چه شازده احتجاب باشد و چه فخرالنساء و چه فخری، مقهور یا وابسته به این موقعیت‌اند. تاریکی و بستگی و ابهام موقعیت اصلی داستان، در کنار اشیائی که وابسته به آن هستند، بر طرح داستان و خطوط روایت تأثیر می‌گذارند و روایتی غیرخطی ایجاد می‌کنند. فرم کلی داستان متناسب با قاب عکس‌های روی دیوار یا عکس‌ها و نوشته‌های کتاب‌ها و اشیاء دیگری است که از موقعیت‌هایی دیگر به یادگار مانده‌اند. هرکدام از راوی‌ها که در این موقعیت قرار می‌گیرند، در برابر عناصر و اجزاء آن حالتی انفعالی دارند و روایت‌ها بر آن‌ها تحمیل می‌شود؛ ازاین‌رو، داستان از روایت‌هایی ناگهانی و تکه‌تکّه تشکیل شده است که نه آغاز و پایانی دقیق برای آن‌ها قابل‌تصور است و نه به نظر می‌رسد که نظمی از پیش‌تعیین‌شده و منسجم دارند. تغییر در خطوط روایت نیز، متناسب با تمرکز بر یکی از اجزاء موقعیت ایجاد می‌شود. بر این اساس، روایت داستانی در رمان شازده احتجاب، به‌منزلهٔ لنگرگاهی است که روایت‌های منقطعِ داستان و فرم کلی آن را به خود وابسته ساخته است:

> «بوی نا اتاق را پر کرده بود. قالی زیر پایش بود. تمام تنهٔ شازده تنها گوشه‌ای از آن صندلی اجدادی را پر می‌کرد. و شازده صلابت و سنگینی صندلی را زیر تنه‌اش حس می‌کرد. آواز جیرجیرک‌ها نخی بی‌انتها بود، کلافی سردرگم که در تمامی پهنهٔ شب ادامه داشت:

> شاید لای علف‌های هرز باشند، یا... گفتم: «فخری، این پرده‌ها را کیپ بکش. نمی‌خواهم هیچ‌کدام از آن چراغ‌های لعنتی خیابان را ببینم.» فخری گفت: «شازده جان، اقلاً اجازه بفرماین پنجره را باز کنم تا یه کم هوای اتاق عوض بشه.» و شازده داد زد: – تو خفه شو. فقط هر کاری که گفتم بکن» (همان، ۱۰).

از سوی دیگر، نه‌تنها شخصیت‌های اصلی داستان مقهور موقعیت مرکزی داستان‌اند، بلکه برخی از اشیاء موجود در آنجا نیز صلابت و سنگینی بیشتری از آن‌ها دارند. شازده که تسلیمِ تاریکی موقعیت و روایت‌های نیمه‌روشن آن شده است، بر روی صندلیِ اجدادی نیز احساس حقارت می‌کند. دلیل واکنش شازده به موقعیت و اشیاء موجود در آن نیز گاهی همین بی‌وزنی و ناچیزی شازده در برابر چیزهایی است که از گذشته مانده‌اند و هنوز، تا حد زیادی، قدرتِ نفوذ گذشته را حفظ کرده‌اند؛ قدرتی که از وابستگی به شخصیت‌هایی ستمگر در روزگاری ازدست‌رفته کسب کرده‌اند. در حقیقت، گذشته، از طریق موقعیت و اجزاء آن، بر اکنونِ روایت سایه انداخته است. حیاط خانه نیز وضعیت مناسبی ندارد؛ علف‌های هرز همه‌جا را گرفته‌اند و همه‌چیز به حال خود رها شده است و آواز جیرجیرک‌ها همچون نخی بی‌انتها و کلافی سردرگم است که اکنون را به آن گذشتهٔ تاریک، گذشته‌ای به وسعت پهنهٔ شب، وصل می‌کند. این صدا از دل ویرانی و رهاشدگی بیرون می‌آید و مقاومت شازده در برابر آن بیهوده است.

۲-۲. موقعیت مرزی و مبهم خیابان

خیابان «از یک سو، مردمان را با هم رودررو می‌کند؛ ولی از سوی دیگر، آنان را با چنان نیرو و سرعتی از کنار هم عبور می‌دهد که هر کس به‌سختی می‌تواند دیگری را دقیق بنگرد–پیش از آن‌که بتوانید نگاه خود را به کسی معطوف سازید، دیگر از آن شبح خبری نیست.» (برمن، ۱۳۷۹: ۲۳۹).

موقعیتی دیگر، که آن سوی موقعیت حیاط قرار دارد، موقعیت خیابان است. خیابانی که روشن است؛ اما در کل داستان وضوح ندارد؛ حتی آنجا که «کالسکه از خیابان‌ها می‌گذشت [و] مردم برمی‌گشتند و نگاه می‌کردند.» (گلشیری، ۱۳۹۷: ۲۰). آشکار است که جز کالسکه و واژهٔ خیابان و مردم، هیچ‌چیز و هیچ بعدی از خیابان آشکار نیست. شازده از فخری می‌خواهد تا پرده‌ها را کیپ بکشد؛ زیرا نمی‌خواهد ***چراغ‌های لعنتی خیابان*** را ببیند. نکتهٔ قابل‌تأمل دربارهٔ این موقعیت آن است که اگرچه چراغ‌ها خیابان را روشن کرده‌اند، شازده به‌شدّت از آن گریزان است؛ لذا موقعیت خیابان، در کل داستان مبهم می‌ماند. چنین ابهامی، در نخستین نگاه، ممکن است به‌عنوان ضعف نویسنده تلقّی گردد؛ اما با اندکی تأمل بر ساختار کلی داستان، می‌توان دریافت که از نگاه شخصیت‌های اصلی

داستان، خیابان جایی است که یا نباید به آن نگاه کرد و یا باید از دور به آن نگریست و از آن پرهیز کرد. در واقع، موقعیت خانه چنان برجسته شده است که حتی در تاریکی نیز بُعد و جان و جسمیّت بیشتری نسبت به خیابان دارد. خیابان تنها جایی است که این‌جا نیست؛ یا آنکه جایی است که مردم عادی از آن می‌گذرند و گاهی می‌شود تفنگ اجدادی را به دست گرفت و بی‌آنکه بدانی کیستند، به آن‌ها شلیک کرد. خیابان جایی است که مردم در آن گروه‌گروه کشته می‌شوند. جز این‌ها و چند تصویر جسته‌وگریختهٔ دیگر، خیابان هیچ‌چیز نیست و مرزی است که با چراغ‌ها روشن شده است و طبقهٔ اشراف را از طبقات فرودست جدا ساخته است. اکنون می‌توان بهتر فهمید که چرا موقعیت خیابان، این‌گونه شکل‌نایافته، در کل داستان به حاشیه رانده می‌شود. در اساس، راوی‌های داستان، یا از طبقهٔ اشراف‌اند (شازده و فخرالنساء) و یا وابسته به طبقهٔ اشراف (فخری). هم ازاین‌رو است که این راوی‌ها نه می‌خواهند و نه می‌توانند درکی از واقعیت خیابان داشته باشند. در تصویرهایی هم که ظاهراً از خیابان ارائه می‌شود، خیابان جایی است که باید در آن جلوی مردم را گرفت و آن‌ها را به رگبار بست و سرانجام چنین قساوتی هر چه باشد، آن‌قدر بی‌ارزش است که آن‌که فرمان به کشتن داده است، برنمی‌گردد تا به پشت سرش نگاه کند. خیابانِ پس از کشتار جایی است که، به گمان پدر شازده احتجاب، فقط دست‌های بریده، که شاید چوب و چماق‌ها هنوز در مشتشان باشد، در پشت سر به جا می‌ماند.

> «دستور دادم: «ببندیدشان به مسلسل.» صدای چرخ و دنده‌ها و رگبار که بلند شد، موج آدم‌ها برگشت. سیاهی سرها دور شد.» (همان، ۲۹). «پدربزرگ گفت: همین؟ پدر گفت: من که به پشت سرم نگاه نکردم؛ اما به گمانم پشت سرمان فقط دست‌های بریده به جا مانده باشد. شاید هم چوب و چماق‌ها هنوز توی مشتشان بود.» (همان، ۲۹).

پنهان‌ترین جدال این داستان، جدال میان دیوارهایی است که طبقهٔ اشراف را در خود نگاه داشته است و خیابانی که حضور و کنش و فریاد مردم عادی را اعلام می‌کند. دلیل آنکه هیچ‌کدام از زنان حق بیرون رفتن از خانه و نگاه کردن به خیابان را ندارند، همین مسئله است. با چنین نگرشی، می‌توان دلیل نفرت بی‌اندازهٔ شازده از هوای تازهٔ خیابان و ترجیح علف‌های هرز و تاریکی و هوای مانده و آبِ ماندهٔ سبز شدهٔ بی‌ماهی را درک کرد.

تنها کسی که هنوز می‌خواهد نور و هوای خیابان به داخل خانه بیاید، فخری است. فخری کارگرزاده است و در خانهٔ شازده کلفتی می‌کند و شب و روز مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرد.

۲-۳. موقعیت‌ها و وضعیت‌های دوگانه

فخرالنساء نیز از تاریکی خوشش می‌آید: «[فخرالنساء] گفته بود: «من از تاریکی خوشم می‌آید، شازده. قبل از آن که

بیایی روی تخت، یادت باشد آن چراغ را خاموش‌کنی» (همان، ۱۴). در این موقعیت، تاریکی، چراغ خاموش و تخت، اهمیتی نمادین می‌یابند؛ خاطرات از تاریکی بیرون می‌آیند و به این چراغ خاموش و تخت می‌رسند. البته، در کل داستان، دو تخت، به‌مثابه دو موقعیت در برابر هم قرار می‌گیرند و هم از نظر حسی/عاطفی و هم از نظر معنایی در تقابل با هم قرار دارند؛ یکی تخت فخرالنساء که تمیز و مرتب و سرد است و دیگری تخت فخری که کثیف و نامرتب و گرم است. شازده به همان شکل که میان این دو تخت سرگردان است، میان فخرالنساء و فخری نیز در تلاطم است و می‌کوشد هم دو تخت و هم دو شخصیت را با هم یگانه ببیند. در واقع، تخت‌ها در این دو موقعیت نمایندهٔ دو شخصیت متمایز هستند و شازده بیهوده می‌کوشد تا این تمایز را نابود کند. از سوی دیگر، این تقابل، تقابل میان طبقهٔ اشراف و طبقهٔ فرودست نیز هست. شازده به زور می‌خواهد فخری را به فخرالنساء تبدیل کند. ناممکن بودن این تغییر ریشه در موقعیت‌هایی دیگر دارد؛ زیرا تبدیل کردن فخری به فخرالنساء به معنی جابه‌جایی طبقاتی است که تنها در صورت فروپاشی طبقهٔ مسلّط امکان‌پذیر است. تاریکی و ماندگی و علف‌های هرز موقعیت طبقهٔ حاکم را در بر گرفته است؛ اما سلطهٔ بی‌چون‌وچرای شازده بر فخری (نمایندهٔ فرودستان) هنوز پابرجا است.

در این داستان همه‌چیز در موقعیت‌ها و وضعیت‌هایی دوگانه اتفاق می‌افتد یا معنا می‌یابد؛ همان‌طور که زمان در میان اکنون و گذشته در نوسان است، موقعیت‌ها هم در این وضعیت‌های دوگانه کارکردهایی متفاوت دارند؛ چراغ‌ها و تخت‌ها و اتاق‌ها و درها و صندلی‌ها هرکدام در موقعیت‌های متفاوت، کارکردها و ارزش‌های متفاوتی دارند؛ چنان‌که صندلی و کلاه‌خود اجدادی با موقعیت حال شازده جور درنمی‌آید؛ اما همهٔ این‌ها در تاریکی موقعیت کنونی شازده در هم فرو می‌روند و باز فرومی‌پاشند و تکّه تکّه می‌شوند. ساختار دوگانهٔ داستان نیز از همی دوگانگی‌ها مایه می‌گیرد. در موقعیت تاریکِ محوری داستان، هیچ‌چیز نیست که بتواند از این دوگانگی بگریزد؛ نه شخصیت‌ها، نه مکان‌ها، نه زمان‌ها و نه اشیاء.

۲-۴. حصار دیوارها و شخصیت‌های در حال احتضار

دو دیوار پرگو و سیاه که بر گرد شازده کشیده شده است (همان، ۳۱)، به‌نوعی زندانی برای شازده هستند. بادبادک شیئی بود که جانشین آرزوهای شازده بود: «خسرو می‌خواست بادبادکش را هوا کند. دو دیوار با چشم‌های موریانه خورده‌شان در دو طرف او نشسته بودند و خسرو همه‌اش در این فکر بود که چطور می‌تواند باز بگریزد. باد می‌آمد. بادبادک با آن دنباله و گوش‌های سرخ و سبزش توی زمینهٔ آبی آسمان بود. دیگر کلّه نمی‌زد. دست‌های کوچک خسرو تند تند نخ می‌داد و بادبادک دور می‌شد. فقط سینهٔ بادبادک پیدا بود. نوار نازک گوش‌ها و دنباله داشت توی آبی آسمان

حل می‌شد. پسر باغبان ایستاده بود. دستش را سایبان چشم‌هایش کرده بود. باد که تندتر شد دیگر دست‌های نازک و بی‌خون شازده قدرت نداشت نخ را نگه دارد.» (همان، ۳۱-۳۲). بادی بی‌رحم بادبادک را با خود می‌برد و شازده با آن دست‌های نازک و کم‌خون توان مقاومت در برابر آن را ندارد. شازده تسلیم می‌شود و «بادبادک کوچک و کوچک‌تر» می‌گردد؛ درست مثل آرزوهای شازده که کوچک و کوچک‌تر شده‌اند و مثل خودش که هرروز حقیرتر و نزارتر از پیش می‌شد.

حوض هم موقعیت دیگری است که معناهای زندگی و مرگ، جوانی و پیری، شادابی و پژمردگی، افسردگی و شادابی و ... را بازتاب می‌دهد: «توی حوض ماهی بود؟» (همان، ۳۳). شازده دارد حس زندگی را گم می‌کند. ماهی در این‌جا می‌تواند نمادی از زندگی باشد. روزگاری فوّاره‌های این حوض «بلند و کشیده بودند.» (همان‌جا.) اما حالا دیگر نه‌تنها خبری از ماهی نیست، بلکه آب حوض آن‌قدر کثیف و مانده است که دیگر هیچ امیدی نیست که فوّاره‌ای (حس حرکت و زندگی) هر چند کوتاه داشته باشد.

۲-۵. تغییر موقعیت و تغییر شخصیت

فخری در کشاکش تبدیل شدن به فخرالنساء، بیش از آن که خود را فخرالنساء بخواهد، در آرزوی به دست آوردن موقعیت اوست. می‌خواهد تختی بزرگ‌تر داشته باشد؛ یعنی جایگاهی داشته باشد که فراتر از حد توان و خیال اعضای طبقهٔ اوست؛ امّا وقتی خود را در آن جایگاه تصوّر می‌کند، به یاد می‌آورد که یک بال فرشتهٔ کوچکِ نقش‌شده بر سقف، شکسته است. موقعیت دو تخت، یعنی تخت فخری در طبقهٔ پایین و تخت فخرالنساء در طبقهٔ بالا در کل داستان معنایی نمادین دارد و آرزویی پنهان و پر از تناقض را بر ملا می‌سازد که حتّی در صورت رسیدن به آن، باز هم مخمصه‌ای پنهان‌تر به وجود می‌آید؛ فرشتهٔ کوچکی که یک بالَش شکسته است، با توجه به نشانه‌های متراکم و پراکنده در کل داستان، به زنانی خرد شده و درهم‌شکسته اشاره دارد که در هر موقعیتی که باشند، از زیر سایهٔ سرکوبگر مردان امکان رهایی نمی‌یابند. وضعیت فخرالنساء، در سراسر داستان، این نکته را تأیید می‌کند:

> «توی اون تخت آدم می‌تونه راحت بخوابه، دراز به دراز پاهاشو می‌تونه باز کنه و به تاق خیره بشه. به اون گل‌وبوتهٔ گچ‌بری نگا کنه؛ به اون فرشتهٔ کوچولو که از وسط گل اطلسی اومده بیرون؛ به اون آینه‌های ریز. چرا یه بالش شکسته؟» (همان، ۶۴).

شازده همیشه منتظر شنیدن خبر مرگ آخرین نزدیکانش است. در حقیقت، این خبرها، خبر نزدیک شدن مرگ خود او و طبقهٔ اجتماعی روبه‌زوال او نیز هست. نکتهٔ قابل‌تأمل آن است که به‌محض آنکه پرسش از مرگ دیگری

مطرح می‌شود، فخری که هنوز نتوانسته شبیه به فخرالنساء شود، آرزو می‌کند که باز از پنجره‌ها نگاه کند و بوی شمشادها را بشنود. فخری نمی‌خواهد تن به زوالی بدهد که شازده و خاندانش را در برگرفته است. شاید دو گل شمعدانی و یک درخت بیدی که در خانهٔ جدید باقی مانده‌اند، نمادهایی از فخرالنساء و فخری (دو گل شمعدانی) و شازده احتجاب (درخت بید) باشد. حتی اگر از تحلیل نمادگرایانه در این نوشتار پرهیز شود، مهم آن است که هر سه شخصیت اصلی و هر دو گل و درخت پشت دیوارهای بلند خانهٔ جدید محصور شده‌اند. غم عمیق فخری از آن است که چرا شازده خانهٔ پیشین را فروخته است. شازده هر شب مست می‌کرده و هر چه داشته را می‌فروخته است (همان، ۷۰). فروختن خانهٔ بزرگ پیشین و اشیاء متعلّق به آن موقعیت، نوعی گریز از خاطرات است. گریز از یک موقعیت نشانهٔ گریز از وضعیت پیشین است؛ هر چند ممکن است خاطرات به روش‌هایی نابهنگام، حتی از لای علف‌های هرز و یا از میان قاب‌های عکس و کتاب‌ها و اشیاء دیگر فوران کنند:

> «شازده می‌گفت: «مراد خان، تازگی‌ها کی مرده، هان؟» کاش باز هم می‌شد از پنجره‌ها نگاه کنم و بوی کاج‌ها و شمشادها را بشنوم. (این‌ها را فخری می‌گوید.) همه‌اش دو تا گلدان شمعدانی و یک درخت بید، آن هم توی این خانه با این دیوارهای بلند، چرا شازده آن خانه را فروخت؟» (همان، ۷۱).

۲-۶. تغییر موقعیت و گریز از خاطرات

شازده احتجاب از خانه/موقعیت پیشین که به خانه/موقعیت جدید نقل‌مکان کرد، حیدرعلی باغبان را، با زن و دو بچه‌اش، بیرون کرد و گفت: «این خانه باغبان نمی‌خواهد.» حیدرعلی از سرنوشت دخترش، فخری، می‌پرسد. شازده پاسخ می‌دهد: «فخری مرد، حیدرعلی. فخری مرد.» (همان‌جا) شازده، فخری، دختر باغبان، یعنی دختر کسی که می‌تواند موقعیت خانه را زنده نگه دارد، را در خانه نگه می‌دارد تا در کنار او شاهد مرگ فخرالنساء و باغچه باشد؛ هر چند از نظر او فخری نیز پیشاپیش مرده و تبدیل به فخرالنسائی دیگر شده است.

خانهٔ جدید، که موقعیتی زنده اما در حال احتضار است، به حال خود رها شده است و شازده که به مرگی خودخواسته و تدریجی تن داده است، به‌عمد می‌خواهد باغبان از خانه دور گردد و باغچه پر از علف‌های هرز شود. می‌خواهد آب حوض «همین‌طور سبز» بماند و ماهی‌ها یکی‌یکی بمیرند. تلاش‌های فخری نیز برای زنده نگاه داشتن این موقعیت و متعلقات آن، به جایی نمی‌رسد. فخری اگر، به‌طور کامل، به فخرالنساء بودن تن بدهد، آغاز به مردن می‌کند. شازده وقتی از خانه بیرون می‌رود، در را به روی او قفل می‌کند. حکایت آن‌ها، حکایت زندانبان و زندانی است:

> «دست‌تنها که نمی‌شود. حیدرعلی باغبان را هم بیرون کرد، با زن و دو تا بچه. گفت: «این خانه باغبان نمی‌خواهد.» حیدرعلی گفت: «پس دخترم چی، شازده؟» شازده گفت: «فخری مرد،

حیدرعلی. فخری مرد.» باغچه حالا پر از علف‌های هرز شده. تا کمر بید قد کشیده‌اند. دریغ از یک شاخهٔ گل میخک! همه‌اش گل‌های ریز و زرد. اگر آن دو تا نیلوفر نبود و آن عشقه که پیچیده دور تنهٔ بید...؟ حتی آب حوض را نمی‌گذارد تازه کنم. می‌گوید: «می‌خواهم آبش همین‌طور سبز باشد.» یکی‌یکی می‌میرند. روزی یکیشان را هم کلاغ می‌گیرد. وقتی می‌بینم شکم سفید ماهی‌ها روی آب افتاده و آن‌های دیگر دوره‌اش کرده‌اند گریه‌ام می‌گیرد. صبح زود بلند شدم تا خودم آب حوض را تازه کنم. آن‌همه آب. توپی‌اش محکم شده بود. یک زن، دست‌تنها! سطل‌سطل آب‌ها را ریختم توی باغچه. ماهی‌ها را ریختم توی لگن. چقدر ماهی! شازده داد زد، از پنجره: «مگر نگفتم، نمی‌خواهم...» و باز موتور را زد و حوض را پر کرد. وقتی می‌رود بیرون در را قفل می‌کند. پس اقلاً یکی را بیاورد که با من هم‌زبان باشد. اگر فخری بودش... (در واقع، راوی در این‌جا خود فخری است که فکر می‌کند فخرالنساء شده است) بلند شد. در اتاق را بست و از پله‌ها رفت بالا.» (همان، ۷۱-۷۲).

از نظر شازده، جدّ کبیر و پدربزرگش سال‌ها سرگرم از دست دادن و آب کردن املاکشان بوده‌اند؛ اما در این کار توفیق چندانی نداشته‌اند! اکنون شازده خیال دارد همه را، «آن هم پای میز قمار» از دست بدهد و می‌گوید: «تنها راهش همین است» (همان، ۷۵). شگفت آن است که فخرالنساء نیز که از همان خاندان اشرافی است، منتظر نشسته است تا ببیند شازده کی به بدبختی می‌افتد و خانهٔ جدید را می‌فروشد (همان، ۷۷). رسیدن به چنین حدی از افلاس، به طرز تناقض‌آمیزی، هم نجات‌دهنده است و هم نابودکننده؛ با فروختن خانه و برخی از اشیاء آن و سوزاندن و رها کردن و نابود کردن برخی دیگر، شازده و فخرالنساء، به‌نوعی، از آن خاطرات تلخ رها می‌شوند؛ اما این احساس بی‌ثمر رهاشدگی، به نابودی آنان می‌انجامد؛ سایهٔ تاریک گذشته هیچ‌گاه آنان را رها نخواهد ساخت: «هیچ‌وقت هم در خانه را باز نمی‌گذارد، با این دیوارهای بلند و این بید. اگر می‌گذاشت اقلاً یکی بیاید آب حوض را عوض کند... ماهی‌ها. می‌گوید: «تو نباید بروی توی آن اتاق.» می‌گویم: «آخر، شازده، مگر ندیدی چه گردی روی عکس نشسته است؟» آن‌وقت هر شب می‌رود توی آن اتاق، تک‌وتنها. چه سرفه‌هایی می‌کند!» (همان، ۸۲).

۲-۷. هراس از موقعیت‌های بیرونی

فخرالنساء همان وقت‌ها که کودک بوده است نیز، جز مواردی اندک، اجازهٔ بیرون رفتن از خانه نداشته است: «فخرالنساء گفت: «خانم‌جان می‌گفت اگر رفتی دم در می‌برند داغت می‌کنند.» (همان‌جا) در آن روزگار، فخرالنساء به گل‌ها علاقه داشته و به باغچه می‌رفته و با آن‌ها حرف می‌زده است. «یک گل میخک می‌کنده می‌گذاشته گوشهٔ دهانش.» (همان‌جا) او «کنار حوض هم می‌رفته، پهلوی ماهی‌ها.» (همان‌جا).

فخرالنساء اگرچه در کودکی، به‌ناچار، از مادر جدا شده و پشت دیوارهای خانهٔ پدربزرگ زندگی حبس‌گونه‌ای داشته است، اما همیشه حسی سرشار از زندگی داشته است. حسی که وقتی از مرحلهٔ کودکی به مرحلهٔ زن‌بودن می‌رسد، به کلّی از دست می‌رود. تنها تجربه‌های او از موقعیت پر از شور و زندگی خیابان، گاهی در همان دوران کوتاه کودکی بوده است: «فخرالنساء ارمک می‌پوشیده. کیف به دست، در را باز می‌کرده و خانم‌جان را می‌دیده که روی پله‌ها نشسته، پشت فواره. گلدان کنارش بوده؟ می‌دویده، تمام طول خیابان را می‌دویده. باد می‌افتاده توی موها و توی دامن لباس ارمکش.» (همان، ۹۱).

۲-۸. موقعیت به‌مثابه موجودی کنشگر

به دلیل وابستگی شدید شخصیت‌ها به موقعیت و یا گرفتاری آن‌ها در موقعیت، روایت‌ها نیز به‌شدت تحت تأثیر موقعیت‌اند. بر خلاف بسیاری از داستان‌ها، در این داستان، موقعیت داستانی از پس‌زمینهٔ داستان فراتر می‌رود و هم در سرنوشت شخصیت‌ها و هم در سرنوشت داستان، نقشی مستقیم دارد. بر این اساس، موقعیت در این داستان، نوعی بستر برای کنش‌های شخصیت‌ها نیست؛ بلکه خود موجودی کنشگر است که داستان را، هر چند به شیوه‌ای غیرخطی و تنشی و نامنظم، پیش می‌برد. تحمیل روایتِ موقعیت به راوی به‌اندازه‌ای است که راوی از اینکه روایت را از جایی دیگر شروع نکرده است، حسرت می‌خورد. در واقع، موقعیت داستانی و اشیاء وابسته به آن تعیین می‌کنند که راوی کدام روایتِ پنهان مانده در مکان/زمان و اشیاء را بیان کند: «کاش از همین‌جا شروع می‌کردم، نه از آن عکس رنگ و رو رفتهٔ خانم‌جان و آن فوّاره و آن گلدان. دیگر گذشته.» (همان، ۹۴). در کل داستان، موقعیت روایِ قدرتمندی است که سلطهٔ خود را به شخصیت‌ها تحمیل می‌کند.

نکتهٔ مهم دیگر آن است که، چه در دنیای واقعی و چه در داستان، هیچ‌کس در موقعیت دیگری نیست و هیچ‌کس نمی‌تواند دقیقاً چیزهایی را ببیند و حس کند که دیگری می‌بیند و حس می‌کند. در حقیقت، برخورد موقعیت‌های درونی افراد با موقعیت‌های بیرونی تعیین می‌کند که چه چیزهایی دیده و حس شود و چه چیزهایی پنهان بماند و در پی آن، چه روایت‌های شکل بگیرد و چه روایت‌هایی ناگفته باقی بماند. وقتی خسرو/شازده احتجاب در کنار منیره‌خاتون در آب می‌نگرد، نمی‌تواند چیزهایی را ببیند که منیره‌خاتون می‌بیند: «گفتم: «چی را می‌خواهی ببینی، منیره‌خاتون؟» گفت: «باز پیدات شد، باز پیدات شد، خسرو خان؟» همه‌اش همین را می‌گفت و نگاه می‌کرد و آب را به هم می‌زد و باز توی آب، توی موج‌ها نگاه می‌کرد... گفت: «دیدی، خسرو خان؟» گفتم: «چی را، چی را؟» گفت: «وقتی آب به هم خورد، نگاه کن.» و آب را به هم زد. نگاه کردم، چیزی نبود، فقط صورت منیره‌خاتون بود که

کش می‌آمد، موج برمی‌داشت و می‌شکست و تکه‌تکه می‌شد. بعد باز صورت منیره‌خاتون بود با آن موهای کوتاه و آن لب‌های سرخ. گفتم: «فقط عکس شماست.» گفت: «تو نمی‌توانی ببینی. حضرت‌والا هم نمی‌تواند. فقط منم که می‌توانم، فقط منم.» (همان، ۹۶).

۲-۹. شخصیت‌های محکوم در موقعیت

همهٔ شخصیت‌های این داستان، به‌نوعی، محکومِ موقعیت‌اند؛ محکوم به زن بودن یا محکوم به وابسته بودن به طبقه‌ای خاص یا محکوم به ماندن در موقعیت زندان‌وارِ خانه. این محکومان تنها آنگاه لب به سخن می‌گشایند که خود را از سلطهٔ دیگری در امان بدانند. دیگری، چه دور و چه نزدیک، چه مرده و چه زنده، چه مخاطب داستان باشد و چه خودِ راوی و چه شخصی باشد که در درون روایت است، همواره حضور دارد و به موقعیت کنشگران داستان/راویان/محکومان خیره می‌شود؛ اما باید از موقعیت شخصیت‌ها دورتر باشد تا بتوانند به حرکت در بیایند و روایتی بسازند. در کلّ این داستان جدالِ سرنوشت‌ساز، جدال میان شخصیت‌ها با دیگریِ خیرهٔ سلطه‌گر است: «اگر محکوم بفهمد که آنجا، توی تاریکی و روی آن صندلی یا تخته‌پوست، یکی نشسته است و نگاهش می‌کند و می‌نویسد، حتماً، خودش را پشت پوستش (پوستی که به‌راحتی می‌توان کند و از کاه انباشت) پنهان می‌کند و یا نمی‌کند و رک و راست حرف‌هایش را می‌زند و یا باید به زور قلمتراش زبانش را باز کرد.» (همان، ۱۰۳).

هم شازده و هم فخرالنساء می‌خواهند به هر شکل ممکن از موقعیت/خانهٔ اجدادی پیشین رها شوند. هر دو آن‌ها خاطرات تلخی از آنجا دارند و می‌خواهند با دور شدن از آن موقعیت، روایت‌هایِ هنوز زندهٔ وابسته به آن را از یابد ببرند. ماندن و مردن در آن خانه، به‌منزلهٔ تن دادن به گذشته‌ای است که از هر گوشهٔ خانه و اسباب آن به سوی اکنون کشیده می‌شود و همچون تاریکی شخصیت‌ها را در برمی‌گیرد: «[فخرالنساء] گفت: فخری، آدم توی این خانه دلش می‌گیرد، با این همه اتاق. گفتم: چرا، خانم؟ گفت: نمی‌دانم، ولی هیچ دلم نمی‌خواهد این‌جا بمیرم. کاش شازده یک خانهٔ دیگر می‌گرفت. این عمارت کهنه شده است. تو هم دیگر نمی‌توانی دست‌تنها به همهٔ اتاق‌ها برسی. کاش شازده می‌فروختش.» (همان، ۱۰۴).

شازده احتجاب بعد از تصمیم به تغییر موقعیت و رفتن به موقعیت جدید، به دنبال خانه‌ای می‌گردد که دیوارهایی بلند داشته باشد: «دیوارها بلند بود. خیلی گشتم تا این خانه را پیدا کردم. چهار تا اتاق برای خفت‌وخیز دو آدم کافی بود.» (همان‌جا).

۲-۱۰. زن‌های سنگ‌شده در کنار حوض

فخری می‌گوید: فخرالنساء نشست کنار ***حوض*** و به ***دخترهای سنگی*** که ***آب*** از دهانشان می‌ریخت و به ***فوّاره*** و کمی آن‌طرف‌تر از حیاط، به ***خیابان*** و ***درخت‌های چنار*** نگاه کرد (همان، ۱۰۵). زنی که کنار حوض می‌نشیند و به دخترهای سنگی می‌نگرد، می‌تواند خود را مثل آن دخترها تصور کند که در یک موقعیت ایستا مانده‌اند. فخرالنساء و آن دخترهای سنگی تفاوت چندانی با هم ندارند؛ از دهان دخترها آب فرومی‌ریزد و فخرالنساء نیز همواره گل میخکی در گوشهٔ لب دارد و هیچ‌کدام نمی‌توانند به خیابان بروند؛ خیابانی که از کنار حوض پیدا است؛ اما امکان رفتن و گریختن به آن وجود ندارد. آب حوض، مثل شور زندگیِ پنهان فخرالنساء فواره می‌زند و باز در جای خود فرود می‌آید. خیابان هم بوی مرگ می‌دهد؛ زیرا اجداد فخرالنساء و شازده می‌توانستند مردم خیابان را به‌آسانی بکشند و دست‌های بریده‌شان را در وسط خیابان رها کنند (همان، ۲۹). ترس شازده احتجاب از آن است که فخرالنساء به آسمان نگاه کرده باشد. آسمان در این‌جا نشانی از رهایی و آزادی دارد: «[فخرالنساء] کتاب را گذاشت روی دامنش و باز نگاه کرد. گفتم: به کجا؟ گفت: خوب، نمی‌دانم. آن روبه‌رو هم **دخترهای سنگی** بود که **آب** از دهنشان می‌ریزد، هم **فوّاره**، هم **خیابان**. **درخت‌های چنار** هم بود. یک **کلاغ** هم نشسته بود وسط خیابان، داشت **استخوان** می‌خورد. گفتم: به **آسمان** که نگاه نکرد؟ گفت: نمی‌دانم، شازده» (همان، ۱۰۵-۱۰۶).

در چنین موقعیتی، نگاه کردن و دیدن زن جرم است؛ زن نباید به خیابان و به آسمان نگاه کند؛ درست به همان‌گونه که گنجشکان نباید به آسمان نگاه می‌کردند. ترس از نگاه کردن و دیدن زن، به سبب ترسی عمیق‌تر است؛ در واقع، این ترس، از اضطراب از دست دادن سلطه بر زن ناشی می‌شود؛ لذا، همان‌گونه که با قلم‌تراش چشم‌های گنجشکان بیرون کشیده می‌شود، تا درنهایت به درخت یا دیواری برخورد کنند، زن‌ها نیز میان دیوارها محصور می‌مانده‌اند. همچنین بارها در داستان آمده است که چشم‌های زن‌ها را در قاب‌های عکس با قلم‌تراش بیرون کشیده‌اند. (همان، ۳۱). «گنجشک‌هایی که چشم‌هایشان را با قلم‌تراش در آورده باشند تا کجا می‌توانند بپرند؟ نردبان را می‌گذاشته و می‌رفته بالا و از لای طاق‌نماها چند گنجشک می‌کشیده بیرون. حتماً پر داشته‌اند وگرنه نمی‌توانستند بپرند. تا کجا؟ بالای همان نردبان چشم‌هایشان را در می‌آورده یا پایین؟ در می‌آورده» (همان، ۱۰۸).

پرسش صریحی که در روایت داستان مطرح می‌شود، بسیار اهمیت دارد: «این‌ها چه خواندنی داشت؟» چرا باید سرگذشت گنجشک‌ها خوانده شود؟ آن هم در روایتی که مربوط به اسارت همیشگی زنان است. قرابت‌های بسیاری خواننده را بر آن می‌دارد که زنان و گنجشک‌ها را در موقعیت‌هایی مشابه بنگرد: «چشم‌های گنجشک‌ها را درمی‌آورده،

یکی یکی، و رهایشان می‌کرده تا بپرند. تا کجا؟ به درخت‌ها می‌خوردند یا به دیوار؟ می‌خندیده؟ نمی‌دانم، شاید فقط نگاه می‌کرده که این دفعه این یکی... یا شرط می‌کرده که این یکی حتماً می‌رسد به آن کاج و بعد که می‌دیده نرسیده یکی دیگر را. چرا؟ این‌ها چه خواندنی داشت؟» (همان، ۱۰۹).

۲-۱۱. موقعیت‌ها و روایت‌های تاریک

هوا که تاریک می‌شود، موقعیت دور از دسترس آن سوی حیاط، یعنی خیابان، مبهم‌تر می‌گردد. اساس موقعیت‌های داستانی این روایت مبتنی بر تاریکی است. روایت‌هایی تاریک، متراکم و بی‌رحم، از دل تاریکی هجوم می‌آورند و فضای اکنون را پر می‌کنند. آنچه از گذشته به اکنون منتقل می‌شود، بی‌نظم است؛ بخصوص اگر موقعیت و وابسته‌های آن را برانگیخته باشند. موقعیت و حال و هوا و عواطف شخصیت‌ها نیز در این بی‌نظمی با موقعیت بیرونی همراه می‌شوند و درنهایت، داستانی غیر خطی و گسیخته بر جا می‌ماند: «وقتی آدم به تاریکی نگاه می‌کند، به آنجا، می‌داند که چه چیزها ممکن است باشد؛ اما نمی‌داند چه‌ها می‌گذرد. (موقعیت مبهم بیرونی) برای همین است که در تاریکی خیلی خبرهاست. شب‌هایی که دیروقت می‌آمدم می‌دانستم که کنار پنجره نشسته است، توی تاریکی... به تاریکی نگاه می‌کرده و... و شاید اصلاً در تمام آن مدت فخرالنساء چشم‌هایش را بسته بوده، و یا خواب بوده و... و توی خواب؟» (همان‌جا).

دلیل آنکه شازده خانهٔ جدید را می‌پسندد، دیوارهای بلند آن است. شازده نه‌تنها فخرالنساء را پشت این دیوارها محبوس می‌کند، بلکه قصد داشته است هر چه نشان رویش و شور زندگی در این موقعیت بوده است را از بین ببرد و تنها درخت موجود در آن را بُرد و باغچه را سنگ‌فرش کند و حتی حوض را پر کند؛ اما نمی‌تواند: «این خانه را خریدم. دیوارها را که دیدم پسندیدم. گفتم، خوب است درخت بید را بیندازم، باغچه را سنگ‌فرش کم و حتی حوض را پر کنم؛ اما نمی‌شد، اگر [فخرالنساء] می‌فهمید نمی‌شد. گفتم، باشد عیبی ندارد.» (همان، ۱۰۹-۱۱۰). تغییر موقعیت بیرونی فخرالنساء، هیچ تأثیری بر موقعیت درونی او نمی‌گذارد؛ او هم در خانهٔ اجدادی پیشین محبوس بوده است و هم در این خانهٔ جدید که شازده خریده است. هر چه از سکونت در خانهٔ جدید می‌گذرد، بی‌تابی فخرالنساء و لزوم کنترل او بیشتر می‌شود: «اول کار، در را نمی‌بستم. سپرده بودم بار و بنشن را بیاورند خانه. رعیت‌ها می‌آوردند یا از بازار، تا بیرون کاری نداشته باشند.» (همان، ۱۱۰). بی‌تابی فخرالنساء، هر روز، هم در سکون و هم در حرکاتش شدیدتر می‌شود؛ اما شازده اجازه هیچ تغییر وضعیتی را به او نمی‌دهد: «فخری می‌گفت: «صبح‌ها خانم همه‌اش دور حیاط راه می‌رود.» اگر صبح زود بلند می‌شدم خودم می‌دیدم، از روی مهتابی. عینک را دستش می‌گرفت و راه می‌رفت. از پشت آن

پیراهن تور سفید بلند تنش پیدا بود. راه می‌رفت و یک ساقهٔ سبز را می‌جوید. گاهی که سرفه می‌کرد می‌رفت می‌نشست روی صندلی‌اش که زیر درخت بید بود.» (همان، ۱۱۱).

شازده میان دو تخت، میان دو موقعیت، سرگردان است: «می‌خوابیدم، همان‌جا، توی رختخواب فخری؛ اما خوابم نمی‌برد. صدای سرفه‌های فخرالنساء خشک و منقطع بود.» (همان، ۱۱۵-۱۱۶).

آخرین لحظه‌های زندگی شازده احتجاب در همان موقعیتی می‌گذرد که در آغاز داستان تصویر شده بود. صبح کاذب که اتاق را روشن می‌کند، روایت‌های تاریک گذشته نیز از بین می‌روند و شازده صدای حرکت چرخ‌های صندلی مراد (همان کسی که همیشه حامل خبر مرگ دیگران است) را بر روی فرش و بعد صدای باز و بسته شدن در را می‌شنود. این صداها که آخرین صداهایی هستند که بر جا می‌مانند، در واقع، نشان از انتقال پیکر مردهٔ شازده احتجاب از موقعیت اتاقِ روایت‌ساز دارد. با این انتقال، دیگر روایتی برای گفتن نمی‌ماند و داستان تمام می‌شود: «موش‌ها رفته بودند. سرِ شازده زیر بود، روی ستون دست‌هایش. دست‌هایش می‌لرزید. پیشانی‌اش سرد شده بود. صبح کاذب همهٔ اتاق را روشن کرده بود و از دوردست‌ها خروس‌ها می‌خواندند. شازده عوعوی سگ‌ها را شنید و صدای حرکت چرخ‌ها را روی قالی و بعد صدای باز و بسته شدن در را.» (همان، ۱۱۸).

مرگ فخرالنساء نیز با تکیه بر موقعیت به تصویر کشیده می‌شود. مرگ چیزی است همچون پایین رفتن؛ پایین رفتن، نه‌تنها از موقعیتی در طبقهٔ بالای خانه، بلکه فرورفتن به دهلیزهای نمور و سردابهٔ زمهریر؛ جایی شبیه قبر: «پله‌ها نمور و بی‌انتها بود و شازده که می‌دانست نتوانسته است... که فخرالنساء... از آن‌همه پله پایین‌تر و پایین‌تر می‌رفت، از آن‌همه پله که به آن دهلیزهای نمور می‌رسید (چیزی شبیه قبر) و به آن سردابهٔ زمهریر و به شمد و خون و به آن چشم‌های خیره‌ای که بود و نبود» (همان‌جا).

۳. نتیجه

این پژوهش آشکار می‌سازد که در داستان‌های امروزی موقعیت داستانی از نقش سنّتی خود، به‌عنوان پس‌زمینه‌ای صرف، فراتر می‌رود و با تأثیرگذاری بر جنبه‌های مختلف داستان، فعّالانه به شکل‌گیری روایت کمک می‌کند. همچنین، مشخّص شد که موقعیت نقشی اساسی در شکل‌دهی به معنا و ساختار داستان دارد. موقعیتی که رویدادها در آن رخ می‌دهند، می‌تواند به‌طور قابل‌توجهی بر تفسیر و درک روایت کلّی تأثیر بگذارد.

افزون بر این، این مطالعه نشان داد موقعیت تأثیری عمیق بر رشد شخصیت دارد. رشد، تجربه‌ها و کنش‌های شخصیت‌ها، به‌طور پیچیده‌ای، با محیط اطرافشان گره خورده است. موقعیت می‌تواند شخصیت‌ها را قادر به

شکوفایی کند یا آن‌ها را در تنگنا قرار بدهد و محدود سازد. با بررسی تأثیر متقابل بین شخصیت‌ها و محیط آن‌ها، مشخص می‌شود که موقعیت/محیط نقشی پویا در شکل‌دهی به مسیر حرکت شخصیت‌های داستان دارد.

همچنین، این پژوهش، تأثیر قابل توجّه موقعیت داستانی را بر طرح داستان برجسته می‌سازد؛ موقعیت می‌تواند باعث ایجاد تنش و درگیری شود و به‌عنوان یک نیروی محرکه برای روایت عمل کند. دیگر آنکه موقعیت گاهی بُعدی نمادین یا استعاری به خود می‌گیرد و لایه‌هایی عمیق‌تر از معنا را ارائه می‌دهد و موضوعات و ایده‌های فراگیر داستان را آشکار می‌سازد.

در این پژوهش، با تمرکز بر رمان شازده احتجاب، بر میزان درهم‌تنیدگی سرنوشت شخصیت‌ها با موقعیت آن‌ها تأکید می‌شود و مشخّص می‌گردد که زندگی گذشته و اکنون شخصیت‌ها عمیقاً با دخالت موقعیت/محیط آن‌ها شکل گرفته است و هرگونه تغییر در شرایط موقعیتیِ آن‌ها پیامدهای مهمی را به همراه دارد. این مطالعهٔ موردی، شاهدی است بر نقش ضروری موقعیت در رمان؛ نقشی که قابل‌مقایسه با اهمیت خود شخصیت‌ها و گاهی فراتر از آن‌ها است. درنهایت، این پژوهش کمک می‌کند تا درکی عمیق‌تر از نقش چندوجهی موقعیت داستانی در آثار ادبی ارائه شود.

کتابنامه

احمدیان، ا.، و فیروزی مقدم، م.، و سلیمانیان، ح.، و صادقی منش، ع. (۱۴۰۱). بازشناخت گوتیک در ادبیات فارسی با تیکه بر رمان و نمایش شازده احتجاب گلشیری. مطالعات هنر اسلامی. ۱۹ (۴۶). ۲۴-۷.

برمن، م. (۱۳۷۹). تجربهٔ مدرنیته. ترجمه مراد فرهادپور. انتشارات طرح نو.

حیدری، م.، و شریفی ابنوی، م. (۱۴۰۰)، تأثیر اگزیستانسیالیسم بر نخستین رمان‌های مدرن فارسی، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، ۲۴(۱۰) . ۵۹-۷۸.

غیورفر، ع.، و کاظمی، س، ا. (۱۴۰۱). بررسی مفهوم فضا در ادبیات داستانی هوشنگ گلشیری بر اساس آراء اگزیستانسیالیستی ژان پل سارتر؛ نمونهٔ موردی: داستان شازده احتجاب. ماهنامهٔ پژوهش در هنر و علوم تخصصی، سال هفتم، شماره ۱۱ (پیاپی: ۵۰)، بهمن ۱۴۰۱.

گلشیری، ه. (۱۳۹۷). شازده احتجاب. چاپ پانزدهم. انتشارات نیلوفر.

یزدخواستی، ح.، و مولودی، ف. (۱۳۹۱). خوانشی «لکانی» از شازده احتجاب گلشیری. ادب‌پژوهی. شمارهٔ بیست و یکم. پاییز ۱۳۹۱.

Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination*: Four Essays. University of Texas Press.

Bickham, J. (1998). *Elements of Fiction Writing - Scene & Structure*. Penguin Group (USA) LLC

Birkerts, S. (2017). *The Art of Time in Memoir*: Then, Again. Graywolf Press.

Brooks, C. (1948). *The Well-Wrought Urn*: Studies in the Structure of Poetry. Reynal & Hitchcock.

Burroway, J. (2014*). Imaginative Writing*: The Elements of Craft. Longman Publishing Group.

Campbell, J. (1949). *The hero with a thousand faces*. Pantheon Books.

Cohen, B. (1987). *Spatial Metaphors in Literature*: Configurations of Space in Narrative Discourse. Routledge.

Foster, T. C. (1995). *How to Read Literature Like a Professor*: A Lively and Entertaining Guide to Reading Between the Lines. HarperCollins.

Foster, T. (2016). The Function of Setting in the Short Story. *Explicator*, 74(2), 89-91.

Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish*: The Birth of the Prison. Penguin.

Gardner, M. (1984). *Codes, ciphers, and secret writing*. Dover Publications. Lnc. New York.

Hawthorne, N. (1851). *The House of the Seven Gables*. Boston: Ticknor, Reed, and Fields.

Huang, Y. (2020). *The Symbolic Function of Setting in Literature*. Advances in Social Science, Education and Humanities Research, 442, 68-71.

Hutcheon, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. Routledge.

Morrison, T. (1977). *Song of Solomon*. New York: Alfred A. Knopf.

Kolbert, E. (2018). *The Sixth Extinction: An Unnatural History*. Henry Holt and Company.

McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction.* Routledge. London.

Smith, J. (2018). *The function of setting in narrative fiction*. Narrative Journal, 14(2), 50-60.

Sorrentino, M. (2017). *The Role of Setting in Character Development*. Writer's Digest, 97(6), 66-67.

Todorov, T. (1969). The fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre. Cornell University Press.

Vogler, C. (1998). *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. M. Wiese Productions.

Wang, Y. (2017). *The Role of Setting in Historical Romance*. Journal of Popular Romance Studies, 7(1), 91-95.

Waugh, P. (1984). *Metafiction:* The Theory and Practice of Self-conscious Fiction. Routledge.

In the Name of God

Table of Contents

The Attribution of Three Quatrains of Āref Ījī to Khiāli Bokhārāi in Tazkereh Latāef al-Khiāl *Mohammadsadegh Khatami*	1-21
Discourse Analysis of Two Different Narrations on the Historical Battle of Dimdim Castle *Farhad Mohammadi*	23-47
Shahnameh Attributed to Moharrami; another Document on Shahnameh Composing in Ottoman Territory *Hamid Reza Kharazmi, Seyyed Amir Jahadi Hosseini*	49-78
A Stylistic Investigation into the Monshaat Genre in Transient Period (Qajar) *Seyyed Mahdi Zarghani, Sorayya Momeni*	79-107
Scribes' Religious Conflicts in Authentic Manuscripts of Shahnameh and Heroic Poetry Texts *Reza Ghafouri*	109-134
Analysis of the Functions and Applications of the Setting of Stories: The Case of Shahzadeh Ehtejab *Mehrdad Akbari Gandomani*	135-159

Vol. 56, Issue 4
Winter 2023

License Holder:
Ferdowsi University of Mashhad
Managing Director:
Abdollah Radmard
Editor-in-chief:
Mahmood Fotoohi Rudmajani

Editorial Board:
Habibollah Abbasi
Tarbiyat Mo'allem University
Saeid Bozorg Bigdeli
Tarbiat Modares University
Mahmood Fotoohi Rudmajani
Ferdowsi University of Mashhad
Abolghasem Ghavam
Ferdowsi University of Mashhad
Ali Guzelyuz
Istanbul University
Daniela Meneghini
University of Venice
Alireza Nikouei
University of Guilan
Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi
Ferdowsi University of Mashhad
Taghi Pournamdarian
Tehran Research Center for Humanities
Abdollah Radmard
Ferdowsi University of Mashhad
Mohammad Taghavi
Ferdowsi University of Mashhad
Claus Valling Pedersen
University of Copenhagen
Ali Ashraf Sadeghi
Tehran University
Mohammad Jafar Yahaghi
Ferdowsi University of Mashhad
Sayyed Mahdi Zarghani
Ferdowsi University of Mashhad

Proofreading:
Javad Mizban
English Editors:
FUM Editing English Center
(Abdullah Nowruzy)
Executive Coordinator:
Fatima Razavi
Typesetting:
Mohammad Karimi Torqabeh
Circulation: 55

Address:
Faculty of Letters & Humanities
Ferdowsi University Campus
Azadi Sq., Mashhad, Iran
Post code: 9177948883
Tel: +98 (051) 38806725
Fax: +98 (051) 38794144
E-mail: jll@.um.ac.ir
Website: http:jls.um.ac.ir

Scientific advisers of this issue:
Alami, Zolfaghar; Bagjani, Abbas; Behnamfar, Mohammad; Fotoohi Rudmajani, Mahmood; Ghasemzadeh, Seyed Ali; Ghavam, Abolghasem; Hayati, Zahra; Jabbari, Najmeddin; Mohammadi Mohammad; Mojarrad, Mojtaba; Najari Mohammad; Radfar Saeid; Razavi Fatima; Taheri, Ghodratollah; Taghavi, Mohammad; Zarghani Sayyed Mahdi.

Vol 56, No. 4, Winter 2023

The Attribution of Three Quatrains of Āref Ījī to Khiāli Bokhārāi in *Tazkereh Latāef al-Khiāl*	*Mohammadsadegh Khatami*
Discourse Analysis of Two Different Narrations on the Historical Battle of Dimdim Castle	*Farhad Mohammadi*
Shahnameh Attributed to Moharrami; another Document on Shahnameh Composing in Ottoman Territory	*Hamid Reza Kharazmi* *Seyyed Amir Jahadi Hosseini*
A Stylistic Investigation into the Monshaat Genre in Transient Period (Qajar)	*Seyyed Mahdi Zarghani* *Sorayya Momeni*
Scribes' Religious Conflicts in Authentic Manuscripts of *Shahnameh* and Heroic Poetry Texts	*Reza Ghafouri*
Analysis of the Functions and Applications of the Setting of Stories: The Case of *Shahzadeh Ehtejab*	*Mehrdad Akbari Gandomani*

223

New
LITERARY STUDIES

Ferdowsi University of Mashhad
Vol 56, No. 4, Winter 2023

- The Attribution of Three Quatrains of Āref Ījī to Khiāli Bokhārāi in *Tazkereh Latāef al-Khiāl* — *Mohammadsadegh Khatami*
- Discourse Analysis of Two Different Narrations on the Historical Battle of Dimdim Castle — *Farhad Mohammadi*
- *Shahnameh* Attributed to Moharrami; another Document on Shahnameh Composing in Ottoman Territory — *Hamid Reza Kharazmi, Seyyed Amir Jahadi Hosseini*
- A Stylistic Investigation into the Monshaat Genre in Transient Period (Qajar) — *Seyyed Mahdi Zarghani, Sorayya Momeni*
- Scribes' Religious Conflicts in Authentic Manuscripts of *Shahnameh* and Heroic Poetry Texts — *Reza Ghafouri*
- Analysis of the Functions and Applications of the Setting of Stories: The Case of *Shahzadeh Ehtejab* — *Mehrdad Akbari Gandomani*