مطالعات زبان فارسی

(شفای دل سابق)

فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی - تخصصی زبان فارسی

صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول: دکتر فتانه قُملاقی
سردبیـــر: دکتر فاطمه مدرسی
مدیر داخلی و قائم‌مقام مدیرمسئول: دکتر امراله نیکومنش

ISSN-P:2645-3894
ISSN-E: 2645-3908

فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی به شمارهٔ مجوز ۸۰۷۶۲ در تاریخ ۱۴۰۰/۰۶/۲۲
معاونت امور مطبوعاتی و اطلاع‌رسانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود.

مطالعات زبان فارسی در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود:
انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران
پایگاه تخصصی مطالعات زبان فارسی jmzf
پایگاه استنادی علوم جهان اسلام ISC
مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی SID
مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری RICeST
بانک اطلاعات نشریات کشور magiran
مرجع دانش CIVILICA
پایگاه مجلات تخصصی نور noormags (www.noormags.ir)
پرتال جامع علوم انسانی
Google Scholar
Linkedin
پست الکترونیکی: info@jmzf.ir
Magzine.jmzf@gmail.com
تارنما: www.jmzf.ir

نشانی دفتر: شهریار، خیابان ولی‌عصر(عج)، برج سعدی، طبقهٔ ۶، واحد ۶
تلفن و نمابر: ۶۵۲۹۳۴۹۹-۰۲۱
همراه: ۰۹۱۲۶۷۰۸۰۲۶
شمارهٔ بیست و پنجم ـ بهار ۱۴۰۵

ویراستار و صفحه‌آرا: دکتر زهرا نوری / **مترجم انگلیسی:** دکتر هیرو عیسوی/ **طراح:** علیرضا زمانی

هیئت تحریریه

دکتر ژاله آموزگار	استاد دانشگاه تهران
دکتر دریا اورس	استاد زبان و ادبیات فارسی، رئیس سابق دانشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه ییلدیریم بایزید (ترکیه)
دکتر محمد سلیم اختر	استاد دانشگاه قاید اعظم اسلام آباد، پاکستان
دکتر علی تمیزال	استاد و مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلجوق قونیه (ترکیه)، عضو هیئت‌علمی بنیاد تاریخ ترک
دکتر احمد حسنی رنجبر هرمزآبادی	استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر مریم خلیلی جهان‌تیغ	استاد دانشگاه سیستان و بلوچستان
دکتر زهره زرشناس	استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر عبدالنبی ستارزاده	استاد دانشگاه ملّی تاجیکستان، مدیر بخش ادبیات در انستیتو زبان و ادبیات اباعبدالله رودکی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان
دکتر محمد ابوالکلام سرکار	استاد و مدیر سابق گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه داکا، بنگلادش
دکتر آذرمیدخت صفوی	استاد دانشگاه اسلامی علیگر هند، رئیس و بنیان‌گذار مرکز تحقیقات فارسی دانشگاه اسلامی علیگر، رئیس انجمن استادان *فارسی* سراسر هند
دکتر صفر عبدالله	استاد دانشگاه روابط بین‌المللی و زبان‌های جهانی آلماتی قزاقستان، عضو اتحادیهٔ نویسندگان تاجیکستان و قزاقستان
دکتر فاطمه مدرسی	استاد دانشگاه ارومیه
دکتر عبدالرضا مظاهری	استاد دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر نعمت ییلدریم	استاد و مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آتاتورک، ترکیه
دکتر محب‌علی آبسالان	دانشیار دانشگاه سیستان و بلوچستان
دکتر بهادر باقری	استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر محمود بشیری	دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر امید بهبانی	دانشیار، گروه فرهنگ و زبان های باستانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر مسعود دهقان	دانشیار دانشگاه کردستان

دکتر لطیفه سلامت باویل	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر معصومه صادقی	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار
دکتر مهیار علوی مقدم	دانشیار دانشگاه حکیم سبزواری
دکتر حسین فقیهی	دانشیار دانشگاه الزهرا (س)
دکتر محبوبه مباشری	دانشیار دانشگاه الزهرا (س)
دکتر بهروز محمودی بختیاری	دانشیار دانشگاه تهران

مشاوران علمی

دکتر فاطمه امامی	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن
دکتر تراب جنگی قهرمان	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر محسن ذاکرالحسینی	استادیار و عضو هیئت‌علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی
دکتر امراله نیکومنش	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

داوران علمی این شماره

دکتر سعید اکبری پابندی	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان
دکتر علی تمیزال	استاد دانشگاه سلجوق ترکیه
دکتر لطیفه سلامت	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر شهلا شکیبایی‌فر	استادیار دانشگاه پیام نور کرمانشاه
دکتر معصومه صادقی	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار
سامره عباس‌نژادبنه‌میر	دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر فتانه قُملاقی	دکتری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر فاطمه مدرسی	استاد دانشگاه ارومیه
دکتر امراله نیکومنش	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر زهرا نوری	دکتری دانشگاه ارومیه

شیوه‌نامهٔ نگارش مقاله

فصل‌نامهٔ علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی

(شفای دل سابق)

تَبَارَکَ الَّذِی بِیَدِهِ الْمُلْکُ وَ هُوَ عَلَی کُلِّ شَیْءٍ قَدِیرٌ (۱) الَّذِی خَلَقَ الْمَوْتَ وَ الْحَیَاةَ لِیَبْلُوَکُمْ أَیُّکُمْ أَحْسَنُ عملاً وَ هُوَ الْعَزِیزُ الْغَفُورُ (۲)

به نام آنکه ملکش بی‌زوال است　　به وصفش عقل صاحب نطق لال است

مفرّح نامهٔ جانهاست نامش　　سر فهرست دیوانهاست نامش

بی‌گمان هر سازمان تحقیقاتی و انتشاراتی معتبر، ملاک‌هایی برای پذیرش، چاپ و نشر آثار دارد که به‌صورت شیوه‌نامهٔ نگارشی آن را ارائه می‌کند. این شیوه‌نامهٔ نگارشی، در پی انسجام و هماهنگی و ضوابط درست‌نویسی تمام آثار است. فصل‌نامهٔ علمی _ تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق) نیز در راستای انسجام و هماهنگی و ضوابط درست‌نویسی و نگارش مطلوب آثار خود، شیوه‌نامهٔ نگارش و آماده‌سازی مقاله را برای نویسنده/ نویسندگان فراهم آورد تا با رعایت آن، به تسریع و تسهیل کارِ ویرایش، آماده‌سازی، چاپ و نشرِ هرچه مطلوب‌تر اثر خویش کمک کنند.

***

الف) ویژگی‌های کلی مقاله

۱. مقالهٔ ارائه‌شده به نشریه باید حاصل مطالعه و پژوهش نویسنده/ نویسندگان باشد و دارای یافته‌های نو و دیدگاه‌های جدید باشد.

۲. پذیرش اولیهٔ مقاله، منوط به تأیید سردبیر و هیئت تحریریه است و به اطلاع نویسندهٔ مسئول خواهد رسید.

۳. هیئت تحریریه در تلخیص، اصلاح، ویرایش علمی و ادبی مقاله‌ها آزاد است.

۴. مسئولیت آراء و نظرهای ابرازشده در مقاله‌ها ازنظر علمی و حقوقی، بر عهدهٔ نویسنده/ نویسندگان است.

۵. حجم مقالهٔ ارسالی (بدون احتساب چکیدهٔ انگلیسی) از ۱۵ صفحه بیشتر نباشد.

۶. نام کامل نویسنده/ نویسندگان، مرتبهٔ علمی، دانشگاه محل تدریس/ تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، پست الکترونیکی معتبر و شمارهٔ تلفن در صفحه‌ای جداگانه ضمیمه شود.

۷. ارسال مقاله فقط از طریق تارنمای مطالعات زبان فارسی، به آدرس www.jmzf.ir امکان‌پذیر است و مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهد شد و در صورت رد شدن، پس از گذشت شش ماه از آرشیو نشریه حذف می‌شود.

۸. در صورت پذیرفته شدن مقاله، گواهی پذیرش مقاله پس از اتمام داوری، ویراستاری و تصویب نهایی هیئت‌تحریریه صادر و از طریق ایمیل برای نویسندهٔ مسئول ارسال خواهد شد.

۹. ترتیب فهرست مقاله‌ها بر اساس نظم الفبایی نام خانوادگی نویسندهٔ اول خواهد بود.

۱۰. پس از چاپ مقاله، یک نسخه از مجله به نویسنده/ نویسندگان اهداء می‌شود.

۱۱. در ترتیب نویسندگان دقت کنید؛ زیرا پس از ارسال مقاله، تغییر نخواهد کرد.

ب) ساختار و اجزای مقاله

مقاله به ترتیب زیر تنظیم شود:

عنوان مقاله: کوتاه و گویای محتوای مقاله باشد.

نام نویسنده/ نویسندگان: به فارسی و انگلیسی، همراه با درجهٔ علمی (مربی، استادیار، دانشیار و استاد) و معرفی سازمانی که به آن وابسته است و مشخص کردن نویسندهٔ مسئول.

چکیده: بین ۲۵۰-۱۵۰ کلمه و شامل معرفی موضوع، ضرورت و اهمیّت پژوهش و روش کار و یافته‌های تحقیق باشد.

واژه‌های کلیدی: بین۷-۴ واژه که با علامت ویرگول (،) از هم جدا می‌شوند و بعد از چکیده می‌آیند.

صفحات بعدی: به ترتیب شامل موارد زیر باشد که هرکدام با علامت شمارنده و عنوان برجسته شده مشخص می‌شود:

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. عنوان دوم

۲-۲. عنوان سوم

۳. نتیجه‌گیری

کتاب‌شناسی (در یک صفحهٔ جداگانه بعد از نتیجه‌گیری)

*توجه: پس از پذیرش نهایی، چکیده مبسوط فارسی(تألیف نویسنده) توسط مترجم مجله ترجمه خواهد داد.

ج) شیوه‌نامهٔ کلی نگارش

۱. مقاله در محیط WORD 2007 یا بالاتر نوشته شود.

۲. در هر قسمتِ مقاله از فونت‌های زیر استفاده شود:

متن اصلی	فونت BNazanin	سایز ۱۳
چکیده و ارجاع‌دهی داخلی	فونتBNazanin	سایز ۱۱
پاورقی	فونتBNazanin	سایز ۱۰
متن انگلیسی	فونتCalibri	سایز ۱۲

۳. تنظیم فاصله‌ها طبق اندازه‌های زیر باشد:

فاصلهٔ سطرها	۱/۱۵ سانتی‌متر
حاشیه از طرفین	۲/۵ سانتی‌متر (۰/۹۸ اینچ)
تورفتگی ابتدای پاراگراف‌ها	۰/۵ سانتی‌متر

*تبصره: **برای سهولت کار، لطفاً از قالب آماده در راهنمای نویسندگان مندرج در سامانه مجله استفاده شود.**

۴. تنظیم فهرست منابع به ترتیب زیر باشد:

ترتیب الفبایی منابع: شیوهٔ استناددهی در این مجله به روش APA است: در پایان مقاله، ابتدا منابع فارسی و سپس منابع لاتین، بر اساس نام خانوادگی نویسنده، به ترتیب حروف الفبا و به‌صورت زیر ذکر شود:

کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (سال انتشار)، عنوان کامل اثر به‌صورت Bold و Italic، مترجم/ مصحح/ گردآورنده: نام و نام خانوادگی، شمارهٔ جلد، نوبت چاپ، محل انتشار: نام ناشر.

مثال: اسکولز، رابرت (۱۳۸۷)، ***عناصر داستان***، مترجم: فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران: مرکز.

مقاله: نام خانوادگی نویسندهٔ اول، نام نویسندهٔ اول/ نام خانوادگی نویسندهٔ دوم، نام نویسندهٔ دوم و همکاران (تاریخ انتشار)، «عنوان کامل مقاله داخل گیومهٔ فارسی به‌صورت Bold و Italic»، نام مجله، محل نشر، دوره/ شماره/ ماه/ فصل انتشار، شمارهٔ صفحات مربوط به مقاله.

مثال: ثابت زاده، منصوره (۱۳۹۰)، ***«کاربرد ویژگی‌های موسیقی در ذهن و زبان امیر خسرو دهلوی»***، فصل‌نامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سال سوم، شمارهٔ ۶، صص ۸۱-۱۰۲.

منابع اینترنتی: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (تاریخ دسترسی)، «عنوان مقاله»، نام وب‌سایت (عنوان نشریهٔ الکترونیکی، جلد، شماره، سال)، صفحه، آدرس اینترنتی.

۵. ارجاع‌دهی درون‌متنی:

برای ارجاع‌دهی درون‌متنی به منابع، بلافاصله پس از نقل قول مستقیم (داخل گیومه)، نام خانوادگی نویسندهٔ کتاب یا مقاله، شمارهٔ جلد/ سال انتشار و صفحهٔ منبع مورد نظر، درون پرانتز آورده شود. مثال: (انوری،۱۳۹۰: ۲۱۰).

ارجاعات درون‌متنی غیرفارسی، به شیوهٔ قبل و به زبان اصلی آورده شود. مثال: (Martz, 1966:122)

اگر از نویسنده‌ای در یک سال بیش از یک اثر منتشرشده باشد، با قرار دادن حروف الف، ب و ...، در زبان فارسی و حروف a، b و... در زبان‌های خارجی، پس از سال انتشار، آثار از هم متمایز شوند.

در صورت استفاده از فرهنگ یا دانشنامه‌ای که سرویراستار دارد، نام او، سال انتشار، شماره صفحه، درون پرانتز آورده شود. اگر به مقالهٔ خاصی ارجاع داده می‌شود، نام مؤلف مقاله، سال انتشار و صفحهٔ منبع مورد نظر، درون پرانتز آورده شود. غیر از موارد مذکور، نام فرهنگ یا دانشنامه، سال انتشار و صفحهٔ منبع مورد نظر، درون پرانتز آورده شود.

برای ارجاعاتِ تکراری بلافاصله بعد از ارجاع اصلی، برای بار دوم به بعد در همان صفحه از واژهٔ «همان» استفاده شود.

فهرست مطالب

خوانشی دلوزی از واژهٔ «عشق» در شعر فردوسی و حافظ شیرازی..... ۱
امید روستا

سیرهٔ نقد عملی فروزانفر در شعر کهن فارسی..... ۳۷
مسلم طاهری مقام، احمد خاتمی، قدرت الله طاهری

تنوع معنایی حروف اضافه، ویژگی سبکی کتاب *بیان‌الادیان*..... ۷۰
لیلا کردبچه

تحلیل سطوح گفتمانی و دستوری وجهیت در زبان فارسی..... ۱۰۵
محمود مبارکی، مریم جلیلی

نبوت و ولایت پیامبر اسلام(ص) در روح‌الارواح احمد سمعانی..... ۱۳۰
مسروره مختاری، علی شعبانی

زبان تمثیلی به مثابهٔ ابزار شعریت رمان تاریخی شمس و طغرا..... ۱۵۶
سحرنجفی پر، عسگر صلاحی، فاطمه مدرسی، ابراهیم دانش

تأملی بر مؤلّفه‌های ایران‌دوستی در مواجه با دشمن از شاهنامه تا سروده‌های جنگ رمضان..... ۱۹۶
زهرا نوری

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال نهم، شمارۀ بیست و پنجم، بهار ۱۴۰۵ (صص ۱-۲۸)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.246650

خوانشی دلوزی از واژۀ «عشق» در شعر فردوسی و حافظ شیرازی

امید روستا[۱]

چکیده

«ژیل دلوز»، فیلسوف پست مدرن فرانسوی به هنگام سخن گفتن از واژۀ عشق- بدون آنکه در بستار یا معنای جهان‌شمول این واژه گرفتار شود- آن را «جهان امکانات گستردۀ حیات و شدن» می‌بیند و می‌گوید به اندازۀ تمام هستی‌های قابل تصور می‌توان شیوۀ ادراک، تجربه، آموختن و ابداع در مفهوم عشق خلق کرد. او ادبیات را خاستگاه عشق و مظهر آژانسمان؛ یعنی عاملیت فضاسازی و خلق معنا می‌داند. مسئلۀ اصلی این جستار آن است که واژۀ عشق در شعر فردوسی و حافظ از چه آژانسمانی برخوردار است؟ پاسخ مفروض آن است که عشق در شعر به دلیل برخورداری از دو خصلت «شدن» و «وانمودگی» آژانسمان پیچیده‌تری دارد و از مرکزگرایی و تحدید در بستار و مفهوم خاص می‌رهد. پاسخ به این پرسش از این منظر ضرورت دارد که سبب وسعت دید خواننده در مطالعۀ تطبیقی دو سبک خراسانی و سبک عراقی می‌شود. هدف از کاربست رهیافت‌های دلوز در پاسخ‌گویی به این مسئله، ایجاد فرصت‌های جدید در نقد ادبی است تا خواننده به خلاقیت‌های شاعران در سطح روبنایی و زیربنایی شعر پی ببرد و با تکیه بر روش تحلیل محتوا ، مطالعات بین رشته‌ای و خوانش‌های تطبیقی را افزایش دهد. برآیند پژوهش نشان می‌دهد واژۀ عشق در شعر حافظ با گریز از ارجاع خطی و رهایی از انفعال؛ مسیرهای رازآمیزتری را در سطح معنا و اندیشه آفریده و با سوق دادن شعر به درون آژانسمان‌های مختلف، مفهوم پویا و لغزان‌تری یافته است.

واژه‌های کلیدی: تجربه‌گرایی استعلایی، ژیل دلوز، عشق، فردوسی و حافظ.

---

[۱] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، مؤسسۀ آموزش عالی دارالحکمه، قم، ایران(نویسنده مسئول).
omidroosta.722@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۲/۰۵- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۵/۰۳/۱۶

۱.مقدمه

آنچه در قرن بیستم، حضور فلسفه را در مطالعات بین رشته‌ای پررنگ ساخت؛ نگاه منشوری، استعلایی و پست مدرنیستی اهل فلسفه به سوژه و تجربه بود. تحت تأثیر این نگرش، نقد ادبی با راه‌هایی تازه در تحلیل آثار مواجه شد. تحلیل‌های پساساخت‌گرا و انگاره‌های پست‌مدرنیستی نمونه‌ای از این مسیرها بود.

در رویکردی از این مسیرها منتقدان بین رشته‌ای فلسفه – ادبیات، به دنبال شناخت مؤلّفه‌هایی هستند که نظام‌مندی معمول و مفاهیم جهان‌شمول شعر را می‌شکند و با خلق فضاها و حجم‌های تازه‌ای از مفهوم، معنای شعر را پویا می‌سازد. آژانسمان، نمونه‌ای از این مؤلّفه‌ها است که مطابق جستجوی این نوشتار، تاکنون هیچ پژوهشی در ساحت‌های مختلف آن در ادبیات فارسی انجام نشده و مقالهٔ حاضر؛ نخستین نمونه در این باب است.

فلسفه قرن بیستم به قول مارتین هایدگر (Martin Heidegger) «آزمونی در اندیش‌مندی» (نقل از: احمدی، ۱۳۹۸: ۵۰۰) است و به خوبی می‌تواند با پیش کشیدن بحث‌های تازه، قدرت پاسخ‌گویی علوم انسانی به پرسش‌ها و چالش‌های زندگی انسان را از مجادلات اهل فضل و نظر فراتر ببرد (لاگوست، ۱۳۹۳: ۳) و نشان دهد در تلفیق با آن‌ها این قابلیت را دارد که مختصات «گرایش و زمینهٔ همهٔ اندیشه‌ها» (کولبروک، ۱۳۸۷: ۲۸) را تحلیل کند. تداوم این راه، مکمل تأمل در تحقیقات تطبیقی ادبیات نیز است؛ زیرا آزمودن ساحت اندیشگانی شاعران و سنجش روساخت و ژرف‌ساخت صور خیال شعر آن‌ها، مستلزم ارزیابی و تطبیق روابط معنوی بین آثار این شاعران است. «آنچه از این شیوه‌ها عاید منتقد یا سنجش‌گر می‌شود جزو ارزنده‌ترین دستاوردهایی است که عاید نقد ادبی و تاریخ ادبی می‌گردد» (ساجدی، ۱۳۹۱: ۴۷).

از میان فیلسوفان قرن بیستم، دلوز اندیشمندی تأثیرگذار است که در بحبوحهٔ باورهای پوزیتیویستی، اومانیستی، مدرنیته، فرمالیسم و ساخت‌گرا، نگرش تلفیقی و مرکب‌خوانی‌اش از اندیشه‌های دیگران، تفکرات پساساخت‌گرایانه را قوام و دوام بخشید

و موجب بالیدن فرایندی از نگرش‌های عمیق و چندبُعدی در علوم انسانی شد. تفکرات و اقتضائات اندیشگانی او باورهای مذکور را هم در بُعد نظری و هم در سویهٔ تحقق به چالش کشید و فازهای نوینی برای اندیشیدن و نحوهٔ تفکر در اندیشه‌ها ایجاد کرد تا جایی که میشل فوکو (Michel Foucault) قرن بیستم را قرن دلوزی نامید و بر این اعتقاد بود که شاید قرن‌ها طول بکشد تا دیدگاه‌های ژیل دلوز جایگاه واقعی خود را بین فیلسوفان دیگر پیدا کند» (به نقل از صادقی و همکاران، ۱۴۰۲: ۳۴۳ و فتح طاهری و پارسا، ۱۳۹۵: ۳۶).

آژانسمان، منطق عمومی فلسفه و گرامر آرای دلوز است؛ عاملیتی که فضای معنایی شعر را به چالش می‌کشد و نشان می‌دهد این فضا چگونه موجد خلق مفاهیم نو می‌شود و معنا را از جهان‌شمولی و مرکزگرایی می‌رهاند.

شعر فردوسی و حافظ دارای فضا و آژانسمان خردمندانه‌ای است، اما این فضا در شاهنامه به دلیل ارجاع، توصیف و دلالت میل به رویکرد درختی، بازنمایی و سکون دارد. در حالی‌که آژانسمان شعری حافظ در گسترهٔ ریزوماتیکی؛ یعنی نمود چندفازی و سرمدی از طریق پیوندهای ممتد و غیر خطی در سطح، سرشار از گزاره‌های معنایی، کولی‌وار و وانموده است. حافظ عشق را نه به منزلهٔ بودن در درون جهان، بلکه شیوه‌ای از هستومندی و اندیشیدن می‌بیند؛ آژانسمانی که معنای شعر را پویا می‌سازد و برخلاف شعر فردوسی آن را از برون‌بودگی زبانی می‌رهاند.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

با توجه به اینکه واژهٔ «عشق» و فضاهای معنایی آن می‌تواند شاخصی برای تعیین مختصات فکری و اندیشگانی شاعران باشد، این مقاله با کاربست رهیافت‌های دلوز، آژانسمان آن را در شعر به مثابهٔ معنا در نظر می‌گیرد تا سرشت «سکون» و «کولی»وار آن را در شعر فردوسی و حافظ بررسی کند؛ سرشتی که به قول «محمد شیرین

مغربی»، عارف نیمهٔ دوم قرن هشتم و اوایل قرن نهم «مسافرانه آمد و میان حدوث و قدم نشست» (ستاری، ۱۳۷۴: ۷) تا علی‌رغم تکرار، نشان‌گر تفاوت در مختصات فکری و جغرافیای اندیشگانی شاعران باشد. وانمودهٔ این مختصات در هر دوره از ادبیات، موجد خلق معانی و مفاهیم تازه یا به قول ادموند هوسرل (Edmund Husserl) و هایدگر «زیست جهان» و «در-جهان- بودن» (ر.ک: ریکور، ۱۳۹۸: ۴۹-۵۰) نوینی شده است.

با توجه به این مطلب؛ مقالهٔ حاضر بدون آنکه به «تفسیرپریشی» و «تأویل هراسی» دست بزند سعی دارد به سه پرسش اصلی پاسخ دهد: ۱- عشق در شعر سبک خراسانی و عراقی برخوردار از چه آژانسمانی است؟ ۲- این آژانسمان تحت تأثیر کدام مؤلّفه‌ها حادث شده و تطور یافته است؟ ۳- آژانسمان عشق در شعر فردوسی و حافظ چه مختصاتی دارد؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

هدف اصلی این پژوهش، ایجاد فرصت‌های جدید در نقد ادبی است تا خواننده به خلاقیت‌های شاعرانی چون فردوسی و حافظ در سطح روبنایی و زیربنایی شعر، پی ببرد و با تکیه بر مطالعهٔ بین رشته‌ای و خوانش تطبیقی زبان شعر هر دو شاعر مذکور، دامنهٔ نقد و سبک‌شناسی لایه‌های درونی شاهنامه و دیوان حافظ را گسترش دهد تا از این راه؛ مجالی نو برای درک ظرافت‌ها و ظرفیت‌های فرمال و محتوایی شعر آنها فراهم آید.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

ماهیت جستاری مقالهٔ حاضر ایجاب می‌کند پیشینهٔ آن در دو محور مختلف بررسی و جمع‌آوری گردد: پژوهش‌هایی که مفهوم عشق را در شعر فارسی؛ به ویژه شاهنامهٔ فردوسی و غزلیات حافظ مطالعه کرده‌اند و پژوهش‌هایی که به صورت بین

رشته‌ای میان ادبیات فارسی و فلسفهٔ دلوز انجام یافته‌اند. در محور نخست، می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

«بررسی جلوه‌های عشق در شاهنامهٔ فردوسی» از گرجیان(۱۴۰۴) مقاله‌ای است که عشق را بیانگر روابط اخلاقی و اجتماعی روزگاران گذشته در تاریخ زندگی ایرانیان و گویای اعتقادات دینی و ملی آنان در خصوص پاکدامنی، آزرم و حیا می‌داند.

مقالهٔ «تطوّر ماهیت معشوق در شعر فارسی از سبک خراسانی تا سبک هندی» از عسکریان چایجان و همکاران(۱۴۰۱) دگرگونی جلوه‌های معشوق در شعر فارسی را با استناد به اشعار بیست و دو تن از شاعران بررسی کرده و به این نتیجه دست یافته که تجلی عشق در هر دوره به اقتضای شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی متفاوت بوده است. در دورهٔ نخستین، عشق عمدتاً زمینی و مجازی است، اما در دورهٔ سبک آذربایجانی، نشانه‌هایی از عشق حقیقی وارد شعر فارسی می‌شود. اوج عشق روحانی در شعر عراقی است، اما در سبک هندی تلفیقی از هر دو مفهوم عشق را می‌توان دید.

مقالهٔ «نقش نور در مفهوم‌سازی عشق در غزلیات حافظ»از کارگر و همکاران(۱۳۹۹) با تکیه بر نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، زیبایی‌شناسی عشق را بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است که جهان اندیشگانی حافظ جهانی پرتلاطم و رنگارنگ است. در این جهان، عشق به دلیل برخورداری از بهرهٔ معنوی و قدسی جنبهٔ انتزاعی دارد و شاعر برای بازنمود آن در دایرهٔ واژگان از استعاره‌هایی که سرشار از نگاشت نور و اجرام آسمانی است.

«جلوه‌های تمثیلی عشق تراژیک در شاهنامه» از حیاتی، ذاکری(۱۳۹۵) عنوان مقاله-ای است که شاهنامهٔ فردوسی را از مهم‌ترین منابع شعر فارسی در زمینهٔ عشق تراژیک می‌داند. عشق در این اثر تحت تأثیر هویت ملی و حماسی است و تراژیک بودن آن سبب شده بیان عشق بُعدی تمثیلی از شرح وقایع زندگی قهرمانان ملی باشد.

مقالهٔ «بررسی تطبیقی عشق در غزلیات مولانا، سعدی و حافظ» از نصرتی و بهرامی(۱۳۹۲) این نظر را دارد که علی‌رغم وجود تفاوت‌ها و تشابهاتی در نگرش سه شاعر سبک عراقی به مفهوم عشق، آنچه که نگاه حافظ را نسبت به مولوی و سعدی متمایز می‌کند چندبُعدی بودن مفهوم عشق در شعر حافظ است؛ زیرا عشق در غزل-های او گاهی بُعد الهی، گاه بُعد جسمانی و گاهی نیز بُعد اجتماعی و انتقادی دارد.

علاوه بر پژوهش‌های مذکور، دو کتاب «صد سال عشق مجازی» از فتوحی(۱۳۹۹) و «شاهدبازی در ادبیات فارسی» از شمیسا(۱۳۸۱) از آثاری هستند که می‌توان دربارهٔ مفهوم عشق از آن‌ها استفاده کرد. ولی در خصوص پژوهش‌های انجام یافته از محور دوم، به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

مقالهٔ «بررسی مفاهیم هویت و شدن در رمان همه چیز از هم می‌پاشد اثر چینوآچه‌به از منظر تئوری دلوز» از صادقی و همکاران(۱۴۰۲) ساختار مستدل، جریان سیال ذهن، گفتار غیرمستقیم، پرداخت مولکولی شخصیت‌ها، ترسیم توپولوژیکی مکان، غیر تقویمی بودن زمان و فرم سیال را مؤلّفه‌هایی می‌داند که متن را مهیای خوانش دلوزی می‌سازد.

مقالهٔ «تحلیل و نقد سنتزهای زمانی دلوز»از مقدس و باقرشاهی(۱۴۰۲) اندیشهٔ فلسفی دلوز را معجونی از مفاهیم بسیار متنوع می‌داند؛ مفاهیمی که حول فلسفهٔ استعلایی می‌چرخند. همین امر بر گنگ و نامفهوم بودن آموزه‌های او می‌افزاید.

«مفهوم معنا در منطق معنای دلوز» از شکورزاده و همکاران(۱۴۰۱) مقاله‌ای است که معنای مورد نظر دلوز را با معنای پدیدارشناسانه و هرمنوتیکی می‌سنجد و به این نتیجه می‌رسد که رویکرد دلوز برخلاف ادموند هوسرل و فیلسوفانی چون هایدگر نه در ساحت هستی‌شناختی معنا، بلکه در رفع دوگانگی بین زبان و هستی آن است.

مقالهٔ «رویکرد ریزوماتیک و درختی: دو شیوهٔ متفاوت در آفرینش و خوانش اثر ادبی» از رامین‌نیا(۱۳۹۴) پیامد گفتمان درختی را نمودار شدن واژگانی با مفاهیم تثبیت شده و یگانه محور در آثار ادبی و ثمرهٔ گفتمان ریزوماتیک را قلمروزدایی از معنی ثابت می‌داند. آبشخور اصلی این رویکرد دلوز را در منطق مکالمهٔ میخاییل باختین، واسازی تقابل‌های دریدا و نظریه‌های مبتنی بر معناسازی به جای معنادهی می‌توان یافت.

بررسی پژوهش‌های انجام یافته نشان می‌دهد تاکنون هیچ جستاری به گفتگو دربارهٔ آژانسمان واژهٔ عشق در شاهنامهٔ فردوسی و دیوان حافظ از منظر فلسفهٔ تجربه-گرای استعلایی دلوز نپرداخته و مقالهٔ حاضر نخستین بحث از این موضوع در شعر فارسی است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲ـ۱. نظریهٔ دلوز

پست مدرنیسم رویکردی است که اندیشه‌های قرن بیستم را با بیم و امید و اقتضائات فکری متفاوتی مواجه کرد. ظاهراً این واژه نخستین بار در ۱۹۱۷ در فلسفهٔ آلمان به کار رفت (ر. ک. کهون، ۱۳۸۴: ۳). حیات این جنبش در رویکرد انتقادی آن است (مالپاس، ۱۴۰۳: ۹) که سعی دارد با پای‌بندی به حقیقت یگانه مبارزه کند و با شالوده‌شکنی ناسازه‌های خلاقانهٔ متن و بافتار را نمایان سازد (ر. ک. احمدی، ۱۳۹۸: ۴۸۳ و گلن، ۱۴۰۲: ۱۹۰)

دلوز پست مدرنیستی است که تحت لوای پساساخت‌گرایی مسیر جدیدی در اسلوب اندیشیدن را تعریف می‌نماید. او طی «نامه‌ای به یک منتقد سرسخت» خود را تجربه‌گرا معرفی می‌کند (دلوز، ۱۹۹۵: ۳-۱۳) و راه خود را از هرمنوتیک «فلسفهٔ قاره‌ای» (اصطلاحی است که به فلسفهٔ غیر تحلیلی اطلاق می‌شود) (شرت، ۱۳۹۶: ۱۱) جدا

می‌سازد. او در این راه؛ فلسفه را نه به مثابهٔ اندیشیدن در تاریخ اندیشه، بلکه به معنی «خلق مفاهیم نو» بازتعریف می‌کند.

در این بازتعریف؛ او بر خصلت «تفاوت و تکرار» تأکید می‌کند و نشان می‌دهد این خصلت چگونه موجد مفاهیم تازه می‌گردد تا معنا را از انجماد و یگانگی برهاند (دلوز، ۱۹۹۴: ۷۸-۷۳). او با همکاری روان‌کاو هم‌وطنش، فلیکس گتاری (F. Guattari)، آموزه‌ها و باورهای مختلف اندیشمندانی چون باروخ اسپینوزا(B. Spinoza)، دیوید هیوم(D. Hume)، فریدریش نیچه(F. W. Nietzsche) و هانری برگسون(H. Bergson) را بازخوانی می‌کند و رویکرد خود را تجربه‌گرایی استعلایی (Transcental empiricism) می‌نامد. تأثیرات این طرح او در حیات فکری قرن بیستم به قدری شدید بود که در فلسفهٔ فرانسه دههٔ پایانی زندگی او را «سال‌های دلوزی» (چوبک، ۱۴۰۰: ۸۹) می‌نامند.

«شدن» و «وانمودگی» از اصطلاحات کلیدی دلوز در آژانسمان است. از نظر او؛ شدن(Becoming) یعنی سیلان و توان صیرورت اندیشه در زبان. دلوز این واژه را در مقابل «بودن»؛ یعنی اظهار قواعد اندیشیدن به کار می‌برد. او شدن را ویژگی شعرهایی می‌داند که منطق گزارگی و زبان عاملیت‌شان از منطق حمل و زبان اسنادشان پررنگ-تر است. دو خصلت اساسی شدن: ریزوماتیک بودن و رخدادوارگی است. ریزوماتیک، نشانهٔ منشوری بودن و عدم قطعیت(Incertitude) معنا است و رخدادوارگی، بیانگر کارکرد استعلایی معنا. از نظر او؛ فعل‌های غیر اسنادی و کنشی کارکردی فراتر از «بودن» دارند و آن رخداد و عاملیت معنا است؛ در حالی‌که کارکرد «بودن» محدود به ارجاع، دلالت و توصیف است به عبارت دیگر، معنا در نظر دلوز همان رخداد و رخداد همان معناست(دلوز، ۱۹۹۰: ۱۸۵).

وانموده(Simulacrum) در شعر، زمانی آغاز می‌شود که شخصیت سوم شخص درون شاعر متولد می‌شود و او را از گفتن « من» باز می‌دارد (دلوز، ۱۹۸۷: ۳). این تولد

به زبان فلسفه گویای نفی سوژه و طرد نمود یا بازنمایی است. براساس فلسفهٔ تجربه-گرای استعلایی دلوز «ذهن انسان یک پرده نیست. فعالیت ذهنی عبارت از ایجاد بازنمودی از چیزی بیرون از خودش نیست. این فعالیت از نوعی است که در واکنش به نیروهای پیرامون جلوه‌گر می‌شود» (دیو، ۱۳۹۶: ۳۶). در این واکنش ذهن برخلاف ایدهٔ «کوگیتو»ی ایمانوئل کانت (I. Kant) - که می‌گفت: «من می‌اندیشم پس هستم» - با نفی سوژگی از نمود یا بازنمایی به وانموده روی می‌آورد. با آزاد کردن «من» از حصار سوژه و رها ساختن تجربه از زمینه، حیات معنا در مسیر «شدن» قرار می‌گیرد و از یگانگی می‌گریزد. در کتاب «مذاکرات»(Negotiations) می‌گوید: «عقایدی که به واسطهٔ ادراک محض یک سوژه شکل یافته‌اند، تنها یک حقیقت منطقی و ممکن دارند و آن این است که انتخاب آن‌ها تحکمی باشد» (دلوز، ۱۳۸۹: ۲۶). در حالی‌که شعر آژانسمانی برای تفاوت و ابداع است. آژانسمان نشان می‌دهد اگر اندیشهٔ شاعر در برابر طبیعت منفعل باشد، مفاهیم به برون بودگی(Externality) متمایل می‌شوند و هرگاه اندیشهٔ شاعر از قید «من» و حصار سوژه رها باشد، مفاهیم به درون‌بودگی(Enternality) گرایش خواهند داشت. «میل»(Desire) حد اعلی برون بودگی است که در درون تجربهٔ زیسته ظهور می‌یابد، اما عشق؛ برترین مقولهٔ درون بودگی است که در تجربهٔ استعلایی آشکار می‌شود.

۲ـ۲. واژهٔ عشق در شعر فارسی

عظمت و افتخار شعر فارسی مدیون شاعرانی است که صورت و معنای سخن را با زبان و اندیشهٔ خود پرورده و میراثی ارجمند در تاریخ و ادب فارسی بر جای نهاده‌اند.

فردوسی و حافظ دو نمونۀ گرانقدر از این شاعران هستند که سخن گفتن از نهضت زبانی، ادبی و نیز نوآوری‌شان را پایانی نیست. شاهنامه، سند بی‌بدیل هویت ملی و نمودار زندگی ایرانی و تصویری از سنت‌های اجتماعی، فرهنگی است (جمشیدی، ۱۳۹۷: ۲ و شیروئی و مدرسی، ۱۳۹۷: ۷۹). «نفوذ شاهنامه را در زبان و ادبیات فارسی از چندین لحاظ یعنی از جهت مفردات و ترکیبات فارسی، سبک سخن‌سرایی، مضامین و نکات حماسی و غنایی و حکمی، ایجاد نهضت در نظم داستان‌های حماسی با حماسه‌های تاریخی و صناعی باید نگریست» (صفا، ۱۳۹۰: ۲۳۶). «از صورت شعر حافظ سخن‌ها می‌توان گفت و بسیار گفته‌اند، اما همین‌که به معنی رو می‌کنی آن شیرین‌کار به طنازی می‌گریزد و از گوشه‌ای دیگر چشم و ابرو می‌نماید» (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۹)؛ معنایی که «تراویده از پری‌خانۀ پرنقش هزار آینۀ ضمیر اوست که بر طیف اسرارآمیز زبانش عکس می‌اندازد» (همان).

واژۀ عشق، کارکرد اساسی در ابعاد زبانی، ادبی و فکری این نهضت و نوآوری دارد؛ زیرا عشق «کوه قاف است که هر که برآن ننشست، سیمرغ را ندانست و نردبانی است که پایه پایه تا عنان آسمان می‌رود» (ستاری، ۱۳۷۴: ۷). واژۀ عشق، علی‌رغم حضور گسترده در زبان و اندیشه، واژه‌ای نامکرر است:

یک قصه بیش نیست غم عشق، وین عجب کز هر زبان که می‌شنوم، نامکرر است
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۳: د۱۱۵۰/۲)

بررسی و تحلیل آفاق معنایی آن می‌تواند روشنگر چشم‌اندازی از سبک و سیاق شاعری آن‌ها در سبک خراسانی و عراقی باشد. آژانسمان و فضاهای رنگارنگی که این واژه در سبک خراسانی و عراقی دارد از چشم‌انداز فلسفۀ دلوز برجسته می‌شود. دو خصلت اصلی آژانسمان(شدن و وانموده) به همراه خصایص فرعی آن مبحث اصلی این مقاله است.

۲ـ۳. بررسی خصلت «شدن» و آژانسمان عشق در شعر فردوسی و حافظ

از تفاوت و ابداع در نحوهٔ بیان است که ادبیات شکل می‌گیرد. پیشنهاد ساختارشکنانهٔ دلوز برای بررسی «تفاوت و تکرار» (Difference & Repetition) و آژانسمانی که نوشتار بودن این واژه در شعر ایجاد می‌کند آن است که خصلت ریزوماتیکی و رخدادوارگی آن بررسی شود تا مشخص گردد در کدام شعر پویایی و شوندگی معنایی دارد.

۲ـ۳ـ۱. ریزوماتیک بودن واژهٔ عشق در شعر فردوسی و حافظ

معنا(Sense) از نظر دلوز بُعد چهارم گزاره است و با ارجاع، توصیف و دلالت متفاوت است. «معنا ما را به اصل و ذات چیزها نمی‌رساند، بلکه روی پوست‌نوشته‌های درهم و برهم، خراشیده شده و بارها از نو نوشته شده کار می‌کند» (فوکو، ۱۳۹۳: ۱۴۹) و از ویژگی «سرمدی»(Eternal) برخوردار است و همانند ساقه‌های زیرزمینی گیاه(Rhizome) دارای رشدی افقی است. شاید بشکند و در آن گسست ایجاد شود اما با توان معنا آفرینی‌اش دوباره رشد می‌کند» (دلوز و گتاری، ۱۹۸۷: ۹).

تطبیق و مقایسهٔ کارکرد معنایی واژهٔ عشق و مشتقات و معادل‌های معنایی آن(مانند مهر) در ابیات زیر از شاهنامه و غزل حافظ به خوبی نشان می‌دهد معنا در کدام شعر انبساطی ریزوماتیک دارد.

که من عاشقی‌ام چو بحر دمان — از او بر شده موج تا آسمان
پر از پور سام ست روشن دلم — به خواب اندر، اندیشه زو نگسلم
همه خانهٔ شرم پر مهر اوست — شب و روزم اندیشهٔ چهر اوست

(فردوسی، ۱۳۹۴: د۱۹۸/۲)

نمونه‌بیت‌های شاهنامه گزاره‌های ساده‌ای هستند که از یک آبشخور اصلی؛ یعنی مصراع نخست تغذیه می‌کنند؛ به همین دلیل توانش اندیشگانی فردوسی صرف توصیف، ارجاع و آشکار ساختن دلالت واژهٔ «عشق» می‌گردد. گویی عشق ریشهٔ یک

درخت است که با این گزاره‌ها سعی در تقویت خود درون زبان دارد و این گزاره‌ها بدون آن ریشه، فاقد حیاتی مستقل‌اند، ولی در غزل حافظ؛ واژۀ عشق و معادل معنایی آن در درون هر بیت، با حیاتی نو و تازه ظاهر می‌شود. در منطق دلوز، این حرکت در سطح که هربار با هستی جدیدی از معنای واژه ما را روبه‌رو می‌کند، همان خصلت ریزوماتیکی معنا در سطح است. برخلاف بیت اول شاهنامه که متشکل از دو گزاره با وجه اخباری است، بیت آغازین حافظ دارای گزاره‌های متعدد با وجوه خبری، عاطفی و پرسشی است.

دیدی ای دل که غم عشق دگربار چه کرد؟ چون بشد دلبر و با یار وفادار چه کرد؟
اشک من رنگ شفق یافت ز بی‌مهری یار طالع بی‌شفقت بین که درین کار چه کرد
فکر عشق، آتش غم در دل حافظ می‌سوخت یار دیرینه ببینید که با یار چه کرد
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۳: د۳/۲۰۰۰)

به علاوه؛ واژۀ عشق در شعر فردوسی مکان‌مندی خاص دارد؛ یعنی خواننده سراغ آن را در احساس و عاطفۀ یکی از شخصیت‌های درون متن داستان، یعنی رودابه می‌جوید، در حالی‌که در شعر حافظ؛ عشق نمودی چندفازی دارد. در بیت اول مفهومی انتزاعی و تماماً بی‌بدن است که در پیوستگی با واژۀ انتزاعی «غم» از موقعیت استحسانی و زیبایی‌شناختی برخوردار می‌شود. در بیت دوم این ویژگی با «بی‌مهری یار» تشدید می‌گردد؛ زیرا عشق در دل یار مکان‌مند نشده و به این سبب او بی‌مهر گشته است؛ در حالی‌که شاعر آرزوی مکان‌مندی آن را دارد و رقیب خود را در این آرزو، نه یار و بی‌مهری او، بلکه طالع و سرنوشتی می‌داند که با دریغ داشتن عشق از انسان و بی‌مکان کردن آن بی‌شفقت شده است. پس انبساط معنایی عشق در شعر حافظ از زمین تا آسمان گسترده است. در بیت سوم، عشق، فاز معنایی جدیدی می‌گیرد و در هم‌دستی با واژۀ «فکر»، از غم جدا می‌شود و آن را به آتش و یار می‌سپارد. به این ترتیب؛ واژۀ عشق در شعر حافظ، نشانه‌ای سرگشته، رند و کولی‌وار است و در یک موقعیت خاص قرار نمی‌گیرد؛ در حالی‌که واژۀ عشق در شعر فردوسی

«دارای وضعیت سکون» (Immobility) است. «کولی برای یافتن سرزمین تازه، از جایی به جای دیگر کوچ می‌کند و سامان و قرار ندارد» (دلوز، ۱۳۷۴: ۲۴۸).

۲ـ۳ـ۲. رخدادوارگی واژهٔ عشق در شعر فردوسی و حافظ

رخداد(Event) در منطق معنای دلوز، کارواژه‌ای کلیدی است که او آن را از علم ریاضیات به عاریه گرفته است. او در تعریف این باور می‌گوید «رخداد، همان وقوع معنا در ساحت زبان است» (دلوز، ۱۹۹۰: ۲۲). رخداد «بیان‌پذیر شدن اندیشه و خرد در درون گزاره است» (همان: ۱۲). بر این اساس؛ هر گاه واژهٔ عشق یک رخداد باشد فضای معنایی و آژانسمان شعر از منطق روایی به منطق گزاره‌ای تبدیل می‌شود؛ یعنی عشق در جایگاه یک عامل و کنش‌گری می‌نشیند تا موضوع‌سازی و معناآفرینی کند. لازمهٔ هر رخدادی حضور فعل غیر اسنادی در آن است تا به جای نمایاندن قواعد اندیشه‌ها و تجربه‌ها، خود بیندیشد و تجربه کند. به طور مثال: عشق، آتش است یک منطق روایی است، ولی عشق، دل عاشق را سوخت(سوزاند) یک رخداد برخوردار از منطق گزاره‌ای است.

هر چند در شاهنامه، واژهٔ عشق حضور آشکار ندارد، ولی در همان مستوری هم از یک منطق روایی پیروی می‌کند و هرگز آژانسمانش تبدیل به رخداد نمی‌گردد. به طور مثال در «گفتار اندر عشق آوردن سوداوه بر سیاوش» و «گفتار اندر آمدن بیژن برابر خیمهٔ منیژه» عشق آغازگر روایت است نه عامل رخداد. این شخصیت‌های داستانی هستند که رخدادها را می‌آفرینند نه عشق. از این‌رو؛ داستان و روایت آن حول یک محور؛ یعنی توصیف ماجرا متمرکز است:

چو سوداوه روی سیاوش بدید پراندیشه گشت و دلش بردمید

(فردوسی، ۱۳۹۴: د۱۷۰/۴)

چو آن خوب‌چهره ز خیمه به راه بدید آن سهی‌سرو پهلو سپاه

به رخسارگان چون سهیل یمن بنفشه گرفته دو برگ سمن
به خیمه ندرون دخت پوشیده‌روی نپوشید مهرش بجنبید روی
(همان: د۷/۲۴۰-۲۴۱)

در حالی‌که واژۀ عشق در شعر حافظ یک عامل و کنش‌گر است. کنشگری او سبب مرکزگریزی و خلق معنا می‌شود. عامل بودن عشق، سبب رخدادهای متعدد در ابیات بعدی او شده و منطق روایی متن را به منطق گزاره‌ای تغییر داده است. پس عشق از یک واژۀ انتزاعی و زیبایی‌شناختی تبدیل به کاراکتر و شخصیتی کنش‌گر و صاحب اندیشه شده است.

سحر بلبل حکایت با صبا کرد که عشق روی گل با ما چه‌ها کرد
نقاب گل کشید و زلف سنبل گره‌بند قبای غنچه وا کرد
به هر سو بلبل عاشق به افغان تنعم از میان باد صبا کرد
از آن رنگ رخم خون در دل انداخت وزین گلشن به خارم مبتلا کرد
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۳: د۱۹۴۱/۳)

سبک حافظ در این هستومندی(تحقق همۀ نسبت‌های ممکن) آن است که رخداد را با خیال درمی‌آمیزد و «هر کس سبک یا کلک خیال‌انگیز او را نفهمد، هرچند داعیۀ هنرشناسی داشته باشد و حتی خود را نقاش و صورتگر چینی که به هنرمندی شهرت داشته است نیز بشمارد، نقش و کارش از نظر حافظ بی‌ارزش است» (اهور، ۱۳۶۸: ۶۲).

۲ـ۴. بررسی خصلت وانموۀ عشق و آژانسمان آن

۲ـ ۴ـ ۱. برون بودگی و درون بودگی میل و عشق در شعر فردوسی و حافظ

اگر واژۀ عشق بیانگر نحوۀ بودن انسان در جهان باشد از خصلت نمود و بازنمایی برخوردار می‌شود و جهانش با مختصات میل و برون بودگی معنادار می‌گردد، اما هرگاه عشق بازتابی از اندیشه‌های انسان در نحوۀ پیوند با جهان باشد حد و معیاری برای

درون بودگی معنای آن وجود نخواهد داشت و هر معنایی، فقط وانمود و بازتابی از آژانسمان آن خواهد بود. خود اندیشه این رابطه را نه تأسیس می‌کند نه علت آن است. اندیشه فقط آن را به عنوان چیزی که هستی آن را به خود اندیشه سپرده است به هستی عرضه می‌کند. این تقدیم عبارت از این است که در اندیشه هستی به زبان می‌آید» (به نقل از کهون، ۱۳۸۴: ۲۸۲).

دلوز می‌گوید عشق در آژانسمان دوم، خود منشأ اندیشیدن و «سوفوفیلی»(خرد عشق ورزیدن)است. تنها در این آژانسمان است که «فکر کردن و اندیشیدن به منزلهٔ عشق ورزیدن است» (براون، ۱۳۹۸: ۳۱۹) نه فهرستی از رویدادها و تجربه‌هایی که ناشی از میل و بودن انسان در این جهان است. از همین‌رو گفته می‌شود در شعر حافظ، تحقق عشق و دست‌یابی به موهبت آن مستلزم راه‌یابی به معرفت است (خرمشاهی، ۱۳۸۲: ۲۸۹). این معرفت، موهبتی است که بار امانت آن بر دوش انسان نهاده شده و دلیل برتری او حتی نسبت به فرشتگان شده است (آشوری، ۱۳۷۹: ۲۴۰).

بررسی موردی داستان عاشق شدن «رودابه بر زال»، «تهمینه بر رستم» و« بیژن بر منیژه» و تحلیل سبک و سیاق ادراک و اندیشهٔ فردوسی در بازنمایی تصاویر آن در شعر، برون‌بودگی آن را آشکار می‌کند. در هر سه داستان مذکور، عاشق شدن رویدادی است حسی. نقش «میل» در ساختار این رویداد قوی‌تر از «عشق» است. به عبارت دیگر، عشق در شاهنامه تجربه‌ای بیرونی و ملموس است. زال با شنیدن اوصاف زیبایی رودابه عاشق او می‌شود و تهمینه با شنیدن تنومندی و بر و یال بی همتای رستم. پس تجربه در شاهنامه امری محسوس است.

تجربهٔ این میل تاریخ و سرگذشتی دارد که هر یک از شخصیت‌های شاهنامه آن را از سر گذرانده‌اند و فردوسی نمودهای آن را در زندگی واقعی انسان دیده و به زبان روایت چند و چون تاریخ آن را توصیف کرده است. «تاریخ، دگرگونی معناهاست، ولی معنای ابژه یا پدیده‌ای واحد بسته به نیرویی که آن را تصاحب می‌کند»(دلوز، ۱۳۹۴:

۲۹) توصیف می‌گردد. براساس گفتۀ «ابن رشیق قیروانی»(۳۹۰-۴۵۶) بهترین و فاخرترین توصیف آن است که گوش را به چشم بدل کند. «انسان چیزی را که دیده، بی‌گمان بهتر و به‌صواب‌تر می‌تواند وصف کند تا چیزی که ندیده» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۷۱).

چنین گفت با مهتران زال زر — که زیبنده‌تر زین که بندد کمر؟
یکی نامدار از میان مهان — چنین گفت با پهلوان جهان
پس پردۀ او یکی دختر است — که رویش ز خورشید نیکوتر است
ز سر تا به پایش به کردار عاج — به رخ چون بهشت و به بالای ساج
بر آن کفت سیمینش مشکین کمند — سرش گشته چون حلقۀ پایوند

(فردوسی، ۱۳۹۴: د۱۸۷/۲)

دربارۀ تجربه دو نکته از نظر دلوز حائز اهمیّت است: نخست آنکه؛ سرشت اصلی تجربۀ پویایی و شدن است نه ایستایی و بودن، دوم آنکه؛ هر تجربه‌ای از اصالت(راه‌های منحصر به فرد) برای خلاقیت و عاملیت یا آژانسمان برخوردار است. او با خوانش آثار دیوید هیوم می‌گوید هیچ تجربه‌ای تا زمانی‌که در مرحلۀ انفعال باشد، استعلایی نیست. تطبیق تجربۀ در شعر فردوسی و حافظ؛ نشان می‌دهد عشق تحت سیطرۀ حماسه، محدود به تجربه‌های رفتاری قهرمانان است. تجربه‌ای حسی که دارای زمان-مندی(آغاز و پایان مشخص) و مکان‌مندی(وابسته به حضور شخصیت‌های داستان) خاصی برای روایت و نقل است، اما تجربۀ عشق در شعر حافظ نه محدود به توصیف و روایت، بلکه گشودگی خلاقانه به گفتمان انتقادی است. یک محک و معیاری برای تمییز اندیشه‌ها و نقد معرفت شناختی آن‌ها است

نقد صوفی نه همه صافی بی‌غش باشد — ای بسا خرقه که شایستۀ آتش باشد
صوفی ما که ز ورد سحری مست شدی — شامگاهش نگران باش که سرخوش باشد
خوش بود گر محک تجربه آید به میان — تا سیه‌روی شود هرکه در او غش باشد
نازپرورد تنعّم نبرد راه به دوست — عاشقی شیوۀ رندان بلاکش باشد
غم دنییّ دنی چند خوری باده بخواه — حیف باشد دل دانا که مشوش باشد

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۳: د۲۱۵۷/۳)

دلوز با تبیین تجربهٔ حسی و ملموس مورد نظر اندیشمندان آنگلوساکسون و فلسفهٔ تحلیلی، استعلا را نه به معنی تجربهٔ غیر حسی؛ بلکه به معنی تجربهٔ خلاق تعریف می‌کند (ضیمران، ۱۳۸۳: ۵۱). دلوز می‌گوید منفعل بودن در برابر طبیعت(من) و خلاق و عامل بودن در برابر آن سبب تفاوت تجربه می‌گردد. او در بحث از این موضوع، از تجربهٔ استعلایی یاد می‌کند که پایهٔ اصلی متافیزیک دوم اوست. تجربهٔ استعلایی بر پایهٔ ابداع است، ولی تجربهٔ زیسته بر پایهٔ آموختن. تجربهٔ نخست ناشی از درون‌بودگی، و تجربهٔ دوم محصول برون‌بودگی است. همین تجربهٔ محسوس و حرکت ملموس از گوش به دل را در داستان عاشق شدن تهمینه بر رستم و خبردار شدن بیژن از منیژه هم می‌توان دید. زمانی‌که فردوسی از زبان تهمینه قصد دارد این میل را بازنمایی کند از عکس‌ها و تصویرهایی استفاده می‌کند که برگرفته از طبیعت و تجربهٔ زیستمانی آن است؛ هر چند که این تصاویر آمیخته به خرق عادت باشند.

به کردار افسانه از هر کسی شنیدم همی داستانت بسی
که از دیو و شیر و نهنگ و پلنگ نترسی و هستی چنین تیزچنگ

(همان: د۴۷۸/۳)

این به آن معنی است که آژانسمان عشق در زبان فردوسی، حیات و ساختار ساده‌ای دارد؛ هر چند در قالبی بزرگ‌تر از امر واقع بازنمایی می‌شوند؛ یعنی خرق عادت در شعر فردوسی شگردی است برای تهییج خواننده و تأثیرگذاری بر عواطف و احساسات او. بدون این شگرد توصیف فردوسی از میل، قاعدهٔ شاعرانهٔ خود را در ایجاد آژانسمان تأثیرگذار از دست می‌داد. در چنین آژانسمانی، خرد قربانی میل می‌شود نه آنکه به صورت سوفوفیلی در شعر حاضر شود.

تو را ام کنون گر بخواهی مرا نبیند جز این مرغ و ماهی مرا
یکی آنک بر تو چنین گشته‌ام خرد را ز بهر هوا کشته‌ام

و دیگر که از تو مرا کردگار نشاند یکی شیرم اندر کنار
مگر چون تو باشد به مردی و زور سپهرش دهد بهر کیوان و هور
(همان: د۴۸۰/۳)

دلوز و گتاری می‌گویند: «اگر میل تولید می‌کند فقط تولیدگر امر واقع است. فقط در واقعیت تولیدگر است و فقط تولیدگر واقعیت است. میل مجموعه‌ای از سنتزهای منفعلانه است که ابژه‌های جزئی، یعنی جریان‌ها و بدن‌ها را به کار می‌اندازد و به منزلۀ واحدهای تولیدی عمل می‌کند» (به نقل از کهون، ۱۳۸۴: ۴۳۲).

«روانکاوی می‌گوید میل همواره میل به ابژۀ غایب است و اساساً همین فقدان است که میل را به وجود می‌آورد» (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۱۴). میل با نشانه‌های دنیوی(worldly singes) آمیخته است و از سنتز عادت و انفعال پیروی می‌کند. به عبارت دیگر؛ در میل معشوق به بدن ادراک می‌شود.

اما در شعر حافظ، عشق نه بیانگر تجربۀ بودن و زیستمانی انسان در این جهان مادی و انباشته به نشانه‌های دنیوی، بلکه بازتابی از نحوۀ اندیشیدن‌های اوست که به صورت برش‌هایی مونتاژ شده و متنوع خود را نشان می‌دهد. در نظر دلوز، وانمودگی و «منطق دیجیتال لزوماً به منزلۀ فهرست یا طبقه‌بندی انواع تصاویر نیست، بلکه شیوه یا شاید بهتر بگویم حالتی از مشاهده کردن و دیدن است» (براون، ۱۳۹۸: ۲۱). آنچه از این وانمودگی حاصل می‌شود آن است که «ماهیت خودمان به عنوان ماهیتی جای گرفته در جهان را ببینیم» (همان: ۳۱۸). غزل زیر؛ نمونه‌ای از این فرایند مونتاژ شدۀ اندیشه‌ها است:

تو همچو صبحی و من شمع خلوت سحرم تبسمی کن و جان بین که چون همی سپرم
چنین که بر دل من داغ زلف سرکش توست بنفشه‌زار شود تربتم، چو در گذرم
بر آستان امیدت گشاده‌ام در چشم که یک نظر فکنی، خود فکندی از نظرم
به هر نظر بت ما جلوه می‌کند، لیکن کس این کرشمه نبیند که من همی نگرم
به خاک حافظ اگر یار بگذرد چون باد ز شوق در دل آن تنگنا کفن بدرم

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۳: د۳۱۸۶/۴)

او می‌گوید: از طریق فلسفه و هنر می‌توان تأثیراتی را که ادبیات و زبان شاعرانهٔ آن بر خواننده می‌گذارد، برجسته ساخت؛ زیرا فلسفه خلق مفاهیم را برای ما میسر می‌کند و هنر از عواطف ظریف مخاطب بهره می‌گیرد و با تحریک احساساتش او را به روندی درون‌ماندگار از پویایی و صیرورت می‌کشاند (دلوز، ۱۴۰۳: ۱۷۹-۱۸۲).

۲-۴-۲. قلمرو زدایی از سوژهٔ «من»

وانمودگی علاوه بر درون بودگی معنای عشق، آژانسمان دیگری را هم برای شعر فراهم می‌کند و آن گریز اندیشه از قید و بند «من» و قلمروزدایی از سوژه بودن شاعر است. ژولیا کریستوا (J. Kristeva) در «انقلاب در زبان شاعرانه» می‌نویسد: ««من» می‌خواهد که حتی الزاماً به صورت ماندگار وجود داشته باشد و این ماندگاری البته ماندگاری یک تجربهٔ نامتغیر، بی‌تنش، تجربهٔ یک ایدهٔ ثابت نیست. بر عکس، «من» متعلق به همهٔ تجارب جهان‌شمول و بستاری است که از گذشته می‌آید و در گذشته موج می‌زند و نگاهش از هر اندیشندگی بالفعلی گذر کرده و در راستای ابژه پیش می‌رود» (به نقل از پین، ۱۳۹۰: ۲۶۹). در این فضای انقلابی، شعر نه در قالب نمود یا بازنمایی(Representation) یک عکس ثابت، بلکه وانموده و بازتابی از قدرت ادراک و فرایند دریافت‌های جدید شاعرانه می‌شود. دلوز براین باور است که در وانموده فعالیت ذهنی شاعر همانند یک پروژکتور عمل می‌کند و با «تخلیط»(Cannibalization) و ادغام عناصر مختلف، تصویری در حال حرکت و پویا؛ مانند تصاویر سینمای دیجیتال به خواننده عرضه می‌دهد و خواننده به جای تاریخ اندیشه با جغرافیای اندیشه‌ها و نقشهٔ راه گفتمان آن‌ها روبه‌رو می‌شود تا توان اندیشیدن و رمز و راز آن را به تماشا بنشیند (دلوز، ۱۹۹۰: ۱۲۷). حضور این نقشه‌ها شعر را مستعد و «حاوی ورودی معانی کثیر می‌کند» (دلوز و گتاری، ۱۹۸۷: ۱۲). چنین

طرحی «چیزی جز رخدادها را نمایش نمی‌دهد، یعنی جهان‌های ممکن به عنوان مفاهیم و دیگران به مثابهٔ بیان‌هایی از جهان‌های ممکن یا شخصیت‌های مفهومی» (دلوز و گتاری، ۱۴۰۳: ۷۰).

برخلاف شاهنامه که روایت شعر وابسته به زبان دانای کل و زاویهٔ سوم شخص است و فضای معنایی‌اش محدود به گوش سپردن در تاریخ اندیشه‌ها، آژانسمان شعر حافظ بر جغرافیای اندیشه‌ها و طرح و نقشهٔ مرز گفتمانی آن‌ها استوار است. در درون این گفتمان؛ گاه زبان بی‌زبان سوسن،گاه زبان خیال و گاه زبان رقیب و غیره، سخن می‌گوید تا بدون حضور تصویری مشخص از شاعر، خواننده پی به فضای گفتمان ایجاد شده و مختصات سوفوفیلی آن ببرد. فضای ایجاد شده از این گفتمان بسیار معنادارتر از جمع سادهٔ سازه‌های زبانی و بسته بودن معنا در درون آن‌ها است.

از زبان سوسن آزاده‌ام آمد به گوش　　کاندرین دیر کهن، کار سبکباران خوش‌ست
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۳: د۱۲۰۲/۲)

می‌رفت خیال تو ز چشم من و می‌گفت　　هیهات ازین گوشه که معمور نمانده‌ست
نزدیک شد آن دم که رقیب تو بگوید　　دوراز درت آن خستهٔ مهجور نمانده‌ست
(همان/۱۱۴۶)

از نگاه دلوز فضا و آژانسمان وانموده، بیانگر توانش شعر در ارائهٔ تفکر بدون تصویر است (دلوز، ۱۹۹۴: ۲۷۶-۲۷۷)؛ تفکراتی که در رهایش شاعر از «من» و قید و بند سوژگی، آژانسمان و فضای معنایی آن هم از مصداق و دلالت بیرونی می‌گریزد. به عبارت دیگر؛ هر گاه اندیشهٔ شاعر در برابر طبیعت منفعل و مقید باشد، مفاهیم خلق شدهٔ شعر با ارجاع به نمود و مصداق بیرونی ادراک می‌شود، و هر گاه اندیشهٔ شاعر از قید و بند «من» و سوژگی آن رها باشد، مفاهیم خلق شده در شعر، بازتابی از تجربهٔ استعلایی خواهد بود که مصداقی در بیرون ندارد.

۳.نتیجه‌گیری

جستار حاضر با رویکرد بین رشته‌ای و بر پایهٔ روش تحلیل محتوا، کارکرد معنایی واژهٔ عشق را در شعر دو شاعر از سبک خراسانی و سبک عراقی؛ یعنی حکیم ابوالقاسم فردوسی و خواجه محمد حافظ شیرازی مقایسه و تطبیق کرد.

آنچه مبانی نظری و فکری تطبیق حاضر را فراهم نمود، کاربست رهیافت‌های پست-مدرنیستی ژیل دلوز فرانسوی در کارواژهٔ آژانسمان بود. او این اصطلاح را در بررسی فضاهای ساختارشکنانهٔ معنا به کار می‌برد. دلوز برای تبیین تفکرات و آرای خود از فرم دانش‌ها و علوم؛ از جمله ریاضیات و زیست‌شناسی بهره می‌برد. این نگرش تلفیقی و بین رشته‌ای هر چند سبب پیچیده شدن آرای فلسفی او در رویکرد استعلایی به سوژه و تجربه می‌شد، ولی اسباب گشودگی و وسعت نظر در نقد و سبک‌شناسی لایه‌ای آثار ادبی را فراهم کرد. مقالهٔ حاضر با تکیه بر رویکرد او، آژانسمان و عاملیت معنایی واژهٔ عشق که از مهم‌ترین و پربسامدترین واژگان شعر است را به چالش کشید تا پاسخ‌گوی این پرسش باشد که این واژه از سبک خراسانی تا رسیدن به گسترهٔ سبک عراقی کدام فضاها را تجربه کرده و در گزاره‌های شعری چه وانمودی داشته است. دلوز در فلسفهٔ خود، از خرد و اندیشه‌ای که به معناآفرینی می‌رسد به سوفوفیلی یاد می‌کند و آن را ویژهٔ ادبیات و شعر می‌داند. از نظر او، شعر به دلیل داشتن دو خصلت شدن و وانمودگی همواره در سرشتی آژانسمانی به سر می‌برد، حیاتش با عدم قطعیت معنا روبه روست، گزاره‌هایش فراتر از روایت و نقل است، سطحش از سه بُعد جهان‌شمول زبان؛ یعنی ارجاع، اظهار و دلالت فراتر می‌رود و جهان ممکن‌هایی از سطح معنا را می‌آفریند.

بررسی سطح معنا و آژانسمانی که واژهٔ عشق و مشتقات آن در دو دوره مزبور ایجاد کرده، به خوبی نشان از دگردیسی مفهوم و جهان معناهای آن در شعر فارسی دارد. این واژه در شعر حافظ، حیاتی ریزوماتیک و پویا دارد به همین دلیل، خواننده در بررسی سطح معنایی آن در غزل حافظ فازهای متنوعی از رخدادوارگی آن را در

پیرامون و درون متن شعر می‌بیند. این فاز بر خلاف شعر فردوسی که محدود به تجربۀ زیستمانی قهرمانان شاهنامه است، نه در ارجاع، توصیف و دلالت محدود می‌شود و نه معنایی یکپارچه و قطعی دارد. عشق در شعر حافظ رندانه و کولی‌وار فاقد سرزمین و موقعیت مکان‌مندی خاصی است و هر لحظه به شکلی متفاوت از خود را نشان می‌دهد. مانند بتی که هر لحظه به شکلی درآید، دل ببرد و نهان شود. این در حالی است که عشق در شعر فردوسی به دلیل پای‌بندی به تجربۀ زیسته، معنایی ساکن و موقعیت-مند دارد. موقعیت‌مندی اخیر سبب شده معنای عشق با بازنمایی و نمود عینی و ملموس در بیرون از شعر رو به رو باشد؛ به زبان فلسفی و منطق معنایی دلوز، واژۀ عشق در شعر فردوسی برون‌بودگی دارد و در روایت عمق یا ارتفاع میل زیستمانی انسان خلاصه می‌شود، اما درون‌بودگی واژۀ عشق در شعر حافظ، معنای آن را از ابعاد ارجاع، توصیف و دلالت فراتر برده و به گفتمان نزدیک‌تر ساخته است. در درون این گفتمان، اندیشه‌ها و خردها به دیالکتیک با یکدیگر می‌پردازند؛ به همین دلیل سوژه بودن «من» شاعر به محاق می‌رود. در این فرورفتگی و محاق «من» شاعر است که عشق ذی‌حیات می‌شود و معنایش به صورت تفکرات بی‌تصویر و از زبان شخصیت‌های دیگر به بازتاب می‌یابد.

در نتیجه؛ ریزوماتیک بودن، رخدادوارگی، نفی سوژۀ «من» شاعر و درون‌بودگی واژۀ عشق، گزاره‌های شعری حافظ را به گسترۀ معنا سوق داده و آژانسمانی نوین از معنا را برای آن طرح کرده است؛ آژانسمانی که با ایستا و راکد بودن معنای واژۀ عشق در شعر سبک خراسانی به کل متفاوت است. عشق در شعر فردوسی به دلیل گرایش به میل زیستمانی گرفتار برون‌بودگی و قالب روایی است؛ روایتی که از زبان دانای کل به گوش می‌رسد و از خلق طرح و نقشه‌های نوینی از جهان‌معناهای گوناگون در متن ناتوان است.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) آشوری، داریوش (۱۳۷۹)، ***عرفان و رندی در شعر حافظ***، چ۲، تهران: مرکز.

۲) ابتهاج، امیرهوشنگ (۱۳۷۸)، ***حافظ به سعی سایه***، چ۶، تهران: کارنامه.

۳) احمدی، بابک (۱۳۹۸)، ***هایدگر و تاریخ هستی***، چ۹، تهران: مرکز.

۴) اهور، پرویز (۱۳۶۸)، ***حافظ آیینه‌دار تاریخ***، تهران: شباویز.

۵) براون، ویلیام (۱۳۹۸)، ***آبر سینما***، ترجمهٔ اکرم ورشوچی فرد و پیام زین العابدینی، تهران: پارسه.

۶) پین، مایکل (۱۳۹۰)، ***لکان دریدا کریستوا***، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چ۳، تهران:مرکز.

۷) حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۳)، ***شرح شوق***، شرح و تحلیل سعیدحمیدیان، چ۳، تهران: قطره.

۸) ..... (بی‌تا)، ***دیوان شعر***، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، چ۱، تهران: زوّار.

۹) خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۲)، ***حافظ حافظهٔ ماست***، تهران: قطره.

۱۰)دلوز، ژیل و فلیکس گتاری (۱۴۰۳)، ***فلسفه چیست***، ترجمهٔ محمدرضا آخوندزاده، چ۹، تهران: نی.

۱۱).....(۱۳۹۲)، ***کافکا به سوی ادبیات اقلیت***، ترجمهٔ حسین نمکین، تهران: بیدگل.

۱۲)..... (۱۳۹۴)، ***نیچه و فلسفه***، ترجمهٔ عادل مشایخی، چ۴، تهران: نی.

۱۳)..... (۱۳۸۹)، ***مارسل پروست و نشانه‌ها***، ترجمهٔ الله شکر اسداللهی تجرق، تهران: علمی.

۱۴)..... (۱۳۷۴)، ***«اندیشهٔ ایلیاتی»، سرگشتگی نشانه‌ها، نمونه‌هایی از نقد پسامدرن***(مجموعه مقالات)، ترجمهٔ لیلی گلستان، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، تهران: مرکز.

۱۵)دیو، ریدار (۱۳۹۶)، ***دلوز***، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۶) ریکور، پل (۱۳۹۸)، ***ایدئولوژی، اخلاق، سیاست***، ترجمهٔ مجید اخگر، چ۲، تهران: چشمه.

۱۷)ساجدی، طهمورث (۱۳۹۱)، ***از ادبیات تطبیقی تا نقد ادبی***، (مجموعه مقالات)، چ۴، تهران: امیرکبیر.

۱۸)ستاری، جلال (۱۳۷۴)، ***عشق صوفیانه***، تهران: مرکز.

۱۹)شرت، ایون (۱۳۹۶)، ***فلسفهٔ علوم اجتماعی قاره‌ای***، ترجمهٔ هادی جلیلی،چ۶، تهران: نی.

۲۰)شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، ***شاهدبازی در ادبیات فارسی***، تهران: فردوس.

۲۱)صفا، ذبیح‌الله (۱۳۹۰)، ***حماسه‌سرایی*** در ایران، چ۵، تهران: فردوس.

۲۲)فتوحی ، محمود (۱۳۹۹)، ***صد سال عشق مجازی***، چ۲، تهران: سخن.

۲۳)..... (۱۳۸۵)، ***بلاغت تصویر***، تهران: سخن.

۲۴)فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۴)، ***شاهنامه***، گزارش و برگردان عزیزالله جوینی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۲۵)فوکو، میشل (۱۳۹۳)، ***تئاتر فلسفه***، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، چ۴، تهران: نی.

۲۶) کولبروک، کلر (۱۳۸۷)، ***ژیل دلوز***، ترجمهٔ رضا سیروان، تهران: مرکز.

۲۷) کهون، لارنس (۱۳۸۴)، ***از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، برگرفته‌ای از ضد ادیپ: کاپیتالیسم و شیزوفرنی***، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده،چ۴، تهران: نی.

۲۸) گلن، وارد (۱۴۰۲)، ***پست مدرنیسم***، ترجمهٔ قادر فخر رنجبری، چ۸، تهران: ماهی.

۲۹) لاگوست، ژان (۱۳۹۳)، ***فلسفه در قرن بیستم***، ترجمهٔ رضا داوری اردکانی، چ۱۰، تهران: سمت.

۳۰) مالپاس، سایمون (۱۴۰۳)، ***پسامدرن***، ترجمهٔ بهرام بهین، چ۳، تهران: ققنوس.

ب: مقاله‌ها

۱) بهرامی، راضیه و عبدالله نصرتی (۱۳۹۵)، «***بررسی تطبیقی عشق در غزلیات مولانا، سعدی و حافظ***»، فصل‌نامهٔ بهارستان سخن، سال۱۳، شمارهٔ ۳۴، صص ۱-۲۴.

۲) جمشیدی، زهرا (۱۳۹۷)، «***تأملی بر خویشکاری‌های زن در ایران باستان، با نگاهی به شاهنامهٔ فردوسی***»، فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل)، سال اول، شمارهٔ۲، صص ۱-۱۶.

۳) چوبک، پریا و همکاران (۱۴۰۰)، «***واکاوی نگرش دلوز دربارهٔ هستی انسان و نسبت آن با مخاطب در هنر تعاملی***» پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز، سال۱۵، شمارهٔ ۳۴، صص ۸۳-۹۹.

۴) حیاتی، کریم، ذاکری، احمد (۱۳۹۵)، «***جلوه‌های تمثیلی عشق تراژیک در شاهنامه***»، فصل‌نامۀ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی-واحد بوشهر، شمارۀ۲۹، صص ۵۷-۷۶.

۵) رامین‌نیا، مریم (۱۳۹۴)، «***رویکرد ریزوماتیک و درختی: دو شیوۀ متفاوت در آفرینش و خوانش اثر ادبی***»، فصل‌نامۀ ادب‌پژوهی، شمارۀ۳۲، صص ۳۱-۶۱.

۶) شکورزاده، پریسا و همکاران (۱۴۰۱)، «***مفهوم معنا در منطق معنای دلوز***»، پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز، دورۀ۱۶، شمارۀ۴۰، صص ۴۰۷-۴۲۸.

۷) شیروئی، محمد، مدرسی، فاطمه (۱۳۹۷)، «***کردارهای شاهان در شاهنام فردوسی***»، فصل‌نامۀ بین‌المللی علمی-تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، سال اول، شمارۀ۱، صص ۷۹-۱۰۳.

۸) صادقی، مریم، عزیزمحمدی، فاطمه، یاراحمدی، مژگان (۱۴۰۲)، «***بررسی مفاهیم هویت و شدن در رمان همه چیز از هم می‌پاشد اثر چینوآچه-به از منظر تئوری دلوز***»، مجلۀ پژوهش ادبیات معاصر جهان، دانشگاه تهران، دورۀ۲۸، شمارۀ۱، صص ۳۴۳-۳۶۸.

۹) ضیمران، محمد (۱۳۸۳)، «***ژیل دلوز و فلسفۀ دگرگونی و تباین***»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شمارۀ ۸۰ ـ ۸۱، صص ۴۸-۵۷.

۱۰) عسکریان چایجان، هاجر، شادمنامن، محمدرضا، جهاندوست، سبزعلیپور، احدزاده، سیدسعید، آریان، حسین (۱۴۰۱)، «***نطور ماهیت معشوق در شعر فارسی از سبک خراسانی تا سبک هندی***»، فصل‌نامۀ بهارستان سخن، دورۀ ۱۹، شماره ۵۶، صص ۱۶۹-۱۹۴.

۱۱) فتح طاهری، علی، پارسا، مهرداد (۱۳۹۵)، «***هستی، زمان و سینما بررسی تأثیرهای برگسون بر فلسفهٔ سینمایی ژیل دلوز***»، نشریهٔ هنرهای زیبا، هنرهای نمایش و موسیقی، دورهٔ ۲۱، شمارهٔ ۱، صص ۳۵-۵۰.

۱۲) کارگر، شهرام، زارع، میثم، شعبانی، بهرام (۱۳۹۹)، «***نقش نور در مفهوم-سازی عشق در غزلیات حافظ***»، دوفصل‌نامهٔ ادبیات و پژوهش‌های میان-رشته‌ای پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ۲، شمارهٔ ۳، صص ۲۱۱-۲۳۴.

۱۳) گرجیان، فرشته (۱۴۰۴)، «***بررسی جلوه‌های عشق در شاهنامهٔ فردوسی***»، نشریهٔ مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه، دورهٔ۱۱، شمارهٔ۲، صص ۸۳-۱۰۲.

۱۴) مقدس، محمدمهدی، باقرشاهی، علی نقی (۱۴۰۲)، «***تحلیل و نقد سنتزهای زمانی دلوز***»، نشریهٔ غرب‌شناسی بنیادی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، صص ۳۵-۵۹.

ج: منابع لاتین

1) Deleuze, G. (1990), ***Logic of Sense***, translation: Mark Lester, New York: Colombia University.
2) Deleuze, G. (1995), ***Negotiations***, translation: John Carroll,Cambridge: University Library press.
3) Deleuze, G. (1994), ***Difference & Repetition***, Translated by John Protevi, New York: Columbia University Press.
4) Deleuze, G and F, Guattari. (1987), ***A Thousand plateaus: Capitalism and Schizophrenia***, translation and foreword by Brian Massumi , Minneapolis London: University of Minnesota press.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال نهم، شمارۀ بیست و پنجم، بهار۱۴۰۵ (صص ۲۹-۶۱)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.244616

سیرۀ نقد عملی فروزانفر در شعر کهن فارسی

مسلم طاهری مقام[۱]، احمد خاتمی[۲]، قدرت الله طاهری[۳]

چکیده

بدیع‌الزمان فروزانفر یکی از محققان پیشگام و دقیق‌النظر در عرصۀ تحقیقات ادبی است که در زمینه‌های گوناگون تحقیق وارد شده است. فروزانفر در جای‌جای آثار تحقیقی خود دربارۀ شعر و شاعران کهن فارسی نقد و نظرهایی را ایراد کرده است که از لحاظ نقد عملی ارزش و اعتباری درخور دارند. با توجه به این پیشینه و اینکه روش‌های فروزانفر در نقد و تحقیق بر محققان پس از خود تأثیرگذار بوده است، آگاهی از نگاه فروزانفر دربارۀ شعر فارسی و چگونگی روش نقادی او در این زمینه، لازم و ضروری است. این نقد و نظرها به صورت پراکنده در آثار فروزانفر به چشم می‌خورد؛ این پراکندگی مانع از شناخت منسجم و طبقه‌بندی‌شدۀ دیدگاه نقادانۀ او شده است. در این مقاله تلاش شده است بر بنیان نقد و نظرهای عملی فروزانفر که از خلال آثار تحقیقی او به دست آمده، نقدهای عملی فروزانفر دربارۀ شعر فارسی به صورت دقیق دسته‌بندی و سپس در مدخل‌های دقیق‌تر، تنظیم و تحلیل شوند و در پایان، معیارها و رویکردهایی را که این محقق در مسیر نقد آثار شعری کهن فارسی مدّ نظر داشته، نشان داده شود. نقد و نظرهای فروزانفر در شاخه‌های گوناگون نقد ادبی از جمله نقد تأثیر، نقد زندگی‌نامه‌ای، نقد تذکره‌ای و تاریخ ادبیاتی، نقد درون‌مایه‌ای، نقد تفسیر و ... است که از این میان به نقد تفسیر و درون‌مایه‌ای و نقد تأثیر و تأثر و نقد بلاغی شعر بیش از دیگر نحله‌های نقد گرایش داشته است. روش این تحقیق توصیفی- تحلیلی و کتابخانه‌ای است.

واژه‌های کلیدی: نقد ادبی، نقد عملی، تحقیقات ادبی، نقد شعر، فروزانفر.

---

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
mtaherimagham@gmail.com
[۲] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
khatami685@gmail.com
[۳] - دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
gh_taheri@sbu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۱/۱۵- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۵/۰۳/۰۴

۱.مقدمه

نقد عملی در تحقیقات ادبی، عصارهٔ نگرش تمام نظریه‌های ادبی به حساب می‌آید. در تاریخ تحقیقات ادبی در ایران، نقد عملی به صورت مستقل که دارای پشتوانه‌های نظری باشد، به ندرت دیده می‌شود. اما در آثار پژوهشگران معاصر به صورت جسته گریخته نقدهای عملی دربارهٔ آثار خلاقهٔ ادبی و به خصوص پیرامون شعر فارسی دیده می‌شود. با توجه به نوپا بودن این‌گونه تحقیقات، یک‌پارچگی و ساختارمند بودن در آن‌ها کم‌تر دیده می‌شود و پژوهشگران بیشتر به صورت پراکنده نقد و نظرهایی در آثار گوناگون خود دربارهٔ شعر فارسی آورده‌اند. نظر به اهمیّت آثار پژوهشی دسته اول و همچنین پژوهشگران پیشگام و توانمند ادبیات که از نظر تقدم زمانی به عنوان الگوهایی برای تحقیقات بعدی دیگر پژوهشگران محسوب می‌شوند، ضرورت دارد وضعیت نقد و نظرهایی که در آثار آنان بر شعر فارسی شده است، واکاویده شود تا به روشن‌تر شدن وضعیت نقد ادبی و به تبع آن نقد عملی در اندیشه و نگاه نویسندگان این آثار یاری برساند. بدیع‌الزمان فروزانفر یکی از این پژوهشگران پیشگام است که با دقت نظری کم‌نظیر در آثار تحقیقی خود از جوانب گوناگون به شعر فارسی پرداخته و نقد و نظرهایی را با رویکردهای گوناگون دربارهٔ شعر فارسی ایراد کرده است. روش-های پژوهشی و نقادانهٔ فروزانفر مورد استقبال برخی از پژوهشگران نسل‌های بعدی قرار گرفته است؛ بنابراین لازم می‌نمود تا سیره و روش نقد عملی این محقق پیشگام در شعر فارسی واکاویده شود تا روشن شود که فروزانفر تا چه اندازه به نقد عملی شعر پرداخته و از کدام روش‌ها و نحله‌های نقد ادبی در انتقادهای خود سود جسته است؟ تا از این رهگذر چشم‌اندازی واضح‌تر از نقد عملی و رویکردهای نقادانهٔ او در باب شعر فارسی نشان داده شود.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

باتوجه به اینکه نقدهای عملی فروزانفر در آثارش به صورت پراکنده بیان شده است، انسجام و نظم‌بخشی به این نقدها تحت عناوین و مدخل‌های درست می‌تواند چشم‌اندازی روشن از کم و کیف نقد عملی او در باب شعر فارسی ایجاد کند؛ بنابراین تحقیقی لازم بود تا از طریق آثار تحقیقی فروزانفر نقدهای عملی‌اش استخراج، دسته-بندی و تحلیل شود و سپس به پرسش‌ها و مسائلی از این دست پرداخته شود که ۱. فروزانفر تا چه اندازه به نقد شعر توجه داشته؟ ۲. نقدهای عملی فروزانفر دربارهٔ شعر فارسی بر بنیان کدام معیارهای نقادانه است؟ و ۳. اقبال فروزانفر در نقد شعر فارسی بیشتر متوجه کدام رویکردها بوده است؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

با توجه به پیشگام بودن فروزانفر در عرصهٔ تحقیق و ارزش علمی و تحقیقی آثار او، لازم بود که نظریات و دیدگاه‌های او دربارهٔ شعر فارسی به صورتی منظم و ساختارمند شناخته شود. در این پژوهش تلاش شده است تا با تکیه بر نقد و نظرهای فروزانفر در آثار تحقیقی‌اش، از رهگذر نقدهای عملی او در باب شعر کهن فارسی، رویکردهای نقادانهٔ او به شعر فارسی و کم و کیف این‌گونه رویکردها روشن شود.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

چند مقالهٔ مستقل دربارهٔ نظریات فروزانفر در نقد ادبی نوشته شده است؛ احمد خاتمی و همکاران(۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «*تحلیل روش‌شناختی مسئلهٔ تأثیر و تأثر ادبی در سخن و سخنوران فروزانفر*» مفصلاً به نقد تأثیر و تأثر فروزانفر پرداخته‌اند و اگرچه همهٔ آثار فروزانفر را شامل نمی‌شود، اما دورنمایی روشن از رویکرد او را در نقد نفوذ به دست می‌دهند.

مقاله‌ای دیگر را احمد خاتمی و همکاران(۱۳۹۷) با عنوان «*روش نقد بلاغی فروزانفر در سخن و سخنوران*» نوشته‌اند. نویسندگان در این مقاله با تکیه بر نظریات فروزانفر تنها در کتاب سخن و سخنوران، اختصاصاً به روش نقد بلاغی او پرداخته‌اند.

مقاله‌ای نیز با عنوان «*دیدگاه‌های انتقادی بدیع الزمان فروزانفر در سخن و سخنوران*» نوشتهٔ نصرالله امامی(۱۳۸۸) است که نویسنده آراء فروزانفر را تنها در کتاب سخن و سخنوران او بررسی کرده است و دیگر آثار فروزانفر را مبنای تحقیق قرار نداده است. از سوی دیگر، به صورت مختصر تنها به سه رویکرد از رویکردهای متعدد فروزانفر در نقد ادبی اشاره کرده است.

همچنین فرزاد اقبال(۱۳۸۸) مقاله‌ای با عنوان «*آثار نظریهٔ استعمال در شرح مثنوی شریف بدیع الزمان فروزانفر*» نوشته که در آن به تطبیق نگرش فروزانفر در شرح برخی از ابیات مثنوی مولانا با نظریهٔ استعمال پرداخته است؛ نویسنده در این مقاله به صورت جزئی و گذرا تنها به چند مورد معدود بسیار خلاصه به نگرش فروزانفر در نقد شعر در این شاخهٔ خاص پرداخته است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

در تحقیقات نوین ادبی، نقد آثار پژوهشی دربارهٔ شعر فارسی چندان مورد اقبال واقع نشده است. آثار پژوهشی محققان پیشگامی چون فروزانفر در باب شعر فارسی به دلایلی که در مقدمات این مقاله ذکر شد، از اهمیّت بالایی برخوردار هستند، اما آن‌گونه که درخور این آثار باشد تاکنون پژوهش‌هایی در بازنگری و واکاوی این آثار صورت نپذیرفته است تا رهیافت‌های این پژوهشگر در باب شعر فارسی به صورت مدون و نظام‌مند در دسترس خوانندگان و دانشجویان ادبیات فارسی قرار گیرد. واکاوی چنین آثار پژوهشی از چند منظر حائز اهمیّت است و می‌تواند به فهم بیشتر ادبیات یاری برساند؛ نخست اینکه فروزانفر با چنان وسعت نظر و گسترهٔ دانشی که

داشت، نگاهی عمیق‌تر و جامع‌تر به آثار ادبی داشت و از این جهت آثار او می‌بایست به مثابهٔ منابعی مشحون از نکته‌سنجی‌ها برای دیگر پژوهشگران ادبیات فارسی باشد. در درجهٔ دوم، فقدان نسبی نقد و نظریهٔ ادبی در تاریخ ادبیات فارسی اهمیّت پژوهشگرانی چون فروزانفر را که گاه در برخی نحله‌های نقد مانند نقد تفسیر متون ادبی پیشگام بوده‌اند، دوچندان می‌کند. مورد دیگری که اهمیّت آثار پژوهشی فروزانفر را گوشزد می‌کند، تقدّم زمانی این پژوهشگر بر پژوهشگران دانشگاهی و همزمان بودن عمر پژوهشی ایشان با آغاز پژوهش‌های نوین در ادبیات فارسی است که فروزانفر را در جایگاه راهبر و پیش‌رو برای محققان بعد از وی قرار می‌دهد.

اگرچه فروزانفر در تحقیقات خود به بسیاری از آثار خلاقهٔ ادبیات کهن فارسی اعم از شعر و نثر پرداخته است، اما بیشینهٔ توجه ایشان به شعر فارسی و به ویژه آثار منظوم عرفانی است. فروزانفر در نقد شعر، رهیافت‌ها و رویکردهای گوناگون را مدّ نظر داشته و از زوایای گوناگون به شعر کهن فارسی نگریسته است. وی در روش نقادانهٔ خود آگاهانه به آماده‌سازی بستری برای نقدی متفاوت با روش‌های ذوقی پیشینیان پرداخته است و باید او را «در کنار تقی‌زاده و قزوینی، از جملهٔ ادبا و محققانی به شمار آورد که اصول نقد کهن را با شیوه‌های انتقادی جدید درآمیختند و راه را برای دستیابی به نقدی استوار و به سامان هموار کردند» (دهقانی، ۱۳۷۹: ۲۴). بر همین اساس، فروزانفر در نقدهای عملی که بر آثار شعری داشته، از منظرهای متفاوت نگریسته. مهم‌ترین این رویکردها عبارتند از ۱. نقد ساختاری شعر ۲. نقد درون‌مایه‌ای شعر ۳. نقد تأثیر و تأثر ۴. نقد اخلاقی ۵. نقد تذکره‌ای و تاریخ ادبیاتی ۶. نقد قالب‌های شعر فارسی ۷. نقد تفسیر متون ۸. نقد گونه‌شناسی و سبک‌شناسی ۹. نقد زندگی-نامه‌ای ۱۰. نقد بلاغت شعر ۱۱. نقد زبان شعر.

فروزانفر در نقد و تحلیل شعر فارسی گاه از چند رویکرد نقادانه به صورت ترکیبی بهره برده است. برای نمونه از نقد ساختاری که وظیفهٔ آن عبارت است از «۱.

استخراج درونی اثر ۲. نشان دادن پیوند موجود میان اجزا ۳. نشان دادن دلالتی که در کلیّت ساختار اثر وجود دارد» (امامی، ۱۳۸۲: ۲۸)، برای تحلیل زبان و درون‌مایهٔ شعر بهره می‌برد. همچنین در نقدهایی بر اقوال تذکره‌نویسان و ادیبان کهن، گاهی نقدهای آنان را فاقد وجههٔ علمی می‌داند و می‌گوید : « انتقاد در کتب عربی و فارسی مبهم است. فن انتقاد ضعیف است و تدوین نشده. شاید علمایی که در انتقاد دست قوی داشتند در ایران بودند ولی این انتقادات بسته به ذوق ناقد بوده است و غالباً این علما اصول و قواعد مرتب و مدون نداشتند» (فروزانفر، ۱۳۵۱: ۲۴۵). رویکردها و رهیافت‌های فروزانفر در نقد شعر فارسی نحله‌های پژوهشی گسترده‌تری را پیرامون شعر فارسی پدید آورد و محققان بسیاری تحت تأثیر تحقیقات او در نقد شعر فارسی قلم زدند. در زمینهٔ تاریخ ادبیات، تفسیر متون ادبی و نقد تأثیر می‌توان فروزانفر را پیش‌رو بسیاری از محققان نسل بعد از وی دانست. در ادامه به ذکر و بررسی رویکردهای گوناگون نقادانهٔ فروزانفر در باب شعر فارسی می‌پردازیم.

۲-۱. نقدهای محتوایی

۲-۱-۱. نقد درون‌مایه‌ای شعر

فروزانفر توجه ویژه‌ای به نقد محتوایی شعر فارسی نشان داده و از جنبه‌های گوناگون محتوای شعر فارسی را مورد نقد و بررسی قرار داده است. معیار فروزانفر در توجه به نقد محتوای شعر، بیشتر وجود افکار و احساسات ارزشمند و بلند در شعر شاعران است. در مقایسه‌ای که میان شعر دقیقی و فردوسی کرده، شعر فردوسی را در خدمت محتوا دانسته و هدف دقیقی را صرفاً منظوم کردن یک داستان می‌داند: «مقصود فردوسی تهذیب اخلاق و تربیت نفس و زنده کردن ایران است و داستان-سرایی را وسیلهٔ اجرای خیال و ترویج مقصود شمرده و بدین جهت داستان‌سرایی می‌کند، برخلاف دقیقی که فقط می‌خواهد داستان منظوم و موزون شود. باری

فردوسی دارای مقصود است و دقیقی مقصود ندارد» (فروزانفر، ۱۳۸۳، ۱۱۲و ۱۱۳). همچنین وجود افکار و اندیشه‌های فلسفی را در قصاید و تغزلات دقیقی یکی از ویژگی‌های مثبت آن‌ها می‌داند و می‌گوید: «معانی فلسفی و فکرهای خوب را حاوی است» (همان: ۱۱۳). معتقد است که مضامین فلسفی در شعر عصر غزنوی کارکردی دوسویه دارد، که از سویی به پختگی آن افزود و از سوی دیگر، موجب کاسته شدن از لطافت شعر شد: «در غزل یا وصف طبیعت که هر دو احساس تند و بی‌آلایش لازم دارد همین افکار تأثیرات بسیار کرده و هر چند به پختگی آن افزود هم‌چندان از طروات غزل کاست» (همان: ۱۸۱). فروزانفر نقش مضامین فلسفی را تا آن اندازه مهم می‌داند که موجب ماندگاری یک اثر در طول تاریخ می‌شود، چنان‌که یکی از دلایل برجستگی و ماندگاری شاهنامهٔ فردوسی را بهره‌مندی از افکار فلسفی می‌داند و در این نگرش تا جایی پیش می‌رود که نقش عناصر داستانی را در این ماندگاری به یک‌باره نادیده می‌انگارد و می‌گوید: «اینکه بعضی تصور می‌کنند که شهرت شاهنامه به واسطهٔ داستانی بودن آن است، قول باطل است زیرا همهٔ مردم داستان نمی‌پسندند و به خرافات شاعرانه مایل نیستند. از آن طرف کلیهٔ متفکرین به شاهنامه اهمیّت داده و آن را بزرگ‌ترین کتاب پارسی می‌شمارند و نیز شاهنامه تنها قصه و داستان نیست و شامل علوم و فلسفه نیز هست و فردوسی را تنها قصه‌پرداز نمی‌توان گفت، چنان‌که بعضی تصور می‌کنند» (همان: ۲۲۱). این دیدگاه فروزانفر هم‌راستای نگاه منتقدان نقد اخلاقی است که یکی از روش‌های نقد محتوایی به شمار می‌رود زیرا «منتقدی که از منظر اخلاقی به کار نگاه می‌کند، از شکل، زبان مجازی و سایر مسائل زیبایی‌شناسی ناب غافل نیست، اما از دید او این مسائل ثانوی‌اند. مسئلهٔ مهم آموزش اخلاقی یا فلسفی است» (گرین، ۱۳۸۰: ۴۲).

«عاطفه» و «احساس» از بنیادی‌ترین عناصر به وجود آمدن شعر به شمار می‌روند؛ این عناصر در نقدهای محتوایی بسیار مورد توجه فروزانفر است تا جایی‌که وجود

قدرتمند همین عناصر در شعر فرخی، موجب شده است شعر او را از این جهت با شعر سعدی برابر بنهد: «فرخی در تغزلات خود احساسات ساده و لطیف خود را به کار برده و بدین جهت دلربایی و جذب مخصوص در شعر فرخی ایجاد شده که می‌توان تغزلات او را در عالم خود و با همهٔ شدتی که در تغزل ملحوظ است، با غزلیات لطیف سعدی برابر نهاد» (فروزانفر، ۱۳۸۳، ۱۸۸).

نقد محتوای «مبتذل» و تکراری در شعر نیز از نظر فروزانفر دور نمانده و شعری که دارای ابتکار و نوآوری نباشد از نظر وی مردود است؛ چنان‌که درون‌مایهٔ تکراری شعر شاعران قرن هفتم را از این منظر نگریسته و هیچ‌کدام را در این زمینه مبتکر و مبدع نمی‌داند: «شعرای این عصر از جنبهٔ فکر کمتر مؤسس بودند و بیشتر افکار آن‌ها یا عین افکار سابقین است و یا تغییر صورتی داده‌اند و گاهی نیز افکار سابقین با هم ترکیب کرده، صورت وحدانی بدان بخشیده‌اند.» (همان: ۳۶۴). دقت نظر فروزانفر در نقد محتوایی بسیار بالاست؛ به طوری که با وجود چنین حکم کلّی که دربارهٔ شاعران قرن هفتم داده، سعدی را از این گروه شاعران مستثنی می‌داند و دربارهٔ هنر سعدی و موقعیت‌شناسی او در انتخاب درون‌مایهٔ بوستان برای گریز از گرفتار نشدن به دام تکرار و «ابتذال» و آنچه گذشتگان گفته‌اند، می‌گوید: «می‌توان گفت که نسبت به قسمتی از داستان‌های گذشته که در این بحر سروده شده پای کم ندارد و چنان‌که از مطالعهٔ بوستان برمی‌آید سعدی به واسطهٔ عوض کردن موضوع یعنی به اخلاق، به اختراع سبک جدیدی موفق شده است» (همان: ۳۸۱).

یکی دیگر از بن‌مایه‌های نظری فروزانفر در نقد محتوایی، «آزادی» است؛ از همین منظر شعر حافظ را به دلیل «آزادی در فکر و عقیده»، در میان شاعران فارسی بی‌نظیر می‌داند: «اشعار حافظ از آن جهت که آزادی فکر و عقیده در آن کاملاً رعایت شده و شهامت گوینده را از هر حیث می‌رساند و می‌توان گفت برخلاف اکثر، بی‌تقصیر سروده شده و در میان اشعار فارسی، حافظ بی‌نظیر است» (همان: ۴۹۶).

۲-۱-۲.نقد اخلاقی

یکی از دیگر از شاخه‌های نقد که فروزانفر در نقد شعر از آن‌بهره برده، نقد اخلاقی است. نقد اخلاقی یکی از شیوه‌های نقد ادبی سنتی است که به این مسئله می‌پردازد که یک اثر ادبی تا چه میزان سودمند و مفید است برای افراد جامعه کارایی مثبت دارد. به بیان دیگر «موضع اساسی این منتقدان این است که وظیفهٔ عمدهٔ ادبیات اخلاق‌آموزی و کندوکاو در مباحث فلسفی است» (گرین، ۱۳۸۰: ۴۲). این نحله از نقد ادبی از زیرشاخه‌های نقد محتوایی آثار ادبی محسوب می‌شود. یکی از دلایل گرایش فروزانفر به نقدهای اخلاقی، داشتن زمینهٔ مطالعات و گرایش به علوم حوزوی و دینی است که در تحقیقات ادبی او نیز به شکل علاقه به تحقیقات در متون عرفانی و تصوف نمود پیدا کرد. فروزانفر دلیل اینکه ویس و رامین را کسی قبل از او به نظم درنیاورده، رعایت اخلاق از سوی متقدمین می‌داند و موضوع «عفت» را در این اثر چنان بااهمیّت می‌داند که با تکیه بر همین نکته، این اثر بزرگ را کم‌اهمیّت و کم‌قیمت می‌شمارد: «اصل قصهٔ ویس و رامین اگر چه معلوم می‌شود که در زمان فخرالدین مورد توجه بوده، چندان خوب نیست و از لحاظ عفت بسیار کم اهمیّت و کم‌قیمت است. شاید علت اینکه فضلای متقدمین به ترجمه و نظم آن نپرداخته‌اند همین بوده است» (فروزانفر،۱۳۸۳: ۲۹۷). اگر ویس و رامین را از این جهت با اثری مثل هفت گنبد نظامی بسنجیم که در آن «شخصیت‌ها نمونهٔ کلّی و مطلق صفاتی چون پرهیزکاری، خیرخواهی و زیبایی هستند» (اسماعیلی، خجسته، ۱۴۰۰: ۳۴) نقد فروزانفر می‌تواند تا حدودی به‌حق باشد. رویکردی دیگر که فروزانفر در نقد اخلاقی اشعار داشته، نقد گونه‌های شعری از جنبهٔ اخلاقی است؛ دربارهٔ وجود گونهٔ غزل در معنی لغوی آن و استفادهٔ فردوسی از این گونه در شاهنامه، صراحتاً به رعایت اخلاق از سوی فردوسی در این گونهٔ شعری اشاره می‌کند و بر همین مبنا غزل او را بهترین گونهٔ غزلیات

می‌داند: «وقتی که داستان رودابه و زال و بهرام گور و دختر گوهرفروش را به دقت بنگریم، می‌بینیم که نمونهٔ بهترین غزلیات فارسی است. فقط چیزی که هست فردوسی از الفاظ زشت و معانی ناپسند، غزل خود را منزه داشته و در آن‌جا نیز به احساسات طبیعی اکتفا کرده و مانند غزل‌سرایان متأخرین غزل را با پستی و حقارت و کوچکی مرادف نکرده است» (همان: ۲۲۱ ـ ۲۲۲).

۲-۲. نقدهای خواننده‌محور

۲-۲-۱. نقد تأثیر و تأثر

یکی از رویکردهای فروزانفر در نقد عملی شعر فارسی، بررسی تأثیر و تأثر شاعران بر یکدیگر است؛ نقد تأثیر در علوم بلاغی کهن فارسی به شکل مبحث «سرقات ادبی» مطرح است و زرین‌کوب در کتاب *نقد ادبی* از آن با عنوان «نقد نفوذ» نام برده و به صورت دقیق زیرشاخه‌های آن را از جمله «اخذ» و «تقلید» برشمرده و شرح کرده است. بسیاری از مباحث این نوع از نقد با نقد بینامتنی هم‌پوشانی دارد که از سوی ژولیا کریستوا، منتقد فرانسوی به جهان نقد ادبی معرفی شده است که خود برآمده از «منطق مکالمه» باختین است. رویکر نقادانهٔ بینامتنی بر این اصل استوار است که «هر سخن (به عمد یا غیر عمد، آگاه یا ناآگاه) با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی با هم دارند، و با سخن‌های آینده که به یک معنا پیشگویی و واکنش به پیدایش آن‌هاست، گفتگو می‌کند» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱/ ۹۳). به بیانی روشن‌تر، «هرگاه از یک متن ادبی یا هنری عناصری در متن دوم حضور یابد و به طور یقین معلوم شود که متن دوم به طور مستقیم یا غیرمستقیم از متن نخست تأثیر پذیرفته است، رابطهٔ این دو متن بینامتنی است» (نادری، محرمی، مختاری، ۱۴۰۱: ۱۱۲). همزمان با تدوین چنین نظریه‌ای در ادبیات غرب، فروزانفر نیز مباحثی مشابه را به صورت عملی در آثار ادبی فارسی پی‌گیری می‌کرد. فروزانفر گاهی از رهگذر «مقایسه»، این تأثیر و تأثرات

را نشان می‌دهد و وجوه اشتراک و افتراق و ضعف و قوت شعر شاعران را از این منظر نقد می‌کند. در همین راستا، دربارهٔ تأثیر ویس و رامین بر مثنوی‌های نظامی‌گنجه‌ای معتقد است که نظامی به نوعی «اقتباس» از گرگانی دست زده است : «کتاب ویس و رامین فایده‌ای بسیار به نظامی گنجوی در سراییدن داستان شیرین و فرهاد بخشیده است و اغلب گفت‌وگوها و نامه‌هایی که میان شیرین و خسرو رد و بدل شد با نامه‌های ویس و رامین و گفت‌وگوهای این دو نزدیک است. قصهٔ شیرین و فرهاد هم از بعض جهات به ویس و رامین شبیه است ولی داستان شیرین و فرهاد به عفت نزدیک‌تر و حرمان عاشق را بهتر نشان می‌دهد، ولی حکایت ویس و رامین به کامکاری او نزدیک‌تر و غلبهٔ عشاق را می‌رساند» (فروزانفر، ۱۳۸۳: ۲۹۷). در این قیاس که فروزانفر میان چند اثر کرده است، این آثار را هم از جهت فرم و هم از جهت محتوا مورد مداقه قرار داده. همچنین با همین نگاه «موازنه»ای و «قیاس» بین دو شاعر، با رد نظر تذکره‌نویسان مبنی بر تفضیل شعر اسدی طوسی بر شعر فردوسی، به «اقتباس» اسدی از فردوسی اذعان می‌کند: «می‌توان گفت که اسدی تمام مبانی ترکیبات و اسلوب‌ها را از فردوسی گرفته» (همان: ۳۰۴). اگرچه اهل نظر بر این باورند که «موازنه، غالباً جز ذوق و علاقه و تعصب و سلیقه ملاک دیگری ندارد» (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۱۲۲)، اما این نظر فروزانفر را تحقیقاً براساس آمار نیز می‌توان اثبات کرد. فروزانفر بحث «تقلید» را در نقدهای خود مورد توجه قرار داده و از این منظر شعر ابوالفرج را از «تقلید» مبرّا می‌داند: «ابوالفرج به تقلید شعرای متقدمین میل زیادی نداشته و می‌خواسته است از خود افکار و عباراتی وارد کند» (فروزانفر،۱۳۸۳: ۳۱۸). به صورت پوشیده، معتقد است که عماد فقیه از تقلید فراتر رفته است و برای این اقدام عماد فقیه از عنوان «سرقت ادبی» استفاده نمی‌کند و به جای آن لفظ «تبدیل» را می‌آورد: «اکثر مصاریع و ترکیب‌های اشعار سعدی را در آن توان دید. روی همه رفته، غزلیات او تبدیل‌ساختهٔ غزلیات سعدی است» (همان: ۵۰۶). بنابراین، باید گفت فروزانفر در نقد شعر از بحث تأثیر و تأثر به

خوبی بهره برده و در این زمینه از دقت نظر بالایی نیز برخوردار بوده و تمامی اصطلاحاتی که به کار برده، از مبحث نقد سنتی در ادب فارسی و عربی بوده است.

۲-۲-۲. نقد تذکره‌ای و تاریخ ادبیاتی

برخی از اطلاعاتی که در تذکره‌ها دربارهٔ شعر و شاعران فارسی آمده است، از جنبه‌های مختلف دارای اشکالاتی است که صحت این اطلاعات را مورد تردید قرار می‌دهد. فروزانفر در دیباچهٔ کتاب *سخن و سخنوران* این نکته را یادآور شده است و آن را یکی از دلایل و انگیزه‌های تألیف کتاب سخن و سخنوران می‌داند. در کتاب *تاریخ ادبیات* نیز به صورت عملی به برخی از این تناقضات که در تذکره‌ها آمده است، اشاره کرده. ایشان در کتاب *تاریخ ادبیات* برای نخستین بار در تحقیقات ادبی فارسی، صحّت اطلاعاتی را که دربارهٔ شاعران دوره‌های نخست شعر فارسی در تذکره‌ها آمده است، مورد نقد و بازبینی قرار داده و با آوردن شواهد و دلایل محکم به اصلاح آن‌ها پرداخته است. قول تذکره نویسان را دربارهٔ حجم اشعار رودکی به دلیل مستبعد بودن چنین احتمالی نمی‌پذیرد و می‌گوید: «البته نسبت این مقدار شعر به شاعری که در ابتدای ظهور کلام منظوم بوده و هنوز زبان برای تعبیرات ادبی پرورش کامل نیافته بود و شعر گفتن به آسانی دست نمی‌داد، به سهولت قابل قبول نیست و اقوال ارباب تذکره و شعر رشیدی به امتناع نزدیک‌تر است» (همان: ۹۹). قول محمد عوفی را دربارهٔ تاریخ زندگی فخرالدین اسعد گرگانی، لفظ‌پردازی(مسجع و مقفی) می‌داند: «در باب زمان زندگی و جزئیات احوال او اطلاعی صحیح در تذکره‌ها دیده نمی‌شود. قدیمی‌ترین تذکره‌های موجود، یعنی *لباب الالباب* محمد عوفی در زیر نام او فقط مشتمل است بر چند جملهٔ مسجع و مقفی که استفادهٔ ما از آن‌ها این است که فخرالدین مثنوی‌ای به نام *ویس و رامین* منظوم کرده است. کتاب هفت اقلیم هم که همه جا پیرو لباب الالباب و مانند رونویس آن است، به جزئیات احوال او به هیچ‌گونه اشاره

نکرده است. صاحب مجمع الفصحا او را معاصر محمد بن محمد سلجوقی (۵۴۸-۵۵۴) می‌شمارد و این چنان که خواهیم گفت سهو است» (همان:۲۹۱ ـ۲۹۲).

فروزانفر دربارهٔ انتساب کتاب *ویس و رامین* از سوی دولتشاه سمرقندی به کسانی غیر از فخرالدین اسعد گرگانی، از «قراین تاریخی» و اندازه‌گیری‌های تقویمی و همچنین شواهد موجود در متن ویس و رامین مدد می‌گیرد و با محاسبات دقیق و درست، اشتباهات تذکره‌نویسان را آشکار می‌کند. چنین شیوه‌ای در نقد ادبی که با تلفیق اطلاعات از علوم گوناگون، به تحلیل مسائل تاریخ ادبیاتی پرداخته می‌شود، مربوط به نقد جدید و تحقیقات نوین ادبی است که در تاریخ ادبیات فارسی پیش از فروزانفر سابقهٔ چندانی نداشته است:

«دولتشاه را در این سخنان چند اشتباه بزرگ روی داده، یکی نسبت ویس و رامین به نظامی عروضی یا نظامی گنجوی است، زیرا پس از نقل عوفی و قراین تاریخی که در ابتدای ویس و رامین موجود است و بدان اشاره خواهیم کرد، شکی در نسبت آن به فخرالدین باقی نمی‌ماند. دیگر اینکه می‌گوید نظامی عروضی معاصر ملکشاه بوده و این غلط است؛ زیرا چنان‌که خواهیم گفت شهرت نظامی در اوایل قرن ششم بوده و اگر هم در زمان ملکشاه وجود داشته قابل اشاره نبوده و طفلی خردسال بوده است و اینکه او نظامی را معاصر محمود بن محمد ملکشاه (۵۱۱ – ۵۲۵) می‌شمارد هم غلط است. زیرا نظامی زمان محمود را در نیافته و با سلاطین نیمهٔ دوم از قرن ششم معاصر بوده و اینکه در علت ترجیح می‌گوید مثنوی ویس و رامین به نام محمود است، اگر درست باشد با نظامی عروضی مناسب‌تر است، زیرا او در همین زمان‌ها با فضلا مربوط بوده و شهرتی داشته است. ولی مسلم است که مثنوی ویس و رامین از منظومات نیمهٔ اول قرن پنجم به هیچ یک از نظامی عروضی و گنجوی مربوط نیست» (همان: ۲۹۲).

فروزانفر از بررسی نقدهای عملی در آثار گذشتگان نیز غافل نبوده و در جای جای مقالات و مقدمه‌های خود به این موضوع پرداخته است. ایشان بر «کلّی‌گویی» و مبهم بودن نقدهای گذشتگان ایراد می‌گیرند و این می‌رساند که نگاه فروزانفر به نقد عملی، نگاهی علمی و دقیق است. او شمس قیس رازی را در این زمینه به دلیل همین دقت نظر و جامعیت نقدهای او ستایش می‌کند و می‌گوید: «در فصلی که راجع به بدیع و قرض‌الشعر نوشته بعضی اشعار را انتقاد کرده و این بهترین انتقادی است که تاکنون در زبان فارسی به نظر رسیده زیرا شمس‌الدین قیس در انتقاد اشعار به امثلهٔ متقدمین اکتفا نکرده و بعضی مثال‌ها افزوده و گذشته از آن چنان‌که می‌دانیم اکثر انتقادات متقدمین مبهم است و پس از دقت و تأمل باید مقصود آنان را استفاده کرد. چنان‌که می‌گویند این شعر نسبت به معنی کوتاه است و یا الفاظ آن مناسب معنی نیست، ولی کیفیت عدم مناسبت و وجه مناسب را نگفته و ننوشته‌اند. شمس-الدین قیس در انتقادات خود این مقاصد را تا حدی تفسیر کرده و اعتراض خود را به عبارتی واضح نوشته است، نیز در انتقاد تنها بر انتقادات لفظی اختصار نکرده و از جهت معنی نیز اشعار را انتقاد می‌کند و الحق دقت او در این باب قابل توجه است» (همان: ۴۶۰).

۲-۲-۳. نقد تکامل شعر فارسی و قالب‌های شعر کهن

یکی دیگر از رویکردهایی که فروزانفر در نقد عملی شعر به آن اقبال داشت، نقد و نظر دربارهٔ کیفیّت تکامل شعر فارسی و قالب‌های شعری است. ایشان در آثار خود هم به صورت نظری و هم به صورت عملی از این رهگذر به شعر فارسی پرداخته است. بحث «عروض و موسیقی» در شعر فارسی که میان محققان بسیار درازدامن است و نظریات متفاوتی دربارهٔ آن ارائه شده است، از نظر فروزانفر نیز دور نمانده؛ به عقیدهٔ او با وجود این که مبانی عروض فارسی از عروض عرب اقتباس شده است، لیکن

عروض شعر فارسی از شعر عرب استقلال نسبی دارد: «پارسی زبانان اگرچه اصول اوزان را از عرب گرفته‌اند، لیکن نمی‌توان گفت که در تمام قواعد از عروض عرب تبعیت کرده و شعر فارسی را از هر جهت با شعر عرب مطابق گفته‌اند. زیرا اختلاف بسیار در عروض عرب و ایران است که اگرچه اساسی نیست، ولی باز هم مورد نظر و اختلاف است» (همان: ۹۱). همین دقت نظر را نیز دربارهٔ فراز و نشیب‌های شکل‌گیری و تکامل قالب‌های شعر فارسی دارد و معتقد است اگرچه اصول قالب‌های شعر فارسی از شعر عرب الگوبرداری شده، اما در مسیر پذیرش آن‌ها، در شعر فارسی دچار تغییر و تحولاتی نیز شده است:

«با اینکه اصول انتظام فکری مثل قصیده و تغزل مراعات شد، ولی باز در حدود آن‌ها زیادت و نقصانی منظور گشت. مثل این‌که حداقل قصیده در عربی به قولی سه بیت و در پارسی سی بیت است و همچنین میان تغزل و غزل در فارسی فعلاً فرقی معتبر است و در عربی گذشته از فرق کلمهٔ غزل، در انتظامات شعری هم مراعات نمی‌شود» (همان: ۹۲). همچنین برای نخستین بار در بین محققان ادب فارسی، فروزانفر بود که به اختراع رباعی توسط ایرانیان قائل شد و گفت «برای خیالات کوتاه و مختصر دوبیتی یا رباعی در پارسی اختراع شد و نزد عرب هم مقبول و به همان اسم دوبیتی معروف گردید» (همان).

فروزانفر پختگی زبان و تصاویر شعر رودکی را در آن دوره از تکامل شعر فارسی، حیرت‌انگیز می‌داند و آن را نشئت گرفته از ذوق و استعداد و نبوغ شاعر می‌داند: «همهٔ حیرت در این است که شاعری در ابتدای ظهور شعر و تطور آن در صورت زبانی که مظهر بلاغت نبوده و شاعر و بلاغت به ندرت داشته، به همان زبان شاعری آغاز کند و با محکم‌ترین سبک شعر بسراید و افکار پراحساس و تند شاعرانه را که به قول معروف یدرک و لایوصف است چنان در صورت عبارت نمایش دهد که مزیدی بر آن متصور نگردد و شعرای بعد آرزو کنند که مانند او شعر بگویند» (همان: ۱۰۲ ـ ۱۰۳).

دلبستگی فروزانفر به نقدهای محتوایی چنان بر ذهن نقادانهٔ او سایه گسترده که شعر را در یک دورهٔ ادبی، به طور کلّی «رو به انحطاط» می‌بیند و تنها آثاری را از این قاعده مستثنی می‌داند که محتوایی «عرفانی» دارند: «در اواخر این عصر شعر به انحطاط می‌رفت و جنبه‌های لفظی بر قسمت‌های معنوی فزونی جست مگر عده‌ای از شعرا که قسمت‌های عرفانی را موضوع قرار داده، اشعار و کتبی را گفته و نوشته‌اند» (همان: ۲۹۱).

توجه به قوالب شعری نیز از نظر فروزانفر دور نمانده و هر جا لازم دیده، نکته‌ای پیرامون این موضوع بیان کرده است. در عصر سلجوقی می‌گوید: «ترکیب‌بند در اشعار این عصر زیاد است و قطران چند ترکیب‌بند دارد. از عصر غزنوی فرخی نیز ترکیب-بندهایی داشته است، از اواسط این عصر رباعی برای مطالب مختصر و قضایای فلسفی و عرفانی اختصاص یافته، چنان‌که ابوسعید و خیام گفته‌اند» (همان: ۲۹۱). دربارهٔ پختگی و بلوغ غزل فارسی، به یک سیر تاریخی قائل است که این قالب شعری در دو بخش «زبان» و «معنا» به تدریج به تکامل و توسع رسید و از رودکی آغاز شد و با سعدی به اوج رسید: «می‌توان گفت که رویهٔ تغزل‌سرایی که در خراسان از زمان رودکی شروع شده و در عصر غزنوی نیز به همان صورت بود و در اواخر عصر سلاجقه تقریباً از زمان انوری لطافتی در تغزل پیدا شده و آن را به غزل‌های متأخرین نزدیک نموده و بعد در عراق جزالت تغزل را تقریباً از دست داده، ولی هنوز به پایهٔ غزل نرسیده و معانی آن که در حدود معینی سیر می‌کرد، نسبتاً وسعت یافته و الفاظ آن برای تعبیر احساس حاضر شده، همه مثل ریشه و تنه و شاخه‌ای بوده است که غزلیات سعدی میوهٔ آن است» (همان: ۳۸۵).

۲-۲-۴.نقد تفسیر متون

نقد تفسیر متن که در نقد ادبی جدید با عنوان نقد هرمنوتیک شناخته می‌شود، به معنای «کوشش برای راهیابی به افق معنایی اصیل متن است» (احمدی، ۱۳۷۰:

۴۹۷). آثاری که در شرح و یا رد و قبول آثار خلاقهٔ ادبی یا دیگر آثار نوشته می‌شوند، جزو فرامتن‌ها هستند. این‌گونه آثار مستقلاً وجود ندارند و وجودشان وابسته به آثاری است که از آن‌ها سخن می‌گویند. آثار تحقیقی ادبی نمونه‌هایی از این‌گونه فرامتن‌ها هستند. فروزانفر در بسیاری از تحقیقات خود به شرح و تفسیر متون دیگر اقدام کرده است. اشاره به فرامتن در این بخش به دلیل ارتباط تنگاتنگ تفسیر و بینامتنیت است؛ زیرا فرامتنیت که یکی از زیرشاخه‌های بینامتنیت است «براساس روابط تفسیری و تأویلی بنا شده است» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۲). رویکرد نقادانهٔ فروزانفر در کتاب *نقد و تحلیل آثار عطار* و *شرح مثنوی مولانا*، نقد «تفسیری» است؛ فروزانفر در مقدمهٔ کتاب با نقدی که بر روش‌های سنتی نقد که معطوف به بلاغت و لفظ در آثار ادبی بوده، رسالت خود را روشن می‌کند که تلاش خود را تا حدّ امکان صرف نقد و تحلیل محتوا و درون‌مایهٔ آثار عطار کند. ایشان در این مسیر از تاریخ ولادت و مرگ و خانواده و استادان و روش تصوف عطار و هم‌روزگاران او آغاز می‌کند و با استناد به اشعار و گفته‌های عطار و آثار دیگر، علم و اطلاعات او را در زمینه‌های گوناگون از جمله، نجوم، فلسفه، دین و اعتقادات او و... بررسی و تحلیل می‌کند و از این رهگذر اطلاعات و آرای ارزشمندی را دربارهٔ زندگی و سلوک و طریقهٔ عرفانی عطار در تصوف ارائه می‌کند و از همهٔ این اطلاعات در راستای تفسیر عرفانی شعر عطار بهره می‌جوید. فروزانفر در تحلیل منظومهٔ الهی نامه عطار به صورت جزء به جزء متن داستان خلیفه و شش پسر او و همچنین داستان‌های فرعی این کتاب را براساس مستندات محکم تأویل و تفسیرهای دقیق می‌کند و از این رهگذر نمادگرایی عطار را در داستان‌هایش رمزگشایی می‌کند. در تفسیر مقالهٔ دوم از داستان خلیفه و پسران، نکته‌سنجی‌های بسیار عمیق و بدیع دارد که برای نخستین بار در تحقیقات ادبی با چنین رویکردهایی مواجه می‌شویم: «این گفت‌وگو که ممکن است ناظر باشد به اختلاف مشرب کسانی که انقطاع و تبتّل و ترک تأهل را اختیار کرده‌اند با آن طبقه از صوفیه که داشتن زن

و فرزند و مباشرت امور مادی را منافی سلوک باطن نشناخته‌اند، بسیار کوتاه و تا حدّی ساده و سطحی است و اینکه عطار عشق را مقدمهٔ محبّت گرفته در صورتی که عشق را به افراط محبت تعریف نموده و درجهٔ بعد از آن فرض کرده‌اند و نیز گفتهٔ او که عشق منبعث از شهوت و غریزهٔ جنسی است، درخور تأمل و توجه تواند بود» (فروزانفر، ۱۳۵۳: ۱۱۶). در مثنوی مولانا نیز فروزانفر با همین رویکرد به تفسیر این متن عرفانی پرداخته است.

به طور کلّی می‌توان گفت رویکرد فروزانفر در نقد تفسیری، رویکردی تک‌بُعدی و بسته است که از جهان عرفان بیرون نمی‌رود و به دیگر جنبه‌های قابل تفسیر متون، از جمله جنبهٔ سیاسی و اجتماعی و غیره چندان توجهی ندارد و اگر هم هست بسیار ناچیز و تنها در حد اشاره است. چنین رویکرد تک‌بُعدی می‌تواند متأثر از تفکر پرورش یافتهٔ فروزانفر در مسائل دینی و علاقهٔ فروزانفر به این‌گونه مسائل باشد که به تبع تحصیلات حوزوی او و ورزیدگی در علوم دینی پدید آمده است.

۲-۲-۵.نقد گونه‌شناسی و سبک‌شناسی شعر

مطالعات گونه‌شناسی در نظریهٔ ادبی، رشته‌ای بسیار مفصل است که از زمان افلاطون به این سو مورد مناقشه بوده است. در تاریخ ادبیات فارسی نیز بررسی متون ادبی از این منظر به صورت عملی و ضمنی در آثار بلاغیون کهن ما به چشم می‌خورد. اما در تحقیقات نوین ادبی فارسی این بحث با فروزانفر آغاز می‌شود. تعبیر فروزانفر از سبک در این تحلیل‌ها تشابهات و تفاریق در سطوح زبانی، ادبی و فکری است. فروزانفر در نقد و تحلیل‌های سبک‌شناسانهٔ خود ارتباط‌های دقیق میان شعر شاعران را از لحاظ سبکی مشخص کرده است که سرمشق و الگویی برای تحلیل‌های سبک‌شناسی در تألیفات پژوهشگران دوره‌های بعد شده است. با این حال، برخی از تحلیل‌های سبک‌شناسانه‌اش خالی از چاشنی ذوق نیست. مثلاً دربارهٔ شعر سوزنی سمرقندی

می‌گوید: «دارای بیانی سهل و سبکی ساده و شیرین است» (فروزانفر، ۱۳۸۷: ۳۱۷). رویکرد سبک‌شناسانهٔ وی در نقد آثار شعری کهن، رویکردی «مخاطب محور» است؛ بدین شرح که در تقسیم‌بندی ذهنی که از سبک آثار دارد، آن‌ها را براساس مخاطب-شان دسته‌بندی می‌کند. با همین رویکرد دربارهٔ شعر انوری می‌گوید: «سبک اختراعی او به واسطهٔ نزدیک کردن بیان شعری به محاورهٔ عمومی حاصل گردیده» (همان: ۳۳۸).

گاهی از رویکرد سبک‌شناسیک پلی می‌زند برای ورود به عرصهٔ «تصحیح متن» و از این رهگذر آرای دقیقی را ارائه می‌کند. او به الحاقی بودن برخی از بخش‌های شاهنامه مثل برزونامه و ... رأی می‌دهد: «در این ابیات ابداً روح سخن فردوسی موجود نیست و از حیث متانت سبک فکر به شاهنامه نمی‌ماند» (فروزانفر، ۱۳۸۳: ۲۲۲). با نگاهی «بلاغی»، سبک شعر رودکی را برتر از دیگر شاعران می‌داند: «سبک او دلکش و متناسب و لطیف و در همین حال جزالت مخصوصی دارد که برای کمتر کس از شعرا میّسر شده است» (فروزانفر، ۱۳۸۷: ۲۰). فروزانفر با تکیه بر «زبان» شعری حافظ، سبک شعری او را با شعر سلمان ساوجی مقایسه می‌کند و از آن با عنوان «طریقه» نام می‌برد و نزدیکی آن به شعر خواجو و سلمان ساوجی را در حیطهٔ زبان آنان می‌داند: «اینکه حافظ در غزل، خویش را پیرو خواجو شمرده و گفته است:

استاد غزل سعدی است پیش همه کس اما دارد غزل حافظ طرز سخن خواجو

ظاهراً از آن‌جهت است که حافظ در ایجاد تراکیب، باریک اندیشی را به حد اعلا رسانیده و در اشعار خود ترکیبات تازه‌ای از قبیل «موج خیز حادثه» و امثاله ایجاد کرده است. این طریقه را خواجو و سلمان ساوجی که هر دو با خواجه معاصر ولی زمان شاعری آنان بر ظهور شاعری خواجه مقدم است، شروع کرده بودند، ولی حافظ آن را به انجام رسانید؛ این طریقه را چنان کامل کرد که حتی برای متأخرین هم جنبهٔ ناقصی که به نظر آنان کمال یابد باقی نگذاشت» (فروزانفر، ۱۳۸۳: ۴۹۶). سبک شعر اواسط قرن ششم را که آن را سبک عراقی نامیده است، از جنبهٔ صورت و معنی

متفاوت با شعر سبک خراسانی می‌داند و می‌گوید: «رویهٔ عراقی نه از حیث لفظ و نه از جهت معنی با رویهٔ شعرای خراسان شباهتی نداشت و جنبهٔ رقّت آن از جزالت لفظ و فخامت معنی افزون بود» (همان: ۳۶۱ ـ ۳۶۲). ابتکار شاعران قرن ششم را در پرورش گونهٔ غزل می‌داند و معتقد است فکر موجود در شعر آنان دارای درجهٔ ارزشمندی است: «شعرای عراق اگرچه بر اسالیب شعر چندان چیزی نیفزوده بودند، ولی تغزلات را به غزل نزدیک کرده‌اند و رقّت فکر و لفظ آنان در مدارج کمال سیر می‌کرد». فروزانفر بن‌مایه‌های عاطفی شعر سبک هندی را در لطافت غزل‌های اواخر قرن ششم می‌بیند و می‌گوید: «مخصوصاً در اواخر قرن ششم غزل‌های شیرین و لطیف تولید شده بود و یک نوع دقت و باریک اندیشی در غزل و قصاید به وجود آمده که همان مایهٔ وجود سبک هندی نیز گردید». همچنین یکی از دلایل رواج قالب غزل را نبودن پادشاهان و ممدوحان خریدار قصیده می‌داند: «شعرا به واسطهٔ نبودن ممدوحان لایق و خریداران شعر، بیشتر غزل می‌ساختند» (همان).

فروزانفر گاه مفردات زبانی را در شعر یک دوره، معنادار قلمداد می‌کند و از این رهگذر پیوندی میان تحولات سیاسی و اجتماعی با زبان آثار ادبی می‌یابد و حکمی کلّی دربارهٔ شاعران آن دوره می‌دهد. دربارهٔ به کارگیری واژگان ترکی و مغولی در شعر شاعران قرن هفتم می‌گوید: «اشعار این عهد از تأثیرات مغول خالی نیست، چنان‌که در اشعار سعدی و مولوی اصطلاحات مغولی از قبیل یارغو و غیره توان یافت. نه اینکه شعرای قرن ششم از استعمال کلمات ترکی برکنار بوده‌اند، ولی کثرت استعمال آن در نظم و نثر به اندازهٔ این دوره نیست» (همان: ۳۶۳). فروزانفر گاه از منظر سبک‌شناسانه اقوال ارباب تذکره را مورد نقد و بازبینی قرار داده است و صحت آن‌ها را به چالش کشیده و با استناد دقیق به منابع کهن و جدید، آن اقوال را اصلاح کرده است؛ دربارهٔ نسبت دادن اثری به نام «لسان‌الغیب» و آثار دیگری از این دست به عطار چنین رویکردی دارد. چنانکه معتقد است شعر عطار از لحاظ سبکی در آثار اصلی او

و آثار منتسب به او، متفاوت است و حکم می‌کند که این آثار از عطار نیست و آن‌ها را غرض‌ورزانه به او نسبت داده‌اند (فروزانفر،۱۳۵۳: ۷۶).

۲-۲-۶.نقد زندگی‌نامه‌ای

نقد زندگی‌نامه‌ای یکی دیگر از رویکردهای فروزانفر در نقد آثار شعری کهن است؛ ایشان در سرتاسر کتاب *تاریخ ادبیات* و *سخن و سخنوران* خود، در بخشی جداگانه به تحولات زندگی شاعران براساس اطلاعاتی که از تذکره‌ها و کتب قدیم دارد، پرداخته و دربارهٔ زندگی هرکدام از شاعران نکته‌های سودمندی آورده است. در تحقیقات نوین ادبیات فارسی، فروزانفر نخستین کسی است که چنین رویکرد دقیقی به زندگی شاعران داشته و در بسیاری از موارد، چنین نقدهایی موجب روشن شدن اطلاعاتی دربارهٔ آثار شعری شاعران شده است. نقدها و بررسی‌هایی که دربارهٔ زندگی فخرالدین اسعد گرگانی و فردوسی و اسدی طوسی و دیگر شاعران آورده، مهم‌ترین نمونه‌های نقد زندگی‌نامه‌ای فروزانفر است که صحت اطلاعات تذکره‌ها را در مورد آثار انتسابی به آنان و نیز ارتباط میان این شاعران با معاصران‌شان را مورد تردید قرار داده و با دلایل و شواهد محکم به اصلاح آن اطلاعات پرداخته است. در برخی موارد شعر شاعران را دست‌مایهٔ قضاوت دربارهٔ زندگی آنان کرده و از این رهگذر، حقایقی را دربارهٔ زندگی آنان آشکار می‌کند و این مسئله در نهایت به نقد شعر آنان ختم می‌شود.

برخی از نقدهای فروزانفر به صورت چندلایه است و گاه بین دو نظریه در حرکت است. او نظریه‌های ادبی را به صورت تلفیقی برای نقد شعر کهن به کار می‌گیرد؛ به همین منظور، با تکیه بر تحلیل زندگی علمی خیام، انتساب رباعیات شاعران دیگر را به او، معلول چند علت می‌داند:

۱.*تقیه نداشتن خیام در اظهار عقاید خویش*: «به واسطهٔ اینکه خیام در اظهار عقاید تقیه نداشته و آرای خود را بی‌پروا می‌گفته و ناچار قسمتی از این‌ها به اصول

مذهبی، اگرچه به حساب ظاهر، موافقت نمی‌کرده و خیام بدین جهت شهرت یافته، بعدها کلیهٔ اشعاری که در این موضوع گفته شده به خیام نسبت داده‌اند و شاید اشخاصی این اشعار را ساخته و از ترس جان، آن‌ها را به خود نسبت نداده، به خیام منسوب کرده باشند» (فروزانفر، ۱۳۸۳: ۳۲۴). چنان‌که آشکار است، مسئلهٔ تقیهٔ خیام یک موضوع فکری-اعتقادی است که فروزانفر از این موضوع در جهت روشن کردن موضوعی علمی مربوط به شعر خیام سود جسته است.

۲. *شهرت خیام به فلسفه‌گویی*: یکی دیگر از دلایلی که فروزانفر برای این موضوع بر می‌شمارد، این است که «ممکن است قسمتی از این رباعی‌ها به واسطهٔ شهرت خیام به فلسفه‌گویی، خاصه در رباعی به او نسبت داده شده باشد» (همان: ۳۲۴). فلسفه نیز یکی از علومی است که خیام در آن وارد شده و کتب معتبری از او در این زمینه باقی است، فروزانفر از همین مبحث در راستای رسیدن به یک نتیجهٔ درست در تحلیل شعر او بهره برده است.

۳. *معروف شدن خیام به تصوف*: «خیام در اواخر قرن ششم به تصوف معروف شده و صوفیه اشعار او را بر مذهب خود تطبیق کرده، در مجالس می‌خواندند و بدین واسطه باز قسمتی از اشعار عرفانی جزء رباعیات خیام شده. با اینکه گویندهٔ آن از عرفای مشهور بوده و در تذکره‌ها به نام آن‌ها ثبت شده است» (همان). تصوف نیز یکی از موضوعاتی است که به زندگی غیرهنری شاعر مربوط است، اما فروزانفر از همین مورد نیز برای اثبات نظریهٔ خود سود می‌برد.

۴. *شهرت یافتن خیام به می‌پرستی*: «کلیهٔ مضامین که در فرصت شمردن وقت و مسرت و شادمانی است بدو نسبت داده شده» (همان: ۳۲۴). البته این مورد جای سؤال دارد که آیا شهرت خیام به می‌پرستی پس از شهرت او به شاعری و از طریق همین رباعیات بوده است یا قبل از این‌ها؟ چون در صورت درست بودن فرض نخست، این بخش از سخن فروزانفر قابل نقد است.

۲-۳. نقد صورت شعر

۲-۳-۱. نقد بلاغت شعر

از مهم‌ترین رویکردهایی که فروزانفر در نقد شعر کهن به آن متمایل بود، رویکرد زیبایی‌شناسانه به شعر است. او برای تدوین کتاب *سخن و سخنوران* مهم‌ترین معیار علمی قضاوت خود را دربارهٔ شعر فارسی، معیار «بلاغت» معرفی می‌کند: «درصدد برآمده برای انتخاب میزانی ادبی، معیاری علمی مقرر دارد که ابیات را بدان توان سنجید و نیک را از بد بازشناخت و این معیار جز علم بلاغت نیست» (فروزانفر،۱۳۸۷: ۱۳). یکی از دلایلی که فروزانفر به نقد بلاغی و زیبایی‌شناسانه گرایش شدید دارد، تأثیرپذیری او از گفتمان زیبایی‌شناسانهٔ بلاغیون کهن در تاریخ ادبیات فارسی است. فروزانفر در مسیر نقدهای بلاغی خود از شعر کهن فارسی، به مباحث علم بیان، بدیع و معانی توجه دارد. نگاه دقیق و ریزبین فروزانفر به جوانب بلاغی شعر، ساختارمند و اصولی است و به نوعی فلسفه‌مندی در این مسیر رسیده است که پس از بررسی دقیق و جزء به جزء یک اثر، به نتیجه‌ای کلّی دست می‌یابد و پس از تشخیص وجه غالب هنرسازه‌های زیبایی‌شناسانهٔ یک شعر، آن را محور تحلیل و نظر خود قرار می‌دهد. چنان‌که دربارهٔ منوچهری که شاعری فرم‌گراست، بر توانمندی و گرایش او به تشبه انگشت می‌نهد: «اساس شعر منوچهری تشبیه است که او در هر بیتی مشبه و مشبه به پیدا کرده و اگر نتواند از محسوسات تشبیهی پیدا کند، به هر طور باشد با افکار دقیق محسوسات را با یکدیگر ترکیب کرده تشبیهات عقلی اختراع می‌نماید» (فروزانفر، ۱۳۸۳: ۲۰۰). ساختارمندی نگاه فروزانفر در نقد بلاغی، به گونه‌ای است که همهٔ جوانب یک اثر را در نظر می‌آورد و سپس بنابر اقتضای فضای کلّی اثر، دربارهٔ آن نکته‌ای بیان می‌کند. چنان‌که در نقدی بلاغی که به گرشاسپ‌نامه دارد، زمینهٔ حماسی این اثر را در نظر آورده و سپس می‌گوید: «اسدی در نظم گرشاسب‌نامه تا حدی تصنع به کار

برده و به تشبیهات و جناس‌های متکلفانه، کتاب خود را از حدود طبیعت خارج کرده و لطافت آن را تا اندازه‌ای از میان برده» (همان: ۳۰۵). که منظورش از خارج کردن کتاب از حدود طبیعت، فاصله گرفتن از فضای حماسی است.

فروزانفر در نقدهای بلاغی خود، گاه به ساختارمند بودن شعر و تفوق معنا بر صورت معتقد است؛ چنان‌که دربارهٔ استفادهٔ نادرست و نابجا از هنرسازه‌های شعری توسط شاعران دورهٔ تیموری می‌گوید: «شعرا در غزلیات و مثنویات و قصاید عموماً در تشبیهات و استعارات خود به حدّی از رسوم و قواعد بلاغت خارج شده‌اند که غرض از تشبیه و استعاره را گم کرده و این هر دو را در باب غزل و معما وارد ساخته‌اند و در تشبیهات و استعارات مقامات هر یک را یعنی از باب اغراض تشبیه و استعاره که مورد هر یک مختلف است ملاحظه نکرده و در موقع مدح به واسطهٔ عدم تناسب مشبه و مشبه‌به می‌توان گفت مشبه را مذمت کرده‌اند» (همان: ۴۷۹).

۲-۳-۲. نقد زبان شعر

رویکرد دیگری که فروزانفر در نقد عملی شعر دارد، نقد زبان شعر است. او با این رویکرد، ترکیبات و واژگان و نحو شعر را مورد ارزیابی قرار داده است. نقدهایی که فروزانفر دربارهٔ زبان شعر کهن ایراد کرده، مبتنی است بر رویکردی بلاغی؛ بدین شرح که او لفظ و نحو و ساختار جملات و ترکیب‌ها را در راستای بلاغت‌افزایی یا عدم تأثیر بلاغی در شعر، بررسی می‌کند و وزن و مقدار می‌دهد. دربارهٔ قدرت تأثیرگذاری ترکیبات زبانی و فصاحتی که از این رهگذر نصیب شعر فرخی سیستانی شده، می‌گوید: «اگر باید برای ترکیب الفاظ و تنظیم عبارات تأثیری قائل شد و حقیقت فصاحت لفظ را در انسان تأثیر باشد، مثال حقیقی آن اشعار فرخی و این طبقه خواهد بود» (فروزانفر،۱۳۸۳: ۱۸۹). دربارهٔ کاربرد تعمدی واژه‌های فارسی در شاهنامه و تأثیری که این اقدام فردوسی در تکامل زبان شعر فارسی داشته است می‌گوید: «ملتزم شده است

که تا می‌تواند کلمات عربی را در آنجا کمتر به کار برد و مخصوصاً از استعمال جمل عربی که دیگران در اشعار خود بسیار به کار برده‌اند، احتراز کرده» (همان:۲۱۸). دلیل ناکامی شاعرانی را که پیش از فردوسی به نظم شاهنامه اقدام کرده بودند، کامل نبودن زبان فارسی در آن مقطع تاریخی می‌داند: «برای اینکه زبان پارسی در ابتدای تکامل خود بوده و قبل از او برای داستان و شعر و علوم وسعت بسیاری نیافته بود و شاید به همین جهت شعرای دیگر با وجود اینکه می‌خواسته‌اند شاهنامه را نظم کنند و تقریباً از اواخر قرن سوم بدین کار شروع کرده بودند، نتوانستند از عهده برآیند» (همان). یکی از اهداف فردوسی را در به نظم کشیدن شاهنامه، درک ضعف زبان فارسی از سوی فردوسی و تلاش او برای تکامل این زبان می‌داند: «می‌خواست که زبان پارسی را از این تنگنا بیرون آورده و بدین جهت در مقابل کلمات عربی و معانی و مضامین پسندیدهٔ عرب، کلمات و عبارات و کنایات و معانی ایجاد نمود و بدین واسطه گفتن شعر پارسی برای دیگران آسان گردید» (همان). از برخی از نقدهای فروزانفر استنباط می‌شود که به سادگی و روانی کلام و فارغ بودن آن از پیچیدگی‌های لفظی شعر معتقد است، چنان‌که دربارهٔ دگرگونی‌های زبان شعر در عصر سلجوقی می‌گوید: «در اواخر قرن پنجم تغییرات لفظی در اشعار شعرا به وجود آمده، بعضی تضییقات شعری پیدا شده است، مانند قصیدهٔ ذوقافیتین یا تمام‌مطلع که اغلب قصاید قطران به این صورت است» (همان: ۲۹۱) و گرایش زبان شعری سعدی را به روانی از این منظر دیده و آن را سبک سعدی نامیده: «سبک جدید سعدی در بوستان که به هیچ یک از روش‌های گذشته شباهت ندارد، با ملایمت و نرمی مخصوصی درتوازن مفردات شروع شده و تراکیب آن در نهایت متانت و استحکام است» (همان:۳۸۲). همچنین به اهمیّت ابتکار و نوآوری در زبان شعر بسیار توجه می‌کند و با این دیدگاه زبان شعر شاعران قرن هفتم را زبانی فاقد تازگی می‌داند: «از نظر الفاظ هم شعرا کم‌تر به آوردن چیزهای

تازه موفق شده‌اند و آن‌چه اختراع کرده‌اند هم پسندیدهٔ متأخرین نشده و چندان تقلید نکرده‌اند» (همان: ۳۶۴).

فروزانفر گاه در جایگاه یک منتقد زبان‌شناس هم به کارکرد مفردات زبانی در شعر توجه می‌کند و هم به محور همنشینی واژگان، یعنی ساختار نحوی شعر؛ چنان‌که شعر حافظ و سعدی را از این دو جنبه نگریسته: «عمدهٔ اختراع حافظ در تراکیب مفرده است و نظر او بیشتر به ساختن مفردات است. از ترکیبات وصفی و اضافی و هرچند وصفی و اضافی تنها نیز اختراع کرده، ولی آن‌چه سبک او را متمیّز می‌کند، همان سبک اول است. ... سعدی بیشتر در اختراع اسلوب، یعنی رویهٔ نظم و ترتیب جمله کوشش کرده و عمدهٔ تمایز سبک او بدین است» (همان: ۴۹۶ـ ۴۹۷).

۲-۳-۳. نقد ارتباط زبان با محتوای شعر

بلاغت‌افزایی از رهگذر تناسب‌ها در شعر اتفاق می‌افتد. تناسب‌های زبان و محتوای شعر با یکدیگر یکی از روش‌های شاعران در ایجاد غنای بلاغی شعر است. فروزانفر این‌گونه تناسب‌ها را در شعر کهن فارسی در نظر داشته و نقد و نظرهایی را ایراد کرده است. در جایی شعر عصر غزنوی را با شعر دورهٔ پیش از آن، از لحاظ برابری الفاظ با معنا می‌سنجد و همین برابری لفظ و معنا را دلیلی بر برتر بودن شعر عصر غزنوی می‌داند: «در این عصر شعر به کمال لفظی و معنوی ارتقا یافت و معانی و الفاظ با یکدیگر برابر گردید. از این جهت اشعار این عصر را از عصر سامانی باید کامل‌تر شمرد» (همان: ۱۸۰) و در ادامه به اعتدال لفظ و معنی در شعر آن دوره اشاره می‌کند و مصداق این اعتدال را در شعر عنصری می‌بیند: «در تمام اشعار عنصری یک جمله اضافه بر مقصود نیست» (همان: ۱۹۲). دربارهٔ بلاغت و تناسبات درونی شعر حافظ می‌گوید: «از حیث متانت فکر و عمق و غور معانی و بیان آن‌ها در قوی‌ترین عبارت با رعایت دقایق ادبی، از حیث تناسب معانی کلمات با یکدیگر و بیان معانی متین در عبارات مختلف

و تقصیر، حسن عبارت، بر اصل معنی و ابراز آن در صورت اختراع و ابتکار، شعر حافظ همپایهٔ اشعار گذشتگان است» (همان: ۴۹۵).

۲-۳-۴. نقد هماهنگی فرم با محتوا

فروزانفر گاهی ارتباط میان ساختار و درون‌مایهٔ اشعار را نیز مورد توجه قرار داده است: «در تمام حکایات شاهنامه، فردوسی می‌خواهد عظمت ایران و شهامت پهلوانان را نشان داده و از این رو در ضمن وصف دلیران ایران همه جا به شهامت، ایشان را وصف می‌کند و وطن‌پرستی را می‌ستاید و هرگاه شکستی برای ایران رخ می‌دهد، متأثر شده، غمگین می‌گردد و قصه را در هم می‌پیچد و به زودی می‌گذرد. ولی شکست دشمنان ایران را با تمام خفت و خواری شرح می‌دهد. و با وجود این پهلوانان ایران را هیچ وقت به ظلم و ستم وصف نمی‌کند، بلکه اصرار دارد که تا ممکن است حرکات آن‌ها را بر اصول و قوانین عادلانه تطبیق نماید» (همان: ۲۱۶) و ارتباط میان محتوای داستان و سرایندهٔ آن را به دقّت می‌بیند و فردوسی را در داستان‌سرایی کاملاً متأثر از حس ایران‌دوستی خود می‌داند که فرم داستان را براساس محتوای آن شکل می‌دهد: «می‌توان گفت که تمام شاعری و داستان‌سرایی خود را در حکایت رستم بدان جهت که او را نمایندهٔ شجاعت ایران می‌داند به کار برده و از این روی در حکایات دیگر، سخن خویش را چنان مایه نداده است که در داستان‌های رستم. همچنین وقتی‌که در شاهنامه دقت شود می‌بینیم که حکایت اسکندر به پایهٔ حکایات دیگر نیست، بلکه از اشعار متوسط فردوسی است» (فروزانفر، ۱۳۸۳: ۲۱۶. ۲۱۷).

۲-۳-۵. نقد ساختاری شعر

ساختار شعر از مباحثی است که در نقد شعر مورد علاقهٔ فروزانفر بوده؛ بدین صورت که ساختمان شعر و اجزای درونی آن را در ارتباط با یکدیگر و از جهات

گوناگون مورد نقد و بررسی قرار داده است. فروزانفر در بیشتر موارد از رهگذر مقایسه به نقد ساختار شعر می‌پردازد. در مقایسه‌ای که بین داستان‌پردازی اسدی طوسی و فردوسی برقرار کرده است، هنر فردوسی را در این زمینه معیار قرار می‌دهد و فقدان ساختار منسجم و منطقی را در میان عناصر تشکیل‌دهنده در داستان‌های گرشاسب-نامه نشان می‌دهد: «اگرچه در فردوسی گرز سیصد منی دیده می‌شود، ولی از گرز سیصد منی تا مشت سیصد منی خیلی تفاوت است. همچنین در ذکر پهلوانی‌های گرشاسب چندان شاعری و تناسب مضمون به کار نبرده، زیرا همیشه گرشاسب به دشمن مهلت نداده و بی‌آنکه دشمن کر و فری کند یا شمشیر بکشد، او را کشته است. مثل اینکه مخالفین گرشاسب مجسمه بوده‌اند، ولی دشمنان رستم همه پهلوانند و با رستم کوشش می‌کنند و رستم به رنج بسیار بر آن‌ها ظفر می‌یابد. بدیهی است که در این صورت پهلوانی بیشتر است. همچنین هر وقت رستم ظفر می‌یابد به خداپرستی و ستایش ماه و مهر می‌پردازد، ولی گرشاسب، پهلوان از خدا بی‌خبری است و جز کشتن و بستن چیز دیگر نمی‌داند. رستم گاهی مثل حکمای اخلاقی نصیحت می‌کند و از کشتن باز می‌دارد، ولی گرشاسب کم حوصله و خونخوار است، مثل اینکه به هیچ پاداش معتقد نیست» (همان: ۳۰۵).

با نقبی به علم معانی، دربارهٔ بلاغت فردوسی در تدوین داستان‌ها و رعایت «اقتضای حال» در شاهنامه، شاهنامه و اسکندرنامهٔ نظامی و گرشاسپ‌نامهٔ اسدی طوسی را از این منظر با هم مقایسه کرده است؛ می‌گوید: «مقایسهٔ دارا و اسکندر در شاهنامه درست سخن و سوال و جواب دو شهریار بزرگ است با یکدیگر و به عکس این در نظامی، مذاکرهٔ یک سردار مغلوب با سلطان بزرگ و عظیم الشأن. بدیهی است که این‌گونه سخن را مطابق «مقام و مقتضای حال» نمی‌توان گفت و نیز داستان اژدهاکشی گرشاسب و دیوکشی رستم که در داستان رزم مازندران از شاهنامه موجود

است و دیوکشی گرشاسب که در داستان مسافرت گرشاسب به افریقیه از گرشاسب-نامه موجود است، و معاشقهٔ زال و رودابه و معاشقهٔ جمشید و دختر شاه زابل از گرشاسب‌نامه با یکدیگر مقایسه شود تا معلوم گردد که تفاوت مابین سخن‌سرایی فردوسی و اسدی طوسی همشهری او تا چه اندازه است» (همان: ۲۱۹). فروزانفر هرجا به نقد ساختار اثری اقدام کرده، معیار خود را برجسته‌ترین اثر هم‌جنس اثر مورد نقد قرار داده. چنان‌که هرجا نقدی از این منظر بر آثار حماسی روا می‌دارد، آن را با شاهنامهٔ فردوسی در ترازو می‌نهد. در همین راستا، شعر دقیقی را در قیاس با شعر فردوسی می‌بیند و دقیقی را در به کارگیری عناصر بدیعی و بیانی توانمند نمی‌یابد :«دقیقی درصدد ایجاد تعبیرات «لطیف» و کنایات «نغز» و ایراد مثل‌های «مناسب» نبوده و با اینکه در این هزار بیت بسیار رنج برده، باز معانی مکرر را به عبارات مختلف نتوانسته ادا کند، بلکه این‌گونه معانی را همیشه به یک صورت می‌آورد» (فروزانفر،۱۳۸۷: ۱۱۳). گاه نیز از این منظر به مقایسهٔ اثری در یک زمینهٔ خاص با قرآن یا اثری غیر از ادبیات فارسی می‌پردازد. از همین منظر بلاغت به کار رفته در شاهنامه را با بلاغت و ایجاز به کار رفته در قرآن و اشعار ادبیات عرب مقایسه می‌کند: «فردوسی در تمام شاهنامه نظر دارد که هر جا کنایهٔ خوب یا عبارت بلیغانه در قرآن یا اشعار عرب منظور نظر شده و در مقام استدلال بر فصاحت ناطقین بضاد آورده می‌شود، تقلید کند و نظیر آن را در پارسی که به اعتقاد آن‌ها لغت غیر فصحاست و مظهر بلاغت نیست ایجاد نماید تا بدانند که بلاغت به زبانی مخصوص نیست» (فروزانفر، ۱۳۸۳: ۲۲۰).

۳.نتیجه‌گیری

فروزانفر در آثار تحقیقی خود از زوایای مختلف به شعر و شاعران کهن فارسی به صورت عملی و بسیار دقیق نگریسته و آن‌ها را نقد کرده است. با توجه به تاریخ نگارش

این نقدها، می‌توان گفت که فروزانفر از نخستین کسانی است که آثار شعری فارسی را به صورت علمی و عملی و منفرد در بوتهٔ نقد ریخته است. فروزانفر چندان به نقدهای ذوقی و کلّی اقبالی نداشته؛ این عدم اقبال او عامدانه و آگاهانه بوده است. اگرچه رویکردهای فروزانفر در نقد آثار شعری بسیار بیشتر از این مقدار است که برشمرده شد، اما مهم‌ترین و پربسامدترین نوع نقدهای او عبارتند از ۱. نقد بلاغی شعر، ۲. نقد زبان شعر، ۳. نقد تأثیر و تأثر، ۴. نقد تذکره‌ای و تاریخ ادبیاتی، ۵. نقد گونه‌شناسی و سبک‌شناسی شعر، ۶. نقد تکامل گونه‌ها و قالب‌های شعر فارسی، ۷. نقد ساختار شعر، ۸. نقد درون‌مایه‌ای شعر و ۹. نقد اخلاقی و ذوقی شعر. منشأ و پشتوانهٔ نظری این دیدگاه‌ها را می‌توان ۱. بلاغت کهن ۲. علم درونی فروزانفر و ۳. به صورت بسیار محدود، توجه به نظم و طبقه‌بندی علوم جدید. فروزانفر گاه از روش‌های نقادانه به صورت تلفیقی در نقد شعر بهره می‌برد. فروزانفر تقریباً در تمامی آثار تألیفی خود و نیز مقدماتی که بر اشعار شاعران نگاشته، دارای دیدگاه‌های انتقادی است، اما بیشینه و انسجام نظریات او را در چند کتاب او، از جمله در کتاب *سخن و سخنوران* که تاریخ ادبیات‌گونه‌ای است با چاشنی نقد ادبی و کتاب *تاریخ ادبیات*، و *شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین عطار نیشابوری* و همچنین *مجموعه مقالات و اشعار بدیع الزمان فروزانفر* و کتاب *شرح مثنوی معنوی* دیدگاه‌های انتقادی فروزانفر مشهودتر است.

سه رویکرد اساسی فروزانفر در نقد عملی شعر، نقد تأثیر و تأثر، نقد درون-مایه‌ای و نقد بلاغی است، در نقد درون‌مایه‌ای بیشتر به تفسیر اشعار عرفانی پرداخته؛ با توجه به اینکه تفسیرهای فروزانفر از نظر تاریخی مقدم است بر عالم‌گیر شدن شاخهٔ نقد ادبی هرمنوتیک، در این زمینه فضل تقدم با ایشان است.

بسیاری از نقدهایی که فروزانفر دربارهٔ شعر کهن فارسی بیان کرده است، به عنوان سرمشقی برای بسیاری از تحقیقات ادبی دربارهٔ شعر کهن فارسی قرار گرفته است.

فروزانفر به وجود نقد و نظر در ادبیات فارسی بر پایهٔ «فصاحت» و «لفظ» نیز قائل است و تک بُعدی بودن نقد را نقد می‌کند. بر بنیاد همین نگاه، فروزانفر به «شرح» آثار عطار پرداخته است که رویکردی درون‌مایه‌ای است و در این اثر تنها در برخی از موارد به صورت گذرا به سایر رویکردهای نقادانه توجه داشته است.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) احمدی، بابک (۱۳۷۰)، ***ساختار و تأویل متن***، چاپ اول، تهران، مرکز

۲) امامی، نصرالله (۱۳۸۲)، ***ساخت‌گرایی و نقد ساختاری***، چاپ اول،اهواز: رسش.

۳) زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۱)، ***نقد ادبی***، چاپ سوم، تهران: امیر کبیر.

۴) فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۷)، ***سخن و سخنوران***، چاپ اول، تهران: زوّار.

۵) ..... (۱۳۸۳)، ***تاریخ ادبیات ایران***،(به کوشش عنایت الله مجیدی) چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۶) ..... (۱۳۵۳)، ***شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین عطار نیشابوری***چاپ اول، تهران: کتابفروشی دهخدا.

۷) ..... (۱۳۵۱)، ***مجموعه مقالات و اشعار بدیع الزمان فروزانفر***، (به کوشش عنایت الله مجیدی)، چاپ اول، تهران: کتابفروشی دهخدا.

۸) ویلفرد گرین، ارل لیبر، لی مورگان، جان ویلینگهم (۱۳۸۰) ***مبانی نقد ادبی***، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: نیلوفر.

ب) مقاله‌ها

۱) اسماعیلی، زیبا، خجسته، معصومه (۱۴۰۰)، ***«مؤلّفه‌های ادبیات عامیانه در حکایت‌های هفت‌پیکر»***، فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی- تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، سال چهارم، شمارهٔ ۸، صص ۲۱- ۳۷.

۲) اقبال، فرزاد (۱۳۸۸)، ***«آثار نظریهٔ استعمال در شرح مثنوی شریف بدیع الزمان فروزانفر»***، کتاب ماه ادبیات، تهران، شمارهٔ ۳۳، صص ۳۷-۳۳.

۳) امامی، نصرالله (۱۳۸۸)، «***دیدگاه‌های انتقادی بدیع‌الزمان فروزانفر***»، پژوهش-نامهٔ زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۱، صص ۱ـ ۱۶.

۴) خاتمی، احمد، مشرف‌الملک، مریم، سعادت، اعظم (۱۳۹۷)، «***روش نقد بلاغی فروزانفر در سخن و سخنوران***»، دو فصل‌نامهٔ ادبیات پارسی، سال هشتم، شمارهٔ ۲، صص ۷۹ـ ۹۷.

۵) خاتمی، احمد، مشرف الملک، مریم، سعادت، اعظم (۱۳۹۸)، «***تحلیل روش-شناختی مسئلهٔ تأثیر و تأثر ادبی در سخن و سخنوران فروزانفر***»، فصل‌نامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۵۲، صص ۱۱۳ تا ۱۳۷.

۶) دهقانی، محمد (۱۳۷۹) ***آرای انتقادی فروزانفر***، نشریهٔ کتاب ماه ادبیات و فلسفه، آبان ماه، شمارهٔ ۳۷، صص ۲۴- ۲۷.

۷) نادری، توحید، محرمی، رامین، مختاری، مسروره، (۱۴۰۱) «***روابط بینامتنی مثنوی معنوی با مثنوی‌های نظامی گنجه‌ای براساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت***»، فصل‌نامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، سال پنجم، شمارهٔ ۱۱، صص ۱۰۸ – ۱۳۶.

۸) نامور مطلق، بهمن، (۱۳۸۶)، ***ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها***، پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شمارهٔ ۵۶، صص۸۳ ـ ۹۸.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال نهم، شمارۀ بیست و پنجم، بهار ۱۴۰۵ (صص ۶۲-۹۶)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.581998.1269

تنوع معنایی حروف اضافه، ویژگی سبکی کتاب *بیان‌الادیان*

لیلا کردبچه[۱]

چکیده

در مطالعات سبک‌شناسی، تمامی عناصر موجود در متن حائز اهمیّت‌اند. در بررسی ساختار نحوی زبان، «حروف» اهمیّتی کمتر از افعال، واژه‌ها، صفات، قیود، و ضمایر ندارند؛ به‌ویژه اینکه خود از زوایای گوناگونی چون مفرد، مضاعف، ساده و بسیط بودن، نیز جابه‌جایی، حذف، قابلیت‌های ایجازی و تنوع معانی درخورِ تحلیل‌اند. بررسی معانی حروف می‌تواند با هدف شناخت بهتر ساختارهای نحوی در پیکرۀ زبان و به‌عنوان عاملی متمایزکننده در تشخیص سبک نوشتار صورت بگیرد، چراکه حروف در ساختمان دستوری زبان از اهمیّتی ویژه برخوردارند و برخورد مؤلف با آن‌ها، همواره بخشی مهم از ویژگی‌های سبکی را تشکیل می‌دهد. از همین منظر لازم است برای شناخت سبک شخصی نویسندگان و نیز شناخت سبک‌های دوره‌ای، توجهی ویژه به کارکردهای معناییِ حروف داشته باشیم، برای پاسخ دادن به این پرسش‌ها که «آیا معناپذیری حروف، نقشی در ایجاد سبک نوشتار دارد؟» و «آیا وجود چندمعنایی در کاربرد حروف در متون قدیمی، تأکید پژوهشگران بر سادگی سبک دوره‌های آغازین را زیر سؤال نمی‌برد؟»، با این پیش‌فرض که «معانی حروف» علی‌رغم اینکه تاکنون در مطالعات سبک‌شناسی، چندان مورد توجه قرار نگرفته‌اند، در ایجاد سبک نوشتار، بسیار مهم و تعیین‌کننده‌اند و بررسی متون قدیمی می‌تواند نشان‌دهندۀ پیچیدگی معنایی آن‌ها، برخلاف سادگی ادعاشده در مطالعات سبک‌شناسی دوره‌های آغازین نثر فارسی باشد. به همین منظور به بررسی کتاب بیان‌الادیان، به‌عنوان یکی از قدیمی‌ترین کتاب‌های نثر فارسی پرداخته‌ایم، تا تنوع معنایی حروف را در دوره‌ای که زبان فارسی دوران سادگی، بی‌پیرایگی و کاربرد واحدهای زبانی اغلب تک‌معنا را سپری می‌کرد و هنوز وارد دورۀ تکلف و چندمعنایی نشده بود، نشان دهیم.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی، ساختار نحوی، حروف اضافه، معانی حروف، بیان‌الادیان.

---

[۱] - استادیار گروه فرهنگ نویسی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ایران.
leilakordbache@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۱/۲۷- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۵/۰۳/۳۱

۱. مقدمه

نحو در مورد رابطهٔ واژه‌ها در جمله بحث می‌کند. کیفیت این روابط از آن جهت اهمیّت دارد که نظم حاصل از آن‌ها، حاکی از انسجام و هدفمندی ذهن و فکر است؛ لذا کشف نظم و رابطهٔ بین بخش‌های مختلف کلام می‌تواند راهنمای رسیدن به نوع نگاه صاحب‌کلام به موضوع باشد (کمالی‌مقدم و حیدری، ۱۴۰۳: ۱۲۳) و علاوه‌بر آن، سبک نگارش مؤلف را نیز معرفی کند.

در میان عناصر نحوی زبان فارسی، حروف علی‌رغم اینکه اجزائی کوچک و غیراصلی‌اند، اما اهمیّتشان، چه آنجاکه معرّفِ نقش‌های دستوری می‌شوند و چه آنجاکه تعقید و پیچیدگی‌های معنایی را از یک عبارت یا جمله برطرف می‌کنند، همواره مدنظر شاعران و نویسندگان فارسی‌زبان بوده‌است. نیز ظرفیت معنایی چندگانهٔ حروف، امکان استفاده از مفاهیم متعددِ آن‌ها را پدید آورده و بررسی بسامد کاربردهای معناییِ حروف ـ اگرچه کمتر به آن توجه شده‌است ـ همواره یکی از مسیرهای شناسایی سبک‌های زبانی بوده‌است.

در این پژوهش، کاربست حروف اضافه را در معانی گوناگون، در یکی از کهن‌ترین متون زبان فارسی مورد تحلیل و بررسی قرار داده‌ایم، با این پیش‌فرض که تنوع معانی حروف، پیش از آغاز دورهٔ متکلف‌نویسی، در دوره‌های آغازین که غلبه با ساده‌نویسی بوده نیز موردتوجه فارسی‌نویسان، و مشخصاً یکی از ویژگی‌های سبکی بوده‌است.

در این پژوهش برای بررسی وجوه معناییِ حروف اضافه، کتاب *بیان‌الادیان*[۱] تألیف ابوالمعالی محمدالحسینی العلوی[۲] را مبنای استخراج شواهد قرار داده‌ایم. *بیان‌الأدیان* کتابی است در شرح ادیان و مذاهب جاهلی و اسلامی، که ظاهراً در قسمت شرقی ایران به سال ۴۸۵ به زبان فارسی تألیف شده‌است و به‌بیان اقبال‌آشتیانی در مقدمهٔ این کتاب، «عجالتاً قدیم‌ترین اثری است که در موضوع ملل و نحل و آراء و دیانات به زبان فارسی در دست داریم» (ابوالمعالی، ۱۳۱۲: ب).

مؤلفِ بیان‌الادیان که از معاصرینِ ناصرخسرو قبادیانی بوده، در نوشتن این کتاب، به کتاب‌هایی چون البدأ و التاریخ مطهر بن طاهر قدسی، ابدٌ علی الأبد عامری نیشابوری، آراء للهند ابوریحان بیرونی، المقالات محمد بن هارون ورّاق، اختصارات ابوالحسن نویزی و المقنع فی الغیبهٔ سیدمرتضی علم‌الهدی مراجعه کرده است (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۴۱، ۱۰، ۸، ۶)، و با اینکه دسترسی به تمامی کتاب‌های مذکور و امکان

---

[۱] . در مقدمهٔ *بیان‌الادیان* آمده‌است که نسخه‌ای را که فاقد باب پنجم بود، نخستین‌بار شارل شفر (مدیر مدرسهٔ السنهٔ شرقیهٔ پاریس) از روی نسخه‌ای موجود در کتابخانهٔ ملی پاریس، در سال ۱۸۸۳م در جلد اول *منتخباب فارسی* با ترجمه‌ای به زبان فرانسه و بعضی توضیحات چاپ کرد (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۵). سپس در سال ۱۳۱۲ش، عباس اقبال‌آشتیانی آن را از روی همان نسخهٔ ناقص شفر تصحیح و با مقدمه و تعلیقاتی منتشر نمود و در مقدمه، از مخاطبانِ کتاب خواست که اگر به نسخهٔ کامل‌تری از این اثر دسترسی دارند، به او اطلاع دهند (ابوالمعالی، ۱۳۱۲: ی). پس از آن، باب پنجمِ کتاب را محمدتقی دانش‌پژوه یافت و در *مجلهٔ فرهنگ ایران زمین*، سال دهم، صفحات ۲۸۲ تا ۳۱۸ منتشر کرد. پس از آن در سال ۱۳۴۲، هاشم رضی هر پنج بابِ کتاب را یک‌جا چاپ کرد و سرانجام سیدمحمد دبیرسیاقی تصحیح عباس اقبال‌آشتیانی از چهار باب اول و تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه از باب پنجم را یک‌جا گرد آورد و در سال ۱۳۷۶ منتشر نمود. مبنای استخراج شواهد در این مقاله، همین کتابِ گردآوردهٔ دبیرسیاقی بوده است.

[۲] . نام و لقب مؤلف *بیان‌الادیان* در مقدمهٔ این کتاب چنین مذکور شده‌است: «امیر سیّد اجلّ امام عالم ابوالمعالی محمدبن عبیدالله بن علی بن الحسن بن الحسین بن جعفر بن عبیدالله بن الحسین بن علی بن ابی‌طالب»، و مقصود از «الحسین بن علی بن ابی‌طالب» قطعاً امام حسین شهید امام سوم شیعیان امامی نیست، چه آن حضرت پسری به نام عبیدالله نداشته‌است (ابوالمعالی، ۱۳۱۲: ج). نیز نام و کنیه و لقب او در *عمدهٔ الطالب*، ابوالحسن محمد الزاهد آمده و چنین معلوم می‌شود که «ابوالمعالی» کنیه‌ای بوده است که دیگران، مؤلف *بیان‌الادیان* را از راه تعظیم و تجلیل بدان می‌خوانده‌اند (ابوالمعالی، ۱۳۱۲: و).

مقایسهٔ دقیق سبک نگارش آن‌ها با سبک نگارش بیان‌الادیان میسر نیست، پیداست که بیان‌الادیان از جهت انشاء یکی از کتب بسیار خوب نثر فارسی است و از نمونه‌های فصیح قدیمی این زبان به‌شمار می‌رود. از سویی دیگر به بیان اقبال‌آشتیانی در مقدمهٔ این کتاب: «با توجه به اینکه از دورهٔ درخشان غزنویان، جز چهارپنج کتاب به زبان فارسی، اثری دیگر در دست نیست، اهمیّت بیان‌الادیان معلوم می‌گردد، مخصوصاً که در موضوع شرح ادیان و مذاهب، هیچ کتابی که از آن قدیم‌تر باشد به زبان فارسی موجود نیست» (ابوالمعالی، ۱۳۱۲: ط).

مبحث معانی حروف اضافه در این پژوهش، مبتنی‌بر یافته‌هایی است که پس از بررسی سطربه‌سطر کتاب بیان‌الادیان استخراج شده‌است و لازم به ذکر است که حجم بالای داده‌ها اعم از حروف ربط (همپایگی و وابستگیِ ساده و مرکب) و اضافه (بسیط و مرکب) ما را بر آن داشت تا صرفاً تنوع کاربست معنایی حروف اضافهٔ ساده را در معانی متعدد بررسی کنیم، و پرداختن به مباحث دیگر را به پژوهش‌هایی دیگر واگذاریم؛ مباحثی چون طبقه‌بندی براساس ملاک‌های نحوی و ساخت‌واژه‌ای، بررسی حروفی که هویت دستوری آن‌ها از صورت اضافه و ربط به «وند»ها تغییرشکل داده‌است، و بررسی حروفی که در بافت افعال گروهی جای گرفته‌اند. همچنین برای جلوگیری از اطالهٔ کلام، به ذکر حداکثر دو شاهد برای هر تفکیکِ معنایی بسنده نمودیم، و تقدّم و تأخّر حروف بررسی‌شده در هر گروه را نیز براساس ترتیب حروف الفبا سامان دادیم.

۱- ۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

در مطالعات سبک‌شناسی، تمامی عناصرِ موجود در متن حائزِ اهمیّت‌اند، و در بررسی ساختار نحوی زبان، «حروف» اهمیّتی کمتر از افعال، واژه‌ها، صفات، قیود و ضمایر ندارند؛ به‌ویژه اینکه حروف از زوایای گوناگونی چون مفرد، مضاعف، ساده و بسیط بودن، و نیز جابه‌جایی، حذف، قابلیت‌های ایجازی، و تنوع معانی

درخورِ تحلیل‌اند. به این منظور لازم است که حروف اضافه و ربط را از جهات مختلف مورد تحلیل و بررسی قرار دهیم تا نقش آن‌ها و ویژگی‌هایشان را در ایجاد سبک بهتر بشناسیم.

در این پژوهش در تلاشیم تا به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم

۱ـ آیا حروف با اینکه در ساختار نحوی زبان فارسی، نه در زمرهٔ نقش‌های اصلی، بلکه نقش‌نما هستند، اهمیّت و تأثیری در ایجاد سبک نوشتار دارند؟

۲ـ علاوه‌بر ویژگی‌های ظاهری حروف همچون مفرد، مضاعف، بسیط و مرکب بودن و نیز جابه‌جایی آن‌ها، معناپذیری حروف چه نقشی در ایجاد سبک نوشتار دارد؟

۳ـ آیا اثبات وجود چندمعنایی در کاربرد حروف اضافه و ربط در نخستین دوره‌های سبکیِ نثر فارسی، می‌تواند ویژگی‌های برشمردهٔ پیشین را که تأکید بر سادگی سبک نوشتار آن دوره‌ها دارند، زیر سؤال ببرد؟

۱ ــ ۲. اهداف و ضرورت تحقیق

در میان عناصرِ نحوی زبان فارسی، حروف علی‌رغم اینکه اجزائی کوچک و غیراصلی‌اند، اما اهمیّتشان، چه آنجاکه معرّفِ نقش‌های دستوری می‌شوند و چه آنجاکه تعقید و پیچیدگی‌های معنایی را از یک عبارت یا جمله برطرف می‌کنند، همواره مدنظر شاعران و نویسندگان فارسی‌زبان بوده‌است. نیز ظرفیت چندگانهٔ حروف در گسترهٔ معنا، امکان استفاده از مفاهیم متعدد آن‌ها را پدید آورده و بررسی بسامد کاربردهای معنایی حروف، همواره یکی از مسیرهای شناسایی سبک‌های زبانی بوده‌است. با این‌حال در پژوهش‌های سبک‌شناسانه، اغلب توجه چندانی به جایگاه حروف نشده‌است، و با بی‌توجهی به ظرفیت معنایی حروف، پیچیدگی‌های منتج از تنوع معانی حروف نادیده گرفته شده‌است.

۱ ـ ۳. پیشینهٔ تحقیق

پیشینهٔ تحقیق گسترده و متمرکز در باب حروف، به تتبّعات علی‌اشرف صادقی در رسالهٔ دکتری ایشان در سال ۱۳۴۶ بازمی‌گردد که در سال‌های بعد طی مقالاتی با عناوینِ «نظریهٔ زبان‌شناسی آندره مارتینه و زبان فارسی» (۱۳۴۸)، «را در زبان فارسی امروز» (۱۳۴۹)، «حروف اضافه در فارسی معاصر» (۱۳۴۹) به چاپ رسیده‌است.

دستور امروز از خسرو فرشیدورد (۱۳۴۸)، *دستورزبان فارسی* از خلیل خطیب‌رهبر (۱۳۷۲)، *دستورزبان پنج‌استاد* از عبدالعظیم قریب و دیگران (۱۳۷۳)، *دستورزبان فارسی* از تقی وحیدیان‌کامیار (۱۳۸۱)، *دستور تاریخی زبان فارسی* از پرویز خانلری (۱۳۸۲)، *دستورزبان فارسی* از عباسعلی وفایی (۱۳۹۱)، *دستورزبان فارسی* از امید طبیب‌زاده (۱۳۹۱) و اغلب کتاب‌های مربوط به دستورزبان فارسی، کتاب‌هایی ارزشمند و راهگشا در این حوزه‌اند که برخی کمتر و برخی بیشتر، مباحث مربوط به حروف را نیز مدنظر قرار داده‌اند.

همچنین باید به مقالات ارزشمند محمد دبیرمقدم دربارهٔ حروف، همچون «پیرامون را در زبان فارسی» در مجموعه مقالات *پژوهش‌های زبان‌شناختی فارسی* (۱۳۸۴) اشاره کرد، نیز به کتاب *دستورزبان فارسی* ویژهٔ دوره‌های کاردانی و کارشناسی پیوسته و ناپیوستهٔ آموزش زبان و ادبیات فارسی، تألیف علی‌محمد حق‌شناس و همکاران (۱۳۸۵)، که به‌اختصار به معرفی برخی کاربردهای معنایی حرف «را» پرداخته است.

از منظری دیگر نیز می‌توان به برخی پژوهش‌های دیگر در این عرصه رسید؛ چنان‌که در کتاب *ساختار زبان شعر امروز* تألیف مصطفی علیپور (۱۳۷۸)، برخی قاعده‌کاهی‌ها در دو حوزهٔ مجزای نوآوری و کهن‌گرایی بررسی و در بخش کهن‌گرایی، به کاربرد چند صورت کهن در حوزهٔ حروف نیز پرداخته شده‌است، در کتاب *گونه‌های*

نوآوری در شعر معاصر ایران تألیف کاووس حسن‌لی (۱۳۸۳)، درکنار بحث دربارهٔ برخی نوآوری‌های زبانی در شعر معاصر، باستان‌گرایی نیز در حوزهٔ واژه‌ها و برخی حروف بررسی شده‌است، و در کتاب سه‌جلدی *زبان شعر امروز* به قلم نگارنده (۱۳۹۵)، بخش‌هایی به حروف، کهن‌گرایی در کاربرد حروف، جابه‌جایی حروف، و معانی حروف اختصاص یافته‌است.

نیز باید به مقالات مستقلی دربارهٔ کهن‌گرایی در اشعار چند شاعر معاصر اشاره کرد؛ مانند مقاله‌های «آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در اشعار نیمایی اخوان‌ثالث» (۱۳۸۴) از فاطمه مدرسی، «باستان‌گرایی در شعر حمید مصدق» (۱۳۸۶) از فاطمه مدرسی و امید یاسینی، «رویکرد کهن‌گرایانه به اشعار م. سرشک» (۱۳۸۸) از فاطمه مدرسی و محمد بامدادی و غیره، که در اغلب آن‌ها اشاره‌ای مختصر نیز به کاربست برخی حروف کهن و حوزه‌های معناییِ آن‌ها شده‌است.

در ادامه نیز باید به پایان‌نامه‌ها و رساله‌هایی که در موضوع حروف به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند اشاره کرد؛ همچون «معنای حروف ربط همپایگی در زبان روسی و مقایسهٔ آن‌ها با زبان فارسی» الهام محتشمی، دانشگاه تهران(۱۳۹۰)، «بررسی حروف ربط در زبان روسی و مقایسهٔ آن با حرف که در زبان فارسی» سبینه حدادی، دانشگاه تهران(۱۳۹۰)، «دستورشدگی حروف اضافه در زبان فارسی» مرضیه بیگدلی سلطانی(۱۳۹۶)، «بررسی کاربرد حروف اضافه در شاهنامهٔ فردوسی و مقایسهٔ آن با حروف اضافهٔ پهلوی» فاطمه قلیچ‌خانی، دانشگاه تهران(۱۳۹۹) و غیره.

غیر از این‌ها، مراجعه به فرهنگ‌های لغت همچون *لغت‌نامهٔ دهخدا*، *فرهنگ سخن*، *فرهنگ معین* و *غیره*، با اینکه معمولاً از میان چندین تفکیک معنایی، تنها به معرفی چند تفکیک محدود بسنده کرده‌اند، همواره راهگشا بوده‌است. در این میان اما، اثر در دست تألیف *فرهنگ جامع زبان فارسی* که در دستور کار گروه فرهنگ‌نویسی فرهنگستان زبان و ادب فارسی قرار دارد، با توجه به رویکرد و شیوهٔ

کارِ آن، در سال‌های آتی می‌تواند به‌عنوان اثری جامع درراستای معرفی تمامی جنبه‌ها و تفکیک‌های معنایی واژگان زبان فارسی در تمامیِ دوره‌های تاریخی، تفکیک‌های معناییِ تمام حروفِ زبان فارسی را نیز در تمامیِ دوره‌های زمانی پیش چشم بگذارد.

با این‌حال در میان تمامی آثار نام برده، تنها در *دستور امروز* اثر خسرو فرشیدورد و *دستورزبان فارسی* اثر خلیل خطیب‌رهبر به‌طور گسترده به گسترهٔ معنایی حروف پرداخته شده‌است و در دیگر آثار، اشاره‌هایی مختصر و گذرا به برخی جنبه‌های معناییِ برخی حروف می‌بینیم.

اما در حوزهٔ اهمیّت حروف اضافه و ربط در تشخیص سبک‌های شخصی یا دوره‌ای در زبان فارسی نیز، آن‌طورکه بایستهٔ این عناصر نحوی مهم بوده، پژوهشی جدی صورت نگرفته‌است و در مواردی هم که حروف اضافه و ربط را به‌عنوان شاخصه‌هایی در تعیین نوع سبک موردتوجه قرار داده‌اند، اغلب به ترکیب‌پذیری آن‌ها، تغییرات آواییِ آن‌ها، موقعیت مکانیِ آن‌ها و مفرد یا مضاعف بودنِ آن‌ها پرداخته‌اند، و تکثّرِ معناییِ حروف، کمتر مورد توجه قرار گرفته است؛ رویکردی که در کتاب *سبک‌شناسی* محمدتقی بهار (۱۳۲۱) تا حدودی مورد توجه قرار گرفته بود و انتظار می‌رفت پس از آن کتاب، در پژوهش‌های سبک‌شناسانهٔ بعدی با جدیت بیشتری پی گرفته شود و نشد؛ چنان‌که در کتاب *فن نثر در ادب فارسی* اثر حسین خطیبی (۱۳۷۵)، کتاب *ویژگی‌های نحوی زبان فارسی در نثر قرن پنجم و ششم هجری*، اثر مهین صدیقیان و پرویز خانلری (۱۳۸۳)، کتاب *تاریخ تحلیلی زبان فارسی* اثر حمیرا زمردی (۱۳۹۳) که در بررسی دوره‌های زبان فارسی، برخی ویژگی‌های زبانی را برشمرده، و حتی در کتاب‌های *کلیات سبک‌شناسی*، *سبک‌شناسیِ نثر*، و *سبک‌شناسی نظم* اثر سیروس شمیسا (همگی ۱۳۷۶ به‌بعد)، و برخی آثار پژوهشی سبک‌شناسانهٔ دیگر، توجه چندانی به اهمیّتِ مبحث حروف در تشخیص سبک نشده‌است و آنجاکه به حروف پرداخته‌اند نیز مبحث «معانیِ حروف» را کمتر موردتوجه قرار داده‌اند، مگر

در مواردی که به‌اختصار به معانی حرف «را» پرداخته‌اند، درحالی‌که بررسی کارکرد معنایی حروف اضافه و ربط در متون نظم و نثرِ فارسی (به‌ویژه متون نثر که در آن‌ها عامل اجبار وزن عروضی تأثیری در تغییراتِ نحوی ندارد)، در تشخیص سبک‌های شخصی و نیز سبک نگارش دوره‌های گوناگون بسیار راهگشاست.

درنهایت باید اذعان داشت که تاکنون به این منظور که برای حروف، جایگاهی مشخص در علم سبک‌شناسی قائل شده و به اهمیّت این واحدهای زبانی کوچک در شناسایی سبک‌های ادبی پرداخته باشند، تحقیق و پژوهش چندانی صورت نگرفته‌است، و لازم به‌نظر می‌رسد که امهات متون فارسی در هر دوره، ازمنظر نوع برخورد معنایی مؤلف با حروف اضافه و ربط بررسی شده، و معنی‌شناسی این حروف به‌عنوان یک مشخصهٔ سبکی مهم مورد توجه قرار گیرد.

امید می‌رود که بررسی معانی حروف در این پژوهش و پژوهش‌های آتی، مقدمه‌ای بر توجه ویژه به کاربردهای نحوی و معناییِ حروف در متون نظم و نثر فارسی، و متعاقباً مقدمه‌ای بر تألیف و تدوین اثری جامع در این عرصه باشد؛ گامی که درراستای بررسی سبک‌های زبانی بسیار مؤثر خواهد بود.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲ ـ ۱. حروف

حروف اعم از حروف اضافه، حروف ربط، شبه‌حرف‌ها و نشانه‌ها، کلماتی‌اند که پیش از اسم یا هرچه جانشین اسم باشد می‌آیند تا تعلق و وابستگی اسم را به کلمهٔ دیگر نشان دهند. نیز در ساختمان جمله، سبب برقراری وابستگی عناصر زبان به یکدیگر می‌شوند و در این پیوستگی، نمایهٔ نقش اجزای جمله می‌گردند. به‌عبارت دیگر، نقش‌نماها بی‌آنکه نقش بپذیرند، نقش می‌سازند و عدم نقش‌پذیری آن‌ها به

نداشتن معنا و مفهوم فردی‌شان ارتباط می‌یابد؛ چراکه همهٔ عناصر زبان در ساختمان فردی خود دارای مفهوم‌اند و هنگامی که در یک مجموعهٔ به‌هم‌پیوستهٔ کارکردی قرار می‌گیرند، متناسب با معنایشان، موقعیت و جایگاهی را می‌پذیرند. به‌طور کلی «مقصود از حروف، کلمات یا الفاظی هستند که به‌تنهایی معانی مقنعی از آن‌ها مفهوم نمی‌شود و بیشتر بین دو کلمه یا دو جمله را ربط و اتصال می‌دهند، یا آنکه بعضی از آن‌ها نسبت یک کلمه را با کلمهٔ دیگر معیّن می‌کنند» (همایون‌فرخ، بی‌تا: ۶۸۸) و اهمیّت و تنوع آن‌ها، جایگاهشان را در دستورزبان فارسی نشان می‌دهد.

«برخی از دستورنویسان تمام حروف را کلمات دستوری یا نقش‌نما می‌نامند و معتقدند که شناختن برخی از آن‌ها به‌عنوان حرف نشانه، مغایر با نظر زبان‌شناسان قدیم و جدید است» (فرشیدورد، ۱۳۴۸: ۴۴۷). حروف اضافه و حروف ربط در اصطلاح آندره مارتینه (André Martinet) زبان‌شناس فرانسوی نیز نقش‌نما (indicateurde fonction یا fonctionnel) خوانده می‌شوند. «نقش‌نما در نظر مارتینه، یعنی هر تک‌واژ یا کلمه یا گروهی که برای نشان دادن نقش و رابطهٔ جزئی از جمله با خود جمله یا هستهٔ مرکزی آن یعنی محمول یا مسند و یا با هر جزء دیگری به‌کار می‌رود» (صادقی، ۱۳۴۸: ۱۴۶).

حروف درصورتی که حرف اضافه باشند، «کلماتی‌اند که نسبت میان دو کلمه را بیان می‌کنند و مابعد خود را متمم کلمهٔ دیگر قرار می‌دهند؛ چنان‌که معنی کلمهٔ نخستین، بدون ذکر کلمهٔ دوم ناتمام باشد» (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۲۳۴)، یعنی «کلماتی‌اند که معنی مستقلی ندارند، اما کلمه یا عبارتی را به یکی از اجزای جمله می‌پیوندند و عبارت یا کلمه‌ای را که اسم یا ضمیر است، متممِ اسم یا صفت یا فعل قرار می‌دهند و بیشتر برای ساختن متمم فعل به‌کار می‌روند» (خانلری، ۱۳۸۲: ۷۵)، و درصورتی که حرف ربط باشند، «کلماتی‌اند که دو کلمهٔ همگون یا دو عبارت یا دو جمله را به‌هم می‌پیوندند و آن‌ها را هم‌پایه و هم‌نقش می‌سازند و یا جمله‌ای را به

جملهٔ دیگر می‌پیوندند و دومی را وابستهٔ اولی قرار می‌دهند» (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۲۳۶).

نقش‌نماها به‌عنوان یکی از وابسته‌های معنایی در ساختمان جمله، نقشی بسیار مهم و تعیین‌کننده در نقش‌مندی دیگر ارکان ایفا می‌کنند و عدم شناخت درست آن‌ها و کاربرد غلط‌شان، بی‌تردید زبان را فاقد هرگونه معماری صحیح و قابلیت رسانگیِ دقیق می‌سازد، و بالعکس، شناخت دقیقِ کارایی و توانمندی نقش‌نماها و استفادهٔ به‌جا و هنرمندانه از آن‌ها می‌تواند سخن را تعالی ببخشد.

۲ ـ ۲. اهمیّت حروف

حروف، اعم از حروف اضافه و ربط، با این‌که در شمار واحدهای زبانی کوچک‌اند، از اهمیّتی ویژه در زبان برخوردارند، چراکه:

۱ـ «نقش‌نما» هستند و تعیین‌کنندهٔ وظیفهٔ دستوری کلمات؛ یعنی نمایندهٔ نقش نحوی مدخول خود می‌باشند، چنان‌که برخی حروف اضافه، مفعول صریح و غیرصریح را نشان می‌دهند؛ برای مثال: «چون از یادکرد این مذاهب فارغ شدیم، مذاهب فلاسفه را شرح دهیم» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۲۸).

۲ـ «معنی‌نما» هستند؛ یعنی بیان‌گر معنی غیرمستقل‌اند، و مراد از عدم استقلالِ معنی آن است که «معنی را از خودِ کلمه، به‌تنهایی نمی‌توان فهمید، بلکه مدخولِ کلمه را نیز باید بر آن افزود؛ چنان‌که مثلاً حروف اضافه، به‌تنهایی چیزی را افاده نمی‌کنند و وقتی معنی فهمیده می‌شود که مفعول غیرصریح آن‌ها آورده شود» (خیامپور، ۱۳۸۲: ۱۰۳). چنان‌که در موارد بسیار، کشف مفهوم غایی جمله، منوط به معناشناسی حرف است؛ برای مثال، امکان درک این سطر به‌آسانی صورت نمی‌پذیرد، مگر اینکه بدانیم که حرف «اندر» در معنی «دربارهٔ/ درموردِ/ دربابِ» به‌کار رفته‌است: «در همهٔ روزگار مردمانی بوده‌اند که از کاهلی بی‌دینی اختیار کرده‌اند و همه را مُنکر

بوده‌اند... و معطّله همین طبقه‌اند که اندر این معانی به تعطیل و نفی گفتند» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۳۷).

۳ـ «نمایندهٔ معنی» هستند؛ یعنی گاه با اعجاز و زیبایی هرچه تمام‌تر، جایگزین یک عبارت محذوف می‌شوند، امکان صرفه‌جویی و اقتصاد زبانی را ـ خصوصاً در نظم ـ به‌وجود می‌آورند، و درنهایت به ایجاز و تراش‌خوردگی زبان می‌انجامند؛ برای مثال در این نمونه، حرف «که» کمک به حذف عباراتی نظیر «و حال آنکه/ در حالی‌که/ و در همان حال» کرده‌است: «گویند روزی حلاج به روی آتش سوزان رقص کرد، که پابرهنه بود و گزندش نرسید» (همان: ۸۴)

ضرورت کاربردهای این‌چنینی حروف، و به خدمت گرفتن آن‌ها در حوزهٔ معنا جهت موجز شدن و درنتیجه فصاحت کلام در میان شاعران و نویسندگان قدیم اهمیّت بسیاری داشته و همواره یکی از عوامل تأثیرگذار بر شیوایی زبان فارسی، گستردگی مفاهیمی است که به‌گونهٔ اختصار در دل حروف اضافه و ربط پنهان است.

۲ ـ ۳. انواع حروف

حروف ساده تنها شامل یک‌تک‌واژ هستند و به اجزای کوچک‌تری قابل‌تجزیه نمی‌باشند و یک فهرست بسته را تشکیل می‌دهند. اما حروف مرکب واژه‌هایی‌اند که دارای ساخت درونی‌اند، یعنی از دو یا سه واژهٔ دیگر ساخته شده‌اند، ضمن اینکه فهر ست حروف مرکب ب سته نی ست و امکان افزودن به شمارِ آن‌ها همچنان وجود دارد (وفایی، ۱۳۹۱: ۱۱۷).

حروف داری اقسامی هستند:

الف: حرف اضافه که با اسم به‌کار می‌رود و از آن جهت که نقش اسم را در جمله مشخص می‌کند، نقش‌نما خوانده می‌شود، ازمنظر ساختمان به دو گروه ساده و مرکب تقسیم می‌شود. حروف اضافهٔ ساده، تک‌جزئی هستند مانند «در»، «به»،

«با»، «جز»، و حروف اضافهٔ مرکب، ترکیبی از اجزای ترکیب‌پذیرند، همچون ترکیب «حرف اضافه + اسم + ـِ» مانند «ازجهت»، «برخلاف»، «به‌دنبال»، ترکیب «اسم + حرف اضافه» مانند «افزون بر»، «نسبت به»، «بنا به».

نیز «حروف اضافهٔ بسیط(/ساده)، فقط از یک واژه ساخته می‌شوند و فهرست آن محدود و بدون‌تغییر است» (حق‌شناس و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۶۰)، اما در مقایسه با حروف اضافهٔ مرکب که تعداد و تنوع بیشتری دارند، کارکردهای معنایی بسیار بیشتر و قابل‌توجه‌تری را به نمایش می‌گذارند.

ب: حرف ربط به کلماتی اطلاق می‌شـــود که دو یا چند گروهِ کوچک را به‌هم پیوند می‌دهند و یک گروه هم‌پایهٔ بزرگ‌تر را پدید می‌آورند (طبیب‌زاده، ۱۳۹۱: ۳۱۹)، و از منظر شیوهٔ کارکرد به دو گروه همپایگی و وابستگی تقسیم می شوند. حروف ربط همپایگی حروفی هستند که دو کلمه یا دو جمله را به‌هم می‌پیوندند بدون آنکه بین آن‌ها رابطهٔ وابســـتگی باشـــد، مانند «علی و احمد رفتند»، و حروف ربط وابســـتگی حروفی هســـتند که جملهٔ پیرو را به پایه وابســـته می‌ســـازند و در جمله‌های مرکبی به‌کار می‌روند که از دو یا چند جزء تشکیل شده‌است، مانند «اگر درس بخوانی موفق می‌شوی» و بر دو نوع ساده (اگر، که، چون، تا و...) و مرکب (این‌که، اگرچه، از وقتی که و...) هستند (وفایی، ۱۳۹۱: ۱۱۸)، و نوع مرکب آن‌ها نیز خود به دو دستهٔ پیوسته (اینکه، اگرچه، از وقتی‌که و...) و گســـســـته (نه... نه، هم... هم، و...) تقســـیم می‌شـــود (طبیب‌زاده، ۱۳۹۱: ۳۲۰).

حروف اضافه و حروف ربط، نظر به عملی که انجام می‌دهند، در واقع با هم تفاوتی ندارند؛ جز آنکه حروف اضافه بر سر اسم و گروه اسمی درمی‌آید، ولی حروف ربط بر جمله داخل می‌شوند. به همین علت «ساختمان حروف اضافه و حروف ربط در اکثر زبان‌ها به‌هم شبیه است و حتی در بعضی از زبان‌ها ساختمان آن‌ها ازنظر

صوری هیچ‌گونه اختلافی با هم ندارد» (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۴۱)، اما دقت در کارکردهای آن‌ها، تفاوت معنایی و ساختاری‌شان را آشکار می‌سازد.

اگرچه پرداختن به حروف، به‌عنوان عناصری که وظیفهٔ دستوری کلمات را مشخص می‌کنند و نیز بررسی ساختمان آن‌ها حائز اهمیّت است و از جهات مختلف قابل بررسی است، اما آنچه در این پژوهش مورد توجه قرار گرفته‌است، معناشناسی حروف است؛ به‌عبارتی استخراج معانی حروف که درنتیجه منجر به درک و دریافت مفهوم نهایی یک جمله یا عبارت می‌شود، در محوریت توجه این پژوهش قرار گرفته‌است.

۲ ـ ۴. اهمیّت معانی حروف در شناخت سبک نگارشِ *بیان‌الادیان*

در آثار پژوهشی که به سبک‌شناسی متون فارسی پرداخته‌اند، آن‌طورکه شایسته و بایستهٔ مبحث حروف اضافه و ربط بوده، توجهی درخور به این عناصر نحویِ مهم نشده‌است و در مواردی هم که حروف اضافه و ربط را به‌عنوان شاخصه‌هایی در تعیین نوع سبک موردتوجه قرار داده‌اند، اغلب به ترکیب‌پذیری آن‌ها، تغییرات آوایی آن‌ها، موقعیت مکانی آن‌ها، و مفرد یا مضاعف بودن آن‌ها پرداخته‌اند، و این نوع برخورد، بررسی سبک‌شناسانهٔ متون نثر هم‌دوره با کتاب *بیان‌الادیان* را نیز شامل شده‌است.

بهار در *سبک‌شناسی*، در تفاوت نثر پهلوی و نثر مرسل، به برخی اختلافات آوایی و سپس بررسی اختلافات صرفی و نحوی، صرف ماضی مطلق با استن، ماضی‌های شرطی و تمنایی، ماضی‌های مجهول، فعل وصفی، فعل‌های سماعی و قیاسی، فعل‌های ازبین‌رفته، حرکات قبل از ضمایر، علامت جمع، علامت نفی و نهی، علامت اضافه، ضمایر، پیشوندها و پسوندها پرداخته و پس از آن به مبحث حروف و معانی آن ورود کرده است و به انواع حرف «بـ» (بهار، ۱۳۲۱/ ج۱: ۳۸۳)، برخی

تفکیک‌های معناییِ حرفِ «با» (همان: ۳۸۷)، «از» (همان: ۳۹۰)، «تا» (همان: ۳۹۳)، «چون» (همان: ۳۹۷)، «اگر» (همان: ۳۹۶)، و سپس به «را»های زائد (همان: ۳۹۸) پرداخته‌است. و این مفصل‌ترین پرداخت به مبحث معانی حروف در سبک‌شناسی متون نثر است؛ رویکردی که پس از کتاب سبک‌شناسی، در پژوهش‌های سبک‌شناسانهٔ بعدی، پی گرفته نشد؛ چنان‌که:

خطیبی در *فن نثر در ادب فارسی*، هنگام بررسی ویژگی‌های سبکی متون نثر نیمهٔ دوم قرن پنجم هجری، پس از اشاره به استعمال مفردات عربی بیش از دورهٔ قبل، شروع به استعمال آیات و احادیث و اشعار و امثله، رعایت مختصر برخی تکلفات و صنایع، به‌کار نبردن سجع، ترکیب جملات به‌شکلِ سابق، کمتر دیده شدن روش جمله‌بندیِ عربی، کاربرد شیوهٔ ایجاز و مساوات، و غیره، آنجاکه به استعمال پاره‌ای نکات و ضوابط دستوری به شیوه‌ای خاص می‌پردازد، به کاربرد «اندر» به‌جای «در» اشاره می‌کند و از مبحث حروف می‌گذرد (خطیبی، ۱۳۷۵: ۱۳۵ ـ ۱۳۳).

فرشیدورد در *دستور تاریخی زبان فارسی*، به معانی حروف اشاره‌ای می‌کند و می‌نویسد: «بسیار دیده شده‌است که معانی حروف یک زبان از راه ترجمه به زبانی دیگر نفوذ می‌کند، و این مورد، استعمال‌ها و معنی‌هایی به‌وجود می‌آورد که قبلاً در زبانِ دوم نبوده‌است... طبق این قاعده، به‌کار رفتن بسیاری از حروف اضافه در جمله‌های فارسی، مقتبس از عربی است[۱] و ممکن است برعکس این نیز باشد» (فرشیدورد، ۱۳۹۲: ۱۸۷). سپس به معرفی برخی معانی حروف ربط در زبان فارسی می‌پردازد (همان: ۲۵۱ ـ ۲۲۷).

صدیقیان و خانلری در کتاب *ویژگی‌های نحوی زبان فارسی در نثر قرن پنجم و ششم هجری*، در بخش حروف، به استعمال بعضی حروف به‌جای بعضی دیگر، حذف

---

[۱]. پرداختن به تأثیر زبان عربی بر توسعِ معانیِ حروف در زبان فارسی، نیاز به مجالی گسترده‌تر در پژوهشی دیگر دارد.

حرف اضافه، و سپس به استعمال «را» در معانیِ غیرمفعولی پرداخته‌اند (صدیقیان و خانلری، ۱۳۸۳: ۱۵۲ ـ ۱۱۵).

زمردی در *تاریخ تحلیلی زبان فارسی*، در بررسی دوره‌های تحول سه‌گانهٔ فارسی دری، هنگامِ پرداختن به دورهٔ نخست تحت‌عنوان دورهٔ رشد و تکوین، که قدیمی‌ترین آثار موجود در زبان فارسی دری پس از اسلام را تا آثار اوایل قرن هفتم شامل می‌شود، مسائل آوایی را موردتوجه قرار داده‌است، همچون کاربرد ذال معجمه، ادغام، اشباع و غیره (زمردی، ۱۳۹۳: ۱۱۷) و به مبحث حروف وارد نشده‌است.

شمیسا در *کلیات سبک‌شناسی*، درکنار برشمردن مختصات سبکی بی‌شمار در دوره‌های گوناگون، همچون کوتاه یا بلند بودن جملات، کاربردهای دستوری ازقبیل آوردن انواع یاء، فعل مضارع بدون «می» و «ب»، فعل امر بدون «ب»، افعال پیشاوندی و غیره، در مبحث حروف، به دو شیوهٔ «آوردن دو حرف اضافه پس و پیش از متمم»، و «صرفه‌جویی در آوردن را» بسنده می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۱۹). و در *سبک‌شناسیِ نثر*، در معرفی ویژگی‌های سبکی متون هم‌عصرِ *بیان‌الادیان*، که آن‌ها را در گروه «نثر مرسل» جای داده‌است، نثر این دوره را نثری بی‌تکلف و غیرمقیّد به صنایع و فنون تزئینیِ کلام معرفی می‌کند که درحقیقت صورت مکتوب زبان گفتاری است، بدون عنایت به هنرورزی‌های ادبی (شمیسا، ۱۴۰۰: ۲۹). و در ادامه به تکرار واژه و عبارت، کوتاهی جملات، عدم التفات به سجع و موازنه، تعیین تقریبی درصدِ کلمات فارسی و عربی، شیوهٔ جمع بستن کلمات، کاربرد یاء مصدری، اسم نکره، ضمایر، افعال پیشوندی، استفاده از مضارع اخباری به‌جای مضارع التزامی و غیره می‌پردازد و درمورد حروف، به مباحثی چون «استعمال حروف اضافهٔ مضاعف»، مختصری دربارهٔ «معانی حرف را»، «راءِ زائد» (همان: ۴۳ و ۴۵)، «کاربرد اندر به‌جای در»، و «کاربرد هم‌زمان دو گونهٔ که و کی» اکتفا می‌کند (همان: ۳۴ و ۳۵).

حال آنکه بررسی حتی مختصر کارکرد معنایی حروف اضافه و ربط در متون نثرِ این دوره، اهمیّت تنوع معنایی حروف را در تشخیص سبک نگارش این دوره گوشزد می‌کند، مضاف بر اینکه یادآور می‌شود که چندمعنایی که به‌نظر می‌رسد از مختصات سبکی دوره‌های بعد بوده‌است، در دورهٔ سبک مرسل نیز که آن را به سادگی، صراحت، تک‌معنایی بودن، و فصاحت می‌شناسیم، جریان داشته‌است.

بر این مبنا به‌نظر می‌رسد لازم است امهات متون فارسی را در هر دوره، ازمنظر نوع برخورد معنایی مؤلف با حروف اضافه و ربط بررسی کنیم تا درنهایت، حروف و به‌طور مشخص معنی‌شناسی حروف را به‌عنوان یک مشخصهٔ سبکی مهم معرفی کنیم.

۲ ـ ۵. معانی حروف اضافه در کتاب *بیان‌الادیان*

۲ ـ ۵ـ ۱. از/az

۱. تعدیه: بر تجاوز فعل بر مفعول دلالت می‌کند (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۵۱) و نشان‌گر نقش مفعول غیرصریح است: «ابراهیم علیه‌السلام از جمله حاجات که **از** ایزد تعالی خواست یکی این بود که تا ذکر او در میان خلق باقی گرداند» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۱۶). «اگر بپرسی **از** ایشان که آسمان و زمین که آفریده‌است، بگویند: اللّه آفرید» (همان: ۱۹)

۲. ابتدای غایت: بر آغاز مکان و زمان دلالت می‌کند (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۷۰)، نقطهٔ عزیمت را نشان می‌دهد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۴۴)، و در واقع شروع و دور شدن و جدا شدن از جایی یا چیزی را می‌رساند و برای زمان و مکان به‌کار می‌رود (همان: ۴۵۳)، نیز برای نشان دادن مبداء و خاستگاه رویدادی:

ـ برای نشان دادن ابتدای زمان: «ملوک گذشته را از عهد پدر ما آدم علیه‌السلام، و تا امروز بسیار هدایا و تُحَف و طُرَف آورده‌اند.» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۱۶)، «از آن روز که من به عقل آمده‌ام تا امروز، هیچ‌وقت قصدِ جامه شستن نکرده‌ام» (همان: ۹۳).

ـ برای نشان دادن ابتدای مکان: «یکی...از دیهی بیرون آمد و روی به دربند آهنین آورد.» (همان: ۸۷)، «یکی از کوفه بیرون آمد که او را احمد بن محمد شاعر می‌گفتند.» (همان: ۸۸).

ـ برای بیان مبدأ و خاستگاه رویدادی: «پیغامبر... گفت: خدای تعالی خلق را بیافرید از درختان پراکنده و مرا و علی را از یک درخت آفرید» (همان: ۴۱)، «باطنیه گویند «بَلَدالاَمین» اساس است، یعنی علی که تأویل شریعت از او ظاهر شد» (همان: ۵۴).

۳. تبیین جنس: بر گونه و جنسِ چیزی دلالت می‌کند (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۶۹) و ماده‌ای را که چیزی از آن ساخته شده‌است نشان می‌دهد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۵۵)، مترادف «از جنس»: «مذهب صابیان... هر ماه چهار قربان کنند به نام ستارگان از خروس.» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۳۶)، «الخَشَبیّه، اصحاب صُرخاب الطَّبَری... وقت خروج، سلاح ایشان از چوب بود» (همان: ۵۱).

۴. علت را نشان می‌دهد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۵۵) و برای بیان دلیل وجودی چیزی به‌کار می‌رود، مترادف «به‌سبب»، «به‌علتِ»، «به‌دلیلِ»، «به‌خاطرِ»: «در همهٔ روزگار مردمانی بوده‌اند که از کاهلی بی‌دینی اختیار کرده‌اند» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۳۷)، «ای برادر، تا حسن و حسین، فرزندانِ من کُشته شده‌اند، من از غم آن‌ها به هیچ کار خود نپرداختم و سر مسئله ندارم (همان: ۹۰).

۵. انتساب: منشأ و اصل را نشان می‌دهد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۵۵) و برای بیان انتساب به کسی یا فرقه‌ای یا جایی به‌کار می‌رود، مترادف «منسوب به»: «هر علوی که... امامت طلب کند، باید که از فرزندان علی باشد و پارسا و معصوم» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۵۰)، «اصل او از نیشابور بود، از دهی که آن را بیهق خوانند» (همان: ۸۵).

۶. تبعیض: نشان می‌دهد که چیزی جزئی از چیزی دیگر است (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۵۰) و برای بیان تعلق به مجموعه‌ای به‌کار می‌رود، مترادف «در زمرهٔ»: «امامان فلاسفه... آموختن علم و حکمت از فرائض داشتندی» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۲۸).

۷. مقابله: برای نشان دادن موقعیتِ چیزی دربرابر چیزی یا چیزهایی دیگر به‌کار می‌رود، مترادف «دربرابرِ»، «درمقابلِ»: «گروه سُنّی را توفیق و عصمت از چنان ضلالت‌ها نگاه داشت» (همان: ۱۷)

۸. تعریف: در وقت قیاسِ دو چیز، طرف دوم سنجش را می‌شناسانَد (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۵۲) و معمولاً همراه صفت تفضیلی می‌آید، مترادف «در مقایسه با»، «نسبت به»: «اباحتیان بی‌حمیت‌تر از دیگر کفّارند» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۳۷)، «رسن‌تابی کنم و پای‌گشاده به هرجا که خواهم رَوم، بِهْ از آنکه پیغمبری کنم و مرا به زندان کنند» (همان: ۸۹).

۹. برای بیان دو یا چند مثال از چیزی به‌کار می‌رود، مترادف «از قبیلِ»، «مثلِ»، «چون»: «از این معجزه و کرامات خود، **از** مرده زنده کردن و نابینا بینا کردن و مانند آن، چیزی بنما» (همان: ۹۰).

۱۰. برای نشان دادنِ تقسیم و بخش‌پذیری چیزی به‌کار می‌رود و مترادف «بر» است: «و نام‌های ایزد تعالی **از** دو گونه است؛ بعضی از اسامی مشترک است... و بعضی خاصّ است» (همان).

۱۱. مترادف «از وجودِ»: «النسطوریه... گویند پسر از پدر به وجود آمد، نه بر سَبیلِ تناسل و توالد، بر سَبیلِ نور از آفتاب.» (همان: ۳۰)، «مغان... گویند همهٔ خیرها از خدای است و همهٔ شرها از شیطان است» (همان: ۳۱).

۱۲. گاهی اوقات صرفاً برای ایجاد ارتباط بین دو عنصر به‌کار می‌رود و بیشتر با «کسرهٔ اضافه» قابل‌تعویض است (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۵۶): «بیشتر از خلق به صانع مُقِر بودند و به لغت خویش حق تعالی را به نامی مخصوص یاد کرده‌اند» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶:

۲۴)، «چون کسی خبزدو به خر اندرکند، در آن وقت خر بی‌هوش شود، که گویی مرده‌است و هیچ حرکت نکند و نفَس از او منقطع شود» (همان: ۹۲).

۱۳. مترادفِ «به»: «او را گفتند تو چارهٔ مادّه و معالجت بیماران می‌کنی، از این جهت او را طبیب خواندند» (همان: ۲۱).

۱۴. مترادفِ «در»: «از کتاب یحیا بن علی، ندیم متوکل خواندم که گفت:...» (همان: ۸۹).

۲ ـ۵ـ ۲. اندر / andar

۱. ظرفیّت: بودنِ چیزی را در موقعیتی یا وقوع فعلی را در زمانی یا مکانی نشان می‌دهد: حقیقی و مجازی (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۶۰)، مترادف «درونِ»، «داخلِ»، «در»: «باطنیه... گویند در معنیِ این خبر که پیغامبر صلوات‌اللّه علیه گفت: «القَبْرُ رَوْضَةٌ مِنْ ریاضِ الجَنَّةِ أوْ حُفْرَةٌ مِنْ حُفَرِ النّیرانِ»، معنی این گور تن آدمی است، که گور شخص اوست و نفْس اندر اوست» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۵۵).

۲. برای بیان موضوع به‌کار می‌رود، مترادفِ «دربارهٔ»، «درموردِ»، «دربابِ»: «در همهٔ روزگار مردمانی بوده‌اند که از کاهلی بی‌دینی اختیار کرده‌اند و همه را مُنکر بوده‌اند... و معطّله همین طبقه‌اند که اندر این معانی به تعطیل و نفی گفتند» (همان: ۳۷).

۲ـ ۵ـ ۳ با/ bâ

۱. تعدیه: بر تجاوز فعل بر مفعول دلالت می‌کند (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۵۱) و نشان‌دهندهٔ مفعول غیرصریح است: «او بود که با ابراهیم سخن گفت» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۲۴)، «مهدی فقها و علما را طلب کرد و با او مناظره فرمود و با ایشان مشورت کرد که با او چه کند» (همان: ۹۳).

۲. استعانت و واسطه: وسیله و طریقه را می‌رسانَد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۶۵) و برای نشان دادن روش یا وسیلهٔ انجام کاری به‌کار می‌رود، مترادف «به‌وسیلهٔ»، «به‌واسطهٔ»، «توسطِ»: «یا امیرالمؤمنین، با چنین کس مناظره جز **با** شمشیر نباید کرد» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۳۴).

۳. بر رفع توهم دلالت می‌کند و به بازیافتن چیزی که ناگفته مانده می‌پردازد (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۴۶). حرف «با» در این کارکرد معنایی، برای نشان دادن وجود چیزی که مغایر با وضعیت عادی است به‌کار می‌رود، مترادف «با وجودِ»، «علی‌رغمِ»، «به‌رغمِ»: «غرض از یاد کردن این نعت‌ها آن بود تا مقرّر گردد که با خلافی که میان خلق بوده است و هست، بیشتر از خلق به صانع مُقِر بودند» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۲۴)، «مذهب سنّت و جماعت... قضا و قدر و نیکی و بدی به ارادت او بینند، لکن فعل بنده با آن به استحقاق ثواب و عقاب باطل نگردد» (همان: ۴۶).

۴. مضادت: بر مخالفت چیزی با چیزی دلالت می‌کند (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۶۴)، تقابل را می‌رساند (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۶۵) و برای بیان دشمنی و مخالفت و ستیزه به‌کار می‌رود، مترادف «دربرابرِ»، «درمقابلِ»: «از او نصرت خواهم و بدین لشکر که صفت کرده شد با تو بکوشم» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۲۲)، «طلیحه در اسلام کارهای بزرگ کرد خاصّه در حرب جلولا با لشکر پارسیان در قادسیه و بسیار مبارز کُشت» (همان: ۷۰).

۵. همراه بودن و اشتراک را نشان می‌دهد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۶۵) و برای بیان همراهی و موافقت به‌کار می‌رود، مترادف «به‌همراهیِ»، «به‌همراهِ»، «همراهِ»، «درمَعیّتِ»: «ما در سفری با رسول صلوات‌اللّه علیه بودیم» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۴۰)، «من پیش از همهٔ خلقِ روی زمین ایمان آورده‌ام و با پیغامبر خدای تعالی هجرت کرده‌ام» (همان: ۶۴)

۶. عهده و ذمه: دلالت می‌کند که چیزی را چه باید و شاید (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۶۱) و برای نشان دادن تعهد و مسئولیت کاری به‌کار می‌رود، مترادف «برعهدهٔ»، «به‌عهدهٔ»:

«طلیحه با برادر خود آن شب به طلیعهٔ لشکر رفته بودند، و بر طلیعهٔ مسلمانان زد. و آن شب طلیعه **با** عکاشهٔ بن محصن بود و ثابت بن اقرم» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۶۹).

۷. دارندگی را می‌رسانَد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۶۶) و برای نشان دادن مالکیت به‌کار می‌رود، مترادف «دارایِ»، «دارندهٔ»، «صاحبِ»: «اسود... زنی کرده‌بود از زنان معروف با نعمت و عشرت و تَبَعِ بسیار» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۷۰).

۸. موافقت، مطابقت، سازگاری، توافق: نشان می‌دهد که کاری موافق و سازوار با قواعد چیزی انجام گرفته‌است (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۶۶)، مترادف «مطابق با»، «موافق با»، «منطبق با»: «خوبی آن‌گاه پیدا آید که در مقابلهٔ آن زشتی بیند، و داند که اختیارِ او سخت نیکو بوده‌است و با قانون عقل درست و راست» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۱۷).

۹. مترادفِ «به»: «یا اسکندر، بگوی دارا را که با لشکر و سلاح و عُدّتِ خویش مفاخرت مکن» (همان: ۲۲)

۲ـ ۵ـ ۴. بر/bar

۱. بر مشرف بودن چیزی بر چیز دیگر دلالت می‌کند و بر دو گونهٔ حقیقی و مجازی است (خانلری، ۱۳۸۲: ۳۳۷). حرف «بر» در این معنی، مکانِ دوبعدی را نشان می‌دهد و در این استعمال با «رویِ» قابل‌تعویض است (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۶۳) و برای بیان وجود چیزی بر سطح چیزی دیگر به‌کار می‌رود، مترادف «بالایِ»، «رویِ»، «فرازِ»: «من او را یاد دارم، و به بازار عکاظ دیدم بر شتری سرخ» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۲۷)، «صانع به صورت مردی است از نور، تاجی بر سر نهاده» (همان: ۷۴).

۲. تعلیل: برای بیان علت انجام کاری به‌کار می‌رود، مترادفِ «به‌سببِ»، «به‌خاطرِ»: «شکرگزاریم خدای را جَلَّ جَلالُهْ وَ عَمَّ نَوالُهْ، بر آنچه ما را به ذات خویش شناسا گردانید» (همان: ۱۵)، «مذهب صابیان... عقوبت بر گناه ارواح روا بینند» (همان: ۳۷).

۳. برای نشان دادن سَمت و جهت به‌کار می‌رود، مترادف «به‌سویِ»، «به‌جانبِ»: «معبود... آن‌که... هیچ نادانی بر او متوجّه نیست» (همان: ۲۳)، «مغان... هر روز سه بار آفتاب را سجده کنند، بر آن روی که آفتاب باشد.» (همان: ۳۲).

۴. برای بیان شایستگی و استحقاق اختصاصِ چیزی به کسی به‌کار می‌رود، مترادف «در حقِ»، «سزاوارِ»: «هر ثنا را که بر او کنیم، اگرچه بزرگ بوَد، آن نه سزاوار بزرگیِ او باشد» (همان: ۲۱)، «لعنت‌ها بر ایشان باد» (همان: ۵۴)

۵. موافقت، مطابقت، سازگاری، و توافق رانشان می‌دهد و در ساختارِ جملاتی که در آن‌ها کاری موافق و سازوار با مراعات چیزی انجام گرفته‌است (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۶۶) به‌کار می‌رود، مترادفِ «مطابق با»، «موافق با»، «متناسب با»: «اکنون زایجه‌ای دو کرده آید به شرح اسامی و ایام و احوال دوازده امام بر مذهب ایشان» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۵۷)، «عمروعاص کار بر مراد خویش یافته بود و مراد خویش در دل بوموسا اشعری ترتیب می‌کرد» (همان: ۶۲).

۶. برای نشان دادن تعهد و مسئولیت کاری به‌کار می‌رود، مترادفِ «برعهدهٔ»، «به‌عهدهٔ»، «بر ذمهٔ»: «آفریدگار... از او پدید آمد آنچه آمد و بر اوست نگاه‌داشتِ آنچه آفرید» (همان: ۲۲).

۷. برای بیان حالت و وضعیت به‌کار می‌رود، مترادفِ «در حالِ»: «او حسین بن منصور بن مَحمی حلاج بود از بیضای فارس. و پدرش منصور در آنجا ضیعتی داشت... و جدّش مَحمی مغ بود و بر مغی مُرد» (همان: ۸۲).

۸. اختصاص: برای نشان دادن اختصاص داشتن چیزی به امری به‌کار می‌رود، مترادف «مخصوصِ»، «ویژهٔ»: «جهودان... به پیغامبرانی که بر ملت موسا و هارون آمدند بگروند، چون یوشَع و مانند او» (همان: ۲۹).

۹. تعدیه: بر تجاوز فعل بر مفعول دلالت می‌کند (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۵۱) و نشان‌دهندهٔ مفعول غیرصریح است: «امامان فلاسفه... کسب‌وکار بر تن‌درستان فریضه

داشتندی» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۲۸)، «مردی را بر ما مسلّط کردی که در مدتِ سه سال ما را مستأصل گردانید» (همان: ۹۱).

۱۰. مترادفِ «کسرهٔ اضافه»: «دلیل بر درستی این معنی آن است که...» (همان: ۱۶)

۱۱. مترادف «پیرامونِ»، «اطرافِ»: «خلقی از اهل کوفه بر او گِرد آمدند، تا خبرِ وی به ابن‌هبیره رسید» (همان: ۷۳)، «خلقی بر او مجتمِع شدند. و مسلمانان را می‌کُشتند و غارت می‌کردند. و قریبِ یک‌صد هزار مرد بر او جمع شدند» (همان: ۸۰)

۱۲. مترادف «درموردِ»، «دربارهٔ»: «چونی و چگونگی و کجایی بر او نارواست.» (همان: ۱۵)، «مردی بیامد متکلّم، که مذهب ثنوی داشت، و بر این مذهب مناظره می‌کرد» (همان: ۳۳).

۱۳. مترادف «درکنارِ»، «درجوارِ»: «این هردو از یکدیگر جدا نشوند، تا آن‌گاه که روز قیامت بر آب کوثر هردو به نزدیک من آیند» (همان: ۴۱).

۱۴. مترادفِ «مبتنی بر»: «جملهٔ این مقالات بر این تفصیل هفتاد و سه فرقه‌اند» (همان: ۴۴).

۱۵. مترادفِ «نسبت به»: «مذهب‌الشّیعه... علی را کَرَّمَ اللّهُ وَجْهَهُ بر همگنان تفضیل نهند.» (همان: ۴۹)، «مردم تعجب کردند و بیشتر بر او معتقد شدند» (همان: ۶۸).

۱۶. مترادف «برایِ»: «گفتم: تو آن ابراهیمی که آتش بر تو گلستان شد و نمرود به سبب تو هلاک شد؟ گفت: بلی» (همان: ۸۹).

۱۷. مترادفِ «به‌اندازهٔ»، «به‌مقدارِ»: «اکنون زایجه‌ای دو کرده آید به شرح اسامی و ایام و احوال دوازده امام، بر دو صفحه» (همان: ۵۷).

۲ـ ۵ـ ۵. به/be

۱. همراه برخی فعل‌ها به‌کار می‌رود و اغلب نشان‌دهندهٔ مفعول غیرصریح است: «چون خبرِ فتح به ارسطاطالیس رسید، نامه‌ای دیگر نوشت» (همان: ۲۲)، «از او ضرری به مردم نرسیدی» (همان: ۲۸).

۲. توضیح: برای بیان جنبهٔ مشخصی در امری و موضوعی به‌کار می‌رود، مترادف «از لحاظِ»، «از نظرِ»، «از حیثِ»: «نام‌های ایزد تعالی... بعضی خاص است به معنی، نشاید هیچ مخلوقی را بدان نام خواندن... و بعضی آن است که خاص است به لفظ» (همان: ۱۹)، «من از همهٔ قوم به سال خُردتر بودم» (همان: ۸۸).

۳. برای بیان دسته‌بندی یا تقسیم به‌کار می‌رود، مترادف «مشتمل بر»، «شاملِ»: «در فارس آتش‌گاهی است که آن را قدیم‌تر دارند، و در آنجا کتابی است که زردشت بیرون آورده‌است به سه باب زند و پازند و اوستا» (همان: ۲۰)، «مانی... کتابی کرد به انواع تصاویر که آن را *ارژنگِ* مانی خواندند» (همان: ۳۳).

۴. انتهای غایت: رسیدن به پایان چیزی را نشان می‌دهد (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۴۹) و برای نشان دادن سمت و جهت و انتهای غایت چیزی به‌کار می‌رود، مترادفِ «به‌سویِ»، «به‌طرفِ»: «یحیا بن زید بگریخت **به** خراسان و او را هم بگرفتند و به فرمان نصر بن سیّار به گوزگانان بکشتند» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۵۰).

۵. تعلیل: برای بیان علت چیزی به‌کار می‌رود، مترادفِ «به‌سببِ»، «به‌علتِ»، «به‌دلیلِ»: «ایزد تعالی معصیت قضا نکند... بلکه این فعلِ بندگان است، تا استحقاق عقوبت به فعلِ ایشان باشد» (همان: ۴۸)، «المعتزله... بنده را به کبیره گویند از حدِ ایمان بیرون آمد، لیکن کافر نشد، فاسق گشت، و این را «دَرَجَةٌ بَیْنَ المَنْزِلَیْنِ» گویند» (همان: ۴۸).

۶. مقصود و منظور: بر بیانِ قصد و مراد از وقوع حکم جملهٔ اصلی به‌وسیلهٔ جملهٔ تابع دلالت می‌کند (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۶۶) و برای نشان دادن هدف و علت به‌کار می‌رود

(صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۴۵)، مترادف «به‌قصدِ»، «به‌نیّتِ»، «برای»: «مغان... آب را... جز **به** خوردن به کار نبرند» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۳۲)، «مردمان بدان سردابه روند به زیارت» (همان: ۶۰).

۷. ظرفیت: بودن چیزی را در موقعیتی نشان می‌دهد (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۶۰) و برای بیان وقوع فعلی در زمانی یا مکانی، به‌طور حقیقی یا مجازی به‌کار می‌رود (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۴۷).

ـ برای وقوع فعل در مکان، مترادف «در»: «در همهٔ روزگارها **به** همهٔ اقلیم‌ها بیشترِ خلق به صانع عَزَّوجل مُقِر بوده‌اند» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۱۷)، «مذهب ملکایی... را همیشه چهار بطریق باشد، که یکی به قسطنطینیه نشیند، و دوم به رومیّه، و سه به اسکندریّه، و چهارم به انطاکیّه» (همان: ۳۱).

ـ برای وقوع فعل در زمان، مترادف «هنگامِ»، «موقعِ»: «در ابتدای نامه‌ها به روزگار جاهلیت بِسْمِکَ اللّهُمَّ نبشته‌اند» (همان: ۲۰)، «امامان فلاسفه... طهارت به آب روا دیدندی **به** وقتِ حاجت» (همان: ۲۸).

۸. برای نشان دادن زبانِ مورد تکلم به‌کار می‌رود، مترادف «در زبانِ»: «مر ایزد تعالی را به پارسی خدای و بارخدای و خداوند خوانند» (همان: ۲۱)، «الایران‌شهری... چندین کتاب و رسالت به تازی و پارسی تصنیف کرد» (همان: ۸۵).

۹. استعانت و واسطه: واسطه را در انجام دادن کاری نشان می‌دهد (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۴۷) و برای بیان وابستگی و مربوط بودن به چیزی به‌کار می‌رود (همراه با فعل اسنادی)، مترادف «وابسته به»: «مر ایزد تعالی را به پارسی... خدای گویند، یعنی او **به** خودیِ خویش است و کسی او را نیاورده‌است و مصنوع نیست» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۲۱)، «مذهبِ سنّت و جماعت... گویند نیکی و بدی به ارادتِ ایزد تعالی است» (همان: ۴۶).

۱۰. استعانت و واسطه: واسطه را در انجام دادن کاری نشان می‌دهد (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۴۷) و برای بیان وابستگی و مربوط بودن به چیزی به‌کار می‌رود (بدون فعلِ اسنادی)، مترادفِ «به‌واسطهٔ»، «به‌وسیلهٔ»، «با»: «ایزد تعالی نه بر آن صفت است که او را به حواس در توان یافت» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۴۸)، «مسیلمه... کبوتر پَربریده‌ای به مردم نمود و گفت: پَرِ این کبوتر **به** دعا درست می‌کنم که پرواز کند» (همان: ۶۸).

۱۱. حال: برای بیان حالت و وضعیت به‌کار می‌رود، مترادفِ «در حالِ»، «در وضعیتِ»: «مذهب سنّت و جماعت... نماز به جماعت حق بینند» (همان: ۴۶)، «یمامه و رفیقان... او را بردند و شراب دادند و آن روز را با او به صحبت گذرانیدند» (همان: ۸۴).

۱۲. موافقت، مطابقت، سازگاری، توافق: نشان می‌دهد که کاری موافق و سازوار با مراعات چیزی انجام گرفته‌است (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۷۰)، مطابقه را نشان می‌دهد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۵۱) و برای بیان تطابقِ چیزی با روال و قاعده‌ای به‌کار می‌رود، مترادفِ «مطابق با»، «موافق با»: «ما طاقت بر قدرتِ آن نداریم که ثنای او به سزای او بگزاریم.» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۲۲)، «یاران علی... گفتند: مردمانی که با ما **به** کتابِ خدای تعالی کار می‌کنند ما با ایشان به‌هیچ‌حال حرب نکنیم» (همان: ۶۰).

۱۳. مصاحبت و معیّت: بر همراهی چیزی با چیز دیگر دلالت دارد (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۶۳) و معیّت و همراهی را می‌رسانَد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۴۹)، مترادفِ «همراه با»، «به‌همراهِ»، «همراهِ»: «او را **به** تجمّلی عظیم به مصر آوردند» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۵۳)، «اکنون زایجه‌ای دو کرده آید به شرحِ اسامی و ایام و احوال دوازده امام بر مذهبِ ایشان» (همان: ۵۷).

۱۴. مترادفِ «در خطاب به»: «ارسطاطالیس **به** اسکندر نامه‌ای نوشت» (همان: ۲۲).

۱۵. مترادفِ «کسرهٔ اضافه»: «قول‌ها بر این جملت است در تفسیر، و نزدیک من آن است که نامی است مخصوص به ایزد تعالی و اشتقاق از لغت گفتن تحقیق نیست» (همان: ۱۹).

۱۶. مترادفِ «تقسیم بر»: «در بیانِ آن خبر که پیغامبر گفت: امتِ من پس از من به هفتاد و سه فِرقَت شوند» (همان: ۳۹).

۲ـ ۵ـ ۶. جز/joz

۱. استثنا و انحصار را نشان می‌دهد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۶۸) و برای متمایز کردن چیزی به‌کار می‌رود، مترادف «غیر از»، «مگر»: «نامِ اللّه در عرب مشهور و معروف بوده‌است، و جز ایزد تعالی را بدان نام نخوانده‌اند» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۲۰)، «گروهی از عرب... بتان پرستیدند و جز بت را صانع ندانستند» (همان: ۲۵).

۲. برای بیان موردی مشابهِ موردی که پیش‌تر گفته شده‌است به‌کار می‌رود، مترادفِ «مانندِ»: «متقدّمان و امامان فلاسفه... چون اغاذیمون و هرمس و فیثقرس و جز ایشان، چنان بودند که گفتند حق تعالی یکی است، ازلی است، تمام است» (همان: ۲۸).

۲ـ۵ـ ۷.چون/čon

۱. مشابهت: بر همانندی چیزی با چیزی دلالت می‌کند (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۶۳)، و مطابقه و شباهت و معادل بودن را می‌رساند (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۶۹)، مترادف «همچون»، «مانندِ»، «مثلِ»: «زنگیان در میان آدمیان چون سباع‌اند و جز به نشاط و شادی کردن به هیچ‌چیز راه نبرند» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۲۴)، «اصفهانی... از پیشِ حلاج بیرون دوید چون مدهوشان» (همان: ۸۳).

۲. برای نمونه آوردن از اجزاء یا افرادی از یک مجموعه، نیز برای برشمردن یا مثال زدن به‌کار می‌رود، مترادف «از قبیلِ»: «بعضی از عرب کاهنان بودند، چون سطیح و شِقّ.» (همان: ۲۷)، «امام ابوحنیفه... را شاگردان خاستند، چون ابویوسف القاضی و محمد بن الحسن الشیبانی و زُفَر و بومطیع بلخی رحمهم‌اللّه» (همان: ۴۷).

۲ـ ۵ـ ۸. در/dar

۱. ظرفیّت: بودن چیزی را در موقعیتی، یا وقوع فعلی را در زمانی یا مکانی نشان می‌دهد، حقیقی و مجازی (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۵۹)، اما استعمال آن درمورد مکان بیشتر است (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۵۷).

ـ برای بیان مکان: «**در** مجلس پادشاهی سخن رفت در شرح ادیان و مذاهب جاهلی و اسلامی» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۱۶)، «در فارس آتشگاهی است که آن را قدیم‌تر دارند» (همان: ۲۰).

ـ برای بیان زمان: «این حال در سَنهٔ تِسْعٍ وَ عِشْرینَ وَ مِأه بود» (همان: ۷۳)، «ابتدای دعوت او در سَنهٔ اِحدی وَ خَمْسینَ وَ مِائَهٔ بود و تا سَنهٔ ثَلاثٍ وَ سِتّینَ وَ مِائَهٔ کشید و هلاک او در این سال بود» (همان: ۷۸).

۲. مطلب یا موضوع یا چیزی را که عمل فعل یا اسم مصدر و نظایر آن دربارهٔ آن است نشان می‌دهد (صادقی، ۱۳۴۹الف: ۴۶۱)، و برای بیان موضوع یا زمینه به‌کار می‌رود، مترادف «دربارهٔ»، «درموردِ»، «دربابِ»: «در مجلس پادشاهی سخن رفت **در** شرح ادیان و مذاهب جاهلی و اسلامی» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۱۶)، «ابوریحانِ منجّم در کتاب خویش، که آن را *آراءالهند* نام کرده است طریقت و مذاهب هندوان بیاورده و در باب دوم از این کتاب **در** توحید یاد کرده‌است» (همان: ۲۳).

۳. حال: بر صفت و هیأت و چگونگی فاعل یا مفعول دلالت می‌کند (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۵۶) و برای بیان وضعیت و حالت به‌کار می‌رود، مترادف «در حالِ»، «در حالتِ»، «در وضعیتِ»: «مذهب‌الشّیعه... در برخاستنِ رکعت دوم نشستی خفیف بنشینند» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۵۰)، «طلیحه... آخر در مسلمانی رفت» (همان: ۷۰).

۴. مترادف «به»: «جامهٔ او حریرِ سرخ بودی و کمرها ساخته‌بود... و در کمرها جلاجل‌های بسیار درآویخته» (همان: ۸۱)، «مرد ساعتی سر در زیر افکند و زمانی تفکر کرد» (همان: ۹۲)

۵. مترادف «در حقِّ»، «در رفتار با»: «پیغامبر علیه‌السلام فرمود: در مغان همهٔ سنت‌های اهل کتاب نگاه دارید، الا دو چیز، یکی آن‌که از ایشان زن مخواهید و دیگر از کُشتهٔ ایشان مخورید» (همان: ۳۱).

۶. مترادف «در وجودِ»: «هرکه در عجم مَلک روزگار شده‌است و او را کارهای بزرگ برآمده، **در** او چیزی دیده‌اند که آن را فرّ ایزدی خوانده‌اند» (همان: ۲۰).

۲ـ۵ ـ ۹. را/râ

۱. تا پیش از دورهٔ معاصر «را» در نقش‌های نحوی گوناگون به‌کار می‌رفته، ولی هم‌اکنون در نقش نحویِ حالت‌نمای مفعولِ صریح تثبیت شده‌است (دبیرمقدم، ۱۳۸۴: ۸۴). درواقع نقش اصلی «را» نمایاندن مفعول است و علاوه‌بر آن، مدخول خود را هم معرفه می‌سازد (صادقی، ۱۳۴۹ب: ۱۱) و بیشترین شواهد موجودِ حرف «را» در پیکرهٔ زبان فارسی نیز به‌عنوان نشانهٔ مفعولی و پس از مفعول آمده‌است: «شکر گزاریم خدای را جَلَّ جَلالُهْ وَ عَمَّ نَوالُهْ» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۱۵)، «گویند ایزد تعالی نه بر آن صفت است که او **را** به حواس در توان یافت و به چشمِ سر توان دید» (همان: ۴۸).

۲. اختصاص: چیزی را خاصِ چیز دیگر می‌کند (خطیب‌رهبر، ۱۳۷۲: ۴۶) و برای بیان انحصار به‌کار می‌رود، مترادف «مخصوصِ»: «یا اسکندر... شکرِ باری جَلَّ وَ عَزّ بگوی، و بگوی که سپاس و منّتِ برحقیقت تو **را**ست» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۲۲).

۳. استعمال «را» با فعل «بودن»، مالکیت را نشان می‌دهد (صادقی، ۱۳۴۹ب: ۱۹) وهمراه با فعل «بودن»، برای بیان داشتن و مالکیت به‌کار می‌رود و معنای فعلِ همراهِ خود را به «داشتن» تغییر می‌دهد: «آتش‌پرستان را همین اعتقاد بوده‌است» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶:

۲۰)، «ابوالحسن عامری **را** کتابی است که آن را *الأَمَدُ عَلَی الأَبَد* نام نهاده‌است» (همان: ۲۱).

۴. در متون کهن بسیار دیده می‌شود که فرایند فکّ اضافه رخ داده و حرفِ پس‌اضافهٔ «را» به‌جای «کسرهٔ اضافه» به‌عنوان نشانهٔ وابستهٔ اسمی (مضاف‌الیه) در گروه اسمی به‌کار رفته (صاحبی، ۱۳۹۷: ۲۲) و بین مضاف‌الیه و مضاف آمده‌است: «نام‌های ایزد تعالی... بعضی خاصّ است به معنی، نشاید هیچ مخلوقی را بدان نام خواندن، چنان‌که خالق و باری و مُصوِّر، که به معنی این نام‌ها ایزد تعالی **را** مخصوص است» (ابوالمعالی، ۱۳۷۶: ۱۹)، «مغان... خویشان را نکاح روا دارند، چون مادر و خواهر و دختر» (همان: ۳۲).

۵. مترادف «به‌واسطهٔ»، «به‌وسیلهٔ»، «به‌دستِ»: «هرکه در عجم مَلکِ روزگار شده‌است و او **را** کارهای بزرگ برآمده، در او چیزی دیده‌اند که آن را فرّ ایزدی خوانده‌اند» (همان: ۲۰).

۶. مترادف «برای»: «ملوکِ گذشته را از عهد پدرِ ما، آدم علیه‌السلام و تا امروز بسیار هدایا و تُحَف و طُرَف آورده‌اند، که همه فانی گشته‌است.» (همان: ۱۶)، «نام بتانِ هر گروهی آن‌چه مشهور بوده‌است یاد کنیم، تا خواننده را معلوم گردد» (همان: ۲۶).

۷. مترادفِ «به»: «او **را** گفتند کسی که در اوصاف صانعِ خویش به‌شک باشد، او را استحقاق اسم حکیمی و فیلسوفی نباشد» (همان: ۲۱)، «یا اسکندر، بگوی دارا را که با لشکر و سلاح و عُدّتِ خویش مفاخرت مکن» (همان: ۲۲).

۸. مترادف «دربارهٔ»: «مأمون... دستوری داده‌بود تا پیش او همهٔ مذهب‌ها را مناظره کردندی» (همان: ۳۳).

۳. نتیجه‌گیری

بررسی «معانی حروف اضافه» در کتاب *بیان‌الادیان* که از قدیمی‌ترین متون نثر فارسی است، گستردگی معانیِ حروف را به‌راحتی تأیید می‌کند؛ ویژگی قابل‌توجهی که می‌تواند یک شاخصهٔ سبکی به‌شمار بیاید، و اثبات کند که در سبک نثر دورهٔ آغازین که آن را به نام سبک مُرسل می‌شناسیم و شیوهٔ غالب آن را ساده‌نویسی و فقدانِ تکلف و تصنع و تعقید معنایی می‌دانیم، وجود چندمعنایی در حروف به‌عنوان کوچک‌ترین واحدهای زبانی، می‌تواند ادعای سادگی و دوری از پیچیدگی معنایی و تکلف و تصنع را در آثار قلمی قرن‌های آغازینِ نثر فارسی زیر سؤال ببرد.

از سویی دیگر باید توجه داشت که *بیان‌الادیان* کتابی است در شرح ادیان و مذاهب جاهلی و اسلامی، و موضوع آن اساساً بستر مناسبی برای هنرنمایی‌های زبانی و کاربرد صورت‌های متنوع معنایی نبوده‌است؛ چراکه هدف غاییِ این‌گونه متون، پیام‌رسانی بوده و نه انتقال زیبایی. با توجه به این مسئله، می‌بینیم که وجود چندمعنایی در کاربرد حروف در متنی غیرادبی، تأکیدی دوباره است بر طبیعی بودنِ استقبال از چندمعنا بودنِ واحدهای زبانی در نخستین دوره‌های زبان فارسی، که از نشانه‌های بارزِ دوری از سادگی و صراحتِ کلامی به‌شمار می‌رود. بنابراین با توجه به دستاوردهای حاصل از بررسی گسترهٔ معانی حروف اضافه در کتاب *بیان‌الادیان*، به‌عنوان یکی از متونِ قدیمی و مهم زبان فارسی، لازم می‌دانیم که گستردگی معنایی حروف را به ویژگی‌های سبکیِ پیش‌تر برشمردهٔ متون نثر قرن‌های چهار و پنج هجری بیفزاییم.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) ابوالمعالی، محمد (۱۳۱۲)، ***بیان‌الادیان***، به‌تصحیح و کوشش عباس اقبال، تهران: مطبعهٔ مجلس.

۲) ـــــــــــــ (۱۳۷۶)، ***بیان‌الادیان***، مصحح: عباس اقبال‌آشتیانی و محمدتقی دانش‌پژوه، به‌اهتمام سیدمحمد دبیرسیاقی، تهران: روزنه.

۳) بهار، محمدتقی (۱۳۲۱)، ***سبک‌شناسی (یا تاریخ تطور نثر فارسی)***، جلد اول، تهران: چاپخانهٔ خودکار.

۴) حق‌شناس، علی‌محمد، و همکاران (۱۳۸۵)، ***دستورزبان فارسی***، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

۵) خانلری، پرویز (۱۳۸۲)، ***دستور تاریخی زبان فارسی***، به‌کوشش عفت مستشارنیا. تهران: توس.

۶) خطیب‌رهبر، خلیل (۱۳۷۲)، ***دستورزبان‌فارسی، کتاب حروف اضافه و ربط***. تهران: مهتاب.

۷) خطیبی، حسین (۱۳۷۵)، ***فن نثر در ادب فارسی***، تهران: زوّار، چ۲.

۸) خیامپور، عبدالرسول (۱۳۸۲)، ***دستورزبان‌فارسی***، تبریز: ستوده.

۹) زمردی، حمیرا (۱۳۹۳)، ***تاریخ تحلیلی زبان فارسی***، چ۲، تهران: دانشگاه تهران.

۱۰) شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، ***کلیات سبک‌شناسی*** (ویراست دوم)، چ۲. تهران: میترا.

۱۱) .....(۱۴۰۰)، ***سبک‌شناسی نثر*** (ویراست دوم)، چ۲. تهران: میترا.

۱۲) صدیقیان، مهین، و خانلری، پرویز (۱۳۸۳)، ***ویژگی‌های نحوی زبان فارسی در نثر قرن پنجم و ششم هجری***، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

۱۳) طبیب‌زاده، امید (۱۳۹۱)، ***دستورزبان فارسی براساس نظریهٔ گروه‌های خودگردان در دستور وابستگی***، تهران: مرکز.

۱۴) فرشیدورد، خسرو (۱۳۴۸)، ***دستور امروز***، تهران: صفی‌علیشاه.

۱۵) ..... (۱۳۹۲)، ***دستور مختصر تاریخی زبان فارسی***، چ۴، تهران: زوّار.

۱۶) قریب، عبدالعظیم و همکاران (۱۳۷۳)، ***دستورزبان‌فارسی پنج‌استاد***، به‌اهتمام جهانگیر منصور. تهران: ناهید.

۱۷) همایون‌فرخ، عبدالرحیم (بی‌تا)، ***دستور جامع زبان فارسی***، تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی علی‌اکبر علمی.

۱۸) وفایی، عباسعلی(۱۳۹۱)، ***دستور زبان فارسی***، تهران: سمت.

ب : مقاله‌ها

۱) دبیرمقدم، محمد (۱۳۸۴)، ***«پیرامون را در زبان فارسی»***، *پژوهش‌های زبان‌شناختی فارسی* (مجموعه‌مقالات)، تهران: مرکز نشر دانشگاهی. صص۸۳ تا ۱۴۶.

۲) سلامت‌باویل، لطیفه (۱۴۰۳)، ***«تحلیل سبک زنانه در مجموعه داستان خاک غریب، اثر جومپا لاهیری»***، *فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی ـ تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)*، سال هفتم، شمارهٔ ۲۰، صص ۹۰ ـ ۱۱۰.

۳) صاحبی، سیدمحمد (۱۳۹۷)، ***«ویژگی‌های دستوری کمیاب و برجسته در ترجمهٔ ذخیرهٔ‌الآخرهٔ»***، دستور، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ۱، صص ۱۷ ـ ۴۹.

۴) صادقی، علی‌اشرف (۱۳۴۸)، ***«نظریهٔ زبان‌شناسی آندره مارتینه و زبان فارسی»***، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه تهران*، سال ۱۷، شمارهٔ ۱، صص ۱۴۳ تا ۱۶۰.

۵) ..... (۱۳۴۹الف)، ***«حروف اضافه در فارسی معاصر»***، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی تبریز*، ش ۹۴، صص ۴۴۱ تا ۴۷۰.

۶) ..... (۱۳۴۹ب)، ***«را در زبان فارسی امروز»***، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی تبریز*، شمارهٔ ۹۳، صص ۹ تا ۲۲.

۷) کمالی‌مقدم، حمید، حیدری، حسن (۱۴۰۳)، ***«تحلیل نحوی سبک نثر در داستان‌های جلال‌آل‌احمد»***، *فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی ـ تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)* ، سال هفتم، شمارهٔ ۱۸، صص ۱۲۴ ـ ۱۴۶.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال نهم، شمارۀ بیست و پنجم ، بهار ۱۴۰۵ (صص ۹۷-۱۲۱)
مقالۀ پژوهشی
Doi:10.22034/jmzf.2026.550321.1256

تحلیل سطوح گفتمانی و دستوری وجهیت در زبان فارسی

محمود مبارکی[۱]، مریم جلیلی[۲]

چکیده

رویکردهای مختلف در رابطه با وجهیت، هرکدام به بخش خاصی از وجهیت پرداخته‌اند و توافق کلی از ابعاد وجهیت بین آن‌ها نیست. هدف پژوهش پیش رو معرفی تمام ابعاد وجهیت و ارائه تصویری جامع از آن به روش کتابخانه‌ای می‌باشد. درحالی‌که مقولۀ وجهیت کاملاً زبان ویژه است و در بین زبان‌ها به شیوه‌های مختلف و متنوعی منعکس می‌شود، نمی‌توان معیارهایی ارائه داد که مقولۀ وجهیت را در تمامی زبان‌ها به‌صورت یکسان بازنمایی کند. نگارندگان در پایان به این نتیجه می‌رسند که جهت بررسی وجهیت به یک شاکله کلی نیاز داریم که دارای سه بخش باشد: بررسی وجهیت بافتی (گفتمانی)؛ وجهیتی که نه واژگانی‌شده و نه دستوری؛ وجهیت زیرجمله‌ای؛ وجهیتی که فقط در عناصر جمله از قبیل صفت واژگانی‌شده باشد. وجهیت جمله‌ای؛ وجهیتی که در فعل دستوری‌شده باشد. از طرف دیگر وجهیت، یک عنصر زبانی است که می‌توان از منظر واج‌شناسی، نحوی، ساخت-واژی، معنایی و کاربردشناسی به آن پرداخت و هرکدام از این دیدگاه‌ها تنوعات گوناگونی برای وجهیت ارائه خواهد داد.

واژه‌های کلیدی: وجه، وجهیت دستوری، وجهیت معنایی، وجهیت گفتمانی.

[۱] -استادیار گروه زبان شناسی، دانشگاه جهرم، جهرم، ایران.(نویسنده مسئول)
mmobaraki@jahromu.ac.ir
[۲] -دانش‌آموختۀ کارشناسی ارشد زبان شناسی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
Maryam_jalili78@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۰۹ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۵/۰۲/۱۲

۱.مقدمه

وجهیت، موضوع پیچیده‌ای است و به همین دلیل هنوز صاحب‌نظران به تعریف مورد توافق از این مفهوم نرسیده‌اند. وجهیت پیچیدگی‌های معنایی، نحوی، ساخت‌واژی و غیره دارد که هرکدام پژوهش‌های متناسب خود را می‌طلبد. از میان ابعاد مختلف وجهیت، دو مقولهٔ معنایی و مقولهٔ صوری بیشتر مورد توجه است.

در این پژوهش، قصد داریم تصویری کلّی از مقولهٔ وجه و وجهیت، وجهیت دستوری و معنایی را معرفی و بررسی کنیم. وجهیت، پدیده‌ای است که نظر صاحب‌نظران متعددی از حوزه‌های مختلف خصوصاً زبان‌شناسی و فلسفه را به خود جلب کرده است. در حوزهٔ زبان‌شناسی موضوع «وجهیت» در گذشته عمدتاً در ارتباط با مقولهٔ نحوی «وجه» توسط دستورنویسان مورد بحث و تفحص قرار گرفته است؛ اما امروزه بیشتر در کانون مطالعات معناشناختی قرار دارد، رویکرد معناشناختی صرف مسلماً نمی‌تواند ابعاد مختلف توصیفی و نظری پدیدهٔ مذکور را روشن سازد؛ لذا اکثر مطالعات جاری موضوع «وجهیت» را براساس رویکرد میان‌حوزه‌ای بررسی می‌کنند.

توانگر و عموزاده (۲۰۰۹) با اشاره به لاینز (۱۹۷۷)، پالمر (۱۹۸۶)، بایبی و همکاران (۱۹۴۴)، فیلمور (۱۹۸۶)، گیون (۱۹۹۵)، پالمر (۱۹۹۸) و ناروگ (۲۰۰۵) امکان دسته‌بندی مفهوم وجهیت به سه دسته کلی را مطرح می‌کنند. از نظر آن‌ها وجهیت «یا اطلاعاتی است معنایی در باب نگرش گوینده به کلام» یا «چیزی است ورای گزاره‌های درون گفته‌ها» و یا «وسیله‌ای است برای تمایز صدق از کذب». با کمی دقت می‌توان متوجه شد که این تعاریف محدود به وجهیت معنایی هستند و وجهیت دستوری را در برنمی‌گیرند. البته آن‌ها بر این باورند که هیچ‌کدام از این سه، به‌تنهایی برای توجیه وجهیت کافی نیست. به‌هرحال، این تفاوت بین برداشت‌ها از مفهوم وجهیت به این معنا نیست که هیچ توافقی میان زبان‌شناسان در هیچ زمینه‌ای از

وجهیت حاصل نیست. درواقع، قریب به‌اتفاق زبان‌شناسان ازجمله لاینز (۱۹۹۷)، بایبی و همکاران (۱۹۹۴)، هادلستون و پولوم (۲۰۰۲)، فینتل (۲۰۰۶) و نیوتس (۲۰۰۶) وجهیت را به‌طور اصولی ناظر بر عدم قطعیت گزاره‌های پیشرو می‌دانند و این نکته می‌تواند مبنای مشترک بین زبان‌شناسان محسوب گردد.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

از آنجا که رویکردهای مختلف هرکدام به بخش خاصی از وجهیت پرداخته‌اند و توافق کلی از ابعاد وجهیت بین آن‌ها وجود ندارد، نویسندگان در پی پاسخ‌دهی به این سؤال هستند که ابعاد کلی وجهیت چیست؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

علی‌رغم پژوهش‌های متناوب توصیفی و نظری در حوزۀ وجهیت، هنوز صاحب‌نظران به تعریفی مورد توافق از این مفهوم نرسیده‌اند و این خود دلیلی بر اهمیّت و پیچیدگی پدیده وجهیت است. هدف پژوهش پیش رو معرفی تمام ابعاد وجهیت و ارائه تصویری جامع از آن می‌باشد.

۱-۳. پیشینۀ تحقیق

در دستور سنتی و در اکثر پژوهش‌هایی که تاکنون انجام‌شده است، وجهیت را محدود به وجه دستوری کرده‌اند، برای مثال پرویز ناتل خانلری (۱۳۵۴) درکتاب «تاریخ زبان فارسی» پنج نوع وجه (اخباری، التزامی، شرطی، امری و تمنایی) را طرح نموده که جز در مورد وجه شرطی که حرف شرط را نشانه و شاخصی برای دریافت وجه شرطی در جمله می‌داند، در بقیه موارد محدوده عمل وجهیت را در عملکرد فعل دانسته و هیچ‌یک از نقش‌ها و اجزای دیگر جمله را دخیل نمی‌داند. پژوهش‌های بعد از خانلری، از جمله محمدرضا باطنی (۱۳۷۰) در کتاب «توصیف ساختمان دستوری

زبان فارسی» با اضافه‌کردن بخش دیگری به وجهیت مانند وجه غیرشخصی و جلال رحیمیان(۱۳۷۸) در مقالهٔ «وجه فعل در فارسی امروز» با طرح سؤالاتی از این قبیل که آیا وجه از ویژگی کلمه فعل است یا گروه فعلی یا کل جمله؟ موجب تمایز مقولهٔ معنایی و مقولهٔ صوری وجهیت شد اما با این‌همه تاکنون ابعاد مختلف وجه نامشخص مانده است. پژوهش‌های اخیر زبان‌شناسی در این حوزه، قابل تأمل است اما نکته مهم این است که پژوهشگران در این حوزه از دستاوردهای خارجی پیروی می‌کنند درحالی‌که مقوله وجهیت کاملاً زبان ویژه است و تحقیقات این‌چنینی باید مطابق با ذات هر زبان و سازگاری آن با توانایی‌ها و امکانات آن زبان باشد.

رحیمیان(۱۳۷۸) در مقالهٔ «وجه فعل در فارسی امروز» وجهیت معنایی را اساساً نگرش متکلم به وقوع یک رخداد اطلاق می‌کند و برای تبیین مقولهٔ صوری وجهیت به دنبال یافتن نشانه‌های صوری در ساختمان فعل است؛ بنابراین وجوه فعل فارسی را به دو دسته اصلی اخباری و غیر اخباری تقسیم می‌کند و نشانهٔ فعل اخباری را داشتن پیشوند «می» و نشانه وجه غیر اخباری (التزامی، امری) را پذیرفتن پیشوند «ب» می‌داند (رحیمیان، ۱۳۷۸: ۴۵). طاهری و اسفندیار(۱۳۹۶) در اثر «تأثیر بافت در شناخت صور وجهی» معتقدند که این تلاش‌ها بیشتر برای تحقق این امر است که بتوان با قواعد دستوری، مقوله‌های معنایی را توجیه کرد یا راهی برای شناخت وجهیت از طریق نشانه‌های صوری بیابد. ایراد این‌گونه روش‌ها از آنجاست که برای یافتن وجهیت بر روی فعل تمرکز می‌کنند چراکه دنبال دیدگاه گوینده در گزاره و فعل هستند و ازآنجایی‌که همهٔ مصادیق وجهیت در ساختار دستوری یافت نمی‌شد؛ مجبور به روش‌های معنایی می‌شدند تا جایی‌که در تعریف وجهیت به‌اتفاق گفته‌اند: وجهیت مقوله‌ای معنایی است که دیدگاه گوینده را نسبت به گزاره‌ای نشان می‌دهد (طاهری و اسفندیار، ۱۳۹۶: ۲).

پالمر (۱۹۹۰) در یک پژوهش مبسوط با استفاده از دو مفهوم «درجه» و «نوع» نگاه متفاوتی به وجهیت دارد. وی پس از بحث‌های نظری، با استفاده از داده‌های برگرفته از تعاملات زبانی روزمره، سه درجه و سه نوع وجهیت را طرح می‌کند که روشنگر زوایای جالبی از این مفهوم است و می‌تواند علاوه بر زبان انگلیسی، دستمایهٔ تحلیل و بررسی وجهیت توسط فعل‌های وجهی در دیگر زبان‌ها قرار گیرد. پالمر به تبعیت از یسپرسن (۱۹۲۴) وجهیت را به‌عنوان یکی از ویژگی‌های معنایی - دستوری می‌داند که این رویکرد با نظرات زبان‌شناسانی که وجهیت را اساساً پدیده‌ای معنایی می‌دانند کمی ناسازگار است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲ـ ۱. تفاوت وجه و وجهیت

در بررسی مقولات وجهی باید به تمایز وجه و وجهیت توجه داشت چراکه این دو باهم تفاوت دارند و هر یک به ابزارهای مختلفی در بازنمایی مقولهٔ وجهیت اشاره می‌کنند. از نظر سعید، هرگاه تمایزات وجهیت در صرف فعل نمایان شود، به آن وجه گفته می‌شود و در سایر موارد که ابزارهای حاشیه‌ای و واژگانی این مقوله را بیان می‌کنند، به آن وجهیت گفته می‌شود (سعید ۲۰۰۹: ۱۴۱-۱۴۲). از نظر رضایی و بهرامی وجه و وجهیت (mood vs modality) بااینکه مرتبط و به‌هم پیوسته‌اند، اما از یکدیگر متمایزند. آنان معتقدند که وجه، مقوله‌ای معنایی - نحوی است که در سطح جمله عمل می‌کند. مفهوم وجه اصطلاحی پوششی برای بیان درجات مختلفی از تعهد گوینده نسبت به قطعیت گزاره است. به‌عبارت‌دیگر وجه میزان واقعی یا حقیقی بودن گزاره از منظر گوینده را نشان می‌دهد. به این‌ترتیب سخنگو مشخص می‌کند که رخداد یا وضعیتی واقعاً اتفاق می‌افتد، رخ نمی‌دهد یا امکان بالقوه وقوع آن وجود دارد. از نظر آنان وجه در زبان‌های مختلف با وندهای تصریفی یا ادات فعلی بازنمایی

می‌شود. به‌بیان‌دیگر، آن‌ها معتقدند که هر وقت مفهوم موردنظر با ابزارهای صرفی - نحوی بازنمایی شود، وجه نامیده می‌شود و هر زمان از افعال کمکی وجهی در بازنمایی مفاهیم مرتبط با میزان اطمینان از وقوع رخداد استفاده شود، در این حالت وجهیت نامیده می‌شود. صورت‌های واژگانی از قبیل قیدهای بیانگر یقین و اطمینان یا تردید و احتمال نیز می‌توانند بیانگر وجهیت در جمله باشند و همچنین برخی افعال نیز دارای مفهوم وجهیت در محتوای معنایی خود هستند. برای مثال می‌توان به فعل «مطمئن بودن» اشاره کرد که در محتوای معنایی خود میزان قطعیت را می‌رساند و در مقابل فعل «تردید داشتن» که عدم قطعیت را می‌رساند (رضایی و بهرامی ۱۳۹۴: ۲۳۷-۲۳۸).

با توضیحات بالا می‌توان متوجه شد که وجهیت می‌تواند در مقولات واژگانی از قبیل اسم، صفت، قید و غیره وجود داشته باشد که همه این‌ها را می‌توان ذیل وجهیت معنایی از آن نام برد و از طرف دیگر هر آنچه با ابزارهای دستوری نشان داده شود وجه نامیده می‌شود که به‌عبارت‌دیگر وجهیت دستوری است. برای روشن شدن بحث می‌توان گفت همان‌طور که جنسیت در زبان هم نمود دستوری دارد و هم‌معنایی، وجهیت هم به همان شکل است. برای مثال زبان عربی جنسیت دستوری دارد یعنی با ابزارهای دستوری نشان می‌دهند که کنندهٔ کار مؤنث است یا مذکر. وضعیت زبان فارسی به این صورت است که جنسیت دستوری ندارد یعنی هیچ ابزار دستوری در فعل در ارتباط با جنسیت وجود ندارد. همان‌طور که میرسعیدی معتقد است «زبان فارسی با اینکه ازلحاظ نحوی جنسیت‌گرا نیست اما ازلحاظ معنایی جنسیت‌گرایی در آن ریشه فرهنگی دارد. اندیشه‌های جنسیت‌گرایی گویشوران فارسی و دیدگاه و باور آن‌ها دربارهٔ ابعاد مختلف شخصیتی جنس زن و مرد، به گونه‌های مختلف در

بخش‌هایی مانند واژگان و معنا به‌وضوح پدیدار است» (میرسعیدی،۱۳۹۱: ۲۰). پس با این توضیحات می‌شود وجهیت را به دو بُعد معنایی و دستوری تقسیم‌بندی کرد.

۲ـ ۲. انواع وجه

برخی زبان‌ها در یک طبقه‌بندی کلی، وجه را به دو دسته واقعی و غیرواقعی تقسیم می‌کنند. وجه واقعی به رخدادها در جهان واقع اشاره دارد، درحالی‌که وجه غیرواقعی، رخدادهای آینده و خیالی را نشانه‌گذاری می‌کند (سعید ۲۰۰۹: ۱۴۱). طبقه‌بندی دو شقی در تمایز میان وجه واقعی و غیرواقعی در زبان لحاظ می‌گردد، هرچند تقسیم‌بندی ظریف‌تری از آن‌ها ارائه می‌شود. وجه اخباری (indicative) بر صدق گزاره صحه می‌گذارد، بنابراین بیانگر همان وجه واقعی است، اما وجه غیرواقعی بسته به ویژگی‌های خاص زبان به انواع مختلفی از قبیل التزامی(subjunctive) ، تمنایی (optative)، امری و شرطی (conditional) تقسیم می‌شود. در بین زبان‌ها عموماً وجه اخباری فاقد نشان خاصی است. پس در حالت بی‌نشان، جملات خبری، وجه اخباری دارند (رضایی و بهرامی ۱۳۹۴: ۲۳۹).

یک وجه بسیار رایج در زبان‌های هند و اروپایی وجود دارد که وجه التزامی نام دارد. اصطلاح «التزامی» در همه زبان‌ها کاربرد مشابه ندارد، بلکه تفاوت‌هایی در تعریف آن مشاهده می‌شود. در نگرش معناشناختی، اصطلاح التزامی ناظر بر نوع خاصی از وجه غیر واقعی است و برای بیان آرزوها، عقاید، تمایلات و مواردی از این‌دست بکار می‌رود (سعید ۲۰۰۹: ۱۴۲). پالمر نیز شش معنی متفاوت از وجه التزامی در زبان لاتین ارائه می‌دهد که عبارت‌اند: از امری، تمنایی، فرمانی(jussive)، اعطایی(concessive) ، امکانی و تعمدی (deliberative).تمامی این وجه‌ها در مقابل وجه اخباری قرار می‌گیرند که جنبه‌های معنایی متفاوتی از غیرواقعی بودن را نشان می‌دهند. گرچه

تمامی کاربردهای وجه التزامی، از نظر دلالت بر غیرواقعی بودن گزاره با هم تشابه دارند، اما محدوده کاربرد وجه التزامی پیچیده بوده و خاص هر زبان است. وجه اخباری با امکان وقوع بیشتر و وجه التزامی با احتمال وقوع کمتر گزاره در ارتباط است (پالمر ۱۹۸۶: ۳۹-۴۳). در زبان فارسی، علاوه بر وجه اخباری و التزامی، وجه امری نیز در ساختمان دستوری وجود دارد که تصریف مشخصی را بر فعل اعمال می‌کند. تقطیع وجه غیرواقعی در هر زبان متفاوت و متمایز است و بنابراین در مقایسه زبان‌ها هم‌پوشانی میان دسته‌بندی‌های مختلف وجه مشاهده می‌شود.

۲ـ۳. انواع وجهیت

وجهیت، کارکرد دوگانه افعال وجهی در زبان‌ها است. عمدتاً افعال کمکی وجهی، در دو نقش اصلی در زبان کاربرد دارند. گاه استفاده از افعال وجهی بیانگر اجبار، توصیه یا اجازه در انجام کار یا وقوع رخداد است که از آن با عنوان وجهیت الزامی (deontic) یاد می‌شود و گاهی نیز افعال وجهی نشان‌دهندهٔ درجات مختلف امکان وقوع رخداد یا انجام کار هستند که با نام وجهیت معرفتی (epistemic) شناخته می‌شوند. به بیان دقیق‌تر، گرچه همچنان هر دو نوع وجهیت الزامی و معرفتی، نگرش و قضاوت گوینده را در مورد قطعیت رخداد بیان می‌کنند، منظر هرکدام متفاوت است. در وجهیت الزامی، در مورد نحوهٔ عملکرد و چگونگی رفتار افراد در جهان پیرامون قضاوت می‌شود، اما در وجهیت معرفتی، قضاوت صرفاً در مورد چگونگی جهان پیرامون است و به نقش افراد اشاره‌ای ندارد (رضایی و بهرامی ۱۳۹۴: ۲۴۳).

از نظر پالمر وجهیت معرفتی به فرد اجازه می‌دهد که احتمال وقوع موقعیت‌های فرضی را از نظر قطعیت و هماهنگی آن‌ها با جهان واقعی پیش‌بینی کند. به این‌ترتیب وجهیت معرفتی بر درجات مختلف امکان وقوع رخداد، از منظر گوینده تأکید دارد،

درحالی‌که وجهیت الزامی، نشان‌دهندۀ اجبار و الزام یا اجازه در انجام رخداد توسط گوینده است (پالمر ۱۹۸۶: ۲۰۰۱).

در جمله «علی باید هرروز به مدرسه برود» اجبار علی در انجام کنش مدنظر و موردتوجه است، درحالی‌که در جمله «علی باید تا حالا به مدرسه رسیده باشد» گوینده صرفاً براساس شواهد و اطلاع از زمان حرکت علی و مواردی ازاین‌دست، در مورد احتمال وقوع رخداد، یعنی رسیدن علی به مدرسه، قضاوت می‌کند و البته احتمال وقوع رخداد را با قطعیت بالایی در نظر می‌گیرد؛ بنابراین کاملاً مشهود است که یک فعل وجهی واحد می‌تواند بیان هر دو نوع وجهیت الزامی و معرفتی را بر عهده گیرد. «باید» در مثال «الف» نشان‌دهندۀ وجهیت الزامی و در «ب» بیانگر وجهیت معرفتی است (رضایی و بهرامی ۱۳۹۴: ۲۴۳).

۲ـ ۴. تعامل زمان دستوری، نمود و وجه

در فرانقش بینافردی نظریۀ نقش‌گرایی هلیدی، ساختمان بند به دو بخش وجه و مانده تقسیم می‌شود. وجه، عنصری است که در ساختمان بند بسیار مؤثر است و هسته اصلی گفت‌وگو را شکل می‌دهد. عنصر وجه، خود شامل عنصر صرفی یا جز خود ایستا که یک گروه کلامی یا فعلی است و فاعل هم یک گروه اسمی است. عنصر صرفی خود شامل زمان دستوری، قطبیت و وجهیت است. زمان دستوری شامل گذشته، حال و آینده است و قطبیت به این معناست که گزاره دارای چه میزان اعتبار مثبت و منفی است (هلیدی، ۱۹۸۵).

لاینز به سه مقولۀ دستوری زمان، نمود و وجه می‌پردازد. مقولۀ دستوری وجه را نزدیک به زمان دستوری می‌داند که در برخی زبان‌ها مستقل از زمان دستوری کاربرد

می‌یابد. این مقولات را هیچ‌کدام مقولات جهانی نمی‌داند اما معتقد است که این مقولات مستقل از هم یا در کنار هم در بسیاری از زبان‌های مختلف دنیا به کار می‌روند (لاینز ۱۹۸۱: ۴۱۹).

لاینز به معرفی دو اصطلاح معرفتی و تکلیفی می‌پردازد و می‌گوید تمامی زبان‌های طبیعی در گونه گفتاری‌شان، ابزارهایی زبرزنجیری، یعنی تکیه و آهنگ صدا را در اختیار کاربرانشان قرار می‌دهند تا آنان بتوانند انواع مختلف و متمایزی از تعهدهای معرفتی‌شان را بیان کنند (همان:۴۶۷). در برخی از زبان‌ها، این ابزارها در مقولهٔ وجه، دستوری شده‌اند؛ در برخی دیگر، نظیر انگلیسی، این ابزارها واژگانی یا شبه واژگانی‌شده‌اند، آن‌هم به‌صورت افعال وجهی، نظیر may، must و غیره، صفت‌های وجهی، نظیر possible و غیره، قیدهای وجهی، مثل possibly و غیره و ادات‌های وجهی، مانند perhaps و غیره. نتیجه آخر اینکه وجه، برحسب تعریفش، مقوله‌ای است که از دستوری شدن جهت معرفتی، جهت تکلیفی و انواع دیگرش حاصل می‌آید (همان ۴۶۸).

۲ـ ۵ بررسی دیدگاه های وجهیت

دیدگاه اول: نقی‌زاده و همکاران ضمن دشوار دانستن ارائه یک تعریف دقیق از مفهوم وجهیت با استفاده از ویژگی‌های زبانی، دیدگاه‌های مختلف در برخورد با مفهوم وجهیت را به سه دسته کلی تقسیم‌بندی می‌کنند: الف: وجهیت عبارت است از اطلاعات معنایی مربوط به بینش یا دیدگاه گوینده دربارهٔ آنچه گفته می‌شود. ب: وجهیت عبارت از ماهیتی است ورای گزاره موجود در عبارات زبانی. ج: وجهیت عبارت است از ابزاری برای بیان تمایز بین صدق و کذب (نقی‌زاده، توانگر و عموزاده ۱۳۹۰: ۲).

طاهری و اسفندیار معتقدند که این سه تعریف کلی تنها در یک منظر، اشتراک نسبی دارند و به این معناست که وجهیت، نوعی عدم قطعیت میان گزاره‌های ارائه

شده است. آنچه از تعاریف وجهیت در حوزهٔ دستور یا در حوزهٔ معنا برمی‌آید، این است که هیچ‌کدام از روش‌های دستوری یا معنایی به‌تنهایی برای تبیین این موضوع بسنده نیستند هرچند هرکدام به سهم و اندازه خود کارایی دارند (طاهری و اسفندیار ۱۳۹۶: ۳).

از طرف دیگر نقی‌زاده و همکاران معتقدند که وجهیت نه‌تنها اسباب سنجش عینی وقایع را فراهم می‌کند، بلکه به نوعی جهت‌گیری و نگرش ذهنی گوینده در ارتباط با محتوای عبارت را نیز نشان می‌دهد. آن‌ها ضمن تحلیل تعاریف مختلف وجهیت، دو نکته اساسی را مطرح و سپس به دسته‌بندی انواع آن می‌پردازند. نکته اول اینکه وجهیت با کل گزاره مرتبط است و نه صرفاً با رویدادها یا اشیا موجود در جمله. نکته دوم اینکه در حوزهٔ وجهیت تمام گزاره، سطح صدق و کذب آن را در برمی‌گیرد؛ بنابراین می‌توان گفت که وجهیت تنها با صحت و سقم گزاره‌ها سروکار ندارد، بلکه دربردارندهٔ طیف گسترده‌ای از معانی و مفاهیمی است که امکان، ضرورت، استنتاج، احتمال، تأکید، واقع‌شدگی یا عدم وقوع، تردید، اراده و توانایی از آن جمله است. (نقی‌زاده، توانگر و عموزاده، ۱۳۹۰: ۳ به نقل از فرولی، ۱۹۹۲: ۲۱۹). عقیدهٔ طاهری و اسفندیار این است که نقی‌زاده و همکارانش تحت تأثیر پالمر (۱۹۹۰) رویه‌ای بینابین یعنی معنایی-دستوری را نسبت به روش‌های صرفاً معنایی یا صرفاً دستوری توجیه‌پذیر می‌دانند (طاهری و اسفندیار ۱۳۹۶: ۳).

رحیمیان و عموزاده نیز با پذیرش دیدگاه پالمر (۱۹۹۰) بر این نکته تأکید دارند که وجهیت با ملاک‌های معنایی صرف قابل‌تشخیص نیست و معتقدند که پدیده‌ها و مقوله‌های گوناگون زبانی را نه می‌توان با تکیه صرف بر معنا و نه می‌توان با اتکای انحصاری بر ملاک‌های نحوی تحلیل کرد و در این راستا نگرش معنایی - دستوری

پالمر را منطقی می‌دانند؛ لذا تعریف مقدماتی مناسب وجهیت از نظر پالمر (۱۹۹۰: ۱-۳) همان «عقیده و نگرش گوینده» است که هم‌صدا با لاینز (۴۲۵: ۱۹۷۷) است (رحیمیان و عموزاده ۱۳۹۲: ۵).

لذا می‌توان به این نتیجه رسید که وجهیت در نگاه کلان به دو شکل خود را نشان می‌دهد یا در بافت است و نشانه‌ای ندارد و یا اینکه در جمله است و نشانه‌های مخصوص به خود را دارد. در نگاه خردتر به جمله، وجهیت به دو صورت است، یا در عناصر جمله از قبیل صفت، واژگانی شده است و یا در فعل، دستوری شده است که بر کل گزاره تأثیرگذار است. به عبارتی می‌توان دسته‌بندی سه‌تایی نقی‌زاده و همکاران را به این صورت بیان کرد که:

الف: وجهیت عبارت است از اطلاعات معنایی مربوط به بینش یا دیدگاه گوینده دربارهٔ آنچه گفته می‌شود.(تعریف اول وجهیت مطابق با دیدگاه لاینز ۱۹۷۷، پالمر ۱۹۸۶ و بایبی و دیگران۱۹۹۴ است). ب: وجهیت عبارت از ماهیتی است ورای گزاره موجود در عبارات زبانی. تعریف دوم وجهیت مطابق با دیدگاه فیلمور ۱۹۶۸ است. ج: وجهیت عبارت است از ابزاری برای بیان تمایز بین صدق و کذب. تعریف سوم وجهیت نیز مطابق با دیدگاه گیون ۱۹۹۵؛ پالمر ۱۹۹۸، ۲۰۰۱ و ناروگ ۲۰۰۵ است.

دیدگاه دوم: جنبه‌های وجهیت از نظر پالمر (۱۹۹۰) در دو بُعد اصلی زیر مورد بررسی قرار می‌گیرند که رحیمیان و عموزاده به‌طور مفصل به آن پرداخته‌اند: در بُعد نخست سه نوع وجهیت مورد بررسی قرار می گیرد : معرفتی (اپیستمیک)، الزامی (داینتیک) و پویا (داینامیک). در بُعد دوم درجات وجهیت به امکان-ضرورت و (بدون نام) وجهیت معرفتی. حال انواع وجهیت از تلفیق این دو بُعد به دست می‌آید:

ـ وجهیت معرفتی: معرفتی ممکن- معرفتی ضروری و بالاترین درجهٔ معرفتی.

ـ وجهیت الزامی: الزام ممکن- الزام ضروری و بالاترین درجهٔ الزام.

ـ وجهیت پویا: پویای ممکن- پویای ضروری و بالاترین درجهٔ پویایی.

رحیمیان و عموزاده با تحلیل و بررسی شماری از جمله‌های روزمره فارسی حاوی فعل‌های وجهی براساس چارچوب پالمر به این نتیجه رسیدند که در زبان فارسی تعبیرهای وجهی به‌طور قابل ملاحظه‌ای به بافت کلام وابسته‌اند و عدم آگاهی کامل از بافت، یا جمله را در معرض بیش از یک تعبیر قرار می‌دهد یا فرد را به‌طورجدی دچار ابهام یا حتی خطا در قضاوت راجع به خود وجهیت، نوع یا درجهٔ آن خواهد ساخت. ازاین‌رو، آن‌ها معتقدند در زبان فارسی نمی‌توان گفت که هر فعل وجهی اختصاصاً ویژهٔ بیان یک درجه یا یک نوع خاص از وجهیت است. بررسی آن‌ها نشان داد که فعل وجهی «باید» علی‌رغم عدم استلزام گزاره‌ای، برای بیان سه درجه از وجهیت معرفتی، دو درجه از وجهیت پویا و یک درجه از وجهیت الزامی به کار می‌رود. دو فعل وجهی دیگر زبان فارسی یعنی «شدن» و «توانستن» نیز جدای از تفاوت‌های سبکی، با توجه به کارکردهای مشترک، برای بیان دو درجه از وجهیت معرفتی، دو درجه از وجهیت الزامی و یک درجه از وجهیت پویایی به کار می‌روند؛ لذا بررسی نمونه افعال وجهی زبان فارسی در بیان مفهوم وجهیت حاکی از این است که چارچوب دستوری - معنایی پالمر در تبیین و دسته‌بندی آن‌ها از لحاظ نوع و درجه تا حدی موفق بوده و می‌تواند بعضی از جنبه‌های دستوری - معنایی آن‌ها را آشکار سازد ولی چالش چارچوب مذکور، میزان توانایی آن در ابهام‌زدایی معانی متنوع افعال وجهی است. تنوع معانی افعال وجهی در زبان فارسی خصوصاً فعل «باید» بسیار گسترده است که مفاهیم قابل‌بیان توسط آن در زبان‌های دیگر مثلاً انگلیسی با افعال وجهی

متنوع متمایز از هم بیان می‌شود؛ لذا بافت موقعیتی کلام نقش بسزایی در تمایز معانی گوناگون افعال وجهی دارد که متأسفانه چارچوب پالمر قادر به تبیین و توصیف آن‌ها نیست؛ لذا شناخت ابعاد مختلف وجهیت براساس رویکرد میان حوزه‌ای دستوری - معناشناختی - کاربردشناختی - کلامی میسر خواهد بود (رحیمیان و عموزاده ۱۳۹۲: ۳۰-۲۵).

نتیجه‌ای که از دیدگاه دوم می‌توان گرفت، این است که دیدگاه پالمر به وجهیت، تنها محدود به وجهیت دستوری یا به تعبیری وجه دستوری است، به این دلیل که تنها برای افعال کارایی دارد. زمانی می‌توان گفت که دیدگاه پالمر رویکرد مناسبی برای بررسی وجهیت است که دیگر ابعاد وجهیت یعنی وجهیت معنایی یا واژگانی را نیز در دل نظریهٔ خود بگنجاند.

دیدگاه سوم: دستورنویسان و زبان‌شناسان نوین هرکدام در مسیری متفاوت مفهوم وجهیت را توصیف نموده‌اند، با این‌همه که هرکدام روش متفاوت در پیشرو داشتند، اما در یک مسئله اشتراک دارند و آن این است که برای بررسی موضوع وجهیت فقط به ساختار دستوری و روساخت زبان توجه کرده‌اند و آن‌هایی هم که به بُعد معنایی و گروهی پرداختند تنها تلاش برای دستوری کردن مفاهیم وجهیت بوده است اما توجه چندانی به بافت کلام و تأثیر آن بر وجهیت در سطح جمله و زیر جمله ننموده‌اند. آن‌ها معتقدند که بافت کلام با همه تغییرات و تطورات زبان در ادوار و مکتب‌های مختلف همیشه و آن‌هم به‌صورت غیر واژگانی و نا دستورمند اثرگذار است؛ بنابراین شناخت همه ابعاد وجه در کلام مستلزم شناخت بافت کلام موردنظر است (طاهری و اسفندیار ۱۳۹۶: ۱).

آن‌ها با بررسی و ارائه پژوهش‌های صورت گرفته در زمینه وجهیت سعی دارند دریافت معنی از «بافت» را تبیین کنند ولی مشکل اساسی این است که زبان‌شناسان در پی واژگانی‌شدگی این دریافت‌ها هستند تا بتوانند به کمک نشانه‌های روساختی از زبان به‌عنوان رمزهایی برای شناساندن وجهیت در کلام راهی بیابند. آن‌ها همچنین از پژوهش‌های بیان‌شده نتیجه گرفتند که بسیاری از عناصر وجهی واژگانی نشده‌اند؛ به این معنا که نمی‌توان به کمک نشانه‌های قراردادی و لفظی به معنی دقیق و نمود عینی وجهیت در جملات دست‌یافت (همان: ۶).

طاهری و اسفندیار با اشاره به پژوهش ایلخانی‌پور که «اسامی وجهی»، «صفات وجهی»، «افعال وجهی»، «قیود وجهی» و «زمان دستوری: کاربرد آینده‌محور درگذشته ساده» را به‌عنوان عناصر وجهی زبان فارسی بر اساس ابعاد سه‌گانه معنایی وجهیت (نیروی وجه، پایه وجه و منبع وجه) مورد بررسی قرارداد، سعی دارند نتیجه پژوهش وی را تأیید کنند (طاهری و اسفندیار ۱۳۹۶: ۷). ایلخانی‌پور به این نتیجه رسیده بود که همه آن ابعاد سه‌گانه در سطوح مختلف عناصر وجه، واژگانی نشده‌اند؛ یعنی همه عناصر وجه به واحدی انتزاعی و ذهنی انحصاراً برای همان مفهوم وجهیت قرار نگرفته‌اند. ایشان مفهوم واژگانی‌شدگی را بدین‌صورت بیان می‌کنند: «منظور از واژگانی‌شدگی درواقع فرایند پذیرش و رمزگذاری تقابلی مفهومی (مانند تمایز الزام - امکان یا معرفتی - وضعیتی در وجهیت) در واژگان است» (به نقل از برینتون و تراوگت ۲۰۰۵: ۱۸ و کریستال ۲۰۰۸: ۲۷۹)؛ و همچنین «منظور از واحد واژگانی، واحدی انتزاعی و ذهنی است و نه واژگانی که در بافتی خاص ظاهر شود» (به نقل از آرونوف و فورمن ۲۰۰۵: ۴۴). در نتیجه اگر مفهومی در بافتی خاص توسط یک واژه بیان شود، بدان معنا نیست که آن مفهوم واژگانی‌شده است (ایلخانی پور، ۱۳۹۴: ۵۵).

طاهری و اسفندیار در نهایت به این نتیجه می‌رسند که زبان با همه تحولات و تطوراتی که در عرصه اجتماع چه در زمانی و چه هم زمانی به خود می‌بینند، هیچ‌گاه رفتاری راکد و ایستا از خود نشان نمی‌دهد. از سوی دیگر رفتار زبان و اهل هر زبانی تنها در گفتار ساده و دستورمند نمی‌گنجد. چه‌بسا اهل عامی زبان نیز در کاربرد الفاظ به تعابیر کنایه‌آمیز یا مجاز و استعاره‌گونه متوسل می‌شوند که هیچ‌یک از عناصر وجهی زبان در عبارات او نمی‌گنجند و تنها راه شناخت مفهوم وجهی توجه و درک بافت کلی کلام گوینده است (طاهری و اسفندیار ۱۳۹۶: ۷).

لذا تا بدین‌جا به این نتیجه می‌رسیم که برای بررسی وجهیت به یک شاکله کلی نیاز داریم که دارای سه بخش باشد ۱. بررسی وجهیت بافتی (گفتمانی)؛ وجهیتی که نه واژگانی‌شده و نه دستوری. ۲. وجهیت زیر جمله‌ای؛ وجهیتی که فقط در عناصر جمله از قبیل صفت واژگانی‌شده باشد. ۳. وجهیت جمله‌ای؛ وجهیتی که در فعل دستوری‌شده باشد.

به‌طورکلی می‌توان گفت وجهیت در زبان فارسی یا مقوله‌ای معنایی است که دیدگاه گوینده را نسبت به گزاره‌ای نشان می‌دهد که هم‌راستا با نظر لاینز ۱۹۷۷، پالمر ۱۹۷۹، سعید ۲۰۰۹، اخلاقی (۱۳۸۶: ۸۳)، طالقانی (۲۰۰۸: ۱۱)، توانگر و عموزاده (۲۰۰۹: ۸۵۳)، (عموزاده و رضایی ۱۳۸۹: ۵۸) است و یا مقوله‌ای زبانی (دستوری) و نه صرفاً معنایی است که هم‌راستا با نظر پالمر(۲۰۰۱: ۱)، ناروگ (۲۰۰۵: ۱۸۹)، پورتنر (۲۰۰۹: ۱) است؛

دیدگاه چهارم: پورتنر عناصر وجهی را به سه دسته تقسیم می‌کند.

۱- وجهیت جمله‌ای (sentential modality): بازنمایی مفاهیم وجهی در سطح جمله را شامل می‌شود. عناصر وجهی این طبقه شامل: الف: افعال وجهی از قبیل توانستن، احتمال داشتن. ب: قیود وجهی از قبیل احتمالاً و بی‌شک. ج: زمان از قبیل کاربرد آینده محور زمان گذشته.

۲- وجهیت زیرجمله‌ای (sub-sentential modality): شامل بازنمایی مفاهیم وجهی در سازه‌های کوچک‌تر از جمله مانند گروه‌های اسمی است. از قبیل این موارد می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: الف: صفات وجهی مانند ممکن و احتمالی. ب: وجه فعلی (verbal mood) به‌ویژه وجه اخباری و التزامی ج: افعال گزاره نگر (propositional attitude verbs) مانند دانستن و امیدوار بودن.

۳- وجهیت گفتمانی (discourse modality) بازنمایی مفاهیم وجهی در سطح گفتمان است که بارزترین نمونه آن شهودیت (evidentiality) است.

کریمی دوستان و ایلخانی پور (۱۳۹۱) به‌منظور دستیابی به الگویی نظام‌مند جهت بررسی عناصر وجهی زبان فارسی، تعاریف و طبقه‌بندی پورتنر (۲۰۰۹) که در بالا قید شد را مبنا قرار می‌دهند و معتقد هستند که این ۳ نمونه از وجهیت را می‌توان به لحاظ معنایی، نحوی، ساخت‌واژی، کاربردشناسی و واج‌شناختی بررسی نمود که با بررسی هر جنبه از عناصر وجهی به‌طور جداگانه و در ارتباط با سایر عناصر وجهی می‌توان با کنار هم قرار دادن این عناصر به تصویری کامل از نظام وجهیت در یک زبان دست یافت. آن‌ها خود تنها به بُعد معنایی عناصر وجهی یعنی پایه وجه، نیروی وجه و منبع ترتیب پرداختند؛ اما دیدگاهی که پورتنر از وجهیت به دست می‌دهد، این‌گونه به نظر می‌رسد که می‌تواند تمامی ابعاد وجهیت را در بربگیرد زیرا وجهیت

هم در سطح گفتمان قابل بررسی است و هم در جمله و هم در اجزای جمله. همان‌طور که طاهری و اسفندیار معتقدند نمی‌توان همه مقوله‌های معنایی زبان‌های مختلف را در چارچوب قواعد و مقولات دستوری گنجاند و اگر در برخی موارد ممکن باشد، قواعد و قوانین آن قابل تعمیم در زبان‌های دیگر نیستند چراکه ابزار دستوری هر زبان مانند وندها، قیود، صفات، افعال کمکی و غیره. علاوه بر این‌ها کاربردهای کنایات و مثل‌ها و آمیختگی با صناعات و آرایه‌های ادبی در هر زبانی با زبان دیگر متفاوت است. لذا در بحث وجهیت باید به دو نکته مهم تأکید کنیم: یکی بررسی وجهیت به‌صورت زبان ویژه و دوم بررسی وجهیت در سطوح گفتمانی، جمله‌ای و زیر جمله‌ای؛ یعنی اینکه قواعد وجهیت یک زبان را به زبانی دیگر تحمیل نکنیم و شاکله وجهیت هر زبان با زبان دیگر متفاوت است. دوم اینکه برای بررسی وجهیت تمامی ابعاد را از بافت گرفته تا فعل بشکافیم. بدین‌صورت وجهیت بافتی گفتمانی در مرحله اول روی پیوستار قرار می‌گیرند و سپس وجهیتی که در سطح جمله است و سپس وجهیتی که در عناصر جمله نهفته است (طاهری و اسفندیار،۱۳۹۶: ۲).

الگوی پیشنهادی کریمی دوستان و ایلخانی‌پور برای مطالعه وجهیت در زبان فارسی به پیروی از پورتنر (۲۰۰۹) در زیر آمده است که تقریباً الگوی قابل‌قبولی برای بررسی وجهیت معنایی (واژگانی‌شده) در زبان فارسی است و ایراد آن این است که جایی برای وجهیت گفتمانی و وجهیت دستوری (دستوری‌شده در فعل) در این الگو در نظر گرفته نشده است. این الگو تنها وجهیت معنایی (واژگانی‌شده) را در برمی‌گیرد:

اسامی وجهی (مانند احتمال، ضرورت)- صفات وجهی (مانند احتمالی، ضروری)- افعال وجهی (مانند توانستن و خواستن)- قیود وجهی (مانند احتمالاً، بی‌شک)- زمان (مانند کاربرد آینده محور زمان گذشته ساده) (کریمی دوستان و ایلخانی‌پور ۱۳۹۱: ۹۰)

از طرف دیگر توانگر و عموزاده افعال وجهی را به شکل زیر تقسیم‌بندی کردند که می‌توان آن در دسته‌بندی ایلخانی‌پور و کریمی دوستان جای نهاد:

افعال وجهی شامل موارد زیر می‌شود:

الف: افعال واژگانی وجهی (modal lexical verbs) (مانند به نظرآمدن و اجازه دادن)- ب: افعال کمکی وجهی (مانند احتمال داشتن، توانستن و خواستن)- ج: محمول‌های حالت ذهنی (مانند فرض کردن و حدس زدن) (توانگر و عموزاده، ۲۰۰۹: ۸۶۰-۸۵۸).

۳.نتیجه‌گیری

وجهیت، پدیده‌ای است که نظر صاحب‌نظران متعددی از حوزه‌های مختلف خصوصاً زبان‌شناسی و فلسفه را به خود جلب کرده است. وجهیت در گذشته در ارتباط با مقولهٔ نحوی «وجه» قرار داشت و رفته‌رفته زبان‌شناسان به تمایز وجهیت معنایی و وجهیت دستوری رسیدند و وجهیت را در سه جایگاه تعریف می‌کنند. این در حالی است که مقولهٔ وجهیت کاملاً زبان ویژه است و در بین زبان‌ها به شیوه‌های مختلف و متنوعی منعکس می‌شود، نمی‌توان معیارهایی ارائه داد که مقولهٔ وجهیت را در تمامی زبان‌ها به‌صورت یکسان بازنمایی کند و تحقیقات این‌چنینی باید مطابق با ذات هر زبان و سازگاری آن با توانایی‌ها و امکانات آن زبان باشد. لذا در بحث وجهیت باید به دو نکته مهم تأکید کنیم: یکی بررسی وجهیت به‌صورت زبان ویژه و دوم بررسی وجهیت در سطوح گفتمانی، جمله‌ای و زیر جمله‌ای؛ یعنی اینکه قواعد وجهیت یک زبان را به زبانی دیگر تحمیل نکنیم و شاکله وجهیت هر زبان با زبان دیگر متفاوت است. دوم اینکه برای بررسی وجهیت تمامی ابعاد آن را باید در نظر گرفت.

با الهام و جمع‌بندی از رویکردهای مختلف به وجهیت، یک شاکله کلّی از نظام وجهیت را به‌صورت نمودار زیر نشان می‌دهیم. این نمودار تمامی ابعاد وجهیت را در برمی‌گیرد ازجمله وجهیت گفتمانی، وجهیت دستوری و وجهیت معنایی. این نمودار می‌تواند یک الگوی قابل‌اعتنایی برای بررسی وجهیت در زبان فارسی باشد:

۱.وجهیت جمله‌ای

الف: افعال وجهی

ب: قیود وجهی

ج: زمان

۲. وجهیت زیر جمله‌ای

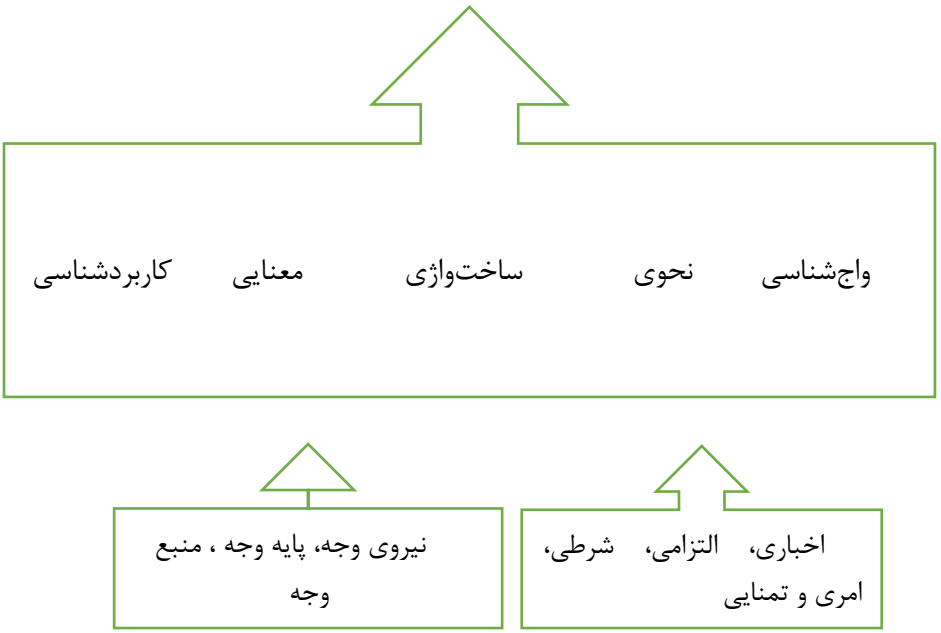
الف: اسامی وجهی

ب: صفات وجهی

ج: وجه فعلی

۳.وجهیت گفتمانی

این نمودار حاکی از این است که برای بررسی وجهیت به یک شاکله کلی نیاز داریم که دارای سه بخش باشد: ۱. بررسی وجهیت بافتی (گفتمانی)؛ وجهیتی که نه واژگانی‌شده و نه دستوری، یعنی فراتر از جمله است. ۲. وجهیت زیر جمله‌ای؛ وجهیتی که فقط در عناصر جمله از قبیل صفت واژگانی‌شده باشد، یعنی در عناصر زیر جمله‌ای نهفته است. ۳. وجهیت جمله‌ای؛ وجهیتی که در فعل دستوری شده باشد و از جمله استنباط می‌شود.



این نمودار حاکی از آن است که از منظر دیگر نیز می‌شود به وجهیت پرداخت. وجهیت یک عنصر زبانی است که می‌توان از منظر واج‌شناسی، نحوی، ساخت‌واژی، معنایی و کاربردشناسی به آن پرداخت و هرکدام از این دیدگاه‌ها تنوعات گوناگونی برای وجهیت ارائه خواهد داد. برای مثال همان‌طور که مشاهده می‌کنید بررسی وجهیت از منظر معنایی، سه ابزار برای سنجش آن ارائه می‌دهد: نیروی وجه، پایه

وجه و منبع وجه. همچنین بررسی وجهیت از منظر نحوی نیز ۵ وجه در سنجش وجهیت ارائه می‌دهد: وجه اخباری، التزامی، شرطی، امری و تمنایی. این ابزارها حاکی از این است که تا بدین‌جا وجهیت تنها از این دو منظر نحوی و معنایی در زبان فارسی بررسی‌شده است و بقیه ابعاد آن یعنی واج‌شناسی و ساخت‌واژه و کاربردشناسی آن بررسی نشده است و چه‌بسا با بررسی وجهیت از این منظر، به شاکله‌ای بس عظیم برای وجهیت دست خواهیم یافت و هرکدام از این دیدگاه‌ها تنوعات گوناگونی برای وجهیت ارائه خواهد داد.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) ایلخانی پور، نگین (۱۳۹۴)، ***صفات وجهی در زبان فارسی***، چاپ اول، تهران: مرکز.

۲) باطنی، محمدرضا (۱۳۷۰)، ***توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی***، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.

۳) رضایی، والی و فاطمه بهرامی(۱۳۹۴)، ***مبانی رده‌شناسی زبان***، تهران: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

۴) لاینز، جان(۱۹۸۱)، ***درآمدی بر معنی‌شناسی زبان***، ترجمهٔ کوروش صفوی، چاپ اول، تهران، علمی.

۵) ناتل خانلری، پرویز (۱۳۵۴)، ***تاریخ زبان فارسی***، چاپ اول، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

ب: مقاله‌ها

۱) اخلاقی، فریار (۱۳۸۶)، «***بایستن، شدن و توانستن: سه فعل وجهی در فارسی امروز***»، مجلهٔ نامه فرهنگستان. جلد سوم، شمارهٔ ۳،صص ۸۲-۱۲۹.

۲) رحیمیان، جلال (۱۳۷۸)، «***وجه فعل در فارسی امروز***»، مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دورهٔ ۱۴، شمارهٔ ۲،صص۴۱ـ ۵۲.

۳) طاهری، حمید و یوسف اسفندیار (۱۳۹۶)، «***تأثیر بافت در شناخت صور وجهی***»، دومین کنفرانس بین‌المللی ادبیات و زبان‌شناسی، تهران.

۴) عموزاده، محمد و حدائق رضایی (۱۳۸۹)، «***ابعاد معناشناختی «باید» در زبان فارسی***»، نشریهٔ پژوهش‌های زبانی، شمارهٔ ۱، صص ۵۷-۷۸.

۵) کریمی دوستان، غلامحسین و نگین ایلخانی‌پور (۱۳۹۱)، «***نظام وجهیت در زبان فارسی***»، نشریهٔ پژوهش‌های زبانی، شمارهٔ۱، صص ۷۷ـ ۹۸.

۶) میرسعیدی، عاطفه السادات (۱۳۹۱)، «***فارسی کنونی به‌عنوان یک زبان جنسیت گرا***»، دو فصل‌نامهٔ زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا (س)، سال سوم، شمارهٔ۶، صص ۲۰۲ـ ۲۲۲.

۷) نقی‌زاده، محمود، محمد عموزاده و منوچهر توانگر (۱۳۹۰)، «**بررسی مفهوم ذهنیت در افعال وجهی در زبان فارسی**»، نشریهٔ پژوهش‌های زبانی، شمارهٔ ۱، صص ۱-۲۰.

ج: منابع لاتین

1. Brinton, Laurel J.& Elizabeth C. Traugott (2005). **Lexicalization and Language Change.** Cambridge: Cambridge University Press.
2. Bybee, J. L., R. D. Perkins and W.Pagliuca(1994). **The evolution of grammar: Tense, aspect, and modality in the language of the world**. Chicago: University of Chicago Press.
3. Crystal, David (2008). **A Dictionary of Linguistics and Phonetics (6thed.).** Oxford: Blackwell Publishing.
4. Fillmore, C. (1968). **The case for case. In: Bach, E., Harms, R.T. (Eds.)**, Universals in Linguistic Theory. New York, Holt Rinehart and Winston Inc, 1–88.
5. Frawley, W. (1992). **Linguistic semantics**. Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum.
6. Givon, T. (1995). **Functionalism and Grammar.** Amsterdam: John Benjamins.

7. Lyons, J. (1977). **Semantics.** Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Lyons, John(1997). **Semantics.** Cambridge: Cambridge University Press.
9. Narrog, H. (2005). **On Defining Modality Again**. Language Sciences 27, 165–192.
10. Palmer, F. R. (1986). **Mood and Modality.** Cambridge: Cambridge University Press
11. Palmer, F. R. (1990). **Modality and the English Modals**. London, Longman.
12. Palmer, F. R. (1998). **Mood and Modality: basic principles.** In: Brown, K., Miller, J. (Eds.). Oxford: Elsevier, 229–235. **Concise Encyclopedia of Grammatical Categories**.
13. Palmer, Frank R. (2001). **Mood and Modality (2nded.).** Cambridge: Cambridge University Press.
14. Portner, Paul(2009). **Modality.** Oxford: Oxford University Press.
15. Saeed, J. I. (2009). **Semantics**, 3rd ed., Hong Kong: Willey- Blackwell.
16. Taleghani, Azita H. (2008). **Modality, Aspect and Negation in Persian.** Amsterdam: John Benjamins B.V.
17. Tavangar, Manoochehr & Mohammad Amouzadeh(2009). "**Subjective Modality and Tense in Persisn**". Language Sciences. 31.pp.853-873.

فصل‌نامهٔ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال نهم، شمارهٔ بیست و پنجم، بهار ۱۴۰۵ (صص ۱۲۲-۱۴۷)
مقالهٔ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.582235.1270

نبوت و ولایت پیامبر اسلام(ص) در روح‌الارواح احمد سمعانی

مسروره مختاری[۱]، علی شعبانی [۲]

چکیده

ستایش پیامبر اسلام(ص) در ادبیات فارسی و در بیشتر آثار شاعران و ادیبان و عارفان، جلوه خاصی داشته است. استمرار ستایش پیامبر(ص) به معنای حضور معنوی در زندگی هر انسان و جاودانه بودن رسالت ایشان است. افزون بر این، شخصیت پیامبر(ص) بیشترین تأثیر را در شکل‌گیری و تداوم عرفان اسلامی و اصول آن داشته است. پژوهش حاضر با روش تحلیلی - توصیفی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای، نبوت پیامبر اسلام(ص) و ولایت و سیادت آن حضرت بر انبیای پیشین را در کتاب «روح‌الارواح فی شرح اسماء ملک‌الفتاح» اثر احمد سمعانی مطالعه کرده است. سمعانی در این اثر با زبان تمثیل و با حلاوت خاص، انبیای الهی را از نظر چگونگی خلقت، مقام و مرتبه وجودی، شهودی، اعجاز و ابتلا باهم مقایسه کرده و با ارائه دلایل عقلی و نقلی، ولایت و سیادت حضرت محمد(ص) بر انبیای پیشین را به اثبات رسانده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که سمعانی به دلیل مذهب و مشرب فکری و ارادت خاص به پیامبر اسلام(ص)، در کتاب روح‌الارواح، از آن حضرت با بسامد بالا یاد کرده است و با ارائه دلایل و شواهد متعدد از آیات قرآن کریم و منابع دینی و عرفانی، آن حضرت را از نظر مقام و مرتبه وجودی، چگونگی خلقت، از نظر مقام و مرتبهٔ عرشی، خاتمیت نبوت و رسالت، مقام اعجاز و ابتلا، از نظر مقام کشف و شهود و غیره، سرور انبیای پیشین دانسته‌اند.

واژه‌های کلیدی: ادبیات عرفانی، نبوت، حضرت محمد(ص)، روح‌الارواح، احمد سمعانی.

---

[۱] . استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران (نویسندهٔ مسئول).
mmokhtari@uma.ac.ir
[۲] . دانش آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
alishabani2277@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۱۵ - **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۱۱/۱۰

۱.مقدمه

پیامبر اسلام(ص) و نبوت و رسالت آن حضرت در متون دینی و عرفانی، بازتاب گسترده‌ای دارد و همواره از وجود مقدس پیامبر(ص) به‌عنوان خاتم‌الانبیا، انسان کامل و بهانه خلقت یاد شده است. روح‌الارواح یکی از آثار ارزشمند عرفانی است که احمد سمعانی عارف و عالم قرن پنجم هجری آن را در شرح اسمای خداوند تألیف کرده است. مطالعه در این اثر نشان می‌دهد که نویسنده در کنار شرح و تفسیر اسمای خداوند، به مقام و مرتبه وجودی، شهودی و مقام ولایت و نبوت پیامبر اسلام(ص) توجه ویژه داشته است. وی براساس مشرب فکری خود در شرح اسماء و صفات الهی اولین و مهم‌ترین جلوهٔ اسماء الهی را در شخصیت پیامبر(ص) جست‌وجو کرده است. سمعانی با نگرش و اعتقادی که به پیامبر(ص) داشته، سعی کرده است در نگارش کتاب روح‌الارواح و شرح اسماء الهی، سیمای معنوی، عرفانی و مرتبه وجودی پیامبر اسلام(ص) را در مقایسه با انبیای دیگر تبیین و تشریح نماید و اغلب سخنان خود را با بهره‌گیری از منابع دینی و احادیث و روایات عقلی و نقلی مزین کند.

۱ـ۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

یکی از شخصیت‌های عرفانی که به مقام و مرتبهٔ وجودی و صفات پیامبر اسلام(ص) توجه ویژه‌ای داشته است، احمد سمعانی است. شهاب‌الدین ابوالقاسم احمدبن منصور سمعانی (زاده ۴۸۷هجری) یکی از سخنوران و عالمان خاندان سمعانی است که در تفسیر قرآن تسلط کامل داشت و در علم حدیث، کلام و فقه آثار ارزشمندی بر جای گذاشته است. تصوف و گرایش‌های عرفانی در روزگار احمد سمعانی جاذبه فراوان داشت (ر.ک: سمعانی، ۱۳۹۱: ۳۰-۴۳). کتاب روح‌الارواح فی شرح اسماء ملک‌الفتاح اثر ارزشمند احمد سمعانی کتابی در شرح و تفسیر اسماء الحسنی با رویکردی عرفانی است که به شیوهٔ واعظان و مذکّران نگارش یافته و شامل حکایات و قصص پیامبران،

احادیث نبوی و سخنان و حکایاتی از بزرگان دین همچون صحابه و عارفان و صوفیه همراه با اشعار عربی و فارسی است. نویسنده در این کتاب، پس از خطبه‌ای کوتاه صد و ده اسم حق‌تعالی را در هفتاد و چهار عنوان شرح کرده است. نکته مهمی که در کتاب روح‌الارواح توجه ما را به خود جلب می‌کند، این است که نویسنده ضمن بیان اسماء و صفات خداوند از خاتم نبوت و رسالت (حضرت محمد صلی‌الله علیه و آله و سلم) بیش از ۱۳۰ بار یاد کرده است. با توجه به جایگاه پیامبر اکرم(ص) در عرفان اسلامی و متون ادبی و دینی، در پژوهش حاضر با رویکرد تحلیلی- توصیفی و استفاده از منابع معتبر دینی و عرفانی، بازتاب نبوت و رسالت پیامبر اسلام و دلائل ولایت آن حضرت بر انبیای پیشین را در این اثر ارزشمند مطالعه کرده‌ایم تا به سؤالات زیر پاسخ دهیم:

۱ـ ولایت و سیادت پیامبر اسلام(ص) بر انبیای پیشین در روح‌الارواح چگونه تبیین شده است؟

۲ـ سمعانی برای اثبات ولایت پیامبر اسلام(ص) بر دیگر رسولان الهی، چه دلایل و احتجاجاتی را بیان کرده است؟

۳ـ در روح‌الارواح احمد سمعانی، مقام و مرتبهٔ وجودی، شهودی، عرشی، معنوی و دینی پیامبر اسلام(ص) در مقایسه با انبیای پیشین چگونه بیان شده است؟

۱ـ ۲. هدف و ضرورت تحقیق

روح‌الارواح احمد سمعانی یکی از آثار ارزشمند عرفانی است که مؤلف براساس مذهب و سلوک عرفانی خود سیمای پیامبر اسلام(ص) را با استناد به روایات دینی مختلف با تبحّر و زیبایی تبیین کرده است. این اثر در کنار شرح اسمای خداوند، به تبیین جایگاه عرشی، وجودی، شهودی و نبوت و ولایت پیامبر اسلام(ص) اختصاص یافته است. از آنجاکه مذهب و مشرب فکری مؤلف در ساختار و محتوای اثر، تأثیر

چشمگیری دارد و اعتقادات و علائق دینی مؤلف در چگونگی ترسیم سیمای معنوی و عبادی پیامبر اسلام(ص) تأثیر بسزایی بر جای نهاده است، در پژوهش حاضر فرضیه‌هایی مفروض است. با توجه به محبت و ارادت خاص نویسنده به پیامبر اسلام (ص) به نظر می‌رسد که نویسنده با استفاده از منابع عقلی و نقلی جایگاه خاصی برای پیامبر اسلام(ص) ترسیم کرده است. پیش‌بینی می‌شود با مطالعه در این اثر دلائل و احتجاجات متعددی برای اثبات ولایت و سیادت پیامبر اسلام(ص) بتوانیم یافت.

۱ـ۳. پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های متعددی دربارهٔ احمد سمعانی و کتاب روح‌الارواح انجام شده است که اغلب درباره اسماءالله هستند که به برخی از آنها اشاره می‌کنیم:

- پایان‌نامه دکتری تخصصی با عنوان «سیر تحول کاربرد اسماءالله در متون منثور عرفانی تا پایان قرن هفتم با محوریت روح‌الارواح سمعانی» در دانشگاه تربیت مدرس در سال ۱۳۹۸ ثبت شده است. کتایون کتیبه به راهنمایی ناصر نیکوبخت در این رساله، دشواری‌های ۱۴ نام از اسماء حسنی از «هو» تا «البارئ» را تشریح کرده‌اند.

- پایان‌نامه‌ای با عنوان«شرح و تحلیل هفت نام از اسماء الهی در روح‌الارواح احمد سمعانی» در مؤسسه آموزش عالی حافظ در سال ۱۳۹۸ دفاع شده است. زهرا بابایی به راهنمایی الهام خلیلی جهرمی به شرح دشواری‌های ۱۴ نام از اسماء حسنی از «هو» تا «البارئ» پرداخته‌اند.

- پایان‌نامه‌ای با عنوان «برداشت‌های ادبی و عرفانی از اسماء و صفات الهی بر اساس کتاب روح‌الارواح سمعانی» در دانشگاه ارومیه در سال ۱۳۹۴ دفاع شده است. حسن خورشید به راهنمایی بهمن نزهت در این پایان‌نامه دشواری‌های ۱۴ نام از اسماء حسنی از «هو» تا «البارئ» را شرح کرده‌اند.

- پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی و تطبیق اسماء الهی در روح‌الارواح سمعانی با

حدیقه سنایی و مثنوی مولوی» در دانشگاه تهران در سال ۱۳۹۵ دفاع شده است. رخساره تاجیک به راهنمایی حمیرا زمردی در این پایان‌نامه دشواری‌های ۱۴ نام از اسماء حسنی از «هو» تا «البارئ» را شرح کرده‌اند.

- مقاله‌ای با عنوان «تحلیل نشانه‌شناختی رابطه انسان و خدا در روح‌الارواح سمعانی» در مجله ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی در سال ۱۳۹۹ چاپ شده است. نویسندگان مقاله حامد شمس و محمود براتی خوانساری، براساس روش تحلیلی-توصیفی نشانه‌شناسی ساختارگرا، به بررسی رابطهٔ انسان و خدا در متن روح‌الارواح سمعانی پرداخته‌اند.

- مقاله‌ای با عنوان«برداشت‌های ادبی و عرفانی از اسماء و صفات الهی براساس روح‌الارواح سمعانی» در سومین همایش متن‌پژوهی ادبی در سال ۱۳۹۶ ارائه شده است. نویسندگان مقاله حسن خورشید و افشین اصدق هستند. محور اصلی این پژوهش پس از معرفی کوتاه کتاب و نویسنده، بیان جنبه‌های ادبی و عرفانی روح‌الارواح می‌باشد که شامل تشبیهات برای اسماء الهی، استعارات، کنایات، سجع‌پردازی‌ها، استناد به اشعار فارسی و عربی، تلمیحات قرآنی و احادیث و داستان‌ها است.

جستجو و مطالعه در پیشینهٔ پژوهش حاضر نشان می‌دهد که دربارهٔ سیمای پیامبر (ص) در روح‌الارواح احمد سمعانی، تاکنون هیچ پژوهشی در قالب کتاب یا پایان‌نامه یا مقاله صورت نگرفته است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

«عرفان پدیده‌ای عمومی و جهان شمول است و از سویی دیگر عرفان چیزی نیست جز نگاه جمال‌شناسانه و هنری به الاهیات» (مام‌علیپور، مدرسی، ۱۴۰۲: ۱۵۲)، عرفان اسلامی هم با بیشترین بهره‌مندی از شخصیت و آموزه‌های پیامبر(ص) شکل گرفته است، به‌طوری که در کتاب انسان کامل اشاره شده است: «بدان که اولین چیزی که

خداوند سبحان آفرید روح محمد(ص) بود و همه چیزها را از روح محمد(ص) خلق کرد. این همان معنی است». «اَوّلَ ما خَلَقَ اللهُ روحی ثُمَّ خَلَقَ جَمیعُ الخَلایِقِ مِن روحی» و ارواح تمام انسان‌ها را از روح محمد(ص) آفرید و ارواح انسان‌ها قبل از جسم‌ها به مدت چهار هزار سال در نزد خداوند متعال قرار داشت. این همان معنی است «اِنَّاللهَ خَلَقَ‌الارواحُ قَبلَ الاَجسادِ بِاَربعهٔ الاَف سَنَهٔ» (نسفی، ۱۳۹۱: ۴۸).

یکی از منابع معتبر عرفانی، روح‌الارواح احمد سمعانی است، در ادامهٔ بحث با استناد به شواهد مثال از اثر یاد شده، به ادلّه‌هایی که سمعانی در اثبات ولایت پیامبر اسلام(ص) بر انبیای پیشین آورده است، پرداخته‌ایم.

۲ـ۱. ولایت پیامبر (ص) بر کل عالم خلقت

از نظر مراتب و درجات وجود عرفانی، وجود گرامی پیامبر(ص) به‌عنوان انسان کامل، تجلی‌گر اسماء و صفات الهی و در درجهٔ دوم خلقت پس از خداوند تعالی تکریم شده است. همان‌طور که خداوند در حدیث قدسی فرموده است:«یا اَحمَد، لَولاکَ لَمّا خَلَقتُ الاَفلاکَ» ای احمد اگر تو نبودی، جهان را نمی‌آفریدم (میرجهانی، ۱۳۹۲: ۱۴۹). به منزلت وجودی پیامبر اشاره می‌کند که اگر وجود مقدس تو نبود جهان را نمی‌آفریدم و تمام خلقت بهانه آفرینش و محبت تو است. با تأمل در این حدیث قدسی به وضوح می‌توان ارزش جایگاه پیامبر(ص) در مراتب هستی و مقام وجودی ایشان نزد خداوند را فهمید. به عبارت دیگر حضرت محمد(ص) عامل فیض‌بخشی به مراتب پایین‌تر وجود است و مهم‌ترین واسطه فیض اقدس و ذات لایزال الهی است. وجود گرامی پیامبر(ص) در ابتدای خلقت بیانگر تقدم روح ایشان بر همه مخلوقات خداوند است. مستملی بخاری در این باره می‌گوید: «مقدم‌ترین ارواح، روح محمد مصطفی صلی‌الله علیه و سلم بود» (مستملی بخاری، ۱۳۶۳: ۲/۸۴۲).

سمعانی در بخش‌هایی از کتاب روح‌الارواح، ضمن تشریح اسماء الهی، به جایگاه وجودی پیامبر(ص) و اهمیّت نقش ایشان در ابتدای خلقت عالم پرداخته است. وی جایگاه پیامبر اسلام(ص) در عالم هستی را به‌مثابهٔ سلطانی می‌داند که همه جهان قلمرو اوست و پیامبر(ص) در مراتب وجود مانند پرگار جهان و پایهٔ ثابت آن است که هرچه ثابت و محکم باشد، سبب کارکرد درست آن می‌شود. بنابراین وجود گرامی پیامبر(ص) نقطه مرکز هستی و بنیان تمام عالم امکان است:

«سلطان را تختی بباید و تخت را مکانی و مهوایی بباید، و مهوا و مکان را صحنی بباید، عالمی بدین واسِعی صحنِ سریرِ محمد رسول‌الله است، مرکز دایره پرگارِ آن مهتر بود» (سمعانی، ۱۳۹۱: ۵۴۲).

موضوع آفرینش پیامبر(ص) یکی از مباحث مهم و مورد بحث در ادبیات عرفانی است. آفرینش حضرت محمد(ص) در عالم ملکوت و قبل از آفرینش حضرت آدم(ع) بوده است و این اصل که در میان عارفان به آن«حقیقت محمدی» گفته می‌شود، از مهم‌ترین مباحث عرفانی است. «منظور از حقیقت محمدیه در اصطلاح عرفا و متصوفه، ذات احدیّت به اعتبار تعیّن اول و مظهر جامع اسم الله است. یعنی همان‌طور که الله در حقیقت و مرتبت مقدسه بر جمیع اسماء ظهور و تجلی پیدا کرده است. انسان کامل که مظهر اسم کلی الله است باید در ذات و مرتبه وجودی بر همه موجودات و مظاهر مقدم باشد (سجادی، ۱۳۸۳: ۳۲۵). عرفا بر این باورند، همان‌طور که رسول اکرم صلی‌الله علیه و آله در قوس نزول، سرسلسله انسان‌های کامل است؛ چون «اول ما خلق اللّه» است، در قوس صعود نیز اوج و قلّه غایی رسالت است؛ چون خاتم انبیا است (قیصری، ۱۳۷۵: ۹۵).

سمعانی می‌گوید: تمام ذرّات عالم هنگام به‌وجود آمدن نشان خدمتگزاری حضرت محمد(ص) را داشتند: «به هر ذره‌ای که از عدم به‌وجود آوردند، داغی از چاکری محمد بر نهادند. یُریدونَ لِیُطفِئوا نُورَ اللهِ بِأفواهِهِم. همه عالم جمع گشتند و به مُعاداتِ

او بیرون آمدند و گفتند: باید که او نباشد و این دین آشکارا نگردد. ربُّ العزّة می‌گفت: لِیُظْهِرَهُ عَلَی‌الدّینِ کلِهِ؛ انّی عَبدُ الله، فِی اُمّ‌لکِتابِ وَ خَاتَم‌النَّبِیِّیْنِ» (سمعانی، ۱۳۹۱: ۲۴۷).

سمعانی در بخی دیگر از کتاب روح‌الارواح می‌گوید هر دو عالم اعم از فردوس و کروبیان به خاطر وجود پیامبر اسلام(ص) خلق شده است: «ای رضوان فردوس ترا، ای مالک دوزخ ترا، ای کروبیان عرش شما را، ای دل سوخته که بر تو مُهر مِهر است، تو مرا و من تو را» (همان: ۵۹۸).

سمعانی می‌گوید تمام جمالات و کمالات آفرینش به‌دلیل وجود گرامی پیامبر اسلام(ص) هستی یافته‌اند. خلقت کامل آسمان‌ها و ستارگان برای نگهبانی از اسرار محمدی آفریده شده‌اند. جایگاه پیامبر(ص) در عالم ملکوت به‌حدی عظیم است که میکائیل سرلشکر و جبرائیل فرمانده سپاه حضرت محمد(ص) است و پیامبرانی همچون حضرت ابراهیم(ع) و حضرت موسی(ع) و حضرت عیسی(ع) تمام فضایل و معجزات خویش را به‌دلیل وجود مبارک پیامبر(ص) دارا بودند و در تورات و انجیل وصف شرافت و فضل و اعزاز ایشان آمده است.

«و این نجوم که بر رقعه کبود در پیشِ تخت ماه شاه شکل سماطین بر کشیده‌اند برای آن‌اند تا حراستِ اسرارِ حضرت احمد کنند و اگر یکی از ایشان در مَهمَهِی قَفر گُم گردد دلیل او باشد. میکائیل اجرا دهنده لشکر اوست، جبرئیل اسفهسالار صَفدر اوست،...» (همان: ۲۴۸).

سمعانی در بخشی دیگر از کتاب به حشمت و لطف پیامبر(ص) در تمام عالم اشاره دارد که تمام مخلوقات جهان و حضرت آدم(ع) و فرزندانش در سایه حشمت و محبت ایشان به وجود آمدند. برگزیدگی حضرت آدم(ع)، مقام معنوی حضرت ادریس(ع)، شیخ‌الانبیاء بودن حضرت نوح(ع)، مقام خلیل و سلامتی در برابر آتش حضرت ابراهیم(ع) و مقام کلام بی‌واسطه حضرت موسی(ع) با خداوند از ولایت و سیادت پیامبر(ص) و به دلیل وجود گرامی ایشان است.

«آدم که لباس اصطفا یافت از حشمتِ ما یافت ادریس که مکان رفیع یافت از دولت ما یافت، نوح که دعای مستجاب و لقب شیخ‌الانبیا یافت از رتبت ما یافت، خلیل که حلّه خُلّت یافت و بَرد و سلامت یافت از درجه ما یافت، موسی که به‌طور کلامِ بی‌واسطه شنید و مُقدّمی ششصد هزار اسرائیلی یافت به سیادتِ ما یافت، وَ هَلُمَّ جَرّاً. مصطفی می‌آمد بر عادت اتراک، عرش و کرسی بر فتراک بسته و او به حکم همّت از هر دو گسسته» (همان: ۵۴۲).

سمعانی بر این باور است که ولایت پیامبر اکرم (ص)، حقیقت و نور الهی است که سراسر هستی را در بر می گیرد. به اعتقاد سمعانی ولایت پیامبر (ص)، در خلقت عالم ریشه دارد، چنانکه نور نخستین آفرینش، از او پدید آمد و همه انبیا از شعاع وجودی او مأمور هدایت شدند: «خداوند ـ جلّ جلاله ـ در شب معراج او را در قُبّهٔ قربت قاب قوسین بنشاند و صدهزار نثارِ الطاف بر فرقِ دولتش فشاند و کونین را خاک قدم او گردانید و هیکل علوی را و مرکز سفلی را در تحت رایت ولایت او آورد» (همان: ۶۲).

در بحارالانوار از جابر بن عبدالله انصاری نقل شده است که از رسول خدا (ص) پرسیدم: «اول چیزی که خداوند آفرید چه بود؟ فرمود نور پیغمبرت ای جابر! خدا آن را آفرید و سپس هر چیزی را از او خلق کرد. بعداً در پیش روی خود مدتی در مقام «قرب»، نگه داشت، سپس آن را چند قسمت کرد و از یک قسمت «عرش» و از قسمتی دیگر «کرسی» و از قسمتی «حاملان عرش» و «ساکنان کرسی» را آفرید و قسمت چهارم را مدتی در مقام (حب) نگه داشت، سپس آن را چند قسمت کرد. ... عقل را از جزئی و علم و حلم را از جزئی و عصمت و توفیق را از جزئی و قسمت چهارم را در مقام «حیاء» مدتی نگه داشت، سپس با چشم هیبت نظری به آن افکند، آن نور ترشح کرده و یکصد و بیست و چهار هزار قطره از آن افتاد و خدا از هر قطره، روح پیغمبر و رسولی را آفرید، سپس ارواح انبیاء و از نفس‌های آنها ارواح اولیاء و شهداء و صالحان را آفرید (طباطبایی، ۱۳۷۴: ۱/۱۵۶).

سمعانی می‌گوید: خداوند همه شب‌ها و روزها و تمامی افلاک و آسمان و زمین را آفرید و همه جهان را به خاطر وجود مبارک پیامبر اسلام(ص) زیبایی و تکامل بخشید تا در ستایش الهی و لطف خداوند به عالی‌ترین درجات نایل شود: «ما دُرّ روز و شبه شب را که در رشته قدرت کشیدیم و بر گردن فلک بستیم و مهره مهر را بر بساطِ فیروزه‌گون بگردانیدیم ... و لُجّه خضرا و دایره غبرا را از ستر مکنون به صحرای کُن فَیَکون آوردیم، برای تو بود، تا محمّد هزار هزار فصل در محامد ربّانی و لطف رحمانی بر عَذَبه زفانِ خود که مَوردِ عَذب ارواح بود براند. پس به آخِر لوح فصاحت موسی وار که وَاَلقی الألواحَ الواح بینداخت و لباس افلاس و عجز در پوشید و خرمن اَنَا أفصَح العَرَب را به آتشِ بی نیازی اَنتَ کَمَا اثْنَیْتَ عَلَی نَفْسِیکَ بسوخت» (سمعانی، ۱۳۹۱: ۴۸).

۲-۲. برتری و ولایت پیامبر اسلام(ص) در چگونگی خلقت

سمعانی در بیان سیادت و ولایت پیامبر اسلام(ص) بر پیامبران پیشین، به خلقت آن حضرت و بیان نور آفرینش و نَسَب ایشان پراخته و به جایگاه نور محمدی و اقسام نور پیامبر(ص) اشاره کرده است. خداوند تمام خلقت را برای پیامبر(ص) آفریده است و با توجه به آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور اظهار می‌دارد که خداوند نور آسمان‌ها و زمین است و تمثیل نورش مانند مشکات است؛ بنابراین برخی از مفسران قرآن مانند محمدبن کعب و ضحاک و کعب عقیده دارند که منظور از این اشاره نور، پیامبر(ص) است.

«اِنَّما خَلَقتُ مَا خَلَقتُ لَکَ. اللهُ نُور السَّمواتِ وَالاَرضِ مَثل نُورهِ کَمِشکوةٍ. جماعتی از مفسران چون محمدبن کعب و ضحاک و کعب چنین می‌گویند که این‌ها اشارت به مصطفی علیه‌السلام است که خلقتش نور بود و خلعتش نور بود و نسبتش نور بود و ولادتش نور بود و مشاهدتش نور بود و معاملتش نور بود و معجزتش نور بود و اصحابش نور بود و امّتش نور بود وَ هُوَ عَلَیه‌السّلام فِی ذَاتِهِ نُور علی نور» (سمعانی، ۱۳۹۱: ۵۲۴).

سمعانی می‌گوید: خداوند اولین چیزی که از عدم به عالم وجود آورد و آشکار کرد، ذات تابان و درخشنده پیامبر(ص) بود. خداوند با نظر هیبت و بزرگواری به ایشان توجه کرد. از نوری که نصیب پیامبر اسلام(ص) شده بود، خداوند امر کرد تا آن نور را در گنج قدرت قرار دهند و هزار سال در طهارت قرار گرفت. پس از آنکه سه هزار سال تمام شد، خداوند به جبرائیل امر کرد باریکه‌ای از قبضه نور را به روی زمین بیندازد.

«آنگه آنچه نصیب سیّدالمرسلین بود از آن نور مستور در کنوز قدرت بفرمود تا به صحرا آوردند و به امانت به مقرّبان حضرت دادند تا هزار سال در بحر طهارت سیاحت کرد. آنگه هزار سال در بحرِ قربت و مشاهدت سیاحت کرد، آنگه آن نور را هفتاد هزار خلعت از خلعت‌های هُدی و تقوی و علم و عصمت و ورع و صیانت در پوشیدند، آنگه سه هزار سال در مقام عبادت بیستاد، چون هفت هزار سال تمام شد حق جَلّ جَلاله جبرئیل را گفت که قبضه‌ای از روی زمین برگیر چنانکه شنیده‌ای» (همان: ۵۲۵-۵۲۴).

سمعانی در بخشی دیگر، خلقت و تولد آن حضرت را با انبیای دیگر مقایسه کرده و به کیفیت تولد آن حضرت و اتفاقاتی که در عالم عرش افتاد، پرداخته است. وی می‌گوید در هنگام خلقت پیامبر اسلام(ص) فرشتگان به استقبال آن حضرت آمدند و از شر تمامی شیاطین و ناپاکان دور ماند و تمام آسمان و ستارگان و موجودات به حراست و حفاظت از وجود مبارک ایشان پرداختند و به مقام بزرگ و کمال درجات ایشان پی بردند: «آسمان و زمین دیگرگون گشت، پیش از آنکه عَلَم رسالت و رایتِ نبوت بر درگاه محمد رسول الله بزدند دیوان در این عالم بلند رفتندی و استراق سمع کردندی و اسرار غیب بشنیدندی. راست که بالش سعادت رسالت او در صدر سیادت بنهادند رصدها در آسمان‌ها بر مِرصادها نهادند تا شیاطین را به رجم مدحور گردانند و از اطلاع بر اسرار تَبشیر و اِنذار دور کنند تا مصون و محروس بماند» (همان: ۲۴۳).

سمعانی در بخشی دیگر ضمن تشریح اسم «اللطیف» خداوند، به داستان خلقت پیامبر(ص) پرداخته است. وی می‌گوید: حضرت محمد(ص) به شکل انسان عادی از عبدالله بن عبدالمطلب به‌دنیا آمد، اما خداوند با قدرت لطف و رحمت خود، آن حضرت را به مقام وحی الهی، خُلق عظیم و پیروی نکردن از هوا و هوس و به بالاترین مقام وجودی عالم رساند: «او مردی بود از زیر دامن عبدالله‌بن عبد المطلب بیرون آمده و در ارحام و اصلاب بشر رفته، لیکن از غیب کلمه‌ای درآمد و احوال و اقوالش را مبدّل کرد وَ اِنَّکَ لَعَلی خُلُقٍ عَظِیمٍ، وَ ما یَنطِقُ عَنِالْهَوَی، إِنْ هُوَ إِلا وَحْیٌ یُوحَی» (همان: ۲۴۴).

سمعانی ضمن اشاره به چگونگی خلقت پیامبر اسلام(ص) روایت می‌کند که ایشان از آنچه در مقام و منزلت و مرتبه خود بود، خبر نداشتند تا اینکه خداوند تمام عالم را آذین بست و به جمال علم و اسرار الهی زینت داد و تخت بزرگی او را در بلندای رسالت نشاند و فرشتگان را به غلامی ایشان گماشت و از تمام انبیاء همان‌طور که بر ربوبیّت خود عهد گرفته بود، بر ولایت پیامبر(ص) نیز هم‌عهد کرد. با توجه به این تحلیل می‌توان دریافت که از ازل شعار«محمد رسول الله» همنشین شعار«لا اِلَه الّا الله» بوده و تمام پیامبران بر این موضوع مهم رسالت داشتند.

«مصطفی علیه السلام را آنچه به نام او در ازل رفته بود خبر نبود همی ناگاه علی‌الفتوح آسمان رسالت را به نجوم علوم و اَقمار اسرار بیاراستند و نهال نبوت در روضه اصطفا و مرغزار اِجتبا بنشاندند و مسند عزّ او در صدر جلالتِ رسالت نهادند، صدهزار و بیست و اند هزار نقطه عصمت را چاکرِ وی کردند آنگه زفان او را از افتخار به مهتری ایشان نگاه داشتند و کمر افتخار به چاکری وی بر میان ایشان بستند و چنانکه در ربوبیت خود با بندگان عهد کردند و میثاق بستند در سیادت وی بر انبیا و رسل و متابعت و مشایعت ایشان میثاق بستند» (همان: ۴۸۶).

۲ـ۳. خاتمیت پیامبر اسلام(ص) و ولایت او بر انبیای پیشین

حضرت محمد(ص) بر تمام پیامبران پیشین ولایت و برتری داشتند و خداوند تعالی و تمام انبیای پیشین این سیادت را تصدیق کرده‌اند. آن حضرت با توجه به اینکه مسئولیتی بسیار بزرگ‌تر از همه انبیاء الهی داشتند و کامل‌کنندهٔ دین الهی بودند، به سروری همه انبیاء الهی رسیدند. مقصود و هدف مرتبه اعلاء و آخرین درجه نبوت، پیامبر اسلام (ص) است. همه پیامبران تحت ولایت پیامبر اسلام هستند. ایشان در این زمینه می‌فرمایند: «آدم و من دونه تحت لوائی یوم القیامة؛ تمام پیامبران از حضرت آدم تا آخرین آنها در قیامت زیر پرچم من هستند» (مطهری، ۱۳۹۵: ۳۶).

سمعانی می‌گوید در زمان پیامبر(ص) مرسوم بود برای اهمیّت و اعتبار نامه در زیر آن مُهر بزنند. پیامبر(ص) هنگام نامه نوشتن برای پادشاه ایران فرمان داد انگشتری با مُهر«مُحَمّد رَسُولُ الله» بسازند، بنابراین خداوند هم در فرستادن انبیا پس از صد و بیست و چهار هزار پیامبر، هنگامی که به انتها رسید مُهری نیاز داشت و نام محمد(ص) را مُهر منشور رسالت قرار دادند: «سرّی دیگر، خاتمش از بهر آن خواندند که ملوک اول که بنگرند به مُهر نامه نگرند و آخر که فارغ شوند، از مُهر فارغ شوند. اول نظر رحمت که کردیم به تو کردیم و آخر که بفرستادیم ترا فرستادیم تا به هر دو حال انبیا در بند تو باشند و تو دربند کس نه. ای جوانمرد مهتر ما از همه مهتران بزرگوارتر است و ما از همه اُمَم فاضل‌تر، کُنتُم خَیرَ اُمَّةٍ» (سمعانی، ۱۳۹۱: ۲۵۶).

پیامبر اسلام (ص) می‌فرمایند: «نَحْنُ الآخِرُونَ الأوَّلُونَ یَومَ القِیامَةِ؛ ما در دنیا پس از همه پیامبران و امت‌ها آمده‌ایم؛ اما در آخرت در صف مقدم هستیم و دیگران پشت سر ما هستند» (مطهری، ۱۳۹۵: ۳۶)؛ این حدیث نشان می‌دهد که حضرت محمد(ص) در روز رستاخیر در صف مقدم همه پیامبران خواهند بود و این خود، نشانه‌ای از ولایت پیامبر اسلام (ص) بر انبیای پیشین است. سمعانی در بخشی از کتاب روح‌الارواح، با

تأکید بر خاتمیت رسالت پیامبر اسلام(ص)، بر این باورند که حضرت محمد(ص) اگر از نظر زمانی متأخر از تمام انبیا هستند، از نظر رتبت و منزلت سرور و مفخر انبیا هستند و بر انبیای پیشین ولایت دارند. بنابراین امت اسلام برترین امت هستند به این دلیل که نبی اسلام، برترین انبیای الهی است: امت محمد به‌صورت بیگاه برخاستند، اما به‌معنی پگاه خاستند... . بیگاه خیزان بودند در عالمِ قدرت، اما پگاه خیزان بودند در عالمِ مشیّت. در خدمت مؤخر بودند، اما در خلعت مقدم بودند» (همان: ۲۵۶).

سمعانی معتقد است که خداوند حضرت محمد(ص) را خاتم‌النبیین معرفی کرده است. پادشاهان هنگام خواندن نامه ابتدا به مُهر آن توجه می‌کنند و هنگامی که نامه‌ای به پایان می‌رسد، به‌وسیله مُهر تأیید و تصدیق می‌شد. بر این اساس معنای خاتم پیامبران بودن، با مبعوث شدن پیامبر اسلام معنا پیدا کرد و نبوت انبیای الهی از آدم تا خاتم(ع) تأیید و تصدیق شد: «ربُّالعزّة می‌گفت: لِیُظْهِرَهُ عَلَی‌الدّینِ کلِهِ؛ انّی عَبدُالله، فِی اُمّ‌لکِتابِ وَ خَاتَم‌النَّبِیِّیْنِ : وَإِنْ آدَمَ لَمُنْجَدِلْ فِی طِینَتِهِ. آدم هنوز سر از طینه بر نیاورده بود که نامِ ما در امّ کتاب به خاتمی انبیا نبشته بود» (همان: ۲۴۷).

پیغمبر اکرم صلی‌الله علیه و آله، واجد همه مزایای مشترک، و مزایای فرد فرد انبیا و بعضی از خصایص ویژه است و تا روز قیامت احدی بهتر از پیغمبر اسلام نخواهد آمد؛ زیرا اگر کامل‌تر از وی یافت می‌شد، حتماً او به مقام خاتمیّت می‌رسید نه رسول اکرم صلی‌الله علیه و آله» (جوادی آملی، ۱۳۸۸: ۸/۲۴).

سمعانی در استدلالی دیگر، برای اثبات ولایت حضرت محمد(ص) بر انبیای پیشین مقام نبوت حضرت محمد(ص) را نبوت حضرت آدم(ع) مقایسه کرده است و بر این باور است که ابر لطف و رحمت الهی در زمان حضرت آدم(ع) به‌صورت چند قطره بر طالبان حقیقت می‌رسید، در حالی‌که با رسیدن نبوت پیامبر دریای لطف و رحمت الهی رسید و نبوت پیامبر تجلی منتهای رحمت خداوند بر عالیمان است:

«چون نوبت دولت آدم بیامد، ابری از لطف برآمد و قطرات محبت ببارید، سینه هر عزیزی را که می‌آوردند، قطره‌ای چند بر روضه روزگارِ او می‌بارانیدید، چون نوبت دولت محمد در رسید قطره از میان برداشتند و بحری بی‌کران در آن میان نهادند و انبیا و صدیقان در دریاهای نبوت و صدق غواصی می‌کردند، کس به گردِ مرکب سیّدالمرسلین در نرسید. روز یک مرکبِ او بود و شب یک مرکب او، آخر این مرکبان فرو ماندند و خواجه خواجگان درگذشت» (سمعانی، ۱۳۹۱: ۲۴۹).

با توجه به گستردگی بحث و تعدّد مصادیق موجود در کتاب روح‌الارواح، دلایلی را که سمعانی در اثبات ولایت و سیادت پیامبر اسلام(ص) بر انبیای پیشین آورده است، در ادامهٔ بحث به تفکیک ارائه می‌دهیم.

۲-۳-۱. پیامبر اسلام(ص) جامع فضایل تمام انبیا هستند.

تأمل در قرآن کریم و منابع دینی نشان می‌دهد که نبوت و رسالت انبیای الهی، رابطهٔ اتصالی داشته است و نبوت انبیای الهی از حضرت آدم تا خاتم یک سیر تدریجی و تکاملی داشته است. امام صادق(ع) در تجلیل خداوند از مقام پیامبر(ص) می‌فرماید: «از جمله کامل کردن نعمت‌های خداوند بر پیامبر این بود که او را حبیب خود قرار داد و به زندگی او سوگند یاد کرد و با شریعت او شریعت‌های گذشته را منسوخ کرد و او را به جایگاه اعلی عروج داد و در معراج او را محفوظ داشت تا اینکه چشمش منحرف نشد و به خطا نرفت و سرکشی نکرد و او را به‌سوی عرب و عجم فرستاد و برای او و امت او غنایم جنگی را حلال کرد، او را شفاعت‌کننده‌ای که شفاعتش پذیرفته شود، قرار داد و سید و سرور فرزندان آدم کرد، نام او را با نام خود هم‌ردیف کرد و رضایت او را در رضایت خود قرار داد و او را یکی از دو رکن توحید قرار داد» (الزحیلی، ۱۳۸۸: ۷۰).

سمعانی در روح‌الارواح به اهمیّت جایگاه پیامبر(ص) در میان پیامبران اولوالعزم اشاره کرده و اعتقاد دارد که همه کمالات و فضایل ایشان قبل از خلقت عالم، در وجود

پیامبر(ص) جمع آمده است: «آدم می‌گوید: من صفیّ الله‌ام، خلیل می‌گوید: من خلیل الله‌ام، موسی می‌گوید: من کلیم الله‌ام عیسی می‌گوید: من روح الله‌ام، مصطفی می‌گوید:

وَ ما شَرِبَ العُشّاقُ الاّ بَقِیّتی وَ مَا سَاغَهم مِن کَأسِهم غیر سوریا

آن روز که وجودِ شما نبود این خلعت‌ها با ما بود ما همه را داشته‌ایم. پس بر موجب بذله و فضله خود به شما داده‌ایم که ما در قرطه محبت زیباتریم» (سمعانی، ۱۳۹۱: ۵۴۳).

همین مفهوم در بخشی دیگر از روح‌الارواح در ضمن روایتی از ابن عباس چنین آمده است که خداوند تمام فضایل انبیای پیشین را در وجود حضرت ختمی مرتبت جمع آورده است:

«ابن عباس رضی‌الله عنه گفت: إنَّالله تَعَالَی اَعْطَی محمداً خُلْقَ آدَمَ وَ مَعْرِفَةَ شَیثٍ و شجاعَةَ نُوحٍ وَ وفاء اِبراهیمَ وَ رِضَاء اسْحَاقَ وَ قَوَّةَ یَعْقُوبَ وَحُسْنَ یُوسُفَ وَشِدَةَ مُوسَی وَصَبْرَ أیُّوبَ و طَاعَةَ یُونُسَ وَ صَوْتَ داودَ وَ فَصاحَةَ صَالحٍ و زُهدَ یحیی وَ عِصْمَةٌ عِیسَی وَ وَقارَ الْیَاسَ وجِهَادَ یُوشع و حُب دانیَالَ» (همان: ۲۵۵).

۲-۳-۲. ولایت پیامبر اسلام(ص) بر انبیای پیشین از نظر مقام اعجاز

مقام و مرتبهٔ ولایت پیامبر (ص)، از قدرت لایزال الهی سرچشمه گرفته است و ذات ربوبی دارد. پیامبر اسلام نتیجه همهٔ پیامبران و علت آن است که همهٔ پیامبران مقدمه‌اند و پیامبر اسلام (ص) نتیجه همهٔ آنهاست. وحی آنها در حدود یک برنامه موقت بوده و وحی پیامبر اسلام در سطح قانون اساسی کلی و همیشگی است (مطهری، ۱۳۹۵: ۳۶).

سمعانی در اثبات ولایت پیامبر اسلام(ص) معجزه آن حضرت را با معجزه‌های

پیامبران پیشین مقایسه کرده و گفته است که برهان و دلیل نبوت تمام انبیاء به‌وسیله چشمان مردم اثبات شد، اما نبوت پیامبر(ص) از راه دل‌ها و به‌وسیله فتح قلوب مردم اثبات شد.

«برهان نبوت انبیا از راه دیده‌ها درآمد، اما برهان رسالت محمدی از راه دل‌ها درآمد. هیچ رسول نبود الا که حق او را معجزه‌ای ظاهر داد چنانکه دیده‌ها بدید، اما معجزه ابراهیم آتش بود و معجزه موسی ید بیضا و معجزه عیسی اِحیَاء موتی؛ و این همه ظاهر و آشکارا بود و محل اطلاع دیده‌ها بود، اما معجزه مصطفی بوستان دوستان با صفوت و گلستان شربت محبت بود، بَل هُوَ آیاتٌ بَیّناتٌ. بلی مصطفی را علیه‌السلام معجزات بسیار بود که محل اطلاع دیده‌ها بود. کانشِقَاق القَمَر و تسبیح حَجَر و کلام ذیب و اسلام ضَبّ و غیر آن» (سمعانی، ۱۳۹۱: ۶۱۱).

سمعانی در روح‌الارواح بیان داشته است که کرامات پیامبر اسلام(ص) در قیاس با همه پیامبران عظیم‌تر است؛ همان‌طور که حضرت آدم(ع) که به مقام ستوده رسیده بود، با وسوسه شیطان گمراه شد، اما نور وجودی پیامبر(ص) تواناست که گمراهان را به راه راست بیاورد.

«هر کرامتی که در حق رسولی بفرمودند در حق رسول ما از آن شگرف‌تر بفرمودند و قدمگاهِ وی از آن درگذرانیدند. آدم عزیز عالم بود و در چهار بالش وجودش بنشاندند و در دست مکارم خاتم بود، لیکن آن لعین وی را وسوسه کرد تاش در زلّت افکند، اما برقِ حشمت رسول ما بر دیو جَست، در کارش آورد» (همان: ۲۴۹).

۲-۳-۳. تأیید ولایت پیامبر اسلام(ص) از جانب انبیای الهی

حضرت محمد(ص) بر تمام پیامبران پیشین از نظر جایگاه معنوی، عبادی، مرتبه وجودی و فضایل اخلاقی ولایت و برتری داشتند و این سیادت توسط خداوند تعالی و تمامی پیامبران تصدیق شده است. ایشان با توجه به اینکه مسئولیتی بسیار بزرگ‌تر

از همهٔ انبیاء الهی داشتند و کامل‌کنندهٔ دین الهی بر مردم بودند، به سروری همهٔ انبیاء الهی رسیدند. پیامبر اکرم(ص) با نبّوت خویش زحمات پیامبران پیشین را به ثمر نشاند. فضیلت دیگر پیامبر(ص) بر سایر انبیاء، اخذ میثاق از تمام پیامبران و فرشتگان برای حضرت محمد(ص) است که در آیهٔ ۸۱ سورهٔ آل عمران ذکر شده است: «وَ إِذْ أَخَذَ اللّهُ مِيثَاقَ النّبِيّينَ لَمَا آتَيْتُكُمْ مِنْ كِتَابٍ وَ حِكْمَةٍ ثُمّ جَاءَكُمْ رَسُولٌ مُصَدّقٌ لِمَا مَعَكُمْ لَتُؤْمِنُنّ بِهِ وَلَتَنْصُرُنّهُ قَالَ أَأَقْرَرْتُمْ وَأَخَذْتُمْ عَلَى ذَلِكُمْ إِصْرِى قَالُوا أَقْرَرْنَا قَالَ فَاشْهَدُوا وَأَنَا مَعَكُمْ مِنَ الشّاهِدِينَ» در تفسیر کشف‌الاسرار ذیل همین آیه آمده است: «ربّ‌العالمین دو عهد گرفت از خلق خویش و پیمان ستد، یکی آنکه: پیمان ستد از همه خلق بر خدائی و کردگاری خویش چنان‌که گفت: «وَ إذ اَخَذَ ربُّکَ مِن بَنی آدم» دیگر آنکه: پیمان ستد از فریشتگان و پیغامبران بر نبوت محمد و نصرت دادن وی چنانکه گفت: «وَ اِذا اَخَذَ اللهُ میثاقَ النَبیینَ ...» و این غایت تشریف است و کمال تفضیل که نامش با نام خویش بزرگ کرد و قدرش با قدر خود برداشت» (میبدی، ۱۳۷۱: ۲/۱۸۷).

سمعانی در کتاب روح‌الارواح به اخذ میثاق و اقرار انبیا و فرشتگان بر ولایت و سیادت حضرت محمد(ص) پرداخته و چنین آروده است: «قَالُوا اَقرَرنَا. همه گفتند: بار خدایا به چاکری محمّد اقرار دادیم، قَالَ فَاشهَدُوا. فریشتگان را گواه گرفت وَ اَنَا مَعَکُم مِنَالشاهِدین، و من که خداوندم بر این گفت شما گواهم. در حق خود جز این نگفت وَ اَشهَدَهُم عَلَی اَنفُسِهِم. ایشان را بر خود گواه گرفت و این عینِ مسامحت بود، چون کار به میثاق محمّد رسید استقصاها نمود تا کمال محبت و مودّت آشکارا کند» (سمعانی، ۱۳۹۱: ۴۸۷)

سمعانی می‌گوید: همان‌طور که خداوند برای ربوبیت خود از پیامبران میثاق و عهد گرفت، از آنان بر نبوت پیامبر(ص) نیز میثاق و هم‌عهدی گرفت و بدین‌ترتیب شعار«مُحمّد رَسُولُ الله» همواره در کنار شعار«لاَ اِلَه اِلاّ الله» به‌عنوان ارکان ایمان

معرفی شده است: «آن‌روز که آدم بود نوح نبود و آن روز که نوح بود خلیل نبود فَإذ اَخَذَ الله میثاقَ، چنانکه میثاق ربوبیّت خود برگرفتیم میثاق نبوت محمد برگرفتیم. آن‌روز که آدم را و نوح را بیافریدیم با ایشان گفتیم: ما را سرّی است در وجود شما و آن سرّ محمد است» (همان: ۵۴۳).

در شاهد مثالی که در ادامه می‌آید نیز، سمعانی به ولایت و سیادت حضرت محمد(ص) بر تمام پیامبران پرداخته است. وی بر این باور است که تمام انبیای الهی در خدمت رسول الله بودند و حیات نبوی ایشان به‌خاطر بشارت وجود و نبوت حضرت محمد(ص) بوده است. تمام پیامبران مانند برگ‌ها و پیامبر(ص) به‌عنوان گل نبوت بودند: «آدم که همای همایون عالم سعادت بود ...؛ نوح که شیخ الأنبیاء و آدم ثانی بود سپاهسالار ملت او بود. ... موسی که همه قِرابِ زمین رسن خیمه قربتِ او بود در شوق امت او بود. عیسی که او را گفتند: وَ إِذْ تَخْلُق مِن الطّینِ کَهیئةِ الطَّیر فَتَنفُخُ فِیهَا فَتَکون طَیراً بِاذنِی اللهِ، مبشر قدوم قدم او بود. این همه تحقیق و تلفیق به مددِ توفیق گفته شد تا بدانی که همگنان جزو بودند و او کلّ بود. و گذشتگان برگ بودند و او گل بود. ای نقطه نبوت طغرایی بر این منشور کش: آدَمُ وَ مَن دُونَهُ تَحتَ لِوائی یَومَ القِیامَةِ وَ لا فَخرَ» (همان: ۴۱۰).

۲-۳-۴. ولایت پیامبر بر انبیای پیشین از نظر مقام عرشی

پیامبر اکرم(ص) اولین مقرّب درگاه الهی در میان افرادی است که جایگاه ویژه‌ای نزد خداوند دارند. «إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِکَتَهُ یُصَلُّونَ عَلَى النَّبِیِّ یَا أَیُّهَا الَّذِینَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَیْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِیمًا» (احزاب، ۵۶) در این آیه، ستایش پیامبر(ص) از جانب خداوند و فرمان دادن خداوند به بندگان که بر ایشان درود و سلام بفرستند، نشان‌دهندهٔ مرتبهٔ وجودی پیامبر(ص) و فضیلت و برتری ایشان بر همه مخلوقات آفرینش است.

سمعانی مقام عرشی و رابطهٔ پیامبر اسلام با حق‌تعالی را با تمثیلی بیان کرده

است. وی آن حضرت را همانند دستیار مخصوص پادشاه می‌داند که حجابی میان سلطان و ایشان نیست: «غلام خاص را با سلطان هیچ حجاب نیست، اما ندیم و وزیر را صد هزار حجاب است. نه غلام خاص به بدرقه حاجب راه یابد، حاجب و دربان به بدرقهٔ غلام خاص راه یابند، تا گمان نبری که شب معراج مصطفی صلّی‌الله علیه و سلم که به آن عالم رسید به بدرقهٔ جبرئیل رسید که جبرئیل و میکائیل که آنجا رسیدند به بدرقه او رسیدند» (سمعانی، ۱۳۹۱: ۲۸۵).

یکی از مصادیق بارز در اثبات ولایت و سیادت پیامبر اسلام(ص) در روح‌الارواح، هم‌آیی مکرر نام خداوند با نام رسول اکرم(ص) است که شواهد قرآنی و احادیث مختلف نیز بر این امر صحه می‌گذارد. سمعانی برای اثبات جایگاه رفیع پیامبر اسلام(ص) در جهان هستی و در نزد خداوند می‌گوید: حقیقت عالم در دو کلمه «لاَ اِلَهَ اِلّا الله» و«مُحَمّد رَسُولُ الله» خلاصه می‌شود، این امر اهمیّت و جایگاه وجودی و مقام عرشی پیامبر اسلام (ص) را به وضوح تبیین می‌کند: «از آنجا که حقیقت است در عالم دو کلمه است: لاَ اِلَه اِلاّ الله، محمّد رسول‌الله. یک کلمه ما را و دیگر کلمه محمّد را. اِنَّ اللهَ وَ مَلائِکَتَهُ. یا محمد تو در حضرت خود ثناهای ما می‌گوی که ما در حضرت خود ثنای تو می‌گوییم. یا محمد تو بگوی: قُل هُوَ اللهُ اَحَد، و ما می‌گوییم: محمد رسول الله. مهتری با این همه منقبت و مرتبت و کمال و جمال با مشتی گدای بینوا می‌گوید: اِنَّما اَنَا لَکُم مِثلُ الوالِد لِوَلَدِهِ. پدر مشفق ما را آن مهتر است» (همان: ۴۷۶).

سمعانی در اثبات ولایت پیامبر اسلام(ص) بر دیگر انبیای الهی مقام و مرتبهٔ عرشی انبیا را مقایسه کرده است. وی اعتقاد دارد که حضرت محمد(ص) دلیل خلقت هستی و کونین است و خداوند با نبوت پیامبر اسلام(ص) محبت و رحمت خود را بر عالمیان به اتمام و اکمال رسانده است. سمعانی چنین بیان داشته است که پیامبر اسلام(ص) در دورهٔ نبوت هیچ تغییر و تبدیلی در عالم مادی نکردند و هنگام عروج

به عالم بالا کوچک‌ترین چیزی با خود نبردند.

«ای درویش آزاد مرد چون محمد در عالم نبود که خشتی بر خشتی ننهاد و به آن عالم رفت که رشته تایی با خود نبرد، و گر ببردی خطاب آمدی که بینداز. چنانکه موسی را گفتند: اِخلَع نَعلَیکَ. و نیز می‌آید که چون عیسی بدان مقام بلند برآوردند، گفتند: بنگرید تا هیچ چیزِ دنیوی با وی هست؟ بنگرستند، سوزنی داشت فرمان آمد که بدارید و برتر میارید که همّتی با سوزنی تعلق دارد به برتری راه نیابد» (همان: ۴۵۲).

سمعانی پیامبر اسلام(ص) را معدن اسرار الهی دانسته است. وی می‌گوید: همان‌طور که پادشاهان هنگامی که تمایل به حمل وسیله مهمی را داشته باشند آن را در جای مطمئن و خدمتکاران بسیار قرار می‌دهند، خداوند نیز اسرار الهیت خود را در وجود نبی اسلام(ص) قرار داده است: «ای جُوامرد سلطان که حملی به شهری فرستد و در آن حمل تعبیه‌ای عزیز و ودیعتی بزرگ بود، اگر چه به دستِ خواص فرستد کم از بدرقه‌ای نبود. از عهد آدم تا منقرض عالم آن اسرار از آسمان به زمین نیامد که در عهدِ نبوت احمد عربی علیه‌الصلاۀ والسلام آمد وَ کُلّا نَقُصُّ عَلَیکَ مِن اَنبَاء الرُّسُل. جواهر عزیز بود که از بحار اسرار الهیّت در حجر عهد نبوت محمدی می‌ریختند، هر چند حامل الوَحی روحُ‌الامین بود، لیکن راه نا ایمن بود و راهزنان و قاطعان طریق راه نگه می‌داشتند، شحنگی در شرط بود» (همان: ۲۴۴).

سمعانی در مقایسۀ مقام عرشی پیامبر اسلام(ص) با انبیای دیگر، آن حضرت را با حضرت یوسف و حضرت داود علیهم‌السلام مقایسه کرده است و بعد از مقایسۀ از نظر جمال و مقام ملکوتی و فرمانروایی عرشی، به این نتیجه رسیده است که در همه حال ولایت و سیادت با پیامبر اسلام(ص) است:

«مصطفی را علیه‌السلام پرسیدند که اَنْتَ أَحْسَنُ أَمْ یُوسُف؟ قَالَ هُوَ اصْبَحُ وَأَنَا أَمْلَحُ اگر آن صباحت سبب بریدن دست‌ها گشت این ملاحت سبب بریدن زنّارها گشت. ای

داود تو پایگاهی عظیم داری و درجه بلند داری، ترا برکشیدیم و گفتیم: یَا دَاوُد اِنَّا جَعَلْنَاکَ خَلیفهٔ فِی الأرضِ. تو خلیفه مایی و ای محمد یکی ما را از پایگاه و منزلت خود خبر ده. صحابه گفتند: اَلا تَسْتَخْلِفُ عَلَیْنَا گفت: اللهُ خَلِیفَتِی عَلَیْکُم» (همان: ۲۵۱).

سمعانی در بخشی دیگر جایگاه پیامبر(ص) و محبان ایشان را در مقایسه با جایگاه حضرت ابراهیم(ع) روایت کرده و چنین آورده است که پیروی از پیامبر(ص) جایگاه بسیار بالایی دارد و سبب دوستی با حق‌تعالی می‌شود: «بنگر که متابعت مصطفی چه درجه دارد که ثمره دوستی او دوستی حق است. خلیل با بزرگی خود می‌گوید: فَمَن تَبِعَنی فَانَّهُ مِنّی. هر که بر من پی من رود، او از من است. باز خداوند جلَّ جلاله مصطفی را می‌گوید: هر که بر پی محمد رود، دوست من است. آنکه بر پی خلیل رفت دوست خلیل آمد و آنکه بر پی حبیب رفت دوست خداوند جلیل آمد... یا محمد قُل اِن کُنتُم تُحِبُّون الله فَاتَّبِعُونِی یُحبِبکُم الله. خاک قدم پاک تو کیمیای محبت ماست» (همان: ۲۵۴).

۲ـ۳ـ۵. ولایت پیامبر اسلام(ص) بر انبیای پیشین از نظر مقام مشاهده

سمعانی بر این باور است که از نظر مقام مشاهده پیامبر اسلام(ص) برتر از انبیای دیگر است. وی می‌گوید جبرائیل بر مرتبهٔ والای پیامبر اسلام(ص) آگاه بود و هیچ‌کدام از انبیای الهی نمی‌تواند به گرد مقام ایشان برسد.

«آورده‌اند که مصطفی جبرئیل را گفت: تُفارَقُنِی فِی هَذَا المَوضِع. و باز خلیل را چون در منجنیق نهادند و جبرئیل به استقبال او آمد و گفت: هَل لَکَ مِن حَاجَةٍ اِلَیَّ؟ هیچ حاجتی داری؟ به وی التفات نکرد. آن استغنا چه بود و این افتقار چه؟ اولاً تو به این سرّ نگر که جبرئیل را یارای آن بود که گرد مقامِ خلیل گردد، اما یارای آن نبود که گردِ مقامِ حبیب گردد که لِی مَعَ‌اللهِ وَقتٌ. و از اینجا گفت جبرئیل: لَو دَنَوتُ اَنمُلَةً لاَحتَرقتُ» (همان: ۲۱۵)

سمعانی در بخشی دیگر از روح‌الارواح جایگاه پیامبر(ص) و حضرت موسی(ع) را از نظر مقام مشاهده قیاس کرده است. موسی(ع) هنگام مشاهده حق‌تعالی با نور هیبت الهی سرشار شد، اما پیامبر(ص) قدم را فراتر از جایگاه ایشان قرار داد و با نور اُنس الهی ممزوج شد. همچنین در مقام مشاهده خداوند برای حضرت موسی جواب منفی و حجاب آمد، اما دربارهٔ پیامبر اسلام(ص) حجاب‌ها برداشته شد و ایشان به جایگاه قرب رسیدند.

«مقام امت موسی با موسی همچنان بود که مقام او در حضرت؛ صورتش را داغ حجاب برنهادند حکمت غیبی را، و گفتند: لَن تَرَانِی. آنجا نصیبِ او حجاب آمد، اینجا نصیب امّتش حجاب آمد و باز مصطفی چون به حضرت قُرب رسید حجاب‌ها برداشتند، او نیز چون باز آمد حجاب‌ها برداشت» (همان: ۲۱۶-۲۱۵).

۳. نتیجه‌گیری

در کتاب روح‌الارواح فی شرح اسماء الملک‌الفتاح اثر شهاب‌الدین احمد سمعانی، علاوه بر اینکه محتوای کتاب در شرح و توضیح اسماءالحسنی خداوند است، نبوت، ولایت و سیادت پیامبر اسلام(ص) بر انبیای پیشین با استناد به آیات و روایات به زیبایی بیان شده است. هم‌آیی نام خداوند با نام پیامبر اسلام (ص) در این اثر شاهدی بر مقام و مرتبه خاص آن حضرت در نظام هستی است. بسامد بالای یادکرد نویسنده از نبی مکرّم اسلام علاوه بر ارادت خاص نویسنده، بیانگر سیادت و جایگاه خاص آن حضرت در میان انبیای الهی است. سمعانی با استناد به بشارت انبیای پیشین و قرآن کریم، حضرت محمد(ص) را آخرین حلقهٔ زنجیرهٔ رسالت و سرسلسله همه پیامبران معرفی کرده است. وی در بخش‌های متعددی از کتاب خود با استناد به آیات و احادیث اهمیت نبوت و رسالت پیامبر را یادآور شده و بر این باور است که حضرت محمد(ص) بر کل عالم خلقت برتری و سروری و ولایت دارند و از نظر چگونگی خلقت، مقام و

مرتبه وجودی، از نظر مقام عرشی و مقام مشاهده و کشف و شهود، بر تمام انبیای پیشین ولایت و سیادت دارند. سمعانی معتقد است که پیامبر اسلام(ص) جامع تمام فضایل انبیای پیشین و کامل‌کنندهٔ رسالت آنهاست و از نظر مقام اعجاز و ابتلا و شفاعت بر تمام انبیا سروری و ولایت دارند. سمعانی برای اثبات ولایت و سیادت پیامبر اسلام(ص)، هرکدام از موارد یاد شده را در میان انبیای الهی مقایسه کرده و با دلائل و احتجاجات نقلی و عقلی و گاه با زبان تمثیل آن مصادیق را به زیبایی و با حلاوت خاصی تحلیل و تبیین نموده است. مطالعه در شواهد متنی در کتاب روح‌الارواح نشان می‌دهد که ولایت پیامبر اسلام (ص) حقیقتی فراتر از مقام نبوت ظاهری آن حضرت است. آن حضرت نه تنها آخرین فرستاده خدا، بلکه حلقه نهایی زنجیره نبوت و کامل کننده دین الهی است و در قیامت نیز همه پیامبران در زیر پرچم ولایت او خواهند بود.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) قرآن کریم (۱۳۸۹)، ***ترجمه حسین انصاریان***، قم: آیین دانش.

۲) الزحیلی، وهبة. (۱۳۸۸)، ***سیمای پیامبر اسلام بر اساس منابع اهل سنت***، ترجمهٔ خالد ایوبی‌نیا، ارومیه: حسینی اصل.

۳) جوادی آملی، عبدالله (۱۳۸۸)، ***تفسیر موضوعی قرآن کریم***، جلد هشتم، قم: اسراء.

۴) سجادی، ضیاءالدین (۱۳۸۳)، ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***، تهران: طهوری.

۵) سمعانی، احمدبن منصور (۱۳۹۱)، ***روح‌الارواح فی شرح اسماء الملک‌الفتاح***، به تصحیح نجیب مایل هروی، چ۴، تهران: علمی و فرهنگی.

۶) طباطبائی، محمدحسین (۱۳۷۴)، ***المیزان فی تفسیر القرآن***، جلد۱،ترجمهٔ سید محمدباقر موسوی همدانی. قم: دفتر انتشارات اسلامی.

۷) قیصری، محمد داود (۱۳۷۵)، ***شرح فصوص‌الحکم***، تحقیق و تعلیق: سیّد جلال‌الدین آشتیانی، تهران: علمی و فرهنگی.

۸) مستملی بخاری، ابوابراهیم اسماعیل بن محمدبن عبدالله (۱۳۶۳)، ***شرح التعرف لمذهب‌التصوف***، جلد اول، تهران: اساطیر.

۹) مطهری، مرتضی (۱۳۹۵)، ***ختم نبوت***، چاپ بیست و هفتم، تهران: صدرا.

۱۰)میبدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۷۱)، ***کشف‌الاسرار و عدهٔ‌الابرار***، به اهتمام علی‌اصغر حکمت، چ۵. تهران: امیرکبیر.

۱۱)میرجهانی، سیدحسن. (۱۳۹۲)، ***الجنّةالعاصمة***، مشهد: نسیم کوثر.

۱۲)نسفی، عزیزالدین (۱۳۹۱)، ***کشف‌الحقایق***، تهران: سخن.

ب: مقاله‌ها

۱) مدرسی، فاطمه، مام علیپور، منصور (۱۴۰۲)، ***«نقد صوفی (آسیب‌شناسی تصوف اسلامی»***، فصل‌نامهٔ بین المللی علمی تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دوره ۱۶، شمارهٔ ۱۴،صص ۱۵۰ـ ۱۷۲.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال نهم، شمارۀ بیست و پنجم، بهار ۱۴۰۵ (صص ۱۴۸-۱۸۷)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.244618

زبان تمثیلی به مثابۀ ابزار شعریت رمان تاریخی شمس و طغرا

سحرنجفی پر[۱]، عسگر صلاحی[۲]، فاطمه مدرسی[۳]، ابراهیم دانش[۴]

چکیده

این پژوهش با هدف تحلیل نقش زبان تمثیلی در شعریت رمان تاریخی شمس و طغرا نوشتۀ محمدباقر میرزا خسروی صورت گرفته است. مسألۀ اصلی پژوهش، کم‌توجهی به ظرفیت‌های تمثیل در نثر داستانی و چگونگی کارکرد آن در آفرینش لایه‌های معنایی و غنای زیبایی‌شناختی این رمان است. روش پژوهش توصیفی - تحلیلی است و داده‌ها با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای تحلیل شده‌اند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که دو گونۀ اصلی تمثیل، یعنی مثل و اسلوب معادله در این رمان حضور فعال دارند و هر یک به شیوه‌ای خاص به افزایش شعریت متن یاری می‌رسانند. مثل‌ها با ایجاز و فشردگی معنایی، پیوند با سنت شفاهی و فرهنگ عامه، شخصیت‌پردازی غیرمستقیم، ایجاد تعلیق دراماتیک و بازتاب شرایط اجتماعی- تاریخی، متن را از سطح گزاره‌های عادی فراتر برده است. اسلوب معادله نیز با ساختار دو وجهی خود که پیونددهندۀ امر عقلی و حسی است، شبکه‌های معنایی و بینامتنی ایجاد می‌کند و با بهره‌گیری از مفاهیم اسطوره‌ای و دینی، ظرفیت تأویل‌پذیری متن را افزایش می‌دهد. کاربرد اسلوب معادله در نثر داستانی این رمان، نوآوری قابل توجهی است که افق‌های تازه‌ای را برای تحلیل‌های بلاغی می‌گشاید. زبان تمثیلی در شمس و طغرا عنصری تزئینی نیست، بلکه عامل اصلی و ساختاری در آفرینش شعریت است و این رمان را از یک روایت تاریخی صرف به اثری چندلایه با ظرفیت‌های تأویلی گسترده تبدیل کرده است.

واژه‌های کلیدی: شعریت، زبان تمثیلی، میرزاخسروی، شمس و طغرا.

---

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
sahar.np63@gmail.com.

[۲] - دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران(نویسنده مسئول).
asalahi@uma.ac.ir.

[۳] - استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.
fatemeh.modarrasi@yahoo.com.

[۴] - دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل ایران.
e.danesh@uma.ac.ir.

تاریخ دریافت:۱۴۰۴/۱۲/۱۸ - **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۵/۰۲/۱۲

۱.مقدمه

تمثیل در لغت به معنی مثال آوردن، تشبیه کردن، مانند کردن صورت چیزی را، مصور کردن داستان یا حدیثی را، به عنوان مثال بیان کردن و داستان آوردن است. از جمله اصطلاحاتی است که اهل بلاغت در باب آن اتفاق نظر ندارند. برخی آن را نوعی تشبیه و تشبیه تمثیل یا تشبیه مرکب دانسته و گروهی آن را نوعی استعاره پنداشته‌اند. چنان که ابن رشیق تمثیل را از شاخه‌های استعاره می‌داند و می‌گوید تمثیل در نظر بعضی از مماثله است و آن چنین است که چیزی را به چیزی تمثیل و همانند کنی که در آن اشارتی باشد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۷۸). رشید الدین وطواط آن را ارسال‌المثل می‌داند و می‌نویسد: «این صنعت چنان بود که شاعر در بیت مثل آورد» (وطواط، ۱۳۶۲: ۵۵). شمیسا، تمثیل را ارسال‌المثل می‌داند و می‌نویسد: «تمثیل کلامی است که حاوی ضرب المثلی باشد یا جنبهٔ ضرب‌المثل داشته باشد. به عبارت دیگر ممکن است نویسنده یا شاعر ضرب‌المثلی را در سخن خود به کار گیرد یا کلام او بعدا ضرب‌المثل شود» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۸۰). شفیعی‌کدکنی معتقد است، بهترین راه برای تشخیص تمثیل از دیگر انواع تصویر این است که از دیدگاه زبان‌شناختی مورد بررسی قرار گیرد. بدین‌گونه که «تمثیل در معنی دقیق آنکه محور خصایص سبک هندی است، می‌تواند در شکل معادلهٔ دو جمله مورد بررسی قرار گیرد و تقریباً مجموعهٔ آنچه متأخرین بدان تمثیل اطلاق کرده‌اند، معادله‌ای است که به لحاظ نوعی شباهت میان دو سوی بیت - دو مصراع - وجود دارد و شاعر در مصراع اول چیزی می‌گوید و در مصرع دوم چیزی دیگر، اما در دوسوی این معادله از رهگذر شباهت قابل تبدیل به یکدیگرند. شاید برای جلوگیری از اشتباه بتوان آن را اسلوب معادله خواند تا آنچه را که قدما تمثیل یا تشبیه تمثیل خوانده‌اند از قلمرو تعریف جدا کنیم،

همچنین کاربرد مثل را که از ارسال‌المثل است و مایهٔ اشتباه بعضی از اهل ادب شده است و آن را تمثیل خوانده‌اند از حوزهٔ تعریف خارج کنیم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۸۴).

آن نوع از تمثیل که با رمز و نماد رابطهٔ تنگاتنگ دارد همان تمثیلی است که غربیان آن را الیگوری allegory می‌نامند. تمثیل در حوزهٔ ادبیات داستانی که حوزهٔ رشد و گسترش آن به شمار می‌آید، حکایتی است که تمام عوامل و اعمال داستانی و گاه محیط ظاهری در آن تنها به مفهوم خودشان حاضر نیستند، بلکه برای بیان نظم ثانوی و همبسته‌ای میان اشیا، مفاهیم و حوادث حضور دارند به تعریف دیگر در حکایت تمثیلی اشیا و موجودات معادل مفاهیمی هستند که خارج از حوزهٔ آن روایت قرار دارند به این خاطر در روایات تمثیلی، اشخاص، اغلب چهره‌های تشخیص یافتهٔ معانی انتزاعی هستند (داد، ۱۳۸۵: ۱۶۵). تمثیل در مفهوم الیگوری بیان حکایت و روایتی است که هر چند معنای ظاهر دارد، اما مراد گوینده معنای کلی‌تری است. این نوع تمثیل حاصل یک ارتباط دوگانه بین مشبه و مشبه‌به است و اصل بر این است که فقط مشبه‌به ذکر شود و مشبه اراده گردد (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۰۵). آن را می‌توان به دو دستهٔ حیوانی و غیرحیوانی تقسیم کرد نوع حیوانی معادل فرنگی قابل fable است، دستهٔ غیر حیوانی به دو دستهٔ پارابل parable و اگزمپلوم exemplum تقسیم می‌شود (مدرسی، ۱۳۹۵: ۱۲۰).

محمود فتوحی تمثیل را براساس صورت و محتوا تقسیم‌بندی کرده سپس برای هر کدام انواعی برشمرده است. فتوحی در بلاغت تصویر تمثیل را از لحاظ صورت به ۱. مثل، ۲. اسلوب معادله، ۳. حکایت حیوانات، ۴. حکایت انسانی و ۵. مثالک تقسیم-بندی کرده است (ر.ک: فتوحی، ۱۴۰۱: ۲۷۰-۲۶۷). بررسی‌های نگارندگان نشان می‌دهد که در رمان تاریخی شمس و طغرا دو نوع از انواع تمثیل، یعنی مثل و اسلوب معادله یافت می‌شود.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

اگرچه تمثیل و ظرفیت‌های بلاغی آن در شعر فارسی بسیار کاویده شده است، اما جایگاه و کارکرد آن در نثر داستانی به ویژه رمان تاریخی، عمدتاً نادیده گرفته شده است. رمان شمس و طغرا نوشتهٔ محمدباقر میرزا خسروی از جمله آثاری است که به نظر می‌رسد نویسندهٔ آن با آگاهی از ظرفیت‌های زبان تمثیلی، کوشیده است، روایت تاریخی خود را با لایه‌های معنایی گوناگون غنا بخشد. مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر آن است که این رمان چگونه از دو گونهٔ اصلی تمثیل یعنی مثل و اسلوب معادله بهره برده است و این بهره‌گیری چه نقشی در افزایش ادبیت و ظرفیت زیبایی‌شناسی متن ایفا می‌کند. افزون بر این، با توجه به آنکه اسلوب معادله تاکنون بیشتر در حوزهٔ شعر بررسی شده است، این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است که آیا این ساختار بلاغی می‌تواند در نثر داستانی نیز حضور یابد و کارکردی مشابه با کارکرد آن در شعر داشته باشد.

بر این اساس، پژوهش حاضر در پی پاسخ به سه سؤال اصلی شکل گرفته است:

۱ـ انواع تمثیل در رمان شمس و طغرا کدام‌اند و هر یک چه ویژگی‌های صوری و معنایی دارند؟

۲ـ زبان تمثیلی چگونه و از طریق چه سازوکارهایی به افزایش شعریت و غنای زیبایی‌شناختی این رمان یاری رسانده است؟

۳ـ اسلوب معادله به عنوان یکی از گونه‌های تمثیل، چگونه در بستر نثر این رمان تحقق یافته و چه کارکردهایی در شخصیت‌پردازی و ایجاد شبکه‌های معنایی داشته است؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

ضرورت انجام این پژوهش از یک سو کم‌توجهی به ظرفیت‌های زبان تمثیلی در نثر داستانی به ویژه رمان تاریخی باز می‌گردد؛ زیرا تاکنون بیشتر مطالعات تمثیل در حوزهٔ شعر متمرکز بوده و قابلیت‌های آن در روایت‌های داستانی کم‌تر کاویده شده است. از سوی دیگر، رمان شمس و طغرا به عنوان یکی از آثار شاخص در پیوند تاریخ و ادب، از منظر بلاغی و به ویژه کارکرد تمثیل در آفرینش شعریت، ناشناخته مانده است. هدف اصلی این پژوهش، تحلیل نقش زبان تمثیلی (با تأکید بر دو گونهٔ مثل و اسلوب معادله) در ادبیت و غنای زیبایی‌شناختی این رمان است. همچنین، با توجه به آنکه اسلوب معادله تاکنون بیشتر در شعر سبک هندی بررسی شده است، این پژوهش می‌کوشد تا امکان حضور این ساختار بلاغی را در نثر داستانی نشان دهد و ابعاد نوآورانهٔ آن را در شخصیت‌پردازی، ایجاد شبکه‌های معنایی و پیوند متن با سنت‌های فرهنگی و عامیانه آشکار سازد. دستاوردهای این تحقیق می‌تواند افق‌های تازه‌ای را برای تحلیل‌های بلاغی در حوزهٔ نثر داستانی بگشاید و به درک دقیق‌تری از ساز وکارهای شعریت در رمان تاریخی یاری رساند.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

یانس و رحیمی زنگنه (۱۴۰۳) در پژوهشی با عنوان «حقوق شهروندی و آداب اجتماعی در شمس و طغرای میرزا محمدباقر خسروی» به تحلیل مؤلّفه‌های شهروندی مانند بیگانه‌ستیزی، دعوت به میهن‌پرستی، وحدت ملی و نیز آداب اجتماعی نظیر محرم و نامحرم، توکل به خدا و اعتقادات مذهبی در این رمان پرداخته‌اند. نتایج تحقیق حاکی از آن است که خسروی با رویکردی واقع‌گرایانه،

تلخ‌ترین واقعیات جامعهٔ خود را به تصویر کشیده و از طریق بازنمایی زوال ارزش‌های دیرینه، به انتقاد از وضع موجود پرداخته و در پی بیداری افکار عمومی بوده است.

آهنگری (۱۴۰۱) در تحقیقی با عنوان «دیدگاه محمدباقر میرزا خسروی به زنان در رمان شمس و طغرا» به بررسی نگرش نویسنده نسبت به زنان و تقسیم‌بندی آنان به سه گروه اشراف، کنیزکان و زنان عامی و صحرانشین پرداخته است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که خسروی ارادتی ویژه به طبقهٔ اشراف داشته و تنها زنان این طبقه را شایستهٔ تعلیم و تربیت می‌دانسته است. نکتهٔ قابل توجه آنکه تحولات اجتماعی و فرهنگی پس از مشروطه تأثیری در تغییر نگرش وی نسبت به زنان نداشته و دیدگاه سنتی او همچنان بر فضای داستان حاکم است.

شاهگلی و مجوزی (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «بررسی مضامین عیاری، جوانمردی و تعلیمی در رمان شمس و طغرا» به تحلیل ویژگی‌های عیّاری و جوانمردی در این اثر و بازتاب آن در جامعهٔ استبدادزدهٔ عصر ایلخانان پرداخته‌اند. نتایج پژوهش آن‌ها نشان می‌دهد که مضامین عیّاری و جوانمردی به‌خوبی در داستان منعکس شده و این خصایص اخلاقی با آموزه‌های دینی و اسلامی در جامعهٔ ایرانی آمیخته شده است. همچنین بسامد بالای مفاهیمی چون رازداری، نجابت و پایبندی به پیمان در این رمان، بیانگر جایگاه ویژهٔ این ارزش‌ها در میان عیّاران است.

با مرور پژوهش‌های پیشین آشکار می‌شود که تاکنون مطالعات انجام‌شده بر روی رمان شمس و طغرا عمدتاً به تحلیل مؤلّفه‌های اجتماعی-تاریخی (مانند حقوق شهروندی، آداب اجتماعی، نگرش به زنان، مضامین عیاری و جوانمردی) معطوف بوده و هیچ‌یک از آن‌ها به ظرفیت‌های بلاغی و به ویژه کارکرد زبان تمثیلی در آفرینش شعریت این اثر نپرداخته‌اند. وجه تمایز پژوهش حاضر در همین نکته خلاصه می‌شود: برای نخستین بار نقش دوگانهٔ اصلی تمثیل، یعنی «مثل» و «اسلوب معادله» در نثر

داستانی این رمان تحلیل شده و نشان داده شده است که چگونه این عناصر تمثیلی به افزایش لایه‌های معنایی، غنای زیبایی‌شناختی و ظرفیت تأویلی متن یاری می‌رسانند. از سوی دیگر، اثبات حضور و کارکرد اسلوب معادله در بستر نثر داستانی که تاکنون عمدتاً در حوزهٔ شعر (به ویژه سبک هندی) بررسی می‌شده، نوآوری دیگر این پژوهش محسوب می‌گردد.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲. ۱. خلاصهٔ داستان

رمان «شمس و طغرا» اثر محمدباقر میرزا خسروی (۱۳۳۸-۱۲۶۶ ق.) از نخستین رمان‌های تاریخی زبان فارسی به شمار می‌رود. داستان در قرن هفتم هجری و در دوره‌ای بیست‌وچهارساله از حکومت آبش خاتون (ملکه سلغری فارس و عروس هلاکوخان مغول) رخ می‌دهد و با تسلط مغولان بر ایران همراه است. شمس‌الدین، جوانی نجیب‌زاده و اصیل از خاندان دیلمیان، در بحبوحه این روزگار پرآشوب دل به طغرا، دختر یکی از سرداران مغول (التاجو بهادر)، می‌بندد. مشکل اصلی آن است که مغولان رسم ندارند دختر خود را به ایرانیان (تاجیک) شوهر دهند. داستان از ماجرای آتش‌سوزی در خانهٔ التاجو آغاز می‌شود؛ شمس با شهامت طغرا و دایه‌اش را از آتش نجات می‌دهد و همین واقعه زمینهٔ آشنایی و مهرورزی میان آن دو را فراهم می‌آورد. شمس برای رسیدن به معشوق خود دست به تلاش‌های دشواری می‌زند: از نجات جان طغرا و درگیری با دشمنان تا مبارزه با راهزنان و کشتن پلنگ. سرانجام با وساطت و پیگیری شاعر بزرگ ایرانی، شیخ سعدی شیرازی، این وصال به کام عقد پنهانی صورت می‌بندد تا رابطه از چارچوب عفاف خارج نشود. لازم به ذکر است که این رمان سه‌جلدی است و داستان اصلی شمس و طغرا تا پایان جلد دوم به سرانجام می‌رسد.

جلد سوم که «طغرل و هما» نام دارد، به عشق طغرل (فرزند شمس) و هما (دختر خواجه نظام‌الدین وزیر) اختصاص دارد.

۲ ـ ۲. مثل

پورنامداریان در مورد مثل می‌گوید: «قولی کوتاه و مشهور است که حالتی یا کاری را بدان تشبیه کنند و غالباً شکل نصیحت‌آمیزی از ادبیات عامیانه است که محصول ذهن عوام و مبتنی بر تجربه‌های عادی زندگی است. این شکل را ضرب‌المثل نیز گویند که غالباً صورت فشردهٔ یک داستان است» (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۱۵-۱۱۳).

در قسمتی از داستان که امیر فارس ورود پیدا می‌کند و پدر شمس و همراهانش به استقبال او می‌روند و کاکا خرم علت نیامدن شمس را جویا می‌شود و کاکا نیز خود همراه شمس می‌ماند، کاکا این‌گونه می‌گوید: «پس چه سبب داشت نیامدن؟ هم فال بود هم تماشا. هم از امیر تازهٔ فارس استقبال کرده وضع تجملات اعیان فارس را می‌دید هم آثار غریبهٔ تخت جمشید را سیاحت می‌کردید که همیشه آرزوی دیدن آنجا را داشتید، هم در راه شکاری می‌کردید» (میرزاخسروی، ۱۳۸۵: ۲۹). عبارت «هم فال بود هم تماشا» مصداق بارز یک مثل است. این عبارت اگرچه در نگاه اول گزاره‌ای ساده به نظر می‌رسد، اما در بافت روایی رمان، کارکردی فراتر از معنای تحت‌اللفظی خود می‌یابد و به عاملی برای تراکم معنایی و افزایش ظرفیت تأویلی متن تبدیل می‌شود. این جمله که از سوی کاکا خرم در پاسخ به علت نیامدن شمس به استقبال امیر فارس بیان می‌شود، در ظاهر توجیهی عادی برای غیبت شمس است، اما در لایه‌های زیرین، چند کارکرد شعری را همزمان فعال می‌کند:

۱. فشردگی و ایجاز: مثل مذکور با کم‌ترین واژگان، بیشترین معنا را منتقل می‌کند. «فال» در اینجا به کنایه به جنبه‌های پیش‌بینی‌ناپذیر و شگفت‌انگیز سفر و «تماشا»

به وجه دیداری و تجربی آن اشاره دارد. این دو واژه در کنار هم، تصویری از سفری را ترسیم می‌کنند که هم حظ بصری و هم گشودگی به آینده و رویدادهای پیش‌بینی-نشده دارد. این ایجاز، مخاطب را به تأمل وامی‌دارد و متن را از سطح گزاره‌های عادی فراتر می‌برد.

۲. پیوند با سنت شفاهی و عامیانه: استفاده از این مثل که ریشه در فرهنگ عامه دارد، به متن رمان که در بستری تاریخی روایت می‌شود، لایه‌ای از همذات‌پنداری و ملموس بودن می‌بخشد. این پیوند، فاصلهٔ تاریخی میان مخاطب امروزی و جهان داستان را کاهش می‌دهد و متن را به تجربه‌ای زیسته و مشترک بدل می‌کند. به این ترتیب، زبان رمان از حالت رسمی و گزارش‌گونه خارج شده و به زبانی زنده و پویا تبدیل می‌شود که با مخاطب ارتباطی عاطفی و ادراکی برقرار می‌کند.

۳. چندمعنایی و ظرفیت تأویلی: عبارت مذکور در بافت داستان، معنایی دوگانه می‌یابد. از یک سو، عذر موجهی برای غیبت شمس است و از سوی دیگر، به کنایه به سرنوشت و تقدیر اشاره دارد. این دوگانگی معنایی، زمینه را برای تفسیرهای بعدی از شخصیت شمس و مسیر سرنوشت او فراهم می‌آورد. شمس اگر به این سفر می‌رفت، به شکار مشغول می‌گشت و گویی با «فال» سرنوشت خود نیز روبه‌رو می‌شد. این لایه‌های معنایی، متن را به اثری باز و قابل تأویل تبدیل می‌کند که هر بار می‌توان خوانشی نو از آن به دست آورد.

۴. برجسته‌سازی شخصیت و فضای داستان: استفاده از این مثل از سوی کاکا خرم، شخصیت او را به عنوان فردی خردمند و آشنا با فرهنگ عامه برجسته می‌کند. این انتخاب زبانی، نشانه‌ای از تجربهٔ زیسته و نگاه واقع‌بینانهٔ او به امور است. همچنین، فضای داستان را به فضایی انسانی و فرهنگی پیوند می‌زند که در آن باورها، تجربه‌ها و زبان مردم عادی نیز حضوری فعال دارد. این امر به رمان عمق فرهنگی و اجتماعی

می‌بخشد. می‌توان گفت که این مثل با ایجاد نوعی «آشنایی‌زدایی» در بافت کلام، باعث می‌شود مخاطب از سطح رویدادهای صرف فراتر رود و به لایه‌های زیرین معنا راه یابد. این همان کارکرد اصلی زبان تمثیلی در شعر و ادبیات است: تبدیل گزاره‌های عادی به نشانه‌هایی چندلایه که مخاطب را به تأمل و تفسیر دعوت می‌کنند؛ بنابراین، در این شاهد مثال، مثل «هم فال بود هم تماشا» به قول یاکوبسن صرفا ابزاری برای انتقال معنا نیست، بلکه عاملی برای غنای زیبایی‌شناختی و افزایش ظرفیت شعری متن است، به عبارتی دیگر اگر پیام معطوف به فرستنده باشد نقش و کارکرد عاطفی و بیان‌گرانه دارد. در این حالت، نقش زبان مربوط است به احساس یا تأثیر گوینده نسبت به موضوع و موقعیتی که در حال صحبت کردن در خصوص آن است. نجواها، حسب حال‌ها، اشعار تغزلی و مواردی از این دست، دارای کارکرد عاطفی‌اند (ر.ک: قاسمی‌پور، ۱۳۸۶ :۶۲).

شمس در تحسین شکار خرم نوعی مثل به کار می‌گیرد: «- بلی. به جان تو مادرش را با تیر زده به سواران مغول بخشیدم. بره را با کمند گرفته، سوغات برای شما آوردم. و کمند خود را نمود که به دور کمر داشت. جوان گفت: - آفرین به شما دود از کنده برمی‌خیزد» (میرزاخسروی، ۱۳۸۵: ۳۰). این مثل در نگاه اول، پاسخی ساده و تحسین‌آمیز به نظر می‌رسد، اما در بافت داستان و با توجه به ویژگی‌های زبان تمثیلی، چندین لایهٔ معنایی و کارکرد شعری را شکل می‌دهد: ۱. نخست باید به کارکرد ارجاعی و درون‌متنی این مثل توجه کرد. «دود از کنده برمی‌خیزد» ضرب المثل است (ر.ک ذوالفقاری، ۱۳۸۹: ۱۰۴۴) و در فرهنگ عامه به این معنا است که ویژگی‌ها و صفات فرد از اصل و نسب او سرچشمه می‌گیرد و فرزند شایسته از خانواده‌ای شایسته برمی‌آید در اینجا شمس با به کارگیری این مثل، مهارت خرم را در شکار می‌ستاید و به طور ضمنی به اصالت خانوادگی و نجابت ذاتی او اشاره می‌کند. این کنایه، شخصیت شمس را در ذهن مخاطب برجسته‌تر می‌کند و او را به عنوان فردی شایسته و برخاسته از

خاندانی اصیل معرفی می‌نماید. زبان تمثیلی در اینجا از سطح یک تعریف ساده فراتر می‌رود و به نوعی شخصیت‌پردازی غیرمستقیم دست می‌زند. ۲. از منظر زبان تمثیلی، این مثل نوعی فشردگی معنایی ایجاد می‌کند. عبارت کوتاه «دود از کنده برمی‌خیزد» بار معنایی گسترده‌ای را در خود جای داده است که حاصل حذف وسائط است: تجربهٔ نسل‌ها، باورهای عامیانه دربارهٔ وراثت و شایستگی و نوعی حکمت عملی که در فرهنگ ایرانی ریشه دارد. این فشردگی و ایجاز، مخاطب را به تأمل وا می‌دارد و او را از دریافت سطحی رویدادها فراتر می‌برد. در حقیقت، زبان تمثیلی با ایجاد تراکم معنایی، متن را از یک روایت صرف تاریخی به متنی با قابلیت تأویل چندلایه تبدیل می‌کند، ۳. این مثل در بافت گفت‌وگو میان دو شخصیت، نوعی هم‌افزایی معنایی ایجاد می‌کند. خرم با کنش خود (شکار ماهرانه) شایستگی‌اش را نشان می‌دهد و شمس با زبان تمثیلی، این شایستگی را به اصل و نسب او پیوند می‌زند. این تعامل میان کنش و گفتار، شبکه‌ای از معانی را شکل می‌دهد که شخصیت شمس را در ابعاد فردی و خانوادگی هم‌زمان معرفی می‌کند. زبان تمثیلی در اینجا به مثابهٔ پلی میان نسل‌ها و میان کنش‌های فردی و باورهای جمعی عمل می‌کند. ۴. استفاده از این مثل، زبان رمان را به زبان مردم کوچه و بازار نزدیک می‌کند و بدین ترتیب، فاصلهٔ میان زبان روایی و زبان زیسته را کاهش می‌دهد. این نزدیکی، به متن رمان تاریخی که در بستری از وقایع و شخصیت‌های برجسته روایت می‌شود، حال و هوایی انسانی و ملموس می‌بخشد. مخاطب با شنیدن این مثل که ریشه در تجربهٔ مشترک فرهنگی دارد، احساس هم‌ذات‌پنداری بیشتری با شخصیت‌ها و فضای داستان پیدا می‌کند. این همان کارکردی است که زبان تمثیلی در ایجاد ارتباط عاطفی و ادراکی میان متن و مخاطب ایفا می‌کند. ۵. از منظر بلاغی، این مثل با ایجاد نوعی آشنایی‌زدایی در بافت کلام، توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند. اگر جوان صرفاً می‌گفت: «تو بسیار ماهری»، پیامی عادی و فاقد ظرفیت تأویل بود. اما استفاده از مثل، گفتار را به سطحی

از ادبیت ارتقا می‌دهد که مخاطب ناگزیر به تأمل در معنای ضمنی آن می‌شود. این آشنایی‌زدایی، یکی از عناصر اصلی شعریت است و نشان می‌دهد که چگونه زبان تمثیلی می‌تواند حتی در نثر داستانی نیز کارکردی شاعرانه پیدا کند.

می‌توان گفت که مثل «دود از کنده برمی‌خیزد» در این شاهد مثال، با ایجاد شبکه‌ای از معانی ضمنی و با پیوند دادن کنش فردی به باورهای جمعی و فرهنگی، زبان رمان را به زبانی چندلایه و سرشار از قابلیت تأویل تبدیل کرده است. این زبان تمثیلی هم در خدمت پیشبرد روایت یا توصیف شخصیت‌ها است، هم با فعال کردن ظرفیت‌های معنایی فراتر از سطح داستان، به افزایش شعریت متن کمک می‌کند و آن را از یک روایت تاریخی صرف به اثری ادبی با قابلیت خوانش‌های متعدد بدل می‌سازد. در همان جایی که شمس درد دین و مخالفت‌های خود را علیه مغول‌ها ابراز می‌دارد، کاکا خرم پاسخ او را می‌دهد که در این پاسخ از نوعی تمثیل در بیان خود بهره می‌گیرد: «عزیزم این غیرت و درد دینی که شما ظاهر می‌سازید، اگرچه فی نفس‌الامر چیز مطلوبی است و حق مردمان نجیب و خاندان‌های قدیم همین است که جز این از آن‌ها بروز نکند، اما هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد» (میرزاخسروی، ۱۳۸۵: ۳۰).

در تحلیل این شاهد مثال، عبارت «هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد» که کاکا خرم در پاسخ به شمس به کار می‌گیرد، مصداق روشنی از زبان تمثیلی است که ریشه در حکمت عامیانه و تجربه‌های زیسته دارد. این عبارت کوتاه و مشهور، در بافت روایی رمان، کارکردی فراتر از یک پند ساده می‌یابد و به عنصری برای شعریت متن تبدیل می‌شود. این مثل نوعی فشردگی معنایی ایجاد می‌کند. کاکا خرم با این جمله، در عین تأیید غیرت دینی شمس، او را به رعایت اقتضائات زمان و مکان دعوت می‌کند. این فشردگی، مخاطب را به تأمل در تناسب میان گفتار و موقعیت وامی‌دارد و از سطح یک نصیحت مستقیم فراتر می‌رود. زبان تمثیلی در اینجا با ایجاد تراکم معنایی، متن را به سوی تأویل‌پذیری سوق می‌دهد. این مثل با پیوند زدن گفت‌وگوی کنونی

به حکمت جمعی و سنت شفاهی، لایه‌ای از خرد جمعی را به زبان شخصیت کاکا خرم می‌افزاید. او به مثابهٔ سخنگوی تجربهٔ نسل‌ها ظاهر می‌شود. این ویژگی، زبان او را از سطح گفت‌وگوی عادی فراتر می‌برد و به آن وزنی حکمی می‌بخشد. این تمثیل در بافت داستان، نوعی تعلیق دراماتیک ایجاد می‌کند. کاکا خرم با بیان این مثل، هشدار می‌دهد که ابراز مخالفت با مغولان در هر زمان و مکانی ممکن است پیامدهای ناگواری داشته باشد. این هشدار تمثیلی، تنش موجود در داستان را تشدید می‌کند و مخاطب را نسبت به سرنوشت شمس کنجکاو می‌سازد. بدین ترتیب، زبان تمثیلی به عاملی برای پیش‌بینی و تعلیق روایی تبدیل می‌شود. استفاده از این مثل، شخصیت کاکا خرم را به عنوان فردی خردمند و آشنا با ظرایف اجتماعی برجسته می‌کند. زبان تمثیلی در اینجا ابزار شخصیت‌پردازی غیرمستقیم است و نشان می‌دهد که چگونه انتخاب یک عبارت می‌تواند ابعادی از شخصیت را آشکار سازد که در گفتار مستقیم و صریح که در مقابل گفتار ضمنی قرار دارد، قابل بیان نیست. این مثل با ایجاد نوعی آشنایی‌زدایی در بافت کلام، توجه مخاطب را به رابطهٔ میان گفتار و بافت آن جلب می‌کند. این تأمل در نسبت میان کلام و موقعیت، یکی از ویژگی‌های اساسی شعر است که متن را از سطح گزاره‌های ساده فراتر می‌برد و به آن عمقی تأویلی می‌بخشد. بدین‌سان، زبان تمثیلی در این شاهد مثال، با ایجاد لایه‌های معنایی متعدد، به غنای شعریت و زیبایی‌شناختی رمان یاری رسانده است. کاکا خرم در ادمهٔ سخنان پندآمیز خود به افکار شمس و برای تأثیرگذاری کلام دوبار از تمثیل بهره می‌گیرد: «چنین نمی‌تواند حق‌گویی کند، بلکه باید مثل سایر صاحبان مال و منال و ضیاع و عقار از عالم گرفته تا عامی از امیر گرفته تا بازاری نان را به نرخ روز خورد و از هر سو باد بیند خرمن پاک کند. از بزرگتر و قوی‌تر خود تملق گوید تا بتواند بر کوچک‌تر تفوق راند» (همان : ۳۱-۳۰). در تحلیل این شاهد مثال، دو تمثیل متوالی که کاکا خرم در ادامهٔ سخنان پندآمیز خود به کار می‌گیرد، یعنی «نان را به نرخ روز خورد» و «از هر

سو باد بیند خرمن پاک کند»، براساس تعریف «مثل»، نمونه‌هایی از زبان تمثیلی هستند که با تکیه بر حکمت عامیانه و تجربه‌های زیسته، معنایی فشرده و هشداردهنده را منتقل می‌کنند. کاربرد هم‌زمان این دو مثل در کنار هم، لایه‌های معنایی متن را افزایش داده و به شعریت آن می‌افزاید. تمثیل «نان را به نرخ روز خورد» به معنای سازگاری با شرایط و پذیرش واقعیات زمانه است. کاکا خرم با این عبارت، به شمس گوشزد می‌کند که در عصر مغولان، حق‌گویی بی‌پروا ممکن نیست و باید چون دیگران، خود را با مقتضیات روز هماهنگ کرد. این تمثیل، فشردگی معنایی بالایی دارد؛ زیرا در قالبی کوتاه، مفهوم پیچیده‌ای چون مصلحت‌اندیشی و مدارا با قدرت حاکم را منتقل می‌کند. این ایجاز، مخاطب را به تأمل در نسبت میان اخلاق و بقا در شرایط استبدادی وامی‌دارد و متن را از سطح یک نصیحت ساده فراتر می‌برد. تمثیل «از هر سو باد بیند خرمن پاک کند» تصویری شاعرانه از انعطاف‌پذیری و تدبیر در برابر تغییرات ناگهانی ارائه می‌دهد. خرمن، نمادی از داشته‌ها و دستاوردهای فرد است و پاک کردن آن از هر سو، کنایه از آمادگی برای رویارویی با هر تهدیدی است. این تمثیل با بهره‌گیری از تصویرسازی طبیعی، زبان را به قلمرو شعر نزدیک می‌کند و مفاهیم انتزاعی چون سیاست‌مداری و دوراندیشی را در قالبی محسوس و ملموس عرضه می‌دارد. این تصویرپردازی، ظرفیت تأویلی متن را افزایش می‌دهد و به مخاطب امکان می‌دهد تا آن را با موقعیت‌های گوناگون تطبیق دهد. کاربرد دو تمثیل پیاپی، نوعی تراکم بلاغی ایجاد می‌کند که بر قدرت اقناعی کلام می‌افزاید. این اقناع در نزد ارسطو از سه حالت خارج نیست: یکی لوگوس یا استدلال منطقی است، دیگری اتوس یا تأثیری که خصایص اخلاقی گوینده در مخاطبان بر جای می‌گذارد، سومین پاتوس یا برانگیختن احساسات مخاطبان است (ر.ک: ارسطو، ۱۳۹۲: ۴). کاکا خرم با این تکثر تمثیلی، هم بر ضرورت مدارا و هم بر لزوم هوشیاری در برابر تهدیدهای گوناگون تأکید می‌کند. این تراکم، نشان‌دهندهٔ تجربهٔ زیسته و

ژرف‌اندیشی او است و شخصیتش را به عنوان فردی خردمند و آشنا با پیچیدگی‌های اجتماعی برجسته می‌سازد. زبان تمثیلی در اینجا به ابزاری برای شخصیت‌پردازی غیرمستقیم تبدیل می‌شود و ابعادی از جهان‌بینی کاکا خرم را آشکار می‌کند. این دو تمثیل با پیوند خوردن به بافت تاریخی داستان (دوران مغولان) معنایی مضاعف می‌یابند. آن‌ها هم از یکسو تنها پندهایی کلی، هم از سویی دیگر راهنمایی‌هایی عملی برای بقا در شرایطی هستند که هرگونه مخالفت می‌تواند، نابودی به بار آورد. این پیوند با بافت، زبان تمثیلی را به عنصری برای بازتاب شرایط اجتماعی- تاریخی تبدیل می‌کند و به رمان عمقی واقع‌گرایانه می‌بخشد، ضمن آنکه نشانگر آن است که زبان در گفتمان قدرت می‌تواند عاملی برای تحمیل قدرت نیز باشد و این بحثی است که بسیار مورد توجه تحلیلِ گفتمانِ انتقادی قرار دارد. به عبارتی دیگر این رویکرد، به زبان به مثابهٔ کرداری اجتماعی توجه نموده، به شیوه‌هایی علاقه‌مند است که ایدئولوژی‌ها و روابط قدرت از طریقِ زبان ظهور و بروز می یابند (Baker & Ellece، ۲۰۱۱: ۲۶) این تمثیل‌ها با ایجاد نوعی ابهام هنری و دوری از صراحت در زبان روایی، توجه مخاطب را به خود جلب می‌کنند. «ابهام در مفهوم هنری خود، یعنی حضور بیش از یک معنا در متن که پس از درنگ و دقت در متن دریافت می‌شود، موجب نوعی اقناع و به تعبیر منتقدان امروز، نوعی مشارکت خواننده با مؤلف برای خلق معانی تازه می‌شود» (امامی، ۱۳۹۰: ۹). اگر کاکا خرم مستقیماً می‌گفت «باید با شرایط کنار آیی و هوشیار باشی»، پیامی عادی و فاقد ظرفیت تأویل بود. اما استفاده از دو تمثیل پیاپی، گفتار را به سطحی از ادبیت ارتقا می‌دهد که مخاطب ناگزیر به تأمل در معانی ضمنی و نسبت آن‌ها با یکدیگر می‌شود. همین دعوت به تأمل، یکی از عناصر اصلی شعریت است. در ادامهٔ صحبت‌های کاکا خرم و شمس راجع به مغولان، کاکا خرم در تأیید برخی از حرف‌های شمس این‌گونه می‌گوید: «پس بر حسب وعده‌ها که حضرت پیغمبر و ائمهٔ دین ما داده بودند، جنود ابلیس و خیل یأجوج (من کل حد

ینسلون) از بودایِ بعیده روی به بلاد اسلام نهادند و تر و خشک را با هم بسوختند و آنچه در قوه داشتند از تخریب بلاد و اهلاک عباد و سبی نسوان و قتل اطفال و نهب اموال فروگذار نکردند» (میرزاخسروی، ۱۳۸۵: ۳۲). عبارت «تر و خشک را با هم بسوختند» که کاکا خرم در توصیف ویرانگری مغولان به کار می‌گیرد، براساس تعریف «مثل» نمونه‌ای از زبان تمثیلی است که با فشردگی معنایی و تصویرپردازی، تجربه‌ای تاریخی را به زبانی عامیانه و ملموس ترجمه می‌کند. این تمثیل در بافت روایی رمان، کارکردی فراتر از توصیف صرف می‌یابد و به عنصری برای افزایش شعریت متن تبدیل می‌شود. این تمثیل با بهره‌گیری از تضاد «تر و خشک»، تصویری کلی و فراگیر از نابودی مطلق ارائه می‌دهد. «تر» نماد زندگی، طراوت و آنچه شایستهٔ بقا است و «خشک» نماد بی‌حاصلی و بی‌ارزش بودن است. سوختن هر دو با هم، کنایه‌ای از بی‌رحمی مطلق و ویرانگری بی‌قید و شرط است که هیچ چیز را فرو نمی‌گذارد. این تصویرسازی مبتنی بر تقابل‌های دوگانهٔ متافیزیک حضور، زبان را از توصیف انتزاعی خارج کرده و به قلمرو شعر نزدیک می‌کند؛ زیرا مخاطب ناگزیر است این تصویر را در ذهن خود بازآفرینی کند. این تمثیل در پیوند با مفاهیم دینی پیش از خود (جنود ابلیس و خیل یأجوج) قرار گرفته و بدین ترتیب، شبکه‌ای از معانی را شکل می‌دهد. یأجوج و مأجوج در باورهای دینی، نماد هرج‌ومرج و ویرانی آخرالزمانی هستند. پیوند این تمثیل با آن نمادها، لایه‌ای اسطوره‌ای به توصیف مغولان می‌بخشد و آنان را مهاجمانی تاریخی و تجسمی از شر مطلق معرفی می‌کند. این بینامتنیت دینی، ظرفیت تأویلی متن را افزایش می‌دهد و آن را به گفت‌وگویی با سنت‌های کهن بدل می‌سازد. این عبارت با فشردگی معنایی خود، تراکمی بلاغی ایجاد می‌کند. کاکا خرم در ادامه، فهرستی مفصل از جنایات مغولان (تخریب بلاد، اهلاک عباد، سبی نسوان، قتل اطفال و نهب اموال) ارائه می‌دهد، اما تمثیل «تر و خشک را با هم بسوختند» پیش از این فهرست، تمام این معانی را در قالبی فشرده و تأثیرگذار خلاصه می‌کند.

این فشردگی، قدرت القایی کلام را چند برابر می‌کند و مخاطب را پیش از ورود به جزئیات، با تصویری کلی و هولناک مواجه می‌سازد. زبان تمثیلی در اینجا با ایجاد نوعی آشنایی‌زدایی، توجه مخاطب را به ابعاد انسانی فاجعه جلب می‌کند. اگر کاکا خرم صرفاً می‌گفت «مغولان همه چیز را نابود کردند»، پیامی عادی و تکراری بود. اما استفاده از تمثیل «تر و خشک» با بار عاطفی و حسی خود، مخاطب را به همدردی با قربانیان وامی‌دارد و متن را از سطح گزارش تاریخی به سطحی از ادبیت ارتقا می‌دهد که تأثیر عاطفی عمیق‌تری بر جای می‌گذارد. این تمثیل در بافت گفت‌وگو، شخصیت کاکا خرم را به عنوان فردی آشنا با زبان عامیانه و در عین حال مسلط بر روایت‌های دینی نشان می‌دهد. او با تلفیق زبان تمثیلی با ارجاعات دینی، توانایی خود را در بهره‌گیری از منابع مختلف بیانی برای انتقال مؤثر معنا نشان می‌دهد. این ویژگی، به عمق شخصیت او می‌افزاید و او را از یک شخصیت سادهٔ داستانی به نماینده‌ای از خرد جمعی و تجربهٔ تاریخی تبدیل می‌کند.

در گفت‌وگوی میان فردوس و طغرا در مورد عشق میان شمس و طغرا، فردوس خطاب به طغرا یک تمثیل به کار می‌گیرد: «ای فرزند عهدی غریب می‌بندی و لافی عجیب می‌زنی. هیچ می‌دانی این‌ها که تو می‌گویی چقدر مشکل است؟ آیا با خود فکر کرده و این‌ها را سنجیده‌ای یا بی‌گدار به آب می‌زنی (همان: ۹۱). عبارت «بی‌گدار به آب می‌زنی» که فردوس در پاسخ به طغرا به کار می‌گیرد، نمونه‌ای از زبان تمثیلی است که ریشه در تجربهٔ زیسته و فرهنگ عامیانه دارد. این تمثیل با بهره‌گیری از تصویری ملموس و هشداردهنده، نسنجیدگی و شتاب‌زدگی در تصمیم‌گیری عاطفی را در قالبی موجز بیان می‌کند و به افزایش شعریت متن یاری می‌رساند. این تمثیل با تصویرسازی از یک موقعیت طبیعی و خطرناک، مفهومی انتزاعی را عینی می‌سازد. «بی‌گدار به آب زدن» کنایه از اقدام بدون شناسایی موقعیت و آگاهی از عمق و خطرات آن است. گدار محلی کم‌عمق در رودخانه است که می‌توان از آن عبور کرد،

اما بی‌گدار زدن به معنای ورود به آب در جایی ناشناخته و پرخطر است. فردوس با این تصویر، به طغرا هشدار می‌دهد که وارد عشقی ناشناخته و پرخطر شده است، بدون آنکه جوانب آن را سنجیده باشد. این عینی‌سازی، مخاطب را به درک عمیق‌تری از خطرات پیش روی طغرا رهنمون می‌شود. این تمثیل با فشردگی معنایی خود، لایه‌های متعددی از معنا را در خود جای داده است. «عهدی غریب بستن» و «لافی عجیب زدن» پیش از آن، نشان‌دهندهٔ بی‌تجربگی و جسارت نابجای طغرا است، اما تمثیل «بی‌گدار به آب زدن» این مفاهیم را در تصویری واحد و هشداردهنده، جمع می‌کند و هم‌زمان خطر، نسنجیدگی، و احتمال شکست را به مخاطب منتقل می‌نماید. این تراکم معنایی، زبان را از سطح پند ساده فراتر می‌برد و به آن عمقی تأویلی می‌بخشد. این تمثیل در بافت گفت‌وگو، شخصیت فردوس را به عنوان زنی خردمند، باتجربه و آشنا با خطرات زندگی برجسته می‌کند. او به جای منع مستقیم، با زبانی تمثیلی هشدار می‌دهد که نشان‌دهندهٔ تجربهٔ زیستهٔ او و شناختش از فرازونشیب‌های عشق و زندگی است. این شخصیت‌پردازی غیرمستقیم، مخاطب را به باورپذیری بیشتر شخصیت فردوس وادار می‌کند. «باورپذیری یا حقیقت مانندی کیفیتی است که موجب می‌شود شخصیت‌های داستانی و اعمال آن‌ها شبیه حقیقت به‌نظر برسند و حتی اگر داستانی جنبه‌ی تخیلی داشته باشد باز هم وقوع حوادث آن محتمل باشد» (خلیلی جهانتیغ و خانی سومار، ۱۳۹۲: ۷۰۷). این تمثیل با تکیه بر تصویری برگرفته از طبیعت و جغرافیای زندگی روزمره (رودخانه و گدار)، زبان رمان را به تجربه‌های مشترک انسانی پیوند می‌زند. هر مخاطبی با مفهوم خطر در ناشناخته‌ها آشنا است و این جهان‌شمولی، قدرت انتقال پیام را افزایش می‌دهد. این تمثیل با ایجاد نوعی آشنایی‌زدایی در بافت کلام، توجه مخاطب را به ابعاد پنهان عشق طغرا جلب می‌کند. اگر فردوس می‌گفت «بی‌فکر وارد این رابطه نشو»، پیامی عادی و کم‌تأثیر بود، اما

«بی‌گدار به آب زدن» با بار تصویری و هشداردهندهٔ خود، مخاطب را به تأمل در ناشناخته‌های مسیر پیش روی طغرا وامی‌دارد و او را با نگرانی فردوس همراه می‌سازد.

در گفت‌وگوی میان فردوس و طغرا، در مورد اولین دیدار فردوس و شمس سخن به میان می‌آید و فردوس در راستای اطمینان از عهد میان شمس و طغرا سخن گفته و طغرا در پاسخ او این‌گونه اظهار می‌کند که با آوردن تمثیل همراه است: «اگر تمام روی زمین پر از حور و غلمان بهشتی شود، هیچ یک را در نظر عاشق جلوه نیست و آنچه را در محبوب خود مشاهده می‌کند، در آن‌ها نخواهد دید. او در میان خوبان چون گل میان خار است» (میرزاخسروی، ۱۳۸۵: ۹۹). عبارت «او در میان خوبان چون گل میان خار است» که طغرا در توصیف جایگاه شمس در نظر خود به کار می‌گیرد، براساس تعریف «مثل» نمونه‌ای برجسته از زبان تمثیلی است که با بهره‌گیری از تصویری طبیعی و ملموس، مفهوم یگانگی، والایی و رنج‌آلود بودن عشق را در قالبی فشرده و شاعرانه بیان می‌کند. طغرا پیش از این تمثیل، زمینه‌ای برای برجسته‌سازی آن فراهم می‌آورد، او با نفی ارزش حور و غلمان بهشتی در برابر محبوب خود، همهٔ زیبایی‌های ممکن را یکسره کنار می‌نهد تا تمثیل نهایی با قدرت بیشتری تأثیر گذارد. این مقدمه‌چینی خود نشان‌دهندهٔ تسلط راوی و شخصیت بر زبان تمثیلی و توانایی آن در ایجاد سلسله‌مراتبی از معانی است. تمثیل «گل میان خار» با تصویرسازی دوگانهٔ خود، لایه‌های معنایی متعددی را فعال می‌کند. گل در فرهنگ ایرانی نماد زیبایی، لطافت، طراوت و کمیابی است و خار نماد سختی، رنج، زشتی و مانع است. قرارگرفتن گل در میان خار، هم بر استثنایی بودن آن و هم بر دشواری دسترسی به آن تأکید دارد. طغرا با این تصویر، هم شمس را در میان دیگران بی‌همتا معرفی می‌کند و هم به رنج‌هایی اشاره دارد که این عشق برای او به همراه داشته است. این تراکم معنایی، زبان را از توصیف ساده فراتر می‌برد و به آن عمقی تأویلی می‌بخشد که مخاطب را به تأمل در نسبت زیبایی و رنج در عشق وا می‌دارد. این تمثیل با پیوند

زدن عشق زمینی به مفاهیم فرازمینی (حور و غلمان بهشتی) و سپس فروکاستن آن به تصویری کاملا زمینی (گل و خار)، نوعی تنش معنایی ایجاد می‌کند. از یک سو، عشق طغرا چنان والا شمرده می‌شود که زیبایی‌های بهشتی در برابرش ناچیزند و از سوی دیگر، در قالبی ملموس و خاکی بازنمایی می‌گردد. این تنش، مخاطب را به تأمل در ماهیت این عشق وامی‌دارد که هم قدسی و هم رنج‌آلود است. این پیچیدگی معنایی، یکی از ویژگی‌های اساسی زبان شاعرانه است. تمثیل مذکور با ایجاد نوعی آشنایی‌زدایی در بافت کلام، توجه مخاطب را به ابعاد پنهان شخصیت طغرا جلب می‌کند. او که در جایگاه دختری عاشق و جوان سخن می‌گوید، با چنین زبانی شاعرانه و غیرصریح، از بلوغ عاطفی و بصیرت درونی خود پرده برمی‌دارد. این شخصیت‌پردازی غیرمستقیم، مخاطب را به باورپذیری بیشتر این عشق وامی‌دارد و طغرا را از سطح یک شخصیت سادهٔ داستانی فراتر می‌برد. این تمثیل با تکیه بر تصویری برگرفته از طبیعت (گل و خار)، زبان رمان را به تجربه‌های مشترک انسانی پیوند می‌زند. هر انسانی با مفهوم گل و خار آشنا است و این جهان‌شمولی، قدرت انتقال عاطفی و ادراکی متن را افزایش می‌دهد. مخاطب بی‌آنکه نیاز به دانش خاصی داشته باشد، عمق معنای این تمثیل را درک می‌کند و با طغرا همدل می‌شود. این تمثیل با فشردگی و ایجاز خود، نوعی تراکم بلاغی ایجاد می‌کند. طغرا می‌توانست با جملات متعدد از برتری شمس و رنج عشق خود بگوید، اما با یک تصویر کوتاه و ماندگار، تمام این معانی در ذهن مخاطب نقش می‌بندد. این ایجاز، نشان‌دهندهٔ کارکرد زبان تمثیلی در انتقال معانی پیچیده در قالبی ساده و تأثیرگذار است.

شمس که خیال بازگشت به شیراز ندارد و پدر از تسلی او ناامیدگشته است. در گفت‌وگوی میان پدر شمس و کاکاخرم در مورد عاشق شدن او، پدرش تمثیل به کار می‌گیرد «بیست سال است من و تو زحمت‌ها کشیده، خون جگرها خورده، نهالی

پروردیم، حال که وقت ثمر اوست چنین می‌نماید که باید خشک شود» (همان، ۱۳۲). عبارت مشخص شدهٔ فوق که پدر شمس در گفت‌وگو با کاکا خرم به کار می‌گیرد، نمونه‌ای از زبان تمثیلی است که در آن فرزند به نهال تشبیه شده است. اگرچه «خون جگر خوردن» خود کنایه‌ای از رنج و مشقت است، اما تمثیل اصلی در اینجا «نهال پروردن و خشک شدن آن در آستانه ثمردهی» است. این تمثیل با بهره‌گیری از تصویری طبیعت‌گرایانه، مفهومی غیرصریح و تراژیک را منتقل می‌کند و به افزایش شعریت متن یاری می‌رساند. این تمثیل با تصویرسازی از چرخهٔ طبیعی کاشت، پرورش و ثمردهی، مفهومی انتزاعی را عینی می‌سازد و می‌توان گفت در دل خود نوعی استعارهٔ شناختی دارد. نهال نماد موجودی است که نیاز به مراقبت دارد و ثمر آن حاصل سال‌ها رنج و امید است. پدر شمس با این تصویر، تمام سرمایهٔ عاطفی و رنج‌های بیست‌سالهٔ خود را در قالبی ملموس و قابل درک بازنمایی می‌کند. این عینی‌سازی به وسیلهٔ کارکرد عاطفی زبان، مخاطب را به در.ک ناامیدی و اندوه پدری رهنمون می‌شود که حاصل عمر خود را در معرض نابودی می‌بیند. این تمثیل با فشردگی معنایی خود، لایه‌های متعددی از معنا را در خود جای داده است. «زحمت کشیدن» و «خون جگر خوردن» پیش از تمثیل اصلی، زمینه‌ای از رنج مداوم را ترسیم می‌کنند و سپس تمثیل «نهال پروردن» تمام این رنج‌ها را در تصویری واحد از پرورش یک موجود زنده جمع می‌کند. «خشک شدن نهال» در آستانهٔ ثمردهی، نه تنها نابودی فرزند، بلکه نابودی تمام آرزوها، امیدها و رنج‌های گذشته را نیز در خود دارد. این تراکم معنایی، زبان را از سطح به عمق انتقال می‌دهد. این تمثیل در بافت گفت‌وگو، شخصیت پدر شمس را به عنوان پدری رنج‌کشیده، دلسوز و ناامید معرفی می‌کند. او به جای خشم یا سرزنش مستقیم شمس، با زبانی تمثیلی و سرشار از اندوه، وضعیت خود را بازمی‌گوید. این انتخاب زبانی، نشان‌دهندهٔ منش و خرد او است و شخصیتش را از سطحی‌نگری دور می‌کند. زبان تمثیلی در این مورد به ابزاری برای

شخصیت‌پردازی دقیق و عاطفی تبدیل می‌شود. این تمثیل با تکیه بر تصویری برگرفته از طبیعت، زبان رمان را به تجربه‌های مشترک انسانی و فرهنگی پیوند می‌زند. در جامعهٔ ایرانی که کشاورزی و پرورش درختان بخشی از زندگی روزمره بوده، این تمثیل برای مخاطب آشنا و معنادار است. این پیوند، قدرت انتقال عاطفی متن را افزایش می‌دهد و احساس همذات‌پنداری را تقویت می‌کند. در واقع تمثیل «نهالی پروردیم که باید خشک شود» با تبدیل رنج شخصی یک پدر به تصویری طبیعی و ماندگار، به غنای زیبایی‌شناختی رمان یاری رسانده است. این زبان تمثیلی، هم اندوه پدر را منتقل می‌کند هم مخاطب را به تأمل در ماهیت فرزندپروری، امید و ناامیدی، و نسبت رنج و حاصل آن وامی‌دارد. بدین سان، متن از سطح یک گفت‌وگوی ساده فراتر رفته و به اثری ادبی با ظرفیت‌های عاطفی خاص تبدیل می‌شود.

زمانی که فردوس با پدر شمس در باب این که چگونه او را از عشق طغرا منصرف سازند صحبت می‌کنند، فردوس این تحمیل را نادرست می‌پندارد و برای آن تمثیلی به کار می‌گیرد: «عجله نکنید شاید به مدارا او را راضی کنم به قول دختری دیگر. نباید کاری کرد که به او ناگوار و شاق آید. زن پیراهن نیست که بتوان هر روز آن را عوض کرد» (میرزاخسروی، ۱۳۸۵: ۱۳۵). در تحلیل این شاهد مثال، عبارت «زن پیراهن نیست که بتوان هر روز آن را عوض کرد» که فردوس در پاسخ به پدر شمس و در مخالفت با تصمیم به منصرف کردن او از عشق طغرا به کار می‌گیرد، نمونه‌ای برجسته از زبان تمثیلی است که با بهره‌گیری از تصویری ملموس و برگرفته از زندگی روزمره، مفهوم حرمت، ژرفا و تغییرناپذیری رابطهٔ انسانی را در قالبی فشرده و تأثیرگذار بیان می‌کند و به افزایش شعریت متن یاری می‌رساند. این تمثیل با تصویرسازی از یک شیء روزمره و قابل تعویض (پیراهن) در برابر یک رابطهٔ انسانی ژرف و بنیادین (زن/همسر)، نوعی تقابل معنایی ایجاد می‌کند. پیراهن نماد امری سطحی، مادی،

زودگذر و قابل جایگزینی است که می‌توان آن را هر روز تعویض کرد، در حالی‌که زن (و به طریق اولی، رابطهٔ زناشویی) نماد امری انسانی، عاطفی، ژرف و یگانه است که جایگزینی آن ممکن نیست. این تقابل، مخاطب را به تأمل در تفاوت میان اشیا و انسان‌ها وامی‌دارد و نگاه سطحی به روابط انسانی را به چالش می‌کشد. این تمثیل با فشردگی معنایی خود، لایه‌های متعددی از معنا را در خود جای داده است. فردوس با این جملهٔ کوتاه، هم نادرستی تحمیل نظر بر شمس را بیان می‌کند، هم بر حرمت و ژرفای پیوند زناشویی تأکید می‌ورزد، هم به پدر شمس هشدار می‌دهد که عشق و ازدواج را با یک انتخاب ساده و روزمره اشتباه نگیرد، و هم نشان می‌دهد که برای حل این مسئله باید با مدارا و صبوری رفتار کرد، نه با عجله و تحمیل. این تراکم معنایی، زبان را از سطح یک نصیحت ساده فراتر می‌برد و به آن عمقی فلسفی و اخلاقی می‌بخشد. این تمثیل در بافت گفت‌وگو، شخصیت فردوس را به عنوان زنی خردمند، ژرف‌نگر و آشنا با ظرایف روابط انسانی برجسته می‌کند. او در مقابل پدر شمس که با نگرانی پدرانه و شاید با عجله به دنبال راهی برای نجات پسرش است، با زبانی تمثیلی و حکیمانه ایستادگی می‌کند و نشان می‌دهد که تحمیل و اجبار مؤثر نیست و با ماهیت رابطهٔ انسانی نیز در تضاد است. این شخصیت‌پردازی غیرمستقیم، مخاطب را به باورپذیری بیشتر خرد و تجربهٔ فردوس وادار می‌کند. این تمثیل با تکیه بر تصویری برگرفته از پوشاک و زندگی روزمره (پیراهن)، زبان رمان را به تجربه‌های مشترک و ملموس انسانی پیوند می‌زند. پیراهن و تعویض آن برای هر مخاطبی آشنا است و این آشنایی، قدرت انتقال پیام را افزایش می‌دهد، اما همین تصویر آشنا در بافتی جدید و با معنایی ژرف به کار گرفته شده است و این همان آشنایی‌زدایی مورد نظر در شعر است: تبدیل امر عادی به امری تأمل‌برانگیز و غیر آشنا. این تمثیل با ایجاد نوعی هشدار اخلاقی، به نقد نگاه مصرفی و سطحی به روابط انسانی می‌پردازد. فردوس با این تمثیل، به پدر شمس و در سطحی گسترده‌تر به مخاطب، یادآوری می‌کند که

انسان‌ها و روابط با آنان را نمی‌توان مانند اشیا و کالاها تعویض و جایگزین کرد. این نقد، به متن لایه‌ای از تفکر اخلاقی و انسانی می‌بخشد که آن را از یک روایت عاشقانهٔ ساده به متنی با دغدغه‌های والاتر انسانی ارتقا می‌دهد. در واقع تمثیل فوق با قرارگرفتن در نقطه‌ای حساس از داستان (زمانی که پدر شمس به دنبال راهی برای جدایی او از طغرا است)، نقشی کلیدی در جهت‌دهی به روایت ایفا می‌کند. فردوس با این جمله، مانع از تصمیمی عجولانه و نادرست می‌شود و مسیر داستان را به سوی مدارا و احترام به انتخاب شمس هدایت می‌کند. این تأثیرگذاری بر روند روایت، نشان‌دهندهٔ قدرت زبان تمثیلی در پیشبرد اهداف داستانی است.

در پایان عقد شمس و طغرا توسط سعدی، شیخ اجل خطاب به شمس تمثیلی به کار می‌گیرد: «شیخ فرمود: سلام ما را برسانید و بگویید وفا کنی تا صفا بینی» (میرزاخسروی، ۱۳۸۵: ۱۸۰). عبارت «وفا کنی تا صفا بینی» که سعدی در پایان عقد شمس و طغرا خطاب به شمس به کار می‌گیرد، براساس تعریف «مثل» نمونه‌ای از زبان تمثیلی است که با فشردگی معنایی، ساختار زبانی موزون و حکمت نهفته در خود، به افزایش شعریت متن یاری می‌رساند. این جملهٔ کوتاه که در یکی از نقاط اوج داستان بیان می‌شود، نشان می‌دهد، زبان تمثیلی می‌تواند با کمترین واژگان، بیشترین معنا را منتقل کند و متن را از سطح یک رویداد عادی به لحظه‌ای شاعرانه و ماندگار ارتقا دهد. زبان تمثیلی در این جمله با ایجاز و فشردگی معنایی خود، لایه‌های متعددی از معنا را فعال می‌کند. «وفا» به عنوان یک ارزش اخلاقی و «صفا» به عنوان نتیجه و پاداش آن، در رابطه‌ای علّی و معلولی قرار گرفته‌اند. این تراکم معنایی، زبان را از یک توصیهٔ ساده به بیانی فلسفی و عرفانی تبدیل می‌کند که مخاطب را به تأمل در نسبت عمل و پاداش اخلاقی وامی‌دارد. این همان ویژگی زبان تمثیلی است که با فشرده‌سازی معنا، ظرفیت تأویلی متن را افزایش می‌دهد و آن را به اثری چندلایه

بدل می‌سازد. زبان تمثیلی در اینجا با بهره‌گیری از امکانات آوایی و موسیقایی، به شعر نزدیک می‌شود. هم‌قافیگی «وفا» و «صفا» و ساختار شرطی و نتیجه‌ای جمله، موسیقی درونی و ریتمی به کلام می‌بخشد که آن را در ذهن مخاطب ماندگار می‌کند. این موسیقی، زبان را از سطح نثر عادی فراتر می‌برد و به آن کیفیتی شاعرانه می‌دهد. بدین ترتیب، زبان تمثیلی با استفاده از ظرفیت‌های صوتی و ساختاری، به افزایش شعریت متن کمک می‌کند. زبان تمثیلی در این جمله با شناخت زمینهٔ متن به کار گرفته شده است. پایان عقد شمس و طغرا لحظه‌ای سرنوشت‌ساز در داستان است و سعدی به عنوان پیر خردمند، با این جملهٔ کوتاه و پرمعنا، برگی زرین از حکمت را به این لحظه می‌افزاید. این موقعیت‌شناسی نشان می‌دهد که زبان تمثیلی هم در انتقال معنا، هم در برجسته‌سازی نقاط عطف روایت نیز نقشی کلیدی ایفا می‌کند. بدین‌سان، زبان تمثیلی به عنصری برای غنای ساختاری و معنایی داستان تبدیل می‌شود. زبان تمثیلی در اینجا با پیوند زدن مفاهیم اخلاقی به نتایج درونی و روحانی، لایه‌ای عرفانی به متن می‌بخشد. «صفا» در ادبیات عرفانی به معنای پاکی درون و روشنایی دل است و سعدی با این تمثیل، وفاداری را نه فقط یک وظیفهٔ اخلاقی، بلکه راهی برای دستیابی به کمال درونی معرفی می‌کند. این پیوند با سنت عرفانی، زبان تمثیلی را به گفت‌وگویی با میراث ادبی - فرهنگی ایران بدل می‌سازد و ظرفیت تأویلی متن را افزایش می‌دهد.

زبان تمثیل در این نمونه به غنای زیبایی‌شناختی رمان یاری رسانده است. این زبان هم پندی به شمس است، هم مخاطب را به تأمل در ماهیت وفا، رابطهٔ آن با کمال درونی، و جایگاه اخلاق در زندگی وامی‌دارد. بدین سان، متن از سطح یک روایت عاشقانه ساده فراتر می‌رود که مخاطب را به تأمل در چیستی وفا و صفا و نسبت میان آن دو وامی‌دارد. این دعوت به تأمل، یکی از کارکردهای اساسی زبان شاعرانه است که متن را از سطح گزاره‌های ساده فراتر می‌برد.

در جایی از داستان که وزیر، پهلوانی را برای کشتن شمس مأمور می‌کند، پهلوان خطاب به شمس اینگونه می‌گوید: «- به! از این چرندها افسرده شدید؟ هر.کس به اقتضای فطرت خود سخن می‌گوید. سگ اگر دهان به دریا زند، نجس نشود. به خدا کسی نمی‌تواند به سایهٔ شما کج بنگرد» (میرزاخسروی، ۱۳۸۵: ۱۹۲). عبارت مشخص‌شدهٔ نمونه‌ای از کارکرد زبان تمثیلی است که با بهره‌گیری از تصویری عامیانه، تند و بی‌پرده، مفاهیمی چندلایه دربارهٔ پاکی ذات، بی‌اثری تهمت و ناتوانی بدخواهان را در آلوده‌سازی پاکان، در قالبی فشرده و تأثیرگذار بیان می‌کند. این تمثیل در بافت پرتنش داستان، کارکردهایی فراتر از معنای ظاهری می‌یابد و به افزایش شعریت متن یاری می‌رساند. این تمثیل با تصویرسازی از یک باور دینی - فرهنگی (نجاست سگ و تأثیرناپذیری دریا)، مفهومی انتزاعی را عینی و ملموس می‌سازد. دریا نماد چیزی گسترده، پاک و تأثیرناپذیر است و سگ نماد موجودی که در فرهنگ اسلامی نجس شمرده می‌شود. پهلوان با این تمثیل به شمس می‌فهماند که سخنان ناپاک و تهمت‌های بدخواهان، هرگز نمی‌تواند پاکی ذات او را آلوده سازد. این عینی‌سازی، مخاطب را به درک جایگاه والای شمس و بی‌اثری توطئه‌ها علیه او رهنمون می‌کند. زبان تمثیلی در اینجا با فشردگی معنایی خود، لایه‌های متعددی از معنا را فعال می‌کند. این جمله کوتاه، هم به پاکی ذات شمس اشاره دارد، هم تهمت‌زنندگان را به سگ تشبیه می‌کند، هم بر بیهودگی تلاش دشمنان برای آلوده‌سازی شمس تأکید می‌ورزد، و هم نوعی پیشگویی دربارهٔ سرنوشت محتوم شمس (که پاک خواهد ماند) ارائه می‌دهد، در واقع این تمثیل صنعت براعت استهلال را نیز به متن افزوده است. این تراکم معنایی، زبان را از سطح یک دلداری ساده فراتر می‌برد، همچنین این تمثیل در بافت گفت‌وگو، شخصیت پهلوان را به شکلی متناقض‌نما و ژرف معرفی می‌کند. او که از سوی وزیر برای کشتن شمس مأمور شده، در عین حال با این تمثیل از پاکی شمس دفاع می‌کند و به او اطمینان می‌دهد که کسی نمی‌تواند به سایهٔ او کج بنگرد.

این تناقض، شخصیت پهلوان را از یک آدمکش ساده به انسانی پیچیده و دوست‌دار شمس تبدیل می‌کند. زبان تمثیلی در اینجا ابزاری برای شخصیت‌پردازی غیرمستقیم می‌شود و به مخاطب امکان می‌دهد تا خود ابعاد پنهان شخصیت را کشف کند. این تمثیل با ایجاد نوعی تعلیق دراماتیک، توجه مخاطب را به سرنوشت شمس و نقش پهلوان در آن جلب می‌کند. پهلوان با این سخن، هم به شمس اطمینان می‌دهد و هم مخاطب را در ابهام باقی می‌گذارد که آیا واقعاً قصد کشتن او را دارد یا نه. این تعلیق، حاصل قدرت زبان تمثیلی در ایجاد ابهام معنایی و عاطفی است و به پویایی روایت می‌افزاید.

در ادامهٔ صحبت پهلوان خطاب به شمس، پهلوان بار دیگر تمثیل به کار می‌گیرد: «- حقا که پاک فطرت و اصل‌مندی. هرکس به جایی رسید از پاکدامنی رسید، اما ما باید این وجه را حلال کنیم، یعنی عذری برای خوردنش بتراشیم که از ما بدگمان هم نشود» (همان: ۱۹۲). شاهدمثال فوق با ساختاری حکمی و موجز، تجربهٔ جمعی و باورهای اخلاقی جامعه را در قالبی فشرده بازتاب می‌دهد. این تمثیل با ایجاز و فشردگی معنایی خود، مفهومی اخلاقی را به صورت یک قانون کلّی و جهان‌شمول بیان می‌کند. «رسیدن به جایی» کنایه از موفقیت، تعالی و دستیابی به مقامات والا است و «پاکدامنی» نیز به عنوان شرط لازم این موفقیت معرفی می‌شود. این جملهٔ کوتاه، تجربهٔ نسل‌ها و حکمت جمعی را در خود متراکم ساخته و به صورت یک اصل اخلاقی ارائه می‌دهد. این فشردگی، زبان را از سطح یک توصیهٔ ساده فراتر می‌برد که مخاطب را به تأمل در نسبت اخلاق و موفقیت وا می‌دارد.

«رسیدن به جایی» می‌تواند هم به معنای موفقیت دنیوی و مقام‌های اجتماعی باشد و هم به معنای تعالی معنوی و قرب الهی. «پاکدامنی» نیز هم به عفت و پرهیزکاری فردی اشاره دارد و هم به پاکی نیت و صداقت در عمل. این ابهام معنایی، ظرفیت

تأویل متن را افزایش می‌دهد و مخاطب را به خوانش‌های متفاوت از شخصیت و موقعیت دعوت می‌کند. آیا پهلوان واقعاً به این اصل اعتقاد دارد یا آن را تنها برای نزدیک شدن به شمس و جلب اعتماد او به کار می‌گیرد؟ همچنین این تمثیل با بهره‌گیری از ساختار حکمی و عامیانه، زبان رمان را به لایه‌ای از خرد جمعی و تجربهٔ زیسته پیوند می‌زند. این ویژگی، به متن اعتباری فراتر از یک روایت تاریخی می‌بخشد و آن را به اثری با دغدغه‌های انسانی و اخلاقی تبدیل می‌کند. مخاطب با شنیدن این تمثیل، خود را در برابر پرسش‌هایی دربارهٔ رابطه اخلاق و موفقیت، توجیه اعمال ناپسند، و تناقض‌های انسانی می‌یابد. تمثیل فوق با ایجاد شبکه‌ای از معانی دربارهٔ اخلاق، موفقیت، تناقض درونی و توجیه‌پذیری اعمال، به غنای زیبایی‌شناختی رمان یاری رسانده است. این زبان تمثیلی، شخصیت پهلوان را پیچیده و باورپذیر می‌کند و مخاطب را به تأمل در پرسش‌های بنیادین انسانی دربارهٔ نسبت اخلاق و عمل دعوت می‌نماید. بدین‌سان، متن از سطح یک روایت تاریخی صرف فراتر رفته و به اثری ادبی با ظرفیت‌های تأویلی متعدد و دغدغه‌های جهان‌شمول تبدیل می‌شود.

۲ـ ۳. اسلوب معادله

اسلوب معادله اصطلاحی است که نخستین بار شفیعی‌کدکنی آن را به کار برد تا با تمثیل که قدما آن را تشبیه تمثیل خوانده‌اند، اشتباه نشود. همچنین کاربرد مثل را که ارسال‌المثل است و مایهٔ اشتباه بعضی از اهل ادب شده است و آن را تمثیل خوانده‌اند نیز از حوزهٔ تعریف خارج کنیم (گلستانی، ۱۳۹۱: ۶۸). «اسلوب معادله آن است که شاعر در یک مصراع مطلب مورد نظر خود را بیان کند، سپس برای اینکه خواننده نظرش را بپذیرد، در مصراع دیگر مثالی محسوس برای آن بیاورد. مطلب معقول (پیش مصرع) که نظر شاعر است معمولاً در مصراع اول آورده می‌شود و مطلب محسوس در

مصراع دوم. شاعران سبک هندی به مصراعی که نظر شاعر را در بردارد، پیش مصرع و به شاهد یا نمونهٔ حسی آن مصرع برجسته می‌گفتند» (خسروی، ۱۳۸۹: ۵۸).

تاکنون کسی در باب حضور اسلوب معادله در نثر سخنی به میان نیاورده است، اما حقیقت آن است که در نثر نیز می‌توان اسلوب معادله را یافت به گونه‌ای که ماتریس‌های زیبایی‌شناختی اسلوب معادله در آن رعایت می‌شود. یکی از شروط اصلی اسلوب معادله این است که یکسوی کلام عقلی و سوی دیگر آن حسی است، شرط دیگر آن این است که می‌توان میان دو وجه عقلی و حسی علامت مساوی گذاشت، یعنی آنکه به لحاظ معنایی مثالی یا توضیحی برای شرط عقلی آورده شود. تمامی این ویژگی‌ها عواملی هستند که هیچکدام مانع حضور اسلوب معادله در نثر نیستند. در شاهد مثال زیر میرزاخسروی از زبان شمس نخست امر حسی را به کار می‌گیرد و سپس برای آن مثلی به کارمی‌گیرد.

پس از نجات طغرا توسط شمس، شمس شدهٔ خود را به طغرا عرضه می‌دارد که در اثنای آن نگارنده از نوعی تمثیل یعنی اسلوب معادله بهره گرفته است: «باقی اندام شما که پوشیده است. این را بگیرید و به سر کشید؛ زیرا که خوب می‌دانم: رسم بود کز آدمی روی نهان کند پری» (میرزاخسروی، ۱۳۸۵: ۵۵). نویسنده ابتدا پوشیده بودن سایر اندام طغرا را به تصویر می‌کشد، سپس برای پوشیده بودن او مثلی می‌آورد که می‌توان گفت هم موجز است هم فشرده، هم حاوی حکمتی جمعی است. نویسنده با به‌کارگیری اسلوب معادله در بستر نثر داستانی گامی فراتر از کاربرد سادهٔ تمثیل نهاده و ساختاری دو وجهی خلق کرده است که در آن امرحسی و امر عقلی در کنار هم نشسته و با ایجاد رابطه‌ای معنایی متن را از سطح گزارش روایی صرف فراتر می‌برند. آنچه در این جمله رخ می‌دهد، این است که شمس پس از نجات طغرا و در لحظه‌ای سرشار از عاطفه و تنش عاشقانه به او می‌گوید «باقی اندام شما که پوشیده است این را بگیرید و به سر کشید» و سپس برای توجیه این درخواست یا بیان حکمت

نهفته در آن به اسلوب معادله روی می‌آورد: «رسم بود کز آدمی روی نهان کند پری». در اینجا شمس نخست تصویری حسی و ملموس از پوشیدگی اندام طغرا ارائه می‌دهد و سپس با آوردن مثلی که ریشه در باورهای عامیانه دربارهٔ پریان دارد، این پوشیدگی را یک رسم کهن و معنادار معرفی می‌کند. پری در فرهنگ عامیانه موجودی است که چهرهٔ خود را از آدمیان پنهان می‌کند و این پنهان‌کاری نشانهٔ رمزآلودگی لطافت و والایی او است. شمس با این تمثیل به طغرا می‌فهماند که پوشیدگی او نشانه‌ای از لطافت رمزآلودگی و شاید حتی نوعی قداست است که او را به پری پیوند می‌زند. اینجا زبان تمثیلی با ایجاد رابطه‌ای میان یک وضعیت عینی (پوشیدگی اندام) و یک مفهوم فرهنگی - اسطوره‌ای (رسم پریان) به متن لایه‌ای از معنا می‌بخشد که فراتر از توصیف صرف است. از سوی دیگر ساختار اسلوب معادله در این جمله به گونه‌ای است که می‌توان میان دو بخش آن علامت مساوی گذاشت: پوشیدگی طغرا برابر است با رسم پریان برای پنهان کردن چهره از آدمیان. این برابری معنایی که میان یک امر محسوس و یک باور جمعی برقرار می‌شود به مخاطب امکان می‌دهد تا طغرا را نه یک زن معمولی بلکه موجودی شبیه به پری ببیند که رمزآلود، دست‌نیافتنی و در عین حال مسحورکننده است. اینجاست که زبان تمثیلی با فعال کردن شبکه‌ای از معانی ضمنی به شعریت متن یاری می‌رساند؛ زیرا مخاطب ناگزیر می‌شود، میان این دو سطح معنا پیوند برقرار کند و طغرا را در پرتو این تمثیل بازبشناسد. فشردگی و ایجاز این تمثیل نیز خود عاملی دیگر در افزایش شعریت است. شمس با دو جمله کوتاه هم درخواست خود را مطرح می‌کند هم آن را با حکمتی جمعی و کهن پیوند می‌زند و هم شخصیت طغرا را به سطحی اسطوره‌ای ارتقا می‌دهد. این تراکم معنایی در عین ایجاز یکی از ویژگی‌های برجسته زبان شاعرانه است که در اینجا در بستر نثر داستانی تحقق یافته است.

در دیدار نخست شمس و پدرش با سعدی، شیخ اجل خطاب به شمس تمثیل به کار می‌گیرد: «ای فرزند، در امورات دنیا باید صابر و در پیش مصائب آن پایدار بود. فرموده‌اند: «ان الجنه حفت بالمکاره» نابرده رنج گنج میسر نمی‌شود. در.ک مقامات عالیه و مرادهای دوجهانی میسر نشود جز به تحمل مصائب و مشقت‌ها. هیچ گلی بی‌خار و نوشی بی‌نیش نباشد» (همان: ۱۱۹). نویسنده در این گفتار خود ساختاری دو وجهی و منسجم از زبان تمثیلی را به کار گرفته است که در آن مفاهیم عقلی و انتزاعی با تصاویر حسی و ملموس پیوند می‌خورند و شبکه‌ای از معانی را شکل می‌دهند که مخاطب را به تأمل وامی‌دارد. آنچه در این جمله رخ می‌دهد، این است که سعدی نخست یک اصل عقلی و اخلاقی را بیان می‌کند: ضرورت صبر و پایداری در برابر مصائب دنیا. سپس برای تبیین و اقناع‌سازی این مفهوم انتزاعی به سراغ تمثیل‌های حسی می‌رود و سه مثال متوالی می‌آورد که هر یک به تنهایی می‌تواند مصداقی از اسلوب معادله باشد. نخستین تمثیل «نابرده رنج گنج میسر نمی‌شود» است که در آن «رنج» به عنوان امری حسی و ملموس و «گنج» نیز به عنوان امری حسی اما نمادین در برابر هم قرار می‌گیرند و رابطه‌ای علّی میان آنها برقرار می‌شود که معنای عقلی نهفته در آن این است که هر موفقیتی نیازمند تحمل دشواری‌ها است، اما کل این عبارت به مثابهٔ یک مثل است و توضیح آن یعنی «درک مقامات عالیه و مرادهای دوجهانی میسر نشود جز به تحمل مصائب و مشقت‌ها» همان امر حسی است که از لحاظ معنایی وجههٔ گشوده شدهٔ مثل و بخش عقلی اسلوب معادله است. در دومین تمثیل «هیچ گلی بی‌خار و نوشی بی‌نیش نباشد» است که در آن دو تصویر موازی از طبیعت ارائه می‌شود: گل و خار، نوش و نیش. این تمثیل نیز با زبانی حسی و ملموس بیانگر همان حقیقت عقلی است که در جهان هیچ لذت و زیبایی بدون رنج و آفت نیست. آنچه این تمثیل‌ها را به اسلوب معادله نزدیک می‌کند، این است که می‌توان میان هر یک از این تصاویر حسی و آن اصل عقلی اولیه علامت

مساوی گذاشت: همچنان که گنج بدون رنج به دست نمی‌آید، رسیدن به مقامات عالیه نیز بدون تحمل مصائب ممکن نیست و همچنان که گل بی‌خار و نوش بی‌نیش وجود ندارد، رسیدن به مرادهای دوجهانی نیز بدون مشقت میسر نمی‌شود. این ساختار دو وجهی که در آن امر عقلی با امر حسی پیوند می‌خورد، به متن لایه‌ای از معنا می‌بخشد که فراتر از یک پند ساده است و مخاطب را به تأمل در نسبت امر انتزاعی و امر ملموس وا می‌دارد. فشردگی و ایجاز این تمثیل‌ها نیز خود عاملی مهم در افزایش شعریت است. سعدی با دو جملهٔ کوتاه و تصویری، مفاهیمی عمیق و فلسفی را منتقل می‌کند که برای درک آن‌ها نیاز به شرح و بسط چندانی نیست. این تراکم معنایی در عین ایجاز یکی از ویژگی‌های برجسته زبان شاعرانه است که در اینجا در بستر نثر داستانی تحقق یافته است. همچنین این تمثیل‌ها با بهره‌گیری از تصاویری برگرفته از طبیعت (گل، خار، نوش، نیش) و تجربه‌های زیسته (رنج، گنج) زبان رمان را به لایه‌ای از تجربهٔ جمعی و حکمت عامیانه پیوند می‌زنند. این پیوند به متن، اعتباری فراتر از یک روایت تاریخی می‌بخشد و آن را به اثری با دغدغه‌های جهان‌شمول انسانی تبدیل می‌کند.

سعدی در خطاب به شمس در باب گسستن از پدر و عدم بازگشت به شیراز او را نصیحت می‌کند و در این مورد اسلوب معادله به کار می‌گیرد: «یقین بدان که به آتش هرکس که بخواهی دستی گرم کنی از دود آن بایدت گریست، صحبت هیچ کس از بهر تو مفیدتر از پدرت نخواهد بود که آنچه خواهد برای تو خواهد» (همان: ۱۲۳). در این نصیحت به شمس ساختاری دووجهی و تأمل‌برانگیز را از زبان تمثیلی به کار گرفته است که در آن یک تصویر حسی و ملموس با یک اصل عقلی و اخلاقی پیوند می‌خورد و شبکه‌ای از معانی را شکل می‌دهد که مخاطب را به تأمل در نسبت وابستگی، استقلال و جایگاه پدر فرا می‌خواند. آنچه در این جمله رخ می‌دهد، این است که سعدی نخست یک تصویر انتزاعی، استعاری و تقریباً تراژیک ارائه می‌دهد:

«به آتش هر.کس که بخواهی دستی گرم کنی از دود آن بایدت گریست». این تصویر که برگرفته از تجربهٔ زیسته و ملموس انسان‌ها است، وضعیتی را ترسیم می‌کند که در آن فرد برای بهره‌مندی از گرمای آتش دیگری ناگزیر است دود و آزار آن را نیز تحمل کند. این تمثیل با فشردگی و ایجاز خود لایه‌های معنایی متعددی را شکل می‌دهد: از یک سو به وابستگی و نیازمندی اشاره دارد و از سوی دیگر به هزینه‌ها و رنج‌هایی که این وابستگی به همراه دارد. دود در اینجا نماد آزار، منت، یا پیامدهای ناخوشایند اتکا به دیگران است و گریستن نشانهٔ تحمل این رنج است. سعدی با این تصویر به شمس می‌فهماند که اگر از پدر جدا شود و به دیگران پناه ببرد ناچار خواهد بود بهای این وابستگی را با رنج و اشک بپردازد. سپس در بخش دوم کلام خود که سوی حسی اسلوب معادله را تشکیل می‌دهد می‌گوید: «صحبت هیچ کس از بهر تو مفیدتر از پدرت نخواهد بود که آنچه خواهد برای تو خواهد». این جمله یک اصل حسی و اخلاقی را بیان می‌کند: پدر تنها کسی است که خیرخواهی او بی‌آلایش و بی‌چشم‌داشت است؛ زیرا هر چه بخواهد برای تو خواهد نه برای خود. آنچه این دو بخش را به ساختار اسلوب معادله پیوند می‌دهد، این است که می‌توان میان تصویر عقلی نخست و اصل حسی دوم علامت مساوی گذاشت: همچنان که گرم کردن دست با آتش دیگران دود و اشک به همراه دارد، اتکا به غیر پدر نیز رنج و پشیمانی در پی خواهد داشت. این برابری معنایی به مخاطب امکان می‌دهد تا پند سعدی را نه یک نصیحت انتزاعی، بلکه حکمتی مبتنی بر تجربه زیسته و تصاویر ملموس دریابد. زبان تمثیلی در اینجا با پیوند دادن یک موقعیت عینی و حسی به یک اصل اخلاقی به متن لایه‌ای از معنا می‌بخشد که فراتر از توصیه ساده است. فشردگی و ایجاز این تمثیل نیز خود عاملی مهم در افزایش شعریت است. سعدی با دو جملهٔ کوتاه هم هشدار می‌دهد هم توجیه می‌کند هم تصویری ماندگار در ذهن مخاطب نقش می‌بندد. این تراکم معنایی در عین ایجاز یکی از ویژگی‌های برجسته زبان شاعرانه است که در

اینجا در بستر نثر داستانی تحقق یافته است. نکتهٔ دیگر اینکه سعدی در این تمثیل از عنصر تقابل نیز بهره گرفته است: گرمای آتش در برابر دود و گریه، سود در برابر رنج، وابستگی در برابر استقلال. این تقابل‌ها به متن عمقی دیالکتیکی می‌بخشند و مخاطب را به تأمل در دو سوی هر پدیده وامی‌دارند. از منظر شخصیت‌پردازی نیز این تمثیل جایگاه سعدی را به عنوان پیر خردمند و آگاه به سرنوشت تثبیت می‌کند. او با این زبان تمثیلی نه تنها شمس را از تصمیم عجولانه بازمی‌دارد، بلکه تصویری از آیندهٔ احتمالی او را در صورت گسستن از پدر ترسیم می‌کند.

۳.نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر به بررسی نقش زبان تمثیلی در شعریت رمان تاریخی شمس و طغرا پرداخته است. تحلیل شواهد متعدد نشان می‌دهد که زبان تمثیلی در این اثر صرفاً به عنوان ابزاری برای تزیین کلام یا انتقال مفاهیم اخلاقی به کار نرفته است، بلکه به مثابهٔ عنصری ساختاری و معناآفرین در بافت روایی عمل کرده و لایه‌های متعددی از معنا را به وجود آورده است. آنچه از مجموع تحلیل‌ها برمی‌آید، این است که دوگونهٔ اصلی تمثیل یعنی مثل و اسلوب معادله، هر یک به شیوه‌ای خاص، به افزایش ظرفیت تأویلی متن و غنای زیبایی‌شناختی آن یاری رسانده‌اند.

در کاربرد مثل‌ها، نخستین و بارزترین ویژگی، ایجاز و فشردگی معنایی است. مثل‌هایی مانند «هم فال بود هم تماشا»، «دود از کنده برمی‌خیزد»، «نان را به نرخ روز خوردن»، «از هر سو باد بیند خرمن پاک کردن»، «تر و خشک را با هم سوختن»، «بی‌گدار به آب زدن»، «نهال پروردن و خشک شدن»، «زن پیراهن نیست»، «وفا کنی تا صفا بینی»، «سگ اگر دهان به دریا زند نجس نشود» و «هرکس به جایی رسید از پاکدامنی رسید» همگی نمونه‌هایی از این فشردگی هستند. این مثل‌ها با کم‌ترین واژگان، بیشترین معنا را منتقل می‌کنند و مخاطب را به تأمل در لایه‌های

زیرین کلام وامی‌دارند. این ویژگی، متن را از سطح گزاره‌های عادی فراتر می‌برد و به آن عمقی تأویلی می‌بخشد که مخاطب را به مشارکت فعال در فرایند معناآفرینی دعوت می‌کند.

دومین کارکرد برجستهٔ مثل‌ها، پیوند با سنت شفاهی و فرهنگ عامیانه است. این مثل‌ها ریشه در تجربه‌های زیسته، باورهای جمعی و حکمت عملی نسل‌ها دارند و با ورود به متن رمان، آن را به لایه‌ای از خرد جمعی و حافظهٔ فرهنگی پیوند می‌زنند. این پیوند، فاصلهٔ تاریخی میان مخاطب امروزی و جهان داستان را کاهش می‌دهد و متن را به تجربه‌ای مشترک و ملموس بدل می‌سازد. شخصیت‌هایی مانند کاکا خرم، فردوس و پهلوان با به کارگیری این مثل‌ها، هم به عنوان شخصیت‌های داستان، هم به مثابهٔ سخنگویان تجربهٔ جمعی و نمایندگان فرهنگ عامه ظاهر می‌شوند و این ویژگی به شخصیت‌پردازی آنان عمق می‌بخشد.

سومین کارکرد مهم مثل‌ها، نقش آن‌ها در شخصیت‌پردازی غیرمستقیم است. انتخاب هر مثل از سوی هر شخصیت، ابعادی از جهان‌بینی، تجربهٔ زیسته و منش او را آشکار می‌سازد. کاکا خرم با مثل‌هایی چون «هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد» و «نان را به نرخ روز خوردن» به عنوان فردی خردمند، واقع‌بین و آشنا با ظرایف اجتماعی معرفی می‌شود. فردوس با مثل «زن پیراهن نیست» ژرف‌نگری و احترام به حرمت روابط انسانی را نشان می‌دهد. پهلوان با دو مثل متوالی «سگ اگر دهان به دریا زند نجس نشود» و «هرکس به جایی رسید از پاکدامنی رسید» شخصیتی پیچیده، متناقض‌نما و درگیر با وجدان خویش را به تصویر می‌کشد. این شخصیت‌پردازی غیرمستقیم، مخاطب را به کشف ابعاد پنهان شخصیت‌ها وامی‌دارد و از سطح‌نگری در خوانش شخصیت‌ها جلوگیری می‌کند.

چهارمین کارکرد مثل‌ها، ایجاد تعلیق و تنش دراماتیک و گاه پیش‌آگاهی از سرنوشت شخصیت‌ها است. مثل «هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد» هشداری است که تنش موجود در داستان را تشدید می‌کند و مخاطب را نسبت به سرنوشت شمس کنجکاو می‌سازد. مثل «نهالی پروردیم که باید خشک شود» تصویری تراژیک از آینده‌ای رقم‌خورده را ترسیم می‌کند و با ایجاد نوعی براعت استهلال، مخاطب را برای دریافت رویدادهای بعدی آماده می‌سازد. این کارکرد، زبان تمثیلی را به عنصری برای پویایی و غنای ساختاری روایت تبدیل می‌کند.

پنجمین کارکرد، بازتاب شرایط اجتماعی-تاریخی و نقد قدرت است. مثل‌هایی چون «نان را به نرخ روز خوردن» و «از هر سو باد بیند خرمن پاک کردن» هم پند هستند هم راهنمایی‌هایی عملی برای بقا در شرایط استبدادی عصر مغولان هستند. این تمثیل‌ها با پیوند خوردن به بافت تاریخی داستان، به عنصری برای بازتاب گفتمان قدرت و چگونگی سازگاری یا مقاومت در برابر آن تبدیل می‌شوند و به رمان لایه‌ای از واقع‌گرایی تاریخی و اجتماعی می‌بخشند.

در کاربرد اسلوب معادله، نخستین و مهم‌ترین ویژگی، ساختار دو وجهی و پیوند امر عقلی و امر حسی است. در نمونه‌هایی مانند «باقی اندام شما که پوشیده است... رسم بود کز آدمی روی نهان کند پری»، «نابرده رنج گنج میسر نمی‌شود... درک مقامات عالیه میسر نشود جز به تحمل مصائب»، و «به آتش هرکس که بخواهی دستی گرم کنی از دود آن بایدت گریست... صحبت هیچ کس مفیدتر از پدرت نخواهد بود»، یک سوی کلام (معمولاً سوی دوم) حامل تصویری حسی و ملموس است و سوی دیگر (معمولاً سوی اول) حامل مفهومی عقلی و انتزاعی. این ساختار، امکان برقراری نوعی معادله یا نسبت معنایی میان دو سوی کلام را فراهم می‌آورد و مخاطب را به تأمل در نسبت امر محسوس و امر معقول وامی‌دارد.

دومین کارکرد اسلوب معادله، ایجاد شبکه‌های معنایی و بینامتنی است. در نمونهٔ نخست، پوشیدگی طغرا با رسم پریان پیوند می‌خورد و این پیوند، شخصیت او را به سطحی اسطوره‌ای ارتقا می‌دهد. در نمونهٔ دوم، رنج و گنج، و گل و خار، شبکه‌ای از معانی را شکل می‌دهند که به کمک یکدیگر، مفهوم ضرورت تحمل مصائب را تبیین می‌کنند. در نمونهٔ سوم، تصویر آتش و دود، شبکه‌ای از معانی را ایجاد می‌کند که در پیوند با اصل خیرخواهی پدر، به نقد وابستگی به غیر و تأکید بر جایگاه منحصربه‌فرد پدر می‌انجامد. این شبکه‌های معنایی، متن را به اثری چندلایه و قابل تأویل تبدیل می‌کنند، سومین کارکرد اسلوب معادله، بهره‌گیری از بینامتنیت دینی و اسطوره‌ای است. اشاره به رسم پریان، یادآوری حدیث «ان الجنهٔ حفت بالمکاره»، و استفاده از مفاهیمی چون گنج، گل، خار، نوش و نیش، همگی متن را به گفتگویی با سنت‌های کهن دینی، اسطوره‌ای و ادبی وارد می‌کنند و ظرفیت تأویلی آن را افزایش می‌دهند. این ویژگی، رمان را از یک روایت تاریخی صرف فراتر می‌برد و به آن عمقی فرازمانی و فرامکانی می‌بخشد.

چهارمین کارکرد اسلوب معادله، نقش آن در شخصیت‌پردازی است. سعدی با به کارگیری این ساختار، جایگاه خود را به عنوان پیر خردمند و آگاه به سرنوشت تثبیت می‌کند. شمس با استفاده از اسلوب معادله در توصیف طغرا، نه تنها عشق خود را ابراز می‌دارد، بلکه به معشوق خود جایگاهی اسطوره‌ای می‌بخشد و عمق بصیرت عاطفی خویش را آشکار می‌سازد. این شخصیت‌پردازی غیرمستقیم، از طریق ساختارهای زبانی و نه گفتارهای مستقیم، به باورپذیری و ژرفای شخصیت‌ها می‌افزاید.

پنجمین و شاید مهم‌ترین دستاورد این پژوهش، اثبات قابلیت حضور اسلوب معادله در نثر داستانی است. تاکنون این ساختار بیشتر در شعر به ویژه در سبک هندی مورد توجه بوده است، اما تحلیل شواهد نشان می‌دهد که نویسنده شمس و طغرا با آگاهی

از ظرفیت‌های این ساختار، آن را در بستر نثر روایی به کار گرفته و موفق شده است از بسترهای زیبایی‌شناختی آن بهره‌مند شود. این نوآوری، افق‌های تازه‌ای را برای تحلیل‌های بلاغی در حوزه نثر داستانی می‌گشاید.

می‌توان گفت که زبان تمثیلی در رمان شمس و طغرا با دو گونهٔ اصلی مثل و اسلوب معادله، به ابزاری چندکارکردی برای افزایش شعریت متن تبدیل شده است. این زبان با ایجاد فشردگی و ایجاز، پیوند با سنت شفاهی و فرهنگ عامه، شخصیت‌پردازی غیرمستقیم، ایجاد تعلیق و تنش دراماتیک، بازتاب شرایط اجتماعی-تاریخی، پیوند امر عقلی و حسی، ایجاد شبکه‌های معنایی و بینامتنی و بهره‌گیری از ظرفیت‌های اسطوره‌ای و دینی، متن را از سطح یک روایت تاریخی صرف فراتر برده و به اثری ادبی با لایه‌های معنایی متعدد و ظرفیت‌های تأویلی گسترده تبدیل کرده است. آنچه این رمان را در زمرهٔ آثار ماندگار ادبی قرار می‌دهد، صرف روایت تاریخ‌گونهٔ آن نیست، بلکه توانایی‌اش در بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبان تمثیلی برای خلق جهانی چندبُعدی و پرمعنا است که مخاطب را به تأمل، تفسیر و مشارکت فعال در فرایند معناآفرینی دعوت می‌کند. بدین‌سان، زبان تمثیلی در این اثر، در حکم عنصری تزئینی نیست، بلکه به مثابهٔ عامل اصلی و ساختاری در آفرینش شعریت و غنای زیبایی‌شناختی متن عمل کرده است.

کتاب‌شناسی

الف:کتاب‌ها

۱) ارسطو (۱۳۹۲)، ***خطابه***، ترجمهٔ اسماعیل سعادت، چاپ اول، تهران: هرمس.

۲) پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵)، ***رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی***، تهران: علمی و فرهنگی.

۳) داد، سیما (۱۳۸۵)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، *چاپ سوم*، تهران: مروارید.

۴) ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۹)، ***فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی***، چاپ دوم، تهران: معین.

۵) شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶)، ***صورخیال در شعرفارسی***، تهران: آگاه.

۶) شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، ***بیان***، چاپ پنجم، تهران: فردوس.

۷) ..... (۱۳۷۸)، ***نقد ادبی***، تهران: فردوس.

۸) فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۴۰۱)، ***بلاغت تصویر***، چاپ هفتم، تهران: سخن.

۹) قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۶)، ***درآمدی بر فرمالیسم در ادبیات***، اهواز: رسش.

۱۰) مدرسی، فاطمه (۱۳۹۵). ***فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی***، چاپ دوم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۱) میرزاخسروی، محمدباقر (۱۳۸۵)، ***شمس و طغرا***، چاپ دوم، تهران: هرمس.

۱۲) وطواط، رشیدالدین. (۱۳۶۲)، ***حدائق السحر فی دقایق الشعر***، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، چاپ اول، تهران: طهوری و سنایی.

ب: مقاله‌ها

۱) امامی، نصرالله (۱۳۹۰)، ***«خاستگاه هنری ابهام و گونه‌های آن»***، فصل-نامهٔ نقد ادبی، سال۴، شمارهٔ۱۳، صص ۲۲-۷.

۲) آهنگری، افسانه (۱۴۰۱)، ***«دیدگاه محمدباقر میرزا خسروی به زنان در رمان شمس و طغرا»***، فصل‌نامه زبان و ادب فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی سنندج. شمارهٔ ۵۲، صص ۱-۱۷.

۳) خسروی، حسین (۱۳۸۹)، ***«اسلوب معادله در شعر»***، نشریهٔ شعر، شمارهٔ ۶۹، صص ۶۲-۵۸.

۴) خلیلی جهانتیغ، مریم و خانی سومار، احسان (۱۳۹۲)، ***«حقیقت مانندی در داستان رئالیستی این شکسته‌ها از جمال میرصادقی»***، هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی،هرمزگان، صص ۷۱۸- ۷۰۷.

۵) شاهگلی، سمیه و مجوزی، محمد (۱۳۹۸)، ***«بررسی مضامین عیاری، جوانمردی و تعلیمی در رمان شمس و طغرا»***، پژوهش‌نامهٔ ادبیات تعلیمی، ش ۴۱، صص ۱۳۱-۱۶۰.

۶) گلستانی، محمدعلی (۱۳۹۱)، ***«اسلوب معادله و تمثیل رشد آموزش زبان»***، مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شمارهٔ ۱۰۲، صص ۶۹-۶۸.

۷) یانس، ندا و رحیمی زنگنه، ابراهیم (۱۴۰۳)، ***«حقوق شهروندی و آداب اجتماعی در شمس و طغرای میرزا محمدباقر خسروی»***، فصل‌نامهٔ زبان و ادب فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی سنندج، شمارهٔ۶۲، صص ۸۶-۱۰۷.

ج: منبع لاتین

1) Baker, Paul and Ellece, Sibonile (2011) Key Terms in Discourse Analysis. London: Continuum.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال نهم، شمارۀ بیست و پنجم، بهار ۱۴۰۵ (صص ۱۸۸-۲۱۴)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.585435.1276

تأملی بر مؤلّفه‌های ایران‌دوستی در مواجه با دشمن از شاهنامه تا سروده-های جنگ رمضان

زهرا نوری[۱]

چکیده

ایران‌دوستی، عشق به وطن و پایداری در برابر دشمن یکی از مضامین مهم ادب فارسی است که شاعران و نویسندگان در بزنگاه‌های تاریخی به آن توجه کرده‌اند. در این مقاله با تأملی بر جایگاه ایران‌دوستی در ادبیات فارسی با تأکید بر موضوع مواجه با دشمن، مؤلّفه‌های پر تکرار آن در معنا و زبان، در ادبیات کلاسیک و معاصر بررسی شده است. جامعه آماری، آثار برجستۀ متون نثر و شعر است که در دوره‌های مختلف به موضوع وطن توجه کرده‌اند و برای بررسی جامع و کلی و بیان سیر تاریخی، تحلیل مؤلّفه‌های پرتکرار از شاهنامه تا سروده‌های جنگ رمضان(جنگ امریکا و اسرائیل با ایران) را شامل می‌شود. نتایج بررسی نشان می‌دهد، ایران‌دوستی و عشق به وطن مضمون مشترک همه دوره‌های ادبی در مواجه با دشمن است؛ و دو واژۀ «ایران» و «وطن» در متون تکرار شده‌اند. در بن‌مایۀ فکری نیز ستایش رشادت و مقاومت تا شهادت در تقابل نکوهش خیانت به وطن قرار گرفته است. در توصیفات مشترک، توصیف‌هایی که از الگوی ایرانی اسلامی گرفته شده با دگردیسی نمادهای شاهنامه و تلمیح به داستان‌های اساطیری و دینی پرتکرار است. بدینگونه ایران‌دوستی در مواجه با دشمن در ادبیات، توجه صریح به وطن و اظهار عشق، اندوه از هجوم دشمن و دعوت به حفظ وطن، رشادت و مقاومت تا شهادت در مقابله با دشمن، نکوهش خائنان به وطن و توصیف مفاهیم پایداری با الگوی توصیفی ایرانی اسلامی است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات، ایران، وطن، دشمن، شاهنامه، جنگ رمضان.

---

[۱] دانش‌آموختۀ دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه ارومیه، پژوهشگر.
norikhorshid@gmail.com

تاریخ دریافت:۷/ ۱۴۰۵/۲ - **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۵/۰۳/۲۹

۱.مقدمه

نیازی به گفتن نیست که ادبیات گرانسنگ فارسی در همیشه تاریخ، از آغاز تا به امروز آیینهٔ فرهنگ ملت و انعکاس‌دهندهٔ تاریخ این سرزمین بوده است و در کنار انواع ادبی متعدد با مضامین گسترده، یکی از مضامین آن هم مقابله با هجوم دشمن و حفظ وطن است؛ جایگاه این مفهوم نیز در ادب حماسی، ادب پایداری و دفاع مقدس که با مفاهیم مقاومت و جنگ ارتباط دارند، برجسته است. علاوه بر این، عشق به وطن در ادب غنایی و اجتماعی با توصیف‌های متنوع در مورد جغرافیای خاص زندگی نمونه‌های فراوان دارد، شاعران پیوسته به مسائل جامعه توجه کرده‌اند و یا در توصیف غنایی نام شهر و سرزمین خود را وصف نموده‌اند که نقطهٔ مشترک همهٔ آن‌ها چیزی جز ابزار عشق به سرزمین نیست (عباسی صاحبی، امامی،۱۴۰۰: ۹۸) یک نگاه کلی نشان می‌دهد آثار ادبی در این موضوع گویای رفتار، افکار و کردار ایرانی در بزنگاه‌های تاریخی است. چنان‌که در هر دوره که دشمنی به سرزمین هجوم آورده یا استبداد و استعمار بوده و یا هر نابه‌سامانی که جامعه با آن مواجه شده، ادیبان متعهد به آن واکنش نشان داده‌اند و در برابر آن از ایران‌دوستی گفته‌اند، همین مسئله از آغاز ادب فارسی تا به امروز مشاهده می‌شود. از ادب حماسی تا ادبیات پایداری امروز، فاصله بسیار است اما مؤلّفه‌های بنیادین که در هر دوره دیده می‌شود، تکرار واژهٔ ایران و وطن و محتوای مشابه است که تعهد به ایران و ایرانی را نشان می‌دهد. در این مقاله نگاهی به مؤلّفه‌های پر تکرار در توصیف‌های زبانی و محتوایی این موضوع شده است و با انتخاب نمونه‌ای از آثار برجسته و شاخص دوره‌های مختلف ادبی، سیر تاریخی ایران‌دوستی و مؤلّفه‌های پرتکرار آن بررسی شده است.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

مسئله اصلی تحقیق، بررسی مؤلّفه‌های پرتکرار و مشابه در ادبیات فارسی است که در موضوع ایران‌دوستی در مواجه با دشمن دیده می‌شود. با تأکید بر آثار برجسته که در این موضوع هستند و با نگاهی به شعر شاعران کلاسیک و معاصر سعی شده است، بحثی جامع و کلی در وصف جایگاه ایران و هویت ملی در ادبیات و توصیف‌های مهم پیرامون این موضوع انجام بگیرد تا شباهت‌ها و نگرش‌های یکسان که در ادبیات وجود دارد، بررسی شود، بر همین مبنا دو سؤال مهم در نگارش مقاله در نظراست که عبارتنداز:

۱ـ مهم‌ترین بن‌مایهٔ فکری در موضوع ایران‌دوستی در مواجه با دشمن در ادبیات ما چگونه است؟

۲ـ در آثار ادب فارسی از شاهنامه تا سروده‌های جنگ رمضان کدام الگوی توصیفی در موضوع ایران و مواجه با دشمن تکرار شده است؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

یکی از محتواهای برجسته ادبیات فارسی، پایداری در مقابل دشمن است که برای حفظ سرزمین و پاسداشت هویت ملی و دینی شکل گرفته است و با مضامین متنوع از آغاز شعر فارسی تا به امروز ادامه یافته است و هر ساله نیز تحقیقات متعددی در این موضوع‌ها چاپ می‌شود، اما بررسی این مسئله که در همه این قرن‌ها، کدام محتوا و الگوی توصیفی در این موضوع در ادبیات تکرار شده است، دستاورد تازه‌ای خواهد بود که بررسی آن در شناخت فرهنگ ایرانی تأثیرگذار است، لذا ضروری است که تأملی در جایگاه ایران‌دوستی در سیر تاریخی از ادبیات کلاسیک به معاصر تا امروز انجام بگیرد و به این موضوع پرداخته شود که کدام مؤلّفه‌ها در این آثار تکرار شده است، در راستای این

بررسی، در این مقاله ایران‌دوستی در ادبیات از شاهنامه تا سروده‌های معروف جنگ رمضان که اختصاص به موضوع مواجه با دشمن دارند، بررسی شده است. جنگ رمضان عنوانی است که در ادبیات رسانه‌ای ایران برای اشاره به درگیری میان جمهوری اسلامی ایران و ائتلاف متشکل از ایالات متحده آمریکا و اسرائیل از ۹ اسفند ۱۴۰۴ آغاز شد، به‌کار گرفته می‌شود (نقل از سایت تابناک، https://www.tabnak.ir).

هدف تحقیق، شناسایی مؤلّفه‌های پرتکرار در توصیف‌های زبانی و محتوایی این آثار است و تأکید بر این موضوع است که مشخص شود کدام الگوی توصیفی و محتوایی در این قرن‌ها در موضوع ایران دوستی و واکنش به هجوم دشمن به سرزمین‌مان در ادبیات تکرار شده است.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

ایران‌دوستی و موضوع وطن در تحقیقات ادبی مکرر آمده است، از جمله مقالهٔ «تلقی قدما از وطن» شفیعی‌کدکنی(۱۳۵۲) که نگاه شاعران ادب فارسی را در دوره‌های مختلف ادبی بررسی کرده است؛ طیب چهری و همکاران (۱۳۹۶) در مقالهٔ «فضیلت وطن‌دوستی در شاهنامه و نظریه فضیلت ارسطو» شاهنامه فردوسی را تحلیل کرده‌اند. یا نمونه‌های بسیار است که این موضوع در شعر شاعران دورهٔ معاصر بررسی شده است از جمله کتاب‌هایی که در مورد ادب معاصر نوشته شده‌اند، مثل کتاب «وطن در شعر معاصر فارسی» از شیابی(۱۳۹۶) یا مقاله‌های ،«بازتاب جغرافیای وطن در ادبیات منظوم کلاسیک و معاصر فارسی» از عباسی صاحبی و امامی(۱۴۰۰)، «وطنیات و رویکردهای آن در مسمط‌های دورهٔ مشروطه» از رادفر و همکاران(۱۳۹۶) «وطن گرایی در شعر دفاع مقدس» از حسن ترابی و شریف‌پور(۱۳۹۴)، «وطن‌دوستی در سروده‌های اخوان‌ثالث و ایلیا ابوماضی» از حجازی و رحیمی(۱۳۹۰)، « جلوهٔ ایران دوستی و اسلام باوری درشعر فرخی یزدی» از سعدون زاده(۱۳۹۰)، «وطن در شعر

مشروطه» از نیکوبخت و زارع(۱۳۸۵)، و غیره. در این پژوهش‌ها، وطن موضوع خاص تحلیل‌ها است اما تاکنون سیر تاریخی وطن‌دوستی در ادبیات و تحلیل مؤلّفه‌های بنیادین و مشترک وطن‌دوستی که در ادب کلاسیک و معاصر مشابه هستند و تکرار شده‌اند، انجام نگرفته است و در توصیف‌های ایران‌دوستی در مواجه با دشمن به ویژه با جامعه آماری تحقیق حاضر پژوهش مستقل و جامع وجود ندارد و این پژوهش در ادامه پژوهش‌های قبلی در نمود دیگر از ایران‌دوستی در ادبیات فارسی نوشته می‌شود.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲ـ ۱. ایران دوستی با تکرار واژهٔ ایران، وطن

در مواجه با دشمن، شاعران و نویسندگان متعهد از عشق به وطن گفته‌اند، اندوه نابه سامانی آن را دارند، این اظهار عشق در هر دوره‌ای با مفاهیم پایداری و اندوه از هجوم دشمن بیان گردیده است. در مقایسهٔ ادبیات کلاسیک و معاصر، واژه ایران، وطن و به مصداق واژه‌ها، مفهوم ایران‌دوستی و به مصداق انواع ادبی، محتوای وطنی کمتر است، شفیعی‌کدکنی در کتاب ادوار شعر فارسی تأکید دارد مفهوم وطن صرفاً با ادبیات مشروطه آغاز شده است و حتی حدیث «حب الوطن من الایمان» جای شک دارد، نوشته است: «تلقی قدما از وطن به هیچ‌وجه همانند تلقی‌ای نیست که ما بعد از انقلاب کبیر فرانسه از وطن داریم. وطن برای مسلمانان یا دهی و شهری بوده که در آن متولد شده بودند یا همه عالم اسلامی» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۳۶). در مقاله‌ای هم که در این موضوع نوشته است، بیان کرده در دوره‌های ادبی، تلقی قدما از وطن با صبغه اقلیمی،قومی، عرفانی و اسلامی بوده است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۲: ۲۶). مسلماً در مقایسهٔ مضمونی، در شعر معاصر وطن یک کلیدواژه مهم است و در دورهٔ مشروطه به یکی از مضامین اصلی شعر فارسی تبدیل شد چنان‌که گفته‌اند«وطن‌خواهی و میهن‌پرستی صدای اصلی شعر مشروطیت است» (ناصر،۱۳۸۲: ۳) بعد از آن هم در شعر

اجتماعی و پایداری تا به امروز حضور دارد، با وجود انبوه آثار ادبی در این موضوع، مسلم است در مقایسه دو ادب، ادب کلاسیک محتوای کمتری در مورد وطن با نگرش امروزی در مفهوم حفظ تمامیت ارضی و هویت قوم ایرانی دارد اما یک نگاه از سر تأمل داشته باشیم، ایران‌دوستی در ادبیات کلاسیک با داشتن نمونه‌های اندک، قابل توجه است، مصداق اصلی ایران‌دوستی ادب کلاسیک، چنان‌که همه می‌دانیم، شاهنامه است که برای حفظ و ترویج هویت و فرهنگ ایرانی سروده شد. فردوسی چنان پایبند ایران‌دوستی و فرهنگ و زبان فارسی است که حتی در انتخاب واژه‌ها دقت دارد به گفته اسلامی ندوشن: «فرهنگ‌نامه‌ای عظیم، مجموعه بزرگی است از اسطوره‌ها و سنت‌ها و رسم‌ها و معتقدات مردم ایران و واژه‌نامه‌ای است که در آن زیباترین و اصیل‌ترین کلمات زبان فارسی به کاررفته است» (۱۳۷۹: ۵۴) سرایش آن زمانی است که هویت ایران بعد از هجوم دشمن تازی و انیران در خطر بود و فردوسی به گفته خودش سی سال رنج کشید و کاخی ساخت که هیچ چیز گزندی به آن نمی‌رسد «واژهٔ ایران بیش از ۸۰۰ بار و به روایتی بیش از ۱۴۰۰ بار در شاهنامه ذکر شده است» (نقل ازچهری و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۰۴) در مفهوم ایران‌دوستی در این اثر، جستجو کنیم، شخصیت برتری که فردوسی به عنوان قهرمان ملی در دفاع از سرزمین در مواجه با دشمن انتخاب کرده و بعد از شاهنامه یک الگوی توصیفی در وصف قهرمانان گشته است، شخصیت «رستم» نام‌بردنی است، فردوسی او را پرورده و فرهنگ ایرانی نیز بعد از شاهنامه رستم را به عنوان الگو پذیرفته است؛ چنان‌که با دگردیسی در نمادهای عرفانی، انسان آرمانی می‌شود و در شعر پایداری قهرمان ملی می‌گردد.

رستم که در روایت زندگی‌اش در شاهنامه، بارها در مقابل دشمنان ایستاد و همه را شکست داد، تا جایی‌که ناآگاهانه به خاطر حفظ وطن، پسرش سهراب را کشت، سهرابی که حمله‌اش به ایران نشئت گرفته از غرور بود، افراسیاب وقتی خبر حمله او را شنید خوشحال شد و لشکر کمکی به او فرستاد و به همه تأکید کرد مبادا میان

سهراب و رستم آشنایی ایجاد شود شاید رستم به دست سهراب کشته شود. وقتی هم سهراب کشته شد کاووس‌شاه به عمد نوشدارو نفرستاد مبادا که سهراب با پدر یکی شود و او در خطر بیفتد، این چنین رستم با ناآگاهی برای حفظ وطن فرزند کشت، وقتی فهمید که پسر خود را کشته است، از درد و اندوه قصد خودکشی کرد اما بزرگان مانع شدند.

یکی دشنه بگرفت رستم به دست — که از تن ببرد سر خویش پست
بزرگان بدو اندر آویختند — ز مژگان همی خون فرو ریختند
(فردوسی،۱۳۷۵ :۲/ ۱۹۰)

زمان گذشت و در داستان سیاوش ـ که گویی همچون سهراب از دست رفته‌اش بود ـ به خونخواهی سیاوش که نماد مظلومیت ایرانی بود، سودابه همسر کاووس‌شاه را که مسبب رفتن سیاوش به سرزمین توران بود، کشت و عهد بست که انتقام سیاوش را بگیرد. سرانجام این کین‌خواهی نیز، کشته شدن افراسیاب و تمام شدن حملهٔ توران به ایران است.

سرنوشت او به گونه‌ای است که در سرانجام زندگی، مرگ را بر ننگ ترجیح می-دهد؛ در رزم با اسفندیار، سیمرغ یاریگر از رویین‌تنی اسفندیار به او گفت و توصیه کرد به دنبال جنگ با او نباشد، به او هشدار داد که هرکس اسفندیار را بکشد، بد می‌بیند و می‌میرد. اما رستم مرگ را بر ننگ ترجیح داد و به او گفت همه خواهند مرد و همین‌که با نام نیکو بمیرد برایش کافی است.

چنین گفت سیمرغ کز راه مهر — بگویم کنون باتو راز سپهر
که هرکس که او خون اسفندیار — بریزد ورا بشکرد روزگار
به سیمرغ گفت ای گزین جهان — چه خواهد برین مرگ ما ناگهان
جهان یادگارست و ما رفتنی — به گیتی نماند به جز مردمی

به نام نکو گر بمیرم رواست مرا نام باید که تن مرگ راست
(همان: ۳۸۳)

بعد از این داستان، نه در جنگ با دشمن، بلکه با خیانت به دست شغاد نابرادر کشته می‌شود و در آخرین ثانیه‌های عمرش نیز انتقام خودش را می‌گیرد. این چنین رستم از شاهنامه خارج می‌شود اما در حافظه ملی ایرانیان ثبت می‌گردد و در هر دوره‌ای کاربرد نمادین می‌یابد و نامش یادآوری ایران‌دوستی و مقاومت در برابر دشمنان است. بی‌شک این کاربرد نمادینِ ادامه دار در هر قرنی، حاصل فرهنگ ایرانی است.

ایران‌دوستی فردوسی را در جاهای دیگر شاهنامه دنبال کنیم، روایتش از حمله اسکندر، گفتنی است، این بخش داستان شکست ایرانیان و مرگ دارا و پیروزی اسکندر است، عاطفهٔ ایران‌دوستی‌اش، چنان است که سعی دارد، نسب‌نامه ایرانی برای او بگوید، گویی نخواسته و نتوانسته شکست و تسلط اسکندر بر ایران را تاب بیاورد، سرانجام داستان نیز وقتی اسکندر پیروز می‌شود خود را دارا می‌نامد«بدانید که امروز دارا منم» (همان، ۵/ ۵۶۱) وقتی از روشنک خواستگاری می‌کند می‌گوید

دل خویش را پر مدارا کنید مرا در جهان نام دارا کنید
(همان، ۶/ ۵)

بعد از فردوسی، اگر به دنبال شاعر شاخص باشیم که از ایران گفته است، نظامی گنجه‌ای شاعر نام‌آور ادب غنایی است که با یک بیت ایران‌دوستی‌اش را موجز و کوتاه و تأثیرگذار بیان کرده است. در منظومهٔ هفت پیکر که روایت زندگی بهرام گور است در ابتدای منظومه، قبل از داستان اصلی در بخش«دعای پادشاه سعید علاء الدین کرپ ارسلان» گفته است

همه عالم تن است و ایران دل — نیست گوینده زین قیاس خجل
چونکه ایران دل زمین باشد — دل ز تن به بود یقین باشد
(نظامی، ۱۳۸۱: ۴۳۱)

در منظومۀ اسکندرنامه هم برخلاف شاهنامه، واقع‌بینانه به تاریخ نگریسته و در بازگویی روایت با نقد عملکرد دارا در ستم و ظلم و تأکید بر خیانت سرهنگان، از کشته شدن او به دست سرهنگان ناراحتی می‌کند. در ادامه همانند فردوسی، چهره‌ای مهربان از اسکندر ترسیم کرده که خلاف گجستگی اوست، اسکندر آن دو نفر را می‌کشد و به وصیت دارا با دخترش ازدواج می‌کند و سرانجام در بخش «اقبال نامه» شخصیتی عارف‌گونه به وی می‌دهد.

بعد از نظامی، در قرن هفتم، به دورانی وارد می‌شویم که مغول در سال ۶۱۶ ه.ق به ایران حمله کرد و روزگاری پرآشوب و ویرانگر در تاریخ ایران اتفاق افتاد، واکنش ادیبان به این واقعه و قتل عام وحشیانه، سوگواری و اندوه برای وطن است، همین اندوه‌ها نشانی از ایران‌دوستی است، مثل کتاب نفثه‌المصدور که روایت شکست سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه از مغولان است، نسوی وطن‌پرستی است که اندوه دارد و به گفتۀ خودش گرچه از روی عقل فرار می‌کند (نسوی، ۱۳۸۵: ۲۴) و شهر به شهر از مغول دور می‌شود و به غربت می‌رود اما مرگ به دست تاتار را از بودن و زندگی با آن‌ها خوش‌تر می‌داند. در پایان کتاب می‌گوید او کسی نیست که از وطن دل برکند :«از آن‌ها نیستم که به فراغت ریزه‌ای که در غربت ـ حیث کان ـ دست دهد، دل از مسقط الرأس و منشا و مبدأ و اساس برتواند داشت و نه از آن قبیله که با هر قومی ـ کائنا من کان ـ درآمیزم» (همان: ۱۱۹).

یا نمونۀ دیگر کتاب «تاریخ جهانگشا» را می‌توان نام برد. این کتاب بازگویی تاریخ مغول است نویسنده با دقت فجایع مغول را توصیف می‌کند تا آیندگان بدانند. برای

نمونه در توصیف اوضاع پریشان کشور، از اندوه مرگ فضلا و علما و ادبا می‌گوید هنر را باید در دل خاک جستجو کرد.

«به سبب تغییر روزگار و تأثیر فلک دوّار و گردش گردون و اختلاف آن در دست لگدکوب حوادث، پایمال زمانهٔ غدّار و روزگار مکار شدند و به صنوف صروف فتن و محنت گرفتار و در معرض تفرقه و بوار معرّض سیوف آبدار شدند و در حجاب تراب متواری ماندند.

هنر اکنون در دل خاک طلب باید کرد زانک اندر دل خاکند همه پرهنران»

(جوینی،۱۳۸۸: ۱۱۵)

در اشعار این دوره نیز رباعی زیر از کمال‌الدین اسمعیل می‌تواند گویا باشد که چگونه وطن غرق در اندوه است و شاعر غمگین آن را چنین بازگو کرده است

کو دیده که تا بر وطن خود گرید بر حال دل و واقعهٔ بد گرید؟

دی بر سر یک مرده دو صد گریان بود امروز یکی نیست که بر صد گرید

(اصفهانی، ۱۳۴۸: ۹۶۴)

بعد از دورهٔ مغول و سبک عراقی، در سبک هندی، ایران برای شاعران در مقابل هند قرار گرفت، شاعرانی به عادت دریافت صله و اینکه شاهان صفوی خواستار شاعر مداح نبودند راهی هند شدند اما ایران برای خیلی از آن‌ها به عنوان وطن اصلی ستایش شد و هند همچنان غربت باقی ماند، برای مثال شعر صائب تبریزی، شاعر برجستهٔ این دوره را واکاوی کنیم؛ واژهٔ وطن و ایران در شعرش فراوانی دارد. در آن دوره که سفر به هند افتخار خیلی از شاعران بود، صائب هم مدتی در هند زندگی کرد اما عشق ایران هرگز در شعر او کم نشده است حتی به نکوهش غربت پرداخته است، مانند بیت زیر که گفته است.

غربت مپسندید که افتید به زندان　　بیرون ز وطن پا مگذارید که چاه است
(تبریزی،۱۳۶۵: ۲/ ۱۰۵۶)

از دورهٔ بازگشت که تقلیدی از سبک خراسانی و عراقی است، عبور کنیم، وقتی به ادب معاصر می‌رسیم، صدای وطن از متون ادبی به گوش می‌رسد. با وقوع انقلاب مشروطه، شاعران و نویسندگان به مسائل جامعه توجه عمیق نشان می‌دهند و همانگونه که به نقل از شفیعی‌کدکنی گفته شد، در این دوره، وطن مضمون اصلی ادبیات گشت و از همین دوره تا امروز نیز در شعر معاصر، ایران‌دوستی با توصیف‌های ملی و دینی ادامه یافته است. نمونهٔ تصادفی از اشعار شاعران دورهٔ مشروطه، موارد زیر انتخاب شده که اندوه شاعران را از نابه‌سامانی کشور در برابر استبداد و استعمار نشان می‌دهد

برای نمونه میرزاده عشقی با اندوه فراوانی، از اوضاع نابه‌سامان ایران گفته است

الا ای مرگ در جانم درآویز　　که جام عمر من گردید لبریز
چه سان من زنده مانم ملک ایران　　به سر گیرد دوباره دور چنگیز
(عشقی، ۱۳۵۷: ۴۰۶)

فرخی در غم وطن ناله سر داده است

مرا بارد از دیدگان اشک خونی　　بر احوال ایران و حال کنونی
غریقم سراپای در آب و آتش　　ز آه درونی ز اشک برونی
(فرخی یزدی، ۱۳۶۳: ۱۹۴)

عارف قزوینی می‌گوید

به مرگ راضیم از وضع نامنظم ایران　　ز پا فکنده مرا سخت غصه و غم ایران
(قزوینی،۱۳۸۹: ۷۱)

بهار گفته است

یارب تو نگهبان دل اهل وطن باش　　کامید بدیشان بود ایران کهن را

(بهار، ۱۳۸۷: ۵۹۲)

نمونه زیر از اشعار مشیری با عنوان «همیشه با تو» است که در عشق وطنی سروده و آن را به ایران تقدیم کرده است

معنای زنده بودن من ، با تو بودن است / نزدیک، دور / سیر ، گرسنه / رها ، اسیر / دلتنگ ، شاد / آن لحظه‌ای که بی تو سر آید مرا مباد / مفهوم مرگ من / در راه سرفرازی تو ، در کنار تو / مفهوم زندگی است / معنای عشق نیز / در سرنوشت من / با تو ، همیشه با تو / برای تو ، زیستن (مشیری، ۱۳۸۸: ۸۳۱ ـ ۸۳۲).

در ادامه شعر معاصر با شروع ادبیات انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، دفاع از وطن و حفظ آن با وجهه حماسی بن‌مایه آثار ادبی گشت مانند ابیات زیر از حمید سبزواری که در محتوای حفظ وطن در مقابل دشمنان و منافقان سروده است. به پیروان قرآن سوگند خورده است که یک ذره از خاک وطن را از دست نمی‌دهیم

چه طوس و چه تبریز و چه کرمان و زرند　　چه پاوه و سردشت و مریوان و مرند

یک ذره ز خاک میهن از کف ندهیم　　سوگند به پیروان قرآن سوگند

(سبزواری، ۱۳۶۸: ۴۴۷)

یا با اندیشه غنایی و زبانی ساده، عشق به وطن تکرار شد. مثل شعر «میهن» شعر موسوی گرمارودی که عشق خود را به وطن می‌گوید و تأکید می‌کند انقلاب و وطن را دوست دارد.

من میهنم ایران زمین را دوست دارم　　این سرزمین علم و دین را دوست دارم

اینجا که خاکش با شهیدان لاله گون است　　تاریخش از نقش ستم هم رنگ خون است

اینجا مهد علم و ایثار و دلیری　　این سرزمین عشق را آسان نگیری

از خاک گرمارود تا آن سوی الوند　　از آستارا تا کنار رود اروند

هر گوشه و هرجای آن کاشانه ماست　　تنب بزرگ و کوچکش هم خانه ماست

من خاک پاک خویشتن را دوست دارم هم انقلاب و هم وطن را دوست دارم
(موسوی گرمارودی،۱۳۸۹: ۴۹۷)

بار دیگر اشعار وطنی با شروع دفاع مقدس دوم(جنگ ۱۲ روزه اسرائیل با ایران) و سوم(جنگ رمضان) در جنگ با دشمن اسرائیلی و امریکایی فراوانی یافت، در میان این آثار شعر «علاج» و «حسبی الله» انتخاب شده که برای نمونهٔ وطن‌دوستی مثال-زدنی است. در شعر علاج سرودهٔ کاظم بهمنی که با خوانندگی محسن چاووشی در جنگ دوازده روزه با اسرائیل منتشر شد، شاعر با توصیفی زیبا علاج را در وطن‌خواهی توصیف کرده است.

مردم، علاج در وطن است / دنیا فقط لب و دهن است
(نقل از سایت https://www.mehrnews.com)

در شعر حسبی‌الله که سرودهٔ مهدی عباسی با خوانندگی محسن چاووشی در جنگ رمضان است، شاعر به نکوهش خائنان وطن پرداخته است و با تأکید بر ایران-دوستی، کسانی که در عشق به وطن شک می‌کنند را نکوهش می‌کند.

میان دشمن و وطن/ ننگ بر آنکه شک کند/ ننگ بر آن که خواسته/ شمر به ما کمک کند (نقل از سایت https://azadisq.com/mag/)

۲ـ ۲ ستایش رشادت و شهادت، نکوهش خیانت

مفاهیم و مضامین شعر پایداری متعدد است و در هر دوره‌ای، مصداق‌های بارز خود را یافته است اما اگر در موضوع مواجه با دشمن خارجی و مختص جنگ، مرتبط با وطن‌دوستی آن را خلاصه کنیم. در تقابل محتوا ستایش رشادت و مقاومت وطن-دوستان در برابر دشمن در مقابل نکوهش خیانت در ادبیات دیده می‌شود.

از شاهنامه، مقاومت و رشادت رستم که در ادبیات ماندگار شده، مثال بزنیم، او همیشه برای عزت ایران جنگیده است، بیت زیر سخنی از زبان وی در خونخواهی سیاوش است، وقتی که خبر از مرگ غریبانه سیاوش یافت، در کین‌خواهی او گفت

همی جنگ با چشم گریان کنم　　جهان چون دل خویش بریان کنم

(فردوسی،۱۳۷۵: ۲/ ۳۸۳)

مصداق همین بیت در دفاع از وطن در مقابل دشمن اسرائیلی و امریکایی را در جنگ رمضان شاهد هستیم که در عرصهٔ میدان و خیابان وطن‌دوستان و رزمندگان با چشم گریان جنگیدند.

سرانجام فردوسی بعد از رشادت‌های رستم در راه وطن، با خیانت نابرادرش شغاد، او را از شاهنامه خارج می‌کند، شغاد نمادی از خائنان به وطن است که بر پایهٔ خوی اهریمنی در حسادت به رستم با فریب، او را به کابل فرا می‌خواند. او از اینکه رستم از کابل باج می‌گیرد، ناراحت است زیرا داماد شاه کابل است و انتظار دارد رستم به این دلیل بر آن‌ها سخت نگیرد، برای همین با همدستی دشمن (شاه کابل) نقشهٔ قتل برادر می‌کشد و به بهانهٔ مهمانی، چاهی در باغ حفر می‌کند و رستم را از آنجا می-گذراند، وقتی‌که رستم به چاه می‌افتد، بر سرچاه می‌آید و به او می‌گوید

تو چندین چه نازی به خون ریختن　　به ایران به تاراج و آویختن

ز کابل نخواهی دگر بار سیم　　نه شاهان شوند از تو زین پس به بیم

که آ مد که بر تو سرآ ید ز مان　　شوی کشته در دام اهریمنان

(همان: ۴۵۲ـ ۴۵۳)

فردوسی صفت « شغاد پلید» را در وصف خیانت او به کار برده و از زبان رستم به او «بی‌وفا» گفته است و با ویژگی حماسی، چنان توصیف کرده است که در لحظات آخر عمر، رستم قاتل خود را می‌کشد، انتقام می‌گیرد و از جهان می‌رود. بعد از آن

هم پسرش، فرامرز وقتی خبر مرگ پدر می‌شنود به کابل می‌آید و شاه کابل را می‌کشد و آنجا را ویران می‌کند. بدین‌گونه سزای خیانت بدون پاسخ نمانده است.

نظامی هم در اسکندرنامه در مواجه با حملهٔ اسکندر و مرگ دارا، وطن‌دوستی را در تقابل با خیانت خائنان توصیف کرده است. در روایت جنگ او با اسکندر از رشادت دارا چنین گفته است

جهانجوی دارا ز قلب سپاه — بر آشفت چون شرزه شیر سیاه
به دشمن گرائی به خصم افکنی — گشاده بر و بازوی بهمنی
به هر جا که بازو برافراختی — سر خصم در پایش انداختی
نشد بر تنی تا نپرداختش — نزد بر سری تا نینداختش
ز بس خون رومی دران ترکتاز — هزار اطلس رومی افکند باز

(نظامی، ۱۳۸۱: ۶۶۷)

در توصیفاتش گفته در میانه جنگ، دارا قصد آشتی دارد اما همچنان مخالفان از جمله دو سرهنگ، بر جنگ تأکید دارند روز بعد، دارا توسط همین دو سرهنگ غدار به خیانت کشته می‌شود. در توصیف خیانت آن‌ها می‌گویند حق نعمت شاه را نگه نداشتند

حق نعمت شاه بگذاشتند — پی کشتن شاه برداشتند

(همان:۶۶۹)

با توصیف‌های اندوهناک، مرگ او را افتادن درخت کیانی گفته است

درافتاد دارا بدان زخم تیز — ز گیتی برآمد یکی رستخیز
درخت کیانی درآمد به خاک — بغلطید در خون تن زخم‌ناک

(همان: ۶۷۲)

همچنان که در شاهنامه و شعر نظامی، آمده است خود اسکندر از مرگ دارا متأثر شد و خائنان را کشت.

در حمله مغول و مرگ جلال‌الدین خوارزمشاه(آخرین پادشاه خوارزمشاهیان) هم گرچه از منظر تاریخی، علت مرگ وی به طور دقیق مشخص نشده است و روایت‌های کشته شدن به دست مغول یا به دست اکراد و مفقود شدن را آورده‌اند (فرخی، ۱۳۹۶) اما نسوی در نفثه‌المصدور رشادت و مقاومت او را در برابر مغول توصیف کرده و در مرگ او باور به کشته شدن با ناجوانمردی به دست اکراد دارد؛ پیوسته به ستایش جلال و نکوهش قاتلان پرداخته است. در ستایش وی نوشته است که بخت خفته اسلام بود و در توصیفش او را به کیخسرو تشبیه کرده است که از چینیان انتقام کشید.

«بخت خفتهٔ اهل اسلام بود بیدار گشت پس بخفت، چرخ آشفته بود بیارآمید پس برآشفت، مسیح بود جهان مرده را زنده گردانید پس به افلاک رفت، کیخسرو بود از چینیان انتقام کشید در مغاک رفت. چه می‌گویم و از این تعسف چه می‌جویم نور دیدهٔ سلطنت بود، چراغ وار آخر کار شعله‌ای برآورد و بمرد. نی نی بانی اسلام بود، بدأ غریباً و عاد غریباً» (نسوی،۱۳۸۵: ۴۷)

در اندوه کشته شدن‌اش گفته است با ناجوانمردی او را به باد دادند: «افسوس که به نامردی و ناجوانمردی سور و باروی ملت و سوار میدان سلطنت، بانی اساس جهانبانی و مضحک ثغور مسلمانی که از نهیب او زَهره در دل خاکساران آتشی آن آب می‌شد، به باد بردادند» (همان:۴۵).

در ادبیات معاصر هم که مقاومت و رشادت در مواجه با دشمن، مضمون برجسته ادب پایداری در آمد. توصیف رشادت وطن‌دوستان در مقابل نکوهش خیانت آمده است. در شعر مشروطه، شاعران، خائنان به وطن و ملت را در همراهی با استبداد و

استعمار و ظلم به مردم نکوهش می‌کردند و مرگ را سزاوار آنان می‌دانستند مثل بیت زیر از عارف قزوینی که گفته است.

جز این مدار توقع سرِ خیانتکار　　به دار تا نرود رفعِ دردسر نکند

(عارف قزوینی، ۱۳۸۹: ۱۹۴)

در دورهٔ پهلوی، شاعران ملی در واکنش به حوادث تاریخی در نکوهش و مبارزه با رژیم پهلوی و حضور استعمار در کشور شعر سروده‌اند چنان‌که شعر این دوره، آیینه تاریخ معاصر گشته است در موضوع پایداری و مواجه با دشمن، در جریان شعر نو قبل از وقوع کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ شاعران از مقاومت و پیروزی می‌گویند اما بعد از کودتا یأس و ناامیدی از شکست مضمون فراگیر می‌شود که یک بخش ناامیدی از خیانت یاران بود. در دهه چهل از درون جریان شعر نو، جریان شعر مقاومت با موضوع خاص پایداری شکل می‌گیرد و تا پیروزی انقلاب اسلامی ادامه می‌یابد و بعد از آن شعر دفاع مقدس است، یک بخش محتوا در این دوره، ستایش مدافعان وطن و نکوهش منافقان بود. نمونه مثل شعر حمید سبزواری را می‌توان بیان کرد. در ابیات زیر رزمندگان و شهیدان را توصیف کردند که قهرمان عرصهٔ ایمان هستند و جانشان را برای آزادی فدا می‌کنند.

ای شهیدان سنگر توحید/ مرزبانان کشور توحید / پشتبانان مکتب اسلام / پاسداران دفتر توحید/ قهرمانان عرصه ایمان/ پیشگامان لشکر توحید/ سرنهاده به پای آزادی/ کرده جان را فدای آزادی/ جاودان باد نامتان جاوید/ ای پیام آوران کوی امید/ من به سوگ شما به رنجم و هست/ بر شما لحظه شهادت عید/ زآنکه هرگز نمیرد آنکه شود / در رضای خدای خویش شهید/ زندگی جوشد از مزار شما / رحمت و عافیت نثار شما (سبزواری، ۱۳۶۸: ۲۰).

در مقابل این‌گونه اشعار، بخشی از اشعار او نکوهش منافقان است مثل شعر«معماران جهل» که در نکوهش منافقان حزب مجاهدین خلق در جنگ تحمیلی

سروده است؛ آن‌ها را جاهلانی توصیف کرده که باعث دردسر مردم و ننگ خودشان شده‌اند.

نغمه پردازند اما ساز غفلت می‌زنند　　بر صداع خلق و ننگ خویشتن افزوده‌اند
روز میدان با حنابندان به خلوت خفته‌اند　　رسم مردی را به رنگ سفلگی آلوده‌اند
(همان: ۴۳۱ـ ۴۳۲)

در توصیف رشادت و مقاومت رزمندگان در جنگ دوازده روزه و جنگ رمضان هم، رزم‌نامه‌های متعدد سروده شد که نکوهش رشادت و نکوهش خیانت مؤلّفه برجسته در آن‌ها است. از جمله شعر معروف «بزن که خوب می‌زنی» نمونه‌ای اشعار پرشور حماسی است که شاعر آن حجت‌الاسلام علی مقدم در شب حمله سپاه به پایگاه العدید در جنگ دوازده روزه سروده است و مهدی رسولی در جنگ رمضان با تلفیق با چند شعر، آن را مداحی کرد. این شعر «قطعه‌ای است که جلوه‌ای از روح حماسی ایرانیان را به نمایش می‌گذارد و به‌سبب خلق به‌هنگام، توانسته است در ضمیر مخاطب ماندگار شود. این اثر که با شعری از علی مقدم و با صدای مهدی رسولی تولید شده، با اشاره به نمادهای ملی، اساطیری و قرآنی، رجزی است در مصاف با دشمنی که گمان می‌کرد می‌تواند در عرض چند هفته قلب ایران را تسخیر کند» (نقل از خبرگزاری تسنیم،www.tasnimnews.ir) کل شعر محتوای رجزخوانی برای دشمن و نکوهش طاغوت است. آغاز شعر با این بیت است.

تو رستم تهمتنی بزن که خوب می‌زنی
تو شیر پیل افکنی بزن که خوب می‌زنی (نقل از سایت https://nournews.ir)

در ادامه نیز با تلمیح به داستان فرعون و فضای جنگ، از نابودی دشمن گفته است

این فصل آخر است که آغاز می‌کنیم/ این بار هم به نام حق اعجاز می‌کنیم/ دریا گواه ماست که فرعون نماندنی ست/ داریم سوی معرکه پرواز می‌کنیم (همان).

با تکرار «بزن که خوب می‌زنی» رشادت و حمله مدافعان را وصف کرده است

نترس از اینکه دارد روبه‌رویت ناو می‌آید/ که دارد سوی یک شیر گرسنه گاو می‌آید/ تو رستم تهمتنی/ بزن که خوب می‌زنی/ تو شیر پیل‌افکنی/ بزن که خوب می‌زنی/ به فرق کاخ و تختشان/ بزن که خوب می‌زنی/ به زندگی نحس‌شان/ بزن که خوب می‌زنی/ به قلب دشمن / بزن که خوب می‌زنی/ ... حسینی با یزیدی صلح یک ساعت نخواهد کرد/ کسی مانند ما با مثل او بیعت نخواهد کرد/ شبیه چهارپا در باتلاق مرگ وا مانده/ ببین بر روی نحسش سیلی ایران به جا مانده (همان).

در شعر علاج و حسبی‌الله هم یک بخش محتوا، نکوهش خیانت است که شاعران آن‌ها را برحسب ماهیت‌شان در جنگ دوازده روزه و جنگ رمضان توصیف کرده‌اند، در شعر «علاج» کاظمی، با بیان اینکه خائن همیشه بوده و هست، آن‌ها را «جماعت پست» و «مزدور جیره‌خوار» معرفی کرده است که نباید بر آن‌ها رحمی کنیم

خائن همیشه بوده و هست / این دست‌پخت اجنبی است / نفرین به این جماعت پست / وقتی غبار فتنه نشست، / رحمی مباد بر ستمِ / مزدور جیره خوار کنید (نقل از سایت https://www.mehrnews.com).

در شعر «حسبی الله»، عباسی، با مخاطب قرار دادن امام علی(ع) ظلم ظالمان و درخواست کمک خائنان را از دشمن برای حمله به کشور توصیف کرده است. در وصف خائنان از عبارت سنگدل روسیاه، دریدگان پرغضب، دهان نجس‌ها، مریض‌ها،

واجب‌المطب‌ها و قماش تجزیه‌طلب استفاده کرده است، کسانی که به وطن پشت کردند و به اهریمن التماس می‌کنند و می‌گویند بزن

تکیه به عرش داده‌ای/ به این زمانه خیره‌ای/ چقدر آیه سوخته/ چه روزگار تیره‌ای/ خیره به پست‌تر شدن/ خیره به خیره‌سر شدن/ خیره به حمله‌ور شدن/ خیره به خون‌جگر شدن/ به این همه فراعنه/ به برده‌داری نوین/ به خوردن تن جنین/ به این قساوت زمین/ مدرسه‌های بی‌پناه/ دخترکان بی‌گناه/ بیا! کمک رسیده آه/ سنگدلان رو سیاه/ دریده‌گان پر غضب/ دهان نجس و بی‌ادب/ مریض و واجب‌المطب/ قماش تجزیه‌طلب/ پشت به ساحت وطن/ در التماس اهرمن/ نمیزنی! چرا بزن!/ آه وطن! وطن! وطن!/ صبر چگونه می‌کنی؟/ بر این همه جفا علی؟ (نقل از سایت: https://azadisq.com).

۲ـ ۳. توصیف نمادین با الگوی ایرانی اسلامی

ادبیات فارسی با هویت ملی و دینی در همه قرن‌ها قرین است و اگر الگوهای توصیفی و استفاده از نمادها را در اشعار پایداری در وصف شخصیت‌ها و محتواها بسنجیم، یک توصیف ایرانی اسلامی را شاهد هستیم و این مسئله برگرفته از فرهنگ غنی ماست که با آمیختن مفاهیم ملی و دینی، این الگو شکل گرفته است. این موضوع را از شاهنامه ببینیم، خود فردوسی در آغاز شاهنامه در بخش «گفتار اندر ستایش پیغمبر» دین اسلام را ستوده و به طور مستقیم گفته است.

بر این زادم و هم بر این بُگْذرم چنان دان که خاک پیِ حیدرم
(فردوسی، ۱۳۷۵: ج۱/ ۱۱)

با چنین ارادتی در برابر حملهٔ تازیانی که هجوم به ویرانی ایران و فرهنگ ایرانی آوردند، شاهنامه را در حفظ هویت ملی سروده است. استفاده از عناصر اساطیری هم

از شاهنامه آغاز گشت؛ مثل کاربرد نمادین نام رستم که در شعر غنایی در صورخیال به عنوان شخص تنومند و توانا استفاده شده است، در ادب عرفانی با نماد انسان آرمانی، دگردیسی گشته است نمونه از این دگردیسی در هویت ایرانی اسلامی مثال بزنیم، بیت زیر از مولوی است که رستم را نماد انسان آرمانی در کنار امام علی(ع) قرار داده است

زین همرهان سست عناصر دلم گرفت　　شیر خدا و رستم دستانم آرزوست

(مولوی، ۱۳۸۷: ۱/ ۲۵۵)

در شعر معاصر در محتوای وطن‌دوستی شاعران دورهٔ قاجار و پهلوی، نامش با نماد قهرمان ملی دگردیسی می‌شود، از حجم انبوه آثار، شعر محمدتقی بهار را در دوره قاجار مثال می‌زنیم که در انتقاد از اوضاع داخلی کشور و اندوه نبود قهرمان ملی از نماد رستم استفاده کرده است و در توصیفش او را در کنار امام علی(ع)قرار داده است.

رفتند شیر مردان از مرغزار دین　　وینجا بجز شگالی و خوک و خری نماند

از بهر پاس کشور جم، رستمی نخاست　　وز بهر حفظ بیضه دین، حیدری نماند

(بهار، ۱۳۸۷: ۴۰۳)

یا اخوان ثالث در دوره پهلوی در توصیف از اندوهش از نابه سامانی اجتماعی، پیوسته اندوه می‌خورد که رستم(قهرمان ملی) در جامعه‌اش گرفتار است، با تلمیح به چاه افتادن او در شعر «آخر شاهنامه» با ناامیدی گفته است «ای پریشان‌گوی مسکین! پرده دیگر کن/ پور دستان جان ز چاه نابرادر در نخواهد برد» (اخوان ثالث،۱۳۸۹ :۷۵ ـ ۷۶)

در جریان شعر مقاومت، الگوهای اسلامی فراوانی یافت مثل ابیات زیر از صفارزاده که در سرودهٔ وطنی، امام حسین(ع) را اسوهٔ مقاومت مردم انقلابی می‌داند و راه انقلابیون را راه امام حسین(ع) معرفی کرده است.

راه حسین(ع) / راه اقامه حق است / و این طریق یگانه / یگانه مرهم تاریخ زخم‌های ملت ماست (صفارزاده، ۱۳۹۱: ۳۴۴).

و البته که نماد رستم نیز همچنان با عنوان قهرمان و مبارز ملی ادامه دار شد. همزمان با مبارزه مردمی در دهه پنجاه و آغاز جنگ تحمیلی اول، بار دیگر شور حماسی در شعر وارد شد، نمونهٔ تصادفی از اشعار این دوره، دو بیت زیر از نصرالله مردانی شاعر پایداری را می‌توان نام برد که در اوایل جنگ در توصیف همبستگی مردم در مقابله با دشمن با تشبیه به رستم تهمتن گفته است با سرپنجه ایمان شیشه عمر دیو(دشمن) را می‌شکنیم.

شیشه عمر تو ای دیو بدآیین زمان ما به سرپنجه ایمان چو تهمتن شکنیم
دیگر اهریمن «من‌ها» نفریبد دل ما همگی ما بشویم و شبح «من» بشکنیم
(مردانی، ۱۳۸۸ :۳۳۸)

در این زمان هم در جنگ رمضان، نام رستم با نماد مبارز وطن در جنگ با دشمن امریکایی اسرائیلی، در نماهنگ معروف «بزن که خوب می‌زنی» زمزمه زبان مردم شد؛ در گفتگویی که با حجت الاسلام علی مقدم در سرایش شعر انجام گرفته، گفته است «به ذهنم رسید که قافیه را با همین «می‌زنی» هماهنگ کنم. سپس ذهنم به سمت اسطوره‌ها رفت. با خودم گفتم وقتی بحث زدن و حمله به دشمن مطرح است، از رستم شروع می‌کنم: «تو رستم تهمتنی، بزن که خوب می‌زنی». بعد از آن، کار راه افتاد و قافیه‌ها یکی‌یکی جور شد» (مقدم، ۱۴۰۵، به نقل از نور نیوز https://nournews.ir). در مورد کاربرد نمادهای ملی و مذهبی کنار هم گفته است: «در ذهنم بود که هم از نمادهای ملی مانند رستم تهمتن استفاده شود و هم از مفاهیم مذهبی مثل «خدا یار و یاورت» تا دایرهٔ مخاطبان گسترده‌تری را دربرگیرد. برخی توهم دارند که ملیت یک چیز است و دین چیزی جداگانه؛ اما در دورهٔ انقلاب اسلامی، کسانی که عاشق‌ترین افراد به ایران بوده‌اند، متدیّن‌ترین نیز بوده‌اند. یکی از

دلایل فراگیر شدن این شعر، استفاده از نمادهایی است که طیف وسیع‌تری از مخاطبان را با خود همراه می‌کند» (همان).

نمونهٔ دیگر شعر «حسبی‌الله» است که در محتوای جنگ رمضان با عناصر دینی سروده شده است، این آهنگ در سال‌روز شهات امام علی(ع) منتشر شد. به گفتهٔ چاووشی این آهنگ «گفت‌وگوی من با مولایم علی(ع) است و براستی خدا برای ما بس است» (نقل از سایت https://www.mehrnews.com). محتوای شعر خطاب به امام علی(ع) است که فجایع و ظلم ظالمان تاریخ را می‌بینند. شاعر با امام صحبت می‌کند و در نمادسازی یکبار شمر را نماد دشمن ظالم قرار داده و یکبار در نکوهش خائنان، نماد اهریمن را برای دشمن آورده است.

صبر چگونه می‌کنی؟/ بر این همه جفا علی؟/ بغض چگونه می‌خوری؟/ یاد بده به ما علی/ آه امام اولین / بگو به منجی زمین/ تمام دل شکستگان/ منتظرند بعد از این/ میان دشمن و وطن/ ننگ بر آن که شک کند/ ننگ بر آن که خواسته/ شمر به ما کمک کند (همان).

و در پایان شعر نیز در امیدبخشی و توکل بر خدواند گفته است:

بکش غم کشنده را/ مبر ز یاد خنده را/ فکر نکن چه می‌شود خدا بس است بنده را (همان).

۳. نتیجه گیری

در این مقاله سعی شد با انتخاب نمونه آثار برجسته در ادبیات فارسی که معروف هستند، محتوا و الگوی توصیفی مشترک در موضوع وطن و مواجه با هجوم دشمن

در متون ادبی بررسی شوند. از شاهنامه تا سروده‌های جنگ رمضان، ادیبات این سرزمین لبریز از آثاری است که ادیبان در دفاع از ایران و هویت ایرانی گفته‌اند و هر زمان که دشمن به جنگ با ایران آمده است، با سلاح قلم به میدان رفته‌اند و در پاسداشت ایران و ایرانی، آثار خود را نوشته‌اند، مؤلّفه‌های پرتکرار این متون در محتوا: عشق به ایران و وطن‌پرستی، توصیف دلاوری، رشادت و مقاومت مبارزان و شهدا و در تقابل آن نکوهش خیانت خائنان وطن است. در توصیف‌های زبانی و ادبی نیز واژه ایران و وطن پرتکرار است و نمادهای ایرانی و اسلامی در توصیف‌ها تکرار شده‌اند و نتایج بررسی اشعار نشان می‌دهد در دوره‌های مختلف ادبی یک الگوی توصیفی ایرانی اسلامی در این موضوع وجود دارد و محتوی بنیادین نیز ستایش مبارزان و شهدا و نکوهش دشمنان و خائنان است، شاهنامه اثر برجسته ادب کلاسیک بر محتوای پایداری تأثیرگذاشته است و تلفیق عناصر حماسی و اساطیری با عناصر دینی در آثار بعد از آن تا امروزه در متون تکرار شده است.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۹)، ***آخر شاهنامه***،تهران: زمستان.

۲) اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۹)، ***زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه***، تهران: یزدان.

۳) اصفهانی، ابوالفضل کمال‌الدین اسمعیل (۱۳۴۸)، ***دیوان***، با مقدمه و حواشی و تعلیقات به انضام رساله القوس، به اهتمام حسین بحر العلومی، تهران: کتابفروشی دهخدا

۴) بهار، محمدتقی (۱۳۸۷)، ***دیوان***، تهران: نگاه.

۵) تبریزی، صائب(۱۳۶۵)، ***دیوان***، ج۲، به کوشش محمد قهرمان، تهران: علمی فرهنگی.

۶) جوینی، علاءالدین عطاملک محمد (۱۳۸۸)، **تاریخ جهانگشای جوینی**، به تصحیح محمد قزوینی، تهران: نگاه.

۷) سبزواری، حمید (۱۳۶۸)، ***سرود سپیده***، تهران: کیهان

۸) شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، ***ادوار شعر فارسی تا سقوط سلطنت***، تهران: سخن.

۹) صفارزاده، طاهره (۱۳۹۱)، ***مجموعه اشعار***، **تهران: نگاه.**

۱۰)عارف قزوینی، ابوالقاسم (۱۳۸۹)، ***دیوان***، به کوشش مهدی نورمحمدی، تهران: سخن.

۱۱)عشقی، میرزاده (۱۳۵۷)، ***کلیات مصور اشعار عشقی***، تألیف علی اکبر مشیر سلیمی، تهران: امیرکبیر

۱۲)فرخی یزدی، محمد (۱۳۶۳)، ***دیوان اشعار***، به کوشش حسین مکّی، تهران: سپهر.

۱۳)فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۵)، ***شاهنامه***، به کوشش جلال خالقی مطلق، محمود امید سالار، نیویورک، بنیاد میراث ایران.

۱۴)مردانی، نصرالله(۱۳۸۸)، ***قانون عشق***، مجموعه شعر، تهران: صدرا.

۱۵)مشیری، فریدون(۱۳۸۸)، ***بازتاب نفس صبحدمان***،کلیات اشعار، ۲ج، تهران: چشمه.

۱۶)موسوی گرمارودی، علی (۱۳۸۹)، ***صدای سبز***، به گزیده شاعر از شعرهای خویش، چاپ سوم. تهران: قدیانی.

۱۷)مولوی، جلال‌الدین (۱۳۸۷)، ***کلیات شمس***، تصحیح فروزان‌فر، تهران: امیرکبیر.

۱۸)ناصر، محمد (۱۳۸۲)، ***تحول موضوع و معنی در شعر معاصر***، تهران: نشانه.

۱۹)نسوی، محمد بن احمد (۱۳۸۵)، ***نفثة‌المصدور***، تصحیح و توضیح امیرحسن یزدگری، چاپ دوم، تهران: توس.

۲۰)نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف (۱۳۸۱)، ***کلیات حکیم***، از روی نسخه وحید دستگردی، تهران: بهزاد.

ب: مقاله‌ها

۱) شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۲)، ***«تلقی قدما از وطن»***، نشریهٔ الفبا، صص ۱ـ ۲۶.

۲) چهری، طیب، صفایی مقدم، مسعود، جوکار، منوچهر (۱۳۹۶)، ***«فضیلت وطن دوستی در شاهنامه و نظریهٔ فضیلت ارسطو***، مجلهٔ مطالعات ملی، شمارهٔ۲، صص ۹۹ ـ ۱۱۴.

۳) عباسی صاحبی، ربابه ؛ امامی، فاطمه(۱۴۰۰)، ***«بازتاب جغرافیای وطن در ادبیات منظوم کلاسیک و معاصر فارسی»***، فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، شمارهٔ۷، صص ۸۵ـ ۱۰۰.

۴) فرخی، یزدان(۱۳۹۶) ***«سرانجام سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه»***، مجلهٔ تاریخ و تمدن اسلامی، سال سیزدهم، شماره ۲۵، صص ۵۷ـ ۷۴.

ج: منابع اینترنتی

۱) «حسبی‌الله، واکنش محسن چاوشی به حملهٔ آمریکا و اسرائیل به ایران» (۱۴۰۴)، سایت https://azadisq.com/mag، ۲۰ اسفند.

۲) «جنگ رمضان»،(۱۴۰۵) سایت تابناک،https://www.tabnak.ir . ۳ اردیبهشت.

۳) «علاج همهٔ اهل یقین و آزادگان جهان، در وطن است» (۱۴۰۴)، سایت مهر نیوز، https://www.mehrnews.com. ۱۱ اسفند.

۴) مقدم، علی (۱۴۰۵)، «گفتگوی تنسیم با شاعر بزن که خوب می‌زنی؛ پرمخاطب‌ترین شعر جنگ که ۲۰دقیقه‌ای تولید شد، خبرگزاری تسنیم. www.tasnimnews.ir. ۱اردیبهشت.

۵) مقدم، علی (۱۴۰۵) «چرا بزن که خوب می‌زنی فراگیر شد؟»(گفتگو با شاعر) سایت نور نیوز: https://nournews.ir . ۲۴ فروردین.

A Deleuzian Reading of the Word "Love" in the Poetry of Ferdowsi and Hafez Shirazi

Omid Rousta[1]

1. Introduction

Gilles Deleuze (1925–1995), the French postmodern philosopher, drew upon various fields of knowledge, including mathematics and biology, to explicate his ideas. Although this interdisciplinary perspective made his statements complex, it expanded the scope of critique and analysis in the humanities. "Assemblage" is one of his difficult operative concepts for liberating the word and the concept from the constraints of closure and universal meaning. Its application requires familiarity with complex terms such as becoming, rhizome, exteriority, interiority, simulation, and deterritorialization of the "I" subject. In his transcendental and empiricist philosophy, he refers to the intelligence that reaches assemblage as "sophophilia" and considers it characteristic of literature and poetry.

With the aim of creating new opportunities in literary criticism and familiarizing the reader with the creativity of poets at both the surface and underlying levels of poetry, the present article examines the assemblage of the word "love" in the poetry of two poets belonging to the Khorasani and Iraqi styles, namely Ferdowsi and Hafez. By posing the questions of what kind of assemblage characterizes love in the poetry of the two styles, and which components have caused and developed this assemblage, the article offers a new understanding of their formal and substantive subtleties and capacities.

[1] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Daro AlHekmeh Institute of Higher Education, Qom, Iran (Corresponding author).
omidroosta.722@gmail.com

Received date: ۱۴۰۴/۱۲/۰۵(۲۰۲۶/۰۲/۲۴) **Accepted date**: ۱۴۰۵/۰۳/۱۶(۲۰۲۶/۰۶/۰۶)

2. Methodology

The present study, adopting an interdisciplinary approach and based on the method of content analysis, addresses the comparison and juxtaposition of the assemblage, or agency, and the semantic field of the word "love" in the poetry of Ferdowsi and Hafez Shirazi. In order to become acquainted with Deleuze's ideas and apply his approaches in the analysis, the study has drawn upon library-based documentary research.

3. Discussion

The word "love" and its derivatives in the poetry of Ferdowsi and Hafez possess different phases and semantic spaces. An examination of this difference from the perspective of Deleuzian assemblage demonstrates that the meaning of love in Ferdowsi's poetry is confined to the lived experience of the heroes of the Shahnameh. Its language is referential, expressive, and signifying; the narrator's being in the third person and his status as an omniscient narrator restrict the poetry and its meaning to the territory of the "I" and to the subjectivity of individual experiences. The totality of these characteristics makes every attempt to discover the meaning of the word "love" in the Shahnameh dependent upon an arboreal approach; an approach in which the word is dependent upon and fixed within an ordinary and universal meaning, grounded in "being" in the material world and benefiting from "desire" and its machinic exteriority.

This is while the word "love" in Hafez's poetry has an evental nature and possesses no particular spatial location; like a nomadic gypsy or an itinerant tribesperson, constantly on the move, it avoids settling and remaining fixed within a particular word and meaning, and appears at every moment in a different manifestation and meaning. From the perspective of Deleuzian assemblage, this homelessness of the word "love" in Hafez's poetry results from its rhizomatic nature, eventality, interiority, simulation, and deterritorialization from the "I" subject. Consequently, Hafez's poetry becomes a discourse of multiple forms of intelligence and thought, freed from linear referentiality of meaning, description, narration, and direct signification, and acquires a dynamic

assemblage. Furthermore, the assemblage of love in Hafez's poetry gives rise to the creation of creative worlds of meaning. Its existence is liberated from closure and confronted with the uncertainty of meaning. Its propositions extend beyond mere narration. Its plane transcends the three dimensions of reference, expression, and signification and becomes an event composed of different meanings.

4. Conclusion

The outcome of the discussion and analysis presented in this article is that Deleuze's assemblage-oriented readings, together with his interdisciplinary guidelines and approaches, provide a new space for the criticism and stylistic analysis of literary works. Within this space, the discussion of the subtleties and capacities of these works becomes broader, and literature, particularly poetry, acquires a more comprehensive definition beyond expressive and rhetorical constructions and metrical and rhythmic forms. This is because Deleuze's philosophy is grounded in postmodern thought and in the removal of all restrictions from the critical analysis of language. Without the presence of such a deconstructive philosophy, language remains confined within the constraints of reference, expression, and signification, and its power to create meaning is marginalized.

Forouzanfar's Practical Critical Approach to Classical Persian Poetry

Moslem Taheri Magham[1], Ahmad Khatami[2], Ghodratollah Taheri[3]

1. Introduction

Badi' al-Zaman Forouzanfar was one of the pioneering and meticulous scholars in the field of literary research who, throughout his scholarly works on classical Persian poetry and poets, expressed critical views and offered analyses that are of considerable value and significance from the perspective of practical criticism. Awareness of Forouzanfar's perspective on Persian poetry and of the nature of his critical method in this field is necessary and essential. Therefore, a study was required in which his practical critiques would be extracted from his scholarly works, categorized, and analyzed, and subsequently questions and issues such as the following would be addressed: 1. To what extent did Forouzanfar devote attention to poetry criticism? 2. Upon which critical criteria were Forouzanfar's practical critiques of Persian poetry based? And 3. Which approaches received the greatest attention from Forouzanfar in his criticism of Persian poetry?

2. Methodology

[۱] PhD student in Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran (corresponding author).

mtaherimagham@gmail.com

[۲] Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

khatami685@gmail.com

[۳] Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

gh_taheri@sbu.ac.ir

Received date: ۱۴۰۵/۰۱/۱۵(۲۰۲۶/۰۴/۰۴) **Accepted date**: ۱۴۰۵/۰۳/۰۴(۲۰۲۶/۰۵/۲۵)

The method of this research is descriptive-analytical and library-based.

3. Discussion

Examining such research works is significant from several perspectives. First, given the breadth of Forouzanfar's intellectual outlook and the extensive scope of his knowledge, he possessed a deeper and more comprehensive view of literary works; therefore, his works ought to be regarded as sources rich in insightful observations for other researchers of Persian literature. Second, the relative lack of literary criticism and theory in the history of Persian literature further underscores the significance of scholars such as Forouzanfar, who were at times pioneers in certain schools of criticism, such as the criticism and interpretation of literary texts. Another factor that highlights the importance of Forouzanfar's scholarly works is this researcher's temporal precedence over academic scholars and the fact that his scholarly career coincided with the emergence of modern research in Persian literature, placing Forouzanfar in the position of a guide and pioneer for researchers who came after him. In his critical method, he consciously sought to prepare the ground for a form of criticism different from the taste-based methods of his predecessors, and he should be regarded "alongside Taghizadeh and Ghazvini as one of the literary scholars and researchers who combined the principles of classical criticism with modern critical methods and paved the way toward achieving a rigorous and systematic form of criticism" (Dehghani, 2000: 24). In criticizing and analyzing Persian poetry, Forouzanfar sometimes employed several critical approaches in combination. For example, he used structural criticism, whose functions consist of "1. extracting the internal structure of the work, 2. demonstrating the existing relationships among its components, and 3. demonstrating the signification contained within the overall structure of the work" (Emami, 2003: 28), to analyze the language and themes of poetry.

4. Conclusion

Forouzanfar was among the first scholars to subject individual Persian poetic works to scientific and practical critical examination. He paid relatively little attention to impressionistic and general forms of criticism; the most important and recurrent types of his criticism include: 1. rhetorical criticism of poetry, 2. criticism of poetic language, 3. influence and reception criticism, 4. biographical-dictionary and literary-historical criticism, 5. typological and stylistic criticism of poetry, 6. criticism of the development of genres and poetic forms in Persian poetry, 7. structural criticism of poetry, 8. thematic criticism of poetry, and 9. ethical and impressionistic criticism of poetry. The sources and theoretical foundations underlying these perspectives can be identified as: 1. classical rhetoric, 2. Forouzanfar's own internal scholarly knowledge, and 3. to a very limited extent, attention to the ordering and classification of the modern sciences. Forouzanfar sometimes employed critical methods in an integrated and combined manner in his criticism of poetry. Almost all of his authored works, as well as the introductions he wrote for the poetry of various poets, contain critical perspectives. The three fundamental approaches in Forouzanfar's practical criticism of poetry are influence and reception criticism, thematic criticism, and rhetorical criticism. In his thematic criticism, Forouzanfar focused more extensively on the interpretation of mystical poetry; considering that Forouzanfar's interpretations historically preceded the widespread development of hermeneutics as a branch of literary criticism, precedence in this field belongs to him.

Semantic Diversity of Prepositions as a Stylistic Feature of the *Bayān al-Adyān*

Leila Kordbacheh[1]

1. Introduction

In stylistic studies, all elements present in a text are of significance, and in examining the syntactic structure of language, "particles" are no less important than verbs, words, adjectives, adverbs, and pronouns. Therefore, it is necessary to examine particles from various perspectives in order to gain a better understanding of their role and characteristics in the formation of style, and to address questions such as:

"Although particles, within the syntactic structure of the Persian language, function not as major grammatical constituents but rather as markers, do they nevertheless have significance and an influence on the formation of written style?"; "In addition to the formal characteristics of particles, such as being simple, reduplicated, basic, or compound, as well as their displacement, what role does the semantic potential of particles play in the formation of written style?"; and "Can demonstrating the existence of polysemy in the use of prepositions and conjunctions in the earliest stylistic periods of Persian prose call into question the previously identified characteristics that emphasize the simplicity of the written style of those periods?"

These questions underscore the role and significance of particles in determining the style of writing in Persian texts.

---

[1] Assistant Professor, Department of Lexicography, Academy of Persian Language and Literature, Tehran, Iran.
leilakordbache@gmail.com

Received date: ۱۴۰۵/۰۱/۲۷(۲۰۲۶/۰۴/۱۶) **Accepted date**: ۱۴۰۵/۰۳/۳۱ (۲۰۲۶/۰۶/۲۱)

2. Methodology

The research method employed in this study is library-based and is grounded in findings obtained through a line-by-line examination of the book *Bayān al-Adyān*. The instances identified were subsequently divided into two groups, namely "prepositions" and "conjunctions" (the latter will be examined in a separate study). Each preposition was then analyzed according to its distinct semantic functions, with a maximum of two textual examples provided for each semantic distinction. Finally, after establishing the existence of semantic multiplicity among prepositions, we introduced this characteristic as a stylistic feature of the writing of this work and regarded it as an indication of the absence of strict adherence to semantic explicitness and simplicity in one of the oldest texts of the Persian language.

3. Discussion

In stylistic studies, the attention devoted to these important syntactic elements, particularly to their semantic domains, has not been commensurate with the significance that the subject of prepositions and conjunctions warrants. This is precisely the issue addressed in the present article:

-Joz / جز

1. It indicates exception and exclusivity (Sadeghi, 1349a: 468) and is used to distinguish one thing from another; it is synonymous with "other than" (*gheyr az*): "The name of God was widespread and well known among the Arabs, and they did not call anyone by that name except the Most High Deity" (Abu al-Maʿāli, 1376: 20).

2. It is used to express an instance similar to one that has been mentioned previously; it is synonymous with "like" (*mānd-e*): "The predecessors and the leading philosophers... such as Agathodemus, Hermes, Pythagoras, and others like them, held that the Exalted Truth is One, Eternal, and Perfect" (ibid.: 28).

4. Conclusion

An examination of the "meanings of prepositions" in the *Bayān al-Adyān,* one of the oldest texts of Persian prose, confirms the

semantic breadth of prepositions. This is a noteworthy characteristic that can, as a stylistic indicator, demonstrate that in the prose style of the early period—which we know as the Morsal style and whose predominant characteristics are considered to be simplicity of expression, the absence of affectation and artificiality, and the avoidance of semantic complexity—the existence of polysemy in particles, as the smallest linguistic units, can call into question the claim of simplicity and the avoidance of semantic complexity in written works from the early centuries of Persian prose.

On the other hand, it should be noted that *Bayān al-Adyān* is a book dealing with a description of pre-Islamic and Islamic religions and sects, and its subject matter was essentially not a suitable context for linguistic artistry or the employment of diverse semantic forms. This is because the ultimate purpose of such texts was the transmission of a message rather than the conveyance of aesthetic beauty. In light of this point, we observe that the existence of polysemy in the use of particles in a non-literary text constitutes an emphasis on the natural acceptance of polysemy among linguistic units in the earliest periods of the Persian language—an aspect that can be regarded as one of the prominent indications of a departure from simplicity and semantic explicitness in expression.

Therefore, in view of the findings obtained from the examination of the semantic range of prepositions in the *Bayān al-Adyān*, we consider it necessary to add the semantic breadth of particles to the previously identified stylistic characteristics of prose texts from the fourth and fifth centuries AH.

Analysis of the Discourse and Grammatical Levels of Modality in the Persian Language

Mahmoud Mobaraki[1], Maryam Jalili[2]

1. Introduction

In the past, modality was associated with the syntactic category of "mood," and gradually, linguists such as Tavangar and Amouzadeh (2009), with reference to Lyons (1977), Palmer (1986), Bybee et al. (1944), Fillmore (1986), Givón (1995), Palmer (1998), and Narrog (2005), arrived at a distinction between semantic modality and grammatical modality. Research of this kind must be conducted in accordance with the nature of each language and its compatibility with the capacities and resources of that language. Since different approaches have each addressed a particular aspect of modality and there is no general agreement among them regarding the dimensions of modality, the authors seek to answer the question: What are the overall dimensions of modality? Despite intermittent descriptive and theoretical studies in the field of modality, scholars have still not reached an agreed-upon definition of this concept, and this in itself is evidence of the importance and complexity of modality. The aim of the present study is to introduce all dimensions of modality and provide a comprehensive representation of it.

2. Methodology

This research was conducted using a library-based method. In this manner, different views concerning modality were examined and, based on their differences and similarities, were placed into separate categories in the form of distinct perspectives. After comparing the

[1] Assistant Professor, Department of Linguistics, Jahrom University, Jahrom, Iran. (Corresponding author).

mmobaraki@jahrom.ac.ir

[2] Master's degree in Linguistics, Semnan University, Semnan, Iran.

Maryam_jalili78@yahoo.com

Received date: ۱۴۰۴/۰۷/۰۹(۲۰۲۵/۱۰/۰۱) **Accepted date**: ۱۴۰۵/۰۲/۱۲(۲۰۲۶/۰۵/۰۲)

proposed perspectives, the authors put forward another perspective that encompasses all of these viewpoints.

3. Discussion

There are four perspectives on modality, each of which approaches the subject from a different angle. Naghizadeh et al. (2011) regard modality primarily as semantic information related to the speaker's insight or viewpoint concerning what is being said. Palmer's (1990) perspective on modality is limited solely to grammatical modality, or, in other words, grammatical mood, because it is applicable only to verbs. The third perspective encompasses the views of grammarians and modern linguists, each of whom has described the concept of modality in a different way. Although each has adopted a different approach, they share one common point, namely that, in examining modality, they have focused only on the grammatical structure and surface structure of language. In the fourth perspective, Portner (2009) divides modal elements into three categories: sentential modality, subsentential modality, and discourse modality. Each of these perspectives offers a single version for all languages with regard to modality; however, the category of modality is entirely language-specific and is reflected across languages in various and diverse ways. It is therefore impossible to provide criteria that represent the category of modality uniformly across all languages. Research of this kind must be conducted in accordance with the nature of each language and its compatibility with the capacities and resources of that language. Accordingly, in the discussion of modality, emphasis should be placed on two important points: first, the examination of modality as language-specific; and second, the examination of modality at the discourse, sentential, and subsentential levels. This means that the rules of modality in one language cannot be imposed upon another language, because the structural configuration of modality differs from one language to another. Furthermore, in examining modality, all of its dimensions must be taken into consideration.

4. Conclusion

Drawing upon and synthesizing the various approaches to modality, the authors have presented the overall structure of the modality system in the form of a diagram. This diagram, which encompasses all dimensions of modality, including discourse modality, grammatical modality, and semantic modality, can serve as a credible model for examining modality in the Persian language. In the proposed diagram, the overall structure of modality is divided into three sections: the examination of contextual (discourse) modality; modality that is neither lexicalized nor grammaticalized. Subsentential modality; modality that is expressed only in sentence elements such as a lexicalized adjective. Sentential modality; modality that is grammaticalized in the verb.

The Prophethood and Guardianship of the Prophet Islam (PBUH) in *Rūḥ al-Arwāḥ* by Ahmad Samʿani

Masroureh Mokhtari[1], Ali Shabani[2]

1. Introduction

One of the mystical figures who paid particular attention to the ontological status and rank, as well as the prophethood and Guardianship of the Prophet of Islam (PBUH), was Shahab al-Din Abo alQasim Aḥmad ebn Manṣur Samʿani (born in 487 AH), one of the eloquent scholars and learned figures of the Samʿani family. The valuable work *Rūḥ al-Arwāḥ fī Sharḥ Asmāʾ Malak al-Fattāḥ* by Aḥmad Samani is a book on the explanation and interpretation of the Divine Names, approached from a mystical perspective. An important point that draws our attention in *Rūḥ al-Arwāḥ* is that, while explaining the Names and Attributes of God, the author mentions the Seal of Prophethood and Messengership, the Prophet Mohammad (peace and blessings of God be upon him and his family), more than 130 times. With the perspective and beliefs he held regarding the Prophet MOhammad (PBUH), Samʿani sought, in writing *Rūḥ al-Arwāḥ* and in explaining the Divine Names, to elucidate and expound the spiritual and mystical character, ontological rank and status, and the wilāya and prophethood of the Prophet Mohammad (PBUH) in comparison with other prophets, and he frequently adorned his statements by drawing upon religious sources, as well as rational and transmitted ḥadīths and reports. The present study, through an examination of the textual evidence in

[1] Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran (corresponding author).
mmokhtari@uma.ac.ir

[2] Master's degree in Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
alishabani2277@gmail.com

Received date: ۱۴۰۴/۰۸/۱۵(۲۰۲۵/۱۱/۰۶) **Accepted date**: ۱۴۰۴/۱۱/۱۰(۲۰۲۶/۰۱/۳۰)

Aḥmad Samʿani's *Rūḥ al-Arwāḥ*, has attempted to answer the following questions:
1- How are the Guardianship and supremacy of the Prophet Mohammad (PBUH) over the preceding prophets explained in *Rūḥ al-Arwāḥ*?
2- What arguments and proofs does Samʿani present to establish the Guardianship of the Prophet Mohammad (PBUH) over the other divine messengers?
3- In Aḥmad Samʿani's *Rūḥ al-Arwāḥ*, how is the ontological, visionary, celestial, spiritual, and religious rank and status of the Prophet Mohammad (PBUH) expressed in comparison with the preceding prophets?

2. Methodology

Considering the position of the Prophet Mohammad (PBUH) in Islamic mysticism and in literary and religious texts, the present study, adopting an analytical-descriptive approach, first examined the textual evidence in *Rūḥ al-Arwāḥ* and then analyzed those passages by drawing upon authoritative religious sources. The arguments for the Guardianship and supremacy of the Prophet Mohammad (PBUH) over the preceding prophets were explained and analyzed on the basis of textual, transmitted, and rational evidence.

3. Discussion

By referring to the glad tidings given by the preceding prophets and to the Holy Qurʾan, Samʿani introduces the Prophet Mohammad (PBUH) as the final link in the chain of prophethood and the foremost of all prophets. He believes that the Prophet Mohammad (PBUH) possesses superiority, sovereignty, and wilāya over the entire created universe and that, in terms of the manner of his creation and his ontological rank and status, as well as his celestial rank and his rank of vision, unveiling, and mystical witnessing, he possesses Guardianship and supremacy over all the preceding prophets. Samʿani maintains that the Prophet Mohammad (PBUH) encompasses all the virtues of the preceding prophets and completes their mission, and that, in terms of the rank of miraculous ability, he

possesses supremacy and Guardianship over all prophets. In order to establish the Guardianship and supremacy of the Prophet Mohammad (PBUH), Samʿani compares each of the aforementioned aspects among the divine prophets and, through transmitted and rational proofs and arguments, and at times through the language of allegory, analyzes and explains these instances with remarkable beauty and a distinctive sweetness of expression.

4. Conclusion

The present study concludes that the work *Rūḥ al-Arwaḥ fī Sharḥ Asmaʾ al-Malek al-Fattaḥ* by Shahab al-Din Aḥmad Samʿani, in addition to its content devoted to explaining and interpreting the Beautiful Names of God, beautifully articulates the prophethood, Guardianship, and supremacy of the Prophet Mohammad (PBUH) over the preceding prophets, drawing upon verses of the Qurʾan and transmitted reports. The co-occurrence of the name of God with the name of the Prophet Mohammad (PBUH) in this work constitutes evidence of the Prophet's distinctive rank and status within the order of existence. The high frequency with which the author refers to the Noble Prophet, in addition to reflecting the author's particular devotion to him, indicates his supremacy and special position among the divine prophets.

Figurative Language as a Tool for the Poeticity of the Historical Novel Shams and Toghra

Sahar Najafi Par[1], Asgar Salahi[2], Fatemeh Modarresi[3], Ebrahim Danesh[4]

1. Introduction

This study aims to analyze the role of figurative language in the poeticity of the historical novel *Shams and Toghra*, written by Mohammad-Baqer Mirza Khosravi. The main problem addressed in the study is the insufficient attention paid to the potentialities of allegory in narrative prose and to the ways in which it functions in creating semantic layers and enriching the aesthetic dimensions of this novel. Although allegory and its rhetorical capacities have been extensively explored in Persian poetry, its position and function in narrative prose, particularly in the historical novel, have largely been overlooked. The novel *Shams and Toghra*, written by Mohammad-Baqer Mirza Khosravi, is among the works in which the author appears to have consciously employed the potentialities of figurative language in an effort to enrich his historical narrative

[۱] PhD student in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
sahar.np63@gmail.com

[۲] Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran (Corresponding author).
asalahi@uma.ac.ir

[۳] Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Urmia, Urmia, Iran.
fatemeh.modarrasi@yahoo.com

[۴] Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
e.danesh@uma.ac.ir

Received date: ۱۴۰۴/۱۲/۱۸(۲۰۲۶/۰۳/۰۹) **Accepted date**: ۱۴۰۵/۰۲/۱۲(۲۰۲۶/۰۵/۰۲)

with diverse semantic layers. This study seeks to answer the question of whether this rhetorical structure can also occur in narrative prose and perform a function similar to that which it performs in poetry. Accordingly, the present study has been formulated around three main questions:
1- What types of allegory occur in the novel *Shams and Toghra*, and what formal and semantic characteristics does each possess?
2- Second, how, and through what mechanisms, has figurative language contributed to increasing the poeticity and aesthetic richness of this novel?
3- How has the o*slub-e mo'adeleh* (equational style), as one of the forms of allegory, been realized within the prose of this novel, and what functions has it performed in characterization and in the creation of semantic networks?

2. Methodology

In this study, a descriptive-analytical research method has been employed. The data were collected through library-based sources, and subsequently, examples of allegory in the novel *Shams and Toghra* were extracted and analyzed on the basis of two principal categories, namely "proverb" and "equational style." The analysis of the evidence was conducted drawing upon rhetorical approaches and literary criticism, and the role of figurative language in increasing the poeticity of the text was examined.

3. Discussion

It can be argued that proverbs, by creating a form of "defamiliarization" within the texture of discourse, cause the reader to move beyond the mere surface of events and gain access to deeper layers of meaning. This is precisely the principal function of figurative language in poetry and literature: transforming ordinary propositions into multilayered signs that invite the reader to reflection and interpretation. Until now, no one has discussed the presence of the equational style in prose; however, the fact is that the equational style can also be found in prose in such a manner that its aesthetic matrices are observed. One of the principal conditions

of the equational style is that one side of the discourse is rational and the other side is sensory; another condition is that an equal sign can be placed between the rational and sensory dimensions, meaning that, in terms of meaning, an illustrative or explanatory example is provided for the rational proposition. All of these characteristics are factors that none of them constitutes an obstacle to the presence of the equational style in prose.

4. Conclusion

In the use of proverbs, the first and most prominent characteristic is brevity and semantic compression. These proverbs convey the greatest amount of meaning through the fewest words and compel the reader to reflect upon the underlying layers of discourse. This characteristic elevates the text beyond the level of ordinary propositions and endows it with an interpretive depth that invites the reader to participate actively in the process of meaning-making.

Another prominent function of proverbs is their connection with oral tradition and popular culture. These proverbs are rooted in lived experiences, collective beliefs, and the practical wisdom of generations, and upon entering the novelistic text, they connect it to a layer of collective wisdom and cultural memory.

Another important function of proverbs is their role in indirect characterization. The selection of each proverb by each character reveals dimensions of that character's worldview, lived experience, and disposition. This indirect characterization encourages the reader to discover the hidden dimensions of the characters and prevents a superficial reading of characterization.

A Reflection on the Components of Patriotism in Confronting the Enemy: From the Shahnameh to the Poems of the Ramadan War

Zahra Nouri[1]

1. Introduction

This article reflects upon the position of patriotism in literature, with an emphasis on the theme of confronting the enemy, and examines its recurring components in meaning and language in classical and contemporary literature. The statistical population consists of prominent works of prose and poetry that have addressed the subject of homeland in different periods. In order to provide a comprehensive and general examination and to trace its historical development, the analysis of recurring components encompasses works ranging from the Shahnameh to the poems of the Ramadan War (the war between the United States and Israel and Iran). The aim of the study is to identify the recurring components in the linguistic and content-based descriptions found in these works, with particular emphasis on determining which descriptive and thematic patterns have been repeatedly represented in literature throughout these centuries.

2. Methodology

The research method is based on library research and note-taking. By studying prominent literary texts that have addressed the subject of the homeland, recurring descriptions were identified and recorded. Through the categorization of these notes, the article was written using a descriptive-analytical approach.

[1] PhD in Persian Language and Literature from Urmia University, researcher.
norikhorshid@gmail.com

Received date: ۱۴۰۵/۰۲/۰۷(۲۰۲۶/۰۴/۲۷) **Accepted date**: ۱۴۰۵/۰۳/۲۹(۲۰۲۶/۰۶/۱۹)

3. Discussion

In this article, an attempt was made to examine the shared content and descriptive patterns concerning the homeland and confrontation with enemy aggression in prominent and well-known examples of Persian literature. The findings of the study identified three recurring components in this regard, as follows:

Patriotism through the repetition of the words "Iran" and "homeland": In all texts that have addressed the homeland, patriotism and love for the homeland are evident, and the two words "Iran" and "homeland" occur frequently. Examples of this description can be found in various forms of epic literature, lyrical literature, literature of resistance, and social literature.

Praise of courage and martyrdom, and condemnation of betrayal: The concepts and themes of resistance poetry are numerous, and in every period they have found their own prominent manifestations. However, if we summarize the subject of confronting a foreign enemy, specifically in relation to war and patriotism, the content-based opposition can be described as follows: the praise of courage, resistance, and martyrdom for the preservation of the homeland in the face of the enemy is presented in contrast to the condemnation of betrayal in literature.

Symbolic description based on an Iranian-Islamic pattern: Persian literature has been closely associated with national and religious identity throughout all centuries. When the descriptive patterns and the use of symbols in resistance poetry are examined in the portrayal of characters and themes, an Iranian-Islamic mode of description can be observed. This phenomenon is rooted in our rich culture, through which this pattern has been formed by combining national and religious concepts.

4. Conclusion

From the Shahnameh to the poems of the Ramadan War, the literature of this land is filled with works in which literary figures have written in defense of Iran and Iranian identity. Whenever an enemy has gone to war against Iran, they have entered the arena with the weapon of the pen and have produced works in defense of Iran and the Iranian people. The recurring components of these texts at

the thematic level include love for Iran and patriotism, the depiction of the bravery, courage, and resistance of fighters and martyrs, and, in contrast, the condemnation of traitors to the homeland. At the linguistic and literary levels, the words “Iran” and “homeland” occur frequently, while Iranian and Islamic symbols are repeatedly employed in descriptions. The results of the examination of the poems indicate that, across different literary periods, an Iranian-Islamic descriptive pattern exists in relation to this subject, while its fundamental thematic structure consists of praising fighters and martyrs and condemning enemies and traitors. The Shahnameh, as a prominent work of classical literature, has exerted an influence on the content of resistance literature, and the combination of epic and mythological elements with religious elements has continued to recur in subsequent works up to the present day.

Persian Language Studies
(Former Shafay-e Del)
Scientific-Specialized Quarterly Journal of Persian Language
Concessioner and manager: Dr. Fattaneh Ghomlaghi
Editor in chief: Dr. Fatemeh Modarresi
Internal director and chief operating director: Dr. Amrollah Nikoumanesh

Quarterly Journal of Persian Language permit number 80762 in 22/06/1400 from the ministry of culture and Islamic guidance- secretary of press and notice - is published.

Persian Language Studies will be displayed in the following sites:
Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature
Specialized Website for Persian Language Studies (jmzf)
Institute for Science Citation (ISC)
Scientific information Database (SID)
Regional Information Center for Science and Technology (RICeST)
Iranian Database of Journals (magiran)
Science References (CIVILICA)
Noor Database of Specialized Journals (noormags) (www.noormags.ir)
Iranian Portal of Human Sciences
Google Scholar
Linkedin

E-mail: info@magzine.jmzf.ir

Website: www.jmzf.ir.

Office Address: No 6- Sixth Floor- Saadi Tower- Vali-E- Asr St.- Shahriyar

Telephone number and fax: 021- 65293499 / 09126708026

Volume Twenty fifth _ Spring 1405

Editor and Layout: Dr. Zahra Nouri
English translator: Dr. Hero isavi
Designer: Alireza Zamani