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 ششم _ تابستان 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 تورج دریایی	استاد تاریخ ایران و جوامع پارسی زبان و رئیس مرکز مطالعات ایرانی دکتر سموئل جردن در دانشگاه کالیفرنیا، ارواین
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 شی گوانگ	دانشیار دانشگاه پکن، چین مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدۀ زبان‌های خارجی، دانشگاه پکن و رئیس مرکز پژوهش‌های فرهنگ ایران
دکتر بهروز محمودی بختیاری	دانشیار دانشگاه تهران
دکتر لیو ییینگ جون	دانشیار دانشگاه پکن، چین پژوهشگر مرکز پژوهشی ادبیات شرقی و مرکز پژوهش‌های فرهنگ ایران در دانشگاه پکن و رئیس گروه زبان‌ها و فرهنگ‌های آسیای غربی، دانشکدۀ زبان‌های خارجی دانشگاه پکن

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 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 محبوبه مسلمی‌زاده	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت
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

روش‌شناسی تصحیح انتقادی شرح‌های شبه‌قاره‌ای بر مخزن‌الاسرار(با تأکید بر شرح ابراهیم تتوی) ۱

محمد امین احسانی اصطهباناتی

تحلیل رابطهٔ زبان، گفتمان و قدرت در حکایت «انوشیروان با وزیر خود» براساس آراء میشل فوکو ۲۴

علی اصغر امینایی، شکراله پورالخاص، ابراهیم دانش، فرزاد بالو

تبارشناسی یک سده ترجمه و بازتفسیر رباعیات خیام در چین ۴۸

هان ون شائو

سیر تحول منابع اقتدار زنان و کنشگری آنان در چهار دهه روایت داستانی(دهه‌های ۶۰ تا ۹۰)... ۸۳

سمیه شرونی

حضور حسام‌الدین چلبی در لایه‌های پنهان ابیات دفتر اول و دوم مثنوی معنوی ۱۱۱

بیژن ظهیری ناو

مناسبات بینامتنی میان لیلی و مجنون جامی و لیلی و مجنون فضولی ۱۳۶

مسروره مختاری

فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال نهم، شمارهٔ بیست و ششم، تابستان ۱۴۰۵ (صص ۱-۲۳)
مقالهٔ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.587365.1278

روش‌شناسی تصحیح انتقادی شرح‌های شبه‌قاره‌ای بر مخزن‌الاسرار (با تأکید بر شرح ابراهیم تتوی)

محمد امین احسانی اصطهباناتی[۱]

چکیده

شرح‌نویسی در ادب فارسی، روشی علمی برای تفسیر متون کلاسیک است که در شبه‌قاره، با ویژگی‌های منطقه‌ای خاص خود، توسعه‌یافته است. شرح ابراهیم تتوی بر مخزن‌الاسرار، یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های این سنّت، به شمار می‌رود، اما روش تصحیح انتقادی آن، تاکنون مورد تحلیل آماری، قرار نگرفته است. هدف این پژوهش، شناختن روش تصحیح انتقادی در شرح‌های شبه‌قاره‌ای، بر مخزن‌الاسرار، با تأکید بر شرح ابراهیم تتوی است. روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی با رویکرد کمّی است. داده‌ها، از تحلیل ۴۵۰ واحد تحلیلی، حاصل از بررسی ۱۵۰ بیت مشترک، در سه شرح ابراهیم تتوی، محمد بن قوام بلخی و عظیم تتوی، استخراج شد. تصحیح‌ها، در سه دستهٔ لغوی، نحوی و معنایی، طبقه‌بندی و سطوح مداخله، در سه سطح کلمه، بیت و پاراگراف، سنجیده شد. نتایج، فرضیهٔ اصلی پژوهش را تأیید کرد و نشان داد که شرح ابراهیم تتوی از الگوهای نسبتاً منسجم و قابل‌اندازه‌گیری در تصحیح انتقادی برخوردار است. سهم مداخلات زبانی، در این شرح، با شاخص ۱,۱۴ از دو شرح دیگر (۰,۸۳ و ۰,۶۹) بالاتر است. همچنین این شرح از منطق سلسله‌مراتبی، در سطوح مداخله پیروی می‌کند؛ تصحیح‌های لغوی در سطح کلمه و تصحیح‌های نحوی و معنایی در سطح بیت، متمرکزند. افزون بر این، پراکندگی تصحیح‌ها، الگویی موجی دارد و تراکم آن، در نیمهٔ میانی متن، بیشتر است. این یافته‌ها تأیید می‌کند که روش تصحیح در شرح ابراهیم تتوی از منطق نسبتاً ثابتی پیروی می‌کند.

واژه‌های کلیدی: مخزن‌الاسرار، تصحیح انتقادی، شرح ابراهیم تتوی، شرح‌نویسی زبان فارسی.

---

[۱] -استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.
ma.ehsani@cfu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۲/۱۲- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۵/۰۴/۳۱

۱.مقدمه

مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی از مهم‌ترین متون تعلیمی و عرفانی ادب فارسی است که به سبب ساختار تمثیلی، زبان فشرده و لایه‌مندی معنایی، همواره توجه شارحان و مفسران را به خود جلب کرده است. این منظومه که نخستین دفتر از خمسه نظامی به شمار می‌رود، از یک‌سو واجد ویژگی‌های زبانی و بلاغی برجسته است و از سوی دیگر به دلیل مضامین حکمی و تربیتی، زمینه‌ای مناسب برای تفسیر، توضیح و بازخوانی‌های مکرر فراهم آورده است (ثروتیان، ۱۳۹۹: ۲۵).

از سوی دیگر، سنّت شرح‌نویسی بر مخزن‌الاسرار، بخشی از تاریخ تحول فهم متون کلاسیک فارسی نیز محسوب می‌شود. پیوند عمیق زبان فارسی با سنّت‌های علمی و ادبی این منطقه، موجب پدید آمدن شروحی شده است که افزون بر تبیین متن، بازتاب‌دهندهٔ ذوق تفسیری، زمینه‌های فرهنگی و افق زبانی خاص شبه‌قاره نیز هستند (Novak ،۲۰۲۴: ۲۳).

شرح تتوی نیز از این قاعده، مستثنا نیست و شیوهٔ خاص او در توضیح ابیات، از حیث میزان تمرکز بر اصلاح لغوی، نحوی و معنایی، با دیگر شروح قابل مقایسه است (حیدری‌ارجلو، ۱۴۰۰: ۱۲). از این منظر، تحلیل کمّیِ این مداخلات می‌تواند تفاوت‌های روش‌شناختی میان شارحان را به‌صورتی دقیق‌تر نشان دهد و به فهم بهتر تحولات سنّت شرح‌نویسی فارسی یاری رساند (طوبایی و جوکار، ۱۴۰۰: ۲۱۰).

ازاین‌رو، بررسی شرح تتوی، صرفاً مطالعهٔ یک شرح منفرد نیست، بلکه کوششی برای شناسایی منطق درونی یک سنّت تفسیری و تصحیحی در بستر شبه‌قاره است. اهمیّت این موضوع در آن است که شرح‌های شبه‌قاره‌ای در مقایسه با شروح دیگر، به نسبت، میان وفاداری به متن و گسترش تفسیرها، غالبا از الگوی خاصی پیروی کرده‌اند.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

پژوهش حاضر، با روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد کمّی، سعی دارد تا بدین پرسش اصلی پاسخ دهد که شرح ابراهیم تتوی، واقعاً از الگوهای منسجم و منظمی در روش تصحیح انتقادی، برخوردار است یا خیر؟

جامعهٔ متنی پژوهش را سه شرح بر مخزن‌الاسرار شامل شرح ابراهیم تتوی، شرح محمد بن قوام بلخی و شرح عظیم تتوی تشکیل می‌دهد. واحد تحلیل، شرحِ هر بیت در هر یک از این سه اثر است. نمونهٔ پژوهش به شیوهٔ هدفمند انتخاب شد و شامل ۱۵۰ بیت مشترک از مخزن‌الاسرار است که مجموع واحدهای تحلیلی را به ۴۵۰ مورد می‌رساند. ابیات از بخش‌های آغازین، میانی و پایانی متن انتخاب شدند تا پراکندگی مناسبی در طول اثر حفظ شود. شروح موردبررسی متعلق به قرون ۱۲ و ۱۳ هجری‌اند و امکان بررسی تطبیقی روش‌های تصحیح در سنّت شرح‌نویسی شبه‌قاره را فراهم می‌سازند. انتخاب شروح براساس اهمیّت آن‌ها در سنّت شرح‌نویسی شبه‌قاره، دسترسی به نسخهٔ خطی یا چاپ معتبر و وجود مداخلات تصحیحی قابل‌شناسایی صورت گرفت.

۱ـ۲. اهداف و ضرورت تحقیق

هدف پژوهش حاضر، تحلیل روش‌شناسی تصحیح انتقادی در شرح‌های شبه‌قاره‌ای بر مخزن‌الاسرار با تأکید بر شرح ابراهیم تتوی است. فرضیهٔ اصلی پژوهش آن است که شرح ابراهیم تتوی از الگوهای نسبتاً منسجم و قابل‌اندازه‌گیری در تصحیح انتقادی پیروی می‌کند و این الگوها را می‌توان با شاخص‌های آماری در سه حوزهٔ لغوی، نحوی، معنایی و نیز در سطوح مختلف متن نشان داد. نوآوری این پژوهش در استفاده از روش تحلیل کمّی و آماری نهفته است. این رویکرد امکان می‌دهد شیوهٔ کار شارحان، به‌ویژه ابراهیم تتوی، با شاخص‌های عددی دقیق مانند فراوانی، درصد و

نسبت‌های مقایسه‌ای ارزیابی شود. در ادامه، مبانی نظری پژوهش تبیین می‌شود تا چارچوب مفهومیِ تحلیل آماری داده‌ها روشن گردد.

در همین راستا، پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش اصلی است که آیا شرح ابراهیم تتوی، واقعاً از الگوهای منسجم و منظمی در روش تصحیح انتقادی برخوردار است یا خیر؟ در کنار این پرسش اصلی، دو پرسش فرعی نیز مطرح می‌شود: نخست آنکه شرح ابراهیم تتوی از نظر نوع و میزان تصحیح‌های لغوی، نحوی و معنایی، چه تفاوتی با دو شرح بلخی و عظیم تتوی دارد؛ و دوم آنکه توزیع سطوح مداخله (کلمه، بیت و پاراگراف) و نحوهٔ پراکندگی تصحیح‌ها در طول متن شرح تتوی، از چه الگویی پیروی می‌کند؟

ضرورت این پژوهش از آنجا ناشی می‌شود که با وجود اهمیّت شرح ابراهیم تتوی در سنّت شرح‌نویسی شبه‌قاره، روش تصحیح انتقادی آن تاکنون با ابزارهای آماری و کمّی سنجیده نشده و مقایسه آن با شروح هم‌عصر و متأخر عمدتاً در سطح توصیفی باقی مانده است؛ ازاین‌رو، ارائه چارچوبی کمّی و قابل‌تکرار برای سنجش الگوهای تصحیح، هم به شناخت دقیق‌تر روش شارحان کمک می‌کند و هم می‌تواند الگویی برای مطالعه سایر شروح کلاسیک فارسی باشد.

۱ـ۳. پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های پیشین، هر یک بخشی از این حوزه را روشن کرده‌اند. کوپا و یعقوبی (۱۴۰۴) نشان داده‌اند که شرح قاضی ابراهیم تتوی از نظر ساختار زبانی و شیوه تفسیر، ویژگی‌های متمایزی دارد که از فضای فرهنگی شبه‌قاره تأثیر پذیرفته است (کوپا و یعقوبی، ۱۴۰۴: ۱۱۲). نبی‌لو (۱۴۰۲) نیز با تکیه بر ابیاتی از مخزن‌الاسرار، به معرفی، مقایسه و نقد شرح محمد بن قوام بلخی و شرح قاضی ابراهیم تتوی پرداخته

و تفاوت‌های این دو شرح را از حیث شیوهٔ توضیح ابیات نشان داده است (نبی‌لو، ۱۴۰۲: ۲۲۹). همچنین ایجاز (Ijaz،۲۰۲۴) در بررسی بازتاب آثار نظامی در سنّت ادبی هندوستان، بر این نکته تأکید کرده است که خوانش‌های شبه‌قاره‌ای، لایه‌های معنایی تازه‌ای به متون نظامی افزوده‌اند (۸ :۲۰۲۴، Ijaz). اکبر (Akbar،۲۰۲۲). نیز با تمرکز اختصاصی بر شرح ابراهیم تتوی، تأثیر و نفوذ زبان و اصطلاحات عربی، به‌ویژه آیات قرآنی و احادیث نبوی، را در این شرح بررسی کرده و این ویژگی را ناشی از پیشینهٔ دینی و فقهی شارح دانسته است (۸۰: ۲۰۲۲، Akbar). برخی مطالعات دیگر نیز بر جنبه‌های محتوایی و سبکی مخزن‌الاسرار یا شروح آن متمرکز بوده‌اند (آرامی و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۰؛ خدادادی، ۱۴۰۰: ۹۵). با وجود این مطالعات، پیشینهٔ موجود در این حوزه عمدتاً توصیفی و کیفی است؛ کوپا و یعقوبی و نبی‌لو چهرقانی به معرفی و مقایسه کیفی شروح می‌پردازند، اکبر بر یک بُعد زبانی خاص (نفوذ عربی) در شرح تتوی متمرکز است و ایجاز و آرامی و همکاران نیز عمدتاً به تحلیل محتوایی و بلاغی مخزن‌الاسرار یا بازتاب آثار نظامی توجه دارند. در هیچ‌یک از این پژوهش‌ها، الگوی تصحیحی شرح ابراهیم تتوی بر پایهٔ شاخص‌های عددی مشخص، مانند فراوانی تصحیح‌های لغوی، نحوی و معنایی و نیز توزیع آن‌ها در سطوح مختلف متن، به‌صورت آماری توصیف و با دیگر شروح مقایسه نشده است؛ همین خلأ، وجه تمایز اصلی پژوهش حاضر با مطالعات پیشین را تشکیل می‌دهد.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

ماهیت مخزن‌الاسرار، زمینه‌ساز شکل‌گیری سه سطح اصلی مداخلهٔ شارحانه، یعنی مداخلهٔ لغوی، نحوی و معنایی است؛ سطوحی که در پژوهش حاضر مبنای دسته‌بندی و تحلیل آماری تصحیح‌های انتقادی قرار گرفته‌اند.

مطالعات انجام‌شده دربارهٔ ساختار و درون‌مایهٔ مخزن‌الاسرار نیز نشان داده‌اند که این اثر به سبب پیوند میان حکمت، تمثیل و زبان فشرده، همواره امکان خوانش‌های متنوع را فراهم کرده است (طوبایی و جوکار، ۱۴۰۰: ۲۰۵).

۲ـ۱. تصحیح انتقادی و گونه‌شناسی مداخلات تصحیحی در شروح

تصحیح انتقادی متون کهن، فرایندی علمی برای دستیابی به‌صورت معتبرترِ متن از طریق مقابلهٔ نسخه‌ها، شناسایی خطاهای انتقال، سنجش قرائت‌های مختلف و بازسازی صورت اصحّ متن است (۱۲: ۲۰۲۵، Zeyghami & Karami).

برای مطالعهٔ روشمندِ این مداخلات، لازم است تصحیح‌ها براساس ماهیت آن‌ها طبقه‌بندی شوند. در پژوهش حاضر، تصحیح‌ها در سه دستهٔ اصلی لغوی، نحوی و معنایی تعریف می‌شوند. تصحیح لغوی به مواردی اطلاق می‌شود که در آن شارح از طریق جایگزینی، توضیح یا ترجیح یک واژه یا ترکیب، در سطح واژگانی متن مداخله می‌کند. تصحیح نحوی ناظر به مواردی است که در آن روابط اجزای جمله، ترتیب ساختارها، یا صورت نحوی عبارت برای رفع ابهام یا ایجاد انسجام توضیح داده می‌شود. تصحیح معنایی نیز به آن دسته از مداخلات مربوط است که در آن شارح، با افزودن توضیح، تبیین دلالت، تحدید یا توسعهٔ مفهوم، معنای بیت را روشن‌تر می‌سازد. این تقسیم‌بندی سه‌گانه ازآن‌رو اهمیّت دارد که امکان می‌دهد شیوهٔ مواجههٔ شارح با متن، نه به‌صورت کلی، بلکه در سطوح مشخص و قابل‌اندازه‌گیری تحلیل شود (۱۶: ۲۰۲۵، Parsa).

این سطح‌بندی، از نظر روش‌شناختی، امکان تحلیل دقیق‌تری از الگوی تصحیح در هر شرح فراهم می‌آورد؛ زیرا نشان می‌دهد که مرکز ثقل مداخلات شارح در کدام لایه از متن قرار دارد. در واقع، سنجش فراوانی تصحیح‌ها در هر دسته و هر سطح،

راهی برای تبدیل داده‌های کیفیِ شرح‌نویسی به شاخص‌های کمّی و مقایسه‌پذیر است (طوبایی و جوکار، ۱۴۰۰: ۲۱۰).

در سنّت شبه‌قاره‌ای نیز همین تفاوت به‌خوبی دیده می‌شود. در این سنّت، تصحیح صرفاً به مقابلهٔ نسخه‌ها محدود نمی‌ماند، بلکه با تبیین فرهنگی، بومی‌سازی معنا و سازگار کردن متن با افق فهم مخاطب نیز همراه می‌شود (نبی‌لو، ۱۴۰۲: ۲۱۵). ازاین‌رو، تحلیل کمّی تصحیح‌های لغوی، نحوی و معنایی در شروح شبه‌قاره‌ای، نه‌فقط میزان مداخله در متن، بلکه نوع نگاه شارح به متن را نیز آشکار می‌کند. بر همین اساس، الگوی آماریِ توزیع تصحیح‌ها می‌تواند به‌منزلهٔ نشانه‌ای از ترجیحات روش‌شناختی شارحان تلقی شود.

۲-۲. شرح‌نویسی در شبه‌قاره و منطق تفسیری شروح مخزن‌الاسرار

در این سنّت، شرح نه فقط ابزاری برای توضیح دشواری‌های لفظی و معنایی متن، بلکه عرصه‌ای برای آشکار شدن دیدگاه‌های علمی، ذوق ادبی و جهت‌گیری‌های فکری شارح نیز هست. هر شرح، در واقع، نوعی خوانش روشمند از متن است که از خلال آن می‌توان اولویت‌های تفسیری شارح را شناخت. به همین دلیل، تفاوت میان شروح یک اثر، تنها تفاوت در بیان یا شیوهٔ توضیح نیست، بلکه تفاوت در منطق مواجهه با متن و شیوهٔ حل مسائل آن است (طوبایی و جوکار، ۱۴۰۰: ۲۰۵).

در شبه‌قاره، شرح‌نویسی فارسی در بستر فرهنگی و زبانی ویژه‌ای رشد کرده است؛ بستری که از یک‌سو به سنّت ادبی فارسی وفادار مانده و از سوی دیگر، با تجربه‌های بومی، افق‌های معنایی تازه‌ای پدید آورده است (۲۳: ۲۰۲۴، Novak). همین ویژگی سبب شده است که شروح شبه‌قاره‌ای غالباً در قیاس با برخی شروح دیگر، تمایل بیشتری به توضیح‌های تفسیری، مثال آوری، بازگشایی مفاهیم و در مواردی

بومی‌سازی معنایی داشته باشند (کوپا و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۹۸). این امر به‌ویژه در شرح‌های مربوط به آثار نظامی آشکار است؛ زیرا زبان استعاری و فشردهٔ نظامی، خود زمینهٔ مناسبی برای مداخلات تفسیریِ متنوع فراهم می‌کند (۸: ۲۰۲۴، Ijaz).

با این‌حال، شروح شبه‌قاره‌ای یکدست نیستند و هر شارح، نسبت خاصی میان وفاداری لفظی به متن و گسترش معنایی برقرار می‌کند. برخی شروح، مداخلهٔ بیشتری در سطح واژگان و ساختار دارند و می‌کوشند پیش از هر چیز، متن را از حیث لفظی و نحوی روشن کنند؛ برخی دیگر، بیشتر به گسترش معنایی و بازتفسیر مفاهیم متمایل‌اند. از این منظر، بررسی کمّیِ انواع تصحیح‌ها، راهی برای تشخیص تفاوت منطق تفسیری شارحان است. اگر در شرحی فراوانی تصحیح‌های لغوی و نحوی بیشتر باشد، می‌توان گفت آن شرح به روشن‌سازی ساختار و زبان متن توجه افزون‌تری داشته است؛ و اگر سهم تصحیح‌های معنایی بالاتر باشد، احتمالاً شرح به‌سوی بسط مفهومی و تفسیر گسترده‌تر حرکت کرده است. بدین‌ترتیب، شاخص‌های آماری می‌توانند صورت‌بندیِ عینی‌تری از تفاوت‌های تفسیری میان شروح فراهم کنند (وظیفه‌شناس و فانی، ۱۴۰۰: ۳۲).

ازاین‌رو، انتظار می‌رود که در یک مطالعهٔ آماری، الگوی تصحیحی آن نیز از انسجامی نسبی برخوردار باشد و نسبت میان تصحیح‌های لغوی، نحوی و معنایی در آن تابع نوعی منطق مشخص باشد. بنابراین، تحلیل آماریِ شروح مخزن‌الاسرار در شبه‌قاره، به‌ویژه با تأکید بر شرح ابراهیم تتوی، می‌تواند نشان دهد که سنّت شرح‌نویسی این منطقه چگونه میان دقت متنی و گسترش تفسیری تعادل برقرار کرده است.

۲ـ۳. ویژگی‌های عمومی شروح موردمطالعه

داده‌های پژوهش از طریق مقابلهٔ متن اصلی مخزن‌الاسرار با شرح‌های منتخب و ثبت نوع مداخلات شارحان گردآوری شد. در این مقابله، از کتاب *مخزن‌الاسرار* حکیم

نظامی گنجه‌ای به تصحیح سعید حمیدیان و حسن وحیددستگردی (۱۴۰۰) استفاده شد.

ویژگی‌های عمومی شروح موردبررسی، زمینه‌ای لازم برای تفسیر داده‌های آماری بعدی فراهم می‌کند؛ زیرا حجم اثر، دورهٔ تدوین و نوع منبع مورد استفاده می‌تواند بر شیوهٔ مداخله شارح در متن تأثیر بگذارد. مقایسهٔ سه شرح نشان می‌دهد که با وجود اشتراک آن‌ها در تعلق به سنّت شرح‌نویسی شبه‌قاره‌ای، از حیث حجم و نوع مدارک متنی تفاوت‌هایی دارد که باید در تحلیل نهایی موردتوجه قرار گیرد.

جدول ۱. مشخصات عمومی شروح موردمطالعه

شرح	نویسنده	دورهٔ تدوین	نوع منبع مبنا	تعدادصفحات	واحدهای تحلیلی
تتوی	ابراهیم تتوی	ق ۱۲	خطی و چاپی	۳۸۵	۱۵۰
بلخی	محمد بن قوام بلخی	ق ۱۲	خطی و چاپی	۳۲۲	۱۵۰
عظیم	عظیم تتوی	ق ۱۳	چاپی	۲۹۸	۱۵۰
جمع	—	—	—	۱۰۰۵	۴۵۰

نتایج جدول فوق، نشان داد که شرح ابراهیم تتوی از حیث حجم، مفصل‌ترین اثر در میان سه شرح بررسی‌شده است و با ۳۸۵ صفحه، از شرح بلخی و شرح عظیم گسترده‌تر است. این تفاوت حجمی می‌تواند نشانهٔ گرایش بیشتر شارح به توضیح و مداخلهٔ تحلیلی در متن باشد، هرچند برای جلوگیری از اثرگذاری این عامل بر مقایسه نهایی، تعداد واحدهای تحلیلی در هر سه شرح به‌صورت برابر و معادل ۱۵۰ واحد در نظر گرفته شد. هم‌زمانی تقریبی دو شرح تتوی و بلخی در قرن دوازدهم هجری، امکان مقایسهٔ نسبتاً مستقیم دو رویکرد هم‌دوره را فراهم می‌سازد، درحالی‌که شرح عظیم، به‌عنوان اثری متعلق به قرن سیزدهم هجری، امکان مشاهدهٔ نوعی تحول در الگوهای تصحیح را نیز پیش روی پژوهش قرار می‌دهد. همچنین ترکیب منابع خطی و چاپی در دو شرح نخست، در کنار اتکای شرح عظیم بر متن چاپی، از تفاوت در

پشتوانهٔ متنی این آثار حکایت دارد؛ تفاوتی که می‌تواند در میزان و نوع مداخلات تصحیحی بازتاب یابد.

۲ـ۴. فراوانی و درصد انواع تصحیح‌های انتقادی در سه شرح

نخستین لایهٔ تحلیلیِ یافته‌ها به سنجش فراوانی و درصد انواع تصحیح‌های انتقادی در سه شرح اختصاص دارد. این بخش نشان می‌دهد که هر یک از شارحان در برخورد با متن مخزن‌الاسرار، چه سهمی از مداخلات خود را به تصحیح لغوی، نحوی یا معنایی اختصاص داده‌اند. ازآنجاکه ساختار روش پژوهش بر طبقه‌بندی سه‌گانهٔ تصحیح‌ها استوار است، جدول ۲ مهم‌ترین جدول پایه برای تحلیل الگوی روش‌شناختی هر شرح به شمار می‌رود. داده‌های این جدول، افزون بر آشکار کردن نوع غالب تصحیح در هر شرح، امکان مقایسهٔ مستقیم گرایش‌های سه‌گانهٔ شارحان را نیز فراهم می‌کند.

جدول ۲. فراوانی و درصد انواع تصحیح‌های انتقادی در سه شرح

نوع تصحیح	شرح تتوی	درصد	شرح بلخی	درصد	شرح عظیم	درصد
تصحیح لغوی	۳۸	۲۵,۳۳	۳۲	۲۱,۳۳	۲۸	۱۸,۶۷
تصحیح نحوی	۴۲	۲۸	۳۶	۲۴	۳۳	۲۲
تصحیح معنایی	۷۰	۴۶,۶۷	۸۲	۵۴,۶۷	۸۹	۵۹,۳۳
جمع	۱۵۰	۱۰۰	۱۵۰	۱۰۰	۱۵۰	۱۰۰

نتایج جدول، نشان داد که تصحیح معنایی در هر سه شرح، پرکاربردترین نوع مداخله است، اما شدت این غلبه در شروح یکسان نیست. شرح ابراهیم تتوی با ۷۰ مورد و ۴۶,۶۷ درصد، کمترین سهم تصحیح معنایی را در میان سه شرح دارد، درحالی‌که همین سهم در شرح بلخی به ۵۴,۶۷ درصد و در شرح عظیم به ۵۹,۳۳ درصد می‌رسد.

این تفاوت به‌روشنی نشان می‌دهد که شرح تتوی در قیاس با دو شرح دیگر، از بسط معناییِ گسترده فاصله گرفته و در عوض سهم بیشتری به مداخلات زبانی اختصاص داده است. در همین راستا، مجموع تصحیح‌های لغوی و نحوی در شرح تتوی به ۸۰ مورد، معادل ۵۳,۳۳ درصد کل تصحیح‌ها، می‌رسد؛ حال آنکه این مقدار در شرح بلخی ۶۸ مورد معادل ۴۵,۳۳ درصد و در شرح عظیم ۶۱ مورد معادل ۴۰,۶۷ درصد است. بنابراین، اگرچه تصحیح معنایی همچنان در شرح تتوی نیز پرشمارترین دستهٔ منفرد است، ترکیب کلی داده‌ها نشان می‌دهد که این شرح در قیاس با دو شرح دیگر، گرایش برجسته‌تری به تنظیم و اصلاح سطوح زبانی متن دارد.

۲ـ۵. مقایسهٔ نسبی تصحیح‌های انتقادی میان شروح

مقایسهٔ فراوانی‌های خام، تفاوت میان شروح را در سطحی کلی آشکار می‌کند، اما برای سنجش دقیق‌تر جایگاه شرح ابراهیم تتوی لازم است نسبت‌های مقایسه‌ای و تفاضل‌های درصدی نیز محاسبه شود. این رویکرد نشان می‌دهد که تفاوت‌های موجود تنها به اختلاف عددی محدود نیست، بلکه واجد جهت‌گیری روش‌شناختی مشخص است. جدول ۳ بر همین اساس تنظیم‌شده و نسبت شرح تتوی را با شرح بلخی و شرح عظیم در هر یک از سه نوع تصحیح نشان می‌دهد. از رهگذر این جدول می‌توان روشن‌تر دید که تمایز شرح تتوی در کدام سطح از تصحیح برجسته‌تر است.

جدول ۳. نسبت‌های مقایسه‌ای و تفاضل‌های درصدی شرح ابراهیم تتوی با دو شرح دیگر

نوع تصحیح	نسبت تتوی به بلخی	تفاوت درصدی	نسبت تتوی به عظیم	تفاوت درصدی
تصحیح لغوی	۱,۱۹	۴+	۱,۳۶	۶,۶۷+
تصحیح نحوی	۱,۱۷	۴+	۱,۲۷	۶+

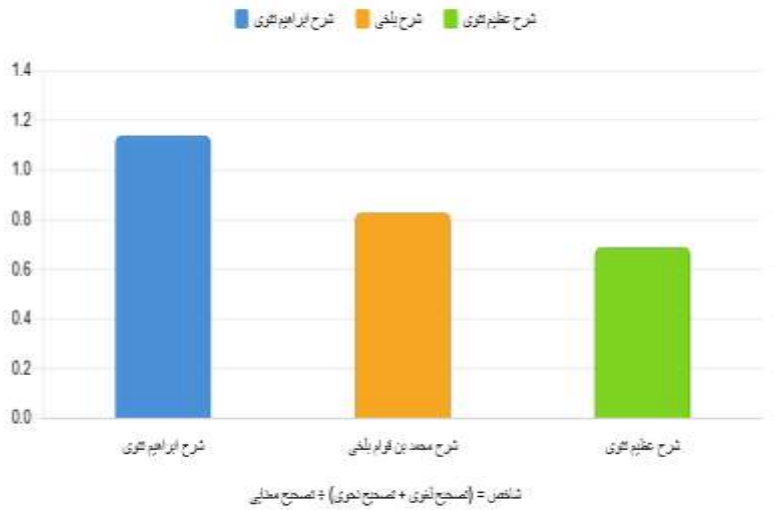
تصحیح معنایی	۰,۸۵	۸-	۰,۷۹	۱۲,۶۷-

با این نتایج، مشخص شد که شرح ابراهیم تتوی در هر دودستهٔ لغوی و نحوی، نسبت به دو شرح دیگر از تراکم بیشتری برخوردار است. نسبت ۱,۱۹ در برابر شرح بلخی و ۱,۳۶ در برابر شرح عظیم برای تصحیح لغوی نشان می‌دهد که تتوی در سطح واژگانی، مداخلهٔ فعال‌تر و متمرکزتری دارد. در تصحیح نحوی نیز نسبت‌های ۱,۱۷ و ۱,۲۷ بیانگر آن است که توجه این شرح به ساختار جمله و روابط نحوی به‌صورت معناداری بالاتر از دو شرح دیگر است. در مقابل، نسبت‌های ۰,۸۵ و ۰,۷۹ در حوزهٔ تصحیح معنایی نشان می‌دهد که شرح تتوی نسبت به هر دو شرح مقایسه‌ای، از بسط و توسعهٔ مفهومیِ کم دامنه‌تری بهره می‌برد. تفاوت منفی ۱۲,۶۷ درصدی میان شرح تتوی و شرح عظیم در تصحیح معنایی، برجسته‌ترین فاصله را در میان تمام شاخص‌های جدول نشان می‌دهد و از این حیث می‌توان گفت تمایز اصلی شرح تتوی نه صرفاً در افزایش مداخلات زبانی، بلکه در محدود کردن نسبت مداخلات معنایی نیز آشکار می‌شود.

۲ـ۶. شاخص گرایش زبانی، در سه شرح

برای صورت‌بندی فشرده‌تر تفاوت میان سه شرح، شاخصی ترکیبی از نسبت مداخلات زبانی به مداخلات معنایی محاسبه شد. در این شاخص، مجموع تصحیح‌های لغوی و نحوی بر تعداد تصحیح‌های معنایی تقسیم‌شده است تا روشن شود هر شرح تا چه حد به‌جای گسترش معنایی، به اصلاح و تنظیم سطوح زبانی متن تمایل دارد. شکل ۱ نتایج این محاسبه را در قالب نمودار میله‌ای نشان می‌دهد. مقدار این شاخص در شرح ابراهیم تتوی ۱,۱۴، در شرح بلخی ۰,۸۳ و در شرح عظیم ۰,۶۹ است. عبور

شاخص شرح تتوی از عدد ۱ بیانگر آن است که در این شرح، مجموع مداخلات زبانی از مداخلات معنایی پیشی گرفته است؛ درحالی‌که در دو شرح دیگر، مقدار شاخص کمتر از ۱ باقی‌مانده و این امر از غلبهٔ مداخلات معنایی بر مداخلات زبانی حکایت دارد. فاصلهٔ نسبتاً زیاد میان ستون تتوی و دو شرح دیگر نشان می‌دهد که گرایش زبانیِ این شرح یک تفاوت جزئی نیست، بلکه بخشی از منطق غالب تصحیح در آن به شمار می‌رود.



شکل ۱. شاخص گرایش زبانی در سه شرح

۲-۶-۱. توزیع تصحیح‌های‌انتقادی برحسب متن در شرح ابراهیم تتوی

پس از مقایسهٔ سه شرح در سطح کلان، بررسی شرح ابراهیم تتوی در سطح درونی آن اهمیّت می‌یابد. یکی از مهم‌ترین شاخص‌های درون‌متنی، سطح وقوع تصحیح است؛ بدین معنا که معلوم شود مداخله‌های شارح بیشتر در سطح کلمه، بیت یا پاراگراف رخ داده است. جدول ۴ توزیع انواع تصحیح‌های لغوی، نحوی و معنایی را

در این سه سطح متن نشان می‌دهد. این جدول روشن می‌کند که شرح تتوی در هر نوع تصحیح، کدام لایهٔ متن را کانون اصلی مداخله قرار داده است.

جدول ۴. توزیع تصحیح‌های انتقادی برحسب سطح متن در شرح ابراهیم تتوی

سطح متن	تصحیح لغوی	تصحیح نحوی	تصحیح معنایی	جمع
سطح کلمه	۲۸	۱۲	۱۵	۵۵
سطح بیت	۸	۲۲	۳۵	۶۵
سطح پاراگراف	۲	۸	۲۰	۳۰
جمع	۳۸	۴۲	۷۰	۱۵۰

نتایج فوق، نشان داد که مداخلات تصحیحی در شرح ابراهیم تتوی در همهٔ سطوح متن به‌صورت یکسان توزیع نشده است و هر نوع تصحیح به سطح خاصی تمایل بیشتری دارد. تصحیح‌های لغوی با ۲۸ مورد از مجموع ۳۸ مورد، عمدتاً در سطح کلمه متمرکزشده‌اند؛ امری که نشان می‌دهد تتوی در اصلاح واژگانی بیش از هر چیز به جزئی‌ترین لایهٔ متن توجه دارد. در مقابل، تصحیح‌های نحوی با ۲۲ مورد از ۴۲ مورد و تصحیح‌های معنایی با ۳۵ مورد از ۷۰ مورد، بیش از همه در سطح بیت رخ‌داده‌اند و این نکته بیانگر آن است که شارح در دو حوزهٔ نحو و معنا، معمولاً کل واحد بیت را عرصهٔ اصلی تبیین و تصحیح تلقی کرده است. همچنین حضور ۲۰ مورد تصحیح معنایی در سطح پاراگراف نشان می‌دهد که هر جا پای توضیح‌های مفهومی گسترده‌تر در میان بوده، شرح تتوی از سطح بیت فراتر رفته و به تفسیر پیوسته‌تری دست‌زده است. برایند کلی جدول نشان می‌دهد که سطح بیت با ۶۵ مورد، کانون اصلی مداخلات این شرح است و پس از آن سطح کلمه و سپس سطح پاراگراف قرار می‌گیرد.

۲-۶-۲. شاخص‌های درصدی سطوح مداخله در شرح ابراهیم تتوی

فراوانی‌های مطلقِ سطوح مداخله، تصویری اولیه از توزیع تصحیح‌ها ارائه می‌کند، اما برای ارزیابی دقیق‌تر لازم است سهم هر سطح در درون هر نوع تصحیح نیز به‌صورت درصدی بررسی شود. این تحلیل روشن می‌کند که غلبهٔ یک سطح در هر دسته تا چه اندازه قاطع است و آیا توزیع درونیِ انواع تصحیح از الگویی منسجم پیروی می‌کند. جدول ۵ بر همین مبنا تنظیم‌شده و درصد درون‌گروهی هر سطح را برای تصحیح‌های لغوی، نحوی و معنایی در شرح ابراهیم تتوی نشان می‌دهد. افزوده شدن ستون «سطح غالب» نیز امکان جمع‌بندی مستقیم‌تری از منطق هر دسته فراهم می‌سازد.

جدول ۵. شاخص‌های درصدی سطوح مداخله در شرح ابراهیم تتوی

نوع تصحیح	کلمه (درصد)	بیت (درصد)	پاراگراف (درصد)	سطح غالب
لغوی	۷۳,۶۸	۲۱,۰۵	۵,۲۶	کلمه
نحوی	۲۸,۵۷	۵۲,۳۸	۱۹,۰۵	بیت
معنایی	۲۱,۴۳	۵۰	۲۸,۵۷	بیت
کل	۳۶,۶۷	۴۳,۳۳	۲۰	بیت

نتایج جدول، نشان داد که الگوی سطوح مداخله در شرح ابراهیم تتوی کاملاً نامشخص و پراکنده نیست، بلکه از نوعی انسجام درونی برخوردار است. در حوزهٔ لغوی، تمرکز ۷۳,۶۸ درصدی بر سطح کلمه نشان می‌دهد که این نوع تصحیح در ماهیت خود عمدتاً جزئی‌نگر است و به اصلاح واژگان و ترکیبات کوتاه وابسته است. در حوزهٔ نحوی، سطح بیت با ۵۲,۳۸ درصد جایگاه غالب را دارد و این امر از آن حکایت می‌کند که روشن‌سازی روابط دستوری در شرح تتوی غالباً در چارچوب کل بیت انجام می‌پذیرد، نه صرفاً در حد یک واژه یا توضیحی گسترده در سطح پاراگراف.

در حوزهٔ معنایی نیز اگرچه سطح بیت با ۵۰ درصد همچنان جایگاه نخست را دارد، سهم ۲۸,۵۷ درصدی سطح پاراگراف نشان می‌دهد که هرگاه مداخلهٔ معنایی پیچیده‌تر شده، شارح به بسط توضیح در واحدی بزرگ‌تر گرایش یافته است. در جمع کل نیز غلبهٔ سطح بیت با ۴۳,۳۳ درصد، بر وجود منطق میانی در شیوهٔ کار تتوی دلالت دارد؛ بدین معنا که این شرح نه به‌طور کامل در سطح واژه متوقف می‌ماند و نه به‌طور مستمر به بسط‌های طولانی پاراگرافی روی می‌آورد، بلکه بیت را واحد اصلی تصحیح و تفسیر تلقی می‌کند.

۲-۶-۳. توزیع بخشی تصحیح‌ها در متن شرح ابراهیم تتوی

ازآنجاکه روش پژوهش، پراکندگی تصحیح‌ها در طول متن را نیز یکی از محورهای تحلیل قرار داده بود، لازم است مشخص شود که آیا مداخلات شرح ابراهیم تتوی در سراسر ۱۵۰ بیت منتخب به‌صورت یکنواخت توزیع‌شده‌اند یا در بخش‌هایی از متن تمرکز بیشتری داشته‌اند. برای این منظور، ۱۵۰ بیت موردبررسی به شش بازهٔ پیاپیِ ۲۵ بیتی تقسیم شد و تعداد تصحیح‌های لغوی، نحوی و معنایی در هر بازه محاسبه گردید. جدول ۶ حاصل این تقسیم‌بندی را نشان می‌دهد و افزون بر فراوانی‌های خام، میانگین تصحیح در هر ۵ بیت را نیز عرضه می‌کند. این جدول امکان می‌دهد شدت مداخلات شرح تتوی در بخش‌های مختلف متن به‌صورت مقایسه‌ای ارزیابی شود.

جدول ۶. توزیع تصحیح‌های انتقادی در بخش‌های متوالی متن شرح ابراهیم تتوی

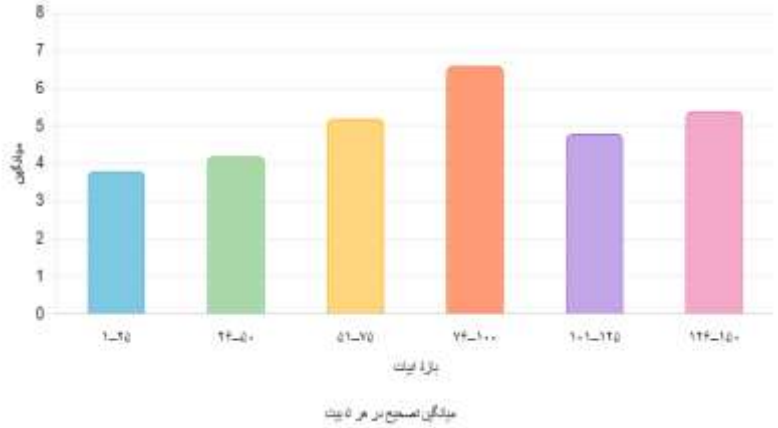
بازهٔ ابیات	لغوی	نحوی	معنایی	جمع	میانگین تصحیح در هر ۵ بیت
۱-۲۵	۵	۶	۸	۱۹	۳,۸
۲۶-۵۰	۶	۵	۱۰	۲۱	۴,۲

۵۱-۷۵	۷	۸	۱۱	۲۶	۵,۲
۷۶-۱۰۰	۹	۱۰	۱۴	۳۳	۶,۶
۱۰۱-۱۲۵	۵	۷	۱۲	۲۴	۴,۸
۱۲۶-۱۵۰	۶	۶	۱۵	۲۷	۵,۴
جمع	۳۸	۴۲	۷۰	۱۵۰	۵

نتایج، نشان می‌دهد که توزیع تصحیح‌ها در طول متن شرح ابراهیم تتوی کاملاً یکنواخت نیست و بخش‌های مختلف، شدت مداخلهٔ متفاوتی را نشان می‌دهند. کمترین تراکم تصحیح در بازهٔ ۱ تا ۲۵ با ۱۹ مورد و میانگین ۳,۸ تصحیح در هر ۵ بیت دیده می‌شود، درحالی‌که بیشترین تراکم مربوط به بازهٔ ۷۶ تا ۱۰۰ با ۳۳ مورد و میانگین ۶,۶ است. این تفاوت نشان می‌دهد که شرح تتوی در نیمهٔ میانی متن با مواضعی مواجه شده که نیاز به توضیح، تنظیم یا تصحیح بیشتری داشته‌اند. افزون بر این، در تمام بازه‌ها تصحیح معنایی بیشترین فراوانی را حفظ کرده است، اما روند افزایشی آن از ۸ مورد در بازهٔ آغازین به ۱۵ مورد در بازهٔ پایانی نشان می‌دهد که شدت درگیری شارح با لایه‌های مفهومی متن در بخش‌های متأخرتر بیشتر شده است. درعین‌حال، تصحیح‌های لغوی و نحوی نیز در بازهٔ ۷۶ تا ۱۰۰ به اوج خود می‌رسند و همین هم‌زمانی، این بخش از متن را به متراکم‌ترین نقطهٔ مداخلات تصحیحی در شرح تتوی تبدیل می‌کند. بنابراین، پراکندگی تصحیح‌ها از الگویی موجی و غیریکنواخت پیروی می‌کند و این امر می‌تواند با تفاوت درجه دشواری یا فشردگی مفهومی بخش‌های مختلف مخزن‌الاسرار مرتبط باشد.

۲-۶-۴. چگالی تصحیح‌ها در بخش‌های مختلف متن شرح ابراهیم تتوی

مقایسهٔ فراوانی‌های مطلق بازه‌های متوالی، جهت کلی پراکندگی را نشان می‌دهد، اما سنجش چگالی مداخلات، شدت واقعی حضور تصحیح در هر بخش را روشن‌تر می‌سازد. شکل ۲ براساس میانگین تعداد تصحیح در هر ۵ بیت تنظیم‌شده و نشان می‌دهد که فشار تصحیحیِ شرح ابراهیم تتوی در کدام بازه‌ها بیش از سایر بخش‌ها بوده است. ستون‌های شکل، روندی افزایشی از بازهٔ نخست تا بازهٔ میانی را نشان می‌دهند؛ به‌گونه‌ای که مقدار چگالی از ۳٫۸ در بازهٔ ۱ تا ۲۵ به ۶٫۶ در بازهٔ ۷۶ تا ۱۰۰ می‌رسد. پس از این اوج، نمودار کاهش نسبی را در بازهٔ ۱۰۱ تا ۱۲۵ ثبت می‌کند، اما در بازهٔ پایانی دوباره تا ۵٫۴ افزایش می‌یابد. این الگو بیانگر آن است که فعالیت تصحیحیِ شرح تتوی نه تصادفی، بلکه تابع تمرکز بر بخش‌هایی از متن است که یا از پیچیدگی زبانی بیشتری برخوردار بوده‌اند یا به بسط معنایی و نحوی فزون‌تری نیاز داشته‌اند. از این‌رو، شکل ۲ مکمل جدول ۶ است و نشان می‌دهد که منطق مداخلات تتوی در طول متن، صورتی موجی و دارای کانون‌های تمرکز مشخص دارد.



شکل ۲. چگالی تصحیح‌ها در بخش‌های مختلف متن شرح ابراهیم تتوی

۳.نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف تحلیل روش‌شناسی تصحیح انتقادی در شرح‌های شبه‌قاره‌ای بر مخزن‌الاسرار با تأکید بر شرح ابراهیم تتوی، انجام شد. مسئلهٔ اصلی پژوهش بر این پایه استوار بود که شروح کلاسیک فارسی، به‌ویژه در سنّت شبه‌قاره‌ای، الگوهایی منسجم و قابل سنجش در روش تصحیح دارند که تاکنون مورد تحلیل آماری قرار نگرفته بوده است. برای بررسی این مسئله، روشی توصیفی-تحلیلی با رویکرد کمّی به کار گرفته شد و داده‌های پژوهش از تحلیل ۴۵۰ واحد تحلیلی، حاصل از بررسی ۱۵۰ بیت مشترک در سه شرح ابراهیم تتوی، محمد بن قوام بلخی و عظیم تتوی، استخراج گردید. انواع تصحیح‌های انتقادی در سه دستهٔ لغوی، نحوی و معنایی طبقه‌بندی شدند و سطوح مداخله نیز در سه سطح کلمه، بیت و پاراگراف مورد بررسی قرار گرفتند. یافته‌های پژوهش، فرضیهٔ اصلی پژوهش را تأیید کرد؛ بدین معنا که شرح ابراهیم تتوی، واقعاً از الگوهای نسبتاً منسجم و قابل‌اندازه‌گیری در روش تصحیح انتقادی برخوردار است. نخست آنکه، شرح تتوی در مقایسه با دو شرح دیگر، سهم معناداری بالاتری از مداخلات خود را به تصحیح‌های لغوی و نحوی اختصاص می‌دهد، به‌گونه‌ای که نسبت مداخلات زبانی (لغوی و نحوی) به معنایی در این شرح ۱,۱۴ است، در حالی‌که این نسبت در شرح بلخی ۰,۸۳ و در شرح عظیم ۰,۶۹ می‌باشد. این تفاوت نه صرفاً عددی، بلکه نشان‌دهندهٔ تفاوت در منطق و فلسفهٔ تصحیح است. دوم آنکه، شرح تتوی از یک منطق سلسله‌مراتبی و منسجم در سطوح مداخله پیروی می‌کند؛ تصحیح‌های لغوی عمدتاً در سطح کلمه (۷۳,۶۸ درصد) متمرکز شده‌اند، تصحیح‌های نحوی و معنایی در سطح بیت (۵۲,۳۸ درصد و ۵۰ درصد)، و مداخلات معنایی پیچیده‌تر در سطح پاراگراف (۲۸,۵۷ درصد) جای دارند. این سطح‌بندی منطقی نشان می‌دهد که تتوی متن را براساس اصولی دقیق و پیش‌فکری‌شده تصحیح

و توضیح می‌داده است، نه به شیوهٔ موردی و بی‌نظام. سوم آنکه، پراکندگی تصحیح‌ها در طول متن از الگویی موجی پیروی می‌کند؛ بازهٔ ۷۶ تا ۱۰۰ با میانگین ۶٫۶ تصحیح در هر ۵ بیت، متراکم‌ترین نقطهٔ مداخلات شارح است. این نشان می‌دهد که تتوی متن را به‌صورت انتقادی و تفاوت‌شناس مطالعه کرده و بخش‌های دشوار یا پیچیده را شناسایی و بیشتر مورد توجه قرار داده است. در نتیجه، این پژوهش نه‌تنها تأیید می‌کند که شرح ابراهیم تتوی از الگوهای منسجمی در تصحیح انتقادی برخوردار است، بلکه این الگوها را به‌صورت کمّی و سنجش‌پذیر به نمایش می‌گذارد. یافته‌های این پژوهش می‌تواند برای محققان و پژوهش‌گران علاقه‌مند به سنّت شرح‌نویسی فارسی و ادبیات کلاسیکی منبعی معتبر در درک روش‌های تصحیح و تفسیر باشد. همچنین، روش کمّیِ به‌کار رفته در این پژوهش می‌تواند الگویی برای تحلیل سایر شروح و متون کلاسیک فارسی فراهم سازد. در پژوهش‌های آینده پیشنهاد می‌شود که شروح بیشتری در سطح جغرافیایی وسیع‌تری (نه فقط شبه‌قاره) و در دوره‌های زمانی طولانی‌تری مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرند تا تحول روش‌های تصحیح انتقادی در سنّت شرح‌نویسی فارسی به‌صورت پویاتری روشن شود.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) انزابی‌نژاد، رضا (۱۴۰۴)، ***گزیده مخزن‌الاسرار*** (رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی)، تهران: دانشگاه پیام نور.

۲) ثروتیان، بهروز (۱۳۹۹)، ***مخزن‌الاسرار***: بازنویسی کتاب مخزن‌الاسرار اثر نظامی گنجه‌ای، تهران: میراثبان.

۳) حیدری‌ارجلو، رقیه (۱۴۰۰)، ***گریه بی‌اختیار***: مراثی و مناقب چهارده معصوم شیعیان در دیوان‌های شاعران پارسی‌گوی شبه‌قارهٔ پاکستان و هندوستان (سند)، مائل تتوی، عظیم تتوی و محسن تتوی، تهران: رزبار.

۴) نظامی، الیاس بن یوسف (۱۴۰۰)، ***مخزن‌الاسرار حکیم نظامی گنجه‌ای***، با تصحیح و حواشی حسن وحیددستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

ب: مقاله‌ها

۱) آرامی، سیمین، دهقان، صراطی، ژیلا، حاجی زاده، حسین (۱۴۰۱)، ***«تحلیل اخلاقی تمثیل‌های مخزن‌الاسرار نظامی براساس نظریه مراحل رشد اخلاقی لارنس گلبرگ »***، فصل‌نامهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی،شمارهٔ ۵۳، صص۱-۲۶.

۲) خدادادی، فضل‌الله (۱۴۰۰)، ***«تحلیل فرایند بسط معنایی گفتمان در مخزن‌الاسرار نظامی (با تکیه‌بر نظریهٔ روش‌سازی معنایی ونسان ژوو)»***، نشریهٔ زبان و ادب فارسی، دورهٔ۷۴، شمارهٔ ۲۴۳،صص ۹۳-۱۱۱.

۳) طوبایی، فاطمه؛ جوکار، نجف (۱۴۰۰)، ***«بررسی و تطبیق ساختار و درون‌مایهٔ اسرارنامه و مخزن‌الاسرار»***، *مجلهٔ* شعر پژوهی (بوستان ادب)، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۳، صص ۲۰۱-۲۳۲.

۴) کوپا، فاطمه، زمانی، علی و دیگران (۱۴۰۰)، ***«بررسی عناصر محتوایی و سبکی نسخه خطی شرح مخزن‌الاسرار»***، نامه فرهنگستان، دورهٔ ۲۴،شماره ۳،صص ۱۸۵-۱۹۸.

۵) کوپا، فاطمه؛ یعقوبی، مهری (۱۴۰۴)، ***«بررسی عناصر محتوایی و سبکی نسخه خطی شرح مخزن‌الاسرار تألیف قاضی ابراهیم تتوی»***، نشریهٔ نامه فرهنگستان، ۳، ۱۰۳-۱۱۷.

۶) نبی لو، علیرضا (۱۴۰۲)، ***«معرفی، مقایسه و نقد شرح محمد بن قوام بلخی و شرح قاضی ابراهیم تتوی (با تکیه‌بر ابیاتی از مخزن‌الاسرار)»***، نشریهٔ زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۷۶،شمارهٔ ۲۴۸،صص ۲۱۳-۲۲۹.

۷) وظیفه‌شناس، محمدجواد؛ فانی، کیمیا (۱۴۰۰) ***«بررسی اغراض ثانویه فعل امر در مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی»***، هشتمین کنفرانس بین‌المللی مطالعات زبان، ادبیات، فرهنگ و تاریخ، صص ۳۲-۲۲.

ج: منابع انگلیسی

1) Ijaz, A. (2024). Shaping the Language of Love: The Afterlives of Niẓāmī Ganjavī’s Ḳhusrau u Shīrīn in Hindustān.
2) Novak, E., Morales, F., & Chen, A. (2024). Impact of Persian Language on South Asian Literature and Culture. Pakistan Journal of History and Civilization, 1(4), 20-26.
3) Parsa, T. B. (2025). Uninvited Guests and Biting Dogs: Munīr Lāhorī and the Definition of an Indo-Persian Literary Tradition. Iranian Studies, 1-16.
4) Zeyghami, M. R., & Karami, M. H. (2025). A Textual Criticism on Several Verses from Nizami's Shararf-nama. Textual Criticism of Persian Literature, 17(1), 1-22.

فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال نهم، شمارهٔ بیست و ششم، تابستان ۱۴۰۵ (صص ۲۴-۴۷)
مقالهٔ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.537482.1242

تحلیل رابطهٔ زبان، گفتمان و قدرت در حکایت «انوشیروان با وزیر خود» براساس آراء میشل فوکو

علی اصغر امینایی[۱]، شکراله پورالخاص[۲]، ابراهیم دانش[۳]، فرزاد بالو[۴]

چکیده

حکایت «انوشیروان با وزیر خود» در مخزن‌الاسرار نظامی، عرصهٔ بازنمایی قدرت، عدالت و آگاهی‌بخشیِ نخبگان سیاسی در بستری گفتمانی است. گفتمان غالبِ این حکایت، قدرت را زمانی مشروع می‌داند که با عدالت اجتماعی، توجه به فرودستان و آگاهیِ حاکم همراه باشد. در این گفتمان بزرگمهر به عنوان وزیری فرزانه و کاردان با زبانی ادبی و در عین حال انتقادی انوشیروان را از خواب غفلت می‌رهاند و می‌کوشد تا قدرت را به سمت مسئولیت‌پذیری و عدالت‌محوری سوق دهد. نظامی گنجوی در مقام سوژه‌ای آگاه، با تکیه بر آموزه‌های قرآن کریم و کاربست شگردهای بلاغی، اندیشه‌های ایده‌آلیستی این روایت را چنان می‌پروراند که نقد قدرت با بیدارسازی نخبگان و ترسیم الگوی آرمانیِ حکومت درمی‌آمیزد. پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر تحلیل گفتمان میشل فوکو، که ریشه در تبارشناسی و دیرینه‌شناسی او دارد، به بررسی دال مرکزی، دال‌های شناور، مفصل‌بندی و هژمونی در این حکایت پرداخته است؛ بدین منظور از رویکرد دیرینه‌شناسی فوکو جهت واکاوی تحوّلات معرفتی و گفتمانی و از تبارشناسی وی جهت تحلیل زمینه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی پیدایش گفتمان حکایت مذکور استفاده‌کرده، دریافته است که نظامی با بهره‌گیری از ابزارهای زبانی چون طنز و کنایه و اشارات دینی، وزیر را در مقام نیروی آگاهی‌بخش و مصلح معرفی‌می‌کند که می‌تواند ساختار قدرت را نقد کند و پادشاه را از خودکامگی و بی‌عدالتی برهاند. در این حکایت، عدالت شرط بنیادین مشروعیت قدرت معرفی می‌شود و بازی‌های زبانی به‌عنوان ابزارهای بازاندیشی و اصلاح ساختار قدرت عمل‌می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: گفتمان، قدرت، فوکو، مخزن‌الاسرار، انوشیروان و وزیر، عدالت‌جویی.

---

[۱] – دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
aminaeialiasghar@gmail.com
[۲] – استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران(نویسنده مسئول).
pouralkhas@uma.ac.ir
[۳] – دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
e.danesh@uma.ac.ir
[۴] – دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران ، بابلسر، ایران.
f.baloo@umz.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۰۵- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۱۰/۰۷

۱. مقدمه

قدرت همواره به عنوان یکی از موضوعات اساسی و مفاهیم بنیادین و در عین حال پیچیده، جایگاهی محوری در تحلیل‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی داشته‌است. با این همه، ساز وکارهای قدرت به ساختارهای آشکار سیاسی یا نظام‌های حکومتی محدود نمی‌شوند و در بطن روابط اجتماعی، گفتمان‌ها و حتی تولید دانش نفوذ می‌کنند؛ بنابراین فهم ابعاد آشکار و پنهان قدرت نیازمند رویکردهایی فراتر از تعاریف کلاسیک است.

صاحب‌نظران و اندیشمندان علوم مختلف هر یک از زاویهٔ خاصی به مفهوم قدرت پرداخته‌اند؛ اما وجه مشترک تعاریف ایشان را می‌توان توجه به خصیصهٔ سلسله‌مراتبی قدرت دانست. از منظر جامعه‌شناختی، قدرت را می‌توان اِعمال قهر ساختاریافتهٔ یک طبقه برای سرکوب طبقه دیگر دانست (مرادی و خیراتی، ۱۴۰۰: ۵۹). بسیاری بر این باورند که قدرت نمی‌تواند مشروع باشد و تجلی آن در یک جامعه -که ریشه در طبقاتی بودن آن جامعه دارد- نشانگر ناسالم بودن آن جامعه است (اسکندری، ۱۳۸۱: ۳۲). نکته حائز اهمیّت آن است که استفاده از قدرت برای تغییر مواضع دیگران در جهت رسیدن به مقصود صاحبان قدرت، می‌تواند مبتنی بر پاداش‌ها و تهدیدها باشد و یا به شیوه‌های غیرمستقیم صورت گیرد. در هر صورت، قدرت همواره محصول امتزاج مؤلّفه‌های مختلفی همچون عوامل فرهنگی، سیاسی و ... است (مرندی و عابدینی، ۱۳۹۱: ۴۵).

میشل فوکو، فیلسوف فرانسوی، قدرت را شبکه‌ای از مناسبات می‌داند که به اعماق جامعه نفوذ و تمام افراد را از طبقات مختلف اجتماعی، کم و بیش درگیر می‌کند (ذوالفقاری، ۱۳۹۸: ۲۱). در اندیشهٔ فوکو، قدرت مفهومی یک‌سویه نیست که از بالا به پایین اِعمال شود یا صرفاً در اختیار نهادهای رسمی باشد. او قدرت را یک رابطهٔ چندلایه و فراگیر می‌داند که در بستر تعاملات اجتماعی، گفتمان‌ها و ساز وکارهای

دانایی عمل‌می‌کند. فوکو تأکید می‌کند که قدرت، الزاماً سرکوب‌گر و یا منفی نیست؛ بلکه مولّد است، یعنی به‌جای اینکه فقط محدودکند، امکان تولید هویت‌ها، سوژه‌ها، دانش‌ها و الگوهای رفتاری را نیز فراهم می‌آورد. او بر این باور است که قدرت همواره با دانش در هم تنیده‌است؛ یعنی هر دانشی نوعی قدرت تولید می‌کند و هر شکلی از قدرت نیز دانش خاص خود را پدید می‌آورد. بنا بر دیدگاه فوکو در ساختارهای اجتماعی معاصر، ساز وکارهای غالب به شکلی غیرملموس و در پوشش مفاهیمی چون حقیقت یا آزادی عمل می‌کنند و افراد غالباً بدون آگاهی کامل، در فرایند بازتولید قدرت مشارکت دارند (همان).

فوکو با واکاوی مناسبات قدرت بر پایهٔ تحلیل گفتمان و بررسی تبدیل برنامه‌ریزی‌شدهٔ انسان به ابژه‌ای قابل کنترل در شبکه‌ای از مناسبات، رویکرد خود را از دیگران متمایز می‌سازد (غلامی، ۱۳۹۲: ۴۷-۴۶). وی گفتمان را شکلی از گفت‌وگو می‌داند که در اجتماع شکل می‌گیرد و با بهره‌گیری از تحلیل گفتمان به بررسی لایه‌های پنهان ساختار قدرت -که در نتیجهٔ آن ماهیت قدرت، سلطه و بازتولید آن تغییرکرده‌است- می‌پردازد (نصراللهی و عباس‌زاده مبارکی، ۱۴۰۱: ۲۶۳).

از نظر میشل فوکو، تحلیل گفتمان، تحلیل روابط متقابل دانش و قدرت در ساختن حقیقت (کلانتری، ۱۳۹۱: ۱۴) و دو مفهوم اساسی «دیرینه‌شناسی دانش» و «تبارشناسی قدرت»، محورهای اصلی این نوع تحلیل گفتمان است (داودی، ۱۳۹۰: ۹۸). تبارشناسی یکی از بنیان‌های معرفت شناسانه میشل فوکو است که بر اساس آن هیچ‌گونه ماهیت ثابت، قاعدهٔ بنیادین یا غایت متافیزیکی در تداوم تاریخ وجود ندارد، بلکه باید شکاف‌ها و گسست‌های موجود در حوزه‌های معرفتی مختلف بررسی شود (همان:۹۹). دیگر مفهوم کلیدی فوکو -که در برابر تاریخ‌گرایی سنتی قرارمی‌گیرد- دیرینه‌شناسی است که هدف آن بررسی اسناد، متون و داده‌های تاریخی در پی شناخت روابط میان قدرت و دانش در بستر تاریخی هر دوره‌است تا نشان دهد که

چگونه گفتمان‌های علمی، اجتماعی یا سیاسی تحت تأثیر مناسبات قدرت شکل یافته‌اند (ضیمران، ۱۳۸۷: ۴۸).

۱ـ۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

یکی از مسائل بنیادین در اندیشهٔ فوکو، نقش گفتمان‌ها در شکل‌دهی به هویت‌ها و ذهنیت‌های اجتماعی است. او گفتمان را به مثابهٔ قدرتی می‌داند که با ایجاد رژیم حقیقت خاص خود و با نفوذ به اندیشه انسان، هویت او نگاهش را به جامعه شکل می‌دهد. از دید فوکو، گفتمان به عنوان مجموعه‌ای از قواعد تاریخی ناشناس -که معرف یک دوره خاص هستند و کارکردهای ارتباطی جامعه در محدوده‌های اجتماعی، اقتصادی، جغرافیایی، سیاسی و زبانی مشروط به آن‌هاست - صرفاً مولود خواست حاکمان یا نهادهای سیاسی نیست بلکه تمام اعضای اجتماع مربوطه به یک اندازه در شکل‌گیری آن سهیم‌اند (داودی، ۱۳۹۰: ۹۷).

رابطهٔ زبان، قدرت، ایدئولوژی و گفتمان بیشتر در متون رسانه‌ای و مسائل سیاسی-اجتماعی مشاهده می‌شود؛ با این همه ادبیات نیز به واسطهٔ بازتاب مناسبات و روابط گوناگون اجتماعی، بستری مناسب برای تحلیل گفتمان انتقادی است (نجفی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۵۸).

تاریخ ادبیات پربار ایران تجلی‌گاه مناسبات قدرت، ایدئولوژی‌های گوناگون و دگرگونی‌های فرهنگی و اجتماعی فراوانی بوده است. پیوند زبان و ادبیات با ساختارهای قدرت بسیار پیچیده و پویاست و بنا بر شرایط فرهنگی، سیاسی و اجتماعی هر عصر، جلوه‌ای متفاوت پیدامی‌کند.

«مخزن‌الاسرار» نظامی گنجوی، از آثار ارزشمند ادبی فارسی است که به دلیل خصوصیات گفتمانیِ ویژه‌اش با رویکرد تحلیل گفتمانی میشل فوکو قابل بررسی است.

این پژوهش در پی پاسخگویی به این پرسش است که حکیم نظامی چگونه با استفاده از عناصر زبانی و شگردهای بلاغی، شبکه‌ای منسجم و کارآمد از دالّ‌های شناور پیرامون دال مرکزی (عدالت‌جویی و دادخواهی) بنیاد و در چرخشی هدفمند، سویهٔ جدید و مطلوب قدرت را به مخاطبان به‌ویژه صاحبان قدرت عرضه کرده است.

۱ـ۲. اهداف و ضرورت تحقیق

مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی، اثری برجسته در حوزهٔ ادبیات فارسی است که به دلیل اشتمال بر موضوعات گوناگون عرفانی، حکمی، اخلاقی و تعلیمی در قالب داستان‌های تمثیلیِ حاوی شخصیت‌های گوناگون از طبقات مختلف اجتماع، قابلیت‌های فراوانی برای تحلیل گفتمان با رویکرد فوکویی دارد؛ از این‌روی پژوهش حاضر بر آن است تا عناصر زبانی، بلاغی و گفتمانی و نحوهٔ بازنمایی قدرت را در «حکایت انوشیروان با وزیر خود» از کتاب مذکور بر پایهٔ آراء میشل فوکو تحلیل‌کند.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

تاکنون رابطهٔ زبان و قدرت در گفتمان حکایت «انوشیروان و وزیر» از مخزن‌الاسرار نظامی بر مبنای آراء میشل فوکو تحلیل نشده است. اما پژوهش‌هایی که می‌توان آن‌ها را پیشینه این پژوهش محسوب کرد، عبارتند از:

بحرینیان و همکاران (۱۴۰۳)، در مقالهٔ «بازنمایی شخصیت اسکندر و دارا در دو نامه از اسکندرنامهٔ نظامی با توجه به لایهٔ توصیف در رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی»، دو نامه از دارا و اسکندر را در شرف‌نامهٔ نظامی براساس لایهٔ توصیف در رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف بررسی و با اشاره به تأثیرپذیری اسکندرنامه از بافت زمانی و مکانی خاصی که نظامی در آن پرورش یافته است، شخصیت اسکندر را حاصل

تلاش نظامی برای به تصویر کشیدن شهریار آرمانی در اندیشه‌های سیاسی خود دانسته‌اند.

مستعلی پارسی و منیعی (۱۴۰۲)، در مقالهٔ «بررسی اسماء و صفات الهی در دیباچهٔ مخزن‌الاسرار و هفت‌پیکر نظامی گنجوی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف» دریافته‌اند که بیشتر اسماء و صفات الهی مورد اشارهٔ نظامی جزء مشترکات همه فِرَق کلامی اسلامی است؛ البته صفاتی نیز وجود دارد که منطبق بر تفکر اشعری و مغایر با کلام معتزله و امامیه است.

امینی شلمزاری و همکاران (۱۴۰۲)، در مقالهٔ «تحلیل گفتمان انتقادی قدرت در خسرو و شیرین نظامی» با بررسی این منظومه براساس مدل سه‌لایه‌ای نورمن فرکلاف نشان داده‌اند که تفاوت در کاربرد واژگان، ساختارهای زبانی و نحوهٔ اقناع شخصیت‌ها، بیانگر نحوهٔ بازتاب مناسبات قدرت و نابرابری‌های موجود در جامعهٔ مطرح در این اثر است.

اسماعیلی و خجسته (۱۴۰۰) در مقالهٔ «مؤلّفه‌های ادبیات عامیانه در حکایت‌های هفت پیکر» ادعاکرده‌اند که در این اثر معمولاً زمان و مکان در همه حکایات نامشخص، لحن افراد -از هر طبقه که باشند- یکسان و تنها محتوای گفتمان‌ها متفاوت است. همچنین پیرنگ حکایات غالباً ساده و فاقد شبکه استدلالی خاصی است.

ایرانی و همکاران (۱۳۹۸)، در مقالهٔ «تحلیل واژگان مرتبط با اجتماعیات در خمسهٔ نظامی با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف» نشان داده‌اند که زبان نظامی حاوی کنش اجتماعی و گفتمانی است و نقش فعالی در شکل‌دهی به روابط قدرت، بازتولید هویت‌ها و مقابله با نابرابری‌های ساختاری ایفا می‌کند.

اسماعیلی (۱۳۹۲)، در کتاب «حکیم دادخواه گنجه؛ عدالت اجتماعی و تحلیل قدرت در آثار نظامی»، کوشیده است تا تعریفی دقیق از ظلم، عدالت و مصادیق آن‌ها با تکیه بر داستان‌ها و ابیات خمسه نظامی ارائه دهد. وی معتقد است که زبان صریح

و بی‌پرده شخصیت‌های داستان‌های نظامی و گفتمان‌های خلق شده، ابزاری قوی برای رساندن پیام نظامی به پادشاهان زمان است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲ـ۱. گفتمان غالب در حکایت انوشیروان و وزیر

روزی انوشیروان و وزیر خردمندش، بزرگمهر، سوار بر مرکب و دور از همراهان و در جست‌وجوی «صید»، به روستایی ویران رسیدند که در آن تنها دو پرنده بر بالای درختی نغمه‌سرایی می‌کردند. انوشیروان از بزرگمهر پرسید: «این دو پرنده به هم چه می‌گویند؟» وزیر خردمند وی با اغتنام فرصت و چاشنی طنز و کنایه، به او گفت: «یکی از این پرندگان به عنوان شیربهایِ دختر خود از دیگری علاوه بر این روستای ویران، چندین روستای دیگر نیز طلب می‌کند و دیگری پاسخ می‌دهد: «مشکلی نیست؛ زیرا با وجود پادشاهی ستم‌گر چون انوشیروان، روزگاری بس دراز نمی‌گذرد که صدهزار ده ویران را نیز به تو خواهم بخشید».

این سخنان، تأثیری عمیق بر انوشیروان می‌گذارد. او با تأمل در عملکرد خود، به ظلم و ستمی که نسبت به رعایا روا داشته‌است، پِی می‌بَرَد و نسبت به سرنوشت خویش در روز قیامت و داوری الهی دچار ترس می‌شود. انوشیروان متأثر از نقد غیرمستقیم اما صریح وزیر و با رؤیت نشانه‌های آشکار ویرانیِ سرزمینش، تصمیم می‌گیرد در مسیر اصلاح امور گام بردارد و عدالت را در قلمرو خود برقرار کند. این تلاش‌ها در نهایت چنان ثمربخش می‌شود که آوازهٔ دادگری و عدالت‌گستری انوشیروان در سراسر جهان می‌پیچد و او در حافظهٔ تاریخی و فرهنگی ملت‌ها با عنوان «انوشیروان دادگر» ماندگار می‌شود.

در ابتدای حکایت، قدرت در شکل سنتی نمایان می‌شود؛ انوشیروان، شاه مقتدر، همراه با وزیر خود در جست‌وجوی صید، از بدنهٔ جامعه فاصله می‌گیرد و در محیطی

خارج از فضای نظارت و کنترل رایج به سر می‌برد. این فاصله نمود عینی گسست میان قدرت سیاسی حاکم و زندگی واقعی مردم و نشانهٔ غفلت پادشاه از معضلات معیشتی و اجتماعی رعایا است. ویرانی دِه نیز، نماد ناکارآمدی قدرت مرکزی و تَرَک خوردن مشروعیت سیاسی آن است. این تصویر به عنوان دالّی سیّال، مفاهیم عدالت، امنیّت و آبادانی را دچار لغزش می‌کند. شاعر -که در پی واژگون‌کردن مناسبات قدرت و آگاه‌سازی مخاطب است- در پس این گفت‌وگو و نغمه‌سرایی پرندگان، با زبانی کنایی به ناکارآمدی حکومت اشاره‌می‌کند:

صیدکنان مرکبِ نوشیروان　　دور شد از کوکبهٔ خسروان
مونس خسرو شده دستور و بَس　　خسرو و دستور و دگر هیچ کس
شاه در آن ناحیت صیدیاب　　دید دِهی چون دل دشمن خراب
تنگ دو مرغ آمده در یکدِگَر　　وز دل شه قافیه‌شان تنگ‌تر

(نظامی، ۱۳۸۳: ۷۲)

وزیر خردمند انوشیروان، با موقعیّت‌سنجی و هوشمندی، نغمه‌های پرندگان را برای شاه رمزگشایی‌می‌کند. این رمزگشایی نوعی مداخله در تولید گفتمان قدرت است؛ گفت‌وگوی تمثیلی پرندگان، با اغراقی لطیف نابسامانی سرزمین و ظلم حکومت را چنان تصویرمی‌کند که حتی حیوانات نیز امیدی به آیندهٔ آن ندارند. این سطح از انتقاد، مطابق دیدگاه فوکو از مسیر زبان و معنا شکل می‌گیرد و قدرت و مقاومت را در عرصه‌ای گفتمانی به نمایش می‌گذارد.

پادشاه پس از شنیدن تفسیر آواز پرندگان، دگرگون می‌شود و گفتمان قدرت ناشی از سلطهٔ مطلق، جدایی از مردم و ظلم بر آن‌ها جای خود را به گفتمان قدرت ناشی از توجّه به دغدغه‌های عدالت‌خواهانهٔ مردم، احساس مسئولیت در برابر آن‌ها و محبوبیت ناشی از این امور می‌دهد. تصوّر وی از خود بسان سلطانی شکست‌ناپذیر، تحت تأثیر زبان و تصویرسازی‌های تمثیلی وزیر، به آگاهی از ضعف‌ها و ستم‌های

جاری در قلمروش ختم و با آغاز مسیر اصلاحات، عدالت و آبادانی به معنای جابه‌جایی در محورهای معناییِ قدرت به سلطانی عادل و محبوب تبدیل می‌شود. نتیجهٔ نهایی این روند، پیدایش و تثبیت قدرت و هویّتی نوین برای انوشیروان است به عنوان نماد دادگری و عدالت‌پیشه‌گی در حافظهٔ تاریخ و فرهنگ ایرانی و زبان و ادب فارسی است. عدالت نیز، که در ابتدا مفهومی مبهم و شناور و متعلّق و منحصر به به حوزهٔ قضاوت بود، با کنش‌های آگاهانهٔ شاه و وزیر، معنای روشن و نمودی عینی می‌یابد و در قالب گفتمانی رایج و غالب تثبیت می‌شود.

این حکایت نشان می‌دهد که چگونه زبان، معنا و روایت، می‌توانند مسیر هویت، تاریخ، حقیقت و قدرت را که از دید فوکو همواره در دل مناسبات گفتمانی بازتولید می‌شوند، دگرگون سازند.

۲-۲. دال‌های گفتمان حکایت انوشیروان و وزیر

از مؤلّفه‌های بنیادین تحلیل گفتمان انتقادی-سیاسی فوکویی، توجه ویژه به گزاره‌هاست و منظور وی از گزاره‌ها کنش‌های گفتاری جدّی است که با گرد آمدن در چارچوب یک صورت‌بندی گفتمانی –که خود نظام نسبتاً مستقلی را تشکیل می‌دهد- گفتمانی را می‌سازند که شیوه‌های اندیشیدن و معیار صدق و کذب را در هر دورهٔ تاریخی مشخص‌می‌کند (جمشیدی‌ها و باینگانی، ۱۳۹۰: ۱۸۶)؛ بر این‌اساس، می‌توان «دالّ‌های شناور» یا مفاهیم کلیدی و معلّق آغاز حکایت «انوشیروان و وزیر» را چنین برشمرد: «انوشیروان» در نقش اُبژه و غیریّت، «دستور»(بزرگمهر)، «کوکبهٔ خسروان»، «ناحیهٔ صیدیاب»، «روستای ویران»، «دو مرغ»، «تنگیِ قافیه»، «صفیرِ مرغان»، «آموزگار»، «خطبهٔ زناشوهری»، «دخترک»، «شیربها»، «بامداد»، «جورِ مَلِک»، «غم‌خوردن»، «صدهزار ده ویران» و «آه و فغانِ شاه».

این دال‌ّها هدفمندانه برای تولید یک شبکهٔ معنایی منسجم، در ساختار افقی و عمودی روایت تعبیه شده‌اند و در خدمت دالّ مرکزی گفتمان(عدالت‌جویی و دادخواهی) عمل می‌کنند.

گفتمان در نگرهٔ فوکو صحنهٔ تلاقی دانش و قدرت است؛ تبارشناسی فوکویی بر مرکزیت قدرت و سلطه در شکل‌گیری گفتمان‌ها، هویت‌ها و نهادها تمرکز می‌کند (فتاحی، ۱۳۸۶: ۶۷-۶۸). تحلیل حکایت مذکور نشان می‌دهد که «ابژه» و «غیریّت» درون‌متنی، یعنی شخصیت‌هایی همچون انوشیروان، بزرگمهر و پرندگان، فراتر از کنش‌های ظاهری خود به منزلهٔ عناصر بازتاب‌دهندهٔ اندیشه‌های نظامی گنجوی مطرح می‌شوند؛ نظامی با بهره‌گیری از شگرد روایی «جانشینی» و «حدیث نفس»، در قالب شخصیت‌های داستان ظهور می‌کند.

از منظر تحلیل گفتمان سیاسی-انتقادی، گرچه نظامی در این حکایت تمثیلی، ابژه‌هایی چون انوشیروان را در ظاهر، نقد می‌کند؛ مخاطب اصلی او، غیریّت‌های معاصر همچون سنجر و ایادی او و ساختار قدرت زمانه‌اند. این شیوهٔ نقادانه و غیرمستقیم، ابزاری برای انتقال مفاهیم عدالت‌محور، مردم‌گرایی، اخلاق سیاسی و یادآوری آرمان‌های حاکمانِ دادگر گذشته همچون اردشیر بابکان یا انوشیروان دادگر است.

این تصویر گفتمانی، حتی در افسانه‌ها و حکایاتی همچون زنجیر عدالت انوشیروان، در باب رعایت حقوق حیوانات یا داستان ویرانهٔ پیرزن در کنار قصر پادشاه، به تقویت اسطورهٔ عدالت‌مداری او می‌انجامد؛ بنابراین با رویکر دیرینه‌شناسی دانش می‌توان گفت: نظامی با تکیه بر سنّت ادبی و سیاسی پیشین، در تعامل با متون و منابع کلاسیک از جمله تاریخ طبری، تاریخ بلعمی، شاهنامه فردوسی و غیره، گفتمانی می‌آفریند که با استفاده از واژگانی اندیشیده، شگردهای روایی ویژه، جانشینی شخصیت‌ها و انسجام معنایی، به نقد اوضاع نابسامان عصر خویش می‌پردازد و با

بهره‌گیری از زبان و بیانی قدرتمند، در میدان ایدئولوژیک، بر غیریت‌های سیاسی زمانه هژمونی می‌یابد.

مطابق منطق تحلیل گفتمان انتقادی، هویت این روایت و جذابیت گفتمانی آن، در نسبت مستقیم با وجود غیریّت، تقابل با ساختار قدرت مستقر، و آرمان‌خواهی اصلاح‌طلبانهٔ شاعر تعریف می‌شود؛ چنان‌که زبان در این روایت، ابزاری فراتر از انتقال معنا، و به تعبیر فوکو، سازوکاری برای تولید و اعمال قدرت است.

یکی از مؤثرترین دال‌های شناور این گفتمان در پیوند با دالّ مرکزی(عدالت‌جویی و دادخواهی)، «بزرگمهر»، وزیر خردمند انوشیروان است که در تولید معانی، شکل‌دهی به قدرت و انتقال مفاهیم ایدئولوژیک نقشی بنیادین دارد. وی در این ساختار گفتمانی به یک شخصیت تاریخی محدود نمی‌شود، بلکه به مثابهٔ اُبژه‌ای معرفت‌محور، حامل معنای ثانویه و نمادین در میدان معانی است و در امتداد مفاهیمی چون عقلانیت، دادگری و سیاست اخلاقی، بار معنایی گفتمان را ارتقا می‌بخشد.

در متون کلاسیک فارسی، نویسندگان و شاعران بسیاری همچون فردوسی، عوفی، هجویری، سعدی و دیگران به نقش برجستهٔ بزرگمهر در نظامِ حکمرانی و خصایص عقلانی، اخلاقی و سیاسی او پرداخته‌اند. در منابع تاریخی نیز از بزرگمهر علاوه بر وزیری فرزانه، به‌منزلهٔ قهرمان ملی، دانای اسرار مکتوم، و عامل برتری ایران در برابر دولت‌های هند و روم یاد شده‌است (صفا، ۱۴۰۱: ۲۵۲). آموزه‌های حکیمانه و کلمات قصار او در شاهنامه، بازتاب‌دهندهٔ برخی بنیان‌های معرفتی و اخلاقی و فضیلت‌هایی است که از دید فردوسی موجب ارجمندی انسان می‌شود (عبدالهی، ۱۴۰۰: ۲۵۶). با عنایت به دیرینه‌شناسی دانش، بزرگمهر، در گفتمان غالب این حکایت علاوه بر شخصیتی تاریخی به‌منزلهٔ دالی شناور، حامل لایه‌های عمیق ایدئولوژیک و اخلاقی است.

نظامی در گفتمان انتقادی خود با بهره‌گیری از ساز وکارهای تمثیل و نمادگرایی، تقابل میان اَبَرپادشاهی چون انوشیروان و سلاطینی نظیر سنجر را مطرح و در این مقایسه، بر اهمیّت مشورت و انتقادپذیری حاکمان از علما و وزیران دانا تأکید می‌کند. از میان ساز وکارهای هنری در بیت‌های آغازین حکایت مذکور می‌توان به باهم‌آیی نمادین انوشیروان و بزرگمهر، تقابل کوکبهٔ خسروانی با روستای ویران و برجسته‌سازی فاصله‌های شدید طبقاتی اشاره‌کرد. این باهم‌آیی‌ها و تقابل‌ها روابط اعتماد و هم‌اندیشی میان شاه و وزیر و تضاد آشکار میان کاخ و کوخ را نشان داده، به نقد اجتماعی و سیاسی عصر شاعر می‌انجامد. می‌توان گفت در این گفتمان انتقادی-سیاسی، بزرگمهر به‌عنوان دالی شناور در کنار دیگر دالّ‌ها چون انوشیروان به استحکام مفاهیم بنیادینی همچون عدالت، عقلانیت و اخلاق در بستری گفتمانی می‌انجامد و به شاعر امکان می‌دهد تا با بهره‌گیری از ظرفیت‌های ادبی، کنش انتقادی خود را در قالبی هوشمندانه و غیرمستقیم سامان داده و با ایجاد تقابل‌های گفتمانی، در برابر غیریّت واقعی، یعنی بی‌عدالتی و بی‌خردی سلطنتِ معاصر موضع بگیرد. بدین‌سان قدرت گفتمان و میدان معانی که در پیوندی وثیق با دانش، اخلاق و نقد اجتماعی شکل می‌یابد، با بنیان‌های نظری فوکو دربارهٔ رابطه دانش و قدرت و نقش گفتمان در تولید حقیقت هم‌راستاست (نصراللهی و عباس‌زاده مبارکی، ۱۴۰۱: ۲۶۷).

در گفتمان انتقادی و تمثیلیِ این حکایت، یکی از دال‌های شناور، حضور «مرغ»(جغد) در بستر دِهی ویران است که در لایه‌های مختلف، بازتاب وضعیت نابسامان فرودستان و نقد وضع موجود به شمار می‌آید. این پرنده در فرهنگ عامّه ایران، نماد شومی و ویرانی و در برخی فرهنگ‌ها، نماد فراست و هوشیاری است. شاعر با بهره‌گیری هدفمند از این دال، علاوه بر نمایش فقر، ویرانی و استبداد، به هوشیاری و آگاهی پنهان جامعهٔ فرودست اشاره می‌کند. سکونت طولانی جغدها در خرابه‌ها، نماد عادت فرودستان به وضعیت نابسامان و نشانهٔ نوعی انفعال یا ناامیدی تاریخی

است. این ترکیب تمثیلی، که تخریب امور مادی (دهِ ویران) و امور معنوی (دل و ارزش‌ها) را هم‌زمان نمایش می‌دهد، از مؤلّفه‌های مهم گفتمان انتقادی فوکویی در گذر از سطح توصیف به عمق افشای لایه‌های پنهان قدرت است:

تنگ دو مرغ آمده در یکدیگر وز دل شاه، قافیه‌شان تنگ‌تر

(نظامی، ۱۳۸۳: ۷۲)

شاعر به صورت تلویحی آوازِ جغدها را اعتراض خاموش فرودستان و بسته بودن دل شاه را نشانه تنگ‌نظری او و غفلتش از نارضایتی رعیّت می‌داند.

در بیت زیر نظامی از زبان شاه می‌پرسد:

گفت به دستور چه دم می‌زنند؟ چیست صفیری که به هم می‌زنند؟

(همان)

سپس شاه با دریافت پاسخ تلخ وزیر متوجه نارضایتی مردم و کاستی‌های خود در باب عدالت می‌شود و در قالب اندیشه‌های سیاسی و دینی، ضرورت اصلاح و دادگری را مطرح می‌کند. نظامی با این حکایت، بر نکته سنجی وزیر به عنوان یکی از مؤلّفه‌های کشورداری ایرانیان اشاره و بر نقش وزاری خردمند در بیدارگری پادشاهان و آبادانی مملکت اشاره می‌کند (وافی‌ثانی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۰۲).

نظامی این آموزه‌ها را تحت تأثیر متونی از قبیل «سیاست‌نامه» خواجه نظام‌الملک، «شاهنامه» فردوسی، «نصیحهٔالملوک» غزالی، «کلیله و دمنه» نصرالله منشی و «قابوس‌نامه» عنصرالمعالی، در قالب تمثیل و حکایت به پادشاهان توصیه می‌کند و آنان را به پیروی از سیرت حاکمان عادل چون انوشیروان و وزیرش بزرگمهر فرامی‌خواند. وی پاسخ وزیر را مشروط بر وجود یک ویژگی در پادشاه می‌کند و این یعنی به چالش کشیدن قدرت مطلق و سلطهٔ بلاشرط پادشاه:

گفت وزیر ای مَلِک روزگار گویم اگر، شه بُوَد آموزگار

(نظامی ۱۳۸۳: ۷۲)

دالّ «آموزگار» ناظر بر ضرورتِ پندپذیری شاه است که با پذیرش نقش وزیر دانا میسّر می‌شود. وی سپس می‌آورد:

این دو نوا نَز پی رامشگری است　　خطبه‌ای از بهر زناشوهری‌است

(همان)

نفی «رامشگری» به عنوان مدلول رایج مورد انتظار می‌تواند در لایه‌ای فراتر دالّ بر نبود شادی و رفاه در ویرانه‌های سرزمین تحت قلمرو شاه و بازتاب فقر، فلاکت و زوال اجتماعی باشد. نظامی با بهره‌گیری از دالّ‌های شناور، تمثیل حیوانی(فابل) و ساختارهای نمادین، علاوه بر انتقاد از وضع موجود به تولید قدرت گفتمانی و هدایت حاکمان اعصار گوناگون به عدالت، رعیت‌پروری و اصلاح امور می‌پردازد:

دختری این مرغ بدان مرغ داد　　شیربها خواهد از او بامداد

کاین ده ویران بگذاری به ما　　نیز چنین چند سپاری به ما

آن دگرش گفت: کزین درگذر　　جور ملک بین و برو غم مخور

گر مَلِک این است، نه بس روزگار　　زین ده ویران دهمت صد هزار

(همان)

سوژه در این ابیات با کاربست طنز، کنایه، آیرونی، پارادوکس و غیره در صدد تقویت گفتمان و هژمونی بر غیریت است؛ لذا، حضور هدفمند دالّ شناور «دهِ ویران» (۳ بار) و تناسب و باهم‌آیی آن با دالّ شناور «جور مَلِک» و قید کثرتِ «صدهزار» به اوج فاجعه و شیوع دامنه‌دار فلاکت و هلاکت مردمان «زیست‌بوم» شاعر اشاره دارد. سوژه با استفاده از دالّ شناور «دهِ ویران» به عنوان «شیربها» در قالب «پارادوکس» و طنز، اوضاع نامساعد جامعه را به تمسخر می‌گیرد. همچنین در مصراع «جور ملک بین و برو غم مخور» با «وارونه‌گویی» و «آیرونی» به عادت قشر فرودست جامعه به جور و استبداد پادشاه و غم و اندوه ناشی از آن اشاره دارد.

یکی دیگر از بازی‌های زبانی در نشان دادن تقلیل قدرت سنّتی و جابجایی و انتقال کانون آن به لایهٔ افراد عادی اجتماع، کاربرد ضمیر اشارهٔ «این» در بیت پایانی است؛ که از لحاظ علم معانی افادهٔ تحقیر و استهزاء نسبت به پادشاهی مقتدر، چون انوشیروان و در واقع نسبت به «سنجر» در زمان نظامی و تمام حاکمان ستمگر در طول تاریخ دارد. بدین ترتیب واکاوی «دال‌های شناور» گفتمان مطرح در این حکایت، مخاطب را به قدرت سوژه در چینش واژگان برای تولید معانی و آفرینش قدرتی متفاوت با نقد قدرت غالب رهنمون می‌شود. قدرتی که با تکیه بر دیرینه‌شناسی دانش و چگونگی کاربرد عناصر زبانی به عنوان دال‌های شناور و ارتباط آن با دالّ مرکزی گفتمان حاصل می‌شود.

یکی دیگر از لوازم اقتدارِ سوژه در گفتمان، خلق تصاویر ذهنی و عاطفی است. سوژه در این حکایت کوتاه با ایجاد تقابل و مقایسه بین «شاه و رعیّت» علاوه بر نمایش غفلت و بی‌خبری شاه از ضعفای جامعه، به فاصله شدید طبقاتی آن‌ها اشاره کرده‌است. در واقع سوژه با انگشت نهادن بر نقطه ضعف «اُبژه»، ضربهٔ نهایی را بر روح و روان وی وارد می‌کند:

در مَلِک این لفظ چنان درگرفت کآه برآورد و فغان در گرفت

(همان)

با توجه به اینکه قدرت زمانی شکل می‌گیرد که در قبال هر کُنشی، واکنشی خاص ایجاد شود، حکیم نظامی با بهره‌گیری از عناصر زبانی کارآمد و قدرت بیان و اندیشه، اُبژه را به واکنش مورد نظر خویش واداشته است.

گفتمان، تلاقی قدرت و دانش است. به بیان دیگر، قدرت و دانش در گفتمان یکدیگر را تقویت می‌کنند. دال لزوماً کلمه نیست بلکه می تواند انواعی از میانجی های ارتباطی همچون اشارات و یا نشانه ها باشد. در این راستا، گزینش بجا و هدفمند موسیقی بیرونی این منظومه (مفتعلن، مفتعلن، فاعلن= سریع مسدس مطوی

مکشوف) -که در این حکایت ناشی از کاربست جملات بلیغ و موجز و مستقل است- علاوه بر انتقال سریع اندیشه به مخاطب، احساس اضطراب، شتاب و کوتاهی فرصت برای جبران مافات را به خوبی القامی‌کند. این وزن همچون مغناطیسی نیرومند، دال‌های شناور گفتمان را در فضایی تأمل‌برانگیز حول محور موضوع و دالّ اصلی گفتمان(عدالت‌جویی و دادخواهی) گرد می‌آورد.

در ادامه حکیم نظامی به شیوهٔ «حدیث نفس»، از زبان پادشاهی نصیحت‌پذیر، عالی‌ترین و ناب‌ترین اندیشه‌های آرمانی و در واقع ایده‌آلیسم خویش را با گزینش بجای «دال‌های شناور» و انسجام گزاره‌های جدی بیان می‌کند. گفتمان سیاسی-انتقادی سوژه(نظامی) و درک عمیق و حکمت بلیغ وی متأثر از دیرینه‌شناسی و آموزه‌های قرآن کریم است و هدف وی از تربیت ایده‌آلیستی خود، درک حقیقت نیکی و زیبایی در زندگی و تکامل معنوی انسان‌هاست:

دست به سر برزد و لَختی گریست — حاصل بیداد به جز گریه چیست؟
زین ستم انگشت به دندان گَزید — گفت:«ستم بین که به مرغان رسید!»
جور نگر کز جهت خاکیان — جغد نشانم بَدَل ماکیان
ای من غافل شده دنیاپرست — بس که زنم بر سر از این کار دست
مال کسان چند ستانم به زور؟ — غافلم از مردن و فردای گور
تا کِی و کِی دست‌درازی کنم؟ — با سَرِ خود بین که چه بازی کنم!
مُلک بدان داد مرا کردگار — تا نکنم آنچه نیاید به کار
من که مِسَم را به زر اندوده‌اند — می‌کنم آن‌ها که نفرموده‌اند
نام خود از ظلم چرا بد کُنَم؟ — ظلم‌کُنم وای که بر خود کُنَم
بهتر از این در دلم آزرم داد — یا ز خدا یا ز خودم شرم باد
ظلم شد امروز تماشای من — وای به رسواییِ فردای من
سوختنی شد تن بی‌حاصلم — سوزد از این غصه دلم بر دلم

چند غبار ستم انگیختن؟ آب خود و خون کسان ریختن
روز قیامت ز من این ترک‌تاز بازبپرسند و بپرسند باز
شرم زده‌م، چون ننشینم خجل؟ سنگ‌دلم، چون نشوم تنگدل؟
بنگر تا چند ملامت برم کاین خجلی را به قیامت برم
بار من است آنچه مرا بارگی‌ست چاره من بر من بیچارگی‌ست
زین گهر و گنج که نتوان شمرد سام چه برداشت؟ فریدون چه بُرد؟
تا من ازین امر و ولایت که هست عاقبت‌الامر چه دارم به دست؟

(همان: ۷۳)

در این بخشِ گفتمان، تحولات روحی و معنوی «اَبراُبژه» و پادشاه مقتدری چون انوشیروان تحت تأثیر قدرت «کلامِ» سوژه(شاعر) و جهان‌بینی وی مشهود است؛ دال‌های شناورِ اصلی و منسجم در ابیات فوق عبارتند از: «دنیاپرستی (۱۹ بار)، «ظلم و ستم» (۱۳ بار)، «شرم و حیا» (۶ بار)، «قیامت» (۵ بار)، «پشیمانی» (۷ بار)، «مِس وجود»، «زرِ وجود»، «گوهر و گنج، و و عناصر ملی چون «فریدون و سام» که همگی حول دال مرکزی گفتمان «عدالت‌جویی و دادخواهی»، به تولید و تقویت قدرت می‌پردازند؛ دال‌های شناور، نظامی بیشتر بار ایدئولوژیک دارند و مؤید اعتقادات حکیم نظامی به عنوان سوژه‌اند. وی با بهره‌گیری از شگردهای «کنایه، تناسب، تضاد، استعاره، تکرار، تلمیح و بازنمایی «حدیث نفس» انوشیروان فضایی خلق‌می‌کند که در آن قدرتِ گفتمان، پادشاه را وادار به تأمل و ندامت می‌سازد؛ شاعر ابتدا تصویری از سلطنت، غرور و فریبندگی دنیا ترسیم و سپس با چرخشی در لحن و معنا، ارزش‌های اخلاقی را برجسته می‌کند.

باهم‌آیی دال‌های شناور «دست بر سر زدن» و «انگشت به دندان گزیدن» در قالب کنایه و تکرار دال شناور «گریستن در قبال بیداد» و عدم دادگری، مؤید اوج ندامت و پشیمانی «اُبژه» از عملکرد نادرست خود در برابر رُعایاست. دالّ شناور «عدات و

دادگری» به عنوان موتیفی رایج در ادب تعلیمی، جزو دغدغه‌های شاعر در ترسیم آرمانشهر خود با حاکمی عادل بوده‌است. این مهم گاه با زبانی صریح و عاطفی و گاهی به صورت نمادین و کنایی بیان می‌شود. سوژه با بهره‌گیری از گروه اسمی «ستم بر مرغان» علاوه بر اشاره به اوج فاجعه، از رئالیسم موجود در شهر گنجه، به رعایت حقوق ماکیان و مجازاً حیوانات نیز اشاره دارد. در بخش دیگر حکایت، نظامی شاه را چنین به اعتراف و تأمل وا می‌دارد.

یکی از مؤثرترین دال‌های شناور در گفتمان فوق، حرفِ ندای «ای» در گزاره اسمی «ای من غافل شده» در معنای تأسف و ندامت از دنیاپرستی است. سوژه با بهره‌گیری از قدرت نفس لوامّه به مقابله با قدرت نفس امّاره می‌پردازد. از دیگر دال‌های شناور کلیدی و پُربسامد حکایات مخزن‌الاسرار «قیامت» (فردای گور) و باهم‌آیی و تناسب آن با دال شناور «غفلت» (بی‌خبری) است. در قرآن کریم نیز این توارد مشهود است: «اِقْتَرَبَ لِلنَّاسِ حِسَابُهُمْ وَ هُمْ فِی غَفْلَةٍ مُعْرِضُونَ» (انبیا: ۱)؛ لذا سوژه، به شیوهٔ «حدیث نفس»، ندامت از ارتکاب رذایلی چون دنیاپرستی، درازدستی، خودبینی و غیره ترسش را از رسوایی و حساب و کتاب روز قیامت و شرمندگی حاصل از آن ابراز هراس و فناپذیری قدرت را بیان‌کرده است:

زین گهر و گنج که نتوان‌شمرد سام چه برداشت؟ فریدون چه بُرد؟

(نظامی،۱۳۸۳: ۷۴)

در این بیت شاعر از زوال گریزناپذیر «سام» و «فریدون» که نماد قدرت، درایت و سلطنت در اساطیر ملّی هستند، سخن گفته است تا در گفتمانی ادبی با آمیزش تاریخ و اسطوره ذهن حاکم را متوجه ناپایداری قدرت و لزوم تقوا و عدالت کند.

یکی دیگر از جلوه‌های قدرتِ گفتمان در این حکایت، استفاده از تضادهاست:

گنبد گردنده ز روی قیاس هست به نیکی و بدی حق‌شناس

(همان)

سوژه(شاعر) با کاربرد شگرد تضاد معنایی و از طریق نَفیِ دال شناور «بدی» به اثبات دال شناور «نیکی» می‌پردازد و با تکرار دال شناور «طاعت و بندگی» (۳ بار)، علاوه بر ایجاد توازن و برجستگی در زبان شعر به تقابل آن با دال شناور «گناه» و پیامدهای آن (خجلت و شرمندگی از حضرت دوست) اشاره می‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

تحلیل شاخصه‌های سوژه، ابژه، دالّ مرکزی، دال‌های شناور و مفصل‌بندی «حکایت انوشیروان با وزیر خود» با رویکرد تحلیل گفتمان فوکویی نشان می‌دهد که حکیم نظامی با بهره‌گیری از ظرفیت‌های فرهنگی و تاریخی ادب فارسی و عناصر زبانی و بلاغی، گفتمانی کارآمد برای نقد قدرت و بازتعریف مشروعیت سیاسی و مسئولیت‌پذیری در آیین کشورداری خلق‌کرده است. قدرت مطرح در این حکایت به صورت رابطه‌ای چندلایه و شبکه‌ای عمل می‌کند و حکیم نظامی در محور جانشینی و با نقل حکایت از زبان شاه، وزیر و حتی «پرندگان» در ساخت و بازتولید معنای نوینی از قدرت مشروع ایفای نقش می‌کند؛ که این امر با نگرش فوکو مبنی بر پراکنده و مولّد بودن قدرت مطابقت دارد. در این حکایت دال‌های شناوری چون گفت‌وگوی پرندگان در دهکده‌ای ویران و انتقاد آن‌ها از عملکرد انوشیروان با دال مرکزی گفتمان؛ یعنی، عدالت‌جویی و دادخواهی مفصل‌بندی شده و «بزرگمهر» به عنوان ابرسوژه‌ای خردمند و آگاهی‌بخش با طنز و کنایه و اشارات حکمی، امکان بازاندیشی و اصلاح امور سیاسی و اجتماعی را برای پادشاهی پندپذیر چون، انوشیروان فراهم می‌سازد؛ در واقع نقش بزرگمهر در این گفتمان با ایده فوکویی «قدرت-دانش» منطبق است؛ زیرا وزیر به واسطهٔ دانش بالا و درک عمیق از واقعیت‌های اجتماعی، به تولید معنا و گفتمانی جدید در راستای قدرت مشروع اقدام می‌کند. دیرینه‌شناسی و تبارشناسی فوکویی نشان می‌دهد که گفتمان نظامی در این حکایت برآمده از شرایط سیاسی،

اجتماعی و فرهنگی زمانه اوست و ادبیات که بستری مناسب برای تولید، بازتولید، نقد و ارائه گفتمان است، می‌تواند فضایی برای نقد و بازسازی حقیقت فراهم کند. بدین-سان می‌توان دریافت که «مخزن‌الاسرار» متنی صرفاً اخلاقی یا حکمی نیست. بلکه بستری گفتمانی است که شاعر در آن با قدرت کلام، اندیشه و استدلال خویش، مفهوم و مناسبات قدرت را بازخوانی و بازتعریف می‌کند.

کتاب‌شناسی

الف:کتاب‌ها

۱) ***قرآن کریم*** (۱۳۸۷)، ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای، تهران: کاشف.

۲) اسماعیلی، زیبا (۱۳۹۲)، ***حکیم دادخواه گنجه: عدالت اجتماعی و تحلیل قدرت در آثار نظامی گنجوی***، چ ۱، تهران: سکر.

۳) صفا، ذبیح الله (۱۴۰۱)، ***حماسه سرایی در ایران***، تهران: امیرکبیر.

۴) ضیمران، محمد (۱۳۸۷)، ***میشل فوکو: دانش و قدرت***، تهران: هرمس.

۵) کلانتری، عبدالحسین (۱۳۹۱)، ***گفتمان از سه منظر زبانشناختی، فلسفی و جامعه‌شناختی***، چ۱، تهران: جامعه‌شناسان.

۶) نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۳)، ***مخزن‌الاسرار***، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ۱، تهران: قطره.

ب: مقاله‌ها

۱) اسکندری، محمدحسین (۱۳۸۱)، «***کالبدشناسی مفهوم قدرت***»، فصل‌نامهٔ روش‌شناسی علوم انسانی، سال ۸، شمارهٔ ۳۰، صص ۲۹-۵۰.

۲) اسماعیلی، زیبا و خجسته، معصومه (۱۴۰۰)، «***مؤلّفه‌های ادبیات عامیانه در حکایت‌های هفت‌پیکر***»، فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، سال ۴، شمارهٔ ۸، صص ۲۱-۳۷.

۳) امینی شلمزاری، زهرا؛ نصر اصفهانی، محمدرضا و روضاتیان سیده مریم (۱۴۰۲)، «***تحلیل گفتمان انتقادی قدرت در خسرو و شیرین نظامی***»، فصل‌نامهٔ متن‌پژوهی ادبی، سال ۲۷، شمارهٔ ۹۶، صص ۱۷۳-۲۰۱.

۴) ایرانی، محمد؛ سالمیان، محمدرضا و منصوری، زهرا (۱۳۹۸)، «***تحلیل واژگان مرتبط با اجتماعیات در خمسهٔ نظامی با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف***»، فصل‌نامهٔ متن‌پژوهی ادبی، سال ۲۲، شمارهٔ ۸۰، صص ۳۳-۶۰.

۵) بحرینیان، زهرا؛ روضاتیان، مریم، ذاکری‌کیش، امید و آلگونه جونقانی، مسعود (۱۴۰۳)، «***بازنمایی شخصیت اسکندر و دارا در دو نامه از اسکندرنامهٔ نظامی با توجه به لایهٔ توصیف در رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی***»، فصل‌نامهٔ نظریه و نقد ادبی، سال ۹، شمارهٔ ۲، صص ۵۷-۸۰.

۶) جمشیدی‌ها، غلامرضا و باینگانی، بهمن (۱۳۹۰)، «***فوکو، تاریخ و روش‌شناسی تاریخی***»، فصل‌نامهٔ برگ فرهنگ، سال۳، شمارهٔ ۲۳، صص ۱۷۴-۱۹۹.

۷) داودی، علی‌اصغر (۱۳۹۰)، «***تحلیل مناسبات قدرت در اندیشه فوکو***»، فصل‌نامهٔ مطالعات سیاسی، سال ۳، شمارهٔ۱۲، صص ۹۳-۱۱۶.

۸) ذوالفقاری، منوچهر (۱۳۹۸)، «***مفهوم قدرت از دیدگاه فوکو؛ رویکردی نقادانه، متفاوت و رو به جلو***»، نشریهٔ رشد آموزش علوم اجتماعی، سال ۱، شمارهٔ ۸۱، صص ۱۹-۲۳.

۹) عبدالهی، نیلوفرسادات (۱۴۰۰)، «***بررسی توصیفی آموزش اخلاق در شاهنامه فردوسی بر پایه مجالس بزرگمهر***»، پژوهش‌نامه اورمزد، شمارهٔ ۵۴، صص ۲۵۱-۲۶۷.

۱۰) غلامی، ساهره (۱۳۹۲)، «***بررسی سینمای هتروتوپیایی با رویکردی به مفهوم گفتمان قدرت فوکو***»، پژوهش‌نامهٔ عرفان، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، صص ۴۵-۵۸.

۱۱) فتاحی، سیّدمهدی (۱۳۸۶)، «***گفتمان قدرت در اندیشه میشل فوکو***»، نشریهٔ دانشنامه، سال ۱، شمارهٔ ۴، صص ۶۵-۷۳.

۱۲) مرادی، عبدالله و خیراتی، عباس (۱۴۰۰)، «***بررسی تطبیقی تحولات مفهومی قدرت در نظریهٔ روابط بین‌الملل و جنگ در نظریه‌های نظامی***»، فصل‌نامهٔ علوم و فنون نظامی، دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ۵۷، صص ۸۳-۵۵.

۱۳) مرندی، محمدرضا و عابدینی، زهرا (۱۳۹۱)، «***تحول مفهوم قدرت از سخت به نرم و کاربرد آن از سوی امریکا برای ایران***»، فصل‌نامهٔ رسانه، سال ۲۳، شمارهٔ ۴، صص ۴۳-۶۸.

۱۴) مستعلی پارسی، غلامرضا و منیعی، سجاد (۱۴۰۲)، «***بررسی اسماء و صفات الهی در دیباچهٔ مخزن‌الاسرار و هفت‌پیکر نظامی گنجوی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی«فرکلاف***»، پژوهش‌نامه متون ادبی دورهٔ عراقی، سال ۵، شمارهٔ ۱، صص ۱۵۷-۱۸۴.

۱۵) نجفی، عزیزه؛ عباس‌زاده، خداویردی و عدل‌پرور، لیلا (۱۴۰۰)، «***گفتمان انتقادی در داستان بچه‌های قالیباف‌خانه هوشنگ مرادی کرمانی (بر اساس نظریه نورمن فرکلاف)***»، فصل‌نامهٔ بین-المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، سال ۴، شمارهٔ۷، صص ۱۷۶-۱۵۷.

۱۶) نصراللهی، یدالله و عباس‌زاده مبارکی، بهزاد (۱۴۰۱)، «***تحلیل گفتمان قدرت در مثنوی‌های عطّار***»، پژوهش‌نامهٔ عرفان، سال ۱۴، شمارهٔ ۲۷. صص ۲۵۱-۲۷۴.

۱۷) وافی ثانی، مریم؛ یاحقی، محمدجعفر و شریف‌اف، خدایی(۱۳۹۵)، «***تداوم اندیشه‌های ایرانشهری در مخزن‌الاسرار نظامی***»، فصل-نامهٔ جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۱۹۲، صص ۷۹-۱۰۶.

فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال نهم، شمارهٔ بیست و ششم، تابستان ۱۴۰۵ (صص ۴۸-۸۲)
مقالهٔ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.593256.1284

تبارشناسی یک سده ترجمه و بازتفسیر رباعیات خیام در چین

هان ون شائو [۱]

چکیده

رباعیات حکیم عمر خیام (۱۰۴۸–۱۱۳۱م.) از زمان ورود به میدان فرهنگ و ادب چین در آغاز سدهٔ بیستم تاکنون، تبارشناسیِ ترجمه‌ای را بنیان نهاده است که بیش از یک سده را در بر می‌گیرد و ده‌ها مترجم را بدان سوق داده است. پژوهش حاضر، با تکیه بر دو چارچوب تحلیلیِ بازنویسی واسطه‌مند و نظام‌مندسازی دانش، فرایند تاریخی پذیرش این رباعیات در چین را بررسی می‌کند؛ فرایندی که از ترجمهٔ غیرمستقیم از زبان انگلیسی و بازآفرینی شعری آغاز شد و به ترجمهٔ مستقیم از زبان فارسی و نهادینه‌سازی علمی-دانشگاهی انجامید. مقاله بر آن است که تبارشناسی ترجمهٔ رباعیات خیام در چین، صرفاً تاریخی خطی و رو به پیشرفت نیست، بلکه میدانی چندلایه است که در آن، هنجارهای ترجمه، تخیّل شعری و سازوکارهای تولید دانش در دوره‌های مختلف تاریخی، با یکدیگر در کشاکش و هم‌پوشانی بوده اند. مترجمان نخستین، با تکیه بر ترجمهٔ انگلیسیِ فیتزجرالد، به ابداع شعری خیام دست یازیدند؛ مترجمان دورهٔ میانی، از رهگذر آزمون‌های وزنی و پیوندزنیِ فرهنگی، خیام را در فرایند مشروعیت‌بخشی به شعر نو چین جای دادند؛ و مترجمان دورهٔ پسین، در بستر گفتمانیِ ادبیات تطبیقی و شرق‌شناسی، مختصات معرفتی او را به‌عنوان یکی از کلاسیک‌های ادبیات فارسی، از نو سنجیدند. این تبارشناسی، از یک سو، تنش درونی میان بازنویسی و بازگردانی اصیل را در تاریخ ترجمه آشکار می‌سازد، و از دیگر سوی، نمونهٔ شاخصی از چگونگی بومی‌سازی، مشروعیت‌یابی و رشته‌مند شدن منابع برون‌فرهنگی در ادبیات مدرن چین به دست می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: خیام نیشابوری، ترجمه، رباعیات خیام در چین، بازنویسی واسطه‌مند، نظام مندسازی دانش.

---

[۱]- استادیار گروه زبان فارسی، دانشگاه مطالعات خارجی گوانگدونگ، گوانگجو، چین.
negarshawn@gmail.com

تاریخ دریافت:۱۴۰۵/۰۴/۰۹ - **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۵/۰۵/۱۴

۱.مقدمه

در گسترهٔ تاریخ ترجمهٔ مدرن و ادبیات تطبیقی چین، ترجمه و معرفی *رباعیات*عمر خیام، موضوع پژوهش یگانه و دیرپایی را شکل می‌دهد. از سال ۱۹۱۹، یعنی از زمانی که هو شی (Hu shi)، نخستین بار یک رباعیِ خیام را در نشریهٔ «جوانانِ نو» به چینی ترجمه و معرفی کرد، تاکنون، بیش از یک سده می‌گذرد. در این یک سده، *رباعیات* در چین، دل ده‌ها مترجم را ربوده و به خود جذب کرده است؛ از جمله هو شی، گوئو مورو (Guo moruo)، شو ژی مو (Xu Zhimo)، وِن یی دوئو (Wen Yiduo) ، لی جی یه (Li Jiye)، هوانگ کِه سون (Huang Kesun)، ژانگ هونگ نیان (Zhang Gongnian)، شینگ بینگ شون (Xing Bingshun) و سوی چیان (Sui Qian) ؛ ده‌ها ترجمه و بازترجمهٔ چینی پدید آورده‌اند. ویژگی خاص این پدیده در آن است که *رباعیات* خیام، متن اصیل ادبیات انگلیسی نیست، بلکه مجموعه‌ای از چهارپاره‌های فارسی است که در سده‌های یازدهم و دوازدهم میلادی سروده شده، و ورود آن به افق ادبیات جهان، تقریباً به طور کامل، در گرو ترجمهٔ انگلیسی شاعر بریتانیایی، ادوارد فیتزجرالد (Edward FitzGerald) در سال ۱۸۵۹ بوده است. به سخن دیگر، *رباعیات* به مثابهٔ پدیده‌ای از ادبیات جهان، خود متنی است که از رهگذر ترجمه ابداع شده است.

این واقعیت سبب شده که ترجمه و معرفی *رباعیات* در چین، درگیر نوعی پیچیدگی ساختاری شود. مترجمان نخستین چینی، آنچه پیش روی خود داشتند، متنِ فارسی خیام نبود، بلکه ترجمهٔ انگلیسی فیتزجرالد بود؛ یعنی یک اصلِ ثانوی که پیشاپیش زیر فشار بازآفرینی شعری سنگینی قرار گرفته بود. عمل ترجمهٔ آنان در ذات خود، نوعی بازنویسی واسطه‌مند بود: متن اصلی از مجرای زبان انگلیسی به زبان چینی راه یافته بود و هر بار بازنویسی، به ناگزیر، مقاصد شعری و تخیّلات فرهنگی تازه‌ای را بدان می‌افزود. اما از دههٔ ۱۹۸۰ به این سوی، با تأسیس رشتهٔ زبان فارسی

در چین و بلوغ نظام معرفتی شرق‌شناسی، پژوهشگرانی چون ژانگ هونگ نیان، ترجمهٔ مستقیم *رباعیات* از متن فارسی را آغاز کردند؛ امری که نشان‌دهندهٔ گذار پارادایمی تبارشناسی ترجمه از بازنویسی واسطه‌مند به نظام‌مندسازی دانش بود.

۱ـ۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

مسئلهٔ اصلی این پژوهش، تبیین چگونگی دگرگونی رباعیات خیام در مسیر ورود، ترجمه و بازخوانی آن در چین است. این اثر در آغاز نه از متن فارسی، بلکه عمدتاً از رهگذر ترجمهٔ انگلیسی ادوارد فیتزجرالد وارد فضای ادبی چین شد؛ ترجمه‌ای که خود بازآفرینی شاعرانهٔ متن مبدأ بود. از دههٔ ۱۹۸۰ به بعد، با گسترش آموزش زبان فارسی و نهادینه‌شدن ایران‌شناسی، ترجمهٔ مستقیم از فارسی و پژوهش متن‌شناختی اهمیّت یافت. ازاین‌رو، مسئلهٔ پژوهش صرفاً مقایسهٔ چند ترجمه نیست، بلکه بررسی گذار از بازآفرینی شاعرانهٔ مبتنی بر زبان واسط به تولید نظام‌مند دانش دربارهٔ خیام است. یکم، تبارشناسی ترجمه‌های چینی رباعیات از سال ۱۹۱۹ تاکنون چگونه شکل گرفته و میان ترجمه‌های دوره‌های مختلف، چه پیوندهایی از تداوم، اقتباس، رقابت و گسست برقرار است؟ دوم، واسطه‌مندی ترجمهٔ انگلیسی فیتزجرالد چگونه بر گزینش رباعیات، تصویر خیام و راهبردهای شعری مترجمان چینی اثر گذاشته است؟ سوم،گذار از ترجمهٔ غیرمستقیم به ترجمهٔ مستقیم از فارسی، با چه تغییراتی در هنجارهای ترجمه، درک متن مبدأ و شیوهٔ بازتفسیر خیام همراه بوده است؟ چهارم، نهادهای دانشگاهی، رشتهٔ زبان فارسی، پژوهش‌های ایران‌شناسی و سرمایهٔ علمی مترجمان چگونه ترجمهٔ رباعیات را از کنشی عمدتاً ادبی به فرایندی رشته‌مند در تولید دانش تبدیل کرده‌اند؟

برای پاسخ به این پرسش‌ها، پژوهش از دو محور تحلیلی مرتبط بهره می‌گیرد. محور نخست، «بازنویسی واسطه‌مند» است؛ مفهومی ترکیبی که از نظریهٔ بازنویسی

آندره لفور و بحث «مستقیم‌بودن ترجمه» در نظریهٔ هنجارهای گیدئون توری ساخته شده است. از دید لفور، ترجمه، همواره تحت تأثیر ایدئولوژی و شعرشناسی فرهنگ مقصد، متن را بازنویسی می‌کند (Lefevere, ۱۹۹۲: vii, ۱۲-۱۳) ؛ توری نیز انتخاب زبان واسط و جهت‌گیری مترجم میان بسندگی نسبت به متن مبدأ و پذیرفتگی در فرهنگ مقصد را بخشی از هنجارهای ترجمه می‌داند (Toury, ۱۹۹۵: ۵۶-۵۹) . بنابراین، ترجمه‌های نخستین چینی نه انتقال مستقیم رباعیات فارسی، بلکه بازنویسی دوبارهٔ متنی بودند که پیشتر در ترجمهٔ فیتزجرالد بازآرایی شده بود. مفاهیم بومی‌سازی و بیگانه‌سازی ونوتی نیز، در صورت نیاز، برای توضیح راهبردهای مشخص این بازنویسی‌ها به کار می‌روند (Venuti, ۱۹۹۵: ۲۰) .

محور دوم، «نظام‌مندسازی دانش» است. این مفهوم با الهام از نظریهٔ میدان و سرمایهٔ فرهنگی بوردیو، تغییر شرایط تولید و مشروعیت‌بخشی به ترجمه را توضیح می‌دهد (Bourdieu, ۱۹۹۳: ۳۰-۳۱, ۱۲۱, ۱۳۶). در این محور، توجه از انتخاب‌های فردی مترجم به زیرساخت‌های نهادی، از جمله آموزش دانشگاهی زبان فارسی، مراکز ایران‌شناسی، متون تصحیح‌شده و نشریات علمی، انتقال می‌یابد. بدین‌ترتیب، ترجمهٔ مستقیم از فارسی صرفاً تغییر زبان مبدأ نیست، بلکه نشانهٔ دگرگونی سازوکار تولید و اعتباربخشی دانش دربارهٔ خیام در چین است. این دو محور رابطه‌ای تقابلی یا ارزشی ندارند: «بازنویسی واسطه‌مند» منطق ادبی و فرهنگی مرحلهٔ نخست و میانی را روشن می‌کند و «نظام‌مندسازی دانش» تحول نهادی مرحلهٔ متأخر را توضیح می‌دهد. دیدگاه دامروش دربارهٔ ادبیات جهانی نیز افق کلی این تحلیل را فراهم می‌آورد؛ زیرا رباعیات در چین نه همچون متنی ثابت، بلکه در فرایند گردش، ترجمه و خوانش‌های پیاپی معنا یافته‌اند (Damrosch, ۲۰۰۳: ۵, ۲۸۱) .

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

هدف این پژوهش، بازسازی تبارشناسی ترجمه و بازتفسیر رباعیات خیام در چین، از نخستین معرفی آن در سال ۱۹۱۹ تا پیدایش ترجمه‌های مستقیم از زبان فارسی است. پژوهش می‌کوشد نشان دهد که «بازنویسی واسطه‌مند» در بستر ترجمهٔ فیتزجرالد چگونه تصویر خیام و راهبردهای مترجمان چینی را شکل داده و نهادینه‌شدن آموزش زبان فارسی و ایران‌شناسی، چگونه این فرایند را به «نظام‌مندسازی دانش» سوق داده است. ضرورت تحقیق از آن روست که مطالعات پیشین، عمدتاً به چند مترجم و مقایسه‌های موردی محدود مانده و پیوند میان متن فارسی، هنجارهای شعری، زمینه‌های تاریخی و نهادهای علمی را به‌صورت یکپارچه بررسی نکرده‌اند.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

پژوهش دربارهٔ ترجمه و پذیرش رباعیات خیام در چین را می‌توان در دو جریان فارسی‌زبان و چینی‌زبان پی گرفت. در میان منابع فارسی، نوشتهٔ مظفر بختیار از نخستین کوشش‌هایی است که اطلاعاتی نسبتاً دقیق دربارهٔ ترجمه‌های چینی آثار ادبی فارسی در اختیار پژوهشگران ایرانی قرار داده است. بختیار ضمن معرفی ترجمهٔ بائولی از رباعیات، توضیح می‌دهد که وی زبان فارسی نمی‌دانسته و ترجمهٔ خود را بر پایهٔ برگردان فیتزجرالد و با مراجعه به چند ترجمهٔ انگلیسی سامان داده است. در این اثر، هر رباعی نخست به زبان فاخر و کهن چینی و سپس به زبان جدید و در قالبی موزون ترجمه و در موارد لازم تفسیر شده است. بختیار در برابر این مسیر غیرمستقیم، ترجمهٔ سال ۱۹۹۱ ژانگ هونگ‌نیان ــ که در منابع فارسی از او با نام جان هون‌نین نیز یاد شده است ــ را قرار می‌دهد؛ ترجمه‌ای که با استفاده از *طربخانه* رشیدی، *ترانه‌های خیام* هدایت، نسخهٔ فروغی و چاپ شوروی فراهم آمده و مترجم در آن

کوشیده است رباعیات مشهور را بر مبنای نسخه‌های معتبر، مستقیماً و به‌صورت منظوم به زبان چینی برگرداند. اهمیّت نوشتهٔ بختیار در آن است که از همان آغاز، دو مسیر متفاوت انتقال رباعیات به چین، یعنی ترجمه از رهگذر فیتز جرالد و ترجمه بر پایهٔ منابع فارسی را ثبت کرده است؛ هرچند رویکرد او عمدتاً کتاب‌شناختی و توصیفی است و به تحلیل نظری پیامدهای این دو مسیر نپرداخته است (بختیار، ۱۳۷۱: ۳۷۵–۳۷۶).

علی‌محمد سابقی این بحث را در مقالهٔ «ترجمه‌های رباعیات عمر خیام به زبان چینی» گسترش داده است. وی براساس اطلاعات موجود در زمان نگارش مقاله، از بیش از بیست‌ودو ترجمهٔ کامل یا گزیدهٔ رباعیات یاد می‌کند که بیشتر آن‌ها از طریق زبان‌های واسط، به‌ویژه انگلیسی و تنها شمار محدودی مستقیماً از فارسی ترجمه شده‌اند. سابقی افزون بر معرفی مترجمان و توضیح علل توجه خوانندگان چینی به رباعیات، نقد ژانگ هونگ‌نیان بر ترجمهٔ فیتز جرالد و برگردان‌های چینی مبتنی بر آن را به زبان فارسی عرضه می‌کند. مقایسهٔ نمونه‌هایی از ترجمه‌های هو شی، گوئو مورو، وِن یی‌دو و دیگر مترجمان نشان می‌دهد که حذف، افزایش یا بازچینی عناصر متن فارسی در ترجمهٔ فیتز جرالد، از جمله دگرگونی واژه‌ها و تصویرهایی مانند «فلک» و «حیران» یا افزودن تعبیری چون «آه، عشق»، به ترجمه‌های چینی نیز انتقال یافته است. بدین‌سان، مقالهٔ سابقی اهمیّتِ مراجعه به متن فارسی و آشنایی مترجم با زمینهٔ تاریخی، فرهنگی و زبانی اثر را برجسته می‌سازد. با این‌حال، این پژوهش نیز بیشتر بر گردآوری اطلاعات، معرفی ترجمه‌ها و سنجش درستیِ انتقال معنا متمرکز است و نقش هنجارهای شعری چین، موقعیت اجتماعی مترجمان و نهادهای تولید دانش را به‌صورت نظام‌مند بررسی نمی‌کند (سابقی، ۱۳۸۵: ۳۱–۴۲).

در پژوهش‌های چینی، مسیر مطالعات از معرفی مؤلف و تبیین روح اثر، به‌تدریج به سوی تاریخ ترجمه، تحلیل راهبردهای مترجمان و بررسی ساز وکارهای بازتفسیر

حرکت کرده است. لی یالین و یوان دی‌یونگ در دهۀ ۱۹۹۰ بیشتر به زندگی و اندیشۀ خیام و انگیزه‌های گوئو مورو از ترجمۀ رباعیات پرداختند و زمینۀ معرفتی نخستین این حوزه را فراهم ساختند. پس از آن، شیان لی‌چیانگ و شائو بین با مقایسۀ ترجمه‌ها و بررسی تاریخ انتشار، اختلاف در برگردان عنوان اثر و تأثیر راهبردهای ترجمه بر بیان شعری را در مرکز توجه قرار دادند. از حوالی سال ۲۰۱۰، مسئله از مقایسۀ صرف ترجمه‌ها فراتر رفت: شائو بین با بهره‌گیری از نظریۀ دستکاری، ترجمه را گونه‌ای بازنویسی دانست؛ وانگ یی‌دان شرایط تاریخی و ادبی موفقیت ترجمۀ فیتزجرالد را بررسی کرد؛ و جین جیان‌چین و ژو چیائوچیائو، با تمرکز بر ترجمۀ بسط‌یافته و فاعلیت مترجم، نقش مترجم را در مقام مفسر و آفریننده آشکار ساختند. پژوهش‌های وو دی دربارۀ فرایند کلاسیک‌شدن اثر و مطالعۀ ژانگ جینگ‌ون دربارۀ آگاهی جنسیتی و تاریخ پذیرش نیز دامنۀ بحث را از متن ترجمه به سازوکارهای تثبیت جایگاه ادبی و بازخوانی‌های اجتماعی گسترش داده‌اند.

این مجموعه پژوهش‌ها نشان داده است که رباعیات در چین نه صرفاً به‌عنوان یک متن کلاسیک ادبیات فارسی، بلکه همچون متنی میان‌فرهنگی پذیرفته شده که در برخورد با ترجمۀ فیتز جرالد، تحولات شعر مدرن چین و نیازهای زیبایی‌شناختی دوره‌های مختلف، پیوسته بازنویسی و بازتفسیر شده است. با این‌همه، بیشتر مطالعات موجود یا به چند مترجم شاخص و مقایسۀ موردی ترجمه‌ها محدود مانده‌اند یا ترجمۀ مستقیم و غیرمستقیم را عمدتاً از منظر صحت و وفاداری سنجیده‌اند. هنوز پژوهشی جامع که پیوند میان زبان واسط، متن فارسی، هنجارهای شعری چین، موقعیت مترجمان و نهادینه‌شدن آموزش و پژوهش زبان فارسی را در یک تبار تاریخی توضیح دهد، کمتر دیده می‌شود. پژوهش حاضر برای پرکردن این خلأ، با تکیه بر دو مفهوم «بازنویسی واسطه‌مند» و «نظام‌مندسازی دانش»، مسیر ترجمه و بازتفسیر رباعیات در چین را از سال ۱۹۱۹ تا دورۀ ترجمه‌های مستقیم بازسازی می‌کند. تفاوت آن با

مطالعات پیشین در این است که ترجمه‌های واسطه‌مند و مستقیم را صرفاً دو مرتبهٔ نابرابر از وفاداری نمی‌داند، بلکه آن‌ها را دو الگوی تاریخی متفاوت در تولید متن، بازسازی تصویر خیام و شکل‌گیری دانش دربارهٔ ادبیات فارسی در چین بررسی می‌کند.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. خاستگاه واسطه‌مندی: ترجمهٔ فیتز جرالد به مثابهٔ اصل ثانوی

برای فهم پذیرش *رباعیات* در چین، نخست باید به فیتز جرالد، این میانجی کانونی، بازگشت. در سال ۱۸۵۹، فیتز جرالد گمنام، کتاب *رباعیات عمر خیّام* را به گونه‌ای ناشناس منتشر کرد؛ چاپ نخست تنها ۲۵۰ نسخه بود و توجهی را برنیانگیخت. تا آنکه در سال ۱۸۶۱، شاعران پیش‌رافائلی، دانته گابریل روزتی (D. G. Rossetti) و الجرنون چارلز سوین برن (A. C. Swinburne) تصادفاً این کتاب را در میان کتاب‌های دستفروشی یافتند و آن را بسیار ستودند. از آن پس، آوازهٔ *رباعیات* رفته‌رفته بالا گرفت و سرانجام به یکی از پُرخواننده‌ترین مجموعه‌های شعری جهان انگلیسی زبان اواخر دورهٔ ویکتوریایی بدل شد. فیتز جرالد سپس در سال‌های ۱۸۶۸، ۱۸۷۲ و ۱۸۷۹ سه بار ترجمهٔ خود را بازنگری کرد، و با افزودن ویراست پنجم که در سال ۱۸۸۹ پس از مرگش منتشر شد، در مجموع پنج ویراست پدید آمد که تبارشناسی پنج‌گانهٔ ترجمهٔ فیتزجرالدی از *رباعیات* را تشکیل می‌دهد.

عمل ترجمانی فیتزجرالد، رنگ‌مایه‌ای شدید از بازآفرینی شعری دارد. رباعیات فارسی خیام، شعر کوتاهِ چهارمصراعی است که بر قافیه‌بندیِ الف-الف-ب-الف استوار است، هر یک به خودی خود مستقل است و درون‌مایه‌هایی چون هستی، سرنوشت، می، عشق و نیستی، رازآلودگی جهان، جبرگرایی و دم‌غنیمت‌شماری را در بر می‌گیرد. در سنّت ادبی سده‌های یازدهم و دوازدهم فارسی، رباعی غالباً یادداشت‌های

پراکنده‌ای بود که شاعر در کنار قالب‌های فراگیرتری چون قصیده و غزل می‌سرود، و در آن، آمیختگیِ فراوان روایت‌های اصیل و جعلی و انتساب مشکوک، فراوان دیده می‌شد. فیتز جرالد بر چند نسخه از دست‌نوشت‌های کتابخانهٔ بادلیان و کلکته تکیه داشت؛ از میان آن‌ها، رباعیاتی را برگزید، حذف و ادغام و چینش تازه کرد و سرانجام کلی منسجم با ساختاری روایی و قوسی عاطفی‌بافت - از بیداری بامدادی تا اندیشهٔ نیم‌روز، از بزم شامگاهی تا نیستی شبانه. این ساختار، خود ابداعِ فیتز جرالد بود، نه شکل ذاتی متن اصلی.

مهم‌تر آنکه فیتز جرالد، سیمایی ویژه به خیام بخشید: شاعر- فیلسوفی شکّاک، اپیکوریست‌منش، با رگه‌هایی از مالیخولیا و طنزِ تلخ. این سیما با فضای روحی دورهٔ ویکتوریا - به‌ویژه بحران ایمانِ دینی، روند سکولاریزاسیون و اضطراب مابعدالطبیعیِ برخاسته از انقلاب داروینی - هم‌نوایی ژرفی برقرار کرد. خیام بدین‌سان به مثابهٔ تجسّم حکیم شرق برساخته شد: هم کهن و هم مدرن، هم بیگانه و هم آشنا، هم اهل کامجویی و هم اهل تأمّل. کامیابیِ این سیما، تا حدّ زیادی، مرهون بدخوانی خلاقانهٔ فیتز جرالد از متن اصلی است - او خیام را ترجمه نمی‌کرد، بلکه به نام خیام و از دهان او، سخن می‌گفت.

در سیر دریافت دانشگاهی ادبیات فارسی، پژوهشگران متعددی بارها به ماهیت بازآفرینانهٔ ترجمه فیتز جرالد اشاره کرده‌اند. احسان یارشاطر در کتاب *ادبیات فارسی* که ویراستاری آن را برعهده داشت، خاطرنشان کرده است که ترجمهٔ فیتز جرالد «بیش از آنکه ترجمه باشد، شعری انگلیسی است که بر پایهٔ مواد فارسی سروده شده است» (Yarshater, ۱۹۸۸: ۸) . دیک دیویس (Dick Davis) نیز در پیشگفتار مفصل خود بر چاپ پنگوئن *رباعیات*، به صراحت بیان می‌کند که ترجمهٔ فیتز جرالد «خیام را به شیوه‌ای انگلیسی از نو شکل می‌دهد» و حتی خودِ فیتزجرالد کار خویش را «دگردیسی» (transmogrification) می‌نامیده است (Davis, ۱۹۸۹: ۳۰-۳۵) . این

نوع «بازآفرینی» (transcreation) یا «اقتباس» (adaptation) همان شکل نمونه‌وار «بازنویسی» است که لفور دربارهٔ آن سخن گفته است ـ یعنی بازسازی نظام‌مند اثر اصلی توسط مترجم برپایهٔ هنجارهای شعری و پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک فرهنگی که خود در آن قرار دارد (Lefevere, ۱۹۹۲: ۸) . این بازسازی مشتمل بر جزئیات فراوانی است که در اصل اثر وجود ندارند، ازجمله غربی‌سازی برخی تصاویر (مانند تبدیل صحنه میخانه ایرانی به منظره‌ای با حال‌وهوای باغ‌های انگلیسی)، تشدید برخی گزاره‌های فلسفی (مانند پررنگ‌کردن جبرگرایی و لاادری‌گری) و آرایش بلاغی برخی شیوه‌های بیان.

با این‌حال، همین ترجمهٔ «بی‌وفا» است که جایگاه *رباعیات* را به مثابهٔ یکی از کلاسیک‌های ادبیات جهانی تثبیت کرده است. هارولد بلوم (Harold Bloom) در فهرست آثار کلاسیک «عصر دموکراتیک» که در ضمیمهٔ «کانون غربی» آورده، «رباعیات» فیتز جرالد را به‌روشنی در کنار شاعران عصر ویکتوریا همچون تنیسون و براونینگ جای داده است (Bloom, ۱۹۹۴: ۵۵۵). این تناقض - یعنی اثر ترجمه‌ای که به‌دلیل «بی‌وفایی»اش به جایگاه کلاسیک دست می‌یابد - یکی از پرسش‌های بنیادین ترجمهٔ ادبی را آشکار می‌سازد: ارزش ترجمه تنها در بازآفرینی اثر اصلی نیست، بلکه در آفرینش امکانی تازه است که اثر اصلی را قادر می‌سازد در فرهنگی ناهمگن، معنایی کارآمد تولید کند. از زاویهٔ بحث لفور دربارهٔ تأثیر دوگانه «ایدئولوژی» و «شعریات» بر فعالیت بازنویسی، موفقیت ترجمهٔ فیتز جرالد امری اتفاقی نیست - این ترجمه به‌دقت به نیازهای معنوی جامعهٔ انگلستان اواخر دورهٔ ویکتوریا (یعنی موج سکولاریسمی که از بحران ایمان برخاسته بود) و نیازهای شعری آن دوران (یعنی گرایش به اشعار غنایی مقفّی و موزون) پاسخ گفته، و از همین‌رو توانسته است جایگاهی مشروع و استوار در میدان ادبی انگلیسی زبان به دست آورد (Lefevere, ۱۹۹۲: ۱۲-۱۳). به بیان دیگر، ترجمهٔ فیتز جرالد از *رباعیات*، نمونه‌ای کلاسیک از نظریهٔ

بازنویسی لفور است - و دقیقاً به همین دلیل است که مقالهٔ حاضر، آن را نقطه آغاز منطقی بحث خود دربارهٔ سلسله ترجمه‌های چینی قرار می‌دهد.

با همین میراث متناقض‌نما بود که *رباعیات* در آغاز سدهٔ بیستم به چین وارد شد. تصویر خیامی که مترجمان نخستین چینی با او رو به رو شدند، پیشاپیش سیمایی بود که فیتز جرالد به ژرفی بازساخته بود؛ رباعیاتی که آنان ترجمه می‌کردند نیز نسخه‌ای بود که از صافی شعرشناسی ویکتوریایی گذشته بود. این بدان معناست که نخستین ترجمه و معرفیِ *رباعیات* در چین، از همان آغاز، نوعی «واسطه‌مندیِ دوگانه» بود: متن اصلی از مجرای انگلیسی به چینی راه می‌یافت، حال آنکه خود انگلیسی نیز پیشاپیش بازنویسی شاعرانهٔ متن اصلی بود. این واسطه‌مندی دوگانه، نقطهٔ آغاز منطقی ما در بررسی تبارشناسی ترجمهٔ *رباعیات* در چین است.

۲-۲. سرآغاز تبارشناسی: هو شی، گوئو مورو و معرفی نخستین در بستر نهضت ادبیات نو

ورود *رباعیات* به چین تقریباً همزمان با گسترش نهضت ادبیات نو[۱] رخ داد. در ۱۵ آوریل ۱۹۱۹، شماره چهارم جلد ششم «جوانان نو» ترجمهٔ یک رباعی از خیام به قلم هو شی را با عنوان «امید» منتشر کرد؛ این شعر از ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد به چینی برگردانده شده بود. هو شی در پیش‌گفتار ترجمه توضیح می‌دهد که «جوئه‌جو[۲]» خیام همان «رباعی» است که در آن مصراع‌های اول، دوم و چهارم

---

[۱]- جریانی فکری-ادبی است که در سال ۱۹۱۷ به ابتکار هو شی ـ فیلسوف و پژوهشگری که در دانشگاه کلمبیا نزد جان دیویی فلسفه آموخته بود ـ در چین آغاز شد. هستهٔ اصلی این نهضت، جایگزین‌کردن «زبان کلاسیک چینی» (وِن‌یَن 文言/، که زبانی ادبی، فاخر، اما برای عوام مردم تقریباً نامفهوم بود، با «زبان محاوره‌ای چینی» (بای‌هوآ白话/ به‌عنوان زبان نوشتاری ادبیات، روزنامه‌ها و کتاب‌های درسی بود.

[۲] - قالبی کلاسیک از شعر چینی است که از دودمان تانگ (۹۰۷-۶۱۸ میلادی) به این سو رواج یافت و در ادبیات چین، جایگاهی همانندِ غزل و رباعی در ادبیات فارسی دارد. ساختار آن چنین است: شعری

هم‌قافیه‌اند و مصراع سوم معمولاً قافیه ندارد، و «بسیار شبیه قالب جوئه‌جوی چینی است»؛ او همچنین اشاره می‌کند که این شعر رباعی شمارهٔ ۱۰۸ در ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد است (هو شی، ۱۹۱۹: ۳۷۴). این ترجمه، بعدها در «مجموعه آزمون» که در سال ۱۹۲۰ توسط کتابخانه یادونگِ شانگهای منتشر شد گنجانده، اما پیش‌گفتار آن حذف گردید و متن انگلیسی پیوست‌شده نیز تغییراتی یافت (هو شی، ۱۹۲۰: ۴۸). از منظر تاریخ دریافت، اهمیّت «امید» تنها در این نیست که نمونه‌ای اولیه از معرفی شعر خیام در چین به شمار می‌آید، بلکه از آن جهت است که با کوشش‌های هو شی برای ترویج شعر به زبان محاوره و گزاره او دربارهٔ «رهایی بزرگ قالب شعری» در یک افق فکری مشترک قرار می‌گیرد (همان: ۳۹). از این روی، گزینش و ترجمهٔ این رباعی توسط هو شی را بیش از آنکه بتوان معرفی متنی با هدف پژوهش ادبیات فارسی دانست، باید آزمونی در قالب و روح شعر نوِ محاوره‌ای به شمار آورد: آرزوی «شکستن جهان کهن و آفرینش از نو» در این ترجمه دقیقاً با روح زمانه جنبش چهار ماه می، یعنی «طغیان پرشور و آفرینش آزاد»، هم‌نوا می‌شود (وانگ ای دان، ۲۰۱۲: ۲).

این شیوهٔ ترجمهٔ هو شی، که جهت‌گیری‌اش آزمون شعر نو بود، یکی از ویژگی‌های مهم ورود نخستین رباعیات به جهان زبان چینی را آشکار می‌سازد: *رباعیات* در ابتدا نه به مثابهٔ یک متن کلاسیک شرقی که نیازمند پژوهشی متن‌شناختی از روی اصل فارسی باشد، بلکه به‌عنوان یک منبع شعری و معنوی پذیرفته شد. این نکته در ترجمه گوئو مورو با گستردگی بیشتری تحقق یافت. گوئو مورو در سپتامبر ۱۹۲۲ ترجمهٔ هر ۱۰۱ رباعی چاپ چهارم ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد را به پایان رساند و در مقاله

چهارمصراعی که هر مصراع آن یا پنج هجا (و در این صورت «ووجوئه 绝五/«خوانده می‌شود) یا هفت هجا دارد (در این صورت «چی‌جوئه 绝七/«نامیده می‌شود). الگوی قافیه به طور معمول الف -الف- ب -الف است؛ یعنی مصراع‌های نخست، دوم و چهارم هم‌قافیه‌اند و مصراع سوم قافیه ندارد ـ الگویی که از قضا، با الگوی قافیهٔ رباعی فارسی به‌شکلی چشمگیر همانند است.

مفصلی با عنوان «خیام، شاعر ایران» به معرفی او پرداخت؛ این مقاله همراه با ترجمهٔ رباعیات در شماره سوم جلد یکم «فصل‌نامهٔ آفرینش» در سال ۱۹۲۳ به چاپ رسید (گوئو مورو ، ۱۹۲۳: ۱-۴۱). در ژانویه ۱۹۲۴ نیز این ۱۰۱ رباعی به صورت کتابی مستقل با عنوان *رباعیات* در انتشارات تای دونگِ شانگهای منتشر شد (وانگ ای دان، ۲۰۱۲: ۴). در چاپ سال ۱۹۳۰ از سوی انجمن آفرینش، گوئو مورو آشکارا اعلام می‌کند که «براساس چاپ چهارم ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد، آن را به چینی بازترجمه کرده است» و به خواننده پیشنهاد می‌کند که در این اشعار «می‌توان چهرهٔ لیو لینگ و لی تای‌بای ما را بازیافت» (گوئو مورو ، ۱۹۳۰: ۲۴). این نشان می‌دهد که ترجمهٔ گوئو مورو، نه مستقیماً از متن فارسی، بلکه با واسطهٔ ترجمهٔ انگلیسی فیتزجرالد صورت گرفته و در عین حال، خیام را آگاهانه در نظام تداعی‌های شعری آشنا برای خواننده چینی جای داده است.

اهمیّت بنیادین این اثرِ گوئو مورو در تاریخ ادبیات ترجمه و شعر نو معاصرِ چین، اساساً از وفاداری ترجمه‌اش به معنای دقیق کلمه برنمی‌خیزد. خود او در یادداشت پایانیِ ترجمه اعتراف می‌کند: «این ترجمه لزوماً ترجمه‌ای کاملاً تحت‌اللفظی نیست؛ در جاهای دشوار، ترجمه آزاد را بنا بر دریافت شخصی خود برگزیده‌ام» (گوئو مورو ، ۱۹۲۳: ۴۰). به‌عبارت دیگر، اهمیّت ترجمهٔ گوئو مورو بیشتر در آن است که با حالتی روشن و متمایز از ادبیات نو، خیام و *رباعیات* را به میدان گفتمان شعر چینی پس از جنبش چهار ماه مِی، وارد ساخت. گوئو مورو در معرفی خیام، هم به «پرسش از آسمان» اثر چو یوآن و پرسش‌گری آن دربارهٔ هستی و کیهان، و هم به *فاوست* گوته و لذت‌گرایی موجود در «نوزده شعر کهن» چینی اشاره می‌کند و در شعر خیام، چهرهٔ لیو لینگ و لی تای بای را بازمی‌یابد (گوئو مورو ، ۱۹۳۰: ۲۴). این قیاس‌ها در ظاهر در پیِ یافتن مرجعی برای فهم خیام در نزد خواننده چینی‌اند، اما در لایه‌ای ژرف‌تر، خیام را در دستگاه مختصات دوگانهٔ شعر کلاسیک چینی و ادبیات نو جنبش چهار ماه مِی

از نو جای می‌دهند. اگر از منظر نظریهٔ بازنویسی لفور بنگریم، ترجمهٔ صرفاً تبدیل زبانی نیست، بلکه بازرمزگذاری اثر اصلی تحت قیود ایدئولوژی، شعریات و نظام حمایتی است؛ چنان‌که خود او می‌گوید، «همهٔ بازنویسی‌ها، صرف نظر از مقصودشان، بازتاب‌دهندهٔ نوعی ایدئولوژی و شعریات‌اند» (Lefevere, ۱۹۹۲: vii, ۱۰). بر این‌اساس، ترجمهٔ آزاد، قیاس‌ها و تبدیلات فرهنگیِ موجود در کار گو مورو را نباید به‌سادگی «خطای ترجمه» انگاشت، بلکه باید آن را نوعی «بازنویسی شعری» با ویژگی‌های زمانه‌ای در بستر ادبیات نو جنبش چهار ماه می‌فهمید.

۲-۳. گسترش تبارشناسی: شو ژی مو، وِن یی دوئو و وو می – برگردان شعری خیام

اگر بگوییم هو شی و گوئو مورو، کار معرفی رباعیات خیام را در چین به انجام رساندند، شو ژی مو، وِن یی دوئو و وو می، این معرفی را در دهه‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰ به آزمایشگاه شعری پایداری بدل کردند. مترجمان این دوره، در بیشتر موارد، پیشینهٔ تحصیل در بریتانیا و آمریکا را داشتند و با ترجمهٔ فیتز جرالد و تاریخ پذیرش آن در جهان انگلیسی‌زبان، آشنایی نسبی داشتند؛ از این‌روی، عمل ترجمانی آنان از پیشینیان آگاهانه تر بود. این آگاهی، نخست در توجه به فُرم شعر ترجمه شده، نمود می‌یافت.

از میان مداخله‌های شو ژی مو در ترجمهٔ *رباعیات*، آنچه در حال حاضر بهتر قابل بررسی است، مقالهٔ «شعری از خیام» است که در ۷ نوامبر ۱۹۲۴ در «ضمیمهٔ ادبی روزنامهٔ بامداد» منتشر شد و همچنین چند ترجمهٔ پراکنده مرتبط با آن. این مقاله بعدها در جلد چهارم «مجموعه کامل شو ژی مو» در صفحه ۲۴۱ گرد آمد؛ ترجمه‌های مرتبط نیز در جلد یکم صفحه ۵۲۱ و جلد چهارم صفحه ۲۴۲ همان مجموعه دیده می‌شوند (شو ژی مو، ۱۹۹۱/۱۹۲۴: جلد ۴، ص ۲۴۱؛ جلد ۱، ص ۵۲۱؛ جلد ۴، ص ۲۴۲) . شو

ژی مو در این بحث دربارهٔ رابطهٔ میانِ «امید» هو شی و ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد اظهار نظر می‌کند و معتقد است که ترجمهٔ هو شی «بی‌گمان روان است، اما این هو شی است نه خیام» (همان: ۲۴۱/۴). بنابراین، به‌جای آنکه ادعا کنیم شو جی‌مو الگوی قافیه الف - الف - ب - الف رباعی را به گونه‌ای نظام‌مند در زبان چینی بازآفرید، دقیق‌تر آن است که بگوییم او مسئلهٔ ترجمهٔ *رباعیات* را به اختلافی شعری دربارهٔ سه مفهومِ «روانی»، «انتقالِ معنا» و «وفاداری به متنِ اصلی» بدل ساخت. از منظر هنجارهای ترجمه نزد توری، می‌توان این تفاوت را در سطح «هنجارهای عملیاتی» و به‌ویژه «هنجارهای متنی-زبانی» جای داد: مترجم تنها میان «بومی‌سازی» و «بیگانه‌سازی» انتخاب نمی‌کند، بلکه میان قالبِ شعری زبان مقصد، ساختار جمله، لحن و خوانش‌پذیری، نسبت میان متن مبدأ و شعریات زبان مقصد را از نو پیکربندی می‌کند (Toury, ۱۹۹۵: ۵۶-۶۱، ۵۸-۵۹). توجهِ وِن یی دوئو به رباعیات پایدارتر بود. افزون بر آن نقدی که پیشتر بر ترجمهٔ گوئو مورو از او یاد کردیم، خود او نیز شماری از رباعیات خیام را به چینی برگرداند و ارزش شعری ترجمهٔ فیتز جرالد را با ارج‌گذاری بسیار یادآوری کرد. ویژگی متمایز او در آن است که در پسانگاه، مسئلهٔ وزن و قافیهٔ رباعیات را به نظریهٔ سه زیبایی که خود در سال ۱۹۲۶ صورت‌بندی کرد، یعنی زیبایی موسیقایی، زیبایی تصویری و زیبایی معمارانه پیوند داد. به گمان او، کامیابی رباعیات فیتز جرالد، تا اندازه‌ای در گرو وزن سخت‌گیرانه‌ای بود که نظمی درونی و «معمارانه» به شعر می‌بخشید؛ و شعر نو چینی، اگر می‌خواست از سُستی آغازین شعر بای‌هوآ بیرون آید، می‌بایست از این هشیاری وزنی درس بگیرد.

توجهِ وِن یی دوئو به *رباعیات* روشن‌تر و پیگیرتر بود. او در سال ۱۹۲۳ مقالهٔ «رباعیاتِ خیام» را در شمارهٔ یکم از جلد دوم «فصل‌نامهٔ آفرینش» منتشر کرد که در آن هم ترجمهٔ گو مورو را نقد می‌کند و هم ترجمه‌های خود را به عنوان مقایسه عرضه می‌دارد؛ این مقاله نخستین بار در شمارهٔ اول جلد دوم «فصل‌نامهٔ آفرینش»، بخش

نقد، صفحه ۱۴ منتشر و سپس در جلد دوم «مجموعه کامل وِن یی دوئو» در صفحه ۹۹ گردآوری شد (وِن یی دوئو، ۱۹۹۳/۱۹۲۳: ۹۹/۲). وِن یی دوئو بعدها در مقالهٔ «وزنِ شعر» مطرح می‌کند که شعر نو باید «زیباییِ موسیقایی، زیباییِ نقاشی و زیبایی معماری» را در خود داشته باشد؛ این مباحث در جلد دوم «مجموعه کاملِ وِن یی دوئو » در صفحات ۱۴۰ تا ۱۴۲ آمده است (وِن یی دوئو، ۱۹۹۳/۱۹۲۶: جلد ۲، صص ۱۴۰-۱۴۲). در عینِ حال باید توجه داشت که شواهد موجود برای اثبات این که وِن یی دوئو در سال ۱۹۲۳ پیشاپیش *رباعیات* را با نظریهٔ «سه زیبایی» پیوند داده باشد، کافی نیست؛ گزارهٔ محتاطانه‌تر آن است که بگوییم نقدهای ون ای‌دو دربارهٔ ترجمهٔ *رباعیات* در دورهٔ نخست را می‌توان در کنار نظریه‌پردازی‌های بعدی او دربارهٔ وزن شعر نو قرار داد و از این رهگذر، توجه پیوسته او به نظم صوری شعر ترجمه‌شده را روشن ساخت. اگر از مفهوم «مؤلفه کارکردیِ» شعریات نزد لفور بهره بگیریم، ون ای‌دو وزن رباعی را صرفاً قالبی بیگانه تلقی نمی‌کند، بلکه آن را در بستر ساخت وساز صوری شعرِ نو و استدلال در دفاع از مشروعیت شعرِ نو می‌گنجاند (Lefevere, ۱۹۹۲: ۲۶). ترجمهٔ وو می از رباعیات، گرایش دیگری را باز می‌نمایاند. او چهرهٔ کانونیِ مکتب «شیوئه‌هِنگ» که گرایش‌های رادیکال جنبش فرهنگ نو را با احتیاطی پایدار می‌نگریست، بر آن بود که ادبیات غربی باید با احترامی بیشتر به سنّت کلاسیک چینی پذیرفته شود. او در ترجمهٔ *رباعیات*، قالب شعری «چی‌یَن جوئه‌جو» - یعنی شاخص‌ترین قالب شعر کلاسیکِ چینی متشکل از چهار سطرِ هفت‌هجایی - را به‌مثابهٔ معادلِ فُرمی برگزید. ترجمهٔ وو می، از جهتی، حتی از گوئو مورو فراتر می‌رود - او تصاویر چینی‌شده به کار می‌گرفت، اما ساختار کلی ترجمه‌اش هنوز در قالب شعرِ نو بود؛ حال آنکه وو می، رباعی را به راست‌سَری به شعر کلاسیک موزون و مُقفّای چینی بدل می‌کرد، چنان که ترجمه‌اش را تقریباً می‌توان به مثابهٔ شعر کهن چینی خواند.

ترجمهٔ رباعیات از سوی وو می، گرایشی دیگر را نمایندگی می‌کند. وو می، که از چهره‌های مهم جریان «شیوه‌خان»[۱] به شمار می‌آمد، خود و هم‌مسلکانش به سادگی با آموختن از غرب مخالف نبودند، بلکه با گرایش شدید ضدسنّتی نهضت فرهنگ نو مخالفت می‌کردند و بر شعار «اعتلای میراث ملی و درآمیختنِ آن با دانشِ نو» تأکید می‌ورزیدند؛ به گفته آنان، در پذیرش ادبیات و اندیشه غربی باید نظم ارزشی فرهنگ سنّتی چینی حفظ شود (جو شومه‌ای، ۲۰۰۵: ۱۳۳-۱۳۴). وو می در درس‌نامه‌ای دربارهٔ ادبیات فارسی اشاره می‌کند که گو مورو ۱۰۱ مورد از *رباعیات* را ترجمه کرده و او خود ۱۳ رباعی را در قالب «چی‌جوئه» (جوئه‌جوی هفت‌هجایی) ترجمه کرده است که همگی از زبان انگلیسی برگردانده شده‌اند؛ این مطلب در «گزارشی از درس‌نامهٔ ادبیات خارجیِ وو می» اثر شیه تائوفانگ در صفحه ۲۷ آمده است (شیه تائوفانگ، ۲۰۲۱: ۲۷). از این‌رو می‌توان دریافت که گزینشِ قالبِ «چی‌جوئه» از سوی وو می برای ترجمهٔ *رباعیات*، آرایه‌ای صوریِ تصادفی نبوده، بلکه گزینشی شعری برای جذبِ متنِ ادبیِ غربی از طریق قالب شعر کلاسیکِ چینی است. اگر بخواهیم با نظریهٔ «میدان» بوردیو این موضوع را وصف کنیم، می‌توانیم بگوییم گزینش وو می، بازتاب موقعیتی در میدان ادبی است که به سوی قطب «خودآیینی» گرایش دارد: او با تکیه بر سرمایه فرهنگی کلاسیک و قالب شعر سنّتی، در برابر شعر نو محاوره‌ای غالب در نهضت ادبیات نو، فاصله‌ای انتقادی نگاه می‌دارد (Bourdieu, ۱۹۹۳: ۳۸-۴۳).

اگر معرفی رباعیات را در دست شو ژی مو، وِن یی دوئو و وو می در این دوره با هم بنگریم، می‌توان به ویژگی مشترکی پی برد: هیچ‌یک از این سه دیگر *رباعیات* را صرفاً به مثابه «محتوایی» که می‌توان به زبانی دیگر برگرداند تلقی نمی‌کنند، بلکه آن

---

[۱] یکی از مهم‌ترین جریان‌های فکری مخالف نهضت فرهنگ نو در چینِ سدهٔ بیستم بود. این جریان نام خود را از مجلهٔ «شیوه‌خان» گرفت که در ژانویهٔ ۱۹۲۲ به سردبیری وو می در دانشگاه ملی جنوب‌شرقی نانجینگ منتشر شد و تا سال ۱۹۳۳ ادامه یافت.

را به مثابهٔ «مسئله‌ای صوری» در نظر می‌گیرند که با قالب شعر، آهنگ، وزن، ساختار جمله و هنجارهای ادبی زبان مقصد در پیوند است. مورد شو جی مو، جدل شعری متمرکز بر رابطه میان «امید» هو شی و ترجمه فیتز جرالد را نشان می‌دهد؛ مورد وِن یی دوئو، ارتباط بالقوهٔ میان معرفی رباعیات و نظریه‌پردازی دربارهٔ وزن شعر نو را روشن می‌سازد؛ و مورد وو می، چگونگی جذب ادبیات بیگانه از طریق قالب شعر کلاسیک چینی به دست جریان «شیوه‌خان» را آشکار می‌کند. بدین ترتیب می‌توان دید که دریافت «رباعیات» در چین دهه ۱۹۲۰ دیگر فقط منبعی برای نهضت ادبیات نو نیست، بلکه به‌تدریج به موضوعی شعری بدل شده است که به جدّ به آن پرداخته می‌شود. با این همه، اصل متنی که مترجمان این دوره با آن روبه رو بودند، هم‌چنان ترجمهٔ انگلیسی فیتزجرالد بود. چه بازآفرینی شو ژی مو از قافیه‌بندی الف-الف-ب-الف، چه ارجاع وِن یی دوئو به زیباییِ معمارانه، چه بدل‌سازی وو می به چی یَن جوئه جو؛ همگی در گفت‌وگو با ترجمهٔ فیتزجرالد جریان داشت. متن فارسیِ خیّام، هم‌چنان بیرون از افق دیدِ آنان بود. این وضعیت تا پس از دههٔ ۱۹۴۰ نیز پایدار ماند؛ چنان‌که مترجمانی چون لی جی یه هر یک ترجمهٔ تازه‌ای پیش آوردند؛ اما این ترجمه‌های تازه نیز بر متن انگلیسی استوار بودند و تفاوت‌ها بیشتر در گزینشِ سبک، نه در دگرگونی بنیادین مسیر ترجمه، نمود می‌یافت. به همین سبب، تبارشناسی ترجمهٔ رباعیات خیام در چین، در بازه‌ای گسترده، ویژگی نوعی درون‌چرخیدگی به خود گرفت - تفاوت میان مترجمان، اساساً، در گزینش سبک شعری چینی نمود می‌یافت، در حالی‌که فهم ایشان از اصل، در میانجی‌گری یکسان زبانِ انگلیسی، مشترک می‌ماند.

شکستن این درون‌چرخیدگی، نیازمند گذر از خود این میانجی بود؛ یعنی پدید آمدن مترجمانی که مستقیماً با متن فارسی روبه‌رو می‌شدند. پیش از آنکه چنین

رخدادی پیش آید، الگوی شایستهٔ اعتنایی از بازنویسی در جهان چینی‌زبان فرامرزی به پختگی رسید: ترجمهٔ زایندهٔ هوانگ کِه سون.

۲-۴. امتداد تبارشناسی: الگوی «بازآفرینی آزاد» نزدِ هوانگ کِه سون و بازتولید در جهانِ چینی‌زبانِ فرامرز

در سراسر سلسله ترجمه‌های چینی *رباعیات*، ترجمهٔ هوانگ کِه‌سون جایگاهی بسیار ویژه دارد. در دورهٔ جنبش چهار ماه می، *رباعیات* از طریقِ معرفیِ هو شی، گوئو مورو و دیگران به چین وارد شد: «امید» هو شی به مثابهٔ ترجمه‌ای به زبان محاوره توجهات را برانگیخت، و گو مورو نیز ترجمه کامل هر ۱۰۱ رباعی چاپ چهارم ترجمه انگلیسی فیتزجرالد را به انجام رساند و دامنه تأثیرِ «رباعیات» را در تاریخ ترجمه شعرِ معاصر زبان چینی گسترش بیشتری بخشید (وانگ ای‌دان، ۲۰۱۲: ۱-۳). برخلاف این رگه شعر محاوره‌ای و ترجمهٔ نو شعر، هوانگ کِه‌سون در درون سلسله ترجمه‌های *رباعیات* در تایوان شیوه‌ای را پدید آورد که خود آن را «بازآفرینیِ آزاد» نامید. لیو جیان‌جی توضیح می‌دهد که «بازآفرینی آزاد» به معنای «استخراج و امتدادِ معنا و سپس ترجمه آن» است؛ یعنی شیوه‌ای از ترجمه که در آن دو سرشت «ترجمه» و «استخراج» هم‌زمان حضور دارند ـ هم به متن اصلی وفادار می‌ماند و هم بستر زبانی متنِ اصلی را گسترش می‌دهد و در دل آن دست به ابتکار می‌زند، چنان‌که ترجمه به نوعی نوشتاری بدل می‌شود که هم‌زمان معنای بازتولید، آفرینش و دگردیسی فرهنگی را در خود حمل می‌کند (لیو جیان جی، ۲۰۰۶: ۲۱۵-۲۱۶). شکل‌گیری این الگو از پیشینه شخصی هوانگ کِه سون و بسترِ نگارش شعر کلاسیک چینی در جهان چینی‌زبان بیرون از سرزمین اصلی جدایی‌ناپذیر است.

هوانگ کِه سون (۲۰۱۶-۱۹۲۸) فیزیک‌دانِ نظریِ چینی‌تبار است. او در نان‌نینگِ استان گوانگ‌شی به دنیا آمد و دوران نوجوانی خود را عمدتاً در مانیلِ فیلیپین گذراند؛

مدرک کارشناسی فیزیک را در سال ۱۹۵۰ و مدرک دکتری را در سالِ ۱۹۵۳ از مؤسسه فناوریِ ماساچوست (MIT) دریافت کرد، در سالِ ۱۹۵۷ به MIT بازگشت و به تدریس پرداخت، در سالِ ۱۹۶۶ به مقام استادی ارتقا یافت و به سبب پژوهش‌هایش در حوزهٔ فیزیک آماری به شهرت رسید (مورلی، ۲۰۱۷: ۱۹). ترجمهٔ *رباعیات* را نیز از سال ۱۹۵۰ و در دوران حضورِ خود در MIT آغاز کرد. بر اساس نقل شو گونِنگ از سخن خود هوانگ کِه‌سون، او بیش از یک سال صرفِ ترجمهٔ رباعیاتِ فیتز جرالد به قالب جوئه‌جوی هفت‌هجایی کرد و پس از پایان کار، ۵۰ نسخه از آن را با چاپِ سربی به دوستان هدیه داد؛ این ترجمه، نخست در سال ۱۹۵۶ در کتابفروشی چی مینگ منتشر شد و سپس انتشارات شولین آن را بازچاپ کرد (شو گونِنگ، ۲۰۲۵: ۲۰۳). جدول ترجمه‌های تایوانی *رباعیات* که لیو جیان‌جی ارائه می‌کند نیز چاپ سال ۱۹۵۶ کتابفروشی چی‌مینگِ تایپه و چاپ سالِ ۱۹۸۷ انتشارات شولین تایپه را در بر می‌گیرد، که هر دو به نام «بازآفرینیِ آزاد هوانگ کِه سون» مشخص شده و هر دو نیز «شعر موزون و مقفّی؛ بازآفرینی آزاد» معرفی شده‌اند (لیو جیان جی، ۲۰۰۶: ۲۱۷-۲۱۶). بنابراین، به‌جای آنکه به طور کلی بگوییم ترجمهٔ هوانگ کِه سون تا امروز محبوب‌ترین ترجمه است، محتاطانه‌تر آن است که بگوییم در میان ترجمه‌ها و پژوهش‌های مربوط به *رباعیات* در تایوان، ترجمهٔ بازآفرینانه هوانگ کِه‌سون، یکی از پُرتوجه‌ترین ترجمه‌ها به‌شمار می‌آید؛ چنان‌که لیو جیان‌جی به‌صراحت می‌گوید، در میان ترجمه‌های تایوانی *رباعیات*، «ترجمه بازآفرینانه هوانگ کِه سون از همه پُرتوجه‌تر است» (لیو جیان‌جی، ۲۰۰۶: ۲۲۴-۲۲۵).

شاخص‌ترین ویژگی ترجمهٔ هوانگ کِه سون، ارائه *رباعیات* فیتز جرالد در قالب چی‌جوئه است. لیو جیان‌جی خاطرنشان می‌سازد که چاپ انتشارات شولین درواقع بازنشر ترجمه پیشین سال ۱۹۵۶ کتابفروشی چی‌مینگ همراه با اندکی اصلاحات بوده، و متن مبنای آن چاپ پنجم ترجمه بازآفرینانه فیتز جرالد است که در بر گیرنده

۱۰۱ رباعی است (لیو جیان جی، ۲۰۰۶: ۲۱۷). از نظرگاه مفاهیم ترجمه، هوانگ کِه‌سون کارِ خود را ترجمه‌ای واژه به واژه به معنای متعارفِ آن تلقی نمی‌کند، بلکه روح «بازآفرینی آزاد» فیتز جرالد را پی می‌گیرد و آن را در زبان چینی بار دیگر دگرگون می‌سازد. به دیدگاه لیو جیان‌جی، هوانگ کِه‌سون که ترجمه چینیِ خود را «بازآفرینی آزاد» می‌نامد، هم روح ترجمه انگلیسی فیتزجرالد از *رباعیات* را به ارث می‌برد و هم اثرش، ترجمه‌ای از گونه معمول وفادار به واژگان نیست، بلکه شیوه‌ای گفت‌وگومحور است که دو فرهنگ را به یکدیگر می‌پیوندد و در هم می‌آمیزد؛ از این روی، ترجمه‌های فیتزجرالد و هوانگ کِه سون از *رباعیات* را حتی می‌توان آفرینش نامید (لیو جیان‌جی، ۲۰۰۶: ۲۲۴-۲۲۳). لیو جیان‌جی همچنین می‌افزاید که هوانگ کِه سون با ادامه شیوه بازآفرینانه فیتزجرالد، متنی چندلایه و گفت‌وگومحور پدید می آورد که می‌توان آن را بازآفرینی دوباره آزاد ـ بازآفرینی بازآفرینی نامید (لیو جیان‌جی، ۲۰۰۶: ۲۲۵). هوانگ کِه سون خود نیز در پیش‌گفتار ترجمه‌اش اشاره می‌کند که در *رباعیات* متوجهِ جنبه‌ای شده است که در ادبیات سنّتی چینی وجود ندارد، یعنی نگرش، باور و احساس دانشمندی از حوزهٔ علوم ریاضی و یادآور می‌شود که در دوران تحصیل خود در دورهٔ دکتری فیزیک نظری به این کتاب برخورده و در دلش طنینی برخاسته است (لیو جیان‌جی، ۲۰۰۶: ۲۲۴).

این رویکرد آگاهانه هوانگ کِه سون باعث می‌شود ترجمهٔ او چهره‌ای متفاوت با ترجمه‌های آغازین شعر محاوره‌ای پیدا کند. پنگ جینگ شی خاطرنشان می‌کند که *رباعیات* هوانگ کِه‌سون را «بیش از آنکه ترجمه بدانیم، باید آفرینشی به زبان چینی به شمار آوریم»، زیرا در آن می‌توان احساسات و تصاویری را دید که در چی‌جوئه سنّتی متداول‌اند (لیو جیان جی، ۲۰۰۶: ۲۲۳). بسیاری از رباعی‌های ترجمه شده، تقریباً می‌توانند به مثابهٔ چی جوئه‌ای با سبک کلاسیک چینی، مستقل از متن اصلی خوانده شوند. شو گونِنگ نیز خاطرنشان می‌کند که برخی از اشعار ترجمه‌شده در *رباعیات*

هوانگ کِه‌سون، حتی اگر متن اصلی را بپوشانیم و آن‌ها را به‌مثابهٔ ترجمه ننگریم، باز هم «اشعاری بسیار فشرده و ژرف» به‌شمار می‌آیند (شو گونِنگ، ۲۰۲۵: ۲۰۴). برای نمونه، رباعیِ پُرآوازه "A Book of Verses underneath the Bough" در ترجمهٔ انگلیسیِ فیتزجرالد، در دست هوانگ کِه سون به این صورت درمی‌آید: «یک سبد خوراک ساده و یک کوزه می / یک طومارِ شعر در سایه درخت در خنکا نشسته‌ام / ای محبوب! تو برای من از دریای بی‌کرانه می‌خوانی / و این دریای بی‌کرانهٔ بی‌کرانه همان بهشت است» (شو گونِنگ، ۲۰۲۵: ۲۰۵). این دگردیسی، بازگردان واژه به واژه را هدف نمی‌گیرد، بلکه به آنچه لیو جیان‌جی «وفاداری در سطحِ فضای شاعرانه» می‌نامد نزدیک‌تر است: یعنی از طریق دگردیسی نمادهای فرهنگی، به دنبال تطابق کلی ترجمه در سطحِ حال‌وهوا، فضای شاعرانه و کارکردِ شعری است (لیو جیان جی، ۲۰۰۶: ۲۱۵، ۲۱۷). لیو جیان‌جی در مقایسه رباعی هشتم نیز یادآور می‌شود که هوانگ کِه سون نام‌های مکانی بیگانه «نیشاپور» و «بابِل» را که در متن فیتز جرالد آمده، به دو اصطلاح مربوط به فصل‌های سنّتیِ چینی، یعنی «هان‌ْشی» (فصلِ سرد) و «هواجاو» (صبحِ شکوفه‌ها) بدل می‌کند، چنان‌که خواننده در بستر فرهنگیِ بیگانه نوعی آشنایی فرهنگ چینی را احساس می‌کند (لیو جیان جی، ۲۰۰۶: ۲۲۱-۲۲۳).

اگر «بازآفرینی آزاد» هوانگ کِه سون را در پهنهٔ نظریه‌های ترجمهٔ جهانی بنگریم، می‌توانیم گفتگوهای آن را با چند مفهوم مهم ترجمه‌شناسی غربی ببینیم. لفور در پیش‌گفتار کلی «ترجمه، بازنویسی و دستکاری شهرت ادبی» خاطرنشان می‌سازد که ترجمه، قطعاً نوعی بازنویسی متن اصلی است و هر بازنویسی، بازتاب‌دهندهٔ نوعی ایدئولوژی و شعریات است و ادبیات را به‌گونهٔ خاصی دستکاری می‌کند تا در جامعه‌ای معین، کارکردی معین یابد (Lefevere, ۱۹۹۲: vii). از این چشم‌انداز، «بازآفرینی آزاد» هوانگ کِه‌سون، پدیده‌ای تصادفی و ویژه نیست، بلکه روشی است که سرشت بازنویسانهٔ ترجمه را به‌گونه‌ای آشکار و شعری به نمایش می‌گذارد. بحثِ ونوتی دربارهٔ

«بومی‌سازی» و «بیگانه‌سازی» نیز برای فهم ترجمهٔ هوانگ کِه‌سون کاربرد دارد. ونوتی بیان می‌کند که مترجم می‌تواند روش بومی‌سازی را برگزیند و متن بیگانه را به ارزش‌های فرهنگی زبان مقصد فروبکاهد و نویسنده را «به خانه بازگرداند»، یا روشِ بیگانه‌سازی را برگزیند و از طریق فاصله‌گرفتن از ارزش‌های زبانِ مقصد، تفاوت زبانی و فرهنگیِ متنِ بیگانه را به ثبت برساند و خواننده را «به سفر بفرستد» (Venuti, ۱۹۹۵: ۲۰).

بنا بر نقدِ ما یائومین، فیتز جرالد و هوانگ کِه سون هر دو در راهبردهای ترجمه خود از شیوهٔ «اهلی‌سازی» بهره گرفته‌اند و این بازتاب‌دهندهٔ نگرش هر یک به فرهنگ خودی و فرهنگ بیگانه است (لیو جیان‌جی، ۲۰۰۶: ۲۲۳-۲۲۴). با این حال، لیو جیان‌جی نیز هشدار می‌دهد که اگر بازآفرینی آزاد فیتز جرالد و هوانگ کِه سون را بیش از حد از زاویهٔ خصومت ملی یا فرهنگی نقد کنیم، به «بدفهمیِ تشبیه» دچار می‌شویم؛ هوانگ کِه سون نه از سر خصومت یا بدبینی به فرهنگ بیگانه، بلکه از طریق گونه‌ای ویژه از نوشتار ترجمه‌ای فرهنگی، روح بازآفرینی آزاد فیتز جرالد را از نو پدیدار می‌سازد (لیو جیان‌جی، ۲۰۰۶: ۲۲۴-۲۲۵). از این‌روی، ترجمهٔ هوانگ کِه سون را می‌توان نوعی بازنویسی بومی سازانه با آگاهی بالا فهمید: ترجمه‌ای که سوژهٔ مترجم را پنهان نمی‌سازد، بلکه از طریق نام‌گذاری خود به‌عنوان «بازآفرینیِ آزاد»، موضع شعری خود را آشکار می‌کند.

۲-۵. نظام‌مندسازی دانش: ترجمهٔ مستقیم ژانگ هونگ نیان از متن فارسی و نهادینه‌سازی علمی-دانشگاهی

دههٔ ۱۹۸۰ یکی از مرزهای مهم در تاریخ ترجمهٔ *رباعیات* در چین به شمار می‌آید. پیش از این، معرفی *رباعیات* به زبان چینی برای مدتی طولانی از مجرای ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد صورت می‌گرفت: ترجمهٔ «امید» اثرِ هو شی در سال ۱۹۱۹ نیز

از ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد به چینی برگردانده شده بود؛ گو مورو نیز پس از آن ۱۰۱ رباعی را به‌طورکامل ترجمه کرد؛ لیو جیان‌جی نیز در جمع‌بندی خود می‌گوید که ترجمهٔ *رباعیات* در جهان چینی‌زبان «عمدتاً براساس ترجمه آزاد فیتز جرالد» انجام شده است (وانگ ای‌دان، ۲۰۱۲: ۱). از پس دههٔ ۱۹۸۰ به این سوی، با بلوغ تدریجی نیروهای آموزش‌دیده در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی گروه زبان‌های شرقی دانشگاه پکن که از سال ۱۹۵۷ به پذیرش دانشجو در این رشته آغاز کرده بود، پژوهشگرانِ زبان فارسی پس از انقلاب فرهنگی به‌تدریج کار ترجمه ادبیاتِ فارسی را بر عهده گرفتند و ترجمه از مجرای زبان دوم خارجی به‌تدریج به جایگاهی فرعی رانده شد (مو هونگ یَن، ۲۰۱۷). در همین زمینه است که در سال ۱۹۹۱، انتشارات ون‌جینِ ژانگ هونگ نیان «اشعار فلسفی فارسی» را همراه با مقالهٔ پیش گفتار او با عنوان «بازشناسی خیام» منتشر ساخت؛ این اثر به‌گونه‌ای متمرکز زندگی خیام، مسئلهٔ اصالت یا انتساب رباعیات، نظام متنی فارسی و سرگذشت ترجمه‌های داخلی و خارجی این اثر را معرفی می‌کند (ژانگ هونگ‌نیان، ۱۹۹۱: ۹-۱۰، ۲۵). از این بخش به بعد، این مقاله وارد کاربرد ماهوی چارچوب تحلیلی «نظام‌مندسازی دانش» می‌شود ـ در ادامه، ترجمهٔ سال ۱۹۹۱ ژانگ هونگ نیان را به‌عنوان نقطهٔ ورود بحث بر می‌گزینیم تا بررسی کنیم که این ترجمه چگونه با تکیه بر پشتیبانی چارچوب معرفتی ایران‌شناسی دانشگاهی، *رباعیات* را از رویدادی شعری به رویدادی دانشگاهی بدل می‌سازد.

ژانگ هونگ نیان (۱۹۳۱–۲۰۲۵)، استاد گروه زبان‌ها و ادبیات شرقی دانشگاه پکن، سال‌های سال، عمر خویش را وقف آموزش و پژوهش زبان و ادبیات فارسی در چین کرد. او نه تنها *رباعیات* را به چینی برگرداند، بلکه *شاهنامه* فردوسی، *گلستان* سعدی و چندین مثنوی روایی از نظامی گنجوی را نیز به چینی ترجمه کرد و یکی از پایه‌گذاران برجستهٔ ترجمه و پژوهشِ ادبیاتِ فارسی در چین به شمار می‌آید. ترجمهٔ او از *رباعیات* بر نسخهٔ تصحیح شدهٔ فارسی استوار بود و در عین حال، از ترجمه‌های

متعدد انگلیسی، روسی و فرانسوی نیز بهره گرفت و در مجموع چهره‌ای از بنیاد متفاوت با همهٔ ترجمه‌های چینی پیشین بازمی‌نمود.

این تفاوت، نخست در شمار و گزینش رباعیات ترجمه‌شده نمود می‌یابد. ترجمهٔ فیتز جرالد، متنی است که از گزینش سخت‌گیرانه و چینش تازه گذشته است؛ آن ۱۰۱ رباعی او با هیچ‌یک از مجموعه‌های فارسی منسوب به خیام، به لحاظ شمار و چینش واقعی، یکی نیست. حال آنکه مأخذ ژانگ هونگ نیان، نسخهٔ تصحیح شده‌ای بود که محمدعلی فروغی و قاسم غنی ـ دو پژوهشگر ایرانی ـ سامان داده بودند؛ شمار رباعیات ترجمه شدهٔ او بسی بیش از ترجمهٔ فیتز جرالد است و از ساختار روایی بامداد ـ نیم‌روز ـ شامگاه ـ شب که فیتزجرالد ساخته بود، پیروی نمی‌کند، بلکه می‌کوشد ترتیب مجموعه و وضعیت انتساب رباعیات را در متنِ فارسی پاس بدارد.

تفاوتی بنیادی‌تر در دریافت از مضمون و سبک شعر خیام نهفته است. خیامی که فیتز جرالد بازساخته بود، شکّاکی اپیکوریست بود؛ آهنگ کلی رباعیات او دنیوی، کام‌جویانه و آغشته به مالیخولیایی با رگه‌هایی از جبرگرایی است. اما در سنّت علمی بومی ادبیات فارسی، سیمای خیام به مراتب پیچیده‌تر است: او نخست از آن دیدگاه، ریاضی‌دان و ستاره‌شناسی برجسته است که در روزگار سلجوقیان در ویرایش تقویم، نقش کانونی داشت و تقویم جلالی ای که او و همکارانش تنظیم کردند، حتی از تقویم گرگوری دقیق‌تر است و جایگاه فلسفی و شعری‌اش همواره موضوع بحث و جدل بوده است. در تاریخ پذیرش ادبیات کلاسیک فارسی، مسئلهٔ اصالت رباعیات خیام پیوسته معمایی ناگشوده مانده است؛ پژوهشگران بر آنند که از هزاران رباعی منسوب به خیام، تنها ده‌ها رباعی قطعاً از خود اوست، و دیگرها آثار سده‌های پسین‌اند که زیر نام خیام رواج یافته‌اند.

ژانگ هونگ‌نیان استاد دانشگاه پکن و مسئول بخش ادبی در پژوهشگاه فرهنگ ایران دانشگاه پکن است. بختیار در پیش‌گفتار «اشعار فلسفی فارسی» نیز ژانگ هونگ

نیان را با همین عنوان معرفی و اشاره می‌کند که ترجمه او در بر گیرندهٔ رباعیات مهم خیام است (بختیار، ۱۹۹۱: ۵). در تاریخ ترجمهٔ ادبیات فارسی، ژانگ هونگ‌نیان *لیلی و مجنون*، *مجموعهٔ داستان‌های ادبیات فارسی* و *بوستان* را نیز ترجمه کرده و پس از سال ۱۹۹۰ به ترجمهٔ *گزیدهٔ شاهنامه* و *گزیدهٔ شعر کهن فارسی* نیز پرداخته است (مو هونگ‌یَن، ۲۰۱۷). از این رو، در سنجش با ترجمه‌های پیشین چینی *رباعیات* که عمدتاً براساس ترجمه‌های انگلیسی شکل گرفته بودند، برجستگی ترجمه ژانگ هونگ‌نیان نه در بازآفرینی دوبارهٔ فیتز جرالد در قالب شعر چینی، بلکه در آن است که مسائلِ مربوط به نسخه، اصالت، هویت مؤلف و سنّت ادبیات فارسی را یک‌جا در توضیحات مربوط به ترجمه می‌گنجاند. ژانگ هونگ‌نیان در «بازشناسی خیام» توضیح می‌دهد که *اشعار فلسفی فارسی* او از روی متن فارسی منتشرشده در سالِ ۱۹۵۷ از سوی آکادمی علوم شوروی ترجمه شده است؛ متنی که ترجمهٔ روسی نیز همراه خود دارد (ژانگ هونگ نیان، ۱۹۹۱: ۲۵).

این تفاوت نخست در شمار رباعیات ترجمه‌شده و در متن مبنای ترجمه نمایان می‌شود. ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد خود متنی است که از دل گزینش، بازچینش و بازآفرینی برآمده است: چاپ یکم سال ۱۸۵۹ شامل ۷۵ رباعی، چاپ دوم سال ۱۸۶۸ شامل ۱۱۰ رباعی، چاپ سوم سال ۱۸۷۲ شامل ۱۰۱ رباعی، چاپ چهارم سال ۱۸۷۹ شامل ۱۰۱ رباعی و چاپ پنجم پس‌ازمرگ شاعر نیز شامل ۱۰۱ رباعی است، که در هر چاپ ترتیب اشعار و واژگان ترجمه با چاپ پیشین تفاوت‌هایی دارد (لیو جیان‌جی، ۲۰۰۶: ۲۱۵). ژانگ هونگ‌نیان در *بازشناسی خیام* سلسلهٔ نسخه‌های رباعیات را به‌عنوان مسئله‌ای مقدماتی برای ورود به متن ترجمه قرار می‌دهد: او یادآور می‌شود که نسخه هدایت در بر گیرندهٔ ۱۴۳ رباعی است، نسخهٔ فروغی از میان ۱۷۸ رباعی، ۶۶ رباعی را برگزیده و آن‌ها را معتبرتر دانسته است و نسخه گردآوری همایی بر مبنای دست‌نویس *طرب‌خانه* ۱۴۶۲ میلادی شامل ۵۶۲ رباعی است؛ هم‌زمان توضیح

می‌دهد که ترجمه سال ۱۹۹۱ خود او بر اساسِ متن فارسی منتشرشده در سال ۱۹۵۷ از سوی آکادمی علوم شوروی صورت گرفته است (ژانگ هونگ نیان، ۱۹۹۱: ۲۵). از این‌روی، کار ژانگ هونگ نیان دیگر در امتداد ساختار شعری ۱۰۱ رباعی فیتز جرالد گسترش نمی‌یابد، بلکه نخست مسائل متن‌شناختی همچون «کدام شعرها از خیامند؟» و «کدام نسخه قابل استناد است؟» را در مرکز فرایند ترجمه قرار می‌دهد.

تفاوتی بنیادی‌تر در فهم مضامین شعری خیام و چهره مؤلف آن نمایان است. خیامی که فیتز جرالد آن را شکل داد و در ترجمه‌های آغازین چینی به‌گستردگی در گردش بود، اغلب چنین فهم می‌شد: شاعری که در برابر گذرا بودن ایام و ناپایداری زندگی آدمی، شادمانی در همین جهان را پیشنهاد می‌کند؛ وانگ ای‌دان نیز فضای کلی *رباعیات* ترجمه‌شدهٔ فیتز جرالد را به این صورت جمع‌بندی می‌کند: حال وهوای تازه شرقی، شادمانی در همین جهان، اندوهی ملایم و سبکی رومانتیک؛ و خاطرنشان می‌سازد که این ترجمه، نشانه‌هایی از خوش‌گذرانی اپیکوری و نیز سرگشتگی و تردید عصرِ ویکتوریا را در خود دارد (وانگ ای دان، ۲۰۱۲: ۲). اما در تفسیر ایران‌شناسانه ژانگ هونگ‌نیان، چهرهٔ خیام بسی پیچیده‌تر است: ژانگ هونگ‌نیان اشاره می‌کند که خیام نه‌تنها شاعر، بلکه آموزگار، اخترشناس، پزشک، فیلسوف و ریاضی‌دان نیز بوده، و مأمور بود گاه‌شماری را اصلاح کند و سرپرستی ساخت رصدخانه‌ای را نیز بر عهده گرفت (ژانگ هونگ نیان، ۱۹۹۱: ۱۰). در همان حال، مسئلهٔ اصالت رباعیات خیام همواره پیچیده و دشوار باقی مانده است، زیرا بسیاری از سروده‌های متأخران به نام خیام منتشر شده‌اند، نسخه‌های کهن و معتبر یکی پس از دیگری پیدا و ابطال شده‌اند، و تا امروز هیچ مجموعه شعری پذیرفته‌شده‌ای از خیام که نسبتاً دقیق به‌شمار آید وجود ندارد (ژانگ هونگ‌نیان، ۱۹۹۱: ۹). در ویرایش‌های نسبتاً سخت‌گیرانه، رباعیات قابل اعتماد اغلب به ده‌ها بیت محدود می‌شوند؛ برای نمونه، فروغی از میان ۱۷۸ رباعی، ۶۶ رباعی را برگزیده و این اشعار را نسبتاً معتبر دانسته است (ژانگ هونگ نیان، ۱۹۹۱: ۲۵)

از منظر هنجارهای ترجمه، هنجار آغازینی که ترجمهٔ ژانگ هونگ‌نیان از آن پیروی می‌کند (با استفاده از اصطلاح توری) با هنجار بسیاری از مترجمان پیشین متفاوت است. کسانی چون گو مورو و هوانگ کِه سون بیشتر به «هنجارهای شعری زبان مقصد» نزدیکند ـ یعنی نخست این که ترجمه در سنّتِ شعری زبان چینی استوار شود؛ اما کار ژانگ هونگ نیان بیشتر به «هنجارهای متنی زبان مبدأ» نزدیک می‌شود ـ یعنی تا حد ممکن پیشینهٔ متن‌شناختی متن فارسی، ساختار معنایی و بستر فرهنگی آن را توضیح می‌دهد و حفظ می‌کند. به‌بیان توری، این جابه‌جایی هنجاری را می‌توان به‌مثابهٔ گذر از قطب «پذیرفتگی» به قطب «بسندگی» فهمید: ترجمه‌ای که از متن مبدأ و هنجارهای فرهنگ مبدأ پیروی می‌کند به‌سوی بسندگی گرایش دارد، و ترجمه‌ای که از هنجارهای فرهنگ زبان مقصد پیروی می‌کند به‌سوی پذیرفتگی (Toury, ۱۹۹۵: ۵۶-۵۷). هم‌زمان، از منظر مقولهٔ «مستقیم‌بودن ترجمه» در ذیلِ «هنجارهای مقدماتی» نزد توری، نیز این پرسش که آیا فرهنگ زبان مقصد ترجمهٔ غیرمستقیم را مجاز می‌داند، تحمل می‌کند، ترجیح می‌دهد یا منع می‌کند، خود بخشی از هنجارهای ترجمه است (Toury, ۱۹۹۵: ۵۸-۵۹). با این ملاحظه است که می‌توان گفت کار ژانگ هونگ‌نیان نشانهٔ آن است که در جهانِ چینی‌زبان، ترجمه‌ای از *رباعیات* که متن فارسی را مبنای کار قرار دهد، در حال کسب مشروعیت دانشگاهی بالاتر است؛ این جابه‌جایی هنجاری نه نتیجه سلیقه شخصی مترجم، بلکه پیوند تنگاتنگ با تربیت نیروهای متخصصِ زبان فارسی، با سنّت ترجمهٔ دانشگاهی و با نهادینه‌شدن پژوهش‌های ادبیات فارسی دارد (مو هونگ‌یَن، ۲۰۱۷).

از چشم‌انداز جامعه‌شناسی معرفت، مسیر ایران‌شناسانه‌ای که ژانگ هونگ‌نیان و پی جویانش باز می‌نمایانند، صرفاً تغییری در روش ترجمه نیست، بلکه برپایی سازوکاری برای تولید دانش است. این بدان معناست که پذیرش خیام و رباعیاتش در چین، از رخدادی شعری برپایهٔ سلیقهٔ شخصی، به رخدادی علمی برپایهٔ انضباط

رشته‌ای دگرگون شده است. آنچه این دگرگونی در بر دارد، تنها توان زبانی مترجم یعنی گذار از انگلیسی به فارسی نیست، بلکه نظام پشتیبانی کاملی است: رشتهٔ زبان فارسی در دانشگاه‌ها، نهادهای پژوهشی شرق‌شناسی، نظام داوری نشریه‌های علمی، گرایش‌های رساله‌نگاری دکتری، و پیوندهای پژوهشی بین‌المللی با محافل علمی ایران. به این معنا، انتشار ترجمهٔ ژانگ هونگ نیان، بیش از آنکه دستاوردی فردی باشد، نشانه‌ای از پختگی یک رشتهٔ علمی است.

۳. نتیجه‌گیری

این مقاله با تکیه بر دو مفهوم «بازنویسی واسطه‌مند» و «نظام‌مندسازی دانش»، مسیر یک‌سده‌ای ترجمه و بازتفسیر رباعیات خیام در چین را بررسی کرد. یافته‌ها نشان می‌دهد که پذیرش این اثر در آغاز بر نوعی واسطه‌مندی دوگانه استوار بود: مترجمان چینی نه مستقیماً با متن فارسی، بلکه با ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد روبه‌رو بودند؛ ترجمه‌ای که خود بازآفرینی شاعرانه‌ای متأثر از شعرشناسی عصر ویکتوریا بود. بااین‌حال، برگردان‌های چینی حاصل از این مسیر یکسان نبودند و هر مترجم، متناسب با جایگاه شعری و فرهنگی خود، رباعیات را در قالب شعر نو، وزن‌های کلاسیک یا ترجمهٔ خلاقانه بازنویسی کرد.

از دههٔ ۱۹۸۰، با گسترش آموزش زبان فارسی و نهادینه‌شدن ایران‌شناسی در چین، ترجمهٔ مستقیم از فارسی اهمیّت بیشتری یافت. ترجمهٔ ژانگ هونگ‌نیان نمایانگر این تحول است؛ زیرا رباعیات را در پیوند با نسخه‌شناسی، ادبیات کلاسیک فارسی و زمینهٔ تاریخی خیام بازخوانی کرد. این تغییر تنها گذار از یک زبان واسط به زبان اصلی نبود، بلکه دگرگونی در شیوهٔ تولید دانش دربارهٔ خیام و نشانه‌ای از بلوغ نهادهای علمی چین به شمار می‌آمد.

بازنویسی واسطه‌مند و نظام‌مندسازی دانش را نمی‌توان به‌سادگی در تقابل فروتر و برتر قرار داد. الگوی نخست در گسترش ادبی و بازآفرینی شاعرانهٔ رباعیات نقش داشت و الگوی دوم بر بازگشت به متن فارسی و شناخت تاریخی اثر تأکید کرد. هم‌زیستی این دو مسیر نشان می‌دهد که تاریخ ترجمه، هم‌زمان تاریخ بازتفسیر متن در بسترهای شعری، فرهنگی و علمی متفاوت است. پژوهش حاضر خطوط اصلی این تبارشناسی را ترسیم کرده است. بررسی پذیرش خوانندگان، تحولات بازار نشر و ترجمه‌های جدید رباعیات می‌تواند در پژوهش‌های آینده، ابعاد دیگری از حضور خیام در جهان چینی‌زبان را روشن سازد.

کتاب‌شناسی

الف: منابع فارسی

۱) بختیار، مظفر(۱۳۷۱)، ***«چند کتاب در زمینهٔ زبان و ادبیات فارسی به زبان چینی»***، نشریهٔ آینده، سال هجدهم، شماره‌های ۷ ـ۱۲، صص ۳۷۵–۳۷۶.

۲) سابقی، علی‌محمد (۱۳۸۵)، ***«ترجمه‌های رباعیات عمر خیام به زبان چینی»***، نشریهٔ نامهٔ پارسی، شمارهٔ ۴۱، صص. ۳۱–۴۲.

ب: منابع انگلیسی

۱) Bloom, H. (1994). The Western canon: The books and school of the ages. Harcourt Brace.

۲) Bourdieu, P. (1993). The field of cultural production: Essays on art and literature (R. Johnson, Ed.). Columbia University Press.

۳) Çelikkol, A. (2013). Secular pleasures and FitzGerald’s Rubáiyát of Omar Khayyám. Victorian Poetry, 51(4), 511–532.

۴) Damrosch, D. (2003). What is world literature? Princeton University Press.

۵) Davis, D. (1989). Introduction. In O. Khayyám, The Rubáiyát of Omar Khayyám (E. FitzGerald, Trans., pp. 1–43). Penguin Books.

۶) Khayyam, O. (1859). Rubáiyát of Omar Khayyám, the astronomer-poet of Persia (E. FitzGerald, Trans.). Bernard Quaritch.

(۷ Lefevere, A. (1992). Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame. Routledge.

(۸ Munday, J. (2016). Introducing translation studies: Theories and applications (4th ed.). Routledge.

(۹ Nida, E. A. (1964). Toward a science of translating: With special reference to principles and procedures involved in Bible translating. E. J. Brill.

(۱۰ Nida, E. A., & Taber, C. R. (1969). The theory and practice of translation. E. J. Brill.

(۱۱ Toury, G. (1995a). Descriptive translation studies and beyond. John Benjamins.

(۱۲ Toury, G. (1995b). The nature and role of norms in translation. In Descriptive translation studies and beyond (pp. 53–69). John Benjamins.

(۱۳ Venuti, L. (1995). The translator’s invisibility: A history of translation. Routledge.

(۱۴ Yarshater, Ehsan (1988). Persian Literature. Albany, NY: SUNY Press and Bibliotheca Persica.

ج. منابع چینی

[۱] 巴赫提亚尔,莫扎法尔.(۱۹۹۱).序:海亚姆——生活与美的歌者.载于欧玛尔·海亚姆,《波斯哲理诗》(张鸿年,译,pp.۱-۸).北京:文津出版社.

[۲] 郭沫若.(۱۹۲۳).波斯诗人莪默伽亚谟.创造季刊,۱(۳),"杂录"۱-۴۱.

[۳] 海亚姆.(۲۰۱۷).《鲁拜集》(张鸿年,译).北京:商务印书馆.

[۴] 胡适.(۱۹۱۹).希望.新青年,۶(۴),۳۷۴.后收入:胡适.(۱۹۲۰).《尝试集》(p.۴۸).上海:亚东图书馆.

[۵] 黄克孙.(۱۹۸۷).序.载于黄克孙(衍译),《鲁拜集》(pp.iii-viii).台北:书林出版公司.

[۶] 李亚林.(۱۹۹۴).波斯的李白——莪默·伽亚谟及其《鲁拜集》.外国文学研究,(۰۳),۷۳-۷۵.

[۷] 刘建基.(۲۰۰۶).跨文化沟通:衍译的再现——《鲁拜集》翻译在台湾.外国语文研究翻译专刊,创刊号,۲۱۳-۲۲۷.

[۸] 马耀民.(۲۰۰۲).一九七○迄今台湾的翻译批评与翻译研究:以《中外文学》与《淡江评论》为例.载于张汉良(主编),《方法:文学的路》(pp.۲۵۵-۲۸۱).台北:台湾大学出版中心.

[۹] 穆宏燕.(۲۰۱۷,۸月۲۳日).波斯文学翻译与研究在中国.中华读书报,۰۷版.

[۱۰] 邵斌.(۲۰۱۰).翻译即改写:从菲茨杰拉德到胡适——以《鲁拜集》第۹۹首为个案.北京第二外国语学院学报,۳۲(۱۲),۸-۱۴.

[۱۱] 邵斌.(۲۰۱۱).《诗歌创意翻译研究:以〈鲁拜集〉翻译为个案》.杭州:浙江大学出版社.

[۱۲] 邵斌,朱安博.(۲۰۰۹).是"鲁拜集",也是"柔巴依集":Rubaiyat的译名之争.北京第二外国语学院学报,۳۱(۰۶),۵۵-۶۰.

[۱۳] 王一丹.(۲۰۱۲).跨越东西方的诗歌之旅——从《鲁拜集》的最初汉译看文学翻译成功的时代契机.新疆师范大学学报(哲学社会科学版),۳۳(۰۶),۱-۷+۱۱۵.

[۱۴] 闻一多.(۱۹۲۳).莪默伽亚谟之绝句.创造季刊,۲(۱),"评论"۱۴.后收入:孙党伯、袁謇正(主编).(۱۹۹۳).《闻一多全集:第۲卷》(p.۹۹).武汉:湖北人民出版社.

[۱۵] 闻一多.(۱۹۲۶,۵月۱۳日).诗的格律.晨报副刊·诗镌,۷版.后收入:孙党伯、袁謇正(主编).(۱۹۹۳).《闻一多全集:第۲卷》(pp.۱۴۰-۱۴۲).武汉:湖北人民出版社.

[۱۶] 吴笛.(۲۰۱۶).海亚姆《鲁拜集》的生成与传播.外国文学研究,۳۸(۰۵),۹-۱۵.

[۱۷] 吴笛.(۲۰۱۷).菲茨杰拉德《鲁拜集》翻译策略探究.安徽师范大学学报(人文社会科学版),۴۵(۰۶),۷۵۸-۷۶۳.

[۱۸] 咸立强,李岩.(۲۰۰۸).胡适与郭沫若译诗比较研究——以《鲁拜集》中两首诗的汉译为例.北京联合大学学报(人文社会科学版),(۰۳),۳۷-۴۰.

[۱۹] 许昆.(۲۰۱۸).《鲁拜集》的译介传播,以及郭、黄译本对比.传媒论坛,۱(۱۵),۱۴۳-۱۴۴.

[۲۰] 徐志摩.(۱۹۲۴,۱۱月۷日).莪默的一首诗.晨报副刊.后收入:赵遐秋、曾庆瑞、潘百生(编).(۱۹۹۱).《徐志摩全集:第۴卷》(p.۲۴۱).南宁:广西民族出版社.

[۲۱] 袁荻涌.(۱۹۹۰).郭沫若为什么要翻译《鲁拜集》.郭沫若学刊,(۰۳),۳۸-۴۰.

[۲۲] 张鸿年.(۱۹۹۱).海亚姆再认识.载于欧玛尔·海亚姆,《波斯哲理诗》(张鸿年,译,pp.۹-۳۲).北京:文津出版社.

[۲۳] 张静文.(۲۰۲۵).欧玛尔·海亚姆《鲁拜集》在中国的翻译与接受(۱۹۱۹-۲۰۲۴).齐齐哈尔大学学报(哲学社会科学版),(۰۴),۱۰۰-۱۰۳.

[۲۴] 周巧巧.(۲۰۱۴).翻旧调出新音:接受美学观照下的译者主体性——以《鲁拜集》两个汉译本为例.名作欣赏,(۱۵),۲۰-۲۲.

فصل‌نامۀ بین‌المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال نهم، شمارۀ بیست و ششم، تابستان ۱۴۰۵ (صص ۸۳-۱۱۰)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.582936.1272

سیر تحول منابع اقتدار زنان و کنشگری آنان در چهار دهه روایت داستانی(دهه‌های ۶۰ تا ۹۰)

سمیه شرونی[۱]

چکیده

این پژوهش در پی آن است که سیر دگرگونی منابع اقتدار زنان را در چهار رمان متعلق به دهه‌های شصت تا نود بررسی کند. مسئلۀ اصلی آن، چگونگی بازنمایی انواع سرمایه‌های زنان و تحول جایگاه اجتماعی، فرهنگی و نمادین آنان در بستر تحولات جامعه ایرانی است. از آنجا که شخصیت‌های زن در ادبیات داستانی بازتابی از ساختارهای اجتماعی و روابط قدرت‌اند، مطالعه این آثار می‌تواند نشان دهد که زنان در هر دهه با چه میزان از منابع، منزلت و امکان کنشگری ترسیم شده‌اند و این تصویر چه تحولاتی را منعکس ساخته است. ضرورت این پژوهش از آنجا ناشی می‌شود که بازنمایی زنان در رمان فارسی، افزون بر ارزش ادبی، حاوی دلالت‌های اجتماعی و فرهنگی مهمی است؛ بنابراین بررسی تحولات منابع اقتدار زنان در این آثار، به شناخت بهتر جایگاه زن در ادبیات و جامعه ایران و نیز فهم تغییر نگرش‌ها نسبت به هویت و نقش اجتماعی زنان در دهه‌های شصت تا نود کمک می‌کند. این پژوهش به روش توصیفی و تحلیلی، بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای و با محوریت رمان‌های طوبا و معنای شب(۱۳۶۷)، جزیرۀ سرگردانی(۱۳۷۲)، پرندۀ من (۱۳۸۱) و روز حلزون (۱۳۹۲) انجام شده است. ملاک گزینش آثار، محوریت قرار گرفتن زندگی زنان است و نتایج پژوهش نشان می‌دهد نقش زنان در میدان‌های علم، قدرت، سیاست و کسب و کار افزایش یافته اما نقش مذهبی و نیز نقش همسری و مادری آنان به حاشیه رفته است.

واژه‌های کلیدی: جامعه‌شناسی ادبیات، زنان، سرمایه، قدرت، میدان

---

[۱] - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.
s.sharooni@pgu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۲/۰۵- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۵/۰۴/۱۱

۱.مقدمه

رمان به دلیل انعکاس شرایط اجتماعی یکی از مناسب‌ترین قالب‌ها در مطالعات جامعه‌شناسی ادبیات محسوب می‌شود. ویرجینیا وولف(*Virginia Woolf*) در کتاب *اتاقی از آن خود* دربارهٔ ارتباط زنان با این نوع ادبی می‌نویسد: «اما زمانی که زن نویسنده شد، تمام شکل‌های قدیمی‌تر ادبی کاملاً تثبیت شده بودند. تنها رمان آنقدر جوان بود که در دست‌های او شکل بگیرد و احتمالاً این دلیل دیگری برای رو آوردن او به رمان‌نویسی است» (وولف، ۱۳۸۴: ۱۱۵). بنابراین با توجه به پیوند ناگسستنی زن و رمان و نقش مهم و تأثیرگذار زنان در تغییر و تحولات جوامع در دهه‌های اخیر، واکاوی نوشته‌های زنان و بررسی دغدغه‌های آنان در گذر زمان در جامعه‌شناسی ادبیات بیش از هر زمان دیگر، مهم و ضروری به نظر می‌رسد. در این جستار تلاش می‌شود تا تصویر روشنی از جامعهٔ عصر نویسندگان و تغییر و تحولات جامعه ایرانی معاصر و دغدغه‌های زن ایرانی در ادبیات داستانی زنانه ارائه گردد؛ بنابراین بر مبنای نظریهٔ پیر بوردیو -جامعه‌شناس و منتقد برجستهٔ فرانسوی- به مطالعهٔ سرمایه‌های شخصیت‌های زن - منابع اقتدار زنان- در این داستان‌ها و میدان‌هایی که زنان در آن‌ها برای دست‌یابی به سرمایه‌های بیشتر به مبارزه مشغول بوده‌اند، پرداخته می‌شود. بوردیو معتقد است در کنار میدان اقتصادی، میدان‌های پرشمار دیگری هم هستند که از هم مستقل و جدایند. بوردیو برخلاف مارکس، سرمایهٔ فرهنگی را سرمایه مستقل و بسیار مهمی می‌داند که در طبقه‌بندی افراد نقش مؤثر و کلیدی دارد. سرمایه فرهنگی به همهٔ دارایی‌های معنوی‌ای گفته می‌شود که دارندگان آن را از نظر معنوی و نمادین از دیگران متمایز می‌کند. این دارایی‌ها جنبهٔ روشنفکرانه دارند. تحصیلات و مدارک تحصیلی سرمایه فرهنگی نهادینه‌ای است که به‌وسیلهٔ نهادهای رسمی به افراد داده می‌شود. آفرینش‌های هنری، قدرت سخن گفتن، فهم آثار هنری و مانند آن نمونه‌هایی از سرمایه فرهنگی‌اند. سرمایهٔ دیگری که در میدان‌ها دست به

دست می‌شود، سرمایهٔ اجتماعی است. سرمایهٔ اجتماعی مجموعه‌ای از دارایی‌هایی است که دارندگانشان می‌توانند با استفاده از آن موقعیت‌های مناسب اجتماعی به دست آورند. روابط عمومی خوب، ارتباطات گسترده و اجتماعی بودن فرد از جمله سرمایه‌های اجتماعی‌اند که او را از دیگران متمایز می‌کند. چهارمین سرمایه‌ای که بر سر آن در میدان‌ها رقابت و ستیز وجود دارد، سرمایهٔ نمادین است. سرمایهٔ نمادین در حقیقت ویژگی‌هایی است که برای دیگران احترام برانگیز است. ویژگی‌ها و خصلت-های نیکویی که جامعه آن را ارج می‌نهد و گرامی می‌نهد. هر دارایی و موقعیتی را که دیگران آن را به عنوان ویژگی متفاوت و برجسته به رسمیت بشناسند، سرمایه‌ای نمادین به شمار می‌آید. مدال‌ها، نشان‌ها، تقدیرها و هر کدام از سرمایه‌ها که می‌تواند موجب احترام و تمایز فرد شود، می‌تواند به عنوان سرمایه‌ای نمادین قلمداد شود. سرمایهٔ نمادین دارایی‌ای است که در جامعه در جریان است، فعالیت‌هایی که ارزش مادی ندارند، ولی ارزشمندند و به دلیل معانی‌ای که تولید می‌کنند و جامعه آنها را به رسمیت می‌شناسد، به دارایی تبدیل شده‌اند. بوردیو تحلیل‌های اقتصادی را از فهم این سرمایه ناتوان می‌داند (ر،ک: ایوبی،۱۴۰۱: ۴۴ ـ ۴۵).

به نظر می‌رسد با به کارگیری این نظریه، می‌توان تحلیل‌های عمیق‌تری از لایه‌های زیرین متون ادبی ارائه داد، ابعاد اجتماعی و همچنین اهداف نویسندگان را بررسی کرد و به خوانش علمی‌تری از ادبیات داستانی زنانه ایران دست یافت. با توجه به محدوده پژوهش، به نظر می‌رسد دگرگونی‌هایی در اندیشه‌ها، دغدغه‌ها، خواسته‌ها و اهداف و آرمان‌های نویسندگان زن ایجاد شده است که نقش محیط اجتماعی و فرهنگ و سنّت‌ها در آن بی‌تأثیر نیست و لازم است مورد پژوهش دقیق قرار گیرد. آثار مورد بررسی عبارتند از: طوبا و معنای شب(۱۳۶۷) شهرنوش پارسی‌پور، جزیرهٔ سرگردانی(۱۳۷۲) سیمین دانشور، پرندهٔ من (۱۳۸۱) فریبا وفی و روز حلزون (۱۳۹۲) زهرا عبدی. این نویسندگان با جدیت بیشتری به مسائل زنان پرداخته‌اند و

تیپ‌های مختلف شخصیت‌های زن در آثارشان نمود و برجستگی بیشتری دارد. معیارهای برجستگی حضور زنان در این آثار نیز عبارتند از: تمرکز بر شخصیت‌های اصلی این داستان‌ها که بیشتر زنان هستند، کثرت شمار شخصیت‌های زن در این آثار و نیز پرداختن به دغدغه‌های زنانه.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

این پژوهش در پی آن است که سیر دگرگونی سرمایه‌های زنان را در چهار رمان متعلق به دهه‌های شصت تا نود بررسی کند. مسئلهٔ اصلی آن، چگونگی بازنمایی انواع سرمایه‌های زنان و تحول جایگاه اجتماعی، فرهنگی و نمادین آنان در بستر تحولات جامعه ایرانی است. از آنجاکه شخصیت‌های زن در ادبیات داستانی بازتابی از ساختارهای اجتماعی و روابط قدرت‌اند، مطالعهٔ این آثار می‌تواند نشان دهد که زنان در هر دهه با چه میزان از منابع، منزلت و امکان کنشگری ترسیم شده‌اند و این تصویر چه تحولاتی را منعکس ساخته است و در حقیقت پرسش اساسی این پژوهش آن است که:

سرمایه‌های زنان از دههٔ شصت تا نود چه مسیری را طی کرده است؟ چه سرمایه‌هایی پررنگ‌تر مطرح شده و چه سرمایه‌هایی به حاشیه رفته‌است؟ چه مطالبات جدیدی در رمان‌های زنان مطرح شده است؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

هدف اصلی پژوهش، تحلیل دگرگونی سرمایه‌های زنان در رمان‌های منتخب و تبیین نسبت این دگرگونی با تغییرات اجتماعی و فرهنگی دهه‌های شصت تا نود است. در همین راستا، پژوهش می‌کوشد انواع سرمایه‌های زنان را شناسایی و روند تحول جایگاه و عاملیت زنان را در آثار مورد بررسی در میدان‌های مختلف تحلیل کند.

از آنجا که نویسندگان در آثارشان همواره متأثر از شرایط اجتماعی جامعه هستند؛ بررسی سیر دگرگونی اندیشه‌های نویسندگان و دیدگاه آنان نسبت به زنان می‌تواند به خوبی بیانگر تأثیر جامعه بر زنان و زنان بر جامعه و نیز فهم تغییر نگرش‌ها نسبت به هویت و نقش اجتماعی زنان باشد.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

سمیه شرونی و محمد پارسانسب(۱۴۰۴) در مقاله‌ای با عنوان «مسیر رنج زنان در جامعهٔ سنتی ایران: تحلیل دو رمان *سگ و زمستان بلند* و *طوبا و معنای شب* براساس آراء پی‌یر بوردیو» با تمرکز بر افکار، دغدغه‌ها و کنش‌های شخصیت‌های زن این دو رمان، تصویری از جامعه و فرهنگ حاکم، نوع نگاه جامعه به زنان و نوع مواجههٔ جامعه با آنان و نهایتاً دگرگونی احتمالی سرمایه‌های زنان در دوره‌های چاپ و انتشار این دو اثر، نشان داده‌اند. محمود ذباح(۱۳۹۹) در پایان‌نامهٔ خود به «بازشناخت نقد جامعه‌شناسی نظریه سرمایه پی‌یر بوردیو و کاربرد آن در تحلیل رمان ایرانی» پرداخته و در آن به بررسی آثاری چون جای خالی سلوچ، چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، سال‌های ابری، سووشون و شوهر آهو خانم پرداخته است. در این پژوهش نیز سرمایه-های شخصیت‌های داستان‌ها مورد مطالعه قرار گرفته و به نظریهٔ میدان عمل توجهی نشان داده نشده است. همچنین پژوهش ایشان صورت عام دارد و آثار نویسندگان زن و مرد را در برمی‌گیرد. صفیه گلمرادی (۱۳۹۴) نیز در مقالهٔ «نقد جامعه‌شناختی سرمایه‌های اجتماعی و فرهنگی زنان در رمان دل فولاد اثر منیرو روانی‌پور براساس نظریهٔ انواع سرمایه پیر بوردیو» میزان بهره‌مندی زنان از سرمایه‌های مختلف را در این اثر به خوبی نشان داده است. نتایج این پژوهش بیانگر آن است که سرمایهٔ اقتصادی زنان سیری منفی را سپری می‌کند، سرمایهٔ اجتماعی‌شان نیز زخم خوردهٔ انواع کنترل‌های اجتماعی و اشکال متفاوت خشونت است و تنها سرمایه‌های فرهنگی

زنان است که در سطحی محدود و منحصر روندی پویا را در دو سوی افقی و عمودی نشان می‌دهد. مژده سالارکیا (۱۳۹۱) نیز در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی هویت زنان در رمان‌های فریبا وفی» براساس نظریهٔ گافمن و بوردیوکنش‌های شخصیت‌های زن را در سه رمان پرندهٔ من، ترلان و رویای تبت بررسی کرده است. همان‌گونه که در عنوان مقاله ذکر گردیده، این پژوهش صرفاً بررسی موردی آثار فریبا وفی است و فاقد جامعیت است؛ حال آنکه پژوهش مورد نظر ما بررسی جریان‌شناسانه آثار نویسندگان زن در چند دورهٔ زمانی است.

بررسی پیشینه، نشان می‌دهد در هیچ‌کدام از پژوهش‌های مذکور مطالعهٔ جریان-شناسانهٔ دغدغه‌های زنان و سیر دگرگونی سرمایه‌های آنان در دهه‌های مختلف نشان داده نشده است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲ـ ۱. طوبا و معنای شب(۱۳۶۷)

۲-۱-۱. سرمایه‌های قهرمان زن داستان

طوبا و معنای شب، داستان زندگی طوبا در جریان تغییر و تحولات اجتماعی ایران است. طوبا دختر ادیب فاضل شهر است و از دوران کودکی نزد پدرش الفبا را آموخته و سپس قرآن و کتاب گلستان را اما با مرگ پدر تعلیمات او ناتمام می‌ماند (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۲۹). او سرمایهٔ فرهنگی را در سنین کودکی کسب می‌کند و قالی بافی را نیز به خوبی می‌آموزد. پس از مرگ پدرش، وقتی حاجی محمود برای رسیدگی بهتر به امور خانه، از برقراری امر محرمیت سخن می‌گوید و از مادر طوبا خواستگاری می‌کند، طوبا از سر دلسوزی برای مادرش که دل در گروی مرد دیگری بسته و جرأت نه گفتن به حاجی محمود را ندارد، تصمیم به ازدواج با حاجی محمود می‌گیرد و در ۱۴ سالگی با مرد ۵۲ ساله‌ای ازدواج می‌کند (همان: ۳۲). طوبا عروس جوانی است که همواره مورد

خشونت کلامی همسرش قرار می‌گیرد. به عقیدهٔ حاجی محمود، طوبا عامل تمام مشکلاتی چون شیوع بیماری و رواج قحطی است چرا که باران با زن ارتباط دارد و زن اگر خوش‌قدم باشد، باران می‌آید (همان). چهار سال به زندگی توأم با تحقیر و تمسخر در کنار حاجی ادامه می‌دهد. سرانجام به دلیل ترک منزل بدون دلیل و اجازهٔ حاجی و سکوت طوبا، سه طلاقه می‌شود و سرمایهٔ اقتصادی قابل توجهی به عنوان مهریه در اختیار طوبا قرار می‌گیرد. طلاق طوبا برای او به منزلهٔ احساس رهایی است اما او یک زن است و در جامعه و زمانه‌ای زندگی می‌کند که مجبور به ازدواج کردن است و بیوهٔ هیجده سالهٔ زیبارو مورد توجه زنان بسیاری قرار می‌گیرد تا همسر برادر یا فرزندانشان شود. آشنایی طوبا با میرزا کاظم، سرمایهٔ اجتماعی او را افزایش می‌دهد. میرزا کاظم برای طوبا روزنامه می‌آورد و از مشروطیت می‌گوید و او را با سیاست آشنا می‌سازد (همان: ۸۸). طوبا سرانجام با فریدون میرزا که یک شاهزادهٔ قاجاری است ازدواج می‌کند و سرمایهٔ اقتصادی بسیاری به دست می‌آورد، اما این چیزی نیست که کیفیت زندگی طوبا را بهبود بخشد. طوبا نواختن تار را از دوست همسرش می‌آموزد (همان: ۱۱۷). او همچنین با اشعار مولانا و نیز تئاتر و نمایشنامه آشنا می‌شود. شاهزاده فریدون میرزا اما بارها به طوبا خیانت می‌کند و سرانجام در پنجاه و چندسالگی با یک دختر چهارده ساله ازدواج می‌کند. طوبا پس از شنیدن خبر ازدواج شاهزاده، با چهار فرزند از او جدا می‌شود تا آرزوی کودکی‌اش را برآورده سازد و به جستجوی خدا برود. او با پیری در کرمان به نام گداعلیشاه دیدار می‌کند و سرمایهٔ اجتماعی و مذهبی خود را تقویت می‌کند (همان: ۲۹۰).

۲-۱-۲. میدان‌ها و کنش‌های زنان

در این رمان زنان از ورود به میدان سیاست واهمه دارند و ابداً به آن وارد نمی‌شوند. هر نوع تمایل زنان به انجام فعالیتی در میدان‌های جامعه با سرکوفت و سرزنش

دیگران همراه است. طوبا پس از جدایی از حاجی محمود تصمیم به ازدواج ندارد و مایل است مسیر طریقت و سیر و سلوک را طی کند و به وادی عرفان گام بگذارد اما براساس عرف جامعه، یک بیوهٔ ۱۸ ساله نمی‌تواند به تمایلاتش بپردازد. زنان در میدان اجتماع هیچ اختیاری ندارند و در میدان خانواده نیز. مردان قدرت برتر هستند و خشونت مردان علیه زنان بسیار رایج و البته پذیرفتنی است. طوبا در زندگی با همسر اولش همواره مورد خشونت جسمی و همسر دومش مورد خشونت کلامی قرار می‌گیرد و توانایی انجام هیچ کنش اعتراض‌گونه‌ای را ندارد. زنان حضور فعالی در میدان ندارند و ابدا بحث رقابت بر سر کسب سرمایه‌ای مطرح نیست. ترس مانع از تلاش زنان برای دست یافتن به هر گونه سرمایه‌ای می‌شود. مونس کوچکترین فرزند طوبا با تغییر و تحولات جامعه به میدان کسب و کار وارد می‌شود و طوبا نیز در جلسات گدا علیشاه شرکت می‌کند و اینگونه حضور خود را در میدان عرفان اعلام می‌دارد.

این رمان برشی از زندگی چند زن در اواخر دورهٔ قاجار و دورهٔ پهلوی است. زنان در این اثر با آنکه گاهی سرمایه‌های فرهنگی و نیز سرمایه اجتماعی اندکی به‌دست می‌آورند، همچنان سرمایهٔ منفی ترس نهادینه شده در وجودشان مانع از حضور تأثیرگذار آنان در جامعه می‌شود. برخورد مردان با زنان تحقیرآمیز است. به اعتقاد آنان زنان فقط برای لذت مردان آفریده شده‌اند. مردان به‌راحتی می‌توانند به همسرشان خیانت کنند و یا آنان را مورد خشونت کلامی قرار دهند. مردان خود را مالک جان نوامیس خود می‌دانند و می‌توانند آنان را کتک بزنند، در خانه زندانی‌شان کنند و یا به قتل برسانند. زنان لچک به سر با صفت کم‌عقل توصیف می‌شوند که باید در هر شرایط به مرد خانه احترام بگذارند. زنان به خشونت کلامی عادت می‌کنند و هر روز دلشکسته‌تر از همیشه به زندگی اجباری با همسرانشان ادامه می‌دهند. «...بی اختیار گفت: درویش، واقعا زن جماعت خلاست. بی‌رحمی درویش گل کرده بود، با

عنایت به سنگینی سایه زن در پشت پرده پاسخ داد: از همین خلاها همه ما با سر در برهوت عالم پرتاب می‌شویم» (همان: ۱۶۲).

زنان گویا محکوم به بدبختی و فلاکت هستند و آن را پذیرفته‌اند. در حقیقت «یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های جوامع عقب‌مانده، باورهای نادرستی است که مانع پیشرفت زنان در جوامع مردسالار بوده است و زنان به طور مغمول قربانی باورهای نادرست خود بوده‌اند» (ابوالقاسمی و کنعان، ۱۴۰۳: ۱۹). در این اثر نیز زنان باور دارند خیانت همسرانشان، شتری است که در خانهٔ هر زنی خوابیده است. مردان داستان یا حاجی ظالم و ستمکار یا شاهزاده‌های خیانتکار و یا معتاداند و همیشه زنان در کنار آنان بار سنگین اندوهی را بر دوش می‌کشند. دختران معصوم و بی‌پناه و بدون هیچ گونه سرمایه‌ای در سنین نه یا ده سالگی با مردان چهل و پنجاه ساله ازدواج می‌کنند. آنان هیچ‌گونه قدرت انتخابی ندارند. زنان همواره مورد انواع خشونت قرار می‌گیرند: خشونت کلامی، خشونت جسمی و جنسی. زنان وقتی مورد تجاوز قرار می‌گیرند، به جای درمان روحیهٔ آسیب‌دیده‌شان به فجیع‌ترین شکل ممکن به قتل می‌رسند:

«دختر با یک بچهٔ حرامی در شکمش به چه سرنوشتی دچار می‌شد؟ آیا می‌توانست شوهر کند؟ کدام مرد می‌آمد بچه حرام دیگری را در آغوش بپروراند، آن هم بچه‌ای در آن واحد از چند مرد. میرزا نیم‌شب تصمیمش را گرفته بود و به ستاره گفته بود از جای برخیزد. دختربچه مطیع و ساکت از جای برخاسته بود...آنجا وقتی دایی گفته بود روی زمین بخوابد، اطاعت کرده بود. میرزا مدتی فکر کرده بود سرش را ببرد یا چاقو را در قلبش فرو کند» (همان: ۲۳۷). قتل زنان و دختران به دست مردان به راحتی صورت می‌گیرند و پس از قتل، آنان را بی‌سر و صدا در خانه دفن می‌کنند و مردان هرگز نیز بخاطر این جرم مجازات نمی‌شوند. در این اثر سرنوشت زنان چیزی جز خم شدن، کوچک شدن و تا خوردن نیست و (مرد/ شوهر) چیزی نیست که زنان آنها را بخواهند بلکه آنان را فقط برای پذیرش نقش همسری تحمل می‌کنند. «می‌دانی

تو زنی. جامعه نمی‌تواند زن بی‌شوهری را که در جستجوی عشق است تحمل کند، تو را به خفت و خواری خواهند کشاند اگر چنین کنی» (همان: ۲۶۲).

۲-۲. جزیرهٔ سرگردانی(۱۳۷۲)

۲-۲-۱. سرمایه‌های قهرمان زن داستان

جزیرهٔ سرگردانی داستان زندگی دختر جوانی به نام هستی است که با مادر بزرگ و برادرش زندگی می‌کند. پدرش در راهپیمایی‌های سیاسی کشته شده و مادرش که زنی مدرن است با مرد ثروتمندی ازدواج کرده است. هستی در حالی‌که بین مادربزرگ فقیر و مادر ثروتمند خود سرگردان است، عاشق مراد یکی از دانشجویان دانشکده می‌شود در حالی‌که مادرش، خواهان ازدواج او با سلیم فرخی است که مردی ثروتمند است. داستان در سرگردانی نسل جوان(هستی، سلیم، مراد و بیژن) و سردرگمی‌شان برای انتخاب یک مسیر فکری و تقابل آنها با سنّت‌ها به پایان می‌رسد.

در جزیرهٔ سرگردانی(دههٔ هفتاد) هستی سرمایه‌های اجتماعی ارزشمندی دارد و علاوه بر مراد و سلیم که دوستان اجتماعی او هستند، همواره از راهنمایی‌ها و حمایت‌های مادربزرگ، عشرت، سیمین و استاد مانی برخوردار است. او می‌خواهد یک زن مدرن باشد و نه یک زن سنّتی و از آنجا که گفتمان مسلط جامعه، گفتمان مردسالارانه است، هستی با مقابله با این گفتمان، برای هویت‌یابی زنان در اجتماع تلاش می‌کند. او در دانشکدهٔ هنرهای زیبا تحصیل می‌کند و با استادانش دوستی نزدیکی دارد. هستی دلدادهٔ «مراد» دانشجوی رشتهٔ معماری است و تا حدودی منش و موقعیت یکسانی با او دارد. «هستی گفت: او تنها مردی است که می‌دانم مرا استثمار نمی‌کند و به من امکان می‌دهد که زن نوی که می‌خواهم بشوم» (دانشور، ۱۳۷۲: ۱۵). هستی پیش از ورود به دانشکدهٔ هنرهای زیبا، زبان انگلیسی خوانده و می‌خواست دبیر انگلیسی دبیرستان‌های پایتخت شود که نشد. آشنایی با مراد به دغدغه‌مندی

بیشتر هستی می‌انجامد، چرا که مراد دریچهٔ ذهن او را به جهان تازه‌تری به نام جهان سیاست باز می‌کند و هستی پا به پای عشق در این راه گام برمی‌دارد. خانوادهٔ هستی خواهان ازدواج او با سلیم فرخی، فرزند تاجر معروف شهر هستند که سرمایهٔ اقتصادی بسیاری دارد اما سرمایهٔ اقتصادی برای هستی اهمیّتی ندارد چرا که «نتیجهٔ سلطهٔ اقتصادی مرد را استثمار هر چه بیشتر زن می‌داند» (همان: ۴۱).

هویت یک زن، با عنوان یک فرد مجرد و موفق در جامعه پذیرفته نیست، بنابراین هستی با وجود علاقهٔ بسیار به مراد-که خواهان ازدواج نیست-، با سلیم فرخی ازدواج می‌کند. سرمایه فرهنگی سلیم علاوه بر کتاب‌های بسیاری که خوانده و فارغ‌التحصیل اروپاست، تعلق خاطر او به باورهای مذهبی و ادعیهٔ دینی است که از این حیث با هستی تفاوت بسیار دارد. سلیم دربارهٔ هستی به دوستانش می‌گوید: «متأسفانه من عاشق شده‌ام. -چرا متأسفانه؟ - دختری که عاشقش شده‌ام هزار و یک عیب شرعی و عرفی دارد. از نظر عقیدتی هم درست نقطهٔ مقابل من است. خوشگل هم نیست. سنش هم زیاد است. ضمناً عاشق مرد دیگری هم هست» (همان: ۱۶۰). سلیم و هستی از دو طبقهٔ اجتماعی متفاوت هستند و باورها و تمایلات و افکار کاملاً متفاوتی دارند. سلیم با سنّت‌ها خو گرفته و هستی در پی سنّت‌شکنی است. دیگر زنان داستان اما گفتمان مسلط مردان را پذیرفته‌اند. همسر استاد مانی که یک زن اروپایی است و ایران را وطن دوم خود می‌داند، موضوع مخالفت سلیم با اشتغال زنان و حضور پررنگشان در اجتماع را می‌پذیرد و خطاب به هستی می‌گوید:«پول دارد، می‌نشینی خانه و نقاشی می‌کشی» (همان: ۷۱)؛ اما هستی تسلیم نمی‌شود و هربار به شیوه‌های مختلف، مخالفت خود به سلیم اعلام می‌دارد. بنابر عقیدهٔ سلیم، حتی اغذیه فروشی هم جای زنان نیست و اجازه نمی‌دهد هستی به تنهایی به آنجا برود «سلیم آمد کنار پیشخوان و به هستی آمرانه گفت: شما بروید توی ماشین بنشینید، درش باز

است...سلیم گفت: ای دختر نارنج و ترنج از من نرنج. هستی به تلخی گفت: کور شو، کر شو، لال شو...» (همان: ۷۵).

۲-۲-۲. میدان‌ها و کنش‌های زنان

از جمله میدان‌هایی که جزیرهٔ سرگردانی، متأثر از آنان پدید آمده است، میدان سیاست است. کنشگران اصلی داستان در این میدان به فعالیت و بحث و جدل می‌پردازند و گاه دچار سرگردانی می‌شوند که از جمله نمونه‌های آن می‌توان اختلاف عقاید «مراد» و «سلیم» و سرگردانی «هستی » در پیروی از خط فکری «ملکی» یا «جلال» اشاره کرد. سیاست در این اثر به عنوان میدان اصلی در مرکز قرار می‌گیرد و خرده میدان‌های هنر، علم، مذهب و عشق را در درون خود جا می‌دهد. «شاهین» برادر هستی به ورزش‌های پهلوانی و باستانی می‌پردازد و تصویر قهرمانان این رشته را بر دیوار اتاقش چسبانده اما تصویر دکتر مصدق نیز در کنار پهلوان تختی و شعبان جعفری(شعبان بی‌مخ) دیده می‌شود. فضای علمی دانشگاه و بحث‌های کلاسی دانشجویان با مسائل سیاسی آمیخته و ادغام می‌گردد. «سیمین» استاد دانشکدهٔ هنرهای زیبا در کلاس‌های درس از مسائل سیاسی و اجتماعی روز با دانشجویانش سخن می‌گوید و برخی از خانواده‌های دانشجویان معتقداند چنین گفتگوهایی در کلاس، باعث به دردسر افتادن فرزندانشان می‌گردد (دانشور، ۱۳۷۲: ۱۰۸). دانشجویان با علاقه و جدیت با استادان و رئیس دانشکده به بحث و جدل سیاسی می‌پردازند (همان: ۷۷) و گاه استادی از اینکه توانسته با طنز خود باعث خندهٔ اعلیحضرت شود، به خودش می‌بالد (همان).

دیگر میدانی که این اثر متأثر از آن پدید آمده است، میدان مذهب است. کنشگران این میدان به بحث دربارهٔ اعتقادات مذهبی خود و تلاش برای پیروزی و رقابت با سایر کنشگران می‌پردازند. «کنشگران به واسطهٔ منش و عادت‌واره‌های خود، در طبقات

مختلف اجتماعی قرار می‌گیرند» (پرستش، ۱۳۹۳: ۶۸) و بعضاً فرایند جامعه‌پذیری متفاوتی را طی می‌کنند؛ بنابراین با حضور در یک میدان مشترک از عقاید متفاوت خود یا دیگری آگاهی می‌یابند. «سلیم فرخی» مؤمن و معتقد به قوانین دین اسلام است و دیگر شخصیت داستان، «بیژن»، او را به شوخی و تمسخر «آشیخ» صدا می‌کند که سبب واکنش منفی هستی-معشوقهٔ او- و تشریح بیشتر قوانین دین اسلام می‌گردد (دانشور، ۱۳۷۲: ۱۱۸ ـ ۱۱۹). هستی تمایل به رعایت حجاب کامل ندارد و سلیم بارها از او خواهش می‌کند که روسری بپوشد و بارها در هنگام تمایلش برای نزدیک شدن به دختر مورد علاقه‌اش، نامحرم بودن دختر و عدم جاری شدن صیغهٔ محرمیت را به خود و معشوقش یادآور می‌شود. بحث شهید و یا کشته شدن علی نوریان(پدر هستی) نیز سبب جدال همیشگی مادربزرگ و عشرت است. مادربزرگ معتقد است فرزندش، شهید راه دکتر مصدق است و اما عشرت معتقد است که همسرش به طور تصادفی تیرخورده و هرگز شهید نیست:

«آن سلیطه هنوز سر سال پدر شهیدت نشده بود که رفت زن گنجعلی گاراژدار شد. آن سلیطه هیچ وقت مقر نیامد که پدرت را شهید کرده‌اند. همیشه گفت اتفاقی تیر خورد. آن سلیطه هنوز نانخور این خانه بود، رفت به دلاک حمام ولی آباد مرا لو داد، گفت: فلانی یائسه شده» (همان: ۹۴).

میدان علم، دیگر میدانی است که کنشگران این اثر به بحث و بیان نظرهای مخالف خود در آن می‌پردازند. استاد سناتور از طرفداران شعر و ادب کلاسیک است و شعر نو را به تمسخر می‌گیرد اما دانشجویی به مخالفت با استاد می‌پردازد تا از ارزش‌های شعر نو بگوید (همان: ۱۴۸ و ۱۴۹). مادر بزرگ به عنوان معلم ادبیات مدرسه، کارگردانی اجرای نمایشی در دو پردهٔ خیام و بزرگمهر را بر عهده می‌گیرد. سیمین، استاد دانشکدهٔ هنر نیز به تماشای نمایش آمده و در پایان، اشتباهات تاریخی را به کارگردان تذکر می‌دهد و تا حدودی باعث رنجش مادربزرگ می‌شود که دل خوشی از سیمین

نداشته است (همان: ۱۵۳-۱۵۱). همچنین دیگر شخصیت داستان -بیژن- از سبک شعری رایج انتقاد می‌کند و هستی با آگاهی کامل فضای حاکم بر شعر و ادبیات ایران را برای او توضیح می‌دهد:

«بیژن به حرف آمد: هستی، از اینجور ادبیاتی که اخیراً در ایران مد شده دلخورم. شعر آنقدر مبهم است که بایستی از رمل و اسطرلاب کمک بگیری و نثر... همه‌اش چرک و خون و لجن. چقدر خوب دربارهٔ گداها و آسمان‌جل‌ها می‌نویسند. هستی گفت: علت تمثیلی بودن و استعاری بودن ادبیات، یکی سانسور است و علت اینکه دربارهٔ آسمان جل‌ها می‌نویسند این است که هیچ کس به فکر آنها نیست، بدبختانه آنها نه سواد دارند و نه پول و نه آگاهی سیاسی و اجتماعی» (همان: ۱۶۸).

در جزیرهٔ سرگردانی زنان سرمایه‌های نمادین بسیاری دارند؛ که ارزشمندترین آنان شأن و منزلت اجتماعی است که زنان در جامعهٔ ایرانی برای سالیان طولانی از آن محروم بوده‌اند. زنان عاشق می‌شوند، عشقشان را ابراز می‌کنند، پا به پای مردان به میدان سیاست وارد می‌شوند، مبارزه می‌کنند و به زندان می‌روند اما تسلیم نمی‌شوند و برای دست‌یابی به اهدافشان از هیچ تلاشی دریغ نمی‌کنند. «مادر بزرگ» در حالی‌که در یک مدرسه به تدریس می‌پردازد از انجام تکالیف دانشجویی خود در دانشگاه و نقش مادربزرگی خود برای نوه‌هایش نیز غافل نمی‌شود و به خوبی از عهدهٔ نقش‌های خود در خانواده و اجتماع برمی‌آید. مدیر مدرسه نیز، خانم صدیقه دولت آبادی است که مدیر کانون بانوان است. سیر صعودی سرمایه‌های زنان در این اثر به خوبی دیده می‌شود. رفتار مردان با زنان در حقیقت بیانگر منازعات قدرت و تولید و بازتولید دو قطب فرادست و فرودست است. در بسیاری از موارد در پی فقدان سرمایه فرهنگی، مبنای تصمیم‌گیری و رفتار زنان عادت‌واره‌های آنان است. در این اثر هستی به دنبال عبور از باورهای رایج اقتدار مردانه است. حضور در برخی اماکن و انجام برخی فعالیت‌ها در سطح فرادستی مختص مردان است. ارتباط هستی با مراد موقعیت

متمایزی را برای او ایجاد می‌کند. عشرت -مادر هستی- از طریق ازدواج با مردی ثروتمند صاحب سرمایهٔ اقتصادی بسیاری شده است اما از آنجا که این سرمایه به او تعلق نداشت، پس از خیانت همسرش، او همهٔ تجملات زندگی خود را از دست می‌دهد و بار دیگر به خانهٔ مادربزرگ بچه‌هایش برمی‌گردد اما جرقه‌ای در ذهن او روشن می‌شود که برای کسب سرمایه بیشتر تلاش کند.

۲-۳. پرندهٔ من(۱۳۸۱)فریبا وفی

۲-۳-۱. سرمایهٔ قهرمان زن داستان

پرندهٔ من داستان زندگی زنی خانه‌دار از طبقهٔ متوسط جامعه است و شخصیت اصلی داستان هیچ نامی ندارد. در حقیقت نویسنده با عدم انتخاب نام، تلاش کرده از زندگی زنان گمنام خانه‌داری بنویسید که هیچ هویتی برای خود قایل نیستند و در حقیقت، همهٔ زندگی آنان در همسر و فرزندانشان خلاصه می‌شود. راوی این داستان زنی معمولی که تقریباً فاقد هر گونه سرمایه‌ای است و تلاشی نیز برای دست آوردن آن ندارد. در برابر تغییر مقاومت می‌کند و بر خلاف همسرش مخالف مهاجرت است. کودکی‌های راوی در ترس و سکوت سپری شده و آسیب بسیاری به روح او وارد شده که در بزرگسالی نیز دیده می‌شود. او زنی از خودگذشته است و در حالی‌که همسرش در حال کار در شرایط سخت است، او در محیط خانه، استراحت و لذت بردن از باد خنک کولر را حق خود نمی‌داند (وفی، ۱۳۸۱: ۴۸). تمام وقت خود را صرف توجه به فرزندانش می‌کند و یا در آشپزخانه سپری می‌کند اما دختر خردسالش او را دوست ندارد، از مادرش می‌ترسد و نفرت خود را با کشیدن یک نقاشی ترسناک از مادر نشان می‌دهد (همان: ۴۶). زن داستانِ پرندهٔ من بخاطر عقاید و حتی ظاهر، همواره توسط همسرش تحقیر می‌شود. او حتی وقتی تلاش می‌کند با تمرین رقص، تغییری در محیط غمگین خانه ایجاد کند، در حالی‌که فرزندانش از رقص مادر خوشحال می‌شوند،

همسرش او را دلقک می‌خواند (همان: ۸۵). قهرمان زن این داستان، نمایندهٔ زنان و دخترانی است که به امید بهبود شرایط زندگی‌شان ازدواج می‌کنند اما زندگی متأهلی نیز برای آنان ادامهٔ همان روزهای تلخ و مشقت‌بار است به همراه تحمل مسئولیت فرزندپروری. راوی به طور معمول به آنچه روی داده رضایت می‌دهد و با شرایط پیش آمده سازش می‌کند. در حقیقت او با تکیه بر منش خود تصمیم به سازش می‌گیرد حتی اگر باب میلش نباشد. راوی در تقابل میان سنّت و مدرنیته سردرگم است. در حالی‌که در سبک زندگی خود دنباله‌رو سنّت‌ها است و از تغییر هراس دارد، اما به نظر می‌رسد خواهر بزرگترش را که تمایلی به ازدواج ندارد و نیز خاله‌اش به دلیل هنجارشکنی‌های زنانه و زیر پاگذاشتن سنّت‌ها، ستایش و تحسین می‌کند. در حقیقت راوی میان آنچه به عنوان یک زن براساس عادت‌واره‌هایش باید باشد و آنچه که خود تمایل دارد باشد در نوسان است و این بلاتکلیفی به او احساس پوچی آمیخته با گناه می‌دهد. «گناهانم حالا دیگر یکی دوتا نیست. روی هم تلنبار شده و مثل لحاف خیسی آنقدر سنگین است که می‌خواهم آن زیر بمانم. من نه مادرم، نه زنم و نه دخترم. هیچم...» (همان: ۷۹).

۲-۳-۲. میدان‌ها و کنش‌های زنان

در رمان *پرندهٔ من*، زنان داستان به هیچ میدانی جز میدان خانواده وارد نمی‌شوند. شخصیت اصلی داستان در عادت‌واره‌ها و کلیشه‌های سنتی که میراث مادری اوست محدود و محصور است. واگویه‌های او در داستان نشان از نارضایتی راوی از رفتار و سبک زندگی مادرش دارد اما خود نیز براساس عادت‌واره‌هایی که از دوران کودکی و در میدان خانواده در او شکل گرفته‌اند، توانایی تغییر ندارد. سرمایهٔ فرهنگی به‌ویژه تحصیلات در خانوادهٔ راوی جایگاهی ندارد او حتی از سرمایهٔ اجتماعی نیز بی‌بهره است و ارتباطش محدود به محیط خانه و اعضای خانواده است و این ارتباط خانوادگی

نیز عمیق و صمیمانه نیست، با همسرش رابطهٔ همسرانه ندارد و سایهٔ بی‌اعتمادی بر زندگی مشترکشان حاکم است.«راوی به دلیل بازتولید سرمایهٔ منفی در فضای میدان، جو بی‌اعتمادی و ناامنی آفریده است» (مشفقی و دوستی، ۱۳۹۶: ۱۵۷) به گونه‌ای که فرزند خردسال راوی دربارهٔ اینکه مادرش او را بیشتر دوست دارد یا سبزی را دچار تردید است (همان: ۵۶). بنا بر آنچه گفته شد سرمایهٔ اجتماعی راوی در میدان خانوده نیز بسیار کم‌رنگ است.

در رمان پرندهٔ *من* خشونت تکراری‌ترین درد و دغدغهٔ زنانه است که به آن اشاره شده است. خشونت کلامی مرد نسبت به همسر خود که با ایرادگرفتن از ظاهر، تحقیر کردن و مقایسه او با دیگر زنان همراه است (همان: ۱۱۰). مادر راوی نیز دچار خشونت آقاجان بوده است. اگر خشونت علیه زنان در رمان‌های دههٔ پنجاه و شصت خشونت جسمی با ادعای ناموس‌پرستی پدران و برداران است، در رمان‌های دهه‌های اخیر خشونت‌های مردان علیه زنان بیشتر از نوع کلامی است. زنان زیر سلطهٔ مردان هستند و نمی‌توانند به راحتی احساسات خود را ابراز کنند چرا که آنان برای ابراز احساساتشان دربارهٔ شادی‌های کوچک، نادان خطاب می‌شوند (همان: ۱۱). همچنین قدرت‌نمایی مردان، در داشتن حق طلاق و تهدید زنان به طلاق از دیگر مصادیق خشونت کلامی است (همان: ۵۰). *پرندهٔ من* روایت روزمرگی های یک زن است، فرایند فرسودگی زنان در چهاردیواری خانه و اندوه زنانه‌ای که به عقیدهٔ نویسنده «هیچ کس در هیچ کتابی دربارهٔ آن ننوشته است» (همان: ۷۷).

در این اثر زندگی راوی به عنوان یک زن در هاله‌ای از یأس، ترس، حقارت و بی‌توجهی خلاصه می‌شود. به نظر می‌رسد نویسنده با عدم انتخاب نام برای قهرمان داستان، تلاش می‌کند بی‌پناهی و به حاشیه رفتن زنان را در جامعهٔ مردسالار نشان دهد. نویسنده همچنین به فاصلهٔ احساسی میان مادر و فرزند به عنوان یکی از مشکلات اساسی زندگی دختران نوجوان می‌پردازد . کودک یا نوجوان(دختر) به دلیل

شرم و خجالت قادر به گفتگو با مادرش نیست. تشویق دختران به سکوت و تسلیم و پذیرش در کودکی، سبب شده تا در برابر خشونت‌ها نیز ساکت باشند و به راحتی آن را بپذیرند. این خشونت‌ها اغلب از طریق مردان و در سنین خردسالی بر دختران اعمال می‌شود و در آینده آسیب‌های جبران‌ناپذیری برای آنان در پی دارد. راوی در کودکی مورد خشونت قرار گرفته و هرگز نتوانسته با مادرش صحبت کند، بنابراین تمام تلاشش این است که دختر خردسالش شبیه او نباشد:

«شانه‌هایش را می‌گیرم. چرا حرف نمی‌زند؟ مگر با او نیستم. لال شده. صدایی خفه از دهانش بیرون می‌آید. چشمانش ترسیده است. گریهٔ بی‌صدا را خوب می‌شناسم. گریهٔ بی‌صدا یعنی که نمی‌تواند از اینجا برود. چمباتمه می‌زنم. سرم را میان دست‌ها می‌گیرم. از اینکه دخترم شبیه من بشود بیزارم...نمی‌خواهم شادی همان رفتار من را تکرار بکند» (همان: ۴۶).

مهرطلبی زنان و تمایل شدید آنان به دوست داشته شدن نیاز دیگری است که توسط مردان جدی گرفته نمی‌شود، اهمیّتی به آن داده نمی‌شود و نادیده گرفته شدن این نیاز، سبب سرخوردگی، اندوه و شکست عاطفی زنان در زندگی مشترک می‌گردد. راوی داستان به شدت تمایل دارد همسرش دربارهٔ عشق با او سخن بگوید و به او ابراز علاقه کند اما همسرش معتقد است عشقی وجود ندارد و «همه‌اش کثافت کاری» است (همان: ۱۹).

۲-۴. روز حلزون (۱۳۹۲)

۲-۴-۱. سرمایه‌های شخصیت زن داستان

در رمان روز حلزون(دههٔ نود) دکتر افسون رفعت، استاد برجستهٔ گروه روانشناسی دانشگاه تهران، کارشناس برنامهٔ خانواده در صدا و سیما و مشاور کلینیک و نیز همسر رئیس دانشگاه است. این شخصیت قوی و موفق در جهان بیرون، درگیری ذهنی

فراوانی دارد و به طور معمول از دردها و مشکلات خود فرار می‌کند. افسون در نوجوانی عاشق خسرو پسر همسایه‌شان بوده است تا آنکه ناگهان خسرو بدون خداحافظی ناپدید می‌شود (این در حالی است که نامهٔ خداحافظی خسرو به دست افسون نرسیده است)؛ بنابراین این زن موفق بعد از ازدواج نیز همچنان در خواب‌هایش خسرو را می‌بیند و همچنان ذهنش درگیر یک چرای بزرگ است. چرایی رفتن خسرو. افسون با مردی زندگی می‌کند که علیرغم جایگاه بالای علمی‌اش در میدان دانشگاه، این جایگاه حق او نیست چرا که با تقلب به دست آمده و او دستاوردهای علمی دانشجویانش را به نام خود منتشر کرده است. این اتفاق باعث ناراحتی افسون است تا جایی‌که در جلسهٔ معارفهٔ همسرش به عنوان رئیس جدید دانشگاه شرکت نمی‌کند. افسون مقالات دانشجویان همسرش را بر روی یک فلش مموری می‌ریزد و تصمیم می‌گیرد آن را به رقیب همسرش برای تصدی عنوان ریاست دانشگاه برساند، اما پس از جدال و درگیری ذهنی فراوان نمی‌تواند چنین کاری را انجام دهد (عبدی، ۱۳۹۶: ۸۵).

دکتر افسون رفعت یک روانشناس شاعر است؛ سرمایهٔ فرهنگی فراوانی دارد اما با وجود حضور فعالش در میدان علم، سرمایهٔ اجتماعی چندانی ندارد. دانشجویانش او را دوست ندارند (همان: ۳۸) کسی مایل نیست پایان‌نامه‌اش را با او کار کند و جز با همکارش که در یک اتاق مشترک هستند، با کس دیگری ارتباط چندانی ندارد. افسون علاقهٔ چندانی به ارتباط با دانشجویان ندارد و همواره از آنان فرار می‌کند. در حقیقت اصلی‌ترین سرمایهٔ اجتماعی افسون، همسرش است و او با قرار گرفتن در میدان زندگی متأهلی جایگاه‌های ارزشمند اجتماعی را به دست آورده است: «اما حلقهٔ ازدواجم خیلی جادویی بود. قرار بود برای تدریس بروم دانشگاه همدان، حلقه نگذاشت. توی ناف تهران، همان دانشگاه خود من و حلقه جاگیرم کرد. بعد هم قل خورد و قلم داد تا تلویزیون. قل خورد و جواز کلنیک را آسانسوری، جفت و جور کرد...» (همان: ۱۲۹).

اما افسون از همهٔ آنچه به دست آورده راضی نیست. با آنکه خود یک روانشناس است اما رابطهٔ خوبی با همسرش ندارد. او را رقیب خود می‌داند. از موفقیت‌های همسرش خوشحال نمی‌شود و با دیدن دسته گلی که دانشجویان همسرش به او داده‌اند، دچار بی‌اعتمادی و سوء ظن می‌گردد (همان: ۱۰۰). با همسرش بحث و بگومگو دارد اما سرانجام همهٔ بحث‌ها با سکوت او به پایان می‌رسد. در محیط بیرون نیز مرتکب ناهنجاری‌هایی می‌گردد. به نظر می‌رسد افسون خود عصبی و تا حدودی بیمار است چراکه دست به اعمالی می‌زند که یک استاد دانشگاه و شخصی با میزان سرمایهٔ نمادین او هرگز مرتکب آن نمی‌شود. برگهٔ جریمه را در حضور پلیس پاره می‌کند (همان: ۳۱). تمایل زیادی به سیگار کشیدن دارد (همان: ۲۲)، وقتی در سالن مملوء از جمعیت از او برای خوانش اشعارش دعوت می‌شود، هیچ شعری با خود ندارد، لیوان چایی و قهوهٔ داغ خود را در گلدان خالی می‌کند و به خُل بودن خودش معترف است (همان: ۲۴).

بدبینی و بی‌اعتمادی عادت‌واره‌های منفی هستند که اجتماع ناامن به زنی که حضور فعال اجتماعی دارد، هدیه داده است. این بی‌اعتمادی‌ها در شخصیت اصلی داستان تا آنجا قوت می‌گیرد که به معشوق مفقودالاثر سال‌های جوانی‌اش نیز می‌رسد و در حالی‌که عشق را یک «توهم خودساختهٔ تاریخی» (همان: ۱۳۴) می‌داند و او را با توجه به فضای جامعهٔ امروز قضاوت می‌کند: «مطمئنم اگر خسرو از جنگ مفقودالاثر برنمی‌گشت، امروز روز معارفهٔ دکتر خسرو آوخ بود که سر همه را خورده بود تا بشود رئیس دانشکدهٔ دندان پزشکی دانشگاه تهران یا بالاتر. می‌شد مثل من که رفته بودم شهر را بهم بریزم و شدم شهردار. مثل وحید که در زندان را باز کرده، مجرم‌ها را فراری داده و حالا تپانچه بسته به کمر و شده کلانتر و همیشه دنبال مقصر است» (همان: ۱۳۵).

شخصیت افسون با وجود بهره‌مندی از سرمایه‌های فراوان اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین حال خوبی ندارد و منتقد شرایط حاکم بر میدان‌هایی است که در آن زندگی می‌کند؛ بنابراین همیشه در حال فرار از موقعیت خود است (همان: ۱۲۹) در حقیقت او به جای تلاش برای کسب سرمایهٔ بیشتر، تلاش می‌کند از آنچه دارد فاصله بگیرد. شخصیت افسون نمایندهٔ نسلی خسته و بی‌اعتماد با مشغله‌ها و درگیری‌های ذهنی فراوان که هر چند بالاترین جایگاه‌ها را در میدان‌های مورد نظرشان کسب می‌کنند اما از درون احساس خوشایندی ندارند و آن نیز ریشهٔ در آسیب‌ها و بحران‌هایی دارد که خانواده و اجتماع خواسته یا ناخواسته به آنان وارد کرده است.

۲-۴-۲. میدان‌ها و کنش‌های زنان

برجسته‌ترین میدان در این اثر میدان علم با تمرکز بر محیط دانشگاه است که زنان به عنوان عضو هیئت علمی در آن به فعالیت مشغول‌اند. این میدان عرصهٔ رقابت و کشمکش‌های علمی میان استادان است و زنان نیز به عنوان کنشگرانی فعال در این میدان به فعالیت می‌پردازند. فضای مجازی دیگر میدانی است که به نوعی از جدیدترین میدان‌ها و عرصه‌های فعالیت زنان است. زنان در این میدان به‌عنوان کاربر فضای مجازی محسوب می‌شوند که تلاش می‌کنند با انتشار عکس و به اشتراک گذاشتن نوشته‌هایی، با گرفتن تأیید و لایک بیشتر، توجه مخاطبان را به خود جلب کنند. آنان گاهی بخاطر فالوورها یا فرند بیشتر با یکدیگر رقابت می‌کنند. استادان دانشگاه نیز گاه در فضای مجازی به پرسش‌های مخاطبان ناشناس پاسخ می‌دهند و اینگونه فضای مجازی به عنوان یک میدان و عرصهٔ درخشش شخصیت‌های زن در این اثر معرفی می‌گردد.

یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های زهرا عبدی دربارهٔ زنان که در این رمان به آن پرداخته شده است، ناامنی‌های اجتماعی است و از آنجا که تا سالیان طولانی ادبیات داستانی

زنان در ایران روایت‌گر زندگی زنان در پستوی خانه‌ها بود و از حضور فعال زنان در اجتماع خبری نبود، مطرح کردن بحث ناامنی اجتماعی دربارهٔ زنان مضمونی جدید و مختص به رمان‌های منتشر شده در دههٔ هشتاد و نود است. همزمان با تغییر و تحولات جامعه و گسترش روزافزون وسایل ارتباط جمعی، آشنایی همگان با فرهنگ‌های غربی از طریق ماهواره و اینترنت و دسترسی آسان به فضای مجازی سبب شده تا در جامعهٔ امروز ایران روابطی برخلاف عرف جوامع سنتی شکل گیرد. از جمله این موارد می‌توان به اصطلاح «دوست دختر» و یا «دوست پسر» اشاره کرد که ریشهٔ شکل‌گیری آن را می‌توان در روابط مجازی و فضای اینترنتی و نیز دوستی‌های خیابانی جست‌وجو کرد. در حقیقت گسترش فضای مجازی و دسترسی آسان به آن سبب شده تا گفتگوی آزاد با نامحرم و ارتباط صمیمیانه با او که در فرهنگ ایرانی و اسلامی تابو محسوب می‌شد، شکسته شود و در میان جوانان رواج یابد تا جایی‌که بسیاری از آنان برای فرار از مسئولیت زندگی متأهلی به روابط دوستی با جنس مخالف روی بیاورند و پس از مدتی نیز به آن رابطهٔ دوستی پایان دهند و به رابطهٔ دیگری وارد شوند. در چنین مواقعی که یکی از طرفین اقدام به ترک رابطه می‌کند، کسی که به رابطه، تعهد بیشتری داشته، اندوه بیشتری را تجربه می‌کند. عبدی در این اثر به این موضوع پرداخته است که شکست‌های عاطفی در روابط دوستی به طور معمول برای زنان و دختران دشوارتر است و آنان معمولاً پس از شکست عاطفی خودشان را سرزنش و اعتقادشان را به عشق از دست می‌دهند:

«لیلا سرکش از هیچ چیز و هیچ کس کم نمی‌آورد عاشق شده. عاشق پسری که اعتقاد دارد در این دنیایی که سرش با تهش بازی می‌کند، زیر بار هیچ مسئولیتی نباید رفت، حتی مسئولیت دوست پسر بودن. اول فکر می‌کردم این گونهٔ کمیابی است اما دیدم خیلی هم زیاد شده و روز به روز هم زیادتر می‌شود. شاید معجزهٔ راز بقاست در هزارهٔ سوم. یاد روز نمایشگاه کتاب افتادم و آن مرد ریش بلندی که لیلا بازویش

را گرفته بود. پرسیدم: «دوستی‌تان بهم خورد؟» حتی نگاهم نکرد. الا تو بهم زدی یا او؟ - اصلا خاک بر سر هر چی زن است. بیخود نیست استاد بیات می‌گفت زن توی سینما روایت را پیش نمی‌برد، مختلش می‌کند. اثیری باشد یا لکاته، فرقی نمی‌کند. کیپ نگهش می‌دارد. گند می‌زند توی روایت. یک کلاس رفت روی هوا که تکلیف عشق چه می‌شود؟ خاک بر سر همه‌شان. عشق سیری چند، ابله‌ها؟ یک بازی دو سر باخت است برای زن‌ها...» (همان: ۶۵) عبدی به آسیب اجتماعی دختران در رابطه‌های خیابانی که به وسیلهٔ ارتباط مجازی عمیق‌تر می‌شود اشاره می‌کند. شیرین نیز دختر سی سالهٔ دیگری است که با پسر فیلم فروش سر خیابان(فرید) دوست می‌شود و سرانجام رابطه‌اش با او معلوم نیست؛ چرا که در این رابطه درگیر چالش‌های زنانهٔ بسیاری است:

«دخترا هنوز نرفته‌اند دیگر به جعبهٔ فیلم کاری ندارند. یکی‌شان انگار دارد چیزی را تعریف می‌کند. حتماً خنده‌دار است. هر سه تایشان بلند می‌خندند. آن یکی که قدش کوتاه است و مانتو آبی فیروزه‌ای پوشیده، وقت خندیدن سرش را عقب می‌برد و شال سفیدش از سرش می‌افتد...با این همه تکرار، حالا باید برایت عادی باشد. نمی‌دانم چرا رنگت پریده و قلبت مثل اسبی که توی میدان جنگ چارنعل دویده می‌تپید» (همان: ۱۴۲ ـ ۱۴۳).

حقیقت آن است که رابطه‌ای در خیابان شکل گرفته و پس از آن با ادامه یافتن در فضای مجازی عمیق‌تر شده اما به نظر می‌رسد تعهدی در آن نیست و با این حال، روابط گرم و صمیمانهٔ پسر با دختران دیگر در خیابان، باعث دلشکستگی طرف دیگر رابطه می‌شود؛ اما نویسنده علت دلشکستگی و بی‌سرانجامی این رابطه را نادرستی آن نمی‌داند، بلکه داستان خیانت مردان و دلشکستگی زنان را داستانی پرتکرار در همهٔ دوران‌ها می‌داند داستانی که هرچقدر پرتکرار باشد هرگز برای زنان عادی نخواهد شد.

همچنین تغیر و تحولات بسیار سریع و مدگرایی و مصرف‌گرایی شدید نسل جوان متأثر از شبکه‌های اجتماعی سبب ایجاد شکاف نسلی میان والدین و فرزندان(مادران و دختران) شده است که عبدی در این اثر به خوبی به آن پرداخته است (همان: ۷۴). عبدی همچنین روایت‌گر اندوه و دلهره‌ها، خودآزاری‌ها و جنگ‌های درونی و غصه‌های یواشکی زنانه‌ای است که زنان گاهی هرگز آن را ابراز نمی‌کنند: «مراجع بعدی زنی است که آن را خودت می‌دانی. موفق در کار مثل تو، تحصیلات کامل مثل تو. درگیری درونی در حد جنگ جهانی دوم، مثل خیلی از زن‌ها. دکتر سرابی می‌پرسد، چه طور زنی با این کند و کاو عمیق درونی، می‌تواند در دنیای بیرون تا این حد موفق باشد؟ دکتر سرابی زن نیست و نمی‌داند با یک دست بچه بغل کردن و با دست دیگر اتو کشیدن و با یک چشم گریه کردن و با چشم دیگر فیلم دیدن و یک گوش پای تلفن و گوش دیگر به تلویزیون یعنی چه. نمی‌داند زنی که صدای گریه زنی را توی خودش می‌شنود و همان موقع بلندبلند می‌خندد و دیس برنج را به او تعارف می‌کند و یک ریز حرف می‌زند، از مریخ نیامده. همین زنی است که الان از جلوت رد شده...» (عبدی، ۱۳۹۶: ۷۵)

دیگر دغدغهٔ مهم زنانه در این اثر، تمایل به حفظ حریم شخصی و خصوصی است. زنان مایل‌اند حریم خصوصی آنان حفظ شود چرا که همیشه جامعه و خانواده حریم شخصی آنان را شکسته‌اند. شاید یکی از دلایل علاقهٔ نسل جوان به صفحهٔ خودساختهٔ مجازیشان همان قابلیت محدود کردن و عدم دسترسی همگان به آن، باشد به گونه‌ای شخص خود تعیین می‌کند چه کسی بتواند به صفحهٔ او دسترسی داشته باشد و چه کسی نتواند. «همیشه کسی هست که توی زندگی‌ام سرک بکشد. سرک کشیدن توی محل کار، توی ماشین، توی خانه، توی کیفت، توی کامپیوترت عادی شده...لب سی سالگی باشی یا سه سالگی، فرقی نمی‌کند دانش آموز باشی یا معلم. یک چیزی این وسط خراب شده. افتاده. مثل دیوار یا پرده. یک چیزی که به مدیر مدرسه هم اجازه

می‌دهد با افتخار سرک بکشد توی لاکر معلم‌هایش. به ناظم توی کیف بچه‌ها. به مادر توی اتاق خسرو و من» (همان: ۷۷).

۳.نتیجه‌گیری

در مجموع بررسی نشان می‌دهد منابع اقتدار زنان در طول چهار دهه دستخوش دگرگونی‌های بسیاری بوده است. روند دگرگونی سرمایه‌های زنان در این آثار به این شرح است: زنان در دوره‌های پیشین سرمایهٔ اقتصادی خود را یا از پدرانشان به ارث برده و یا به دلیل ازدواج با مرد ثروتمندی به دست می‌آوردند اما به تدریج زنان به میدان کسب و کار وارد شدند و سرمایه‌های اقتصادی‌شان حاصل تلاش و فعالیت آنان بود. سرمایه‌های نمادین زنان در دوره‌های مختلف در میدان خانواده و اجتماع افزایش چشمگیری یافته است. سرمایهٔ اجتماعی زنان نیز با گذر زمان افزایش قابل توجهی داشته است. در دوره‌های نخستین با وجود حضور اندک زنان در میدان علم و آشنایی محدود با استادان و دوستان، شخصیت‌های زن تمایلی به استفاده از این سرمایه‌های اجتماعی ندارند اما در دوره‌های بعد روز به روز میزان بهره‌مندی و استفاده از این سرمایه بیشتر می‌شود به گونه‌ای که در رمان دههٔ نود، شخصیت‌های زن داستان از میدان خانواده دوری کرده و به میدان اجتماع و سرمایه‌های اجتماعی خود بیشتر تکیه می‌کنند. در ادبیات داستانی ایران سالیان طولانی، زنان تنها در میدان خانواده کنش‌های کم‌اهمیّتی داشتند و تأثیر چندانی بر فرزندانشان نداشتند. نکتهٔ قابل توجه اینکه در تمام دوره‌های مورد بررسی زنان در میدان علم موفق عمل کرده و سرمایه‌های فرهنگی بسیاری را کسب کرده‌اند اما در رمان دهه‌های شصت و هفتاد زنان از این سرمایه‌ها استفاده نمی‌کردند و کسب این سرمایه‌ها تأثیری در بهبود وضعیت زندگی‌شان نداشته است؛ اما در دوره‌های بعد بهبود جایگاه زنان و کسب سرمایهٔ نمادین بیشتر به دلیل بهره‌مندی از سرمایه‌های فرهنگی و اقتصادی بوده

است. مشهورترین میدان‌هایی که شخصیت‌های زن این رمان‌ها در آنان نقش‌آفرینی می‌کنند میدان مذهب، علم، قدرت، سیاست، کسب و کار و میدان فضای مجازی است. سرمایه‌های زنان در این سال‌ها کاملاً سیر صعودی داشته است و کنشگری آنان در میدان‌های مختلف - به جز میدان مذهب- افزایش یافته است. در رمان‌های منتشر شده در دهه‌های هشتاد و نود ابداً به گرایش‌های مذهبی و تمایلات عارفانهٔ زنان اشاره‌ای نشده حال آنکه اساس سرمایهٔ فرهنگی زنان در رمان دههٔ شصت تمایلات مذهبی و گرایش‌های عارفانه بود. همچنین در رمان دههٔ شصت زنان از ورود به میدان سیاست واهمه دارند و هرگز سرانجام خوبی در این میدان ندارند اما در رمان دههٔ هفتاد کنشگری زنان در میدان سیاست افزایش می‌یابد و زنان سرمایه‌های اجتماعی و فرهنگی و نمادین بیشتری به دست می‌آورند. علاوه بر این هرچه بر کنش‌گری زنان در میدان علم و کسب و کار و سیاست و قدرت افزوده می‌شود، نقش آنان در میدان خانواده و زندگی مشترک به حاشیه می‌رود و زندگی مشترک آنها دچار بحران می‌گردد. بررسی‌ها نشان می‌دهد با گذر زمان دغدغه‌ها و چالش‌های زنان در ادبیات داستانی بازتاب بیشتری یافته است. در حقیقت خارج شدن زنان از پستوی خانه‌ها و حضور آنان در میدان‌های اجتماعی بر دغدغه‌ها و چالش‌های آنان افزوده و آنچه در رمان دههٔ هشتاد یا نود به عنوان مشکلات زنان مطرح شده، هرگز در رمان‌های دههٔ شصت مطرح نبوده است، البته برخی از دغدغه‌ها نیز در زندگی زنان همیشگی و در دوره‌های مختلف تکرار شده است و آن ترس از خیانت همسران، خشونت و احساس تنهایی در زندگی زناشویی است که دغدغهٔ مشترک شخصیت‌های زن در رمان‌های دهه‌های مختلف است.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) ایوبی، حجت‌الله (۱۴۰۱)، ***به طعم فرهنگ: جامعه‌شناسی سیاسی پی‌یر بوردیو***، چاپ دوم، تهران: ثالث.

۲) پارسی‌پور، شهرنوش (۱۳۶۸)، ***طوبا و معنای شب***، چاپ دوم، تهران: اسپرک.

۳) پرستش، شهرام (۱۳۹۳)، ***روایت نابودی ناب: تحلیل بوردویی بوف کور در میدان ادبی ایران***، چاپ دوم، تهران: ثالث.

۴) دانشور، سیمین (۱۳۷۲)، ***جزیرهٔ سرگردانی***، تهران: خوارزمی.

۵) عبدی، زهرا (۱۳۹۶)، ***روز حلزون***، چاپ دوم، تهران: چشمه.

۶) وولف، ویرجینیا (۱۳۸۴). ***اتاقی از آن خود***، ترجمهٔ صفورا نوربخش، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

۷) وفی، فریبا (۱۳۸۴)، ***پرندهٔ من***، چاپ پنجم، تهران: مرکز.

ب: مقالات

۱) ابوالقاسمی، سیده مریم و کنعان، آیات (۱۴۰۳)، ***«بررسی نقش تحولات اجتماعی و سیاسی در رمان نقره، دختر دریای کابل اثر حمیرا قادری»***، فصل‌نامهٔ بین المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۱۷، صص ۳۵- ۱.

۲) مشفقی، آرش و دوستی، زهرا (۱۳۹۶)، ***«بررسی جامعه‌شناسی رمان پرندهٔ من اثر فریبا وفی براساس نظریهٔ عمل پی یر بوردیو»***، نشریهٔ

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شمارهٔ ۴(پیاپی ۳۰)، صص ۱۶۷-۱۴۵.

۳) نرماشیری، اسماعیل، کرمی، زهرا (۱۴۰۱)، «***تحلیل ایدئولوژی شناختی رمان جزیرهٔ سرگردانی بر اساس انگارهٔ استعارهٔ مفهومی***»، فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، دورهٔ۴، شمارهٔ ۱۰، صص ۱۴۷- ۱۱۵.

فصل‌نامۀ بین‌المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال نهم، شمارۀ بیست و ششم، تابستان ۱۴۰۵ (صص ۱۱۱-۱۳۵)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2025.532374.1239

حضور حسام‌الدین چلبی در لایه‌های پنهان ابیات دفتر اول و دوم مثنوی معنوی

بیژن ظهیری ناو[۱]

چکیده

حضور شمس در زندگی مولانا و ایجاد انقلاب درونی در وی، حسدورزی مریدان را در پی داشت تا آنجا که آتش حسد دامان شمس را می‌گیرد و او را گریزان می‌کند. رفتن شمس، آتشی در دل مولانا بر می‌افروزد. اینجاست که حسام‌الدین چلبی با شعله‌های فراق مولانا، چراغ مثنوی را برمی‌افروزد و مولانا را به سرودن کتابی تشویق می‌کند. وی مشاور مولانا در سرایش مثنوی می‌شود و جایگاه ارجمندی نزد او می‌یابد اما مولانا با توجه به تجربۀ تلخ حسدورزی یاران، مهرش به حسام‌الدین را در لفافه‌ای از تشبیه‌ها و استعاره‌ها بیان می‌دارد تا فقط او بداند و حسام‌الدین. این پژوهش با روش کتابخانه‌ای با بررسی اشاره‌های پنهان مولوی در دفتر اول و دوم مثنوی به حسام‌الدین، درمی‌یابد که مولانا در چهارده جا، پنهانی به ستایش حسام‌الدین پرداخته و او را انسانی کامل معرفی و این امر را در مثلثی از معانی بیان می‌کند. هرگاه مولانا از لزوم پیروی از پیر طریقت سخن می‌گوید و با واژه‌ای چون یار او را می‌ستاید و سپس به نکوهش حسدورزی می‌پردازد، منظور او از یار، حسام‌الدین چلبی است. به عبارت دیگر وقتی یک ضلع مثلث معنایی پرداختن به پیر طریقت است و ضلع دوم پرهیز دادن از حسد، ضلع سوم آن، حسام‌الدین است. مولانا همچنین ریشۀ حسدورزی یارانش را وهم همتایی شاگردانش با حسام‌الدین بیان می‌کند و ضمن دعوت آن‌ها به پذیرش جایگاه معنوی حسام‌الدین زمینه را برای جانشینی حسام‌الدین بعد از خود آماده می‌کند تا راهدانی او را پس از مرگش بپذیرند و مکتبش را با طوفان حسد به باد فراموشی نسپارند.

واژه‌های کلیدی: مولوی، حسام‌الدین چلپی، مثنوی معنوی، شمس تبریزی.

---

[۱] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
bijanzahirinav@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۱۱ - **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۵/۲۲

۱.مقدمه

در زندگی معنوی مولانا جلال‌الدین، شخصیت‌هایی ایفای نقش می‌کنند که هریک در مرحله‌ای او را همراهی کرده و گام‌هایش را قوت بخشیده و انگیزه‌اش بخشیده‌اند. افرادی همچون پدرش بهاء ولد، برهان‌الدین محقق ترمذی، شمس تبریزی و حسام‌الدین چلبی. اگرچه حسام‌الدین در این فهرست پنج نفره آخرین نفر است اما در کمال‌بخشیدن به این سیر آسمانی نقشی ارزنده دارد. حسام‌الدین به مثابهٔ گوهرشناسی زبده، گوهر پنهان مثنوی را در اندیشهٔ مولانا کشف کرد و شرایطی را برای بروز و ظهور آن فراهم کرد. شاید اگر او نبود اکنون گنجینه‌ای به نام مثنوی معنوی در اختیار ادبیات جهان نبود از این‌رو شخصیت و جایگاه او ستودنی و کاویدنی است. مولانا بی‌تردید بارقه‌هایی روشن از معرفت در حسام‌الدین کشف کرده بود که چنین مقام بلندی برای او قائل بود. علاقه‌مندی مولانا و ارادت تمام او به حسام‌الدین در جای جای مثنوی به خوبی دیده و احساس می‌شود. مولانا -با تجربهٔ تلخ رفتن شمس تبریزی از قونیه- نمی‌خواهد حسام‌الدین را به شمشیر حسد مریدان و کینهٔ نامردمان بدهد، پس تلاش می‌کند به بیان استعاری پناه برد و در لفافهٔ واژگان، ارادت و محبت خود به حسام‌الدین را بیان کند، اگرچه گاه بی‌اختیار از او نام می‌برد اما بیشتر به کنایه و تشبیه از او نام می‌برد. این پژوهش در پی آشکارسازی و بیان چنین ابیاتی است که مولانا در دفتر اول و دوم مثنوی، به طور غیرمستقیم از حسام‌الدین یاد کرده است.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

بعد از هجرت بی‌بازگشت شمس تبریزی از قونیه و درگذشت صلاح‌الدین زرکوب، مولانا تنها و بی‌انگیزه می‌شود و اینجاست که حسام‌الدین نقش ارزنده خود را

ایفا می‌کند و مولانا جلال‌الدین را به سرودن مثنوی معنوی تشویق می‌کند تا این چشمه جوشان از جوشیدن زلال معرفت بازنماند.

اما به نظر می‌رسد نقش حسام‌الدین به این دو مورد ختم نمی‌شود و او در پیشبرد مثنوی معنوی نقش ارزنده‌ای داشته است. از این‌رو این پژوهش برای رسیدن به پاسخ این پرسش‌ها آغاز شد که:

۱) آیا حسام‌الدین نقشی در هدایت فکری مثنوی معنوی داشته است؟
۲) آیا مولانا در خلال ابیات مثنوی معنوی به حضور و خدمات حسام‌الدین اشاره کرده است؟ چگونه؟
۳) شواهد درون‌متنی مثنوی چه جایگاهی را برای حسام‌الدین بیان می‌کند؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

با توجه به قرائن حضور حسام‌الدین چلبی در مثنوی معنوی دو هدف اصلی در این تحقیق دنبال می‌شود:

۱) تبیین مقدار و اندازهٔ حضور آشکار حسام‌الدین در مثنوی.
۲) کشف و تحلیل موارد حضور پنهان حسام‌الدین در مثنوی.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

جدا از مطالبی که در خصوص جایگاه حسام‌الدین چلبی و نقش او در آفرینش مثنوی معنوی در شرح‌های مثنوی معنوی آمده است، چند مقاله دربارهٔ این یار و شخصیت تأثیرگذار بر مولانا و آثار او نوشته شده است از جمله:

- حیدری، علی (۱۴۰۳)، در مقالهٔ «**ناپختگی حسام‌الدین؛ عامل اصلی تأخیر دفتر دوم مثنوی**» در پاسخ به گمانه‌زنی‌های تاریخی، ناپختگی معنوی حسام‌الدین و لزوم طی زمانی برای رسیدن به آمادگی معنوی برای ادامهٔ مسیر را، علت اصلی تأخیر سرایش دفتر دوم برمی‌شمارد.

- علی قیدی و تقی پورنامداریان (۱۳۹۵) نیز در مقالهٔ «**حسام الدین چلبی: مرید مرادپرور بررسی نوع رابطهٔ حسام الدین چلبی و تأثیر شخصیت او بر سیر رشد مولانا**» نتیجه گرفته‌اند: حسام‌الدین با قابلیت‌های فردی خود توانسته است مولانا را از سطح عارفی اهل وجد و سکر به مقام شیخ و مرادی کامل برساند.

- محمد بهنام‌فر و موسی‌الرضا ربانی‌خواه (۱۳۸۹)، در مقالهٔ «**با ساز کنِ چنگ شعر مثنوی(سیمای حسام‌الدین چلبی در مثنوی)**» با شرحی مختصر از زندگی حسام‌الدین به نقش او در آفرینش مثنوی و چهرهٔ معنوی حسام‌الدین و تأثیرات او بر مولانا پرداخته‌اند.

- شجایی ادیب، شفیع (۱۳۸۸)، در مقالهٔ «**تأثیرپذیری مولانا از سنایی و حسام‌الدین**» به بررسی افراد تاثیرگذار بر مولانا -به خصوص سنایی و حسام‌الدین- پرداخته است.

- سبحانی، توفیق (۱۳۸۸)، در مقالهٔ «**حسام‌الدین چلبی و جایگاه او**» به تأثیر و خدمت بزرگ حسام‌الدین چلبی به ادبیات فارسی و ایرانیان پرداخته و بیان کرده است که حسام‌الدین با بینش و موقع‌شناسی خود مولانا را بر آن داشت که بزرگ‌ترین کتاب عرفانی جهان را به بشر عرضه کند.

- محمودی، آزاده (۱۳۸۵)، در مقالهٔ «**حسام‌الدین چلبی، مرید پیرپرور**» به پنج موضوع: ۱) نقش محوری و بدون جایگزین حسام‌الدین به عنوان مخاطب خاص مولانا در مثنوی، ۲) جهت‌دهی، گسترش و هدایت موضوعات مختلف مثنوی در مسیری

خاص، ۳) جذبهٔ معنوی او و گشایش ابواب جدید حیات و معنویت بر روی مولانا، ۴) نقش حسام‌الدین در مفصل و مجمل شدن مباحث گوناگون مثنوی، ۵) برانگیختن و الهام بخشیدن به مولانا در نظم مثنوی پرداخته است.

- لسان، حسین (۱۳۵۵) نیز در مقالهٔ «**حسام‌الدین شاگردی معلم‌ساز**» حسام‌الدین را نمونهٔ متعالی و فرد اکمل طالبان گرم‌رو معرفی می‌کند«که نه فقط رنج و تهذیب مرشد خود را به ثمر رسانده و تربیت او را ضایع نکرده و مهمل نگذاشته بود بلکه آتش شوقی را که در درون استاد شعله‌زن بود برافروخته‌تر می‌داشت.

با وجود این تحقیقات، تحقیقی دربارهٔ حسام‌الدین براساس مباحث درون‌متنی صورت نگرفته است. این تحقیق برای نخستین بار براساس شواهد درون‌متنی انجام می‌شود تا نشان دهد حسام‌الدین پس از غیبت شمس تبریزی مقامی ارجمند نزد مولانا پیدا می‌کند و مولانا چگونه این مقام را در مثنوی معنوی نشان می‌دهد.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. جلال‌الدین محمد بلخی

مولانا شاعری که با اثر شگرف خود- مثنوی معنوی- انقلابی در دل‌ها و بیان معنوی ایجاد کرده است. صاحب این اثر گران‌سنگ «در ششم ربیع‌الاول سال ۶۰۴ هـ‌ق. در بلخ زاده شد. پدر او مولانا محمد بن حسین خطیبی است که به بهاءالدین ولد معروف شده است» (زمانی، ۱۳۸۴: ۲۱). او در نوجوانی به همراه پدر از خراسان به قونیه کوچ کرد و با درگذشت پدر، مدارج علمی و معرفتی را پیمود و سرآمد زمانهٔ خویش گشت. «مولانا در آستانهٔ چهل‌سالگی مردی به تمام معنی، عارف و دانشمند و جامع علوم و فنون مختلف دوران خود بود و مریدان و عامهٔ مردم چون پروانه برگرد شمع وجود او می‌چرخیدند... تا آنکه قلندری گمنام و ژنده‌پوش به نام شمس‌الدین تبریزی به قونیه آمد و با مولانا برخورد کرد و آفتاب دیدارش قلب و روح او را بگداخت»

(همان: ۲۴) و انقلابی در او به وجود آورد و از او جلال‌الدینی دگر ساخت. مولانا سرانجام «در پی تبی سوزان و آتشین در روز یکشنبه پنجم ماه جمادی الاخر سال ۶۷۲ ه.ق ....رحلت فرمود» (همان: ۳۴) و آثاری چون مثنوی معنوی، غزلیات شمس، رباعیات، مکاتیب و فیه مافیه از خود به جای گذاشت.

۲-۲. حسام‌الدین چلبی

حسام‌الدین چلبی با نام «حسن بن محمد بن حسن ارموی معروف به اخی ترک که در سال ۶۲۲ هجری در قونیه متولد شد، اصلاً اهل ارومیه بوده و پدران او از پیشکسوتان مکتب فتوت بودند» (شجاعی ادیب، ۱۳۸۷: ۵۱). حسام‌الدین در جوانی سعادت حضور در جمع شاگردان مولانا را یافت. او «به همراه جمعی از فتیان به حضور مولانا رسید و به خدمت او درآمد. حسام‌الدین به حُسن ادب و معرفت در دایرهٔ توجهات مولانا قرار گرفت تا اینکه به روایت عبدالرحمن جامی در کتاب *نفحات الانس*«چون چلبی حسام‌الدین، میل اصحاب را به الهی‌نامهٔ حکیم سنایی و منطق الطیر شیخ فریدالدین عطار و مصیبت‌نامهٔ وی دریافت، از خدمت مولانا درخواست کرد که اگر چنانچه به طرز الهی‌نامه سنایی یا منطق‌الطیر کتابی منظوم گردد تا دوستان را یادگار بود، غایت عنایت باشد. مولانا فی‌الحال از سر و دستار خود کاغذی به دست چلبی حسام الدین داد و در آنجا هیجده بیت اول مثنوی نوشته بود» (جامی، ۱۳۳۶: ۴۶۸- ۴۶۹) و این چنین بود که با تشویق و تعقیب حسام‌الدین سرایش مثنوی آغاز شد و «دوستی و عنایت مولانا بحدی رسیده بود که بی‌وجود او خاطرش شکفته نمی‌شد و در مجلسی که چلبی حضور نداشت مولانا گرم نمی‌شد و سخنی بر زبان نمی‌آورد و معارف نمی‌گفت» (بهنام‌فر و ربانی‌خوان، ۱۳۸۹: ۲۵۰) و خلاصه اینکه «حسام‌الدین، مخاطب خاص مولوی در مثنوی است» (طاهری، ۱۴۰۲: ۱۷۴). حسام‌الدین بعد از مولانا مکتب او را اداره کرد و در نهایت «حسام‌الدین چلبی در روز چهارشنبه

۲۲ شعبان ۶۸۳ درگذشت و در پیش روی مزار مولانا، در قونیه به خاک سپرده شد» (گولپینارلی، ۱۳۷۵: ۲۸).

۲-۳. اشارات پنهان مولانا به حسام‌الدین در دفتر اول مثنوی معنوی

۲ـ۳ـ۱. حکایت دیدن خلیفه لیلی را

مولانا حکایت«دیدن خلیفه لیلی را» حُسن تخلصی قرار می‌دهد تا ضمن گریز از نام شمس، ورود حسام‌الدین به ساحت مثنوی را توجیه کند. در این قصه، خلیفه لیلی را می‌بیند در نظر خلیفه، لیلی از نظر زیبایی مقداری نمی‌بیند و لیلی در پاسخ می‌گوید:«خاموش! چون تو مجنون نیستی» در واقع حسام‌الدین به سبب جوانی مورد اعتراض مریدان مولانا بود، مولانا پاسخ قاطعی به آنان می‌دهد مبنی بر اینکه شما قابلیت کشف حقایق باطنی حسام‌الدین را ندارید، دیده بصیرتی چون دیدگان من که «لیلی بین» هستم، پی به حقایق باطنی این مرد کامل می‌برد. قصه کوتاه است و در دو بیت روایت شده است اما مولانا پس از چند بیت به موضوع انتخاب پیر و لزوم مطاوعت از وی می‌پردازد. پیداست که قرارگرفتن قصهٔ کوتاه لیلی در بین دو گفتار (نخستین دربارهٔ شمس و دومین در باب پیر) تصادفی نیست بلکه مولانا بسیار هوشمندانه زمینه و بستری برای ورود حسام‌الدین به دنیای مثنوی و خلافت فراهم می‌آورد.

۲ـ۳ـ۲. حکایت بازرگان و طوطی

در بخشی از قصهٔ بازرگان و طوطی، مولوی این بیت را می‌آورد:

قافیه اندیشم و دلدار من　　گویدم: مندیش جز دیدار من

(نیکلسون، ۱۳۷۸ : ۱ / بیت ۱۷۳۷)

نیکلسون معتقد است در این بیت، قافیه‌اندیش به مولوی اشاره دارد و «دلدار» به حسام‌الدین. همچنین در ابیات پایانی این حکایت، این بیت آمده که نیکلسون معتقد است منظور از عقل‌کل، حسام‌الدین است.

این سخن‌هایی که از عقل کل است　　بوی آن گلزار و سرو و سنبل است

(همان: بیت ۱۸۹۹)

نشان دیگر عقل کل برشمردن حسام‌الدین دو بیت زیر است که:

مر تو را عقلی است جزوی در نهان　　کامل‌العقلی بجو اندر جهان

جزو تو از کل او کلی شود　　عقل کل بر نفس چون غلی شود

(مولوی، ۱۳۶۹: ۱/ بیت ۲۰۶۴)

مولانا در این دو بیت، حسام‌الدین را آن «کامل‌العقل» معرفی می‌کند که با پیوند با او می‌توان از جزء به کل رسید و مسیر کمال را به چراغ رویش شناخت و پیمود. «مولانا از مصادیق مختلف عقل پسندیده با القاب مختلفی چون«عقل ایمانی»، «عقل کامل» و «عقل عقل» که مخصوص مقرّبان درگاه الهی است، یاد می‌کند. «عقل چنین انسان‌هایی هیچ طغیانی در آن راه ندارد و به آفتاب حقیقت راه برده و با آن همدمی و نزدیکی همیشگی دارند» (سپهری، ۱۳۹۹: ۱۷۵) از این روست که حسام‌الدین را به صفت عقل‌کل می‌ستاید. یکی از صفت‌هایی که مولوی حسام‌الدین را در مثنوی به آن می‌ستاید، صفت «ضیاءالحق» که اگرچه آشکارا آن را در کنار نام حسام‌الدین به کار می‌برد اما نکته‌ای در خود نهان دارد.

ای ضـــیاءالحق حســـام‌الدین بگیر　　یک دو کاغذ، بر فزا در وصـــف پیر

(مولوی، ۱۳۶۹: ۲/ بیت ۲۹۴۷)

ضیا، به روشنی اصلی و ذاتی گفته می‌شود. همان صفتی که خداوند در قرآن کریم به خورشید و آفتاب اطلاق می‌کند. مولانا با اطلاق این صفت به حسام‌الدین دو نکتهٔ ظریف را یادآور می‌شود. اول اینکه مخاطب را به یاد شمس تبریزی می‌اندازد و قصهٔ

جدایی او را روایت می‌کند و دیگر اینکه حسام‌الدین را شمس‌تبریزی ثانی معرفی می‌کند.

۲ـ۴. اشارات پنهان مولانا به حسام‌الدین در دفتر دوم مثنوی معنوی

۲-۴-۱. سرآغاز

دفتر دوم مثنوی با ذکر حسام‌الدین آغاز می‌شود و مولانا علت تأخیر در سرایش دفتر دوم را حالات معنوی حسام‌الدین بر می‌شمارد.

مدتی این مثنوی تأخیر شد — مهلتی بایست تا خون شیر شد
تا نزاید بخت تو فرزند نو — خون نگردد شیر شیرین خوش شنو
چون ضیاء الحق حسام‌الدین عنان — باز گردانید ز اوج آسمان
چون به معراج حقایق رفته بود — بی بهارش غنچه ها نا کفته بود
چون ز دریا سوی ساحل باز گشت — چنگ شعر مثنوی با ساز گشت

(همان: ۲/ بیت ۵)

در این ابیات چند نکته در خصوص حسام‌الدین، شخصیت او و نقشش در سرایش منظومهٔ مثنوی و رابطه او با مولانا نهفته است:

الف) حسام‌الدین چنان نقشی در شکل‌گیری مثنوی داشته است که نبودش، می‌توانسته سرایش مثنوی را متوقف کند که این امر نشان می‌دهد حسام‌الدین در همکاری با مولانا، صرفاً نقش کاتبی نداشته است. از سوی دیگر او صرفاً مشوق هم نبوده زیرا هر عقل سلیم و اندیشهٔ علیمی با خواندن دفتر اول و تماشای این بنای آسمانی، زبان به ستایش آن می‌گشوده و مولانا را به ادامهٔ این کار و پیمودن این راه تشویق می‌کرده است. پس حسام‌الدین باید نقشی پررنگ‌تر از این و اثری ارزشمندتر از آنچه می‌پنداریم، داشته باشد. بنابراین او هم‌فکر و مشاور مولانا در انتخاب مسیر و

موضوعات و داستان‌ها بوده است که نبودش سرایش دفتر دوم را با تأخیر طولانی روبرو کرده است.

ب) سرایش مثنوی معنوی برای مولانا و حسام‌الدین، طی طریق معنوی و سیر سلوکی آسمانی بوده است زیرا مولانا از «مهلت» نام می‌برد. آن‌ها برای رسیدن به شرایط معنوی نیازمند گذر زمان و رسیدن به پختگی بیشتر بودند و دلیل این ادعا مصراعی است که می‌گوید حسام‌الدین «چون به معراج حقایق رفته بود» کنار هم قرارگرفتن معراج و حقایق به سیر معنوی حسام‌الدین دلالت دارد که برای ادامه سرایش و مکتوب ساختن مثنوی باید به آن می‌رسیدند.

ج) مولانا در مصراعی حسام‌الدین را به بهار و مضامین عرفانی خود را به غنچه تشبیه کرده است. این تشبیه علاوه بر بیان قدر و منزلت ارجمندِ حسام‌الدین نقش او را در شکل‌گیری این منظومه پراهمیّت‌تر جلوه می‌دهد.

د) از مصراع «چون ز دریا سوی ساحل باز گشت» نیز چند نکته دریافت می‌شود. از دریا به ساحل رسیدن یعنی از مخاطره به آرامش رسیدن، یعنی از آشفتگی به آسایش رسیدن. یعنی از انقلاب‌های درونی به ثبات معنوی رسیدن. از سوی دیگر مولانا هر جا سخن از لزوم داشتن پیر و مرشد به میان می‌آورد و بر پیروی از پیر تأکید می‌ورزد، با استعاره‌ای شیرین از حسام‌الدین یاد می‌کند، مانند دو بیت آخر این ابیات که او را «یار» خطاب می‌کند.

چون ز تنهایی تو نومیدی شوی — زیر سایه یار خورشیدی شوی
رو بجو یار خدایی را تو زود — چون چنان کردی، خدا یار تو بود
آنکه در خلوت نظر بر دوخته ست — آخر آن را هم ز یار آموخته ست
خلوت از اغیار باید نه ز یار — پوستین بهر دی آمد نه بهار

(همان: ۲/ بیت۲۵)

مولوی در این ابیات گویی از تجربهٔ شخصی خود سخن می‌گوید که وقت تنهایی به سایهٔ خورشید حسام‌الدین پناه می‌برده است. این خورشید به مانند آنچه در دفتر اول گفته شد هم به شمس تبریزی هم به حسام‌الدین اشاره دارد.

مولانا همچنین یافته‌های خود در خلوت را نتیجه مؤانست با یار(حسام‌الدین) برمی‌شمارد و دیگران را اغیار و غریبه می‌داند و یار و همنشینی که باید با او بنشیند تا در سایه‌اش آرام گیرد و از او بیاموزد، حسام‌الدین معرفی می‌کند. شاهد دیگری که نشان می‌دهد منظور مولانا از یار در این ابیات جناب حسام‌الدین است بیت بعدی است:

عقل با عقل دگر دوتا شود　　نور افزون گشت و ره پیدا شود

(همان: ۲/ بیت۲۶)

مولانا در بیت‌های بعد از اشارهٔ پنهانی یار برای ستایش حسام‌الدین مدد می‌جوید و ضمن گرامیداشت او از اینکه رفتارش موجب رنجش او شده است، اظهار پشیمانی می‌کند و فرضیه‌ای را که در خصوص به تأخیرافتادن دفتر دوم به سبب اختلاف حسام‌الدین و مولانا مطرح شده بود، تایید می‌کند.

یار چشم توست ای مرد شکار　　از خس وخاشاک او را پاک دار

هین به جاروب زبان گردی مکن　　چشم را از خس ره آوردی مکن

یار آیینه ست جان را در حزن　　در رخ آیینه‌ای جان،دم مزن

تا نپوشد روی خود را از دمت　　دم فرو خوردن بباید هر دمت

(همان: ۲/ بیت۲۸-۳۲)

مولانا در توصیف حسام‌الدین او را چشم و خود را شکارچی معانی معرفی می‌کند و همانطور که می‌دانیم برای شکارچی آنچه بیش از تیر و کمان و مهارت اهمیّت دارد، چشم است. مولانا، حسام‌الدین را عامل بینایی خود برمی‌شمارد و اینجاست که مرز مراد و مرید چنان به هم نزدیک می‌شود که تمییز دادن آن که مراد کیست و مرید

کدام است، سخت می‌شود. مولانا چند بار دیگر واژهٔ «یار» را در ابیات خود می‌آورد و آن را به زیور تعاریف و تشبیه‌ها می‌آراید تا از حسام‌الدین دلجویی کند.

کم ز خاکی چونک خاکی یار یافت　　از بهاری صد هزار انوار یافت
آن درختی کو شود با یار جفت　　از هوای خوش ز سر تا پا شکفت
(همان: ۲/ بیت ۳۳-۳۴)

در دو بیت بالا، مولانا خود را به درخت و حسام‌الدین را به بهار مانند می‌کند که شکوفایی او در گرو رسیدن آن بهار خوش است و حضور حسام‌الدین را چنان مبارک برمی‌شمارد که تمام وجود او را به شکوفایی وا می‌دارد.

مولانا در ادامه غیر از موارد برشمرده فوق، دلایل دیگری را نیز در به تأخیر افتادن دفتر دوم پیش روی ما می‌گذارد. از در این ابیات از بدعهدی ایام و خموشی در حضور اغیار سخن می‌گوید.

چونک زاغان خیمه بر بهمن زدند　　بلبلان پنهان شدند و تن زدند
(همان، ۲/ بیت۴۰)

او در این بیت، خود و حسام‌الدین را بلبلانی معرفی می‌کند که در سرمای زمستانی روزگار(بهمن)، و ازدحام و تزاحم زاغان(اغیار یا یاران ناموافق) ترجیح می‌دهند، پنهان شوند و دم برنیاوردند. او در بیت بعد، حسام‌الدین را گلزار و خود را بلبل بر می‌شمارد که چون گلزار نباشد، بلبل خوش نمی‌خواند و در مصراع بعد حسام‌الدین را به استعاره، خورشیدی می‌خواند که حضور او موجب بیداری طبع مولانا و غیبتش برای او کُشنده است.

زانک بی‌گلزار بلبل خامش است　　غیبت خورشید بیداری‌کش است
(همان، ۲/ بیت۴۱)

مولانا در چهار بیت بعد با آوردن واژه‌های آفتاب و خورشید و شمس، حسام‌الدین را خطاب قرار می‌دهد و بالاخره در بیت ۴۵ از او دعوت به سازگاری و ماندگاری می‌کند که:

مطلع شمس آی گر اسکندری　　بعد از آن هرجا روی نیکو فری

(همان، ۲/ بیت۴۵)

مولانا در ابیات زیر رابطهٔ عارفانه میان خود و مونس و محرم اسرارش -حسام‌الدین- را به منزلهٔ مثالی از وصال جان با معشوق الهی -که انسان کامل آیینه‌دار طلعت اوست- توصیف می‌کند.

چون خلیل آمد خیال یار من　　صورتش بت، معنی او بت شکن

شکر یزدان را که چون او شد پدید　　در خیالش جان خیال خود بدید

خاک درگاهت دلم را می‌فریفت　　خاک بر وی کاو ز خاکت می‌شکیفت

(همان: ۲/ بیت۷۳-۷۵)

مولانا در ابیاتی دیگر از بخش سرآغاز، حس معنوی را از حس جسمانی تمایز می‌نهد و صاحبان حس معنوی را از دیگران برتری می‌دهد تا شرایطی برای توصیف حسام‌الدین فراهم آورد و ضمن تمجید او که حس‌های معنوی را درک کرده، ره به غیب برده و چون موسی از طور تجلی فرود آمده است، چنین می‌سراید:

ای ببرده رخت حس‌ها سوی غیب　　دست چون موسی برون آور ز جیب

(همان: ۲/ بیت۵۲)

مولانا در این بیت بار دیگر به مضمونی که در بیت‌های آغازین مقدمهٔ دفتر دوم اشاره کرده بود، یعنی رفتن حسام‌الدین «به معراج حقایق» بازمی‌گردد و چون فردی که به استقبال مسافری عزیز رفته است، از او سوغات نور و آگاهی طلب می‌کند و می‌خواهد همچون حضرت موسی(ع) که به معجزهٔ ید بیضا آراسته آمد، معجزه‌ای رو

کند و بارقه‌ای از آفتابی که در مدت غیبت به سینه‌اش تابیده است، به او بنمایاند و او را از حس‌های معنوی که دریافته است، بهره‌مند سازد.

۲-۴-۲. اندرز کردن صوفی خادم را

مولانا در بخش دیگری از دفتر دوم وقتی از ویژگی‌های منحصر به فرد پیران(انسان کامل) -که حسام‌الدین یکی از مصادیق آن‌هاست- این ابیات را می‌سراید:

پیر ایشانند کین عالم نبود　　جان ایشان بود در دریای جود
پیش از این تن عمرها بگذاشتند　　پیشتر از کشت، بَر برداشتند
پیشتر از نقش، جان پذرفته‌اند　　پیشتر از بحر، درها سفته‌اند

(همان: ۲/ بیت۱۷۱)

در اینجا سخن از انسان کامل است. انسان‌های برگزیده و خاصی که در قواعد بندگان نمی‌گنجند و عارفان توصیف‌های اسطوره‌واری از آن‌ها بیان کرده‌اند. وقتی در مثنوی معنوی سخن از انسان کامل به میان می‌آید، برخی از شارحان آن را به حسام‌الدین نسبت می‌دهند از جمله نیکلسون.

۲-۴-۳. حکایت مشورت کردن خدای تعالی در ایجاد

در چند بیت بعد و در آغاز حکایت مشورت کردن خدای تعالی در ایجاد، مولانا دوباره رشتهٔ سخن را به توصیف انسان‌های کامل گره می‌زند و در وصف انسان‌های کامل -که حسام‌الدین را در صف آنان می‌بیند- چنین می‌سراید.

مطلع بر نقش هر که هست شد　　پیش از آن کاین نفس کل پا بست شد
پیشتر ز افلاک کیوان دیده‌اند　　پیشتر از دانه‌ها نان دیده‌اند
بی دماغ ودل پر از فکرت بدند　　بی‌سپاه وجنگ بر نصرت زدند

آن عیان نسبت به ایشان فکرت است ورنه خود نسبت به دوران رؤیت است

(همان: ۲/ بیت۱۷۷)

حال ممکن است این سؤال پیش آید که از کجا معلوم منظور نظر مولانا در یادکردِ اوصاف انسان کامل در این بیت‌ها، جناب حسام‌الدین باشد؟ تأمل در ابیات مولانا ما را به مثلثی در سبک نگارش و سرایش مثنوی رهنمون می‌کند که هرگاه مولانا به توصیف انسان‌های کامل می‌پردازد و بعد از آن موضوع حسد را به میان می‌کشد، ضلع سوم، حسام‌الدین خواهد بود. او بعد از ابیات فوق که به توصیف انسان کامل می‌پردازد در بیت زیر پای حسد را به میان می‌کشد و می‌سراید:

کی گذارد آنکه رشک روشنی ست تا بگویم آنچه فرض و گفتنی ست؟

(همان: ۲/ بیت۱۹۴)

بنابراین می‌توان با قوت بیشتری حضور حسام‌الدین را در ابیات« حکایت مشورت کردن خدای تعالی در ایجاد خلق» دریافت و دانست که در لایه‌های پنهانی این ابیات، مولانا از انسان کامل به حسام‌الدین نظر دارد اما شر حاسدان مانع از آن است که او آشکارا از حسام‌الدین نام آورد و این صفات را به او نسبت دهد. مولانا در حال تعریف کردن حکایت آن صوفی است که «می‌گشت در دور افق/ تا شبی در خانقاهی شد قنق» که به مانند بسیاری از حکایت‌های مثنوی که صورت داستان را رها می‌کند و موضوعات دیگر را به میان می‌آورد و بر حکایت خود، حاشیه‌نویسی می‌کند. مولانا در ابیاتی همچنان در حال توصیف انسان‌های کامل است که حسام‌الدین از او می‌خواهد به داستان صوفی بازگردد و آن را به انجام و سرانجام برساند. مولانا حتی این درخواست را به شعر درمی‌آورد و از حسام‌الدین با عنوان «مستمع» یاد می‌کند و در آغاز بخشی با عنوان«بسته شدن تقریر معنی حکایت به سبب میل مستمع به استماع ظاهر صورت حکایت» و با آوردن مجدد واژۀ «قنق» که در بیت آغازین حکایت آورده است، به داستان رجعت می‌کند و می‌سراید:

این زمان بشنو، چه مانع شد؟مگر / مستمع را رفت دل جای دگر
خاطرش شد سوی صوفی قنق / اندر آن سودا فرو شد تا عنق
لازم آمد باز رفتن زین مقال / سوی آن افسانه بهر وصف حال
صوفی آن صورت مپندار ای عزیز / همچو طفلان تا کی از جوز ومویز
(همان: ۲/ بیت۱۹۹)

پویایی و ساختارشکنی داستان‌سرایی مولانا، بی‌بدیل و چنان است که مخاطب ضمن شنیدن داستان، ماجرای داستان‌سرا را هم می‌خواند. مانند اینکه ما مشغول تماشای فیلمی سینمایی هستیم که در میانهٔ داستان، دوربین رو به کارگردان و نویسنده می‌گردد و سخن‌ها و احوال آن‌ها را به ما نمایش می‌دهد و دوربین پس از نمایش چند گفتگو و آگاهی از احوال آن‌ها، دوباره به سمت شخصیت‌ها و داستان می‌چرخد، داستان فیلم را ادامه می‌یابد؛ بنابراین در این بخش مولوی، گفتگو و اختلاف رأی خود با حسام‌الدین را در این بخش بیان می‌کند.

۲-۴-۴. بخش التزام کردن خادم تعهد بهیمه را وتخلف نمودن

پیرو بیان شیوهٔ خاص مولانا در روایت داستان و اینکه گاه موضوع را شخصی می‌کند و حال خود و حسام‌الدین در حین سرایش و نگارش را به میان می‌آورد، در عنوان «التزام کردن خادم تعهد بهیمه را و تخلف نمودن» فضای داستان با فضای زندگی داستانسرا شباهت می‌یابد. اینجاست که به سبب همانندی فضای مریدان و خانقاه در حکایت با نگاه حسدآمیز مریدان به حسام‌الدین، مولانا با کنایه به شاگردان و مریدان ناجنس خود می‌سراید:

هر عداوت را سبب باید سند / ورنه جنسیت وفا تلقین کند
(همان: ۲/ بیت۲۲۸)

مولانا در بیت ۲۷۳ بی‌آنکه مناسبت و ارتباطی بین ابیات قبلی با دو بیت زیر وجود داشته باشد، غیرمنتظره به نکوهش کینه و کینه‌ورزی می‌پردازد که:

کین مدار، آن‌ها که از کین گمرهند　　گورشان پهلوی کین داران نهند

اصل کینه دوزخ است وکین تو　　جزو آن کل است وخصم دین تو

(همان: ۲/ بیت۲۷۴)

او که دلِ پُری از حسد و کینهٔ مریدانش به حسام‌الدین دارد، چند بیت را در همین مضمون می‌سراید تا به این بیت برجسته و روشنگر می‌رسد که ارزش واقعی انسان را ارتفاع اندیشهٔ او برمی‌شمارد و می‌گوید:

ای برادر تو همان اندیشه‌ای　　مابقی تو استخوان و ریشه‌ای

(همان: ۲/ بیت۲۷۸)

او که به بهبود کینه‌ورزانی که روی سخنش با آن‌ها امید چندانی ندارد و می‌داند دم گرمش بر آهن سرد آن‌ها اثر نخواهد کرد می‌سراید:

وآن فسون دیو در دل‌های کژ　　می‌رود چون کفش کژ در پای کژ

(همان: ۲/ بیت۳۱۹)

۲-۴-۵.حکایت حلوا خریدن شیخ احمد خضرویه جهت غریمان به الهام حق تعالی

شباهت ساختاری این حکایت که در آن سخن از خانقاه و مریدان و صوفیان به میان آمده است، زخم دل مولانا دوباره سر باز می‌کند و دل‌زده از مریدان نامرادش، آن‌ها را آماج خشم خود قرار می‌دهد و به صفات سرزنش‌آمیز زیر می‌خواند. گفتنی است دل‌زدگی مولانا از مریدانش نه برای خود بلکه به سبب سوءرفتار آن‌ها با حسام‌الدین است:

صوفیان طبل‌خوار لقمه‌جو　　سگ‌دلان و همچو گربه روی‌شو

(همان: ۲/ بیت۴۰۸)

و در ستایش شیخ احمد خضرویه که به نوعی ستایش و تحسین حسام‌الدین است، می‌گوید:

آنکه جان در روی او خندد چو قند　　از ترش رویی خلقش چه گزند
آنکه جان بوسه دهد بر چشم او　　کی خورد غم از فلک وز خشم او
(همان: ۲/ بیت۴۱۸)

او با این ابیات کنایه‌آمیز، پنهانی بدخواهان حسام‌الدین را نکوهش و یار غارش را ستایش می‌کند.

۲-۴-۶. فروختن صوفیان بهیمه مسافر را جهت سماع

مولانا باز در حکایت «فروختن صوفیان بهیمه مسافر را جهت سماع» برای شاگردان ناخلف خود شمشیر را از رو می‌بندد و بسیاری از آنان را مدعیانی می‌داند که فقط به نام، صوفی‌اند. صوفیانی که به حاشیه بیشتر از اصل می‌پردازند و بیشتر سنگ راهند تا همراه.

جز مگر آن صوفیی کز نور حق　　سیر خورد، او فارغ است از ننگ دق
از هزاران اندکی زین صوفی‌اند　　باقیان در دولت او می‌زیند
(همان: ۲/ بیت۵۳۷)

گمان می‌رود ضمیر «او» در مصراع «باقیان در دولت او می‌زیند» نیز به حسام‌الدین اشاره دارد، کسانی که شمارشان اندک است و اگر صوفیان قونیه را آبرویی است از حضور حسام‌الدین است.

۲-۴-۷.آن غریبی که خانه می‌جست...

مولانا در حکایت «آن غریبی که خانه می‌جست» دوباره بر لزوم پیروی از پیر تأکید می‌کند که به نظر می‌رسد چون دفعات پیشین نیز منظور او از پیر، حسام‌الدین چلبی است.

گر محک داری، گزین کن، ورنه رو　　نزد دانا خویشتن را کن گرو
یا محک باید میان جان خویش　　ور ندانی ره، مرو تنها تو پیش
(همان: ۲/ بیت۷۵۰)

او بلافاصله رهروان را از فریب‌های مدعیان دروغین پرهیز می‌دهد و دعوت آن‌ها را «بانگ غولان» معرفی می‌کند که رهروان را به نیستی می‌کشاند.

بانگ غولان هست بانگ آشنا　　آشنایی، که کشد سوی فنا
بانگ می‌دارد که : هان ای کاروان　　سوی من آیید، نک راه و نشان
چون رسد آنجا، ببیند گرگ و شیر　　عمر ضایع، راه دور و روز دیر
(همان: ۲/ بیت۷۵۴)

شاید این همه تأکید مولانا بر تأیید حسام‌الدین به عنوان پیر راه و لزوم پیروی از پیر به این دلیل باشد که می‌داند کشتی طریقتش را پس از او حسام‌الدین، ناخدایی خواهد کرد از این روی مریدانش را از خطرها و انحراف‌های احتمالی زنهار می‌دهد و آگاه می‌سازد تا ناخدای این کشتی را بشناند و طریقت و اندیشهٔ او را به بیراهه نکشانند و به رهبری حسام‌الدین گردن نهند.

۲-۴-۸.حکایت ملامت کردن مردم شخصی را که مادرش را کشت به تهمت

در این قصه نیز بی‌آنکه ارتباط منطقی و روایی وجود داشته باشد، در ابیاتی به نکوهش دشمنی و حسد می‌پردازد. «مولانا معتقد است که دشمن اصلی ما در درون

ماست و آن هم نفس خود ماست» (تمیزال، ۱۳۹۹: ۱۲۶). او که از حسد شاگردانش به حسام‌الدین سینهٔ خسته‌ای دارد، حسودان را با کاف تصغیر، «خفاشک» خطاب می‌کند و حسام‌الدین را به آفتاب و خورشید مانند می‌کند که نه خورشیدِ حسام‌الدین از دشمنی این خفاشک‌ها زیان می‌بیند نه این خفاشک‌ها از تشعشع نورانی او جان به سلامت می‌برند و این چنین مرگ خود را رقم می‌زنند.

نیست خفاشک عدو آفتاب　　او عدو خویش آمد در حجاب

تابش خورشید او را می‌کشد　　رنج او خورشید هرگز کی کشد

(مولوی، ۱۳۶۹: ۲/ بیت۷۹۵)

او پس از نکوهش حسد مریدان، به ریشه‌یابی حسادت ایشان به حسام‌الدین می‌پردازد که:

آن کسی کش مثل خود پنداشتی　　ز آن سبب با او حسد برداشتی

(همان: ۲/ بیت۸۱۶)

مولانا ریشهٔ حسادت مریدانش به حسام‌الدین را در ابتلای آن‌ها به وهم همانندی و هم‌پایگی با حسام‌الدین می‌داند و معتقد است آن‌ها چون خود را هم‌تراز حسام‌الدین می‌دانند، به او حسد می‌ورزند در حالی‌که حسام‌الدین به مراتب پُرمایه‌تر و بلندپایه‌تر از آن‌هاست و در ادامه برای اثبات جایگاه جلیل حسام‌الدین او را از اولیاء می‌خواند و عنوان می‌دارد در هر دوره‌ای یک ولی حضور دارد و این آزمایشی است برای مردمان که باید اولیاء هر زمان را بشناسند.

پس به هر دوری ولیی قایم است　　تا قیامت آزمایش دایم است

(همان: ۲/ بیت۸۱۸)

۲-۴-۹.حکایت گرفتار شدن باز میان جغدان به ویرانه

در این حکایت- همانطور که از نامش برمی‌آید- شباهتی قریب میان گرفتاری باز شکاری در میان جغدان ویرانه‌نشین با همنشینی حسام‌الدین با مریدان خانقاه‌نشین

مولانا وجود دارد. دلیل دیگر که نشان می‌دهد منظور پنهانی مولانا از «باز» در این داستان، حسام‌الدین است، ابیات آغازین دفتر دوم است که در آنجا نیز حسام‌الدین را به باز تشبیه کرده است. مولانا در این داستان از استعارهٔ بازِ شکاری برای حسام‌الدین استفاده می‌کند و شباهت ویرانه با خرابات و جغدهایی را که شب‌ها با شکار می‌روند، با صوفیان شب‌زنده‌دار برجسته می‌کند و با این تشبیه، ناهمجنسی حسام‌الدین و مریدان را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. در این حکایت، قصه از این قرار است که بازی راه گم می‌کند و به خرابه‌ای که جغدان در آن مقیمند، می‌رسد. جغدان آشوب می‌کنند که باز می‌خواهد جای ما را بگیرد. اما باز را که همنشین شاه است، چه به خرابه‌نشینی و هم‌نشینی با جغدان، پس می‌گوید:

باز گوید من چه در خوردم به جغد　　صد چنین ویرانه فدا کردم به جغد

من نخواهم بود اینجا می‌روم　　سوی شاهنشاه، راجع می‌شوم

(همان: ۲/ بیت۱۱۴۳)

در اینجا نیز مولانا علت غوغای جغدان را وهم همانندی با باز معرفی می‌کنند. جغدها یا همان مریدان درس و بحث مولانا از آنجا که خود را همتای حسام‌الدین می‌دانستند به او حسد می‌ورزیدند در حالی‌که حسام‌الدین همچون بازی شکاری است که شایستهٔ هم‌نشینی شاه است. در اینجا می‌توان شاه را استعاره از خود مولانا یا در دیدگاهی فراتر، شاه را استعاره از خداوند دانست.

مولانا در ادامه، خواننده را به قضاوت نکردن براساس ظاهر و همتا ندانستن انسان‌های بزرگ با افراد حقیر به حسب ظاهر دعوت می‌کند و می‌گوید:

ای بسا کس را که صورت راه زد　　قصد صورت کرد و بر الله زد

(همان: ۲/ بیت۱۱۸۲)

۳. نتیجه‌گیری

مولانا در کتاب مثنوی معنوی به طور پنهانی و در قالب استعاره و کنایه از حسام‌الدین نام برده و از او به نیکی یاد کرده است؛ بنابراین حسام‌الدین در لایه‌های پنهانی این کتاب حضوری مشهود دارد. از سوی دیگر نقش حسام‌الدین در شکل‌گیری کتاب مثنوی معنوی به تشویق و کتابت محدود نمی‌شود. او در این کار همکار و مشاور مولاناست و گاهی خط گفتار را به او گوشزد می‌کند و او را به سر سخن اصلی بازمی‌گرداند. همچنین مولانا علاوه بر ستودن پنهانی حسام‌الدین، زمینه را برای جانشینی او آماده می‌کند تا شاگردانش بدانند پس از مرگ مولانا به چه کسی اقتدا کنند.

کتاب‌شناسی

الف:کتاب‌ها

۱) جامی، عبدالرحمان. (۱۳۳۶)، ***نفحات الانس***، به کوشش مهدی توحیدی-پور، تهران: محمودی.

۲) زمانی، کریم (۱۳۸۴)، ***شرح جامع مثنوی معنوی(دفتراول)***، تهران: اطلاعات.

۳) سپهسالار، فریدون (۱۳۲۵)، ***احوال مولانا جلال‌الدین مولوی***، به کوشش سعید نفیسی، تهران: اقبال.

۴) سرامی، قدمعلی (۱۳۷۷)، ***دورهٔ کامل مثنوی معنوی***، چاپ نهم، تهران: بهزاد.

۵) گولپینارلی، عبدالباقی (۱۳۷۵)، ***مولانا جلال‌الدین***، ترجمهٔ توفیق هاشم پورسبحانی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۶) مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۶۹)، ***مثنوی با مقدمه وتصحیح وتعلیقات محمد استعلامی***، تهران: زوّار.

۷) نیکلسون، رینولد الین (۱۳۷۸)، ***شرح مثنوی معنوی مولوی***، ج۱و۲، تهران: علمی و فرهنگی.

ب: مقاله‌ها

۱) بهنام‌فر، محمد، موسی الرضا ربانی‌خوان (۱۳۸۹)، «***با سازکنِ چنگِ شعرِ مثنوی (سیمای حسام الدین چلبی در مثنوی)***»، پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی، دورهٔ ۵ و ۶، شماره ۹، صص ۲۶۹ـ ۲۴۸

۲) پورنامداریان، تقی و قیدی، علی، (۱۳۹۵)، «***حسام‌الدین چلبی: مرید مرادپرور بررسی نوع رابطهٔ حسام‌الدین چلبی و تأثیر شخصیت او بر سیر رشد مولانا***»، نشریهٔ پژوهش‌های ادب عرفانی(گوهر گویا)، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۲(پیاپی ۳۱)، صص ۱ـ ۱۸.

۳) تمیزال، علی، (۱۳۹۹)، «***صلح و دوستی از دیدگاه مولانا***»، فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ۳، شمارهٔ ۶، صص۱۲۳-۱۳۴.

۴) حیدری، علی (۱۴۰۳)، «***ناپختگی حسام‌الدین؛ عامل اصلی تأخیر دفتر دوم مثنوی***»، فصل‌نامهٔ متن پژوهی ادبی، دورهٔ ۲۸، شماره۹۹، صص ۶۷ـ ۹۰.

۵) سبحانی، توفیق، (۱۳۸۸)، «***حسام‌الدین چلبی و جایگاه او***»، پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و ادب، شماره ۹،صص ۸۰ـ ۹۲.

۶) سپهری صومعه سفلی، رقیه، مدرسی، فاطمه ، (۱۳۹۹)، «***معرفت شهودی از نظر مولانا***»، فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، دورهٔ۳، شمارهٔ ۶، صص۱۶۱-۱۸۸.

۷) شجایی ادیب، شفیع (۱۳۸۷)، «***تأثیر پذیری مولانا از سنایی و حسام الدین***»، نشریهٔ کیهان فرهنگی، شمارهٔ ۲۶۴ و ۲۶۵، صص ۴۸ـ ۶۱.

۸) طاهری، صمد و نزهت، بهمن، (۱۴۰۲)، «***جامعه‌شناسی ذوق ادبی در مثنوی معنوی مولانا***»، فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ۶، شمارهٔ۱۶، صص۱۴۸-۱۸۶.

۹) محمودی، آزاده (۱۳۸۵)، «***حسام‌الدین چلبی، مرید پیرپرور***»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شمارهٔ ۱۰۶ـ۱۰۸، صص ۳۸ـ ۴۵.

۱۰)لسان، حسین. (۱۳۵۵)، «***حسام‌الدین چلبی شاگردی معلم ساز***»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، سال ۲۳ شمارهٔ۳،صص ۹۸ـ ۱۱۳.

فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال نهم، شمارهٔ بیست و ششم، تابستان ۱۴۰۵ (صص ۱۳۶-۱۶۷)
مقالهٔ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.574416.1267

مناسبات بینامتنی میان لیلی و مجنون جامی و لیلی و مجنون فضولی

مسروره مختاری[۱]

چکیده

داستان لیلی و مجنون به‌عنوان یکی از بن‌مایه‌های کلاسیک و غنایی در ادبیات فارسی و ترکی، همواره مورد توجه شاعران بوده است. این داستان به‌عنوان یکی از بنیادین‌ترین کهن‌الگوهای عاشقانه در ادبیات شرق، در ادوار مختلف دستخوش بازآفرینی‌های متعدد شده است. در این میان، منظومه‌های عبدالرحمن جامی و فضولی بغدادی دو نمونهٔ شاخص از تعامل سنّت ادبی فارسی و ترکی در بازپرداخت این روایت به‌شمار می‌آیند. پژوهش حاضر با هدف تبیین مناسبات بینامتنی میان این دو اثر، به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی تدوین شده است. جستار حاضر چگونگی بازنمایی روایت جامی در متن فضولی و نوع پیوندهای بینامتنی (اقتباس، دگرگونی و بازآفرینی) میان آن‌ها را مطالعه و تحلیل کرده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که فضولی در روایت داستان و بستر کلی اثر، جامی را به‌عنوان متن غایب (زیرمتن) در نظر داشته و از «بینامتنیت ضمنی» بهره برده است. این مناسبات در سطوح روایت، موتیف‌های عرفانی و شخصیت‌پردازی مشهود است. لازم به ذکر است که فضولی در سرودن این اثر، مقلّد صرف نیست و با استفاده از نوآوری‌های ساختاری نظیر: افزودن قالب‌های شعری دیگر (غزل و مربع) به بدنه مثنوی و تغییر در بخش‌بندی داستان، به بازآفرینی خلاقانه اثر دست زده است. مناسبات بینامتنی میان لیلی و مجنون جامی و فضولی مطابق با طبقه‌بندی ژنت، نمونه‌ای از «تداوم و دگرگونی» است که در آن، متن فضولی همزمان با حفظ سنّت ادبی، ویژگی‌های ابداعی خاص خود را به نمایش گذاشته است.

واژه‌های کلیدی: مطالعهٔ تطبیقی، بینامتنیت، لیلی و مجنون جامی، لیلی و مجنون فضولی.

---

[۱] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
mmokhtari@uma.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۲۰- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۵/۰۵/۳۱

۱.مقدمه

داستان عاشقانهٔ لیلی و مجنون از شناخته‌شده‌ترین و ماندگارترین روایت‌های عاشقانه در ادب فارسی است که از سده‌های آغازین ادب کلاسیک تا دوره‌های متأخر، بارها بازآفرینی، اقتباس و بازنویسی شده است. این روایت، به دلیل ظرفیت‌های عمیقِ عاطفی، نمادین و عرفانی، در آثار شاعران بزرگی چون نظامی، جامی و فضولی بغدادی جلوه‌ای تازه یافته و هر بار در بافتی جدید، معنایی تازه تولید کرده است. در میان بازآفرینی‌های متعدد این منظومه، لیلی و مجنون جامی و لیلی و مجنون فضولی بغدادی از مهم‌ترین نمونه‌ها به‌شمار می‌آیند که مطالعهٔ تطبیقی آن‌ها می‌تواند لایه‌های پنهان تعامل متون ادبی و شیوه‌های بازتولید یک روایت مشترک را آشکار سازد؛ زیرا هر دو شاعر، این روایت را نه صرفاً به‌عنوان یک حکایت عاشقانه، بلکه به‌مثابهٔ متنی حاملِ معناهای عرفانی، اخلاقی، اجتماعی و فرهنگی بازپرداخته‌اند. از این منظر، بررسی مناسبات بینامتنی میان این دو منظومه، می‌تواند لایه‌های پنهانِ تأثیرپذیری، دگرگونی، بازنویسی و گفتگوی متنی را آشکار کند. از این‌رو، تحلیل تطبیقی بینامتنی دو منظومه، می‌تواند نشان دهد که چگونه یک روایت مشترک در دو نظام زبانی و فرهنگی متفاوت، به دو متن با کارکردهای زیبایی‌شناختی و ایدئولوژیک متمایز تبدیل می‌شود. چنین پژوهشی علاوه بر روشن‌کردن پیوندهای متنی، به فهم عمیق‌تر نسبت سنّت و نوآوری، تقلید و خلاقیت و تداوم و دگرگونی در ادبیات کلاسیک فارسی و ترکی یاری می‌رساند.

۱ـ۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

ادبیات کلاسیک فارسی و ترکیِ آذربایجانی، به‌ویژه در حوزهٔ منظومه‌های غنایی، بر پایهٔ شبکه‌ای از روابط متنی، اقتباس، تضمین، بازآفرینی و تلمیح شکل گرفته است.

بر این‌اساس؛ هیچ متن ادبیِ برجسته‌ای را نمی‌توان پدیده‌ای کاملاً مستقل و منفک از سنّت پیشین در نظر گرفت. داستان لیلی و مجنون یکی از پربسامدترین و زایاترین روایت‌های عاشقانه در سنّت ادبی اسلامی ـ ایرانی است که از رهگذر بازسرایی‌های مکرّر، به میدانی مناسب برای مطالعهٔ روابط بینامتنی بدل شده است. این روایت، ابتدا در منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی گنجوی به‌صورت الگوپرداز و اثرگذار تثبیت شد و پس از آن شاعرانی مانند: امیرخسرو دهلوی، عبدالرحمن جامی و ملامحمد فضولی هر یک با توجه به افق فکری، زبانی و زیبایی‌شناختی خود، آن را بازآفرینی کردند. از همین‌رو، بررسی نسبت متنیِ این آثار، نه‌تنها برای شناخت ساز وکار تداوم سنّت ادبی، بلکه برای فهم شیوه‌های دگرگون‌سازی معنا و ساختار در فرایند بازنویسی ضروری است.

مسئلهٔ اصلی آن است که این دو اثر، با وجود اشتراک در بن‌مایهٔ روایی، در سطح ساختار، زاویهٔ روایت، نحوهٔ پردازش شخصیت‌ها، کارکرد گفتگوها، سازمان‌دهی حوادث، شیوهٔ ورود مضامین عرفانی و نیز نوع ارجاع به سنّت پیشین، یکسان عمل نمی‌کنند. از این‌رو، لازم است روشن شود که مناسبات بینامتنی در این دو منظومه دقیقاً چگونه و در چه سطوحی عمل می‌کند.

از سوی دیگر، مطالعات بینامتنی، شیوه و میزان تأثیر متن‌ها در شکل‌گیری یکدیگر را توضیح می دهد و با تبیین شیوه‌های تکثیر متن‌ها، فرایند رمزگشایی و دلالت‌پردازی متون را بررسی می‌کند. «ژرار ژنت با گسترش و نظام‌مند کردن مفهوم‌های برآمده از آراء نظریه‌پردازان قبل از خود، به‌طور نظام یافته به بررسی روابط بین متون پرداخت و یا رویکردی ساختارگرا، روابط میان‌متنی و تمام تغییرات آن را بررسی و مطالعه کرد و مجموعهٔ این روابط را ترامتنیت نامید» (نادری، محرمی، مختاری، ۱۴۰۱: ۱۰۸).

نخستین‌بار، ژولیا کریستوا نظریهٔ بینامتنیت (Intertextuality) را بر پایهٔ نظریهٔ گفتگومندی باختین معرفی کرد. در امتداد این رویکرد، ژرار ژنت با معرفی اصطلاح «ترامتنیت» (Transtextuality) و تقسیم آن به پنج مقولهٔ (بینامتنیت، بیش‌متنیت، پیرامتنیت، مابین‌متنیت و فرامتنیت)، ابزاری ساختارمند و کاربردی برای تحلیل ادبیات تطبیقی و بازنویسی‌های متون کلاسیک ارائه داد. در این الگو، به‌ویژه مفهوم «بیش‌متنیت» (Hypertextuality) که رابطهٔ میان یک متن پیشین (پیش‌متن) و متن پسین (بیش‌متن) را تحلیل می‌کند، مبنای نظری مناسبی برای بررسی چگونگی تغییر، حذف، جابه‌جایی و دگرگون‌سازی پیرنگ روایی در بازسرایی‌ها فراهم می‌آورد.

در چارچوب نظریهٔ بینامتنیت، مسئلهٔ فقط یافتن شباهت‌های صوری یا داستانی نیست، بلکه باید نشان داد که چگونه هر متن، متن دیگر را جذب، دگرگون و در بافتی تازه بازتولید می‌کند (ر.ک: آلن، ۱۳۸۰: ۳۲-۵۵). پژوهش حاضر با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای کوشش کرده است تا به سؤالات زیر پاسخ گوید:

۱ـ مناسبات بینامتنی میان لیلی و مجنون جامی و لیلی و مجنون فضولی بغدادی چیست و این مناسبات چگونه در ساختار و معناهای دو متن بازتاب یافته است؟

۲ـ هر یک از دو شاعر چگونه روایت مشترک لیلی و مجنون را با جهان‌بینی عرفانی، اخلاقی و فرهنگیِ خود بازآفرینی کرده‌اند؟

۳ـ آیا در متن فضولی می‌توان نشانه‌هایی از تأثیرپذیری مستقیم یا غیرمستقیم از روایت جامی مشاهده کرد؟

۴ـ کدام عناصر متنی در منظومهٔ فضولی دگرگون شده یا برجسته‌تر از متن جامی شده‌اند؟

۱ـ۲. اهداف و ضرورت تحقیق

اگرچه هر دو منظومه لیلی و مجنون جامی و فضولی برپایهٔ یک روایت مشترک بنا شده‌اند، اما صرف اشتراک در بن‌مایهٔ داستانی، برای توضیح شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها کافی نیست. اهمیّت این پژوهش از چند جهت قابل توضیح است:

نخست آنکه لیلی و مجنون از متون بنیادین در تاریخ ادبیات مشرق‌زمین است و مطالعهٔ تطبیقیِ آن در دو نسخهٔ مهم جامی و فضولی می‌تواند درک ما را از ساز وکار تحول روایت در ادب کلاسیک گسترش دهد. دوم آنکه رویکرد بینامتنیت امکان می‌دهد از سطح مقایسه‌های کلی و ذوقی عبور کرده و روابط دقیق‌تر متنی را صورت‌بندی کنیم. نکته مهم دیگر این است که این تحقیق از منظر ادبیات تطبیقی و تاریخ فرهنگی نیز اهمیّت دارد و نشان می‌دهد که چگونه یک روایت مشترک در دو سنّت زبانی فارسی و ترکی، به دو بازتاب متفاوت از عشق، عرفان، جامعه و زبان تبدیل می‌شود.

از سوی دیگر، در پژوهش‌های پیشین، بیشتر توجه‌ها به نسبت فضولی با نظامی یا به تحلیل درون‌متنی یکی از این آثار معطوف بوده و منظومهٔ روایی لیلی و مجنون جامی و فضولی کمتر به‌صورت مستقل و منظم بررسی شده است. در نتیجه، دربارهٔ تحلیل نظام‌مند روابط بینامتنی میان دو منظومهٔ یاد شده، خلأ پژوهشی محسوس است. از این‌رو پژوهش زیر اهداف زیر را دنبال می‌کند:

۱ـ تبیین و تحلیل مناسبات بینامتنی میان لیلی و مجنون جامی و لیلی و مجنون فضولی بغدادی.

۲ـ شناسایی مؤلّفه‌های مشترک و متمایز دو منظومه در سطوح روایی و معنایی.

۳ـ تحلیل نقش سنّت ادبی پیشین در شکل‌گیری متن فضولی و جایگاه جامی در این میان.

۴ـ آشکار ساختن شیوه‌های دگرگونی، حذف، افزوده‌سازی و بازمعناپردازی در انتقال یک روایت از یک متن به متن دیگر.

۱ـ۳. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ بینامتنیت میان لیلی و مجنون جامی و فضولی تا آنجا که جست‌وجو شد، هیچ پژوهشی در قالب کتاب، مقاله و پایان‌نامه انجام نگرفته است. چند مقاله که تا حدودی با موضوع پژوهش حاضر مرتبط به نظر می‌رسد، به قرار زیر است:

ـ بتول محبوبی‌زاده و همکاران، مقالهٔ «تأثیرپذیری مضامین اخلاقی اشعار جامی از نهج‌البلاغه براساس بینامتنیت ژرار ژنت» را در سال ۱۴۰۰ منتشر کرده‌اند. نویسندگان در این مقاله به شواهد مشترکی از قطعیت بینامتنیت در دو زبان متفاوت، در دو موضع گوناگون و آگاهانه بودن تأثیرپذیری جامی از نهج‌البلاغه دست یافته‌اند.

ـ علی‌اکبر افراسیاب‌پور و فریدون طهماسبی، مقالهٔ «زن از دیدگاه جامی در لیلی و مجنون» را در سال ۱۳۹۲ منتشر کرده‌اند. نویسندگان، ویژگی‌های زن را در این داستان عاشقانه مطالعه کرده‌اند و به مؤلّفه‌هایی نظیر: زیبایی، عقلانی، وفاداری و عزت نفس زن پرداخته‌اند.

ـ هادی خدیور و فاطمه شریفی، مقالهٔ «اشتراکات لیلی و مجنون جامی و لیلی و مجنون نظامی و مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی» را در سال منتشر کرده‌اند. نویسندگان در این پژوهش اشتراکات سه اثر را در چهار باب کلاسیک: حمد و ثنا و معراج و سبب نظم کتاب تشخیص داده‌اند.

مطالعه در پیشینهٔ پژوهش حاضر نشان می‌دهد که با وجود پژوهش‌های متعدد دربارهٔ هر یک از این دو منظومه، پژوهشی که به‌طور مستقل و منظم مناسبات بینامتنی جامی و فضولی را بررسی کند، تاکنون انجام نشده است. اغلب پژوهش‌های انجام شده، جامی را در امتداد سنّت نظامی یا در کنار دیگر روایت‌پردازان این منظومه بررسی کرده‌اند و فضولی نیز غالباً در مقایسه با نظامی سنجیده شده است. از این‌رو،

جستار حاضر می‌تواند بخشی از خلأ موجود در مطالعات تطبیقی ادبیات سنّتی را پر نماید.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

نظریه‌پردازان معاصر معتقدند متون ادبی فاقد معنای مستقل است و در حقیقت متشکّل از اندیشه‌ها، رمزگان‌ها و نظام‌زبانی متون پیشین است. از این‌رو ساختار اثر، در بررسی روابط متنی از اهمیّت خاصّی برخوردار است. با توجه به تقدّم تاریخی جامی نسبت به فضولی بغدادی، بدیهی است که متن جامی به‌عنوان متن غایب و متن فضولی به‌عنوان متن حاضر به‌شمار می‌آید. برای بررسی بهتر و دقیق‌تر رابطهٔ بینامتنی میان لیلی و مجنون جامی و فضولی از نظر شکل، لازم است هم به ساختار کلی و هم جزئیِ هر دو منظومه بپردازیم. هر کدام از این اجزاء و عناصر با توجه به ویژگی‌هایی که در دو متن یاد شده دارند، در تقسیم‌بندی خاص ژرار ژنت قابل مطالعهٔ بینامتنی هستند.

۲ـ ۱. بینامتنیت در شکل دو اثر

بینامتنیت صریح بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است. در این نوع بینامتنیت مؤلّفِ متن دوم، در نظر ندارد مرجع متن خود، یعنی متن اول را پنهان کند. به همین دلیل به‌نوعی می‌توان حضور صریح متن دیگری را در آن مشاهده کرد. ژرار ژنت بینامتنیت صریح و اعلام شده را به دو نوع؛ نقل قول با ارجاع و نقل قول بدون ارجاع تقسیم کرده است. مطالعه در لیلی و مجنون جامی نشان داد که رابطهٔ بینامتنی از نوع صریح چه با ارجاع و چه بدون ارجاع - به نوعی که فضولی از لیلی و مجنون جامی به عنوان مرجع اثر خود یاد کند ـ در لیلی و مجنون فضولی یافت نشد.

بینامتنیت غیرصریح بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است. به عبارت

دیگر، این نوع بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند و این پنهان-کاری به دلیل ضرورت‌های ادبی نیست، بلکه دلایلی فرا ادبی دارد. آنچه دربارهٔ این نوع رابطهٔ بینامتنی صدق می‌کند، حضور غیرمستقیم متنی در یک متن دیگر است، نه سرقت تصاویر و واژه‌ها و مفاهیم. مخصوصاً دربارهٔ جامی و فضولی که از نظر اسلوب بیان سبک خاصّ خود را دارند و بسیاری از مقتضیات سبکی عصرشان را در سرایش منظومه لیلی و مجنون بازتاب داده‌اند. وجود واژه‌ها و ترکیبات مشترک، تکرار غیر صریح واژه‌ها، موضوعات و مفاهیم از جانب فضولی در نوع خود، تداوم اندیشهٔ حاکم بر عصر شاعران است. در ادامهٔ بحث به برخی از مصادیق رابطه بینامتنی از نوع غیر صریح میان لیلی و مجنون جامی و لیلی و مجنون فضولی می‌پردازیم.

۲ـ ۱ـ ۲. تبویب دو اثر

یکی از مصادیق روابط متنی در شکل، میان لیلی و مجنون فضولی و جامی، بخش‌بندی‌هایی است که هر دو شاعر برای منظومه خود در نظر گرفته‌اند. این ویژگی علاوه بر اینکه مخاطب‌محوری اثر را نشان می‌دهد، بر جذابیت متن و اقبال مخاطب برای خواندن این داستان تأثیر گذاشته است. از آنجا که زبان و اسلوب بیان هر دو اثر اغلب ساده و عامه‌فهم است، تبویب اثر نیز در راستای رعایت مقتضیات حال و مقام مخاطب پیش رفته است.

مرور در عناوین بخش‌های لیلی و مجنون جامی و فضولی نشان‌می‌دهد که روایت داستان مسیر مشابهی را در هر دو اثر پیش گرفته است. هرچند که برخی از بخش‌ها در لیلی و مجنون فضولی با لیلی و مجنون جامی متفاوت است. به‌عنوان مثال، جامی منظومهٔ خود را به ۵۸ قسمت و فضولی به ۷۶ قسمت بخش‌بندی کرده است. علی‌رغم افزایش شمار بخش‌ها در لیلی و مجنون فضولی، به نظر می‌رسد شاعر نسبت به جامی در روایت داستان به ایجاز گراییده و تعداد ابیات لیلی و مجنون فضولی کمتر از لیلی

و مجنون جامی است. آنچه مسلم است وجوه شباهت بیشتر از وجوه افتراق است. مطالعهٔ همزمان در بخش‌بندی‌های هر دو اثر نشان می‌دهد که فضولی با حفظ هستهٔ روایت جامی و پیروی از برخی نوآوری‌های او در ساختار پیرنگ، دست به «بازتولید خلاقانه» زده است. این مناسبات در سطوح روایت، موتیف‌های عرفانی و شخصیت‌پردازی مشهود است.

۲ـ۱ـ ۳. استفاده از واژگان و ترکیبات مشترک

واژه، مادهٔ اصلی کار نویسنده است. «اثر ادبی از واژه‌ها تشکیل می‌شود و قوانین حاکم بر کلیّت متن ادبی بر واژه‌ها نیز حاکم است» (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۷۳). واژه یکی از اجزایی است که در بررسی ساختاری و سبک یک اثر حائز اهمیّت بسیار است. ساختارگرایان، واژه را دارای ارزش و زیبایی ویژه‌ای می‌دانند که به معنا و مفهوم آن چندان ارتباطی ندارد. بر این‌اساس آن‌ها بررسی شکل و فرم واژه‌ها را مهم و ضروری تلقّی می‌کنند.

در دو اثر مورد تأکید نگرش خاص نویسندگان و مشرب فکری آنان باعث گزینش واژگان خاصی شده است. برخی از تفاوت‌ها در واژه‌ها ناشی از مقتضیات عصر و سبک شخصی نویسنده است. جامی و فضولی از مغلق‌گویی‌ها و استفاده از صناعات پیچیدهٔ اجتناب ورزیده‌اند. اشعار فضولی در عین سادگی، زیبایی‌های بیانی فراوانی دارد و از عناصر بیانی به تشبیه و استعاره و در زمینهٔ آرایهٔ بدیع، به ترصیع و موازنه توجه ویژه دارد. سبک نثر رایج در زمان ملا محمد فضولی، نثر متکلف و مصنوع است و نثر دورهٔ وی سنگین، پر تکلف، دارای تشبیه و استعاره و کنایات فراوان، مملو از لغات عربی است، اما لیلی و مجنون ساده است. انتخاب زبان ساده از سوی شاعر، نشانگر مهارت شاعر و تناسب قالب با محتوا و مخاطب‌محوری است.

زرین‌کوب بر این باور است که در دورهٔ صفوی، مخاطب عام سبب شد که معانی و افکار بازاری و الفاظ و لغات محاوره در شعر راه یابد و تدریجاً مقدمات سبک معروف

هندی که در عصر صفوی در ایران و هند رایج شد، فراهم آید (زرین‌کوب، ۹۳:۱۳۸۳).

مشرب فکری و پایبندی هر دو شاعر(جامی و فضولی) به دین و تشرّع آنها باعث شده است که بسامد واژه‌های عربی در هر دو منظومه قابل توجه باشد. به این ترتیب در هر دو منظومه به ابیاتی برمی‌خوریم که در آن غالب کلمات عربی است. این ویژگی در لیلی و مجنون جامی، بیشتر از لیلی و مجنون فضولی محسوس است. در لیلی و مجنون جامی و فضولی، علی‌رغم اختلاط واژگان عربی با فارسی، متن اثر به‌طور نسبی برای همه قابل فهم است و مخاطب آگاه غالباً از رجوع به فرهنگ واژه‌ها بی‌نیاز است؛ چرا که غالباً از واژه‌ها و عبارات و ابیات عربی شایع در متون عرفانی استفاده کرده است. با توجه به اینکه موضوع داستان جامی و فضولی مشترک است و لیلی و مجنون جزء داستان‌های عاشقانه است. موضوع و مضمون مشترک باعث شده که در هر دو اثر واژه‌های مشترک وجود داشته باشد.

بالغ نظران آفرینش — روشن‌بصران تیز بینش
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۵۲)

ای نقش‌طراز صفحهٔ خاک — صاحب رقمِ خطوط افلاک
(فضولی، ۱۳۸۰: ۲۹)

عمری به هزار دیده افلاک — گردید به گرد خطهٔ خاک
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۵۶)

گر او برود، تو را چه کم یار — کالای تو را چه کم خریدار
(همان: ۶۳)

دکانم اولا رواج بازار — هر ایستدیگن بوله خریدار
(فضولی، ۱۳۸۰: ۵۴)

مطالعهٔ همزمان در ابیات هر دو اثر، نشان می‌دهد که فضولی به متن الف اشراف

دارد. تکرار واژه‌ها در کنار اشتراک در مفهوم و محتوا، بر وجود رابطهٔ بینامتنی میان دو اثر صحه می‌گذارد.

۲ـ۲. وجه روایی و داستانی دو اثر

لیلی و مجنون از داستان‌های قدیم عرب است. ابن ندیم در الفهرست وقتی از اخبار عشاق در دورهٔ جاهلیت و اسلام سخن می‌گوید، از کتابی به همین نام (لیلی و مجنون) یاد کرده است. ابن قُتیبه و ابوالفرج اصفهانی نیز ازین داستان در آثار خود به تفصیل سخن گفته‌اند (صفا، ۱۳۶۶: ۲/ ۸۰۳). ابوالفرج اصفهانی یکی از نخستین نویسندگان عرب است که در جلد دوم کتاب خود الأغانی، به لیلی و مجنون پرداخته و از داستانی یاد کرده است که بعدها به نام لیلی و مجنون نامبردار شده است. داستانی که از شیدایی روان‌پریشانهٔ شاعر بادیه‌نشین، قیس عامری به لیلی و سرنوشت غمبار آنان حکایت دارد (آربری، ۱۳۷۱: ۱۴۴).

محدودهٔ زمانی و مکانی لیلی و مجنون به‌درستی مشخص نشده است، اما مطالعهٔ کتب تاریخ و اغانی ابوالفرج اصفهانی ما را به این نتیجه می‌رساند که مجنون به احتمال زیاد در سال ۸۰ هجری از دنیا رفته است. ابوالفرج اصفهانی دربارهٔ هویت مجنون سکوت کرده است، اما از مقایسهٔ روایت‌هایی که نقل کرده است، چنین بر می‌آید که مجنون حتی اگر حقیقت تاریخی هم داشته باشد، دربارهٔ وی مبالغه صورت گرفته است (غلامرضایی، ۱۳۷۰: ۲۲۱).

آنچه در پژوهش حاضر (لیلی و مجنون جامی و فضولی) قابل ذکر است این است که هر دو شاعر بستر داستان لیلی و مجنون و مقتضیات این داستان را بستری مناسب برای پرداختن به اندیشه‌های اخلاقی، غنایی، حکیمانه و گاه عرفانی تشخیص داده‌اند. هر دو شاعر به یک اندازه و به یک شکل بخش‌های داستان را در اثر خود نگنجانیده‌اند، در برخی از بخش‌ها، فضولی بخشی را بسط داده و گاه بخشی را از داستان حذف

کرده است. حجم و تعداد ابیات لیلی و مجنون جامی و لیلی و مجنون فضولی، خود مؤید همین مطلب است.

ژرار ژنت در تبیین بحث بیش‌متنیت، آن را به دو نوع تقسیم می‌کند. رابطه‌ای که میان دو اثر می‌تواند شکل بگیرد یا همان‌گونگی یا تقلید است یا تراگونگی و تغییر. کیفیت سرایش لیلی و مجنون فضولی بدین‌طریق است که شاعر در برخی از بخش‌های منظومه رویکرد کمّی و تقلیلی را پیش گرفته است و برخلاف جامی که به تفصیل گراییده است، فضولی به ایجاز آن را بیان کرده است. در برخی دیگر از بخش‌ها مثل دیباچهٔ لیلی و مجنون فضولی رویکرد بسطی و گسترشی مشهود است.

شیوهٔ روایت داستان به‌گونه‌ای است که در بخشی از منظومه، رابطهٔ بینامتنی از نوع تقلید و همان‌گونگی در بخش‌های مختلف داستان وجود دارد؛ به تعبیر دیگر روایت داستان گاه مصداق همان‌گونگی است و گاه با تغییر نسبی در لیلی و مجنون فضولی بروز پیدا کرده و مصداق تراگونگی در اثر مورد مطالعه است. مطالعهٔ همزمان دو اثر نشان می‌دهد که ملامحمد فضولی در لیلی و مجنون خود، ضمن بهره‌گیری از سنّت روایی پیشین، روایت را با شدّت عاطفی، موسیقی درونی، زبان تغزلی و حساسیت‌های ادبی ـ فرهنگیِ حوزهٔ ترکی آذربایجانی بازآفرینی کرده است؛ ازاین‌رو، متن او صرفاً تقلید از الگوهای پیشین نیست، بلکه گونه‌ای بازتولید خلاقانهٔ سنّت در افقی تازه است.

۲ـ ۲ـ۱. بهره‌گیری از آثار متقدم

فضولی همچون برخی دیگر از لیلی و مجنون‌سرایان، علی‌رغم اطلاع و اشراف بر لیلی و مجنون‌های متقدم، از نظامی و اثر فاخر وی یاد کرده است، اما از جامی یادکردی در منظومهٔ وی یافت نشد. تنها سندی که ما را به وجود رابطهٔ بینامتنی میان جامی و فضولی به شکل صریح آن رهنمون می‌شود، یادکردی است که فضولی در دیوان

اشعار خود از جامی داشته است.

ز هر علمی دلم را بهره ده یارب چو می‌دانی — دل من پیر تعلیم است و من طفل سبق‌خوانش
ز کان طبع ز پولادی برون آورد **خاقانی** — سوی دریای هند ارسال کرد از سوی شروانش
به استادی از آن پولاد **خسرو** ساخت مرآتی — روان سوی خراسان کرد از دهلی و ملتانش
جلایی داد آن را **جامی** آنگه جانب بغداد — فرستاد از برای خاد مان شاه مردانش

(فضولی، ۱۳۸۷: ۳۳)

هر دو کتاب بخشی با عنوان «سبب نظم» کتاب دارند که در این قسمت نیز اشتراکاتی به چشم می‌خورد هر دو شاعر با یادکرد از حکیم نظامی بر تأثیرپذیری خود از اثر بی‌بدیل لیلی و مجنون نظامی گنجه‌ای صحه گذاشته‌اند.

ملامحمد فضولی بغدادی دیوان فارسی و ترکی و اشعاری به عربی دارد. در قصیده و غزل و قطعه و رباعی، ترکیب‌بند و ساقی‌نامه هنرنمایی کرده و نبوغ و خلاقیت خود را نشان داده است. وی در اشعار خود خاقانی شروانی، امیرخسرو دهلوی و عبدالرحمن جامی را ستوده است و از این یادکردها، معلوم می‌شود که در سروده‌ها و آثار این شاعران مطالعه کافی داشته و تحت تأثیر آنها بوده است.

از آنجا که ژانر ادبی هر سه اثر غنایی است، طبق نظریهٔ ژرار ژنت، این سه اثر با در نظر گرفتن مناسبات تعالی‌دهندهٔ متن دارای رابطهٔ سرمتنیت هستند. جامی با اشاره به لیلی و مجنون امیرخسرو دهلوی می‌گوید:

چون قرعه زدم به فال میمون — افتاد به شرح حال مجنون
هر چند که پیش از این دو استاد — در ملک سخن بلند بنیاد
از گنجه چو گنج آن گهر ریز — وز هند چو طوطی این شکر ریز

(جامی، ۱۳۸۹: ۷۵۹)

با توجه به مبانی نظری، جامی به‌صورت غیر مستقیم و با اشارات ذکر کرده است که اثر خود را با تأثیرپذیری از نظامی و امیرخسرو دهلوی سروده و این اثر دارای بینامتنیت ضمنی با آثار قبل خود است.

هر علم فنده نکته دانلر — هم سوز روشنده درفشانلر
کیم ایلر ایدی حقایق راز — شیخیدن و احمدیدن آغاز
کیم سویلر او گوب کلامی — اوصاف جلیلی و نظامی
بیلمیشر ایدی که حسن گفتار — قدرم قدرنجه منده هم وار

(فضولی، ۱۳۸۰: ۶۰)

من خسته‌یی ایتدیلر نشانه — بر رنگیله تیر امتحانه
لطف ایله دیدیلر ای سخن سنج — فاش ایله جهانه بر نهان گنج
لیلی مجنون عجمده چوخدر — اتراکده اول فسانه یوخدر
تقریره گتیر بو داستانی — قیل تازه به اسکی بوستانی
بیلدیم بو قضیه امتحاندر — زیرا که بو بلای جاندر
سوداسی دراز و بحری کوتاه — مضمونی فغان و ناله و آه
بر بزم مصیبت و بلادر — کیم اوّلی غم صو کی فنادر

(همان: ۶۰)

هر دو شاعر علاوه بر تأثیرپذیری از نظامی به‌سخت بودن سرایش لیلی و مجنون به سبک نظامی معترف‌اند. همان‌طور که در بخش مبانی نظری توضیح دادیم، یکی از دو رابطهٔ مهم میان بیش‌متن و پیش‌متن، همان‌گونگی یا تقلید است و هیچ تقلیدی بدون دگرگونی و هیچ دگرگونی بدون تقلید وجود ندارد. زمانی که از تقلید یا دگرگونی سخن می‌گوییم، سخن از تقلید و دگرگونی محض یا تقلید صِرف و دور از ابتکار و نوآوری نیست، مقصود این است که متن درجهٔ دوم (پیش‌متن) با الهام گرفتن از یک یا چند اثر(پس متن) ایجاد شده است.

با توجه به اصل بینامتنیت، لیلی و مجنون جامی و فضولی با لیلی و مجنون نظامی رابطهٔ پیش‌متنی نیز دارد، زیرا اثری که هر دو شاعر خلق کرده‌اند به نوعی تقلید از لیلی و مجنون‌های متقدم است. چنان‌که جامی در دیباچهٔ منظومهٔ خود به تأثیرپذیری از نظامی و امیرخسرو دهلوی اشاره کرده و اقرار کرده است که به غبارشان

نیز نرسیده است و شاعران پیشین را در منظوم ساختن داستان لیلی و مجنون موفق‌تر از خود دانسته است.

من هم کمر از قفا ببستم — برناقه بادپا نشستم
من نیز به فاقه ناقه راندم — خود را به غبارشان رساندم
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۶۰)

فضولی می‌گوید:

بیر ایش کی قیلیر شکایت استاد — شاگرده اولور رجوعی بیداد
گرچه بیلیرم بو بیر ستمدیر — تکلیفی بونون غم اوزره غمدیر
اما نئجه ائتمک اولور اکراه — بیر واقعه‌دیر کی دوشدو ناگاه
(فضولی، ۱۳۸۰: ۶۱)

۲ـ ۳. بینامتنیت در محتوا

در بررسی ساختاری، علاوه بر شکل و صورت اثر، محتوای متن نیز مورد بررسی قرار می‌گیرد. مطالعهٔ محتوا، در مباحث مربوط به روابط تعالی‌دهندهٔ متن، بیش از پیش حائز اهمیّت است؛ زیرا که بعد از تأمل در رابطهٔ بینامتنی در صورت و شکلِ متن، آنچه که وجود رابطهٔ بینامتنی را به درجهٔ یقین می‌رساند بررسی محتوای آن است. مطالعهٔ میان‌متنی از نظر محتوا، تبارشناسی متن را ممکن می‌کند و چندمعنایی و چندصدایی متن را از ورای عبارات و ترکیبات و جملات بیرون می‌کشد. یافتن رابطهٔ معنایی متن با متن‌های خویشاوند، میزان تعامل متن «ب» را با متن «الف» روشن می‌کند، تا از این راه، به آنچه در آن مشترک و همگانی است یا به آنچه که حاصل نوآوری خود مؤلّف است، بتوان پی برد (مختاری و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۲-۱۱). در ادامه به برخی از مهم‌ترین وجوه رابطهٔ بینامتنی در محتوای دو اثر مورد مطالعه می‌پردازیم.

۲-۳-۱. در تحمیدیهٔ منظومه

اگرچه جامی و فضولی هر دو مثنوی لیلی و مجنون را با حمد خدا آغاز کرده‌اند، اما شباهت تحمیدیه جامی به تحمیدیه نظامی بیشتر است. جامی در تحمیدیه خود، به مظاهر قدرت خداوند و تجلی جمال خداوند در طبیعت و جهان هستی اشاره کرده و رگه‌هایی از اندیشه وحدت وجود نیز در تحمیدیه‌اش مشهود است. فضولی هشت بیت از تحمیدیه را به حمد و ستایش خدا اختصاص داده است که سه بیت آن به زبان عربی و پنج بیت به زبان فارسی است. در بیت نهم از فعل ترکی استفاده کرده و مجدداً بقیه ابیات را به زبان فارسی سروده است. سپس در سرودن مثنوی لیلی و مجنون از خداوند استمداد طلبیده است.

الحمد لواهب‌المکارم — والشکر لصاحب المراحم
و هو الازلی فی‌البدایه — و هو الابدی فی‌النهایه
... پیدا کن هر نهان که با شد — پنهان کن هر عیان که باشد
معمار بنای آفرینش — سیراب کن ریاض بینش
یارب مددایت که دردمندم — آشفته و زار و مستمندم
از فیض هنر خبر ندارم — جز بی‌هنری هنر ندارم
شغل عجبی گرفته‌ام پیش — پیش و پس او تمام تشویش

(فضولی، ۱۳۸۰: ۲۸-۲۷)

در بخش دیگر از تحمیدیه، تأثیرپذیری فضولی از نظامی مشهود است:

ای پرده‌کش رموز مبهم — مستحفظ انتظام عالم
ای نقش طراز صفحهٔ خاک — صاحب رقم خطوط افلاک
ای مبدأ فیض آفرینش — سندن روشن چراغ بینش

(همان: ۳۰-۲۹)

در دیباچهٔ منظومهٔ جامی و فضولی تحمیدیه‌هایی با مضامین مشترک وجود

دارد که نشان می‌دهد فضولی در سرایش بخش‌هایی از لیلی و مجنون خود، لیلی و مجنون جامی را پیش رو داشته است.

ای هستی‌بخش هرچه هست است　　کس بی‌تو ز نیستی نرسته است
فرمان تو را درازدستی　　بر عالم نیستی و هستی
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۵۰)

فضولی می‌گوید:

ای واری یؤخ ایلین یوخی وار　　یوخ وار لغکده ظن و انکار
(فضولی، ۱۳۸۰: ۳۰)

تأمل در مضامین مندرج در دیباچهٔ هر دو اثر(لیلی و مجنون جامی و فضولی) نشان می‌دهد که هر دو شاعر به‌طور ضمنی به خمسهٔ نظامی، به‌خصوص مخزن‌الأسرار و لیلی و مجنون نظر داشته‌اند.

ای از خم کاف و حلقهٔ نون　　صد نقش بدیع داده بیرون
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۵۰)

فکرت رقمین چکن زماندا　　حقا که بر امر کن فکاندا
(فضولی، ۱۳۸۰: ۳۰)

با مطالعهٔ همزمان دو متن، در بخش‌های مختلف مضامین مشترک یافت می‌شود. مثلاً هر دو شاعر در دیباچهٔ اثر هنگام ستایش خداوند به عجز خود از معرفت باری‌تعالی اشاره کرده‌اند:

ای دست مقربان آگاه　　از دامن عزت تو کوتاه
در راه تو عقل فکرت‌اندیش　　صد سال اگر قدم نهد بیش
ناآمده از تو رهنمایی　　دور است که ره برد به جایی
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۵۰)

ادرا ک ی م یزه کمـال حـ یرت　　توحیـدکـه بســـدرر دلالـت
انـدیشـــهٔ ذات قیلمق اولمـاز　　بیلمک بو یتر که، بیلمک اولماز
(فضولی، ۱۳۸۰: ۳۰)

در تحمیدیهٔ جامی و فضولی آنچه ملموس و مشهود است، این است که جامی ابتدا خداوند را ستایش کرده و در ستایش خدا به عجز از ادراک خداوند، هستی‌بخش بودن خدا و نشـانه‌های قدرت خدا و آثار قدرت خداوند در جهان هسـتی پرداخته و سپس با تضرع و زاری به درگاه خداوند به قصور و گناه خود اعتراف کرده است.

بگذشـــت ز حد جنایت من　　تا خود چه شـــود نهایت من
گـر بـگـذاری گـنـاهـکـارم　　ور بـنـــوازی امـیـــدوارم
بـنـگـر بـه امـیـدواری مـن　　بـگـذر ز گـنـاهـکـاری مـن
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۵۱)

فضولی برای هر یک از موضوعات بالا بخشی را به‌طور مستقل اختصاص داده است. به این ترتیب که بعد از ستایش خدا، در بخش دوم به اظهار عجز از شناخت خداوند پرداخته و در بخش سوم با خداوند به مناجات پرداخته است.

یارب کرم ایت که خوار و زارم　　درگـاهـه بســـی امـیـدوارم
من گلشـــن جان ایچینده خارم　　آیـیـنـهٔ عـقـل پـرغـبـارم
(فضولی، ۱۳۸۰: ۳۳)

۲ـ۳ـ۲. بینامتنیت ضمنی در پرداختن به عشق

ادبیات غنایی در میان دیگر انواع ادبی، قدمت بیشتری دارد و بیان‌کنندهٔ احساسات و عواطف است. در منظومهٔ لیلی و مجنون، موضوع عشق با سه شخصیت روایت ارتباط تنگاتنگ دارد: لیلی، مجنون و ابن سلام. در هر دو منظومهٔ لیلی و مجنون جامی و فضولی، عشق مضمون اصلی داستان است و عناصر مرتبط با عشق: مانند سوز و گداز عشق، حالات عاشق و معشوق و هجران از پرمایه‌ترین عناصر روایت در این منظومه

داستانی است. از آنجا که هم جامی و هم فضولی از لیلی و مجنون نظامی تأثیر پذیرفته‌اند و نظامی در داستان خسرو و شیرین و تا حدودی لیلی و مجنون به همسر خود آفاق نظر دارد، از این‌رو هر دو شاعر در منظومه روایی خود، زنی پاکدامن و عشقی پاک و بدون آلودگی را با برداشت‌های عرفانی و به‌دور از هوسرانی ترسیم کرده‌اند.

نکته مهم در درک و تشخیص پیوندهای بینامتنی این است که مخاطب دریابد در بینامتن تکوینی پشتوانهٔ فرهنگی هنرمند و دانش و توانایی وی در بهره‌گیری از سرچشمه‌های گوناگون فرهنگی چیست و چقدر است و این سرچشمه‌ها کدامند؟ (صباغی، ۱۳۹۱: ۶۳) آنچه در داستان لیلی و مجنون پررنگ و قابل توجه است، این است که درون‌مایهٔ لیلی و مجنون عشقی است که برخلاف آداب و رسوم قومی و قبیله‌ای شکل گرفته است. عشقی که به اختیار جوانه زده و با نیروی جادویی و ویرانگر و خارج از اراده، سرنوشتی دردناک و حزن‌انگیز را برای لیلی و مجنون رقم می‌زند. مقولهٔ عشق در لیلی و مجنون جامی و فضولی در چند بخش قابل مطالعه و تحلیل است:

۲ـ۳ـ۲ـ۱. مقولهٔ عشق از منظر زن (لیلی) در دو اثر

در لیلی و مجنون فضولی، مادر لیلی وقتی حدیث دلدادگی دخترش به قیس را می‌فهمد، او را مورد عتاب قرار می‌دهد و می‌گوید که اسمش بر سر زبان‌ها افتاده و این کار موجب بی‌آبرویی قبیله و خانواده آنها خواهد شد. دخترش را از رفتن به مکتب منع می‌کند، لیلی هم ماجرا را انکار کرده و اذعان می‌کند که خودش هم علاقه‌ای برای رفتن به مکتب ندارد و این کار را زجرآور می‌داند.

من هم دئییلم بوزجره قائل　　کیم هر دم اولوب چراغ محفل

(فضولی، ۱۳۸۰: ۷۱)

مادر لیلی در این بخش عشق را شایسته دختران نمی‌داند و می‌گوید:

دئرلر سنی عشق مبتلاسن — بیگانه لر ایله آشناسن
سن هاندان و عشق ذوقی هاندان — سن هاندان و دوست شوقی هاندان
اوغلان عجب اولماز اولسا عاشق — عاشیقلیق ایشی قیزا نه لاییق
(همان)

قابل توجه است که این دیدگاه صرفاً دیدگاه مادر لیلی است و در هیچ جای لیلی و مجنون فضولی، لیلی عشق را کاری مردانه نمی‌پندارد و به دلیل معذوریت‌های قومی و قبیله‌ای و آداب و رسوم حاکم بر قبیله آن را انکار می‌کند، اما در لیلی و مجنون جامی لیلی عشق را کاری مردانه و در خور آنها بیان می‌کند.

مردان همه‌جا خجسته حالند — بیچاره زنان که بسته بارند
آمد شد عشق کار زن نیست — زن مالک کار خویشتن نیست
عشقی که برآورد سر از جیب — از مرد هنر بود ز زن عیب
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۷۱)

۲ـ۳ـ۲ـ۲. پرداختن به عشق مجازی به‌عنوان نمودگاری برای عشق حقیقی

بینامتنیت در محتوا، در حقیقت بررسی چگونگی ارتباط و گفتگوی اندیشه‌ها ست. گاه زیر ساخت‌های فکری مشابه، به خلق آثاری با محتوای مشترک منجر می شود. (مختاری، کاظم‌پور، ۱۳۹۸: ۵۵) در دو اثر مورد مطالعه، تعلق هر دو شاعر به مشرب و مسلک عرفان و تصوف، باعث برداشت‌های عرفانی مشترک از بستر داستان شده است. یکی از مضامین مهم عرفانی در این داستان اشاره به مضمون «المجازُ قنطرةُ الحقیقةُ» است؛ به این معنی که عشق مجازی را پلی برای رسیدن به عشق حقیقی می‌دانند. «اولین عامل که موجب شد صوفیان به عشق طبیعی توجه کنند، این بود که این نوع عشق را نردبانی برای رسیدن به عشق الهی دانسته‌اند. عامل دیگر، جنبهٔ ادبی و زبان شاعرانه‌ای بود که در نقش رمز و تمثیل ظاهر می‌شد. بدین‌ترتیب عشق

طبیعی مثال و نمودگاری بود از عشق الهی» (پورجوادی، ۱۳۸۷: ۱۸۵).

در لیلی و مجنون جامی پیوندی میان عشق مجازی و عشق حقیقی برقرار شده است. در روایت جامی، عشق مجنون بیانگر حالت سکر عارف است که در مشاهدهٔ جمال حق از خودی خود بیرون بود. جامی زن را عامل ترفیع مرد به مقامات بلند عرفانی و رسیدن به معشوق ازلی و سبب کمال و بالندگی مرد می‌داند:

در حیرت عشق آن دلارای　　بنشست در ختوار از پای
می بود ستاده چون درختی　　مرغان به سرش نشسته لختی...
یک ذره ز وی نمانده بر جای　　مستغرق عشق فرق تا پای

(جامی، ۱۳۸۹: ۸۸۸)

در منظومهٔ جامی رسیدن به معشوق ازلی از طریق لیلی میسر می‌شود:

مستیش ز باده بود نز جام　　از جام رهیده شد سرانجام
بشکفت به بوستان رازش　　گل های حقیقت از مجازش

(همان: ۸۹۶)

عرفا بر این باورند که «شأن الأبرار حفظ الاسرار من الأغیار». عرفا برای بیان حالات خویش و بیان جمال معشوق «گاه به زلف و خال لیلی برون دهند، گاه به شوریدگی حال مجنون، گاه به سکر، گاه به صحو، گاه به فنا، گاه به بقا، گاه به وجد و گاه به وجود. این الفاظ و عبارات و حروف ظروف رحیق تحقیق معانی است.» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۷۱)

در مثال‌های یاد شده لیلی سمبل و رمز است؛ رمز عشق، کمال و تمامیت معشوق و از جنس زمانه و اجتماع نیست. جامی زن را تجلی عشق متعالی می‌داند.

از جام به باد گیر آرام　　وز نام نگر به صاحب نام

(جامی، ۱۳۸۹: ۸۹۷)

فضولی نیز در سروده‌های خود به مفهوم «المجازُ قنطرة الحقیقة» اشاره کرده و عشق مجازی را نردبانی برای تعالی به عشق الهی می‌داند:

یافتم راه بسر حد حقیقت ز مجاز　　مرده بودم به حیات ابدی پیوستم...
...یارب از کار فضولی گره غم بگشا　　ز مجازش برهان راه حقیقت بنما
(فضولی، ۱۳۸۷: ۶۱)

۲-۳-۳. برداشت‌های عرفانی از داستان لیلی و مجنون

نورالدین عبدالرحمن جامی خاتم شعرای نام‌آور در قرن نهم است که پس از حافظ، بزرگ‌ترین شاعر پارسی‌گو به شمار می‌رود. وی را خاتم شعرای زبان فارسی دانسته‌اند. علاوه بر این، در این دوره از هیچ شاعر، عارف و نویسنده‌ای به اندازهٔ جامی آثار متعددی در حوزهٔ نظم و نثر باقی نمانده است. مولد او شهر جام است و تحت تأثیر تربیت شیخ احمد جام رشد یافته است. یکی از نکات قابل توجه دربارهٔ جامی، عرفان و تصوف در آثار اوست. وی در حقیقت شاعری صوفی‌مسلک است و در مثنوی‌های او نمونه‌های ارزشمند افکار عرفانی و اصطلاحات عرفان و تصوف بازتاب پیدا کرده است. وی افکار و اندیشه‌های عرفانی خود را در خلال داستان‌ها تبیین کرده است.

فضولی از متکلمان است و در اشعار و سروده‌های خود از دلایل نقلی و آیات و اخبار و احادیث بهره برده است. با این حال به عرفان نیز گرایش قابل توجه دارد. به همین دلیل به وی صفت «صوفی روش» داده‌اند. وی دربارهٔ گرایش عرفانی داشتن خود می‌گوید:

مدتی بهر یقین در پی کسب عرفان　　عمر کردم تلف از غایت بی‌عرفانی
چون گشودم به یقین دیدهٔ عرفان دیدم　　کاین متاعی است که دارد همه‌جا ارزانی
(فضولی، ۱۳۸۰: ۱۵۳)

برداشت‌های عرفانی هر دو شاعر از بستر داستان در چند بخش قابل تحلیل و

مطالعه است که به مهم‌ترین آنها می‌پردازیم:

۲-۳-۳-۱. پرداختن به اصطلاحات عرفانی و مدارج سلوک

با توجه به آشنایی هر دو شاعر از عرفان و مکاتب مختلف عرفانی و تأثیرپذیری هر دو شاعر از اندیشه‌های عرفانی ابن عربی، در منظومهٔ لیلی و مجنون فضولی و جامی اندیشه‌های مختلف عرفانی راه یافته است. عقل‌گریزی، توجیه شطح‌گویی عارفان، اتحاد و استغراق و فنای عاشق، نفی خودبینی و خودخواهی، مقام رضا، مراتب و مدارج سلوک ازجمله طلب، عشق، توحید، حیرت و فنا، اندیشهٔ وحدت وجود و... از اندیشه‌های عرفانی است که در هر دو اثر بازتاب یافته است.

در راه تو عقل فکرت‌اندیش　　صد سال اگر قدم نهد پیش
ناآمده از تو رهنمایی　　دور است که ره برد به جایی
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۵۰)

جامی در ادبیات یاد شده، عقل را بدون دستگیری و راهنمایی و هدایت خداوند در شناخت باری‌تعالی عاجز می‌داند و بر این باور است که عقل به خودی خود در این مسیر راه به جایی نمی‌برد.

ادراکمزه کمال حیرت　　توحید که بسدرر دلالت
اندیشهٔ ذات قیلمق اولماز　　بیلمک بو یتر که بیلمک اولماز
(فضولی، ۱۳۸۰: ۳۰)

فضولی نیز در ابیات یاد شده، معتقد است که عقل در شناخت خداوند به حیرت و سرگردانی دچار می‌شود و با تکیه به عقل نمی‌توان به معرفت حق‌تعالی نایل آمد.

من عقلدن ایسترم دلالت　　عقلم بکا گوسترر ضلالت
تحقیق یولنده عقل نتسون　　اعمی و غریب، قانده گیتسون
(همان: ۳۳)

در دو بیت فوق نیز، فضولی می‌گوید: من عقل را دلیل راه قرار دادم تا مرا به معرفت رهنمون شود، اما بر ضلالت و گمراهی‌ام افزود. شاعر بر این اعتقاد است که عقل در راه عشق کور و کر است.

جامی و فضولی با توجه به حالات عاشق و معشوق، این داستان و رخدادهای آنها را بستری مناسب برای پرداختن به مفاهیم عشق الهی تشخیص داده‌اند و از پرداختن به این موضوعات مهم و ارزشمند غافل نبوده‌اند.

۲-۳-۳-۲. پرداختن به اندیشهٔ وحدت وجود

عبدالرحمن جامی، شاعر صوفی‌مسلک سدهٔ نهم هجری، از ارادتمندان اهل بیت(ع) و از پیروان نظریهٔ وحدت وجود ابن عربی است. طبق نظر ابن عربی، حقیقتِ وجود یکی است و اصالت با وحدت است و تمام مخلوقات، کثرت‌های ظاهری جهان هستند که از آن حقیقت واحد صادر شده‌اند. و در حقیقت کثرات امور اعتباری هستند.

یکی از بزرگ‌ترین صاحبنظران عرفان در بحث وحدت، شیخ اکبر، محیی‌الدین بن عربی است که برخی او را معلم اول وحدت وجود و عبدالرحمن جامی را معلم ثانی خوانده‌اند (رجا، ۱۹۹۷: ۴۶).

اندیشهٔ وحدت وجود یعنی انحصار وجود در حق، در آثار جامی به‌خصوص در مثنوی هفت‌اورنگ وی به بیان‌های مختلف و با نوآوری‌های خاص در قالب داستان بازتاب پیدا کرده است.

هر نقش اگرچه دلپسند است — آیینهٔ صنع نقش بند است
باید ره دلپسند رفتن — از نقش به نقشبند رفتن
هر نقش عجب که زیر و بالا ست — برهان وجود حق تعالی است

(جامی، ۱۳۸۹: ۷۵۳)

جامی در شاهد مثالی که ذکر شد، برای بیان اندیشهٔ وحدت وجود از تمثیل آیینه

استفاده کرده است. وی همهٔ موجودات را آینه می‌داند و تصویرهای متکثری که در آیینه بازتابانده شده‌اند، همه جلوهٔ جمال جمیل آن حقیقت واحدند. علاوه بر این در بیت «هر نقش عجب که زیر و بالاست / برهان وجود حق‌تعالی است» همه نقش و نگارهای جهان هستی را آینه‌ای می‌داند که لازم است با تفکر و معرفت به آنها نگریست، چرا که اگر با معرفت به این آینه‌ها بنگریم، حق و حقیقت واحد را نشان خواهد داد.

هر جا به اثر نظر گمارند　　زان پی به‌در مؤثر آرند

(همان: ۷۶۳)

جامی تحت تأثیر اندیشهٔ وحدت وجود ابن عربی بر این اعتقاد هستند که مؤثر واقعی در دنیا خداوند است و بر عبارت: «لا مؤثر فی الوجود الا الله» تأکید کرده‌اند.

جسمه عرضی کیم ایتدی قائم　　ناره ندن اولدی نور لازم

هر خلقته گرچه بیر سبب وار　　آیا سببی کیم ایتدی اظهار؟

(فضولی، ۱۳۸۰: ۳۷)

فضولی در ابیات یاد شده، به طور غیرمستقیم با عقاید فلاسفه مخالفت خود را اعلام می‌دارد و می‌گوید: اگرچه هر معلولی علتی و هر سببی، مسبّبی دارد، خالق آن اسباب خداوند است، بنابراین با معلول‌ها نمی‌توان به علت‌العلل (خداوند) پی برد.

ای عالمه فیض جود سندن　　خلقه شرفِ وجود سندن

(همان: ۳۰)

فضولی در بیت فوق با اعتقاد به مراتب وجود، جهان هستی را فیض خداوند می‌داند.

ای جود و وجودی کونه واهب　　رزّاق اراذل و اعاظم

ای سلسلهٔ وجوده ناظم　　ذاتی کیمی اعترافی واجب

ای پرده‌کش رموز مبهم　　مستحفظ انتظام عالم

(همان: ۲۹)

فضولی در ابیات فوق، نظم و نظام حاکم بر جهان هستی را دال بر وجود خالقی یکتا می‌داند که به همه(چه اراذل و چه اعاظم) رزق و روزی می‌دهد و مستحفظ انتظام و نگهدارنده نظم در نظام خلقت است.

از نظر جامی وجود دو نوع است: وجودی که منحصر معشوق است و عدمی که منحصر عاشق است و مرحلهٔ رسیدن عاشق به معشوق سه مرتبه است: علم‌الیقین، عین‌الیقین و حق‌الیقین است. همچنین جامی عقاید متکلمین را برتر از عقاید فلاسفه می‌دانست. جامی ابن عربی را عزیز می‌شمرد و او را «قُدوهٔ عرفان، قطب حق، پیر توحید و آفتاب سپهر کشف و یقین» می‌خواند و فصوص‌الحکم و فتوحات مکیه او را همیشه پیش چشم داشت و دوبار فصوص‌الحکم را شرح کرد، یک‌بار خود فصوص-الحکم را و دیگر بار خلاصه آن را با نام نقش‌الفصوص (جامی، ۱۳۷۸: ۱/۵).

۲-۳-۳-۳. پراختن به یگانگی عاشق و معشوق(وحدت ظاهر و مظهر)

جامی در روایت داستان لیلی و مجنون بارها از بخش‌های مختلف داستان برداشت عرفانی خود را ارائه داده است. در بخشی از داستان دربارهٔ یگانی عاشق و معشوق می‌گوید:

اون جان من است و من تن او را او هست مرا بس و من او را
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۸۶)

در بخشی از داستان که لیلی از دنیا می‌رود و مجنون می‌ماند با تأسف می‌گوید:

کافسوس که تن بماند و جان رفت از دل تب و ز تن توان رفت
(همان: ۸۴۵)

جامی معتقد است برای رسیدن به معشوق ازلی و خداوند باید از راهی طی طریق کرد که زن راهنمای اوست تا او را به اوج برساند. این تعالی روح به‌جایی می‌رسد که معشوق زمینی خود (لیلی) را نیز فراموش می‌کند و نام و نشان معشوقه‌اش را از

معشوق ازلی جویا می‌شود:

گفتا تو که‌ای و از کجایی؟ بیهوده به سوی من چه آیی؟
گفتا که منم مراد جانت کام دل و رونق روانت!
یعنی لیلی که مست اویی اینجا شده پای‌بست اویی
گفتا: رو! رو! که عشقت امروز در من زده آتشی جهان‌سوز
برد از نظرم غبار صورت دیگر نشوم شکار صورت
عشقم کشتی به موج خون راند معشوقی و عاشقی برون ماند

(جامی، ۱۳۸۹: ۸۸۸)

فضولی در بخش پایانی داستان لیلی و مجنون، از زبان مجنون، به استغنای مجنون از عشق لیلی و گذر مجنون از عشق مجازی به عشق الهی پرداخته و چنین سروده است:

مجنون دئدی ای بت پریوش خاشاک ضعیفه اورمه آتش
... رفع اولدی بو اعتبار صورت حاشا که ائلم شکار صورت

(فضولی، ۱۳۸۰: ۲۳۸)

۳.نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف واکاوی و تبیین مناسبات بینامتنی میان منظومه‌های لیلی و مجنون عبدالرحمن جامی و ملامحمد فضولی بغدادی در چارچوب نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت انجام پذیرفت. بازخوانی تطبیقی این دو اثر برجسته نشان داد که بازسرایی این کهن‌الگوی روایی در سده‌های متأخر ادبیات کلاسیک، فراتر از یک اقتباس خطی یا تقلید مکانیکی، فرایندی پویا مبتنی بر «تداوم سنت و دگرگونی خلاقانه» بوده است. بر پایهٔ داده‌ها و یافته‌های این جستار، نتایج زیر حاصل آمد.

۱. نوع و ساز وکار روابط ترامتنی (پیش‌متنیت و بینامتنیت)

با تکیه بر تقدم تاریخی جامی، منظومهٔ او در جایگاه «پیش‌متن» (متن غایب) و اثر فضولی در مقام «بیش‌متن» (متن حاضر) قرار می‌گیرد. اگرچه فضولی در متن منظومه به‌طور مستقیم و صریح از جامی نام نبرده است (فقدان بینامتنیت صریح با ارجاع)، اما شواهد متنی، ساختاری و واژگانی نشان می‌دهد که اثر جامی به‌صورت «بینامتنیت ضمنی و غیرصریح» در بستر متن فضولی حضور دارد. افزون بر این، اشتراک هر دو شاعر در الهام‌گیری از منظومهٔ نظامی گنجوی و وحدت نوع ادبی (ادبیات غنایی)، پیوند میان این آثار را ذیل مفاهیم «بیش‌متنیت» و «سرمتنیت» ژنت تثبیت می‌کند.

۲. همگونگی و تراگونگی در ساختار و فرم (تبویب و زبان)

در سطح ساختاری و صوری، فضولی ضمن پایبندی به سیر کلی پیرنگ روایی جامی، به دگرگونی‌های ساختاری (تراگونگی) دست زده است؛ به‌گونه‌ای که با افزایش بخش‌ها (۷۶ قسمت در برابر ۵۸ قسمت جامی) و در عین حال گرایش به ایجاز در شمار ابیات، پویایی و ریتم روایی اثر را ارتقا بخشیده است. همچنین، بهره‌گیری فضولی از نوآوری‌هایی نظیر تلفیق قالب‌های غزل و مسمط با مثنوی و استفاده از اسلوب بیانی عامه‌فهم‌تر، اثر او را در راستای رویکرد «مخاطب‌محوری» و مقتضیات زبانی–فرهنگی ترکان آذربایجان بازآفرینی کرده است. با این‌حال، اشتراک در بافت واژگانی، گزینش ترکیبات عرفانی و غلبهٔ واژگان عربی در هر دو اثر، نشانگر تداوم سنّت زبانی و بسترهای فکری مشترک است.

۳. هم‌پوشانی و تمایز در محتوا و افق معنایی (مضامین عرفانی و وحدت وجود)

در لایهٔ محتوایی و معنایی، مهم‌ترین وجه اشتراک دو متن، خوانش عرفانی و فلسفی از حکایت لیلی و مجنون در پرتو آموزه‌های ابن‌عربی (مکتب وحدت وجود) است. هر دو شاعر با تکیه بر گزاره‌های بنیادینی نظیر «المجاز قنطره الحقیقه»، عقل‌گریزی در ساحت معرفت، یگانگی عاشق و معشوق (فنای فی‌المعشوق)، و حرکت از کثرت به‌سوی وحدت، صورت داستانی را به تمثیلی رمزی برای سیر و سلوک معنوی بدل ساخته‌اند. با این حال، تمایزهایی نیز در زاویهٔ دید به چشم می‌خورد؛ در حالی‌که جامی عشق را امری متعالی، اما در سطح نقش‌آفرینی اجتماعی بیشتر مردانه می‌انگارد (از مرد هنر بود، ز زن عیب)، در متن فضولی، مقاومت و کنش‌مندی لیلی ناشی از بازدارنده‌های هنجاری و رسوم قبیله‌ای ترسیم شده و عشق با صبغه‌ای عاطفی‌تر و تغزلی‌تر بازتاب یافته است.

در نهایت می‌توان نتیجه گرفت که منظومهٔ فضولی نمونه‌ای موفق از «بازتولید خلاق» در تاریخ ادبیات تطبیقی شرق است؛ متنی که ضمن تغذیه از سرچشمه‌های ادبیات فارسی (به‌ویژه جامی و نظامی) و حفظ هستهٔ غنایی‌عرفانی مشترک، از تقلید صرف فراتر رفته و با پیوند زدن میراث متقدم به احساسات زبانی و بومی خویش، به هویتی مستقل، بدیع و دیرپا دست یافته است.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) آربری، آرتور. جان (۱۳۷۱)، ***ادبیات کلاسیک فارسی***، ترجمهٔ اسدالله آزاد، مشهد: آستان قدس.

۲) آلن، گراهام (۱۳۸۰)، ***بینامتنیت***، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

۳) پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۷)، ***بادهٔ عشق***، تهران: کارنامه.

۴) جامی، نورالدین عبدالرّحمن (۱۳۷۸)، ***مثنوی هفت اورنگ جامی***، جلد اول، مقدمه‌ای از اعلاخان افصح‌زاده. (۸۹۸-۸۱۷ هق)، چاپ اول، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۵) ..... (۱۳۸۹)، ***هفت اورنگ***، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، تهران: اهورا.

۶) رجا، عبدالغفور، (۱۹۹۷). ***عرفان جامی***، لندن: انجمن فرهنگی کهکشان.

۷) زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳)، ***نقد ادبی***، تهران: اندیشه.

۸) سمعانی، احمد (۱۳۸۴)، ***روح‌الأرواح فی شرح أسماء الملک الفتاح***، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.

۹) صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۶)، ***تاریخ ادبیات در ایران***، جلد ۲، تهران: ابن سینا.

۱۰) علوی‌مقدم، مهیار (۱۳۷۷)، ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی)***، تهران: سمت.

۱۱) غلامرضایی، محمد (۱۳۷۰)، ***سبک‌شناسی نثرهای صوفیانه***، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

۱۲) فضولی بغدادی، محمدبن سلیمان (۱۳۸۰)، ***لیلی و مجنون***، مقدمهٔ حبیبه مازی اوغلی آراسلی، تبریز: اسمر.

۱۳) ..... (۱۳۸۷)، ***دیوان اشعار فضولی***، با مقدمه و حواشی حسین محمدزاده صدیق، تبریز: یاران.

ب: مقاله‌ها

۱) صباغی، علی (۱۳۹۱)، ***«بررسی تطبیقی محورهای سه‌گانهٔ بینامتنیت ژنت و بخش‌هایی از نظریهٔ بلاغت اسلامی»***، مجلهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۳۸، صص ۷۱-۵۹.

۲) مختاری، مسروره، مباشری، محبوبه، سرامی، قدمعلی (۱۳۹۳)، ***«رابطه بینامتنیت میان سوانح‌العشاق و عبهرالعاشقین»***، فصل‌نامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شمارهٔ ۳۶، صص ۳۱۶-۲۸۵.

۳) مختاری، مسروره، کاظم‌پور، مهسا (۱۳۹۸)، ***«بینامتنیت قرانی در مصنفات باباافضل کاشانی بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت»***، فصل‌نامهٔ عرفان اسلامی، شمارهٔ ۶۸، صص ۴۱-۵۹.

۴) نادری، توحید، محرمی، رامین، مختاری، مسروره (۱۴۰۱)، ***«روابط بینامتنی مثنوی معنوی مولوی با مثنوی‌های نظامی گنجه‌ای بر اساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت»***، فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی- تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، سال پنجم، شمارهٔ یازدهم، صص۱۰۸-۱۳۶.

Methodology of Critical Editing Subcontinental Commentaries on *Makhzan al-Asrar* *(With Emphasis on the Commentary of Ibrahim Tatavi)*

Mohammad Amin Ehsani Estehbanati[1]

1. Introduction

The tradition of writing commentaries on Makhzan al-Asrar can also be regarded as part of the history of the development of the understanding of classical Persian texts. The profound connection of the Persian language with the scholarly and literary traditions of this region has led to the emergence of commentaries that, in addition to elucidating the text, reflect the interpretive taste, cultural contexts, and particular linguistic horizons of the Indian subcontinent (Novak, 2024: 23). The Tatavi commentary is no exception to this rule, and his particular method of explaining the verses can be compared with other commentaries in terms of the degree of focus on lexical, syntactic, and semantic correction (Heydari-Arjlu, 1400: 12).

The aim of the present study is to analyze the methodology of critical editing in subcontinental commentaries on Makhzan al-Asrar, with emphasis on the commentary of Ibrahim Tatavi. This quantitative study seeks to answer the main question of whether

[1] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran.
ma.ehsani@cfu.ac.ir

Received date: ۱۴۰۵/۰۲/۱۲(۲۰۲۶/۰۵/۰۲) **Accepted date:** ۱۴۰۵/۰۴/۳۱(۲۰۲۶/۰۷/۲۲)

Ibrahim Tatavi's commentary actually follows coherent and systematic patterns in the method of critical editing.

2. Methodology

The textual population of the study consists of three commentaries on *Makhzan al-Asrar*, namely those of Ibrahim Tatavi, Mohammad Ebn Qavam Balkhi, and Azim Tatavi. The unit of analysis is the commentary on each verse in each of these three works. The research sample consists of 150 common verses from *Makhzan al-Asrar*, bringing the total number of analytical units to 450. The verses were selected from the beginning, middle, and end sections of the text in order to maintain an appropriate distribution throughout the work. The commentaries belong to the twelfth and thirteenth centuries AH and make it possible to conduct a comparative examination of editing methods in the tradition of subcontinental commentary writing. The commentaries were selected based on their significance in the tradition of subcontinental commentary writing and the availability of a manuscript or reliable printed edition.

3. Discussion

The nature of Makhzan al-Asrar has provided the basis for the formation of three main levels of commentator intervention, namely lexical, syntactic, and semantic intervention; these are the levels that have served as the basis for the classification and statistical analysis of critical corrections in the present study.

Studies conducted on the structure and content of Makhzan al-Asrar have also shown that, because of the connection between wisdom, allegory, and compressed language, this work has always allowed for diverse readings.

The quantitative analysis of lexical, syntactic, and semantic corrections in subcontinental commentaries reveals not only the extent of intervention in the text, but also the commentator's manner of viewing the text. Accordingly, the statistical pattern of the distribution of corrections can be regarded as an indication of the commentators' methodological preferences.

4. Conclusion

The commentary of Ibrahim Tatavi possesses relatively coherent and measurable patterns in its method of critical editing. First, compared with the other two commentaries, Tatavi's commentary allocates a significantly higher proportion of its interventions to lexical and syntactic corrections, such that the ratio of linguistic interventions (lexical and syntactic) to semantic interventions in this commentary is 1.14, whereas this ratio is 0.83 in the Balkhi commentary and 0.69 in the Azim commentary. This difference is not merely numerical; rather, it indicates a difference in the logic and philosophy of editing. Furthermore, Tatavi's commentary follows a hierarchical and coherent logic in its levels of intervention; lexical corrections are predominantly concentrated at the word level (73.68 percent), while syntactic and semantic corrections occur at the verse level (52.38 percent and 50 percent), and more complex semantic interventions are located at the paragraph level (28.57 percent). This logical stratification indicates that Tattavi corrected and explained the text according to precise and preconceived principles, rather than in an occasional and unsystematic manner. The distribution of corrections throughout the text follows a wave-like pattern; the interval from 76 to 100, with an average of 6.6 corrections per five verses, constitutes the densest point of the commentator's interventions, indicating that Tattavi studied the text critically and differentially, identified

difficult or complex sections, and devoted greater attention to them. Therefore, this study not only confirms that Ibrahim Tattavi's commentary possesses coherent patterns in critical editing, but also demonstrates these patterns quantitatively and in a measurable manner.

Analysis of the Relationship between Language, Discourse, and Power in the Story "Anushirvan with His Minister" Based on Michel Foucault's Views

Ali-Asghar Aminaie[1], Shokrollah Pouralkhas[2], Ebrahim Danesh[3], Farzad Baloo[4]

1. Introduction

Power has always occupied a central position as one of the fundamental subjects and basic concepts that are simultaneously complex, in social, political, and cultural analyses. From a sociological perspective, power can be regarded as the exercise of the structured coercion of one class to suppress another class (Moradi & Khayrati, 1400: 59). Foucault distinguishes his approach

[۱] PhD Student, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardebili, Ardebil, Iran.
aminaeialiasghar@gmail.com

[۲] Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardebili, Ardebil, Iran (Corresponding Author).
pouralkhas@uma.ac.ir

[۳] Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardebili, Ardebil, Iran.
e.danesh@uma.ac.ir

[۴] Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.
f.baloo@umz.ac.ir

Received date: ۱۴۰۴/۰۵/۰۵(۲۰۲۵/۰۷/۲۷) **Accepted date:** ۱۴۰۴/۱۰/۰۷(۲۰۲۵/۱۲/۲۸)

from others by examining power relations on the basis of discourse analysis and investigating the planned transformation of human beings into controllable objects within a network of relations (Gholami, 1392: 46–47). In his view, discourse analysis is the analysis of the reciprocal relations between knowledge and power in the construction of truth (Kalantari, 1391: 14), and the two fundamental concepts of the "archaeology of knowledge" and the "genealogy of power" constitute the principal axes of this type of discourse analysis (Davoudi, 1390: 98).

The rich history of Iranian literature has been a manifestation of power relations, diverse ideologies, and numerous cultural and social transformations. The relationship between language and literature and structures of power is highly complex and dynamic, and, depending on the cultural, political, and social conditions of each era, takes on different forms. *Makhzan al-Asrar* by Nezami Ganjavi is one of the valuable works of Persian literature which, due to its distinctive discursive characteristics, can be examined through the approach of Michel Foucault's discourse analysis. This study seeks to answer the question of how the sage Nezami, by employing linguistic elements and rhetorical techniques, has established a coherent and effective network of floating signifiers around the central signifier (the pursuit of justice and the seeking of redress) and, through a purposeful shift, presented a new and desirable dimension of power to his audience, particularly those in positions of power.

2. Methodology

The present study employs a descriptive-analytical method and, relying on Michel Foucault's discourse analysis, which is rooted in his approaches to genealogy and archaeology, examines the central signifier, floating signifiers, articulation, and hegemony in

this story; for this purpose, Foucault's archaeological approach has been used to investigate epistemic and discursive transformations, while his genealogical approach has been employed to analyze the social, political, and cultural contexts underlying the emergence of the discourse of the aforementioned story.

3. Discussion

In his critical discourse, Nezami, by employing the mechanisms of allegory and symbolism, presents the contrast between a great king such as Anushirvan and sultans such as Sanjar and, in this comparison, emphasizes the importance of consultation and the rulers' receptiveness to criticism from scholars and wise ministers. In this critical-political discourse, Bozorgmehr, as a floating signifier alongside other signifiers such as Anushirvan, contributes to strengthening fundamental concepts such as justice, rationality, and ethics within a discursive context, and enables the poet, by drawing upon literary capacities, to organize his critical act in an intelligent and indirect form and, by creating discursive oppositions, to take a position against the real Other, namely the injustice and irrationality of the contemporary monarchy. Thus, the power of discourse and the field of meanings, which emerge in close connection with knowledge, ethics, and social criticism, are aligned with Foucault's theoretical foundations concerning the relationship between knowledge and power and the role of discourse in the production of truth (Nasrollahi & Abbaszadeh Mobaraki, 1401: 267).

4. Conclusion

An analysis of the characteristics of the subject, object, central signifier, floating signifiers, and articulation in the story "Anushirvan with His Minister" through the Foucauldian discourse-

analysis approach demonstrates that the sage Nizami, by drawing upon the cultural and historical capacities of Persian literature and linguistic and rhetorical elements, has created an effective discourse for critiquing power and redefining political legitimacy and accountability in the art of governance. The power represented in this story operates as a multilayered and networked relationship, and the sage Nezami, through the axis of succession and by narrating the story through the voices of the king, the minister, and even the birds, plays a role in constructing and reproducing a new meaning of legitimate power; this is consistent with Foucault's view of power as dispersed and productive. Thus, it can be understood that *Makhzan al-Asrar* is not merely an ethical or didactic text. Rather, it is a discursive context in which the poet, through the power of language, thought, and reasoning, rereads and redefines the concept and relations of power.

A Genealogy of a Century of Translation and Reinterpretation of Khayyam's Quatrains in China

Han Wen Shao[1]

1. Introduction

The quatrains of the sage Omar Khayyam entered the cultural and literary sphere of China at the beginning of the twentieth century and, over more than a century, gave rise to numerous translations. The earliest Chinese translators generally encountered not the Persian text itself, but Edward Fitzgerald's English translation; a translation that was itself a form of poetic recreation through the selection, omission, amalgamation, and rearrangement of the quatrains. From the 1980s onward, with the expansion of academic instruction in the Persian language, direct translation from the Persian text and textual scholarship gained importance. The writings of Bakhtiar and Sabeqi have also highlighted the differences between translations based on Fitzgerald and direct renderings from Persian. The aim of the study is to reconstruct the genealogy of these translations and to explain the effects of the intermediary language, poetic norms, and academic institutions on the reinterpretation of Khayyam. The main questions are how this

[1] Assistant Professor, Department of Persian Language, Guangdong University of Foreign Studies, Guangzhou, China.
negarshawn@gmail.com

Received date: ۱۴۰۵/۰۴/۰۹(۲۰۲۶/۰۶/۳۰) **Accepted date:** ۱۴۰۵/۰۵/۱۴(۲۰۲۶/۰۸/۰۵)

genealogy was formed, what relationships were established among the translations, how Fitzgerald's mediation transformed the image of Khayyam, and how direct translation contributed to the systematization of knowledge.

2. Methodology

The research was conducted using a descriptive-analytical method and a genealogical approach. The research corpus encompasses important Chinese translations and writings concerning the quatrains from 1919 to the contemporary period. The source language, date of publication, and position of the translator of each translation were identified, and its relationship with Fitzgerald or Persian sources was compared. In addition, the historical and institutional contexts of each period were examined in order to explain changes in translation norms and the social position of translators within the target culture. The theoretical framework draws upon Lefevere's concept of rewriting, Toury's translation norms and notion of directness in translation, Venuti's domestication, Bourdieu's field theory, and Damrosch's circulation of world literature. Accordingly, the two combined axes of "mediated rewriting" and "systematization of knowledge" were employed to analyze the reception of the quatrains.

3. Discussion

The findings show that Fitzgerald's translation functioned in China as a "secondary original." He rearranged the independent Persian quatrains and established an image of Khayyam as a skeptical, pleasure-seeking poet influenced by the intellectual crisis of the Victorian era. Consequently, the initial reception of the quatrains in China had a structure of dual mediation. Hu Shi employed one quatrain in the service of the experience of modern poetry, while

Guo Moruo rewrote Fitzgerald's translation in the language of China's new poetry. Xu Zhimo and Wen Yiduo emphasized meter and musicality; Wu Mi placed the quatrains in the classical form of four-line, seven-syllable verse; and Huang Kesun, through "generative translation," transformed cultural images into elements familiar to the Chinese tradition. These differences stemmed from different poetic positions and cultural needs.

From the 1980s onward, Zhang Hongnian's translation from the Persian text marked a turning point. His work introduced issues of manuscripts, the authenticity of the quatrains, the identity of the author, and the Persian literary tradition into the translation, and reintroduced Khayyam as a mathematician, astronomer, and philosopher. This shift represented a transition from norms of acceptability in the target culture toward a greater orientation toward adequacy with respect to the source text. Nevertheless, direct translation was not merely the result of the translator's individual ability; Persian-language programs, Iranian studies centers, academic journals, and scholarly connections with Iran provided a new mechanism for the production and legitimation of knowledge.

4. Conclusion

The study demonstrated that the history of the translation of the quatrains in China has developed from rewriting based on an intermediary language toward direct translation. Mediated rewriting and the systematization of knowledge cannot be placed in a hierarchical opposition of inferior and superior: the former model played a role in the literary dissemination and recreation of the quatrains, while the latter emphasized a return to the Persian text and a historical understanding of the work. The coexistence of these two paths demonstrates that the history of translation is

simultaneously a history of the reinterpretation of a text within poetic, cultural, and scholarly contexts. This study outlines the principal contours of this genealogy and leaves the examination of reader reception, the publishing market, and new translations to future research.

The Evolution of Women's Sources of Authority and Agency in Four Decades of Narrative Fiction (From the 60s to the 90s)

Somayeh Sharooni[1]

1. Introduction

This study seeks to examine the trajectory of changes in women's forms of capital in four novels belonging to the 60s through the 90s. Its main concern is how various forms of women's capital are represented and how their social, cultural, and symbolic positions have evolved within the context of transformations in Iranian society. Since female characters in fiction are reflections of social structures and power relations, studying these works can demonstrate the extent to which women in each decade have been portrayed as possessing resources, status, and opportunities for agency, and what transformations this representation reflects. In fact, the fundamental questions of this study are: What trajectory have women's sources of authority followed from the 60s to the 90s? Which forms of capital have been more prominently represented, and which forms of capital have been marginalized? The main objective of the study is to analyze the transformation of

[1] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.
s.sharooni@pgu.ac.ir

Received date: ۱۴۰۴/۱۲/۰۵(۲۰۲۶/۰۲/۲۴) **Accepted date:** ۱۴۰۵/۰۴/۱۱(۲۰۲۶/۰۷/۰۲)

women's forms of capital in the selected novels and to explain the relationship between these transformations and the social and cultural changes of the 60s through the 90s.

2. Methodology

This study was conducted using a descriptive and analytical method, based on library research and centered on the novels "*Touba and the Meaning of Night"* (1367), "*The Wandering Island"* (1372), "*My Bird"* (1381), and "*The Snail Day"* (1392). The criterion for selecting the works was the centrality of women's lives.

3. Discussion

The novel "*Touba and the Meaning of Night"* presents an excerpt from the lives of several women in the late Qajar period and the Pahlavi era. In this work, negative capital and the fear institutionalized within women's existence prevent them from having an influential presence in society, and there is absolutely no discussion of competition for the acquisition of capital; rather, the sources of women's authority are clearly hereditary. Men's treatment of women is humiliating. In "*The Wandering Island* (the 70s), Hasti possesses valuable social capital. She wants to be a modern woman; therefore, she confronts the patriarchal discourse of society and strives for women's identity formation in society. The fields of politics and science are the principal fields in this work. In the novel "*My Bird"*, the women in the story enter no field other than the family field. The most prominent field in the story "*The Snail Day"* is the field of science, with a focus on the university environment, where women are active as faculty members. This field is an arena of competition and scientific conflicts among professors. The virtual space is another field that is, in a sense, among the newest fields and arenas of women's activities.

4. Conclusion

Overall, the findings show that women's sources of authority have undergone many transformations over the course of four decades. The trajectory of changes in women's forms of capital in these works can be described as follows: in earlier periods, women either inherited their economic capital from their fathers or acquired it through marriage to a wealthy man; however, gradually, women entered the field of business, and their economic capital became the result of their own efforts and activities. Women's symbolic capital in different periods has increased significantly in the fields of family and society. Women's social capital has also increased considerably over time. In the early periods, despite women's limited presence in the field of science and their limited familiarity with professors and friends, female characters show no inclination to make use of these forms of social capital; however, in later periods, the extent to which this capital is utilized and employed increases day by day, to the extent that in the novel of the 90s, the female characters move away from the family field and rely more heavily on the social field and their social capital. Women's capital has followed a completely upward trajectory during these years, and their agency in various fields—with the exception of the religious field—has increased.

The Presence of Hesam al-Din Chalabi in the Hidden Layers of the Verses of the First and Second Books of the *Masnavi Ma'navi*

Bijan Zahirinav[1]

1. Introduction

Hesam al-Din Chalabi, whose full name was "Hasan Ebn Mohammad Ebn Hasan Urmavi," known as Akhi Turk, was one of Rumi's disciples. Having experienced the bitter departure of Shams of Tabriz from Konya, Mawlana did not wish to expose Hesam al-Din to the sword of the disciples' jealousy and the enmity of mean-spirited people. Therefore, he attempted to take refuge in metaphorical expression and, within the folds of words, express his devotion and affection toward Hesam al-Din, although at times he involuntarily mentioned his name; nevertheless, he referred to him mostly through allusion and simile. This research seeks to reveal and explain such verses in which Mawlana indirectly referred to Hesam al-Din in the First and Second Books of the *Masnavi*. He played a valuable role in advancing the *Masnavi- Ma'navi*. Therefore, this research was initiated to answer the following questions:

1. Did Hesam al-Din play a role in guiding the intellectual direction of the *Masnavi-Ma'navi*?

[1] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardebili, Ardebil, Iran.
bijanzahirinav@yahoo.com

Received date: ۱۴۰۴/۰۲/۱۱(۲۰۲۵/۰۵/۰۱) **Accepted date:** ۱۴۰۴/۰۵/۲۲(۲۰۲۵/۰۸/۱۳)

2. Did Mawlana refer, throughout the verses of the *Masnavi Ma'navi*, to the presence and services of Hesam al-Din? How?
3. What position do the internal textual evidences of the *Masnavi* assign to Hesam al-Din?

2. Methodology

The research method is documentary, accompanied by textual analysis, and the statistical population consists of the First and Second Books of the *Masnavi* by Mawlana Jalal al-Din.

3. Discussion

Hesam al-Din, in his youth, attained the fortune of being present among Mawlana's disciples. He "came into Mawlana's presence together with a group of young men and entered his service. Hesam al-Din, due to his good manners and knowledge, came within the circle of Mawlana's attention, until, according to Abd al-Rahman Jami in the book *Nafahat al-Uns*, 'When Chalabi Hesam al-Din perceived the companions' inclination toward the *Ilahi-nama* of the sage Sanai, the *Manteq al-Tayr* of Shaykh Farid al-Din Attar, and his *Mosibat-nama*, he requested from Mawlana, as a favor, that if a versified book were composed in the manner of Sanai's *Ilahi-nama* or the *Manteq al-Tayr*, so that it might remain as a keepsake for the friends, it would be the utmost kindness. Mawlana immediately took a sheet of paper from his headgear and turban and handed it to Chalabi Hesam al-Din, and there the first eighteen verses of the *Masnavi* had been written'" (Jami, 1336: 468–469). Thus, it was through Hesam al-Din's encouragement and pursuit that the composition of the *Masnavi* began.

Mawlana's hidden references to Hesam al-Din in the First Book of the *Masnavi Ma'navi* are evident in the story of the Caliph seeing

Leyli and in the story of the merchant and the parrot. The Second Book of the *Masnavi* begins with a mention of Hesam al-Din, and Mawlana attributes the delay in composing the Second Book to the spiritual states of Hesam al-Din. The composition of the *Masnavi* was, for Mawlana and Hesam al-Din, a journey along the spiritual path and an ascending mystical journey. In order to attain the necessary spiritual conditions, they needed the passage of time and to reach greater maturity, and evidence for this claim is the hemistich stating that Hesam al-Din "had ascended to the ascension of realities." The juxtaposition of "ascension" and "realities" indicates Hesam al-Din's spiritual journey, which they had to attain in order to continue composing and committing the *Masnavi* to writing.

From the hemistich "When he returned from the sea toward the shore" several points can also be inferred. Reaching the shore from the sea means moving from danger to tranquility, that is, moving from turmoil to comfort. It means reaching spiritual stability from inner upheavals. On the other hand, wherever Mawlana speaks of the necessity of having a spiritual master and guide and emphasizes following the spiritual master, he remembers Hesam al-Din through a beautiful metaphor.

4. Conclusion

Mawlana has mentioned Hesam al-Din Chalabi secretly in the book *Masnavi*, in the form of metaphor and allusion, and has spoken of him favorably; therefore, Hesam al-Din has a discernible presence in the hidden layers of this book. On the other hand, Hesam al-Din's role in the formation of the *Masnavi Ma'navi* is not limited to encouragement and transcription. He was Mawlana's collaborator and adviser in this work. Moreover, in addition to secretly praising Hesam al-Din, Mawlana prepared the ground for

his succession so that his disciples would know whom to follow after Mawlana’s death.

Intertextual Relations between Jami's *Leyli and Majnun* and Fuzuli's *Leyli and Majnun*

Masroureh Mokhtari[1]

1. Introduction

Among the numerous poetic works composed on the basis of Nizami's story of *Leyli and Majnun*, Abd al-Rahman Jami's *Leyli and Majnun* and Molla Mohammad Fuzuli Baghdadi's *Leyli and Majnun* hold a prominent position; because these two works, while connected to the narrative tradition of Nezami Ganjavi, represent two linguistic and cultural spheres, Persian and Azerbaijani Turkish. The present study has been conducted with the aim of elucidating the intertextual relations between Jami's and Fuzuli's *Leyli and Majnun*. The fundamental question of the research is to what extent Fuzuli was influenced by Jami's text in his retelling of the story of *Leyli and Majnun*, and at what levels of structure, narrative, language, characterization, and mystical themes this influence is reflected.

2. Methodology

[1] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardebili, Ardebil, Iran.
mmokhtari@uma.ac.ir

Received date: ۱۴۰۴/۱۱/۲۰(۲۰۲۶/۰۲/۰۹) **Accepted date:** ۱۴۰۵/۰۵/۳۱(۲۰۲۶/۰۸/۲۲)

The research method is descriptive-analytical and comparative, and its information was collected through library and documentary methods. The theoretical framework of the research is based on Gérard Genette's theory of "transtextuality." In this study, the concept of "hypertextuality" has been employed to analyze the relationship between the earlier text and the later text.

3. Discussion

The findings of the research indicate that the relationship between the two poetic works is predominantly of the implicit intertextuality type. In Fuzuli's poetic work, there is no direct and explicit reference to Jami's *Leyli and Majnun*. At the structural level, both poetic works are accompanied by sections such as *Tahmidiye, na't*, *munajat*, the reason for composing the book, and the beginning of the narrative, and they follow the prevailing tradition of Persian *masnavi* composition. By also incorporating forms such as the *ghazal* and *murabba'* into the body of the *masnavi*, Fuzuli has enhanced the musical and emotional richness of his poetic work. This characteristic, along with the lyrical language, internal musicality, and greater emotional intensity, has caused Fuzuli's narrative to acquire an independent identity.

At the content level, the theme of love is the central axis of both poetic works. In these works, love is not merely an individual and earthly emotion, but is connected with mystical concepts. In the thought of both poets, profane or metaphorical love can provide the ground for movement toward true love; the same well-known idea expressed as "*al-majaz qantarat al-haqiqah*" [metaphorical love is the bridge to truth]. Jami makes broader and more explicit use of the story's capacity to express mystical teachings and regards the love of Leyli and Majnun as a symbol of humanity's movement from form to meaning, from multiplicity to unity, and

from human love to divine love. In his poetry, metaphorical love is regarded as a stage for attaining truth, and Majnun ultimately transcends the outward form of the beloved. Nevertheless, Fuzuli expresses this transformation in a more emotional and musical language, accompanied by an emphasis on pain, separation, lamentation, and the burning anguish of the lover. Therefore, it can be said that Jami is more inclined toward the mystical and didactic interpretation of the narrative, whereas Fuzuli, while drawing upon the same mystical foundation, emphasizes the lyrical and emotional capacities of the story.

Other common thematic aspects include the presence of mystical concepts such as the inadequacy of reason, bewilderment, annihilation, divine unity, negation of self-conceit, the station of contentment, the unity of being, and the oneness of the lover and the beloved. Jami, who is regarded as one of the prominent followers of Ibn Arabi's mysticism and the doctrine of the unity of being, has incorporated these concepts into the narrative context with greater explicitness and breadth.

4. Conclusion

Based on the findings of the research, Fuzuli, while preserving the main cores of the narrative, structural patterns, certain shared mystical themes, and common linguistic elements, has paid attention to the tradition of Jami; however, at the same time, through changes in the organization of the sections, abridging or expanding parts of the story, increasing lyrical elements, employing diverse poetic forms, and highlighting emotion and the musicality of language, he has created an independent and innovative work. Consequently, although Fuzuli draws upon the tradition of Nezami, Jami, and other earlier narrators, his work is not merely a retelling of a familiar narrative; rather, it is a creative reproduction of that

narrative within the literary and cultural horizon of the Azerbaijani Turkish language.

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 sixth_ Summer 1405
Editor and Layout: Dr. Zahra Nouri
English translator: Dr. Hero isavi
Designer: Alireza Zaman