دانشگاه تهران
دانشکده
ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

علمی
شمارهٔ استاندارد بین‌المللی
۲۳۸۲-۹۸۵۰
سال ۱٤، شمارهٔ ۳، پاییز ۱٤۰٤، پیاپی ۳۹

عنوان‌ها

نقد پژوهش‌های خاورشناسان درباره‌ی وزن شعر و عروض فارسی ۱
منوچهر تشکری، مختار ابراهیمی، پیام نیک‌بیان

خوانش کهن‌الگویی «طوطک» سیمین دانشور ۳۳
حافظ حاتمی

مقایسهٔ تکرار بلاغی در غزل انوری و سعدی ۵۵
سعید رحیمی، علیرضا امامی

از رَوح الارواح تا کشف الاسرار: ردپای یک اقتباس گسترده در متون عرفانی ۷۷
سیامک سعادتی

تأملی در اثرپذیری‌های حافظ از دیگران با نگاهی ژرف‌تر به هنرسازهٔ تضمین درنگی بر چند هنرسازه در زیبایی‌شناسی ادب پارسی ۱۰۱
محمّدسرور مولایی، کوروش قنبری

کاستی‌های مفهومی و ساختاری نقد ادبی افغانستان ۱۲۵
نورمحمد نورنیا، احمد رضی، علیرضا نیکویی

تحلیل و تبیین اقتباس و اصطلاحات پیرامونی آن در علوم بلاغی ۱۵۱
محمدجواد وظیفه‌شناس، احمد امیری خراسانی

بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ـ۲۳۸۲
سال ۱۴، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۴، پیاپی ۳۹

صاحب امتیاز (ناشر): دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران
مدیر مسئول: جواد اصغری (دانشیار دانشگاه تهران)
سردبیر: روح الله هادی (دانشیار دانشگاه تهران)

هیئت تحریریه

منوچهر اکبری
استاد دانشگاه تهران

حمیرا زمرّدی
استاد دانشگاه تهران

امید مجد
استاد دانشگاه تهران

محمدصادق بصیری
استاد دانشگاه کرمان

عبدالرضا سیف
استاد دانشگاه تهران

فاطمه مدرسی
استاد دانشگاه ارومیه

کاووس حسن‌لی
استاد دانشگاه شیراز

یحیی طالبیان
استاد دانشگاه علّامه طباطبائی

اختر مهدی
استاد دانشگاه جواهر لعل نهرو دهلی

حکیمه دبیران
استاد دانشگاه خوارزمی

محمد منصور طباطبائی
دانشیار دانشگاه تهران

محمود فضیلت
استاد دانشگاه تهران

مدیر داخلی: مریم مقدم

نشانی رایانامه: jlcr@ut.ac.ir **وبگاه:** http://jlcr.ut.ac.ir
نشانی: تهران، خیابان انقلاب، دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دفتر مجلات دانشکده
تلفن: ۶۶۹۷۳۶۷۹ ـ ۰۲۱

مجلهٔ **پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت** براساس ابلاغیهٔ شمارهٔ ۵۸۹۸۸۴/ ۳/۱۸ مورّخ ۱۳۹۲/۱۲/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، درجهٔ **علمی ـ پژوهشی** دارد.

این مجله در پایگاه‌های اطلاعاتی زیر نمایه می‌شود:
پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی اینترنتی: www.sid.ir
پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) به نشانی اینترنتی: www.isc.gov.ir
پایگاه استنادی اولریخ (Ulrich) به نشانی اینترنتی:
www.Ulrich's International periodicals directory (Journal, magazine)

حقوق تمام مقالات برای دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران محفوظ است.

«پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت»

شرایط پذیرش مقاله (راهنمای نویسندگان)

فصلنامهٔ *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت* دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشریّه‌ای علمی در حوزهٔ مطالعات ادبی است که سالانه چهار شماره از آن منتشر می‌شود.

ویژگی‌های کلّی مقاله

ـ مقاله باید نتیجهٔ تحقیقات نویسنده (نویسندگان) باشد و در نشریهٔ دیگری منتشر نشده باشد و تا اتمام داوری هم به مجلّهٔ دیگری فرستاده نشود.

ـ مقالات ارسالی نباید بیشتر از سه نفر نویسنده داشته باشند.

ـ مقالات دانشجویان ارشد و دکتری تنها در صورتی بررسی می‌شود که یکی از اعضای هیئت علمی نیز در نگارش مقاله مشارکت و نظارت داشته باشد و نام وی نیز جزو اسامی نویسندگان حتماً در سامانه قید شود.

ـ چاپ مقاله، منوط به تأیید نهایی هیئت تحریریه است.

ـ پذیرش مقاله برای چاپ، پس از تأیید هیئت داوران، به اطّلاع نویسنده خواهد رسید.

ـ مسئولیّت مطالب مقاله بر عهدهٔ نویسنده است؛ البتّه ویراستار مجلّه در ویرایش مقالات آزاد است.

ـ حجم مقاله بدون احتساب چکیدهٔ انگلیسی نباید بیش از هشت‌هزار واژه باشد.

ـ نام کامل نویسنده، مرتبهٔ علمی، گروه، دانشکده و دانشگاه محلّ تدریس یا تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، رایانامه، شمارهٔ همراه (این مشخصات در فرم سامانه برای هر نویسنده درج شود و به صورت جداگانه نیز در صفحهٔ وُرد به ترتیبی که مدنظر نویسندگان است، تایپ و بارگذاری شود).

ـ ارسال مقاله فقط از سامانهٔ نشریّات الکترونیکی دانشگاه تهران به آدرس journals.ut.ac.ir امکان‌پذیر است.

ـ مقاله باید شامل این اجزای اصلی باشد: عنوان، مشخصات نویسنده، چکیده، واژه‌های کلیدی، مقدّمه، پیکرهٔ اصلی، نتیجه، منابع و چکیدهٔ انگلیسی.

یادآوری: ترتیب ذکر نام نویسندگان و درج عنوان «نویسندهٔ مسئول» براساسِ اطّلاعاتی است که نویسندهٔ مسئول در سامانه در زمان ارسال مقاله وارد کرده است و سایر نویسندگان نیز در فرم تعهدنامه به آن اقرار کرده‌اند. بنابراین، ضروری است ترتیب نام نویسندگان و انتخاب «نویسندهٔ مسئول»، قبل از ارسال مقاله، به اجماعِ نظر نویسندگان مقاله رسیده باشد. به‌هیچ‌وجه، تغییر سِمَت و ترتیب ذکر نام نویسندگان بعد از صدور گواهیِ پذیرش امکان‌پذیر نیست.

ـ فرم تعهدنامه پس از تکمیل و امضا همراه با فایل اصلی مقاله، فایل مشابهت‌یابی‌شده و نیز فایل مشخصات نویسندگان پیوست شود.

شیوهٔ تنظیم متن

ـ مقاله باید به قلم (فونت) B Mitra 13 با فاصلهٔ سطر ۱ در محیط واژه‌پرداز ورد نوشته شده باشد؛ فاصله نیز باید از بالا ۴.۵ ، پایین ۳.۵ و از راست و چپ هر کدام ۴.۵ سانتی‌متر باشد.

ـ چکیده انگلیسی: با قلم Times New Roman با اندازهٔ ۹ باید مبسوط باشد (کمتر از ۴۵۰ کلمه و بیشتر از ۷۵۰ کلمه نباشد). همچنین این چکیده باید ساختاریافته باشد و شامل بخش‌های هدف، روش پژوهش، یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد که هرکدام در سطر یا پاراگرافی جداگانه نوشته شوند.

ـ چکیدهٔ فارسی: شرح جامعی از مقاله با واژه‌های محدود (بین ۲۰۰ تا ۲۵۰ واژه) شامل تصویری کلّی از بیان مسئله، هدف، روش تحقیق و یافته‌ها.

ـ چکیده و واژه‌های کلیدی فارسی، منابع و ارجاعات داخل پرانتز با اندازهٔ ۱۱ نوشته شود.

ـ شعرها و هر مطلبی که باید درون پرانتز بیاید با اندازهٔ ۱۱ و پاورقی‌های ضروری با اندازهٔ ۱۰ نوشته شود.

ـ ابتدای هر بند، با نیم سانتی‌متر تورفتگی شروع شود؛ سطر نخستِ زیرِ هر عنوان، نیاز به تورفتگی ندارد.

ـ در منابع پایانی، اگر منبعی بیش از یک سطر بود، سطر دوم باید نیم‌سانتی‌متر تورفتگی داشته باشد.

ـ منابع فارسی باید در انتهای مقاله به انگلیسی ترجمه شوند و در انتهای هر مورد قید شود (In Persian).

مثال:

Sarvari, R., & Rezvani, M. (2021). "Internationalization Orientation and Export Performance: Investigating the Mediating Effects of Export Knowledge and Moderating Environmental Dynamism". *Journal of Entrepreneurship Development*, 14(3), 461-480, doi: 10.22059/jed.2021.318614.653593. (In Persian)

– نقل‌قول‌های مستقیمِ بیش از سه سطر، جدا از متن اصلی و با یک سانتی‌متر تورفتگی از هر دو طرف با همان قلم ولی با اندازهٔ ۱۱ نوشته شود.

شیوهٔ ارجاع به منابع

* ارجاع داخل متن

ـ (نام خانوادگی مؤلّف یا نام مشهورتر قدما، تاریخ نشر اثر: صفحه یا صفحات). نیازی به نوشتن «ص» برای شمارهٔ صفحات نیست. ضمن اینکه اعداد از راست به چپ نوشته شوند.

ـ متن ارجاعی باید داخل گیومه قرار گیرد و نشانی آن به ترتیب گفته‌شده، داخل پرانتز قرار گیرد. جلدهای مختلف یک اثر، با خطّ مورّب مشخّص شود؛ مثل: (زرّین‌کوب، ۱۳۶۸: ۲/۴۲۶).

ـ اگر در متن به چند اثر از یک نویسنده ارجاع داده شود، هر کدام از آن آثار بر مبنای تفاوت تاریخ نشر تفکیک می‌شود و در منابع پایانی، با نام اثر، مشخّص خواهد شد.
ـ درصورتی‌که به دو اثر چاپ‌شده از یک مؤلّف در یک سال ارجاع داده شود، لازم است ابتدا در منابع پایانی، با نوشتن «الف» و «ب» در کنار سال چاپ، آنها را از هم متمایز کرد و سپس در منابع داخلی، بعد از نام خانوادگی مؤلّف، سال چاپ به همراه «الف» یا «ب» نوشته شود؛ برای مثال: (نظامی، ۱۳۸۹ الف: ۲۶).

*** ارجاع پایانی**

- **ارجاع به کتاب**

ـ نام خانوادگی مؤلف یا نام مشهورتر قدما، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، نام کتاب، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، نوبت چاپ، محلّ نشر، نام ناشر.
ـ اسم کتاب یا رسالهٔ دکتری کج (ایرانیک) شده باشد، نه سیاه (بولد).

- **ارجاع به مقاله**

ـ نام مشهور مؤلف، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، عنوان اصلی مقاله (داخل گیومه)، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، عنوان اصلی دانشنامه یا فصلنامه و مجلّه، سال یا دورهٔ انتشار، شمارهٔ صفحات آغاز و پایان مقاله.
ـ در منابع پایانی، اسم مقاله یا پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، فقط در گیومه می‌آید و مطلقاً کج (ایرانیک) یا سیاه (بولد) نمی‌شود، امّا نام مجلّه یا فصلنامه کج می‌شود.

- **ارجاع به نسخهٔ خطّی و اسناد**

ـ نام خانوادگی مؤلّف، نام مؤلف، نام کتاب یا رسالهٔ خطّی یا نسخهٔ عکسی، شمارهٔ نسخه، محلّ نگهداری.
ـ در ارجاع به اسناد تاریخی، عنوان سند و شمارهٔ طبقه‌بندی یا دسترسی و نام آرشیو، و برای میکروفیلم‌ها افزون بر مشخصات کتاب، ذکر شمارهٔ میکروفیلم و محل نگهداری، ضروری است.

*** ارجاع به وبگاه‌های اینترنتی**

ـ نام خانوادگی مؤلف، نام مؤلف، تاریخ درج مطلب در وبگاه، عنوان مقاله یا اثر، نشانی الکترونیکی وبگاه. ارجاع به چنین مطالبی در حدّ ضرورت، و زمانی است که منابع مکتوب از آن موضوع در دست نباشد.

سایر نکات

ـ بخش‌های مستقل مقاله با بخش ۱، که به مقدّمه اختصاص دارد، شروع می‌شود. عنوان هر بخش اصلی با یک سطر فاصله از بخش قبلی و زیربخش‌ها با نیم‌سطر فاصله جدا و با فونت B Titr نوشته می‌شود؛

– زیربخش‌های هر مقاله نباید از سه لایه تجاوز کند (مثال: ۳–۱–۴ که بیانگر زیربخشی از بخش سوم مقاله است)، یعنی شمارهٔ عنوان، حداکثر نشان‌دهندهٔ سه بخش باشد نه بیشتر. برای مثال، زیربخشِ ۳–۱–۴–۲، که به چهار بخش اشاره دارد، پذیرفته نیست.

– اسامی لاتین و نام‌هایی که تلفّظ آنها دشوار است، در پاورقی آوانگاری شود.

ـ هر توضیح دیگری غیر از ارجاع، در پاورقی هرصفحه می‌آید؛ البتّه تا حدّ امکان باید از نوشتن پاورقی خودداری کرد.

ـ درصورتی‌که نام مؤلّف معلوم نباشد، نام اثر جایگزین آن می‌شود.

ـ ابتدا منابع فارسی و عربی می‌آید و سپس منابع انگلیسی و فرانسوی و... جداگانه ذکر می‌شود.

- با توجه به تخصصی شدن مجلات علمی و پژوهشی، این نشریه صرفاً مقالاتی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی و نقد ادبی دوجانبه را می‌پذیرد.
- دریافت شناسهٔ orcid برای تمامی نویسندگان اجباری است؛ لذا ضروری است قبل از ارسال مقاله در سایت https://orcid.org ثبت نام کنند و پس از دریافت کد یادشده برای ارسال مقاله اقدام فرمایند.

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
نقد پژوهش‌های خاورشناسان درباره‌ی وزن شعر و عروض فارسی منوچهر تشکری، مختار ابراهیمی، پیام نیک‌بیان	۱
خوانش کهن‌الگویی «طوطک» سیمین دانشور حافظ حاتمی	۳۳
مقایسهٔ تکرار بلاغی در غزل انوری و سعدی سعید رحیمی، علیرضا امامی	۵۵
از رَوح الارواح تا کشف الاسرار: ردپای یک اقتباس گسترده در متون عرفانی سیامک سعادتی	۷۷
تأملی در اثرپذیری‌های حافظ از دیگران با نگاهی ژرف‌تر به هنرسازهٔ تضمین درنگی بر چند هنرسازه در زیبایی‌شناسی ادب پارسی محمّدسرور مولایی، کوروش قنبری	۱۰۱
کاستی‌های مفهومی و ساختاری نقد ادبی افغانستان نورمحمد نورنیا، احمد رضی، علیرضا نیکویی	۱۲۵
تحلیل و تبیین اقتباس و اصطلاحات پیرامونی آن در علوم بلاغی محمدجواد وظیفه‌شناس،احمد امیری خراسانی	۱۵۱

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Review and Criticism of Orientalists' Research on the Persian Poetry Meter

Manoochehr Tashakori[1] | **Mokhtar Ebrahimi**[2] | **Payam Nikbayan**[3]

1. Corresponding Author, Associate Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. Email: m.tashakori@scu.ac.ir
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. Email: ebrahimi@scu.ac.ir
3. Ph.D. Candidate in Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. Email: Payamnikbayan@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Article

(1-31)

Receive Date:
06 August 2025

Revise Date:
20 January 2026

Accept Date:
15 February 2026

Published online:
03 July 2026

Keywords:
Orientalism, Persian meter, Elwell-Sutton, Blochmann, Lazard

Abstract

Poetry is one of the most prominent manifestations of Iranian culture, and learning the meter of classical poetry is considered one of the greatest challenges for Orientalists, which can be divided into two parts in terms of time: before and after Islam. The research in the first part, which examines the meter conditions of Iranian poetry before Islam, is pure and first-hand; while the research in the second part is mostly a reproduction of the knowledge of predecessors in the field of traditional Persian prosody. According to the approach and goals of the authors, the reproduction of prosody knowledge is classified into four categories, and the goal of some Orientalists has been only to translate a prosody treatise into the mother tongue; while other authors have simultaneously corrected the manuscript. Some Orientalists have also analyzed the meter and determined the origin of Persian poetry, and the fourth group has matched Persian prosody with the meter of poetry of other nations. On the other hand, the twenty-first century is the era of theory, and a number of Western theorists have studied the nature of the meter system of quantitative poetry in the living languages of the world and determined the similarities and differences of this system with traditional Persian prosody.

Cite this article: Tashakori, Manoochehr; Ebrahimi, Mokhtar & nikbayan, Payam (2025) .Review and Criticism of Orientalists' Research on the Persian Poetry Meter. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 14, Issue: 3, Ser. No.: 39 (1-31).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.399000.2076

Publisher: The University of Tehran Press.

© Manoochehr Tashakori, Mokhtar Ebrahimi, Payam nikbayan

Extended Abstract

1. Introduction

Teaching the prosody of Persian poetry to non-Persian speakers remains one of the greatest challenges faced by Orientalists who have conducted research on Persian verse. Given this, it is essential to examine their works and critically assess their viewpoints. Although many scholars educated in Europe-such as Ahmad Tafazzoli, Abolhassan Najafi, and Omid Tabibzadeh-or those familiar with French literature, like Parviz Natel Khanlari, have shown attention to the works of Orientalists, none of them have sought to republish or highlight these ideas with the aim of enriching the understanding of Persian poetic meter. Apart from Abolhassan Najafı -who devotes a section of his book to analyzing E.G. Browne's method for classifying Persian meters- other authors have only cited Orientalist scholarship in passing, primarily for documentation purposes. In contrast, the present study aims to evaluate the extent of Orientalists' influence on expanding our knowledge of Persian poetic meter-both pre-Islamic and post-Islamic-and to categorize their approaches based on the following four questions:

1. Into how many categories can the Orientalists' works on teaching Persian prosody to non-Persian speakers be divided, and what is the academic value of each?
2. To what extent have differing methodological approaches among Orientalists influenced the reproduction of instructional works on Persian prosody for non-native learners?
3. How effective has each Orientalist been in acquiring expertise in Persian poetic meter and accurately conveying these concepts to non-Persian-speaking audiences?
4. Based on educational criteria, which is the most comprehensive and valuable book for teaching Persian poetic meter to non-native speakers?

2. Methodology

Only a limited number of Orientalists have conducted focused research on Persian poetic meter. Their works can be divided chronologically into two major groups: those studying pre-Islamic meter and those addressing post-Islamic developments. With access to Mandaean and Manichaean manuscripts unearthed in the Turfan region of China, early Orientalist studies are considered primary sources and remain among the most authoritative references on the topic. In contrast, many later works are essentially flawed reproductions of Persian treatises on prosody, often lacking translation and thus remaining largely inaccessible. However, E.G. Sutton has offered a well-documented overview of Orientalist contributions to the study of classical Persian meter, and Gilbert Lazard has similarly presented a comprehensive background on pre-Islamic Persian metrics. These foundational studies have significantly shaped the structure of the present article. In more recent decades, Western scholars have advanced the field by proposing original theories about the nature of Persian meter. The essential distinction between a theorist and a researcher in this domain lies in their approach: while the researcher tends to categorize and describe meters, the theorist focuses on the underlying nature and function of poetic rhythm. This article examines and compares the works of both types.

3. Results

Orientalist efforts to adapt Persian prosodic treatises into European languages have led to methodological variations that, in turn, have shaped the content of their works. Their scholarly goals may be categorized into four types: translation, critical editing, comparative analysis, and theoretical interpretation.

A. Translation: Scholars like Rückert and Garcin de Tassy belong to the translation group. Their works aimed to reproduce and render classical Persian treatises on traditional prosody

into European languages. Due to the complexities of traditional metrics, they avoided core technical discussions and conveyed only a superficial overview of the subject.

B. Critical Editing: Blochmann stands out as the only Orientalist who critically edited Persian prosodic treatises. His edition of Saifi Bukhari's Arud and Jami's Qafiyah remains the most accurate to date, including both full translations and the original Persian texts.

C. Analytical Study: E.G. Sutton is the only Orientalist who successfully combined an awareness of the historical development of Persian meter with appropriate research methodology. His analysis stands out for its depth and clarity.

D. Comparative Study: Although Garcin de Tassy claimed to produce the first comparative study of Persian, Arabic, Turkish, and Urdu poetic meters, the lack of depth and rigor in his work relegates him to the category of translator. In contrast, Justine Landau's Metrical and Rational is a superior example of comparative Orientalist scholarship on Persian prosody.

E. Notational Discrepancies: There is no standardized system among Orientalists for marking meter with symbols like "-" and "U". Some follow left-to-right notation like English, while others emulate the right-to-left direction of Persian and Arabic in their transliterations.

F. Zihaf (Prosodic Variants): Many Orientalists openly expressed confusion regarding the concept of zihaf (metrical variation) in Persian, reducing it to a minor aspect and largely ignoring its importance. Only E.G. Sutton presents a nuanced treatment of this concept.

G. Educational Perspective: Sutton and Blochmann approached Persian meter with an emphasis on accurate instruction, while most other Orientalists treated it as a subfield within broader literary studies, often grouping prosody, rhetoric, and rhyme into a single treatise.

H. Influence of Saifi Bukhari: Saifi Bukhari's Arud is the most widely recognized Persian treatise among Western scholars. Following Gladwin's edition, it served as a primary source for many, including Blochmann, Sutton, and Thiessen, in their instructional materials on Persian prosody.

I. Theoretical Ambiguity: While many scholars-both Western and Iranian -have accepted Henning's theories, the structure of Middle Persian meter remains obscure and insufficiently explained. Even Iranian researchers have pointed out these limitations, although theorists like Hayes have offered more coherent and widely accepted interpretations that have yet to be seriously challenged.

4. Conclusion

This study is the first of its kind to systematically assess the influence of Orientalists on our understanding of Persian poetic meter across historical periods. The classification of Orientalist contributions into the four categories of translation, editing, comparison, and analysis aligns precisely with the content of their works. Among all reviewed works, E.G. Sutton's Persian Metres emerges as the most suitable and comprehensive guide for teaching Persian poetic meter to non-native speakers. Unfortunately, despite its significance and frequent citation, the book has not been translated into Persian. Notably, Abolhassan Najafı praised Sutton's classification system as the most effective framework for understanding Persian meter. Therefore, this article recommends the translation of Sutton's work into Persian, despite the challenges involved. Finally, although Henning's theories have gained widespread acceptance, the inherent ambiguities and exceptions noted by scholars like Shaked suggest that Middle Persian meter remains an unresolved issue. In contrast, Hayes's theoretical approach, despite some minor flaws, appears both compelling and irrefutable, with no serious rebuttals to date.

5. Conflict of Interest

The author declares no conflict of interest related to the research or publication of this article.

6. Acknowledgment

With deep respect and gratitude to the late masters of Persian literature -Parviz Natel Khanlari, Abolhassan Najafı, and Taghi Vahidiyan Kamyar-whose work paved the way for Persian speakers to engage with Orientalist scholarship on Persian poetic meter.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

نقد پژوهش‌های خاورشناسان درباره‌ی وزن شعر و عروض فارسی

منوچهر تشکری[۱]✉ | مختار ابراهیمی[۲] | پیام نیک‌بیان[۳]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. رایانامه: m.tashakori@scu.ac.ir

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. رایانامه: ebrahimi@scu.ac.ir

۳. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. رایانامه: Payamnikbayan@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: علمی و پژوهشی

(۱-۳۱)

تاریخ دریافت:

۱۵ مرداد ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری:

۳۰ دی ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش:

۲۶ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ انتشار:

۱۲ تیر ۱۴۰۵

چکیده

شعر کهن با برخورداری از وزن و موسیقی، یکی از بارزترین نمودهای فرهنگ فارسی و ایرانی است و پژوهش در وزن شعر فارسی، جزوِ مهم‌ترین و اصلی‌ترین مطالعات خاورشناسان بوده که از لحاظ زمانی، به دو دوره‌ی باستانی اسلامی، قابل تقسیم است. تحقیقات بخش اوّل- که چیستی و چگونگی وزن شعر ایرانی میانه را بررسی می‌کند - منحصر به فرد و تازه است؛ درحالی‌که پژوهش‌های بخش دوم اغلب بازتولید دانش پیشینیان درباره‌ی عروض سنّتی فارسی است. با توجّه به رویکرد و هدف مستشرقان از بازتولید و آموزش دانش عروض، محقّقان را می‌توان در چهار گروه، طبقه‌بندی کرد که هدف گروه نخست، تنها ترجمه‌ی رساله‌ای عروضی به زبان مادری بوده است؛ حال‌آنکه گروه دیگر، همزمان نسخه‌ای خطّی را نیز تصحیح کرده‌اند. گروه سوم از خاورشناسان به تعیین خاستگاه شعر فارسی و تحلیل وزن پرداخته و گروه چهارم، عروض فارسی را با وزن شعر سایر ملل مطابقت داده‌اند. از سویی، همگان بر این نکته اتّفاق نظر دارند که قرن بیست و یکم میلادی، عصر نظریه‌پردازی است و برخی از خاورشناسان به پژوهش در ماهیت نظام وزن شعر کمّی در زبان‌های زنده‌ی دنیا و تعیین شباهت‌ها و تفاوت‌های آن با عروض سنّتی پرداخته‌اند. نتیجه‌ی کلّی، آن است که در میان آثار خاورشناسانی که مطالعات خود را درباره‌ی وزن شعر فارسی کلاسیک انجام داده‌اند، *ساتن* و *بلوخمان*، نگاهی ویژه به این علم داشته و تحقیقات خود را بر مدار آموزش صحیح وزن انجام داده‌اند؛ درحالی‌که بیشتر مستشرقان، وزن شعر را به مثابه شاخه‌ای از علوم ادبی دانسته و بلاغت، عروض و قافیه را در یک رساله، گردآوری کرده و تا حدّی موجب سردرگمی مخاطبان شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: شرق‌شناسی، عروض فارسی، بلوخمان، الول ساتن، لازار

استناد تشکری، منوچهر؛ ابراهیمی، مختار و نیک‌بیان، پیام (۱۴۰۴). نقد پژوهش‌های خاورشناسان درباره‌ی وزن شعر و عروض فارسی. *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، ش ۳، پاییز ۱۴۰۴، پیاپی ۳۹ (۱-۳۱).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.399000.2076

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© منوچهر تشکری، مختار ابراهیمی، پیام نیک‌بیان

۱. مقدّمه

با افزایش مستعمرات اروپاییان، شرق‌شناسی نیز در قرن هجدهم میلادی بر اساس نیازهای جامعه‌ی استعماری گسترش یافت؛ تا آنجا که در اواسط قرن نوزدهم به یک رشته‌ی دانشگاهی در اکثر کشورهای اروپایی و به‌ویژه کشورهای دارای منافع امپراتوری، تبدیل شد. نخستین کنگره‌ی شرق‌شناسی پاریس در سال ۱۸۷۳م. و از آن پس، هر سه‌سال یکبار (به‌استثنای دو جنگ جهانی) در یکی از کشورهای جهان برگزار گردیده‌است. از طرفی در کتاب «شرق‌شناسی» اهداف و رویکرد خاورشناسان در سه فرضیه‌ی متفاوت، مطرح شده‌است: نخست آن‌که خاورشناسی بر خلاف آنچه به نظر می‌رسد، بی‌طرف و بی‌غرض و عینی‌گرا نیست؛ بلکه دانشی در خدمت مقاصد سیاسی است. فرضیه‌ی دوم، این است که خاورشناسی به اروپا کمک کرد تا خود را بشناسد؛ از این منظر که برای شکل‌گرفتن هویّت هر جامعه به یک «دیگری» نیاز است و اروپا، شرق را به عنوان «دیگری» برای شناخت «خود» می‌نگرد. بر پایه‌ی فرضیه‌ی سوم، خاورشناس در جریان آفرینشِ شرق، تصویر نادرستی از فرهنگ و جامعه‌ی اسلامی ارائه نموده که دارای صفاتی مانند عقب‌مانده، منحرف، ستمگر و غیرقابل اعتماد است. (ر.ک. سعید،۱۳۷۷: ۱۷، ۲۱– ۲۶، ۷۵ و ۳۶۴) اگرچه دیدگاه ادوارد سعید قابل توجیه است، امّا فارغ از اهداف اوّلیه‌ی شرق‌شناسان، نباید خاورشناسی را پدیده‌ای شوم ارزیابی کرد یا دست‌کم در زمینه‌ی مطالعه شعر و ادب فارسی و آموزش عروض، چنین به نظر نمی‌رسد و این پدیده را با اندک تحقیقی می‌توان تا حدودی فرخنده نیز دانست.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

باید گفت که تنها تعدادی از مقالات خاورشناسان درباره‌ی وزنِ شعر، به فارسی ترجمه شده و هیچ‌کدام از آثار آنان به زبان فارسی در دسترس نیست؛ بنابراین وزن‌شناسان ایرانی تحصیل‌کرده در اروپا (احمد تفضلی، ابوالحسن نجفی و امید طبیب‌زاده) و محقّقانی‌که با زبان فرانسه آشنایی داشته‌اند (پرویز ناتل‌خانلری) از آرای خاورشناسان در مورد بررسی و آموزش وزن شعر فارسی بیشتر بهره برده‌اند. از سوی دیگر، تفضلی نه‌تنها در کتاب «تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام» مهم‌ترین دیدگاه‌های خاورشناسان، به‌ویژه *ژیلبر لازار* را بیان کرده، بلکه در خلق این نظریات نیز نقش داشته است؛ تا آنجاکه *لازار*، سرشناس‌ترین پژوهشگر در زمینه‌ی بازشناسی وزن شعر ایرانی میانه درباره‌ی شخصیت علمی *تفضلی* گفته است: «درگذشت نابه‌هنگام و ناگوار همکار و دوستمان احمد تفضلی، فقدان جبران‌ناپذیری برای پژوهش‌های فقه‌اللغه ایرانی و در کل، ایران‌شناسی است». (لازار، ۱۵۳:۱۳۹۵) البتّه طالب‌زاده، نظرات *لازار* را بررسی کرده و برخی از آن‌ها را مردود دانسته است؛ چنان‌که *لازار* به بررسی رابطه‌ی تکیه و کمیّت پرداخته، ولی طالب‌زده این رابطه را عنصر ثانوی نامیده است و بر اهمیّت شواهد متنی و تقطیع هجایی در تحلیل وزن شعر فارسی تأکید می‌کند. (ر.ک. طالب‌زاده، ۱۳۸۸: ۹۴–۹۲) وی می‌گوید که وزن شعر کهن فارسی، نظامی ذاتاً کمّی است و تمایز هجاهای کوتاه و بلند، تنها عامل سازنده‌ی وزن به شمار می‌رود؛ از این رو

تکیه اگر چه در اجرای آوا و موسیقی خوانش شعر نقش دارد، امّا نقشی در تولید و ساخت وزن ایفا نمی‌کند. (همان: ۸۹-۸۷) همچنین طالب‌زاده تأکید دارد که تکیه، پدیده‌ای زبانی و سیّال است و تعمیم آن به نظام قراردادی شعر، ناشی از خَلط سطح زبان طبیعی با سطح هنری شعر می‌باشد؛ خطایی روش‌شناختی که در تحلیل‌های تکیه‌محور و از جمله آرای *لازار* وجود دارد. (همان: ۹۴) در میان پژوهشگران ایرانی، ابوالحسن نجفی بیشترین ارجاعات را به آرای خاورشناسان در تحقیق و آموزش وزن شعر داشته؛ چنان‌که بخشی از کتاب خود را به شیوه‌ی *الوِل ساتن* در طبقه‌بندی وزن اختصاص داده و پس از سنجش با روش ناتل‌خانلری، شیوه‌ی *ساتن* را بهترین طبقه‌بندی وزن شعر فارسی خوانده است. این مطلب در مقاله‌ای که در سال ۱۳۵۹ نوشته‌شده (ر.ک. نجفی، ۱۳۵۹)، آمده و در سال ۱۳۹۴ به صورت کتاب و تقریباً بدون تغییر منتشر گردیده و مربوط به زمانی است که وی، طبقه‌بندی خود را ارائه نکرده و همچنین کتاب *فین تیسن*، چاپ نشده بوده و او تنها مقاله‌ای از *تیسن* را در دست داشته که آرای *الول ساتن* را نقد کرده است. (ر.ک. نجفی، ۱۳۹۴) او گاهی نیز به اختلاف نظر خاورشناسان در نامگذاری و آموزش زحافات اشاره شده است. (همان:۲۷) دیگر پژوهشگرانی که به تحقیقات خاورشناسان توجّه نموده‌اند، پرویز ناتل‌خانلری (خانلری، ۱۳۶۷: ۵۳- ۴۳) تقی وحیدیان‌کامیار (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۹۷: ۴۹-۴۱) امید طبیب‌زاده (طبیب‌زاده، ۱۳۸۲، ۱۹ و ۴۹) علی‌اصغر قهرمانی‌مقبل (قهرمانی‌مقبل، ۱۴۰۲) و مهدی مهدوی‌مزده (مهدوی‌مزده، ۱۴۰۳: ۴۸و۸۲) هستند. این محقّقان هریک به نحوی از تحقیقات خاورشناسان بهره برده یا آن‌ها را نقد نموده‌اند؛ چنان‌که علی‌اصغر قهرمانی‌مقبل به تحلیل موشکافانه‌ی نظرات *الول ساتن* پرداخته است. (ر.ک. قهرمانی‌مقبل، ۱۴۰۲) او در مقاله‌ی محقّقانه‌ای نیز ضمن تطبیق داده‌های آماری *ساتن* با دیدگاه‌های پژوهشگران ایرانی (مسعود فرزاد، عبدالخالق پرهیزی و تقی وحیدیان کامیار)، اقدام به سنجش ۳۲ وزن پرکاربرد شعر فارسی با ۳۳ وزن برتر در شعر عربی نموده که حاصل آن، ارائه‌ی یافته‌های متقنی در زمینه‌ی شباهت‌ها و تفاوت‌های وزن شعر در دو زبان فارسی و عربی است. (ر.ک. همان،۱۴۰۰: ۱۶۴-۱۳۳) گفتنی است که اغلب پژوهشگران وزن شعر فارسی، آثار خاورشناسان را به صورت گسترده و با هدف معرّفی آرای آنان برای غنی‌سازی در آموزش وزن بررسی نکرده و اشارات برخی صرفاً برای ارجاع به نظرات خاورشناسان بوده است. در این میان، تنها ابوالحسن نجفی و قهرمانی‌مقبل هستند که از شیوه‌ی مذکور، دوری نموده و اشکالات موجود در روش *الول ساتن* را برطرف کرده و خانواده‌های وزنی را با دو عدد و هر وزن را با افزودن تعداد هجا با سه عدد، مشخص و جایگاه آن را در طبقه‌بندی آشکار نموده‌اند. (قهرمانی‌مقبل، ۱۳۹۷: ۱۴- ۹) به‌ویژه قهرمانی‌مقبل، ضمن رعایت اصول تحقیق علمی و بیان دستاوردهای عروض‌پژوهان پیش از خود، شیوه‌ی طبقه‌بندی *ساتن* و نجفی را تلفیق کرده و خانواده‌های وزن شعر فارسی را در یک جدول یازده‌گروهی قرار داده است؛ البتّه بایدگفت، اگرچه روش پژوهش وی، شباهت زیادی به شیوه‌ی *ساتن* دارد، امّا با تغییرات دقیقی، کاستی‌های روش پیشنهادی *ساتن* را برطرف نموده است. (همان: ۱۴) بنابراین هدف مقاله‌ی حاضر، تعیین میزان تأثیرگذاری خاورشناسان در افزایش آگاهی ما از ماهیت وزن شعرِ فارسی پیش و پس از اسلام است. افزون بر این، نویسندگان این

مقاله با بررسی اهداف و طبقه‌بندی رویکرد خاورشناسان در مطالعه و آموزش وزن، آثار آنان را نقد کرده و پس از سنجش آن‌ها، بهترین کتاب را برای آموزش وزن شعر فارسی، معرّفی نموده‌اند.

۳. چارچوب نظری پژوهش

کتاب «وزن‌های پارسی» (۱۹۷۶) معروف‌ترین اثر در مطالعات وزن شعر فارسی از *الول ساتن* که وی در آغاز آن، به پیشینه‌ی پژوهش‌های خاورشناسان درباره‌ی وزن شعر، اشاره کرده است. *ساتن*، چهار کتاب را به عنوان منابع غربی خود معرّفی نموده که این منابع، اساس مقاله‌ی حاضر را تشکیل داده‌اند. افزون بر این آثار، نویسندگان اروپایی دو اثر برجسته را در بررسی وزن شعر نوشته‌اند که در این تحقیق، مطالب شش اثر یادشده، بررسی گردیده است. به علاوه، *ژیلبر لازار*، سرشناس‌ترین پژوهشگر متأخّر در شناخت وزن شعر ایرانی میانه، با روش تحقیق *ساتن* در مورد مطلب مذکور، رویکرد مشابهی دارد. *لازار* نیز پیشینه‌ی جامعی از مطالعات و آرای خاورشناسان را درباره‌ی وزن شعر ایرانی، ارائه کرده که پس از خوانش آثارش مشخص گردیده که *لازار* از آرای *بنونیست*، *هنینگ* و *شاکد*، بیشترین ارجاعات را نموده که در این مقاله، آثار آنان نیز به‌دقّت بررسی شده است. تفاوت قابل ذکر در عملکرد این دو پژوهشگر، بررسی وزن شعر فارسی میانه و دری است؛ چنان‌که *ساتن*، اغلب تحقیقاتش را بر مطالعه‌ی وزن شعر کلاسیک یا دری، معطوف نموده؛ درحالی‌که گرایش و تخصّص *لازار*، بازشناسی ویژگی‌های وزن شعر ایرانی میانه است.

از سویی با گسترش و پیشرفت زبان‌شناسی در سال‌های اخیر، نظریه‌های فراوانی در پژوهش وزن شعر کمّی فارسی در سطح جهان ارائه شده که اغلب آن‌ها را پژوهشگران غربی مطرح کرده‌اند. این نظریه‌پردازان با توجّه به اشتراکات بنیادین نظام شعر کمّی در زبان‌های زنده‌ی دنیا، نظرات خود را به سایر زبان‌ها از جمله فارسی نیز تعمیم داده‌اند. با توجّه به این مطالب، مطالعات خاورشناسان را درباره‌ی وزن شعر می‌توان به سه گروه کلّی، تقسیم کرد: پژوهش درباره‌ی وزن شعر ایرانی میانه، تحقیق در وزن شعر کلاسیک فارسی و نظریه‌پردازی در مورد وزن شعر کمّی فارسی؛ البتّه مقاله‌ی مفصّلی در مقدّمه‌ی جلد نخست از کتاب سه‌جلدیِ «مجموعه مقالات وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز» که انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی منتشر نموده، وجود دارد که به دستاوردهای پژوهشگران بنام مغرب‌زمین در زمینه‌ی وزن شعر عربی و فارسی و ترکی اشاره کرده و بی‌اطّلاعی محقّقان را از کارهای انجام‌شده در حوزه‌های گوناگون عروض جدید فارسی، ابراز نموده است. (ر.ک. طبیب‌زاده، ۱۳۹۰: مقدّمه)

از سوی دیگر تا قرن نوزده میلادی، وجود شعر در ایران پیش‌از اسلام، در هاله‌ای از ابهام قرار داشت؛ زیرا مستنداتی دال بر وجود شعر در آن دوره موجود نبود. در طول آن سده، باستان‌شناسی غربی در سراسر خاورمیانه و آسیا گسترش یافت تا این‌که اواخر قرن نوزدهم در ناحیه‌ی *تورفان* چین، نسخه‌هایی از متون ادبی مانوی از دل خاک سر برآورد و درحقیقت خاورشناسان برای نخستین‌بار از ماهیت وزن شعر ایرانی، آگاهی یافتند. آنان نسخه‌های تازه کشف‌شده را از زبان‌های فارسی میانه، رمزگشایی و بازخوانی نمودند. سپس توجّه خود را به

چیدمان هجایی آن قطعات، معطوف کردند و تشخیص دادند، متونی‌که در آغاز، نثر به شمار می‌رفتند، اشعاری منظوم بوده‌اند؛ لذا در ادامه به تعیین قواعد و چارچوب وزن شعر آن دوره همّت گماشتند. شایان ذکر است، اوّلین پژوهشگران مؤثّر در بازشناسی وزن شعر ایرانی میانه غالباً خاورشناسان بوده‌اند و از این رو ارزش ادبی پژوهش‌های این گروه بر هیچ‌کس پوشیده نیست. مستشرقانی که به تحقیق در مورد وزن شعر کلاسیک فارسی پرداخته‌اند، به چهار گروه قابل تقسیم هستند: گروه نخست که از لحاظ ادبی، پایین‌ترین رتبه‌ی پژوهشی را دارند، مترجمان‌اند که تنها هدف این‌خاورشناسان، ترجمه‌ی متون فارسی به زبان‌های اروپایی است؛ کسانی چون *روکرت*، مترجم جلد هفتم کتاب «هفت قُلزم» و *دوتاسی* که رساله‌ی «حدائق البلاغه» را ترجمه کرده است. مصحّحان، جزوِ گروه دوم هستند؛ یعنی مستشرقانی که در تصحیح رساله‌ای فارسی، فعالیّت خود را انجام داده‌اند که *بلوخمان* به عنوان سرآمد آنان، رساله «عروض سیفی بخارایی» را تصحیح نموده است. گروه سوم، خاورشناسانی را در بر می‌گیرد که به مقایسه‌ی وزن شعر فارسی با وزن شعر دیگر زبان‌های دنیا، همّت گماشته‌اند. آثار این گروه، همچون کتاب «وزن شعر کلاسیک فارسی، اردو، ترکی قره‌خانی و ترکی عثمانی» از *فین تیسن* و کتاب«موزون و عقلانی» اثر *ژوستین لاندو* در زمره‌ی ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرند. گروه چهارم، مستشرقانی هستند که با هدف تحلیل و آموزش وزن شعر فارسی، پژوهش خود را انجام داده‌اند و برخی از آنان در نگارش آثارشان چنین ادعایی داشته‌اند؛ امّا تنها اثر برجسته در تحلیل وزن شعر فارسی، کتاب «وزن‌های پارسی» نوشته‌ی *الول ساتن* است. نهایت آن‌که اگرچه خاورشناسی در این دوره تا حدّی ماهیت و رسالت خود را از دست داده، امّا پژوهشگران غربی، همسو با پیشرفت‌های قرن۲۱م. پژوهش‌های ارزشمندی را با محوریت نظریه‌پردازی در مورد وزن شعر فارسی ارائه کرده‌اند. درحقیقت تفاوت اصلی میان نظریه‌پرداز و محقّق وزنِ شعر، به رویکرد پژوهشی آنان مربوط است؛ زیرا نظریه‌پرداز بر خلاف پژوهشگر، به معرّفی و طبقه‌بندی اوزان شعر نمی‌پردازد، بلکه به چیستی و چرایی ایجاد وزن شعر توجّه می‌کند؛ چنان‌که پژوهشگرانی چون «Hayes» (۱۹۷۹) مقاله‌ی «The Rhythmic Structure of Persian Verse» و«UtAs» (۲۰۰۹) مقاله‌ی «Prosody meter and rhyme» را منتشر و نظریات مهمّی را درباره‌ی ماهیت وزن شعر کمّی، ارائه کرده‌اند.

۴. پژوهش‌های خاورشناسان درباره‌ی وزن شعر فارسی

۴. ۱. فرانسیس گلادوین،[1] خاورشناس انگلیسی (۱۸۱۲–۱۷۴۰)

پایان‌نامه‌ای با موضوع «بلاغت، عروض و قافیه فارسی» از *گلادوین*، اوّلین اثری است که خاورشناسان درباره‌ی وزن شعر فارسی نوشته‌اند؛ البتّه این اثر به سال ۱۸۰۱م. در کلکته هند، انتشار یافت. گفتنی است که یکی از اصلی‌ترین مسائل در پژوهش‌های علمی، انتخاب منبع مناسب است که در ماحصل تحقیق، نقش به سزایی ایفا می‌کند؛ لذا منبع *گلادوین* برای نوشتن

1. Francis Gladwin

بخش عروض، رساله‌ی کم‌حجم و جامع عروض سیفی بخارایی بوده که مناسب‌ترین رساله‌ی فارسی برای آموزش این علم به شمار می‌رود. نویسنده در مقدّمه‌ی کتاب، هدف خود را از نگارش این اثر، چنین بیان کرده است: «اگرچه این سبک [عروض سنّتی] در برخی از مطالب تاحدودی مبهم و گیج‌کننده است و قوانین آن بیش از حد پیچیده و پراکنده است، هدف کنونی رفع این نارسایی‌ها با ترکیبی مختصر و به منظور خوشایندترکردن مجموعه برای خواننده‌ی انگلیسی‌زبان است». (گلادوین،۱:۱۸۰۱) کتاب مذکور با هدف آموزش عروض سنّتی فارسی به انگلیسی‌زبانان، با قدرت و جدیّت آغاز شده و *گلادوین* در مبحث آموزش تقطیع، تسلّط و اِشراف خود را در ترجمه به اثبات رسانده‌است؛ بنابراین بایدگفت که نویسنده، توانایی زیادی در انتقال مطالب به خوانندگان انگلیسی‌زبان داشته است. بخشی از ترجمه‌ی روان در انتقال صحیح مطالب *گلادوین* به مخاطب انگلیسی‌زبان بیان می‌شود:

> «یک بیت با تفکیک کلمات و اجزای آن به‌گونه‌ای تقطیع می‌شود که هر مقدار آن به اندازه‌ی رکن بحری که بیت در آن سروده شده است، مطابقت داشته باشد. در هنگام تقطیع، حروف صدادار و صامت باید در نظر گرفته شوند؛ امّا تشابه در حروف و مصوّت‌ها لازم نیست. هر حرفی که به صدا درآید، باید در تقطیع حساب شود؛ هرچند نوشته نشود و برعکس، هر حرف مکتوبی که تلفّظ نشود، ارزشی ندارد. از آنجا که تقطیع بر اساس حروف ملفوظ است و نه مکتوب، تعداد حروف در یک مصرع اغلب نسبت به حروف مصرع دیگر، متفاوت است». (همان: ۶۶)

از طرفی *گلادوین*، صفحات آغاز رساله‌ی عروضی سیفی بخارایی را به طور کامل ترجمه کرده و مباحث مهمّی چون تقطیع عروضی، حروف ملفوظِ غیرمکتوب و مکتوبِ غیرملفوظ را به‌خوبی در ترجمه آورده است. به‌علاوه، *گلادوین* اوّلین فردی بوده که از علائم اختصاری«– و U» برای نمایش هجابندی شعر فارسی استفاده کرده که این امر، باعث بی‌نیازی آموزش عروض فارسی از اصطلاحات دشوار عروض سنّتی شده است. (ر.ک. همان : ۷۷) امّا از این قابلیّت برجسته، تنها برای آموزش ارکان عروضی، آن هم به شکل ناقص، بهره برده است. همچنین بایدگفت که تنها صفحات آغازین بخش عروض پربار است؛ امّا هرچه از این بخش فاصله بگیریم، رفته‌رفته از عمق مطالب، کاسته و ایرادات فراوانی یافته می‌شود. به‌علاوه، اشتباهات تایپی موجود در بسیاری از صفحات نسخه‌ی انگلیسی، از ارزش ادبی آن کاسته است. از دیگر نارسایی‌های کتاب مذکور، تلفّظ نادرست واژه‌های ترجمه‌شده است؛ برای مثال، واژه‌ی ضَرب Zurb، صَدر Sudr، رَمَل Remul، رَجَز Rejuz و...ترجمه شده که نشان‌دهنده‌ی عدم آشنایی *گلادوین* با تلفّظ درست واژه‌ها و اصطلاحات تخصّصی علم عروض است. به هر حال، باید اذعان کرد که مواجه با اثری ناهماهنگ، نخستین برداشتی است که پس از خوانش اجمالی آن، در ذهن خواننده پدید می‌آید. گفتنی است که مطالب بخش عروض در حدود هشتاد صفحه از کتاب را در بر می‌گیرد؛ در حالی که از صفحه‌ی ۸۱ تا ۱۴۵ یعنی پایان بخش عروض فارسی، مطالب مهمّی که شامل مباحث عروض از جمله اوزان، بحور و زحافات بوده، ترجمه نشده است. به‌علاوه در این کتاب– که با هدف آموزش عروض فارسی تدوین شده– مطالب مهمّ عروضی به صورت نقل

قول مستقیم از منبع اصلی و به زبان فارسی نوشته شده و *گلادوین* حتّی زحمت ترجمه‌ی مطالب را به خود نداده است. درنهایت، اگر قرار باشد که خدمات بسیار *گلادوین* درباره‌ی وزن شعر فارسی مطرح گردد، باید گفت که کاربرد علائم اختصاری «– و U» بزرگ‌ترین هدیه‌ی *گلادوین* به عروض فارسی است که در فرآیند ساده‌سازی آموزش عروض، نقش مؤثّری داشته و معرفّی رساله‌ی عروض سیفی بخارایی نیز بهترین منبع علم عروض، به دلیل انتخاب مناسب *گلادوین* بوده است.

۴. ۲. فردریش‌یوهان مایکل روکرت،[1] خاورشناس آلمانی (۱۸۶۶– ۱۷۸۸)

روکرت در سال ۱۸۲۷ میلادی، جلد هفتم کتاب «هفت قُلزُم» نوشته‌ی *قاضی‌الدین حیدر* از پادشاهان هند را– که در سال ۱۸۲۱م. به زبان فارسی نوشته شده– با عنوان «دستور زبان، شعر و بلاغت پارسیان» به زبان آلمانی ترجمه و در کتاب سالانه‌ی وین منتشر کرد؛ البتّه نسخه‌ی ترجمه‌شده بیش از چهل سال، مورد استفاده قرار نگرفت تا اینکه نظر «W.Pertch» را به خود جلب نمود. او کتاب را ویرایش و در سال ۱۸۷۴ در شهر «Gotha» آلمان منتشر کرد. *روکرت* در این ترجمه، دانش و دلبستگی لازم را برای تألیف کتابی درباره‌ی عروض سنّتی فارسی نداشته و اگر نیز چنین بوده، در ترجمه‌ی این رساله، مجالی برای نظریه‌پردازی درباره علم عروض نداشته است. به‌علاوه در نسخه‌ی آلمانی، اثری از مباحث اساسی عروضی به چشم نمی‌خورد و درحقیقت، مترجم در هنگام معرّفی آرایه‌های ادبی علم بلاغت، تنها وزنِ شاهد مثال‌ها را به شکل ناقص، بیان کرده و به پیروی از خاورشناسانی که در مورد عروض عربی تحقیق کرده‌اند، تنها به بیان بحر شعر، بسنده نموده است؛ البتّه در شعر عربی از گذشته، برخی عروضیان مانند ابن عبد ربه، پس از ذکر بحر (مانند طویل) نام دقیق وزن آن را هم مشخص کرده‌اند و این نامگذاری بر اساس عروض و ضرب هر وزن بوده و به زحافاتی که نقش اختیارات شاعری را بازی می‌کرده‌اند، ربطی نداشته است. *روکرت* بر این باور بوده که شعر عربی نمی‌توانسته‌اند نام وزن را مشخص کند؛ زیرا اختیارات فراوان شاعری به سرایندگان اجازه می‌دهد که ارکان را با زحافات متعدّد به کار بگیرند. درضمن برای دوایر عروضی نیز مترجم به صورت رفع تکلیف، عمل کرده و تنها به یک دایره‌ی عروضی (دایره‌ی مجتلبه) به صورت ناقص، اشاره نموده و به ذکر نام، بسنده کرده است که این شیوه‌ی غیرعلمی مباحث عروضی در کلّ کتاب به چشم می‌خورد. (ر.ک. روکرت، ۱۸۷۴: ۳۷۲) از آنجا که زحافات عروضی، مفصّل‌ترین بخش عروض فارسی است، معمولاً نیمی از رساله‌های عروضی را به خود اختصاص می‌دهد؛ ولی بایدگفت که روکرت، هنگام طرح زحافات عروضی، رویکردی منفعلانه در پیش گرفته و از میان زحافات پرشمار وزن شعر فارسی، تنها به دو زحاف اشاره کرده است؛ یعنی تنها به اسم «زحاف مجحوف» اشاره نموده و درباره‌ی «مثمّن محذوف» بدون ذکر شاهد مثال، سخن به میان آورده است. (ر.ک. همان: ۱۳۸و۱۶۳) نهایت آن‌که *روکرت* به پیروی از *گلادوین*، علائم اختصاری «– و U» را به کارگرفته

1. Friedrich Johann Michael Rückert

و می‌توان گفت تنها کار *روکرت*، استفاده‌ی مناسب از این نشانه‌ها برای هجابندی اوزان شعر فارسی بوده که تا به امروز بدون تغییر، باقی مانده است. از طرفی شمیسا در کتاب «سیر رباعی در شعر فارسی» نظر *روکرت* را درباره‌ی تقطیع رباعی و هجابندی ذکر نموده و معتقد است، *روکرت* نخستین کسی بوده که تقطیع صحیح رباعی را ارائه داده است. همچنین وی می‌نویسد، با توجّه به تقدّم تاریخی نگارش کتاب *روکرت*، *بلوخمان* نمی‌توانسته از آن آگاهی نداشته باشد و لذا نتیجه می‌گیرد که مُبدع این شکل تقطیع رباعی، *روکرت* است. (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۶۶-۲۶۴) با این حال، سه دلیل می‌تواند این نظریه را به چالش بکشد: نخست، اشاره به این موضوع که اثر *روکرت* به مدّت چهل سال مهجور بوده و همان‌گونه که پیش‌تر گفته‌شد، به اعتراف سردبیر (W.Pertch) *گارسین دوتاسی* که ۲۱ سال پس از تألیف *روکرت*، اثر خود را به انجام رسانده، از تألیف وی بی‌اطّلاع بوده و احتمال دارد که *بلوخمان* نیز از آن بی‌خبر بوده باشد. نکته‌ی دوم، کتابی که امروز به عنوان اثر *روکرت* شناخته می‌شود، درحقیقت کتاب ویرایش‌شده توسط سردبیر (W.Pertch) است که دوسال پس از انتشار اثر *بلوخمان* منتشر شده است؛ لذا احتمال دارد که این نوع از تقطیع، افزوده‌ی سردبیر مذکور به کتاب *روکرت* پس از خوانش اثر *بلوخمان* باشد و به گفته‌ی شمیسا، *الول ساتن* برجسته‌ترین خاورشناس عروض‌نویس، ابداع این‌گونه تقطیع رباعی را به *بلوخمان* و همکار هندی‌اش نسبت داده است. (ر.ک. همان)

۳.۴. گارسیَن دوتاسی،[1] خاورشناس فرانسوی (۱۸۷۸-۱۷۹۴)

میر شمس‌الدّین فقیر دهلوی در سال۱۷۵۴م. رساله‌ی«حدائق البلاغه» را در دو بخش همتراز، از لحاظ ارزش کمّی و کیفی در مباحث بلاغت و عروض فارسی نوشت و کمتر از یک قرن بعد، *گارسین دوتاسی* در سال ۱۸۴۴ این رساله را به زبان فرانسوی ترجمه کرد و همان‌گونه‌که از نام اثر، یعنی«بلاغت ملل مسلمان» پیداست، علاقه و دلبستگی نویسنده به بخش بلاغت شعر فارسی، معطوف بوده است؛ البتّه مترجم هنگام کار، بخش بلاغت را به طور کامل ترجمه نموده، امّا بخش رساله‌ی عروض فارسی را به شکل خلاصه با عروض اردو و عربی، تلفیق کرده است.

از سویی، منتقدان کتاب «بلاغت ملل مسلمان» به دلیل خلاصه‌سازی علم عروض و از میان رفتن ارزش آموزشی این بخش، انتقادات فراوانی را متوجّه *گارسین دوتاسی* نمودند که وی پس از شنیدن انتقادات و به منظور رفع این کاستی، بخش عروض رساله‌ی «حدائق البلاغه» را به طور کامل در سال ۱۸۴۸ به فرانسوی و تحت عنوان «عروض زبان‌های شرق مسلمان به‌ویژه عربی، فارسی، ترکی و هندوستانی» منتشر کرد. نویسنده در پیشگفتار کتاب، هدف خود را از نگارش آن، چنین بیان کرده است: «من برای اوّلین‌بار قواعد عروض عربی را در مورد زبان‌های مختلف شرق مسلمان و به‌ویژه برای فارسی، ترکی و اردو به کار بردم و مثال‌های متعدّدی آوردم که همگی ترجمه شده‌اند تا قواعد [عروضی] را تبیین کرده و درک آن‌ها را آسان‌تر سازد». (دوتاسی، ۱۸۴۸: ۷ پیشگفتار) در نقدی منصفانه بایدگفت که انتخاب این عنوان (عروض زبان‌های شرق

1. éliodore Garcin de Tassy

مسلمان به‌ویژه عربی، فارسی، ترکی و هندوستانی) برای کتاب مذکور، مبالغه‌آمیز است؛ زیرا بیش از نود درصد مباحثِ شرح داده شده در کتاب، به عروض فارسی اختصاص دارد که با عنایت به اشتراکات فراوان میان عروض فارسی و عربی، پذیرش عروض عربی، قابل قبول است؛ امّا اشارات *دوتاسی* به ادبیات ترکی و اردو در حدّ بیان شاهد مثال در اوزان مشترک است و هرگز این کتاب را نمی‌توان در زُمره‌ی آثار تطبیقی برشمرد. با توجّه به محتوای اثر به نظر می‌رسد که نویسنده به عروض هیچ‌یک از زبان‌های فارسی، عربی، ترکی و اردو اشراف نداشته است؛ بنابراین بهتر آن است که این اثر را تنها ترجمه‌ی بخش عروض رساله‌ی «حدائق البلاغه» با اندکی افزودنی‌ها توسط دوتاسی بدانیم؛ اضافاتی‌که باعث افزایش اعتبار کتاب هم نشده و ادّعای نویسنده را در مورد نگارش نخستین کتاب درباره‌ی تطبیق عروض ملل اسلامی، برآورده نکرده - است. به علاوه اصلی‌ترین ایراد وارد، عدم به کار گیری علامت‌های اختصاری «– و U » است که برای نمایش هجابندی به کار می‌رود و این در حالی است که *گلادوین* در سال ۱۸۰۱م. و *روکرت* در سال ۱۸۲۷م. این علائم را برای نمایش هجاهای کوتاه و بلند به کار گرفته‌اند. به نظر می‌رسد که *دوتاسی* از آثار خاورشناسان پیشین اطّلاعی نداشته؛ چنان که «w.Pertch» سردبیر آلمانی– که در سال ۱۸۷۴م. کتاب «دستور زبان، شعر و بلاغت پارسیان» اثر *روکرت* را ویرایش و چاپ مجدّد نموده– در پیشگفتار کتاب به این موضوع اشاره کرده است: «به نظر می‌رسد، *گارسین دوتاسی* زمانی که اثر خود را می‌نوشته، با این کتاب آشنایی نداشته است». (روکرت، ۱:۱۸۷۴پیشگفتار سردبیر)

از سوی دیگر، مطالب کتاب «عروض زبان‌های شرق مسلمان...» که درحقیقت ترجمه‌ی بخش عروض رساله‌ی «حدائق البلاغه» بوده، در ۱۶۷ صفحه تنظیم شده است و در واقع مباحث مهمّ عروضی از جمله حروف ملفوظ غیر مکتوب و مکتوب غیر ملفوظ در نسخه‌ی فرانسوی نیز همانند منبع اصلی (حدائق البلاغه) به صورت گذرا بیان شده و به همین دلیل فرصت اندیشیدن و تعمیق را برای خواننده‌ی فرانسوی‌زبان، مهیّا نکرده است. همان‌گونه‌که پیشتر گفته شد، اثر نخست *دوتاسی*، بیشتر به تطبیق، آن هم درحدّ سنجش سطحی عروض فارسی و اردو اختصاص دارد؛ امّا در کتاب«عروض زبان‌های شرق مسلمان...» برخلاف اثر پیشین وی (بلاغت ملل مسلمانان) کمتر از ادبیات تطبیقی و سنجش عروض اردو و فارسی سخن به میان آمده و نویسنده بیشتر همّت خود را برای آموزش شیوه‌ی تقطیع و ترجمه‌ی شاهد مثال‌ها به زبان فرانسوی، صرف کرده و فقدان مطالب مهم در این اثر، گویای این مطلب است که *دوتاسی* از دانش عروضی و حتّی دلبستگی مورد نیاز برای نگارش کتاب در مقوله‌ی عروض سنّتی فارسی، برخوردار نبوده است.

۴. ۴. هنریش بلوخمان[1] (۱۸۷۸– ۱۸۳۸)

بلوخمان را می‌توان اوّلین خاورشناسی دانست که دلبستگی فراوانی نسبت به عروض فارسی داشته و از میان آثار وی، دو کتاب دربارهٔ وزن شعر فارسی، شایان توجّه است: نخستین اثر در حقیقت تصحیح رساله‌ی عروض فارسی از سیفی بخارایی و رساله‌ای دربارهٔ قافیه‌ی فارسی، اثر جامی است. لازم به ذکر است که تصحیح *بلوخمان* از رساله‌ی عروض سیفی بخارایی و قافیه‌ی جامی، تنها اثر تصحیح‌شده از این دو رساله‌ی ارزشمند است که محمد فشارکی در سال ۱۳۷۲ش. آن را منتشر نموده است. دومین کتاب «عروض شعرهای فارسی بر پایه رساله‌های، عروض سیفی بخارایی، جامی و دیگر نویسندگان» است که در این بخش به نقد و بررسی آن پرداخته‌ایم. نویسنده در پیشگفتار این کتاب، هدف خود را از نگارش آن، این‌گونه بیان کرده است: «هدف این کتاب، کمک به همه‌ی کسانی است که به ادبیات فارسی علاقه دارند و می‌خواهند دانشی شایسته از عروض ایرانیان کسب کنند». (بلوخمان،۱۸۷۲: ۱ پیشگفتار) گفتنی است که خاورشناسانِ پیش از *بلوخمان*، اشاره به قواعد عروض سنّتی را بی‌فایده شمرده و استفاده از چیدمان هجایی و علامت‌گذاری غربی« – و U » را برای عروض سنّتی، کافی دانسته‌اند؛ البتّه *بلوخمان* از این باور انتقاد کرده و نوشته است: «همان‌گونه که دانش زبان [ملل] بدون مطالعه‌ی دستور زبان‌های بومی ناقص است، ارائه‌ی کتاب با چیدمان غربی حتّی اگر بتواند از هرگونه اشاره به شیوه‌ی عروضِ شرقی پرهیز کند، ناقص خواهد بود». (همان)

وی سپس به چالش‌های مطالعه و آموزش عروض سنّتی اشاره کرده و نوشته است: «مطالعه‌ی وزن شعر، همان گونه که عروض‌نویسان آموزش می‌دهند نیز آسان نیست؛ زیرا تعدّد اصطلاحات تخصّصی و ریزطبقه‌بندی‌هایی که نویسندگان شرقی به کار می‌برند، شروع را به طور غیرعادی، دشوار می‌کند». (همان) به‌علاوه *بلوخمان* برای آموزش عروض سنّتی با پیروی از *گلادوین*، رساله عروض سیفی بخارایی را برگزیده و با اشاره به برتری این رساله گفته است:

> «رساله‌های عروضی واقعاً متعدّد هستند؛ امّا تعداد کمی از آن‌ها نظام‌مند تنظیم شده و برای آموزش به مبتدیان، مناسب هستند. یکی از معدود رساله‌های نظام‌مند عروضی، رساله‌ی سیفی بخارایی است. این رساله، همان‌طور که طبیعی است، با قواعد تقطیع شروع می‌شود، اصطلاحات فنّی را به‌تدریج و آن‌گونه‌که مطلقاً لازم است، معرفّی می‌کند و دایره‌های عروضی را زائد می‌داند. از این‌رو، آثار سیفی به منظور تدریس همواره بر سایر رساله‌ها ارجحّیت داشته و نزدیک به چهار قرن در مدارس شرق، مورد مطالعه قرار گرفته است». (همان)

باید گفت که بررسی ساختار کتاب، کمک شایانی برای سنجش عملکرد *بلوخمان* ارائه می‌کند؛ زیرا وی در سال ۱۸۶۷م. رساله‌ی عروض سیفی بخارایی و قافیه‌ی جامی را به طور کامل به فارسی تصحیح و دوباره در سال ۱۸۷۲م. در کتابی با عنوان «The Prosody of the Persians according to Saifi, Jámí and Other Writers» اقدام به ترجمه‌ی کامل مطالب به زبان انگلیسی کرده است. علاوه بر آن، در پایان هر فصل به منظور آموزش بهتر

1. Heinrich Blochmann

مطالب، یادداشت‌هایی از دیگر آثار، مانند«عروض جامی و رساله‌ی شمس‌الدّین فقیر عروضی» آورده و در صفحه ۸۶ کتاب نیز مطالبی در مورد قالب‌های شعری (قصیده، غزل، مثنوی) و سایر اصطلاحات تخصّصی– که در اشعار فارسی به کار رفته– افزوده است.

هدف *بلوخمان* از نگارش این کتاب، آموزش قواعد عروض فارسی بوده و بایدگفت که بهترین شیوه را برای آموزش وزن شعر فارسی برگزیده است. او برای آموختن هرچه بهتر عروض، نکات و تمرین‌هایی را در صفحه‌ی ۹۴ افزوده و علاوه بر آن، ابیات اوّل اشعار گلستان سعدی را به عنوان تمرین وزن‌یابی دانشجویان قرار داده که البتّه راه حلّ تمرین‌ها را در صفحه‌ی ۱۰۰ کتاب آورده است. ذکر این نکته لازم است که کاربرد فراوان اصطلاحات دشوار و دیریابِ عربی در عروض سنّتی، مسأله‌ی تصحیح رساله‌ی خطّی عروض فارسی را بسیار دشوار می‌کند و البتّه این چالش برای نویسندگان غربی، دشوارتر است؛ امّا *بلوخمان* می‌گوید که بی‌همکاری *مولوی آقا احمدعلی*، دوست فارسی‌زبانش قادر به ترجمه و نگارش اثر مذکور نبوده است. *الول ساتن* نیز یادآور می‌شود که مولوی آقا احمدعلی، رساله‌ی عروضی خلّاقانه و ارزشمندی درباره‌ی وزن ترانه نوشته است. (ر.ک. ساتن،۱۹۸۶: ۷۹) بنابراین و بر اساس گفته‌های *ساتن*، همکار فارسی‌زبان *بلوخمان* یعنی احمدعلی، مؤلّف عروض‌نویسی و اوّلین فردی بوده که در رساله‌ی ترانه، ابتدا درباره‌ی تسکین بر اساس روش خواجه نصیر طوسی سخن گفته و سپس این اختیار را به رباعی تعمیم داده است تا وزن اصلی و وزن‌های فرعی آن مشخص شود؛ البتّه او هیچ اشاره‌ای به رکن‌بندی رباعی ننموده، ولی در صفحه‌ی بعد کتاب، رکن‌بندی مسعود فرزاد را برای رباعی آورده است. (همان) *بلوخمان* نیز به پیروی از کار وی، اوّلین خاورشناسی تلقّی می‌شود که وزن رباعی را تقطیع و رکن‌بندی نموده است. در پایان بایدگفت، مشخص نیست که همکار *بلوخمان* تا چه اندازه در تصحیح رساله‌ی عروض سیفی بخارایی و قافیه‌ی جامی، نقش داشته است؛ ولی به هر حال باید اذعان نمود که چنانچه این تصحیح را نتیجه‌ی اشراف علمی *بلوخمان* بدانیم، باید از لفظ نابغه برای معرفّی وی استفاده کنیم.

۴. ۵. لارنس پائول الول ساتن،[1] خاورشناس انگلیس (۱۹۸۴ –۱۹۱۲)

الول ساتن، تحقیقات خود را با بررسی دگرگونی‌ها و سیر تکامل وزن شعر فارسی انجام داده است. او در مورد نتایج این پژوهش در کتاب «وزن‌های پارسی» گفته است:

> «گمان می‌رفت که چنین مطالعه‌ای نشان‌دهنده‌ی روندهای تاریخی خاص در استفاده و توسعه‌ی وزن فارسی باشد؛ امّا در واقع، به‌زودی مشخص شد که وزن شعر کمّی– که تا به امروز مورد استفاده قرار گرفته است و تا زمانی که انحصار آن با معرفّی شعر آزاد شکسته شد– از هیچ جنبه‌ی اساسی با آنچه در زمان ظهور شعر فارسی اسلامی وجود داشت، تفاوتی ندارد». (ساتن، ۱۹۷۶: ۳ پیشگفتار)

1. Paul Elwell Sutton Laurence

از آنجا که یکی از اصلی‌ترین پیش‌نیازهای تحقیقات علمی، انتخاب منبع مناسب است، *ساتن* پس از آگاهی از عدم دگرگونی عروض فارسی در طول زمان، نتیجه می‌گیرد که بهترین مأخذ برای بررسی وزن شعر، آرای پیشگامان علم عروض است. او علاوه بر آثار عروض‌نویسان عربی به محتوای آثار خاورشناسان پیش از خود نیز اشراف کامل داشته و از تحقیقات آنان درباره‌ی عروض عربی و وزن شعر فارسی کلاسیک، برای نگارش کتاب «وزن‌های پارسی» بهره برده و علی‌رغم آن‌که تحقیقات خاورشناسان را در حدّ ترجمه می‌داند، نام آنان را به عنوان منابع خود ذکر کرده است: «آثار اروپایی مانند *ساموئل کلارک* (۱۶۶۱م.)، *اوالد* (۱۸۲۵م.) و *فریتاگ*(۱۸۳۰م.) نظریه‌های دانشمندان شرقی را بدون تغییرِ قابل توجّه برای زبان عربی و *گلادوین* (۱۸۰۱م.)، *روکرت* (۱۸۲۷م.)، *دوتاسی* (۱۸۴۸م.) و *بلوخمان* (۱۸۷۲م.) برای فارسی بازتولید کرده‌اند». (همان: ۲) شایان ذکر است که از میان منابع عروض فارسی، سه کتاب برجسته‌ی عروض سنّتی به نام‌های «المعجم فی معاییر اشعار العجم، معیار الاشعار و عروض سیفی بخارایی» مآخذ اصلی *الول ساتن* و منبع اصلی علم قافیه، رساله‌ی عبدالرحمن جامی بوده‌اند؛ بنابراین می‌توان‌گفت، کتاب «وزن-های پارسی» چکیده‌ای از همه‌ی آثار فارسی، عربی و اروپایی در زمینه‌ی نظام عروض سنّتی است. از طرفی، برخی از خاورشناسان به دلیل اشتراکات عروض سنّتی در میان کشورهای خاورمیانه به هنگام انتخاب عنوان از عبارت «عروض ملل مسلمان یا شرقی» استفاده کرده‌اند. هرچند که *ساتن* لفظ «وزن‌های پارسی» را برای این اثر انتخاب کرده، امّا در حقیقت این کتاب را به منظور بررسی نظام وزن شعر در هر دو زبان فارسی و عربی نوشته است و از عروض عربی به میزانی سخن به میان آورده که در عروض فارسی از آن استفاده می‌شود؛ البتّه این کتاب، منبع مهمّی برای شناخت عروض عربی به شمار نمی‌رود؛ هرچند باید پذیرفت که *ساتن*، عروض عربی را بسیار خوب می‌دانسته و بر آن اشراف داشته است. به همین دلیل *ساتن*، روش تحقیق تطبیقی (بر اساس اشتراکات و ویژگی‌های هردو زبان) را انتخاب کرده است. در واقع وی تنها خاورشناسی است که هنگام مطالعه‌ی وزن شعر فارسی، مبحث زحافات را به صورت کامل بررسی نموده؛ تا آنجا که می‌توان‌گفت، هیچ‌کدام از مستشرقان (پیش و پس از ساتن) با چنین دقّت نظری، بخش زحافات را به انگلیسی ترجمه نکرده‌اند.

کتاب «وزن‌های پارسی» سرشار از سؤالات بنیادین عروضی است و عدم توانایی مسلمانان در تشخیص هجا، پرسشی است که از آغاز کتاب، ذهن *ساتن* را مشغول کرده است:«یکی از نکات تیره و شگفت‌آور عروض مسلمان، ناتوانی آن‌ها در تشخیص هجاست. در واقع، آن‌ها هرگز نتوانستند مصوّت را جدا کنند؛ مگر به عنوان تابعی از صامت یا حرف... . شگفت‌آور است که چنین سیستم ناشیانه‌ای [عروض سنّتی] باید تا این‌حد، باقی می‌ماند». (همان: ۲و۳ پیشگفتار) بایدگفت که طرح چنین پرسش کلیدی، بازگوکننده‌ی عمق آگاهی *ساتن* از عروض سنّتی است و کتابش سرشار از این‌گونه سؤالات مهمّ عروضی است که او می‌کوشد، توجیه معقول زبانی و موسیقایی برای آن‌ها ارائه کند. از سویی، تعیین خاستگاه وزن شعر فارسی، از اصلی‌ترین مباحث مورد علاقه‌ی *ساتن* به شمار می‌آمده و به‌شدّت ذهن او را مشغول کرده است؛ چنان‌که وی با

اِشراف کامل به پیشینه‌ی وزن شعر فارسی و آگاهی از شباهت‌ها و تفاوت‌های اوزان در زبان‌های فارسی و عربی، می‌کوشد تا مستندات متعدّدی مبنی بر تفکیک خاستگاه وزن شعر فارسی نسبت به عروض عربی ارائه کند:

> «یک فرضیه‌ی عمومی وجود دارد که می‌گوید، وزن شعر فارسی از عربی الگوبرداری شده است. حداقل روشن است که عروض سنّتی- که استفاده از آن تنها چیزی است که این فرض را به وجود آورده است- در پرتو دانش آوایی مدرن، روندی از توسعه و تغییر اوزان را به تصویر نمی‌کشد. به‌علاوه، غیر قابل تصوّر است اگر فرض کنیم که اشتقاق وزن شعر فارسی از مترهای عربی با روشی ناشناخته صورت گرفته باشد و اَشکالِ بسیار تغییریافته که اکنون رایج هستند، به طور کامل جایگزین اصل شده باشند و در طول دو قرن، هیچ اثری از آن‌ها باقی نمانده باشد». (همان: ۶۶)

همچنین نویسنده در ادامه به بررسی تفاوت‌های فراوان عروض فارسی و عربی اشاره می‌کند:

> «تفاوت‌های مختلف دیگری وجود دارد که نشان‌دهنده‌ی تفاوت آشکار بین این دو سیستم است. ابیات عربی تا حدّ زیادی گسست بین دو مصراع را نادیده می‌گیرد، تا آنجا که اجازه می‌دهد مرز [میان دو مصراع] در وسط کلمه بیفتد؛ حال آن‌که در زبان فارسی همیشه یک وقفه‌ی مشخص در معنا و همچنین در پایان کلمات [میان دو مصراع] وجود دارد. در یک مصراع عربی "مجموع مورا " ممکن است به طور قابل توجّهی متفاوت باشد و این در حالی است که در فارسی، طول کمّی یک مصراع، ممکن است تنها با طولانی‌شدن هجای پایانی(و در مواردی هجای ابتدایی) به اندازه‌ی یک مورا و حداکثر دو مورا، صرف نظر از طول خط، تغییر کند». (همان) مورا، واحد اندازه‌گیری کمّیت در زبان‌ها و نیز در وزن شعر است و هر مورا، معادل یک کمّیت کوتاه، دو مورا معادل یک کمّیت بلند و سه مورا معادل یک کمیت کشیده یا فوق سنگین است. امید طبیب‌زاده نیز هجاهای یک مورایی را هجای سبک و هجاهای دو مورایی را هجای سنگین نامیده است. (ر.ک. طبیب‌زاده،۱۳۹۰: ۱۳۰)

همچنین *ساتن* با توجّه به وضع پایه‌ها در زبان انگلیسی، هر پایه را مرکّب از تنها یک هجای تکیه‌بر و یا یک هجای تکیه‌بر و چند هجای بی‌تکیه، معرفّی کرده و بر این اساس، عروض سنّتی فارسی را فاقد پایه دانسته است. (ر.ک. ساتن،۱۹۷۶: ۶۸) ولی امید طبیب‌زاده با ذکر دلایلی، این فرضیه را مردود می‌داند و با استناد به شمّ زبانی گویشوران، معتقد است که در تقطیع اتانینی، سه پایه قابل شناسایی می‌باشد: ۱. تَن، ۲. تَ تَن ، ۳. تَ تَ تَن. وی پس از بررسی پایه‌های سه‌گانه و همسان‌خوانی هجای بی‌تکیه و تکیه‌بر با هجای سبک و سنگین (کوتاه و بلند) نتیجه می‌گیرد که عروض سنّتی فارسی، دارای پایه است. (ر.ک. طبیب‌زاده،۱۳۹۰: ۱۳۰) به‌علاوه *ساتن* با انتخاب روش‌های متنوّع و ذکر استدلالات متعدّد برای اثبات نظریه‌ی خود می‌کوشد:

> «از قبل آشکار است که شکاف بین دو سیستم وزنی در حال گسترش است و به نظر می‌رسد، این واقعیت توسّط عروض‌نویسان اوّلیه- که به دنبال تحمیل‌کردن عروض هر دو زبان فارسی و عربی در یک قالب بودند- تشخیص داده شده است. آن‌ها اشاره کردند که [بحور] طویل، بسیط، مدید، کامل و وافر، وزن عربی هستند؛ در حالی که [بحرهای] قریب، جدید و مشاکل، وزن‌های فارسی‌اند که توسّط *مولانا یوسف* در قرن چهارم ابداع شده‌اند. این ایده که عروضی‌ها،

وزن‌های قابل دوام را اختراع می‌کنند، البتّه پوچ است؛ بلکه عروض‌نویسان از آن پیروی می‌کنند». (ساتن،۱۹۷۶: ۶۶)

سپس *ساتن* در سراسر کتاب بر این موضوع تأکید می‌کند که وزن شعر فارسی به طور کامل از شعر عربی اخذ نشده و گاهی نیز از این نظریه فراتر رفته و بر اساس پژوهش‌های تاریخی، به احتمال اقتباس شاعران عربی از وزن شعر فارسی، اشاره کرده است:

«این نتیجه معقول به نظر می‌رسد که الگوی طبیعی بیت عربی با زبان فارسی، مطابقت ندارد و هر گونه شباهت وزن در این دو زبان تا حدّ زیادی تصادفی است. در واقع [شباهت‌های وزنی] عمدتاً در اوزانی که در زمان امویان و عبّاسیان در ابیات عربی سروده شده‌اند، رخ می‌دهند؛ [پس] ممکن است، تأثیر آن برعکس بوده باشد و این وزن‌های جدید در اصل از فارسی اقتباس شده و به سیستم عربی وارد شده باشند». (همان: ۶۷)

کتاب «وزن‌های پارسی» سرشار از نکته‌های خاص وزنی است که عروضیان فارسی به آن‌ها توجّه نکرده‌اند؛ ولی *ساتن* به تفاوت وزن شعر هنگام ترجمه‌ی ابیات عربی به فارسی می‌اندیشد و می‌نویسد:

«شواهد دیگر از تمایز شدید بین این دو نظام را می‌توان در کم‌کاربردی اوزان عربی از سوی شاعران پارسی‌گو حتّی زمانی‌که از شعر عربی ترجمه می‌کنند، مشاهده کرد؛ به‌عنوان مثال و به صورت تصادفی، هفت نمونه از" ترجمان البلاغه " برگزیده شده است که نویسنده [رادویانی] طویل را به منسرح ترجمه کرده، کامل در مضارع، منسرح در مضارع، متقارب در مجتثّ، بسیط در سریع و دوباره در مجتثّ و وافر را در هزج نشان می‌دهد و به‌سختی می‌توان فهمید که چرا اگر شاعران پارسی‌گو، وزن شعر خود را از اعراب کپی می‌کردند، باید آن‌ها را کاملاً نادیده می‌گرفتند. واضح است که در ذهن عروضیِ رادویانی، این دو نظام علی‌رغم نامگذاری مشترک، کاملاً متمایز بوده است». (همان: ۶۹)

افزون بر این، *ساتن* تا انتهای کتاب از تعیین خاستگاه وزن شعر فارسی غافل نمی‌شود و با بیان استدلالات عقلی می‌کوشد تا نظریه‌ی خود را در مورد تفکیک وزن شعر در این دو زبان، اثبات کند:

«جدا از هرگونه پرسش فنّی در نظام‌های عروضی، فطرتاً بعید است ایرانیان– که بیش از هزارسال است به غنای شعری خود مشهور هستند– فاقد شعر باشند و می‌دانیم که شعر در ایران پیش از دوران اسلامی وجود داشته است. سرودهای گاهان اوستا (احتمالاً قرن هفتم پیش از میلاد) شواهد کافی و روشنی است که نشان می‌دهد، جهش ناگهانی نبوغ شاعران ایرانی ناشی از هجوم مهاجمان خارجی نبوده، بلکه ویژگی‌ای به قدمت تاریخِ مردمان این سرزمین است». (همان:۱۷۰– ۱۶۹)

وی در تأیید همین دیدگاه می‌نویسد: «سوابق مکتوب، بازتاب‌دهنده‌ی عدم تغییر این نظام [عروض فارسی] برای مدّت طولانی است و گواهِ این است که با نبوغ زبان فارسی، پیوند تنگاتنگی دارد و بعید است، مدیون نفوذ زبان بیگانه باشد». (همان: ۳ پیشگفتار) از سوی دیگر،

ساتن رباعی را وزن صرفاً ایرانی می‌داند و درباره‌ی شیوه‌ی صحیح تقطیع این وزن طبق نظر خاورشناسان می‌نویسد:

> «در واقع وزن رباعی به هیچ وجه آنقدرها پیچیده نیست و *بلوخمان*، نشان داد که اساس آن، شکل زیر است: (– U U – –| U U – –| U U – –) و مسعود فرزاد (۱۹۴۲م.) رساله‌ی جالب توجّهی درباره‌ی رباعی منتشر ساخت. فرزاد در مورد ماهیت اصلی این متر به همان نتیجه‌ی *بلوخمان* می‌رسد؛ اگر چه ظاهراً از کار او اطّلاعی ندارد و از مسیر دیگری به این نتیجه رسیده و فرمول اصلی وی، این است: (– | – U U – | – U U – || – U U –). شاید مهم‌ترین نکته‌ای که فرزاد به آن اشاره کرده، این است که یک وزن لزوماً نباید با یک پا [رکن] کامل شروع شود». (همان: ۷۹ و ۵۹)

ساتن برای توصیف و طبقه‌بندی اوزان فارسی، الگویی پنج‌گانه و سیستمی از نامگذاری را ارائه کرده که ساده‌تر و واضح‌تر از شیوه‌ی عروض عربی است:

الگوی اوّل (فعولن فعولن)	الگوی دوم(مفاعیلن مغاعیلن)	الگوی سوم(فعلاتن قعلاتن)
– – U – – U	– – – U – – – U	– – U U – – U U
الگوی چهارم(مستغعل فاعلات)	الگوی پنجم(مفاعلن فعلاتن)	
U – U – U U – –	– – U U – U – U	

وی اوزان را با استفاده از سه عدد که با نقطه از هم جدا شده‌اند، توصیف می‌کند؛ یعنی عدد اوّل، نشان می‌دهد که وزن شعر از کدام الگوی پنج‌گانه انتخاب شده، عدد دوم، هجای آغازین الگو را مشخص کرده و عدد سوم، تعداد هجاها را بازگو نموده است؛ مثلاً وزن 3.1.15 (فعلاتن - فعلاتن فعلاتن فعلن) است که از الگوی سوم « U U – – » و از هجای اوّل این الگو آغاز می‌شود و پانزده هجا دارد. پس از آشنایی و اندکی تمرین درمی‌یابیم که این روش عددگذاری اوزان، بسیار کارآمد است؛ البتّه ابوالحسن نجفی ضمن اشاره به نکته‌های تقطیع وزنی *الول ساتن*، اشکالات موشکافانه‌ای نیز بر آن‌ها وارد می‌کند. (ر.ک. نجفی، ۱۳۵۹: ۶۱۹) همچنین وی پس از اشاره به تفاوت‌های آرای *فین تیسن و ساتن* نوشته است: «فین تیسن در نقدی که درباره‌ی عروض ساتن نوشته، غالباً در نامگذاری وزن‌ها بر او ایراد می‌گیرد و گاهی حتّی آن را به‌کلّی غلط می‌داند؛ با این‌همه، نامگذاری ساتن غالباً بر طبق المعجم است». (نجفی،۱۳۹۴: ۲۷) علی‌اصغر قهرمانی‌مقبل نیز در کتاب «عروض و قافیه فارسی با رویکرد جدید» به تحلیل دقیق تقطیع وزنی ساتن پرداخته و با استفاده از نظرات ابوالحسن نجفی، طبقه‌بندی ساتن را بهتر و کاربردی‌تر نموده است. (ر.ک. قهرمانی‌مقبل،۱۴۰۲: ۱۸۴) *ساتن* با همین روش، آمار اوزان ۴۲ شاعر بزرگ ایرانی را بررسی کرده که سال‌هاست به عنوان مرجع آماری مطمئنّی از سوی وزن‌پژوهان ایرانی، انتخاب شده است. شایان ذکر است که *ساتن* بر عروض سنّتی، اشراف فراوانی دارد و آگاهی وی نسبت به مقالات و آثار نظریه‌پردازان وزن شعر فارسی، قابل تحسین است؛ چنان‌که نظریات *فرزاد، ناتل‌خانلری، وزیری و حمیدی* را بادقّت خوانده و در مورد درستی یا نادرستی آرای آنان، اظهارنظر کرده است. درنهایت بایدگفت که «وزن‌های پارسی» کتابی تخصّصی در وزن شعر

فارسی است و نویسنده‌ی کتاب به هیچ نحو از مسیر مطالعات وزن شعر خارج نشده و به حاشیه نرفته، تا جایی که حتّی شاهد مثال‌های خود را به زبان انگلیسی ترجمه نکرده است؛ چون هدف او بر خلاف برخی از خاورشناسان، لذّت‌بردن انگلیسی‌زبانان از خوانش معنای اشعار نیست، بلکه بر آموزش قواعد تقطیع و تعیین وزن شعر فارسی، تأکید ورزیده است.

۴. ۶. فین تیسن،[1] خاورشناس دانمارکی (متولّد ۱۹۴۱)

کتاب «وزن شعر کلاسیک فارسی، اردو، ترکی قره‌خانی و ترکی عثمانی» آخرین اثر تألیفی ایران‌شناسان در مورد عروض و قافیه‌ی فارسی است که *تیسن*، آن را در سال ۱۹۸۲م. به زبان انگلیسی منتشر کرده است؛ البتّه *الول ساتن* پیشتر به شایسته‌ترین وجه، مطالب وزن شعر فارسی را به زبان انگلیسی ارائه که این امر، نگارش کتاب درباره وزن شعر فارسی را برای ایران‌شناسانِ پس از وی، دشوار نموده است. *تیسن* به منظور متفاوت‌نمودن کتاب خود نسبت به اثر ساتن (وزن‌های پارسی) و نیز به دلیل تسلّط بر تعدادی از زبان‌های شرقی، می‌کوشد که با مطابقت دادن عروض فارسی با وزن شعرِ زبان‌های اردو و ترکی، این اثر را قابل استفاده نماید؛ چنان‌که برخی از جملات کتاب، نگاه صائبِ *تیسن* را نسبت به وزن شعر نشان می‌دهد:

> «قواعد عروضی را عروض‌دانان ابداع نمی‌کنند؛ همان طور که قواعد دستور زبان را دستورنویسان ابداع نکرده‌اند. شاعران قواعد عروضی را بر اساس ملاحظات زبانی، استنباط می‌کنند و اگر شاعران از این قواعد پیروی می‌نمایند، به آن دلیل است که خودِ زبان، آن‌ها را ناچار به انجام دادن آن می‌کند. به عبارت دیگر، قواعد عروضی در زبان، فطری است و هر قاعده و استثنا، نشان‌دهنده‌ی واقعیتی در زبان است». (تیسن، ۱۹۸۲: ۷)

از سویی اگر بخواهیم درباره شیوه‌ی نگارش کتابِ *تیسن*، نقدی منصفانه داشته باشیم، باید گفت که ضرب‌آهنگ بیان مطالب مهمّ عروضی در اثر وی، بسیار کُند است و ضمناً برخی از مطالب کتاب، ارتباطی با عروض فارسی ندارد؛ برای نمونه می‌توان به واژه‌های عربی موجود در شعر فارسی و تغییر واژه‌های فارسی در گذر زمان از زبان پهلوی به فارسی دری اشاره کرد. علاوه بر این، جایگاه قافیه در قالب‌های شعر فارسی– که ارتباط مستقیمی با وزن شعر ندارد– به‌تفصیل بررسی شده است. (ر.ک. همان: ۵۲–۳۵) همچنین بیان مطالب غیر ضروری در مورد علم عروض به حدّی است که در ۸۹ صفحه‌ی آغازِ کتاب به‌جز بررسی هجاها (صامت و مصوّت) اثری از مباحث عروض در کتاب وی به چشم نمی‌خورد و نویسنده علی‌رغم بیان مطالب نامرتبط به وزن شعر و عدم پرداختن به مطالب اساسی عروض فارسی، با سخنانی اغراق‌آمیز ادعا می‌کند: «دانش‌آموزی که به مطالب بخش اوّل تسلّط داشته باشد، می‌تواند با استفاده از قوانینی که در آنجا آمده، ریتم هر شعر کلاسیک فارسی را مشخص کند. درست است که چند قانون اضافی وجود دارد که او باید بداند، امّا آن‌ها را می‌توان به‌راحتی استنباط کرد». (همان: ۸۹) البتّه مراد نویسنده، آن است که خواننده‌ی اثر می‌تواند با خواندن مطالب آن بخش، هجای کوتاه را از

1. Finn Thiesen

هجای بلند تفکیک دهد و به نظر *تیسن*، همین حد از دانش عروضی برای تشخیص وزن شعر، کافی است؛ بنابراین اگر بخواهیم این اثر را با کتاب‌های *بلوخمان* و *ساتن* به عنوان منابع در اثرِ *تیسن* بسنجیم، بایدگفت که وی برخلاف پیشینیان به هیچ روی اولویّت‌بندی را رعایت نکرده است؛ چنان‌که در برخی موارد، مباحث ضروری مانند ارکان و زحافات را شرح نمی‌دهد، امّا به بیان مطالب غیر لازم مانند وزن متقارب مثمّن، عروض مسبّغ و سالم ضرب، بدون ارائه‌ی پیشینه و یا توضیح تکمیلی، تمایل دارد که این دو دستگی و عدم توازن میان مطالب اهَم و غیر مهم در سراسر کتاب وی به چشم می‌خورد. دیگر ایراد وارد بر عملکرد *تیسن*، آن است که تفکیکی میان علم عروض، بدیع و معانی قائل نشده و هنگامی که در حال بیان مسائل دشوار وزن‌شناسی است، به مسأله تضمین در شعر اشاره می‌کند؛ لذا بدیهی است که تلفیق عروض با علم بدیع، باعث سردرگمی مخاطب با ادب فارسی می‌شود. همچنین اطناب سخن نویسنده که در تمام اثر خودنمایی می‌کند، باعث پراکندگی افکار خوانندگان از مطالعه‌ی مبانی علم عروض می‌شود.

از سوی دیگر، *تیسن* بدون ارائه‌ی پیشینه و توضیح، نام زحافات وزن شعر فارسی را سلسله‌وار بیان می‌کند و گاه می‌کوشد که با نوآوری‌ها و خلاقیّت‌های خود، مطالبی را به خواننده القا نماید؛ امّا آوردن این مطالب خام و ناپخته، هیچ‌گونه تأثیر مثبتی بر فرآیند کارش ندارد و باعث سردرگمی خواننده می‌شود؛ چنان‌که نویسنده برای نخستین‌بار در صفحه‌ی ۱۲۲ «بحرهای هزج، رمل و رجز» را به‌درستی و یکپارچه بررسی و در ادامه، سایر دایره‌های عروضی را مطرح می‌کند. سپس مجدّداً در صفحه‌ی ۱۴۰ به توصیف بحر هزج باز می‌گردد و در صفحه‌ی ۱۶۴ برای سومین بار بدون بیان هیچ نکته‌ی تازه‌ای، بحر هزج را ذکر می‌کند. گویا هدف نویسنده، لذّت‌بردن خوانندگان انگلیسی‌زبان از مفاهیم ناب اشعار فارسی در این بحر است و هیچ‌گونه اهداف آموزشی در این بازگشت‌های مکرّر، وجود ندارد. در صفحات پایانی اثر، ویژگی‌های وزن شعر اردو، بیان می‌شود (تیسن،۱۹۸۲: ۱۹۷) و جالب آن‌که اغلب اوزان پرکاربرد وزن شعر فارسی مانند «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» یا «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» در اشعار اردو نیز پرکاربرد است؛ ولی متأسّفانه *تیسن*، دلیل شباهت اوزان در شعر این دو زبان را بیان نکرده و این موضوع، احتمال اقتباس و الگوبرداری شعر اردو از اوزان شعر فارسی را تقویت نموده است. گفتنی است که کتاب *تیسن*، مجموعه‌ای از ایجاز مُخل و اطناب مُمل است؛ زیرا بسیاری از مطالب کم‌اهمیّت به صورت مفصّل بررسی شده؛ در حالی که به مطالب مهمّ وزن شعر فارسی چون ارکان عروضی، کمتر پرداخته شده است. به نظر می‌رسد که مبحث زحافات به عنوان مهم‌ترین بخش عروض در این اثر، جایگاه مناسبی ندارد و شاید بتوان‌گفت که هدف نویسنده از بیان شاهد مثال‌های فراوان، لذّت‌بردن خواننده از اشعار است و مبانی علم عروض در درجه‌ی دوم اهمیّت قرار دارد. ناگفته نماند، با این‌که *تیسن* به وزن شعر فارسی اِشراف فراوان دارد، امّا شیفتگی او نسبت به معنی اشعار زیبای فارسی، باعث شده این اثر از لحاظ عروض فارسی، کم‌رمق شده باشد؛ البتّه باید نویسنده را در گزینش شاهد مثال‌ها تحسین کرد و این امر را نشانه‌ی علاقه و اِشراف وی به اشعار منتخب ادب فارسی دانست. از دیگر ویژگی‌های تحسین‌برانگیز این اثر،

علاوه بر استفاده از خطّ شکسته‌ی نستعلیق برای نگارش شاهد مثال‌های فارسی، پرداختن به قواعد تقطیع وزن شعر فارسی در کتاب است که اهمّیت فراوانی دارد و ظاهراً او از قواعد سه‌گانه‌ی ابوالحسن نجفی، بی‌ارجاع استفاده کرده است؛ البتّه نجفی در اثر خود با عنوان«درباره طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی» پس از اشاره به تفاوت‌های آرای *فین تیسن و ساتن* نوشته است:«فین تیسن در نقدی که درباره‌ی عروض ساتن نوشته، غالباً در نامگذاری وزن‌ها بر او ایراد می‌گیرد و گاهی آن‌ها را به‌کلّی غلط می‌داند». (نجفی،۱۳۹۴: ۲۷) با اندکی اغماض می‌توان این اثر را در زمره‌ی آثار تطبیقی وزن شعر فارسی برشمرد؛ هرچند نویسنده، تنها به بیان شباهت و تفاوت‌های هجاها و مصوّت‌ها در زبان‌های فارسی و اردو بسنده کرده است. نهایت آن‌که *حمید حسنی* در مجلّه گلچرخ (شماره دهم، تیر ۱۳۷۳ :۶۷-۶۲) به معرّفی و نقد این کتاب پرداخته و آن را اثری محقّقانه و کم‌اشتباه ارزیابی کرده که به نظر می‌رسد، قرابت و دوستی *تیسن* با منتقد، در نقد کتاب تأثیرگذار بوده است؛ زیرا برخی از ایرادهای این کتاب– چنان‌که بیان شد– از دید منتقد پنهان مانده است. به باور نگارندگان این مقاله، کتاب مذکور با وجود محاسن آن، برای مطالعه و آموزش وزن شعر فارسی، چندان مناسب نیست.

۴. ۷. ژوستین لاندو،[1] خاورشناس فرانسوی (متولّد ۱۹۷۷)

انتشارات دانشگاه *سوربن* جدید (۲۰۱۳م.) در هفتاد و هفتمین شماره از مجموعه کتابخانه ایرانی انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران، کتاب «موزون و عقلانی» را منتشر کرد. این اثر، نسخه‌ی تغییریافته و ویرایش شده‌ی رساله‌ی دکتری *ژوستین لاندو* با راهنمایی *یان ریشار* است که درسال ۱۳۹۴ش. موفّق به دریافت جایزه‌ی جهانی کتاب سال ایران شد؛ ولی تا کنون به طور کامل به فارسی ترجمه نشده است. بر این اساس، *شقایق اروجی* دانش‌آموخته‌ی زبان و ادبیات فرانسه در سال ۱۳۹۸ش. مقاله‌ای در مورد معرّفی این کتاب به زبان فارسی منتشر کرد.

لاندو در این اثر با خوانش تطبیقی «معیار الاشعار» خواجه نصیرالدین طوسی و «المعجم» شمس قیس رازی– که در فاصله‌ی زمانی نزدیک به هم تألیف شده‌اند– در پی درک تحوّلات ادبی این عصر برآمده است. نویسنده در فصل اوّل، شرح حال مختصری از زندگی و اندیشه‌ی این دو ادیب ارائه می‌دهد و سپس به هدف مشترک ادیبان از نگارش دو کتاب در عروض، اشاره می‌کند و رویکرد آن دو را در رسیدن به هدفشان متفاوت می‌داند؛ بنابراین، تفاوت رویکرد دو ادیب مذکور در تحقیق، اساس کتاب «موزون و عقلانی» را تشکیل می‌دهد. به بیانی، *لاندو* این پرسش را مطرح می‌کند که تفاوت رویکرد و اندیشه‌ی ادیبان دو کتاب یادشده، در ماحَصَل موضوعی مشترک تا چه میزان می‌تواند دگرگونی ایجاد کند و به ما می‌گوید که تفاوت‌ها از دیباچه‌ی دو اثر نمایان می‌شود؛ چنان‌که شمس قیس– که *لاندو* او را ادیب می‌نامد– با بیان احساسات و با زبانی آمیخته به آرایه‌های ادبی، کتابش را آغازکرده؛ درحالی‌که واژه‌پردازی عاطفی در زبان خواجه نصیر طوسی– که *لاندو* او را فیلسوف می‌خواند– جایگاهی ندارد. از سویی، روش

1. Justine Landau

تحقیق فیلسوف در کتاب «معیار الاشعار» ارائه‌ی مفاهیم با طبقه‌بندی مشخص و مستند و با بیان تعاریف جامع و مانع پیش می‌رود؛ حال آن‌که ادیب در «المعجم» از بیان افسانه‌ها و مطالب غیرمستند، مانند اشاره به نخستین شاعر فارسی‌گو، ابایی ندارد. (ر.ک. لاندو،۲۰۱۳:۱۸۴-۱۸۰) همچنین *لاندو*، نخست با ارائه‌ی طرح و نقشه‌ی راه این دو اثر، امکان مقایسه‌ی ساختاری آن‌ها را فراهم می‌کند و سپس به بررسی محتوای آن‌ها می‌پردازد و خاستگاه علم عروض را – که از نگاه *لاندو* بی‌شک زبان عربی است– شرح می‌دهد. در ادامه به نقش ایرانیان در گسترش این علم و پیشبرد آن اشاره می‌کند. وی در پایان، نتیجه می‌گیرد که ایرانیان با تلاش، علم عروض و قوانینش را به‌کمال آموختند که این امر، سبب شکل‌گیری عروض فارسی شده است. سپس از «معیار الاشعار» سخن می‌گوید و این مطلب را بیان می‌کند که خواجه نصیر، چگونه تفاوت‌های عروض در فارسی و عربی را با یکدیگر سنجیده است. پس از آن به بررسی همین امر در کتاب «المعجم» می‌پردازد. باید گفت که تحقیق لاندو در زمره‌ی آثار تطبیقی و هدف او سنجش شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در رویکرد علمی دو نویسنده است؛ تا با این شیوه، دیدگاه «فیلسوف و ادیب» را به‌خوبی به مخاطب غیرفارسی‌زبان منتقل کند که حقیقتاً به بهترین‌شکل از عهده‌ی کار برآمده است. علاقه‌ی لاندو به ادب فارسی را می‌توان از مصاحبه‌اش با *خبرگزاری ایبن*(۱۳۹۴) دریافت: «هیچ ادبیاتی به جذّابیت و تازگی ادبیات فارسی وجود ندارد. شعر فارسی به من جان می‌دهد و تأثیر این ادبیات به‌وضوح در زندگیم دیده می‌شود و افتخار می‌کنم که وقتم را صرف تحقیق درباره‌ی ادبیات ایران کرده‌ام». (ibna.ir/ x3Z5y)

۵. پژوهش‌های خاورشناسان درباره‌ی چگونگی وزن شعر ایرانی میانه غربی

تعیین و شناسایی پیشینه‌ی وزن شعر فارسی و مراحل تکامل آن، بسیار دشوار است و فقدان مستندات دقیق، هرگونه داوری را در این مورد با نتایجی مشکوک همراه کرده است. در چنین وضعی، کشف نسخه‌های خطّی باستانی برای بازشناخت تاریخ وزن شعر راهگشا بوده؛ چنان‌که اکتشافات نسخه‌های اشعار مانوی در ناحیه‌ی «تورفان چین» در اواخر قرن نوزده، مسیر را برای کشف قواعد و ماهیت شعر ایرانی میانه، هموار نموده است. از آنجا که ابتدا خاورشناسان به اسناد مکشوف، دست یافته و به صورت علمی وزن شعر ایرانی میانه را بررسی کرده‌اند، باید پذیرفت که عمده‌ی بار این تحقیقات بر دوش آنان بوده است؛ البتّه اغلب تحقیقات و آثار خاورشناسان به زبان انگلیسی و دیگر زبان‌ها بوده و در همین راستا، حسن رضایی باغ‌بیدی نیز در مقاله‌ای به زبان انگلیسی با عنوان«Ancient Iranian Poetic Metres» ضمن بررسی آرای خاورشناسان، کوشیده است که اوزان شعری متعلّق به دوره‌ی ایران باستان را بازنویسی و تحلیل نماید. همچنین وی نشان داده که اوزان شعری در آن دوره، پیچیدگی و تنوّع خاصی داشته و نمی‌توان آن‌ها را صرفاً بر اساس قالب‌های عروضی دوره‌ی اسلامی، توضیح داد. به‌علاوه او بیان‌کرده که این اوزان باید در زمینه‌های زبان‌شناسی تاریخی، خاستگاه فرهنگی و تحلیل متون باستانی، بررسی شوند تا ساختار و کارکرد آن‌ها روشن گردد. بخش دیگر مقاله‌ی مذکور به سنجش اوزان ایرانی با اوزان هند و اروپایی در راستای تبیین چگونگی شکل‌گیری و توسعه‌ی این اوزان در

سنّت‌های زبانی اختصاص دارد. (ر.ک. رضایی باغ‌بیدی،۲۰۱۱: ۱۷– ۳) در حقیقت، ساختار وزن شعر در زبان ایرانی میانه‌ی غربی، مبهم است و اوّلین مطالعات روشمند درباره‌ی ساختار آثار منظوم پهلوی را *بنونیست* در سه اثر خود به نام‌های درخت آسوریک (۱۹۳۰م.)، یادگار زریران (۱۹۳۲م.) و آخرالزمان پهلوی (۱۹۳۲م.) انجام داده است. این پژوهش‌ها که عصر جدیدی را در مطالعات شعر ایرانی میانه گشوده، شامل دو نظریه هستند که به‌جاست از هم متمایز شوند؛ زیرا هریک از آن‌ها سرنوشت متفاوتی داشته‌اند. نظر اوّل: آثاری که از مدّت‌ها پیش منثور تلقّی شده، در واقع شعر بوده‌اند؛ نه نثر و البتّه کسی این نظریه را که حاصل دریافتِ بی‌نظیر *بنونیست* بوده، رد نکرده است. نظریه‌ی دیگر این‌که وزن شعر پهلوی یا به طور کلّی فارسی میانه و پارتی اساساً هجایی بوده که این نظریه، از سوی *هنینگ* مردود شده است. اگرچه بنونیست، گام‌های اوّلیه‌ی شناخت فنّ شعر فارسی میانه را برداشته، امّا مبانی وزن‌شناختی موجود در شعر آن دوره را هنینگ کشف نموده است. او نشان داده که وزن شعر در این زبان، هجایی نیست؛ چون تعداد هجاهای هر مصرع تغییر می‌کند و البتّه وزن کمّی هم نیست؛ زیرا ترتیب منظّمی از هجاهای بلند و کوتاه در آن دیده نمی‌شود. *هنینگ*، دیدگاه جدیدی را درباره‌ی ساختار شعر ایرانی میانه در مقاله‌ی«یک شعر پهلوی» (۱۹۵۰) مطرح کرد:«اساس شعر، هم به اندازه‌ی هجاها و هم به تعداد هجاها بستگی دارد». (هنینگ، ۱۸:۱۹۳۳) بر اساس کشف او، این‌که تغییرات تعداد هجاها حدود معیّنی دارد، مؤیّد سرشت تکیه‌ای‌بودن اوزان است. مقایسه‌ی طول ابیات از طریق هجاهای آن، قاعده‌ی جدیدی بود که *هنینگ* به معرّفی آن پرداخت و مقاله‌ی وی در بررسی درخت آسوریک را باید به منزله‌ی نقطه‌ی آغاز این راه، قلمداد کرد. *هنینگ* در مقالات دیگرش با عنوان‌های «فروپاشی مطالعات اوستایی و شعری به زبان پهلوی» قدم‌های بعدی را در بررسی اشعار ایرانی میانه‌ی غربی برمی‌دارد که مبتنی‌بودن این وزن شعر بر تکیه، اساس نظریه‌ی وی را تشکیل می‌دهد. به علاوه کسانی‌که به وزن شعر میانه غربی علاقه‌مند بوده، نظر *هنینگ* را پذیرفته‌اند؛ ولی هیچ‌یک از آنان به‌جز *شاکد* در تحلیل‌های خود، گامی فراتر نرفته‌اند.

شاکد، معتقد است که پژوهش‌های هنینگ درباره‌ی اصل آهنگین‌بودن ابیات شعر از طریق تکیه، خالی از اشکال نیست. وی باور دارد که این امر، مستلزم آشنایی با ساختار چگونگی آهنگ در ایرانی میانه است که ما فاقد آن هستیم. (ر.ک. شاکد،۳۹۵:۱۹۷۰) *شاکد* پس از بررسی شعرهایی در زبان ایرانی میانه‌ی غربی که با روشی متفاوت سروده شده‌اند، محتاطانه نارسایی فرضیه‌های *هنینگ* را بازگو نموده است: «به نظر می‌آید که در مواردی، *هنینگ* اطمینان کاملی از تکیه‌های داده‌شده به هجاها نداشته است؛ برای مثال این موضوع که باید به واژگان یا ترکیبات طولانی، یک تکیه یا بیشتر داد و این‌که برای حروف اضافه‌ی کوتاه می‌توان قائل به وجود تکیه بود یا نه». (همان) شاکد پس از بیان نارسایی‌های کار هنینگ می‌نویسد:

> «پذیرفتن بی‌قاعدگی در تعداد تکیه‌های بیت در واقع زیرسؤال‌بردن اصول تکیه به منزله‌ی اساس الگوی وزن است... و می‌توان نتیجه گرفت که شاعران ایرانی میانه، شمار تکیه‌ها را در نظر نمی‌گرفتند؛ همان‌گونه‌که تعداد هجاها را محسوب نمی‌داشتند؛ هرچند هر دو عامل شمار معمول تکیه‌ها و میانگین هجا به طور جدّی در پس‌زمینه، حضور داشته است. جدای از عنصر

> آهنگ- که به اعتقاد من، عامل تأثیرگذار مهمّی بوده و متأسّفانه خود را در نوشتار نشان نمی‌دهد- عامل مهمّ دیگری که از این لحاظ چون یک شگرد ادبی نقش داشته، مکث است؛ لذا جایگاه و تعداد مکث‌های یک بیت، باعث تمایز یک شعر از شعر دیگر می‌شده است». (همان: ۴۰۴)

مری بویس (شاگرد هنینگ) مجموعه‌سروده‌های مانوی به زبان پارتی، یعنی وسیع‌ترین پیکره‌ی شعر ایرانی میانه‌ی غربی را در سال ۱۹۵۴م. بازسازی و منتشر کرد و متذکّر شد که هدف او از این بازبینی، استخراج نظام کلّی وزن شعر پارتی نیست، بلکه مقصود وی فراهم‌کردن ابزاری برای مقایسه‌ی جزءبه‌جزء وزن اشعار این مجموعه است که باید اذعان کرد، چنین نشانه‌هایی را نمی‌توان در آن‌ها یافت؛ زیرا ترکیبات چنان متنوّع‌اند که نمی‌توان هیچ قیدوبندی را در آن‌ها بازشناخت. تا آنجا که *بویس*، اعتراف می‌کند: «در واقع غیر از تعداد کمی از ترکیبات تکیه‌بَر و بی‌تکیه- که مستثنا هستند- تعدّد و تنوّع الگوهای حاصل به قدری زیاد است که هر نوع تلاشی برای قالب‌بندی هجاها را با نتایج مشکوک همراه می‌کند». (بویس، ۵۷:۱۹۵۴) البتّه *شاکد*، تنها راه تشخیص تفاوت دو منظومه‌ی مورد بررسی *بویس* را با مقایسه‌ی آماری تعداد زیادی از ابیات آن‌ها ممکن می‌داند: «این نظام شعری به دلیل نامشهودبودن ساختار زبانی اشعار، تاکنون تن به بررسی نداده است... و شاید دلیل این بی‌نظمی‌ها این باشد که هر شعری وابسته به یک ملودی خاص بوده که قالب وزنی را تحت تأثیر قرار می‌داده است؛ بی‌آنکه وزن را در چارچوب انعطاف‌ناپذیری قرار دهد». (شاکد،۳۹۷:۱۹۷۰)

ژیلبر لازار با تحلیل چند شعر از اشعاری که بویس، آن‌ها را منتشر نمود، تلاش کرد که برخی از قواعد وزن شعر ایرانی پارتی را نشان دهد. وی به منظور تحلیل نظام فنّ شعر پارتی، سه فرضیه را به عنوان قواعد اساسی، مطرح نماید:

> «۱. ضرب‌آهنگ با تکرار متناوب ضرب‌آوا ایجاد می‌شود که اغلب ولی نه لزوماً با تکیه‌ی واژه، منطبق است. ۲. تعداد هجاها در هر مصراع تاحدّی متغیّر است که این تعداد، بستگی به نوع هجا نیز دارد. ۳. تمایز قطعی بین هجاهای سنگین و هجاهای سبک وجود دارد و هجاهای سنگین، هجاهای بلند به شمار می‌روند و هجاهای سبک، هجاهای کوتاه و یا هجاهای بلندی که در کلمات جنبی و یا در جایگاه ضعیف هستند. در ضمن ضرب‌آوا همیشه روی یک هجای سنگین قرار دارد». (لازار،۲۲۳:۲۰۰۳)

به علاوه، وی به شباهت‌های ساخت آوایی زبان پارتی و فارسی میانه اشاره می‌کند:« ازآنجا که زبان پارتی و فارسی میانه، ساخت آوایی بسیار مشابهی دارند، می‌توان انتظار داشت که همین قواعد در شعر فارسی میانه هم کاربرد داشته باشد و بر این اساس، امکان ارائه‌ی تفسیری از ساختار وزنی برخی قطعات منظوم در ادبیات پهلوی، فراهم شده است». (همان) لازار با بیان ویژگی‌های وزن شعر ایرانی میانه، درباره‌ی واحد وزن شعر آن می‌نویسد:

> «واحد وزن شعر، بیت است که از دو مصراع مساوی تشکیل می‌شود. هر مصراع نیز به دو پاره یا نیم مصراع مساوی تقسیم می‌شود. مرز بین دو نیم‌مصراع در نُسَخ مانوی اغلب به طور برجسته مشخص شده است؛ بنابراین باید نیم‌مصرع‌ها را تحلیل کرد تا ساختار آن‌ها کشف شود.

> نیم‌مصرع‌ها از دو رکن یا دو پایه و یک ضرب‌آهنگ در بخش پایانی تشکیل می‌شوند و هر رکن معمولاً دو، سه یا چهار هجا دارد. هجاها خود به دو دسته کوتاه و بلند تقسیم می‌گردند که هجاهای دارای مصوّت کوتاه، هجای کوتاه محاسبه شده و بقیّه‌ی هجاها بلند به شمار می‌آیند». (همان، ۱۹۸۵: ۳۷۳-۳۷۲)

در ادامه به بررسی تفاوت‌های اجزای نیم‌مصرع‌ها (پایه‌ها) در دو مجموعه «انگدروشنان و هویدگمان» می‌پردازد:

> «تمام نظام‌های فنّ شعر بر پایه‌ی نوعی توازن بین الزامات و اختیارات میان ثابت‌ها و متنوّع‌ها بنا شده است؛ تفاوتی که در قواعد فنّ شعر به آن پی برده‌ایم، بیانگر تفاوت‌های آماری ذکرشده است و این تفاوت در اساس، تفاوت وزنی است. روشی که ما را به ارزیابی و تعریف اوزان مختلف در بطن یک نظام واحد قادر می‌کند، صحّت پیش‌فرض‌هایی را که بر آن اساس، نظام وزن شعر را قاعده‌بندی کرده‌ایم[سه فرضیه‌ی بالا] تأیید می‌نماید». (همان: ۳۸۹)

در پایان باید گفت، با توجّه به موارد فراوانی که به طریقی از سه فرضیه‌ی یادشده، تخطّی نموده و *لازار* هم به وجود آن‌ها اعتراف کرده و توجیهات غیر قابل پذیرش وی در مورد نارسایی‌های فرضیه‌ها، می‌توان اذعان کرد که نتیجه‌گیری *لازار*، مبنی بر اثبات صحّت پیش‌فرض‌ها، بسیار خوش‌بینانه است. امید طبیب‌زاده نیز در مقاله‌ی «پیشنهادی برای بازسازی وزن شعر پارتی در پرتو ویژگی‌های وزنی برخی اشعار ایرانی میانه‌ی غربی» می‌کوشد تا در چارچوب انگاره‌های وزنی اشعار برخی از زبان‌های ایرانی غربی، به این پرسش پاسخ دهد که در چه مواردی تکیه‌های ضرب‌آوا بر هجاهای سبک قرار می‌گیرند و در چه مواردی برخی از هجاهای سنگین، فاقد ضرب‌آوا هستند. او معتقد است که مهم‌ترین الزام نظری واج‌شناسی نوایی در بحث وزن، این است که محقّق برای توصیف وزن به‌هیچ‌وجه نباید از حوزه‌ی واج‌شناسی و سطوح نوایی، خارج شود و هرگونه استناد به ویژگی‌های صرفی و نحوی محض، خطاست. وی نتیجه‌گیری می‌کند که رویکرد *لازار* در توصیف وزن شعر پارتی، رویکردی صحیح است؛ امّا انگاره‌ای که *لازار* از وزن این نوع شعر به دست می‌دهد، ناقص است. (ر.ک. طبیب‌زاده، ۱۳۹۸: ۳۵۴-۳۳۹)

۶. دیدگاه نظریه‌پردازان غربی در شناخت وزن شعر کمّی فارسی

هر نظریه‌ی وزنی پس از شکل‌گیری، با پرسشی اساسی روبه‌روست که ماهیت آن را به چالش می‌کشد. مهم‌ترین پرسش این است که چگونه می‌توان مبانی و اصول نظریه‌ی مورد بحث را بر ساخت زبان‌های گوناگون انطباق داد و بر نظام‌های وزنی متعدّد، تعمیم بخشید. این امر در مواردی، به مقدّمه‌ای برای دست‌یابی به یک نظام رده‌شناسی زبان‌ها بر اساس نظریه‌ی مزبور، مبدّل می‌شود. *بروس هیز* در رساله‌ی دکتری خود با عنوان « A metrical theory of stress rules» (۱۹۸۰م.) به این مهم پرداخته و فصل جدیدی را در تاریخ نظریه وزنی گشوده است. وی می‌گوید که شعر فارسی، دارای وزن کمّی است؛ بنابراین جای تکیه در آن نقشی ندارد و ترتیب هجاهای سبک و سنگین، صرف نظر از نقش‌شان در قواعد تکیه‌گذاری، پدیدآورنده‌ی وزن هستند. (ر.ک. هیز، ۱۹۷۹: ۲۴۲-۱۹۳) البتّه طرفداران این نظریه، برای اثبات و تکمیل تحقیقات هیز

تلاش کرده‌اند؛ چنان‌که خلاصه‌ی نظر *اوتاس* چنین است: تحلیل وزنی شعر فارسی، اساساً کمّی است. این وزن، نه به تکیه‌ی بازدمی (دینامیک) مربوط است و نه به آهنگ زیر و بمی؛ با این حال در قرائت جدید شعر فارسی، می‌توان گفت که تکیه‌ی بازدمی، کمیّت و زیر و بمی با یکدیگر تعامل دارند. کمیّت، ساخت وزنی لازم را ایجاد می‌کند و ترکیبی از زیر و بمی و تکیه، هجاهایی را که به شکل طبیعی و دستوری تکیه‌دار هستند، تعیین می‌نماید. (ر.ک. اوتاس، ۱۲۲:۲۰۰۹-۹۶) نظریه‌ی هیز، از این لحاظ موفّقیت بزرگی به شمار می‌رود که برخلاف بسیاری از نظریه‌ها می‌کوشد با اتکّا و استفاده از فرآیندهای اشتقاقی شناخته‌شده در موسیقی، به این سؤال مهم پاسخ دهد که وزن شعر فارسی از کجا می‌آید و چه ماهیتی دارد. اساس نظریه‌ی هیز بر عملیاتی چون اشتقاق و قوانین زایش، استوار است؛ یعنی او دو الگوی مادر را تعریف می‌کند که بسیاری از ارکان با روش تبدیل و افزایش، از آن‌ها مشتق می‌شوند. این نظریه‌پرداز، بیشترِ ارکان را از الگوی مادر « — — — » که معادل رکن عروضی «مفعولن» است، مشتق می‌داند. طبق این نظریه، هریک از سه هجای بلند این الگو به دو هجای کوتاه، قابل تقسیم‌اند و تنها یک بار این تبدیل امکان‌پذیر است. با این روش، سه رکن «فعلاتن، مفتعلن و مستفعلُ» از الگوی مادر « — — — » تولید می‌شوند؛ در نتیجه، تکرار هریک از این ارکان، یک بحر مهمّ فارسی را تولید می‌کند و در گام بعد می‌توان در یک رکن، دو هجای مجاور را با یکدیگر جابه‌جا کرد. بخش بزرگی از اوزان مهمّ فارسی نیز بدین‌ترتیب تولید می‌شوند. در زیر نمونه‌هایی از اشتقاق «فعلاتن» آمده و زیر توالی‌هایی که تحت جابه‌جایی قرار می‌گیرند، خط کشیده شده است:

– – UU – U – U ⟸ – – UU – – U U

– – U –U – U U ⟸ – – UU – – U U

– U – U – – U U ⟸ – – UU – – U U

در نظریه‌ی هیز، عملیات دیگری نیز وجود دارد که مجوّز افزودن یک «U» پیش از هریک از « – » های الگوی مادر را می‌دهد. به این ترتیب می‌توان یک رکن هفت مورایی ساخت و هریک از سه رکن مفاعیلن (U – – –)، فاعلاتن (– U – –) و مستفعلن (– – U –) با این روش، تولید می‌شوند. (ر.ک. هیز، ۱۹۷۹: ۲۰۸) هیز با تعریف یک الگوی مادرِ دیگر (– –) و با عملیات مشابهی به اوزان مبتنی بر تکرار فعولن (U – –) و فاعلن (– U –) نیز دست یافته است. در واقع نظریه‌ی وی، همه‌ی اوزان را از دو الگوی مادر تولید می‌کند که تاحدّی توجیه موسیقایی دارد. به‌علاوه عملیاتی که او برای اشتقاق اوزان معرفّی می‌کند (تبدیل بلند به دو کوتاه و افزودن یک کوتاه پیش از یکی از هجاهای بلندِ رکنِ مادر) با فرآیندهای شناخته‌شده‌ی موسیقایی توجیه‌پذیرند؛ امّا این برتری ساختاری به قیمت پوشش‌ندادن برخی از خانواده‌های وزنی مهم، حاصل می‌شود و لذا راهکارِ پیشنهادی هیز، از پوشش‌دادن اوزانِ دارای دوره‌ی تناوب هشت مورایی (مفتعلاتن) و هفت مورایی (متفاعلن) ناتوان است. (ر.ک. مهدوی‌مزده، ۴۷:۱۴۰۳-۴۴) برای آگاهی بیشتر از نظریه‌ی هیز (ر.ک. طبیب‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۸۰-۱۷۱).

۷. نتیجه‌گیری

رویکرد خاورشناسان در مطالعه و بازتولید رساله‌های عروضی فارسی، باعث ایجاد تمایز در انتخاب روش تحقیق شده که درنهایت، دگرگونی محتوای آثار آنان را در پی داشته است؛ لذا تحقیقات آنان را می‌توان در چهار دسته «ترجمه، تصحیح، تطبیق و تحلیل» گروه‌بندی کرد:

الف. *روکرت و دوتاسی* در زمره‌ی مترجمان قرار می‌گیرند و آثارشان با هدف بازتولید و ترجمه‌ی رساله‌های فارسی با محوریّت عروض سنّتی به زبان‌های اروپایی انجام شده است؛ بنابراین به دلیل پیچیدگی و دیریابی عروض سنّتی، مترجمان از ارائه‌ی مطالب اساسی این علم، خودداری کرده و تنها کلیّات مفاهیم عروضی را به گونه‌ای ناقص به مخاطب، انتقال داده‌اند.

ب. *بلوخمان*، تنها خاورشناس مصحّحِ رساله‌ی عروضی در ادب فارسی است که بهترین تصحیح از رساله‌ی عروض سیفی بخارایی و قافیه جامی را تا به امروز ارائه کرده است. وی پس از ترجمه‌ی کامل دو رساله به زبان انگلیسی، متن مصحَّحِ فارسی را نیز به صورت کامل در پایان اثر خود آورده است؛ بنابراین رویکرد علمی و دقیق *بلوخمان* در ترجمه و تصحیح رساله‌های عروضی، تصحیح بی‌نقص *نیکلسون* از مثنوی را در ذهن مخاطب آگاه، تداعی می‌کند.

پ. تحلیل عروض سنّتی، پیش‌نیاز فراوانی دارد که اِشراف به پیشینه‌ی وزن شعر فارسی و دگرگونی‌های آن، نخستین مطلبی است که ذهن موسیقایی و تحلیلگر نویسنده را به چالش می‌کشد و باعث می‌شود که پژوهشگر با ریزبینی منتقدانه و گزینش روش تحقیق مناسب، تحلیلی ارزشمند از عروض سنّتی ارائه دهد؛ لذا *الول ساتن*، تنها خاورشناسی است که درباره‌ی عروض سنّتی، این مهم را انجام داده است.

ت. هرچند *گارسین دوتاسی*، مدعی است که اثر او نخستین رساله‌ی تطبیقی عروض سنّتی فارسی در تطبیق با وزن شعر عربی، ترکی و اردو است، امّا اشارات ناقص و آرای سطحیِ دوتاسی، طبقه‌ی او را به مترجم تنزّل می‌دهد؛ لذا کتاب «موزون و عقلانیِ» *ژوستین لاندو*، بهترین نوع رساله تطبیقی خاورشناسان در مورد وزن شعر فارسی است.

ث. از آنجا که وحدت رویّه‌ای در استفاده از علائم اختصاری «– و U» در آثار خاورشناسان وجود ندارد و تعدادی از آنان، هجابندی را از چپ به راست نمایش می‌دهند و گروهی نیز در ترجمه، علامت‌گذاری را از راست به چپ به کار می‌برند. (ر.ک. روکرت، ۱۷۸۴: ۲۲۳) این اختلاف نظر تاحدّی است که *گلادوین*، اوّلین فرد در استفاده از علائم اختصاری در وزن شعر فارسی که اغلب آن‌ها را از چپ به راست نمایش داده، گاه علائم را از راست به چپ نیز به کار برده و با این اختلاف، مستفعلن و فاعلاتن را یکسان نوشته که این اختلاف برای آموختن عروض تاحدّی مشکل‌ساز شده است. (ر.ک. گلادوین، ۱۸۰۱: ۷۷)

ج. اغلب خاورشناسان، سردرگمی خود را در نخستین مواجهه با بخش زحافات عروض فارسی آشکارا اعلام کرده و مبنای وزن شعر فارسی را هجایی دانسته و به همین دلیل، بخش

زحافات را کم‌اهمیّت جلوه داده‌اند که بازتاب این نگرش در بخش زحافات آثار تمامی مستشرقان به‌جز *الول ساتن*، آشکار است.

چ. در میان آثار خاورشناسانی که مطالعات خود را درباره‌ی وزن شعر فارسی کلاسیک انجام داده‌اند، *ساتن* و *بلوخمان*، نگاهی ویژه به این علم داشته و تحقیقات خود را بر مبنای آموزش صحیح وزن انجام داده‌اند؛ درحالی‌که بیشتر خاورشناسان، وزن شعر را به مثابه شاخه‌ای از علوم ادبی دانسته و بلاغت، عروض و قافیه را در یک رساله، گردآوری کرده و تا حدّی موجب سردرگمی مخاطبان شده‌اند.

ح. عروض سیفی بخارایی، شناخته‌ترین رساله‌ی عروضی به زبان فارسی در بین پژوهشگران غربی است و این رساله پس از اثر *گلادوین*، منبع بسیاری از خاورشناسان چون *بلوخمان*، *ساتن* و *تیسن* برای نگارش کتاب‌های عروض فارسی قرار گرفته است؛ لذا جز *دوتاسی و روکرت*، تمام مستشرقانی‌که درباره‌ی عروض فارسی تحقیق کرده‌اند، مبنای پژوهش خود را رساله‌ی عروض سیفی بخارایی قرار داده‌اند.

خ. ساختار وزن شعر ایرانی میانه، همچنان مبهم است؛ هرچند مبانی نظریات *هنینگ* را اغلب خاورشناسان و وزن‌شناسان برجسته‌ی معاصر ایرانی پذیرفته‌اند. باید اشاره کرد که *شاکد*، تعدادی از نارسایی‌های نظریه‌ی *هنینگ* را بیان کرده و *مهدوی‌مزده* در پایان‌نامه خود (تأییدشده در دانشگاه کالیفرنیا) لفظ تکیه‌ای هجایی (پیشنهاد *هنینگ* و طبیب‌زاده) را برای این نظام، مناسب نمی‌داند. (ر.ک. مهدوی‌مزده، ۱۴۰۳: ۲۴۲) گفتنی است، علی‌رغم تلاش‌های فراوان خاورشناسان و وزن شعرپژوهان، جزئیات تعیین کمیّت هجاها در وزن شعر ایرانی میانه، تا کنون نامشخص مانده است.

منابع

اروجی، شقایق. (۱۳۹۸). «معرفی کتاب موزون و عقلانی». *فصلنامه ادبیات و هنر*. ش ۷ و ۸ . صص ۲۸۸- ۲۸۳.

حسنی، حمید. (۱۳۷۳). «تیسن، حافظ‌شناس تمام عیار دانمارکی». *مجلّه گلچرخ*. ش۱۰. صص ۶۷- ۶۲.

خوشخو، رافعه و زارعی‌فرد، رها. (۱۴۰۱). «بررسی آکوستیکی تکیه در شعر رسمی فارسی». *فصلنامه زبان و ادب فارسی*. د ۱۴. ش۵۰. صص۲۵۶- ۲۳۳.

سعید، ادوارد. (۱۳۷۷). *شرق‌شناسی*. ترجمه عبدالرحیم گواهی. چ ۲. تهران: دفتر نشر اسلامی.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). سیر رباعی در شعر فارسی. چ ۲. تهران: انتشارات فردوس.

طالب‌زاده، محمدرضا. (۱۳۸۸). *وزن شعر فارسی، مبانی و مسائل نظری*. چ ۱. تهران: نشر نی.

طبیب‌زاده، امید. (۱۳۸۸). «ساخت وزنی و تکیه واژه در فارسی بر اساس نظریه تکیه وزنی». *پژوهش‌های زبان‌شناسی*. د ۱. ش۱. صص ۷۸- ۶۳.

ـــــــ ، ـــ . (۱۳۸۹). «نظریه تکیه وزنی». مجله زبان و زبان‌شناسی. ش ۱۱. صص ۱۸۰- ۱۷۱.

ـــــــ ، ـــ . (۱۳۹۰). *مجموعه مقالات وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز*. ج ۱. تهران: انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی. صص ۱۳۵- ۱۲۳.

ـــــــ ، ـــ . (۱۳۹۸). «پیشنهادی برای بازسازی وزن شعر پارتی در پرتو ویژگی‌های وزنی برخی اشعار ایرانی میانه غربی». جشن‌نامه استاد سید مصطفی عاصی. به‌کوشش آزیتا افراشی. ج ۱. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. صص ۳۵۴- ۳۳۹.

قهرمانی‌مقبل، علی‌اصغر. (۱۳۹۷). «جدول طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی و شیوه نامگذاری وزن‌ها». *نامه فرهنگستان*. د ۱۷. ش ۱. صص ۳۴- ۵.

ـــــــ ، ـــــــ . (۱۴۰۰). «بررسی آماری کاربرد وزن‌های شعر عربی و فارسی». مجله زبان و زبان‌شناسی. د ۱۷. ش ۳۴. صص ۱۶۴- ۱۳۳.

ـــــــ ، ـــــــ . (۱۴۰۲). *عروض و قافیه فارسی با رویکرد جدید*. چ ۱. تهران: نشر نی.

مهدوی‌مزده، محسن. (۱۴۰۳). *نظام وزنی شعر فارسی*. چ ۱. تهران: فرهنگ نشر نو.

نجفی، ابوالحسن. (۱۳۵۹). «طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی». مجله آشنایی با دانش. ش ۷. صص ۶۲۳- ۶۱۴.

ـــ ، ـــــــ . (۱۳۹۴). *درباره طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی*. چ ۱. تهران: انتشارات نیلوفر.

References

Arouji, Shaqayeq. (2019/1398). “Introducing the Book "Measured and Rational" Literature and Art Quarterly", Nos. 7–8, pp. 283–288.

Blochmann, Heinrich.(1872). "The Prosody of the Persians ccording to Saifi, Jámí and Other Writers", Calcutta.

Boyce, Mary. (1954). "The Manichaean Hymn Cycles in Parthian", London.

Elwell Sutton, Laurence Paul .(1976). "The Persian Metres", Cambridge.

Garcin deTassy, Joseph Héliodore .(1848). "Prosodie Des Langues De L'orent Musulman".Paris.

Ghahremani Moghbel, AliAsghar. (2018/1397). "A Classification Table of Persian Poetic Meters and a Method for Naming Them." Nameh-ye Farhangestan, Vol. 17, No. 1, pp. 5–34.

----------,----------.(2021/1400). "A Statistical Study of the Use of Arabic and Persian Meters." Journal of Language and Linguistics, Vol. 17, No. 34, pp. 133–164.

----------,----------.(2023/1402)."Persian Prosody and Rhyme:A New Approach".1st ed. Tehran: Ney Publications.

Gladwin, Francis.(1801). "Dissertations onthe Rhetoric, Prosody, and Rhyme of the Persians", London.

Hassani, Hamid. (1994/1373). “Thiesen, the Complete Danish Hafez Scholar. "Golcharkh Magazine", No. 10, pp. 62–67.

Hayes, Bruce.(1979). "The Rhythmic Structure of Persian Verse," Edebiyat 4/2.

Henning, Walter Bruno.(1933). "Geburt und Entsendung des manichäischen Urmenschen" Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen.

Khoshkhoo, Rafe'eh, & Zarei Fard, Raha.(2022/1401)."An Acoustic Study of Stress in Formal Persian Poetry." Persian Language and Literature Quarterly", Vol. 14, No. 50, pp. 233–256.

Landau, Justine. (2013). "De rythme et de raison. Lecture croisée de deux traités de poétique persans du XIIIe siècle”, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

Lazard, Gilbert. (1950). "A Pahlavi Poem," BSOAS 13.

.-------,---------.(1985)."La métrique de la poésie parthe" in Papers in Honour of Professor Boyce, Leiden.

-------.---------.(2003). "La versification d'un hymne manichéen en parthe," in C.G.Cereti et al., Religious Themes and Texts of Pre-Islamic Iran and Central Asia, Wiesbaden.

------,----------.(2008). "The Rise of the New Persian Language," Camb.

Mahdavi Mazdeh, Mohsen. (2024/1403). "The Metrical System of Persian Poetry". 1st ed. Tehran: Farhang Nashr-e No.

Najafi,Abolhassan.(1980/1359)."Classification of Persian Poetic Meters."Ashenayi ba Danesh Magazine, No. 7, pp. 614–623.

--------,----------.(2015/1394)."On the Classification of Persian Poetic Meters". 1st ed. Tehran: Niloufar Publications.

Rezaei Baghbidi, Hasan. (2011). "Ancient Iranian Poetic Metres", Indian and Persian Prosody and Recitation, edited by Hiroko Nagasaki, Delhi.

Ruckert, Friedrich Michael.(1827). "Grammatik, Poetik, und Rhetorik der Presser", Vienna.

Said, Edward. (1998/1377). "Orientalism". Translated by Abdolrahim Govahi. 2nd ed. Tehran: Islamic Publishing Office.

Shaked, Shaul.(1970). "Specimens of Middle Persian Verse" in W.B. Henning Memorial Volume, London.

Shamisā, Sirus. (1995/1374)."The Evolution of the Rubā‘ī in Persian Poetry". 2nd ed. Tehran: Ferdows Publications.

Tabibzadeh, Omid. (2009/1388). "Metrical Structure and Word Stress in Persian Based on the Theory of Metrical Stress, Linguistic Studies", Vol. 1, No. 1, pp. 63–78.

----------,------.(2010/1389). "The Theory of Metrical Stress." Journal of Language and Linguistics, No. 11, pp. 171–180.

----------,------.(2011/1390)."Collected Essays on Persian Poetic Meter from Yesterday to Today", Vol. 1. Tehran: Academy of Persian Language and Literature Publications, pp. 123–135.

----------,-------.(2019/1398)."A Proposal for Reconstructing Parthian Meter in Light of the Metrical Features of Certain Western Middle Iranian Poems." In Festschrift for Professor Seyed Mostafa Asi, edited by Azita Afrashi, Vol. 1. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies, pp. 339–354.

Talebzadeh, Mohammad Reza. (2009/1388). "Persian Poetic Meter: Foundations and Theoretical Issues". 1st ed. Tehran: Ney Publications.

Thiesen, Finn. (1982)."A Prosody", Wiesbaden. Manual of Classical Persian

Utas, BO .(2009). "Prosody: meter and rhyme" in de Brujin, J.T.P. (ed.), A History of Persian Literature, Vol 4. London &New York.

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

An Archetypal Study of Simin Dāneshvar Parrot (Beautiful and Lovely Parrot)

Hafez Hatami✉

Associate Professor of Persian language and literature, Payãmé noor university (pnu). Tehran, Iran. E. B: 13939-4697. Email: hatami.hafez@pnu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(33-54)

Receive Date:
16 February 2025

Revise Date:
22 January 2026

Accept Date:
09 February 2026

Published online:
03 July 2026

Abstract

Archetypal-mythological criticism is one of the prominent examples in the field of literary criticism and theory and interdisciplinary studies of literature, psychology and psychoanalysis, mythology, and anthropology. The interdependence and intertwining of symbolic ideas, myths, metaphors, dreams and visions with stories and other elements and components of popular culture and literature on the one hand, and Simin Dāneshvar's extensive use of the works, texts and words of her predecessors and contemporaries in the form of guarantees, adaptations, references, allusions, etc., have led to the diversity, prominence and richness of her stories. The construction and term of the parrot, (Beautiful and lovely parrot) as a messenger of self-confidence and a manifestation of the subconscious, is rooted in this important feature of the author's writing style. This research is conducted using a descriptive-documentary method, library collection, and ultimately analysis. The purpose of this research is to further understand and introduce the symbolic form of the parrot, its history, role, and function in Dāneshvar's long stories, especially *Sārbān sargardān (the sarban wander*). In finally, it is concluded that the author, with full awareness of the presence and role of the parrot in the Tootināmehā (stories of the parrots) and the Mathnavi M'anavi (spiritual Masnavi), the Asrārnāme (The Book of Unseen Secrets), and the like, has, with the initiative of a different creation, replaced the , beautiful and lovely parrot with the parrot and the small parrot, and has expanded and broadened its role and function.

Keywords:
Literary theory and criticism, archetype, prototype, Simin Dāneshvar, Sārbān sargardān (the sarban wander), Parrot (Beautiful and lovely parrot)

Cite this article:
Hatami, Hafez (2025) .An Archetypal Study of Simin Dāneshvar Parrot (Beautiful and Lovely Parrot). *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 14, Issue: 3, Ser. No.: 39 (33-54).

DOI:
https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.390617.2047

Publisher:
The University of Tehran Press.

© Hafez Hatami

1. Introduction

The archetypal-mythological theory is known by the name of the great Swiss psychologist and philosopher; Carl. G. Jung and his students and followers, and by works such as Psychology of the Unconscious, Dream Analysis, Four Symbols, Memories, Dreams and Reflections, and of course the famous work Man and His Symbols. The background of Jung's discussion of the "collective unconscious" in the development and expansion of the individual unconscious, fantasy images and archetypes can be studied and examined in the psychoanalytic theory of his colleague; Sigmund Freud; as the anthropology and mythology of Strauss (Claude. Lévi. Strauss) and Frazer (James Frazar) are also noteworthy in this field. On the other hand, the dependence and intertwining of symbols, myths, epics, legends, and stories is such that in Freudian psychoanalytic studies, stories and legends are reduced to myths; as Andrew. E. Long has considered stories to be the most basic form of myth. With the same approach, it can be admitted that epics are also created from the context of myths, and the ancient, timeless, and mythical history of the Indo-Iranian peoples also proves this hypothesis.

2. Theoretical Foundations

"archetypes are one of the reasons for turning to crypticism." and even a critic like Northrop Frye considers "archetype" to be equivalent to "symbol." With this description and considering that Simin Daneshvar's works, and especially her long story, can be studied and examined as a suitable context and a meeting place for various symbols, rituals, religions, and myths of nations, archetypes or the inherited contents of the collective unconscious and prototype images, which are seen as archetypes of the demon, hero, castle, cave, mother's womb, Hazrat Khidr, the color green, shadow, mask, travel rituals, the properties of numbers, sleep and dreams, mirror, wandering nightingale, orange and bergamot trees, etc.

3. Discussion and Analysis

A. Simin Daneshvar (1911-1991) was the first woman to write fiction in a new style and context, and was also a translator, critic, and person with a poetic flair. She took a different path in writing fiction from the very beginning, by addressing the topic of "The Science of Aesthetics and Beauty in Persian Literature…". Of course, her studies in the field of aesthetics at Stanford University and the publication of stories in English in literary magazines made the choice of this style and path more prominent.

B. She was familiar with Islamic teachings, the Bible (Old Testament and New Testament), Hindu religions and sects, and many rituals and beliefs, myths and epics, art and literature, history, culture, and so on. Her works are a comprehensive mirror of the reflection of these elements and components; as well as containing numerous quotes from thinkers, writers, and world leaders. He knew the past and present of Persian literature, literary, artistic, mystical texts and works, and the history of Iran, and he presented a very valuable treasure trove of references, guarantees, adaptations, etc. from poets and writers to the reader in his works.

C. One of his stylistic features in the field of language is that he knew the Persian language and the varieties, accents, and dialects of many of its regions, especially the city of Shiraz and areas from Fars Province to eastern regions such as Qaenat and the neighborhoods of southern Tehran. He was familiar with the elements and components of literature and popular culture, a reflection of which is seen in the plot of the legend of the Orange and Bergamot (citron) Girl, the Island of Wandering, Sārbān sargardān (the sarban wander).

4. Conclusion

Simin Daneshvar can be introduced as the first and most prominent Iranian female writer with a distinctive and unique style and context, and her works are considered a vast and very valuable treasure that can be criticized, examined, and analyzed with different approaches and from various perspectives. One of the capacities and assets of this author's works is the ability to be drawn into various fields of contemporary criticism and theory, especially Freud's psychoanalytic criticism and Jung's archetypal and mythological criticism. By studying and examining Daneshvar's novels, we find that the author, with full awareness of the presence and role of the parrot in the stories of the parrot novels and the spiritual Masnavi, the Asrarname, and the like, has, with innovation in a different creation, replaced the "parrot" construct with "parrot and parrot" and has also expanded and broadened its role and function. The scholar's parrot is a manifestation of the "unconscious conscience and messenger of the confident soul" that manifests itself in various forms. That everyone has a parrot's symbolic form until the end of their lives and in all situations, and that the parrot has the power to do anything except death, and that raising awareness and awakening, helping to overcome fear, helping to restore lost peace, advising to love and be in love, delaying love and not giving in to physical desires, and the like are also among the most important functions or capabilities of this symbolic form.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

خوانش کهن‌الگویی «طوطک» سیمین دانشور

حافظ حاتمی✉

دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه پیام نور. ص. پ ۴۶۹۷- ۱۳۹۳۹. تهران. ایران. رایانامه: hatami.hafez@pnu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

(۵۴-۳۳)

تاریخ دریافت:

۲۸ بهمن ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری:

۰۲ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش:

۲۰ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ انتشار:

۱۲ تیر ۱۴۰۵

چکیده

نقد کهن‌الگویی ـ اسطوره‌ای یکی از نمونه‌های برجسته در حوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبی و مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، روان‌شناسی و روان‌کاوی، اسطوره‌پژوهی و مردم‌شناسی است. وابستگی و درهم‌تنیدگی انگاره‌های نمادین، اسطوره‌ها، صورت‌های مثالی، خواب و رؤیا با قصّه‌ها و دیگر عناصر و مؤلّفه‌های فرهنگ و ادبیات عامه از یک سو و انبوه بهره‌گیری سیمین دانشور از آثار، متون و سخن متقدّمان و معاصران به شکل تضمین، اقتباس، اشاره، تلمیح و... موجب تنوّع، برجستگی و غنای داستان‌های این نویسنده شده است. برساختهٔ طوطک؛ به‌عنوان «پیک نفس مطمئنه و نمودی از ضمیر ناخودآگاه» ریشه در همین ویژگی مهمّ سبک نگارشی نویسنده دارد. این تحقیق با روش توصیفی ـ اسنادی و جمع‌آوری کتابخانه‌ای و در نهایت با تجزیه و تحلیل انجام می‌پذیرد و هدف آن شناخت بیشتر و شناساندن «صورت مثالی طوطک» پیشینه، نقش و کارکرد آن در داستان‌های بلند خانم دانشور و به‌ویژه ساربانْ سرگردان است. در پایان نیز به این نتیجهٔ کوتاه می‌رسد که نویسنده با آگاهی کامل از حضور و نقش طوطی در حکایت‌های طوطی‌نامه‌ها و مثنوی معنوی، اسرارنامه و مانند آن، با ابتکار در آفرینشی متفاوت، طوطک را جانشین طوطی و طوطیک کرده است و به نقش و خویشکاری آن هم توسّع و گستردگی بخشیده است.

کلیدواژه‌ها: نظریه و نقد ادبی، کهن‌الگو، صُوَر مثالی، سیمین دانشور، ساربانْ سرگردان، طوطک

استناد حاتمی، حافظ (۱۴۰۴). خوانش کهن‌الگویی «طوطک» سیمین دانشور. *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، ش ۳، پاییز ۱۴۰۴، پیاپی ۳۹ (۵۴-۳۳).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.390617.2047

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© حافظ حاتمی

۱. مقدّمه

نظریهٔ کهن‌الگویی[۱] ـ اسطوره‌ای[۲] با نام روان‌شناس و فیلسوف بزرگ سوئیسی؛ یونگ[۳] و شاگردان و پیروان او و با آثاری مانند *روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه*، *تحلیل رؤیا*، *چهار صورت مثالی*، *خاطرات*، *خواب‌ها و تفکّرات* و البته اثر معروف *انسان و سمبول‌هایش*[۴] شناخته می‌شود. زیربنا و پیشینهٔ طرح مبحث «ناخودآگاه جمعی[۵] در بسط و گسترش ضمیر ناخودآگاه فردی، صُوَر خیالی و کهن‌الگوهای» یونگ را می‌توان در نظریهٔ روان‌کاویِ همکار او؛ یعنی فروید[۶] مورد مطالعه و بررسی قرار داد؛ چنان‌که مردم‌شناسی و اسطوره‌شناسیِ استراوس[۷] و فریزر[۸] نیز در این زمینه قابل ملاحظه است.

از طرف دیگر وابستگی و درهم‌تنیدگی نمادها، اسطوره‌ها، حماسه‌ها، افسانه‌ها و قصّه‌ها به‌عنوان نخستین تراوش‌های خیال بشر به‌گونه‌ای است که در مطالعات روان‌کاوی فروید، قصّه و افسانه فروکاهیدهٔ اسطوره‌اند؛ چنان‌که لانگ[۹] قصّه را مقدّماتی‌ترین شکل اسطوره دانسته است. با همین رویکرد می‌توان اذعان کرد که حماسه‌ها هم از بستر اسطوره‌ها خلق می‌شوند و تاریخ دیرینه و غیر زمانمند و اسطوره‌ای اقوام هند و ایرانی هم این فرضیه را ثابت می‌کند. علاوه‌برآن «کهن‌الگوها؛ یعنی قسمتی از محتویات موروثی ناخودآگاه جمعی ـ که همیشه و همه‌جا به شکلی ثابت بروز می‌کنند و بیانگر آرمان و اندیشهٔ به‌خصوصی‌اند ـ یکی از دلایل روی‌آوری به رمز و رمزگرایی است.» (ن.ک. نصر اصفهانی و حاتمی، ۱۳۸۸: ۱۷۱) و حتّی منتقدی مانند فِرای[۱۰] «کهن‌الگو» را معادل «نماد» می‌داند.

با این توصیف و توجّه به اینکه آثار سیمین دانشور و به‌ویژه داستان بلند او را می‌توان بستری مناسب و محلّ تلاقی انواع نمادها، آیین‌ها، مذاهب و اسطوره‌های ملل، کهن‌الگوها[۱۱] یا همان محتویات موروثی ناخودآگاه جمعی و صُوَر مثالی[۱۲] مطالعه و بررسی کرد که به‌صورت کهن‌الگوی دیو (دیو سفید و اکوان دیو)، قهرمان (رستم و...) قلعه، غار، اژدها، هفت‌خوان، زهدان مادر، حضرت خضر، رنگ سبز، سایه، نقاب (ماسک)، مناسک سفر، خاصیت اعداد، خواب و رؤیا، آیینه، بلبل سرگشته، درخت نارنج و ترنج و... دیده می‌شوند.

---

1. archetypal
2. mythological
3. Carl. G. Jung
4. Man and his symbols
5. Collective unconscious
6. Sigmund Freud
7. Claude.Lévi.Strauss
8. James Frazar
9. Andrew. E. Long
10. Northrop Frye
11. Archetypes
12. prototypes

۱. ۱. ضرورت و پیشینهٔ پژوهش

در مورد سیمین دانشور و آثار او، پژوهش‌های گوناگونی در قالب کتاب، پایان‌نامه، مقاله، مطالب مندرج در پایگاه‌ها و تارنماهای اینترنتی و مانند آن انجام پذیرفته است و تنها بالغ بر دویست عنوان مقاله و پایان‌نامه با این رویکرد نگاشته شده است. انتشار کتاب *جدال نقش با نقّاش در آثار سیمین دانشور*، *داستان‌شناخت ایران (نقد و بررسی آثار سیمین دانشور)*، *سرو سیمین (یادنامهٔ سیمین دانشور)*، زندگی‌نامه و *خدمات علمی و فرهنگی* سیمین دانشور می‌توان نمونه‌های موفّقی در این زمینه به‌حساب آورد.

بااین‌حال هنوز زوایا و خفایی مرموز به‌ویژه در حوزهٔ مطالعات بین‌رشته‌ای روان‌کاوی، کهن‌الگویی و اسطوره‌شناختی، جامعه‌شناختی، زنانه نویسی[1] و زن‌گرایی[2]، روایت و روایت‌پژوهی و و عوامل زیبایی‌شناختی در مورد آثار این نویسنده وجود دارد که اهمّیّت و ضرورت پرداختن به آنها را دوچندان می‌کند.

با مطالعه و بررسی ده‌ها عنوان تحقیق، عنوان‌های زیر بیشتر به سابقهٔ موضوع پژوهش حاضر ارتباط دارند:

حسن‌زاده میرعلی و همکاران (۱۴۰۲) در پژوهشی با عنوان «*بررسی واژگان زنانه و مردانه در جلوه‌های آنیما و آنیموس در آثار داستانی جلال آل احمد و سیمین دانشور*» به بررسی این موضوع پرداخته‌اند.

درودگریان و همکاران (۱۴۰۲) با پژوهش «*بررسی نمادهای سه داستان کوتاه سیمین دانشور بر اساس آرای کلاریسا پینکولا استس (مرز و نقاب، از پرنده‌های مهاجر بپرس و ساواکی)*» به این منظر از داستان‌های این نویسنده اهتمام داشته‌اند.

رئیسی سرحدی و همکاران (۱۳۹۸) با «*تحلیل کهن‌الگویی رمان سووشون*» زوایای متفاوتی از کهن‌الگوهای این رمان را نشان داده‌اند.

کریمی قره‌با و رضایی (۱۳۹۳) در پژوهش خود با نام «*بررسی کهن‌الگوگرایانهٔ درخت در رمان سووشون*» بخشی دیگر از کهن‌الگوهای سووشون را بررسی کرده‌اند.

علیجانی و همکاران (۱۳۹۳) پژوهشی به نام «*تحلیل اسطوره‌های رمان سووشون با نگاه به تأثیر کودتای بیست و هشت مرداد*» نگاشته‌اند و این بُعد سووشون را از منظر مطالعات اسطوره‌ای واکاوی کرده‌اند.

ابدالی و همکاران (۱۴۰۰) با تحقیق خود «*معاصرسازی اشعار کهن در رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربانْ سرگردان*» بازتاب اشعار متقدّمان را در این دو داستان بلند تجزیه و تحلیل کرده‌اند.

ذاکری و گلنار (۱۴۰۰) با چاپ و انتشار تحقیقی با عنوان «*تحلیل نشانه‌های اضطراب و ترس در دو رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربانْ سرگردان ...*» نگاهی روان‌کاوانه به این دو اثر داشته‌اند.

1. Women's writing
2. Feminism

محمّدی و یاقوتی (۱۳۹۷) با *«تحلیل جامعه‌شناختی خودآگاهی زن در جدال با ساختارهای سنتی و مدرن مورد مطالعهٔ رمان‌های سیمین دانشور»* نگاهی انتقادی ـ جامعه‌شناختی به تصویر زن در رمان‌های او داشته‌اند.

شاکری و رمشکی (۱۳۹۴) *«بررسی مؤلّفه‌های زمانِ روایی در رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربانْ سرگردان»* را چاپ و منتشر ساخته‌اند و به موضوع مهم؛ یعنی روایت و زمان روایی این دو اثر توجّه کرده‌اند.

حیدری (۱۳۹۷) با نگارش *«کهن‌الگوی پرسفون و هرا در داستان‌های انیس و سرگذشت کوچه»* این دو داستان کوتاه را از چشم‌انداز نقد و نظریهٔ کهن‌الگویی و اسطوره‌شناختی بررسی کرده‌اند.

فروزنده (۱۳۹۰) *«بررسی جریان سیّال ذهن در داستان‌های به کی سلام کنم و شوهر آمریکایی»* را مورد توجّه قرار داده است و به این موضوع مهم پرداخته است.

دوستی و همکاران (۱۴۰۲) *«بررسی مکانیسم‌های دفاعی روانی در آثار سیمین دانشور با تکیّه بر رمان‌های سووشون، جزیرهٔ سرگردانی و ساربانْ سرگردان»* را با نقدی بین‌رشته‌ای مورد توجّه قرار داده‌اند.

۲. بحث و بررسی

سیمین دانشور (۱۳۰۰ ـ ۱۳۹۰.ش) به‌عنوان نخستین زنِ نویسندهٔ داستان به سبک و سیاق نو و هم‌چنین مترجم، منتقد و صاحب ذوق و طبع شاعرانه، با روی‌آوری به موضوع «علم *الجمال و جمال در ادبیات فارسی...*» و بهره‌مندی از استادانی چون فاطمهٔ سیّاح و بدیع‌الزمان فروزانفر در این زمینه، از همان آغاز داستان‌نویسی مسیری متفاوت پیمود و البته تحصیل در رشتهٔ زیبایی‌شناسی دانشگاه استنفورد[1] و چاپ و انتشار داستان‌هایی به زبان انگلیسی در مجلات ادبی، گزینش این سبک و مسیر را برجسته‌تر می‌نمود.

هوشنگ گلشیری *آتش خاموش* دانشور را اوّلین مجموعهٔ داستانی به شمار آورده است که زنی ایرانی به چاپ رسانده است. (ن.ک.گلشیری، ۱۳۷۶: ۱۵۵) و پس از آن نیز به ترتیب مجموعهٔ داستان‌های کوتاه و بلند وی یکی پس از دیگری چاپ و روانهٔ بازار نشر شد. دانشور بیش از بیست اثر ارزشمند جهان را نیز به فارسی ترجمه کرده است و علاوه‌برآن ده‌ها اثر تحقیقی و انتقادی را چاپ و منتشر کرده است.

زوج ادبی، نویسنده، مترجم و محقق جلال آل‌احمد و سیمین دانشور را می‌توان موفّق‌ترین زوج از این منظر به شمار آورد و توفیق در همراهی این دو را می‌توان در قیاسی به ملاقات و دیدار «مولانا و شمس تبریزی» ارزیابی کرد. سیمین نخستین اثر بلند خود؛ یعنی *سووشون* را به یادِ آل‌احمد نوشت: «به یاد دوست، که جلال زندگی‌ام بود و در سوگش به سووشون نشسته‌ام.» او پس از مرگ زودهنگام و فقدان این یار و همراه کتاب *غروب جلال* و بخش اوّل آن (*شوهر من*

1. Stanford

جلال) را می‌نویسد و در آن کتاب و دیگر نوشته‌ها دادِ سخن می‌دهد و چون بیهقی در مرگ بونصر مشکان: «لَختی قلم را [می] گریاند.» البته رگه‌ها و نشانه‌هایی از رنجش و کدورت نسبت به این شوهر که به تعبیر خود او در آغاز متن *شوهر من جلال*: «مردی که نویسنده است» نیز در برخی از آثار او دیده می‌شود.

> «سیمین به من [هستی] گفته بود: به من زیاد سر بزن. آخر جلال رفته بود اروپا. هم‌سفرهایش به سیمین نوشته بودند که جلال با یک زن هلندی روی‌هم ریخته، با هم زندگی می‌کنند... آخرش به خود جلال نوشتم. در جواب نوشت: از سرما و به امید بچه... گفت: من هم نوشتم: تو از هیچ زنی بچه‌دار نمی‌شوی؛ هر چه‌قدر هم که مهربان باشد.» (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۲۰ و ۲۵۰).

شاید تصاویر ولنگاری، خیانت، فساد، انتخاب چندهمسری، ظلم به زنان و جدایی از آنها را ـ که خانم دانشور از اغلب مردان داستان‌ها ارائه می‌دهد و از سوی دیگر تنهایی و دربه‌دری و ستم‌پذیری زنان ـ ناشی از همین رنجش و کدورت باشد؛ مردانی مانند مردان خان توسّلی (موری)، حاج‌آقای پاکدل پدر مراد، شوهر عزّت‌الدوله و پسرش حمید خان، احمد گنجور (گنج‌علی گاراژدار) ناپدری هستی، آقای فرخی پدر سلیم، سِر ادوارد انگلیسی، شیخ دامان، حاج‌آقای مجتهد جامع‌الشرایط پدر یوسف و خان کاکا و... برای نمونه تمام دو فصل شش و هشت *سووشون* اعتراض‌ها و مخالفت‌های تند و بی‌محابای عمه‌خانم (خانم فاطمه) علیه پدرش و عزت‌الدوله علیه همسرش، با تکیه‌کلام «شوهر نامردش» است. البته شکایت‌های مادر مراد پاکدل و نمونه‌های مشابه آن در دو رمان *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان* آخرین تیرهای خلاص را به تابوت شوهران منفور و مطرودِ ذهن راوی می‌زنند.

> «اصولاً یکی از خطاهای ذهنی برخی از نویسندگان زن ما ـ که می‌خواهند آثاری در معارضه با مردان بنویسند ـ همین است که به‌جای حملهٔ شخصیت‌های زن به «ایدئولوژی مردسالارانه» از سویی و توصیف توانایی‌های زنانِ شخصیت برای احراز مشاغل، سِمَت‌ها و لیاقت اجتماعی یا «جنسیت زن» بر گرایش مردان به کام‌خواهی از زنان تأکید می‌کنند.» (اسحاقیان، ۱۳۹۳: ۴۴ ـ ۴۵)

سیمین دانشور، به‌خوبی با آموزه‌های اسلامی و قرآن کریم، کتاب مقدّس (عهد عتیق و عهد جدید) ادیان و مذاهب هندو و بسیاری از آیین‌ها و باورها، اسطوره‌ها و حماسه‌ها، هنر و ادبیات، تاریخ، فرهنگ و... آشنایی داشت و آثار او آیینه‌ای تمام‌نما از بازتاب این عناصر و مؤلّفه‌ها است؛ هم‌چنان‌که نقل قول‌های فراوانی از اندیشمندان، نویسندگان و رهبران جهان دارد. اوگذشته و حال ادبیات فارسی، متون و آثار ادبی، هنری، عرفانی و تاریخ ایران را می‌دانست و گنجینهٔ بسیار ارزشمندی از اشارات، تضمین‌ها، اقتباس‌ها و... از شاعران و نویسندگان را در آثارش به خواننده عرضه کرده است.

یکی از ویژگی‌های سبکی او در حوزهٔ زبان این است که زبان فارسی و گونه‌ها، لهجه‌ها و گویش‌های بسیاری از مناطق آن و به‌ویژه شهر شیراز و مناطقی از استان فارس تا مناطق شرقی مانند قائنات و محلات جنوب تهران را می‌شناخت. او بر عناصر و مؤلّفه‌های ادبیات و فرهنگ عامّه اشراف داشت که بازتابی از نمونه‌های آن در طرح افسانهٔ *دختر نارنج و ترنج جزیرهٔ*

سرگردانی و *ساربانْ سرگردان* به چشم می‌خورد. استناد به ترانه‌ها، مَتَل‌ها، سروده‌های حماسی، مَثَل‌ها و کنایات و مانند آن بخش دیگری از این مهارت است.

دانشور هم نویسنده‌ای است توصیفگرا و هم تصویرساز؛ هم با توصیف‌های بسیار نغز و لطیف، مرتّب در داستان‌هایش وقفه ایجاد می‌کند و هم با بهره‌گیری از انواع صُور خیال و به‌ویژه تشبیه، استعاره و کنایه، سخن را مزیّن و تأثیرگذار می‌کند.

واقع‌نگاری در بخش‌هایی از سووشون، جزئی‌نگری در شرح حال و توصیف رفتار و معاشرت زنان و به‌صورت کلّی زنانه‌نویسی در رمان‌های سه‌گانه، تخیّل قوّی و سرشار در تمام آثار، زبان و نگارش یک‌دست در عین حال در جاهایی پاره‌پاره به شیوهٔ جریان سیّال ذهن و سوررئالیستی، تداعی آزاد، تک‌گویی درونی، «اوّل در قعر جنب‌وجوشی پیدا می‌شود. خبرهایی هست. یک حباب خود را به سطح می‌رساند و خبر را تأیید می‌کند...» (دانشور، ۱۳۹۲: ۸۴) زمان‌پریشی (به‌صورت بازگشت زمانی به عقب و استقبال و پیشواز زمانی) «[توران‌جان] فکر می‌کرد اگر هستی زن سلیم بشود... (زمان آینده) آن وقت‌ها که پایش درد نمی‌کرد... (زمان گذشته) خوب! اگر می‌مُرد، سلیم یا مراد یا هستی یا شاهین آن‌قدر عُرضه داشتند... (دوباره زمان آینده) باز اضطراب؛ کسی دلش را در مُشت می‌فشرد... (زمان گذشته)» (همان: ۹۷ ـ ۹۸)

بهره‌گیری از شخصیت‌های روان‌پریش در دارالمجانین، زندان، مبتلا به بیماری تیفوس و... با آشفته‌گویی و هذیان؛ به‌ویژه در بخش‌هایی از *سووشون* مثل این مطلب از زبان علی: «حملهٔ گازانبری مساوی است با تیفوس + قحطی + تقلب در امتحان. ای دیوانه‌های جهان! متّحد شوید.» (دانشور، ۲۵۳۶: ۱۰۴ و البته آشفتگی و اضطراب در شخصیت زری بعد از قتل یوسف چقدر شبیه بازتاب ناهشیار و افسردل شخصیت بی‌تاب کافکایی هستی سراسر *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان*) است و اینها تنها جزئیاتی از سبک و سیاق نگارش خانم دانشور در داستان‌های بلند است؛ نمونه‌ای از نگاه خانم دانشور به سبک شعر و نثر معاصر را می‌توان در گفت‌وگوی بیژن و هستی در داستان جزیرهٔ سرگردانی دید. (ن.ک. دانشور، ۱۳۹۲: ۱۶۸)

۲. ۱. پیوستگی و درهم‌تنیدگی آثار دانشور

به‌طور معمول در بیشتر پژوهش‌ها از سه‌گانهٔ سیمین دانشور؛ یعنی رُمان‌های *جزیرهٔ سرگردانی*، *ساربانْ سرگردان* و *کوهْ سرگردان* ـ که البته هیچ‌گاه چاپ و منتشر نشده است ـ سخن به میان می‌آید که البته در جای خود درست و حتّی دو رمان پایانی را می‌توان جلدهای دوم و سوم *جزیرهٔ سرگردانی* محسوب کرد. امّا با یک نگاه سطحی و کمترین توجّه، به این نتیجه می‌رسیم که همهٔ آثار داستانی این نویسنده همچون خانه‌های یک جدول یا به بیانی دیگر چون دایره‌هایی تودرتو و درهم تنیده‌اند و به‌نوعی متمّم و مکمّل یکدیگرند. یکی از دلایل مهم برای طرح این موضوع، شیوهٔ پردازش و به‌ویژه زمینه‌سازی و آماده‌کردن ذهن و اندیشهٔ مخاطب در یک اثر، برای آفرینش اثر دیگری است. رمان سووشون با نامهٔ مک ماهون به زری این‌گونه پایان می‌پذیرد: «گریه نکن خواهرم. در خانه‌ات درختی خواهد رویید و درخت‌هایی در شهرت و بسیار درختان در

سرزمینت. باد پیغام هر درختی را به درخت دیگر خواهد رسانید و درخت‌ها از باد خواهند پرسید: در راه که می‌آمدی، سحر را ندیدی؟» (دانشور، ۲۵۳۶: ۳۰۶)

رمان جزیرهٔ سرگردانی، این‌گونه آغاز می‌شود: «سحر نبود. نور از شیشهٔ پنجره، پشت پلک‌های هستی افتاد و به قلبش راه یافت و ستاره‌ای در دلش چشمک زد.» (دانشور، ۱۳۹۲: ۵) واژهٔ «سحر» در این دو متن با حفظ معنای لُغوی خود؛ سپیده‌دم، پایان شب، صبح زود و با توجّه به سیر داستانی سووشون، توسعاً صبح پیروزی و استقلال و هم‌چنین نام کُره اسب خسرو، پسر یوسف؛ یعنی خانواده‌ای که (نماد مبارزه با سلطهٔ اجنبی، حق‌طلبی و عدالت‌خواهی‌اند) که البته مدّتی به دستور حاکم و پادرمیانی عزت‌الدوله، به زور در اختیار گیلان‌تاج، دختر حاکم (سرسپردهٔ اجنبی) قرار گرفته بود.

در همان آغاز داستان *جزیرهٔ سرگردانی*، زری خوابی عجیب‌وغریب و بسیار ترسناک دیده بود که در «سرزمین ناشناسی» است که ضمن فضاسازی برای اوضاع آشفته و نا به سامان استبدادزده، سرزمین ناآشنا دلالت بر همان جزیرهٔ سرگردانی دارد که هستی و مراد پاکدل در داستان *ساربانْ سرگردان* به آن‌جا فرستاده می‌شوند و می‌توان گفت: این داستان درواقع تفسیر همان خواب در داستان اوّل است. مورد دیگر در پایان‌بندی داستان *جزیرهٔ سرگردانی* و آمادگی برای ورود به *ساربانْ سرگردان* است.

پایان جزیرهٔ سرگردانی، آواز درویش مفتون، صحبت از سرزمین ناشناخته و حیرانی و منزل ششم هفت شهر عطّار، قول داوود طائی عارف و مطالب *کشف‌المحجوب* است و آغاز *ساربانْ سرگردان* با نوار تنبور درویش مفتون و زیوروکردن صفحات *کشف‌المحجوب هُجویری* و *مفاتیح‌الجنان*، بهترین قرینه‌اند. علّت دست‌گیری مراد و هستی هم همان حوادث مربوط به حلبی‌آباد در رمان پیشین است. مقدّمات ورود به رمان *کوهْ سرگردان* در فصل پنجم *ساربانْ سرگردان* و هنگامی که مراد و هستی در جزیرهٔ سرگردانی شب سخت و طاقت‌فرسایی را تحمّل می‌کنند، مشاهده می‌شود:

> «هستی چُرت می‌زد، امّا خورشید که از پشت کوه سرگردان سرک کشید، ناگهان چنان بیدار شد که انگار همهٔ عمرش بیدار بوده...» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۰۷)

در مورد انتخاب شخصیت‌ها، هستی نوریان در دو رمان دوم و سوم که می‌تواند قرینه‌ای از خود خانم دانشور باشد: «هستی نمی‌دانست زندگی خود را با زندگی کی مقایسه بکند؟ با زندگی جلال و سیمین. از نظر تفاهم و بده‌بستان‌های فکری و تشابه هنری؛ تا حدّی. امّا مراد نه افزون‌طلب بود. نه قدرت‌خواه و نه خودپسند. شاید زندگی‌شان بیشتر شبیه زندگی استاد مانی و زنش بود.» (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۵۰). یا تجلّی شخصیت زری و البته مک ماهون، شاعر و هنرمند ایرلندی در *سووشون باشد* و سروده‌های آن دو بسیار به هم شبیه‌اند. مستر هیتی و کراسلی دو داستان اخیر، برداشت‌گونه‌ای از شخصیت سیاه کلنل و زینگر هستند.

۳. برساختهٔ طوطک دانشور و پیشینهٔ آن

خانم دانشور با شناخت گسترده از حضور طوطی در قصّه‌ها و حکایات و معانی و مفاهیم رمزی این شخصیت، «طوطک» را از مجموع نام «طوطی» و البته نیم‌نگاهی به ترکیب «طوطیک» با پسوند ـَـک (تحبیب یا دوست‌داشتن) ساخته است و آن گونه که از خودِ متن پیدا است، همین طوطک و نه طوطیک مورد نظر او بوده است. «[هستی] تو هم طوطیک، دلت خوش است که از بازی و سرود و آواز حرف می‌زنی... نام من طوطک است. از جای نشو.» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۳۲)

طوطی‌نامه‌ها که در زبان و ادبیات فارسی با نام‌های گوناگون مانند *هفتاد طوطی یا هفتاد فسانه*، *چهل طوطی* و مانند آن شناخته شده‌اند؛ همچون حکایت‌های *کلیله‌ودمنه* (*پنجَه تَنتَره*) برخی از حکایت‌های *هزار و یک شب* (*الف لیل و لیله*) داستان‌های بیدپای، *سندبادنامه* و... ریشهٔ هندی دارند و از زبان سانسکریت به فارسی میانه (پارسیک) و بعدها به زبان‌های دیگر از جمله عربی و فارسی دری برگردانده شده‌اند. قهرمانان این‌گونه حکایت‌ها، حیوانات هستند[1] همان‌گونه که در این حکایت، قهرمان اصلی طوطی است و شیوه و شگرد روایی آنها نیز به‌نوعی قصّه در قصّه[2] است.

از طوطی‌نامه نسخه‌ها، ترجمه‌ها و تلخیص‌های متعددی در دست است که البته دو عنوان از *طوطی‌نامه‌ها* معروف و مشهور است و هر دو از کتابی به زبان سانسکریت و با نام *سوکه سپتاتی*[3] یا *هفتاد طوطی* و *هفتاد فسانه* اخذ شده‌اند که هفتاد و دو داستان و حکایت دارد. یکی *جواهر الاسمار* عماد ابن محمّد الثغری است که راوی داستان، می‌خواهد در پنجاه و دو شب از زبان طوطی و برای سرگرمیِ ماه‌شکر، زن صاعد حکایتی نقل کند تا او را از رفتن به خانهٔ پسر بازرگان بازدارد. دیگری *طوطی‌نامهٔ* ضیاء نخشبی است که تقریباً شبیه نمونهٔ اوّل است و او هم پنجاه و دو داستان از نمونهٔ اوّل را برگزیده است و در اثنای آن، طوطی هر شب حکایتی برای زنی خجسته نام روایت می‌کند تا در غیبت شوهر، او را سرگرم کند و مانع رفتن زن نزد شاهزادهٔ جوان گردد. (ن.ک. موسوی‌نیا، ۱۳۹۷: ۹ ـ ۱۰) خواجه ضیاء الدّین نخشبی از نویسندگان و شاعران معروف قرن هشتم (م ۷۵۱.ق) است. او که به دربار سلاطین مسلمان هند وابستگی داشت و زبان سانسکریت را فراگرفته بود، توانسته بود بعضی از کُتُب را از آن زبان به پارسی درآورد یا آنها را منشأ برخی از تألیفات خود قرار دهد. (ن.ک. صفا، ۱۲۹۳ ـ ۱۲۹۴)

واضح است که خانم دانشور سال‌ها *مثنوی معنوی* را در دانشگاه تدریس کرده بود و البته شناخت کامل از مولانا و آثار این عارفِ شاعر و نویسنده داشت و بدون تردید «قصّهٔ بازرگان که طوطی او را پیغام داد به طوطیان هندوستان هنگام رفتن به تجارت» یا همان طوطی و بازرگان *مثنوی معنوی* مولانا، می‌تواند الهام‌بخش نویسنده و گزینش این برساخته باشد. البته همان‌گونه که علّامهٔ فروزانفر آورده است: مأخذ این قصّه در قرن ششم [هجری قمری] شهرت داشته [است] و خاقانی در *تُحفهٔ العراقین* بدان اشاره کرده است:

1. fable
2. episodic
3. Suka sptati

من مُرده به ظاهر از پیِ جَست چون طوطی کاو بِمُرد، وارست
(فروزانفر، ۱۳۷۶: ۷۵)

حکایت *مثنوی* مولانا با این بیت آغاز می‌شود:

بود بازرگان و او را طوطی‌یی در قفس محبوس زیبا طوطی‌یی
(مولوی، ۱۳۷۹، دفتر اوّل: ب ۱۵۴۷)

مولانا ضمن حکایت در بیان «صفت اجنحهٔ طیور عقول الهی» می‌گوید:

قصّهٔ طوطیِ جان زین‌سان بُوَد کو کسی کو محرم مرغان بُوَد؟
اندرون توست آن طوطیْ نهان عکس او را دیده تو بر این و آن
(همان: ب ۱۵۷۵ و ۱۷۱۸)

خواجه طوطیان هندوستان را در دشتی می‌بیند و پیغام طوطی خودش را به آنها می‌رساند؛ طوطی‌یی از آنها با شنیدن پیامِ طوطی زندانی در قفس، می‌لرزد و می‌افتد و می‌میرد. بازرگان با مشاهدهٔ این رویداد پشیمان می‌شود و در برگشت از سفر، ماجرا را برای طوطی خودش تعریف می‌کند. طوطی بازرگان هم با شنیدن این ماجرا می‌افتد و خود را به مردن می‌زند و خواجه بر «مرگِ اختیاری یا موت اخضر» آن طوطی ـ که ترجمان فکرت و اسرارش بود ـ افسوس می‌خورد و گریه و زاری می‌کند.

این مگر خویش است با آن طوطیک این مگر دو جسم بود و روح یک
بعد از آنَش از قفس بیرون فکند طوطیک پرید تا شاخ بلند
(همان: ب ۱۵۹۱ و ۱۸۴۵)

آن گونه که خودِ جلال آل‌احمد در مقدّمهٔ ترجمهٔ کتاب *چهل طوطی* مرقوم کرده است: زمانی که او دانشجوی دکتری بود، از طریق جُنگ معروف به[1] زیر نظر لین یوتانگ[2] به متن انگلیسی وُرثام[3] مستشرق آشنا به زبان سانسکریت دست یافته است و با همکاری سیمین دانشور آن را به فارسی ترجمه کرده است. (ن.ک. دانشور و آل‌احمد، ۱۳۴۴: ۱ و ۲) همچنین خانم دانشور و آل‌احمد تیرماه (۱۳۴۴) مطلبی با عنوان «*چهل طوطی اصل (۳) یا داستان دویکا*[4] *و شوهر ابلهش*» از ترجمهٔ چند روایتِ داستان «*سوکهٔ سپتاتی*» در صفحات ۱۹۵ ـ ۲۰۰ شمارهٔ ۶۲۰۴ مجلهٔ یغما درج کرده‌اند و در آن مقالهٔ کوتاه، امّا برجسته و بسیار مفید، یادآور شده‌اند: «در پایان این داستان‌ها «مدانهٔ بازرگان» از سفر بازمی‌گردد. زنش به محبّت تمام از او استقبال می‌کند. طوطی آرام و بسیار جدّی می‌گوید: محبّت زن، هیچ است و غرور زن، هیچ است. تمام مدّتی که غایب بودی، زنت وقت خود را مصروف من کرد و دوست من بود.» (دانشور و آل‌احمد، ۱۳۴۴: ۱۹۷) زن در ادامه به واقعیت ماجرا و نصیحت و اندرز شوهر می‌پردازد و می‌گوید: «پس از آن [مسافرت شوهر] دوستان بد وسوسه‌ام کردند، امّا این طوطی، مرا از پیروی آنها بازمی‌داشت و هفتاد شب تمام با

1. the wisdom of India
2. Lin.Yutang
3. B. Hale Wortham
4. Devika

داستان‌های خردمندانهٔ خود، مرا سرگرم داشت تا از پیروی هوس‌ها بازماندم و نقشه‌های شیطانی انجام نایافته ماند...» (همان: ۱۹۸)

۳. ۱. ورود طوطک به ساحت داستان

بر اساس ساختار و نظم روایی در بیان رویدادهای داستان‌های بلند سیمین دانشور، «طوطک» نخستین بار از فصل ششم و نیمه‌های رُمان ساربانْ سرگردان وارد ساحت داستان می‌شود و بعد از آن در همهٔ فصل‌های این رُمانِ دوازده فصلی، حضوری فعّال و چشمگیر دارد و همواره هنگام خواب هستی نوریان به‌صورت کشف و شهود و رؤیاگونه به ناخودآگاه او سرک می‌کشد. شیوهٔ ورود و خروج آن نیز شبیه به هم است؛ یعنی در عالم خواب چون هاله‌ای از نور ـ که هستی منشأ آن را نمی‌دانست ـ به قلب او رجوع می‌کند؛ هستی بلندبلند در خواب حرف می‌زند و با آمدن یکی از شخصیت‌های داستان، ناگهان محو می‌گردد. مثلاً بار نخست با آمدن لعل، طوطک محو می‌شود. لعل آن را شبح می‌نامد. (ن.ک. دانشور، ۱۳۸۰: ۱۳۴ و ۱۳۵) یکی دو صفحهٔ پایانی رمان هم به‌گونه‌ای «اندرزنامهٔ طوطک» است و خلاف روال معمول آثار خانم دانشور، راوی همه‌چیزدانِ قابل‌اعتماد، امّا فضولی ظاهر می‌شود که به همه چیز و همه‌جا سرک می‌کشد و کارکردی حکیمانه و فلسفی به متن تزریق می‌کند.

هستی درحالی‌که خسته و وامانده از راه جزیرهٔ سرگردانی و حوادث طاقت‌فرسا و کُشندهٔ آن از یک طرف و ترسناک از رفتار غیرعادی آقا نواز، خدمتکار اخته‌شدهٔ (آغای) خانهٔ سِر اِدوارد و لعل‌بانو، یکه و تنها است، تصمیم می‌گیرد که قفس طوطیِ لعل‌بانو را به اتاق خوابش ببرد و همچنان که در خانهٔ آنها دراز کشیده بود و چشم‌ها را بسته بود...

> «صدای پر و بال پرنده‌ای شنید که انگار از سقف فرود آمد و روی لبهٔ تخت نشست. پرنده طوطی بود؛ بزرگ‌تر از طوطیِ لعل. روشن هم بود. آیا از هند آمده بود؟ آیا از قصّه‌ها درآمده بود؟ آیا از ذهن مولوی درآمده بود؛ در داستان طوطی و مرد بازرگان؟ یا تبلور چهل طوطی قصّه‌های چهل طوطی بود؟ صدای طوطی: جزیره خوش گذشت؟ ـ [هستی] تو کی هستی؟ ـ طوطک. آب از چشم تو جستن می‌کرد. آمدم آدمیگری را به یادت بیاورم.» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۳۱)

و این‌چنین طوطک خود را «پیام‌آور نفس مطمئنهٔ»، «گنج رؤیایی»، «عیسی و قداستِ دامان مریم» و... برای هستی معرّفی می‌کند. (ن.ک. همان: ۱۳۳ و ۲۶۳) امّا همان‌گونه که در اینجا هم اشاره شد: طوطک یا هر برساخته‌ای نو برای شخصیت اصلی داستان؛ یعنی هستی و به‌طور کلّی برای مخاطب آثار دانشور، غریب و ناآشنا نیست؛ چرا که راوی داستان‌های خانم دانشور مرتّب در خلال داستان‌ها از این شیوه و شگرد «قهرمان‌سازیِ اسطوره‌ای و کهن‌الگویی» برای بازنمایی وقایع استفاده کرده است. کابوس‌ها، اشارات ناخودآگاه و نیمه‌هوشیارانه ـ که هنوز به آستانهٔ خودآگاهی نرسیده‌اند ـ از همان رُمان *سووشون* آغاز می‌شود. نمونه‌هایی مانند خواب‌ها و رؤیاهای پیوستهٔ زری همسر یوسف و جانشین‌سازی‌ها و ادغام‌ها در تعبیر آنها: «یک شب زری خواب دید یک اژدهای دو سر شوهرش را همان‌طور که سوار مادیان بوده و به تاخت اسب می‌دوانده درست با اسب بلعیده و خوب که نگاه کرد دید اژدهای دو سر شبیه سِر جِنت زینگر بوده.» (دانشور، ۲۵۳۶:

۲۴۰، ۲۴۱) بعد از قتل یوسف، تمام فصل بیست و یکم به‌صورت تداعی آزاد، مرور خاطرات و رؤیاهای زری است که برای نظرعلی‌بیگ تعریف می‌کند. سروده‌های راوی که از زبان شخصیت هستی (دانشور، ۱۳۹۲: ۲۰۸ ـ ۲۰۹، دانشور، ۱۳۸۲: ۱۰۲ ـ ۱۰۴ و.....) یا از زبان مک ماهون برای دوقلوهای یوسف و زری نقل می‌شود، نمونهٔ دیگری است:

«یک دختر کوچولویی بود که اسمش مینا بود. این دختر تنها دختری بود که وقتی ستاره‌ها در آسمان نبودند، برای ستاره‌ها گریه می‌کرد... بچه‌تر که بود، مادرش بغلش می‌کرد و آسمان را نشانش می‌داد و می‌گفت: ماه تی‌تی... گُل‌گُل... بیا برو تو سینهٔ ماه.» (دانشور، ۲۵۳۶: ۱۵) البته اوج اشعار و قصّه‌های مک ماهون در شعر «*درخت استقلال*» و تمثیل «*گردونه‌دار پیر ریش‌سفید*» است که تمام فصل نوزدهم *سووشون* را در بر گرفته است.

اغلب از زبان برخی از دیوانگان مانند دختر آموزگاری که در دارالمجانین، به تیفوس هم مبتلا شده بود (همان: ۱۰۷) یا مطالب «قصّهٔ پُر غصّهٔ دخت فتوحی در زندان نای» دفترچهٔ خاطرات خواهر آقای فتوحی (همان: ۱۰۸، ۱۰۹، ۲۱۸ و...) سخنان علی و هم‌چنین خانم مسیح‌دم مبتلا به تیفوس که دست زری را گرفته بود و با طلعت خانم حرف می‌زد؛ خانمی که سال‌ها پیش از دنیا رفته بود.

از زبان کُلو، پسربچهٔ بی‌سواد شبان یوسف در کُوار که پس از مرگ پدر او را به شیراز می‌آورد؛ یا زمانی که عمه (خانم فاطمه) کنار منقل تریاک می‌کشید و سخت کیفور می‌شد. تمام فصل ششم *سووشون* به همین شکل از زبان عمه خانم بیان می‌شود. حتّی گاهی از زبان خورشید و سرشاخه‌های بید مجنون و گل‌ها و شکوفه‌های دیگر... (همان: ۹۲ ـ ۹۳)

امّا نخستین باری که سیمین از طوطی سخن می‌گوید، زمانی است که هستی پیش او رفته است و با هم بحث می‌کنند. سیمین عینک خودش را به هستی می‌دهد و می‌گوید: «عینک مرا بزن، امّا لطفاً در کار نقّاشی‌ات؛ تنها با عینک خودت ببین... امّا هستی جان! تا آخر عمر زائدهٔ اعور کسانی که به تو چیزی یاد داده‌اند، نمان و طوطی آنها نشو. خودت در شنیده‌ها و آموخته‌ها و خوانده‌هایت شک کن.» (همان: ۶۱) البته در این‌گونه موارد به همان صفت تقلیدِ بدون آگاهی یا کورکورانهٔ طوطی اشاره دارد که در نمونه‌هایی مثل طوطیِ لعل‌بانو در همین داستان و داستان *طوطی و بقال* مولانا و... مشاهده می‌شود.

امّا قبل از ورود طوطک به ساحت داستان، سِر ادوارد برای جبران و درمان رفتار فاسدانه و خوش‌گذرانی‌های به دور از چشم لعل‌بانویِ تنها و سرخورده، برایش «طوطی سخن‌گو» می‌خرد؛ با این توصیف و البته با مطالعهٔ رفتار و معاشرت و به‌ویژه همدردی هستی با لعل و طوطی‌اش، می‌توان طوطی لعل‌بانو را ـ که البته بعد جفتی هم برایش پیدا می‌شود ـ مدخلی برای ورود طوطک به این داستان معرّفی کرد: هستی و بیژن به دفتر موری رفته‌اند و با سِر ادوارد، هیتی و کِراسلی ملاقات می‌کنند؛ هستی از سِر ادوارد، حال لعل را می‌پرسد و او در پاسخ هستی می‌گوید: «یک روز بیا به دیدارش. خیلی تنهاست. یک طوطی سخن‌گو برایش خریده‌ام.» (دانشور، ۱۳۹۲: ۲۴۴)

«مراد سلام گفت: ـ سلام، هستی متوجّه طوطی سخن‌گو شد... لعل‌بانو و نواز قفس طوطی را تمیز کردند و هستی تماشا می‌کرد. بانو طوطی را در بغل می‌گرفت و سرش را می‌بوسید و منقار خمیده‌اش را هم می‌بوسید... بار اوّل که هستی مراسم را دیده بود، ابراز عقیده کرده بود که درها را ببندند و بگذارند طوطی پروازی بکند. لعل‌بانو گفته بود که هوایی می‌شود؛ مگر من و تو به‌نوعی در قفس نیستیم؟» (همان: ۱۱۶ و ۱۲۰)

یکی دیگر از نمونه‌های فضاسازی قبل از ورود طوطکِ پیک نفس مطمئنه هستی جایی است که سیمین در کلاس از هنر سرزمین هند می‌گوید:

> «... یک گنجشک ناآرام مدام از شاخه‌ای به شاخهٔ دیگر می‌پرد. به میوه‌های کال درخت نوک می‌زند. به درخت‌های دیگر هم سرک می‌کشد؛ بس که بی‌قرار و بی‌آرام است. این گنجشک ناآرام، نفس امّاره است؛ هوس آدمی است. خدا کند پرندهٔ بزرگ و آرامی که بر سر درخت نشسته، نظر گنجشک را جلب کند و رو به آن به پرواز دربیاید و در سایهٔ آن بیارامد و آرامش کند.» (دانشور، ۱۳۹۲: ۲۶۷)

در بخشی دیگر از رُمان *جزیرهٔ سرگردانی* از اسب بابک خرم‌دین؛ یعنی «قره‌قاشقا» سخن به میان آمده است: «روزی روزگاری مردی بود به نام بابک خرم‌دین و اسبی داشت به اسم قره‌قاشقا... امّا بشنوید از قره‌قاشقا که از غصّهٔ بابک آن‌قدر اشک ریخت تا استخر آت‌گُلی پُر آب شد و قره‌قاشقا خودش را در اشک‌هایش غرق کرد.» (دانشور، ۱۳۹۲: ۳۱۲ و ۳۱۳)

نمونهٔ دیگر از مقدّمه‌چینی و آماده‌کردن فضا برای ورود طوطک، جایی است که هستی نوریان به شیوهٔ تک‌گویی و تداعی آزاد، شعر «البطرس» را هنگامی بازجویی در زندان می‌خواند: «البطرس، پرنده‌ای مشتاق که روی آبِ جا پای شیارهایی ـ که کشتی‌ها از خود به جا می‌گذارند ـ راه می‌رود. ملّاحان یک البطرس را به دام می‌اندازند و به کشتی می‌برند. بال‌هایش را می‌چینند. چشم‌هایش را کور می‌کنند و... پر و بال ما شکستند و در قفس گشودند؛ چه رها، چه بسته!... هستی بلند گفت: منم البطرس.» (دانشور، ۱۳۸۰: ۶۷ ـ ۶۸) یا در جایی که هستی در زندان سراغ کلاغ و گنجشک‌ها را می‌گیرد: «کاش چند تا گنجشکی ـ که دست‌آموز کرده بودم و نان در جیب و لبادهٔ زندانیان... ـ موقع هواخوری، دور پنجرهٔ من صبح سحر جیک‌جیک می‌کردند، می‌آمدند.» (همان: ۷۳) و البته نمونه‌های دیگر که نشان می‌دهد: ناخودآگاه هستی در جست‌وجوی همدمی است که سرانجام صورت مثالی هستی در شکل و هیئت طوطک بر او آشکار می‌شود.

از ویژگی‌های طوطک داستان، این است که هر کسی برای خود طوطک یا صورتی مثالی دارد که تا لحظهٔ مرگ همراهش است؛ به همگان الهام می‌بخشد؛ هر چند آنها طوطک را فراموش کرده باشند؛ «و اوّلین بار در آن روز بود که استاد دستِ زن خود را گرفت و بوسید و هر دو گریستند. آیا طوطک هم به خانهٔ استاد مانی سر می‌زد و این دل‌آگاهی از برکت ظهور گاه‌به‌گاه او بود؟» (همان: ۲۱۸) طوطک با همراهش می‌خندد و می‌گرید؛ توان انجام هر کاری جز مرگ را دارد. به شکل‌های گوناگون تجلّی پیدا می‌کند. «شاید طبیعت هم مثل طوطک پیام‌آور نام مهین است به نفس مطمئنه.» (همان: ۱۸۴) و البته این طوطک با «مُثُل افلاطونی» متفاوت است.

۳. ۲. تفسیر و رمزگشایی طوطک

همان‌گونه که اشاره شد: صورت مثالی هستی در شکل و هیئت طوطک به ضمیر ناخودآگاه او وارد می‌شود و خود را «پیام‌آور نفس مطمئنهٔ» معرّفی می‌کند. «ـ [طوطک] من پیام‌آور هستم از نام مهین به نفس مطمئنهٔ تو.» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۳۳) و به دنبال «مجموع شدن و تمامیت» هستی است که قبل از ورود طوطک، بارها شقه، شقه و آسیب‌پذیر شده بود. «هستی به خودش نهیب زد: زن! مگر تو نبودی که در خواب خودت را دیدی که مجموع شده‌ای؟» (دانشور، ۱۳۹۲: ۱۲۳) «ـ کوشش بسیار کرده‌ام که به تمامیت برسم. اگر زنده ماندم، یک خانه‌تکانی ذهنی کامل می‌کنم. در خواب خودم را دیدم که مجموع شده‌ام... صدای طوطک: رمز تمامیت، همین صداقت درونی است.» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۰۱ و ۱۷۸)

«نفس مطمئنه» از تعابیر قرآن کریم است: «يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ، إِرْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَرْضِيَّةً، فَادْخُلِي فِي عِبَادِي، وَادْخُلِي جَنَّتِي». (الفجر/ ۲۷ ـ ۳۰) و بر اساس آموزه‌های دینی بالاتر از نفس امّاره و نفس لوّامه قرار می‌گیرد. «با توجّه به سه نوع نفس که در فرهنگ اسلامی مطرح شده است: نهاد= نفس امّاره، فرامن= نفس لوّامه و ظاهراً نفس مطمئنه در روان‌شناسی معادل ندارد.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۲۰)

روان‌کاوان و منتقدان نظریهٔ روان‌کاوی تلاش کرده‌اند بر اساس آراء و اندیشه‌های فروید و جانشینان او ساختار ذهن انسان را از طریق سه پارهٔ نهاد، خود و فراخود که معادل ضمیر ناخودآگاه، پیش آگاه و آگاه هستند و با ترسیم الگوی استعاری فروید معروف به «کوه یخ» نشان بدهند. بر این اساس «بخش اعظم ذهن ما را ضمیر ناخودآگاه تشکیل می‌دهد و شناخت واقعی از هر فردی در گرو راه پیدا کردن به همین وجه نامشهود، ولی تعیین‌کنندهٔ ذهن او است.» (پاینده، ۱۳۹۸، ج اوّل: ۷۶)

«طوطک که در این قطعه [منظور صفحات ۲۵۰ ـ ۲۵۱ و البته در نیمی از رمان *ساربانْ سرگردان* حضوری فعّال و چشمگیر دارد] و به‌عنوان صورت مثالی از آن تعبیر شده است، بخشی از ناخودآگاه آدمی است که یونگ به آن «سایه» می‌گوید، امّا منظور آن بخشِ سایه است که راه را می‌نماید و الهام می‌بخشد. یونگ «سایه» را گاه به هیئت کبوتران یا مورچگانی مُمَثَّل می‌کند...» (اسحاقیان، ۱۳۹۳: ۱۳۹) [قس با البطرس یا همان آلباتروس = قادوس که از راستهٔ کبوتران دریایی است و یکی دیگر از برساخته‌های ذهن راوی در همین داستان است]

این خویشکاری؛ یعنی راهنمایی و الهام در آیین مزدیسنا بر عهدهٔ «ایزد سروش[1]» است که گاهی هم در زمرهٔ امشاسپندان قرار می‌گیرد و با نماد «خروس» نیز شناسانده می‌شود؛ پیام‌آوری از جهان غیب و آگاهی‌بخش و نگهبان مردم از آسیب‌های اهریمنی و پِلِشت. https://fa.wikipedia.org/5/15/2025 «عقل دهم یا عقل فعّال برابر با روح‌القدس و جبرئیل در فلسفهٔ اسلامی و همان سیمرغ فلسفهٔ اشراقی سهروردی که برابر با تنزّل‌یافتهٔ عقل اوّل فلاسفهٔ مشایی و هم‌چنین پیر و مراد طریقتِ ادبیات عرفانی ـ که مریدان و سالکان با راهنمایی

1. Surūsh (Av. Sərаoša

او طیّ طریق می‌کنند.» (ن.ک. پورنامداریان، ۱۳۶۹: ۴۷۴) نمونه‌های از تجلّی و مظهر این عنصر آگاهی‌بخش هستند.

ناخودآگاه که به‌صورت سرزمین‌های ناشناخته (جزیرهٔ سرگردانی)، غار و مانند آن در آثار دانشور، ترسیم می‌شود، از مفاهیم کلیدی روان‌کاوی و کهن‌الگویی است. «... امّا در پستوی ذهنش [ذهن سلیم فرخی] در لایهٔ دهم ناخودآگاهی‌اش صدایی می‌گفت که تو هم روزی ریش خود را خواهی تراشید.» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۰) حتّی ناخودآگاه کلاغ‌ها: یک گله چادر سیاه و سفید بر سر، روی چنارها قارقار می‌کردند. ظاهراً ناخودآگاه جمعی کلاغ‌ها با چنار الفت داشت.» (همان: ۲۱۰)

برجسته‌ترین کارکرد و نقش طوطک، سیمین دانشور، آگاه‌ساختن و بیدار کردن شخصیت اصلی داستان؛ یعنی هستی نوریان از طریق رؤیا و مکاشفه است: «طوطک: آب از چشم تو جستن می‌کرد. آمدم آدمیگری را به یادت بیاورم.» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۳۱). «بقیهٔ ماجرا تا تدفین، همانی بود که طوطک در رؤیای هستی نشانش داده بود.» (همان: ۲۳۵)

یکی دیگر از کارکردهای مهمّ طوطک، کمک به فراموش‌کردن «ترس» و به عبارتی «غلبهٔ بر ترس» است. نخستین پیام طوطک به هستی این بود: «ترس را یک‌سره فراموش کن.» (همان: ۱۳۱).

پیام دوم طوطک، تِذکار و یادآوری «محبّت و دوست‌داشتن» است. «محبّت مخرج مشترک و عامل تمامیت میان آدم‌هاست.» (همان: ۱۳۲) برجسته‌ترین و ابتدایی‌ترین عنصر معرفت در مکتب عرفان و تصوف اسلامی ـ ایرانی «حبّ و عشق» است و شیفتگی و دلدادگی به معشوق ازلی ـ که در نهایت به فنای عاشق و اتّحاد عاشق و معشوق منتهی می‌شود ـ همین عنصر مهم است که در واقع بیانیهٔ عرفان و تصوف معروف در حدیث گنج مخفی نیز بر اساس همین عنصر تفسیر می‌شود: خداوند در پاسخ حضرت داوود (ع) که از چرایی آفرینش و خلق پرسید: «یا ربّ لِماذا خَلَقْتَ الخلقَ؟» «قال: کُنتُ کَنْزاً مَخفیّاً فأحْبَبْتُ أنْ أُعْرَفَ فَخَلَقْتُ الخلقَ لِکَی أُعرف». (ن.ک: فروزانفر، ۱۳۷۶: ۱۲۰). و در قرآن کریم: «یَا أَیُّهَا الَّذِینَ آمَنُوا مَنْ یَرْتَدَّ مِنْکُمْ عَنْ دِینِهِ فَسَوْفَ یَأْتِی اللَّهُ بِقَوْمٍ یُحِبُّهُمْ وَیُحِبُّونَهُ... الآیه» (مائده/ ۵۴) بر آن تأکید شده است.

کمک به بازگشت آرامش از دست رفتهٔ هستی، دیگر کارکرد طوطک است. «طوطک! کاش تو می‌آمدی. تنها تو می‌توانی مرا آرام کنی.» (همان: ۱۵۴) و در ادامه طوطک از زندگی، محبّت، برابری و اینکه اصل زندگی سفر در گردونه‌ای است میان مرگ و زندگی برای هستی سخن می‌گوید.

امّا اینکه طوطک نخستین بار زمانی خود را به هستی نشان می‌دهد که او از رفتار غیرعادی آقانواز و تمایل به عشق‌بازی او مبهوت و در حیرت مانده است، ذهن را به خویشکاری و کارکرد اصلی طوطی در *طوطی‌نامه‌ها*، قصّه‌هایی مانند *بهار دانش*، داستان‌های *شهرزاد قصّه‌گو* و مانند آن؛ یعنی تن‌ندادن به تمایلات جسمی و به تأخیرانداختن عشق و مانند آن رهنمون می‌سازد؛ هر چند مراد و هستی مدّت‌ها با سیاست و هنر ازدواج کرده بودند.

یکی از پُرچالش‌ترین نمونه‌های ملاقات طوطک با هستی، وقایع و بیانیهٔ صفحات ۲۵۰ تا ۲۵۲ *ساربانْ سرگردان*؛ و جایی است که هستی پس از مدّتها انتظار طوطک، دوباره با آن ملاقات می‌کند:

> «درکارگاهش، نقشی کشیده بود که مُلهم از وضع موجود بود. زمینه با کاشی‌های آبی ـ که نمودار آسمان آبی کشورش بود ـ تزیین شده بود. روی کاشی‌ها، زنی چادر سیاه بر سر از نیم‌رخ نشان داده بود و سایهٔ زن بر بخشی از کاشی‌ها افتاده بود. قیافهٔ زن پیدا نبود. انتهای چادر زن را پیچ و شکن داده بود؛ آن‌چنان که آبیِ کاشی‌ها، گاه پیدا و گاه ناپیدا می‌نمود.» (همان: ۲۵۰)

در این صحنه، هستی ناگهان طوطک را نشسته بالای تابلو می‌بیند و علّت تأخیرش را می‌پرسد و طوطک در پاسخ می‌گوید: « ـ من آدمیگری را به یادت آوردم، افسوس! که نیاموختی... اینک زهازه! شناسنامه‌زایی کرده‌ای و...» در ادامه «نقشِ کارگاه هستی» را به «شناسنامهٔ کشور ایران» تعبیر و تفسیر می‌کند و از «مرگِ آگاهی» سخن می‌گوید و آن را با «ترس از مرگ» متفاوت می‌داند و یادآوری این نکته که «مردم کشور تو نه مرگْ‌آگاهند و نه ترس‌آگاه» در این قسمت موضع و برخی از باورهای راوی نسبت به تحوّلات معاصر، جهت‌گیری‌ها و مبارزات مردم و به‌ویژه پیروزی انقلاب اسلامی و برخی از اصول و ارزش‌های آن از زبان طوطک آشکار و به‌صورت پندنامه‌ای سرگشاده عرضه می‌شود؛ به‌گونه‌ای که تصویر نیم‌رخ زن چادر سیاه به سر، نمودی از کسانی است که «چادری از ناآگاهی سیاه بر سر دارند و چون به‌زعم راوی در جامعه، نقش و حضوری محسوس ندارند و نمی‌توانند سیمای روان نامرئی خود یا هویّت کشف‌ناشده را به دیگران نشان دهند، نمی‌توانند تمام‌رخ باشند؛ پس به‌ناچار سایه‌دارند و سایهٔ آنها آسمان آبی ایران را هم تیره کرده است.» (ن.ک. اسحاقیان، ۱۳۹۳: ۱۳۸ ـ ۱۳۹)

در پایان اینکه طوطک الهام‌بخش هستی، همان خانم دانشور، استاد مانی، دکتر بهاری و کسانی است که همواره درس زندگی به او می‌دهند. راوی در آخرین ملاقات طوطک و هستی می‌گوید: «با این حال آن زن [سیمین] و آن دکتر [دکتر بهاری] دانستنی‌های بسیار برایت آوردند. همین دست‌مایه تو را بس. ـ طوطک: آن زن امید داشت که روزگار بهتری در پیش است. راست می‌گفت؟ ـ در از مدّت آری. ـ آری چندین و چند نسل بعد از تو تمام ملل جهان با هم آشتی خواهند کرد. خدای درون انسان‌ها انگیزهٔ آدمیان خواهد شد.» (دانشور، ۱۳۸۲: ۳۰۵) یا هنگامی که هستی مهمانانش را به کارگاه نقّاشی فرامی‌خواند که اتّفاقاً نقش طوطی را هم کشیده بود. «امّا [استاد مانی] در برابر نقش طوطک، مکث کرد. انگار او را شناخت... هستی یقین داشت که طوطک خودش با استاد مانی هم سر و سرّی دارد.» (همان: ۲۴۵)

مولانا در داستان معروف *طوطی و بازرگان* برخی از نمادینه‌های آن و از جمله طوطی را تفسیر کرده است:

قصّهٔ طوطیِ جان زین‌سان بُوَد — کو کسی کو محرم مرغان بُوَد؟
تنْ قفس شکل است، تنْ شد خار جان — در فریب داخلان و خارجان

(مولوی، ۱۳۷۹، د اوّل: ب: ۱۵۷۵ و ۱۸۴۹)

پس از نظر مولانا، «طوطیِ» داستان نماد یا رمز «جان، حقیقت و باطن» است؛ هم‌چنان که سرزمین «هندوستان» هم در فرهنگ، هنر و ادبیات ما رمزی از عالم معنی است و اغلب در برابر «چین و چین صورت» قرار می‌گیرد که رمزی برای «تن، جسم مادی و جهان ظاهر» است. با توجّه به اینکه یکی از منابع مولانا در طرح این داستان، حکایتی است از *اسرار نامهٔ* عطّار نیشابوری است و عطّار در آن حکایت، «چین و ترکستان» را مقابل «هند» قرار داده است، این تفسیر و رمزگشایی بیشتر تأیید می‌گردد.

حکیم هند سوی شهر چین شد به قصر شاه ترکستانْ زمین شد
شهی را دید طوطی هم‌نشینش قفس کرده ز سختی آهنینش
(فروزانفر، ۱۳۷۶: ۷۶ ـ ۷۷)

مرگ طوطیِ در قفسِ تن و جسم خاکی، تفسیری است برای «انقطاع یا بریدن از جهان خاکی و آزادی از تعلّقات یا وابستگی‌های دنیوی» که از آن به «مرگ اختیاری و موت اخضر» تعبیر می‌شود؛ همچنان که مرگ آن طوطی دیگر در سرزمین هندوستان «کُشتن نفس و هواجس نفسانی» است.

همان‌گونه که در داستان‌های سیمین دانشور، نیز گاهی رمزگشایی صورت می‌گیرد. بعد از آن که خانم دانشور در کلاس شناخت هنر هند، خطّ اصلی هنر هند را یک خطّ پُرتحرّک دَوَرانی معرّفی می‌کند و از چرخهٔ سمسارا یا تموّج حیات می‌گوید، در تمثیلی آن هنر را به درخت زندگی تشبیه می‌کند که ریشه در ناشناخته دارد. در همان کلاس مراد پاکدل شرح و تفسیر درخت حیات، گنجشک و پرندهٔ بزرگ را بر اساس روان‌شناسی فروید و اسطوره‌شناسی یونگ بیان می‌کند و می‌گوید: دنیای ناشناخته ـ که ریشهٔ درخت در آن است ـ ناخودآگاه ما است... به گفتهٔ یونگ ناخودآگاه قومی و بشری؛ خود درخت، من یا خودآگاهی ما است. پرندهٔ مطمئن، منِ برتر ما است. گنجشک بی‌قرار، من حیوانی ما... (ن.ک. دانشور، ۱۳۹۲: ۲۶۷ ـ ۲۶۸)

نمونه‌ای دیگر از عناصر رمزیِ برجسته در مطالعات اسطوره‌ای و کهن‌الگویی «نقاب[1]» و ماسک یا همان «شخصیت و جایگاه اجتماعی افراد» است که شخصیت و قهرمانِ به دنبال تفرّد و تمامیت[2] باید آن را بشناسد و گاهی از نقاب به «آن روی سکهٔ روان زنانه»، «واسطهٔ میان من آگاه با جهان درون و ناخودآگاه» تعبیر می‌شود. (ن. ک. فوردهام، ۱۳۷۴: ۵۰ و تسلیمی، ۱۳۹۵: ۱۳۸)

«[سلیم] کاش می‌توانستم روحش [روح هستی] را هم برهنه ببینم. در این دنیا کی خواسته یا توانسته روح برهنه‌اش را به دیگری... نقاب... ماسک... مگر خودم روح برهنه‌ام را حتّی خودم دیده‌ام؟ نمی‌دانم.» (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۶) «آیا من [سلیم فرخی] هم یک فریب بودم که نقاب آرامش بر چهره می‌زدم تا هستی سرگردان را بفریبم؟» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۰) «سلیم گفته بود: همه‌مان ماسک می‌زنیم و شما زن‌ها چند تا ماسک روی هم. تظاهر می‌کنید که خوش‌بختید، امّا دلتان خون است... دنیای ما یک بالماسکه... و عشرت در دل گفته بود: خودت هم زن ماسک‌دار

1. persona
2. Ego integrity

می‌خواهی... [هستی] خواهان دلیری هم بود؛ دلیری سرراست بودن و دروغ نگفتن و ماسک بر چهره نداشتن.» (دانشور، ۱۳۹۲: ۲۹۳ ـ ۲۹۵)

عنصر رمزوارهٔ کهن‌الگویی دیگر «سایه[1]»مظهر جنبهٔ منفی و شرور و به عبارتی ویژگی‌های منفی و رذیلانه است که فرد تلاش دارد آنها را مخفی نگه دارد. البته یونگ بر این باور است که «سایه دو جنبه دارد؛ یکی دهشتناک و دیگری گران‌قدر.» (یونگ، ۱۳۸۷: ۲۶۴) برای همین است که برخی از نمادهای بدذات و شرور کهن‌الگوی سایه، با برخورد مناسب، تدبیر و درایت، توصیه‌ها و راهنمایی‌های سیمین، استاد مانی، دکتر بهاری و... به یاریگر هستی و شخصیت‌های دیگر تبدیل می‌شوند.

> «آیا هستی بخشی از لایه‌های شخصیتش را در سایه نگه می‌داشت؟ بایستی می‌رفت پیش حضرت خضر.» (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۱)

> «ظرفیت اعداد هم از منظر تفسیر و رمزگشایی کهن‌الگویی، اسطوره‌ها، افسانه‌ها و... آن‌قدر مهم است که فیثاغورث در یونان باستان اصل هر چیزی را به عدد ارجاع داده است. (ن.ک. بهزادی ۱۳۷۹: ۲۸ ـ ۲۶).

> «[هستی] آفرین بر تو مراد. کی از خاصیت اعداد، حرف زدی؟ یادم نیست... گفتی: اعداد یک خاصیت درونی دارند که ما شرقی‌ها می‌فهمیم. گفتی: می‌بینی که ۱ و ۲ و ۳ و... و ۱۰۰ همین‌طور ادامه بده؛ چرا که اعداد برای ما خاصیت کیفی و جادویی دارند، برای غربی‌ها خاصیت کمّی و غیر رمزی. امّا مهم همان یک [۱] است که منشأ همهٔ اعداد و کائنات است و صفر [۰] که یادآور نیستی است.» (همان: ۲۳۸ ـ ۲۳۹)

> آنیما و آنیموس و عقدهٔ اختگی: «[مراد] ناگهان احساس کردم هستی در من حلول کرده است؛ عامل زنانهٔ من، مردانگی‌ام را از من گرفته؛ ترس از اختگی. اضطرابم آن‌چنان بود که می‌ترسیدم تن خود را لمس کنم. این ترس گاه‌به‌گاه، سروقت من می‌آمد... شب اوّل عروسی، مراد ناآرام می‌نمود. هستی گفت: بیا هرگز چیزی را از هم پنهان نکنیم. مراد از اضطراب اختگی گفت که بارها به سراغش آمده بود. (همان: ۲۰۱ و ۲۴۸)

۴. نتیجه‌گیری

سیمین دانشور را می‌توان به‌عنوان نخستین و برجسته‌ترین زن نویسندهٔ ایرانی با سبک و سیاق متمایز و منحصربه‌فرد معرّفی کرد و آثار او را گنجینه‌ای گسترده و بسیار ارزشمند به شمار آورد که با رویکردهای متفاوت و از چشم‌اندازهای متنوّع قابل نقد، بررسی و تجزیه و تحلیل هستند. یکی از ظرفیت‌ها و داشته‌های آثار این نویسنده، قابلیت طرح در حوزه‌های گوناگون نقد و نظریهٔ امروز و به‌ویژه نقدهای روان‌کاوانهٔ فروید و کهن‌الگویی و اسطوره‌شناختی یونگ است. لایه‌های پنهان و زوایا و خفایای ظریف و حسّاس آثار این نویسنده (و بیشتر در داستان‌های بلند) ضرورت و اهمّیّت طرح مباحثی مانند کهن‌الگوی «طوطک» و موارد مشابه را ـ که تا کنون به آنها پرداخته نشده است ـ مضاعف می‌کند. با مطالعه و بررسی رمان‌های دانشور، درمی‌یابیم که نویسنده با

1. shadow

آگاهی کامل از حضور و نقش طوطی در حکایت‌های طوطی‌نامه‌ها و مثنوی معنوی، اسرارنامه و مانند آن، با ابتکار در آفرینشی متفاوت، برساختهٔ «طوطک» را جانشین «طوطی و طوطیک» کرده است و به نقش و خویشکاری آن هم توسّع و گستردگی بخشیده است. طوطک دانشور، مظهری از «ضمیر ناخودآگاه و پیام‌آور نفس مطمئنه» است که به شکل‌های گوناگون تجلّی پیدا می‌کند. از صفات آن اینکه همگان برای خود طوطک یا صورتی مثالی دارند که تا پایان عمر و در همهٔ حالات همراهشان است؛ این طوطک توان انجام هر کاری جز مرگ را دارد. آگاهی‌بخشی و بیدارکردن، کمک به غلبه بر ترس، کمک به برگرداندن آرامش ازدست‌رفته، توصیه به محبّت و عشق‌ورزی، به تأخیرانداختن عشق و تن‌ندادن به تمایلات جسمی و مانند آن از مهم‌ترین کارکردها یا خویشکاری‌های این صورت مثالی است.

منابع

قرآن کریم.

اسحاقیان، جواد. (۱۳۹۳). *داستان‌شناخت ایران (نقد و بررسی آثار سیمین دانشور).* چ اوّل. تهران: مؤسّسهٔ انتشارات نگاه.

بهزادی، رقیه. (۱۳۷۹). «*مفهوم برخی از اعداد در اساطیر و نزد اقوام کهن*». کتاب ماه هنر. ش۲۷ و ۲۸. صص ۲۸ ـ ۲۶.

پاینده، حسین. (۱۳۹۸). *نظریه و نقد ادبی (درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای).* ج اوّل. چ دوم. تهران: سمت.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۹). *سیمرغ و جبرئیل.* مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد. ش ۹۰ و ۹۱. صص ۴۶۳ ـ ۴۷۸.

تسلیمی، علی. (۱۳۹۵). *نقد ادبی (نظریه‌های ادبی و...)* چ سوم. تهران: نشر اختران.

دانشور، سیمین و آل‌احمد، جلال. (۱۳۴۴). «*چهل طوطی اصل (۳) یا داستان دویکا (Devika) و شوهر ابلهش*» مجلهٔ یغما. س ۱۸. ش ۴ (پیاپی ۲۰۴). صص ۱۹۵ ـ ۲۰۰.

دانشور، سیمین و آل‌احمد، جلال. (۱۳۹۹). *چهل طوطی.* ترجمه و تحریر. چ هفتم. تهران: انتشارات مجید (به‌سخن).

دانشور، سیمین. (۲۵۳۶). *سووشون.* چ هشتم. تهران: انتشارات خوارزمی.

دانشور، سیمین. (۱۳۹۲). *جزیرهٔ سرگردانی.* چ چهارم. تهران: انتشارات خوارزمی.

دانشور، سیمین. (۱۳۸۰). *ساربانْ سرگردان* (ج دوم جزیرهٔ سرگردانی). چ اوّل. تهران: انتشارات خوارزمی.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *نقد ادبی.* چ چهارم. تهران: انتشارات فردوس.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹). *تاریخ ادبیات در ایران.* ج سوم۳. ب دوم۲. چ هفتم. تهران: انتشارات فردوس.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۷۶). احادیث و قصص مثنوی. ترجمهٔ کامل و تنظیم مجدد حسین داوودی. چ اوّل. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیر کبیر.

فوردهام، فریدا. (۱۳۷۴). *مقدّمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ.* ترجمهٔ حسین یعقوب‌پور. چ اوّل. تهران: اوجا.

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۷۶). *جدال نقش با نقّاش در آثار سیمین دانشور (از آتش خاموش تا سووشون).* چ اوّل. تهران: انتشارات نیلوفر.

موسوی‌نیا، سمیه سادات. (۱۳۹۷). «*معرّفی و تحلیل طوطی‌نامهٔ ضیاء نخشبی*» پژوهش‌نامهٔ اورمزد. دورهٔ ۱۱. ش ۲ پیاپی ۴۳. صص ۱ـ ۹.

مولوی، جلال‌الدّین محمّد ابن محمّد بلخی. (١٣٧٩). *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد نیکلسون. دفتر اوّل. چ چهارم. تهران: انتشارات ققنوس.

نصر اصفهانی، محمّدرضا و حاتمی، حافظ. (١٣٨٨). *«رمز و رمزگرایی با تکیّه بر ادبیات منظوم عرفانی»* ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی. س ۵. ش ١۶. صص ١۶۵ ـ ١٩۶.

یونگ، کارل. گوستاو. (١٣٨٧). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمهٔ محمود سلطانیه. چ ششم. تهران: انتشارات جامی.

https://fa.wikipedia.org/5/15/2025.

Refrences

Qurān é karim.

Eshāqiān, Javād. (2014) *Dāstān shenākht Irān (naqd va barrasi é āsāre Simin Dāneshvar)*.1th ed.Tehrān: Negāh pub. (In Persian)

Behzādi, Roghqye, (2000). *Mafhoom é barxhi az adad dar āsatir va nazd é aqvām é kohan*. Ketāb é māh é honar. Num 27&28. Pag28-60. (In Persian)

Pāyandeh, Hosein. (2019).*Nazaryeh va naQd é adabi (darsnāmay é miān reshtai)*. Vol 1.2th ed. Tehrān: Samt pub. (In Persian)

Poornāmdārian, Taqi. (1990). *Simorgh va Gabriel*. Dāneshkadah *é* adabiāt va 'oloom é ensāni Mashhad. Num 90 va 91. Pp 463 -478.

Taslimi, Ali. (2016). *naQd é adabi(nazaryehāy é adabi va…)*.3th ed. Tehrān: Akhtarā pub. (In Persian)

Dāneshvar, Simin va Āl é Āhmad, Jalāl. (1965). *Chehel tooti é asl (3) yā dāstān é Devikā va …* Jour Yaghmā. Year18. Num 4 (204). Pp 195 – 200. (In Persian)

---------- . (2021). *Chehel toot*i. Tarjomeh va tahrir. 7th ed.Tehrān: Majid (Beh sokhan) pub. (In Persian)

Dāneshvar, Simin (1976). *Savushun*.7th ed. Tehrān: Khārazmi pub. (In Persian)

---------- . (2014). *Jaziray é sargardāni*. 4th ed. Tehrān: Khārazmi pub. (In Persian)

---------- . (2002). *Sārbān sargardān*. 1th ed. Tehrān: Khārazmi pub. (In Persian)

Shamisā, Sirous. (2005). *Naqd é adabi*. 4th ed. Tehrān: Ferdows pub. (In Persian)

Safā, Zabihallah. (1990).*Tārikh é adabiāt é dar Irān*. Vol 3. Cap 2. 7th ed. Tehrān: Ferdows pub. (In Persian)

Foroozānfar, Bad'olzamān. (1997). *Ahādis va qassas é Masnavi*. Tarjomeh… Hosein Dāvoodi. 1th ed. Tehrān: Amir kabir. (In Persian)

Fordham, Frieda. (1995). *Moqaddamehi bar ravānshenasi é Jung*. Tarjomeh Hosein Yaqoobpoor. 1th ed. Tehrān: Oujā pub. (In Persian)

Golshiri, Hoshang. (1997). *Gedāl é nAqsh bā naqqāsh dar āsāré Simin é Dāneshvar*… . 1th ed. Tehrān: Niloofar. (In Persian)

Mosavinia, Somayehsādāt. (2018*). Mo'arrefi va tahlil é Tootināmay é Zia?*

Nakhshabi. Pazhooheshnamay é Ourmazd. year11.num 2 (43). Pp 1 – 9. (In Persian)

Mowlavi, Jalāl al-Dīn Muḥammad. (2000). *Mathnawi é M'anavi*. tashih Renold Nicholson. Daftar ā avval.4th ed. Tehrān: Qoqnoos. (In Persian)

Nasr é Isfahāni, Mohammad Rezā va Hatami, Hafez (2009). *Ramz va ramzgerai bā takiy é bar adabiāt manzom é 'rfāni.* Adabiat é 'rfāni va ostooreh shenākhti. Year 5. Num 16. Pp 165- 196. (In Persian)

Jung, Carl. G. (*2008). Ensān va sambolhāyash*. Tarjomeh Mahmood Soltāniyeh. 4th ed. Tehrān: Jāmi pub. (In Persian)

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Comparison of Rhetorical Repetition in Anvari's and Saadi's Ghazals

Saeed Rahimi[1]✉ | **Alireza Emami**[2]

1. Corresponding Author, Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Language and Linguistics Center, Sharif University of Technology, Tehran, Iran. E-mail: s_rahimi@sharif.edu
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: aremami@ut.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(55-76)

Receive Date:
25 March 2026

Revise Date:
20 May 2026

Accept Date:
23 May 2026

Published online:
03 July 2026

Abstract

Anvari-e Abivardi is one of the great poets of the sixth century AH. His fame in the history of Persian literature is mostly due to his writing of technical odes. But apart from this, he is also considered one of the influential poets in the Persian ghazal tradition; in such a way that he can be considered one of the main role models of Saadi, one of the peaks of Persian ghazal, in ghazal writing. The themes of the ghazals of these two poets are mostly expressions of romantic states, the mysteries of love, descriptions of the lover's states and his need for the beloved. Apart from the thematic similarities, by examining and comparing the rhetorical and linguistic features of Anvari's and Saadi's ghazals, one can further understand the stylistic aspects of this influence. Researchers have written about the grammatical, syntactic and linguistic aspects in which Saadi's influence on Anvari is seen; for example, the similarity of the two poets in the rhetorical use of prepositions. By reflecting on the rhetoric of these two poets, we find that one of the common symbols in their rhetoric is the way they use lexical repetitions. In such a way that repetition in the speech of these two poets has an artistic, aesthetic and distinctive aspect. In this study, an attempt has been made to make a comparison between the rhetorical repetitions of Anvari and Saadi so that through this, the rhetorical development of Persian ghazal in the poetic relations between Anvari and Saadi can be addressed with a more precise view. For this purpose, an attempt was first made to present a definition of repetition as a rhetorical art within the framework of this study; in a way that it is distinct from technics such as Jenas and Alliteration or Radif and rhymes. Repetition in this study means repeating a word with the same lexical meaning in the form of a verse, and rhetorical or artistic repetition is a type of lexical repetition that has an aesthetic and artistic aspect. In the author's opinion, what makes repetition artistic is that the poet repeats the word in a way that, apart from simple repetition, adds new artistic and literary value to his speech. Based on this definition, the types of rhetorical repetition in Anvari's ghazal were discussed; by specifying the artistic methods of his repetitions in ten categories, this issue was compared in the rhetoric of Anvari's and Saadi's ghazals. Among the results of this research, one is that it was determined that rhetorical repetition in Anvari's poetry, like Saadi's, has a high and decisive frequency. Another is that Anvari's interest in simple word repetition was slightly higher than Saadi's, but Saadi's use of rhetorical and artistic repetitions was slightly superior to Anvari's.

Keywords: Anvari, Saadi, Ghazal, Repetition, Rhetoric

Cite this article: Rahimi, Saeed & Emami, Alireza (2025). Comparison of Rhetorical Repetition in Anvari's and Saadi's Ghazals. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 14, Issue: 3, Ser. No.: 39 (55-76).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.412061.2116

Publisher: The University of Tehran Press.

© Saeed Rahimi, Alireza Emami

Anvari-e Abivardi (? - 1187?) is one of the prominent poets of the sixth lunar century who is mostly known in the history of Persian literature for his odes. Some have considered him one of the three prophets of Persian poetry. According to the publication of Modarres Razavi, Anvari composed 322 ghazals. His innovations in romantic and lyrical speech have caused modern scholars to pay more attention to Anwari as a ghazal writer than in the past, and due to the number of ghazals and the language and style of ghazal writing, they consider him one of the greatest poets who played a prominent role in the transformation of ghazal writing from the Khorasani period to the Iraqi period.

Some scholars have pointed out that Anvari is a ghazal writer with a unique style and innovation, and a century later, Saadi was influenced by him in the style of ghazal writing.

Anvari and Saadi are two of the most prominent lyricists in the history of Persian literature, and understanding and receiving the secrets of their speech requires paying attention to many points that they have observed, and due to the fluidity and naturalness of the language of their ghazals, these details are less noticeable. Among the many features that make Saadi's speech similar to Anvari's, one of the most striking aspects of similarity is the place of rhetoric in their ghazals. In fact, what we refer to as the "language" of Anvari's and Saadi's ghazals is an interwoven fabric of rhetoric and language, and can be explained mainly by examining rhetorical characteristics. One of these points is the highlighting of artistic repetitions; an art that may not be apparent at first glance. Since several writers and researchers have pointed out the influence of Anvari's speech on Saadi's ghazal, it is necessary to examine the art of repetition in Anvari's poetry and to find out whether he, like Saadi and before him, was aware of the artistic capacities of repetition or not. This helps the researcher in examining the aesthetic development of the Persian ghazal tradition and ultimately provides an insight into some of the rhetorical and linguistic characteristics that place Anvari and Saadi at the forefront of orators and ghazal writers in the history of Persian literature. In the present study, the aim is to reveal another aspect of the art of these two masters of Persian poetry by comparing rhetorical repetitions and their rhythm and types in Anvari's and Saadi's ghazals.

In this study, repetition is an art of repetition; it means the use of a word within a stanza or a verse that is repeated more than once and with the same meaning.

This can have rhetorical value if the poet is skilled, otherwise, if it does not cause weakness of speech, it is at best neutral and useless. Repetition in speech is like a double-edged sword whose artistic application is by no means simple, and if its nuances are not observed, it is itself one of the defects of literary speech.

The framework of this research is 322 Anvari's ghazals as published by Modarres Razavi. In this way, an attempt was first made to separate the examples that had the art of repetition from among the verses of his ghazals. Naturally, the author does not claim to have extracted all the cases of repetition in Anvari's ghazals; perhaps there are examples that have remained hidden from his eyes. However, since he is confident that he has reviewed all the ghazals with the aim of identifying the art of repetition, these unseen examples are probably no more than ten percent.

In the next step of the research, an attempt was made to identify and list Anvari's patterns for creating artistic repetition after examining the verses that have repetition. In this case, the author does not claim to have understood all of Anvari’s rhetorical repetition techniques; rather, he hopes to have identified at least the most common and popular Anvari artistic techniques in this regard.

In the next step, examples of Anvari’s poetry are given for each rhetorical technique. Naturally, it is not possible to mention all the examples and evidence in this space.

Finally, after listing and identifying Anvari’s techniques in artistic repetition, these techniques and methods are compared and evaluated with Saadi’s repetition methods in order to

obtain, as much as possible, a more accurate and clearer picture of Anvari's and Saadi's rhetorical skills.

As mentioned, the basis for defining rhetorical repetition in this study is the stanza or verse, and we are not concerned with the repetitions of letters, phrases, sentences, and themes. Also, cases such as puns or radif, because they are separate industries or techniques, are outside the scope of our work.

According to the data from Anvari's ghazals, it seems that he has specific patterns for artistic enrichment of word repetition:

A. Naturally, some repetitions are simple and do not have a specific rhetorical pattern. In this way, a word appears twice in a verse in a simple form. Simple means that it does not have any of the features that will be discussed later.

B. Another part of Anvari's repetitions is those that - according to the definition of this research - are rhetorical and artistic. Our basis for considering these cases as rhetorical is that in addition to the simple repetition of the word, they have another feature.

With this perspective, we have tried to find out by reflecting on Anvari's repetitions what his most prominent techniques are for making the language of the ghazal more artistic. Naturally, the author does not claim to know all of Anvari's artistic techniques within the scope of his research. Perhaps with further reflection or a different perspective, the list presented can be added. In the following, ten frequent ways in Anvari's rhetorical repetitions are mentioned and evidence will be cited.

1. Repetition of a word more than twice
2. Repetition of a pair of words or more
3. Repetition of words in different ironic phrases
4. Repetition of a word in a complementary role with different suffixes
5. Repetition of a word with different morphological forms
6. Repetition in a way that creates a basis for creating an additional art of repetition
7. Repetition of words in reverse
8. Types of rad and tasdir
9. Attributing a repeated word to two different people
10. Artistic repetition of a verb

Finally, in 322 Anvari's ghazals according to Modarres Razavi's edition, which includes 2164 verses, 639 verses (29.5 percent) were found to have lexical repetition in the meaning intended by this study.

Among the 639 verses that have the art of repetition, 416 verses (65%) have rhetorical repetition, using one or more of the ten techniques, and 223 verses (35%) do not. This statistic indicates that the frequency of rhetorical repetitions in Anvari's ghazal is higher than simple repetitions.

Also, in Anvari's ghazal language, like Saadi's, most rhetorical repetitions are from the grammatical category of nouns, and postpositional adjectives do not play a significant role in his rhetorical repetitions. Accordingly, it can be assumed that one of the secrets of the stability of his ghazal is this minuteness.

Based on these data, it can be said that Anvari's use of repetition in his ghazal is slightly more than Saadi's (9%). However, what gives Saadi's repetitions more artistic value is that 72% of his repetitions include one or more rhetorical tricks, while this feature is seen in 65% of Anvari's repetitions. Furthermore, by reviewing and comparing the rhetorical techniques of repetition in Saadi's and Anvari's ghazals, we find that Saadi's speech benefits from more diverse methods.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

مقایسهٔ تکرار بلاغی در غزل انوری و سعدی

سعید رحیمی[۱]✉| علیرضا امامی[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، مرکز زبان‌ها و زبان‌شناسی، دانشگاه صنعتی شریف، تهران، ایران. رایانامه: srahimi@sharif.edu

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: aremami@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: علمی و پژوهشی (۷۶-۵۵)

تاریخ دریافت: ۰۵ فروردین ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری: ۳۰ اردیبهشت ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۰۲ خرداد ۱۴۰۵

تاریخ انتشار: ۱۲ تیر ۱۴۰۵

کلیدواژه‌ها: انوری، سعدی، غزل، تکرار، بلاغت

چکیده

انوری از جمله شاعران تأثیرگذار در سنت غزل فارسی است؛ تا بدان جا که، می‌توان او را یکی از سرمشق‌های اصلی سعدی در غزل‌سرایی شمرد. با بررسی و مقایسهٔ ویژگی‌های بلاغی و زبانی غزل انوری و سعدی، می‌توان به وجوه این تأثیرگذاری بیشتر پی برد. با تأمل در بلاغت این دو شاعر درمی‌یابیم که یکی از رموز بلاغت ایشان، نحوهٔ کاربرد تکرارهای واژگانی است. به گونه‌ای که تکرار در سخن این دو شاعر جنبه‌ای هنری و تمایزبخش دارد. در این پژوهش سعی شده است که مقایسه‌ای صورت گیرد بین تکرارهای بلاغی انوری و سعدی تا از این رهگذر بتوان با دیدی دقیق‌تر به تطور بلاغی غزل فارسی در میان مناسبات شاعرانهٔ انوری و سعدی پرداخت. بدین منظور ابتدا تلاش شد که تعریفی از تکرار به‌عنوان صنعتی بلاغی در چهارچوب این پژوهش ارائه شود. پس از آن، به اقسام تکرار بلاغی در غزل انوری پرداخته شد و با دسته‌بندی شیوه‌های هنری تکرارهای او در ده دسته، به مقایسهٔ این موضوع در بلاغت غزل انوری و سعدی پرداخته شد. از جملهٔ نتایج این پژوهش یکی این است که تکرار در شعر انوری، همانند سعدی، بسامد بالا و تعیین‌کننده‌ای دارد اما میزان علاقهٔ انوری به تکرار واژگانی ساده اندکی بیش از سعدی تشخیص داده شد اما سعدی در میزان کاربرد تکرارهای بلاغی نسبت به انوری اندکی برتری دارد.

استناد رحیمی، سعید و امامی، علیرضا (۱۴۰۴). مقایسهٔ تکرار بلاغی در غزل انوری و سعدی. *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، ش ۳، پاییز ۱۴۰۴، پیاپی ۳۹ (۵۵-۷۶).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.412061.2116

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© سعید رحیمی، علیرضا امامی

۱. مقدمه

اوحدالدین علی ابن محمد ابن اسحاق معروف به انوری ابیوردی (؟ - ۵۸۳ ؟ ق)، از سخنوران برجستهٔ قرن ششم قمری است که در تاریخ ادبیات فارسی بیشتر به‌واسطهٔ قصاید خود نامبردار است. چنانکه برخی او را یکی از سه پیمبر شعر فارسی شمرده‌اند (جامی، ۱۳۷۹: ۱۴۸). انوری طبق چاپ مدرس رضوی (انوری، ۱۳۴۰)، تعداد ۳۲۲ غزل سروده است. نوآوری‌های او در سخن عاشقانه و تغزلی، باعث آمده است که محققان امروزی بیش از گذشتگان به انوری غزل‌پرداز التفات کنند و به‌واسطهٔ تعداد غزل‌ها و زبان و اسلوب غزل‌پردازی، او را ازجملهٔ بزرگ‌ترین سخنورانی بشمرند که نقشی پررنگ در تحول غزل دورهٔ خراسانی به دورهٔ عراقی داشته است.

ذبیح‌الله صفا انوری دربارهٔ جایگاه انوری در تحول غزل فارسی بر آن است که:

> «انوری طبعی قوی و اندیشه‌ای مقتدر و مهارتی وافر در آوردن معانی دقیق و مشکل در کلام روان و نزدیک به لهجهٔ تخاطب زمان داشت. بزرگترین وجه اهمیت او در همین نکتهٔ اخیر یعنی استفاده از زبان محاوره در شعر است و او بدین ترتیب تمام رسوم پیشینیان را در شعر درنوشت و طریقه‌ای تازه در آن ابداع کرد ... و الحق باید او را در غزل از کسانی شمرد که آن را مانند ظهیر فاریابی پیش از سعدی به عالی‌ترین مراحل کمال و لطف نزدیک کرده» (صفا، ۱۳۸۸: ۶۶۷)

محجوب نیز در موضوع جایگاه انوری در غزل فارسی، معتقد است «انوری نخستین شاعری است که غزل‌سرایی در دیوان او رنگ و رونق می‌گیرد و غزل‌های او چنان شیوا و روان است که می‌تواند با غزل‌های سعدی پهلو بزند.» (محجوب، بی‌تا: ۵۸۲)

شمیسا نیز انوری را در تحول غزل، پیشگام می‌داند و او را در زبان غزل، الگوی سعدی می‌شمارد:

> «در فاصلهٔ سنایی تا سعدی، او از نظر زبان نزدیک‌ترین کس به سعدی است و البته مابین ایشان یک قرن فاصله است... به‌طورکلی، او اوّل کسی است که تقریباً توانست غزل را از تغزل قصیده متمایز کند. » (شمیسا، ۱۳۷۶: ۷۸)

شفیعی کدکنی در مقدمهٔ کتاب *مفلس کیمیافروش* دربارهٔ جایگاه انوری در تحول غزل فارسی می‌نویسد:

> «... او را می‌توان یکی از نقطه‌های عطف در تاریخ غزل فارسی بحساب آورد. اگر بلحاظ نوع مضامین، غزل او نسبت به سنایی تازگی نداشته باشد، از دیدگاه زبان شعر بی‌گمان نشان‌دهندهٔ تحولی است که شکل کمال‌یافتهٔ آن را در دیوان سعدی باید جستجو کرد و بیهوده نیست اگر بعضی از ناقدان، مانند استاد فروزانفر، انوری را پیشرو سعدی در غزل دانسته‌اند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۴: ۵۶-۵۷)

۱. ۱. انوری و سعدی

چنان‌که دیدیم، برخی از صاحب‌نظران اشاره کرده‌اند که انوری غزل‌پردازِ صاحب‌سبک و نوآوری است که یک قرن بعد، سعدی ازو در شیوهٔ غزل، تأثیر پذیرفته است.

در میان خصایص بسیاری که سخن سعدی را به انوری شبیه می‌کند، طبعاً یکی از پررنگ‌ترین وجوه تشابه، جایگاه بلاغت در غزل این دو است. درواقع، آنچه ما به‌عنوان «زبان» غزل انوری و سعدی یاد می‌کنیم، منسوجی درهم‌تنیده از بلاغت و زبان است و عمدتاً با بررسی خصائص بلاغی قابل تبیین است. مثلاً شفیعی کدکنی معتقد است یکی از مهم‌ترین وجوه بلاغی‌ای که سعدی را به انوری نزدیک می‌کند، نوع کاربرد حروف اضافه است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۴: ۵۷) چگونگی کاربرد حروف اضافه، نحو کلام، ویژگی‌هایی آوایی و واجی، ساخت‌واژه و مسائلی از این دست در زمرهٔ خصائص زبانی به معنای زبان‌شناختی شمرده می‌شوند. از دیگر سو، زبان شعر در اصطلاح اهل ادب، معنایی گسترده‌تر از ویژگی‌های زبان‌شناختی می‌تواند داشت و شامل بوطیقا و رتوریک (بلاغت) شعری نیز می‌شود.

به‌هر روی، برای بررسی زبان یک شاعر در معنای ادبی آن نیاز است که ویژگی‌های بلاغی شعر او و چگونگی بهره‌گیری از عناصر زبانی برای نیل به بلاغت ویژهٔ وی در نظر گرفته شود و وقتی سخن از تأثیرپذیری فراوان سعدی از انوری در زبان غزل پیش می‌آید، چنانکه گفته شد، ویژگی‌های بلاغی از وجوه مهم این تأثیرپذیری است.

۱. ۲. تعریف موضوع

منابع قدیم بلاغت، تکرار را به‌عنوان یک صنعت، گاه با لفظ «تکریر» آورده‌اند.

شمس قیس رازی در کتاب *المعجم* از این صناعت با لفظ «تکریر» یاد کرده و بر آن است که «خود بنفس خویش صنعتی است» (قیس رازی، بی‌تا: ۳۳۵). وی در ادامه به موضوع مهمی اشاره می‌دارد که: «و باشد کی تکریر لفظ از جهت معنی مستأنف افتد» (همان)؛ به این معنا که ممکن است تکرار واجد معنا و کارکردی بلاغی باشد.

بلاغیونی چون رادویانی و رشید وطواط در *ترجمان‌البلاغه* و *حدائق‌السحر* این صنعت را ذکر نکرده از آن گذشته‌اند. دلیل این سکوت شاید پیچیدگی‌های در نظر گرفتن تکرار به‌عنوان یک صنعت مجزای از جناس و اقسام رد است.

در *دانش‌نامهٔ ادب فارسی* این صنعت اینگونه تعریف شده است: «تکرار یا تکریر: اصطلاحی در علم بدیع و آن عبارت است از لفظی در سخن به قصد تأکید یا تعظیم یا غرضی دیگر، دو یا چند بار آوردن.» (غلامرضایی، ۱۳۸۶: ۴۱۶)

این صنعت در کتاب *موسیقی شعر* با لفظ «تکریر» یاد و اینگونه تعریف شده است:

> «تکریر: اگرچه از خانوادهٔ جناس نیست ولی بلحاظ ارزش موسیقائی می‌تواند همان وظیفه را عهده‌دار شود و آن موردی است که کلمه‌ای به یک معنی دو بار در شعر بیاید که نوع مبتذل آن کار همه کس است و نوع خلاق آن دشوار دیده می‌شود. مانند این بیت مولوی: من آب آب و باغ باغم ای جان / هزاران ارغوان را ارغوانم.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۰۵)

با این تعریف، تکرار یا تکریر هنگامی رخ می‌دهد که واژه‌ای در سخن به یک معنی تکرار شود.

مثلاً در بیت زیر:

بسیار در دل آمد از اندیشه‌ها و رفت نقشی که آن نمی‌رود از دل نشان توست
(سعدی، ۱۳۸۹: ۴۳۲)

واژهٔ «دل» دو مرتبه، یک بار در مصراع نخست و بار دیگر در مصراع دوم، تکرار شده است؛ حال‌آن‌که، معنای قاموسی این واژه تغییری نکرده و این خصلت تکرار را از جناس متمایز می‌دارد. همچنین، محدوده‌ای که تکرار در آن به‌عنوان یک صنعت معنا می‌یابد، مصراع یا نهایتاً بیت است. اگر شاعر کلمه یا کلماتی را در محدوده‌ای فراتر از بیت تکرار کند، از نظر بلاغیون قدیم، «اعنات» یا «التزام» ورزیده است.

> «چنانکه شاعر آوردن کلمه‌ای را از قبیل آفتاب، سرو، ماه، سیم، زر و امثال آن در هر مصراع یا بیت ملتزم شده باشد، چنانکه فخرالدین مبارک شاه غوری با التزام آفتاب و ذره در هر بیت گوید: بر آفتاب زلف تو تا سایه‌گستر است/ این دل که هست ذره ز عشقت بر آذر است– ذره است این دل و رخ رخشانت آفتاب/ عشق چنان رخی به چنین دل چه درخور است– ماندم عجب ز صورت چون آفتاب تو/ کاندر دلی چو ذره چگونه مصور است.» (همایی، ۱۳۸۹: ۶۰)

اعنات و التزام خود سخنی دیگر است و بیرون از چهارچوب این تحقیق.

پس تکرار در این پژوهش صنعتی بدیعی است؛ به معنای کاربرد یک واژه در محدودهٔ یک مصراع یا یک بیت که بیش از یک بار و با معنایی یکسان مکرر می‌شود.

این امر در صورت مهارت شاعر، می‌تواند واجد ارزشی بلاغی باشد وگرنه، اگر موجب سستی سخن نشود، در بهترین حالت خنثی و بی‌فایده است. تکرار در سخن مانند شمشیری دولبه است که کاربرد هنری آن به‌هیچ‌وجه ساده نیست و اگر ظرایف آن رعایت نشود، خود جزو عیوب کلام ادبی است. چنانکه اجماعی نیز در این باب بین منابع بلاغی عربی و فارسی نیست:

> «این منابع تکرار را عموماً از عیوب سخن شمرده‌اند؛ مگر در مواردی و با تعاریفی. بلاغیون گاه تکرار را یکی از عوامل اطناب می‌شمرده‌اند؛ چنانکه جاحظ می‌گوید: نمی‌توان حد و مرز مشخصی را برای تکرار در نظر داشت. میزان تکرار بستگی به حال مخاطبان دارد و در جایی دیگر در باب بلاغت یحیی برمکی اشاره می‌کند که رسایی سخن او را بی‌نیاز از تکرار می‌کرد... عتابی، شاعر و ادیب قرن ۸ و ۹ ه.ق، نیز در معنای بلاغت گوید: هر که مقصود خویش را بدون تکرار و لکنت و یاری گرفتن به تو بفهماند بلیغ است و باقلانی با اشاره به آیهٔ «فانّ مع العسر یسرا إنّ مع العسر یسرا»، آن را، همچون ابواحمد عسکری، قسمی فن بدیعی می‌شمارد اما ابوهلال عسکری، تکرار را یکی از شیوه‌های اطناب به منظور تأکید کلام می‌شمارد؛ نه از فنون بدیع.» (رحیمی، ۱۴۰۳: ۳۸–۳۹)

همایی نیز معتقد است که: « ... تکرار بی‌مورد... چون در غیر موارد مقتضی اتفاق افتاده باشد، مخل فصاحت است ولیکن آن را از عیوب مسلم نمی‌توان شمرد، چه ممکن است در بعضی موارد لازم بلکه مستحسن باشد، مانند نوعی از تکرار که جزو صنایع لفظی بدیع شمرده‌اند.» (همایی، ۱۳۸۹: ۲۶)

می‌بینیم که آراء و اقوال در باب این که تکرار جزو فنون بدیعی شمرده می‌شود یا خیر متفاوت است. همچنین برخی از بلاغیون آن را فراتر از شعر و ادبیات، یکی از ویژگی‌های سخن می‌شمارند که گاه موجب اعتلای سخن و گاه موجب ضعف آن است.

۱. ۳. ضرورت، اهمّیّت و هدف

انوری و سعدی دو تن از برجسته‌ترین غزل‌پردازان تاریخ ادبیات فارسی هستند که درک و دریافت رموز سخن ایشان نیازمند توجه به نکته‌های فراوانی است که در کار غزل کرده‌اند و از غایت روانی و طبیعی بودن زبان غزل ایشان، این جزئیات کمتر در چشم می‌آید. یکی از این نکته‌سنجی‌ها، برجسته کردن تکرارهای هنری است؛ هنری که در بادی امر شاید به چشم نیاید. نگارنده در پژوهشی که پیش از این درباب بلاغت تکرار در غزل‌های سعدی فراهم کرده است (رحیمی، ۱۴۰۳)، سر آن داشته که بخشی از زیبایی غزل سعدی را که زادهٔ تکرارهای هنری اوست، آشکار کند. ازآنجاکه، ادیبان و پژوهشگرانی چند به تأثیر سخن انوری در غزل سعدی اشاره کرده‌اند، بررسی صنعت تکرار در شعر انوری و دریافتن این که آیا وی نیز –همچون سعدی و پیش از او– واقف به ظرفیت‌های هنری تکرار بوده است یا خیر، ضرورت می‌یابد و محقق را در بررسی تطور زیبایی‌شناختی سنت غزل فارسی یاریگر است و نهایتاً دقتی است در برخی از خصایص بلاغی و زبانی که انوری و سعدی را در صدر سخن‌پردازان و غزل‌سرایان تاریخ ادبیات فارسی می‌نشاند. در پژوهش حاضر، هدف آن است که با مقایسهٔ تکرارهای بلاغی و میزان و اقسام آن در غزل انوری و سعدی، وجهی دیگر از هنر این دو استاد شعر فارسی آشکار شود.

۱. ۴. پرسش‌های پژوهش

انوری از چه شیوه و شگردهایی برای بلاغی کردن تکرار استفاده می‌کند؟
تکرار در غزل انوری و سعدی چه مشابهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد؟

۱. ۵. فرضیات پژوهش

نظر به مطبوع و هنری بودن تکرار در غزل انوری، می‌توان دریافت که وی از شیوه‌های متنوعی برای بلاغی کردن تکرارهای خویش بهره می‌برد؛ همچون: کاربرد واژه‌های مکرر در بافت‌های کنایی متفاوت، برقرار کردن نوعی نظم در تکرار، تکرار بی از یک جفت واژه در شعر و شگردهای احتمالی دیگر.

از آنجا که به نظر می‌رسد سعدی در بلاغت غزل خویش نظر ویژه به انوری داشته است، می‌توان حدس زد که تکرارهای بلاغی سعدی نیز بی‌تأثیر از انوری نباشد. در نگاه نخست، اینگونه می‌نماید که هر دو شاعر از تکرار به‌عنوان شگردی هنری در غزل خویش بهرهٔ بسیار برده‌اند؛ با این تفاوت که بسامد و گستردگی تکرارهای بلاغی در غزل سعدی بیشتر به نظر می‌رسد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تکرار و ارزش‌های بلاغی آن در شعر فارسی موضوع مقالات بسیار بوده است. پژوهش‌هایی چون «بررسی انواع تکرار و کارکردهای آن در ویس و رامین» (بنی‌طالبی و فروزنده، ۱۳۹۶)، «تکرار هنری در معانی عاطفی و زبان هنری سعدی» (بارانی و نسیم بهار، ۱۳۹۱)، «کارکرد معنایی و زیباشناختی تکرار در غزل حافظ» (کلاهچیان و نظری، ۱۳۹۵) و چندین مقالهٔ دیگر در این موضوع فراهم آمده‌اند. تمایز تحقیق حاضر با این پژوهش‌ها در دو ویژگی است: نخست، اینکه در تحقیق حاضر تکرار نه به‌عنوان ویژگی کلام، بلکه همچون صنعت بدیعی مستقلی بررسی شده است و دوم، اینکه این صنعت در چهارچوب غزل انوری و در مقایسه با غزل سعدی نگریسته شده است.

سبزعلیپور در مقالهٔ «تکرار بلاغی، اهمیت و لزوم بازنگری آن» (سبزعلیپور: ۱۳۸۸) تکرار را به عنوان امری کیهانی نگریسته است و جلوه‌هایی از آن را در زبان روزمره، معماری، نقاشی، موسیقی و مواردی اینچنینی جست‌وجو کرده است. وی به تکرارهای ادبیِ فراتر از کلمه، یعنی عبارت و جمله نیز نگاهی انداخته است.

شاهین (۱۳۸۲) نیز تکرار را نه به‌عنوان امری بلاغی بلکه در معنای «جدید» بازنویسی و بینامتنی، در ادبیات جهان پی گرفته است.

مدرسی و کاظم‌زاده (۱۳۹۰) تکرار را به‌عنوان یکی از شگردهای برجسته‌سازی در غزل حسین منزوی بررسی کرده‌اند. منظور ایشان از تکرار البته شامل همهٔ انواع تکرار در شعر، شامل قافیه، جناس و تکرار جمله و عبارت می‌شود. اما آنجا که تکرارهای واژگانی را بررسی کرده‌اند، به نکات و ظرایفی تازه دربارهٔ تکرار –در معنی مورد نظر تحقیق حاضر– پرداخته‌اند.

اویسی کهخا و دیگران (۱۳۹۳) در تحقیق خود، اقسام تکرار را در شعر فرخی سیستانی بررسیده‌اند. آنچه به نظر ما مشکل این تحقیق و دیگر تحقیق‌های مشابه است، این است که تکرار را نه به‌عنوان یک صنعت بدیعی مشخص بلکه به‌عنوان یک ویژگی در اقسام صنایع و فنون شعر در نظر گرفته‌اند. تکرار به‌تنهایی یک صنعت بدیعی شمرده می‌شود اما در برخی از تحقیقات چون تحقیق حاضر، جناس، واج‌آرایی و سایر صنایعی که بر پایهٔ نوعی تکرار شکل گرفته‌اند، مصداق خود تکرار به شمار آمده‌اند. ایشان نیز تکرار را مثلاً در آواهای سخن فرخی مانند /ر/ و /ز/ و /د/ و غیره بررسی کرده، نتیجه‌هایی گرفته‌اند که کاملاً ذوقی است و قابل رد یا اثبات نیست. مثلاً دربارهٔ تکرار واج /د/ معتقدند:

> «در اکثر مواردی که شاعر از درد و اندوه شکوه می‌کند، این حرف طنین بیشتری دارد... در دیوان فرخی هم می‌توان نمونه‌هایی را مشاهده کرد که پراکندگی حرف د با مضامین اندوه‌باری همراه شده است. عاشق منم اندوه مرا باید خوردن/ ای عشق همه دردی و اندوهی و تیمار» (اویسی کهخا و دیگران، ۱۳۹۳: ۷۲–۷۳)

در این میان، ترکی و رجبی (۱۳۹۵) تکرار را در معنایی نزدیک به پژوهش حاضر به کار برده‌اند. ایشان در بررسی نحو زبان انوری در غزل‌ها و رباعیات، به جایگاه و کارکرد تکرار در بلاغت وی نیز می‌پردازند و آن را در قالب مواردی چون: تکرار عینی واژه‌ها، تکرار ساخت، تکرار صورت‌های

صرفی متفاوت از یک بن فعلی در یک بیت، تکرار یک فعل با تغییر بخش پیشین آن، تکرار فعل با پیشوندهای مختلف و تکرار واژه‌ای واحد بعد از حروف متفاوت در یک بیت بررسی کرده‌اند. توجه ایشان در این پژوهش بیشتر بر اقسام تکرار فعل است. طبعاً دقت ایشان بر وجوه هنری تکرار بلاغی جلب توجه می‌کند اما تکرارهای بلاغی انوری مبتنی بر شگردهای متنوع‌تری است و در پژوهش حاضر سعی بر آن است که به این شگردهای متنوع دقت بیشتر شود.

چنانکه دیده می‌شود، در این پژوهش‌ها، تکرار به عنوان صناعتی جداگانه کمتر مورد توجه بوده است و هر صنعتی که نوعی تکرار در آن دیده می‌شود، در دایرهٔ آنها آمده است. صنایعی چون جناس و واج‌آرایی که تکرار آوایی در آنها نقش دارد یا دیگر نمونه‌ها که ربطی به تکرار به‌عنوان یک آرایه و صناعت شاخص و ظریف ندارد. یکی دیگر از محدودیت‌های پژوهش‌های نام‌برده این است که چهارچوب مشخصی برای بررسی این ویژگی ندارند. طبعاً در شعر فارسی، چهارچوب و محدوده نقشی مهم در شناخت یک آرایه دارد. مثلاً ایهام معمولاً در سطح بیت معنا و کارکرد دارد یا جناس و مراعات‌النظیر و امثالهم.

٢. ١. روش پژوهش و چارچوب نظری

انوری از غزل‌پردازان بزرگ تاریخ شعر فارسی است که چنانکه گفته شد، تأثیری آشکار در زبان غزل پس از خود، به‌ویژه سعدی داشته است. نگارنده در مقالهٔ «بلاغت تکرار در غزل سعدی» تلاش کرد که بخشی از رموز بلاغی تکرارهای غزل سعدی را دریابد و بیان کند. در آن یادداشت، تعدادی از شگردهای سعدی برای هنری کردن تکرار در سطح بیت، فهرست شدند. پس از آن به نظر نگارنده رسید که با توجه به تأثیرپذیری سعدی از انوری در غزل، می‌توان به بررسی بلاغت تکرارهای انوری پرداخت و با مقایسهٔ این موضوع در سخن این دو سخنور، پرده از برخی رموز شعری ایشان برداشت.

ازاین‌رو چهارچوب این تحقیق ٣٢٢ غزل انوری طبق چاپ مدرس رضوی است. به این صورت که ابتدا تلاش شد از میان بیت‌های این سیصدواندی غزل، نمونه‌هایی که واجد صنعت تکرار بودند، جدا شود. طبعاً نگارنده ادعا نمی‌کند که تمام موارد تکرار در غزل انوری را استخراج کرده است؛ چه‌بسا در این میان احتمالاً نمونه‌هایی هستند که از چشم او پنهان مانده‌اند. اما ازآنجاکه اطمینان دارد که تمامی غزل‌ها را با هدف شناسایی صنعت تکرار مرور کرده است، احتمالاً این نمونه‌های مغفول‌مانده بیش از ده درصد نباشد.

در گام بعدی تحقیق تلاش بر این بوده است که بعد از دقت در بیت‌های واجد تکرار، الگوهای انوری برای ساختن تکرار هنری شناسایی و فهرست شود. در این مورد هم نگارنده ادعا ندارد که بر تمام شگردهای تکرار بلاغی انوری وقوف یافته است؛ بلکه امیدوار است دست‌کم رایج‌ترین و محبوب‌ترین شیوه‌های هنری انوری را در این باب شناسایی کرده باشد.

در گام دیگر، برای هر شیوهٔ بلاغی، نمونه‌هایی از شعر انوری آورده شده است. طبعاً در این مجال امکان ذکر تمامی نمونه‌ها و شواهد نیست.

درنهایت، پس از فهرست کردن و شناسایی شگردهای انوری در تکرار هنری، این شیوه‌ها و شگردها با طرز تکرارهای سعدی مقایسه و سنجیده می‌شود تا بتوان حتی‌المقدور، تصویری دقیق‌تر و روشن‌تر از مهارت‌های بلاغی انوری و سعدی حاصل کرد.

چنانکه در بخش تعریف گفته شد، مبنای تعریف تکرار بلاغی در این تحقیق مصراع یا بیت است و ما را با تکرارهای حروف، عبارات، جملات و مضامین کاری نیست. همچنین مواردی چون جناس یا ردیف، به دلیل این که خود صنعت یا شگردی جداگانه‌اند، بیرون از حوزهٔ کار ما هستند.

همچنین به نظر می‌رسد هنرآفرینی سخنوران در این زمینه مبتنی بر برخی از اجزای کلام است ونه همهٔ اجزای آن. مقصود اجزایی چون اسم، فعل و -کمتر- صفت و مثلاً تکرار ضمایر یا حروف وجه بلاغی چندانی ندارند. دربارهٔ این موضوع در ادامهٔ تحقیق بیشتر سخن خواهیم گفت.

۳. اقسام تکرار واژگانی در غزل انوری

در این بخش از پژوهش هدف آن است که اقسام تکرار واژگانی در غزل انوری مشخص شود. طبعاً همهٔ تکرارهای استخراج‌شده وجه بلاغی بارزی ندارند و ارزش هنری همهٔ آنها نیز با هم یکسان نیست. با توجه به داده‌های منبعث از غزلیات انوری، به نظر می‌رسد که او الگوهایی مشخص در جهت غنابخشی هنری به تکرار واژگانی دارد:

الف. طبعاً سهمی از تکرارها ساده هستند و الگوی بلاغی خاصی ندارند. به این صورت که واژه‌ای در بیت، دو بار به صورتی ساده می‌آید. منظور از ساده این است که واجد هیچ‌یک از ویژگی‌هایی که در ادامه خواهد آمد، نباشد. البته خود تکرار سادهٔ یک واژه نیز با رعایت کردن ظرایفی، جنبه‌ای بلاغی تواند داشت؛ مثلاً وقتی واژهٔ تکرارشده در بیت در دو جایگاه نحوی متفاوت حاضر شود؛ مانند واژهٔ «درد» در نمونهٔ زیر:

در هجر ز درد بی‌قرارم　　کان درد هنوز برقرارست

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۷۷۹)

ب. بخش دیگری از تکرارهای انوری آنها هستند که - به تعریف این پژوهش- بلاغی و هنری هستند. مبنای ما برای بلاغی شمردن این موارد آن است که علاوه‌بر تکرار سادهٔ واژه، خاصیتی دیگر داشته باشند. مثلاً در بیت زیر:

چندان که رسانید بلاها به سر من　　یارب مرسان هیچ بلایی به سر او را

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۷۶۷)

شاعر فراتر از تکرار «یک» واژه، با تکرار واژه‌های «بلا» و «سر» بر ارزش هنری بیت افزوده است.

یا در نمونهٔ زیر:

در جهان برنیاید آب به آب　　عشقت ار آب بر جهان راند

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۲۶)

این ظرافت‌ها دیده می‌شود:

یک. دو مورد تکرار (جهان و آب)

دو. تکرار سه‌بارهٔ «آب»

سه. ذکر «آب» در دو عبارت کنایی متفاوت

با این نگاه، کوشیده‌ایم با تأمل در تکرارهای انوری دریابیم که شاخص‌ترین شگردهای او برای هنری‌تر کردن زبان غزل چیستند. طبعاً نگارنده مدعی شناخت همهٔ شگردهای هنری انوری در دایرهٔ تحقیق خود نیست. چه‌بسا با تأمل بیشتر یا نگاهی متفاوت، بتوان بر فهرستی که عرضه می‌شود، افزود. عجالتاً در ادامه به ده شیوهٔ پربسامد در تکرارهای بلاغی انوری اشاره می‌شود و شواهدی نقل خواهد شد.

۳. ۱. تکرار یک کلمه بیش از دو بار

در این شیوه، شاعر با سه یا چهار بار تکرار یک کلمه در بیت، بر بلاغت سخن خود می‌افزاید. همچون کلمهٔ «سر» در بیت زیر:

شد بر سر کوی لاف عشقت　　سرها همه در سر زبانها

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۷۶۹)

یا «کار» در بیت زیر:

جان و دل در کار تو کردم فدا　　کار من این بود دیگر کار تست

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۷۷۳)

یا تکرار چهاربارهٔ «روی» در بیت زیر:

زان ز روی تو نگردانم روی　　که به جز روی تو چون روی تو نیست

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۷۸۹)

یا «زر» در بیت زیر:

گویی چو زر شود همه کارت چو زر بود　　کارت ز بی‌زریست که چون زر نمی‌شود

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۴۵)

۳. ۲. تکرار یک جفت واژه یا بیش از آن

در این قسم از تکرار، شاعر به ذکر یک جفت واژه اکتفا نمی‌کند و دو جفت واژه یا بیش از آن را در یک بیت می‌آورد. همچون نمونهٔ زیر که در آن دو جفت واژهٔ «آب» و «آتش» آمده است:

دارم ز آب و آتش یاقوت و جزع تو　　در آب دیده غرق و بر آتش جگر کباب

(انوری، ۱۳۴۰، ج۲: ۷۷۰)

در نمونهٔ زیر، شاعر سه جفت واژهٔ «دل»، «نالم» و «روی» را در یک بیت جمع کرده است:

ز دل نالم ز روی تو چه نالم　　به رویم هرچه آید زین دل آمد

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۲۴)

یا در این نمونهٔ شگفت که چهار جفت واژهٔ «شب»، «روز»، «نسیم» و «سحر» تکرار شده است:

شب روز شود بعد نسیم سحر و دوش　　شد روز دلم شب چو نسیم سحر آمد

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۲۲)

۳. ۳. تکرار واژه‌ها در عبارت‌های کنایی متفاوت

این شیوه، یکی از هنرمندانه‌ترین شیوه‌های تکرار در سخن است که در آن شاعر واژه‌ای یکسان را در دو عبارت کنایی متفاوت می‌آورد. این نکته‌سنجی از شاعرانی چون انوری و سعدی برمی‌آید که مهارتی ویژه در ادغام زبان کنایی کوچه و بازار با زبان ادبی دارند و افزون‌برآن، تسلط ویژه بر زبان شعر به آنها این امکان را می‌دهد که با به کار گرفتن تعابیر کنایی، از طبیعت گفتار فاصلهٔ زیادی نگرفته قادر به ساختن سخن سهل و ممتنع باشند. این شیوه از تکرار ارزش بلاغی بسیار دارد و خود می‌تواند همچون صنعتی جداگانه شمرده شود. چنانکه واژهٔ «خون» در بیت زیر، در دو عبارت کنایی متفاوت آمده و بدین شکل، نه‌تنها موجب ضعف و سستی سخن نشده بلکه زیبایی سخن را مضاعف کرده است:

در خون من مشو که نیاری به دست باز　　گر جویی از زمانه به خون جگر مرا

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۷۶۶)

در این بیت، واژهٔ «خون» در مصراع نخست در عبارت کنایی «در خون کسی شدن» آمده و در مصراع دوم در عبارت کنایی «به خون جگر کاری را کردن». مثال‌های دیگر:

تکرار «بازار»:

حسن را تا کرده‌ای بازار تیز　　فتنه از خانه به بازار آمدست

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۷۷۵)

تکرار «سر»:

یار با هرکسی سری دارد　　سر به پیوند من فرو نارد

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۰۳)

۳. ۴. تکرار واژه در نقش متممی با حروف اضافهٔ متفاوت

به باور صاحب‌نظرانی چون شفیعی کدکنی (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۴:۵۷)، یکی از وجوه برجستهٔ بلاغت شعر انوری و – پس از وی– سعدی در کاربرد حروف اضافه در اثنای سخن است. در زمینهٔ تکرار نیز، هر دو این شاعران با آوردن کلمهٔ تکراری بعد از حروف اضافهٔ متفاوت در یک بیت، نوعی پویایی نحوی به سخن خویش می‌بخشند. مثلاً در بیت زیر، واژهٔ «دست» یک بار بعد از حرف اضافهٔ «ز» و یک بار «به» آمده است:

دامن عافیت ز دست مده　　تا به دست بلات نسپارد

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۰۰)

یا کاربرد «زر» در بیت زیر

گفتم آخر جان به از زر گفت نه　　لاجرم کار تو چون زر می‌کند

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۳۶)

۳. ۵. تکرار کلمه با صورت‌های صرفی متفاوت

در این نوع تکرار، شاعر یک تکواژ واژگانی آزاد را در دل یک واژهٔ مرکب یا مشتق دیگر می‌آورد و در عین نمایش قدرت طبع بلاغی خود، امکانات و ظرفیت‌های صرفی زبان را آشکار می‌سازد. مثلاً در نمونهٔ زیر، تکواژ آزاد «فرمان» یک بار به صورت آزاد و مرتبهٔ دیگر در دل واژهٔ مشتق– مرکب «فرمان‌روایی» تکرار می‌شود:

در تماشاگاه زلفش از پی ترتیب حسن باد با فرمان‌روایی هم به فرمان می‌رود

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۴۷)

یا در نمونهٔ زیر، «در» یک بار به صورت آزاد و بار دیگر در واژهٔ مشتق «درگاه» تکرار می‌شود:

خاک درگاه ترا سرمهٔ خود خواهم کرد آری از خاک درت این قدرم باد رسد

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۱۷)

یا «امید» و «امیدوار» در نمونهٔ زیر:

امروز نیست هیچ امیدم به کار خویش بدرود دی که کار من امیدوار بود

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۴۲)

یا «غم» و «غم‌گسار» و «تیمار» و «تیماردار» در بیت زیر:

ندارم جز غم تو غمگساری نه جز تیمار تو تیمارداری

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۹۲۴)

۳. ۶. تکرار به نحوی که زمینه‌ای برای ایجاد صنعتی علاوه بر تکرار شود

در این نوع تکرار، یک یا هر دو واژهٔ مکرر در بافت کلی بیت صنعتی جدا از تکرار می‌سازند. مثلاً در بیت زیر:

نام من هرگز نیاری بر زبان آری از نامم ترا ننگ آمدست

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۷۷۶)

واژهٔ «نام» مکرر شده است. اگر تکرار در این بیت محدود به همین بود، وجه بلاغی برجسته‌ای نداشت اما وقتی «نام» در مصراع دوم با «ننگ» همنشین شده است، ارزشی مضاعف به آرایهٔ تکرار در بیت داده است.

در بیت زیر:

نوبهار آمد و جهان بشکفت زان ترا چه چو نوبهار تو نیست

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۷۹۱)

واژهٔ «نوبهار» مکرر شده است. درعین‌حال، این واژه در مصراع دوم استعارهٔ مصرحه از یار غایب تواند بود.

در نمونهٔ زیر:

جانا دلم از غمت به جان آمد جانم ز تو بر سر جهان آمد

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۲۴)

واژهٔ «جان» سه مرتبه مکرر شده است. جز آن، نخستین «جان» استعاره از یار تواند بود؛ «جان» دوم در دل ترکیبی کنایی به کار رفته است و سومین «جان» با «جهان» جناس افزایشی دارد.

۳. ۷. تکرار واژه‌ها به صورت عکس

این نوع تکرار یکی از هنری‌ترین انواع آن است که در عین تأثیرگذاری، نامحسوس است و ظرافت آن در نگاه اول شاید دریافته نشود؛ به این نحو که شاعر – معمولاً– در مصراع دوم صورت معکوس دو واژهٔ مصراع نخست را می‌آورد. مثلاً در بیت زیر:

به سر تو که جان دهد بنده گر دل تو ز بنده جان خواهد

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۳۹)

ترتیب واژهای مکرر «جان» و «بنده» در مصراع دوم عکس شده است.

نمونه‌های دیگر:

بودیم بر کنار ز تیمار روزگار تا داشت روزگار ترا در کنار ما

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۷۵۹)

در تاب و بند زلف دلاویز جان کشت جان در هزار بند و دل اندر هزار تاب

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۷۷۰)

هرگز دل من مباد بی غم گر تو به غم دل منی شاد

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۷۹۵)

این نوع تکرار وقتی ارزش بلاغی بیشتری می‌یابد که واژه‌ها دوبه‌دو در مصراع نخست و دوم مکرر شوند و نوعی احساس قرینگی و تعادل را منتقل کنند. به نظر می‌رسد این شیوه از تکرار بلاغی، همچون استفاده از کنایه، بسیار مورد توجه سعدی نیز بوده است و نمونه‌های درخشانی در غزل وی دارد.

۳. ۸. اقسام رد و تصدیر

یکی از شگردهای بلاغی سعدی در تکرار واژه‌ها، ذکر آنها با نظم مشخص در جایگاه‌های متنوع بیت است. طبعاً آشناترین این نوع تکرارها، ردیف است اما ردیف طبق چهارچوب این تحقیق، جزو مصادیق تکرار بلاغی شمرده نمی‌شود؛ چراکه بیرون از صنایع بدیعی و معنای اصطلاحی تکرار در بدیع است. اما در سنت بلاغت فارسی، بسته به این که واژه‌ای در چهارجایگاه آغاز مصراع نخست، پایان‌مصراع نخست، آغاز مصراع دوم یا پایان مصراع دوم با نظمی مشخص تکرار شود، ۱۶ نوع رد و تصدیر می‌توان در نظر گرفت که ذکر آنها بیرون از دایرهٔ این تحقیق است. (پانوشت: برای اطلاع بیشتر رجوع شود به: درهٔ نجفی، به تصحیح حسین آهی، چاپخانهٔ مروی، تهران، ۱۳۶۲)

نمونه‌هایی از اینگونه تکرارهای مبتنی بر نظم در جایگاه‌های مختلف بیت:

۳. ۸. ۱. آغاز و پایان بیت:

دلی و صد هزاران آه خونین ز حد بگذشت الحق ماتم دل

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۶۵)

در خورد تو نیست انوری آری لیکن به ضرورتش تو در خوردی

۳. ۸. ۲. آغاز دو مصراع

عشق را گویی فلان را خون بریز عشق را خون ریختن تلقین مکن
(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۹۰۳)

مه نخوانم ترا معاذالله مه نهانست تا به پیدایی
(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۹۴۰)

۳. ۸. ۳. پایان دو مصراع

هردم به وفا یکی هزارم گرچه به جفا یکی هزاری
(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۹۲۲)

ترا گویم که به زین باید این کار مرا گویی تو باری در چه کاری
(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۹۲۹)

۳. ۸. ۴. پایان مصراع اول و آغاز مصراع دوم

دلی دارم همیشه همدم غم غمی دارم همیشه همدم دل

(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۶۵)

شرط و پیمان کرده‌ای در دوستی دوستی کن شرط بر پیمان مزن
(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۹۰۰)

۳. ۸. ۵. پایان مصراع نخست و آغاز مصراع دوم

گویی بی من دل تو چونست چونست به صد هزار زاری
(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۹۲۵)

شرط و پیمان کرده‌ای در دوستی دوستی کن شرط بر پیمان مزن
(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۹۰۰)

۳. ۸. ۶. آغاز و پایان یک مصراع

گوید همی چه نالی یاری چو من نداری یاریست آنکه ندهد هرگز به بوسه یاری
(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۹۲۷)

سخن بازگیری ز چاکر همی مکن جان مکن جان مکن جان مکن
(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۹۰۲)

۳. ۹. نسبت دادن واژهٔ مکرر به دو شخص متفاوت

در این نوع تکرار، دو شخص متفاوت معمولاً شاعر/ عاشق و مخاطب/ معشوق هستند. این نوع تکرار کارکردی شبیه تشبیه مزدوج (ر.ک: رحیمی، ۱۴۰۳) دارد که شاعر و یارش را در ظاهر نزدیک

و مشابه می‌نمایاند اما درعین‌حال، نوعی مقایسه بین آن دو و بیانگر دوری و عدم تجانس آنهاست.

مرا مگوی ز رویم چه غم رسیده به رویت رسید آنچه رسید و هنوز تا چه رساند
(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۲۷)

دل بی‌رحم تو رحیم شود گر ز حال دلم شود خبرت
(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۷۷۴)

۳. ۱۰. تکرار هنری فعل

به نظر می‌رسد، در شعر فصیح فارسی، تکرار هنری بیشتر در مقولهٔ واژگانی اسم رخ می‌دهد و تکرار دیگر مقوله‌های واژگانی نه‌تنها ارزش هنری به کلام نمی‌بخشد، بلکه سخن را سست و بی‌مزه می‌کند. در این میان، مقولهٔ واژگانی فعل جایگاه ویژه دارد. نحوهٔ تکرار فعل در شعر سعدی یکی از رموز برجستهٔ بلاغت شعر وی است:

> یکی از دشوارترین شگردهای شاعرانه، استفاده از ظرفیت‌های معنایی، نحوی و ساختواژی فعل است. مثلاً نمونه‌های جناس یا ایهام در فعل، سخت‌یاب‌تر از دیگر اقسام کلام است. با نگاهی کلی به سخن سعدی، به نظر می‌رسد بازی‌های زبانی در حوزهٔ فعل‌ها از وجوه ویژه و استادانهٔ شعر او است. در بیت ... آن همه دلداری و پیمان و عهد/ نیک نکردی که نکردی وفا ... نمی‌توان تکرار فعل نکردی را از مقولهٔ جناس شمرد و بهتر آن است که آن را نوعی تکرار هنری در نظر گرفت؛ چراکه اگرچه تمایز معنایی دو فعل به اندازه‌ای نیست که در شمار جناس باشد، استفاده از این دو فعل در دو ساختار صرفی متفاوت، خود صناعتی ظریف است. (رحیمی، ۱۴۰۳: ۴۲-۴۳)

با مرور نمونه‌های تکرار فعل در غزل انوری می‌بینیم که اگرچه او نیز – همچون سعدی– از این شیوه بهره برده است، اما در قیاس با سعدی از امکانات هنری فعل کمتر بهره برده است و تکرار فعل در سخن او کمتر جنبهٔ هنری دارد. همچون نمونه‌های زیر:

خطایی که کردم به من برمگیر جفایی که کردم ز من درگذار
(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۵۷)

سهل می‌گیرم چو با ما کرده‌ای گرچه می‌گیرم که عمدا کرده‌ای
(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۹۰۹)

غارت جان می‌کند چشم خوشت هیچ تاوان نیست زیبا می‌کند
(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۳۵)

عشقت به کار بردم و بردم چنانک بردم عمری به باد دادی ودادی چنانک دادی
(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۹۱۶)

گفتمش بس می‌کند چشمت جفا گفت نیکو می‌کند گر می‌کند
(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۳۶)

به پیغامش از حال خود بازگویم کش از من نیاید که باور نیاید
(انوری، ۱۳۴۰: ۲/۸۵۳)

۳. ۱۱. ملاحظات آماری و مقایسهٔ تکرارهای بلاغی انوری و سعدی

در این بخش از پژوهش با ارائهٔ داده‌های آماری سعی می‌شود توصیفی روشن‌تر از وضعیت تکرار به‌عنوان صنعتی بلاغی در شعر انوری داده شود. بدین منظور، درابتدا باید کلیهٔ مواردی که انوری در غزل خود از آرایهٔ تکرار بهره برده است شناسایی می‌شد. با این توضیح که تکرار واژه‌هایی مانند حروف ربط و اضافه، ضمایر، صفات پیشین، ردیف‌ها و جناس‌های تام به این دلیل که خارج از حوزهٔ این پژوهش هستند، نادیده گرفته شد. درنهایت، در ۳۲۲ غزل انوری طبق طبع مدرس رضوی که شامل ۲۱۶۴ بیت است، ۶۳۹ بیت (۲۹.۵ درصد) واجد تکرار واژگانی در معنای مورد نظر این پژوهش، دیده شد.

در گام بعد تلاش شد که تکرارهای بلاغی از تکرارهای ساده متمایز شود. در این راستا، با بررسی شیوه‌های پربسامد تکرار در بلاغت غزل انوری، ۱۰ شگرد برجسته‌تر دریافته شد. طبعاً این ده شگرد، بر مبنای تشخیص نگارنده است و کاملاً محتمل که شیوه‌های بلاغی دیگری نیز در تکرارهای انوری دیده شود که از نظر نگارنده به دور مانده یا با تعریف وی از تکرار بلاغی متفاوت باشد.

از میان ۶۳۹ بیتی که واجد صنعت تکرارهستند، ۴۱۶ بیت (۶۵ درصد)، با بهره‌گیری از یک چند مورد از شگردهای ده‌گانه، دارای تکراری بلاغی هستند و ۲۲۳ بیت (۳۵ درصد) فاقد آن. این آمار بیانگر است که بسامد تکرارهای بلاغی در غزل انوری بیشتر از تکرارهای ساده است.

همچنین، در غزل انوری شش اسم (با در نظر گرفتن ملاحظات یادشده) بیش از سایر کلمات تکرار شده‌اند و به‌ترتیب، عبارتند از: دل، عشق، جان، غم، سر، روی.

در قیاس با اسامی پرتکرار غزل سعدی (دل، سر، دوست، روی، دست، جان) (رحیمی، ۱۴۰۳: ۵۲) این نتایج جلب توجه می‌کند:

واژهٔ دل در واژگان هر دو سخنور پرتکرارترین است. واژه‌های عشق و غم در غزل انوری بسامد بالاتری نسبت به سعدی دارد و واژه‌های دوست و دست در غزل سعدی نسبت‌به انوری همین وضعیت را دارد.

همچنین در زبان غزل انوری نیز همچون سعدی بیشترین تکرارهای بلاغی از مقولهٔ دستوری اسم هستند و صفت‌های پسین نقش چندانی در تکرارهای بلاغی وی ندارند. بر این اساس، می‌توان پنداشت که یکی از رموز استواری غزل وی همین دقیقه باشد.

در جدول زیر می‌توان خلاصه‌ای از آمارهای ارائه‌شده را دید:

	عدد	درصد
تعداد کل ابیات	۲۱۶۴	-----
ابیات شامل تکرار	۶۳۹	۲۹.۵
ابیات دارای تکرار بلاغی	۴۱۶	۶۵
ابیات دارای تکرار ساده	۲۲۳	۳۵

درحالی‌که این آمار در غزل سعدی به شرح زیر است: (رحیمی، ۱۴۰۳: ۵۳)

	عدد	درصد
تعداد کل ابیات	۴۸۲۸	-----
ابیات شامل تکرار	۱۳۷۴	۲۱
ابیات دارای تکرار بلاغی	۹۸۹	۷۲
ابیات دارای تکرار ساده	۳۸۵	۲۸

بر اساس این داده‌ها می‌توان گفت که میزان بهره‌گیری انوری از تکرار در غزل خویش، اندکی بیش از سعدی است (۹ درصد). اما آنچه به تکرارهای سعدی ارزش هنری بیشتری می‌بخشد این است که ۷۲ درصد تکرارهای وی شامل یک یا چند ترفند بلاغی هستند؛ درحالی‌که این ویژگی در ۶۵ درصد از تکرارهای انوری دیده می‌شود. دیگر اینکه با مرور و مقایسهٔ شگردهای بلاغی تکرار در غزل سعدی و انوری، سخن سعدی را بهره‌مند از شیوه‌های متنوع‌تر می‌یابیم. چنانکه شیوه‌های پربسامد در سخن سعدی عبارتند از:

۱. تکرار هنری فعل ۲. بهره‌گیری از حروف اضافهٔ متفاوت ۳. بهره‌گیری از امکانات کنایی زبان ۴. استفاده از انواع رد و تصدیر ۵. بهره‌گیری از شیوهٔ طرد و عکس ۶. ترکیب تکرار با یک یا چند آرایهٔ دیگر ۷. ارجاع واژهٔ مکرر به دو شخص متفاوت ۸. تکرار بیش از یک بار واژه یا تکرار جفت واژه‌ها ۹. تکرار واژه در صورت‌های صرفی متفاوت ۱۰. تکرار حاصل از نوعی ایهام نحوی ۱۱. تکرار واژه در مقوله‌های دستوری متفاوت (رحیمی، ۱۴۰۳: ۴۲- ۵۱)

در سخن انوری نیز شیوه‌های تکرار بلاغی کمابیش همین است. جزآنکه، دو شیوهٔ نادر تکرار یعنی تکرار حاصل از نوعی ایهام نحوی و تکرار واژه در قالب مقوله‌های دستوری متفاوت کمتر دیده شد؛ درحدی که می‌شد آن را نادیده گرفت.

۴. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، ابتدا تلاش شد، چندوچون تکرار در غزل انوری بررسی شود و در مرحلهٔ بعد، نتیجهٔ حاصل‌شده با غزل سعدی مقایسه شود. با بررسی تکرارهای بلاغی هنری در غزل انوری دیدیم که وی در حدود یک‌سوم (۲۹.۵ درصد) ابیات خویش از این شیوهٔ هنری بهره برده است. این ویژگی بیانگر آن است که تکرار واژگانی در غزل او بسامد بالایی دارد و در پاسخ به پرسش نخست این پژوهش می‌توان گفت: احتمالاً آری؛ تکرار در غزل انوری مایهٔ تمایز بلاغی است. افزودن قید احتمال در این عبارت از آن روست که معیار و نُرم مشخصی وجود ندارد که بتوان بر مبنای آن، کمیت کاربرد صنعتی ادبی را اسباب تمایز بلاغی شمرد یا خیر. مثلاً چه میزان کاربرد مبالغه در متنی حماسی موجب تمایز بلاغی می‌شود یا چه میزان کاربرد استعاره در متنی غنایی؟ لذا با تکیه بر شم و شهود ادبی می‌توان گفت که اگر صنعتی در یک‌سوم ابیات یک اثر ادبی دیده شود، احتمالاً بتوان آن را اسباب تمایز بلاغی شمرد و کاربرد آن آرایه را به‌سبب وقوع قاعده‌مند و معنی‌دار، ویژگی سبکی اثر مورد نظر دانست.

در گام بعد و در پاسخ به پرسش دوم پژوهش مبنی بر شگردهای انوری برای بلاغی کردن تکرار، با مرور و بررسی آماری ابیات غزل‌های انوری به ده شیوهٔ پربسامد در سخن او رسیدیم که

وجهی بلاغی به تکرارهایش می‌بخشد؛ شامل: تکرار یک کلمه بیش از دو بار، تکرار یک جفت واژه یا بیش از آن، تکرار واژه‌ها در عبارت‌های کنایی متفاوت، تکرار واژه در نقش متممی با حروف اضافهٔ متفاوت، تکرار کلمه با صورت‌های صرفی متفاوت، تکرار به نحوی که زمینه‌ای برای ایجاد صنعتی علاوه‌بر تکرار شود، تکرار واژه‌ها به صورت عکس، اقسام رد و تصدیر، نسبت دادن واژهٔ مکرر به دو شخص متفاوت و تکرار هنری فعل.

درنهایت، در پاسخ به پرسش سوم پژوهش مبنی بر تفاوت‌ها و شباهت‌های تکرارهای واژگانی در غزل انوری و سعدی، می‌توان گفت که انوری و سعدی، هر دو به‌عنوان غزل‌سرایان بزرگ عصر خویش و سخنورانی که شیوهٔ ایشان در غزل مشابهت‌های جدی دارد، از تکرار به‌عنوان شگردی بلاغی در سخن خویش بهره برده‌اند. با این تفاوت که بسامد تکرارهای بلاغی سعدی اندکی بیش از انوری است و شگردهای وی نیز اندکی متنوع‌تر.

منابع

انوری، اوحدالدین علی (۱۳۴۰)، *دیوان انوری* ۲ ج، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، چاپ اول، تهران، بنگاه نشر و ترجمهٔ کتاب.

اویسی کهخا، عبدالعلی و عباسی، محمود و اتحادی، حسین (۱۳۹۳)، »تکرار و ارزش‌های بلاغی آن در شعر فرخی سیستانی»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ۳۴، پاییز ۱۳۹۳، ۶۵– ۸۸.

بارانی محمد و نسیم بهار، علی‌اصغر (۱۳۹۱)، «تکرار در معانی و زبان هنری غزلیات سعدی»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، سال دهم شمارهٔ هجدهم، ۲۹– ۵۰.

بنی‌طالبی، امین و فروزنده، مسعود (۱۳۹۶)، «بررسی انواع تکرار و کارکردهای آن در ویس و رامین»، *فنون ادبی*، سال نهم شمارهٔ سه، ۲۷–۴۲.

ترکی، محمدرضا و رجبی، سمیه (۱۳۹۵)، «طرز انوری در غزل‌ها و رباعی‌ها با تکیه بر ویژگی‌های نحوی کلام»، *ادب فارسی*، سال ۶، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۹۵، شمارهٔ پیاپی ۱۸، ۲۱– ۴۰.

جامی، نورالدین عبدالرحمان (۱۳۷۹)، *بهارستان و رسائل جامی*، به تصحیح اعلا خان افصح‌زاد، محمد جان عمراف و ابوبکر ظهورالدین، چاپ اول، تهران، مرکز نشر میراث مکتوب.

رحیمی، سعید (۱۴۰۳)، «بلاغت تکرار در غزل سعدی»، *پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی*، ۵ (۳)، ۳۵– ۵۵.

سبزعلیپور، جهانگیر (۱۳۸۸)، «تکرار بلاغی، اهمیت و لزوم بازنگری آن»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، سال ۵۲، پاییز و زمستان ۸۸، شمارهٔ مسلسل ۲۱۱، ۸۱– ۱۰۳.

سعدی، مصلح ابن عبدالله (۱۳۸۹)، *کلیات سعدی*، به اهتمام محمدعلی فروغی، چاپ پانزدهم، تهران، امیرکبیر.

شاهین، شهناز (۱۳۸۲) «جایگاه تکرار و لزوم بازنویسی»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، سال ۴۶، زمستان ۸۲، شمارهٔ مسلسل ۱۸۹، ۱۳۳– ۱۴۶.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۴)، *مفلس کیمیافروش*، چاپ دوم، تهران، سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۹)، *موسیقی شعر*، چاپ ششم، تهران، آگه.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۶)، *سیر غزل در شعر فارسی*، چاپ پنجم، تهران، فردوسی.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۴)، *تاریخ ادبیّات در ایران* (جلد دوم)، چاپ شانزدهم، تهران، میترا.
غلامرضایی، محمد (۱۳۸۶)، «تکرار»، *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی*، به سرپرستیِ اسماعیل سعادت. جلد ۲. تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۴۱۶– ۴۱۸.
قیس رازی، شمس‌الدین محمد (بی‌تا)، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، به اهتمام محمد قزوینی، تهران، دانشگاه تهران.
کلاهچیان، فاطمه و نظری، زهرا (۱۳۹۵)، «کارکرد معنایی و زیباشناختی تکرار در غزل حافظ»، *کهن‌نامهٔ ادب فارسی*، سال هفتم، شمارهٔ سوم، ۴۵–۷۰.
محجوب، محمدجعفر (بی‌تا)، *سبک خراسانی در شعر فارسی*، تهران، فردوس و جامی.
مدرسی، فاطمه و کاظم‌زاده، سمیه (۱۳۹۰)، «تکرار واژه یکی از شگردهای برجسته‌سازی در غزل حسین منزوی»، *ادبیات پارسی معاصر*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال اول، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۰، ۱۰۱ – ۱۱۵.
نجفقلی میرزا (۱۳۶۲)، *درهٔ نجفی*، به تصحیح حسین آهی، چاپ اول، تهران، چاپخانهٔ مروی.
وطواط، رشیدالدین محمد (۱۳۶۲)، *حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر*، به اهتمام عباس اقبال، چاپ اول، تهران، کتابخانهٔ سنایی و کتابخانهٔ طهوری.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، چاپ اول، تهران، اهورا.

References

Anvari, Ohad al-Din Ali (1966), *Divan-e Anvari*, 2 vols, edited by Mohammad Taghi Modarres Razavi, first edition, Tehran, Book Publishing and Translation Foundation. In Persian.

Barani, M. and Nasim Bahar, A. (2013), "Repetition in the meanings and artistic language of Saadi's lyric poetry", *Sistan and Baluchistan University's Lyrical Literature Research Journal*, 10th year, 18th year, pp. 29-50. In Persian.

Banitalebi, A. and Faruzandeh, M. (2016), "Investigation of the types of repetition and its functions in Viss and Ramin", *Fonun Adabi*, 9th year, number three, pp. 27-42. In Persian.

Gholamrezaei, M. (2007), "Repetition", *encyclopedia of Persian language and literature*, under the supervision of Ismail Saadat. Volume 2. Tehran, Persian Language and Literature Academy, pp. 416-
418. In Persian.

Homaei, Jalaluddin (2010), *Rhetoric and Literary Techniques*, First edition, Tehran, Ahura. In Persian.

Jami, Nooruddin Abdolrahman (1990), *Baharestan and Rasael-e Jami*, edited by Alaa Khan Afsahzad, Mohammad Jan Omarov, and Abu Bakr Zohoruddin, First Edition, Tehran, Center for the Publication of Written Heritage. In Persian.

Kolahchian, F. and Nazari, Z. (2015), "Semantic and aesthetic function of repetition in Hafez's Ghazal", *Kohannama Adab-e Farsi*, 7th year, 3rd issue. pp. 45-70. In Persian.

Mahjoub, Mohammad Jafar (N. D), *Khorasani Style in Persian Poetry*, Tehran, Ferdows and Jami.

Modaresi, Fatemeh and Kazemzadeh, Somayeh (2011), "Word repetition as one of the techniques of highlighting in Hossein Manzavi's ghazal", *Contemporary Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies*, Year 1, Issue 1, Spring and Summer 2011, pp. 101-115. In Persian.

Najafgholi Mirza (1983), *Durra Najafi*, edited by Hossein Ahi, First edition, Tehran, Marvi Printing House. In Persian.

Ovesi Kahkha, Abdul Ali, Abbasi, Mahmoud, and Etehadi, Hossein (2014), "Repetition and its rhetorical values in the poetry of Farrokhi Sistani", *Research on Persian Language and Literature*, Issue 34, Fall 2014, 65-88. In Persian.

Qais Razi, Sh. (N. D), *Al-Mu'ajm Fi Ma'ayir-e Ashaar-e Al-Ajam*, by M. Qazvini, Tehran, Tehran University Press. In Persian.

Radviani, M. (1949), *Tarjoman al-Balagha*, by A. Atash, Istanbul: Ebrahim Khorus Printing House. In Persian.

Rahimi, Saeed (2025), "The Rhetoric of Repetition in Saadi's Ghazal", *Journal of Literary Texts of the Iraqi Period*, 5 (3), 35-55. In Persian.

Saadi, M. (2010), *Koliat-e Saadi*, by M. Foroughi, Fifteenth edition, Tehran, Amir Kabir. In Persian.

Sabzalipour, Jahangir (2009), "Rhetorical Repetition, Its Importance and Necessity of Revision", *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tabriz*, 2013, Fall-Winter 2009, Serial Number 211. In Persian.

Safa, Zabihollah (2005), *History of Literature in Iran* (Volume 2), Tehran, Mitra. In Persian.

Shafi'i Kadkani, M. (2000), *Music of Poetry*, Sixth edition, Tehran, Agah Publications Institute. In Persian.

Shafi'i Kadkani, M. (1995), *Mofles-e Kimiaforoush*, Second edition, Tehran, Sokhan Publications Institute. In Persian.

Shamisa, Sirous (1997), *The History of the Ghazal in Persian Poetry*, 5th edition, Tehran, Ferdowsi. In Persian.

Torki, Mohammad Reza and Rajabi, Somayeh (2016), "Anvari style in ghazals and rubai's based on syntactic features of the word", *Persian Literature*, Year 6, Issue 2, Fall and Winter 2016, Serial Issue 18. In Persian.

Vatvaat, R. (1981), *Hadaiq al-Sahr fi Daqayeq al-she'r*, by A. Iqbal, First edition, Tehran, Sana’i Library and Tahouri Library. In Persian.

Shahin, Shahnaz (2003), "The Place of Repetition and the Necessity of Rewriting", *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tabriz*, 2007, Winter 2003, Serial Number 189. In Persian.

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

From Rawḥ al-Arwāḥ to Kashf al-Asrār: Traces of Extensive Appropriation in Mystical Texts

Siamak Saadati✉

Assistant Professor of the Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran. Tehran, Iran. Email: s_saadatie@ut.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(77-100)

Receive Date:
07 January 2026

Revise Date:
12 May 2026

Accept Date:
13 May 2026

Published online:
03 July 2026

Abstract

This article employs an analytical-comparative method to examine the extensive appropriation of Aḥmad Samʿānī's *Rawḥ al-Arwāḥ fī Sharḥ Asmāʾ al-Malik al-Fattāḥ* from Maybudī's *Kashf al-Asrār wa ʿUddat al-Abrār*. Although the two works were composed within the same decade (520–529 AH), numerous textual correspondences—extending to verbatim repetition of phrases and sentences—are observed. By collecting a large body of evidence, the study classifies and analyzes various types of appropriation in *Rawḥ al-Arwāḥ* from *Kashf al-Asrār*, including "verbatim," "amplificatory," "abbreviatory," "transpositional," and "composite" adaptations. Taking into account criteria such as the earlier date of *Kashf al-Asrār*, its significantly larger volume, the stylistic affiliation of both works with a mode of rhymed, literary exegesis, and the unlikelihood that scribal intervention alone accounts for these commonalities, the preliminary conclusion strongly suggests that Aḥmad Samʿānī extensively appropriated material from Maybudī's work in composing his own. This study exemplifies the complexity of intertextual relations and the methods of textual re-creation within the tradition of Persian mystical prose. The collected evidence shows that many passages in *Rawḥ al-Arwāḥ* were taken from *Kashf al-Asrār* verbatim or with slight modifications, and that the amplificatory and composite adaptations resulted in a creative recasting. The research also refutes the view of a few scholars who have proposed the opposite direction of borrowing, and, on the basis of historical and codicological data, it establishes the one-way nature of the appropriation. The sheer extent of both overt and covert borrowing calls into question the boundary between literary influence and plagiarism, and underscores the need to reassess the originality of works within the mystical tradition.

Keywords: Intertextuality, Appropriation, Kashf al-Asrār, Rawḥ al-Arwāḥ, Rashīd al-Dīn Maybudī, Aḥmad Samʿānī

Cite this article: Saadati, Siamak (2025). From Rawḥ al-Arwāḥ to Kashf al-Asrār: Traces of Extensive Appropriation in Mystical Texts. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 14, Issue: 3, Ser. No.: 39 (77-100).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.409571.2102

Publisher: The University of Tehran Press.

© Siamak Saadati

1. Introduction

The Persian mystical prose of the sixth/twelfth century stands as one of the richest periods of Islamic literary culture, producing masterpieces that blend Qurʾānic exegesis, Sufi doctrine, and ornate rhymed prose. Among these, two works have attracted particular attention for their stylistic brilliance and spiritual depth: *Kashf al-Asrār wa ʿUddat al-Abrār* (The Unveiling of Secrets and the Provision of the Pious) by Rashīd al-Dīn Maybudī, and *Rawḥ al-Arwāḥ fī Sharḥ Asmāʾ al-Malik al-Fattāḥ* (The Repose of Spirits in the Commentary on the Names of the King, the Opener) by Aḥmad Samʿānī. Both works were composed within a single decade (520–529 AH / 1126–1135 CE), and both belong to the literary tradition of the school of Herat, characterized by a heightened, musical style of didactic and mystical exposition. A close comparative reading, however, reveals a phenomenon that has not yet been fully accounted for: an enormous number of parallel passages, ranging from single phrases to lengthy paragraphs, are virtually identical or display only minor variations across the two texts. The sheer extent of this textual overlap—far exceeding what can be explained by common sources or mere stylistic affinity—raises the fundamental question of the direction and nature of the literary relationship between these two works. This article sets out to determine which author is the source and which is the borrower, and to analyze the mechanisms through which this borrowing was carried out.

2. Literature Review

Prior scholarship on these two works has largely developed along separate tracks. Maybudī's *Kashf al-Asrār* has been the subject of numerous studies concerning its sources, its tripartite structure (literal translation, exegesis, and mystical allegorization), and its connection to the teachings of the enigmatic "Pīr-e Harī" (the Elder of Herat), whom Shafīʿī Kadkanī has conclusively identified as a figure distinct from Khwājah ʿAbdullāh Anṣārī. Samʿānī's *Rawḥ al-Arwāḥ*, meanwhile, has been edited and analyzed primarily for its own doctrinal content and its place within the Samʿānī family's scholarly output. However, a handful of studies have ventured into a direct comparison of the two texts. Notably, Mahdavī, Bālū, and Mūsavī Sangdehī, in a pair of articles (1399 and 1400 Sh./2020–2021), applied Genette's theory of transtextuality to shared narratives in the two works and concluded that *Rawḥ al-Arwāḥ* was the hypotext and *Kashf al-Asrār* the hypertext—in other words, that Maybudī borrowed from Samʿānī. Similarly, Najjār Nūbarī and her colleagues (1402 Sh./2023) argued in a comparative stylistic study that Maybudī was influenced by Samʿānī. The present study fundamentally rejects these conclusions. It demonstrates, through an array of textual, historical, and codicological evidence, that the direction of borrowing is precisely the opposite: Samʿānī appropriated extensively from Maybudī. In doing so, it not only corrects the scholarly record but also contributes to a more nuanced understanding of intertextual practices in classical Persian Sufi literature.

3. Materials and Methods

The present study adopts an analytical-comparative method, based on a thorough collation of the two printed texts: Maybudī's *Kashf al-Asrār* (ed. ʿAlī Aṣghar Ḥikmat, 1371 Sh.) and Samʿānī's *Rawḥ al-Arwāḥ* (ed. Najīb Māyil Haravī, 1384 Sh.). A large corpus of parallel passages was compiled, and the variants were systematically categorized into five types of appropriation:

1. **Verbatim appropriation**: the exact replication of a passage without any change.
2. **Amplificatory appropriation**: the borrowing of a passage with the addition of new phrases, sentences, or Quranic citations.
3. **Abbreviatory appropriation**: the borrowing of a passage with the deletion of certain elements.
4. **Transpositional appropriation**: the borrowing of a passage in which words, phrases, or sentences are rearranged.

5. **Composite appropriation**: a combination of the above types, often involving both additions and deletions alongside minor lexical changes.

To determine the direction of borrowing, the study relies on several converging criteria. First, the historical record firmly establishes the priority of *Kashf al-Asrār*: Maybudī began his work in 520 AH, while Samʿānī completed his in 529 AH. Second, the sheer disparity in volume is telling—*Rawḥ al-Arwāḥ* is less than one-tenth the length of *Kashf al-Asrār*—making it far more probable that the smaller text excerpts from the larger one than the reverse. Third, stylistic analysis reveals that Maybudī is consistently explicit about his method and his debt to the concise *tafsīr* of Pīr-e Harī, which he deliberately expanded with his own literary artistry. Samʿānī, by contrast, provides no such transparent framework and, crucially, has a documented history of unattributed borrowing, as evidenced by his verbatim lifting of a passage on the Prophet's ascension from Bukhārī's *Sharḥ al-Taʿarruf* without any acknowledgment. Fourth, the possibility of later scribal interpolation was examined. While the manuscript tradition of *Rawḥ al-Arwāḥ* is indeed marked by a period of misattribution and textual confusion, the seamlessness with which the borrowed passages are integrated into the fabric of Samʿānī's argument—preserving thematic coherence and stylistic flow—suggests authorial agency rather than the clumsy insertion of a copyist. The historical tendency of scribes to introduce corruption rather than skillful, creative synthesis further weakens the likelihood of large-scale scribal intervention.

4. Discussions and Conclusion

The analysis of the gathered evidence leaves little room for doubt: *Rawḥ al-Arwāḥ* is, to a remarkable extent, a creative reworking of material taken from *Kashf al-Asrār*. The appropriations are not merely incidental echoes but constitute a foundational compositional technique. Entire rhetorical periods, polished similes, chains of invocation, and even extended mystical allegories reappear in Samʿānī's text, often with only superficial adjustments. The amplificatory and composite types, in particular, show that Samʿānī did not simply copy but actively re-created his source by weaving in new Quranic verses, *ḥadīth* references, and his own rhetorical flourishes. Yet this creative impulse is shadowed by a conspicuous failure to credit his source. A telling example is Samʿānī's treatment of a passage that Maybudī faithfully attributes to "Pīr-e Ṭarīqat"; in *Rawḥ al-Arwāḥ*, the attribution is reduced to a vague "such as they say," effectively erasing the chain of transmission and claiming the insight as his own.

This conclusion stands in stark opposition to the earlier studies that posited Maybudī as the borrower. Those arguments, advanced primarily by Mahdavī, Bālū, Mūsavī Sangdehī, and Najjār Nūbarī, are undercut by the weight of historical chronology, the comparative volume of the texts, and the clear evidence of Samʿānī's patterns of unattributed quotation elsewhere. The present article demonstrates that a superficial application of intertextual theory, without rigorous philological and chronological groundwork, can lead to entirely inverted conclusions.

From a broader perspective, the case of *Kashf al-Asrār* and *Rawḥ al-Arwāḥ* illuminates the complex nature of textual production in the Persian mystical tradition. It shows that the boundary between creative adaptation (*iqtibās*) and literary appropriation (*intiḥāl*) could be fluid and problematic. While Samʿānī's amplificatory technique and stylistic reworking reveal a genuine literary talent, his systematic omission of any acknowledgment of his source pushes his practice into the gray zone of literary ethics. The study thus calls for a more sensitive, evidence-based approach to the study of intertextuality in classical Islamic texts—one that combines the tools of literary theory with the meticulous methods of textual criticism. Ultimately, the article affirms that *Kashf al-Asrār* is the primary text and that the textual borrowings flow in a single, extensive current from Maybudī to Samʿānī, offering a compelling case study in the politics of authorship, the mechanisms of textual transmission, and the re-creation of mystical prose in pre-modern Iran.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

از رَوح الارواح تا کشف الاسرار: ردپای یک اقتباس گسترده در متون عرفانی

سیامک سعادتی ✉

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: s_saadatie@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

(۱۰۰-۷۷)

تاریخ دریافت:

۱۷ دی ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری:

۲۲ اردیبهشت ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش:

۲۳ اردیبهشت ۱۴۰۵

تاریخ انتشار:

۱۲ تیر ۱۴۰۵

چکیده

این مقاله با روش تحلیلی-تطبیقی به بررسی پدیدهٔ اقتباس گستردهٔ روح‌الارواح فی شرح اسماء الملک الفتاحِ احمد سمعانی از کشف‌الاسرار و عدة‌الابرارِ میبدی می‌پردازد. با وجود نگارش این دو اثر در یک دهه (۵۲۰-۵۲۹ ق)، همسانی‌های متنی فراوانی تا حد تکرار عینی عبارات و جملات در آنها مشاهده می‌شود. در این مقاله با گردآوری شواهد متعدد، انواع اقتباس از جمله «کامل»، «افزایشی»، «کاهشی»، «جابجایی» و «تلفیقی» در روح‌الارواح از کشف‌الاسرار طبقه‌بندی و تحلیل شده است. با در نظر گرفتن معیارهایی چون تقدم تاریخی نگارش کشف‌الاسرار، حجم بسیار بزرگ‌تر آن، وابستگی سبکی هر دو اثر به تفسیر و تأویلِ آهنگین و ادیبانه و ضعف احتمالی نقش کاتبان در ایجاد این اشتراکات، نتیجه‌گیری اولیه حاکی از آن است که به احتمال قوی، احمد سمعانی در تدوین اثر خود از کشف‌الاسرار میبدی به صورت گسترده اقتباس کرده است. این مطالعه، نمونه‌ای بارز از پیچیدگی روابط بینامتنی و شیوه‌های بازآفرینی متون در سنت نثر عرفانی فارسی را نمایان می‌سازد. شواهد گردآوری‌شده نشان می‌دهد که بسیاری از بندهای روح‌الارواح عیناً یا با اندکی دخل و تصرف از کشف‌الاسرار گرفته شده و اقتباس‌های تلفیقی و افزایشی به بازآفرینی خلاقانه انجامیده است. این پژوهش همچنین دیدگاه معدودی از محققان که رابطهٔ عکس این اقتباس را مطرح کرده‌اند، رد می‌کند و بر پایهٔ داده‌های تاریخی و نسخه‌شناختی، یک‌سویه بودن وام‌گیری را به اثبات می‌رساند. گستردگی اقتباس‌های آشکار و پنهان، مرز میان تأثیرپذیری و سرقت ادبی را به پرسش می‌گیرد و بر ضرورت بازنگری در اصالت آثار در سنت عرفانی تأکید دارد.

کلیدواژه‌ها: اقتباس، کشف الاسرار، روح الارواح، رشیدالدین میبدی، احمد سمعانی

استناد سعادتی، سیامک (۱۴۰۴). از رَوح الارواح تا کشف الاسرار: ردپای یک اقتباس گسترده در متون عرفانی. *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، ش ۳، پاییز ۱۴۰۴، پیاپی ۳۹ (۷۷-۱۰۰).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.409571.2102

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© سیامک سعادتی

۱. مقدمه

در مطالعهٔ متون عرفانی فارسی، پدیدهٔ اقتباس و تأثیرپذیری میان آثار مختلف همواره به چشم می‌آید. اقتباس در این متون به معنای بهره‌گیری آگاهانه و هنرمندانه از آیات قرآن، احادیث، اشعار و گفته‌های عارفان پیشین، و حتی متون غیرعرفانی است که با دخل و تصرف در لفظ و معنا، اثر متأخر در ساختاری جدید و متناسب با فضای عرفانی اثر، بازآفرینی می‌شود. این فرآیند عمدتاً تنها نقل مستقیم نیست، بلکه نوعی تفسیر عرفانی، تأویل و احیای معنایی است که در خدمت بیان تجربه‌های روحانی و مفاهیم عمیق سیر و سلوک قرار می‌گیرد. در میان آثار عرفانی فارسی دو اثر مهم «کشف الاسرار و عدة الابرار» از رشیدالدین میبدی و «روح الارواح فی شرح اسماء الملک الفتاح» از احمد سمعانی، نمونه‌های بارز نثر مسجع و ادبی سدهٔ ششم هجری هستند و مطالعهٔ تطبیقی این دو اثر، خواننده را با موضوع شگفت‌انگیزی رودررو می‌کند: کلمات، عبارات، اصطلاحات و جملات فراوانی در میان این دو اثر عیناً تکرار شده و حتی گاهی به تکرار چند سطر و بند نیز می‌رسد. این مقاله با تحلیل نمونه‌های متنی، به بررسی جهت و ماهیت این اقتباس می‌پردازد.

تکرارهای فراوان و همانندی‌های متعدد میان دو کتاب کشف الاسرار میبدی و روح الارواح احمد سمعانی از مرحلهٔ بینامتنیت و حتی اقتباس هم گذشته است. چراکه در آثار بلاغی کهن، اقتباس چنین تعریف شده است: اقتباس آن است که چیزی از قرآن یا حدیث، به‌گونه‌ای در ضمن کلام بیاید که محسوس نباشد (تفتازانی، ۱۳۸۸: ۳۰۸). این تعریف تا زمان معاصر نیز پذیرفته بوده و عمدتاً در میان اهل ادب تکرار شده است (ر.ک مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۷۳ و گرکانی، ۱۳۷۷: ۷۷). ولی در کتاب‌های بلاغی معاصر به این تعریف، نکته‌ای افزوده شده است. چنانکه علامه همایی در تعریف اقتباس گوید: «اقتباس در اصطلاح اهل ادب، آن است که آیه، حدیث، حکایت یا بیت معروفی را بگیرند و چنان در نظم یا نثر بیاورند که معلوم باشد قصد اقتباس است نه سرقت و انتحال» (همایی، ۱۳۸۸: ۳۸۳– ۳۸۴). خانلری هم با بسط تعریفِ اقتباس چنین گفته است: «اقتباس آن است که گوینده یا نویسنده آیه‌ای از قرآن یا قسمتی از حدیثی یا قطعه‌ای را نقل کند بی‌آن که نام مأخذ را ذکر کند» (خانلری، ۱۳۴۸: ۶۵–۶۴). باید گفت کتب بلاغی کهن، اقتباس را محدود به قرآن و حدیث کرده‌اند و به معنای مصطلح امروزی به کار نمی‌بردند؛ درحالی‌که معاصران، علاوه بر قرآن و حدیث، اقتباس از سخن، حکایت و یا شعر را نیز افزوده‌اند.

ولی چنانکه گفته آمد، تکرار و همانندی میان کشف الاسرار و روح الارواح بسیار زیاد است؛ به نحوی که می‌توان اصطلاح «اقتباس گسترده» را در این باره به کار برد. برای داوری دربارهٔ اینکه کدام اثر، به عنوان متن اصلی و کدام یک به عنوان اثرِ اقتباس کننده است، باید چند زمینه را درنظر داشت:

۱. ۱. سبک‌شناسی

متأسفانه مسائل سبک‌شناسی در داوری میان این دو اثر یاریگر ما نیست. چراکه کشف الاسرار و روح الارواح در یک دهه (۵۲۰- ۵۲۹ ق) نگاشته شده‌اند و تغییری از منظر سبک‌شناسی رخ نداده است.

۱. ۲. داده‌های تاریخی کلیدی

رشیدالدین میبدی به تفسیر پیرِ هَرِی (ابواحمد عمر بن عبدالله بن محمد الهروی) دست یافته و نگارش کشف الاسرار را در سال ۵۲۰ ق بر اساس آن در میبد آغاز کرده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۸۵). او در جای جای تفسیر نیز از پیرِ هری و پیرطریقت یاد می‌کند و تأثیر نثر آهنگین پیر هری بر نثر او روشن است. درحالی‌که احمد سمعانی، روح الارواح را در ۵۲۹ ق و نُه سال پس از او نگاشته است. این فاصلهٔ نُه ساله در کنار شهرت میبدی، این احتمال را متبادر می‌کند که احمد سمعانی در نگارش روح الارواح به کشف الاسرار نظر داشته است و این نکته می‌تواند کفهٔ داوری را به سود کشف الاسرار سنگین کند. البته ممکن است چنین نیز به نظر آید که هر دوی این نویسندگان از منبع مشترکی – مانند تفسیر پیر هری (اکنون در دسترس نیست)– استفاده کرده باشند؛ ولی باید دو نکته را در نظر داشت: تفسیر پیر هری چنانکه میبدی گفته، بسیار خلاصه و موجز بوده و نمی‌تواند منبع مشترکی برای این دو اثر باشد؛ چراکه این دو اثر بسیار حجیمند. از سوی دیگر میبدی به ضرس قاطع، روش خود را بیان کرده و زبان ادبی و تفصیل کشف الاسرار را از آنِ خود دانسته است: «بر آن شدم تا بال‌های سخن در آن بگشایم و عنان زبان را در تفصیل آن رها سازم تا در این رهگذر، حقایق تفسیر و لطایف تذکیر را به هم پیوندم و کار را بر کسی که به این فن پرداخته است آسان نمایم» (میبدی، ۱۳۷۱: ب). از سوی دیگر، اقتباسِ احمد سمعانی از آثار پیش از خود، بی‌سابقه نیست. برای نمونه وی بی‌آنکه به *شرح تعرف* اشاره‌ای کند، مطلبی را عیناً نقل کرده است: «انکار کردن معراج تا بیت المقدس کفر است، زیرا که نصّ قرآن بر آن ناطق است و انکار نص کفر باشد؛ اما اگر منکر گردد به بردن به آسمان کافر نگردد، زیرا به اخبار آحاد آمده است و اخبار آحاد موجب علم نیست اما مبتدع بود» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۲۰۷). این عبارات در *شرح تعرف* بدین صورت آمده است:

«انکار کردن معراج تا بیت المقدس کفر است از بهر آنکه این مقدار به نص قرآن آمده است و انکار نص کفر باشد. و باز به آسمان بردن، منکر ورا کافر نخوانیم از بهر آنکه به اخبار آحاد آمده است و منکر به اخبار آحاد کافر نباشد و لکن هوادار باشد» (مستملی، ۱۳۶۳: ۵۷۲/۲).

۱. ۳. حجم و ساختار آثار

باید در نظر داشت که روح الارواح احمد سمعانی، کمتر از یک دهمِ حجمِ کشف الاسرار است. و چنانکه واضح است، اقتباسِ اثرِ کوچک‌تر از بزرگ‌تر محتمل‌تر است تا بالعکس. بنابراین بازهم کفهٔ داوری به سود کشف الاسرار سنگینی می‌کند.

۱. ۴. تصرف کاتبان

یکی از احتمالات هم می‌تواند تصرف کاتبان در کتابت روح الارواح باشد. از قضا مؤلف روح الارواح –چنانکه مصحح آن در مقدمهٔ کتاب آورده– سال‌ها ناشناس بوده و این اثر به امیر حسینی غوری منتسب بوده است. این آشفتگی در ناشناس بودنِ مؤلف که ابهام وی تا زمانِ تحقیقات استادان فروزانفر و محمدتقی دانش پژوه، ادامه داشته است، از دلایلی است که می‌توان نقش تصرف کاتبان در آن را مشاهده کرد. ولی این نکته را هم باید در نظر داشت که اگر کاتبی نیز تصرفی کرده است، بسیار هنرمند و ادیب بوده است؛ چراکه به خوبی توانسته عبارت‌های کشف الاسرار را در میان مباحثِ روح الارواح بیاورد. و این هنرمندی به حدی بوده است که ارتباط و تناسب جملات باهمدیگر قطع نمی‌شود.

به هر روی میزان اقتباس و رونویسی به اندازه‌ای است که تنها دو احتمال برای ما باقی می‌ماند: الف. بنابر دلایل گفته شده، احمد سمعانی به کشف الاسرار نظر کاملی داشته و برخی از عبارات و جملات روح الارواح را از آن برداشته است. ب. بعدها کاتبِ بسیار هنرمند و ادیبی این تصرف را کرده و بخش‌هایی از کشف الاسرار را در میان عبارات روح الارواح آورده است. ولی با شناختی که از کاتبان داریم، احتمال دوم ضعیف است؛ چراکه آنان عمدتاً تصرفِ منفی در آثار داشته‌اند و بیشترشان هنرمندی ادیبانه نداشته‌اند.

۱. ۵. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ کشف الاسرار و روح الارواح مقالات و پژوهش‌های متعددی انجام شده است:

دکتر شفیعی کدکنی در مقالهٔ «پیرِ هری غیر از خواجه عبدالله انصاری است» (۱۳۸۸) ثابت کرده است که خواجه عبدالله انصاری، تفسیری نداشته و تشابه اسمی او (عبدالله بن محمد) با پیر هری، باعث شده است که تفسیرِ پیرِ هری به اشتباه به خواجه عبدالله انصاری نسبت داده شود. ایرج افشار در مقالهٔ «احتمالی در باب مؤلف کشف الاسرار» (۱۳۴۰) به این نتیجه رسیده است که ظاهراً نویسندهٔ کشف الاسرار، پسرِ شیخ جمال الاسلام ابی سعید بن احمد بن مهریزدست است. همچنین حامد اعتصام در مقالهٔ «جستجویی در منابع کشف الاسرار» (۱۳۸۸) برخی از منابع کشف الاسرار را معرفی کرده است. بتول مهدوی و همکاران در مقالهٔ «بررسی حکایات مشترک النوبهٔ الثلاثهٔ کشف الاسرار و روح الارواح بر اساس نظریهٔ ترامتنیت ژنت» (۱۳۹۹) به این نتیجه رسیده‌اند که متن احمد سمعانی، زیرمتن است و میبدی از احمد سمعانی اقتباس کرده است. این دیدگاه به دلایلی که گفته شد، کاملاً مردود است. این سه نویسنده در مقاله‌ای دیگر با عنوان «بررسی مناسبات بینامتنی در حکایت‌های النوبهٔ الثلاثهٔ کشف الاسرار و روح الارواح بر اساس نظریهٔ ژنت» (۱۴۰۰)، به همان نتیجه رسیده‌اند. مشابهت عناوین دو مقاله و مطالبش، بسیار شگفت‌انگیز است. همچنین عفت نجاری نوبری و همکاران در مقالهٔ «بررسی تطبیقی سبک روح الارواح سمعانی و کشف الاسرار میبدی» (۱۴۰۲) به این نتیجه رسیده‌اند که میبدی در تفسیر خود از روح الارواح سمعانی تأثیر پذیرفته و این ادعا به دلایلی که پیش از این بیان شد، مردود است.

۲. بحث و تحلیل

انواع اقتباس‌های روح الارواح از کشف الاسرار را در شش عنوان می‌توان بررسی و تحلیل کرد.

۲. ۱. اقتباس کامل

در این نوع اقتباس، مؤلف روح الارواح بی‌آنکه واژه‌ای را تغییر دهد، عین نوشتارِ کشف الاسرار را آورده است:

۲-۱-۱ «همی ناگاه آفتاب دولت شرع محمّدی (ص) از آفاق اقبال احدی پدید آمد» (میبدی، ۱۳۷۱: ۳۲۳/۶). «همی ناگاه آفتاب دولت شرع محمّدی از آفاق اقبال احدی پدید آمد» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۵۲۸).

۲. ۲. اقتباس افزایشی

در این نوع اقتباس، همان مطلبِ کشف الاسرار آمده و یک یا چند عبارت به آن افزوده شده است:

۲-۲-۱ «یکی را صدر قدر بنعت عزت داده، یکی را در صف نعال در حین مذلت بداشته، یکی را بر بساط لطف نشانده، یکی را در زیر بساط قهر آورده. آدم خاکی را از خاک مذلت برمیکشد و تاج اقبال بحکم افضال بر هامه همت وی مینهد، و لا میل. عزازیل معلّم ملک بود از عالم علوی در میکشد و بر سر چهار سوی ارادت بی‌علت از عقابین عقوبت میآویزد، و لا جور. قومی را میگوید- فَاسْتَبْشِرُوا بِبَيْعِكُمُ، قومی را میگوید: مُوتُوا بِغَيْظِكُمْ. موسی کلیم بطلب آتش برخاست، چون میشد شبانی بود در گلیم، چون میآمد پیغامبری بود کلیم. بلعام باعورا که نام اعظم دانست، ولیی بحکم صورت بکوه برشد، سگی بحکم معنی و صفت فرو آمد» (میبدی، ۱۳۷۱: ۸۶/۶). «یکی را در صدر قدر عزّت می‌نشاند و یکی را در صفّ نعال نکال در عین مذلّت می‌ایستاند. (کُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ یرفع قوما و یضع اخری یکی را تاج می‌دهد و یکی را به تاراج می‌دهد. قومی را تاجدار می‌کند و قومی را تاجدار می‌کند). یکی را بر بساط لطف می‌دارد و یکی را در زیر بساط قهر می‌آرد. آدم خاکی را از خاک مذلت برمی‌کشد و تاج اقبال به حکم افضال بر هامه همت می‌نهد و لا میل، و عزازیل را که معلّم ملکوت بود از عالم علوی درمی‌کشد و بر سر چهار سوی ارادت بی‌علّت از عقابین عقوبت می‌آویزد و لا جور. قومی را می‌گوید: فاستبشروا، قومی را می‌گوید: قُلْ مُوتُوا بِغَيْظِكُمْ. موسی کلیم برخاسته به طلب آتش (آنس من جانب الطور نارا) می‌شد، شبانی بود بی‌گلیمی، چون باز آمد نبیّی بود کلیمی. و باز بلعام باعور که نام اعظم دانست (و لیکن تو بدانچه نگری) ولیّی به حکم صورت به کوه برشد، سگی باز آمد به حکم صفت و معنی» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۶۱).

* عبارت‌های مشخص شده، افزوده‌های روح الارواح است و در کشف الاسرار نیامده است.

۲-۲-۲ «ای عزّ تو همه عزیزان را نعت دل کشیده، ای جلال تو همه جلالها را داغ صغر بر نهاده، ای کمال تو همه کمالها را رقم نقصان برزده، ای الهیت تو همه عالم را طراز بندگی بر کشیده، ای ارادت و مشیت و قضای تو از آلایش افهام و اوهام خلق پاک، ای صفات و نعوت قدم تو از ادراک هواجس و خواطر و ضمایر آب و گل منزّه، ای همه عالم جانها بر من یزید عشق نهاده

و جز حسرت و حیرت سود ناکرده» (میبدی، ۱۳۷۱: ۱۶/۶). «ای عزّ تو همه عزها را نعمت ذل کشیده، ای جلال تو همه جلالها را داغ صغار برنهاده، ای کمال تو همه کمالها را رقم نقصان برزده، ای الهیّت تو همه عالم را طراز بندگی برکشیده، (ای ذات تو بی‌این، ای صفات تو بی‌کیف، ای بطش تو بی‌جارحه، ای نظر تو بی‌حدقه، ای محبّت تو بی‌گرفتاری، ای صفات تو عقول را متحیّر کرده، ای ذات تو جانها را سراسیمه گردانیده)، ای ارادت و مشیّت تو و قضا (و احکام) تو از آلایش اوهام خلق پاک، ای صفات نعوت قدم تو از ادراک هواجس و خواطر و ضمایر آب و گل منزّه، ای همه عالم جانها بر من یزید عشق تو نهاده و جز حسرت سود ناکرده» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۵۶).

* در این عبارات علاوه بر بخش‌های افزوده شده، باید گفت که خطای تصحیح در هر دو اثر به چشم می‌خورد: در کشف الاسرار «نعت دل» و در روح الارواح «نعمت ذل» آمده و ظاهراً صورت درست «نعت ذل» است و عبارت بعدی نیز این تصحیح را تأیید می‌کند.

۲-۲-۳ «پیر طریقت گفت- الهی بعنایت ازلی تخم هدی کشتی، برسالت انبیاء آب دادی، بمعونت و توفیق رویانیدی، بنظر لطف پرورانیدی. اکنون سزد که باد عدل نه وزانی، و سموم قهر نه جهانی و کشته عنایت ازلی را برعایت ابدی مدد کنی» (میبدی، ۱۳۷۱: ۳۴۵/۹). «چنین گویند که پروردگارا در زمین دل ما به عنایت ازلی تخم هدی بکشتی و به رسالت انبیا آب دادی، به معونت توفیق بپرورانیدی، و به نظر احسان به برآوردی اکنون (در می‌خواهیم که قحط عزّت از وی دور داری)، و سموم قهر بر وی نجهانی، و باد عدل بر وی بوزانی، این کشته عنایت ازلی را به رعایت ابدی مدد کنی» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۸۴).

* علاوه بر بخشی که مشخص شده است؛ ذکر این نکته ضروری است که میبدی در نقل عبارتِ پیر هری، کاملاً امانتدار بوده و عبارت «پیرِ طریقت گفت» را آورده است؛ درحالی که احمد سمعانی تنها به ذکر «چنین گویند» بسنده کرده است و این موضوع دلیل دیگری است بر عدم امانتداری و اقتباس‌های بدون منبعِ وی.

۲-۲-۴ «اطلال و رسوم کون را آتش بی‌نیازی در زند و عالم را هباء منثور گرداند و تیغ قهر بر هیاکل افلاک بگذراند، و غبار اغیار از دامن قدرت بیفشاند، و زمام اعدام بر سر مرکب وجود کند. پس ندا در دهد که: «لِمَنِ الْمُلْکُ الْیَوْمَ» کرا زهره آن بود که این خطاب را بجواب پیش آید، تا هم جلال احدیت جمال صمدیت را پاسخ کند. و عزّ قدوسی کمال سبوحی را جواب دهد که: اللَّهُ الْواحِدُ الْقَهَّارُ» (میبدی، ۱۳۷۱: ۶۱/۶). «اطلال و رسوم کون را آتش بی‌نیازی در زند و عالم را هباء منثور گرداند و تیغ قهر بر هیاکل افلاک زند (و به دهرهٔ لا تسبّوا الدهر فانّ اللّه هو الدّهر سر دهر و دهریان بردارد و همه نهادها را ذره ذره کند) و غبار اغیار از دامن قدرت بیفشاند و لگام اعدام بر سر مرکب (تیزگام) وجود کند، پس ندا در دهد که لمن الملک الیوم، تا کرا زهره آن بود که این خطاب را به جواب پیش آید، تا هم جلال احدیّت جمال صمدیّت را پاسخ دهد و هم عزّ قدّوسی کمال سبّوحی را جواب کند که للّه الواحد القهّار» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۴).

* بخش‌های مشخص شده در کشف الاسرار وجود ندارد.

۲-۲-۵ «اگر نه او بکرم و فضل خود این مشتی خاک را بدرگاه قدم خود دعوت کردی و بساط انبساط در سرای هدایت بسط کردی و الّا این سیه گلیم وجود را و این ذرّه خاک ناپاک را

کی زهره آن بودی که قدم بر حاشیه بساط ملوک نهادی» (میبدی، ۱۳۷۱: ۵۷۲/۶). «اگر نه (آن بودی که) او به کرم و فضل خود این مشت خاک (خاک‌باش قلّاش) را به درگاه قدم خود دعوت کردی و بساط انبساط در سرای هدایت بسط کردی و الّا این سیاه گلیم وجود را و این ذره خاک ناپاک را کی زهره آن بودی که قدم بر حاشیه بساط (مالک) الملوک نهادی» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۷).

* بخش‌های مشخص شده، افزودهٔ احمد سمعانی در روح الارواح است.

۲. ۳. اقتباس کاهشی

در این اقتباس، همان مطلبِ کشف الاسرار در روح الارواح آمده و یک یا چند عبارت حذف شده است.

۲-۳-۱ «تقاضایی از پرده غیب بصحرای ظهور آمد، بر همه عالم بگذشت بکس التفات نکرد، چون بسر خاک آدم رسید عنان باز کشید، نقاب از جمال دلربای برداشت و گفت: (ای خاک افتاده و خویشتن را بیفکنده)، منت آمده‌ام، سر ما داری؟» (میبدی، ۱۳۷۱: ۸۶/۶). «تقاضایی از پرده غیب به صحرای ظهور آمد و بر همه عالم بگذشت، به کس التفات نکرد، به سر خاک آدم رسید، عنان جلال باز کشید، نقاب از جمال دلربای بر داشت و گفت: سلام علیک، منت آمدم، سر ما داری؟» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۲۰۲).

* قسمتی که مشخص شده است، در روح الارواح نیست.

۲-۳-۲ «دلها (ی دوستان حق) در پرده غیرت، است امروز در پرده غیرت شنیده و فردا در پرده غیرت دیده، آن که (حق جل جلاله) دل تو بکس ننماید از آنست که در پرده غیرت میدارد» (میبدی، ۱۳۷۱: ۵۱۲/۶). «دلها در قبضه غیرت است، امروز در پرده غیرت شنیده فردا در پرده غیرت دیده. آنکه دل ترا به کس ننماید از آن است که در پرده غیرت است» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۵۱۴).

* قسمتی که مشخص شده است، از روح الارواح حذف شده است.

۲. ۴. اقتباس با جابجایی کلمات

برخی از عباراتی که در روح الارواح آمده، تنها با پیش و پس شدن جملات از کشف الاسرار نقل شده است.

۲-۴-۱ «قوله: أَ هُمْ یَقْسِمُونَ رَحْمَتَ رَبِّکَ نَحْنُ قَسَمْنا صنادید قریش از سر سبکباری و طیش میگفتند که از همه عالم کلاه نبوت و افسر رسالت بر یتیم بو طالب نهادند» (میبدی، ۱۳۷۱: ۷۵/۹). «صنادید قریش از سر سبکساری و طیش خود می‌گویند از همه عالم کلاه نبوّت و افسر رسالت بر سر یتیم بو طالب نهادند و منادی عزّت ندا می‌کند: أَ هُمْ یَقْسِمُونَ رَحْمَتَ رَبِّکَ نَحْنُ قَسَمْنا» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۵۲۱).

* چنانکه آشکار است، تنها تفاوت این دو متن این است که احمد سمعانی، برخلاف میبدی آیه را پس از متن فارسی آورده است و متن فارسی بدون ذره‌ای تغییر، تکرار شده است.

۲. ۵. اقتباس با تغییر بسیار جزئی

در این نوع اقتباس، با تغییر یک یا چند کلمه میان دو متن مواجهیم:

۲-۵-۱ «هنوز آدم زلت نیاورده که خیّاط لطف صدره توبهٔ او دوخته، هنوز ابلیس قدم در معصیت ننهاده بود که پیلور قهر معجون زهر لعنت وی آمیخته» (میبدی، ۱۳۷۱: ۱۸۹/۶). «هنوز آدم زلّت نیاورده بود که خیّاط لطف صدره توبه دوخته بود، و هنوز ابلیس معصیت نکرده بود که طبیب قهر شربت زهر وَ إِنَّ عَلَیْکَ اللَّعْنَةَ آمیخته بود» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۷۱).

کشف الاسرار	قدم در معصیت ننهاده بود	پیلور
روح الارواح	ابلیس معصیت نکرده بود	طبیب

* ذکر این نکته ضروری است که در این عبارات، احمد سمعانی به جای عبارتِ ادیبانهٔ «قدم در معصیت ننهاده بود»، عبارت سادهٔ «ابلیس معصیت نکرده بود» را آورده و واژهٔ اصیل «پیلور» را به «طبیب» تغییر داده و این تغییرات، اقتباسِ او از میبدی را تقویت می‌کند.

۲-۵-۲ «خلقی بودند در مهامه حیرت و در ظلمات فکرت، همی لطف ربّانی و مدد یزدانی سفری کرد بعالم خاک، یتیم بو طالب درّ یتیم هر طالب گردانید، آن سیّد کونین چون در آمد سفره بیفکند و صلا آواز در داد، خواجگان قریش چون بو جهل و بو لهب و امثال ایشان اجابت نکردند، گفتند خواجگان و مهتران ننگ دارند که بدعوت گدایان حاضر آیند، آن صلا گفتن مهتر کونین در اقطار عالم طوافی کرد هر کجا سوخته‌ای بود اجابت کرد، بلال حبشی صلای مهتر بشنید روی براه آورد، صهیب در روم بشنید، سرگردان در تک و پوی افتاد. سلمان از فارس عاشق‌وار روی بحضرت نهاد، چون در رسیدند بر سفره نشستند و آن دولت دست در هم زد و آفتاب سعادت در آسمان ارادت بکمال رسید، آن صنادید و گردنکشان در نگرستند بی‌دولتی خود در جنب دولت ایشان بدیدند، حسد بردند خواستند که ایشان را از آن سفره بر انگیزانند گفتند ای محمّد ایشان را بران تا ما با تو همسایگی کنیم، ما را عار می‌آید که با گدایان نشینیم. مهتر از غایت حرص که بر اسلام داشت خواست که آن کار پیش گیرد، از حضرت عزّت خطاب آمد که: گرد آزار دل سوختگان مگرد که کریمان را عادت نبود که گدایان را از سفره بر انگیزانند. وَ لا تَطْرُدِ الَّذِینَ یَدْعُونَ رَبَّهُمْ» (میبدی، ۱۳۷۱: ۲۰۱/۶). «خلقی بودند در مهامه حیرت و در ظلمات فکرت، همی لطف ربانی و مدد یزدانی سفری کرد به عالم خاک، و یتیم بو طالب را درّ یتیم هر طالب گردانید. آن سیّد کونین چون بیامد سفره بیوکند و آواز صلا در داد، آنان که خواجگان قریش بودند چون بو جهل و بو لهب و مانند ایشان، اجابت نکردند، گفتند: خواجگان و مهتران ننگ دارند از حضور دعوت گدایان. آن صلای مهتر کونین در اطراف عالم تطوافی بکرد، هر کجا سوخته‌ای بود آن صلا را اجابت کرد. آن مرد حبشی صلای مهتر بشنید روی به راه آورد و صهیب در روم بشنید کالیووار در تک و پوی آمد و سلمان از پارس عاشق‌وار روی به حضرت نهاد. چون در رسیدند و بر سفره بنشستند و آن دولت دست در هم زد و آفتاب سعادت در آسمان ارادت به کمال رسید، آن صنادید و گردنکشان درنگرستند، بی‌دولتی خود در جبین دولت ایشان

بدیدند، حسد بردند، خواستند که ایشان را از آن سفره برانگیزند، گفتند: یا رسول اللّه ایشان را بران تا ما هم‌کاسگی تو کنیم؛ چه ما را عار می‌آید که با گدایان نشینیم. از غایت حرص که بر اسلام داشت، خواست که این کار برود، از حضرت عزّت خطاب آمد که گرد دلازاری سوختگان مگرد که کریمان را عادت نبود که گدایان را از سفره خود برانگیزند، وَ لا تَطْرُدِ الَّذِینَ یَدْعُونَ رَبَّهُم» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۵۰۰– ۵۰۱).

کشف الاسرار	درآمد	صلا آواز	حاضر آیند	طوافی	بلال	سرگردان	جنب	محمد	همسایگی	پیش گیرد
روح الارواح	بیامد	آواز صلا	از حضور	تطوافی	آن مرد	کالیووار	جبین	رسول اللّه	همکاسگی	برود

۲–۵–۳ «... لباس مراقبت در پوشند و گوش باقوال و اعمال و احوال خود دارند و ساحت سینه خود را از لوث غفلت مطهر دارند» (میبدی، ۱۳۷۱: ۲۲۰/۶). «... لباس مراقبت در پوشد و گوش به اقوال و اعمال و احوال خود باز دارد، و ساحت سینه خود از لوث غفلت مطهّر دارد» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۳۷۵).

کشف الاسرار	درپوشند	دارند
روح الارواح	درپوشد	بازدارد

۲–۵–۴ «شاهان جهان چون لشکر عرض دهند خدم و حشم برنشانند، خیل و خول آشکارا کنند پس بملک و ملک و نعمت و تنعم و سوار و پیاده و درگاه و بارگاه خود سر افتخار بر افرازند، و حق سبحانه و تعالی اطلال و رسوم کون را آتش بی‌نیازی در زند و عالم هباء منثور گرداند» (میبدی، ۱۳۷۱: ۲۲۰/۶). «سلطانان جهان لشکر را عرض دهند و خدم و حشم برنشانند و خیل و خول آشکارا کنند پس به ملک و ملک و نعمت و تنعم و سوار و پیاده و درگاه و بارگاه خود سر افتخار برافرازند، او جلّ جلاله– اطلال و رسوم کون را آتش بی‌نیازی در زند و عالم را هباء منثور گرداند» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۴).

کشف الاسرار	شاهان	حق سبحانه و تعالی
روح الارواح	سلطانان	او جلّ جلاله

۲–۵–۵ «چه دولتست وراء آن که در روزی پنج بار، بار گیر بارگاه وصل بحکم فضل در دست رکابی لطف بکلبه عجز بنده فرستد، و این طغرای عزت بر منشور دولت او ثبت کند که: قسمت الصلاة بینی و بین عبدی نصفین» (میبدی، ۱۳۷۱: ۲۰۴/۶). «چه دولت بود ورای آنکه در روزی پنج بار بارگیر بارگاه وصل به حکم فضل در دست رکابی لطف به کلبه عجز تو فرستد و

این طغرای عزّت در منشور دولت تو ثبت کند که قسمت الصّلاة بینی و بین عبدی نصفین» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۲۵).

کشف الاسرار	است	بنده
روح الارواح	بود	تو

۲-۵-۶ «خواست که این گنجها نثار کند، یکی را در باغ فضل تاج لطف بر سر نهد، یکی را در زندان عدل داغ قهر بر جگر نهد، یکی را در نار جلال بگدازد، یکی را در نور جمال بنوازد، شمعی از دعوت برافروخت که: وَ اللَّهُ یَدْعُوا إِلی دارِ السَّلامِ، هزاران هزار بیچاره غمخواره خود را بر این شمع زدند و سوختند و ذرهای در این شمع نه نقصان پیدا آمد نه زیادت» (میبدی، ۱۳۷۱: ۱۶/۹). «خواست که این گنجها را نثار کند، یکی را در باغ فضل تاج لطف بر سر نهد، و یکی را در زندان عدل داغ قهر بر جگر نهد. یکی را در نار جلال بگذارد و یکی را در نور جمال بنوازد. شمعی برافروخت از دعوت در صفّه بارگه و اللّه یدعو الی دارالسّلام، هزار هزار بیچاره غمخواره پروانهوار خود را بر این شمع زدند و بسوختند و ذرهای در شمع نه نقصان پیدا آمد و نه زیادت» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۷).

کشف الاسرار	بگدازد	هزاران هزار	-	-
روح الارواح	بگذارد	هزار هزار	صفّه بارگه	پروانهوار

۲-۵-۷ «آن روز که دائره تکوین برین شخص کاین کشید، خطاب کرد که شخصی میآفرینم که هرگز چنین نیافریدهام، نه آنکه در قدرتم مستحیل است، لکن غیرت، عنان قدرت فرو گرفت، عبارت این آمد که: و الزمهم کلمة التقوی و کانوا احق بها و اهلها» (میبدی، ۱۳۷۱: ۱۱۷/۹). «آن روز که دایره تکوین بر این شخص گلین کشید خطاب کرد که شخصی میآفرینم که هرگز چنین نیافریدم نه آنکه در قدرتم مستحیل بود، و لیکن غیرت عنان قدرت فروگرفت عبارت آمد که وَ أَلْزَمَهُمْ کَلِمَةَ التَّقْوی وَ کانُوا أَحَقَّ بِها» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۸۲).

کشف الاسرار	کاین	لکن
روح الارواح	گلین	و لیکن

۲. ۶. اقتباس تلفیقی

این اقتباس گاه تلفیقی است از اقتباس کاهشی و افزایشی و گاه تلفیقی از اقتباس کاهشی و افزایشی با تغییرات جزئی در الفاظ:

۲-۶-۱ «شما اطفال عدم بودید که لطف قدم کار شما میساخت (و نیابت شما میداشت)، چه ماند (از فضل و کرم) که آن با تو نکرد، (بلطف قدم) تکلیف بسمع رسانید، حکم بدل فرستاد، راز با جان گفت، رقم طاعت بر اطراف کشید، ترا منتظر واردات غیب گردانید» (میبدی، ۱۳۷۱: ۳۲۱/۶).

«شما اطفال عدم بودید و لطف قدم کارساز شما؛ چه ماند که با شما نکردم، تکلیف به سمع رسانیدم حکم به دل رسانیدم، راز با جان بگفتم، رقم طاعت بر اطراف کشیدم، (هر دم تحفه‌ای نو فرستادم)، ترا منتظر واردات غیبی گردانیدم» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۳۰۵).

* عبارت‌های مشخص شده در متن دیگر نیامده است. و چند واژه در دو متن با هم اختلاف دارند:

کشف الاسرار	می‌ساخت	نکرد	رسانید	فرستاد	گفت	کشید	گردانید
روح الارواح	کارساز	نکردم	رسانیدم	فرستادم	گفتم	کشیدم	گردانیدم

۲-۶-۲ «آن گه داود را فرمان آید که: قم یا داود فمجدنی بذلک الصوت الرحیم، (برخیز ای داود و) دوستان ما را در بوستان لطف بآواز خوش خویش میزبانی کن، سبحان اللّه آن مائده چنان و آن دعوت چنان و ضیافت رحمن، مرید بمراد رسیده مرغ سوی آشیان شتافته، (دوست ازلی پرده برگرفته)، الربّ و العبد و العبد و الرّب» (میبدی، ۱۳۷۱: ۴۰۸/۶). «آنگاه داود را گوید: قم فمجدنی بذلک الصوت الرحیم. یکی دوستان ما را در بوستان لطف به آواز خوش خویش میزبانی کن، مایده رحمان و دعوت چنان و ضیافت چنان (و سماع چنان و قبول چنان، مزامیر انس فی مقاصیر قدس بانواع التّحمید و الوان التمجید). مرید به مراد رسید (آب به آب‌خانه باز شد)، مرغ به سوی آشیانه شتافت، (دودها برخاسته، گردها بنشسته، کار به این باز آمد که) العبد و الرّبّ و الرّبّ و العبد» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۱۵).

* علاوه بر بخش‌های مشخص شده که در متن دیگر نیامده، با تغییرات اندکی در الفاظ مواجهیم:

کشف الاسرار	فرمان آید	رحمن
روح الارواح	گوید	چنان

۲-۶-۳ «بنده معصیت میکند فرمان آید که- پرده ایمان وی در کشید تا جرم و جنایت وی مغمور و مغلوب ایمان وی گردد. آن گه چندان جرم و معاصی بهم آید که گویند بار خدایا جرم بسیار است پرده ایمان آن را نمیپوشد، گوید: اگر پرده ایمان وی نمیپوشد پرده کرم من در کشید» (میبدی، ۱۳۷۱: ۲۸۶/۹). «بنده جنایت می‌کند (فریشتگان را فرمان آید که پرده در کشید، بار خدایا کدام پرده؟) فرمان آید که پرده ایمان در کشید تا جنایت او مغمور و مغلوب ایمان او گردد، آنگه چندانی جرم کند و چندان بی‌باکی، که گویند: بار خدایا جرم بسیار گشت، پرده ایمان وی جرم وی نمی‌پوشد. گوید: اگر پرده ایمان او از ستر او عاجز آمد ستر کرم من در کشید» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۵۷۶).

* علاوه بر سه اختلاف جزئی، قسمتِ مشخص شده در کشف الاسرار نیامده است.

کشف الاسرار	معصیت	و معاصی بهم آید	گشت	نمیپوشد پرده
روح الارواح	جنایت	کند و چندان بی‌باکی	است	از ستر او عاجز آمد ستر

۲-۶-۴. «امّت محمّد (شایستگان و برگزیدگان مااند، خاصگیان حضرت ماند هر چند) بصورت بیگاه خاستند اما بمعنی بگاه خاستند (نحن الآخرون السّابقون). بیگاه خیزان بودند در عالم قدرت، اما بگاه خیزان بودند در عالم مشیّت، (صبح مشیّت سر بر میزد که ایشان بر خاسته بودند، لکن آفتاب اظهار قدرت فرو می‌شد که پیراهن عدم را چاک کردند)، در خلقت مؤخّر بودند اما در خلعت مقدّم بودند» (میبدی، ۱۳۷۱: ۳۲۳/۶). «امّت محمد بصورت بیگاه برخاستند امّا بمعنی پگاه خاستند. صبح اظهار مشیّت سر برمی‌زد که ایشان برخاسته بودند، لیکن آفتاب اظهار قدرت فرومی‌نشست که ایشان پیراهن عدم را چاک می‌کردند. بیگاه‌خیزان بودند در عالم قدرت، امّا پگاه‌خیزان بودند در عالم مشیّت. در خدمت مؤخّر بودند امّا در خلعت مقدّم بودند» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۲۵۶).

* بخش‌های مشخص شده در روح الارواح نیامده است؛ همچنین در کشف الاسرار «بگاه» آمده و در روح الارواح «پگاه». (هرچند ممکن است کاتب و یا مصحح در ثبت این واژه، دقت نکرده باشد. چراکه دو حرف «ب» و «پ» در نسخه‌های خطی عمدتاً با یک نقطه کتابت می‌شده است).

۲-۶-۵. «دست تصرّفش از کونین کوتاه بود، پای عشقش همیشه در راه بود، بر پیشانیش نشان اقبال بود، در دیده یقینش نور اعتبار افعال ذو الجلال بود، بر رخسارش گل نوال بود، در مشامش (روایح) نفحات روضه وصال بود. بر سرش تاج وقار، در برش حلّه افتقار. بر ظاهرش کسوت عبودیّت، در باطنش نظر ربوبیّت» (میبدی، ۱۳۷۱: ۳۸/۷). «دست صدقش از کونین کوتاه بود، پای عشقش همیشه در راه بود، (دلش در قبضه عزّ پادشاه بود، جانش در شبکه محبت شاهنشاه بود، وجد و وجود و کشف و شهودش همراه بود، قعر چاه به نزدیک وی چون بالایگاه بود، از حقایق دقایق دفاتر محبت و مودّت آگاه بود، سرش معدن سرّ ذو الجلال بود)، بر پیشانیش نشان اقبال بود، و در دیده یقینش نور اعتبار افعال بود بر رخسار (دینش) گل نوال بود، در مشامش نفحات روضه وصال بود، (در دستش دسته ریحان باغ محبّت بود، در پایش نعلین صفوت و دولت بود)، بر سرش تاج وقار بود، در برش حلّه افتقار بود، بر ظاهرش کسوت عبودیت بود، در باطنش حلیت نظر به اسرار ربوبیّت بود» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۴).

* بخش‌های مشخص شده در متن دیگر نیامده است. همچنین در کشف الاسرار «دست تصرفش» آمده و در روح الارواح «دست صدقش».

۲-۶-۶ «دولت بلال و خباب و عمار (و دیگر یاران) بود که ابراهیم و موسی و عیسی در عداد احیاء صورت نبودند که اگر ایشان زنده بودندی آن جاروب خدمت که ایشان برداشتند، ابراهیم و موسی برداشتندی، لو کان موسی حیّا لما و سبعه الّا اتباعی» (میبدی، ۱۳۷۱: ۳۷۲/۸). «دولت (دولت) بلال و سلمان و انس بود که (در عهد مهتر بودند، لیکن) ابراهیم و موسی در عداد احیای صورت نبودند و الّا اگر زنده بودندی آن جاروب خدمت که ایشان برداشتند ابراهیم و موسی برداشتندی که لو کان موسی حیا لما و سعه الا اتباعی» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۴۷۶).

* بخش‌های مشخص شده در متن دیگر نیامده است؛ همچنین در روح الارواح به جای «خباب و عمار»، «سلمان و انس» آمده است. خطای تصحیح در هر دو متن به چشم می‌خورد و عبارت عربی در متون عرفانی بدین صورت وارد شده است: «... لو کان موسی حیّا ما وسعه إلّا اتّباعی»

(سلمی، ۱۳۶۹: ۵۴۹/۳)، (قشیری، ۲۰۰۷: ۱۶۷). این عبارت در کشف الاسرار «و سبعه» و در روح الارواح به صورت «و سعه» آمده است درحالی که بی‌گمان «وسعه» صورت صحیح آن است.

۲-۶-۷ «(و گفته‌اند) سحره فرعون (با آنکه) در عین کفر بودند، (با خبث جنابت نیز بودند، زیرا) که سحر جایگیر نیفتد تا ساحر جنب نبود، امّا چون باد دولت از مهب لطف و کرامت بوزید نه سحر گذاشت نه ساحری، نه کفر ماند نه کافری، بامداد در جنابت کفر و انکار، شبانگاه بر جنیبت ایمان و استغفار» (میبدی، ۱۳۷۱: ۱۵۲/۶- ۱۵۳). «سحره فرعون در عین کفر (و جنابت) بودند، (و چنین گویند) که سحر جای گیر نیفتد تا مرد جنب نگردد، و لیکن چون باد دولت از مهب لطف و کرامت بجست، نه سحر گذاشت و نه ساحری، و نه کفر گذاشت و نه کافری. بامداد در جنابت کفر و انکار، و شبانگاه بر جنیبت ایمان و استغفار» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۲۴۲).

* علاوه بر بخش‌های مشخص شده که در متن دیگر نیامده، چند اختلاف جزیی نیز در عبارات دیده می‌شود:

کشف الاسرار	ساحر	نبود	اما	بوزید	ماند
روح الارواح	مرد	نگردد	ولیکن	بجست	گذاشت

۲-۶-۸ «خار اختیار در مجاری اقدار، از قدم کام خود بباید کند و در تصاریف تقدیر ربانی، دست از تدبیر بشری بباید شست. (زیر بار حکم، حامد باید بود و حظ نفس نصیب طلب، در باقی باید کرد)، تا بمقام بندگی رسی» (میبدی، ۱۳۷۱: ۱۵۵/۹). «خار اختیار از مجاری اقدار از قدم راهرو برمی‌باید کند، (سر شرّ نفس نصیب و طلب را می‌بباید افکند، در زیر آسیای عناء جریان احکام خامد می‌باید گشت)، در تصاریف تقدیر ربّانی دست از تدبیر بشری می‌بباید شست، تا به مقام بندگی رسی» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۶۸).

* علاوه بر بخش‌های مشخص شده که در متن دیگر نیامده، چند اختلاف جزیی نیز در عبارات دیده می‌شود:

کشف الاسرار	در	کام خود بباید	بباید
روح الارواح	از	راهرو برمی‌باید	می‌بباید

۲-۶-۹ «آن را نخست در قالب تقویم نهاد (چنان که گفت): «لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسانَ فِی أَحْسَنِ تَقْوِیمٍ»، پس آن را در تخمیر تکوین آورد که: «خمّر طینهٔ آدم بیده اربعین صباحا»، (پس) شاه روح را در چهار بالش نهاد او بنشاند که: «وَ نَفَخْتُ فِیهِ مِنْ رُوحِی». (پس) منشور خلافت و سلطنت او در دار الملک ازل برخواند که: «إِنِّی جاعِلٌ فِی الْأَرْضِ خَلِیفَةً». اسامی جمله موجودات بقلم لطف قدم بر لوح دل او ثبت کرد (که: «وَ عَلَّمَ آدَمَ الْأَسْماءَ کُلَّها»). مسبحان و مقدسان حظائر قدس و ریاض انس را در پیش تخت دولت او سجده فرمود که: وَ إِذْ قُلْنا لِلْمَلائِکَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ» (میبدی، ۱۳۷۱: ۱۸۹/۶). «آن را در قالب تحسین تصویر نهاد، لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسانَ فِی أَحْسَنِ تَقْوِیمٍ، پس آن را در

تخمیر تکوین آورد، خمر طینهٔ آدم بیده اربعین صباحا، شاه روح را در چهار بالش نهاد او بنشاند، وَ نَفَخْتُ فِیهِ مِنْ رُوحِی، منشور خلافت و سلطنت او در دار الملک ازل برخواند که إِنِّی جاعِلٌ فِی الْأَرْضِ خَلِیفَةً، اسامی جمله موجودات به قلم لطف قدم بر لوح روح او ثبت کرد، مسبّحان و مقدّسان حظایر قدس و ریاض انس را در پیش تخت دولت او به سجده فرمود وَ إِذْ قُلْنا لِلْمَلائِکَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۶۳).

* بخش‌های مشخص شده در روح الارواح نیامده است؛ دو اختلاف جزیی نیز مشاهده می‌شود:

کشف الاسرار	تقویم	لوح دل
روح الارواح	تحسین تصویر	لوح روح

۲-۶-۱۰ «آیت عدم خود از لوح قدم بر خوان و رایت نیستی خود در عالم هستی او بزن، در مشاهده شاهد قدم مدهوش شو و از هوش (خود) بیهوش شو، در رکوع و سجود خود را هستی بنه، و در وجود جلال حقیقت خرقه وجود مجازی بدر» (میبدی، ۱۳۷۱: ۶۶۵/۱۰). «آیت عدم خود از لوح قدم (وی) بر خوان، رایت نیستی خود در عالم هستی وی بزن، (شراب صرف نفی تصرف در مجاری احکام از جام عهد تصوّف بکش، خطّ محو بر جریده روزگار خود کش، لاشه خر ادبار لم یکن خود را با براق جلال لم یزل و لا یزال در سباق میار. در عالم امر بر مرکب وجود نشین تا فرمان‌گزار آیی، در عالم عشق بر مرکب عدم نشین تا فرمانبردار آیی. چون شراب خطاب در کأس سنّت و کتاب دررسد خمر امر بکش، و مست جمال امر گرد. چون خمر امر کشیدی و لباس امتثال پوشیدی، در خمار عشق عدم) بر مشاهده شاهد قدم مدهوش شو، و از هوش بی‌هوش شو، در رکوع و سجود خود را هستی (و وجود) بنه، و در وجود جلال (موجود گرد و هو الله) و علی الحقیقهٔ خرقه وجود مجازی بدر» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۶۵).

* علاوه بر بخش‌های مشخص شده، اختلاف جزیی میان دو متن وجود دارد: در کشف الاسرار «حقیقت» آمده و در روح الارواح «علی الحقیقهٔ».

۲-۶-۱۱ «هزار جان فدای آن جوانمرد باد که رمز عشق بداند. او جلّ جلاله کسانی را که طوق محبّت در گردن دارند در حجر فضل و مهد عهد و قبّه قربت؛ تربیت میدهد، فیکاشفهم بذاته؟ و یخاطبهم بصفاته. عرش در صفت رفعت است، او را رفعت بس. کرسی در نعت عظمت است، او را عظمت بس. نفس را دعوی انیّت است، او را دعوی انیّت بس. امّا دلی که رفعت عرش ندارد، عظمت کرسی ندارد، (زینت آسمان) و بسطت زمین ندارد، دعوی هستی (و انیّت) ندارد، (همه) انکسار و افتقار دارد» (میبدی، ۱۳۷۱: ۲۸۰/۸). «هزار جان فدای آن باد که رمز عشق بداند حق- جلّ جلاله- کسانی را که طوق محبّت بر گردن دارند در حجر فضل و حجره لطف و مهد عهد و قبّه قرابت تربیت می‌دهد، (گاه) یکاشفهم بذاته، (گاه) یخاطبهم بصفاته. عرش در صفت رفعت است او را رفعت بس، کرسی در صفت وسعت است او را وسعت بس، نفس در پنداشت انائیت است او را آن دعوی بس؛ امّا دلی که رفعت عرش ندارد و عظمت کرسی ندارد و بسطت زمین ندارد و دعوی هستی ندارد انکسار و شکستگی دارد» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۶۲۰).

* علاوه بر عبارات مشخص شده، برخی اختلافات واژگانی نیز در دو متن دیده می‌شود:

کشف الاسرار	قبّه قربت	نعت عظمت	را دعوی انیّت	انیّت	افتقار
روح الارواح	قبّه قرابت	صفت وسعت	در پنداشت انائیت	آن	شکستگی

۲-۶-۱۲ «اگر همه جانهای عالمیان ترا بود (و نور قربت ترا حیاهٔ طیّبه ندهد مرده زندانی تویی)، و اگر هزار سال در خاک بوده‌ای چون ریحان توحید رحمن در روضه روح تو بود مایه همه زندگانی تویی» (میبدی، ۱۳۷۱: ۲۱۸/۸). «اگر همه جانهای عالمیان به تو دهند (چون روح فتوح ایمان نداری مرده‌ای)، و اگر هزار سال بر خاک تو برآمده است چون ریحان توحید رحمان در روضه روح تو برسته است سر همه زندگان تویی» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۴۸۴).

* علاوه بر عبارات مشخص شده که در متن دیگر وجود ندارد، اختلاف جزیی میان دو متن دیده می‌شود:

کشف الاسرار	بوده‌ای	بود	مایه
روح الارواح	برآمده است	برسته است	سر

۲-۶-۱۳ «هر عضوی از اعضاء بنده بسرّی از اسرار خود مشغول کرده، (سمع را گفت) ای سمع تو در سماع ذکرش باش، «وَ إِذا قُرِئَ الْقُرْآنُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ»، ای بصر تو با بصیرت و عبرت باش «فَاعْتَبِرُوا یا أُولِی الْأَبْصارِ»، ای زبان تو در ذکر آلاء و نعماء من باش («فَاذْکُرُوا آلاءَ اللَّهِ»)، ای انف تو از شم نتن اغیار با انفه باش، ای دست تو گیرنده اقداح لطف باش، ای پای تو رونده در ریاض ریاضت باش» (میبدی، ۱۳۷۱: ۳۸۹/۶). «هر ذرّه‌ای از ذرّات تو به سرّی از اسرار خود مشغول کرد. ای سمع تو در سماع جمع باش، وَ إِذا قُرِئَ الْقُرْآنُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ. ای بصر با بصیرت و عبرت باش، فَاعْتَبِرُوا یا أُولِی الْأَبْصارِ. ای لسان تو در ذکر احسان باش، (فَاذْکُرُوا اللَّهَ کَذِکْرِکُمْ آباءَکُمْ أَوْ أَشَدَّ ذِکْراً). ای انف تو با انفت باش از شمّ نتن اغیار. ای دوست تو گیرنده اقداح لطف باش. ای پای تو رونده در ریاض ریاضت باش» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۲۰۲).

* در این عبارات، علاوه بر بخش‌های مشخص شده که در متن دیگر وجود ندارد، احمد سمعانی در جملهٔ «از شم نتن اغیار با انفه باش» از اقتباس جابجایی جمله استفاده کرده است. همچنین خطای تصحیح در روح الارواح به چشم می‌خورد. واژهٔ «دوست» بی‌گمان خطاست و سیاق عبارت ثابت می‌کند که «دست» درست است. چراکه از خطاب خداوند به اعضای بدن سخن گفته شده است. برخی اختلافات واژگانی هم در دو متن وجود دارد:

کشف الاسرار	عضوی از اعضاء	بنده	زبان	آلاء و نعماء من	دست
روح الارواح	ذرّه‌ای از ذرّات	تو	لسان	احسان	دوست

۲-۶-۱۴ «یحیی معاذ گفت- تلطّفت لاولیائک فعرفوک و لو تلطّفت لاعدائک ما جحدوک. عبهر لطف و ریحان فضل در روضه دل دوستان برویانیدی تا بلطف و فضل تو بسرّ معارف و اداء وظائف رسیدند اگر با اعدا دین همین (فضل و کرم) بودی، دار السلام جای ایشان بودی» (میبدی، ۱۳۷۱: ۴۸۸/۹). «یحیی (بن) معاذ (الرّازی) گفت (رحمه الله): تلطّفت لاولیائک فعرفوک و لو تلطّفت لا

عدائک ما جحدوک. عبهر لطف (و نسرین انس) و ریحان فضل (خود) در روضه دلهای دوستان خود برویانیدی تا به آن لطائف به سرّ معارف و ادای وظایف رسیدند. اگر با اعدای راه همین کردی (و همین را احسان بنمودی) دار اسلام (و دار کفر) یکسان بودی» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۲۴۱).

* علاوه بر عبارت‌های مشخص شده که در متن دیگر نیامده، برخی اختلافات واژگانی نیز در دو متن وجود دارد:

کشف الاسرار	لطف و فضل تو	دین	بودی	جای ایشان بودی
روح الارواح	آن لطائف	راه	کردی	یکسان بودی

۲-۶-۱۵ «ای جوانمرد که پرده دو است یکی برداشته، و هرگز مبادا که فرو گذارند. یکی فرو گذاشته و هرگز مبادا که بر گیرند. آن پرده برداشته، حجاب فکرت است از پیش دلهای موحدان و سینه‌های مؤمنان برداشته، و آن پرده فرو گذاشته، ستر کرم است پیش اقوال و اعمال عاصیان و مطیعان و صدّیقان و متقیان، پرده کرم بحکم قهر قدم از پیش طاعت ابلیس برداشتند همه معصیت آمده. (من لم یکن للوصال اهلا / فکل احسانه ذنوب)

پرده عفو بحکم لطف و کرم پیش زلّت آدم فرو گذاشتند عنایت ازل زبان برگشاد که: فَنَسِیَ وَ لَمْ نَجِدْ لَهُ عَزْماً» (میبدی، ۱۳۷۱: ۱۷۰/۶-۱۷۱). «ای جوانمرد! پرده دو است: یکی برداشته است و هرگز مبادا که فروگذارند، و یکی فروگذاشته و هرگز مبادا که بردارند. آن پرده برداشته حجاب نکره است از پیش دلهای موحّدان و سینه‌های مؤمنان، و آن پرده فروگذاشته ستر کرم است پیش افعال و اعمال عاصیان، نه مطیعان و صدّیقان و متّقیان و مخلصان. (ای درویش) پرده کرم به حکم قهر قدم از پیش طاعت ابلیس برداشتند همه معصیت آمد (علم وی را گنگ و لال کردند و علم لم‌یزلی خود را به سخن آوردند). پرده عفو به حکم لطف محض پیش زلّت آدم فروگذاشتند حکم به شفاعت زفان برگشاد فنسی و لم نجد له عزما» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۸۸).

* علاوه بر عبارت‌های مشخص شده که در متن دیگر نیامده، برخی اختلافات واژگانی نیز در دو متن وجود دارد:

کشف الاسرار	فکرت	اقوال	و کرم	عنایت ازل	زبان
روح الارواح	نکره	افعال	محض	حکم به شفاعت	زفان

۲-۶-۱۶ «امر (او) متناهی است، امّا حقّ (او) متناهی نیست؛ زیرا که بقاء امر ببقاء تکلیف است و تکلیف در (دنیاست که دنیا سرای تکلیف است)، امّا بقاء حقّ ببقاء ذات است و ذات متناهی نیست، پس بقاء حقّ متناهی نیست» (میبدی، ۱۳۷۱: ۱۳۵/۱۰). «امر متناهی است امّا حق متناهی نیست، زیرا که بقای امر به بقای تکلیف است. و تکلیف در سرای تکلیف است و آن دنیاست، امّا بقای حق به بقای ذات است و ذات متناهی نیست پس بقای حق متناهی نیست» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۵۴).

* علاوه بر دو واژهٔ مشخص شده که در روح الارواح نیامده، احمد سمعانی در جملهٔ «دنیاست که دنیا سرای تکلیف است» از اقتباس با جابجایی جملات استفاده کرده است.

۲-۶-۱۷ «دیده‌های عقول در ادراک جلال او خیره، آبهای روی متعزّزان در آب جمال او تیره، فهمهای خداوندان فطنت در بحار عظمت او غریق، زبانهای اهل فصاحت از استیفاء مدح جلال و وصف جمال او کلیل، در هر گوشه هزاران جریح است و قتیل» (میبدی، ۱۳۷۱: ۱۶/۶). «دیده عقول در ادراک جلال او خیره، آبهای روی متعزّزان در آب جمال او تیره. (لباب ارباب الباب در ادراک نعت او متحیّر، خاطر اصحاب علوم در حواشی عزّ او متلاشی). خداوندان (بصر و بصیرت و ذکا و) فطنت (و خاطر خطّار و حکمت) در (قطره‌ای از) بحار عظمت او غریق. زفانهای اهل فصاحت از شرم مدح جلال و وصف جمال او کلیل. در هر گوشه‌ای هزار هزار (طریح و) جریح و (شهید و) قتیل» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۴۷).

* علاوه بر بخش‌های مشخص شده که در کشف الاسرار نیامده، برخی اختلافات جزیی واژگانی نیز در دو متن دیده می‌شود:

کشف الاسرار	دیده‌های	زبان	استیفاء
روح الارواح	دیده	زفان	شرم

۲-۶-۱۸ «که داند که درین خاک چه تعبیه‌ها است، (حقّ میگوید جلّ جلاله:) «خلقت قلوب عبادی من رضوانی». ما گل دل دوستان خود را بزلال رضای خود سرشتیم، آن گه کالبد را بر فتراک دل بستیم و بعالم صورت فرستادیم، آن گه برین کالبد پر فضول شحنه‌ای از تکلیف خطاب (شرع) گماشتیم، گفتیم ای چشم تو در تصرّف شحنه تکلیف باش، ای دل تو ندیم سلطان غیب باش» (میبدی، ۱۳۷۱: ۸۶/۶). «که داند که در این طینت چه تعبیه‌هاست؛ خلقت قلوب العباد من رضوانی. ما گل دوستان خود را به زلال رضای خود سرشتیم، آنگه کالبد را بر فتراک دل بستیم و به عالم صورت فرستادیم، آنگه بر این کالبد پرفضول شحنه‌ای از تکلیف و خطاب بفرستادیم و گفتیم: ای چشم تو در تصرّف شحنه تکلیف باش، و ای دل تو ندیم سلطان محبّت باش» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۲۰۳).

* علاوه بر دو بخش مشخص شده که در روح الارواح نیامده، دو اختلاف واژگانی نیز میان متون وجود دارد:

کشف الاسرار	خاک	گماشتیم
روح الارواح	طینت	بفرستادیم

۲-۶-۱۹ «هر منزل که سلطان آنجا فرو خواهد آمد فراش باید که از پیش برود و آن منزل بروبد، از خاشاک و خس پاک کند، چهار بالش سلطان بنهد، تا چون سلطان در رود، کارها ساخته بود و منزل پرداخته، چون سلطان عزت الّا اللّه بسینه بنده نزول کند فرّاش لا اله از پیش بیاید، و

ساحت سینه بجاروب تجرید و تفرید بروبد و خس و خاشاک بشریّت و آدمیّت و شیطنت نیست کند و (بیرون اوکند) آب رضا بزند، فرش وفا بیفکند، عود صفا بر مجمره ولا بسوزد، چهار بالش سعادت و دست سیادت بنهد، تا چون سلطان الا اللّه در رسد، در مهد عهد بر سریر سرّ تکیه زند» (میبدی، ۱۳۷۱: ۱۱۲/۶). «هر منزلی که سلطان به آن منزل فرو خواهد آمدن، از پیش شرط بود که فرّاشی بیاید و آن منزل بروبد و خس و خاشاک دور کند و چهار بالش سلطان بنهد تا چون سلطان دررسد، کار ساخته بود و منزل بپرداخته. (همچنین) چون سلطان عزّت الّا اللّه به سینه‌ای نزول خواهد کرد، فرّاش لا إله (الّا اللّه) از پیش بیاید و ساحت سینه را به جاروب تجرید و تفرید بروبد و خس و خاشاک بشریّت و آدمیّت و شیطانیّت (و انسانیّت را) نیست کند و آب رضا بزند و فرش وفا بگستراند و عود صفا بر مجمر رضا برسوزد و چهار بالش سعادت و تخت سیادت بنهد تا چون سلطان الّا اللّه دررسد در مهد عهد بر سریر سرّ تکیه زند» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۷).

* علاوه بر عبارت‌های مشخص شده که در متن دیگر نیامده، برخی اختلافات واژگانی نیز در دو متن وجود دارد:

کشف الاسرار	آنجا	آمد	برود	در رود	سینه بنده	کند	شیطنت	بیفکند	ولا بسوزد	دست
روح الارواح	به آن	آمدن	شرط بود	در رسد	سینه‌ای	خواهد کرد	شیطانیت	بگستراند	رضا برسوزد	تخت

۲-۶-۲۰ «... که قاصد بمقصود رسد، و عابد بمعبود، و طالب بمطلوب، و محبّ بمحبوب، نسیم وصال از مهبّ اقبال دمیده، و دوست بدوست رسیده، طغرای عزّت بر منشور دولت کشیده، گوی انتظار بپای میدان ابد انداخته، (علم قبول و وصول) برافراخته» (میبدی، ۱۳۷۱: ۱۶/۶). «... که قاصد به مقصود رسد و طالب به مطلوب رسد و عابد به معبود رسد، و مرید به مراد رسد. نسیم وصال از مهبّ اقبال بزیده و دوست به دوست رسیده، طغرای عزّت بر منشور دولت کشیده، گوی انتظار به پایان میدان ابد انداخته علم وصول و قبول برافراخته» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۴۶۷).

* احمد سمعانی در جملهٔ «و عابد بمعبود، و طالب بمطلوب» از اقتباس با جابجایی استفاده کرده است و در بخش مشخص شده، از اقتباس کاهشی نیز بهره برده است. همچنین چند اختلاف واژگانی نیز میان دو متن دیده می‌شود:

کشف الاسرار	محب به محبوب	دمیده	پای
روح الارواح	مرید به مراد رسد	بزیده	پایان

۲-۶-۲۱ «کجاست درویشی میزر تجرید بربسته، رداء تفرید برافکنده، سینه از غبار اغیار پاک کرده، از کون تبرّا و بمکوّن تولّا کرده، تا از زیر قدم جمعیت وی بحکم لطف قدم چشمه طیّبات رزق بر جوشد و ازین شربتهای جان افزای بردارد و بدیدار دوست نوش کند» (میبدی، ۱۳۷۱: ۵۰۲/۸).

«کجاست درویشی میزر تجرید بربسته و ردای تفرید برافکنده و غبار اغیار از سینه (فرا رُفته و ما دون اللّه را وداع کرده و میان صفوه صفا و مروه وفا خیمه عشق بزده)، از کون تبرّا کرده و به مکوّن تولّا کرده و از زیر قدم جمعیّت وی به حکم لطف قدم چشمه حیات برجوشیده و او از آن چشمه‌ها شربتهای جان‌افزای برداشته و بر دیدار دوست نوش کرده؟» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۰۲).

* بخشِ مشخص شده در کشف الاسرار نیامده است. همچنین در کشف الاسرار «پاک کرده» آمده و در روح الارواح به جای آن از «فرارُفته» استفاده شده است.

۳. نتیجه گیری

بر پایهٔ بررسی انجام‌شده می‌توان نتیجه گرفت که میان دو اثر کشف‌الاسرار میبدی و روح‌الارواح سمعانی، رابطه‌ای اقتباسی، یک‌سویه و گسترده برقرار است. حجم انبوه شواهد متنی همسان، همراه با تحلیل داده‌های تاریخی (تقدم تألیف کشف‌الاسرار)، ساختاری (حجم کوچک‌تر روح‌الارواح) و محتوایی، فرضیهٔ اقتباس احمد سمعانی از اثر میبدی را به گزینه‌ای محتمل‌تر تبدیل می‌کند. اگرچه احتمال دخالت کاتبان هنرمند به طور کامل رد نمی‌شود، اما وزن ادله به نفع اقتباس آگاهانهٔ مؤلف سنگینی می‌کند.

این اقتباس، صرفاً یک رونویسی مکانیکی نیست، بلکه در قالب‌هایی چون اقتباس افزایشی، تلفیقی و همراه با تغییرات جزئی ظاهر شده که نشان‌دهندهٔ نوعی بازآفرینی و درهم‌آمیزی متن مبدأ در ساختار جدید است. با این حال، سمعانی در بسیاری از موارد با حذف نشانه‌های ارجاع (مانند حذف «پیر طریقت گفت»)، مرز بین اقتباس و انتحال را کمرنگ کرده است. این پژوهش از یک سو بر عمق پیوندها و تأثیرپذیری‌های درون‌متنی در سنت عرفانی فارسی صحه می‌گذارد و از سوی دیگر، لزوم نقد متنی و بررسی تطبیقی را برای احراز اصالت و سهم مؤلفان در این سنت غنی، ضروری می‌نماید.

منابع

اعتصام. حامد. (۱۳۸۸). «جستجویی در منابع کشف الاسرار». *معارف*. شمارهٔ ۶۸، صص ۴۴– ۶۸.

افشار. ایرج. (۱۳۴۰). «احتمالی در باب مؤلف کشف الاسرار». *یغما*. سال چهاردهم، شمارهٔ ۷.

تفتازانی. سعدالدین. (۱۳۸۸). *مختصر المعانی*، قم، دارالفکر.

خانلری. زهرا. (۱۳۴۸). *فرهنگ ادبیات فارسی*، تهران، چاپخانهٔ زر.

سلمی. ابو عبد الرحمن محمد بن الحسین. (۱۳۶۹). *مجموعهٔ آثار السلمی*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

سمعانی. احمد. (۱۳۸۴). *رَوح الأرواح فی شرح اسماء الملک الفتاح*. تحقیق: نجیب مایل هروی. تهران: علمی و فرهنگی.

شفیعی کدکنی. محمدرضا. (۱۳۸۸). «پیر هری غیر از خواجه عبدالله انصاری است». *نامهٔ بهارستان*، سال دهم، صص ۱۸۵– ۱۹۲.

قشیری (ابوالقاسم عبد الکریم القشیری). (۲۰۰۸). *نحو القلوب*. تحقیق و تصحیح: احمد علم الدین الجندی. قاهرة: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

گرکانی. محمد حسین شمس العلما. (۱۳۷۷). *ابدع البدایع*، به اهتمام حسین جعفری، تبریز: البرز.

مازندرانی. محمدهادی بن محمدصالح. (۱۳۷۶). *انوار البلاغه* (در فنون معانی، بیان و بدیع)، به کوشش محمدعلی غلامی نژاد، تهران: قبله.

مستملی (اسماعیل مستملی بخاری). (۱۳۶۳). *شرح التعرف لمذهب التصوف*. تحقیق و تصحیح: محمد روشن. تهران: اساطیر.

مهدوی بتول، و بالو فرزاد، و موسوی سنگدهی سیده عارفه. (۱۳۹۹). «بررسی حکایات مشترک النوبهٔ الثالثهٔ کشف الأسرار و روح الأرواح براساس نظریه ترامتنیّت ژنت». *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*. سال چهاردهم، ش: ۱، صص ۲۹– ۴۴.

_____. (۱۴۰۰). «بررسی مناسبات بینامتنی در حکایت‌های النوبهٔ الثالثهٔ کشف الأسرار و روح الأرواح بر اساس نظریهٔ ژنت». *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*. دورهٔ دهم، ش: ۲، صص ۱۲۳– ۱۴۰.

میبدی (ابو الفضل رشید الدین میبدی). (۱۳۷۱). *کشف الأسرار و عدهٔ الأبرار*. تحقیق و تصحیح: علی اصغر حکمت. تهران: امیر کبیر.

نجار نوبری، عفت، و ایزدی شریف آباد، سکینه، و محسنی هنجی، فریده. (۱۴۰۲). «بررسی تطبیقی سبک روح الارواح سمعانی و کشف الاسرار میبدی». *پژوهش های نقد ادبی و سبک شناسی*. شمارهٔ ۵۴. صص ۱۱–۳۰.

همایی. جلال الدین (۱۳۸۸). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: اهورا.

References

Afshār, Īraj. (1340). “A Possibility Concerning the Author of Kashf al-Asrār.” Yaghmā, year 14, no. 7. (In Persian).

Garkānī, Muḥammad Ḥusayn Shams al-‘Ulamā. (1377). Abda‘ al-Badāyi‘. Research: Ḥusayn Ja‘farī. Tabrīz: Alburz. (In Persian).

Khānlarī, Zahrā. (1348). Farhang-i Adabīyāt-i Fārsī. Tehrān: Zar. (In Persian).

Iʿtiṣām, Ḥāmid. (1388). “A Search in the Sources of Kashf al-Asrār.” Maʿārif, no. 68, pp. 44-68. (In Persian).

Mahdavī, Batūl, Farzād Bālū, and Sayyidah ʿĀrifah Mūsavī Sangdihī. (1399). “An Examination of the Shared Narratives of al-Nawbat al-Thālithah in Kashf al-Asrār and Rawḥ al-Arwāḥ Based on Genette’s Theory of Transtextuality.” Pizhūhish-hā-yi Adab-i ʿIrfānī (Guhar-i Gūyā), year 14, no. 1, pp. 29-44. (In Persian).

Mahdavī, Batūl, Farzād Bālū, and Sayyidah ʿĀrifah Mūsavī Sangdihī. (1400). “An Examination of Intertextual Relations in the Narratives of al-Nawbat al-Thālithah in Kashf al-Asrār and Rawḥ al-Arwāḥ Based on Genette’s Theory.” Pizhūhishnāmah-yi Adabiyyāt-i Dāstānī, vol. 10, no. 2, pp. 123-140. (In Persian).

Meybodī (Abu al-Faḍl Rashīd al-Dīn Meybodī). (1371). Kashf al-Asrār va ‘Uddah al-Abrār. Research: Alī Aṣghar Ḥikmat. Tehrān: Amīr Kabīr (In Persian).

Māzandarānī, Muḥammad Hādī ibn Muḥammad Ṣāliḥ. (1376). Anwār al-Balāghah (dar Funūn-i Ma‘ānī, Bayān va Badī‘). Research: Muḥammad Alī Ghulāmī Nizhād. Tehrān: Qiblah. (In Persian).

Mustamlī (Ismā‘īl Mustamlī Bukhārī). (1363). Sharḥ al-Ta‘arruf li-Madhhab al-Taṣawwuf. Research: Muḥammad Rushan. Tehrān: Asāṭīr. (In Persian).

Qushayrī (Abu al-Qāsim ‘Abd al-Karīm al-Qushayrī). (2008). Nahw al-Qulūb. Research: Aḥmad ‘Alam al-Dīn al-Jundī. Al-Qāhirah: al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb. (In Persian).

Sam‘ānī, Aḥmad. (1384). Rawḥ al-Arwāḥ fī Sharḥ Asmā’ al-Malik al-Fattāḥ. Research: Najīb Māyil Haravī. Tehrān: ‘Ilmī va Farhangī. (In Persian).

Shafīʿī Kadkanī, Muḥammad Riḍā. (1388). "Pīr-i Harī is Other than Khwājah ʿAbd Allāh Anṣārī." Nāmah-yi Bahāristān, year 10, pp. 185-192. (In Persian).
Solamī, Abū ʻAbd al-Raḥmān Muḥammad ibn al-Ḥusayn. (1369). Majmūʻah-yi Āthār al-Salmī. Tehrān: Markaz-i Nashr-i Dānishgāhī. (In Persian).
Taftāzānī, Saʻd al-Dīn. (1388). Mukhtaṣar al-Maʻānī. Qum: Dār al-Fikr. (In Persian).
Humāyī, Jalāl al-Dīn. (1388). Funūn-i Balāghat va Ṣanāʻāt-i Adabī. Tehrān: Ahurā. (In Persian).

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

A Reflection on Several Artistic Structures in the Aesthetics of Persian Literature

Mohammad Sarvar Molaei[1] | **Kourosh Ghanbari**[2]✉

1. Associate Member of the Academy of Persian Language and Literature and Emeritus Professor at Al-Zahra University. Email: dsarwarmawlaie@yahoo.com
2. Corresponding Author, Ph.D. Graduated in Persian Literature at Razi University. Email: parsigroup175@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Article

(101-124)

Receive Date:
07 January 2026

Revise Date:
17 February 2026

Accept Date:
21 June 2026

Published online:
03 July 2026

Abstract

Russian Formalists regard artistic creation as an autonomous domain and consider only artistic artifacts worthy of scholarly investigation. In the Persian literary tradition, such artifacts have traditionally been examined within the framework of rhetoric (balāghat). Kazazi draws a distinction between aesthetics and rhetoric; although it is undoubtedly impossible to substitute any word in one language with an exact equivalent in another, such a rendering may nonetheless be accepted through conceptual expansion and interpretive flexibility. Persian rhetorical writings, from early periods onward, have engaged in intellectually rigorous discussions, and with the exception of maʿānī—which presents greater analytical complexity—most rhetorical topics, particularly aspects of bayān and badīʿ, continue to appear in modern academic instruction. Over the past century, numerous works have been produced in this field, the core of which is largely grounded in classical and historical rhetorical texts, such as those by Shams-e Qays, Vatvāt, and others. At the same time, some scholars, drawing on Western theoretical and scientific writings, have sought to introduce new perspectives into contemporary rhetorical studies. The central question of this study is whether Iranian poets—most notably Ḥāfeẓ—tended to position instances of taḍmīn (textual incorporation) and literary influence within specific sections of their ghazals. Moreover, can rhetoric still be regarded as an open field of inquiry, receptive to newer and more innovative approaches? Beyond proposing fresh discussions in aesthetics, this research aims to demonstrate that Ḥāfeẓ, in light of the absence of punctuation marks in earlier periods and with a conscious intention to signal his literary borrowings, deliberately placed many of his incorporations and influences in either the opening or the concluding couplets of his ghazals. This claim becomes evident through close reading of Persian literary texts and careful examination of Ḥāfeẓ's sources of inspiration.

Keywords: Literary Device, Structuralism, Hidden Text, Quotation (Tazmin)

Cite this article: Molaei, Mohammad Sarvar & Ghanbari, Kourosh (2025). A Reflection on Several Artistic Structures in the Aesthetics of Persian Literature. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 14, Issue: 3, Ser. No.: 39 (101-124).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.409602.2103

Publisher: The University of Tehran Press.

© Mohammad Sarvar Molaei, Kourosh Ghanbari

Extended Abstract

Russian Formalists assign special importance to literary devices in their structuralist theory and believe that, as the space in which artistic creation takes place, only literary devices are open to scholarly study. In Persian literary tradition, such devices have been examined within the field of rhetoric. Kazazi places aesthetics in contrast to rhetoric. Undoubtedly, no word can be replaced perfectly by a single equivalent in another language; however, with some flexibility, this translation may be accepted. Scholars of aesthetics in our rhetorical texts have raised thoughtful discussions since ancient times, and apart from the study of Discourse Analysis ,the remaining topics, especially certain aspects of bayan and badi', can still be observed in contemporary academic courses.In this article, by referring to Persian literary texts and drawing upon them, and relying on Russian Formalist theory, we have addressed issues that have not yet received sufficient scholarly attention: literary plagiarism in the past, the concept of the hidden text in the present and within Formalist theory, and the literary device of quotation (tazmin) and its position in the ghazals of Hafez and earlier poets.

In this library-based study, our question is whether Iranian poets, particularly Hafez, placed quotations and influences from other writers in a specific section of their ghazals. Can rhetorical research still be regarded as an open field for further investigation? Our aim is to present new discussions in aesthetics and also to demonstrate that Hafez consciously placed many instances of influence and quotation in either the opening or closing verse of his ghazals.

In our time, the belief in the existence of an artistic audience for poets in their own era is an established reality. Because of the knowledge and literary competence of such audiences, poets could incorporate the verses and hemistiches of others without mentioning the original author’s name. In later periods, however, this practice exposed poets to accusations of literary theft. In Marzban-nameh, we encounter a scene depicting the presence of an author and the gradual publication of his work in the Nizamiyyah of Isfahan (Varavini, 1363: 29–30). This account serves as evidence for the existence of such audiences. From Varavini’s narrative, it can be inferred that among cultural circles of earlier times, the concept of an “artistic audience” also existed. Accordingly, many of Hafez’s verses that allude to the works of others without naming them may have been composed with the awareness of such readers in mind. Yet an important point is that many of these borrowed verses and phrases appear at the beginning or the end of the ghazal. It seems that, following an unwritten convention among poets, Hafez repeatedly attempted to place these quotations and borrowings at the opening or conclusion of his poems. Similar examples can be found in other poetic collections as well. One may therefore assume that poets designated a special position for quotation and allusion to the works of others. The absence of punctuation marks during that period may have been one reason for this practice. Hafez’s quotation at the end of one of Anvari’s ghazals constitutes the first piece of evidence supporting our claim.

In this article, relying on Russian Structuralist theory, we have pursued this issue in Hafez’s poetry and have substantiated our findings through clear evidence. The theory of the hidden text emerges from Russian Structuralism and takes shape as an independent theory in the work of Kristeva. Through defamiliarization, poets and writers make use of worn-out themes inherited from others and revive them through renewed motivation. In Shklovsky’s theory, this return of ancient themes is described as the “resurrection of words.” According to the theories of Russian Formalism and Structuralism, literary devices are sometimes active and sometimes remain in the background. A poet or writer may adopt a motif from others and rework it in a more artistic form, thereby creating what is called “defamiliarization.” Part of this phenomenon may be associated with the classical rhetorical discussions of borrowing or literary theft. However, from the perspective of modern theories, this practice is not theft; rather, through the principle of

defamiliarization and the reintroduction of old themes, it becomes a “resurrection of words” (Frye, 1391: 119).Within literary criticism, the study of how poets and writers are influenced by others has generated extensive discussions. One aspect of this inquiry concerns examining a poet’s intellectual and literary reading archive, or in other words, identifying the hidden texts within a literary work. In Persian literature, because of the breadth of Hafez’s reading, his Divan may be the most suitable source for such research. His extensive mastery of the works of Iranian writers and poets is an evident fact for researchers.

Quotation (tazmin) is itself a rhetorical device; however, influence is not limited to this figure alone. A poet may also draw upon the words and concepts of others within a verse, and this issue belongs to the domain of the hidden text. Likewise, among earlier theorists, Jurjani defined allusion (talmih) differently and included references to poetry within his definition. Thus, some forms of influence may be considered a subtype of allusion.

The concept of allusion in Al-Mu‘jam bears no relation to the meaning assigned to it in contemporary rhetorical works. In fact, Shams-e Qays defined allusion as brevity in contrast to verbosity: “Allusion is when a few words signify many meanings. Lamh means the flash of lightning, and a lamhah is a single glance. When a poet composes in such a way that a few words convey many meanings, this is called allusion. This device is more admired by eloquent speakers than verbosity” (Shams-e Qays, 1388: 383).

In summarizing these discussions, it should be noted that in some earlier rhetorical works, because of the relationship between quotation, allusion, and borrowing, these topics were examined under the category of literary theft. Later scholars, however, rejected this approach by distinguishing their definitions. While some quotations may create the impression of plagiarism, the same cannot be said of allusion. Allusion is merely a reference to a story, poem, or verse and not a direct borrowing from others.

By considering the concept of the hidden text within Structuralist theory and applying it to discussions of influence and quotation, this article raises a new and previously unexplored idea: poets, and Hafez in particular, seem to have followed an unwritten convention by placing many instances of quotation and influence in the first or last verse of the ghazal. Through substantial evidence, we have demonstrated this conclusion and proposed several reasons for it. In earlier times, within governmental courts and literary gatherings, the presence of artistic audiences familiar with poetry reduced the need for poets to identify their original sources. Such knowledgeable audiences made it unnecessary for poets to cite the source of influence, quotation, or borrowing. Nevertheless, a poet’s caution, or perhaps an unwritten agreement among poets, appears to have encouraged them to reserve a specific place for quotation and borrowing.

Given the importance of the hidden text in every poet’s work, the absence of punctuation marks in that era—which made it difficult to identify quotations—may be regarded as another reason for placing certain quotations and influences at the beginning or end of a ghazal.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

تأملی در اثرپذیری‌های حافظ از دیگران با نگاهی ژرف‌تر به هنرسازهٔ تضمین درنگی بر چند هنرسازه در زیبایی‌شناسی ادب پارسی

محمّدسرور مولایی[۱] | کوروش قنبری[۲]✉

۱. عضو پیوستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی و استاد بازنشستهٔ دانشگاه الزهرا. رایانامه: dsarwarmawlaie@yahoo.com

۲. نویسندهٔ مسئول، دانش‌آموختهٔ دورهٔ دکتری ادبیّات فارسی دانشگاه رازی. رایانامه: parsigroup175@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: علمی و پژوهشی (۱۲۴-۱۰۱)

تاریخ دریافت: ۱۷ دی ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۲۸ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۳۱ خرداد ۱۴۰۵

تاریخ انتشار: ۱۲ تیر ۱۴۰۵

چکیده

صورتگرایان روسی در نظریهٔ ساختارگرایی خویش به هنرسازه‌ها اهمیّتی ویژه می‌دهند و بر این باورند که به عنوان فضایی برای آفرینش هنری، تنها هنرسازه‌ها قابل مطالعه هستند، در ادب ما هنرسازه‌ها را در بخش بلاغت بررسی کرده‌اند. کزازی، زیبایی‌شناسی را در برابر بلاغت قرارمی‌دهد، بی‌گمان بار معنایی واژگان در زبان‌های گوناگون متفاوت است و جایگزین‌سازی هیچ واژه‌ای با یک واژه در زبان دیگر ممکن نیست؛ امّا با توسع می‌توان این برگردان را پذیرفت، علمای زیبایی‌شناسی در متون بلاغی ما از روزگار قدیم مباحثی اندیشمندانه را مطرح کرده‌اند و معمولاً بجز بحث معانی که دشوارتراست و بیشتر تحت سیطرهٔ بلاغت عربی قرار دارد، بقیه را بخصوص برخی مباحث بیان و بدیع را در دروس معاصر نیز می‌توان‌دید، در قرن اخیر شاهد تألیف آثار مختلفی در این زمینه بوده‌ایم. در این مقاله با رجوع به متون ادب فارسی و بهره‌گیری از آن‌ها و با تکیه بر نظریهٔ صورتگرایی روسی، به مباحثی که تا کنون مورد بحث پژوهندگان قرار نگرفته‌است، پرداخته‌ایم: سخنی در سرقات ادبی در گذشته و بحث متن پنهان در زمان حاضر و در نظریهٔ صورتگرایی و بحثی درباب هنرسازهٔ تضمین و جایگاهش در غزل‌های حافظ و گذشتگان. در این تحقیق کتابخانه‌ای مسئلهٔ ما این است که آیا شاعران ایرانی بخصوص حافظ، تضمین و اثرپذیری از دیگران را در بخشی خاص از غزل خود جای‌می‌داده‌اند؟ وآیا همچنان می‌توان بابِ پژوهش در بلاغت را گشوده دانست؟ هدف ما نشان‌دادن مباحثی نو در زیبایی‌شناسی همچنین اثبات این موضوع است که حافظ آگاهانه بسیاری از اثرپذیری‌ها و تضمین‌ها را در بیت نُخست یا پایانی غزل خود قرار می‌داده است.

کلیدواژه‌ها: هنرسازه، ساختارگرایی، متن پنهان، تضمین

استناد مولایی، محمّدسرور و قنبری، کوروش (۱۴۰۴). تأملی در اثرپذیری‌های حافظ از دیگران با نگاهی ژرف‌تر به هنرسازهٔ تضمین؛ درنگی بر چند هنرسازه در زیبایی‌شناسی ادب پارسی. *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، ش ۳، پاییز ۱۴۰۴، پیاپی ۳۹ (۱۰۱-۱۲۴).
https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.409602.2103

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© محمّدسرور مولایی، کوروش قنبری

۱. پیشگفتار

در دوران ما باور به وجود مخاطبان هنری برای شاعر در روزگارِ شاعری او واقعیتی مسلّم است، امری که به خاطر فضل آن مخاطبان موجب تضمین بیت‌ها و مصراع‌های دیگران بدون نیاز به ذکر نام پدیدآورندهٔ اثر می‌شده است، مسئله‌ای که در روزگاران پسین شاعر را در معرض اتهام سرقت ادبی قرارمی‌داد، در *مرزبان‌نامه* صحنه‌ای از حضور نویسنده و انتشار تدریجی کتاب او در نظامیهٔ اصفهان را می‌بینیم (وراوینی،۱۳۶۳: ۳۰-۲۹). سندی که بر وجود این‌گونه مخاطبان گواهی می‌دهد، از روایت وراوینی می‌توان دریافت که در محافل اهل فرهنگ در روزگار پیشین هم«مخاطب هنری» معنا داشته‌است، بر این اساس بسیاری از بیت‌های حافظ که در آن‌ها به نوعی به آثار دیگران بی ذکر نام اشاره می‌شود می‌تواند با عنایت به آگاهی این زمره سروده شده‌باشد؛ امّا نکتهٔ نغز قرارگرفتن بسیاری از این ابیات و مصراع‌ها در آغاز یا پایان غزل بوده‌است،گویی در پیروی از یک عهد نانوشته در میان شاعران، حافظ بارها کوشیده است این تضمین‌ها و برداشت‌ها را در آغاز یا پایان غزل خویش جای‌دهد، شیوه‌ای که نمونه‌هایی از آن را در دیوان‌های دیگر نیز می‌بینیم، می‌توان چنین پنداشت که شاعران جایگاهی خاص را برای تضمین و اشارت به آثار دیگران تعیین می‌کرده‌اند، گویی نبودن علائم سجاوندی در آن دوران یکی از دلایل این کار بوده باشد. تضمین حافظ در پایان یک غزل از انوری، نخستین قرینهٔ مؤید ادعای ماست.

در این مقاله با اتکا بر نظریهٔ ساختارگرایی روسی این بحث را در شعر حافظ پیگیری کرده‌ایم و با به دست دادن شواهدی روشن دریافت خود را به اثبات رسانده‌ایم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در سال‌های اخیر، مطالعه درباب اثرپذیری حافظ از آثار دیگران مورد اقبال پژوهندگان قرار گرفته‌است. در مراجعه به دیدگاه‌های استادان بلاغت، می‌بینیم که از دیرباز، ادیبان ما براین مبحث اثرپذیری آگاهی داشته‌اند و در بحث سرقات ادبی به آن پرداخته‌اند؛ شمس قیس در *المعجم* فصلی را به سرقات ادبی اختصاص‌داده و بسیاری از اثرپذیری‌های شاعران از دیگران را به نوعی سرقت ادبی دانسته است (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۴۶۸). دیدگاه او در این زمینه ویژه است و می‌نویسد که اگرکسی معنایی را از شاعری بگیرد و آن را بهتر بپروراند، خود صاحب آن معنا خواهدبود و سخن او بر دیگری ترجیح خواهد داشت: «در باب معانی گفته‌اند چون شاعری را معنی‌ای دست دهد و آن را به کسوت عبارتی ناخوش پوشاند و به لفظی رکیک اداکند و دیگری همان معنی فراگیرد و به لفظی خوش و عبارتی پسندیده بیرون آرد، او بدان اوّلی گردد و آن معنی مِلک او شود وَ لِلاوّل فضلُ السّبقِ.» (همان: ۴۶۸).

در باب هنر سازه‌ها افزون بر آثار مکتوب در بلاغت و بخصوص بدیع همچون کتاب‌های استادان صفا (در معانی و بیان) همایی و شمیسا و کزازی (در معانی و بیان و بدیع) و تجلیل (در معانی و بیان) و ثروتیان (در بیان)، مقالاتی نیز منتشر شده‌است که می‌توان به چند نمونه از آنها اشاره‌کرد:

«تلمیح به مثابه هنرسازه، سودابه فرخی و غلامحسین فهندزی در گردهمایی انجمن ترویج زبان وادب فارسی» (سال ۱۳۹۴، دورهٔ ده). و«تلمیح از سرقت ادبی تا صنعت ادبی» علی صباغی و حسن حیدری (فنون ادبی ۱۳۹۶دورهٔ نه شمارهٔ سه). در چند دههٔ اخیر انتشار آثار استاد شفیعی کدکنی با دید ساختارگرایی و صورتگرایی روسی، بخصوص *موسیقی شعر* و *رستاخیز کلمات* در ادب ما نگاه و رویکردی نو به هنرسازه‌ها را پدید آورده‌است.

۳. اثرپذیری و تلمیح

نظریهٔ متن پنهان[1] از ساختارگرایی روسی زاده‌می‌شود و در کار کریستوا به شکل یک نظریهٔ مستقل نمودمی‌یابد. در آشنایی‌زدایی شاعر و نویسنده از مضمون‌های دست‌فرسود دیگران بهره می‌گیرند و با انگیزش آنها مضمون‌ها را دگرباره به میدان می‌آورند. در نظریهٔ اشکلوسکی این بازآمدن مضامین کهن به «رستاخیز کلمات» تعبیر می‌گردد. با توجّه به نظریّه‌های «فرمالیسم روسی» و ساخت‌گرایی، «هنرسازه‌ها[2]» گاه فعّالند و گاه در سایه قرارمی‌گیرند و یک «موتیف[3]» را شاعر یا نویسنده گاه از دیگران می‌گیرد و آن را به شکلی هنری‌تر انگیزش[4] می‌دهد و به قولی«آشنایی‌زدایی[5]» می‌کند؛ شاید بتوان بخشی از این مسئله را در بلاغت قدیم در بحث اقتباس یا سرقات ادبی جای‌داد؛ امّا بر اساس دیدگاه‌های جدید این امر نه تنها سرقت نیست، بلکه با استفاده از اصل آشنایی‌زدایی و به میدان‌آوردن دگربارهٔ موضوعات، آن را «رستاخیز کلمات» می‌دانند. در حوزهٔ نقد ادبی (فرای،۱۳۹۱ :۱۱۹). بحث از اثرپذیری شاعران و نویسندگان از دیگران، مباحثی گسترده را به خود اختصاص داده‌است که یکی از آن‌ها بررسی گنجینهٔ مطالعاتی شاعر و به عبارتی شناخت متن‌های پنهان در اثر اوست. در ادب فارسی، به خاطرگسترهٔ کتابخوانی حافظ شاید دیوان او برای پژوهش در این زمینه مناسب‌ترین گزینه باشد؛ این گستردگیِ چیرگی او بر آثار نویسندگان وسرایندگان ایران، برای پژوهندگان نکته‌ای آشکار به‌حساب می‌آید.

تضمین خود یک هنر بدیعی است؛ امّا اثرپذیری تنها در چارچوب این آرایه محدود نمی‌گردد و شاعر می‌تواند در بیت خود از واژگان ومفاهیم دیگران نیز بهره‌مند گردد که این بحث در دایرهٔ **متن پنهان** جای می‌گیرد. همان‌طور که در میان نظریه‌پردازان گذشته جرجانی تلمیح را به

---

1. intertextuality

۲. هنرسازه را استاد شفیعی کدکنی در برابر artistic device وضع کرده‌است. منظور از آن واژه‌ای است که بتواند تمام شگردها و ابزارهای هنری شاعر و نویسنده را زیر چتر خود بگیرد؛ به عنوان نمونه می‌توان از تشبیه، استعاره، کنایه یا حذف بلاغی و هر نوع وسیله‌ای که به ساحت جمال‌شناسیک متن بیفزاید نام برد. (ر.ک. شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۱۴۹).

3. Motive

۴. انگیزش در برابر motivation فعال‌شدگی عناصر در یک دوره است. عناصری که از قبل در ادبیّات بوده است (همان :۱۵۵).

۵. defamiliarizatio آشنایی‌زدایی در نظر صورت‌گرایان هر نوع نوآوری در قلمرو ساخت و صورت‌هاست؛ هر پدیدهٔ کهنه‌ای را به صورت نو درآوردن. (همان :۹۶).

گونه‌ای دیگر تعریف‌کرده و اشاره به شعر را نیز در تعریف خود گنجانیده است. گاه می‌توان بخشی از اثرپذیری از دیگران را به نوعی در زیر گروه تلمیح جای داد.

بحث تلمیح در *المعجم*، هیچ ربطی به این عنوان در کتب بلاغی معاصر ندارد، در واقع شمس قیس تلمیح را به معنی ایجاز در برابر اطناب قرار داده‌است: «تلمیح آن است کی الفاظ اندک بر معانی بسیار دلالت‌کند و لَمح جَستن برق باشد لَمحه یک نظر بوَد و چون شاعر چُنان سازد کی الفاظِ اندک او بر معانیِ بسیار دلالت‌کند آن را تلمیح خوانند این صنعت نزد بُلغا پسندیده‌تر از اطناب است.» (شمس قیس، ۳۸۳:۱۳۸۸) امّا مراعات‌النظیر را با توسع مفهومی، همانند معاصرین ما تعریف کرده‌است (همان،ص۳۹۰).

در *ترجمان‌البلاغهٔ* و *حدایق‌السحر* و *معالم‌البلاغه* اصولاً خبری از تلمیح نیست؛ امّا مراعات‌نظیر را به معنی معمول ادبا آورده‌اند. (وطواط،۱۳۶۲ :۳۴) (رجایی، ۱۳۷۲ :۳۴۱). چنان‌که اقبال در مقدمهٔ خود بر *حدایق‌السحر* نوشته‌است، نویسندگان پارسی‌زبان در برابر برخی اصطلاحات بدیع در زبان عربی واژگان و اصطلاحاتی را وضع کرده‌اند (وطواط، ۱۳۶۲: نی). ظاهراً جرجانی برای بار نُخست تعریفِ تلمیح را دگرگون کرده باشد او می‌نویسد: «التلمیح هو أن یُشارفی فَحوی الکلام الی قصَّهٔ أو شِعر مِن غیر أن تذکر صریحاً» (جرجانی،۲۰۰۴ :۵۹). یعنی تلمیح در فحوای کلام اشاره به داستان یا شعر است بدون اینکه صریح و آشکار آن را نام ببرد.

تقوی تلمیح را همچون جرجانی تعریف کرده است (تقوی،۱۳۶۳ :۲۵۹). همایی با مثال‌های بسیار تلمیح را این‌گونه تعریف می‌کند: «در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در ضمن کلام به داستانی یا مثلی یا آیه و حدیثی معروف اشاره کند» (همایی،۱۳۶۳ :۳۲۸). این اشارات نشان می‌دهد که در طول روزگار مفهوم تلمیح دچار دگرگونی شده‌است.

در جمع‌بندی این مباحث باید این نکته را در نظربگیریم که در گذشته در بخشی ازآثار بلاغی، به واسطهٔ ارتباط تضمین وتلمیح با اقتباس به نوعی این دو مبحث در بخش سرقات ادبی بررسی می‌شده‌است در حالی‌که متأخرین با جداکردن تعاریف این را نپذیرفته‌اند، گاه ممکن است برخی تضمین‌ها گمان سرقت را برانگیزد؛ امّا این نکته در تلمیح صادق نیست، تلمیح اشاره‌ای است به یک داستان یا شعر یا آیه و نه نقل از دیگران.

۴. تضمین‌های دیگر شاعران در آغاز یا پایان غزل

گفتیم که بجز حافظ شاعران دیگری هم تضمین‌ها و اثرپذیری‌ها از دیگران را در بیت نخست یا پایانی جای داده‌اند، اینک برای نمونه چند مورد را می‌آوریم، تضمین سیف و عماد از سعدی:

«سیف فرغانی از تو به که نالد چون هیچ "کس ندانم که در این شهر گرفتار تو نیست"»

(سیف فرغانی ،۱۳۹۲ :۴۲۳).

«مرا به هجر میازار اگرچه می‌گویم "من از تو روی‌نپیچم گرم بیازاری"»

(همان ،ص۴۲۲).

«کجا رسم ز لب او به بوسه‌ای چو دمی "رهانمی‌کند ایام در کنار منش"»

(همان :۳۶۷).

«چـــو راوی ســـخن ســـعدی‌ام روا باشـــد اگـــر دعـــایی ز اشـــعار او کـــنم تضـــمین

هـزار سـال جلالـی بقـای عمـر تـو بـاد شـهور آن همـه اردیبهشـت و فـروردین»

(عمادفقیه، ۱۳۴۷:۲۳۸).

سلمان در آغاز غزلی که از سعدی اثر پذیرفته است (سعدی، ۱۳۸۵: ۲۹).

«ما را بجز خیالت، فکری دگر نباشد در هیچ سر خیالی، زین خوبتر نباشد»

(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۳۱۰).

۵. موارد اثرپذیری و تضمین حافظ از دیگران در آغاز یا پایان غزل‌هایش

تضمین در بلاغت ما در کنار اقتباس یک هنر بدیعی به حساب می‌آمده است؛ امّا در ساختارگرایی روسی می‌توان تضمین را در دایره و بحث متن پنهان جای داد، درواقع با یافتن تضمین‌هایی از دیگران که معمولاً بدون ذکر نام شاعر صورت می‌گیرد ما به نوعی به ژرف‌ساخت‌ها ومنابع الهام اندیشه‌ای و هنری شاعر پی‌می‌بریم، با استناد به شواهد گستردهٔ زیر ما به نکته‌ای دیگر هم واقف می‌شویم که حافظ آگاهانه این تضمین‌ها و اثرپذیری‌ها را در **آغاز** یا **پایان** غزل خویش گنجانده‌است:

۱و۲. رودکی در چامه‌ای در بیان گذر شتابان عمر می‌گوید:

«باد و ابر است این جهان و فسوس باده پیش‌آر، هرچه باداباد»

(رودکی، ۱۳۹۱: ۴۸).

حافظ:

«حاصل کارگهِ کون و مکان این همه نیست باده پیش‌آر که اسباب جهان این همه نیست»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۵۲).

و در آغاز غزل دیگر می‌گوید:

«شراب و عیش نهان چیست کار بی‌بنیاد زدیم بر صف رندان و هرچه باداباد»

(همان: ۶۹).

۳. در یک چامهٔ عنصری می‌خوانیم:

«شـــکفته شـــد گـــل از بـــادِ خزانـــی تـــو در بـــاد خزانـــی بـــی‌زیـــانی»

(عنصری،۱۳۶۳: ۳۰۲).

حافظ با همسانی واژگانی می‌گوید:

«شکفته شد گل حمـرا و گشـت بلبـل مسـت صلای سرخوشی ای صوفیان باده‌پرسـت»

(حافظ ،۱۳۶۷: ۱۹).

۴. منوچهری در یک چامهٔ رندانه در ستایش باده‌گساری می‌گوید:

«پس از نمازِ دگر روزگار آدینه نبیذ خور که گناهان عفوکند ایزد»

(منوچهری دامغانی، ۱۳۴۹: ۲۱).

این بیت از دید مفهومی و واژگانی بیتی از حافظ را به ذهن می‌آورد:

«گر می‌فروش حاجت رندان رواکند ایزد گنه ببخشد و دفع بلاکند»

(حافظ،۱۳۶۷: ۱۲۶).

۵. در چامه‌ای در ستایش می‌خوانیم:

«ابـــر آذاری بـــرآمد از کـــرانِ کوهســار بـاد فـروردین بجنبیـد از میـان مرغـزار»

(منوچهری دامغانی، ۱۳۴۹: ۳۶).

حافظ در همین وزن با همانندی واژگانی می‌سراید:

«ابـر آذاری برآمـد بـاد نـوروزی وزیـد وَجهِ مَی می‌خواهم و مطرب که می‌گوید رسـید

(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۶۲).

۶. سنایی بیتی دارد که می‌توان اثرپذیری حافظ از آن را نشان داد:

«رستگاری هر دو عالم در کم‌آزاری بوَد از بداندیشان بترس و با کم‌آزاران نشین»

(سنایی، بی تا :۵۵۷).

«دلش به ناله میازار و ختم‌کن حافظ که رستگاری جاوید در کم‌آزاریست»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۴۷).

۷. یک غزل از سنایی ذهن را به سوی غزلی از حافظ می‌برد:

«ســاقیا برخیــز و مــی در جـام کـن در خرابـــات خـــراب آرام‌کـــن

آتـــش ناپـــاکی انـــدر چـــرخ زن خـاک تیـره بـر سـر ایّـام کـن»

(سنایی، بی تا:۹۸۱).

به نظرمی‌رسد«ناباکی» درست باشد. حافظ در همین وزن و قافیه می‌گوید:

«ســاقیا برخیــز و درده جــام را خـاک بـر سـر کـن غـمِ ایـام را»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۷).

۸. خواجه از یک ترجیع‌بندِ ستایشی سید حسن غزنوی با مطلعِ:

«زین جوان‌بخت جهان باز جوان خواهدشـد هرچه در خاطر من گشت همان خواهدشـد»

(سید حسن غزنوی، ۱۳۶۲: ۲۲۷).

اثر واضح پذیرفته و غزلی با همین وزن و ردیف و قافیه سروده‌است:

«نفس بـاد صـبا مشـک‌فشـان خواهـدشـد عـالم پیـر دگـر بـاره جـوان خواهـدشـد

(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۱۱).

۹. در ترجیع‌بند دیگر سید حسن می‌گوید:

«جانا چو عکس روی تـو بـر سـاغر اوفتـاد گفـتم کـه آفتـاب مگـر مـه دراوفتـاد»

(سید حسن غزنوی،۱۳۶۲: ۲۰۵).

حافظ با همان ردیف و اندکی تغییر می‌گوید:

«عکـس روی تـو چـو در آینـهٔ جـام افتـاد عـارف از خنـدهٔ مـی در طمـع خـام افتـاد»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۷۵).

۱۰. در قصیده‌ای می‌خوانیم:

«هجران تو دیدم که بگشتم به ضرورت از مملکت وصل تو قانع به خیالی»
(سید حسن غزنوی، ۱۳۶۲: ۱۸۸).

حافظ در همان وزن می‌گوید:

«قانع به خیالی ز تو بودیم چو حافظ یا رب چه گداهمّت و درویش‌نهادیم»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۵۶).

۱۱. انوری در یک غزل در رمل مسدس محذوف می‌گوید:

«ای قبای حسن بر بالای تو مایهٔ خوبی رُخ زیبای تو»
(انوری، ۱۳۷۶: ۹۰۵).

حافظ دررمل مثمن محذوف و با همین قافیه و ردیف می‌گوید:

«ای قبای پادشاهی راست بر بالای تو زینت تاج و نگین از گوهر والای تو»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۸۳).

۱۲. انوری، سخنی دارد که از انعکاس آن در دیوان‌های سلمان و حافظ می‌توان حدس‌زد که حکم یک زبانزد را داشته‌است.

«نگر تا حلقهٔ اقبال نامکن نجنبانی سلیما ابلها لا بلکه مرحوما و مسکینا»
(انوری،۱۳۷۶: ۵۱۲).

«خیالِ چنبرِ زلفش فریبت می‌دهد حافظ نگر تا حلقهٔ اقبال نامکن نجنبانی»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۳۶).

۱۳. خاقانی در غزلی از دید وزن و ردیف و واژگان بر حافظ اثر آشکار گذاشته‌است:

«دیدی که یار چون ز دل ما خبر نداشت ما را شکارکرد و بیفکند و برنداشت؟»
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۸۱۷).

«دیدی که یار جز سر جور و ستم نداشت بشکست عهد و ز غم ما هیچ غم نداشت
(حافظ، ۱۳۶۷: ۵۴).

۱۴. عطّار می‌گوید:

«دل عطّار از روز ازل باز ز صاف عشق مخمور شبانه است»
(عطّار، ۱۳۹۲ :۷۳).

حافظ از نظر وزن و قافیه از غزل عطّار پیروی کرده‌است:

«سحرگاهان که مخمور شبانه گرفتم باده با چنگ و چغانه»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۹۷).

۱۵. در چامه‌ای از کمال اسماعیل مضمون«تاج و خاک» را می‌بینیم که حافظ نیز در دیوان خود از آن بهره می‌برد:

«در سرم هست که تاجی‌کنم از خاک درت همّتم سخت بزرگ آمد خود مختصرم»
(کمال اسماعیل، ۱۳۴۸: ۱۸۹).

حافظ در وزنِ کمال می‌گوید:

«من که باشم که بر آن خاطر عاطر گذرم لطف‌هامی‌کنی ای خاک درت تاج سرم»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۲۴).

۱۶. بیتی از کمال، از دید واژگانِ همانند و وزن و قافیه بیتی از حافظ را به خاطرمی‌آورد:

«مرا خوشست که خاک درت که افسر ماست بـه بوسـهٔ لـب خورشـید و مـه بیالایـد»
(کمال اسماعیل، ۱۳۴۸: ۲۰۱).

«به خنده گفت کـه حـافظ خـدای را مپسـند کـــه بـــوسهٔ تـــو مـاه را بـیالایـــد»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۵۶).

۱۷. عراقی در مطلع غزلی می‌گوید:

«بـود آیـا کـه خرامـان ز درَم بـازآیـی؟ گـره از کـار فروبسـتهٔ مـا بگشـایی»
(عراقی، ۱۳۷۲: ۲۹۴).

نزاری هم این مصراع را آورده‌است. (نزاری،۱۳۷۱ :۶۶۹/۲). حافظ با اندکی تغییر مصرع دوم را تضمین کرده‌است:

«بـود آیـا کـه در میکـده‌هـا بگشـایند گـره از کـار فروبسـتهٔ مـا بگشـایند»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۳۷).

۱۸. حافظ مصرعی از سعدی را در پایان غزل خود تضمین کرده‌است:

«کیست آن کش سرِ پیوندِ تو در خاطر نیست یا نظر با تو ندارد مگرش ناظر نیسـت»
(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۰۳).

«سرِ پیونـدِ تـو تـنها نـه دل حـافظ راسـت کیست آن کش سر پیوند تو در خاطر نیسـت»
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۵۹).

۱۹. سعدی در پایان یک غزل می‌گوید:

«گر بشنوی نصیحت و گر نشنوی، به صـدق گفتـیم و بـر رسـول نباشـد بجـز بـلاغ»
(سعدی، ۱۳۸۵: ۲۶).

حافظ هم این زبانزد را به کار می‌برد:

«نشاط و عیش و جوانی چو گـل غنیمـت‌دان کـــه حافظـا نبـوَد بـر رسـول غیـر بـلاغ»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۰۰).

۲۰. در بیتی با ردیف«است» از سعدی، به «شستن لوح دل» می‌رسیم:

«سـعدی بشـوی لـوحِ دل از نقـش غیـر او علمی که ره به حـق ننمایـد جهالـت اسـت»
(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۹).

حافظ:

«مشوی ای دیده نقش غم ز لوح سینهٔ حافظ که زخم تیغ دلدارست و رنگ خون نخواهدشـد»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۱۲).

۲۱. سعدی آمیغ «عنایت آن سری» را به کار می‌برد:

«بنده اگر به سـر رود در طلبـت کجـا رسـد؟ گر نرسـد عنـایتی در حـقِ بنـده آن سـری»
(سعدی، ۱۳۸۵: ۹۰).

حافظ:

«سری دارم چو حافظ مست لیکن به لطف آن سری امیدوارم»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۲۱).

۲۲. سعدی زبانزدی را در سخن خود گنجانیده‌است که حافظ هم آن را به کارمی‌برد:

«دل از دست بیرون رفته سعدی نیابد باز، تیرِ رفته از شست»
(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۰۰).

«بازآی که بازآید عُمر رشدهٔ حافظ هرچند که ناید باز تیری که بشُد از شست»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۰).

۲۳. در یک غزل آمیغ‌های «یادگار کسی» و «دامن نسیم صبا» ما را به سوی بیتی از حافظ می‌کشاند:

«به یادگار کسی دامن نسیم صبا گرفته‌ایم و دریغا که باد در چنگ است»
(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۷).

حافظ در همین وزن در بیت پایانی می‌گوید:

«غبارِ راهگذارت کجاست تا حافظ به یادگار نسیم صبا نگه‌دارد»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۸۳).

۲۴. در یک غزل سعدی بیتی را می‌بینیم که حافظ مصراعی از آن را تضمین‌کرده و سرمشق یکی از زیباترین غزل‌هایش قرار داده‌است:

«در سرا پای وجودت هنری نیست که نیست عیب آن است که بر بنده نمی‌بخشایی»
(سعدی، ۱۳۸۵: ۲۵۸).

«غیر از این نکته که حافظ ز تو ناخشنودست در سراپای وجودت هنری نیست که نیست»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۵۲).

۲۵. همام در غزلی عبارت «آن طرهٔ شبرنگ او» را به کار برده‌است:

«آن چشم شوخ و شنگ او و ابروی پرنیرنگ او وان طرهٔ شبرنگ او چون است ای باد سحر»
(همام، ۱۳۹۴: ۱۰۷).

جادوی مجاورت خواجه را تحت تأثیر قرار داده و در بیتِ پایانی غزلی در همان وزن گفته‌است:

«با چشم پرنیرنگ او حافظ مکن‌آهنگ او کان طرهٔ شبرنگ او بسیار طرّاری‌کند»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۲۹).

۲۶. نزاری بیتی دارد که حافظ یک مصراع آن را تضمین کرده‌است:

«باد بهار می‌وزد بادهٔ خوشگوار کو بوی بنفشه می‌دَمَد ساقی گل عِذار کو؟»
(نزاری، ۱۳۷۱ :۳۱۱/۲).

«گُلبن عیش می‌دَمَد ساقی گلعذار کو باد بهار می‌وزد بادهٔ خوشگوار کو؟»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۸۶).

۲۷. نزاری در آغاز یک غزل می‌گوید:

«فـــراقِ یـــارِ ســـفرکـــرده رویِ آن دارد کـــه قصـــد جـــانِ مـــن زارِ نـــاتوان دارد»
(نزاری، ۱۳۷۱ :۱/ ۱۰۰۲).

حافظ در همین وزن درمطلع غزلی می‌گوید:

«خمی که ابرویِ شوخِ تـو در کمـان انـداخت بـه قصـدِ جـانِ مـنِ زار نـاتوان انـداخت»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۳).

۲۸. امیرخسرو در غزلی می‌گوید:

«کنـــد بـــر مـــا جفاهـــا و نـــداند کـــه حـــقِّ صـــحبت دیرینـــه دارد»
(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۸۰: ۲۷۶).

خواجه با تغییر جزیی در ردیف، مصراع او را تضمین می‌کند:

«بیـــا بـــا مـــا مَـــوَرز ایـــن کینـــه داری کـــه حـــقِّ صـــحبت دیرینـــه داری»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۱۲).

۲۹. اوحدی غزلی دارد با ردیفِ «تو دانی» و با مطلعِ

«نسیم صبح، کرم باشد آن چنان که تو دانـی گذرکنی ز بر من بـه نـزد آن کـه تـو دانـی»
(اوحدی، ۱۳۹۶: ۴۰۷).

حافظ در همان وزن و با همان ردیف و قافیه:

«نسیمِ صبحِ سعادت بدان نشان که تو دانی گذر به کوی فلان کن در آن زمان که تـو دانـی»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۳۷).

۳۰. خواجو در غزلی با ردیف «که تو دانی» گفته است:

«حکایت شب هجران و حال و روز جدایی زمین ببوس و بیان‌کن بدان زبان که تو دانی»
(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۵۶۴).

حافظ با همانندی واژگانی در پایان غزل خود:

«یکیست ترکی و تازی در این معامله حافظ حدیث عشق بیان‌کن بدان زبان که تو دانی»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۳۸).

۳۱. خواجو در غزلی با ردیف «انداخته‌ست» می‌گوید:

«ماهَم از شب سایبان بر آفتاب انداخته‌ست سروم از ریحانِ تَر بر گُل نقاب انداخته‌ست»
(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۲۹۶).

حافظ در همین وزن با ردیف«انداختی» می‌گوید:

«ای که بر ماه از خط مشکین نقاب انداختی لطف‌کردی سایه‌ای بر آفتاب انداختی»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۰۱).

۳۲. خواجو در آغاز غزلی می‌گوید:

«بزن به نوکِ خدنگَم که پیش دست تو میرم چو جان فدای تو کردم چه غم ز خنجر و تیرَم»
(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۳۸۴).

حافظ با همانندی واژگانی و قافیه‌ای در آغاز غزلش گفته‌است:

«مزن بر دل ز نوکِ غمزه تیرَم که پیشِ چشم ِ بیمارت بمیرم»

(حافظ: ۱۳۶۷: ۲۲۸).

۳۳. در غزلی با ردیف «ما» می‌خوانیم:

«وقت سحر شدی به تماشای گل به باغ شرمت‌نیامد از رُخ چون گلستانِ ما»

(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۲۷۵).

حافظ در همین وزن و با همسانی واژگانی می‌گوید:

«گفتا برون شدی به تماشای ماهِ نو از ماه ابروان مَنَت شرم باد رو»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۸۰).

۳۴. خواجو در غزلی می‌گوید:

«آن ترکِ پریچهره مگر لعبتِ چین است یا ماه شب چارده بر روی زمین است»

(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۳۱۰).

حافظ در همین وزن می‌گوید:

«آن ترکِ پریچهره که دوش از بر ما رفت آیا چه خطا دید که از راه خطا رفت»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۵۷).

۳۵. خواجو بیتی دارد که حافظ از چند واژهٔ آن در مطلع غزل خود بهره برده‌است:

«نرگس مستانه چون ز خواب برانگیخت ولوله از جان شیخ و شاب برآمد»

(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۳۴۰).

«بیا و کشتی ما در شطِ شراب انداز خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۷۸).

۳۶. در غزلی در رمل مثمن محذوف از خواجو می‌خوانیم:

«روضهٔ خلد برین بستان‌سرایی بیش نیست طوطی خوش‌خوان جان دستانسرایی بیش نیست»

(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۷: ۷۰۵).

حافظ در آغاز غزلی در رمل مثمن محذوف اصلم می‌گوید:

«روضهٔ خلد برین خلوت درویشانست مایهٔ محتشمی خدمت درویشانست»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۵).

۳۷. در غزلی به آمیغ «زاهدِ خلوت‌نشین» برمی‌خوریم:

«زاهدِ خلوت‌نشین چون غنچه خرگه زد به باغ از صوامع رَخت بَربَست و رهِ صحرا گرفت»

(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۴۸۱).

حافظ هم این آمیغ را به کارمی‌برد:

«زاهدِ خلوت‌نشین دوش به میخانه شد از سرِ پیمان برفت با سرپیمانه شد»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۱۵).

۳۸. در غزلی از خواجو در باب خطِّ محبوب بیتی را می‌خوانیم:

«ریحانیانِ گلشنِ رویِ تو بر سمن خطّی به خون لالهٔ احمر نوشته‌اند»

(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۷: ۴۹۵).

حافظ از واژگانِ خواجو بهره برده‌است و در آغاز غزل خود می‌گوید:

«بتی دارم که گردِ گل ز سنبل سایبان دارد بهار عارضش خطّی به خون ارغوان دارد»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۸۱).

۳۹. در یک چامه از خواجو بیتی را می‌خوانیم:

«برو با دردِ دل درساز و از درمان طمع بگسل که دَرمانی به دردِ خویش اگر در بندِ دَرمانی»
(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۲۱۶).

حافظ که تحت تأثیراین بیت، در پایان غزل خود می‌گوید:

«در این حضرت چو مشتاقان نیازآرند نازآرند که با این درد اگر در بندِ دَرمانَند دَرمانَند»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۳۲).

۴۰. خواجودر غزلی با ردیف «مکن» می‌گوید:

«گر نخواهی که کنی‌مشک‌فشانی خواجو بیش گیسوی عروسان سخن شانه‌مکن»
(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۳۹۸).

که در نسخه چاپی«بیش» به اشتباه «پیش» نوشته شده‌است. حافظ در همین وزن در پایان غزلش می‌گوید:

«کس چو حافظ نگشود از رخِ اندیشه نقاب تا سر زلف سخن را به قلم شانه‌زدند»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۲۵).

۴۱. در غزلی از خواجو با ردیف «امروز» می‌خوانیم:

«روز عیش و طرب و عیدِ صیامست امروز کام دل حاصل و ایّام به کامست امروز»
(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۳۶۳).

حافظ با پیروی از واژگان و مفهوم خواجو،در پایان غزل خویش می‌گوید:

«حافظ منشین بی می و معشوق زمانی کایّام گل و یاسمن و عیدِ صیامست»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۳).

۴۲. در آغاز یک چامه از عبید می‌خوانیم:

«خوش آن نسیم که بویی ز زلف یار آرد به عاشقی خبر یار غمگسار آرد»
(عبید زاکانی، ۱۳۴۲: ۲۰).

که یادآور مطلع غزلی از حافظ است با قافیهٔ همانند و تغییر جزیی در ردیف:

«صبا وقت سحر بویی ز زلف یار می‌آورد دل شوریدهٔ ما را به بو در کار می‌آورد»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۹۹).

۴۳. عماد غزلی با ردیف«هوس است»دارد که حافظ با اندکی دگرگونی یک مصراع آن را در ابتدای غزلش تضمین‌کرده‌است:

«هوس شادیم نماند ولیک غم دل با تو گفتنم هوس است»
(عماد فقیه، ۱۳۴۷: ۶۶).

«حال دل با تو گفتنم هوس است خبر دل شنفتنم هوس است»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۰).

۴۴. عماد درغزلی با ردیف «منست» می‌گوید:

«من درین دین نه بـه تزویـر کنـون آمـده‌ام روزگاریست که سودای بتان کـیش منسـت»
(عماد فقیه، ۱۳۴۷: ۳۵).

حافظ با همین وزن و به ضرورت قافیه با تغییر یک واژه، مصراع عماد را تضمین کرده‌است و در بیت آغازین آورده‌است:

«روزگاریست که سودای بتان دین من است غم این کار نشاطِ دل غمگـین مـن اسـت»
(حافظ، ۱۳۶۷ :۳۷).

۴۵. در غزلی دیگر از عماد می‌خوانیم:

«رفتی و ز دل شادی برگشت چو برگشتی بازآی که بازآید بختم چو تو بازآیی»
(عماد فقیه، ۱۳۴۷: ۲۷۰).

حافظ در همین وزن می‌گوید:

«بازآی که بازآید عمر شدهٔ حافظ هرچند که ناید باز تیری که بشد از شست»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۰).

۴۶. غزلی در دیوان عماد با ردیف «افتاده‌است» از دید قافیه و ردیف و وزن سرمشق حافظ قرارگرفته‌است:

«دلم از تیغ فِراقت به دو نیم افتاده‌است در میان غمت از غصه چو میم افتاده‌است»
(عماد فقیه، ۱۳۴۷: ۷۱).

حافظ در آغاز غزل خود می‌گوید:

«تا سر زلف تو در دست نسیم افتادست دل سودازده از غصّه دو نیم افتادست»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۶).

۴۷. عماد در آغاز یک غزل می‌گوید:

«آنکه دل در کمندش افتادست عهد او سخت سست بنیادست»
(عماد فقیه، ۱۳۴۷: ۸۳).

حافظ در آغاز غزل خود می‌گوید:

«بیا که قصر امل سخت سست بنیادست بیار باده که بنیادِ عمر بر بادست»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۷).

۴۸. در یک غزل عماد بیت زیر از دید وزن و واژگان، بیتی از حافظ را به خاطر می‌آورد:

«گفتی که دلت هیچ پیامی نفرستاد دل با تو قرین است چه محتاج پیامست»
(عماد فقیه، ۱۳۴۷: ۶۲).

«دیرَست که دلدار پَیامی نَفرستاد ننوشت سلامیّ و کلامی نفرستاد»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۷۴).

۴۹. عماد در پایان یک غزل در بحر رمل مثمن محذوف اصلم می‌گوید:

«از چمن بوی گل آمد نکندتوبه عماد عاشقان موسم گل توبه ز می کی کردند»
(عماد فقیه، ۱۳۴۷: ۱۰۲).

حافظ در بحر رمل مثمن محذوف این موتیف را در شعر خود این گونه بیان‌می‌کند:

«من که عیب توبه‌کاران کرده‌باشم بارها توبه از می وقت گل دیوانه باشم گر کنم»
(حافظ، ۱۳۶۷ :۲۳۷).

۵۰. در غزل عاشقانه‌ای از عماد می‌خوانیم:

«یا رب سببی ساز، که ناگه ز درم دوست بازآید و دشمن ز در بازنیاید»
(عماد فقیه، ۱۳۴۷: ۱۵۸).

حافظ در همین وزن و با همانندی واژگانی در آغاز غزل خود این بیت را پیروی کرده‌است:

«یا رب سببی ساز که یارم به سلامت بازآید و برهاندم از بند ملامت»
(حافظ، ۱۳۶۷ : ۶۲).

۵۱. در غزلی از عماد، بیتی را می‌خوانیم که حافظ یک مصراع آن را با اندکی تغییر درآغاز غزل خودتضمین کرده‌است:

«هوای مجلس روحانیان، معطر شد از این شمامهٔ انفاس روح‌پرور دل»
(عماد فقیه، ۱۳۴۷: ۱۹۷).

«ز در درآی و شبستان ما منوّرکن هوای مجلس روحانیان معطّرکن»
(حافظ، ۱۳۶۲ :۷۹۴).

۵۲. در آغاز غزلی از ناصر بیتی هست که بر شعر حافظ از دید وزن و واژگان اثر گذاشته‌است:

«پیر ما خرقهٔ خود در گرو صهبا کرد خویش را باز به پیرانه‌سری رسواکرد»
(ناصر بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۳۷).

حافظ هم در آغاز غزل خود می‌گوید:

«سال‌ها دفتر ما در گرو صهبا بود رونق میکده از درس و دعای ما بود»
(حافظ، ۱۳۶۷ :۱۳۸).

۵۳. ناصر غزلی دارد با مطلعِ:

«در ازل قبلهٔ جان‌ها خم ابروی تو بود روی تو سوی دل و روی دلم سوی تو بود»
(ناصر بخارایی، ۱۳۵۳،ص ۲۷۹).

مصحح، این غزل را استقبالی از غزل حافظ می‌داند، حال‌آن‌که حافظ از این غزل پیروی‌کرده و سخن او از حدّ شعر ناصر بخارایی فراتر رفته‌است.

«دوش در حلقهٔ ما قصّهٔ گیسوی تو بود تا دل شب سخن از سلسلهٔ موی تو بود»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۴۲).

۵۴. ناصردر بیت آخر می‌گوید:

«به سر تربت ناصر اگر آیی روزی به دعا یادکن او را که دعاگوی تو بود»
(ناصر بخارایی،۱۳۵۳: ۲۷۹).

حافظ هم در بیت آخر غزل خود می‌گوید:

«به وفای تو که بر تربت حافظ بگذر کز جهان می‌شد و در آرزوی روی تو بود»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۴۳).

۵۵. در غزلی دیگر از ناصر این بیت را می‌خوانیم:

«نیشِ غم را نیست افسون غیر نوش درد ما را نیست درمان غیر درد»

(ناصر بخارایی، ۱۳۶۷: ۲۴۱).

حافظ در همین وزن در واقع بخش اصلی مصراع او را در آغاز غزل خود تضمین کرده‌است:

«درد ما را نیست درمان الغیاث هجر ما را نیست پایان الغیاث»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۶۶).

۵۶. در ترجیع‌بندی از ناصر می‌خوانیم:

«گر در ره دوست تیغ بارد ما پا نکشیم و سر ببازیم»

(ناصر بخارایی، ۱۳۵۳ :۱۴۲).

حافظ:

«گر تیغ بارد در کوی آن ماه گـــردن نهادیـــم الحکم‌لله»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۸۹).

۵۷. در غزلی از ناصر با ردیف «توان‌کرد» این بیت را می‌خوانیم:

«روزی بزنم دست و سر زلفِ تو گیرم تا کی ز غمت نالهٔ شبگیر توان‌کرد»

(ناصر بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۳۸).

پیش از او همام هم گفته‌است:

«تا کی آخر ز غمت نالهٔ شبگیر کنم سوختم از غم عشق تو چه تدبیرکنم»

(همام تبریزی، ۱۳۹۴: ۱۲۶).

حافظ هم در آغاز غزل خود می‌گوید:

«صنما با غم عشق تو چه تدبیر کنم تا به کی در غم تو نالهٔ شبگیر کنم»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۳۸).

به نظرمی‌رسد هر دو از همام اثر پذیرفته باشند و حافظ با پیروی از وزن، قافیه و ردیف همام این را کاملاً نشان داده‌است.

۵۸. غزل سلمان با ردیف«شمع»از نظر وزن و قافیه و ردیف مورد توجه حافظ قرار گرفته است، با توجه به اینکه در دیوان حافظ این غزل از موارد نادری است که درآن ایراد قافیه دیده می‌شود، می‌توان آن را از غزل‌های دوران جوانی او دانست، آغازگر غزل سلمان این بیت است:

«چند گویی با تو یک شب، روزگردانَم چو شمع من عجب دارم گر امشب تا سحر مانم چو شمع»

(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹ : ۳۶۱).

و آغاز غزل حافظ:

«در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع شب‌نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۹۹).

۵۹. در یک قطعه از سلمان بیتی را می‌بینیم که از نظر وزن و واژگان مشترک برحافظ اثر داشته‌است:

«به سان سوسن اگر بنده را کنی‌آزاد به صد زبان کنم از بندگیت آزادی»
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹ :۴۸۱).

این مفهوم در شعر عطار و ناصر بخارایی هم دیده‌می‌شود، حافظ این عبارت را در پایان غزل آورده‌است:

«به سان سوسن اگر ده زبان شود حافظ چو غنچه پیش تواش مُهر بر دهن باشد»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۰۹).

۶۰. سلمان غزلی دارد با قافیه‌هایی مصدری با مطلع:

«خواهیم چون زلیخا، یوسف رخی گُزیدن پس دامنش گرفتن، وانگه فروکشیدن»
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۳۸۵).

حافظ نیز غزلی با همین وزن و قافیه دارد و در آغاز آن می‌گوید:

«دانی که چیست دولت دیدار یار دیدن در کوی او گدایی بر خسروی گزیدن»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۷۰).

۶۱. یافتن اثرپذیری از متون نثر کاری دشوار است و ثابت‌کردنش دشوارتر؛ امّا با احتیاط و به قرینهٔ واژگان و مفاهیم، می‌توان برخی موارد را نشان‌داد: در پیداکردن آفتِ نگریستن به زنان در *کیمیا* می‌خوانیم: «و به حقیقت واجب بوَد حذرکردن از نظرکردن اندر جامهٔ زنان و شنیدن بوی خوش از ایشان» (محمّدغزالی، ۱۳۶۹ :۲/ ۶۱). خدیوجم در حاشیه، این بیت حافظ را آورده‌است:

«بوی خوش تو هرکه ز باد صبا شنید از یـــار آشنا سخن آشنا شنید»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۶۴).

می‌بینیم که این حسامیزی را حافظ در مطلع غزل خود جای داده‌است و در پایان غزلی دیگر می‌گوید:

«بخیل، بـــــوی خدا نشنود بیا حافظ پیاله گیر و کرم‌ورز وَالّضمانُ عَلَیّ»
(همان: ۲۹۹).

۶۲. در *سندبادنامه* می‌خوانیم: «هرکه چون سوسن ده زبان گشتست روزگارش به خنجر تیز چون بنفشه زبان از قفا بیرون‌کشیده‌است.» (ظهیری، ۱۹۴۸ :۱۷). پیشتر این موتیف «ده زبان بودن سوسن» را دیدیم، حافظ نیز در پایان غزل خود این مضمون را به کار می‌برد:

«به سان سوسن اگر ده زبان شود حافظ چو غنچه پیش توآش مُهر بر دهن باشد»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۰۹).

۶۳. ظهیری در *سندبادنامه* این بیت سنایی را می‌آورد:

«بعد از این دست من و دامن دوست پس از این گوش ما و حلقهٔ یار»
(ظهیری، ۱۹۴۸: ۱۹۶).

حافظ در آغاز غزل خود می‌گوید:

«بعد از این دست من و دامن آن سرو بلند که به بالای چمان از بن و بیخَم برکند»
(حافظ ،۱۳۶۷: ۱۲۳).

در چاپ مدرس رضوی بیت به گونه‌ای دیگر ضبط شده‌است:

«زین پس ما و دامن دوست بعد از این گوش ما و حلقهٔ یار»

(سنایی، بی تا : ۱۹۶).

۶۴. در *مرزبان‌نامه* در داستان میزبانی که پسری احول دارد، سخن از تعذّرشراب پیش می‌آید: «چون از تناولِ طعام بپرداختند، میزبان بر سبیل اعتذار از تعذّرِ شراب حکایت‌کرد وگفت:شک نیست که آئینهٔ زنگارخوردهٔ عیش را صیقلی چون شراب نیست و طبع مستوحش را میان حریفان وقت که بقای صحبت ایشان را همه جای به شیشهٔ شراب شایدخواند و وفای عهد ایشان را به سفینهٔ مجلس از مکارهِ زمانه مونسی ازو بِه نشین‌تر نه.» (وراوینی، ۱۳۶۲: ۲۲۷-۲۲۶). اثر این بخش را در آغاز غزلی از حافظ به روشنی می‌توان دید:

«درین زمانه رفیقی که خالی از خللست صُراحی می ناب و سفینهٔ غزلست»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۲).

۶۵. رازی در *مرصادالعباد* می‌گوید: «میان عاشق و معشوق کس درنگنجد، بارِ ناز معشوقیِ معشوق عاشق تواندکشید»(نجم رازی،۱۳۶۵ :۴۹).که یادآور سخن حافظ در پایان غزل اوست:

«میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز»

(حافظ، ۱۳۶۷ :۱۸۱).

۶۶. رازی در سخن از خلقت انسان، بیتی از مجیر بیلقانی را می‌آورد:

«حدیث من ز مفاعیل و فاعلات بوَد من از کجا سخن سرِّ مملکت ز کجا؟»

(نجم رازی، ۱۳۶۵: ۷۰).

حافظ در این وزن در مطلع غزلش می‌گوید:

«صلاح کار کجا و منِ خراب کجا ببین تفاوت ره کز کجاست تا به کجا»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۳).

۶۷. اصفهانی در *دستورالوزاره* قصیده‌ای از خود را آورده است و حافظ بیت اوّل آن را با اندکی تغییر تضمین کرده‌است:

«خسروا گوی فلک در خم چوگان تو باد سطح ایوان فلک عرصهٔ میدان تو باد»

(اصفهانی، ۱۳۶۴: ۱۰۵).

«خسرواگوی فلک درخم چوگان توباد ساحت کون و مکان عرصهٔ میدان توباد»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۷۴).

۶. نتیجه‌گیری

در مکتب ساختارگرایی روسی هنرسازه‌ها به عنوان وسیله‌ای برای آفرینش هنری و ایجاد فرم خاص از اهمیّتی ویژه برخوردارند، هنرسازه‌ها نیز همچون دیگر مصالح شعر گاه غایبند وگاه آشکار می‌شوند و دلایل این امر را می‌توان با پژوهش در متون و نگاه ژرف به ویژگی‌های هنری آثار مشخص‌کرد.

در این مقاله با مدّ نظر قراردادن بحث متن پنهان در نظریهٔ ساختارگرایی، در بحث اثرپذیری و نیز تضمین، نکته‌ای نو و ناگفته مطرح می‌شود که شاعران و بخصوص حافظ، گویی یک عهد نانوشته را رعایت‌کرده‌اند و آن جای‌دادن بسیاری از موارد تضمین واثرپذیری در بیت نُخست یا پایانی غزل بوده‌است، که با شواهد بسیار این دریافت را به اثبات رسانده‌ایم و به دلایلی برای این امر رسیده‌ایم: در روزگار گذشته در دیوانهای حکومتی و محافل ادبی، وجود مخاطبان هنری و شعرشناس و شناخت ایشان از آثار شعری به نوعی شاعران را از ذکر منبع اصلی اثرپذیری و تضمین و اقتباس بی‌نیاز می‌کرده‌است، البتّه این امر در دورانهای پسین می‌توانسته است اتهام سرقت ادبی را برای شاعر در پی داشته‌باشد. با این حال احتیاط شاعر یا نوعی پیمان نانوشته میان شاعران او را وامی‌داشته که جایی خاص را به تضمین و اقتباس اختصاص‌دهد.

با توجه به اهمیّت متن پنهان در شعر هر شاعر، می‌توان نبودن علائم سجاوندی درآن عهد را که امکان مشخص‌کردن تضمین را از شاعران می‌گرفته‌است دلیلی دیگر برای قراردادن برخی تضمین‌ها و اثرپذیری‌ها در آغاز یا پایان غزل دانست.

برای هر تحقیق هدف ومسئله‌ای بایسته است از جمله دلایلی که پژوهنده‌ای را به سوی پژوهش سوق می‌دهد آموزش است، خاصّه آموزش ادبیّات فارسی، برخورد با بلاغت برای آموزش ما را برمی‌انگیزد که به منابع مراجعه‌کنیم ودر اینجاست که تازگی‌ها و دشواری‌ها روی می‌نمایند، ما بعد از مطالعهٔ دقیق پنجاه اثر نظم و نثر ازگذشتهٔ ادبی ایران تا قرن هشتم به مواردی برخوردیم که نمونه‌هایی از آنها را در این مقاله می‌توان‌دید. در بحث بلاغت می‌بینیم که این دانش خود حتّی در عناوین و نام‌گذاری هنرسازه‌ها دچار تطور شده‌است. در این تحقیق نشان‌داده‌ایم تلمیح که در کنار تضمین، روزی در زیرگروه سرقات جای می‌گرفته از دورهٔ جرجانی و با *تعریفات* او جایگاهی مستقل یافته‌است.

در این مقاله با توجه به نگاه صورتگرایان به هنرسازه‌ها و اهمیّت آن‌ها در ایجاد فرم، به هنرسازهٔ تضمین پرداخته‌ایم و با ذکر نمونه در حدِّ دریافت خویش دلایلی را برای قرارگیری تضمین‌ها و اثر پذیری‌ها در آغاز و پایان غزل‌های حافظ بیان‌کرده‌ایم، در متون بلاغی متأخر ومعاصر تلمیح را در تعریفی جدید می‌بینیم. گاه برخی موارد اثرپذیری می‌توانند نوعی از تلمیح را نیز در بر داشته‌باشند و دلیل آن شهرت برخی ابیات (مثلاً ابیات رودکی یا انوری یا سعدی) در بین اهل فرهنگ و همان مخاطبان هنری در گذشتهٔ ادبی ما بوده است. شاعر بدون نیاز به ذکر نام شاعر اصلی با اشاره‌ای مختصر به بیت او در شعر خود اثرپذیری‌اش را نشان می‌داده‌است.

انتظار ما آن است که ذکر این موارد نُخست در آموزش متن و بلاغت کارا باشد و دیگر اینکه نکته‌ای تازه را طرح‌کند؛ مراجعه به امهات ادبی در پژوهش ما برای تأکید بر این واقعیّت است که در آموزش، متن‌خوانی جایگاهی کلیدی دارد، به یک بیان هرچه هست در متن است و دانشجوی راستین ادبیّات افزون بر شناختِ دیدگاههای نو، در کنار خواندن متن باید بر مباحثی همچون بلاغت و دستورزبان و عروض هم واقف باشد، چنان‌که تاریخ ادبیّات و نقد ادبی هم ابزارِ کارِ آموختنِ ادبیّاتند. هرچند اینک هریک شاخه‌ای تخصصی به شمار بیایند.

منابع

اصفهانی،کمال‌الدّین اسماعیل (۱۳۴۸). *دیوان*.تصحیح حسین بحرالعلومی.چ۱. تهران: دهخدا.

اصفهانی، محمود (۱۳۶۴). *دستورالوزاره*، تصحیح رضا انزابی‌نژاد، تهران، امیرکبیر.

انوری ابیوردی، محمّد (۱۳۷۶). *دیوان*. تصحیح مدرس رضوی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

اوحدی مراغه‌ای،رکن‌الدّین(۱۳۹۶).کلیّات.تصحیح علی مرادی.تهران: اوحدی.

بخارایی، ناصر (۱۳۵۳). *دیوان اشعار*، به کوشش مهدی درخشان، تهران، بنیاد نوریان.

تبریزی، همام‌الدّین(۱۳۹۴). *دیوان*، تصحیح رشید عیوضی، تهران، فرهنگستان.

تقوی، نصرالله(۱۳۶۳). هنجار گفتار،اصفهان،انتشارات فرهنگسرای اصفهان.

جرجانی، علی بن محمّدسید شریف (۲۰۰۴). معجم‌التعریفات،تحقیق محمّد صدیق منشاوی،قاهره، دارالفضیله.

حافظ، شمس‌الدّین محمّد(۱۳۶۲). *دیوان*، تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران،خوارزمی.

حافظ، شمس‌الدّین محمّد(۱۳۶۷). *دیوان*، تصحیح محمّد قزوینی و قاسم غنی، تهران، زوار.

خاقانی شروانی، بدیل بن علی (۱۳۷۵). *دیوان*، تصحیح میرجلال‌الدّین کزازی، تهران، مرکز.

خواجوی کرمانی، محمود(۱۳۹۴). *دیوان*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، نگاه.

دهلوی، امیرخسرو(۱۳۸۰). *دیوان*، به تصحیح اقبال صلاح‌الدّین، تهران، نگاه.

رادویانی، محمّد بن عمر(۱۳۶۸). ترجمان‌البلاغه،به کوشش محمّد جواد شریعت ،اصفهان،دژنپشت.

رجایی، محمّد خلیل(۱۳۷۲). معالم‌البلاغه،شیراز،دانشگاه شیراز.

رازی، شمس قیس(۱۳۸۸). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تصحیح سیروس شمیسا، تهران، علم.

رازی، نجم الدّین(۱۳۶۵). مرصادالعباد،تصحیح محمّد امین ریاحی،تهران،علمی وفرهنگی.

رودکی، جعفر بن محمّد (۱۳۹۱)، *دیوان*، به کوشش کامل احمدنژاد،تهران، کتاب آمه.

زاکانی، نظام‌الدّین عبیدالله (۱۳۴۳). *کلیات*، به کوشش پرویز اتابکی، تهران، زوار.

ساوجی، سلمان(۱۳۸۹). *کلیات*، تصحیح عباس علی وفایی، تهران، سخن.

سعدی، مصلح‌الدّین (۱۳۸۱). *گلستان*، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران،خوارزمی.

سعدی، مصلح‌الدّین(۱۳۸۵). *غزل‌های سعدی*، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، سخن.

سنایی غزنوی، مجدود بن آدم(بی تا). *دیوان*، تصحیح مدرس رضوی، تهران، کتابخانهٔ سنایی.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا(۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*، تهران، سخن.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا(۱۳۹۷). *این کیمیای هستی*، تهران، سخن.

صباغی، علی، حیدری، حسن(۱۳۶۹). «تلمیح از سرقت ادبی تاصنعت ادبی»،*فنون ادبی* ،دورهٔ ۹شمارهٔ۳ ،ص ۱۰۰-۱۲۰.

ظهیری سمرقندی، محمّد بن علی (۱۹۴۸). *سندبادنامه*، تصحیح احمد آتش، استانبول، وزارت فرهنگ.

عراقی، فخرالدّین ابراهیم(۱۳۷۲). *کلیات*،به کوشش نفیسی.تهران،کتابخانهٔ سنایی.

عطّار نیشابوری، فریدالدّین (۱۳۹۲). *دیوان*، تصحیح محمّد تقی تفضلی، تهران، علمی و فرهنگی.

عنصری، ابوالقاسم حسن(۱۳۶۳). دیوان،تصحیح محمّد دبیر سیاقی،تهران، کتابخانهٔ سنایی.

غزالی، محمّد(۱۳۹۶). *کیمیای سعادت*، تصحیح حسین خدیو جم، تهران،علمی وفرهنگی.

غزنوی، سید حسن(۱۳۶۲). *دیوان*، به کوشش مدرس رضوی،تهران،اساطیر.

فرای، نورتروپ(۱۳۹۱). *تحلیل نقد*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران، نیلوفر.

فرخ، سودابه، فهندزی، غلامحسین (۱۳۹۴). «تلمیح به مثابه هنرسازه»،*گردهمایی انجمن ترویج زبان وادب فارسی* ، دورهٔ ۱۰.
فرغانی، سیف‌الدّین محمّد (۱۳۹۲). *دیوان*، تصحیح ذبیح الله صفا، تهران، فردوس.
کرمانی، عمادالدّین فقیه(۱۳۴۸). *دیوان*، تصحیح رکن‌الدّین همایون فرخ، تهران، ابن سینا
کزازی، میرجلال‌الدّین(۱۳۹۲). *زیباشناسی سخن پارسی ۳ بدیع*، تهران،مرکز.
منوچهری دامغانی، احمد(۱۳۹۴). *دیوان*، تصحیح سید محمّد دبیر سیاقی، تهران، زوار.
مولایی، محمّد سرور(۱۳۶۸). *تجلی اسطوره در شعر حافظ*، تهران، توس.
نزاری قهستانی، سعدالدّین(۱۳۷۱). *دیوان*،تصحیح مظاهر مصفا،تهران،علمی.
وراوینی، سعدالدّین(۱۳۶۳). *مرزبان‌نامه*، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران، دانشگاه بهشتی.
وطواط، رشیدالدّین(۱۳۶۲). حدایقُ‌السِحر فی دَقایقِ‌الشعر، به کوشش عباس اقبال،تهران کتابخانهٔ سنایی- طهوری.
همایی، جلال‌الدّین(۱۳۶۳). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران، توس.

References

Isfahani, Kamal-ud-Din Esmaeil (1969), Divan, edited by Hossein Bahr-ul-Oloumi, Tehran, Dehkhoda.. (In Persian)
Isfahani, Mahmoud (1985),Dastur-e-Vozareh, edited by Reza Anzabinejad,Tehran, Amir Kabir.. (In Persian)
Anvari Abivardi, Mohammad (1997), Divan, edited by Modares Razavi, Tehran, Scientific and Cultural Publications.. (In Persian)
Ovadi Maraghe'i, Rokn-ud-Din (2017), Koliyat, edited by Ali Moradi, Tehran, Ovadi.. (In Persian) Bokharaei, Naser (1974), Divan of Poems, edited by Mehdi Derakhshan, Tehran, Noorian Foundation. (In Persian) .
Tabrizi, Hamam al-Din (1394), Divan, edited by Rashid Eywazi, Tehran, Farhangestan.. (In Persian)
Taghavi, Nasrallah (1363), Norm of Speech, Isfahan, Isfahan Cultural Center Publications. (In Persian)
Jorjani, Ali ibn Muhammad Said Sharif (2004), Mu'jam al-Tarifat, researched by Muhammad Sediq Menshawi, Cairo, Dar al-Fazila. (In Persian) .
Hafez, Shams al-Din Muhammad (1362), Divan, edited by Parviz Natel Khanlari, Tehran, (In Persian)
Khwarizmi. Hafez, Shams al-Din Muhammad (1367), Divan, edited by Muhammad Qazvini and Qasem Ghani, Tehran, Zavar. (In Persian)
Khaqani Sharvani, Badil ibn Ali (1375), Divan, edited by Mir Jalal al-Din Kazazi, Tehran, Markaz. (In Persian)
Khawaji Kermani, Mahmoud (1394), Divan, edited by Ahmad Soheili Khansari, Tehran, Negah. (In Persian)
Dehlavi, Amir Khosrow (1380), Divan, edited by Iqbal Salahuddin, Tehran, Negah. (In Persian)
Radviani, Muhammad ibn Omar (1368), Translator of Rhetoric, edited by Muhammad Javad Shariat, Isfahan, Dejanpasht. (In Persian)
Rajai, Muhammad Khalil (1372), Ma'alem al-Balagha, Shiraz, Shiraz University. (In Persian)
Razi, Shams Qais (1388), Al-Mu'jam fi Ma'ayir Şahir al-Ajam, edited by Sirous Shamisa, Tehran, Alam (In Persian)
Razi, Najm al-Din (1365), Mersad al-Ibad, edited by Muhammad Amin Riahi, Tehran, Scientific and Cultural. (In Persian)

Rudaki, Jafar ibn Muhammad (1391), Divan, edited by Kamel Ahmadnejad, Tehran, Ketab Ame. (In Persian)
Zakani, Nizam al-Din Obaidullah (1343), Kulyat, edited by Parviz Atabaki, Tehran, Zavar. Savji, Salman (1389), Kulyat, edited by Abbas Ali Vafaei, Tehran, Sokhan (In Persian).
Saadi, Mosleh al-Din (1381), Golestan, edited by Gholam Hossein Yousefi, Tehran, Khwarizmi. (In Persian)
Saadi, Mosleh al-Din (1385), Ghazals of Saadi, edited by Gholam Hossein Yousefi, Tehran, Sokhan. (In Persian)
Sanai Ghaznavi, Majdood ibn Adam (Beita), Divan, edited by Modarres Razavi, Tehran, Sanai Library. (In Persian)
Shafii Kadkani, Mohammad Reza (1391), Resurrection of Words, Tehran, Sokhan. Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2018), This Chemistry of Being, Tehran, Sokhan (In Persian).
Sabbaghi, Ali, Heydari, Hassan (1980), "Hints from Plagiarism to Literary Art", Literary Arts, Volume 9, Issue 3, pp. 100-120. (In Persian)
Zahiri Samarqandi, Mohammad Bin Ali (1948), Sindbadnameh, edited by Ahmad Atash, Istanbul, Ministry of Culture (In Persian)
Iraqi, Fakhr al-Din Ibrahim (1993), Kulyat, edited by Saeed Nafisi. Tehran, Sanai Library. Attar Neyshaburi, Farid al-Din (2013), Divan, edited by Mohammad Taqi Tafazzoli, Tehran, Scientific and Cultural. (In Persian)
Ensri, Abolqasim Hassan (1984), Divan, edited by Mohammad Dabir Siyaghi, Tehran, Sanai Library. (In Persian)
Ghazali, Muhammad (2017), Alchemy of Happiness, edited by Khadiyyah Jam, Tehran, Scientific and Cultural. (In Persian)
Ghaznavi, Seyyed Hassan (1983), Divan, with the help of Modarres Razavi, Tehran, Mythology.. (In Persian)
Fry, Northrop (2012), Critical Analysis, translated by Saleh Hosseini, Tehran, Niloufar. (In Persian)
Farrokh, Sudabeh, Fahandzi, Gholamhossein (2015), "Allusion as a Creative Art", Conference of the Association for the Promotion of Persian Language and Literature, 10th Session. Ferghani, Seif al-Din Muhammad (2013), Divan, edited by Zabihullah Safa, Tehran, Ferdows. Kermani, Emad al-Din Faqih (1969), Divan, edited by Rukn al-Din Homayoun Farrokh, Tehran, Ibn Sina Kazazi, Mir Jalal al-Din (1993), Aesthetics of Persian Speech 3, Badi', Tehran, Markaz (In Persian).
Manouchehri Damghani, Ahmad (1994), Divan, edited by Seyyed Mohammad Dabir Siyaghi, Tehran,. (In Persian)
Zavar. (In Persian) Molaei, Mohammad Sarwar (1989), Manifestation of Myth in Hafez's Poetry, Tehran, Toos. (In Persian)
Nizari Qohestani, Sa'ad al-Din (1992), Divan, edited by Mazahir Musfa, Tehran, Alami. Varavini, Sa'ad al-Din (1984), Marzbannameh, edited by Khalil Khatib Rahbar, Tehran, Beheshti University. (In Persian)
And Tawat, Rashid al-Din (1983), The Magic of Magic in the Moments of Poetry, by Abbas Iqbal, Tehran, Sana'i-Tahuri Library. (In Persian)
Homa'i, Jalal al-Din (1984), Rhetoric and Literary Arts, Tehran, Toos. (In Persian)

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Conceptual and Structural Deficiencies in Literary Criticism of Afghanistan

Noor Mohammad Noornia[1]✉ | Ahmad Razi[2] | Alireza Nikouei[3]

1. Corresponding Author, Ph.D. Graduated of Persian Language and Literature Department, Faculty of Literature and Humanities, Guilan University, Rasht, Iran. Email: noornoornia@gmail.com
2. Professor of Persian Language and Literature Department, Faculty of Literature and Humanities, Guilan University, Rasht, Iran. Email: razi@guilan.ac.ir
3. Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Faculty of Literature and Humanities, Guilan University, Rasht, Iran. Email: alireza_nikouei@yahoo.com

Article Info

Article Type:
Research Article

(125-149)

Receive Date:
06 January 2026

Revise Date:
29 May 2026

Accept Date:
30 May 2026

Published online:
03 July 2026

Abstract

Literary criticism in Afghanistan two last decades, concurrent with the expansion of literary and cultural activities, has witnessed a remarkable growth and proliferation of sources, academic theses and journalistic criticism; nevertheless, this quantitative expansion has failed to lead to the formation of a coherent, sustained and methodologically grounded critical discourse and has instead resulted largely in the accumulation of fragmented texts. The present article aims to identify and systematically analyze the conceptual and structural deficiencies of literary criticism in Afghanistan by examining the most significant domains in which theoretical weakness, methodological inadequacy and linguistic divergence are clearly manifested and traceable. The research adopts a descriptive–analytical method with a diagnostic approach grounded in conceptual and structural analysis of critical texts (Criticism of poetry and story/novel). The findings indicate that the crisis of literary criticism in Afghanistan stems primarily from the misinterpretation of literary theories, their superficial or merely formulaic application, the absence of a clear analytical language and the predominance of subjective judgment in place of structured and reasoned analysis. Moreover, structural examination reveals that deficiencies in systematic theoretical education, the prevalence of incomplete or inaccurate translations, the absence of effective mechanisms for scholarly evaluation and the dominance of taste-oriented approaches within the literary sphere have created conditions for instability, fragmentation, and methodological discontinuity, while further intensifying the persistence of this situation. These deficiencies operate in an interconnected, network-like manner, placing literary criticism in a state of “epistemic deficiency” a condition in which theory is not properly assimilated, methodology fails to become established and criticism is prevented from fulfilling its role in the production of scholarly knowledge. Overcoming this vicious cycle requires a fundamental reconstruction of theoretical education, the strengthening of analytical methodology and the establishment of research institutions equipped with academic journals and systematic systems of university-level evaluation. Such reforms are essential for disciplinary coherence alone.

Keywords: literary criticism of Afghanistan; pathology; literary theory; methodology; critical language

Cite this article: Noornia, Noor Mohammad; Razi, Ahmad & Nikouei, Alireza (2025). Conceptual and Structural Deficiencies in Literary Criticism of Afghanistan. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 14, Issue: 3, Ser. No.: 39 (125-149).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.409553.2101

Publisher: The University of Tehran Press.

© Noor Mohammad Noornia, Ahmad Razi, Alireza Nikouei

1. Introduction

In the Last two decades, literary criticism in Afghanistan has expanded quantitatively due to the growth of literary production, academic theses and journalistic criticism. Despite this expansion, literary criticism of Afghanistan has not developed into a coherent, theory-driven and methodologically stable discourse. A clear gap exists between the epistemological expectations of literary criticism and its actual practice. This gap manifests in conceptual ambiguity, methodological inconsistency, an unstable critical language and the dominance of impressionistic or taste-based judgments. These symptoms indicate a deeper crisis in the conceptual and structural foundations of literary criticism in Afghanistan.

2. Literature Review

Literary criticism in Afghanistan is limited, fragmented and largely lacks a coherent theoretical and methodological framework. Early works, such as Qawim's *Collected Essays on Literary Theory and Criticism* (2011) and Mahmoud Jafari's article "The Status of Literary Criticism in Contemporary literature of Afghanistan" (2013) are mostly descriptive, highlighting issues like taste-based judgment, superficial reading, and insufficient training. Yaqub Yasna's *Possible Knowledges of the Text* (2013) and *Reading the Text* (2014), and Yaman Hikmat's *Encountering the Text* (2014) emphasize the absence of theoretical grounding and the need for epistemological reflection, while later works, including Emran Rateb's *Melancholy and Doubt* (2019) and Yasna's *Disenchanting Enlightenment: Against Simplification* (2020), stress methodological instability and the dominance of impressionistic readings. Overall, literary criticism of Afghanistan remains conceptually and structurally underdeveloped. This study aims to provide a systematic diagnostic analysis, offering a theoretical foundation for reconstructing criticism as a knowledge-producing discipline.

3. Objectives

The main objective of this article is to identify and analyze the major conceptual and structural deficiencies of contemporary literary criticism of Afghanistan. The study seeks to explain how misinterpretations of literary theory, weak methodological practices and fragile institutional structures interact to prevent criticism from functioning as a knowledge-producing discipline. By distinguishing between conceptual and structural shortcomings, the research aims to clarify the nature of the crisis and to outline preliminary directions for reconstructing critical discourse.

4. Methods and Theories

The research adopts a descriptive–analytical methodology with a diagnostic approach based on conceptual and structural analysis. The deficiencies identified in literary criticism of Afghanistan are categorized into two interrelated domains: conceptual deficiencies, which concern the understanding and application of literary theory and structural deficiencies, which relate to education, translation practices, institutional evaluation and the organization of critical discourse. Each domain is analyzed in terms of its characteristics, causes and consequences.

The theoretical components of this study draws on contemporary theories of literary criticism that emphasize reading, textual structure, signification, discourse, context and historicity. Based on this perspective, literary criticism gains validity only when interpretation is grounded in a coherent conceptual framework and supported by textual evidence and analytical reasoning. The study also engages with theories of critical methodology, which stress transparency of argumentation, methodological coherence and evaluability of interpretation. In addition, theories of literary institutions and knowledge production are employed to situate criticism within academic, educational and cultural structures. Insights from reader-response

theory and hermeneutics are used to clarify the role and limits of subjectivity in critical interpretation.

5. Discussion and Findings

The findings indicate that one of the most serious conceptual problems in literary criticism of Afghanistan is the superficial and formulaic use of literary theory. Theories are often encountered through incomplete translations or secondary sources and are applied without sufficient understanding of their philosophical foundations. As a result, theory functions either as a rigid template imposed on texts or as a decorative vocabulary that obscures analysis. Another major issue is the dominance of taste-based and impressionistic criticism, in which personal response replaces methodologically accountable interpretation. Additionally, the ideological instrumentalization of criticism reduces literary texts to political or social documents and restricts textual plurality.

At the structural level, weak theoretical education, limited access to primary theoretical texts, inadequate translations and the absence of academic evaluation mechanisms contribute to methodological instability. These structural deficiencies reinforce conceptual misunderstandings and perpetuate a cycle of weak critical practice. Together, these problems create a condition of "epistemic absence" in which theory is not internalized, methodology is not stabilized and criticism fails to produce cumulative knowledge.

6. Conclusion

The article concludes that the crisis of literary criticism in Afghanistan results from an interconnected network of conceptual and structural deficiencies rather than isolated failures. Addressing this crisis requires reconstructing theoretical education, strengthening analytical methodology and establishing institutional mechanisms for academic evaluation. Only through the integration of theory, method and institutional support can literary criticism of Afghanistan develop into a coherent, evaluable and knowledge-producing critical discourse.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

کاستی‌های مفهومی و ساختاری نقد ادبی افغانستان

نورمحمد نورنیا[۱]✉ | احمد رضی[۲] | علیرضا نیکویی[۳]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانش‌آموختهٔ گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: noornoornia@gmail.com

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: razi@guilan.ac.ir

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: alireza_nikouei@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: علمی و پژوهشی (۱۴۹-۱۲۵)

تاریخ دریافت: ۱۶ دی ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۰۸ خرداد ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۰۹ خرداد ۱۴۰۵

تاریخ انتشار: ۱۲ تیر ۱۴۰۵

چکیده

نقد ادبی افغانستان در دو دههٔ اخیر (۱۳۸۰-۱۴۰۰)، هم‌زمان با گسترش فعالیت‌های ادبی و فرهنگی، با رشد چشمگیر و تعدد منابع، پایان‌نامه‌های دانشگاهی و نقدهای مطبوعاتی مواجه شده است. با این حال، این گسترش کمّی نتوانسته است به شکل‌گیری گفتمانی منسجم، پایدار و روش‌مند در حوزهٔ نقد ادبی بینجامد و بیشتر به انباشت متون پراکنده منجر شده است. مقالهٔ حاضر با هدف شناسایی و تحلیل نظام‌مند کاستی‌های مفهومی و ساختاری نقد ادبی افغانستان، به بررسی مهم‌ترین عرصه‌هایی می‌پردازد که ضعف نظری، نارسایی روش‌شناختی و واگرایی زبانی در آن‌ها به‌گونه‌ای آشکار بازتاب یافته و قابل ردیابی است. روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی-تحلیلی با رویکرد آسیب‌شناسانه و مبتنی بر تحلیل مفهومی و ساختاری متون انتقادی (نقد شعر و داستان/رمان) است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند که بحران نقد ادبی در افغانستان، بیش از هر چیز، از کژفهمی نظریه‌های ادبی، مصرف سطحی یا صرفاً قالبی آن‌ها، فقدان زبان تحلیلی معین و غلبهٔ برداشت‌های شخصی به جای تحلیل ساختارمند و مستدل ناشی شده است. افزون بر این، بررسی ساختاری نشان می‌دهد که ضعف در آموزش منسجم نظریه‌ها، رواج ترجمه‌های ناقص یا نادقیق، نبود سازوکارهای مؤثر ارزیابی علمی و غلبهٔ ذوق‌محوری در فضای ادبی، زمینهٔ ناپایداری، پراکندگی و گسست روش‌شناختی را فراهم ساخته و استمرار این وضعیت را تشدید کرده است. این کاستی‌ها به صورت شبکه‌ای و درهم‌تنیده عمل می‌کنند و نقد ادبی را در «فقدان معرفتی» قرار می‌دهند که در نتیجه، نظریه به درستی جذب نمی‌شود؛ روش تثبیت نمی‌گردد و نقد از ایفای نقش خود در تولید معرفت علمی بازمی‌ماند. رهایی از این چرخهٔ معیوب، مستلزم بازسازی بنیادین آموزش نظری، تقویت روش‌شناسی تحلیلی و ایجاد نهادهای پژوهشیِ دارای مجله و نظام ارزیابی دانشگاهی است.

کلیدواژه‌ها: نقد ادبی افغانستان، آسیب‌شناسی، نظریهٔ ادبی، روش‌شناسی، زبان نقد

استناد نورنیا، نورمحمد؛ رضی، احمد و نیکویی، علیرضا (۱۴۰۴). کاستی‌های مفهومی و ساختاری نقد ادبی افغانستان. *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، ش ۳، پاییز ۱۴۰۴، پیاپی ۳۹ (۱۲۵-۱۴۹).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.409553.2101

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نورمحمد نورنیا، احمد رضی، علیرضا نیکویی

۱. مقدمه

در بستر ادبی افغانستان که یکی از گستره‌های جغرافیایی زبان فارسی بوده و هست، با وجود رشد کمّی تولیدات نقد در دو دههٔ اخیر (۱۳۸۰–۱۴۰۰)، گسترش فعالیت‌های دانشگاهی و شکل‌گیری نسل تازه‌ای از نویسندگان و پژوهشگران، همچنان شکاف عمیقی میان آنچه نقد ادبی باید باشد و آنچه عملاً پدید آمده مشاهده می‌شود. این شکاف، پیامد مجموعه‌ای از کاستی‌های ساختاری و مفهومی است که طی دهه‌ها انباشته شده و سیمای عمومی نقد ادبی در افغانستان را شکل می‌دهند. مسألهٔ اصلی این پژوهش، پرداختن به همین کاستی‌هاست که در لایه‌های مختلف، خود را نشان می‌دهند: از برداشت‌های نادرست نظریه‌ها و ساده‌سازی مفاهیم پیچیدهٔ نقد گرفته تا ضعف در زبان نقد، نقصان در آموزش دانشگاهی، غیبت روش‌شناسی مشخص و فروکاست نقد به توصیف‌های عاطفی و فردمحور. شناخت و تحلیل این کاستی‌ها از سویی ضرورتی دانشگاهی و از جانبی، گامی ضروری برای بازسازی گفتمان نقد در افغانستان است. نقد ادبی زمانی به جایگاه واقعی خود می‌رسد که ابزارهای مفهومی و روش‌شناختی آن به صورت روشن تعریف شده باشد و منتقد بتواند میان تجربهٔ فردی، چارچوب نظری و شواهد متنی پیوندی معتبر و سنجش‌پذیر برقرار کند.

بررسی کاستی‌ها چندین کارکرد هم‌زمان دارد: نخست آن که امکان می‌دهد وضعیت موجود نقد ادبی به صورت عینی و قابل ارزیابی صورت‌بندی شود؛ دوم آن که اجازه می‌دهد میان ضعف‌های ساختاری (مربوط به نهادها، آموزش، شیوهٔ تولید متن و زبان نقد) و ضعف‌های مفهومی (مربوط به فهم نظریه و چگونگی کاربست آن) تفکیک صورت گیرد و سوم آن که مسیرهایی برای اصلاح، آموزش و بازسازی نقد ادبی ترسیم شود. تأکید این مقاله بر آن است که ساحت‌های ساختار و مفهوم، به تنهایی قابل اصلاح نیستند؛ زیرا کاستی‌های نقد ادبی در افغانستان حاصل تعاملی پیچیده میان هر دو سطح‌اند.

هدف این پژوهش، شناسایی و توصیف مهم‌ترین ضعف‌هایی است که در نقد ادبی افغانستان بروز یافته‌اند و همچنین به تبیین ریشه‌ها و علل آن و ارائهٔ راهکارهایی برای بهبود نقد ادبی می‌پردازد. بررسی این کاستی‌ها هنگامی اهمیت مضاعف می‌یابد که دریابیم هر یک از آن‌ها نه یک ضعف منفرد، بلکه نشانه‌ای از اختلال بزرگ‌تری در ساختار معرفتی نقد به شمار می‌روند. صورت‌بندی دقیق این کاستی‌ها امکان می‌دهد که زمینهٔ نظری مناسبی برای پژوهش‌های بعدی فراهم، و طرحی مقدماتی برای اصلاح وضعیت نقد ادبی در افغانستان پیشنهاد شود.

روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی با رویکرد آسیب‌شناسانه مبتنی بر تحلیل مفهومی و ساختاری متون انتقادی (نقد شعر و داستان/رمان) است. به این معنا که کاستی‌ها بر اساس ماهیت‌شان در دو دستهٔ کلی «ساختاری» و «مفهومی» طبقه‌بندی می‌شوند و سپس هر یک با توجه به ویژگی‌های درونی و پیامدهای‌شان تبیین می‌گردند. این رویکرد دو مزیت اساسی دارد: نخست، امکان می‌دهد تصویری یک‌پارچه از وضعیت نقد ارائه شود و دوم، با تفکیک دقیق ضعف‌ها، راه را برای بحث‌های کاربردی‌تر دربارهٔ اصلاح ساختارهای آموزشی، نظری و تحلیلی نقد هموار می‌کند.

۱. ۱. پیشینهٔ پژوهش

مهم‌ترین آثاری که به کاستی‌های نقد ادبی در افغانستان پرداخته‌اند یا نشانه‌هایی از آن را بروز داده‌اند، عبارت‌اند از: *مجموعهٔ مقاله‌ها در زمینهٔ نظریهٔ ادبی و نقد ادبی* اثر عبدالقیوم قویم (۱۳۹۰) که افزون بر مباحث نظری پیرامون ادبیات‌شناسی، نمونه‌هایی از نقد بر آثار نویسندگان افغانستانی را نیز در بر دارد. مقالهٔ مطبوعاتی «جایگاه نقد ادبی در ادبیات معاصر افغانستان» نوشتهٔ محمود جعفری (۱۳۹۲) یکی از نخستین آسیب‌شناسی‌های نهادینه نشدن نقد ادبی در افغانستان است. جعفری، وضعیت موجود نقد ادبی را بازتابی از بی‌ریشگی نظری و آموزشی می‌داند. او، در این اثر، ساختار آسیب‌شناسی نقد ادبی در ایران را اقتباس کرده است (ر.ک. شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۳). یعقوب یسنا در کتاب *دانایی‌های ممکن متن* (۱۳۹۲) به شیوه‌ای فلسفی و معرفت‌شناسانه، مسألهٔ «فقدان نظریه» در نقد افغانستان را طرح کرده و به ضرورت تکوین دانش در خوانش متن پرداخته است. *مواجهه با متن* کتاب یامان حکمت (۱۳۹۳) به فقدان گفتمان نظری منسجم در نقد ادبی افغانستان اشاره کرده و نمونه‌هایی از متن‌ها و نقدهای معاصر را در پرتو نظریه‌های جدید بررسی کرده است. یعقوب یسنا در کتاب *خوانش متن* (۱۳۹۳) با تکیه بر نقدهای انجام‌شده در افغانستان، به تحلیل بحران گفتمان نظری و عملی در نقد پرداخته است. *مالیخولیا و تردید* مجموعه‌مقالات عمران راتب (۱۳۹۸) با رویکردی تأویلی به مسألهٔ معنا و تفسیر متن، در لایه‌های نظری و نقدهای عملی، بر خلأ روش و نظریه در این حوزه تأکید می‌کند. در کتاب *روشنگری افسون: برای گذر از ساده‌انگاری* (۱۳۹۹)، یعقوب یسنا ضمن نقد ساده‌انگاری ادبی، در مورد نارسایی نقد دانشگاهی و نبود گفتمان فلسفی در افغانستان بحث کرده است.

مرور این آثار نشان می‌دهد که نقد ادبی افغانستان فاقد نظام نظری و روش‌شناختی منسجم است. این فقدان در آثار فوق، بیشتر به صورت اشاره یا تذکرهای کلی مطرح شده است و نویسندگان به شناسایی کاستی‌های نقد ادبی، دسته‌بندی آن‌ها و ذکر نمونه و تحلیل آن نپرداخته‌اند. پژوهش حاضر، افزون بر این که به موارد یادشده به گونهٔ گسترده توجه نشان داده، تلاش کرده که ریشه‌ها و پیامدهای این کاستی‌ها را نیز از نظر دور ندارد.

۱. ۲. مؤلفه‌های نظری پژوهش

نخستین مؤلفهٔ نظری این پژوهش، نظریه‌های معاصر نقد ادبی‌اند که نقد را بر محور مفاهیمی چون «خوانش»، «ساختار»، «دلالت»، «زمینه»، «گفتمان» و «تاریخ‌مندی» تعریف می‌کنند (ر.ک. کالر، ۱۳۹۶: ۱۶۶). در این دیدگاه، نقد ادبی تنها زمانی اعتبار می‌یابد که قادر باشد رابطه میان متن و شبکهٔ مفهومی پیرامون آن را توضیح دهد و به کمک دستگاه مفهومی معین، به تحلیل لایه‌های معنایی اثر بپردازد. مؤلفهٔ دوم، نظریه‌های مربوط به روش‌شناسی نقد است؛ نظریه‌هایی که بر ضرورت انسجام در فرایند تحلیل تأکید دارند و نقد را فرآیندی ارزیابی‌پذیر، مبتنی بر شواهد و تابع اصول مشخص زبانی و تحلیلی می‌دانند. مؤلفهٔ سوم، نظریه‌های مرتبط با نهادهای ادبی و تولید دانش است؛ دیدگاهی که نقد ادبی را در بستر شبکه‌ای از نهادها (دانشگاه، نشریات، انجمن‌ها و ساختارهای فرهنگی) تحلیل می‌کند. مؤلفهٔ نهایی، رابطه میان تجربهٔ فردی و تحلیل

علمی است؛ حوزه‌ای که نظریه‌های «واکنش خواننده» و «هرمنوتیک» به آن پرداخته‌اند. این نظریه‌ها تأکید می‌کنند که تجربهٔ فردی در نقد قابل حذف نیست (ر.ک. ایگلتون، ۱۳۸۸: ۱۱۱)؛ اما تجربهٔ فردی زمانی به خوانش معتبر تبدیل می‌شود که در چارچوب تحلیل روشمند و زبان نظری قرار گیرد.

۲. کاستی‌های مفهومی و ساختاری نقد ادبی

کاربست نظریه در نقد ادبی افغانستان به دههٔ چهل سدهٔ گذشته بازمی‌گردد. از آن زمان تا کنون، نسبت نقد ادبی افغانستان با نظریه‌های ادبی، مسیر یکسان و ثابتی را طی نکرده و همواره دچار تنوع، گسست و ناپیوستگی بوده است (ر.ک. نورنیا و همکاران، ۱۴۰۴: ۶۷). در دهه‌های اخیر، اگرچه زمینه‌هایی تازه برای رشد نقد ادبی فراهم آمد؛ اما بنیان‌های نظری، روش‌شناختی و ساختاری این حوزه هنوز تثبیت نشده‌اند. این وضعیت را می‌توان حاصل نوعی رشد ناهم‌زمان در اجزای مختلف گفتمان نقد ادبی دانست؛ بدین معنا که ورود نظریه‌های جدید، گسترش آموزش دانشگاهی، تحول تولید ادبی و شکل‌گیری زبان نقد، هر یک در زمان‌ها و شرایط متفاوت و بدون پیوند با یکدیگر رخ داده‌اند. پیامد این ناهم‌زمانی آن است که ابزارهای مفهومی، روش‌شناختی و نهادی نقد در یک سطح تاریخی مشترک قرار ندارند و از همین رو، نقد ادبی در عمل با گسست‌هایی ساختاری و معرفتی مواجه می‌شود. کاستی‌هایی که در ادامه بررسی می‌شوند، نه صرفاً ضعف‌هایی منفرد، بلکه نشانه‌های این رشد ناموزون‌اند. تحلیل وضعیت کنونی نقد ادبی افغانستان بدون شناسایی و واکاوی کاستی‌های آن امکان‌پذیر نیست؛ زیرا کاستی‌ها به منزلهٔ گره‌گاه‌هایی‌اند که در آن‌ها عناصر مختلف نقد ادبی از جمله ساختار و مفهوم نقد، زبان نقد، نهاد دانشگاه و سنت ادبی با یکدیگر تلاقی می‌کنند و پیامد این تلاقی، بروز ناهماهنگی‌ها و بحران‌های مفهومی و ساختاری است.

مهمترین چالش‌های نقد ادبی معاصر افغانستان، عبارت‌اند از:

۲. ۱. فروپاشی معیار در نقد متن‌گریز

یکی از بنیادی‌ترین چالش‌های نقد ادبی معاصر افغانستان، گرایش شتاب‌زده به نظریه‌های نسبی‌گرایانه و پساساختارگراست؛ گرایشی که در خاستگاه فلسفی‌اش، بر «مرگ مؤلف»، «سیالیت معنا» و «خواننده‌محوری» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۶) استوار است؛ اما در بستر انجمنی و دانشگاهی افغانستان بیشتر به صورت گزاره‌هایی شعاری و تقلیدی به کار رفته است. این وضعیت همان‌گونه که در تجربهٔ نقد ادبی افغانستان مشاهده می‌شود، بیش از آن‌که افق‌های تازه‌ای برای فهم ادبیات بگشاید، به شکل‌گیری نوعی سردرگمی معرفتی انجامیده است.

یعقوب یسنا در کتاب‌هایش به ویژه در *خوانشِ متن* به صورت گسترده، این بحران را برجسته می‌کند. او هشدار می‌دهد که بسیاری از خوانندگان و منتقدان «به اساس چند نقل قول... گویا نظریه‌دان شده‌اند» (یسنا، ۱۳۹۳: ۲) و این رفتار را «نظریه‌زدگی» و «هیولاسازی نظریه» می‌نامد. همچنین تأکید می‌کند که مبانی نظری و «قواعد نقد باید از مناسبات درونی متن ادبی استخراج

شود» (یسنا، ۱۳۹۹: ۲۸۷)؛ «نه این‌که [منتقد]، نقد و متن ادبی را به نظریه‌ی نیمه و نیمکله، خم کند» (یسنا، ۱۳۹۳: ۳).

با این حال، فروپاشی معیار در خود همین کتاب هم مصداق پیدا می‌کند. اگرچه نویسنده در سطح نظری بر ضرورت معیارمندی و تحلیل متن‌محور تأکید دارد؛ اما در خوانش عملیِ کتاب می‌توان مواردی را مشاهده کرد که در آن‌ها تحلیل از حدود شواهد درون‌متنی فراتر رفته و به تأویل‌هایی وارد شده است که متن برای‌شان پشتیبانی نظری فراهم نمی‌کند. برای نمونه، در تحلیل بند دوم شعر «مردی که در بامداد مُرد»، تعبیر «خودش را چلیپا کشید» (همان: ۱۴) بدون قرینهٔ دینی، به سوی معناهای آیینی (= صلیب) سوق داده شده است. درحالی‌که ساختار ساده و تصویری شعر، چنین بار سنگینی را برنمی‌تابد و «چلیپا» تنها می‌تواند دلالت حرکتی/بدنی داشته باشد به معنای «خط‌بطلان‌کشیدن». همین وضع در توضیحِ تصویر «نشستن کنار گورستان و ستاره‌شماری» هم دیده می‌شود که آن فقره، به‌گونه‌ای فلسفی و وجودی تفسیر شده است، بی‌آن‌که شعر، نشانه‌ای زبانی یا تصویری برای چنین برداشتی عرضه کند.

این فاصله‌گیری از متن گاهی در لحن نوشتار نیز بازتاب می‌یابد. در برخی مواضع، زبان نقد از بی‌طرفی تحلیلی فاصله می‌گیرد و رنگ کنایی و گاه گزنده به خود می‌گیرد؛ امری که در دستکاری نام شاعران و افزودن پیشوندها و پسوندها به آن نمود می‌یابد؛ مثلاً منتقد، عنوان نقدی را که به شعرهای «مجیب مهرداد» اختصاص دارد، «مجیب‌الرحمان مهرداد در هوای آوانگاردیسم» گذاشته است، که افزایش «الرحمان» به نام شاعر و کاربرد کلمهٔ «هوا» قابل درنگ است (همان: ۴۵). ارجاع‌های مکرر به قصه‌های زندگی شخصی شاعران، عملکردهای اجتماعی آنان و حضورشان در انجمن‌ها، محافل ادبی یا برنامه‌های بزرگداشت نیز قابل تأمل است که اغلب با لحنی کنایی عرضه می‌شوند و بخشی از گرایش لحن‌محور و متن‌گریز به شمار می‌آیند. این ارجاعات بیش از آن که تحلیل را تقویت کنند، به حاشیه‌پردازی می‌انجامند. کاستی زبان کنایی و گزنده در نقدهای دیگر نیز قابل مشاهده است (ر.ک: آرین، ۱۳۹۸: ۹۲–۹۸).

بنابراین، فاصله‌ای میان بنیان نظری کتاب و اجرای عملی برخی خوانش‌ها مشهود است. منتقد با اشراف به این فاصله‌گیری‌ها تصریح می‌کند که در برخی خوانش‌ها «فقط خوانش ممکن» را ارائه کرده و «مهم نیست این خوانش‌ها چقدر توانسته یا نتوانسته دانایی انتقادی ارائه کنند» (یسنا، ۱۳۹۳: ۲). در جایی دیگر نیز می‌نویسد که مطرح‌بودن/نبودن توانایی‌های معرفتی خوانش‌ها اهمیت چندانی ندارد و اصل، این است که «خوانش ارائه شده است».

اگرچه کتاب *خوانش متن* در سطح نظری، علیه نسبی‌گرایی غیرمسوولانه و پساساختارگرایی شعاری موضع‌گیری می‌کند و خود نویسنده از بحران نظریه‌خوانی سطحی آگاه است (چنان‌که از آن به «ببر کاغذی»شدن نظریه‌ها تعبیر می‌کند)؛ اما در سطح عملی، برخی خوانش‌ها همچنان در معرض لغزش به سوی همان تأویل‌محوری قرار می‌گیرند که زمینهٔ اصلی فروپاشی معیار در نقد ادبی معاصر افغانستان است.

این کاستی در خوانش‌های عملی دیگر نیز مشاهده می‌شود؛ برای نمونه در نقدنامهٔ *مالیخولیا و تردید*، منتقد در خوانش برخی متون تصریح می‌کند که نوشتار-خوانش‌هایش «چیزی بیشتر از دریافت و نحوهٔ مواجهه با مجموعه [شعر] و مقدمهٔ آن را بیان نمی‌کند» (راتب، ۱۳۹۸: ۲۱۳) و از همین منظر، این نوشتارها را «اعتراض» می‌نامد، نه نقد. این تصریح صادقانه، خوانش را از هرگونه الزام روش‌شناختیِ قابل ارزیابی دور می‌کند و آن را به سطح دریافت فردی فرومی‌کاهد. از سوی دیگر، در حالی که نویسنده تأکید می‌کند «بحث از به‌شناخت‌درآمدنِ شناخت‌ناپذیر، یک مغالطه است» (همان: ۱۹۱)، در خوانشِ یک بیت شعر، به این نتیجه می‌رسد که «ناممکن اتفاق می‌افتد» (همان: ۲۹۸)؛ امری که نشان‌دهندهٔ لغزش از موضع نظری به تأویلی است که متن برای آن قرینه‌ای روش‌مند فراهم نمی‌کند. افزون بر این، آنجا که نویسنده در غیاب نظریه‌ای خاص و با بهره‌گیری از مفاهیم فلسفی به بسط متون یا مقابله با آن‌ها می‌پردازد، نظریه به افقی شناور برای توجیه تأویل بدل می‌گردد.

نقدهای یعقوب یسنا و عمران راتب که غالباً بر مبناهای نظری استوارند و آگاهی مفهومی از جریان‌های معاصر نقد ادبی را بروز می‌دهند، با این هدف نمونه آورده شد که نشان داده شود کاستی یادشده، صرفاً به نقدهای سطحی یا غیرنظری محدود نمی‌شوند و در نقدهای آگاهانه و نظری هم به صورت تنش میان بنیان نظری و اجرای عملی خوانش بازتولید می‌شوند. در خوانش‌های غیر نظری، فراروی از متن، یکی از ارکان اصلی نوشتار را تشکیل می‌دهد؛ برای نمونه می‌توان «دنیای پر راز و رمز اشعار واصف باختری» (قویم، ۱۳۹۰: ۲۱۹) را نگاه کرد.

۲. ۲. غلبهٔ خوانش سلیقه‌ای و بحران روش در خوانش

یکی از مفاهیم که پس از رواج نقد دانشگاهی، به اتهام بی‌کفایتی در ارزیابی علمی و روشمند، از شیوهٔ نقدهای قابل اتکا کنار گذاشته شد، «ذوق» است. این مفهوم، تاریخی، متکثر، پیچیده و دارای مصادیق و معیارهای گوناگونی است (ر.ک. خوش‌ضمیر و همکاران، ۱۴۰۲: ۸۵) و با پیروی از این، نقد ذوقی، برخلاف آن که یکسره شخصی تلقی می‌شود، عاری از معیار نیست و در برخی رویکردهای نقد ادبی همچون «واکنش خواننده»، «نظریهٔ دریافت» یا «هرمنوتیک»، قابل تبیین است؛ اما در غیاب چارچوب نظری و قواعد ارزیابی، ممکن است که این فردمحوری، به آزادی تفسیر منجر شود. در این صورت، متن، تابع حافظه، تجربهٔ زیسته و حساسیت‌های عاطفی منتقد شده، از امکان گفت‌وگوی انتقادی فاصله می‌گیرد. بخش عمده‌ای از آنچه در فضای ادبی افغانستان «نقد» نامیده می‌شود، مشمول همین توصیف است که دریافت سوبژکتیو منتقد، جایگزین تحلیل نظام‌مند می‌شود و مرز میان خوانش انتقادی و بازگویی تجربهٔ فردی مخدوش می‌گردد.

بازتاب چنین وضعیتی را می‌توان در کتاب *پرسه در دیگری: واکاوی شعر هرات از ۱۳۸۰ تا ۱۴۰۰* نوشتهٔ افسانه واحدیار مشاهده کرد. کتابی که از حیث مستندسازی جریان شعر معاصر هرات ارزشمند است، اما بازتاب‌دهندهٔ مواجههٔ شخصی نویسنده با شعرهاست که جایگزین تحلیل مبتنی بر چارچوب نظری مشخص می‌شود. به عنوان مثال، در فصل مربوط به تحلیل شعر سمیه رامش، واحدیار بر عناصر تکرارشونده در شعرهای او انگشت می‌گذارد و می‌نویسد: «شعرهای

رامش دارای روایت خطی هستند و بعد زنانگی آن به شدت پررنگ است؛ طوری‌که کمتر شعری می‌توان یافت که میان‌جنسیتی یا اندروژنی نوشته شده باشد» (واحدیار، ۱۴۰۰: ۱۷۷). این گزاره، ظرفیت آن را دارد که به بحثی دقیق دربارهٔ بدنیّت، روایت‌مندی و جنسیت در شعر سپید زنان هرات بدل شود؛ اما نویسنده از توصیف، فراتر نمی‌رود و به آوردن نمونه‌هایی پراکنده بسنده می‌کند که بدون پیوند نظری، در سطح داوری مبتنی بر تجربهٔ انفرادی می‌مانند. واحدیار در همان صفحه می‌نویسد که: «رامش از تجربیات زنانه‌ای می‌گوید که تابو محسوب می‌شوند...» و شاعر، زنان جوامع جنگ‌زده و سنتی را «**روسپیان** *خانگی* می‌خواند و بر موضوع حساسیت‌برانگیز **بکارت** دست می‌گذارد». این نشانه‌ها، اگر در دستگاهی چون نشانه‌شناسی بدن، نقد فمینیستی یا گفتمان قدرت تحلیل می‌شد، می‌توانست پشتوانه‌ای نظری برای داوری واحدیار فراهم آورَد؛ اما چون تحلیل در این جهت بسط نمی‌یابد، توصیفی از پدیدهٔ زنانگی در شعر است و نه واکاوی تحلیلی آن. در خوانش شعر فریبا حیدری نیز، ویژگی‌های مهمی چون «بی‌پروایی»، «اعتراض» و «ملایمت بعد زنانگی» را برجسته می‌کند و می‌نویسد: «بعد زنانگی شعر او بسیار ملایم و محتاط و درونی‌شده است...» (همان: ۱۸۹)؛ اما باز هم این گزاره‌ها بدون طرح دستگاه تحلیلی رها می‌شوند. خواننده نمی‌تواند تشخیص دهد «ملایمت بعد زنانگی» چگونه در ساختار زبان، نحوهٔ تصویرسازی، ریتم یا خطوط معنایی شعر حیدری نمود پیدا کرده است. به همین ترتیب، اشارهٔ واحدیار به «شعارزدگی» در برخی اشعار، بدون سنجش تغییرات زبانی، آیرونی، ساختار روایی یا پیوند آن با زمینهٔ اجتماعی، بیشتر به داوری عاطفی نزدیک می‌شود تا تحلیل نقادانه. بررسی شعر حمیرا نکهت نیز وضع مشابهی دارد. مبحث «سلطه» طرح می‌شود؛ اما بدون پیوند با نظریه‌های اسطوره‌شناسی، تحلیل گفتمان یا نقد فمینیستی باقی می‌ماند. اگرچه خوانشگر در ابتدای مبحث، در مورد اسطوره سخن می‌گوید؛ اما خوانش، تأملات و مواجههٔ او با متن است. از این‌رو، امکان «بازآزمایی» و «دیالوگ انتقادی» محدود می‌شود؛ زیرا استدلال‌ها بر پایهٔ معیارهای قابل سنجش بنا نشده‌اند و دریافت‌های فردی، جایگزین چارچوب‌های نظری و تحلیلی شده‌اند.

این الگوی فردمحور، محدود به یک اثر یا یک منتقد خاص نیست، بلکه در بخش مهمی از نقدهای معاصر افغانستان تکرار می‌شود. در *پیشگامان شعر نو در افغانستان* نوشتهٔ پرتو نادری نیز داوری‌های انتقادی غالباً پیش از صورت‌بندی معیارهای تحلیلی عرضه می‌شوند. برای نمونه، در قسمت داوری دربارهٔ یوسف آیینه، نویسنده تصریح می‌کند که: «او از شعر نیمایی جز صورت (شکستن افاعیل و رکن‌ها) درک درست و همه‌جانبه‌ای نداشته است» (پرتو نادری، ۱۴۰۰: ۸۸). این گزاره بیش از آن‌که بر استدلال متنی استوار باشد، بازتاب دریافت شخصی خوانشگر از میزان نو بودن شعر است.

این مسأله در نوسان معیارهای ارزیابی، در سراسر اثر قابل مشاهده است. در بررسی شعر برخی شاعران، نزدیکی به الگوهای شعری ایران (مانند اشاره به شباهت شعر رضا مایل هروی با فریدون توللی یا نادرپور) به عنوان نشانه‌ای از موفقیت و عبور از تقلید، تلقی می‌شود (همان: ۲۵۳).

در مقابل، در مورد شاعرانی دیگر، نوگرایی صرفاً به تغییر قالب یا شکست وزن فروکاسته می‌شود و همان نیز ناکافی ارزیابی می‌گردد. این جابه‌جایی مداوم سنجه‌ها نشان می‌دهد که نقد، فاقد یک دستگاه روش‌شناختی ثابت است و داوری‌ها بیش از آن‌که قابل بازآزمایی باشند، به سلیقهٔ فردی منتقد وابسته‌اند.

غلبهٔ خوانش سلیقه‌ای در سه‌گانهٔ نقد پرتو نادری (*پیر روشنی‌فروش*، *شاعری از تبار درختان* و *با آن عقاب زخمی*) به شکلی دیگر تداوم می‌یابد. نویسنده، آشکارا تأکید می‌کند که خوانش او مبتنی بر تجربه‌های زیسته و دریافت‌های شخصی است، «نه با تئوری‌ها و اندیشه‌پردازی‌های این یا آن منتقد» (پرتو نادری، ۱۴۰۱: ۲۷). از همین‌رو، تحلیل شعرها غالباً به بازگویی شاعرانه، خاطره‌نگاری فرهنگی و تفسیرهای تأملی بدل می‌شود. در مواردی که امکان خوانش تطبیقی یا بینامتنی فراهم است (برای مثال اشاره به پیوند میان دو شعر) خوانشگر با تعلیق داوری و ذکر عباراتی چون «نمی‌دانم» یا «نمی‌دانیم» از ورود به تحلیل ساختاری پرهیز می‌کند: «نمی‌دانم چرا احساس می‌کنم که در میان شعر پدرود و شعر "طلسم شکسته" پیوندی برخاسته از رویدادی وجود دارد» (همان: ۴۷). بدین‌سان، نقد از سطح تحلیل نظام‌مند به سطح روایت تفسیری فروکاسته می‌شود و متن، بیش از آن‌که موضوع واکاوی روشمند باشد، آیینهٔ حساسیت‌ها و خاطرات خوانشگر قرار می‌گیرد.

۲. ۳. فروکاست نقد به بازتاب گفتمان‌های اقتدار

سیطرهٔ گفتمان‌های ایدئولوژیک بر فرایند خوانش و تحلیل متون ادبی، از معضلات مهم نقد ادبی افغانستان است. برخلاف آنچه از نقد ادبی انتظار می‌رود، نقد در بسیاری از نمونه‌های موجود در افغانستان، تحت سلطهٔ پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک است. این پیش‌فرض‌ها را که بر انتخاب متن و رویکرد نقد ادبی، اثر می‌گذارند و بر تحمیل معنا مبتنی‌اند، بارت «نقد حقیقت‌نما» می‌نامد و می‌گوید: «دنبال آن چیزی در یک اثر یا سخن است که با هیچ‌یک از اقتدارهایش در تناقض نباشد» (بارت، ۱۳۹۱: ۲۶).

نقد مارکسیستی، فمینیستی، پسامدرن، ساختارگرا و دیگر رویکردهایی که در بسترهای نظری خاص و با هدف روشن‌کردن روابط قدرت، جنسیت، طبقه یا گفتمان‌های پنهان در متن ادبی شکل گرفته‌اند، در نقد ادبی افغانستان اغلب به صورت نسخه‌های ازپیش‌نوشته‌شده به‌کار می‌روند. به جای آن که این رویکردها برای بازکردن افق فهم به‌کار گرفته شوند، بیشتر همچون الگوهایی ازپیش‌ساخته و فاقد انعطاف استفاده می‌شوند. منتقد نمی‌کوشد که بافت متن را درک کند؛ بلکه تلاش می‌کند با استناد به نظریه‌ای خاص، معنای دلخواه را بر آن تحمیل کند.

آنچه نقد را از تبلیغ ایدئولوژیک متمایز می‌سازد، میزان آگاهی منتقد از چارچوب نظری خویش و تلاش او برای حفظ استقلال تحلیل است. هنگامی که منتقد به جای تأمل در نسبتِ پیچیده میان نظریه و متن، تنها به اثبات گزاره‌های ازپیش‌تعیین‌شده می‌پردازد، متن و نظریه قربانی ساده‌سازی می‌شوند. در این حالت، نقد به یک ابزار سیاسی یا گفتمانی فروکاسته می‌شود که هدفش تحمیل است؛ زیرا دستگاه قدرت، همواره گفتمان خاص و بازتولید روایت تثبیت‌کردهٔ خود را می‌پذیرد. همچنین، در مورد این که چه باید گفته شود و چه نه، نیز چه مشروع است و

چه نامشروع، تعیین تکلیف می‌کند. نقدِ وابسته به قدرت نیز بر پایهٔ همین قواعد به داوری می‌نشیند. در حالی که نقد در فضای گفتگومحور بارور می‌شود، نقد ایدئولوژیک و سیاسی اغلب به تک‌صدایی می‌انجامد و در آن، نظریهٔ مخالف یا متن غیرهمسو طرد می‌شود؛ بنابراین، نقد ایدئولوژیک به انسداد منتهی می‌شود.

کتاب *بهره‌کشی شاعرانه* نوشتهٔ اسماعیل سراب، از ابتدا با پیش‌داوری »ناکارآمدی« شعر معاصر افغانستان وارد بحث می‌شود. نویسنده به مثابهٔ یک ناظرِ مارکسیست، شعر نو فارسی در افغانستان را با خط‌کش‌های ایدئولوژیک و سیاست‌ورزانه می‌سنجد. محافل شعر را «محافل عروسی و بروبیای اقوام» (سراب، ۱۳۹۷: ۱۲) و غزل‌های عاشقانه را «بند تنبانی» (همان: ۱۳) می‌خواند. زبان نقد، اغلب تمسخرآمیز و فاقد تحلیل علمی است.

سراب انتظار دارد که شاعران «دستگاه فکری» مشخصی داشته باشند و از گفتمان‌های معین پیروی کنند و چون شعرهای نقل‌شده در کتاب، به نظر او چنین ساختاری ندارند، شاعران آن شعرها را بی‌هویت و منفعل می‌خواند (همان: ۱۸ و ۴۷). این دیدگاه، شعر را ابزاری برای مبارزه و هدایت جمعی می‌بیند. در عمل نقد، این رویکرد باعث شده که شاعران نوگرا و شاعران زن، وقتی از تجربهٔ شخصی، عشق یا مهاجرت می‌نویسند، مورد سرزنش قرار گیرند؛ برای مثال، الیاس علوی «بی‌طرف و آرام» معرفی می‌شود (همان: ۷۱) و باران سجادی به دلیل پرداختن به بدن و عشق، مورد انتقاد قرار می‌گیرد (همان: ۷۵ و ۸۹).

سراب همچنین با الهام و عاطفهٔ شاعرانه، برخوردی ستیزه‌گرانه دارد و آن را به «تمکین بی‌خردانه» تقلیل می‌دهد (همان: ۴۸ و ۶۹)، در حالی که روان‌شناسی مدرن، الهام را نتیجهٔ فعالیت ناخودآگاه و لایه‌های عمیق روان فرد می‌داند (Jung, 1968).

تناقض‌های نظری او نیز آشکار است؛ از یک سو از هنر پاپ دفاع می‌کند (همان: ۱۷) و از سویی دیگر از شعر عامه، کراهت دارد (همان: ۱۶). همچنین، لیبرالیسم را به «منافع شخصی» فرومی‌کاهد و در نقد نوگرایان و سنت‌گرایان، مواضع متضاد می‌گیرد (همان: ۱۲۳–۱۲۶).

یکی از نقاط ضعف اصلی کتاب، فقدان بوطیقا و چارچوب روشن برای نقد است. سراب هیچ‌گاه مشخص نمی‌کند که مطلوب او از شعر چیست و چه معیارهایی باید در تحلیل اعمال شود. در نتیجه، کتاب بیشتر مجموعه‌ای از داوری‌های ایدئولوژیک و سیاسی است. این امر در برخورد او با شعر زنان، شعر مهاجر و شعر نوگرایان بیشتر خود را نشان می‌دهد. او شاعران را بر اساس همسویی با معیارهای ذهنی و ایدئولوژیک خود ارزیابی می‌کند. *بهره‌کشی شاعرانه* با نگاه داوری‌محور و ابزارانگارانه، بیشتر از آنکه فهم، گفت‌وگو و امکان معنایی در شعر ایجاد کند، به بهره‌کشی از شاعر و شعر بدل شده است.

تحمیل چارچوب ایدئولوژیک بر متن ادبی و فروکاست نقد به بازتاب گفتمان مسلط سیاسی–تاریخی در «نقد جامعه‌شناختی رمان هزارخانهٔ خواب و اختناق» نیز انعکاس یافته است. مقاله اگرچه در ظاهر بر پایهٔ رویکرد جامعه‌شناسی ادبی (به ویژه نظریهٔ لوسین گلدمن) سامان یافته؛ اما در عمل، نمونه‌ای روشن از کاستی یادشده است. نویسندگان در مقدمهٔ نقد، زندگی‌نامهٔ

نویسندهٔ رمان را نقل کرده و می‌نویسند که قصدِ «روشن‌کردن خاستگاه و پایگاه طبقاتی» او را دارند (غلامحسین‌زاده و همکاران، ۱۳۹۱: ۹). در آن بخش، یادآور می‌شوند که «برادر نویسنده در تصفیهٔ درون‌حزبی کشته شده است» (همان: ۱۰). این نمونه‌ها نشان می‌دهد که منتقدان در فراروی از متن، از زندگی‌نامهٔ نویسنده برای تقویت مدعاهای خود بهره می‌برند. همچنین، نویسندگان تصریح می‌کنند که رمان «بازتاب رنج مردم افغانستان در دهه‌های اخیر» و «انعکاس وضعیت خفقان و اختناق پس از کودتای کمونیستی» (همان: ۸-۹) است. این پیش‌فرض از همان ابتدا مسیر خوانش را تعیین می‌کند؛ به‌گونه‌ای که متن ادبی به عنوان سند اجتماعی-سیاسی خوانده می‌شود. اگرچه آنان، به درستی یادآور می‌شوند که «متن ادبی نه صرفاً تصویر جامعه است و نه ترسیم سخنی نظری، بلکه مسائل اجتماعی را به مسائل معنایی و روایی تبدیل می‌کند» (همان: ۹)؛ اما در عمل به این اصل وفادار نمی‌مانند و تحلیل، عمدتاً در سطح هم‌ارزی نمادها با مصادیق سیاسی باقی می‌ماند.

این فروکاست در بخش «تحلیل نمادین» مقاله به روشنی آشکار می‌شود؛ تقریباً هر عنصر روایی به طور مستقیم به دلالتی سیاسی تقلیل داده می‌شود. برای نمونه، نویسندگان «جن» را «نماد نظامیان کمونیست» می‌دانند و تصریح می‌کنند: «می‌توان گفت که جن، نماد نظامیان کمونیست هست؛ همان طور که زندگی تحت سلطهٔ کمونیست‌ها کابوس است» (همان: ۱۵). در تحلیلی دیگر، «حمیرا» و «مهناز» پرسوناژهای زن داستان که شوهرهای‌شان، آنان را رها کرده‌اند «نماد وطن» تفسیر می‌شوند (همان: ۱۶). این نوع تفسیر، انسداد چندمعنایی متن را در پی دارد؛ زیرا امکان خوانش‌های روان‌شناختی، فرمال، روایی یا اسطوره‌ای مستقل از سیاست را از میان می‌برد. در این خوانش، نمادها در نسبت با ساختار روایت، زاویهٔ دید، زمان‌پریشی و شگردهای زبانی در نظر گرفته نمی‌شوند، بلکه صرفاً با گفتمان قدرت معنا می‌یابند. در نتیجه، نقد به جای گشودن افق‌های معنایی، به بازتولید یک روایت مسلط ایدئولوژیک تقلیل می‌یابد.

۲. ۴. انتقال ناقص و مصرف شتاب‌زدهٔ نظریه

از مهمترین موانع توسعهٔ نقد ادبی در افغانستان، برداشت و کاربرد نادرست مفاهیم نظری نقد است. «بسیاری از رویکردهای جدید در نقد و نظریات ادبی مباحثی پیچیده، چندوجهی و دارای بسترهای سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و عقبهٔ فلسفی ـ معرفتی خاص‌اند و اغلب در کنش و واکنش با چالش‌های جامعهٔ مدرن شکل گرفته‌اند» (معینی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۵۰). در بسیاری موارد، جریان‌های نقد وارداتی از اهمیت میان‌رشته‌ای و ابعاد پیچیده و سیال آن‌ها غافل می‌ماند و به چالش‌ها، ضرورت‌های پیدایش آن‌ها و این که در پاسخ به کدام مسایل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی و در کدام بستر معرفتی و فلسفی شکل گرفته‌اند، توجه نمی‌شود.

برداشت نادرست از نظریه‌ها اغلب از: مواجههٔ غیرنظام‌مند، ترجمه‌های سطحی یا ناقص و تلقی صرفاً ابزاری از نظریه‌های ادبی نشأت می‌گیرد. در شرایطی که دسترسی به منابع اصلی نظریه‌پردازان، محدود است و بسیاری از کتاب‌ها حاصل ترجمهٔ منابع دست دوم‌اند، دانشجویان و منتقدان غالباً با چکیده‌هایی ناقص یا تقلیل‌یافته از مکاتب نقد ادبی مواجه می‌شوند؛ برای مثال،

نظریهٔ بینامتنیت که در ساختارگرایی و پساساختارگرایی مطرح شده، در برخی نقدها تنها به مقایسهٔ شباهت‌های صوری میان دو متن فروکاسته شده است، بی‌آن که نسبت آن با قدرت، ایدئولوژی، فرهنگ یا ساختارهای اجتماعی بررسی شود. این برداشت‌ها کارکرد نظریه را از حالت تحلیلی به یک تمرین صوری و مکانیکی تبدیل می‌کنند.

کج‌فهمی نظریه، تفسیر تحت‌اللفظی یا ساده‌سازی مفاهیم پیچیدهٔ فلسفی است. بسیاری از نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ریشه در فلسفهٔ زبان، ساختارگرایی، پدیدارشناسی، روانکاوی یا نشانه‌شناسی دارند (نیکویی، ۱۳۹۸: ۲۵۴) که بدون آشنایی با زمینهٔ فکری این مکاتب، مفاهیم کلیدی همچون «متن»، «دلالت»، «خوانش»، «ایدئولوژی»، «سوبژکتیویته» یا «گفتمان» ممکن است نادرست فهمیده شوند یا به‌گونه‌ای خودنمایانه به‌کار روند. نتیجهٔ چنین رویکردی، فروکاست نقد به زبان‌پردازی تزیینی یا برداشت‌های معکوس از نظریه‌هاست.

کج‌فهمی نظریه‌ها سبب می‌شود که منتقد به جای درک مناسبات میان نظریه و متن، صرفاً در ظاهر مفاهیم نظری متوقف شود. در این‌گونه کاربرد، نظریه‌ها در مقدمه یا فصل نخست مقاله/پایان‌نامه شرح داده می‌شوند و در ادامه، اثری از حضور فعال آن‌ها در تحلیل متن دیده نمی‌شود. در بهترین حالت، نظریه در بخش‌هایی از تحلیل یادآوری می‌شود؛ اما انسجام تحلیلی، پیوستگی مفهومی و عمق نقادانه در آن مفقود است. افزون بر این، در مواردی نظریه‌ها اسطوره‌سازی می‌شوند که گویی صرفاً با استناد به نام‌هایی چون: دریدا، فوکو، بارت، باختین یا لاکان می‌توان به نقد اعتبار بخشید.

کتاب «سوءِ خوانش» نوشتهٔ نصیراحمد آرین، نمونه‌ای قابل بررسی از این وضعیت است. هدف نویسنده ایجاد پیوند میان نظریه‌های مدرن نقد ادبی و متون کلاسیک و معاصر فارسی است؛ اما به دلیل کاربست نظریه‌ها بدون تبیین مفهومی و زمینه‌پردازی کافی، پیوند میان نظریه و متن استقرار نمی‌یابد. انتقال ناقص و مصرف شتاب‌زدهٔ نظریه‌ها در آن، باعث فاصله‌گیری تحلیل‌ها از عمق نظری و دقت علمی شده است؛ برای نمونه، در فصل «آیا حکایت همان قصه است؟»، نویسنده با استناد به نظریهٔ میمیسیس آیورباخ می‌کوشد مثنوی معنوی را با مفاهیم بازنمایی رئالیستی پیوند دهد و می‌نویسد: «مثنوی محاکات است» (آرین، ۱۳۹۷: ۱۴). این داوری بر شباهت لفظی «حاکَ» و «محاکات» استوار است و تفاوت بنیادین میان بازنمایی اجتماعی و تاریخی در نظریهٔ آیورباخ و تمثیل عرفانی مولوی نادیده گرفته می‌شود. فقدان توضیح دربارهٔ تفاوت بنیادین میان بازنمایی تاریخی آیورباخ و روایت تمثیلی عرفانی مولانا، خواننده را با این پرسش مواجه می‌کند که نسبت دقیق این مفهوم با مثنوی چیست و چه لایه‌هایی از آن می‌تواند با نظریهٔ محاکات قابل خوانش باشد؟ در غیاب چنین توضیحی، نظریه صرفاً در سطح نام‌گذاری باقی می‌ماند.

در فصل «اگزیستانسیالیسم و دیدگاه عرفانی» می‌کوشد مفاهیم «دازاین»، «پرتاب‌شدگی» و «مرگ‌آگاهی» در فلسفهٔ هایدگر را با آموزه‌های عرفانی مانند «فنا» و «صعود روحانی» تطبیق دهد (ر.ک. همان: ۱۲۸–۱۳۵). این کوشش می‌تواند زمینه‌ساز گفت‌وگو میان سنت‌های فکری

گوناگون باشد. با این‌حال، تفاوت‌های بنیادین میان هستی‌شناسی هایدگر و نظام معنوی عرفان اسلامی روشن نشده است. «دازاین در اندیشهٔ هایدگر به معنای درجهان‌بودگی است» (نوالی، ۱۴۰۳: ۵۴) و به وضعیت اگزیستانسیال انسان اشاره دارد؛ در حالی که مفهوم «فنا» در عرفان اساساً بر عبور از فردیت و رسیدن به مرتبه‌ای معنوی استوار است. بدون تبیین این تفاوت‌ها، تطبیق صرفاً جنبهٔ استعاری پیدا می‌کند و زمینهٔ تحلیل نظری کافی را فراهم نمی‌سازد.

سوءِ خوانش، تلاش ارزشمندی برای ورود نظریه‌های نقد ادبی به عرصهٔ خوانش متون فارسی است؛ اما به دلیل کاربست نظریه بدون پیوند نظام‌مند با متن، تحلیل‌ها بیشتر حالت شهودی و تأملی پیدا می‌کنند تا تحلیلی‌ـعلمی. نقد ادبی زمانی می‌تواند از نظریه بهره گیرد که مبانی مفهومی نظریه به صورت دقیق روشن شود و نسبت آن با متن، به‌گونه‌ای روش‌مند توضیح یابد.

نقدنامهٔ *در پیچ‌وخم غزل امروز بلخ* نیز نمونه‌ای گویا از این کاستی‌ست که نشان می‌دهد چگونه مفاهیم نظری، بدون استقرار روش‌مند در تحلیل متن، به سطح نام‌گذاری فروکاسته می‌شوند. در این اثر، اگرچه یادکردِ اصطلاحاتی چون «تمهید» و «آشنایی‌زدایی» بسامد بالایی دارد و در ظاهر، پیوند منتقد با سنت فرمالیسم القا می‌شود؛ اما در اجرای نقد، این مفاهیم به ابزار تحلیلی فعال بدل نمی‌شوند. ساختار خوانش غزل‌ها بر محورهایی چون «روانی و سلاست زبان»، «کهنگی و نوی واژه‌ها»، «آرایه‌های لفظی و معنوی (بدیع)»، «تشبیه و استعاره و کنایه (بیان)» و «شمار واج‌های هم‌آوا در بیت (موسیقی)» سامان یافته است (ر.ک. مجیر، ۱۳۸۹: ۷۰)؛ ساختاری که نه بر مبنای اصول فرمالیسم، بلکه بر پایهٔ الگوی سنتی لفظ و معنا شکل گرفته است. در حالی که در فرمالیسم روسی، آشنایی‌زدایی به معنای «ایجاد اختلال در عادت ادراکی» و «برجسته‌سازی سازوکار ادبیّت متن» است (تسلیمی، ۱۳۹۸: ۴۴ و ۴۷) و عناصر متن که در هم‌پیوندی به شکل‌گیری معنای متن منجر می‌شوند (برسلر، ۱۴۰۰: ۹۱)، در این نقد، به تازگی خیال یا «کشف تازه» فروکاسته می‌شوند و از انسجام درون‌متنی و کارکرد عناصر در ساخت کلی شعر غفلت صورت می‌گیرد.

نمونهٔ دیگر از این نقد «پریشانی و بیگانگی: چشم‌انداز کلی روانکاوانه نسبت به شخصیت‌های خلق‌شده در داستان‌های زنان افغانستان» است که در آن، چارچوب نظری معرفی‌شده، در تحلیل به کار نمی‌رود. نظریه بیش از آنکه به عنوان بنیان تبیینی نقد عمل کند، در حد اشارهٔ اسمی یا تزیینی باقی می‌ماند و پیوند آن با فرآیند استدلال روشن نمی‌شود (ر.ک. سیدحیدری، ۱۳۹۸: ۱۰۵–۱۰۸).

۲. ۵. هراس نظری و نوستالژی هویتی

فقدان رابطهٔ روشن و انتقادی با نظریه‌های نقد ادبی معاصر، یکی دیگر از چالش‌های بنیادین نقد ادبی در افغانستان است که از هراس نظری نشأت گرفته و به فروپاشی معیارهای نقد منجر شده است. این بحران در مقیاس قابل ملاحظه‌ای در نقد ادبی افغانستان مشهود است و نشان می‌دهد که چگونه جایگاه نظریه با مفاهیمی همچون «ذوق»، «هویت» و «حساسیت اخلاقی» پر می‌شود؛ برای نمونه می‌توان به نقدهای محمدکاظم کاظمی اشاره کرد. نقدهایی که با وجود

گستردگی، تعدد و اثرگذاری، بیش از آن‌که بر صورت‌بندی نظری تکیه داشته باشند، از گرایش به نظریه‌پردازی، آگاهانه فاصله می‌گیرند. کاظمی در نقد دفتر شعر *خاکستر صدا*، آشکارا بیان می‌کند که شعر فضل‌الله قدسی را نمی‌توان با «فوت‌وفن‌های منتقدپسند» سنجید و تصریح می‌کند: «اگر با ابزارهای شناخته‌شده و "مد روزِ" داوری به سراغ شعر قدسی برویم، سخت ناامید خواهیم گشت؛ چون خواهیم دید که این شعر از همهٔ فوت‌وفن‌های منتقدپسند خالی است» (کاظمی، ۱۳۷۶). این داوری که ارزیابی ساختاری و زبان‌شناختی شعر را از همان ابتدا منتفی می‌کند، به روشنی نشان می‌دهد که معیار نقد، زبان، تکنیک و چگونگی ساختار نیست، بلکه (در ادامه توضیح می‌دهد) «صداقت شاعر» و «بازتاب رنج جمعی» است. در چنین رویکردی، نظریهٔ ادبی به دلیل این که بازدارنده پنداشته می‌شود، غایب است.

نمونهٔ دیگری از همین گرایش را در «نگاهی به عاشقانه‌های قهار عاصی» می‌بینیم. جایی که کاظمی، ارزش شعر را با میزان بازنمایی تجربهٔ تاریخی می‌سنجد: «هر آنچه را که مردم افغانستان در آن سال‌ها تجربه کرده‌اند، در شعر عاصی می‌توان یافت» (کاظمی، ۱۳۸۹). اینجا نقد ادبی به گونه‌ای خوانش جامعه‌شناختی تقلیل یافته است. متن به عنوان ساختار معنایی و زبانی تحلیل نمی‌شود، بلکه به سند اجتماعی بدل می‌گردد. این وضعیت را می‌توان «نوستالژی هویتی» نامید.

کاظمی در نقدهای دیگر نیز از معیارهای نظری فاصله می‌گیرد؛ برای مثال، در ارزیابی شعر روح‌الامین امینی، مسألهٔ اصلی نقد را در «چه گفتن» و «چگونه گفتن» تقلیل می‌دهد: «گرفتاری این نسل در چگونه‌گفتن نیست، بلکه در چه‌گفتن است» (کاظمی، ۱۳۹۲: ۱۱۳) که این گزاره، دقیقاً برخلاف بنیان نظریهٔ ادبی معاصر است که زبان را سازندهٔ معنا می‌داند، نه ابزار انتقال (ر.ک. پاینده، ۱۴۰۱: ۴۳). در غیاب این فهم نظری، نقد ادبی به داوری پیام‌محور فروکاسته می‌شود و ساختار متن عملاً از حوزهٔ توجه منتقد حذف می‌گردد. این نقدها در سطح دانش فرهنگی عمل می‌کنند؛ اما به دانایی انتقادی نمی‌رسند. دلیل آن نیز آشکار است: فقدان روش، فقدان چارچوب نظری و اتکای بیش از حد به حس، تجربه و زمینهٔ اجتماعی.

در نقدهای نقدنامهٔ *آیینه در آیینه* نیز می‌توان ردپای کاستی هراس نظری و نوستالژی هویتی را پی گرفت. نویسنده اگرچه به روشنی در قلمرو مسائلی حرکت می‌کند که با نظریه‌های بینامتنیت هم‌پوشانی دارند، اما از صورت‌بندی صریح چارچوب نظری پرهیز می‌کند و تحلیل‌ها بیش از آن‌که بر دستگاه مفهومی نظریه‌پردازانی چون کریستوا یا ژنت استوار شوند، بر گزارش مصداق‌ها و شباهت‌های معنایی تکیه دارند. *آیینه در آیینه* با بهره‌گیری از منابع مکتوب، به بررسی پیوندهای معنایی و سبکی میان شاهنامه و شعر مقاومت افغانستان پرداخته است (ر.ک. خلیق، ۱۳۹۳: ۲۱). پرهیز آگاهانه از نظریه، در کنار تأکید مکرر بر شاهنامه به مثابهٔ بخشی از حافظهٔ تاریخی و فرهنگی مردم افغانستان نشان می‌دهد که خلأ چارچوب نظری اغلب با ارجاع به حافظهٔ جمعی و هویت فرهنگی جبران می‌شود. در واقع، متن کلاسیک در این موقعیت، بیش از آن‌که نظام نشانه‌ای قابل تحلیل نظری خوانده شود، به منبعی هویتی و نوستالژیک بدل می‌گردد که مشروعیت نقد را به عهده دارد.

۲. ۶. نقد در اسارت قالب‌های ترجمه‌شده

یکی از اساسی‌ترین مشکلات نقد ادبی افغانستان، چیرگی چارچوب‌های نظری ترجمه‌شده‌ای است که بدون توجه به زمینهٔ روایی و زبانی متون، به عنوان قالب‌های قطعی تفسیر به کار گرفته می‌شوند. چنین رویکردی، نقد را از پرسش‌گری زنده، به روشی مکانیکی تبدیل می‌کند که در آن، نظریه مقدم بر متن قرار می‌گیرد و متن ابزاری برای تأیید چارچوب نظری می‌شود. مقالهٔ «بررسی رمان *درویش پنجم* براساس کهن‌الگوی محوری بازگشت و نظام کهن‌الگویی ضمنی آن» نمونه‌ای گویاست که چارچوب نظری جای تحلیل متن را می‌گیرد و خوانش ادبی به فرایند *تطبیق الگو* فروکاسته می‌شود.

در بخشی از مقاله، نویسندگان با اتکا به مراحل سفر قهرمان از نظر گرین (کاوش، نوآموزی، فدایی و ایثارگری) می‌کوشند رخدادهای روایی رمان را با این عناوین منطبق سازند. در سه مرحلهٔ نخست، شواهدی از متن برای تطبیق آورده می‌شود؛ اما در مرحلهٔ ایثارگری، نویسندگان تصریح می‌کنند که: «اگرچه این مورد در رمان ذکر نشده؛ اما از رشد شخصیت می‌توان چنین استنباط کرد» (کوهستانی و همکاران، ۱۴۰۳: ۲۴۴). این گزاره، به روشنی نشان می‌دهد که در غیاب شواهد درون‌متنی، نظریه به جای متن می‌نشیند و خلأ روایی با استنباط بیرون‌متنی پر می‌شود. به جای آن‌که پرسیده شود چرا مرحلهٔ ایثارگری در روایت غایب است یا چگونه منطق پیرنگ، زمینهٔ ظهور یا عدم ظهور آن را فراهم می‌کند، «رشد شخصیت» به عنوان مفهومی برای حفظ سلامت الگوی نظری به کار می‌رود.

این فراروی از متن در بخش‌های دیگر مقاله نیز تکرار می‌شود. نویسندگان در مبحث کهن‌الگوی بازگشت، به «بازگشت نویسندهٔ رمان پس از سال‌ها سفر در کشورهای مختلف جهان، به افغانستان و باقی‌ماندن تا پایان عمر در آن‌جا» (همان: ۲۳۹) اشاره می‌کنند. این در حالی است که بازگشت، مفهومی درون‌روایی و وابسته به ساختار اسطوره‌ای متن است. پیونددادن سرگذشت واقعی نویسنده به الگوی بازگشت، بدون تبیین نسبت روایت و فراروایت، نسبت «نقد متن» و «زندگی‌نامه‌خوانی» را روشن نمی‌کند. این جابه‌جایی نشان می‌دهد که چارچوب نظری، ابزار فهم متن نیست و به الگویی فراگیر بدل شده که هر عنصرِ به‌ظاهرمرتبط را در خود جذب می‌کند.

نمونهٔ دیگرِ غلبهٔ تطبیق‌گرایی نظری، در خوانش مؤلفه‌های روان‌کاوانه و به ویژه در تبیین آنیما و آنیموس در رمان *درویش پنجم* دیده می‌شود. نویسندگان، خشم و گرایش‌های هیچ‌انگارانه‌ی شخصیت مرد را به آنیما نسبت می‌دهند (همان: ۲۴۵)؛ بی‌آن‌که روشن سازند این نسبت بر چه مبنای نظری استوار است. آیا موجه است هر بروز هیجان یا بحران روانی را ذیل آنیموس گنجاند؟ فقدان تحلیل زبانی، تصویری یا روایی که نشان دهد این خشم چگونه در ساختار نمادین متن به آنیما پیوند می‌خورد، باعث می‌شود که مفهوم آنیما به برچسبی عام و فاقد دقت تحلیلی فروکاسته شود. همچنین سلحشوری شخصیت‌های زن را به عنصر نرینهٔ روان آنان نسبت داده و مدعی می‌شوند که «یلدوز» این ویژگی را «به واسطهٔ مادر از پدربزرگ» (همان: ۲۴۷) به ارث برده است. این گزاره، افزون بر ابهام در سازوکار انتقال روانی ویژگی، در مرحلهٔ

اثبات متنی نیز با مشکل مواجه است. برای تأیید «سلحشوری»، نویسندگان به خودکشی یلدوز اشاره می‌کنند؛ حال آن‌که خود متن تصریح می‌کند این کنش برای رسیدن به «جهانی دیگر» و تبدیل‌شدن به «شاهبانویی برای توره (شاهنشاه خیالی‌اش)» صورت می‌گیرد (همان).

در مجموع، مقالهٔ مورد بحث با وجود بهره‌گیری گسترده از نظریهٔ کهن‌الگوی بازگشت و آشنایی نویسندگان با مفاهیم آن، در سطح روش‌شناختی دچار تقدم الگوی نظری بر متن ادبی است. شواهد متعدد در زیر هر عنوان، نشان می‌دهد که تحلیل‌ها اغلب از پیش‌فرض‌های نظری آغاز می‌شوند و سپس، متن به مادهٔ تطبیق بدل می‌شود. به‌گونه‌ای که در غیاب داده‌های روایی صریح، خلأها با «استنباط» یا «تعمیم» پر می‌شوند. کاربرد مفاهیمی چون سفر قهرمان، آنیما، آنیموس و فردیت، بدون نشان‌دادن سازوکار روایی، زبانی یا پیرنگی آن‌ها، سبب می‌شود که نظریه به برچسبی تفسیری فروکاسته شود و تحلیل از سطح توصیف فراتر نرود.

در همین چارچوب، خوانش محمود جعفری از مجموعهٔ داستان *سایه در تاریکی* نیز نمونه‌ای روشن از غلبهٔ تطبیق‌گرایی نظری و تقدم چارچوب مفهومی بر متن ادبی است. جعفری با اتکا به نظریهٔ سلسله‌مراتب نیازهای مازلو، سرنوشت شخصیت‌هایی از داستان‌هایی چون «آدم‌فروش»، «از سکینه تا ماتو»، «بغض خاموش»، «یافته» و «گدا» را به نرسیدن به مرحلهٔ خودشکوفایی فرومی‌کاهد، بی‌آن‌که پیوستگی و هم‌پوشانی سطوح نیاز یا سازوکارهای روایی، اخلاقی و روانی این انسداد در متن تحلیل شود. بحران‌های چندلایهٔ شخصیت‌ها در یک رابطهٔ علّی ساده (فقر = فقدان خودشکوفایی) خلاصه می‌شود (ر.ک. جعفری، ۱۳۹۸: ۱۴۶–۱۴۹) و کنش‌هایی چون فروش فرزند، خودکشی، ترک تحصیل و گدایی در داستان‌ها بدون بررسی جایگاه‌شان در پیرنگ و نظام ارزش‌های روایی، صرفاً به مصداق‌های نظریه بدل می‌گردند. افزون بر این، گزینش داستان‌ها فاقد تبیین روش‌مند است و متن نه همچون کلیتی معنادار، بلکه به عنوان بایگانی شواهد برای تأیید نظریه در نظر گرفته می‌شود. نتیجهٔ چنین رویکردی آن است که نظریه به جای آن‌که در برابر متن به پرسش کشیده شود، جای متن را می‌گیرد و نقد نظریه‌مبنا به گزارشی تقلیل می‌یابد که در آن تحلیل درون‌متنی، مسأله‌مندی غیاب‌ها و امکان ارزیابی انتقادی خوانش‌ها تضعیف می‌شود.

۲. ۷. بی‌زمانی تحلیل و بحران پیوستگی ادبی

از عمیق‌ترین بحران‌ها در نقد ادبی معاصر افغانستان، تاریخ‌گریزی یا گسست از سنت‌های تاریخی ادبیات است. این تاریخ‌گریزی، بی‌اعتنایی آگاهانه به تاریخ نیست، بلکه به معنای ناتوانی نظری و روشی در پیوندزدن متن با زمینه‌های تاریخی، گفتمانی و فرهنگی آن است. در نتیجهٔ این گسست، بسیاری از نقدهای معاصر به ویژه نقدهای فرمالیستی، جامعه‌شناختی و ذوق‌محور، فاقد عمق تاریخی‌اند و به تحلیل‌هایی سطحی بدل می‌شوند که در آن‌ها متن ادبی همچون پدیده‌ای منفک از زمان، مکان و حافظهٔ فرهنگی در نظر گرفته می‌شود.

یعقوب یسنا نیز در *خوانش متن* بدان اشاره می‌کند. او می‌نویسد: «ما تجربهٔ نقادی ادبی مدرن را نداشته‌ایم» (یسنا، ۱۳۹۳: ۶)؛ اما این فقدان را در یک شبکهٔ تاریخی و گفتمانی قرار نمی‌دهد. مسأله بیان می‌شود؛ اما تبارشناسی آن ارائه نمی‌گردد. این همان وضعیتی است که در

کل نقد ادبی معاصر افغانستان دیده می‌شود. در یک سو، منتقدان سنت‌گرا قرار دارند که در روایت‌های کلاسیک، تذکره‌نگارانه یا ذوق‌محور مستقر شده‌اند و تاریخ را صرفاً زنجیره‌ای از نام‌ها یا سبک‌ها به طور ایستا و فاقد تحلیل می‌دانند. در سوی دیگر، منتقدان نوجویی قرار دارند که به نظریه‌های معاصر گرایش دارند، اما از هرگونه بازخوانی یا تأمل تاریخی می‌گریزند؛ چنان‌که تاریخ را مانعی برای گشودگی خوانش یا بار ایدئولوژیک تلقی می‌کنند و در نتیجه، خوانش‌هایی تولید می‌شود که از هرگونه زمینه‌مندی تهی‌اند.

غیبت نگاه تاریخی در نقد، پیامدهای گسترده‌ای دارد: فهم تطور ژانرها، تحول سبک‌ها، کارکردهای ذهنیت شاعرانه، دگرگونی گفتمان و حتی سیر معنایی مفاهیمی چون نوآوری یا سنت‌شکنی ناممکن می‌شود. در چنین فضایی، نقد در غیاب روشنگری، به بازتولید کلیشه‌ها می‌انجامد؛ زیرا منتقدی که تاریخ مفاهیم را نمی‌شناسد، نمی‌تواند تشخیص دهد چه چیز جدید است و چه چیز تکرار سنت. از همین روست که بسیاری از نقدها در افغانستان، مملو از برچسب‌هایی مانند «پیشرو»، «تجددگرا» یا «پساسنتی» است، بی‌آنکه معنای دقیق این واژه‌ها و زمینهٔ تاریخی کاربردشان روشن شود.

این بحران در نظریه‌پردازی به وضوح دیده می‌شود. برای نمونه، یسنا در بحث معیارهای نقد می‌نویسد: «معیارهای نقادی از چگونگی آفرینش متن‌های معتبر ادبی استخراج می‌شوند» (همان: ۴)؛ اما هیچ توضیحی دربارهٔ تاریخی‌بودن «اعتبار» نمی‌دهد. انگار متن‌های معتبر، ازلی‌اند و معیارهای نقد، فراتاریخی. درحالی‌که هر معیار زیبایی‌شناختی، محصول یک دوره، یک ساختار قدرت، یک گفتمان ادبی یا یک تحول معرفت‌شناختی است. تبدیل معیارهای نقد به مقولاتی ثابت، نوعی حذف تاریخ از نقد است.

تاریخ‌گریزی در تحلیل متن نیز تکرار می‌شود. یسنا وقتی دربارهٔ پیوند یکی از شعرها با تاریخ می‌نویسد: «در این مورد نیاز به استناد نیست؛ خواننده‌ها از خواندن هر شعر مناسبات شعرها را با تاریخ و زندگی احساس می‌کنند» (همان: ۹۸)، تاریخ را از سطح «تحلیل» به سطح «احساس» تقلیل می‌دهد. در چنین رویکردی، تاریخ دیگر ابزار فهم متن نیست و به پیش‌فرضی بدیهی و غیرمستند تبدیل می‌شود. این امر، گونه‌ای دیگر از زمان‌زدایی است.

در مجموع، بحران بی‌زمانی تحلیل در نقد ادبی افغانستان و در بخشی از تحلیل‌های یسنا در *خوانش متن*، در چند سطح رخ می‌دهد: ۱) حذف تبارشناسی تاریخی از تحلیل نقد و نظریه، ۲) تقلیل تجربهٔ تاریخی متن به احساس و ۳) عدم پیوند میان تحول گفتمانی ادبیات و روش نقد.

بحران بی‌تاریخی در «تحلیل گفتمان عناصر تمایزگذار شعر سنتی و جدید فارسی» نوشتهٔ علی‌شیر رستگار نیز بازتولید شده است. نویسنده با تکیه بر دوگانهٔ «ساختار مکانیکی/ارگانیکی» و ارجاع به امیل دورکیم، تحولات شعر فارسی را ذیل روایت کلی «پیچیده‌شدن حیات اجتماعی» و «ظهور عقلانیت مدرن» توضیح داده و می‌نویسد که ساختار مکانیکی شعر و ادبیات فارسی سنتی با تأثیرپذیری از فضای روبه‌تحول کشورهای اروپایی درهم شکسته شده است (رستگار، ۱۳۹۶: ۴۸ و ۴۹). این بیان اگرچه تاریخی است؛ اما تاریخ را به یک چارچوب عام و انتزاعی فرومی‌کاهد و از هرگونه

تبارشناسی تحولات درونی سنت شعری، تفاوت دوره‌ها و منازعات گفتمانی مشخص تهی است. در نتیجه، تاریخ همچون میدان تحلیل در نظر گرفته نمی‌شود، بلکه به عنوان پیش‌فرضی کلی برای توجیهِ تحول به کار می‌رود. رستگار، شعر سنتی را به صورت کلیتی همگن معرفی می‌کند که در آن، واحد اصلی «بیت» است و خودمختار عمل می‌کند. از این ویژگی نتیجه می‌گیرد که شعر سنتی، فاقد انسجام ارگانیک است. این داوری، بدون توجه به تاریخ ژانرها، تغییر کارکرد بیت در دوره‌های مختلف و نمونه‌های پرشمار انسجام مضمونی و روایی در سنت کلاسیک، نوعی ذات‌انگاری تاریخی به شمار می‌آید. در مقابل، انسجام شعر نو به عنوان امری بدیهی پنداشته می‌شود. به این ترتیب، مقاله با آن‌که از مفاهیم جامعه‌شناختی بهره می‌گیرد، به دلیل فقدان تاریخ‌مندی تحلیلی، به خوانشی زمان‌زدوده می‌رسد که بیش از فهم پیچیدگی‌های تاریخی شعر فارسی، روایت گذار از سنت به تجدد را بازتولید می‌کند (ر.ک. همان: ۴۸–۵۰).

جدول ۱. کاستی‌های نقد ادبی افغانستان براساس ماهیت مفهومی و ساختاری

کاستی	ماهیت	ویژگی‌ها
فروپاشی معیار در نقد متن‌گریز	مفهومی	نظریه‌ها بدون شناخت مبانی فلسفی به کار می‌روند و معیارهای تحلیل از میان می‌رود. متن به تأویل‌های غیرقابل‌سنجش فروکاسته می‌شود و نشانه‌ها بدون مبنا، گسترش می‌یابند. تحلیل از متن فاصله می‌گیرد و به گمانه‌زنی‌های نمادین بدل می‌شود.
غلبهٔ خوانش سلیقه‌ای و بحران روش در خوانش	ساختاری	نقد به تجربهٔ فردی فروکاسته می‌شود و چارچوب نظری و شواهد متنی غایب‌اند. تحلیل‌ها بر برداشت‌های شخصی استوارند و زبان نقد، شاعرانه می‌شود. ساختار تحلیل و امکان بازآزمایی از بین می‌رود.
فروکاست نقد به بازتاب گفتمان‌های اقتدار	مفهومی	نقد به ابزار تأیید یا نفی مواضع سیاسی و اخلاقی تبدیل می‌شود. متن از منظر اخلاقی–ایدئولوژیک سنجیده می‌شود و تحلیل ساختاری و زبانی غایب است.
انتقال ناقص و مصرف شتاب‌زدهٔ نظریه	مفهومی	نظریه‌ها تقلیل یافته و بدون زمینه‌مندی به کار می‌روند و جنبهٔ تزئینی می‌گیرند.
هراس نظری و نوستالژی هویتی	مفهومی	نظریه، مزاحم تلقی می‌شود و نقد بر پایهٔ صداقت، رنج و هویت سامان می‌یابد. معیار زیبایی‌شناختی به حاشیه می‌رود و متن به سند اجتماعی یا عاطفی تبدیل می‌شود. این امر، فهم ساختار و زبان را متوقف می‌کند.
نقد در اسارت قالب‌های ترجمه‌شده	ساختاری	نظریه به عنوان قالبِ ازپیش‌ساخته تحمیل می‌شود. تحلیل‌ها از جدول نظریه استخراج می‌شوند، نه از متن. نمادها بدون توجه به پیرنگ تفسیر می‌شوند و نقد به خلاصه‌نویسی تقلیل می‌یابد.
بی‌زمانی تحلیل و بحران پیوستگی ادبی	مفهومی	نقد، فاقد تبارشناسی مفاهیم و زمینه‌مندی تاریخی است. تحلیل از بستر تاریخی جدا می‌شود و سطحی باقی می‌ماند و نسبت متن با سنت، ژانر، تحول زبانی و گفتمان‌های زمانه نادیده می‌ماند.

مجموعهٔ کاستی‌های بررسی‌شده نشان می‌دهد که نقد ادبی در افغانستان با نوعی ناهم‌زمانی در رشد ساحت‌های نظری، نهادی و زبانی مواجه است.

۳. نتیجه‌گیری

تحلیل کاستی‌های مفهومی و ساختاری نقد ادبی افغانستان نشان می‌دهد که مسألهٔ اصلی نقد را نمی‌توان در ضعف‌های پراکنده، خطاهای فردی یا ناکامی‌های موردی جست؛ بلکه باید آن را بخشی از ساختاری بزرگ‌تر دانست که در آن، نظریه، روش، زبان و نهادهای ادبی به شکلی ناهماهنگ و ناهم‌زمان رشد کرده‌اند. حاصل این ناهم‌زمانی، نقدی است که از یک سو به نظریه‌های جهانی متکی است، اما آن‌ها را درک نکرده و از سوی دیگر به سنت ذوقی وفادار است، اما امکان مفصل‌بندی تحلیلی آن را ندارد. بنابراین، نقد در افغانستان در فقدان معرفتی قرار گرفته است: نه نظریه را به صورت سامان‌مند جذب کرده و نه توان تولید سنت نظری مبتنی بر تجربهٔ فرهنگی خود را یافته است.

بررسی کاستی‌های مفهومی نشان می‌دهد که بخش قابل توجهی از بحران نقد، از برداشت سطحی و گسسته از نظریه‌ها ناشی می‌شود. نظریه به جای آن که ابزار فهم باشد، یا به قالبی ازپیش‌تعیین‌شده برای تطبیق تبدیل شده، یا به عنوان امری غیرضروری کنار گذاشته شده است. این دو وضعیت (نظریه‌زدگی خام و نظریه‌هراسی) در ظاهر متضاد، اما در عمل مکمل یکدیگرند؛ زیرا هر دو، نقد را از دقت، روش‌مندی و استدلال خالی می‌کنند. نظریه وقتی فهم نشود، به «نام» بدل می‌شود و نام، وقتی جای فهم را بگیرد، نقد به سطح زبان‌آرایی ادبی یا پرگویی شبه‌نظری تقلیل می‌یابد.

در سوی دیگر، کاستی‌های ساختاری نشان می‌دهد که بحران نقد، ریشه در نظام تولید دانش دارد. نبود آموزش نظریِ عمیق، ترجمه‌های ناقص، ضعف در زبان تحلیلی، دلبستگی گروهی از دانشگاهیان به قالب‌های کلیشه‌ای و حاکمیت ذوق‌گرایی در مطبوعات، شبکه‌ای از شرایط می‌سازند که در آن حتی منتقدان مستعد نیز امکان رشد روشمند پیدا نمی‌کنند. در چنین بستری، نقد به بازتاب تجربهٔ فردی، ایدئولوژی یا مناسبات قدرت در فضای ادبی تبدیل می‌شود و از استانداردهای علمی فاصله می‌گیرد.

تحلیل تطبیقی این کاستی‌ها نشان می‌دهد که ضعف‌های مفهومی و ساختاری، نه تنها هم‌زمان رخ می‌دهند، بلکه یکدیگر را بازتولید می‌کنند. فهم ناقص نظریه، روش را سست می‌کند؛ روش سست، زبان نقد را مبهم می‌سازد؛ زبان مبهم، آموزش نظری را بی‌اثر می‌کند و آموزش بی‌اثر، دوباره فهم نظریه را محدود می‌سازد. این چرخه، نقد ادبی را در موقعیتی بازتولیدشونده قرار داده است. از این منظر، کاستی‌های نقد را باید همچون سیستم دید، نه خطاهای منفرد.

بنابراین، عبور از وضعیت کنونی نیازمند اصلاحات متمرکز بر سه محور بنیادین است: نخست، بازسازی آموزش نظریه‌های ادبی بر اساس منابع اصلی و درک فلسفی مبانی آن‌ها؛ دوم، استقرار روش‌شناسی تحلیل بر پایهٔ خوانش دقیق، شواهد متنی و زبان مفهومی روشن و سوم، ایجاد بسترهایی نهادی برای گفت‌وگوی انتقادی و ارزیابی علمی. از بسترِ چنین بازآرایی ساختاری است

که نقد ادبی افغانستان می‌تواند از مرحلهٔ ذوق‌محوری، تاریخ‌گریزی و نظریه‌زدگی سطحی عبور کرده و به گفتمانی استدلال‌محور و علمی دست یابد.

با این‌همه، نقد ادبی در افغانستان هنوز ظرفیت‌های بالقوهٔ بسیاری دارد؛ اما این ظرفیت‌ها زمانی بالفعل می‌شوند که کاستی‌ها پنهان یا توجیه نشوند، بلکه فهم و طبقه‌بندی شوند. تحلیل نظام‌مند این ضعف‌ها اولین گام برای بازتعریف نقد در این جغرافیاست و آیندهٔ نقد ادبی افغانستان، وابسته به میزان جدیت برای اصلاح همین کاستی‌هاست.

۳. ۱. پیشنهادهای تحقیق

۱. پیشنهاد می‌شود پژوهش‌های آینده با بازتعریف رابطه میان تجربهٔ فردی منتقد و روش تحلیلی، نشان دهند که چگونه خوانش شخصی می‌تواند از طریق اتکا به شواهد دقیق درون‌متنی، انسجام استدلالی و چارچوب نظری روشن به نقدی روشمند، علمی و قابل ارزیابی تبدیل شود.

۲. انجام مطالعاتی با تمرکز بر آگاهی روش‌شناختی و خودبازتابی منتقد، از جمله شناسایی ایدئولوژی‌های پنهان در نظریه‌های ادبی و پیش‌فرض‌های ذهنی منتقدان، می‌تواند مسیر گذار نقد ادبی افغانستان به سوی نقدی آزاد، پژوهشی و نقادانه را تبیین کند.

۳. پیشنهاد می‌شود پژوهش‌هایی با تأکید بر تحلیل متون ادبی افغانستان بر مبنای زمینه‌مندی، تاریخ‌مندی و تفاوت‌های گفتمانی با رویکردهای تطبیق‌گرایانه برای کاربرد نظریه تمرکز کنند.

۴. پژوهش‌های آتی می‌توانند به بازاندیشی در آموزش نظریهٔ ادبی به عنوان جریان‌های فکری و بررسی امکان پیونددادن هوشمندانهٔ نظریه‌های معاصر با سنت ادبی فارسی در افغانستان بپردازند تا از کاربردهای صوری و تحمیل قالب‌های نظری بر متن پرهیز شود.

۵. انجام مطالعاتی با رویکرد تبارشناختی به تاریخ ادبیات افغانستان، با تمرکز بر بازخوانی انتقادی مفاهیم و فرایندهای تغییر، می‌تواند تاریخ‌مندی را به عنوان لایهٔ درونی فهم متن برجسته سازد و پیوند نقد ادبی با ادبیات را تقویت کند.

منابع

آرین، نصیراحمد. (۱۳۹۷). *سوء خوانش*. کابل: آریانا.

آرین، نصیر. (۱۳۹۸). «روایت ذوق‌ها: تحلیل شعر *معصومیت سنگ‌ها* سرودهٔ مجیب مهرداد براساس تکنیک *قرائت تنگاتنگ*»، فصل‌نامهٔ *ادبیات معاصر*. شمارهٔ ۱۴ و ۱۵، صص ۹۲–۹۸.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۸). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

بارت، رولان. (۱۳۹۱). *نقد و حقیقت*، ترجمهٔ شیرین دقیقیان. تهران: مرکز.

برسلر، چارلز. (۱۴۰۰). *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ مصطفا عابدینی‌فرد. تهران: نیلوفر.

پاینده، حسین. (۱۴۰۱). *نظریه و نقد ادبی: درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای*. تهران: مروارید.

پرتو نادری، نصرالله. (۱۴۰۰). *پیشگامان شعر نو در افغانستان*. کابل: زریاب.

پرتو نادری، نصرالله. (۱۴۰۱). *پیر روشنی‌فروش*. کابل: واژه و فرهنگ.
تسلیمی، علی. (۱۳۹۸). *نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی*. تهران: اختران.
جعفری، محمود. (۱۳۹۸). «دودها و سایه‌ها: نقد روان‌شناختی مجموعهٔ داستان *سایه در تاریکی* اثر نجیبه ایوبی»، فصل‌نامهٔ *ادبیات معاصر*. شماره‌های ۱۶ و ۱۷، صص ۱۴۶–۱۴۹.
خلیق، صالح محمد. (۱۳۹۳). *آیینه در آیینه: نقد، نظر و پژوهش*. بلخ: انجمن نویسندگان بلخ.
خوش‌ضمیر، راضیه؛ علیرضا نیکویی و رضا چراغی. (۱۴۰۲). «نقد ذوق، مفهوم و تحول آن در نقد و نظریهٔ ادبی در ایران»، پژوهش‌نامهٔ *مکتب‌های ادبی*. دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲۴، صص ۸۵–۱۱۳.
راتب، عمران. (۱۳۹۸). *مالیخولیا و تردید: مقالاتی در معناشناسی و تفسیر متن*. کابل: نسل نو.
رستگار، علی‌شیر. (۱۳۹۶). «تحلیل گفتمان عناصر تمایزگذار شعر سنتی و جدید فارسی»، فصل‌نامهٔ *ادبیات معاصر*، شمارهٔ ۷، صص ۴۸–۵۳.
سراب، اسماعیل. (۱۳۹۷). *بهره‌کشی شاعرانه*. کابل: امیری.
سید حیدری، بتول. (۱۳۹۸). «پریشانی و بیگانگی: چشم‌انداز کلی روانکاوانه نسبت به شخصیت‌های خلق‌شده در داستان‌های زنان افغانستان»، فصل‌نامهٔ *ادبیات معاصر*. شماره‌های ۱۶ و ۱۷، صص ۱۰۵–۱۰۸.
شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *نقد ادبی*. تهران: فردوسی.
غلامحسین‌زاده، غلامحسین؛ حسینعلی قبادی؛ ناصر نیکوبخت و محمد امین زواری. (۱۳۹۱). «نقد جامعه‌شناختی رمان هزارخانهٔ خواب و اختناق»، فصل‌نامهٔ *متن‌پژوهی ادبی*. شمارهٔ ۵۲، صص ۷–۳۶.
قویم، عبدالقیوم. (۱۳۹۰). *مجموعهٔ مقاله‌ها در زمینهٔ نظریهٔ ادبی و نقد ادبی*. کابل: سعید.
کاظمی، محمدکاظم. (۱۳۷۶). «نگاهی به "خاکستر صدا" مجموعه‌شعر سید فضل‌الله قدسی»، نشریهٔ *گلبانگ: ضمیمهٔ هفته‌نامهٔ وحدت*. سال ۱، شمارهٔ ۲۲.
کاظمی، محمدکاظم. (۱۳۸۹، ۷ مهر). «نگاهی به عاشقانه‌های قهار عاصی»، سایت *پیام آفتاب*.
کاظمی، محمدکاظم. (۱۳۹۲). «گوشه‌هایی از انقلاب غزل: نقدی بر کتاب "در خواب‌هام کودک غمگینی‌ست"؛ سروده‌های روح‌الامین امینی»، فصل‌نامهٔ *شعر*. شمارهٔ ۷۰.
کالر، جاناتان. (۱۳۹۶). *نظریهٔ ادبی: معرفی بسیار مختصر*، ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
کوهستانی، تمنا؛ مهین پناهی و مجید هوشنگی. (۱۴۰۴). «بررسی رمان *درویش پنجم* رهنورد زریاب براساس کهن‌الگوی محوری بازگشت و نظام کهن‌الگویی ضمنی آن»، *مطالعات شبه قاره*. دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ۴۹، صص ۲۵۰–۲۳۱.
مجیر، عبدالوهاب. (۱۳۸۹). *در پیچ و خم غزل امروز بلخ*. بلخ: انجمن آزاد نویسندگان بلخ.
معینی، سولماز؛ احمد رضی و رضا چراغی. (۱۴۰۰). «ضرورت‌ها و الزامات نقد زیست‌محیطی با نگاهی به کاستی‌های آن در مقالات ایرانی»، فصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی *نقد ادبی*. سال ۱۴، شمارهٔ ۵۴، صص ۱۴۵–۱۸۸.
مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۳). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
نوالی، محمود. (۱۴۰۳). «ویژگی‌های دازاین در کتاب وجود و زمان هایدگر»، مجلهٔ *پژوهش‌های فلسفی* دانشگاه تبریز. دورهٔ ۱۸، شمارهٔ ۴۹، صص ۴۳–۶۰.

نورنیا، نورمحمد؛ احمد رضی و علیرضا نیکویی. (۱۴۰۴). «آبشخورهای نظری نقد ادبی افغانستان»، فصل‌نامهٔ *جستارهای نوین ادبی*. سال ۵۸، شمارهٔ ۱، صص ۴۵–۷۱.

نیکویی، علیرضا. (۱۳۹۸). «مرور انتقادی کتب نقد ادبی در زمینهٔ آبشخورهای نقد»، *ادبیات معاصر پارسی*. سال ۹، شمارهٔ ۱، صص ۲۴۹–۲۷۱.

واحدیار، افسانه. (۱۴۰۰). *پرسه در دیگری: واکاوی شعر هرات از ۱۳۸۰ تا ۱۴۰۰*. هرات: آن.

یسنا، یعقوب. (۱۳۹۳). *خوانش متن: نوشتارهای ممکن برای گفتمان نقد ادبی*. کابل: مقصودی.

یسنا، یعقوب. (۱۳۹۹). *روشنگری افسون*. کابل: مقصودی.

References

Arian, Nasir Ahmad. (2018). *Misreading*. Kabul: Ariana. (In Persian)

Arian, Nasir. (2019). “Narrative of Tastes: An Analysis of the Poem *Masoomiyat-e Sangha* by Mojib Mehrdad Based on Close Reading Techniques.” *Contemporary Literature Quarterly*, Issues 14–15, pp. 92–98. (In Persian)

Barthes, Roland. (2012). *Criticism and Truth*, trans. Shirin Daqiqian. Tehran: Markaz. (In Persian)

Bressler, Charles. (2021). *Introduction to Literary Theories and Methods*, trans. Mostafa Abedini-Fard. Tehran: Nilofar. (In Persian)

Coller, Jonathan. (2017). *Literary Theory: A Very Brief Introduction*, trans. Farzaneh Taheri. Tehran: Markaz. (In Persian)

Eagleton, Terry. (2009). *Introduction to Literary Theory*, trans. Abbas Mokhber. Tehran: Markaz. (In Persian)

Gholamhossinzadeh, Gholamhossin; Hosseinali Ghobadi; Naser Nikbakht & Mohammad Amin Zavari. (2012). “A Sociological Critique of the Novel *Hazarkhaneh-ye Khaab va Ekhtenaq*.” *Textual Literary Studies Quarterly*, Issue 52, pp. 7–36. (In Persian)

Jafari, Mahmoud. (2019). “Smoke and Shadows: A Psychoanalytic Reading of *Shadow in the Darkness* by Najiba Ayubi.” *Contemporary Literature Quarterly*, Issues 16–17, pp. 146–149. (In Persian)

Jung, Carl Gustav. (1968). *The Spirit in Man, Art and Literature*. Princeton University Press.

Kazemi, Mohammad Kazem. (1997). “A Look at *Khakestar-e Seda*, Poems by Seyed Fazlullah Qodsi.” *Golbang Journal*, Supplement of *Vahdat Weekly*, Vol. 1, Issue 22. (In Persian)

Kazemi, Mohammad Kazem. (2010, Sept. 28). “A Look at the Love Poems of Qahar Asi.” *Payam Aftab* website. (In Persian)

Kazemi, Mohammad Kazem. (2013). “Corners of the Ghazal Revolution: A Critique of *In My Dreams, the Child is Sad* by Ruh al-Amin Amini.” *Sh'er Quarterly*, Issue 70. (In Persian)

Khaliq, Saleh Mohammad. (2014). *Mirror in Mirror: Criticism, Theory and Research*. Balkh: Writers’ Association of Balkh. (In Persian)

Khoshzamir, Razieh; Alireza nikouei & Reza Cheraghi. (2023). “Taste-based Criticism: Its Concept and Evolution in Literary Criticism and Theory in Iran.” *Research Journal of Literary Schools*, Vol. 7, Issue 24, pp. 85-113. (In Persian)

Kohestani, Tamana; Mahin Panahi & Majid Houshangi. (2025). “Analysis of *The Fifth Dervish* by Rahnavard Zaryab Based on the Axial Archetype of Return and Its Implicit Archetypal System.” *Subcontinent Studies*, Vol. 17, Issue 49, pp. 231–250. (In Persian)

Mujir, Abdul Wahab. (2010). *In the Labyrinth of Today’s Ghazal of Balkh*. Balkh: Free Writers’ Association of Balkh. (In Persian)

Moeini, Soolmaz; Ahmad Razi and Reza Cheraghi. (2021). “The Necessities and Requirements of Ecocriticism with a Look at Its Shortcomings in Iranian Scholarly Articles” *Literary Criticism Quarterly*, Year 14, No. 54, pp. 145–188. (In Persian)

Makarik, Irna Rima. (2004). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*, trans. Mehran Mohajer & Mohammad Nabavi. Tehran: Agah. (In Persian)

Nawali, Mahmoud. (2024). “Characteristics of Dasein in Heidegger’s *Being and Time*.” *Philosophical Studies Journal of Tabriz University*, Vol. 18, Issue 49, pp. 43–60. (In Persian)

Nikouei, Alireza. (2019). “A Critical Review of Books on Literary Criticism Regarding Its Sources.” *Contemporary Persian Literature*, Vol. 9, Issue 1, pp. 249–271. (In Persian)

Noornia, Noor Mohammad; Ahmad Razi & Alireza Nikouei. (2025). “Theoretical Sources of Afghan Literary Criticism.” *Journal of New Literary Essays*, Vol. 58, Issue 1, pp. 45–71. (In Persian)

Partaw Naderi, Nasrullah. (2021). *Pioneers of Modern Poetry in Afghanistan*. Kabul: Zaryab. (In Persian)

Partaw Naderi, Nasrullah. (2022). *Pir-e Roshani-Frosh*. Kabul: Vajeh va Farhang. (In Persian)

Payandeh, Hossein. (2022). *Literary Theory and Criticism: An Interdisciplinary Textbook*. Tehran: Morvarid. (In Persian)

Qawim, Abdul Qayyum. (2011). *Collected Essays on Literary Theory and Criticism*. Kabul: Saeed. (In Persian)

Rastgar, Ali Shir. (2017). “Discourse Analysis of Distinguishing Elements between Classical and Modern Persian Poetry.” *Contemporary Literature Quarterly*, Issue 7, pp. 48–53. (In Persian)

Rateb, Emran. (2019). *Melancholy and Doubt: Essays on Meaning and Textual Interpretation*. Kabul: Nasl-e Naw. (In Persian)

Sarab, Ismail. (2018). *Poetic Exploitation*. Kabul: Amiri. (In Persian)

Seyed Haidari, Batool. (2019). “Confusion and Alienation: A Psychoanalytic Perspective on Characters Created in Afghan Women’s Stories.” *Contemporary Literature Quarterly*, Issues 16–17, pp. 105–108. (In Persian)

Shamisa, Cyrus. (2004). *Literary Criticism*. Tehran: Ferdowsi. (In Persian)

Taslimi, Ali. (2019). *Literary Criticism: Literary Theories and Their Applications in Persian Literature*. Tehran: Akhtaran. (In Persian)

Wahidyar, Afsanah. (2021). *A Journey into Otherness: An Analysis of Herat Poetry from 2001 to 2021*. Herat: An. (In Persian)

Yasna, Yaqub. (2014). *Reading the Text: Possible Writings for Literary Discourse*. Kabul: Maqsudi. (In Persian)

Yasna, Yaqub. (2020). *Disenchanting Enlightenment*. Kabul: Maqsudi. (In Persian)

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Analysis and Elucidation of Adaptation and Its Related Terminologies in Rhetorical Studies

Mohammadjavad Vazifeshenas[1]✉ | **Ahmad Amiri Khorasani**[2]

1. Corresponding Author, Ph.D. Candidate in Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran. Email: Vazifeshenas@ens.uk.ac.ir

2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran. Email: Amiri@uk.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(151-176)

Receive Date:
06 August 2025

Revise Date:
25 September 2025

Accept Date:
09 February 2026

Published online:
03 July 2026

Abstract

Adaptation is one of the most important and prominent rhetorical devices in Persian literature. Despite its frequent use in literary works, scholars of rhetoric have not paid much attention to it, and after centuries since the emergence of rhetoric as a science, there is still no consensus regarding its definition, scope, application, and status. At times, this has even led to confusion among rhetorical Devices and, consequently, misled the audience. Based on this, the present study attempts to provide a more precise definition of this rhetorical device through the critique and analysis of the views of rhetorical scholars, and to clarify the position and boundaries of adaptation. Therefore, this article raises the following questions: 1.What is adaptation? 2. What is the difference between adaptation and other similar devices such as quotation, incorporation, Aqd, and others? 3. Can adaptation be considered a form of plagiarism? 4. What are the errors made by the authors of rhetorical works in citing examples of adaptation? To answer these questions, relevant materials on adaptation were collected from thirty rhetorical sources and were compared and analyzed using a descriptive-analytical method. The results of this study show that the disagreements among rhetorical scholars about the limits and scope of adaptation have led to confusion between adaptation and other rhetorical devices. This has, in turn, caused some rhetoricians to misidentify the position of this device, consider it a form of plagiarism, and make errors in citing its examples.

Keywords: Adaptation, Aqd, Incorporation, Quotation, Rhetorical devices, Rhetoric

Cite this article: Vazifeshenas, Mohammadjavad & Amiri Khorasani, Ahmad (2025). Analysis and Elucidation of Adaptation and Its Related Terminologies in Rhetorical Studies. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 14, Issue: 3, Ser. No.: 39 (151-176).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.400197.2077

Publisher: The University of Tehran Press.

© Mohammadjavad Vazifeshenas, Ahmad Amiri Khorasani

1. Introduction

Since the early Islamic centuries, Arabic rhetoric has served as a principal source for the development of Persian literary theory. Among its most prominent rhetorical devices is Iqtibās—the direct incorporation of Qurʾānic verses or Prophetic ḥadīths into a text without explicit citation. Despite its long-standing presence in Persian poetry and prose, the definition, conceptual boundaries, and rhetorical status of Iqtibās remain contested. Persian treatises, often influenced by Arabic rhetoric, present overlapping descriptions that blur its distinction from related devices such as tazmīn, ʿaqd, and talmiḥ. This study adopts an analytical–critical approach to formulate a coherent definition of Iqtibās, clarify its relation to adjacent figures, and reassess its position within the science of badīʿ. The central research questions are:

1. What is the precise definition and scope of Iqtibās?
2. How can it be distinguished from related devices such as tazmīn, ʿaqd, and talmiḥ?
3. Under what conditions, if any, might Iqtibās be considered a form of literary theft, and when should it be recognized as an independent rhetorical art?
4. What errors have classical and modern rhetoricians made in identifying or exemplifying Iqtibās?
5. How can Iqtibās be interpreted in light of Gérard Genette's theory of transtextuality and its various modes of intertextual relation?

2. Research findings

The analysis of classical and modern rhetorical sources produced several key findings:

1. Scope of Iqtibās – The study confirms that iqtibās is limited to the direct use of Qur'anic verses or prophetic traditions. Attempts by some modern scholars to extend the concept to borrowed poetic lines, scientific statements, or other quotations are inconsistent with the majority of traditional definitions and should be excluded.
2. Distinctiveness from Related Devices – Clear structural and functional boundaries separate iqtibās from similar figures:

ʿAqd allows the borrowing of any prose passage and permits extensive modification, while iqtibās permits only minimal changes and forbids explicit acknowledgment of the sacred source.

Taḍmīn involves incorporating a poetic line by another author, which lies outside the scope of iqtibās.

Talmīḥ merely alludes to a sacred text without quoting it verbatim, whereas iqtibās requires exact wording.

The subcategory known as darj (insertion) shows no substantive difference from iqtibās and should be considered identical with it.

3. Literary Status – Because Qur'anic verses and prophetic sayings are public and sacred texts, iqtibās cannot be considered literary theft. Instead, it should be recognized as an independent rhetorical device within badīʿ.

4. Theoretical Implications – While Western notions of "adaptation" differ fundamentally from the Persian understanding of iqtibās, Genette's theory of transtextuality offers a valuable framework for situating iqtibās within broader intertextual relationships and for examining its contemporary applications.

3. Conclusion

This study demonstrates that iqtibās is an autonomous rhetorical art defined by the verbatim incorporation of Qur'anic verses or prophetic traditions without explicit citation and with only minimal textual alteration. By delineating its conceptual limits and clarifying its distinctions from neighboring devices, the research resolves longstanding ambiguities in Persian rhetorical theory. Furthermore, viewing iqtibās through the lens of intertextuality not only highlights its deep roots in the Islamic literary tradition but also opens new avenues for analyzing sacred-text borrowings in modern Persian literature.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

تحلیل و تبیین اقتباس و اصطلاحات پیرامونی آن در علوم بلاغی

محمدجواد وظیفه‌شناس [۱]✉ | احمد امیری خراسانی [۲]

۱. نویسنده مسئول، دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران. رایانامه: Vazifeshenas@ens.uk.ac.ir

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان ایران. رایانامه: Amiri@uk.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: علمی و پژوهشی

(۱۷۶-۱۵۱)

تاریخ دریافت:

۱۵ مرداد ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری:

۰۳ مهر ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش:

۲۰ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ انتشار:

۱۲ تیر ۱۴۰۵

کلیدواژه‌ها:

اقتباس، بلاغت، تضمین، درج، صناعات ادبی، عقد

چکیده

اقتباس از جمله مهم‌ترین و برجسته‌ترین صنایع بدیعی ادب فارسی است که با وجود کاربرد فراوان آن در آثار ادبی، اهل بلاغت توجه شایانی به آن نداشته‌اند و با گذشت قرن‌ها از آغاز علم بلاغت، تا کنون دربارهٔ تعریف، دایرهٔ شمول، کاربرد و جایگاه اقتباس به اتفاق نظر نرسیده و چه بسا گاهی موجب درآمیختگی صنایع ادبی و در نتیجه گمراهی مخاطبان شده‌اند. بر همین اساس در این پژوهش سعی می‌شود که ضمن نقد و تحلیل دیدگاه‌های عالمان بلاغت، تعریفی دقیق‌تر از این هنرسازهٔ بدیعی ارائه شود و جایگاه و حدود قلمرو اقتباس نیز روشن شود. بنابراین در این جستار این پرسش‌ها مطرح خواهد شد: ۱. اقتباس چیست؟ ۲. تفاوت اقتباس با تضمین، عقد و دیگر صنایع مشابه در چیست؟ ۳. آیا اقتباس را می‌توان «سرقت ادبی» به حساب آورد؟ ۴. خطاهای نویسندگان آثار بلاغی در ذکر شواهد و نمونه‌های اقتباس کدام‌اند؟ برای پاسخ به این سؤالات، مطالب مربوط به اقتباس از میان سی منبع بلاغی جمع‌آوری و مقایسه گردیده و داده‌های به دست آمده به روش توصیفی تحلیلی، نقد و ارزیابی شده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که اختلاف نظر اهل بلاغت دربارهٔ حد و مرز اقتباس و دایرهٔ شمول آن، باعث درآمیختن اقتباس با دیگر صنایع بدیعی شده و همین امر موجب شده بلاغیون در جایابی این صنعت نیز دچار انحراف شوند و آن را سرقت ادبی پندارند و در ذکر شواهد و نمونه‌های این آرایه نیز با خطا مواجه شوند.

استناد وظیفه‌شناس، محمدجواد و امیری خراسانی، احمد (۱۴۰۴). تحلیل و تبیین اقتباس و اصطلاحات پیرامونی آن در علوم بلاغی. *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، ش ۳، پاییز ۱۴۰۴، پیاپی ۳۹ (۱۵۱-۱۷۶).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.400197.2077

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© محمدجواد وظیفه‌شناس، احمد امیری خراسانی

۱. مقدمه

مسلمانان در قرن نخست هجرت، به مسائل اصلی دین پرداختند و پس از یک سده، به تبیین و تفسیر آیات و اثبات اعجاز قرآن کریم روی آوردند و تلاش نمودند ضمن بررسی محتوای آیات، نگاهی زیبایی‌شناسانه به لفظ و معنای قرآن نیز داشته باشند. کوشش آن‌ها در این راه، سرآغاز پیدایش علوم بلاغت شد؛ «علوم بلاغت یا علوم بلاغی به چند علم از علوم ادبی که به هم ارتباط تام دارند اطلاق می‌شود آن‌ها عمدتاً عبارتند از علم معانی، علم بیان و علم بدیع.» (ذاکری، ۱۳۸۵: ۹۴) واضع و پایه‌گذار علم بدیع را عبدالله بن معتز دانسته‌اند. (ن.ک: شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۸۷ و ذاکری، ۱۳۸۵: ۹۵) وی در کتاب «البدیع» به شرح هفده مورد از صنایع و محسّنات ادبی پرداخته است و نویسندگان پس از او شمار این صنایع را به بیش از پنجاه مورد افزایش داده‌اند که یکی از این صناعات، اقتباس است.

اقتباس از مهم‌ترین صنایع بدیعی است که از آغاز شعر فارسی تا کنون همواره مورد توجه شاعران بوده است. علی‌رغم اهمیت صنعت مذکور و بهره‌گیری مکرّر شاعران و نویسندگان از این فنّ ادبی، اهل بلاغت نگاه دقیق و موشکافانه‌ای به آن نداشته‌اند. با وجود آثار گرانبهایی که از گذشته تا به حال در حوزهٔ بلاغت پدید آمده، هنوز تعریف جامعی از این صنعت که مورد قبول اکثر اهل بلاغت قرار گیرد، مطرح نشده است؛ منابع فارسی بلاغت معمولاً تحت تأثیر کتب بلاغی عربی هستند و گاهی تقسیم‌بندی و تعاریف آن‌ها، صرفاً ترجمه‌ای از متون عربی است و نمونه‌هایی که برای هریک از آرایه‌های ادبی ذکر کرده‌اند نیز از همان شواهد و مثال‌های کتب بلاغت عربی گرفته شده است. علاوه بر این، نویسندگان فارسی زبان نیز معمولاً بدون تعمّق و اجتهاد شخصی، به تقلید و گرته‌برداری از آثار فارسی پیشین پرداخته‌اند و همین مسئله باعث شده است که امروز تعریف و تقسیم‌بندی هماهنگ و مشخصی از صنعت اقتباس در دست نباشد.

نظریه‌پردازان علم بلاغت هر کجا که خواسته‌اند در تعریف آرایهٔ اقتباس، سخنی به سخنان پیشینیان بیفزایند، موجب اختلاف نظر شده‌اند و این صنعت ادبی را با صنایعی چون تضمین، عقد و حلّ درآمیخته‌اند؛ این در هم آمیختگی از آنجاست که صنایع مذکور، به هم بسیار نزدیک هستند و گاهی تفاوت آن‌ها را تنها یک صفت یا قید مشخص می‌کند. زمانی که در تعریف یک صنعت ادبی، وحدت نظر وجود نداشته باشد، بدون شک در ذکر نمونه‌ها و شواهد آن صنعت نیز اختلاف نظر به وجود خواهد آمد و همین امر سبب شده است در بعضی کتب بلاغی یک شاهد مثال، ذیل اقتباس ذکر شود و در برخی منابع دیگر، ذیل صنعت تضمین یا عقد. از همین رو، پرداختن به تعریف اقتباس، حدود شمول آن و بررسی نمونه‌های این صنعت ادبی در منابع بلاغی، مهم و ضروری به نظر می‌رسد.

اختلاف نظر در باب اقتباس، تنها محدود به تعریف آن نیست بلکه دربارهٔ هدف و جایگاه آن نیز تفاوت دیدگاه وجود دارد؛ بعضی از اندیشمندان و نویسندگان آثار بلاغی، اقتباس را نوعی سرقت ادبی دانسته‌اند و آن را در بخش «سرقات ادبی» آورده‌اند (ر.ک: همایی، ۱۳۸۹: ۲۲۵ و آهنی، ۱۳۶۰: ۲۵۹) اما برخی دیگر، اقتباس را به طور جداگانه و مستقل، یک صنعت و آرایهٔ ادبی به شمار

آورده‌اند. (ن.ک: واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۴۷ و مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۸۳) این که اقتباس در چه شرایطی سرقت و در چه شرایطی صنعت و آرایه به حساب می‌آید نیز یکی دیگر از مسائلی است که دربارهٔ آن بحث‌های بسیاری صورت گرفته اما نتیجهٔ واحدی به دست نیامده است.

۱. ۱. بیان مسئله

اقتباس، یکی از پرکاربردترین و رایج‌ترین صنایع و فنون در ادب فارسی است که از دیرباز مورد توجه شاعران و نویسندگان بوده است و اهل ادب همواره سعی داشته‌اند کلام خود را به این صنعت ادبی، مزیّن سازند. با این حال، تاکنون تعریف، مرز مفهومی و جایگاه اقتباس در نظام بلاغی، به روشنی بیان نشده است و آنچه دربارهٔ این آرایهٔ ادبی آمده است، غالباً تکرار گفته‌های پیشنیان است. بنابراین پژوهش حاضر با هدف رفع ابهام در مسائل مذکور، در پی یافتن پاسخی مناسب برای این پرسش‌هاست: ۱. اقتباس چیست؟ ۲. تفاوت اقتباس با تضمین، عقد و دیگر صنایع مشابه در چیست؟ ۳. آیا اقتباس را می‌توان «سرقت ادبی» به حساب آورد؟ ۴. خطاهای نویسندگان آثار بلاغی در ذکر شواهد و نمونه‌های اقتباس کدام‌اند؟ ۵. اقتباس چه نسبتی با نظریهٔ بینامتنیت ژنت و پیروان او دارد؟

۱. ۲. پیشینهٔ پژوهش

تحلیل و بررسی صنایع ادبی در ادبیات فارسی، پیشینه‌ای کهن دارد و در بسیاری از منابع بلاغی، اقتباس و گونه‌های آن مورد بحث قرار گرفته است که جستار حاضر، شمار فراوانی از این منابع را مورد استفاده و بهره‌برداری قرار داده است و در فهرست منابع، نام و نشان این آثار ذکر شده است. علاوه بر این آثار، به عنوان نمونه می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد: ۱. وحید مبارک و زینب کرمی‌پور در مقالهٔ «تضمین و اقتباس در جامع‌التّواریخ رشیدالدین فضل‌الله همدانی» (۱۳۹۸) تلاش کرده‌اند با نگاهی سبک‌شناسانه، کارکردها و اهداف دو آرایهٔ اقتباس و تضمین را در جامع‌التواریخ مورد تحلیل و بررسی قرار دهند. ۲. مقالهٔ «مرز اقتباس و تضمین با رویکرد اثرپذیری از قرآن» از مریم زیبایی‌نژاد (۱۳۹۷) ضمن ایراد گزارشی مختصر از تعریف اقتباس و تضمین، به موضوع تفاوت‌های این دو صنعت پرداخته است که البته با وجود اهتمام ارزشمند نویسنده، سخنی از تناقض‌هایی که در تعاریف اقتباس و تضمین وجود دارد به میان نیامده است و به ارائهٔ شواهدی از این دو صنعت ادبی، اکتفا شده است. ۳. مقالهٔ «تلمیح، از سرقت ادبی تا صنعت ادبی» نوشتهٔ علی صباغی و حسن حیدری (۱۳۹۶) با بررسی شمار فراوانی از منابع بلاغی قدیم و جدید سعی داشته است تعریفی جامع از تلمیح ارائه دهد و به این مسئله پاسخ دهد که تلمیح را باید سرقت ادبی به حساب آورد یا صنعت ادبی. ۴. مقالهٔ «تجلّی قرآن و حدیث در گلشن راز شیخ محمود شبستری» (۱۳۹۵) نوشتهٔ فرشاد عربی کوشیده است با بررسی شواهدی از اقتباس، تضمین و تلمیح، نحوهٔ به‌کارگیری این فنون ادبی در اثر گلشن راز را بررسی نماید. ۵. مقالهٔ «نقد و بررسی اقتباس از قرآن با نگاه بلاغی» نوشتهٔ علی صباغی (۱۳۹۴) که با ذکر نمونه‌هایی از اقتباس در ادب فارسی، به ارتباط این صنعت با نظریه‌های مدرن ادبی مانند

بدخوانی خلاق، اضطراب تأثیر، بینامتنی و... پرداخته است. ۶. در مقالهٔ «بررسی تطبیقی جلوه‌های حدیث با دیوان شمس» (۱۳۸۹) اثر جلیل تجلیل و مالک شعاعی ضمن اشاره به نمونه‌هایی از کاربرد حدیث معصومین در دیوان شمس، راز جزالت و فصاحت کلام مولوی و جاودانگی او مورد کاوش قرار گرفته است. ۷. مقالهٔ «اقتباس و تضمین آیات قرآن در تاریخ جهانگشای جوینی» اثر مریم محمودی (۱۳۸۹) با پیوند اقتباس و مسائل دستور زبان سعی داشته است جایگاه دستوری آیات قرآن در متن تاریخ جهانگشا را مورد بررسی قرار دهد.

افزون بر پژوهش‌های مذکور، کتاب‌هایی نیز در باب اقتباس و مفاهیم مرتبط نوشته شده است:

۱. «سرقات ادبی» تألیف محمود فضیلت (۱۳۹۲) به صورت روشمند به تبیین مفاهیم سرقت ادبی و اقتباس پرداخته و با ارائهٔ گونه‌شناسی سرقات و تحلیل نمونه‌هایی از دستبردهای ادب فارسی، زمینه‌ای برای مطالعات علمی در این حوزه فراهم ساخته است ۲. «نقد ادبی» نوشتهٔ عبدالحسین زرین‌کوب (۱۳۶۱) به طور مفصل به موضوع اقتباس پرداخته است و ضمن تشریح مفهوم و کاربرد این صنعت ادبی، تفاوت‌های آن را با انواع سرقت ادبی مورد تحلیل قرار داده است.

مطالعهٔ آثار مذکور نشان می‌دهد که در هیچ‌یک از آن‌ها، سیر تعریف اقتباس در گذر زمان، تناقضات حاضر در تعاریف اقتباس، تفاوت این فن ادبی با سایر صنایع مشابه و جایگاه اقتباس در متون بلاغی به طور دقیق و کامل اشاره‌ای نشده است و خطاهای اهل بلاغت در ذکر شواهد و نمونه‌های اقتباس نیز مورد بررسی و تحلیل قرار نگرفته‌اند؛ بنابراین پژوهش در این باره، لازم و ضروری به نظر می‌رسد.

۱. ۳. اهمیت و ضرورت تحقیق

با گسترش پژوهش‌ها در حوزهٔ علوم بلاغی و توجه روزافزون به صنایع ادبی در زبان فارسی، نیاز به بازخوانی دقیق‌تر و تحلیل روشمند مؤلفه‌های بلاغی احساس می‌شود. صنعت اقتباس، با وجود حضور پررنگ در آثار کلاسیک و معاصر ادبی، کمتر به‌طور مستقل مورد بررسی ساختاری و مفهومی قرار گرفته و اغلب در کنار صنایعی چون تضمین، عقد، حل و تلمیح، بدون تمایز مشخص، معرفی شده است. خلأ موجود در تعریف روشن و تمایزبخش اقتباس نسبت به دیگر مفاهیم نزدیک، و فقدان معیارهای تحلیلی برای بررسی دایرهٔ شمول و جایگاه آن در علوم بلاغی، ضرورت انجام پژوهشی نوین را نشان می‌دهد. پژوهش حاضر با هدف پاسخ به این نیاز، در پی آن است که ضمن ارائهٔ تعریفی منسجم و کاربردی از اقتباس، مرز آن را با مفاهیم مشابه مشخص ساخته و جایگاه آن را در منظومه‌ی نظری بلاغت فارسی تبیین نماید.

۱. ۴. روش تحقیق

این پژوهش از نوع نظری است و بررسی آن به شیوهٔ کتابخانه‌ای و روش تحلیل محتوا انجام گرفته است. جامعهٔ آماری این جستار، سی منبع در حوزهٔ بلاغت و به‌ویژه علم بدیع است. در این پژوهش، نخست اطلاعات مربوط به تعریف اقتباس، حدود اقتباس و جایگاه آن در منابع بلاغی جمع‌آوری گردید سپس با مقایسهٔ دیدگاه‌های اهل بلاغت، نقاط اشتراک و اختلاف نظرهای آنان

استخراج شد و در نهایت به روش توصیفی تحلیلی، ارزیابی و نقد دیدگاه عالمان بلاغت انجام گرفت.

۲. بحث

در میان صنایع بلاغی، اقتباس به عنوان یکی از ظریف‌ترین جلوه‌های پیوند میان متون ادبی و متون مقدس، ظرفیتی ویژه برای مطالعهٔ معنا، نفوذ بینامتنی و مناسبات بلاغی دارد. برای دستیابی به درکی روشن از این آرایه و جایگاه آن در علم بلاغت، پیش از هرچیز باید به واکاوی معنا و تعریف آن در دو سطح لغوی واصطلاحی پرداخت.

۲. ۱. تعریف اقتباس در لغت

اقتباس کلمه‌ای عربی از ریشهٔ قبس در باب افتعال است و در فرهنگ‌های عربی به معنی آتش و شعلهٔ آتش که از آتش بزرگی گرفته شده، آمده است (ن.ک: ابن منظور، بی‌تا: ذیل واژهٔ قبس) و در فارسی نیز به معنی فرا گرفتن آتش، نور گرفتن و فرا گرفتن علم است. (دهخدا، ۱۳۷۲: ذیل واژهٔ اقتباس) «اقتباس در اصل لغت به معنی پرتو نور و فروغ گرفتن است، چنان که پاره‌ای از آتش را بگیرند و با آن آتش دیگر برافروزند، یا از شعلهٔ چراغی، چراغ دیگر را روشن کنند و به این مناسبت، فراگرفتن علم و هنر، و ادب آموختن یکی را از دیگری اقتباس گویند.» (همایی، ۱۳۸۹: ۲۳۹)

۲. ۲. تعریف اقتباس در اصطلاح

از میان ۳۱ منبع بلاغی که در این جستار مورد بررسی قرار گرفته‌اند تنها ۱۸ منبع به طور مشخص به موضوع اقتباس پرداخته‌اند. به طور کلی می‌توان این تعاریف را در دو دسته جای داد که در ذیل به آن‌ها اشاره خواهد شد:

الف. گروه اول کسانی هستند که تحت تأثیر آثار عربی قرار گرفته‌اند

سعدالدین تفتازانی در تعریف اقتباس چنین آورده است: «اقتباس آن است که چیزی از قرآن یا حدیث، به‌گونه‌ای در ضمن کلام بیاید که محسوس نباشد؛ به‌گونه‌ای که اگر در اثنای کلام گفته شود خداوند متعال چنین فرموده‌اند یا اگر گفته شود پیامبر (ص) چنین فرموده‌اند و مانند این‌ها، دیگر اقتباسی وجود نخواهد داشت.» (تفتازانی، ۱۳۸۸: ۳۰۹-۳۰۸) همین تعریف تفتازانی که در مختصر المعانی به زبان عربی آمده، مورد استقبال بعضی نویسندگان فارسی زبان قرار گرفته و آن‌ها بدون این‌که چیزی به این تعریف بیفزایند، به ترجمهٔ عبارات تفتازانی بسنده کرده‌اند؛ از جمله مازندرانی در انوار البلاغه آورده است: «[اقتباس] آن است که در کلام نظم یا نثر تضمین شود کلامی از قرآن مجید یا حدیث بر وجهی که مشعر بر آن نباشد که از قرآن مجید یا از حدیث است. پس اگر در اثنای کلامی گفته شود: قال الله تعالی کذا یا فی التنزیل کذا یا قال رسول الله کذا یا فی الحدیث کذا، آن را اقتباس نمی‌گویند.» (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۸۳) این تعریف تا عصر کنونی مورد توجه اهل بلاغت بوده به گونه‌ای که شریفی در فرهنگ ادبیات فارسی با اندکی اختصار

آورده است: «در اصطلاح بدیع [اقتباس] آن است که آیه‌ای از قرآن یا بخشی از یک حدیث بی‌اشاره به آیه یا حدیث بودن آن در سخن آورده شود.» (شریفی، ۱۳۸۷: ۱۸۸)

تعاریفی مشابه آنچه ذکر شد در آثار ابدع‌البدایع گرکانی، درر الادب آق اولی، علم البلاغه زاهدی و زیبایی‌های سخن دایی جواد آمده است (ر.ک: گرکانی، ۱۳۷۷: ۷۷ و آق اولی، ۱۳۱۵: ۱۴۹ و زاهدی، ۱۳۴۶: ۳۰۰ و دایی جواد، ۱۳۳۵: ۸۰) که جان‌مایهٔ همهٔ این تعاریف در این دو نکته خلاصه می‌شود:

۱. آوردن بخشی از «قرآن» یا «حدیث»

۲. عدم اشاره به قرآن یا حدیث بودن آن

آنچه در این دیدگاه مسلّم است این است که اولاً دایرهٔ شمول اقتباس از قرآن و حدیث فراتر نمی‌رود و دوم این که در صورت اشاره به قرآن یا حدیث بودن عبارت، اقتباسی وجود نخواهد داشت و در این صورت، این صنعت با عنوان‌هایی نظیر عَقد (ن.ک: صابری، ۱۳۸۸: ۸۴) یا نقل و روایت (ر.ک: گرکانی، ۱۳۷۷: ۷۷) شناخته می‌شود.

ب. گروه دوم کسانی هستند که به تعریف پیشینیان، نکته‌ای افزوده‌اند

بر خلاف گروه اول، عده‌ای از اهل بلاغت معتقد هستند که حد و مرز صنعت اقتباس، فراتر از قرآن و حدیث است و استفاده از مواردی چون مسائل علوم مختلف، شعر و یا سخن دیگران در میان کلام نیز در دایرهٔ اقتباس می‌گنجد. البته نظریه‌پردازانی که در این گروه قرار می‌گیرند، در مورد دایرهٔ شمول اقتباس با یکدیگر اتفاق نظر ندارند و هر کدام بر موردی خاص تأکید داشته و نظر سایرین را نپذیرفته‌اند. معتقدان به این دیدگاه نیز خود به چند گروه تقسیم می‌شوند:

۱– استفاده از مسائل علوم

امروزه شمار اندکی از اهل بلاغت معتقدند که علاوه بر قرآن و حدیث، اشاره به «مسائل علوم» نیز اقتباس شمرده می‌شود؛ «[اقتباس] عبارت است از این که آیه‌ای از قرآن یا فقره‌ای از حدیث یا از "مسائل علوم" درج شود در نظم یا در نثر بدون اشعار بر این که در قرآن یا حدیث یا در علوم است.» (تقوی، ۱۳۱۷: ۳۲۴) و در گذشته نیز، اندیشه‌ای مشابه آنچه که گفته شد در میان اندیشمندان علوم بلاغی وجود داشته است؛ «[اقتباس] در اصطلاح، آن است که شاعر، در ترکیب کلام و ترتیب سخن، آیتی از آیات قرآن، یا حدیثی از احادیث نبوی، یا "مسئله‌ای از مسائل فقهی"، بر سبیل تبرّک و تیمّن ایراد کند.» (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۴۷)

۲– استفاده از بیت یا شعر دیگران

تنها در آثار بلاغی عصر حاضر دیده می‌شود که استفاده از «بیت» دیگران در میان کلام، اقتباس شمرده شود و این دریافت از اقتباس، در گذشته وجود نداشته است؛ «[اقتباس] در اصطلاح ادب، آن است که حدیثی یا آیتی از کلام الله مجید یا "بیت معروفی" را بگیرند و چنان در نظم و نثر بیاورند که معلوم باشد قصد اقتباس است نه سرقت و انتحال.» (همایی، ۱۳۸۹: ۲۴۰) حلبی در تأثیر قرآن و حدیث در ادب فارسی و قنبری در گوهرکده، همین تعریف همایی را عیناً نقل کرده‌اند.

(ر.ک: حلبی، ۱۳۶۹: ۴۷ و قنبری، ۱۳۶۸: ۱۵۳) در فرهنگنامهٔ صابری نیز در تعریف اقتباس چنین آمده است: «صنعتی است که بر اساس آن نویسنده آیه‌ای از قرآن یا "بیتی" یا سخنی از دیگری را بگیرد و در اثر خود، به منظور آرایش متن یا استدلال، یا شاهد به کار ببرد به گونه‌ای که معلوم شود قصد سرقت ندارد.» (صابری، ۱۳۸۸: ۸۴)

۳– قطعه یا سخنی از دیگران

وارد شدن «قطعه یا سخنی از سخنان دیگران در کلام» به قلمرو اقتباس، صرفاً در آثار بلاغی و فرهنگ‌نامه‌های معاصر دیده می‌شود و در علوم بلاغی پیشین، خبری از این اندیشه نیست؛ خانلری در فرهنگ ادبیات فارسی ذیل اقتباس آورده است: «آن است که گوینده یا نویسنده آیه‌ای از قرآن یا قسمتی از حدیثی یا "قطعه‌ای" را جایی نقل کند بی آن که نام مأخذ را ذکر کند» (خانلری، ۱۳۴۸: ۶۵-۶۴) و سیما داد در فرهنگ اصطلاحات ادبی همین تعریف را تکرار کرده است. (ن.ک: داد، ۱۳۸۵: ۴۶) انوشه و انوری نیز به ترتیب در فرهنگ‌های خود آورده‌اند: «[اقتباس] در اصطلاح بدیع آن است که همه یا بخشی از یک آیه یا حدیث یا "سخنی"، در کلام آورده شود و گوینده قصد اشاره‌ای ضمنی به آن کلام داشته باشد.» (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۱۵) و « [اقتباس] در بدیع آوردن تمام یا قسمتی از آیه، حدیث یا "سخنی از کسی" در کلام.» (انوری، ۱۳۸۲، ۱/ ۵۰۳) همچنین صابری نیز در فرهنگنامهٔ خود، استفاده از سخنان دیگران میان کلام را اقتباس نامیده است که به این مورد در بخش قبل (استفاده از بیت یا شعر دیگران) اشاره شد.

آنچه را در این بخش گفته شد می‌توان در یک جدول خلاصه کرد:

جدول ۱. گسترهٔ عناصر اقتباس در منابع بلاغی

شماره	منبع بلاغی	قرآن	حدیث	مسائل علوم	مسئله فقهی	بیت شعر	قطعه	سخن
۱	جواهر البلاغه	*	*					
۲	مختصر المعانی	*	*					
۳	ابدع البدایع	*	*					
۴	انوار البلاغه	*	*					
۵	درر الادب	*	*					
۶	علم البلاغه	*	*					
۷	زیبایی‌های سخن	*	*					
۸	فرهنگ ادبیات فارسی	*	*					
۹	بدایع الافکار	*	*		*			
۱۰	هنجار گفتار	*	*	*				
۱۱	فنون بلاغت و صناعات ادبی	*	*			*		
۱۲	تأثیر قرآن و حدیث در ادب فارسی	*	*			*		
۱۳	گوهرکده	*	*			*		
۱۴	فرهنگنامهٔ مهارت‌های ادبی	*				*		*
۱۵	فرهنگنامهٔ ادبی فارسی	*	*					*
۱۶	فرهنگ بزرگ سخن	*	*					*
۱۷	فرهنگ ادبیات فارسی	*	*				*	
۱۸	فرهنگ اصطلاحات ادبی	*	*				*	

۲. ۳. تحلیل تعاریف اقتباس

استفاده از قرآن و حدیث میان کلام، نقطهٔ اشتراک تعریف اقتباس در تمام منابع بلاغی است و آن‌چه محل اختلاف است، عناصری است که بعضی از اهل بلاغت، به دو عنصر قبل یعنی آیه و حدیث، اضافه کرده‌اند. در این جا باید دید عناصری مانند «مسائل علمی، بیت و سخن دیگران» را که غالباً در منابع بلاغی عصر حاضر مطرح شده‌اند می‌توان در گسترهٔ اقتباس جای داد یا خیر:

۱– مسائل و اصطلاحات علوم

از میان تمام آثار علم بلاغت تنها دو منبع مسائل و اصطلاحات علمی را مربوط به اقتباس دانسته‌اند. در برخی منابعی بلاغی نیز اشاره به این عناصر، صنعت ادبی خاصی به شمار نرفته است اما در اکثر کتب بلاغی، استفاده از اصطلاحات علمی را «تلمیح» دانسته‌اند؛ حلبی در تعریف تلمیح آورده است: «در فن بدیع [تلمیح] عبارت از این است که نویسنده یا شاعر برای اثبات سخن خود به قصه‌ای یا مثلی یا شعری مشهور و معروف اشاره کند و یا این که از "اصطلاحات علوم" استفاده کند، بی‌آنکه صریحاً متذکر استفادهٔ خود باشد.» (حلبی، ۱۳۶۹: ۳۴) همچنین در کتاب «واژگان توصیفی ادبیات» مسائل علمی از جمله اصطلاحات نجوم و موسیقی، تلمیح محسوب شده است (ن.ک: رضایی، ۱۳۸۲: ۱۱) و نیز در مقالهٔ «تلمیح، از سرقت ادبی تا صنعت ادبی» که بیش از چهل منبع بلاغی را مورد بررسی قرار داده است، چنین آمده: «هرچه به منابع روزآمد و معاصر علم بدیع نزدیک می‌شویم، تعریف تلمیح از عناصر ساختاری قصه، مثَل و شعر در نگاه سنتی خارج شده و موضوعاتی مانند نجوم، "اصطلاحات علوم" و موسیقی و... را نیز در بر گرفته است.» (صباغی و حیدری، ۱۳۹۶: ۴-۳) بنابراین بهتر است همچون اکثر منابع بلاغی، اشاره به مسائل و اصطلاحات علوم، از بحث اقتباس خارج شود و آن را تلمیح دانست. برای نمونه در فرهنگ اشارات شمیسا، این بیت حافظ:

ز اخترم نظر سعد در ره است که دوش میان ماه و رخ یار من مقابله بود

نمونه‌ای از صنعت تلمیح معرفی شده است؛ زیرا حافظ به طور ضمنی از اصطلاح نجومی «مقابله» بهره برده است. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۶۸) شمیسا در مقدمهٔ فرهنگ تلمیحات نیز تصریح می‌کند که دلیل تلمیح شمردن چنین مواردی آن است که اگر خواننده با اصطلاحات علوم مختلفی چون نجوم، طب یا منطق آشنا نباشد از فهم بسیاری از ابیات و دریافت اشارهٔ شعرا باز خواهد ماند. (ن.ک: شمیسا، ۱۳۷۵: ۸) در نتیجه، استفاده از اصطلاحات علمی را نمی‌توان ذیل اقتباس گنجاند، بلکه آن را در چهارچوب گسترده‌ترِ تلمیح بررسی کرد.

۲– بیت و شعر دیگران

از گذشته تا کنون و در اغلب منابع بلاغی، استفاده از شعر دیگران در میان کلام، عنصر اختصاصی صنعت «تضمین» به شمار رفته است؛ در کتاب مختصرالمعانی تفتازانی چنین آمده: «تضمین این است که چیزی از شعر غیر در ضمن شعر آورده شود همراه با اِخبار بر آن، اگر آن نزد بلیغان مشهور نباشد.» (تفتازانی، ۱۳۸۸: ۳۱۰) این تعریف در طول تاریخ بلاغت، مورد استقبال

نویسندگان فارسی زبان قرار گرفته؛ «[تضمین] آن است کی شاعر را بیتی شعر از شعر دیگران خوش آید، و آن را به میان قصیدهٔ خویش اندر آرد.» (رادویانی، ۱۳۲۷: ۱۰۴-۱۰۳) و نیز «[تضمین] چنان باشد کی شاعر مصراعی یا بیتی یا دو بیت از آنِ دیگری در میان شعر خود به کار برد» (رشید وطواط، ۱۳۰۸: ۷۲) منابع بلاغی عصر کنونی نیز این تعاریف را مورد تأیید قرار داده و چیزی به آن نیفزوده‌اند؛ «تضمین آن است که سخنور پاره‌ای یا بیتی یا گاه چند بیت از سخنوری دیگر را در سخن خویش بازآورد.» (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۱۴) تعاریف مشابه با آن‌چه ذکر شد بسیار است که همگی تأیید کنندهٔ این مطلب هستند که ذکر شعر دیگران در میان کلام منظوم یا منثور، مربوط به صنعت تضمین است. مانند این ابیات حافظ، که دربردارندهٔ بیتی از کمال‌الدین اصفهانی است:

ور باورت نمی‌شود از بنده این سخن　　از گفتهٔ کمال، دلیلی بیاورم:
«گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر　　آن مهر بر که افکنم؟ آن دل کجا برم؟»
(حافظ، ۱۳۷۵: ۳۷۹)

با جستجو در منابع بلاغی مشخص می‌شود که تنها سه اثر فنون بلاغت و صناعات ادبی علامه همایی، تأثیر قرآن و حدیث در ادب فارسی علی اصغر حلبی و گوهرکدهٔ قنبری، استفاده از شعر سایرین را وارد حوزهٔ اقتباس کرده‌اند. البته در این باره باید گفت حلبی و قنبری، در تعریف اکثر صنایع ادبی، کاملاً پیرو علامه همایی بوده‌اند و هیچ اجتهاد شخصی نداشته‌اند بنابراین درست‌تر آن است که گفته شود تنها علامه همایی بوده است که استفاده از شعر و بیت دیگران را اقتباس دانسته است که این، برای صدور حکم کلی دربارهٔ تعریف اقتباس کافی نیست. پس با توجه به آن چه گفته شد، استفاده از شعر دیگران در میان کلام را نمی‌توان اقتباس شمرد، بلکه این عنصر مربوط به صنعت تضمین است.

۳- قطعه یا سخنی از دیگران

در آثاری که استفاده از سخن دیگران را اقتباس دانسته‌اند به طور واضح مشخص نشده است که منظور از سخن دیگران چیست؛ سخن منظوم یا منثور؟ پاسخ به این سؤال، سه حالت را به وجود می‌آورد: حالت اول؛ اگر منظور نویسندگان این آثار، سخن منظوم باشد، طبق مطالبی که در سطور قبل (بیت و شعر دیگران) گفته شد، استفاده از سخن منظوم دیگران در میان کلام، جایی در بحث اقتباس ندارد و مربوط به صنعت تضمین است. حالت دوم؛ اگر منظور، سخن منثور باشد، گویندهٔ آن اهمیت پیدا می‌کند. در صورتی که گویندهٔ سخن منثور، الله یا بزرگان دین باشند، با آیه و حدیث مواجه می‌شویم و همانطور که پیش‌تر گفته شد، اکثر قریب به اتفاق اهل بلاغت، به کار گیری آیه و حدیث در میان کلام را اقتباس دانسته‌اند و این، مطلب جدیدی نیست. حالت سوم؛ اگر منظور از سخن، جمله‌ای یا عبارتی از جانب غیر الله و بزرگان دین باشد در این صورت با ارسال‌المَثَل روبه‌رو هستیم، نه اقتباس؛ «ارسال‌المَثَل، آوردن جمله‌ای حکیمانه و پندآموز را گویند که پیشتر مَثَل نبوده است اما از آن پس مردم آن را حجتی برای کلام خود سازند.» (شریفی، ۱۳۸۷: ۱۲۴) «ارسال‌المثل آن است که گوینده مَثَل مشهوری یا عبارت روان و حکمت‌آمیزی که تمثیل بدان روا باشد در گفتار خود بیاورد مانند:

آن دم که دل به عشق دهی خوش دمی بود "در کار خیر حاجت هیچ استخاره نیست"»
(زاهدی، ۱۳۴۶: ۳۶۷)

شایان توجه است که افزون بر تعاریف یاد شده، برخی پژوهشگران معاصر تعریفی کاملاً متفاوت از اقتباس ارائه کرده‌اند. به عنوان نمونه محمود فضیلت، اقتباس را چنین تعریف می‌کند: «اقتباس عبارت است از اینکه شاعر یا نویسنده‌ای معنی و مضمون را از دیگری بگیرد و آن‌چنان در آن دخل و تصرف کند و تغییر بدهد که به صورت دیگر درآید.» (فضیلت، ۱۳۹۲: ۲۶۰) این تلقی، هرچند در حوزهٔ مباحث مربوط به سرقات ادبی معتبر است اما با چهارچوب اقتباس به عنوان یک «صنعت ادبی» در علم بدیع سازگار نیست. بررسی مجموع منابع نشان می‌دهد که در سنت بلاغی، رایج‌ترین و پذیرفته‌ترین تعریف از اقتباس، انحصار آن به آیات قرآن کریم و احادیث معصومان است. هرچند شماری از منابع دامنهٔ آن را به عناصر دیگری چون شعر، اصطلاحات علمی، قطعه یا سخن گذشتگان گسترش داده‌اند، اما این دیدگاه‌ها از مقبولیت گسترده برخوردار نیستند. افزون بر این، گنجاندن چنین عناصری در تعریف اقتباس، موجب تداخل این صنعت با دیگر آرایه‌های ادبی و مبهم شدن مرزهای مفهومی صنایع بدیعی می‌شود. بنابراین، با توجه به دو معیار بنیادین _یکی غلبه و مقبولیت در منابع بلاغی و دیگری ضرورت حفظ مرزهای صنایع ادبی_ می‌توان نتیجه گرفت که تعریف محدود اقتباس، یعنی منحصر دانستن آن به قرآن و حدیث، دقیق‌ترین و مستدل‌ترین تعریف است.

۲. ۴. پیوند اقتباس و دیگر صنایع ادبی

در سطور قبل مشخص شد که بهتر است صنعت اقتباس به دو عنصر «آیه» و «حدیث» محدود شود و عناصری مانند بیت، سخن و مسائل علوم که بعضی از اهل بلاغت به تعریف اقتباس افزوده‌اند، در حقیقت مربوط به این فن ادبی نیست و در قلمرو صنایعی مانند تضمین، تلمیح و ارسال‌المَثَل قرار می‌گیرند. دربارهٔ محدود بودن اقتباس به آیه و حدیث، علاوه بر دلایلی که پیش‌تر ذکر شد، می‌توان از دیدگاه بزرگان و محققان علم بلاغت هم بهره جست؛ مازندرانی در انوار البلاغه آورده است: «اقتباس مخصوص است به قرآن و حدیث.» (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۸۸) و این مطلب در کتاب ابدع البدایع گرکانی نیز مورد تأیید قرار گرفته است. (ر.ک: گرکانی، ۱۳۷۷: ۲۶۹) اما دو عنصر آیه و حدیث، در صنایع دیگری چون عَقد، تلمیح و درج نیز دیده می‌شوند. به عبارت دیگر اقتباس به آیه و حدیث اختصاص دارد اما آیه و حدیث به اقتباس، محدود و منحصر نمی‌شود و در دیگر صنایع ادبی نیز دیده می‌شود. این نسبت را می‌توان از منظر منطقی در قالب رابطهٔ «عموم و خصوص من وجه» تحلیل کرد؛ چراکه از یک سو، بخشی از آیات و احادیث در ساختار اقتباس به‌کار می‌روند و از سوی دیگر، برخی آیات و احادیث ممکن است در قالب دیگر صنایع بلاغی مانند تضمین یا تلمیح ظاهر شوند و از حدود اقتباس فراتر روند. به‌علاوه، هر چند صنعت اقتباس به‌طور خاص ناظر به کاربرد آیه و حدیث است، اما نه تمام کاربردهای آیات و احادیث لزوماً در قالب اقتباس قرار می‌گیرند و نه هر آیه یا حدیثی که در متنی آمده، الزاماً ویژگی‌های بلاغی اقتباس را دارد. از این‌رو، نسبت میان اقتباس و آیه و حدیث را باید از نوع

عموم و خصوص من وجه دانست. اکنون باید به این مسئله پرداخت که در کاربرد آیه و حدیث در صنایع اقتباس، عقد، تلمیح و درج چه تفاوت‌هایی وجود دارد:

۲. ۴. ۱. اقتباس و عَقد

عَقد از نزدیک‌ترین صنایع بدیعی به اقتباس است به همین دلیل بعضی از منابع، این دو را با هم درآمیخته‌اند و یا تفاوتی بین آن‌ها قائل نشده‌اند اما در حقیقت میان آن‌ها تفاوت‌هایی وجود دارد و هرکدام، صنعتی مستقل به حساب می‌آیند؛ «[عقد] در اصطلاح، آن است که چیزی از قرآن یا حدیث ایراد کند، نه بر طریق اقتباس؛ بلکه الفاظ را تغییری دهد؛ تا بر وزن راست آید.» (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۴۸) و عقد «چنان است که شاعر، چیزی از کلام خدای تعالی یا کلامی از حدیث یا از حکما در شعر بیاورد و اگر حرفی یا کلمه‌ای بر وزن شعر کم یا زیاد نماید، عیب نخواهد بود؛ در صورتی که نقص به معنای آن وارد نیاید.» (نجفقلی میرزا، ۱۳۶۲: ۱۵۰) همچنین مازندرانی عَقد را چنین تعریف کرده است: «[عقد] عبارت است از تضمین کلام نثری در شعر، خواه آن نثر از قرآن مجید بوده یا از حدیث یا از امثال یا غیر آن‌ها، به شرط آن‌که تضمین به طریق اقتباس نبوده باشد.» (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۸۷)

مشابهت صنایع اقتباس و عقد، بعضی از محققان را بر آن داشته تا افزون بر تعریف هر صنعت، به ذکر تفاوت‌های آن‌ها نیز بپردازند: «[اقتباس] ایراد لفظ قرآن یا حدیث [است]، بی‌تغییری؛ و در عقد، تغییر لفظ می‌شاید.» (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۴۸) و نیز «عقد اگر از غیر قرآن و حدیث است آن را عقد می‌گویند مطلقاً، خواه اِشعار به آن شود که کلام غیر مأخوذ است و خواه نی. و در صورت عدم اِشعار خواه تغییر بسیار در آن راه یافته باشد، و خواه نی. چه، بر هر تقدیر صادق است که تضمینی است نه به طریق اقتباس به اعتبار آن که اقتباس مخصوص است به قرآن و حدیث، و اگر از قرآن و حدیث است باید بسیار تغییری در آن واقع شود که از حد اقتباس بیرون باشد یا آن که اشاره به آن شود که از قرآن و حدیث است تا آن که از تعریف اقتباس بیرون رود. (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۸۸-۳۸۷)

بنابر آن‌چه که گفته شد، می‌توان تفاوت اقتباس و عقد را در موارد ذیل خلاصه کرد:

۱. اقتباس به دو عنصر آیه و حدیث محدود می‌شود اما عقد، هرگونه سخن منثور را در بر می‌گیرد.

۲. در اقتباس، تغییر الفاظ جایز نیست یا بسیار اندک است اما در عقد، تغییرات لفظی باید بسیار باشد.

۳. در اقتباس به «قرآن یا حدیث بودن» کلام مأخوذ اشاره نمی‌شود اما در عقد، اگر تغییرات لفظی فراوان نباشد، حتماً باید به نام گویندهٔ کلام اشاره شود. از این رو ابیاتی مانند:

بانگ آید هر زمانی زین رواق آبگون　　آیت إنّا بَنَیناَها و إنّا مُوسِعُون

(مولوی، ۱۳۷۶: ۹۹۶/۱)

که در آن تغییرات لفظی گسترده‌ای ایجاد شده و به آیه بودن آن نیز اشاره شده است (آیهٔ ۴۷ سورهٔ ذاریات: وَالسَّمَاءَ بَنَیْنَاهَا بِأَیْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ) از نمونه‌های صنعت عقد به شمار می‌آید.

۲. ۴. ۲. اقتباس و تلمیح

«تلمیح یعنی به گوشهٔ چشم اشاره کردن؛ و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در ضمن کلام به داستانی یا مثلی یا آیه و حدیثی معروف اشاره کند.» (همایی، ۱۳۸۹: ۲۰۶) همانند این تعریف، شمار فراوانی از کتب علم بدیع، اشاره به آیه و حدیث را تلمیح دانسته‌اند (ر.ک: انوری، ۱۳۸۲، ۴/ ۱۸۸۰ و داد، ۱۳۸۵: ۱۶۳ و زاهدی، ۱۳۴۶: ۳۸۶) اما در نحوهٔ کاربرد آیه و حدیث در اقتباس و تلمیح تفاوتی وجود دارد که همایی آن را چنین شرح داده است:

«تلمیح آن است که در ضمن کلام، اشارتی لطیف به آیهٔ قرآن یا حدیث و مثل سایر یا داستان و شعری معروف کرده، و عین آن را نیاورده باشند، اما در اقتباس شرط است که عین عبارت مورد نظر، یا قسمتی از آن را که حاکی و دلیل بر تمام جملهٔ اقتباس شده باشد، بیاورند.» (همایی، ۱۳۸۹: ۲۴۱) این مطلب در کتاب تأثیر قرآن و حدیث در ادب فارسی نیز مورد تأیید قرار گرفته است (ن.ک: حلبی، ۱۳۶۹: ۴۸) و در بسیاری از منابع دیگر نیز کاربرد آیه و حدیث در کلام را به شرطی تلمیح دانسته‌اند که عین آن ذکر نشده باشد و تنها اشاره‌ای ضمنی صورت گرفته باشد (ر.ک: مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۸۸ و تقوی، ۱۳۱۷: ۲۵۹ و صابری، ۱۳۸۸: ۲۲۳) درحالی که در اقتباس حتماً عین عبارت وام‌گرفته شده، ذکر می‌شود. بنابراین بیتی مانند:

اگر چرخ گردان کشد زین تو سرانجام خشت است بالین تو

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۴۱۲)

که به صورت غیر مستقیم و ضمنی، به آیهٔ ۷۸ سورهٔ نساء: «أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِكْكُمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُرُوجٍ مُشَيَّدَةٍ: هر کجا باشید هر چند در قلعه‌های مرتفع و استوار، مرگ شما را درمی یابد.» اشاره دارد و عین آیه در بافت بیت قرار نگرفته، نمونه‌ای از کاربرد صنعت تلمیح به شمار می‌آید.

۲. ۴. ۳. اقتباس و درج

درج از فنون ادبی مرتبط با اقتباس است که در منابع بلاغی اندکی به آن پرداخته شده اما همین منابع محدود، در تعریف درج با هم اتفاق نظر دارند و اختلافی میان آن‌ها وجود ندارد. در کتاب علم‌البلاغه، چنین آمده است: «درج آن است که گوینده در مقام وعظ و تبلیغ از آیات و احادیث به عنوان نقل، روایت کند و آن نیز بر چهار نوع است: درج آیات در شعر، درج آیات در نثر، درج احادیث در نظم و درج احادیث در نثر» (زاهدی، ۱۳۴۶: ۳۰۲) و در فرهنگ انوری، درج چنین تعریف شده است: «در بدیع، آوردن آیه یا حدیثی در شعر یا نثر به نحوی که باعث آراستگی کلام شود» (انوری، ۱۳۸۲، ۳/ ۳۰۴۴) همچنین در زیبایی‌های سخن آمده: «اگر نص آیه یا حدیث را عیناً نقل کند آن را درج خوانند» و در سایر منابع نیز تعاریفی مشابه آمده است (ر.ک: شریفی، ۱۳۸۷: ۱۸۸ و انوشه، ۱۳۷۶: ۱۱۴) که نکات مشترک تعریف درج در همهٔ این منابع عبارتند از:

۱. درج به دو عنصر «آیه» و «حدیث» محدود است.

۲. در صنعت درج، نص آیه و حدیث عیناً نقل می‌شود.

۳. درج، هم در متون نثر وجود دارد و هم در متون نظم.

این سه نکتهٔ کلیدی، با تعریف اقتباس کاملاً مطابقت دارد و حتی مثال‌هایی که در منابع مذکور ذیل صنعت درج آمده همان مثالی است که در دیگر منابع، ذیل صنعت اقتباس ذکر شده است. به عنوان مثال، این بیت سعدی:

مرا شکیب نمی‌باشد، ای مسلمانان ز روی خوب «لَکُمْ دِینُکُمْ وَ لِیَ دینی»

در فرهنگ انوری، ذیل صنعت درج قرار گرفته (ر.ک: انوری، ۱۳۸۲، ۳/ ۳۰۴۴) در حالی که واعظ کاشفی آن را اقتباس دانسته است. (ن.ک: واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۴۸) بنابراین می‌توان گفت درج و اقتباس در تعریف، کاربرد و مثال، تفاوتی با یکدیگر ندارند و در واقع، درج نام دیگر صنعت اقتباس است، نه صنعتی مستقل و متفاوت.

۲. ۵. جایگاه اقتباس در منابع بلاغی

دربارهٔ جایگاه صنعت اقتباس در منابع بلاغی، دو دیدگاه کلی مشاهده می‌شود: یکی نویسندگانی چون همایی و حلبی که اقتباس را نوعی سرقت در نظر گرفته‌اند و آن را در قسمت سرقات ادبی آورده‌اند و یا در تعریف اقتباس، شروطی برای خارج شدن آن از سرقت ادبی ذکر کرده‌اند (ر.ک: همایی، ۱۳۸۹: ۲۲۵ و حلبی، ۱۳۶۹: ۴۷ و صابری، ۱۳۸۸: ۸۴) و دستهٔ دیگر، نویسندگانی که اقتباس را یکی از محاسن و صناعات ادبی مستقل در نظر گرفته و آن را در بخش بدیع آورده‌اند. (ن.ک: گرکانی، ۱۳۷۷: ۷۵ و واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۴۷ و مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۸۳) همچنین دربارهٔ سرقت ادبی و نسبت آن با اقتباس نیز دو رویکرد کلی وجود دارد: نخست، رویکرد مبالغه‌آمیز که مطابق آن هیچ اثر ادبی به طور کامل، ابداعی و بدون مأخذ نیست و در نتیجه، همهٔ شاعران و نویسندگان، به سرقت مضامین و افکار دیگران متهم هستند (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۱/ ۹۹) و دوم، رویکرد مسامحه‌گر که بر اساس آن سرقت صرفاً زمانی قابل اطلاق است که شاعر و نویسنده‌ای لفظ و معنی دیگری را بدون تغییر به خود منسوب کند و در صورتی که مضمونی از دیگری گرفته شود و با تصرفی، بهبود یابد نه‌تنها سرقت محسوب نمی‌شود بلکه تصاحب آن مضمون، موجه است. (همان: ۱۰۳) با این حال زرین‌کوب بر این باور است که هر دو رویکرد از حقیقت دور هستند و شایسته‌تر آن است که بدون تعصب نسبت به منزه دانستن تمامی شاعران از سرقت ادبی و به دور از تعجیل در صدور حکم سرقت، و در عین حال با توجه به منشأ الهام شاعر و قصد او از اقتباس، دربارهٔ سرقت یا صنعت بودن کلام قضاوت صورت گیرد. (همان: ۱۱۲)

با دقت در آثاری که اقتباس را نوعی سرقت یا ملحق به سرقات در نظر گرفته‌اند مشخص می‌شود تنها نویسندگانی به «سرقت» بودن اقتباس اعتقاد دارند که در تعریف اقتباس، سعی داشته‌اند نکته‌ای را به گفته‌های پیشین بیفزایند و به طور مشخص، عنصر «بیت» یا «شعر» را وارد تعریف اقتباس کرده‌اند. همانطور که پیش‌تر گفته شد، استفاده از اشعار دیگران در میان کلام، صنعت تضمین به شمار می‌رود (نه اقتباس) و از گذشته تا به حال مرسوم بوده است که تضمین، در بخش سرقات ادبی کتب بلاغی ذکر شود اما وارد کردن اقتباس به حوزهٔ سرقات شعری، بدعتی است که بنای آن در عصر حاضر گذاشته شده است. به عبارت دیگر این دسته از نویسندگان، چون در تعریف اقتباس دچار خطا شده‌اند و آن را با تضمین درآمیخته‌اند، در جایابی

این صنعت در اثرشان نیز از راه گذشتگان منحرف شده‌اند و اقتباس را همچون تضمین، در دستهٔ سرقات ادبی جای داده‌اند. اما همانطور که اقتباس شمردن بیت و شعر، مردود است، سرقت دانستن اقتباس نیز امری محال است؛ چرا که اگر اقتباس را همانند اکثر اهل بلاغت، صرفاً عبارت از کاربرد «آیه» و «حدیث» در کلام بدانیم واضح و روشن می‌شود که کاربرد این دو عنصر در کلام، نمی‌تواند سرقت باشد و حتی اگر شاعر یا نویسنده‌ای قصد سرقت هم داشته باشد، به دلیل «معروف بودن» آیه و حدیث، در سرقت آن موفق نخواهد بود. حتی در صنعت تضمین هم که اکثر عالمان بلاغت آن را سرقت دانسته‌اند، معروف بودن بیت یا مصراعِ تضمین شده، نویسنده را از تهمت سرقت می‌رهاند و او را از ذکر نام شاعر و گویندهٔ کلام تضمین شده معاف می‌کند. (ن.ک: رشید وطواط، ۱۳۰۸: ۷۲ و همایی، ۱۳۸۹: ۱۴۱ و تقوی، ۱۳۱۷: ۳۲۵)

افزون بر معروف بودن آیه و حدیث، تفاوت زبان دینی و زبان شعری نیز عامل دیگری است که سرقت شمردن اقتباس را به امری محال تبدیل می‌کند؛ زبان قرآن و احادیث، عربی است و زبان شاعران مورد بحث، فارسی. اگر شاعری فارسی زبان، حدیثی را اخذ کند که آن حدیث، غیرمعروف و غیر متواتر باشد باز هم به دلیل تفاوت زبان‌ها، فرض این که شاعر یا نویسنده عبارت عربی اخذ شده را از خود بداند و سرقت کند، غیر ممکن به نظر می‌رسد و این امر برای مخاطب، باورپذیر نخواهد بود که شاعر در میان عبارات فارسی، جمله‌ای پندآموز و حکیمانه به زبان عربی بیاورد و ادعای مالکیت آن را داشته باشد چراکه این تغییر زبان در جمله، خود به خود، نقل قول یا اخذ مطلب از منبعی دیگر را به ذهن متبادر می‌کند. باید این نکته را اضافه کرد که اگر شاعر یا نویسنده‌ای، «مضمون» یا «ترجمهٔ» آیه و حدیثی را به زبان فارسی در کلام خود به کار ببرد و به منبع آن اشاره‌ای نکند یا به عبارت دیگر قصد سرقت آن را داشته باشد، در این صورت نیز با صنعت تلمیح مواجه خواهیم بود (ر.ک: همایی، ۱۳۸۹: ۲۴۱) و این امر ارتباطی به سرقت دانستن یا ندانستن اقتباس نخواهد داشت.

نتیجه آن که اقتباس را با هیچ توجیهی نمی‌توان در انواع سرقات ادبی جای داد و بهتر است که امروزه نیز همانند بلاغت قدیم، این فن و هنرسازه به عنوان یک صنعت مستقل در بخش بدیع معنوی کتب بلاغت قرار گیرد.

۲. ۶. نقد و تحلیل نمونه‌های اقتباس در منابع بلاغی

برخی از نویسندگان آثار بلاغی، به ذکر نمونه‌های عربی صنعت اقتباس بسنده کرده‌اند (ر.ک: مازندرانی، ۱۳۷۷: ۳۸۴) اما در بسیاری از کتب علم بدیع، علاوه بر نمونه‌های عربی، مثال‌های فارسی نیز نقل شده است. البته در این منابع، اختلافاتی در مثال‌ها وجود دارد که همهٔ این اختلافات از «تفاوت دیدگاه در تعریف اقتباس» نشئت می‌گیرد. بنابراین تحلیل شواهد و نمونه‌های آرایهٔ اقتباس نیازمند ارائهٔ تعریفی از این صنعت است که بیشتر اهل بلاغت بر آن اتفاق نظر داشته باشند؛ آن‌چه را که در این جستار دربارهٔ چیستی اقتباس گفته شد، می‌توان در قالب یک تعریف، خلاصه کرد: صنعت اقتباس، یکی از فنون علم بدیع است و آن عبارت است از کاربرد مستقیم آیه و حدیث در کلام به گونه‌ای که تغییر زیادی در نص آیه و حدیث صورت

نگرفته باشد و به آیه و حدیث بودن آن نیز اشاره نگردد. این تعریفی است که اکثر اهل بلاغت بر آن تأکید دارند پس بررسی شواهد و نمونه‌های اقتباس در منابع بلاغی نیز بر مبنای آن صورت خواهد گرفت.

۲. ۶. ۱. خطاهای رایج در ذکر نمونه‌های اقتباس

نویسندگان کتب بلاغی در ذکر شواهد و نمونه‌های اقتباس دچار خطاهایی شده‌اند که در این‌جا به مهم‌ترین این خطاها اشاره خواهد شد:

۱– عدم توجه به محدودیت صنعت اقتباس به آیه و حدیث

همانطور که پیش‌تر گفته شد، بعضی از نویسندگان، مواردی چون کاربرد شعر دیگران در میان کلام را نیز اقتباس به شمار آورده‌اند و بدین ترتیب، اقتباس را با آرایه‌های تضمین و تلمیح درآمیخته‌اند. در بعضی از آثار بلاغی، این بیت سعدی، ذیل صنعت اقتباس ذکر شده است:

شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی　　غنیمت است دمی روی دوستان بینی

و آن را اقتباسی از این بیت فردوسی به حساب آورده‌اند:

از این پنج شین روی رغبت متاب　　شب و شاهد و شمع و شهد و شراب

(ن.ک: همایی، ۱۳۸۹: ۲۴۰ و صابری، ۱۳۸۸: ۸۴) و یا این ابیات کسائی مروزی:

من موی را نه از پی آن می‌کنم خضاب　　تا باز نوجوان شوم و نو گنه کنم

مردم چو مو به ماتم پیری سیه کنند　　من موی را به مرگ جوانی سیه کنم

را اقتباسی از این ابیات رودکی دانسته‌اند:

من موی خویش را نه ازان می‌کنم سیاه　　تا باز نوجوان شوم و نو کنم گناه

چون جامه‌ها به وقت مصیبت سیه کنند　　من موی از مصیبت پیری کنم سیاه

(ر.ک: شریفی، ۱۳۸۷: ۱۸۸) در حالی که بر مبنای آن‌چه در بخش‌های پیشین گفته شد بهتر است چنین نمونه‌هایی، تضمین یا تلمیح خوانده شود نه اقتباس.

۲– بی‌توجهی به شرط «عدم تغییر بسیار» در تعریف اقتباس

در اکثر کتب علم بدیع، کاربرد آیه و حدیث در میان کلام را در شرایطی اقتباس دانسته‌اند که نص آیه و حدیث عیناً در متن ذکر شود و تغییرات گسترده‌ای در آن صورت نگیرد (ن.ک: گرکانی، ۱۳۷۷: ۲۶۹ و مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۸۸) و گاهی نیز نویسندگان در صنعت اقتباس هیچ تغییری _چه گسترده و چه اندک_ را نپذیرفته‌اند و هر نوع تغییر در نص کلام مقتبس را به صنعت عقد مرتبط دانسته‌اند؛ «و این‌جا فرقْ ظاهر است، میان عقد و اقتباس. [اقتباس] ایراد لفظ قرآن یا حدیث [است]، بی‌تغییری؛ و در عقد، تغییر لفظ می‌شاید.» (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۴۸) همین اعتقاد، امروزه نیز وجود دارد؛ «در عقد، شاعر می‌توانسته با حفظ مفهوم کلام اصلی، کلمات آن را تغییر بدهد و همین ویژگی باعث تفاوت آن با اقتباس شده است؛ در اقتباس نمی‌توان کلمات سخن اصلی را تغییر داد.» (انوشه، ۱۳۷۶: ۹۸۵) اما بسیاری از منابع بلاغی به دلیل عدم توجه به این جزییات،

تعریف ناقصی از صنایع اقتباس و عقد ارائه کرده‌اند و در ذکر شواهد و نمونه‌ها نیز دچار اشتباه شده‌اند:

– چو هست آب حیاتت به دست، تشنه ممیر فلا تَمُت وَ «مِنَ الماءِ کُلُّ شَیءٍ حَیّ»

این بیت که به آیهٔ «وَ جَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ کُلَّ شَیْءٍ حَیٍّ: و هر چیز زنده‌ای را از آب آفریدیم» (انبیاء: ۳۰) اشاره دارد در کتاب‌های ابدع البدایع، درر الادب، زیبایی‌های سخن و فرهنگ بزرگ سخن، ذیل صنعت اقتباس ذکر شده است (ر.ک: گرکانی، ۱۳۷۷: ۷۷ و آق اولی، ۱۳۷۶: ۱۵۰ و دایی جواد، ۱۳۳۵: ۸۰ و انوری، ۱۳۸۲، ۱/ ۵۰۳) در حالی که به دلیل تغییراتی که در نص آیه رخ داده است (حذف حرف و، حذف فعل جعل، حذف ضمیر نا)، بهتر است این نمونه، آرایهٔ عقد در نظر گرفته شود چرا که «حذف» هر کلمه‌ای از نص آیه یا حدیث باعث می‌شود که کلام مقتبس، عقد در نظر گرفته شود و نه اقتباس. (ن.ک: رضاپور، ۱۴۰۱: ۲۹/ ۱۶۹)

– «قل تعالوا قل تعالوا» یا غلام هین که «ان الله یدعو بالسلام»

زاهدی در کتاب علم البلاغه این بیت مولوی را به عنوان نمونه‌ای از اقتباس آورده است. (ر.ک: زاهدی، ۱۳۴۶: ۳۰۰) مصراع اول بیت مذکور، به آیهٔ «قُلْ یَا أَهْلَ الْکِتَابِ تَعَالَوْا إِلَی کَلِمَةٍ سَوَاءٍ بَیْنَنَا وَ بَیْنَکُمْ: بگو ای اهل کتاب! بیایید به سوی سخنی که میان ما و شما یکسان است» (آل عمران: ۶۴) و مصراع دوم به آیهٔ «وَاللّهُ یَدْعُو إِلَی دَارِ السَّلَامِ: و خدا [مردم را] به سرای سلامت و امنیت دعوت می‌کند» (یونس: ۲۵) اشاره دارد که هر دو آیه با تغییرات فراوانی در بیت قرار گرفته‌اند. بنابراین این بیت نیز بایست نمونه‌ای از صنعت عقد در نظر گرفته شود، نه اقتباس.

– آسمان بارِ «امانت» نتوانست کشید قرعهٔ فال به نام من دیوانه زدند

حلبی و دایی‌جواد اشاره به آیهٔ «إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَی السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ: یقیناً ما امانت را بر آسمان‌ها و زمین و کوه‌ها عرضه کردیم» (احزاب: ۷۲) در این بیت حافظ را اقتباس دانسته‌اند (ر.ک: حلبی، ۱۳۶۹: ۴۷ و دایی جواد، ۱۳۳۵: ۸۱) در حالی که از کل نص آیه، تنها کلمهٔ «امانت» وام گرفته شده و سایر کلمات آیهٔ مذکور کاملاً حذف شده‌اند. چنین نمونه‌هایی را به هیچ وجه نمی‌توان مصداقی از اقتباس دانست بلکه بهتر است عقد یا تلمیح خوانده شود.

۲. ۶. ۲. نمونه‌های درست کاربرد اقتباس در منابع بلاغی

در منابع بلاغی، نمونه‌هایی از صنعت اقتباس ذکر شده که خالی از ایراد هستند و تمام قیدها و شرایط اقتباس بودن در آن شواهد رعایت شده است. این شروط عبارتند از: ۱. محدود بودن اقتباس به کاربرد آیه و حدیث ۲. اشاره مستقیم به نص آیه و حدیث ۳. عدم تغییر بسیار در نص آیه و حدیث ۴. عدم اشاره به آیه و حدیث بودن کلام مقتبس. در این‌جا برای روشن شدن مطلب، نمونه‌هایی از کاربرد صحیح اقتباس در کتب علم بلاغت ذکر می‌گردد:

– صورت اقبال تو را بر جبین إنّا فَتَحنا لَکَ فَتحاً مُبین

اقتباس آیهٔ شریفهٔ: «إِنَّا فَتَحْنَا لَکَ فَتْحًا مُبِینًا: به راستی ما برای تو پیروزی آشکاری فراهم آوردیم.» (فتح: ۱) (ن.ک: گرکانی، ۱۳۷۷: ۷۷ و داد، ۱۳۸۵: ۴۶)

– بر خاطر عزیز فراموش گشته‌ام مَطْلُ الغَنّی ظُلْم ندانی چنین بود

اقتباس حدیث پیامبر: «مَطْلُ الغَنِیِّ ظُلْمٌ، وَإِذَا أُتْبِعَ أَحَدُکُمْ عَلَی مَلِیءٍ فَلْیَتْبَعْ: تأخیر نمودن ثروتمند برای ادای بدهی‌اش، ظلم است؛ و چون یکی از شما برای دریافت طلبش به شخص توانگری حواله داده شد، بپذیرد و به او مراجعه کند.» (ر.ک: همایی، ۱۳۸۹: ۲۴۰)

– به دریچه‌های رحمت، تو رضا شو و رها شو و تعزُّ مَن تشاءُ و تُذلُّ مَن تشاءُ

اقتباس آیهٔ شریفهٔ: «قُلِ اللَّهُمَّ مَالِکَ الْمُلْکِ تُؤْتِی الْمُلْکَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْکَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ: بگو خدایا! ای مالک همهٔ موجودات! به هر که خواهی حکومت می‌دهی و از هر که خواهی حکومت را می‌ستانی، و هر که را خواهی عزت می‌بخشی و هر که را خواهی خوار و بی‌مقدار می‌کنی.» (آل عمران: ۲۶) (ن.ک: انوشه، ۱۳۷۶: ۱۱۴)

– داشت روشن روز عیشم آفتاب عون تو وز عنا آمد شبم حتّی تَوارَت بِالحِجاب

اقتباس آیهٔ کریمهٔ: «فَقَالَ إِنِّی أَحْبَبْتُ حُبَّ الْخَیْرِ عَنْ ذِکْرِ رَبِّی حَتَّی تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ: پس گفت: من دوستی اسبان را بر یاد پروردگارم اختیار کردم [زیرا می‌خواهم از آنان در جهاد با دشمن استفاده کنم و همواره به آن‌ها نظر می‌کرد] تا [خورشید] پشت پردهٔ افق پنهان شد.» (ص: ۳۲) (ر.ک: گرکانی، ۱۳۷۷: ۷۷)

۲. ۷. اقتباس در ادبیات غرب

در سنت ادبی غرب، اقتباس (Adaptation) به فرآیند تبدیل، بازآفرینی یا بازنویسی یک متن، ایده یا ساختار هنری به قالبی دیگر اطلاق می‌شود؛ این تغییر ممکن است میان‌ژانری (مثلاً از رمان به نمایشنامه یا فیلم) یا درون‌ژانری (مثلاً از یک رمان قرن نوزدهمی به بازخوانی معاصر) باشد. از دیدگاه نظری، اقتباس نوعی بازنویسی خلاقانه است که طی آن متن جدید با حفظ پیوندهای معنادار با متن پیشین، هویت مستقلی می‌یابد. در این روند، اقتباس نه تقلید صرف است، نه تکرار، بلکه نوعی «مکالمه» بین دو متن در دو بافت متفاوت فرهنگی، تاریخی یا زبانی است.

به گفته‌ی ابرامز در کتاب A Glossary of Literary Terms، اقتباس نوعی تغییر شکل (Transformation) است که در آن اثر ادبی یا هنری در قالبی دیگر ارائه می‌شود؛ به‌طوری که عناصر اصلی منبع حفظ می‌شوند، اما ساختار، لحن یا زمینه می‌توانند دگرگون شوند. (ن.ک: ابرامز، ۱۹۹۹م: ۲-۱) همچنین لیندا هاچئون (Linda Hutcheon)، اقتباس را «بیان دوبارهٔ یک روایت آشنا از زاویه‌ای تازه» می‌داند که در آن اقتباس‌گر هم مخاطب اثر اصلی است، هم آفریننده اثر جدید. از دید او، اقتباس همواره با روایتگری دوباره، تفسیر و تغییر همراه است. (ر.ک: هاچئون، ۲۰۰۶م: ۸) همانگونه که پیداست، تعریف اقتباس در ادبیات غرب با آن‌چه که در ادبیات فارسی از اقتباس دریافت می‌شود تفاوت بسیاری دارد و اقتباس در ادبیات غرب و ادبیات فارسی، دو مقولهٔ جداگانه و متفاوت هستند. با این حال، اقتباس یکی از عرصه‌هایی است که می‌توان آن را در پرتو نظریهٔ «ترامتنیت» ژرار ژنت و نیز اندیشه‌های پیشگامانی همچون میخائیل باختین، ژولیا کریستوا و رولان بارت بررسی کرد. مبنای مشترک این دیدگاه‌ها آن است که «در یک متن مشخص، مکالمه‌ای پیوسته میان آن متن و متون دیگر که بیرون از آن متن وجود دارند و حتی عوامل فرامتنی و اجتماعی، در جریان است.» (غلامحسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۱۸۱) به بیان دیگر «هر

متنی، بافت جدیدی از گفته‌ها و نوشته‌های پیشین است.» (وبستر، ۱۳۸۲: ۱۶۲) این نگرش به متون، با کارکرد اصلی اقتباس _یعنی برقراری ارتباط با متون مقدس پیشین و کسب اعتبار و معنا از آن‌ها_ هم‌خوانی دارد.

ژنت مفهوم بینامتنیت را چنین تعریف می‌کند: «رابطهٔ هم‌حضوری میان دو یا چند متن است که اساساً شامل حضور واقعی یک متن در متن دیگر است.» (ژنت، ۱۹۹۷م: ۱) اما او از این نگاه فراتر می‌رود و با طرح مفهوم «ترامتنیت»، حضور متن‌ها را نه فقط به صورت آشکار، بلکه به گونه‌ای ضمنی یا پنهان نیز در نظر می‌گیرد. تمایز اصلی دیدگاه ژنت نسبت به نظریه‌پردازان پیش از خود در این نکته است که او روابط بینامتنی را در سه سطح صریح، غیر صریح و ضمنی دسته‌بندی می‌کند که این دسته‌بندی، بیشترین ارتباط و نزدیکی را با مقولهٔ اقتباس دارد.

۱– بینامتنیت صریح

«بینامتنیت صریح، بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است. به عبارت روشن‌تر، در این نوع بینامتنیت، مؤلف متن دوم، در نظر ندارد مرجع متن خود یعنی متن اول را پنهان کند.» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۸) این نوع بینامتنیت با تعریف «اقتباس» در ادب فارسی، انطباق کامل دارد؛ چراکه در اقتباس نیز شاعر، متون قرآنی یا احادیث را به وضوح وارد متن خویش می‌کند. برای نمونه این بیت حکیم مختاری:

اَلقُوهُ عَلی وَجْهِ اَبی یَأتِ بَصیراً در شأن تو شاه از پسر تاجورت باد

ارتباط بینامتنی آشکاری با آیهٔ شریفهٔ: «اِذهَبوا بِقَمیصی هذا فَاَلْقُوهُ عَلی وَجْهِ اَبی یَأتِ بَصیراً: این پیراهنم را ببرید، و روی صورت پدرم بیندازید، او بینا می شود.» (یوسف: ۹۳) دارد. (ن.ک: همایی، ۱۳۸۹: ۲۴۰)

۲– بینامتنیت غیرصریح

این گونه از بینامتنیت «بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است. به عبارت دیگر این نوع بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند؛ این پنهان‌کاری به سبب ضرورت‌های ادبی نیست بلکه دلایلی فراادبی دارد. سرقت ادبی یکی از مهم‌ترین انواع بینامتنیت غیرصریح تلقی می‌شود.» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۸) هرچند احتمال سرقت ادبی در صنعت اقتباس وجود ندارد (ر.ک: فضیلت، ۱۳۹۲: ۲۲۲)، اما این نوع از بینامتنیت در صنایعی چون «تضمین» نمود می‌یابد. برای مثال بیضای چهارمحالی اصفهانی گفته است:

بردم از زلفش بدان زلفش پناه طی نمودم در دو شب یک ماه را
گم شدم اندر شکنج زلف او گم کند دیوانه در شب راه را

و شاعری دیگر، این ابیات را با تغییراتی جزئی در شعر خود جای داده و در نتیجه مرجع بینامتن خود را پنهان ساخته است:

از یکی زلفش بدان زلفش پناهی برده‌ام　　بین چه‌سان طی کرده‌ام اندر دوشب یک ماه را
دوش گم کردم ره خود در شکنج زلف او　　گم کند چون شب شود، دیوانه آری راه را»

(ر.ک: همایی، ۱۳۸۹: ۲۲۸-۲۲۷)

۳- بینامتنیت ضمنی

«گاهی مؤلفِ متن دوم قصد پنهان‌کاری بینامتن خود را ندارد و به همین سبب نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجع آن را نیز شناخت اما این عمل هیچ‌گاه به صورت صریح انجام نمی‌گیرد و به دلایلی به اشارات ضمنی بسنده می‌شود.» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۹) در میان صنایع ادبی فارسی، این نوع بینامتنیت بیشترین نزدیکی را با «تلمیح» دارد؛ زیرا در این آرایه نیز اشاره‌هایی ضمنی به متنی دیگر صورت می‌گیرد. مانند بیت منوچهری:

ثریا چون منیژه بر سر چاه　　دو چشم من بدو چون چشم بیژن

که رابطهٔ بینامتنی ضمنی با داستان بیژن و منیژه دارد و از نمونه‌های بارز تلمیح در ادب فارسی به شمار می‌آید. (ن.ک: داد، ۱۳۸۵: ۱۶۳)

۳. نتیجه‌گیری

با تحلیل و بررسی اقتباس در منابع بلاغی قدیم و عصر حاضر، روشن می‌شود که:

۱. اقتباس، یکی از فنون علم بدیع است و آن عبارت است از کاربرد مستقیم آیه و حدیث در کلام به گونه‌ای که تغییر زیادی در نص آیه و حدیث صورت نگرفته باشد و به آیه و حدیث بودن آن نیز اشاره نگردد.

۲. تعریف اقتباس از گذشته تا امروز محل بحث و اختلاف نظر اهل بلاغت بوده است؛ بدین ترتیب که بلاغیون در گذشته صرفاً کاربرد «آیه» و «حدیث» در میان کلام را اقتباس می‌شمرده‌اند اما نظریه‌پردازان معاصر، علاوه بر این دو عنصر، عناصری چون «بیت دیگران»، «مسائل علوم» و «سخن دیگران» را نیز وارد قلمرو اقتباس کرده‌اند. اما با در نظر گرفتن دیدگاه اکثر عالمان بلاغت و مقایسهٔ تعاریف اقتباس و صنایع مشابه مشخص می‌شود که سه عنصر یاد شده ارتباطی به صنعت اقتباس نداشته و مربوط به دیگر هنرسازه‌های ادبی می‌شود؛ به ترتیب «بیت دیگران» مربوط به قلمرو صنعت تضمین، «مسائل علوم» مربوط به حوزهٔ تلمیح و «سخن دیگران» اگر از جانب خداوند و بزرگان دین باشد، همان اقتباس است اما اگر از جانب غیر الله و غیر بزرگان دین باشد، مربوط به صنعت ارسال‌المثل است، نه اقتباس.

۳. اگرچه اقتباس صرفاً دو عنصر «آیه» و «حدیث» را در برمی‌گیرد اما چنین نیست که کاربرد این دو عنصر در کلام همیشه موجب پیدایش صنعت اقتباس شود چراکه آیه و

حدیث در صنایع ادبی دیگری همچون تلمیح و عقد نیز کاربرد دارند و همین امر موجب آمیختگی صنعت اقتباس با سایر صنایع مشابه شده است اما با نگاهی دقیق‌تر می‌توان دریافت که میان این فنون ادبی تفاوت‌هایی وجود دارد و هرکدام، صنعتی مستقل به شمار می‌روند؛ الف. تفاوت اقتباس و عقد: اقتباس صرفاً وام‌گرفتن آیه و حدیث است اما عقد هر کلام منثوری را در برمی‌گیرد. علاوه بر این، در اقتباس تغییرات، محدود است ولی در عقد، گسترده. همچنین در صنعت اقتباس اشاره به قرآن یا حدیث بودن کلام مقتبس جایز نیست اما در عقد، جایز است. ب. تفاوت اقتباس و تلمیح: در تلمیح صرفاً اشاره‌ای ضمنی به آیه و حدیث صورت می‌گیرد و نص آن‌ها به طور کامل در کلام به کار برده نمی‌شود اما در اقتباس عین عبارت وام گرفته‌شده، ذکر می‌گردد.

۴. درج یکی از آرایه‌هایی است که در منابع بلاغی معمولاً در کنار اقتباس، تضمین و سایر صناعات مشابه قرار می‌گیرد و شاید فرض بر آن بوده که درج نیز یکی از «زیر مجموعه»های صنعت اقتباس است. اما با بررسی دقیق‌تر می‌توان دانست که درج صنعتی زیر مجموعه یا مشابه اقتباس نیست بلکه خود اقتباس است زیرا در تعریف، کاربرد و حتی شواهد و نمونه‌ها هیچ تفاوتی با اقتباس ندارد؛ درج و اقتباس هر دو به وام‌گیری آیه و حدیث محدود می‌شوند، در هر دوی آن‌ها نص آیه و حدیث عیناً نقل می‌شود و هر دو در نظم و نثر وجود دارند. بنابراین تفاوت مشخصی میان درج و اقتباس وجود ندارد و می‌توان آن‌ها را یک صنعت به شمار آورد.

۵. بر خلاف نظر بعضی از اهل بلاغت که اقتباس را نوعی سرقت ادبی در نظر گرفته‌اند، این صنعت ادبی را هرگز نمی‌توان سرقت محسوب کرد چراکه اقتباس، به بهره جستن از آیه و حدیث محدود می‌شود و مشهور بودن آیات قرآن و احادیث بزرگان دین، خود عاملی است که فرض سرقت را به امری محال تبدیل می‌کند. بنابراین بهتر است اقتباس، در جایگاه یک صنعت ادبی مستقل در بخش بدیع قرار گیرد و نه در بخش سرقات ادبی.

۶. سهل‌انگاری برخی نویسندگان در تعریف اقتباس، عقد، تضمین و سایر صنایع ادبی مشابه موجب شده که در کتب بلاغی و شرح‌های آثار ادبی، نمونه‌هایی از اقتباس ذکر شود که در واقع مربوط به این صنعت نیستند و به دیگر آرایه‌های ادبی تعلق دارند. مهم‌ترین عوامل این درهم‌آمیختگی عبارتند از: بی‌توجهی به محدودیت اقتباس به آیه و حدیث و همچنین بی‌توجهی به شرط عدم تغییر بسیار در تعریف اقتباس.

۷. تعریف اقتباس در ادبیات غرب با آنچه در ادبیات فارسی تحت عنوان اقتباس شناخته می‌شود، تفاوت‌های بنیادین و قابل توجهی دارد. در ادبیات غرب، اقتباس به عنوان فرآیندی خلاقانه و چندوجهی شناخته می‌شود که می‌تواند شامل بازآفرینی، تغییر ساختار و بازنویسی آزادانهٔ اثر اصلی باشد. با این حال، پیوند اقتباس با نظریهٔ «ترامتنیت» ژرار ژنت نشان می‌دهد که گونه‌های مختلف روابط بینامتنی _اعم از صریح، غیرصریح و

ضمنی_ می‌توانند چارچوبی تحلیلی برای فهم اقتباس در سنت ادبی فارسی فراهم آورند و در عین حال افق‌های تازه‌ای برای بررسی اقتباس‌های ادبی در روزگار معاصر بگشایند.

منابع

قرآن کریم، ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای (۱۳۷۵)، چاپ دوم، تهران، دارالکتب الاسلامیه.

آق اولی، حسام العلما (۱۳۱۵)، درر الادب (در فن معانی، بیان، بدیع)، تهران، مؤسسه دار الهجره.

آهنی، غلامحسین (۱۳۶۰)، معانی بیان، چاپ دوم، تهران، بنیاد قرآن.

انوری، حسن (۱۳۸۲)، فرهنگ بزرگ سخن، جلد اول، چاپ دوم، تهران، انتشارات سخن.

انوری، حسن (۱۳۸۲)، فرهنگ بزرگ سخن، جلد سوم، چاپ دوم، تهران، انتشارات سخن.

انوری، حسن (۱۳۸۲)، فرهنگ بزرگ سخن، جلد چهارم، چاپ دوم، تهران، انتشارات سخن.

انوشه، حسن (۱۳۷۶)، فرهنگنامهٔ ادبی فارسی (دانشنامهٔ ادب فارسی)، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ابن منظور، محمد بن مکرّم (بی‌تا)، لسان‌العرب، ج ۲، بیروت، دارالفکر للطباعه والنشر و التوزیع.

تفتازانی، سعدالدین (۱۳۸۸)، مختصر المعانی، قم، دارالفکر، ط التاسعه.

تقوی، نصرالله (۱۳۱۷)، هنجار گفتار در فن معانی و بیان و بدیع فارسی، تهران، چاپخانهٔ مجلس.

حافظ شیرازی، شمس الدین محمد (۱۳۷۵)، دیوان حافظ، تصحیح پرویز ناتل خانلری، چاپ هشتم، تهران، انتشارات خوارزمی.

حلبی، علی‌اصغر (۱۳۸۱)، آشنایی با علوم قرآنی، چاپ پنجم، تهران، اساطیر.

خانلری، زهرا (۱۳۴۸)، فرهنگ ادبیات فارسی، تهران، چاپخانهٔ زر.

داد، سیما (۱۳۸۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید.

دایی جواد، محمدرضا (۱۳۳۵)، زیبایی‌های سخن یا علم بدیع در زبان فارسی، اصفهان، انتشارات کتاب-فروشی تأیید اصفهان.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۲)، لغت‌نامه، تهران، دانشگاه تهران.

ذاکری، مصطفی (۱۳۸۵)، «تاریخچهٔ علوم بلاغی»، نشریهٔ آینهٔ میراث، دورهٔ جدید، شماره ۳۲، صص ۱۰۹-۹۳.

رادویانی، محمد بن عمر (۱۹۴۹ م)، ترجمان البلاغه، به اهتمام و تصحیح و حواشی احمد آتش، استانبول، نشریات المعهد الشرقی.

رضاپور، زینب (۱۴۰۱)، «نقد و بررسی دو صنعت عقد و حل در متون بلاغی»، مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۳، شمارهٔ ۲۹، صص ۱۹۰-۱۶۱.

زاهدی، زین‌الدین (جعفر) (۱۳۴۶)، علم البلاغه (روش گفتار)، مشهد، چاپخانه دانشگاه مشهد.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۱)، نقد ادبی، جلد اول، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

شریفی، محمد (۱۳۸۷)، فرهنگ ادبیات فارسی، تهران، انتشارات فرهنگ نشر نو.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۵)، فرهنگ تلمیحات، چاپ پنجم، تهران، انتشارات فردوس.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، نگاهی تازه به بدیع، ویرایش سوم، تهران، نشر میترا.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، فرهنگ اشارات ادبیات فارسی، تهران، نشر میترا.

صابری، علی (۱۳۸۸)، فرهنگنامهٔ مهارت‌های ادبی، تهران، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران.

صباغی، علی؛ حیدری، حسن (۱۳۹۶)، «تلمیح، از سرقت ادبی تا صنعت ادبی (بررسی تلمیح در منابع بلاغی)»، فنون ادبی، سال نهم، شماره ۳، صص ۱۲-۱.
غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا؛ غلام‌پور، نگار (۱۳۸۷)، میخاییل باختین، تهران، روزگار.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۶)، شاهنامه، به تصحیح جلال خالقی‌مطلق، جلد ۱، نیویورک، پرسیکا.
فضیلت، محمود (۱۳۹۲)، سرقات ادبی، تهران، نشر زوار.
قنبری، محبّعلی (۱۳۶۸)، گوهرکده (فنون و صنایع ادبی)، زنجان، اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی زنجان.
کزازی، میرجلال الدین (۱۳۷۳)، زیباشناسی سخن پارسی، جلد سوم (بدیع)، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.
گرکانی، محمد حسین شمس العلما (۱۳۷۷)، ابدع البدایع، به اهتمام حسین جعفری، چاپ سوم، تبریز، نشر البرز.
مازندرانی، محمدهادی بن محمدصالح (۱۳۷۶)، انوار البلاغه (در فنون معانی، بیان و بدیع)، به کوشش محمدعلی غلامی نژاد، تهران، نشر قبله.
مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۷۳)، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران، امیرکبیر.
نجفقلی میرزا، حسام الدوله (۱۳۶۲)، درّهٔ نجفی، تصحیح حسین آهی، تهران، نشر فروغی.
واعظ کاشفی سبزواری، کمال الدین حسین (۱۳۶۹)، بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، ویراسته و گزاردهٔ میر جلال الدین کزازی، تهران، نشر مرکز.
وبستر، راجر (۱۳۸۲)، پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ الهه دهنوی، تهران، روزنگار.
وطواط، رشیدالدین محمد (۱۳۰۸)، حدائق السحر فی دقائق الشعر، به تصحیح و اهتمام عباس اقبال، تهران، مطبعهٔ مجلس.
هاشمی، احمد (۱۳۸۸)، جواهر البلاغه، ترجمه و تصحیح حسن عرفان، جلد دوم، چاپ نهم، قم، نشر بلاغت.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران، اهورا.
Abrams, M. H. (2015), A glossary of literary terms, Tenth edition, Boston, Cengage Learning.
Gerard, Genette (1997), Palimpsestes, La Litterature au second degre, Paris, Seuil.
Hutcheon, Linda, (2006), A Theory of Adaptation, New York, Routledge.

References

Quran, translated by Mahdi Elahi Qomshehei (1996), 2nd edition, Tehran, Dar Al-Kotob Al-Islamiyyah.
Abrams, M. H. (2015), A glossary of literary terms, Tenth edition, Boston, Cengage Learning.
Agh Oula, Hessam Al-Olama (1936), Dorar Al-Adab (in the art of Ma'ani, Bayan, and Badie), Tehran, Dar Al-Hijrah Institute. [in Persian]
Ahani, Gholamhossein (1981), Ma‘ani-ye Bayan (Rhetorical Meanings), 2nd ed, Tehran, Bonyad-e Qur’an. [in Persian]
Anousheh, Hassan (1997), Farhangnameh Adabi Farsi (Encyclopedia of Persian Literature), Tehran, Ministry of Culture and Islamic Guidance, Printing and Publishing Organization. [in Persian]
Anvari, Hassan (2003), Farhang Bozorg Sokhan, Vol. 1, 2nd edition, Tehran, Sokhan Publications. [in Persian]
Anvari, Hassan (2003), Farhang Bozorg Sokhan, Vol. 3, 2nd edition, Tehran, Sokhan Publications. [in Persian]

Anvari, Hassan (2003), Farhang Bozorg Sokhan, Vol. 4, 2nd edition, Tehran, Sokhan Publications. [in Persian]
Dad, Sima (2006), Farhang Estelahat Adabi, Tehran, Morvarid. [in Persian]
Dayi Javad, Mohammad Reza (1956), Zibayihaye Sokhan or Elm-e Badie dar Zaban-e Farsi, Isfahan, Ta'id Bookstore Publications. [in Persian]
Dehkhoda, Ali Akbar (1993), Loghatnameh, Tehran: University of Tehran.
Fazilat, Mahmoud (2013), Seraqat-e Adabi (Literary Plagiarism), Tehran: Zavvar Publications. [in Persian]
Ferdowsi, Abu al-Qasim (1987), Shahnameh, edited by Jalal Khaleghi Motlagh, Vol. 1, New York, Persica. [in Persian]
Ghanbari, Mohebbali (1989), Goharkadeh (Literary Arts and Devices), Zanjan, General Directorate of Culture and Islamic Guidance of Zanjan. [in Persian]
Gholampour, Negar (2008), Mikhail Bakhtin, Tehran, Rouzegar Publications. [in Persian]
Gorkani, Mohammad Hossein Shams Al-Olama (1998), Abda' al-Badaye, edited by Hossein Jafari, 3rd edition, Tabriz, Alborz Publishing. [in Persian]
Hafez Shirazi, Shams al-Din Muhammad (1996), Divan of Hafez, edited by Parviz Natel Khanlari, 8th edition, Tehran, Kharazmi Publications. [in Persian]
Halabi, Ali-Asghar (2002), Introduction to Quranic Sciences, 5th edition. Tehran: Asatir. [in Persian]
Hashemi, Ahmad (2009), Jawaher al-Balaghe. Trans. & Ed. Hassan Erfan, Vol. 2, 9th ed, Qom, Balaghat Publications. [in Persian]
Homayee, Jalal al-Din (2010), Funoon-e Balaghat va Sana’ate Adabi. Tehran, Ahura Publishin. [in Persian]
Hutcheon, Linda (2006), A Theory of Adaptation, New York, Routledge.
Ibn Manzur, Muhammad ibn Mukarram (n.d.), Lisan Al-Arab, Vol. 2, Beirut, Dar Al-Fikr for Printing, Publishing and Distribution. [in Arabic]
Kazazi, Mir Jalaleddin (1994), Zibashenasi Sokhan-e Farsi, Vol. 3, 2nd edition, Tehran, Nashr Markaz. [in Persian]
Khanlari, Zahra (1969), Farhang Adabiyat Farsi, Tehran, Zar Printing House. [in Persian]
Mazandarani, Mohammad Hadi ibn Mohammad Saleh (1997), Anwar al-Balagha (On Ma'ani, Bayan and Badie Arts), compiled by Mohammad Ali Gholaminejad, Tehran, Qible Publishing. [in Persian]
Molavi, Jalal al-Din Muhammad (1994), Masnavi Ma'navi, edited by Reynold Nicholson, Tehran, Amir Kabir. [in Persian]
Najafqoli Mirza, Hessam al-Dawle (1983), Dorreh-ye Najafi, edited by Hossein Ahi, Tehran, Foroughi Publishing. [in Persian]
Radwiyani, Muhammad ibn Omar (1949), Tarjuman al-Balaghe, edited and annotated by Ahmad Atash, Istanbul, Publications of Oriental Institute. [in Persian]
Reza Pour, Zeynab (2022), “Critique and Review of Two Literary Figures ‘Aqd’ and ‘Hal’ in Rhetorical Texts.” Scientific Journal of Linguistic and Rhetorical Studies, Vol. 13, No. 29, pp. 161-190. [in Persian]
Sabbaghi, Ali; Heidari, Hasan (2017). “Talmih: From Literary Plagiarism to Literary Device (A Study of Talmih in Rhetorical Sources).” Funoon-e Adabi Journal, Vol. 9, No. 3, pp. 1-12. [in Persian]
Saberi, Ali (2009). Farhangnameh Maharat-haye Adabi, Tehran, Islamic Azad University, Tehran Branch. [in Persian]
Shamisa, Sirous (2007), A New Look at Badie, 3rd edition, Tehran, Mitra Publishing. [in Persian]
Shamisa, Sirous (1996), Farhang-e Talmihat (Dictionary of Allusions), 5th ed. Tehran, Ferdows Publications. [in Persian]

Shamisa, Sirus (2008), Farhang-e Esharat-e Adabiyat-e Farsi (Dictionary of Persian Literary Allusions), Tehran, Mitra Publications. [in Persian]

Sharifi, Mohammad (2008), Farhang Adabiyat Farsi, Tehran, Farhang Nashr-e Now Publications. [in Persian]

Taftazani, Saad al-Din (2009), Mukhtasar al-Ma'ani, Qom, Dar Al-Fikr, 9th edition. [in Arabic]

Taghavi, Nasrollah (1938), Honar Goftar dar Fan Ma'ani, Bayan va Badie Farsi, Tehran, Majles Printing House. [in Persian]

Vaez Kashfi Sabzevari, Kamal al-Din Hossein (1990), Badaye al-Afkar fi Sanaat al-Ashaar, edited and compiled by Mir Jalaleddin Kazazi, Tehran, Nashr Markaz. [in Persian]

Watwat, Rashid al-Din Muhammad (1929), Hadaeq al-Sahar fi Daqa'iq al-She'r, edited and compiled by Abbas Iqbal, Tehran, Majles Printing House. [in Persian]

Webster, Roger (2003), An Introduction to the Study of Literary Theory, Trans, Elaheh Dehnavi, Tehran, Rouznegar Publications.

Zahedi, Zeyn al-Din (Jafar) (1967), Elm al-Balaghe (The Method of Speech), Mashhad, University of Mashhad Printing House. [in Persian]

Zakeri, Mostafa (2006), "History of Rhetorical Sciences." Ayeneh-ye Mirath Journal, New Series, No. 32, pp. 93-109. [in Persian]

Zarrinkoub, Abdolhossein (1982), Naqd-e Adabi (Literary Criticism), Vol. 1. 3rd ed. Tehran, Amir Kabir Publications. [in Persian]

Table of Contents

Title	Page
Review and Criticism of Orientalists' Research on the Persian Poetry Meter Manoochehr Tashakori, Mokhtar Ebrahimi, Payam Nikbayan	**1**
An Archetypal Study of Simin Dāneshvar Parrot (Beautiful and Lovely Parrot) Hafez Hatami	**33**
Comparison of Rhetorical Repetition in Anvari's and Saadi's Ghazals Saeed Rahimi, Alireza Emami	**55**
From Rawḍ al-Arwāḥ to Kashf al-Asrār: Traces of Extensive Appropriation in Mystical Texts Siamak Saadati	**77**
A Reflection on Several Artistic Structures in the Aesthetics of Persian Literature Mohammad Sarvar Molaei, Kourosh Ghanbari	**101**
Conceptual and Structural Deficiencies in Literary Criticism of Afghanistan Noor Mohammad Noornia, Ahmad Razi, Alireza Nikouei	**125**
Analysis and Elucidation of Adaptation and Its Related Terminologies in Rhetorical Studies Mohammadjavad Vazifeshenas, Ahmad Amiri Khorasani	**151**

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 3 (39), Vol. 14, Autumn, 2025

License Holder (Publisher): Tehran University, Faculty of Literature & Humanities
Managing Director: Javad Asghari (Associate Professor of University of Tehran)
Editor-in-chief: Roohollah Hadi (Associate Professor of University of Tehran)

Editorial Board

Manouchehr Akbari
Professor of University of Tehran
MohammadSadegh Basiri
Professor of Shahid Bahonar University
Hakime Dabiran
Professor of Khwarazmi University
Kavous -e- Hasanli
Professor of University of Shiraz
Omid Majd
Associate Professor of University of Tehran
Akhtar Mahdi
Professor of University of Jawahar Lal Nehru Dehli
Abdoreza Seif
Professor of University of Tehran
Fateme Modarresi
Professor of Urmia University
Yahya Talebiyan
Professor of Allameh Tabatabai University
Homeyra Zomorrodi
Professor of University of Tehran
Mahmoud Fazilat
Professor of University of Tehran
Internal Manager: Maryam Moghaddam

Address: Head Office of Journal in Faculty of Literature and Humanities, Tehran University, Enqelab Ave, Tehran, Iran.
E-mail: jlcr@ut.ac.ir
Web Site: http://jlcr.ut.ac.ir
Phone: +9821-66973679

According to Notice No 3/18/589884 dated 16/03/2014 issued by Supervisory Commission of State Scientific Journals affiliated to Ministry of Science, Researches & Technology**, the Scientific- Research Rank** was granted to **Journal of Literary Criticism and Rhetoric.**

Indexed at: www.sid.ir
Indexed at: www.isc.gov.ir
Indexed at: www.Ulrich's International periodicals directory. (Journal, magazine)

All rights reserved for the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran

University of Tehran
Faculty of Letters and Humanities

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382 – 9575

No. 3 (39), Vol. 14, Autumn 2025

Table of Contents

Review and Criticism of Orientalists' Research on the Persian Poetry Meter **1**
Manoochehr Tashakori, Mokhtar Ebrahimi, Payam Nikbayan

An Archetypal Study of Simin Dāneshvar Parrot (Beautiful and Lovely Parrot) **33**
Hafez Hatami

Comparison of Rhetorical Repetition in Anvari's and Saadi's Ghazals **55**
Saeed Rahimi, Alireza Emami

From Rawḥ al-Arwāḥ to Kashf al-Asrār: Traces of Extensive Appropriation in Mystical Texts **77**
Siamak Saadati

A Reflection on Several Artistic Structures in the Aesthetics of Persian Literature **101**
Mohammad Sarvar Molaei, Kourosh Ghanbari

Conceptual and Structural Deficiencies in Literary Criticism of Afghanistan **125**
Noor Mohammad Noornia, Ahmad Razi, Alireza Nikouei

Analysis and Elucidation of Adaptation and Its Related Terminologies in Rhetorical Studies **151**
Mohammadjavad Vazifeshenas, Ahmad Amiri Khorasani