بسم الله الرحمن الرحیم

# پژوهش زبان و ادبیات فارسی


## فصلنامه علمی- پژوهشی

**شماره پنجاهم، پاییز ۱۳۹۷**

**صاحب امتیاز:** پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

**مدیر مسئول:** دکتر ایرج فیضی
**سردبیر:** دکترحسینعلی قبادی
**ویراستار ادبی:** وحید تقی‌نژاد
**دستیار علمی:** دکتر زینب صابرپور
**کارشناس و صفحه‌آرا:** مریم بایـه
**مترجم:** دکتر آتوسا رستم‌بیک



**هیئت تحریریه**

**دکتر منوچهر اکبری**، استـاد دانشگـاه تهـران
**دکتر احمد تمیم‌داری**، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
**دکتر سیدجعفر حمیدی**، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
**دکتر احمد خاتمی**، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
**دکتر حکیمه دبیران**، استاد دانشگاه خوارزمی
**دکتر علی شیخ‌الاسلامی**، استاد دانشگاه تهران
**دکتر حسینعلی قبادی**، استاد دانشگاه تربیت مدرس
**دکتر مصطفی گرجی**، استاد دانشگاه پیام نور
**دکتر مهدی محقق**، استاد دانشگاه تهران
**دکتر ناصر نیکوبخت**، استاد دانشگاه تربیت مدرس
**دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی**، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
**دکتر مجتبی منشی‌زاده**، دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
**دکتر زینب صابرپور**، استادیار پژوهشگاه علـوم انسـانی و مطالعـات اجتماعی جهاددانشگاهی



**این نشریه با استناد به نامه شماره ۳/۹۱۰۱ مورخ ۸۵/۰۹/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور دارای درجه علمی ـ پژوهشی است.**


***مطالب مندرج در مقالات، نمایانگر آرای نویسندگان است.***


**این فصلنامه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (www.isc.gov.ir)، پایگاه اطلاعات علمی جهاددانشگاهی (www.sid.ir)، بانک اطلاعات نشریات کشور (www.magiran.com)، بانک اطلاعات نشریات سیویلیکا (www.civilica.com)، پایگاه مجلات تخصصی نور (www.noormags.com) و برخی پایگاه‌های دیگر نمایه می‌شود.**



❖ **نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۴۷**
*صندوق پستی ۱۳۱۶ـ ۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ـ۶۶۴۹۷۵۶۱ نمابر: ۶۶۴۹۲۱۲۹*
*نشانی اینترنتی:* literature.ac.ir@gmail.com *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir



*فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی*
*قیمت: ۹۰۰۰۰ ریال*

# راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی ـ پژوهشی

**شرایط ارسال مقاله**

- مقاله به زبان فارسی یا انگلیسی بوده، قبلاً در جایی چاپ نشده باشد. داشتن چکیده فارسی و انگلیسی برای مقاله ضرورت دارد.
- هیئت تحریریه پس از داوری، پذیرش مقاله را اعلام خواهد کرد.
- مسئولیت صحت مندرجات مقاله‌های علمی با نویسنده یا نویسندگان آن است.
- همراه مقاله نام ونشانی دقیق، شماره تلفن نویسنده یا نویسندگان و محل خدمت آنان ذکر شود.
- مقاله در برگه‌های **A4** و با رعایت ابعاد صفحه فصلنامه (قطع وزیری) تایپ شود. تعداد جدولها در پایین‌ترین حد در نظر گرفته شود. نمودارها واضح و عکس‌ها سیاه و سفید در کاغذ مناسب در اندازه ۱۵×۱۰ سانتی‌متر تهیه گردد.
- مقاله حروف‌چینی شود و به وسیله پست‌الکترونیکی به دفتر فصلنامه ارسال گردد.
- فصلنامه در ویرایش مقالات آزاد است.

**نحوه ارائه مقاله**

- مقاله علمی ـ پژوهشی شامل عنوان، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، روش کار، تجزیه و تحلیل، نتیجه‌گیری و منابع باشد. حجم مقاله نیز نباید از ۱۵ صفحه بیشتر باشد.
  - عنوان مقاله گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد. نام و نام خانوادگی، درجه علمی و مؤسسه‌ای که مؤلف در آن اشتغال دارد، در زیر عنوان قید شود.
  - چکیدهٔ مقاله، شرح مختصر و جامعی از محتوای مقاله شامل بیان مسئله، هدف، ماهیت و چگونگی پژوهش، نکته‌های مهم نتیجه و بحث است. تعداد کلمات چکیده از ۱۵۰ کلمه بیشتر نباشد.
  - مقدمه مقاله بیانگر مسئله پژوهش است. محقق باید زمینه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن را با موضوع مقاله به اجمال بیان و در پایان به انگیزهٔ تحقیق اشاره نماید.
  - روش کار باید به اجمال بیانگر چگونگی و فرایند انجام پژوهش باشد. تحلیل‌های آماری، روش‌های مورد استفاده، به شیوه‌ای مناسب یادآوری شود.
  - داده‌ها و نتیجه‌های به دست آمده باید به گونه‌ای منطقی و مفید ارایه شود و به این منظور می‌تواند همراه با جدول، نمودار، نگاره و عکس باشد.
  - نویسنده در پایان مقاله راهنمایی و کمک‌های دیگران را یادآوری و از آنها سپاسگزاری کند.
  - ارجاعهای متن مقاله داخل کمان و به این شیوه است: (نام خانوادگی، سال انتشار: شمارهٔ صفحه)؛ مانند (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۵). شیوهٔ ارجاع به منابعی که بیش از دو نفر نویسنده دارند نیز به این صورت خواهد بود: (اسمیت و همکاران، ۱۹۷۴: ۲۲).
  - در ذکر مشخصات انتشاراتی در فهرست منابع پایان مقاله از شیوهٔ زیر پیروی شود:
    مقاله: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) «نام مقاله»، نام مترجم، نام نشریه، دوره یا سال، شماره.
    کتاب: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان کتاب، نام مترجم، مصحح، یا سایر افراد، شماره مجلد، نوبت چاپ، محل انتشار، نام ناشر.

# فهرست


✍ **از اندام‌واژه صورت تا حرف ربط**.....۱

*صدیقه پورملکی/ مجتبی منشی‌زاده/ ارسلان گلفام/ فردوس آقاگل‌زاده*

✍ **اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال**.....۲۳

*سردار بافکر*

✍ **شیوه‌های اقناع خواننده در «نفثه‌المصدور»**.....۴۹

*نسرین فقیه ملک‌مرزبان/ زهرا صابری تبریزی*

**تحلیل طرح‌واره‌های حجمی در نمود آب و آتش در اشعار مولانا بر پایه زبان‌شناسی شناختی– فرهنگی**
.....۷۷

*فریبا صادقی/ رویا صدیق ضیابری/ رضا خیرآبادی*

✍ **پژوهشی در نواندیشی‌های «سلطان ولد» در عرصهٔ تأویل احادیث**.....۱۰۷

*داوود واثقی خوندابی/ مهدی ملک ثابت*

✍ **تحلیل توازن آوایی در غزلیات «سلطان ولد»**.....۱۳۵

*زینب تاجیک/ وحید علی بیگی سرهالی*

## داوران این شماره

**دکتر حبیب‌اله عباسی**/ استاد دانشگاه خوارزمی
**دکتر مصطفی گرجی**/ استاد دانشگاه پیام نور
**دکتر علی‌محمد مؤذنی**/ استاد دانشگاه تهران
**دکتر حسین حسن‌پور آلاشتی**/ دانشیار دانشگاه مازندران
**دکتر مسعود روحانی**/ دانشیار دانشگاه مازندران
**دکتر بخشعلی قنبری**/ دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی
**دکتر عالیه کرد زعفرانلو کامبوزیا**/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
**دکتر محمدرضا موحدی**/ دانشیار دانشگاه قم
**دکتر اورنگ ایزدی**/ استادیار دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
**دکتر احسان چنگیزی**/ استادیار دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
**دکتر پرند فیاض‌منش**/ مربی دانشگاه آزاد اسلامی

**یادنامه**

متأسفانه بهمن ماه ۱۳۹۷ ضایعه درگذشت استاد گرانقدر دکتر محسن ابوالقاسمی، جامعه دانشگاهی کشور را داغدار کرد؛ در دهه‌های اخیر، نسل‌های مختلف محققان زبان فارسی به صورت مستقیم و غیرمستقیم وامدار دانش و بینش ایشان بوده‌اند. مرحوم دکتر ابوالقاسمی از نخستین روزهای تشکیل هیئت تحریریه فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی با لطف بی‌حد و فضل بیکران خود، یاری‌رسان مجله بودند و این امر، دریغ این فقدان برای ما را دوچندان می‌نماید. یادداشت ذیل را استاد فاضل، دکتر پورنامداریان در بزرگداشت و یادکرد آن بزرگمرد فرزانه مرقوم فرموده‌اند. درگذشت استاد ارجمند و آزادهٔ دانشگاه تهران را به خانواده محترم و دوستان و شاگردان و همکاران ایشان تسلیت می‌گوییم. برای ایشان آمرزش و برای بازماندگان صبر از خداوند مسئلت داریم.

اینک یادداشت استاد بزرگوار، دکتر تقی پورنامداریان:

«استاد محسن ابوالقاسمی هم در قلمرو دانش و هم در سلوک اجتماعی شخصیتی بی‌نظیر بود. او علاوه بر تخصص‌های زبان‌های باستانی، بر چندین زبان مسلط بود. بر ادبیات فارسی نیز اشراف داشت. در بنیاد فرهنگ ایران و در پژوهشکده فرهنگ ادیان او بود که به تمام سؤال‌ها و مشکلات دانشجویان و همکاران پاسخ می‌داد و رفع مشکل مینمود. رفتار و خلق و خویی بشدت ریاگریز داشت.

به جاه و مقام و دنیاوی دیگران سخت بی‌اعتنا بود و خود از آن بیزار بود. بسیار بیشتر از آنچه در نظر صاحبان جاه و مقام مغرور می نمود، متواضع بود. در کار آموزش بسیار سخت‌گیر و دقیق بود. بی‌مضایقه و بی‌ادعا می‌آموخت و بی‌مجامله از دانشجویان متوقع بود. تا او بود دانشجویی در پژوهشکده از تحصیل فارغ نمی‌شد مگر در حد توقع او آموخته باشد. نسبت به همه چیزهایی که می‌دانست سخت مطمئن بود. تردیدهایش را به یقینی چنان بدل کرده بود که پرسش هیچ دانشجویی غافل‌گیرش نمی‌کرد و ایراد هیچ کس یقینش را متزلزل نمی‌ساخت. حافظه‌ای قوی داشت تاریخ مجسم معاصر بود. جزئیات خاطره‌هایش را نسبت به وقایع و اشخاص به یاد داشت. سخت واقع‌بین بود به بی‌عقلی‌های بی‌زیان به شدت می‌خندید و واقع‌گریزی‌های زیان‌آور را تحمل نمی‌کرد. قهر و لطفش غالباً شدید و گاه بادوام بود. آراستگی باطن را قدر می‌نهاد و به آراستگی ظاهر اما یکسره بی‌اعتنا بود. تابستان که هوا گرم می‌شد اشکالی نمی‌دید که آستین‌های پیراهنش را با قیچی کوتاه کند. به هر کاری که یقین داشت انجام آن مفید و خالی از عیب است مبادرت می‌کرد. به قانون و مقررات رسمی در آنجا که بی‌فایده می‌نمود وقعی نمی‌گذاشت. او بر قانون خویش می‌زیست. خود از احدی درخواست و تمنایی نداشت. اما درخواست و تمنای دیگران را اگر بجا بود و می‌توانست، برمی‌آورد. مسنی و فتور پیری را چون واقعیتی ناگزیر با روی باز و صبوری تحمل می‌کرد. دو ماه پیش که با تنی چند از شاگردانش در جایی مهمان بودیم، دیدم که بسختی می‌نشست و با زحمت برمی‌خاست. حوصله حرف زدن نداشت، به حرف‌های خنده‌دار مثل گذشته بشدت نمی‌خندید. وقتی به خانه برگشتیم و به خانه رسیدیم، بنده و آقای دکتر دزفولیان کمکش کردیم تا پیاده شد. در برابر واقعه‌ای که می‌دانست به زودی از راه می‌رسد، بی‌ناله و شکایتی صبورانه تسلیم بود. سرو آزاده‌ای بود که با تأنی و متانت خم شد و سر بر خاک نهاد. یادش جاویدان و مرامش گرامی باد».

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاهم، پاییز ۱۳۹۷: ۲۱-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۴/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۲

# از اندام‌واژه صورت تا حرف ربط

صدیقه پورملکی [*]
مجتبی منشی‌زاده [**]
ارسلان گلفام [***]
فردوس آقاگل‌زاده [****]

## چکیده

دستوری‌شدگی فرایندی است که که طی آن یک صورت واژگانی به یک عنصر دستوری تبدیل می‌شود. به کمک این فرایند، تغییرات معنایی یک تکواژ قاموسی در کنار برخی تغییرات مقوله‌ای و آوایی به عملکرد ساختاری در حوزه نحو می‌انجامد و سازه‌های واژگانی سابق برای بیان مفاهیم دستوری انتزاعی مانند زمان، وجه و نمود به خدمت گرفته می‌شود. از جمله منابع واژگانی هر زبانی، اندام‌واژه‌ها هستند که شبکه معنایی بزرگ و بسامد کاربردی فراوانی دارند. مشارکت این دسته از واحدهای واژگانی آزاد در فرایند دستوری‌شدگی به وسیله پژوهشگران مختلفی گزارش و نشان داده شده است که برخی اندام‌واژه‌ها با حرکت در پیوستار دستوری‌شدگی و دور شدن از معنای مرکزی خود به حرف اضافه تبدیل شده‌اند. مقاله حاضر بر آن است در چارچوب عملکرد این فرایند به جست‌وجوی اندام‌واژه «صورت» و الگوی تغییرات این واحد قاموسی در نظام زبان فارسی بپردازد و بر این اساس صورت‌های بسیط، مشتق و مشتق‌مرکب اندام‌واژه صورت بیان‌شده در «فرهنگ کنایات سخن» انوری (۱۳۸۳) و فارس نت[(۱)] را در راستای پاسخ به پرسش‌هایِ ذیل بررسی کرده است: ۱- پیوستار تغییرات درباره

* دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه ازاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران spmaleki@yahoo.com
** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبایی monshizadeh30@yahoo.com
*** دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس golfamarsalan@gmail.com
**** دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس aghagolzadehferdows@yahoo.com

دستوری‌شدن اندام‌واژه صورت چگونه است؟ ۲) پیامدهای معنایی، واژنحوی و مقوله‌ای دستوری‌شدن این اندام واژه چیست؟ کاوش در داده‌ها نشان داده که این واحد قاموسی نیز مانند دیگر اندام‌واژه‌ها در فرایند شرکت نموده و جلو رفته و پس از اشاره به اندام صورت (معنای مرکزی)، دچار بسط معنایی و تنزل پایگانی شده و در ساخت‌ها و نقش‌های جدیدی حضور یافته است. ایستگاه پایانی تغییرات این اندام‌واژه، عملکرد دستوری به مثابه حرف ربط مرکب ناهمپایه‌ساز برای بیان شرط و تقابل است. در جریان این تحولات از معنای مرکزی خود دور و دورتر شده تا جایی که در حالت حرف ربط مرکب، دیگر اثری از محتوای قاموسی اولیه و اشاره به اندام صورت نیست.

**واژه‌های کلیدی:** دستوری‌شدگی، واژه قاموسی، تغییر معنایی، تغییر مقوله‌ای، اندام‌واژه‌ها.

**مقدمه**

دستوری‌شدگی در یک تعریف ساده اشاره دارد به فرایندی که در آن مجموعه‌ای از تغییرات معنایی، دستوری، پایگانی، نقشی کاربردی، ساختی و شناختی گریبان برخی واژگان قاموسی را گرفته و در پایان فرایند، از آنها صورت‌هایی دستوری با ویژگی‌های جدید به وجود می‌آورد. به نظر می‌رسد بزرگ بودن دامنهٔ تغییرات صورت‌گرفته یا چندوجهی بودن آن، زمینه‌ساز تغییر در نظام دستوری[1] زبان بوده و همین وضعیت، موقعیت خاصی به این فرایند می‌بخشد. گاهی سخن از چهار سازکار به هم پیوستهٔ تضعیف معنایی[2]، تعمیم/ گسترش بافتی[3] و دگرگونی مقوله‌ای[4] - که در از دست رفتن ویژگی‌های واژنحوی صورت واژگانی نقش داشته - و کوتاه‌شدگی آوایی است (Heine and Kuteva, 2002: 2, Heine, 2003: 579 به نقل از Frajzyngier, 2008: 63) که بازیابی مراحل دستوری‌شدگی را هم ممکن می‌سازد.

شناسایی دستوری‌شدگیِ برخی از افعال قاموسی برای بیان مفاهیم دستوریِ وجه و نمود و مشارکت برخی از اندام‌واژه‌ها در فرایند و تبدیل آنها به حرف اضافه در برخی از مقاله‌ها آمده است که در بخش پیشینه به آن پرداخته خواهد شد. اندام‌واژه صورت که دست‌مایه پژوهش حاضر است، واژه‌ای است قرضی که از زبان عربی به زبان فارسی وارد شده است و سیر جاگیری این واژه در زبان فارسی و مواجهه گویشوران فارسی با آن، حکایت از پذیرش یک شناسنامه ایرانی برای آن است و شاهد چنین ادعایی اثرگذاری، فرایند دستوری‌شدگی بر آن مانند واژه‌های اصیل ایرانی است. سخنگویان زبان فارسی با گزینش این واژه و قرار دادن آن در فرایند دستوری‌شدگی نشان دادند که تعاملشان با آن مانند سایر واژگان زبان فارسی است.

در این پژوهش بر اساس چارچوب کلی دستوری‌شدگی به تحول‌های رخداده درباره اندام‌واژه صورت و دستوری‌شدن آن می‌پردازیم و در جست‌وجوی پاسخ به این پرسش‌ها هستیم:

۱) پیوستار تغییرات درباره دستوری‌شدن اندام‌واژه صورت چگونه است؟

---

1. Grammar
2. desemanticization 2
3. extension - use in new context
4. decategorialazation

۲) پیامدهای معنایی، واژنحوی و مقوله‌ای دستوری‌شدن این اندام واژه چیست؟

پژوهش نشان داد که این اندام‌واژه قرضی هم مانند برخی دیگر از عناصر دستوری شدهٔ اصیل فارسی در فرایند دستوری‌شدگی شرکت نموده و درجاتی از پیوستارِ آن را طی کرده است. این اندام‌واژه در فارسی معاصر در کارکرد اسمی (قاموسی) خود در سطح جمله ایفاگر نقش‌های دستوریِ نهادی/ فاعلی، مفعولی و... است و پس از مشارکت در فرایند با عملکردی فراتر از جمله، در سطح متن به حرفِ ربط ناهمپایه‌ساز برای بیان تقابل و شرط بدل شده است.

## پیشینه مطالعات

### پژوهش‌های بنیادی دستوری‌شدگی

در حالی که «آنتوان میه» فرانسوی، چهرهٔ درخشان نخستین توجه و نام‌گذاری این فرایند است، «هاینه» (۲۰۰۳) قائل به سه نقطهٔ عطف درباره پیشینهٔ آثار و مطالعات دستوری‌شدگی است:

**الف) آثار فلاسفه فرانسوی و بریتانیایی در قرن هجدهم**

از جمله افراد این دوره، «کوندیل[1]» فیلسوف فرانسوی است که نخستین‌بار ایدهٔ تحول صورت‌های دستوری و وندها را از صورت‌های واژگانی آزاد مطرح کرد. او در اثرش[2] (۱۷۴۶) توضیح می‌دهد که از منظر تاریخی، پیچیدگی‌های دستوری و صورت‌های انتزاعی از تکواژهای قاموسی ملموس[3] به دست آمده است. از نظر او، پسوندهای زمان[4] و سایر تصریف‌های فعلی[5]، ریشه در واژگان مستقل[6] داشتند (Heine, 2003: 575-576 و Lehman, 2015: 1) (۲).

**ب) آثار زبان‌شناسان آلمانی در قرن نوزدهم**

زبان‌شناس تطبیقی «فرانتس بوپ» (۱۸۲۸، ۱۸۳۳ و ۱۸۱۶) به عنوان نخستین

1. Etienne Bonnot de condillac
2. Essay sur L'origine des»»connaissances humaines
3. lexemes
4. tense
5. verbal inflections
6. independent

فردی کـه بـه مفهـوم دسـتوری‌شـدگی اهمیـت داد، بخـش عمـده‌ای از اصـول دسـتور تطبیقی‌اش را به تغییر از صورت واژگانی به صورت دستوری اختصاصی داد.

زبان‌ها را باید به منزلهٔ مجموعه‌های زنده‌ای در نظر گرفت که برحسب قواعد معینـی شکل یافته‌اند و چون درون خود پیرو اصل ذاتی زندگی هسـتند، گسـترش مـی‌یابنـد و سپس چون از درک و فهم خود عاجز می‌مانند، به تدریج می‌میرند و از بـین مـی‌رونـد و اجزای صورت‌هایی که در اصل حائز اهمیت بوده‌اند، لکن بـه تـدریج تبـدیل بـه ضـمائم کم‌مایه‌ای شده‌اند، دور می‌ریزند، تحریف می‌کنند یا از آنها سوءاسـتفاده مـی‌کننـد (جـی نیومایر، ۱۳۷۸: ۲۶-۲۷).

افراد بعـدی عبـارت بودنـد از آگوسـت ویلهـم فـون شـلگل[1] (۱۸۱۸)، ویلهـم فـون هومبولت[2] (۱۸۲۵)، فرانتس فولنر[3] (۱۸۳۱)، ویلیام دو ویتنی[4] (۱۸۷۵) و از همه بیشـتر بیشتر جـورج فـون گـابلنتز[5] (۱۹۰۱) (Heine, 2003: 576). در هنگامـه افـول مطالعـات، آنتوان میه فرانسوی (۱۹۱۲) از اندک نویسندگان بود که از یافته‌هـای دسـتوری‌شـدگی بهره برد. آنتوان میه که خـود از شـاگردان «فردینانـد دو سوسـور»، زبـان‌شـناس شـهیر سوئیسی بود و شهرت آرا و افکار استادش، نظریه‌های او را دربـاره دسـتوری شـدگی در محاق خود پنهان کرد، (کاملاً مناسب و به‌جا[۳]) دستوری‌شدگی را ظرفیت خوبی بـرای توصیف حقایق خاصی درباره تاریخ زبان‌های هند و اروپایی معرفـی کـرده، تصـور اینکـه ارائه چنین نظری، در زمانه‌ای که آرای اسـتادش دربـاره برتـری بررسـی‌هـای همزمـانی زبان‌ها در تنظیم مجدد تلاش‌های زبان‌شناسانه از نگرش‌های بازسازی محورِ تاریخی بـه جست‌وجوهای همزمانی نقش اساسی ایفا می‌کرد، چقدر می‌توانسـت توجهـات را جلـب نماید کاملاً قابل درک است (Lehman, 2015: 4).

همچنین از میه به عنوان مبدع یک سه‌گانه معروف یاد می‌شـود. او نخسـتین کسـی بود که واژهٔ دستوری‌شدگی[6] را ابداع کرد. او اولین فردی بود که از دسـتوری‌شـدگی بـه مثابه یک نیروی مؤثر در تغییر سخن گفت و اثر خاصی را به آن اختصاص داد. همچنین

1. Agust Wilhelm Von schelegel
2. Wilhelm Von Humboit
3. Franz wüllner
4. William Dwight Whitney
5. George vonder Gabelentz
6. Grammaticalization

از او به عنوان اولین پژوهشگر زبانی که دستوری‌شدگی را بخش مرکزی تئوری تغییر زبان معرفی کرد، یاد می‌شود (Hopper & Traugott, 1994: 20). او قائل به فرایندهای مجزای قیاس و دستوری‌شدگی برای تغییر زبان بود و می‌گفت:

> «[علاوه بر قیاس] فرایندی دیگری در تغییر یک واژهٔ مستقل به یک عنصر دستوری وجود دارد... [این] فرایند... [که شامل] انتساب (attribution) مشخصهٔ دستوری به واژهٔ سابقاً مستقل بود... [هست یکی از تنها دو روشی که از طریق آن ساخت‌های زبانی دستوری تشکیل می‌شوند]» (Campbell & Janda, 2001: 95 به نقل از Meillet, 1912/1926:131).

واژه‌های کاربردی میه در تبیین دستوری‌شدگی عبارت بود از«loss»، «weakening» و «attrition» که حکایت از نگرش‌های کلاسیک به موضوع تغییر زبان داشت. نگرش‌هایی که تغییر در زبان را با فساد زبان[1] برابر می‌دانست (Hopper & Traugott, 1994: 24-25). برای میه، دستوری‌شدن به معنای تبدیل‌های زیر بود (Campbell and Janda, 2001 : 95)

lexical > grammatical
syntactic > morphological
Lexical > Syntactic> morephological

کمپل کوریلویچ[2] که خود از متخصصان زبان‌های هند و اروپایی محسوب می‌شد، نفر بعدی است که توانست از یافته‌های دستوری‌شدگی به عنوان بخشی از روش‌شناسی خود در زبان‌شناسی تاریخی استفاده نماید.

**ج) پژوهش‌های انجام‌شده سه دهه آخر قرن بیستم**

نقطه‌عطف سومی که هاینه (۲۰۰۳) برای مطالعات دستوری‌شدگی ذکر می‌کند، سال‌های دههٔ هفتاد میلادی از قرن بیستم است. عده کثیری از زبان‌شناسان، اقبال مجدد به دستوری‌شدگی و انجام پژوهش‌های پرشمار بعدی را نتیجهٔ فعالیت‌های «تالمی گیون» می‌دانند. از نظر گیون، هیچ درکی از ساخت زبان به دست نخواهد آمد، مگر آنکه

1. Deterioration
2. Kurylowicz

دانشی درخور از مراحل اولیهٔ تکامل یک زبان داشته باشیم (Heine, 2003: 576). او دستور را محصول تغییر معرفی کرده، مدعی شد که صورت ساختی دستور زبان بر اساس نقش کلامی[1] آن به دست می‌آید. مجموعهٔ تغییراتی که گیون[۴] به آنها اشاره کرده است، عبارتند از:

| | | |
|---|---|---|
| tighter syntactic mode | ⟶ | loose pragmatic mode |
| standard language | ⟶ | pidgin / creole |
| adult language | ⟶ | child language |
| planned/ written discourse | ⟶ | unplanned /oral discourse |

(Hopper, P. J. 1996: 217-236)

از آن پس پژوهشگران اقبال زیادی به این موضوع از خود نشان دادند و دستوری‌شدگی، چارچوب جست‌وجوی تکواژهای دستوری از تکواژهای قاموسی شد و ابعاد گسترده‌ای یافت. در این راستا دامنه تحقیقات به افعال، اسامی، اعداد و اندام‌واژه‌ها گسترش یافت. از جمله این پژوهش‌ها می‌توان به «دستوری‌شدگی و زبان‌شناسی نقش‌گرا» هاردِر و بوی (۲۰۱۱)، «تئوری کاربرد بنیاد و دستوری‌شدگی» بای بی (۲۰۱۱)، «دستوری‌شدگی توسعه‌یافته» فرزینگر (۲۰۰۸)، «اندیشه‌هایی در دستوری‌شدگی» لمن (۲۰۱۵)، «دستوری‌شدگی» اندرسون و ترم (۲۰۰۷)، «بررسی مفهوم دستوری‌شدگی» لیندستروم (۲۰۰۴)، «دستوری‌شدگی و رده‌شناسی زبان» بی‌سانگ (۲۰۱۱)، «بررسی دستوری‌شدگی و مشکلاتش» کمپل و یاندا (۲۰۰۱)، «مشکلات پژوهش‌های دستوری‌شدگی» دیوالد (۲۰۱۰)، «دستوری‌شدگی وضعیت واژه‌ها به نشانگر نمود» جراد (۲۰۱۵)، «دستوری‌شدگی اندام‌واژه‌ها در زبان سامی حبشی» جِیبِریز (۲۰۱۴) و «دستوری‌شدگی اندام‌واژه صورت در زبان آمهاریک» اِی برا (۲۰۱۶) اشاره کرد.

**پژوهش‌های ایرانی**

آغاز توجه به دستوری‌شدگی را می‌توان در شناسایی برخی تغییرات مقوله‌ای یافت که در برخی دستورهای سنتی و متون پژوهشی دورتر به آنها اشاره شده است که از آن

1. discourse

جمله می‌توان به «استفاده صحیح صفت یا قید» نفیسی (۱۳۴۵)، «معرفی نیم وند «شناس» در اسامی علمی» اِماناوا[1] (۱۳۷۲)، «واژه‌شناسی و فرهنگ‌نگاری در زبان فارسی» وثوقی (۱۳۸۳) و دستور زبان‌های احمدی گیوی و انوری (۱۳۸۶)، خانلری (۱۳۷۷)، احمدی گیوی (۱۳۸۰)، فرشیدورد (۱۳۸۸) و ظرفیت‌های فعلِ طبیب‌زاده (۱۳۸۵) اشاره کرد.

در سخن از تغییر مقوله‌ای در اندام‌واژه‌ها می‌توان به ماهوتیان (۱۳۷۸) اشاره کرد. او می‌آورد که رو، پهلو یا پشت کلمه مکانی هستند که پس از اضافه شدن جزء اضافه به آنها به حرف اضافه تبدیل می‌شوند. او همچنین با اشاره به «رخ» به معنای صورت و بخشی از اندام انسانی می‌گوید که این واژه در اثر بسط استعاری می‌تواند در ساختمان فعل مرکب مشارکت نماید و «رخ دادن» را بسازد (ماهوتیان، ۱۳۸۷: ۳۲۷). همچنین لازار هم می‌گوید که واژه‌هایی مانند «پشت» که به صورت اسمی خود نیز زنده‌اند، با مفهومی عینی‌تر [مثلاً «پشتم درد می‌کند»] کاربرد زیادی دارند. اما وقتی که برای اشاره به بخشی از «فضا» به کار می‌رود، ویژگی‌های قید اسم می‌یابند، مانند رو (به معنای بر، بالا که در اصل به معنی چهره است) (لازار، ۱۳۸۴: ۱۱۵).

از جمله مقاله‌های علمی، پایان‌نامه‌های ارشد و رساله‌های دکتری درباره دستوری‌شدگی می‌توان به «شناسایی برخی موارد دستوری‌شده در مقوله فعل» نغزگوی کهن (۱۳۹۵) و داوری و نغزگوی کهن (۱۳۹۵)، «بررسی دستوری‌شدگی اضافه مکانی Gaed در گویش شوشتری» بابا احمدی امانی (۱۳۹۳)، «دستوری‌شدگی در فارسی میانه» کمالی دولت آبادی (۱۳۸۸)، «توصیف و تحلیل دستوری‌شدگی در ترکی آذربایجانی» میرزایی (۱۳۹۴)، «بررسی پایه‌های دستوری‌شدگی در بیان شفاهی تجربیات در زبان فارسی گفتاری» حسین پور لشکامی (۱۳۹۲) و «نقش دستوری‌شدگی در تحول تاریخی فعل در زبان فارسی» سعادت مصطفوی (۱۳۹۴) مشاهده کرد.

درباره دستوری شدن اندام‌واژه‌ها نیز می‌توان به اثر نغزگوی کهن و راسخ مهند (۱۳۹۱) اشاره کرد که در قالبِ دستوری‌شدگی و بسط استعاری، به ساخته شدن حروف

1. Emanava F.

اضافه (پیش/ پس اضافه) از نام اعضای بدن می‌پردازند. مجموعه‌ای که این دو پژوهشگر به آنها اشاره کرده‌اند شامل شانه، سینه، دهن/ دهنه، گوش، ناف، پهلو، شکم، کمر، بغل، سر، پشت پا و... است، اما از اندام‌واژه صورت ذکری نکرده‌اند. استاجی (۱۳۸۶) نیز به دستوری‌شدگی اعضای بدن به حروف اضافه اشاره دارد و به اندام‌واژه‌هایی مانند روی، پشت، بغل، میان، کمر، سر و... پرداخته است.

## چارچوب نظری و تحلیل داده‌ها

پژوهش حاضر، پژوهشی توصیفی - تحلیلی در چارچوب فرایند دستوری‌شدگی است. دستوری‌شدگی، نظریه‌ای همه‌زمانی محسوب می‌شود که به شناسایی موقعیت همزمانی عناصر زبانی مبتنی بر تحولات درزمانی آنها می‌پردازد. بر این اساس دستوری‌شدگی و تکوین عناصر دستوری از آیتم‌های غیر دستوری به مناسبات خلق دستور توجه دارد. نویسنده سعی نموده است با مرور و جست‌وجوی داده‌ها از فرهنگ کنایات سخنِ انوری (۱۳۸۳) و فارس نت ذیل مدخل صورت و نیز شم زبانی خود به عنوان پژوهشگر گویشور، در کاربرد روزانه و مشارکت در گفت‌وگو با دیگر سخنگویان زبان فارسی، به توصیف و تحلیل معانی مختلف این صورت زبانی اقدام نموده، با بررسی فرایند تغییر معنا به روند دستوری شدن این اندام‌واژه بپردازد.

بررسی مدخل صورت و اشکال ساده، غیر ساده یا مرکب و مشتق‌مرکب آن در فرهنگ کنایات سخن و فارس نت نشان داده است که این واژه در فرهنگ کنایات سخن، در مجموع دارای ۴۱ کاربرد، ۷ مورد کاربرد اسمیِ ساده و ۹ مورد غیر ساده یا مرکب است. در این کاربردها، واژۀ صورت در کنار صورت‌های زبانی «رو» و «رخ» در معنای چهره در زبان فارسی به عنوان معنای مرکزی عمل کرده و مبین یکی از اندام‌های فوقانی بدن انسان است. اندامی که مجموعه چشم‌ها، پیشانی، ابروها، بینی، لب‌ها، چانه، گونه‌ها، دهان و حتی لثه‌ها و مو را شامل می‌شود و این شامل شدن را در کاربردهایی که واژه صورت به جای اجزای آن به کار می‌رود می‌توان دید.

۱-۱- بچه صورت زیبایی داشت.

۱-۲- صورتشو اصلاح کرد (موی صورتشو تراشید).

۱-۳- صورتم ورم کرده (بعد از دندان‌پزشکی: لثه ورم داره).

۱-۴- رفت دکتر و پوست صورتشو کشید (نواحی گونه‌ها کشیده میشه).

۱-۵- صورتشو درهم کشید و رفت (ابروها را به هم نزدیک کرد) و... .

در نمونه‌های بالا، کاربرد صورت بر اساس معنای مرکزی و معانی ناشی از کاربرد کل به جای جزء صورت گرفته است. صورت همچنین در معانی شکل، دال، تیپ، وضع، حالت چهره، بخش بیرونی و ظاهری چیزی، سیاهه اشخاص، اشیا و اعمال، چهره زیبا و بت نیز به کار رفته است که گسترش معنایی آن ناشی از کاربرد استعاری و جست‌وجوی شباهت میان صورت واقعی و درک ما از آن با ظاهر و نمای بیرونی و در مرحله بعد با گسترش بیشتر در معنای وضع و حالت است که در بافت‌های مختلف دوباره ابعاد دیگری می‌یابد.

۲-۱- صورت تمام واژه‌ها را در یه جدول بیار.

۲-۲- این کارش صورت خوبی نداره.

۲-۳- طلاق حتماً باید صورت قضایی داشته باشد.

۲-۴- صورت قضیه نشان می‌دهد که انفجار ساختگی بود.

۲-۵- صورت اموالشو برام بیار.

۲-۶- هر آدمی که نظر با یکی ندارد و دل به صورتی ندهد، صورتی بست لایعقل.

۲-۷- گر کنی سیرکنان روی به صورت‌خانه / صورت چین کند از شرم تو رو بر دیوار (انوری، ۱۳۸۳: ۱۰۶۵).

مشارکت در ساخت فعل مرکب ۱۹ مورد و صورت‌های مشتق‌مرکب و مشتق به ترتیب ۴ و ۲ مورد بوده است. همچنین از ۱۹ مورد مشارکت در ساخت فعل مرکب، ۳۳ معنای مختلف آورده شده است. فارس نت نیز روایت‌کننده ۱۷ مورد مشارکت در ساخت فعل مرکب، ۸ و ۶ مورد کاربرد اسمی ساده و مرکب، ۱۶ مورد حضور در ترکیب‌های اضافی در هر دو نقش هسته و وابسته و ۷ مورد صفت فاعلی در نقش اسمی است.

درباره مشارکت این اندام‌واژه در ساخت‌های مرکب می‌توان به صورت‌آرا، صورت‌آفرین، صورت‌بند و صورت‌نگار، در معنایِ نقاش و خداوندگار اشاره کرد. به نظر می‌رسد صورت در ساخت‌های مرکب ذکرشده در معنای وجود و نگارنده صورت

(صورتنگار و...)، دهنده وجود، معنی داده و از کلِ ساخت، مفهوم «آفریننده و وجودبخش» مستفاد می‌شود (گسترش استعاری). صورت‌پرست و صورت‌بین در معنای ظاهرپرست (گسترش معنایی)، صورت‌دار در معنای دارای نقش و نگار (گسترش معنایی)، صورت‌پسند و صورت‌باز در معنای جمال‌پرست (نزدیک به معنای مرکزی)، صورت‌خانه در معنای بت‌خانه (صورت در معنای ظاهر مجعولِ وجود اصلی)، صورت‌تراش در معنای اسم ابزار و اسم شغل و صورت‌پذیر در معنای ممکن و شدنی (در این کاربرد مفهوم وجودبخشی در اندام‌واژه صورت با گسترش بیشتر در معنای ممکن و شدنی آمده است) استفاده شده است.

تمام ساخت‌های مرکب نام‌برده شده، اشکال مشتق مرکبی نیز می‌سازند، مانند صورت‌آرایی، صورت‌پذیری، صورت‌پرستی و صورت‌سازی. اسم‌های مرکب دیگر مانند صورت‌غذا، صورت‌مسئله، صورت‌وضعیت، صورت‌جلسه و صورت‌مجلس را نیز شاهدیم که در آنها باز هم واژه صورت از محتوای واژگانی خود خیلی دور شده است و دیگر مفهوم اندام چهره از آن مستفاد نمی‌شود. در واقع این اسامی مرکب از نظر معنایی کاملاً برون مرکزند.

اندام‌واژه صورت در کارکرد اسمی خود در ساخت‌های وصفی و اضافی نیز به کار رفته است. در صورتِ گرفته، عملکرد معنای مرکزی (اندام) را شاهدیم. اما با مشارکت در ساخت خوش‌صورت (صورتِ خوش بوده که ازجابه‌جا شدن موصوف و صفت به دست آمده)، یکپارچگی دو واحد زبانی خوش و صورت (و حرکت واژه صورت به سمت شبه‌وند شدن) جهت دلالت مفهوم‌شناسانه زیبا و نقش مقوله‌ای صفت را می‌بینیم.

صورتِ فلکی، صورتِ اسامی، صورتِ ظاهر، صورتِ ازلی، صورتِ مثالی، در معنای نما و ظاهر چیزی عمل کرده است و حرکت به سمت انتزاعی شدن را در دو مورد آخر شاهدیم (گسترش معنایی). با حضور در ساخت صورتِ عکس، حرکت این اندام‌واژه را در مسیر ایفای نقش قیدی شاهدیم که در آن اندام‌واژه صورت از محتوای واژگانی اولیه خود خیلی دور شده و دیگر هویت دلالی اشاره به اندام را ندارد. همچنین در تمام این ساخت‌ها، صورت هسته ساخت محسوب می‌شود. در ساخت‌های مویِ صورت، صابون صورت، کرم صورت، لیفت صورت، ماسک صورت، ماساژ صورت، آرایش صورت و اصلاح صورت، این اندام‌واژه وابسته بوده و همچنان مقید به معنای واژگانی مرکزی است.

استفاده از صورت در ساخت فعل مرکب را می‌توان در صورت دادن، صورت بستن، صورت پذیرفتن، صورت گرفتن، صورت‌پذیر شدن و صورت دادن در معنای ممکن شدن، انجام گرفتن، به مرحله عمل درآمدن و به نظر آمدن (از نظر معنایی برون مرکز شده‌اند) و صورت برداشتن (فهرست کردن)، صورت پرداختن (نقاشی کردن)، صورت داشتن (خوب و شایسته بودن)، صورت یافتن، صورت سازی کردن، صورت چیزی به خود گرفتن (وضع و حالت چیزی به خود گرفتن)، صورت کردن، بی‌صورت کردن، صورت نوشتن، صورت‌برداری کردن، صورت بخشیدن، صورت درهم کشیدن و... دید. در این کاربردها شاهد آن هستیم که مشارکت واژه صورت در ساخت فعل مرکب به دور شدنِ هر چه بیشتر این واژه از هویت معنایی اولیه‌اش می‌انجامد، به شکلی که دیگر دال تیپ، وضع، حالت چهره و... به ذهن متبادر نمی‌شود. دور شدن از محتوای واژگانی برای واژهٔ صورت در بی‌صورت به معنایِ بی شکل، بی‌صورت کردن به معنای تجاوز کردن و در صورت پرداختن به معنای نقاشی کردن به درجات بالایی می‌رسد که سبب می‌شود جست‌وجوی معنای واژگانی خارج از بافت مصرفی بسیار مشکل شود و گاه به حدس‌های عجیب بینجامد.

ساخت‌های مشتق به دست آمده از این اندام‌واژه شامل صورتک، صورتگر/ صورتگری و صورتمند است که از این موارد، رد معنای اولیه در صورتک احساس می‌شود و در صورتگر با مفهوم نقاش به انسان صاحب قابلیت نقاشی اشاره دارد و در صورتمند به آنچه دارای صورت فیزیکی مشخص باشد اشاره می‌کند. همین‌طور واژه مشتق صورتی با اشاره به رنگ مشخص قرمزِ کم‌رنگ در مسیر مابین واژگان ملموس و انتزاعی در حرکت است. آنجا که به رنگ صورت اشاره دارد، کمی واژگانی است و آنجا که به نوعی ماده چسبناک رنگی با کیفیت معلوم و مشخص اشاره دارد، انتزاعی می‌شود (از حیث دور شدن از چهره).

فارس نت همچنین به کاربرد ساختیِ در هر صورت، به صورت فعال، به صورت هندسی و در هر صورت (در هر صورتی) اشاره کرده است که عملکرد قیدی آن را نشان می‌دهد. بنابراین می‌توان گفت که «صورت» که به عنوان اندام‌واژه به عضوی از اعضای بدن اشاره داشته، تداعی‌گرِ آنچه پیش روی ماست می‌شود و همین مفهومِ «آنچه پیش

روی ماست» می‌تواند به القای «شیوهٔ قابل مشاهدهٔ انجام کاری» بینجامد و عملکرد قیدی را نتیجه دهد.

صورت (ساخت قیدی) < صورت (ساخت اسم/ فعل مرکب) <
صورت (ساخت اضافی/ وصفی) < صورت (اسم)

**صورت** دستوری **صورت** واژگانی با معنای گسترده **صورت** بیشتر واژگانی

غلامعلی‌زاده به کاربرد دیگری از این صورت زبانی اشاره می‌نماید که در «به صورتِ» دیگر نمی‌توان اثری از مفهوم چهره یافت. به نظر او با قطعیت می‌توان گفت که «به صورتِ» یک حرف اضافهٔ مرکب است و ملاک این نام‌گذاری را از دست رفتن معنی صورت (عضو دوم) می‌داند (غلامعلی‌زاده، ۱۳۸۶: ۵۱).

از آنچه تاکنون بیان شده است می‌توان این نتیجه را به دست آورد که واژه قرضی «صورت» در نظام زبان فارسی و واژگان سخنگویان فارسی همچون یک واژه اصیل ایرانی عمل کرده و با مشارکت در همنشینی‌های مختلف از ساخت اضافی/ وصفی تا ساخت اسم و فعل مرکب و پذیرش نقش‌های مقوله‌ای صفت (خوش‌صورت) و قید، بومی‌شدگی در زبان فارسی را به نمایش گذاشته است. از طرف دیگر این مشارکت فعالانه سبب بالارفتن بسامد کاربرد شده که خود زمینه‌ساز حرکت این واحد زبانی در پیوستار فرایند دستوری‌شدگی و پذیرش تغییرات بیشتر می‌شود.

در ادامه نویسنده به کاربرد دیگری از این اندام‌واژه می‌پردازد و آن ایفای نقش به عنوان کلمه ربط ناهمپایه‌ساز بیان شرط و تقابل است. از جمله واژگان دستوری در زبان فارسی، کلمات ربط هستند که وظیفه برقراری پیوند میان کلمات یک جمله و یا چند جمله را بر عهده دارد. انواع حروف ربط با عملکردهای متفاوت، جایگاه مشخصی در نحو زبان فارسی دارند. کلمات ربط با ایجاد پیوند میان بندهای همپایه و ناهمپایه به رمزگذاری مفاهیم مختلف از اتصال تا انفصال و تقابل و شرط و... مبادرت می‌کنند. در این‌باره می‌توانید به نغزگوی کهن مراجعه کنید (نغزگوی کهن، ۱۳۹۵: ۵۴-۶۷).

از جمله کلمات ربط تقابلی زبان فارسی که نغزگوی کهن به آنها اشاره کرده، اگرچه، ولی با این وجود، در مقابل، این در حالی است که (یک جمله نقش کلمه ربط را ایفا می‌کند) و... است. کلمات ربط تقابلی به رمزگذاری رابطه تقابلی میان جمله‌ها می‌پردازد.

نغزگوی کهن، منابع کلمات ربط تقابلی زبان فارسی را معنای مکانیِ در (در حالی که)، معنای زمانیِ حال (با این حال)، کلمه پرسشیِ چه (اگرچه)، فعل قاموسی (نگو: خونه رفتم نگو که کلید رو جا گذاشته بودم) و کلمه بیان شرط اگر (اگر چه) معرفی کرده است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، نه در مجموعه کلمات ربط نغزگوی کهن و نه در مجموعه منابع کلمات ربط تقابلی و شرطی او، اشاره‌ای به اندام‌واژه صورت نشده است.

نمونه‌های زیر عملکرد تازه اندام‌واژه صورت را به عنوان حرف ربط نشان می‌دهد:

۳-۱- درصورتی که تو بیایی، من می‌آیم.

۳-۲- درصورتی که تو بیایی، من نمی‌آیم.

همان‌طور که مشاهده می‌شود، جابه‌جایی «اگر» با «در صورتی که» در جمله ۳-۱ نشان می‌دهد که این صورت زبانی عملکرد «حرف ربط مرکب شرطی» را از خود نشان می‌دهد؛ و در جملهٔ ۳-۲ اگرچه، دوباره امکان جابه‌جایی «درصورتی که» با «اگر» است، اما مفهوم تقابل از آن مستفاد می‌شود. اندام‌واژه «صورت» در این حرف ربط مرکب به وضوح از عملکرد سابق خود به عنوان یک واحد واژگانی و اشاره به عضو بدن انسان به عملکرد و ساخت جدیدِ یک واحد دستوری رسیده است. همان‌طور که مشخص است در این زنجیره از کلمات، از فردیت و استقلال دستوری و مادهٔ معنایی واژهٔ صورت بسیار دور شده‌ایم. ثبات همنشینی اجزای زنجیره (توالی ثابت) و ثبات فرم در کنار دستوری و انتزاعی‌تر شدن معنا از دیگر ویژگی‌هایی است که احساس می‌شود و در نهایت کلمه ربط جدیدی را به نحو زبان تقدیم کرده است.

صورت حرف ربط < صورت قیدی < صورت فعل مرکب < صورت اسم مرکب < صورت شبه‌وندی < صورت اسم

معنای انتزاعی < معنای در میسر انتزاعی شدن < معنای گسترش‌یافته < معنای واژگانی اندام‌محور

| دستور | واژگان |
|---|---|

**دستوری‌شدگی «اندام‌واژه صورت»: از اندام‌واژه تا حرف ربط بیان شرط و تقابل**

مشاهدات زبانی نشان داده‌اند که اندام‌واژهٔ «صورت» به معنای چهره با محتوای واژگانی مربوط و عملکرد اسمی (مقوله اصلی) در اشاره به همین اندام و گاه با گسترش

معنایی، نزدیک به معنای اولیه عمل می‌کند (نمونه‌های ۱-۱ تا ۱-۵). در مرحله بعدی با تعمیم معنایی، مشارکت این واژه در ساخت‌های وصفی و اضافی را شاهدیم (صورتِ گرفته، خوش‌صورت، صورت‌غذا، صورتِ فلکی). در ساخت‌های مرکب اسمی و فعلی نیز کاربرد بیشتر در گرو دور شدنِ بیشتر از معنای مرکزی به دست آمده است. در قالب عملکرد حرف اضافه‌ای (قیدی) نیز شاهد تنزل پایگانی آن (از اسم به حرف اضافه) هستیم. اما در ساخت پیوسته «درصورتی که» و یا به صورت گسسته‌اش «در صورتی... که...» اندام‌واژه «صورت» دچار تحول معنایی زیادی شده و از محتوای معنایی اولیه‌اش در ارجاع به بخشی از اندام انسانی بسیار دور شده است، به طوری که دیگر افاده آن معنا صورت نمی‌گیرد. در این سطح شاهدیم که این مجموعه با چرخش معنایی و نقشی شدید در قالب کلمهٔ ربط مرکب ناهمپایه‌سازِ بیان شرط و تقابل عمل می‌کند.

۴-۱- تمام صورتش سوخته بود.

۴-۲- به صورت اونا آب پاشید.

۴-۳- صورت‌مسئله را خوب بخون.

۴-۴- تو به صورتی سیلی زدی که مهربانی توش موج می‌زد.

۴-۵- به صورتی این کار رو بکن که هیچ کس نفهمه.

۴-۶- به صورتی به مهمونی اومد که هیچ‌کس انتظارشو نداشت.

۴-۷- در صورتی می‌آم که تو بیایی.

۴-۸- در صورتی که تو بیایی، من می‌آم.

۴-۹- در صورتی که تو بخوری، من این غذا رو می‌پزم.

۴-۱۰- در صورتی که تو بیای، من می‌رم.

۴-۱۱- در صورتی می‌آد که زنش نیاد.

با نگاهی به جمله‌های ۴، شاهد آن هستیم که «اندام واژه صورت» از اشاره به «چهره» از مجموعهٔ اعضای بدن انسان و نمای ظاهری چیزی، رفته‌رفته عملکرد قیدی (نمونه‌های ۴-۵ و ۴-۶) یافته و در این نقش از محتوای واژگانی اشاره به «چهره» دور شده است، اما همچنان رگه‌هایی از مفهوم اولیه را حفظ کرده است. با شکل گرفتن خوشه واژگانی «در صورتی که» (پیوسته) و «در صورتی...که...» (گسسته) و ایفای نقش

حرف ربط مرکب شاهد پیش‌روی بیشتر این اندام‌واژه در پیوستار دستوری‌شدگی و تبدیل شدن آن به کلمه نقشی هستیم (نمونه‌های ۴-۷ تا ۴-۱۰).

گروه اسمی > گروه حرف اضافه‌ای > حرف ربط (بیان شرط و تقابل)

واضح است که در نقش حرف ربط مرکب از ویژگی‌های دستوری مربوط به صورت واژگانیِ واحد قاموسیِ صورت در قالب یک اسم (مقوله اصلی) که می‌توانست تمام جایگاه‌های مربوط به اسم را اشغال کند و با مقوله‌های دستوری فاعل، مفعول، متمم و یا مضاف‌الیه در جمله با بند ارتباط یابد، دیگر خبری نیست. به عنوان یک حرف ربط مرکب (مقوله فرعی) می‌تواند بار معنایی یک جمله یا بندِ بیان شرط یا تقابل را مبنایِ وقوعِ رخدادِ جمله پایه قرار دهد. بنابراین در ارتباطی تنگاتنگ با جمله یا بند دیگر، جایگاه جدیدی در ابتدا، یا در وسط دو جمله هسته و وابسته (پایه و پیرو) یافته است. همنشینی حرف ربط به دست آمده با جمله وابسته (پیرو) خود حکایت از نوعی تغییر در رده زبانی اندام‌واژه صورت دارد. نکتهٔ دیگر، هم‌زیستی صورت جدید دستوری‌شده با صورت واژگانی سابق در زبان فارسی است. هر دو کاربرد در زبان فارسی موجود است و کاربران از آنها استفاده می‌کنند.

## دستوری‌شدگی در خدمت متن

دستوری‌شدگی اندام‌واژه صورت سبب حرکت این واحد زبانی در مسیر فرایند دستوری‌شدگی و تغییرات معنایی بعدی و در نهایت تحول آن به حرف ربط مرکب بیان شرط و تقابل شده است. در نتیجه صورت از نقش اسمی و ویژگی‌های واژگانی اولیه تهی شده، هویت ساختی، معنایی، نقشی، پایگانی، شناختی و کاربردی جدیدی یافته، در خدمت نظام دستوری قرار گرفته و با عملکرد حرف ربطی، در سطحی فراتر از یک جمله ایفای نقش نموده است. دراین مقطع شاهدیم که پای متن به عملکرد این صورت قاموسی سابق باز شده و در نهایت می‌توانیم از عملکرد فرایند دستوری‌شدگی در سطح متن سخن بگوییم. به عبارت دیگر فرایند دستوری‌شدگی در این سطح در جهت خلق ابزار ایجاد انسجام متنی عمل می‌کند.

## نتیجه‌گیری

در این مقاله به بررسی تغییرات اندام‌واژه قرضی عربی صورت در زبان فارسی در چارچوب کلی فرایند دستوری‌شدگی پرداخته و در پی پاسخ‌جویی برای پرسش‌های زیر: ۱- پیوستار تغییرات درباره دستوری شدن اندام‌واژه صورت چگونه است؟ ۲- پیامدهای معنایی، واژنحوی و مقوله‌ای دستوری شدن این اندام‌واژه چیست؟ به فرهنگ کنایات انوری (۱۳۸۶) و فارس نت مراجعه شد، در کنار استفاده از شم زبانی پژوهشگر گویشور.

بررسی‌ها نشان داد که پیوستار تغییراتِ اندام‌واژهٔ قرضی صورت مانند واژگان اصیل ایرانی از بخش واژگان با محتوای قاموسی به سمت دستور با محتوای دستوری انتزاعی کشیده می‌شود و فرایند دستوری شدن در مواجهه با این واژه مانند هر واژه ایرانی دیگر برخورد می‌کند. در این راستا ساخت‌ها و کاربردهای ذیلِ مدخلِ صورت از فعالیت این صورت زبانی بر اساس: ۱- معنای مرکزی آن یعنی چهره ۲- گسترش معنایی (علاقه کل به جزء) صورت به جای گونه، صورت به جای مو و... ۳- گسترش معنایی صورت به چهره زیبا ۴- گسترش معنایی صورت به بخش بیرونی و ظاهری، دال، شکل، وجود و... ۵- مشارکت در ساخت اسم و فعل مرکب خبر می‌دهد.

در ساخت‌های مرکبِ صورت‌آفرین و صورت‌نگار و... با بسط استعاری، مفهوم وجودی از آن به دست می‌آید. در ساخت‌های مرکب صورت‌حساب یا صورت‌وضعیت از محتوای واژگانی خود بسیار دور شده است. در ساخت اضافی صورت فلکی در جایگاه هسته، ارتباط چندانی با معنای مرکزی خود ندارد و در جایگاه وابسته، کاملاً به محتوای قاموسی خود وفادار مانده است. ساخت وصفی خوش‌صورت، عملکرد صفتی یافته است. در کاربرد قیدی نیز فاصله زیادی از محتوای واژگانی خود یافته است که خبر از حرکت در مسیر فرایند به سمت دستوری شدنِ بیشتر و دور شدن از ماده واژگانی خود می‌دهد.

در ادامه با ارائه مثال‌هایی نشان داده شد که این واحد واژگانی با عملکرد حرف ربط مرکب ناهمپایه‌ساز برای بیان شرط و تقابل در زبان فارسی فعال است. در واقع این اندام‌واژه ضمن کاربردِ قاموسی خود دچار گسترش معنایی شده و با کاربرد کل به جزء و گسترش استعاری رفته‌رفته در خلق مفاهیم جدید مشارکت کرده و در پیِ آن با فاصله گرفتن از معنای مرکزی و پذیرش نقش دستوری به ایفای نقش در بخش نحو زبان

مبادرت نموده است. در این جهت شاهدیم که ابتدا با قرار گرفتن در ساخت حرف اضافه مرکب به عنوان قید عمل کرده که در این کاربرد هنوز از محتوای معنایی وضع و حالت برخوردار است و در مرحله پایانی تحول خود در نقش حرف ربط مرکب ناهمپایه‌ساز بیان شرط و تقابل بروز می‌یابد. بنابراین پیوستار تغییرات این اسم قاموسی اولیه و کلمه ربط بیان تقابل و شرط پایانی به شرح زیر است:

صورت حرف ربط < صورت قیدی < صورت فعل مرکب < صورت اسم مرکب < صورت شبه‌وندی < صورت اسم

معنای انتزاعی < معنای در مسیر انتزاعی شدن < معنای گسترش‌یافته < معنای واژگانی اندام‌محور

| دستور | واژگان |
|---|---|

پیامدهای معنایی تغییرات انجام‌شده، همان‌طور که شرح آن رفته است، از مدلول ملموس عضو انسان به مدلول‌های کاملاً متفاوت در افعال مرکب و مدلول انتزاعی دستوری در انتها متغیر بوده است. پیامد واژنحوی به دست آمدن مشارکت و همنشینی‌های جدید در کاربرد قیدی و در پایان در کاربرد کلمه ربط ناهمپایه‌ساز بیان تقابل و شرط است. پیامد مقوله‌ای این تغییرات، تغییر از مقوله اصلی اسم به مقوله‌های فرعی حرف اضافه و کلمه ربط است. مجموعهٔ تغییرات و پیامدهای ذکرشده سبب شده‌اند که بپذیریم که این اندام‌واژهٔ قرضی در حال پایین آمدن از جاده دستوری‌شدگی است و دور شدن از محتوای واژگانی اولیه، پذیرش توالی و همنشینی جدید در قالب کلمه ربط ناهمپایه‌ساز بیان شرطی یا تقابل و عمل کردن در سطحی بالاتر از جمله و در سطح متن به مثابه یک ابزار دستوری و در خدمت نحو زبان، تغییر پایگان از مقوله اصلی به مقوله فرعی و به‌ویژه همزیستی در کنار کاربرد قاموسی اولیه، همگی از نشانه‌های عملکرد این فرایند و اثبات دستوری شدن آن است.

از نتایج جنبی این پژوهش، تأیید عملکرد نظام زبان بر واژگان قرضی به مثابه واژکان اصیل است. دیگر آنکه فرایند دستوری‌شدگی به گزینش سخنگوی زبان تن داده و مراحل تغییرات متناسب با فرایند رخ خواهد داد.

## پی‌نوشت

۱. فارس‌نت ورد نت عمومی زبان فارسی برای جستجوی کلمه و پایگاه دانشی حاوی اطلاعات در مورد واژه‌ها و ترکیبات زبان است. Farsnet.nip.sbu.ac.ir

۲. نفر بعدی جان هورن توک[1] است که در اثر ریشه‌شناسانه‌اش به نام The diversions of purely یا επεαπτερο'εντα (در هورن توک، ۱۷۸۶، ج۱ و ۱۸۰۵، ج۲) در عین اینکه برخی مفاهیم معاصر و مدرن تئوری دستوری‌شدگی را رونمایی می‌کند، ادعا می‌نماید که زبان در مرحله آغازینش[2] فقط قادر بود به عقاید ملموس و عینی احتمالاً اشاره به رابطه بر خط صورت و معنی دارد (Heine, 2003 Lehman, 2015).

۳. افزوده نویسنده است. شاید اگر میه در آن تاریخ به این کار مبادرت نمی‌کرد، جرقه با تأخیر پنجاه ساله بعدی که کوریلویچ زننده آن بود، اتفاق نمی‌افتاد.

۴. آنچه گیون در پی بیانش بوده، نوعی حرکت از یک سطح کاربردی تقریباً آزاد به سطح نحوی مقید، از زبان آمیخته و آمیخته مادری به زبان استاندارد، زبان کودک به زبان بزرگ‌سال و کلام گفتاری نسبتاً آزاد به وضعیت نوشتاری مقیدتر است.

وضعیت کاربردی نامقید ---------- وضعیت نحوی مقید

زبان آمیخته و آمیخته مادری ---------- زبان استاندارد

زبان کودک---------- زبان بزرگ‌سال

کلام گفتاری آزاد ---------- کلام نوشتاری طرح‌مند

1. John Horn Tooke
2. Original stage

## منابع


احمدی‌گیوی، حسن (۱۳۸۰: ۱۴۱۲) دستور تاریخی فعل، چاپ سوم، ویراست چهارم، تهران، قطره.

احمدی گیوی، حسن و حسن انوری (۱۳۸۶) دستور زبان فارسی، چاپ دوم، ویراست سوم، تهران، فاطمی.

استاجی، اعظم (۱۳۸۶) «پیدایش حروف اضافه از نام اندام‌های بدن»، دستور، ویژه‌نامه فرهنگستان، دوره سوم، شماره ۳، صص ۴۰-۵۱.

اماناوا، فیروزه (۱۳۷۲) «نقش نیم‌وندها در واژه‌سازی فارسی و مسائل واژه‌شناسی در انوماسیولوژی»، ترجمه عبدالمحمد روحبخشان، مجموعه مقالات سمینار زبان فارسی و زبان علم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، صص ۲۴۷-۲۵۲.

انوری، حسن (۱۳۸۳) فرهنگ کنایات سخن، تهران، سخن.

بابا احمدی امانی، مریم (۱۳۹۳) «بررسی دستوری‌شدگی اضافهٔ مکانی Gaed در گویش شوشتری»، مجموعه مقالات دانشگاه علامه، شماره ۳۳۱، صص ۲۳۹-۲۸۴.

جی نیومایر، فردریک (۱۳۷۸) جنبه‌های زبان‌شناسی سیاسی، ترجمه اسماعیل فقیه، تهران، نی.

حسین‌پور لشکامی، اعظم (۱۳۹۲) بررسی پایه‌های دستوری‌شدگی در بیان شفاهی تجربیات در زبان فارسی گفتاری، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران.

داوری، شادی و مهرداد نغزگوی کهن (۱۳۹۵) زبان فارسی در گذر زمان، تهران، بهار.

سعادت مصطفوی، فائزه (۱۳۹۴) نقش دستوری‌شدگی در تحول تاریخی فعل در زبان فارسی، رساله دکتری زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۵) ظرفیت فعل و ساخت‌های بنیادین جمله در فارسی امروز پژوهشی بر اساس نظریه دستور وابستگی، تهران، مرکز.

غلامعلی‌زاده، خسرو (۱۳۸۶) ساخت زبان فارسی، چاپ پنجم، تهران، احیا کتاب.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۸) دستور مفصل امروز بر پایه زبان‌شناسی جدید، چاپ سوم، تهران، سخن.

کمالی دولت‌آبادی، آسیه (۱۳۸۸) دستوری‌شدگی در فارسی میانه، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه بوعلی سینا همدان.

لازار، ژیلبر (۱۳۸۴) دستور زبان فارسی، ترجمهٔ مهستی بحرینی، تهران، هرمس.

ماهوتیان، شهرزاد (۱۳۸۷) دستور زبان فارسی از دیدگاه رده‌شناسی، ترجمهٔ مهدی سمایی، تهران، مرکز.

میرزایی، صابر (۱۳۹۴) توصیف و تحلیل دستوری‌شدگی در ترکی آذربایجانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تربیت مدرس.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۷) تاریخ زبان فارسی، چاپ ششم، تهران، فردوس.

نغزگوی کهن، مهرداد (۱۳۹۵) زبان فارسی در گذر زمان، تهران، بهار.

نغزگوی کهن، مهرداد و محمد راسخ مهند (۱۳۹۱) دستوری‌شدگی و بسط استعاری، پژوهش‌های زبانی، دوره سوم، شماره چهارم، صص ۱۱۷-۱۳۴.

نفیسی، سعید (۱۳۴۵) در مکتب استاد، چاپ سوم، تهران، زهره.

وثوقی، حسین (۱۳۸۳) واژه‌شناسی و فرهنگ‌نگاری در زبان فارسی، تهران، بازشناسی اسلام و ایران.

Aberra, D (2016) Grammaticalization Of The Amharic word Fit "face"From a body part to grammaticalical meanings, Journal of Language and Culture, Vol.7,86-92.

Anderson,D. and Term Michaelmas (2007) Grammaticalization.

www.ling.com.ac,uk/Li7: Historical linguistics

Bisang, Walter (2011) Grammaticalization and Linguistic typology.The oxford hand book of grammaticalization. Heine,Brend.and Narrog, Heiko.Oxford: Oxford Press University,105- 117.

Campbell,lyle and Janda,Richard (2001) Introduction: Conceptionsof Grammaticalization and Their Problems, Language sciences, Vol.23, 93-112.

Diewald,Gabriele (2010) On Some Problem Areas in Grammaticalization Studies, Grammaticalization: current views and issues, Stathi Katerina,Geh Elke and Köning

Ekkehard, Brnjamin Publishing Company,17-50.

Frajzyngier, Zymunt (2008) Grammaticalization,Typology and Semantics: Expanding The Agenda, Typological Studies in Language, vol.76,61-102.

Gebreyes, Sime, Abinet (2014) Grammaticalization of Body –Part Terms in Ethiosemitic, Language and linguistics E-books on line collection, Vol.8,35-51.

Harder, Peter & Boye, Kasper (2011) Grammaticalization & Functional Linguistics, The Oxford Hand book of Grammaticalization, Heine,Brend and Narrog, Heiko, Oxford, Oxford Press University, 56-68.

Heine, Brend (2003) Grammaticalization.,The Handbook of Historical Linguistics,Brian D.joseph and Richard Yanda, London, Blackwell pub, 575-601..

---------- (1993) Auxiliaries Cognitive Forces and Grammaticalization, New York, Oxford University press.

Hopper, P. J. (1996) Some Recent Trends in Grammaticalization, Annual Reviews of

Anthropology, Vol.25, 217-230.

Hopper,P.J.and Traugott,E.C. (1994) Grammaticalization, Cambridg, Cambridge University Press

Jarad, Najib, Ismail (2015) From Bodily Posture to Progressive Aspect Markers, Lingua posnaniensis, (57) (1) 89-112.

Lehman, Christian (2015) Thoughts on Grammaticalization, Berlin, Language Science Press, 3rd ed.

Lindström M.A.T (2004) History of The Concept Grammaticalization, PhD Dessrtation, Sheffield University.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاهم، پاییز ۱۳۹۷: ۴۸-۲۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۴/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۲

# اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال

سردار بافکر *

## چکیده

شگردهای ادبی «اسلوب معادله» و «شرط تعلیق به محال»، از مهم‌ترین و پرکاربردترین گونه‌های تمثیل در سبک هندی هستند. شعرای سبک هندی برای ملموس و عینی کردن مفاهیم کلی و انتزاعی و القای مطلب خود به مخاطب از این هنرهای ادبی استفاده کرده‌اند و کاربرد شکل‌های مختلف این شگردها، نیاز زبانی آنها را در بیان رسا و زیبای معنای موردنظر برآورده ساخته است. استفاده از اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال در زبان علاوه بر تقویت محتوای کلام و صحّه گذاشتن بر یک تفکر جمعی، در تفهیم مطالب به خواننده بسیار مؤثر است. در این جستار، انواع اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال و ویژگی‌های محتوایی و صوری و کارکردهای آنها نقد و بررسی شده است. پژوهش بر اساس نحوهٔ کاربرد مصداق‌های این آرایه‌های ادبی در آثار مهم سبک هندی و ملاحظهٔ دیدگاه‌های صاحب‌نظران و دریافت شخصی نویسنده از این هنرهای بلاغی صورت گرفته است. نتیجه کلی مقاله این است که اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال، در سبک هندی به‌خاطر نیاز به بیان رسا و روشنِ تجربه‌ها، اندیشه‌ها و مفاهیم عرفانی فراوان به‌کار رفته‌اند به‌گونه‌ای که می‌توان آن‌ها را از برجسته‌ترین ویژگی‌های بلاغی آثار ادبی این دوره و از رازهای زیبایی و ذوق‌پسندی و تأثیر زبان آنها بر خواننده به‌شمار آورد.

**واژه‌های کلیدی:** اسلوب معادله، شرط تعلیق به محال، تمثیل، استدلال، سبک هندی.

---

* دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
sardar.bafekr@azaruniv.edu.ac.ir

**مقدمه**

ساختار غزل اکثر شاعران سبک هندی به‌ویژه صائب و بیدل مبتنی بر اسلوب معادله است. در این شیوه از سخنوری، پیوند مصراع‌های بیت از گونهٔ پیوند تناظری است که در یک گزاره یا مصراع، شاعر حکمی را تجویز و تقریر می‌کند و در مصراع دیگر برای آن حکم، دلیل و توجیه ادبی می‌آورد و در واقع سند تأیید آن محسوب می‌شود و معمولاً یک طرف این معادله‌ها محسوس و طرف دیگر نامحسوس است و ذهن خواننده به کمک گزارهٔ محسوس، گزارهٔ نامحسوس را درمی‌یابد. چنان‌که در ریاضی دانشجو پس از کشف و حل معادلات چندمجهولی احساس لذت می‌کند، خوانندهٔ شعر صائب و بیدل نیز پس از کشف ارتباط و پیوند این گزاره‌ها با همدیگر از آن محظوظ و مشعوف می‌گردد.

یکی از راه‌های خلق تصاویر هنری و ایجاد زمینه‌های منطقی و قابل درک در غزل، اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال است که صائب با شناخت مناسبی که از ظرفیت‌های این شگردهای ادبی داشته، شعر خود را به کمک آنها هنری‌تر و استدلالی‌تر کرده است. آنچه باعث شده این شیوه‌ها در سبک هندی به یک ویژگی بلاغی مهم و محوری تبدیل شود، فراوانی آنها است به گونه‌ای که در هر صفحه از دیوان شاعران این دوره، مواردی از آنها دیده می‌شود و کمتر غزلی از غزلیات صائب و بیدل از این هنرهای بیانی و ادبی عاری و خالی است و در برخی از موارد، پایه و اساس تمام غزل بر این آرایه‌ها استوار است.

**بیان مسئله، سؤالات، اهداف و ضرورت تحقیق**

اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال در دیوان‌های اغلب شاعران فارسی‌زبان، کم و بیش دیده می‌شود، ولی تکامل این شگردهای ادبی پس از قرن هفتم و اوج آنها در شعر سبک هندی است. این آرایه‌ها در شعر قدما معمولاً بین دو بیت آمده، ولی در سبک هندی با این بسامد بالا بین دو مصراع یک بیت، به صورتی ماهرانه‌تر به کار می‌رود. به همین دلیل اکثر اسلوب معادله‌های این دوره تبدیل به ضرب‌المثل شده و درجه اشتهار آنها بیش از انواع متقدّم‌تر است.

مهم‌ترین ویژگی ساختار نحوی اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال، سادگی و رسایی زبان و بیان، ایجاز و اختصار و کوتاهی جمله‌هاست. این شگردهای ادبی بیشتر برای استدلال شاعرانه و اثبات مافی‌الضمیر شاعر از طریق اقناع مخاطب به کار می‌رود. صائب و بیدل، این صنایع را در محورهای ذهنی و انتزاعی و اعتقادی به کار گرفته و بدین وسیله موضوعات خود را که اغلب دیریاب و دیرفهم نیز هستند، به گونه‌ای زیبا تبیین و تفهیم می‌کنند و همین امر سبب شده مفردات نغز شاعران این مکتب بر سر زبان‌ها بیفتد و خوانندگان، معانی و مفاهیمی را که در اشعار ایشان ذکر شده‌اند، از جان و دل و بدون چون و چرا بپذیرند.

اسلوب معادله با ارسال‌المثل و تمثیل چه تفاوت‌هایی دارد؟ شاخص‌های محتوایی و صوری اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال چیست؟ شعرا در چه مواردی و با چه بسامدی از این صنایع ادبی استفاده می‌کنند؟ اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال چه کارکردهایی در سبک هندی دارد؟ سؤالات و ابهاماتی از این قبیل در آثار مهم ادب فارسی، تدوین چنین مقاله‌ای را اقتضا می‌کرد. کشف معانی مندرج در ابیات مدعامثلی و ایجاد ارتباط بین عناصر زبانی و ادبی بیت، منجر به التذاذ هنری خواننده می‌شود. آشنایی با انواع اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال و ویژگی‌های محتوایی و صوری و کارکردهای آنها در طبقه‌بندی و تشخیص انواع تمثیل، نگاه علمی و تخصّصی به ادبیات و درک دقیق‌تر زیبایی‌های نهفته در شعر فارسی کمک می‌کند و نشان می‌دهد که زبان فارسی از چه ظرفیت‌های فراوانی برای بیان ادبی و هنری برخوردار است. همچنین ما را در نقد و بررسی اندیشه و زبان شعری شاعران و شناخت بهتر بسیاری از آثار ادبی سبک هندی یاری می‌کند.

## پیشینهٔ تحقیق

اسلوب معادله یکی از زیباترین آرایه‌های ادبی و نوع ویژه‌ای از تمثیل است که نخستین‌بار شفیعی‌کدکنی در کتاب «شاعر آینه‌ها» (۱۳۶۶) این اصطلاح را به کار برده و آن را به شکل مجزا و با ویژگی‌هایی دقیق‌تر تعریف می‌کند. پس از او شمیسا در کتاب‌های «سبک‌شناسی شعر» (۱۳۷۴) و «نقد ادبی» (۱۳۷۸) از این شگرد ادبی با

عنوان «مدّعامَثَل» یاد می‌کند.

احمد ذاکری (۱۳۸۶) در مقاله «موسیقی شعر بیدل دهلوی»، بخشی را به اسلوب معادله اختصاص داده و پس از تعریف آن، وجه تمایز این شگرد ادبی با صنایع مشابه مانند ارسال‌المثل را وجود وجه‌شبه در اسلوب معادله و فقدان آن در ارسال‌المثل بیان کرده است. مؤذنی و تابان‌فرد (۱۳۸۹) در مقالهٔ «اسلوب معادله و کاربرد آن در دیوان سنایی» به مقایسهٔ ساختار اسلوب معادله در دیوان سنایی با نمونه‌های سبک هندی و کاربردهای این صنعت ادبی پرداخته‌اند. از دیگر آثاری که در این زمینه منتشر شده می‌توان به مقاله‌های «اسلوب معادله در شعر» خسروی (۱۳۸۹)، «اسلوب معادله» غلامی (۱۳۸۹) و «اسلوب معادله در غزل سعدی» حکیم‌آذر (۱۳۹۰) اشاره کرد که در آنها هم انواع گوناگون این هنر ادبی نقد و بررسی شده است. بعد از آنها حجازی و سلمانی‌نژاد (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تنوّع در به کارگیری اسلوب معادله در شعر حافظ»، نمونه‌های این صنعت ادبی را در دیوان حافظ بررسی کرده و شیوهٔ این شاعر بزرگ را در آفرینش ابیات ناب و برجسته با اسلوب معادله تحلیل کرده‌اند. و محمد حکیم‌آذر (۱۳۹۵) در مقالهٔ «نگاهی به اسلوب معادله در شعر صائب» اسلوب معادله را به عنوان یکی از زمینه‌های ادبی برای ایجاد ارتباط با مخاطب عام بررسی کرده است.

درباره «شرط تعلیق به محال» تحقیق مستقلی انجام نشده و فقط مشتاق‌مهر و بافکر (۱۳۹۴) در بخشی از مقالهٔ «شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات تعلیمی» به تعریف آن اشاره کرده‌اند. بنابراین در هیچ‌یک از این آثار به طور کامل به ویژگی‌های محتوایی و صوری «اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال» و کارکردهای آنها اشاره نشده و ضرورت دارد که در این‌باره تحقیق و پژوهشی مستقل و مفصل انجام گیرد.

## اسلوب معادله یا مدّعامثل

منظور از اسلوب معادله یک ساختار مخصوص نحوی است، بدین صورت که دو مصرع یک بیت کاملاً از لحاظ نحوی مستقل و از هم تفکیک‌پذیر باشند و هیچ حرف ربط یا شرط یا چیز دیگری آنها را از نظر معنی و نحوی با هم مرتبط نکند (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۶۳).

بنابراین در اسلوب معادله شاعر باید موضوع و مثالش را به طـور جداگانـه‌ای در یـک مصرع مستقل جای دهد و امکان جابه‌جـایی دو مصـرع بـدون بـرهم ریخـتن اسـتقلال دستوری آنها وجود داشته باشد. از دیگر نشانه‌های این شگرد ادبی این است که میان دو مصرع می‌توان نشانهٔ برابری (=) گذاشت یا میان آن دو، عبارتِ «همان‌طوری کـه» آورد و معنی درستی از آن استنباط کرد (گلستانی، ۱۳۹۱: ۶۸). ولی حتماً باید توجـه داشـت کـه اینها شروط اصلی اسلوب معادله نیستند؛ یعنی ممکن است بیتی یافت شـود کـه اساسـاً دو مصرعش موضوع و نمونه‌ای عینی را بیان نکند، ولی آوردن عبـارتِ «همـان‌طـور کـه» میان دو مصرع آن مشکلی ایجاد نکند و دو مصرع از هم مستقل باشند. پـس ابتـدا بایـد شرط موضوع اصلی شاعر و مصداق و نمونه محسـوس در بیـت ارضـا شـود و آنگـاه پـی استقلال مصرع‌ها و امکان جابه‌جایی آنها برویم. در اسلوب معادله، شـاعر در یـک مصـراع مطلب خاصی را که اغلب یک مفهوم عقلی و از نوع خبری است بیان می‌کند و در مصراع دیگر برای توضیح بیشتر آن و اثبات ادعای خود دلیل ادبی می‌آورد تا مفهوم بیـت بـرای خواننده ساده و قابل فهم شود. مثلاً:

صحبت نیکان بـود مشّـاطه بـدگوهران　　خار تا بر دور گل باشد، چو مژگان خوش‌نماسـت

(صائب، ۱۳۷۵، ج۲: ۴۸۶)

مشبه: هم‌صحبتی با انسان‌های نیک، مایهٔ آرایـش انسـان‌هـای بدسرشـت مـی‌شـود. مشبهٌ‌به: خار تا زمانی که با گل همراه است مثل مژگـان زیبـا بـه نظـر مـی‌رسـد. ادات: محذوف است. وجه‌شبه مرکب حاصل از این تشبیه عبارت است از: آراسته و زیبـا شـدن چیز بد و زشت به خاطر همراهی با چیز نیک و زیبا.

شاعر در یک مصراع، مطلب مورد نظر خود را بیان کرده، سپس برای اثبـات و مسـتدل کردن آن و برای اینکه خواننده نظرش را بپذیرد، در مصراع دیگر مثالی محسوس بـرای آن آورده است. اینگونه سخن گفتن بسیار تأثیرگذار است و راز آن در این اسـت کـه در ذهـن شنونده، تصوری بیشتر ایجاد می‌کند؛ زیرا شـنونده هنگـامی کـه در دل خـویش مثـالی را تصور کند که مخاطب مستقیم آن نباشد، با رغبت بیشتری آن را می‌پذیرد.

نقصان کمال می‌شود از کیمیای خُلـق　　خامی خلل به قیمـت عنبـر نمـی‌کنـد

(همان، ج۴: ۲۰۲۴)

از خُلق خوش نهفته شود عیب آدمی  کس بوی خون ز نافهٔ تاتار نشنود
(صائب، ۱۳۷۵، ج۴: ۲۰۷۰)

در این نمونه‌ها مصراع‌های اوّل، حرف اصلی و مصراع‌های دوّم، مصداق یا مثالی برای آنها هستند. شاعر در بیت اوّل می‌گوید: اکسیر خوش‌اخلاقی، نقص‌های انسان را به کمال تبدیل می‌کند، همان‌طوری که خوش‌بویی عنبر سبب می‌شود کسی به خام بودن آن ایراد نگیرد. در بیت بعدی هم می‌گوید: خوش‌اخلاق بودن عیب‌های انسان را می‌پوشاند، همان‌گونه که بویِ خوش نافه (مشک) موجب می‌گردد کسی از آن بوی خون را احساس نکند (مشک، ماده خوش‌بویی است که از خون لخته‌شده در ناف آهوی ختنی تولید می‌شود). همچنان که مشاهده می‌شود، دو مصرع بیت‌ها از نظر نحوی کاملاً مستقل و از لحاظ معنایی برابر با هم هستند. می‌توان گفت بین دو مصرع این بیت‌ها معادله‌ای برقرار است و مصرع اول برابر با مصرع دوم است، یعنی بین آنها می‌توان علامت تساوی گذاشت.

در اسلوب معادله، مطلب معقول که نظر یا ادعای شاعر است معمولاً در مصراع اول و مطلب محسوس در مصراع دوم آورده می‌شود، امّا همیشه این‌طور نیست و گاه جای آنها عوض می‌شود. مطلب معقول (پیش‌مصرع) به تنهایی چندان ارزشی ندارد، چون مطلبی است که مانند مشبه، به ذهن هر کسی خطور می‌کند و روزانه هزاران نمونه از آن در گفت‌وگوهای بین افراد رد و بدل می‌شود. آنچه به پیش‌مصراع ارزش می‌بخشد، مشبهٌ‌به یا معادلی است که شاعر برای آن پیدا می‌کند و زیبایی و خیال‌انگیزی بیت در رابطه‌ای است که بین دو طرف معادله یا دو طرف تشبیه شکل می‌گیرد (خسروی، ۱۳۸۹: ۵۸-۵۹).

مثلاً شاعر می‌خواهد بگوید: «لب بستن و خاموش بودن باعث شد من از گزند دشمنان نجات یابم». این مطلب هیچ جنبهٔ شاعرانه‌ای ندارد و هر کسی می‌تواند آن را بگوید. هنر شاعر این است که بتواند با استفاده از شباهت، از طبیعت پیرامون خود معادلی برای آن بیابد. مثلاً ببیند در کجا ممکن است «لب بستن» باعث نجات کسی یا چیزی شود و بالاخره با زحمت کم یا بسیار به این معادل حسی می‌رسد: «اگر ماهی دهانش بسته باشد، گرفتار قلاب نمی‌شود». مرحلهٔ بعدی این است که این دو مطلب را در دو مصراع بریزد و با رعایت وزن و قافیه و احیاناً ردیف، بیت هندی را بنا کند:

مُهر خاموشی حصاری شد ز کج‌بحثان مـرا ماهی لب‌بسته را اندیشه از قلاب نیسـت
(صائب، ۱۳۷۵، ج۲: ۶۲۵)

مضمون «فقر آدمی را دیوانه می‌کند» ممکن اسـت هـر روز در جوامـع مختلـف و بـه شکل‌های گوناگون شنیده شود و تازه و خیال‌انگیـز نیسـت. امّـا شـاعر در بیـت زیـر بـا استفاده از شباهت، این مضمون را با طبیعت ارتبـاط داده و بـه آن غنـا بخشـیده اسـت. می‌گوید: فقر مایهٔ دیوانگی است، همچنان که درخت بید از بی‌حاصلی مجنون شده است (بید مجنون).

در حقیقت تنگدستی مایهٔ دیوانگی است در چمن بید از غم بی‌حاصلی مجنون شود
(کلیم کاشانی، ۱۳۶۹: ۲۸۹)

در اسلوب معادله، شاعر برای ایجاد رابطـه بـین مـدّعا و مثـل از شـناخت مخاطـب، ارجاعات زبانی، عهد ذهنی، اصول منطق و شگردهای بلاغی و هنری دیگر مدد می‌گیـرد تا سرانجام به مخاطب خود بفهماند هر چند در دو سوی بیت، استقلال نحوی و معنـایی حاکم است و از نظر دستوری بین آنها رابطه‌ای نیست، از لحاظ منطقی و بلاغـی هـر دو مصرع عین یکدیگرند.

ادبای هندی به مصراع معقول که در آن مطلبی شـعارگونه و کلـی ایـراد مـی‌گـردد، مدّعا و به مصراع محسوس که جنبهٔ استدلالی و تمثیلی دارد، مَثَـل و بـه اینگونـه بیـت «مدّعامَثَل» می‌گفتند، در مقابل دولَختی که بیت متعارف معمـولی اسـت (شمیسـا، ۱۳۷۸: ۱۲۸-۱۲۹). این شگرد ادبی به یکی از ارکان آشنایی مخاطبان با شعر سبک هندی مبدل شده و فراوانی آن در شعر این دوره باعث شده نگاه استدلال‌گرایانه در شعر فارسی بیش از پیش مورد توجه قرار گیرد. اینکه مفهومی در یکسو و مصداقی در یکسوی دیگر بیـت قرار گیرد یا اینکه ادعایی در یکسو مطرح شود و برای توجیه آن حکمتی یـا نمونـه‌ای از عالم خارج به روش حسن تعلیلی برای آن اقامه شود، مبـیّن وجـود اسـتدلال هنـری در ذهنیت شاعران سبک هندی است.

**انواع اسلوب معادله**

اسلوب معادله در سبک هندی، با شگردهای مختلفی خلق شده و یک ساختار مشابه

نحوی یا بلاغی ندارد و همین گوناگونی، هم به معادله‌های این سبک از لحاظ ساختار تنوّع بخشیده و هم کشف مشابهت را سخت‌تر کرده است.

**تنوّع در محسوس و معقول بودن دو طرف تشبیه**

**مصراع اوّل معقول و مصراع دوّم محسوس:** شاعران در خلال شعر خویش، اسلوب معادله را به کار می‌بردند تا موضوعی معقول را به یاری مصداقی محسوس، برای هر مخاطبی قابل لمس و درک کنند. به همین منظور کشف یک مصرع محسوس برای یک موضوع معقول را شاعران دارای ارزش ادبی زیاد می‌دانستند (حکیم‌آذر، ۱۳۹۰: ۱۷۱). این روش، منطقی‌ترین شکل ساخت اسلوب معادله است، زیرا یکی از مقاصد شاعر در به کار بردن این اسلوب، تبیین امری غیر محسوس، پیچیده و تأمل‌برانگیز به کمک ایجاد تناسب با امری ساده، همگانی و تجربه‌شده است. هر چند سوق دادن مسائل معقول به محسوس از اصول تشبیه تمثیل است، گاه در این نوع از تشبیه، سر رشتهٔ مشخصی برای ایجاد تناسب و قرینه‌سازی وجود ندارد و دست‌کم برای دریافتن سررشته‌ها به اندکی کوشش ذهنی نیاز است. این شیوه در شعر سبک هندی با دقت بسیار زیاد مورد استفاده واقع شده و در ذهنیت هنری صائب، جلوه‌های زیبایی دارد.

عیب پاکان زود بر مردم هویدا می‌شود　　در میان شیر خالص موی رسوا می‌شود
(صائب، ۱۳۷۵، ج۳: ۱۳۱۱)

از تواضع می‌شود ظاهر عیار پختگی　　حجّت قاطع بود از میوه‌ها افتادگی
(همان، ج۶: ۳۲۶۳)

صائب در این بیت‌ها با بیان یک حکم کلی و معقول درصدد اثبات آن از طریق ایجاد تناظر ذهنی با امری مجرّب است.

**مصرع اول محسوس و مصرع دوم معقول:** ذهن خلّاق شاعران سبک هندی اجازه نداده تا اسلوب معادله در یک قالب خاصی محدود شود و در برخی موارد، مصرع اوّل را محسوس و مصرع دوّم را معقول آورده‌اند:

دیدن پا خوشترست از بال و پر، طاووس را　　عیب خود را در نظر، بیش از هنر داریم ما
(همان، ج۱: ۱۳۹)

ریشهٔ نخل کهن‌سال از جوان افزون‌تر است　　بیشتر دلبستگی باشد به دنیا، پیر را
(همان: ۳۵)

**دو سوی بیت، محسوس**: در سبک هندی گاه هر دو سوی این معادله از یک جنس و هر دو از عالم محسوسات هستند. از این منظر بین پیش‌مصراع و مصراع برجسته، تعادلی از نظر ارزش ادبی و اعتبار منطقی پیش می‌آید که مخاطب را برمی‌انگیزد تا یکی از دو سوی را به یاری سوی دیگر تفسیر و تعبیر کند. در اغلب این موارد، انتخاب اینکه کدام سوی بیت به کمک شرح سوی دیگر آمده و اسلوب معادله را برقرار کرده، بر عهدهٔ ذوق خواننده است.

در سخن گفتن خطای جاهلان پیدا شود　　تیر کج چون از کمان بیرون رود رسوا شود
(صائب، ۱۳۷۵، ج۳: ۱۲۹۷)

عالم خاک بود منتظم از پست و بلند　　مصلحت نیست ده انگشت برابر باشد
(همان، ج۴: ۱۶۶۲)

در نمونه‌های بالا، طرفین اسلوب معادله، محسوس و از جمله تجربیات عادی هر انسانی است. صائب با به اشتراک گذاردن این تجربه‌ها، در پی تبیین اندیشه‌های عارفانهٔ خویش به طریقی استدلالی است. هر چند ارزش دو سوی بیت از نظر محسوس بودن برابر است، بر اساس یک اصل نانوشته در ادب فارسی، اغلب مصراع دوم برای تبیین و تشریح مصراع نخست می‌آید. در نمونه‌های بالا نیز می‌توان تأکید بلاغی شاعر را بر مصراع دوّم حس کرد، هر چند خلاف این امر محتمل است و هر کسی می‌تواند به حسب ذوق خود، تأکید را بر هر سوی بیت که خواست، بگذارد.

**گاهی هم هر دو مصرع معقول است:**

هرچه رفت از عمر، یاد آن به نیکی می‌کنند　　چهرهٔ امروز در آیینهٔ فردا خوش است
فکر شنبه تلخ دارد جمعهٔ اطفال را　　عشرت امروز بی‌اندیشهٔ فردا خوش است
(همان، ج۲: ۵۱۳)

**تنوّع در خبری و انشایی بودن دو طرف اسلوب معادله**

ساختار کلی این صنعت، یک معادله است که معمولاً دو طرف آن را جملهٔ خبری تشکیل می‌دهد (حجازی و سلمانی‌نژاد، ۱۳۹۴: ۱۰۹)؛ امّا شاعران سبک هندی گاهی در طرفین معادله با استفاده از فنون علم معانی، تغییراتی ایجاد کرده و به این ساختار تنوّع بخشیده‌اند که هم بر زیبایی کار افزوده و هم ذهن شنونده را بیش از پیش درگیر حل معادله می‌کند و تأثیر آن را که همانا تشخیص مشابهت بین طرفین معادله است، بیشتر

نموده است.

**مدّعا خبری، مثل استفهامی:** در این موارد مصراع محسوس برای اثبات یا نفی حکمی، به صورت استفهامی می‌آید و این استفهام‌ها اغلب از نوع انکاری و تأکیدی هستند و قصد شاعر از آنها، گرفتن تأیید نظر مخاطب و به تبع آن اثبات حکم مصرع دیگر بیت است. مثلاً صائب در بیت‌های زیر با آوردن ردیفی در قالب استفهام، در مصرع اوّل امری را می‌گوید، سپس در مصرع دوّم با استفهام انکاری به اثبات حرف خود می‌پردازد:

جذبه توفیق می‌خواهی، سبک کن خویش را　　کهربا کی کاه را از دانه می‌سازد جدا؟

(صائب، ۱۳۷۵، ج۱: ۴)

سخن تلخ شراب است جگرداران را　　صائب از طعنهٔ اغیار چه پروا دارد؟

(همان، ج۴: ۱۵۹۶)

**مدّعا استفهامی، مثل خبری:** در بخشی از اسلوب معادله‌ها، مدّعا جمله‌ای انشایی و مثلی که برای آن عرضه می‌شود، جمله‌ای خبری است؛ یعنی استفهام انکاری و تأکیدی را در مصراع اول مطرح می‌کند و در مصرع دوم با آوردن معادلی به اثبات آن می‌پردازد:

چیست دنیا تا ازو اهل بصیرت نگذرند؟　　از سر بحر گهر خیزد به یک ایما حباب

(همان، ج۱: ۴۲۸)

روح قدسی در تن خاکی چسان خامش شود؟　　طشتِ بام افتاده را آواز می‌باشد بلند

(همان، ج۳: ۱۲۲۳)

**مدّعا و مثل هر دو استفهامی:** در نوع سوّم از اسلوب معادله‌ها، شاعر در هر دو سوی بیت، جمله‌های انشایی (استفهام انکاری) می‌آورد و از منطقی که در آنها پنهان کرده، برای اثبات نظر خویش بهره می‌گیرد. خواننده در جمله‌هایی که ساختار استفهامی دارند، علاوه بر اینکه از لایهٔ زبرین جمله عبور کرده، به لایهٔ زیرین و لازم افادهٔ خبر می‌رسد، باید تناسب و تقارن آن را با سویهٔ دیگر تشبیه بر قرار کرده، استدلال شاعر را دریابد:

جان مشتاقان ز کوی دلستان چون بگذرد؟　　کاروان شبنم از ریگ روان چون بگذرد؟

(همان: ۱۱۵۵)

از دورباشِ عقل چه پرواست عشق را؟　　سیل بهار را چه غم دیده‌بان بود؟

(همان، ج۴: ۲۰۴۰)

**ویژگی‌های محتوایی و صوری اسلوب معادله**

در اسلوب معادله، شاعر در یک مصراع (معمولاً مصراع اول) حکمی کلی و غیرملموس بیان می‌کند و در مصراع بعد برای ملموس‌تر شدن آن، یک مثال عینی و محسوس می‌آورد که تأیید حکم کلی دیگر مصراع است (ذاکری، ۱۳۸۶: ۳۷۰). به تعبیری دیگر مصراع دوم در حکم مصداق و نمونه‌ای برای مصراع اوّل است و می‌توان برخلاف تمثیل، جای دو مصراع را عوض کرد و بین آن دو علامت مساوی (=) و عبارتِ «همان‌طوری که» گذاشت و معنی درستی از آن استنباط کرد. «اگر بین دو مصراع، مفهومی از واژه‌های همان‌طور که، همچنان که، همان‌گونه که، مانند و همانند وجود داشته باشد، بیانگر وجود اسلوب معادله است» (غلامی، ۱۳۸۹: ۵۰). مثال:

لنگر از صاحبدلان شوخی ز خوبان خوش‌نماست  از هدف استادگی، از تیر جولان خوش‌نماست

(صائب، ۱۳۷۵، ج۲: ۴۸۶)

در این بیت، هر مصراع از یک جمله مستقل تشکیل شده و هر کدام از آنها را می‌توان به جای دیگری قرار داد و معنی واحدی دریافت کرد و برای هر یک از عناصر معنایی مصراع اوّل می‌توان در مصراع دوم معادلی یافت: صاحبدلان = هدف/ لنگر = استادگی/ خوبان = تیر/ شوخی = جولان.

پیشانی عفو تو را پرچین نسازد جُرم ما  آیینه کی برهم خورد از زشتی تمثال‌ها؟

(همان، ج۱: ۴۱۰)

تقصیر و گناهان ما هرگز موجب خشم و غضب تو نمی‌گردد، همچنان که زشتی صورت‌ها، صفا و پاکی آینه را برهم نمی‌زند. هر دو مصرع بدون اینکه به وسیله رابطی به هم مربوط شده باشند، بیانگر یک حقیقت واحدند و بین مصراع‌ها می‌توان علامت مساوی قرار داد. در نتیجه این بیت منطبق با ساختمان اسلوب معادله است.

در برخی از اسلوب معادله‌ها در میان دو مصراع معقول و محسوس می‌توان به جای عبارتِ «همان‌طور که»، عبارت «در حالی که» را قرار داد و رابطهٔ نحوی، منطقی و معنایی بین دو سوی بیت را کشف کرد. در این صورت تعادل یا همان معادلهٔ میان دو مصراع به تقابل تبدیل می‌شود، به نحوی که یک مصراع به جای اینکه از طریق ایجابی به اثبات مصراع دیگر بینجامد، از طریق سلبی به اثبات منجر می‌شود. این ساختار، اسلوب

معادله‌ای است که مبتنی بر تقابل است. مثل:

از مایهٔ بیچارگی قطمیر مـردم مـی‌شـود ماخولیای مهتری سگ می‌کنـد بلعـام را
(سعدی، ۱۳۸۱: ۴۱۶)

قطمیر از مایهٔ بیچارگی مردم می‌شود «در حالی که» ماخولیای مهتری بلعـام را سـگ می‌کند.

**استقلال مصراع‌ها و بیت‌ها:** در اسلوب معادله، مصراع دوم نباید ادامه مصراع اول یـا وابسته به آن باشد، بلکه دو مصراع باید کاملاً از هم مستقل و جدا و فقط مثال و مصداق هم باشند. هرگاه مطلب در مصراع اول تمام نشود و یکی از حروف ربط وابسـتگی در اوّل مصراع دوّم بیاید، اگر ساختار مستقل نحوی یا معنایی دو مصراع را درهـم بریـزد، هرگـز آن بیت دارای اسلوب معادلـه نخواهـد بـود؛ زیـرا حـرف ربـط وابسـتگی جملـهٔ مرکـب می‌سازد، در حالی که یکی از شروط اصلی اسلوب معادلـه، مسـتقل بـودن مصـراع‌هـا از لحاظ معنی و نحوی است (غلامـی، ۱۳۸۹: ۵۰). اگر حروف ربط به معنـای «همچنـان کـه» باشد و استقلال نحوی دو مصراع را برهم نزند، مشکلی پیش نمی‌آیـد و تعریـف اسـلوب معادله را خدشه‌دار نمی‌کند. شیوه مدّعامَثَل باعث شد که در شـعر سـبک هنـدی، بیـت محوریت پیدا کند و معانی و مضامین بزرگی در یک بیت گنجانده شود (حکـیم‌آذر، ۱۳۹۵: ۸۸). واحد هنری معنادار در سبک هندی در بیشتر موارد مصرع است و از اینجاست کـه گفته شده «قالب شعری مسلط در شعر سبک هندی، مصراع است نه کل بیـت» (شمیسـا، ۱۳۷۴: ۲۸۸).

حسن را از دیده‌های پاک نبود سرکشـی می‌کشد آیینه بی‌مانع بـه بـر محبـوب را
(صائب، ۱۳۷۵، ج۱: ۱۲)

همّت مردانه می‌خواهد گذشتن از جهان یوسـفی بایـد کـه بـازار زلیخـا بشـکند
(همان، ج۳: ۱۲۶۱)

سخن بجا چو بـود رتبـه‌اش زیـاده شـود کـز اعتبار فتد چـون نگـین پیـاده شـود
(همان، ج۴: ۱۹۱۷)

در بیت‌های بالا، ساختار مصرع‌ها کاملاً مستقل‌انـد و حـرف ربـط یـا شـرط یـا چیـز دیگری که دو مصراع را با هم مـرتبط کنـد، موجـود نیسـت. در نتیجـه اسـلوب معادلـه

محسوب می‌شوند.

سرکشان را فکند تیغ مکافات ز پای  شعله را زود نشانند به خاکستر خویش

(حزین لاهیجی، ۱۳۷۴: ۵۰۵)

ستمگران زود به مکافات اعمال خویش می‌رسند = شعلهٔ آتش سرانجام خاکسترنشین می‌شود. بین دو مصراع هیچ ارتباط دستوری و ظاهری و یا معنایی نیست، امّا در مفهوم و معنا یکسان هستند. به تعبیری دیگر مصراع دوّم در حکم مصداق و نمونه‌ای برای مصراع اوّل است. امّا در تمثیل برخلاف اسلوب معادله، رابطهٔ نحوی و معنایی می‌تواند برقرار شود:

سرم از خدای خواهد، که به پایش اندر افتد  که در آب مرده بهتر، که در آرزوی آبی

(سعدی، ۱۳۸۱: ۶۰۴)

حرف ربط «که» در مصراع دوم باعث شده که مصراع دوم وابستگی به جمله قبل داشته باشد. بنابراین بیت دارای تمثیل است.

اسلوب معادله تشبیه تمثیلی مرکبی است که همواره یکی از مصراع‌ها به جای مشبه و دیگری به جای مشبهٌ‌به به‌کار می‌رود و از آنجا که مصراع محسوس وظیفهٔ ایجاد تناظر ذهنی با موضوع معقول را دارد، در جایگاه مشبهٌ‌به می‌نشیند. مصراع معقول در حقیقت مشبهی است که برای بیان حال خود به مشبهٌ‌بهی اعرف و اجلی از خود نیاز دارد. به عبارت دیگر تمثیلی اسلوب معادله محسوب می‌شود که بتوان مابین دو مصراع، معادله و مشابهت برقرار ساخت؛ یعنی شاعر در مصراع اول چیزی بگوید و در مصراع دوم چیز دیگر، امّا دو سوی این معادله از رهگذر شباهت قابل تبدیل به یکدیگر باشند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۸۴). پس شرط اصلی اسلوب معادله، برقراری رابطهٔ شباهت میان واژگان دو مصراع است؛ البته از ادات تشبیه خبری نیست و دو مصراع کاملاً مستقل به نظر می‌رسند. سخنور در یک مصراع، سخنی بر زبان می‌راند و در مصراعی دیگر با کشف روابط ظریفی که در سخن پیش‌گفتهٔ خود با برخی نمونه‌های اجتماعی، طبیعی، تاریخی و اساطیری پیدا می‌کند، تناظری برقرار می‌کند که مبتنی بر تشبیه تمثیلی است.

دل ز قید جسم چون آزاد گردد، واشود  چون حباب از خود کند قالب تهی، دریا شود

(صائب، ۱۳۷۵، ج۳: ۱۲۹۸)

کلفت ز چرخ دیدهٔ بیدار می‌کشد  روزن ز دود بیشتر آزار می‌کشد
(صائب، ۱۳۷۵، ج۴: ۱۹۷۸)

در بیت اوّل بین واژه‌های «دل = حباب»، «جسم = خود»، «آزاد شدن = قالب تهی کردن» و «واشدن = دریا شدن» و در بیت دوّم بین «دیدهٔ بیدار = روزن»، «چرخ = دود» و «کلفت کشیدن = آزار کشیدن» رابطهٔ شباهت وجود دارد. اجزای دو مصراع از نظر ارتباط معنایی مشابه هم هستند و به عبارتی هر یک را می‌توان نمونه و تأکید دیگری دانست.

در اسلوب معادله ساختار بیت‌ها در بیشتر موارد متقارن و هندسی است: بهترین راه برای شناخت این آرایه بررسی از دیدگاه زبان‌شناختی است که در قالب معادلهٔ دو جمله بررسی شود. در اسلوب معادله در یک سوی بیت، مدّعا در قالب یک جملهٔ خبری ساده و مثل نیز به همین شکل در سوی دیگر قرار می‌گیرد. پیامی که شاعر در مصراع مدّعا مطرح می‌کند از اجزای مشخص بلاغی درست شده که با مثل ارائه‌شده در مصرع دیگر قابلیت قرینه‌سازی دارد. «در اسلوب معادله برخلاف تشبیه تمثیل که تقارن بین اجزای مشبّه و مشبهٌبه چندان موردنظر سخنور نیست، به قرینه‌سازی احوال و اوضاع مشبّه با مشبهٌبه می‌پردازد و در این رهگذر، گاه متقارن‌ها، دو به دو ذکر می‌شوند و گاه دریافت بخشی از آنها با توجه به نشانه‌های روشنی که در تشبیه هست، بر عهدهٔ خواننده نهاده می‌شود» (حکیم‌آذر، ۱۳۹۰: ۱۶۷). در اسلوب معادله، هر دو مصراع یک مطلب را بیان می‌کنند، به همین جهت می‌توان گفت دو مصراع قابل انطباق بر یکدیگر هستند. یعنی خواننده از دو مصراع چیزی می‌فهمد که از یک مصراع نیز قابل فهم است (خسروی، ۱۳۸۹: ۶۱). اسلوب معادله چنان‌که از نامش مشخص است، همواره ذهن را درگیر کشف رابطهٔ طرفین معادله می‌کند و هرچه این رابطه پیچیده‌تر باشد، لذت کشف آن، بیشتر است. در بیت زیر می‌توان هر کدام از مصراع‌ها را دو سوی معادله دانست و برای هر یک از عناصر معنایی مصراع اوّل در مصراع دوّم معادل و مشابهی یافت:

با گهر از صدف پوچ گذشتن سهل است  دو جهان چیست که در عشق فدا نتوان کرد؟
(صائب، ۱۳۷۵، ج۴: ۱۶۲۴)

بود ملال به مقدار مال هر کس را  به قدر روغن خود هر چراغ می‌سوزد
(همان: ۱۸۳۷)

در بیت اوّل «دو جهان» با «صدف پوچ»، «عشق» با «گهر» و «فدا کردن» با «گذشتن» متقارنند و در بیت دوّم «هرکس» با «چراغ»، «مال» با «روغن» و «ملال داشتن» با «سوختن» معادله دارند. در این بیت‌ها تعادلی منطقی بین دو سوی یک تشبیه مرکب برقرار است که شاعر را به نیکی در بیان آنچه در سر دارد یاری می‌کند.

در حوزه‌های انتقادی و مباحث نظری و عرفانی همچون حرص و هوا، اندرز و نصیحت اصحاب غفلت، ترک دنیا و زخارف آن و تحریض به زهد و طلب حقیقت، توحید و تجرید و موضوعاتی از این دست، از آنجا که احتیاج به شرح و توضیح و در نتیجه آوردن مثال دارند، بسامد اسلوب معادله بسیار بالاست. شاعران سبک هندی با استفاده از این شگرد و آوردن مثالی هنری، این مضامین و مباحث را تبیین و تفسیر می‌کنند:

می‌کند بی‌اختیاری عاشقان را کامیاب  نیست ممکن بهله را دست از کمر باشد جدا
(صائب، ۱۳۷۵، ج۱: ۵)

کاه را بال و پر پرواز گردد کهربا  نیست در دست اختیاری سالک مجذوب را
(همان: ۱۲)

سادگی و رسایی زبان و بیان: فرم با محتوا و مضامین آن رابطه‌ای تنگاتنگ و جدایی‌ناپذیر دارد. در آثار ادبی تعلیمی به سادگی و رسایی کلام توجه می‌شود تا بتواند در تعلیم آموزه‌ها و ارزش‌های اخلاقیِ تهذیب‌کننده به مخاطبانی از مردم عادی به کار رود (مشتاق‌مهر و بافکر، ۱۳۹۴: ۱۴). اغلب ابیات شعرای سبک هندی در حوزهٔ اسلوب معادله، از آنجا که کارکردهای تعلیمی و اثباتی و اقناعی دارند، زبان و بیان و ساختار دستوری آنها ساده و روشن و تا حد امکان قابل فهم همگان است.

غم مردن نبود جان غم‌اندوخته را  نیست از برق خطر مزرعهٔ سوخته را
(صائب، ۱۳۷۵، ج۱: ۲۷۰)

می‌کشد سلسلهٔ موج به دریا صائب  عشق مخلوق محال است خدایی نشود
(همان، ج۴: ۱۷۴۵)

صائب می‌گوید: عشق مجازی مقدمه و پلی به سوی عشق حقیقی و الهی است و انسان را به حقیقت می‌رساند، همچنان که اگر کسی در میان موج (جزر و مد) دریا بیفتد این موج او را به داخل دریا می‌کشد.

**ایجاز و اختصار:** اسلوب معادله باید پیش از آنکه ابهام و ظرافت هنری‌اش فاش شود، تأثیر خود را بگذارد. از این‌رو باید کوتاه و گیرا باشد. بیت، بستر خلق اسلوب معادله است و هدف نهایی از این شگرد ادبی غیر از ایجاد تشابه بین دو امر غیر هم‌جنس، ایجاز و فشردگی مطلب است. یک اسلوب معادله خوب می‌تواند سخنانی را که در چندین صفحه نوشته می‌شود، به صورت موجز و مختصر بگوید و به تعبیری می‌توان از یک اسلوب معادله خوب، یک مقاله مفصل نوشت. مثلاً در بیت‌های زیر، صائب منظور خود را در کوتاه‌ترین شکل ممکن بیان کرده، ولی مفهوم خیلی عمیق و بلند است:

صبر بر جور فلک کن تا برآیی روسفید　　لاله چون در آسیاب افتد تحمّل بایدش

(صائب، ۱۳۷۵، ج۵: ۲۳۶۵)

آرزو در طبع پیران از جوانان است بیش　　در خزان، هر برگ چندین رنگ پیدا می‌کند

(همان، ج۳: ۱۲۴۸)

در مصراع اوّل شاعر ادعا می‌کند انسان پیر و سال‌خورده بیش از جوان به زندگی علاقه دارد و در مصراع دیگر با آوردن مثالی قابل قبول، ادعای خود را ثابت می‌کند.

## شرط تعلیق به محال

شرط تعلیق به محال هم گونه‌ای از تمثیل است. «در این نوع بیان، حکمی صادر می‌شود که با حرف شرط توأم است و انجام آن را به آینده محوّل می‌کنند و محال است که در آینده هم عملی شود» (مشتاق‌مهر و بافکر، ۱۳۹۴: ۱۶). در این شگرد ادبی شاعر در یک مصراع، مطلب معقولی را مطرح می‌نماید و در مصراع دیگر با مثالی محسوس و ملموس آن را رد می‌کند. مصراع معقول می‌تواند تکراری و تقلیدی باشد، امّا مصراع محسوس، یعنی در آنجا که شعار را تبدیل به شعر می‌کند، باید تازه و ابتکاری باشد. شاعر در این روش همیشه بین مصراع معقول و محسوس روابط تازه ایجاد می‌کند و در پی صدور حکمی است که با آن ذهن مخاطب را تحریک کند و نظر او را به سود آرای خود برانگیزد. در شرط تعلیق به محال برخلاف اسلوب معادله، مصرعی که در آن حرف شرط هست به عنوان دلیل محکمی در جهت ردّ مطلب مصرع مقابل به کار می‌رود. اساس این هنر بیانی نیز مثل اسلوب معادله بر تشبیه نهان است و بین دو مصرع و

اجزای مشبّه و مشبهٌبه تقارن و تعادل ایجاد می‌شود. مثال:

بی سخن کش هم سخن می‌آید از دل بر زبان  گر به پای خویش بیرون آید از دریا گهر

(صائب، ۱۳۷۵، ج۵: ۲۲۳۷)

مشبه: سخن بدون سخن‌کش از دل بر زبان می‌آید. مشبهٌبه: اگر گهر با پای خود از دریا بیرون بیاید. «سخن» با «گهر»، «دل» با «دریا»، «سخن‌کش» با «به پای خود» و «بر زبان آمدن» با «بیرون آمدن» معادل و متقارن هستند. منظور بیت: سخن بدون سخن‌کش از دل بر زبان نمی‌آید (مستمع صاحب‌سخن را بر سر کار آورد)، همچنان که گهر با پای خود از دریا بیرون نمی‌آید و باید کس دیگری آن را بیرون بیاورد. در این بیت، مصرع دوّم دلیل و سند محکمی در ردّ مطلب مصرع اوّل است.

گر از بهار سبز شود تخم سوخته  آید برون ستارهٔ خال از وبال خط

(همان: ۲۴۶۵)

صائب در این بیت با استفاده از شگرد شرط تعلیق به محال می‌گوید: خال زیبای معشوق از زیر موی رخسار بیرون نمی‌آید، همچنان که تخم سوخته در بهار سبز نمی‌شود.

اگر به آینه دل صاف می‌کند زنگی  امید هست شود چرخ با هنرور صاف

کنند آینه و آب صلح اگر با هم  به خضر نیز شود سینهٔ سکندر صاف

(همان: ۲۴۸۹)

ز تنگنای جهان عشق تنگ می‌آید  اگر بر آتش سوزان شود نیستان تنگ

(همان: ۲۵۲۲)

رنگ‌وبو هم می‌شود روشندلان را سنگ راه  گر عرق بر چهره‌های آل می‌گردد گره

(همان، ج۶: ۳۱۹۷)

در همهٔ نمونه‌های ذکرشده، شاعر در مصراع اوّل، مطلب موردنظر خود را بیان کرده و مصراع دیگر را که در لفظ و معنی مستقل است، به عنوان مثالی برای ردّ آن آورده است تا بدین طریق بر ذهن و ضمیر خواننده تأثیر کافی بگذارد و خواننده از کشف رابطه‌های منطقی مصراع‌ها لذت ببرد. صائب با آگاهی از زوایای روح و روان مخاطب خود، با استفاده از شرط تعلیق به محال، غزل را در بستری از تصاویر آشنا، حکمت‌های

عامیانه، تجربیات ملموس انسانی، با حال و هوایی از پیام‌های تعلیمی و عارفانه در هم تنیده است.

شعرای سبک هندی با تکیه بر ذهن پویای خود از این روش برای بیان سخن و شعر خود بسیار سود می‌برند و در هر مصرع برای مصرع دیگر بیت، دلیل و برهانی آشکار می‌آورند تا اشعارشان تمثیلی زیبا و جذّاب شود. این امر معلول حاکمیت ذهن منطقی و استدلال‌گرای آنهاست که با نگاهی هندسی به پدیده‌های پیرامونی می‌نگرند و با بینشی نظام‌مند، نظم غایی جهان آفرینش را می‌جویند. در سبک هندی این صنعت بیشتر در خدمت تشحیذ ذهن مخاطب و تبیین موضوعات انتزاعی و اعتقادی و عرفانی قرار گرفته و شاعر در چنین مسائلی که فهم و شرح آنها مستلزم درک بیشتر مخاطب است، مخاطب و خواننده را تنها نمی‌گذارد و با کاربرد علمی و استادانه شرط تعلیق به محال، این مقوله‌های سنگین را به شیوه‌ای نو و ابتکاری بررسی می‌کند.

## کارکردهای اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال

### کارکرد اثباتی و اقناعی

یکی از اصلی‌ترین کارکردهای تعلیمی اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال، خصیصهٔ اثبات‌گری و اقناع‌کنندگی برای مخاطب است. انواع تمثیل همواره یکی از ابزارهای منطقی برای اثبات سخن در دست خطیبان و واعظان بوده و شعرای سبک هندی نیز به دلیل سروکار داشتن با عموم مردم و به خاطر ساده کردن حقیقت‌های سخت و دشوارفهم و مجاب کردن مخاطب، اغلب از شیوهٔ مثال‌آوری که سنّت رایج در فرهنگ و زبان مردم است استفاده می‌کنند (شیری، ۱۳۸۹: ۳۹).

نیست اوج اعتبار پوچ‌مغزان را ثبات  کوزهٔ خالی فتد زود از کنار بام‌ها
(صائب، ۱۳۷۵، ج۱: ۱۵۶)

در این بیت «پوچ‌مغزان» قرینهٔ «کوزهٔ خالی» و «اوج اعتبار آنها» قرینهٔ «کنار بام‌ها» است. آنچه از این قرینه‌سازی درک می‌شود این است که بی‌اعتبار شدن پوچ‌مغزان امری حتمی است، همان‌طور که در سقوط کوزهٔ لب بام تردیدی نیست. وجه‌شبه، افتادن است که برای کوزه، امری تحقیقی و برای پوچ‌مغزان، امری تخییلی است. نمونه‌هایی دیگر:

فیض روشندل به نیک و بد برابر می‌رسد　　پرتو مه می‌فتد یکسان به آباد و خراب
(صائب، ۱۳۷۵، ج۱: ۴۲۴)

نازک‌خیال هم ز سخن می‌رسد به کام　　گر تر شود ز آب گهر ریسمان خشک
(همان، ج۵: ۲۵۱۶)

در مثال‌های بالا در هر دو سوی تشبیه، جمله‌های خبری در حکم قالب‌هایی برای بیان مفاهیم و مضامین شاعرانه هستند که از راه ارتباطی منطقی و با زیرساختی بلاغی با یکدیگر پیوند برقرار می‌کنند و تصاویر حاصل از این نمونه‌ها برای همگان قابل فهم و محسوس است.

**تصویرسازی و تجسّم‌بخشی ساده و رسا**

تصویرگری در شعر به یاری شگردهای مختلف بلاغی از جمله اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال، برای برقراری رابطه میان ضمیر شاعر و فهم مخاطب است. به تعبیری دیگر، شاعر دلالت‌های تصویری را برای حصول شناخت و درنوردیدن زمان و مکان ردیف می‌کند و ما به عنوان مخاطبان شعر با کشف پیوندهای ذهن شاعر با دنیای خودمان به شناختی متعالی دست می‌یازیم (کانت، ۱۳۶۲: ۱۳۳). در جهان شعر، شناخت بر اساس ایجاد رابطه بین تصویرهای برساختهٔ شاعر از جهان پیرامون و برقرار کردن یک رابطهٔ منطقی بین آن تصویرها و گزاره‌های معقول صورت می‌گیرد. شاعر، دنیای درون خود را با پدیده‌های پیرامون ما پیوند می‌زند، تا بگوید آنچه من در سر دارم مانند این چیزی است که تو می‌بینی. خواننده با ایجاد نسبت‌ها بین کلام شعر و دنیای اطراف می‌تواند به رهیافتی هنری در درک مفهوم شعر نائل شود (حکیم‌آذر، ۱۳۹۰: ۱۶۴-۱۶۵). ابیات زیر از این منظر قابل تأملند:

تهیدستی سخن را رنگ دیگر می‌دهد صائب　　نیارد نالهٔ جان‌سوز نِی چون پر شکر باشد
(صائب، ۱۳۷۵، ج۳: ۱۴۹۹)

ظاهرآرایی کند روشندلان را شادمان　　گر برد زردی برون فانوس از سیمای شمع
(صائب، ۱۳۷۵، ج۵: ۲۴۷۰)

**تفسیر سخن و کمک به ایضاح مطلب**

روشنگری و کمک به فهم مطلب معقول از ویژگی‌های شاخص در اسلوب معادله و

شرط تعلیق به محال است. ممکن است مصراع معقول به تنهایی برای خواننده قابل درک نباشد و یا لااقل فهم آن دشوار باشد. در چنین مواردی مصراع محسوس نقش راهنما و مفسر را بر عهده دارد و در جهت توضیح و تکمیل موضوع مصراع معقول است (خسروی، ۱۳۸۹: ۶۰). اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال، شعر را به ساحت‌های تصویری روشن و قابل درک رهنمون می‌سازند و از تجربه‌های همگانی می‌گویند و هیئت‌های ذهنی شاعر را به هیئت‌های بیرونی در جهان ما پیوند می‌زنند. صائب با درک درست از ایجاز، مصراع‌های محسوسی را که در این شگردهای ادبی به کار گرفته، از زمینه‌های حیات اجتماعی ایرانیان برگزیده تا نشانه‌های شعری‌اش روشن باشد و مدلول‌های تجربه‌شده‌ای را به صورت فشرده در قالب تک‌بیت‌ها، برای مخاطب پیش چشم بگسترد.

فرض کنید کسی از بیدل بپرسد: «به سبب خودداری ما، وحدت، تهمت‌آلودِ دویی شده» یعنی چه؟ بیدل می‌گوید: با ذکر مثالی توضیح می‌دهم: تا فرد بیرون آب ایستاده، تصویرش در آب می‌افتد و دوگانگی پدید می‌آید. امّا این فرد اگر خود را در آب بیفکند (از خود بگذرد)، دویی از بین می‌رود. پس به سبب خودبینی و فانی نشدن ما، به جای یگانگی، دوگانگی به وجود آمده است.

وحدت، از خودداری ما، تهمت‌آلود دویی‌ست  عکس در آب است، تا استاده‌ای بیرونِ آب

(بیدل، ۱۳۸۹، ج۱: ۲۵۸)

در این بیت در مصراع دوم، شاعر به وسیله اسلوب معادله این موضوع ذهنی و انتزاعی را با تمثیلی هنرمندانه برای تنویر اذهان، محسوس و ملموس ساخته و در واقع مصراع دوّم دلیل و سند تأیید مطلب مصراع اول است. بدیهی است که این حقیقت عمیق تربیتی و روان‌شناختی را نمی‌توان با صنایع و آرایه‌های لفظی تبیین و تکمیل کرد و آنچه توانایی گسترش دایره ذهن را دارد، چیزی جز آوردن مترادفی معنایی نیست. صائب در مثالی دیگر می‌آورد:

اثر ظلم محال است به ظالم نرسد  ناله پیش از هدف از پشت کمان می‌خیزد

(صائب، ۱۳۷۵، ج۴: ۱۶۴۸)

در مصراع اوّل به این موضوع اشاره کرده که اثر ظلم حتماً به ظالم می‌رسد و او خیلی زود مکافات و سزای اعمال خود را می‌بیند و در مصراع دوّم برای روشن شدن ذهن مخاطب

مثالی می‌آورد و می‌گوید: همچنان‌که پیش از هدف از پشت کمان ناله برمی‌خیزد.

**مضمون‌سازی تعلیمی**

اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال از شگردهای مهم و محوری مضمون‌سازی در شعر فارسی هستند و صائب و شاعران هم‌عصر او در شعر خود از این هنرها برای خلق مضامین متنوع تعلیمی، زیاد استفاده کرده‌اند و در ساخت این صنایع ادبی، اصل را بر درک معنا توسط مخاطب گذاشته‌اند. در تشبیهات تمثیلی شعرای سبک هندی، مضامین تکراری زیادی دیده می‌شود و این نشان می‌دهد که آنها ابتدا مضمون را می‌یافته، آنگاه آن را در قاب کلمات می‌ریختند. بنابراین شعر این دوره کوششی و سازه‌مند است، نه جوششی و جوهری. ابیات زیر از جمله موارد مضمون‌آفرینی تعلیمی با این شگردهای ادبی است:

کوهسار از خندهٔ بی‌جای کبک از جا نرفت　　بردباری از بزرگان جهان زیبنده است
(صائب، ۱۳۷۵، ج۲: ۵۸۲)

نیست ممکن به حقیقت نکشد عشق مجاز　　واصل بحر شود هر که درین جو افتاد
(همان، ج۴: ۱۵۷۱)

در بیت اوّل صائب برای اثبات اینکه «بردباری زیبندهٔ انسان‌های بزرگ است»، مثالی را کشف می‌کند که کاملاً این امر را ثابت می‌کند: «همچنان که کوهسار از خندهٔ بی‌جای کبک خشمگین نمی‌شود». و در بیت دوّم می‌گوید: «عشق مجازی انسان را به عشق حقیقی می‌رساند، همچنان که هر کس در جوی بیفتد، در نهایت به دریا می‌رسد». در این بیت‌ها اسلوب معادله و تشبیه نهان موجب مضمون‌آفرینی شده است.

سلک جمعیت بدان را نیز می‌پاشد ز هم　　نقطه‌های شک اگر از همدگر باشد جدا
مِهر زر هم از دل دنیاپرستان می‌رود　　سکّه می‌گردد به زور دست اگر از زر جدا
(همان، ج۱: ۶-۵)

در این بیت‌ها، شرط تعلیق به محال سبب مضمون‌آفرینی شده و جنبه استدلال دارد. به عبارت دیگر مشبهٌ‌به برای ردّ مشبه آمده و مضمون‌آفرینی در مشبهٌ‌به است. مضمون‌یابی و مضمون‌آفرینی در صورتی ارزنده است که با اعتلای لفظ همراه باشد و در این راه مبالغه بسیار نکنند.

**آشنایی‌زدایی و تازه و نوآیین کردن**

عادت در بی‌معنی کردنِ زیباترین و ژرف‌ترین حرف‌ها مؤثر است و باید آشنایی‌زدایی شود تا بازشناسی جدیدی به دست آید.

مَـی خـوردن مـدام مـرا بـی‌دمـاغ کـرد  عادت به هر دوا کـه کنـی بـی‌اثـر شـود

(صائب، ۱۳۷۵، ج۴: ۲۰۵۰)

از نظرِ صورت‌گرایان، کارِ اصلی شاعر و هنرمند، آشنایی‌زدایی و زدودنِ غبارِ عـادت از چشمِ ماست (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۵). به همین خاطر شاعران و عارفان بزرگ در عرصـهٔ خلاقیّت خود تلاش می‌کنند تا عادت‌ها را بشکنند. این کار در ادبیات بـه انـواع مختلـف انجام می‌گیرد که هنرهای ادبی اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال از مهم‌تـرین آنهـا هستند. تصاویر حاصل از این هنرهای ادبی، جدید و نوآیین‌اند و معلوم است که مضامین تازه و نوآیین چقدر ذوق‌پذیرتر و ذهن‌نشین‌تر از مضامین کهنه و مکرر هستند.

کم نگردد آنچه می‌آید به خون دل به دست  نیست از دامان دریا پنجـهٔ مرجـان جـدا

(صائب، ۱۳۷۵، ج۱: ۸)

در مصراع اوّل می‌گوید: «آن چیزی را که انسان با سختی به دست می‌آورد، قدرش را می‌داند و زود از دست نمی‌دهد» و برای تقریب بـه ذهـن در مصـراع دوّم ایـن مطلـب را روشن‌تر بیان می‌کند: «همچنان که دامن دریا همیشه پر از مرجـان اسـت» (چـون دریـا همیشه در حال جزر و مد و حرکت و تلاش است، قدر مرجان‌های خود را مـی‌دانـد). بـا تأمّلی در مصراع اوّل می‌بینیم که این موضوع، مفهومی تکراری و غیر بدیع اسـت کـه در مصراع دوّم به شیوه‌ای استادانه و با یاری گرفتن از تشبیهی نهان، بدیع و نو شده اسـت. در واقع شاعر بدین طریق به نوعی آشنایی‌زدایی از کلام خود دست زده و اینهـا رسـالت اسلوب معادله است.

روی در قبلهٔ عشـق اسـت همـه عـالم را  منـزلش بحـر بـود سـیل ز هـر جـا خیـزد

(همان، ج۴: ۱۶۴۴)

حلقه‌های زلف سیر از دلربـایی مـی‌شـود  گر بود ممکن که گردد چشم دام از دانه سیر

(همان، ج۵: ۲۲۳۹)

شاعر در مصراع اوّل بیت نخست می‌گوید: «همهٔ موجودات عالم عاشق هستند و روی به سوی قبلهٔ عشق دارند» و در مصرع اوّل بیت دوّم گفته: «زلف زیبا و پرپیچ و خم معشوق از دلربایی سیر نمی‌شود». این موضوعات از سُنن ادبی و تکراری شعر فارسی هستند و شاعر در مصراع‌های دوّم با هنرمندی خاصّی با استفاده از اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال دست به آشنایی‌زدایی می‌زند و کلام خود را طراوتی نو می‌دهد و خواننده را به حیرت وامی‌دارد.

## نتیجه‌گیری

اسلوب معادله برای شرح بیشتر یک موضوع تعقّلی و تقریباً مبهم است که شاعران با این تصاویر، در پی استدلال‌گری و اقناع مخاطب خویش هستند. در این شگرد ادبی، دو مصراع یک بیت به گونه‌ای هنرمندانه بیان می‌شوند که در ظاهر هیچ‌گونه ارتباطی با یکدیگر ندارند، امّا وقتی خوب دقت می‌کنیم درمی‌یابیم که مصراع دوّم در حکم مصداقی برای مصراع اوّل است و این ارتباط معنایی نیز بر پایه تشبیه استوار است.

در تشبیه تمثیل، الزامی بر متقارن بودن اجزا نیست، ولی در اسلوب معادله ایجاد تعادل بین اجزای مشبّه و مشبّهٌبه، از اصول اولیه است. در اسلوب معادله، شاعر برای اثبات مدعای شاعرانهٔ خود به روش‌های گوناگون و با استفاده از ظرفیت‌های تشبیه، میان مشبه معقول و مشبهٌبه محسوس تعادل ایجاد می‌کند. در این شگرد، سخنور با ادعایی شاعرانه نسبت مساوی بین اجزای مشبه و مشبهٌبه پدید می‌آورد و با ارائهٔ نوعی استدلال شاعرانه، سخن خود را قبول عام می‌بخشد.

در اسلوب معادله بین دو مصراع، پیوند وابسته‌ساز به کار نمی‌رود و مستقل بودن مصراع‌ها از لحاظ معنی و نحوی یکی از شروط اصلی آن است. ساختار کلی این صنعت، یک معادله است که معمولاً دو طرف آن را جملهٔ خبری تشکیل می‌دهد، امّا شعرای سبک هندی گاه در طرفین معادله از استفهام انکاری استفاده کرده‌اند که هم بر زیبایی کار افزوده و هم تأثیر آن را که همانا تشخیص مشابهت بین طرفین معادله است، بیشتر نموده است. بلیغ‌ترین نوع اسلوب معادله در شعر این دوره ابیاتی هستند که در آنها مدّعا و مثل هر دو استفهامی است.

در اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال که از نتایج تغییر روش زیبایی‌شناسی شعر سبک هندی است، سه اصل درک معنا، تحیر و لذت حاصل از تحیر، موردنظر شاعر و خواننده است. شاعران این دوره برای این فنون بلاغی کارکردی زیبایی‌شناسانه و در عین حال استدلالی قائل هستند و این سنت بلاغی را برای بازتاب ظرایف حیات اجتماعی و در عین حال برانگیختن حس اعجاب و تحسین خواننده به کار می‌برند.

اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال از ابزار قوی تصویرگری و آشنایی‌زدایی و منشأ خلق مضامین بدیع و تصاویر اثباتی هستند. در مضامین انتزاعی و اعتقادی، مفاهیم ثقیل عرفانی و موضوعاتی از این دست، از آنجا که نیاز به شرح و توضیح و در نتیجه آوردن مثال دارند، بسامد این شگردها بسیار بالاست. حکمت‌های مندرج در مدّعاها اغلب حکمت‌های عام هستند و بدیهیات و مسلّمات امور حیاتی و اجتماعی بیش از همه مورد توجه شاعران بوده‌اند.

اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال در سبک هندی، مجالی است برای تبیین مافی‌الضمیر شاعر و بیان حالات روحی و عاطفی وی از مسیری استدلال‌گرایانه؛ از این‌رو اجزای مشبهٌ‌به مرکب محسوس یا همان مثل از خلال زندگی عادی مردم استخراج شده و این امر، فهم این هنرهای ادبی را در شعرهای این دوره آسان و مقبول می‌کند. شیوه مدّعامَثَل در جهت تشخص بخشیدن به شعر سبک هندی و استقلال آن از شیوه‌های قبلی بود. اشعار شاعران سبک هندی سراپا پر از اسلوب معادله و شرط تعلیق به محال است و از آنجا که در مباحث سبک‌شناسانه تأکید بر بسامد است، می‌توانیم ادعا کنیم که این شگردهای ادبی از برجسته‌ترین مختصّات سبکی شعر این دوره هستند.

## منابع


بیدل، عبدالقادر (۱۳۸۹) دیوان، به کوشش اکبر بهداروند، ۲جلد، چاپ دوم، تهران، نگاه.

حجازی، حمیده و ساغر سلمانی‌نژاد (۱۳۹۴) «تنوّع در به کارگیری اسلوب معادله در شعر حافظ»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، سال هشتم، شمارهٔ ۳ (پیاپی۲۹) پاییز، صص ۹۵-۱۰۹.

حزین لاهیجی، محمّدعلی (۱۳۷۴) دیوان، تصحیح ذبیح‌الله صاحبکار، تهران، سایه.

حکیم‌آذر، محمد (۱۳۹۰) «اسلوب معادله در غزل سعدی»، پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی، سال سوم، شمارهٔ ۹، بهار، صص۱۶۳-۱۸۴.

---------- (۱۳۹۵) «نگاهی به اسلوب معادله در شعر صائب»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شمارهٔ ۳ (پی‌درپی۲۴)، تابستان، صص۸۷-۱۰۶.

خسروی، حسین (۱۳۸۹) «اسلوب معادله در شعر»، مجلهٔ شعر، شمارهٔ ۶۹، بهار، صص ۵۸-۶۲.

ذاکری، احمد (۱۳۸۶) «موسیقی شعر بیدل دهلوی»، قند پارسی، شمارهٔ ۳۹، زمستان، صص۳۶۰-۳۷۴.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۱) کلیات، به اهتمام محمدعلی فروغی، چاپ دوازدهم، تهران، امیرکبیر.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶) شاعر آینه‌ها، چاپ دوّم، تهران، آگاه.

---------- (۱۳۸۰) صور خیال در شعر فارسی، چاپ هشتم، تهران، آگاه.

---------- (۱۳۹۱) رستاخیزِ کلمات، چاپ دوّم، تهران، سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۴) سبک‌شناسی شعر، تهران، فردوس.

---------- (۱۳۷۸) نقد ادبی، تهران، فردوس.

شیری، قهرمان (۱۳۸۹) «تمثیل و تصویری نو از کارکردها و انواع آن»، فصلنامهٔ کاوش‌نامه، سال یازدهم، شمارهٔ ۲۰، صص ۳۳-۵۴.

صائب، میرزا محمدعلی (۱۳۷۵) دیوان، به کوشش محمد قهرمان، ۶جلد، چاپ سوم، تهران، علمی و فرهنگی.

غلامی، علیرضا (۱۳۸۹) «اسلوب معادله»، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۲۳، شمارهٔ ۴، تابستان، صص ۴۹-۵۰.

کانت، ایمانوئل (۱۳۶۲) سنجش خرد ناب، ترجمهٔ میر شمس‌الدین ادیب سلطانی، تهران، امیرکبیر.

کلیم کاشانی، ابوطالب (۱۳۶۹) دیوان، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمّد قهرمان، مشهد، مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

گلستانی، محمدعلی (۱۳۹۱) «اسلوب معادله و تمثیل»، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شمارهٔ ۳، بهار، صص ۶۸-۶۹.

مشتاق‌مهر، رحمان و سردار بافکر (۱۳۹۴) «شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات تعلیمی»، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، سال هفتم، شمارهٔ ۲۶، تابستان، صص ۱-۲۸.

مؤذنی، علی محمد و عباس تابان‌فرد (۱۳۸۹) «اسلوب معادله و کاربرد آن در دیوان سنایی»، فصل‌نامه زبان و ادب فارسی (گرایش عرفان)، سال اوّل، شمارهٔ ۲، بهار، صص ۱۳۱-۱۴۵.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاهم، پاییز ۱۳۹۷: ۷۶-۴۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۴/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۲

# شیوه‌های اقناع خواننده در «نفثة‌المصدور»

نسرین فقیه ملک‌مرزبان *
زهرا صابری تبریزی **

## چکیده

«نفثة‌المصدور» تألیف زیدری نسوی، اغلب به مثابه متنی نگریسته شده است که بخشی از واقعیتِ تاریخی حمله مغول را به بیانی عاطفی روایت کرده است. اما در مقاله حاضر می‌کوشیم تا نشان دهیم که نویسنده این کتاب در فرصت مناسبی، که البته آن را مرهونِ سِمَتِ درباری‌اش است، به «تاریخ‌نمایی» دست زده است و وقتی مطمئن شده که کار مخدومان سابقش پایان یافته است، با استفاده از سابقه تحریرِ سیره جلال‌الدین و بهره‌گیری از سِمتِ دیوانی، نفثة‌المصدور را به مثابه گواه برائتِ خود از اتهامِ فرار از حمله مغول نگاشته است. با استفاده از شواهد متنی و قرائت تنگاتنگ متن درمی‌یابیم که زیدری با بهره‌گیری از ژانری که برای روایت اثرش برگزیده است، یعنی روایت تاریخی، واقعیت را در جهت مقصود خویش تغییر داده و به این ترتیب ذهن خواننده امروزی‌اش را نیز تسخیر کرده است. این راه‌کارها از گردآوردنِ عناصر چهارگانه طبیعت و بهره‌گیری از ساختار قصیده در نثر آغاز می‌شود و تا درازگویی و ممانعت از شکل‌گیری گفت‌وگو پیش می‌رود.

**واژه‌های کلیدی:** نفثة‌المصدور، زیدری نسوی، حمله مغول، قرائت تنگاتنگ، تک‌صدایی.

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهراء nfaghih@alzahra.ac.ir
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهراء z.saberi88@yahoo.com

**مقدمه**

محققان، «نفثةالمصدور» (تحریرشده در میان سال‌های ۶۳۲-۶۳۷) را «رساله» (بهار، ۱۳۷۶، ج۳: ۹۲۶)، «نثری تاریخی- ادبی» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۴۱)، «مرثیه» (بهار، ۱۳۷۶، ج۳: ۹۲۶)، «از امهات کتب تاریخ و ادب پارسی» (صفا، ۱۳۷۸، جلد۳، مجلد۲: ۱۱۸۱)، یا «سرگذشتی» به نثر فنی و به همین دلیل دارای اطناب (به‌دلیل استفاده مفرط از زبان و ادب عربی) (همان: ۱۱۸۱) از زیدری نسوی دانسته‌اند که اطلاعات مهمی درباب حمله مغول برای اهل زمانه ما به همراه دارد. ادوارد براون، این کتاب را یکی از منابع مهم تاریخ حمله مغول دانسته است.

در مقاله حاضر از چشم‌انداز دیگری به متن نفثةالمصدور نظر دوخته‌ایم و کوشیده‌ایم با قرائت تنگاتنگ متن و دقت در شیوه بیان (فرم) نویسنده، به معنا یا معناهای مستور در متن نفثه پی‌ببریم. این کوشش از این جهت مهم است که هیچ‌یک از محققان تاکنون جز به جنبه‌های بلاغی متن کتاب نپرداخته‌اند و کوششی برای تعیین نوع ادبی این کتاب صورت نداده‌اند. در این مقاله با استفاده از یک چارچوب نظری - که شامل برخی قسمت‌های نظریه شعری ریفاتر که به کار این تحقیق آمده و نظریه چندصدایی باختین است - نشان می‌دهیم که نفثةالمصدور «نامه‌ای» است که زیدری با استفاده از جایگاه امنی که توانسته برای خود تدارک ببیند، به مخاطبی به نام سعدالدین نوشته است و اهداف متعددی را برای خود تعیین کرده است که برخی کوتاه‌مدت و برخی بلندمدت‌اند.

در این تحقیق از اصطلاحات انباشت و منظومه‌های توصیفیِ ریفاتر برای شکل دادن به بحث سود خواهیم جست. باید یادآور شویم که ریفاتر نظریه خود را درباب شعر بنا می‌کند، نه نثر؛ در حالی که نفثةالمصدور، شعر بنا به تعریفِ سنتیِ آن نیست. اما نشان خواهیم داد که نویسنده آن از ساختار قصیده برای القای مقصود خود بهره برده است. همچنین با توجه به اینکه خود ریفاتر نیز تفاوت شعر و نثر را اینگونه بیان می‌کند که «نثر، کلمات را در نسبتشان با «واقعیت معمول» تعریف می‌کند، اما شعر کلمات را در نسبتشان با «چیزها» داوری می‌کند» (ریفاتر، ۱۹۸۳: ۲۶ به نقل از برکت و افتخاری، ۱۳۸۹: ۱۱۳)، نفثةالمصدوری را که ساختار قصیده دارد، می‌توانیم نوعی شعر در نظر بگیریم؛ زیرا با توجه به شیوه نگارشی که زیدری از آن سود برده است، نفثةالمصدور نسبتی با

واقعیت ندارد. این نکته را به نوعی دیگر، مجتبی مینوی نیز در مقدمه‌اش بر سیره جلال‌الدین، که اثر دیگر زیدری است، تأیید می‌کند:

«مصنف این کتاب شاید قصد استیفا و استیعاب نداشته و به هر حال مرد این کار نبوده است. ما همه گمان می‌کنیم که اگر شرح وقایع زندگانی و مشاهدات خود را بنویسیم، کتاب رمان یا تاریخ بسیار خوبی خواهد شد. مصنف نیز که در فن انشا سرآمد بوده و در مسیر جریان حوادث واقع شده بوده است، پس از دیدن و خواندن آنچه ابن‌الاثیر از کارها و جنگ‌های دوره محمد خوارزمشاه و جلال‌الدین حکایت کرده بوده است، درصدد نوشتن این «تاریخ» یا سرگذشت جلال‌الدین برآمده است؛ قدری از مطالب ابن‌اثیر را برداشته و با مشهودات و مسموعات خویش توأم کرده و به انشای مصنوع متکلف آن عصر که در منشآت دیوانی متداول بوده است، کتابی بسیار خواندنی و بسیار ناقص به وجود آورده است. از همان ابتدا انسان می‌بیند که آنچه درباره منشأ تاتار و وقایع ابتدای زندگانی چنگیز و فتوحات او در مغولستان و چین گفته است با تواریخ معتبر موافق نیست. نه مآخذی برای این اطلاعات در دست داشته است و نه اهل این نوع تحقیق و تتبع بوده است. حتی به جغرافیای زمان خود که محل پیشامدها بوده است، علاقه‌ای نداشته و نشانی صحیح و وصف روشنی همراه اسامی نیست... هرچند نیت آن را نداشته که ترجمه حال خویش را بنگارد، در این دو کتاب [نفثة‌المصدور و سیره جلال‌الدین] خود آنقدرها از خود بحث کرده است که از خلال عبارات او بتوان وی را شناخت...» (زیدری نسوی، ۱۳۸۴: ک و کا مقدمه).

با توجه به آنچه گفتیم و آنچه درپی می‌آید، نفثة‌المصدور، تاریخ به معنای مألوف آن نیست، بلکه زیدری از گزارش وقایع تاریخی «استفاده می‌کند» تا بتواند «اثری هنری» خلق کند؛ اثر هنری‌ای که برای اینکه «نقش تأثیرگذار و شاعرانه» پیدا کند، جهت‌گیری پیام را متوجه خود پیام کرده است (ر.ک: نظریه یاکوبسن درباره اجزای شش‌گانه ارتباط). هدف او تحت تأثیر قرار دادن خواننده بالفعلش، سعدالدین و خواننده بالقوه‌اش است؛ یعنی

همه کسانی که در زمان او و زمان‌های دیگر درباره‌اش قضاوت خواهند کرد یا احتمالاً او را برای مقاومت نکردن، یا به عبارت بهتری که زیدری ابداً نمی‌خواهد ما به یاد آن بیفتیم، یعنی «فرارش» به باد سرزنشش خواهند گرفت.

## مسئله تحقیق

با توجه به آنچه بیان شد، نفثة‌المصدور یک روایت تاریخیِ صِرف نیست و نویسنده آن، پس از امان‌یافتن از شرّ مغولان، در پیِ پاسخ دادن به مؤاخذه‌ای است که خود را مخاطب آن فرض کرده است. او با روایتی پیش‌دستانه کوشیده است که دل مخاطب خاص اثرش و نیز مخاطبان مقدَّرِ اثرش را بر خود نرم کند و بعید نیست که داستانی که درباره خود نقل کرده است، یکسره بی‌اساس باشد. پرسش اصلی مقاله حاضر این است که نویسنده نفثة‌المصدور از چه سازوکارهایی برای اقناع خواننده استفاده کرده است؟ و این سازوکارها چگونه بر دریافت خواننده امروزی تأثیر گذاشته‌اند؟

## پیشینه تحقیق

تحقیقاتی که درباره نفثة‌المصدور نوشته شده‌اند، یا جنبه‌های بلاغی اثر را هدف قرار داده‌اند یا جنبه‌های زبان‌شناختی یا داستانی آن را، آن هم به عنوان روایتی واقع‌نما. هیچ‌یک از محققان با نظر انتقادی به موضوع متن نپرداخته‌اند. نگاهی به عنوان‌های این تحقیقات، که محض نمونه ذکر شده‌اند، این مدعا را اثبات می‌کند:

- نمودهای رمانتیسم در نفثة‌المصدور، نوشته محسن بتلاب اکبرآبادی و محمدعلی خزانه‌دارلو (۱۳۹۰)
- واکاوی ساختاری و زیباشناختی نفثة‌المصدور، نوشته فرشته محجوب (۱۳۹۵)
- بررسی و روایت و بن‌مایه‌های داستانی در نفثة‌المصدور، نوشته محمدعلی خزانه‌دارلو و محمود رنجبر (۱۳۹۱)
- نقش موسیقی در گزینش واژگان نفثة‌المصدور، نوشته حبیب‌الله عباسی و حجت کجانی حصاری (۱۳۹۵)
- نگاهی تازه به نثر شاعرانه نفثة‌المصدور، نوشته فریده سلامت‌نیا و سعید

خیرخواه برزکی (۱۳۹۳)

- تحلیل محتوای غنایی نفثة‌المصدور، نوشته امید ذاکری‌کیش (۱۳۹۴)
- درآمدی بر سخن‌آرایی و ظرافت‌های معنایی در نفثة‌المصدور، نوشته احمد فاضل (۱۳۸۸)
- رویکردی به ایهام در نفثة‌المصدور زیدری نسوی، نوشته عطامحمد رادمنش و ندا پازاج (۱۳۹۲)
- نقد و بررسی زیباشناختی نفثة‌المصدور، نوشته احمد طحان (۱۳۸۷)
- تحلیل زبان‌شناسانه نفثة‌المصدور زیدری نسوی، نوشته مصطفی ملک‌پایین و علی‌اکبر سام‌خانیانی (۱۳۹۲)

بنابراین پژوهش حاضر، نخستین نوشته در این‌باره است.

**نفثة‌المصدور**

کتابی که تحقیق حاضر آن را بررسی می‌کند، یکی از متون مهم شرح وقایع تاریخی حمله مغول شناخته شده است. مؤلف آن، زیدری نسوی، منشی سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه و همواره در معیّت او بوده است و در دستگاه او به امور دیوانی اشتغال داشته است. زیدری کتاب را چهار سال پس از مرگ جلال‌الدین و هنگامی که در پناه دستگاه ایوبیان به سر می‌برده نوشته است. وقتی در سِمت دیوانی مشغول بوده، به واسطه شغلش، نزد ایوبیان مقامی کسب کرده و از این‌رو آنها او را پس از فرارش پناه داده و اکرام کرده‌اند. کتاب به صورت نامه‌ای دوستانه خطاب به سعدالدین، که او نیز سمتی درباری داشته است، نوشته شده است. نثر کتاب بسیار فنی و منشیانه و سرشار از استشهادات نویسنده به قرآن و ادعیه و سخنان بزرگان است. درست به همین دلیل، کتاب زیدری سرشار از اطناب است. هر چند «خبر» و «اطلاعی» که نویسنده قصد ارسال آن را برای مخاطبش داشته است، در چند جمله قابل خلاصه کردن است، آن‌همه درازگویی و ممزوج کردن متن به عبارات فارسی و عربی، متن را بیش از مجالِ یک نامه طولانی کرده است. در قسمت‌های بعدی نشان خواهیم داد که نویسنده از چه شگردهایی برای رسیدن به مقصود خود استفاده کرده است.

**روش تحقیق**

در مقاله حاضر برای نشان دادنِ اینکه نویسنده نفثةالمصدور چگونه به اقناع خواننده دست یافته است، از برخی اصطلاحات نظریه مایکل ریفاتر، زبان‌شناس ساختارگرا استفاده کرده‌ایم. هدف او «ارائه توصیفی منسجم و نسبتاً ساده از ساختار معنای شعر است» (ریفاتر، ۱۹۷۸، به نقل از برکت و افتخاری، ۱۳۸۹: ۱۱۰). برای این کار، او ضمن اینکه مثل صورت‌گرایانِ روس معتقد است که شعر، کاربردِ ویژه‌ای از زبان است، «معنا» را از «دلالت» جدا می‌کند. بنابراین از دیدگاه ریفاتر، دلالت تلاش برای تبیین شعر به استناد گریز و انحراف از قواعد متعارف زبان است و به ناچار تمایلی برای ایجاد نسبت با واقعیتِ معمول ندارد، بلکه می‌کوشد موجودیتِ خود را به عنوان واقعیتِ نامتعارف تثبیت کند و از اینجاست که «خواننده شعر» به دنبالِ دلالتِ شعر است (همان: ۱۱۳). دلالت شعر چیزی غیر از معنایی است که به خواننده منتقل می‌شود. معنا از محاکات یا تقلید آنچه واقعیت است حاصل می‌شود، اما نشانه‌پردازی، دلالت‌های دیگری به این معنا می‌بخشد. وظیفهٔ منتقد، دریافت و روشن‌کردن این دلالت‌هاست. از منظر دلالت، کل متن شعر، واحد معناشناختیِ یکپارچه‌ای است (پاینده، ۱۳۸۷: ۹۷). مقصود از نشانه‌پردازی در این رویکرد، انتقال نشانه از سطح محاکاتی کلام به سطح عالی‌ترِ دلالت است (همان: ۹۹).

ریفاتر بین دو نوع قرائت تفکیک قائل می‌شود: قرائت اکتشافی و قرائت پس‌کنشانه (همان: ۱۰۰). قرائت اکتشافی، شعر را از بالا به پایین می‌خواند و از زنجیرهٔ هم‌نشینی اجزای شعر پیروی می‌کند. در قرائت پس‌کنشانه، خواننده ضمن به یاد آوردن آنچه در مرحلهٔ نخست اکتشافی خوانده بود، شروع به رمزگشایی از متن می‌کند (همان: ۱۰۰). ریفاتر برای تبیین نظریه‌اش از چند اصطلاح مهم استفاده می‌کند. در اینجا ما از اصطلاح منظومه‌های توصیفی، انباشت، خوانش اکتشافی و خوانش پس‌کنشانهٔ او برای تبیین رویکرد زیدری در متن نفثةالمصدور بهره گرفته‌ایم.

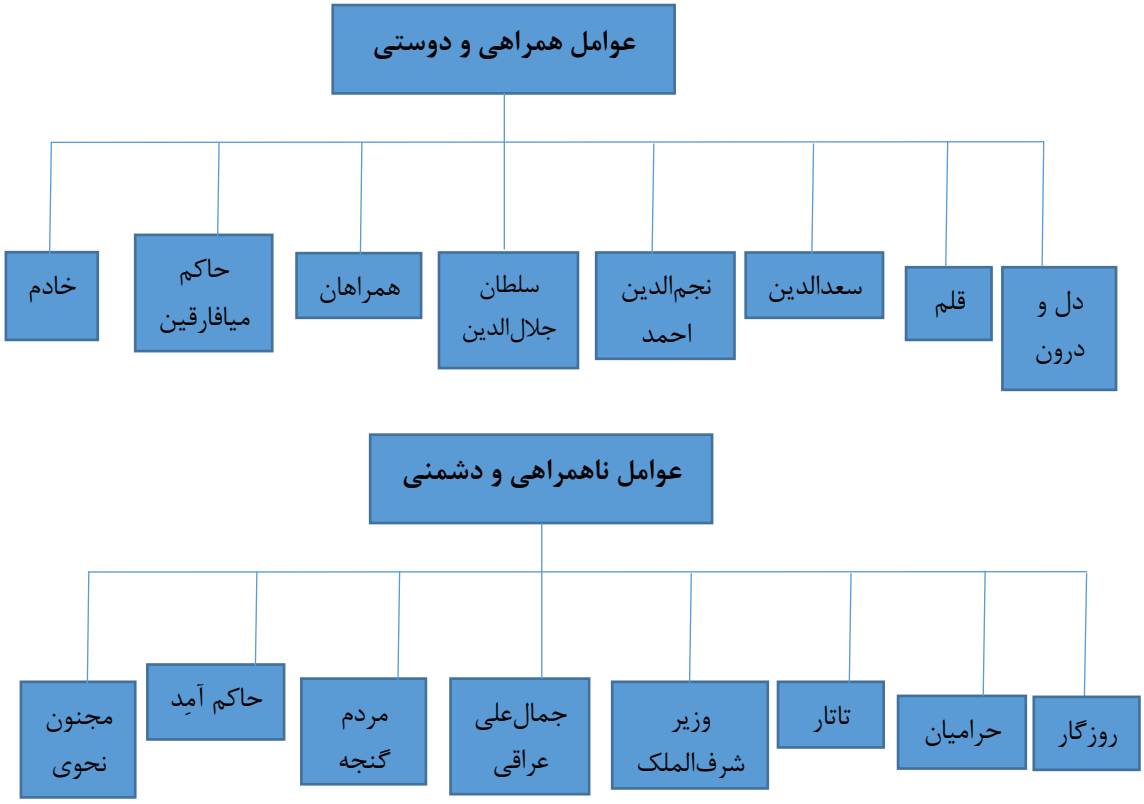
در مرحله بعد، از نظریه چندصدایی باختین برای تبیینِ این موضوع استفاده کرده‌ایم که زیدری چگونه با سخنان پیش‌دستانه‌اش، مانع جریان یافتن صدای مخالف خود در متن شده است. هنر نویسنده در این بخش، به یاریِ او آمده است و او را در این کار توفیق داده است. زیدری با وجود چنین امکانی، از بقیه قربانیان ایلغار مغول بخت‌یارتر

است؛ چون فرصت دفاع و امکان توصیف رنج‌هایش به او اعطا شده است.

در گام بعدی، ساختار قصیده‌مانند نفثة‌المصدور و درازگوییِ او تحلیل و شیوه‌ای که زیدری از این امکانات برای مقصود خویش بهره جسته تبیین شده است.

## انباشت

در متن نفثه، زیدری دو گروه را در مقابل هم به صف می‌کشد. این دو گروه شامل افراد و پدیده‌ها هستند. به طور کلی و برای نشان دادن تقابل صوری و معنایی این دو دسته در دیدگاه نویسنده، اصطلاح «دوست» و «دشمن» را برای اطلاق به هر یک از این دو برمی‌گزینیم. انباشت‌هایی که زیدری در متن نفثه می‌سازد، حول محور این دو گروه سازمان داده می‌شود.



تا اینجا می‌بینیم که انباشت‌هایی که نویسنده شکل داده است، حول دو مفهوم سازگاری و ناسازگاری شکل گرفته‌اند. تداعی‌ها و مجازهایی که در متن به کار رفته‌اند و منظومه‌های توصیفی را شکل داده‌اند، هر کدام به نوعی با این انباشت‌ها مرتبط می‌شوند. نویسنده کوشیده است از کلیشه‌های معمول برای بیان واقعه تاریخی بهره‌مند شود. در خوانش اولیه یا اکتشافی، با انبوهی از وصف‌هایی مواجه می‌شویم که به طریق استعاری و مجازی، واقعیت حملهٔ مغول را برای مخاطب تصویر می‌کنند. ذهنیت نویسنده، با توسل به حافظهٔ تاریخی او و ماحضری که دارد، انواع ملازمات بلا را احضار می‌کند. به‌یقین زیدری پیش از این واقعه نیز حوادث متعددی را به چشم دیده یا در کتاب‌ها خوانده یا از دیگران شنیده است. بنابراین خاطرهٔ ویرانی برای او تصویری روشن دارد. آگاهی او از هجوم‌های پی‌درپی قبایلی که همیشهٔ روزگار به این سرزمین تاخته‌اند، با عبارت آغازین «در این مدت» برای خواننده مؤکد می‌شود.

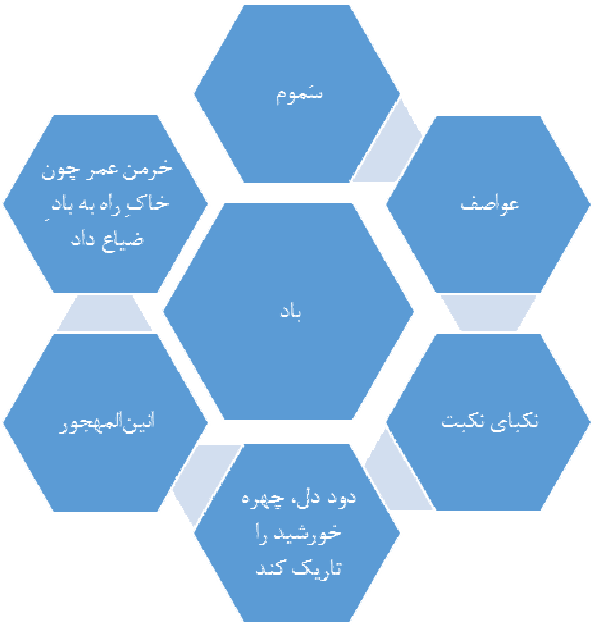
### منظومه‌های توصیفی

برای دریافت مقصود نویسنده لازم است بدانیم که زیدری چگونه احوالات درونی خود و آنچه را که از رهگذر حوادث زمانه به چشم دیده است برای ما تصویر می‌کند.

**منظومه توصیفی اول**

**منظومه توصیفی دوم**

**منظومه توصیفی سوم**

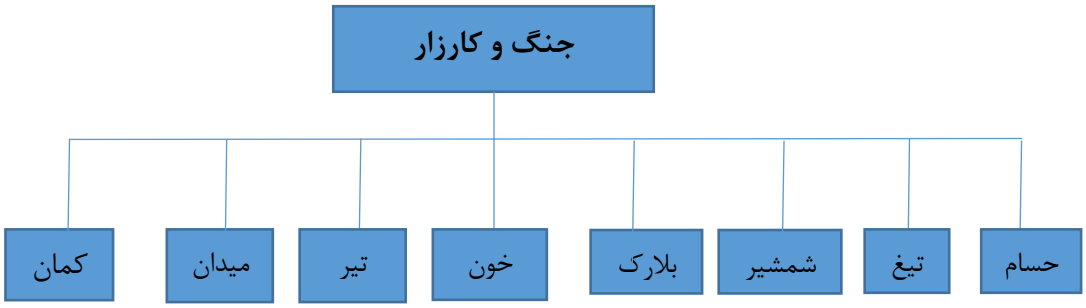


**منظومه توصیفی چهارم**

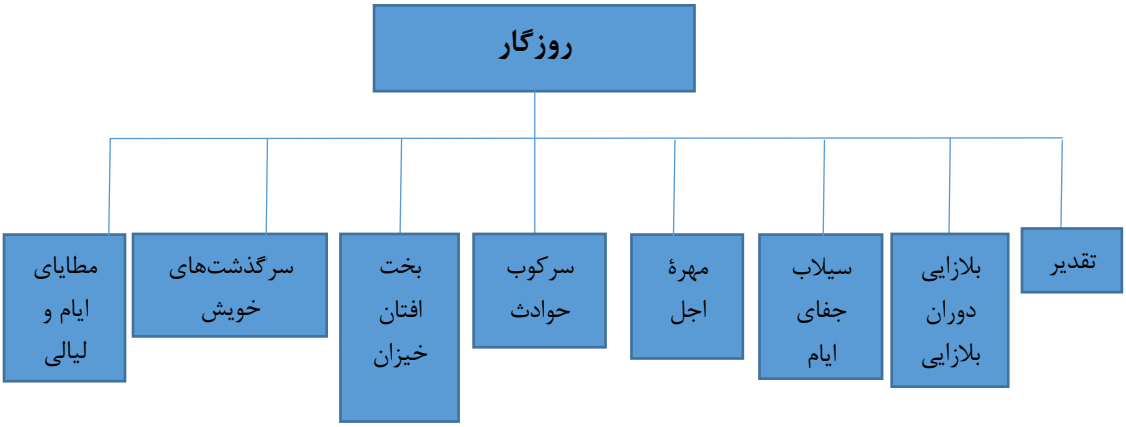
چنان‌که می‌بینیم، منظومه‌های توصیفی حول چهار عنصر یا آخشیجان شکل گرفته‌اند که به تصور قدما، جهان را شکل می‌داده‌اند. به این ترتیب که از فعل آبای علوی و انفعال امهات اربعه، که همین عناصر هستند، موالید ثلاثه به ظهور می‌رسیده‌اند.

اگر کمی دقیق‌تر شویم، می‌توانیم دو انباشت دیگر را نیز در متن تشخیص دهیم. این دو انباشت حول دو محور شکل گرفته‌اند:

**محور اول:**



**محور دوم:**




## خوانش اکتشافی

در فرایند خوانش اکتشافی، معنایی که متن در نظر دارد، طی روایتی به مخاطب منتقل می‌شود: مؤلف که از ملازمان سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه است، برای شخصی به نام سعدالدین[۱] می‌نویسد که برای مأموریتی دولتی در عراق بوده، سپس به الموت می‌رود تا مأموریتی دیگر را انجام دهد و هنگام بازگشت، در قزوین باخبر می‌شود که لشکر تاتار نزدیکند.

در خوانش اولیه یا اکتشافی، به نظر می‌رسد معناهایی که نویسنده قصد القای آنها را دارد، در چند دسته می‌گنجند: ۱- بلاخیزی دوران و حکایت آشوب و مصیبتی که زمانه به آن گرفتار است. ۲- بیان سبب تألیف کتاب از جانب نویسنده. ۳- مأمور شدن نویسنده به انجام کاری و هجرت موقتی او برای آن. ۴- بیان حمله مغول و ذکر مصیبت‌های نویسنده در راه گریز. ۵- وصف دوستان نویسنده. ۶- وصف دشمنان نویسنده، تا هنگام عبور از همه بلایا، تا اینکه بالاخره پس از تحمل مشقات فراوان با همراهانش نزد ملک مظفر می‌روند و به سبب سابقهٔ الفتی که بین ایشان بود، در کنف حمایت او قرار می‌گیرند. چهار پنج ماه بعد در همین میافارقین است که بالاخره زیدری از اتفاقی که برای سلطان افتاده است باخبر می‌شود. تا آن زمان عموم مردم، سلطان را

زنده تصور می‌کردند و هیچ‌کس نمی‌دانست که پس از حادثهٔ مشهور آمِد بر سر او چه آمده است.

زیدری پس از چهار سال اقامت در میافارقین، کتاب نفثة‌المصدور را خطاب به سعدالدین که پیشتر از او سخن گفتیم می‌نویسد.

**خوانش پس‌کنشانه**

چنان‌که ملاحظه می‌شود و با دقت در اجزای کلام، منظومه‌های توصیفی حول چهار عنصر شکل داده شده‌اند: آب، باد، آتش و خاک. دو انباشت دیگری که در متن مشخص کردیم نیز در کنار این منظومه‌های توصیفی، یک کل را شکل می‌دهند که چند کارکرد دارد: نخست اینکه محتوای کتاب را بر ما آشکار می‌کند و همچون نوعی براعت استهلال از آنچه کتاب پیش روی ما قرار خواهد داد، پرده برمی‌دارد.

دوم اینکه جهان‌بینی ویژه‌ای را نشان می‌دهد که بر اساس آن، تقدیرگرایی نویسنده بر ما آشکار می‌شود. به این ترتیب بر ما روشن می‌شود که نویسنده می‌پندارد تمام عناصری که هستی از آنها تشکیل شده است و جسم و روح جهان را شکل داده‌اند، در بلایی که بر سر مردم باریدن گرفته است، شریکند. گویی هر چیزی که پیش از این خاصیتی نیکو داشته است، جنبهٔ اهریمنی خود را در خدمت حادثه و بلایی قرار داده است که روزگار را علیه مردم جهان شورانده است: «تیر، که نصیبِ هدف بودی، تیرِ ضمیر آمده... سلامت از میان امت چون زهِ کمان گوشه‌نشین شده...» (زیدری، ۱۳۸۹: ۲).

نویسنده، چیزی برای تفاخر ندارد. عملکرد سلطان خوارزمشاهی چنان نبوده است که زیدری بتواند با توسل به قلمِ تیزتازَش در وصف دلاوری و جان‌فشانی او سخنی بگوید؛ زیرا «بختِ خفته خوابِ خرگوش بر آن غافلان نه چنان غالب گردانیده بود که به انذار بیدار شوند و دورِ محنت، کأسِ یأس نه چنان مالامال درداده بود که به تحذیر گوشِ پندپذیر بازدارند» (همان: ۳۹). بنابراین چاره‌ای نمی‌ماند جز نوحه و سوگواری بر آنچه از دست رفته است و سفارش مخاطب به اینکه «صندوق استخوانش» را جز در تربت اصلی‌اش - خاک زیدر - ننهند. اما فوراً درمی‌یابد که این نیز آرزویی دست‌نایافتنی است (همان: ۵۵).

زیدری در متن نفثه المصدور، ۱۳۳ آیه از آیات قرآن را بـه کـار بـرده اسـت و بـرای تکمیل سخنش یا آوردن شاهد از آنها بهره برده است. ۲۶۰ جملـه از جملـه‌هـای کتـاب زیدری را امثال و حکم و احادیث و کلمات بزرگان عـرب‌زبـان تشـکیل داده اسـت. ۲۴۷ بیت و مصراع عربی در متن نفثه به کار رفته است. ۳۶۲ بیت و مصراع فارسی را زیـدری در متن نوشتهٔ خود به کار گرفته است. کل متن نفثه در ۱۲۵ صفحه، به قرار هر صـفحه ۱۰ تا ۱۴ سطر به خط درشت چاپ شده است. با این حجم عظـیم نقـل و بینـامتن کـه برشمردیم، معلوم می‌شود که عملاً متن نفثـه پـر از درازگـویی اسـت. درازگـوییِ انسـان ناامیدی که جز سوگواری و زاری بر آنچه از دست رفته اسـت، کـاری بـرای انجـام دادن ندارد. زاریِ کسی که آرزو می‌کـرد او نیـز در سـرکوبِ حـوادث جـان بـه در نمـی‌بُـرد و نشستنِ تیرها را در سینهٔ یارانِ هم‌آوازش نمی‌دید. برای همـین بـا تمـام تـوان و دانـشِ خود، همت بر نوشتن نفثه المصدور می‌گمارد تا کاری کرده باشد.

بخشی از افسوس خوانندهٔ کتاب از اینجاست که زیدری با این سرمایهٔ بزرگ از دانش و سـواد فارسـی و عربـی و بـا ایـن حجـم تجربـه و اطلاعـات از دربـار خوارزمشـاهیان، می‌توانست حماسه‌ای بنگارد، نه سوگنامه‌ای چنین که هست. و کسی کـه چیـزی بـرای گفتن ندارد و نه اتفاق خوشایند و امیدوارکننده‌ای دیده است و نـه تـلاش شـایانی و نـه امیدی به زنده ماندنِ کسانش دارد، تنها می‌تواند بر ورق کاغذ مویه کند و زبانِ سـیاهکارِ قلم را به یاری بخواند تا «سرگذشت‌های خویش را که کوه پای مقاسـات آن نـدارد و دود آن چهرهٔ خورشید را تاریک کند» به قلم آوَرَد.

### اطناب در متن و رابطهٔ لفظ و معنا

اطناب یک ویژگی سبکی است که در نثر مصـنوع جایگـاه برجسـته‌ای دارد. علمـای بلاغت، معناهایی را به این ویژگی نسبت داده‌اند. بـرای مثـال جلیـل تجلیـل (۱۳۶۳) و رضانژاد (۱۳۶۷) گفته‌اند که مخاطبِ دانشمند، ایجاز در کـلام را مـی‌پسـندد و مخاطـبِ کوته‌نظر و سفیه، طالبِ سخنان مشروح است. بنابراین اطناب «اقتضـای حـال» مخاطـب ناآگاه و خالی‌الذهن دانسته شده است (امینی، ۱۳۸۸: ۶۲-۶۳).

در متن تحت بررسی ما، اطناب در سه سطح واژگان، جمله و کلام نمود یافته اسـت.

در سطح واژگان، مترادفاتی که در متن به کار رفته است و تأکید بر شدتِ مصیبت را می‌رساند. در سطح جمله‌ها، یک موضوع را به چندین شکل و عبارت بیان کردن و در سطح کلام، فاصله انداختن‌های مکرر بین فاعل و فعل و نیز توضیح ترک‌تازی‌ها و نامردمی‌های دشمنان در جای‌جای متن می‌توانند شواهد اطناب باشند.

اغلب جمله‌هایی که در متن نفثه به کار رفته، از اجزای اصلی و ضروری جمله بسیار فرارفته است. در یادداشت‌هایی که برای اثبات این امر تهیه کرده‌ایم، این موضوع به‌خوبی مشهود است. بیش از نود درصد عبارت‌هایی که نویسنده در متن به کار گرفته است، برای تأکید معنای مورد نظر گوینده کاربرد دارند و در شمار ارکان اصلی جمله نیستند. از آن گذشته متن سرشار است از تمثیل‌ها و کنایه‌ها و تشبیه‌ها و استعاره‌ها و ضرب‌المثل‌ها و استنادهای پی‌درپی نویسنده به آیات و احادیث و اشعار بزرگان، که همه در جهت تأکید بر معنایی کاربرد دارند که نویسنده قصد بیان آن را داشته است.

در علم معانی این مسئله که سخن باید با موضوع خود هماهنگ باشد، مسکوت مانده است. اگر رابطه منطقی میان صناعات ادبی و علم معانی را در نظر بگیریم، از جزئی‌نگری مصون می‌مانیم (امینی، ۱۳۸۸: ۶۴-۶۵). اطناب در جمله می‌تواند القای کندی و کم‌سرعتی کند (همان: ۷۱). نویسنده نفثه‌المصدور با به کارگیری جمله‌های طولانی، شرح تیره‌روزیِ خود را بر دوام و پیوسته نشان می‌دهد تا «شکوه‌ای» که موضوع سخنش است و شرحِ ماجرای رفته بر او، چنان‌که خودش احساس کرده است، ضمیر مخاطب را نیز درگیر کند و باعث شود سعدالدین نیز آنچه را او به چشم دیده است به کمال دریابد.

جمله‌های طولانی که نویسنده در نگارش نفثه از آنها بهره برده است، این واقعیت را هم آشکار می‌کند که جای او امن است. چهار سال از وقایع مصیبت‌باری گذشته است که نویسنده از میان آنها جان به در برده است[۲]. آب‌ها از آسیاب افتاده و او فرصت دارد که به وقایعی که از سر گذرانده بیندیشد و آنها را نظم و ترتیبی بخشد و برای برآوردن سوزِ دلِ یاری شفیق، قلم را به مدد بخواهد. در ضمن این کار، زیدری قصد دارد خود را از اتهام «فرار» نیز تبرئه کند. واقعیت جز این نیست که او گریخته است. اما او قصد دارد در طول کتاب و با استناد به بیان شواهد و رنج‌هایی که از سر گذرانده است، این فرار را توجیه کند و بخت نیز با او یار است: او فرصتِ این را دارد که با آفریدنِ نثری مسلّح، اگر

نه به شمشیر، مسلّح به انواع سلاح‌های بیانی، با پشتوانه سال‌ها مشقِ مکاتبه، ناله مهجوریِ خود را بر زبانِ سیاهکارِ قلم جاری کند.

### درازگویی و «من» نویسنده

نکتهٔ مهمی که در اینجا باید به آن اشاره کنیم این است که زیدری هرجا که می‌تواند از «خود» سخن می‌گوید. این نوع سخن گفتن از خود و آنچه در اصطلاح امروز «من» نویسنده نامیده می‌شود، در متون کهن بسیار کم‌سابقه است و در این متن مورد نظر ما، مصداق بارز «هنجارگریزی» محسوب می‌شود. بخشی از آنچه گرایش نویسنده را به اطناب شکل داده است، از همین خصوصیت متن برخاسته است. برای نمونه توجه شما را به قسمتی از متن جلب می‌کنیم:

> «به کدام مشتاق، شدایدِ فراق می‌نویسی؟! و به کدام مشفق، قصهٔ اشتیاق بازمی‌گویی؟! اگرچه خون چون غصه به حلق آمده است، دم فروخور و لب مگشای، چه مهربانی نیست که دل‌پردازی را شاید. اگر کاردِ شدت به استخوان رسیده است و کارِ محنت به جان انجامیده، مصابرت نمای، چه دلسوزی نداری که موافقت نماید... جانِ به‌جان‌آمده را که أعباء محنت گرانبار کرده است، کدام رفیق سبکبار خواهد کرد؟! قصهٔ غصه‌آمیز که می‌نویسی، گوشهٔ جگرِ کدام شفیق خواهد پیچید؟!...» (زیدری، ۱۳۸۹: ۵).

### تک‌صدایی

می‌دانیم که گفت‌وگو یکی از عناصر هر نوع روایت است و برای پیشبرد متن و شناخت شخصیت‌ها از آن استفاده می‌شود. صاحب کتاب با عبارت استعارین نفثة‌المصدور از همان ابتدا با مخاطب وارد گفت‌وگویی می‌شود که عنوان نوشته براعت استهلالی برای آن است. مخاطب با دیدن عبارت عنوان کتاب پی می‌برد که نباید در انتظار مطالب خوشایندی باشد. سپس با نثری صمیمانه از تلاطم امواج فتنه و طوفان بلایی می‌گوید که با عبارتِ آغازینِ «در این مدت» آن را برای مخاطب چون «عهدی

ذکری» جلوه می‌دهد و مخاطب را آگاه به سرگذشت خویش تصور می‌کند:

«در این مدت که تلاطم امواج فتنه، کارِ جهان بر هم شورانیده است، و سیلابِ جفای ایام، سَرِ سروران را بر جُفای خود گردانیده... شطری از آتشِ فُرقت، که ضمیر بر آن اِنطوا یافته است، درج کنم...» (زیدری، ۱۳۸۹: ۱-۳).

گفت‌وگوی دیگری که در روایت نفثةالمصدور در جریان است، مونولوگ نویسنده با خویش است. زیدری در اثنای کلام سؤالاتی را از خود می‌پرسد و خود به آنها پاسخ می‌گوید: «خواسته‌ام که از شکایت بخت افتان‌خیزان، که هرگز کام مراد شیرین نکرد، تا هزار شربت ناخوش‌مذاق درپی نداد... فصلی چند بنویسم... باز عقل، کدام عقل؟ که او نیز از سرکوب حوادث حیران مانده است...» (همان: ۴). گاه می‌کوشد خود را مجاب کند که «شطری از آتش حرقت، که ضمیر بر آن انطوا یافته است، در سطری چند درج» (همان: ۳) کند، اما باز می‌پرسد: «جان به جان آمده را که اعباء محنت گرانبار کرده است، کدام رفیق سبکبار خواهد کرد؟» (همان: ۵). و در نهایت اینگونه خودش را برای شرح مصائبش راضی می‌کند که: «از نفثةالمصدوری که مهجوری بدان راحتی تواند یافت چاره نیست... مگو که شقیقی نیست که به غم و اندوه متأثر شود...» (همان: ۸).

در گفت‌وگویی که نویسنده با مخاطب مشخص اثرش، سعدالدین (همان)، برقرار کرده است، ابتدا با این تک‌گویی و سخن گفتن با خود سعی می‌کند وفا و حریت او را در حق خود برانگیزد و سپس وارد اصل روایت می‌شود و شرح آنچه بر او گذشته تا در نزد سلاطین ایوبی مقام یابد را ذکر می‌کند. حتی آنجا که گله خود را غیر مستقیم از مخاطب بیان می‌کند، روی سخن با خود دارد: «تراخیی را که درباب تفقد تو رفته است، همه بر بی‌غمی حمل مکن که اسباب آن متکثر است و تأخیر و امهال را که در کشف حال فرموده، جز تقصیر و اهمال، محمل‌های فراوان متصور» (همان). ضمن این گفت‌وگوی پیش‌دستانه، او مانع ابراز همین جمله‌ها در حق خودش از جانب مخاطب نیز می‌شود و درجای دیگر این «امهال و اهمال» را اینگونه توجیه می‌کند و مانع شکل‌گیری گفت‌وگوی دیگری می‌شود که ممکن بود آغازکننده‌اش را سعدالدین تصور کنیم: «با چندین مسافت و چندین آفت، جز باد کدامین پایور سفر کند؟ و کدامین دلاور خطر نماید؟ ترسان‌ترسان

پرسان‌پرسان احـوال او بـوده‌ام...» (زیـدری، ۱۳۸۹: ۱۰). یـک ویژگـی ایـن مـتن را - یعنـی تک‌صدایی بودن آن، مطابق نظریه باختین – می‌توان از همین شکل تخاطب دریافت.

## ساختار قصیده در متن نفثة‌المصدور

متن نفثه را می‌توان به سه قسمت تقسیم کرد. اگـر مـتن کتـاب را بـه یـک قصـیده تشبیه کنیم، قسمت اول کتاب حکم مقدمهٔ قصیده را پیدا می‌کند. این بخـش مونولـوگ نویسنده است با خودش. طی این تک‌گوییِ نمایش‌وار و تأثیرگذار، زیدری خود را مجـاب می‌کند که به نوشتن کتاب اهتمام ورزد. این قسمت از ابتدای کتاب آغاز مـی‌شـود و در صفحهٔ ۸ و سطر سوم، با عبارت «رب اخ لک یهواک لم یلده اباک» پایان می‌یابـد. پـس از آن، متن نوشته شروع می‌شود و شرح ماجراها و دشواری‌هـای رفتـه بـر نویسـنده ارائـه می‌شود که در حکمِ تنه قصیده است. قسمت پایانی متن، درست مثـل قصـیده، بـه دعـا می‌پردازد، با این تفاوت که نویسنده، به‌جای «دعا»، که در انتهای قصـیده مرسـوم اسـت، کسانی را که سخن او را باور نمی‌کنند به بصیرٌ بالعباد وامی‌گذارد: «سـخنِ آنکـه "طـولُ العَهدِ مُنسٍ" گفت، به نزدیکِ من، محضِ خلاف است و حـدیثِ هرچـه از چشـم دور، از دل دور، دور از انصاف... والله اعلم بالصواب، و الیه المرجع و المآب، و الیـه التفـویض، انـه بصیر بالعباد، و الیه المبدأ و المعاد» (همان: ۱۲۵).

## تحلیل متن

از آنجا که زیدری در دربار خوارزمشاه به شغل دبیری اشتغال داشته، به‌خـوبی واقـف است که کلمه ارجمند است. او می‌داند که برای رسیدن به مقصودش و برای نشان دادنِ آنچه بر او گذشته است، فقط همین کلمه‌ها را دارد. از همین‌رو است کـه تمـام کوشـش خود را وقفِ چگونه نوشتنِ کتابش می‌کند. او می‌داند که با این کلمه‌ها باید دلِ مردمـانِ روزگارها را بر خود و آنچه بر او رفته است بگریانـد. بایـد بـا هنرنمـاییِ بـه کمـالش، بـه همگان بگوید که چه کسی بوده است و گرفتار چه مصیبتی شده است. همین‌طـور بایـد بگوید که بر محمد خوارزمشاه و مردم سرزمینش چه رفته است. همین‌طور عـرض‌حـالی هم برای سعدالدین بنویسد. نیز دلِ سوخته خودش را آرام کند تا آنچه می‌نگـارد، چـون

آبی بر جگرِ تافته‌اش اثر کند. دشواریِ نثر نفثةالمصدور از همین‌جاست: از تنگیِ مجال و بسیاریِ اغراضِ نویسنده. از ضرورتِ آوردنِ معنیِ بسیار در لفظ اندک؛ آنچه معنای ایجاز است. اما در عین ایجاز می‌بینیم که کارش به اطناب کشیده است. اطناب در کلمات: مترادفات و تکرارها؛ اطناب در جمله: یک واقعیت را با چندین بیان متفاوت و با جمله‌های متعدد بیان می‌کند؛ اطناب در کلام: تکرار مضمونی واحد (در رنج بودن نویسنده و شرح مصائب او) در طول کتاب.

قدرتی که جایگاه امن نویسنده در پناه آن است، و نیز تجربه شغلی او، در نوشتن نفثه المصدور بسیار به یاری او آمده است. در کنف این قدرت، حتی از سلطان نیز انتقاد می‌کند و چیزهایی را که در زمان حیات سلطان و ملازمت با او می‌توانست و باید به زبان می‌آورد و بنا بر «مصلحت» از این کار چشم پوشید، چه «نصیحت فضیحت بارمی‌آورد و ملامت به ندامت می‌کشید» (زیدری، ۱۳۸۹: ۱۸)، به زبان می‌آورد و تا می‌تواند از او انتقاد می‌کند: «از ابتدای صباح تا انتهای رواح به صید آهو و خربط می‌نشست و به ضرب نای و بربط غبوق با صبوح می‌پیوست، به نغمات خسروانی از نقمات خسروانه متغافل شده... پیاله به خون دل به حال او می‌گریست و او قهوه می‌انگاشت...» (همان).

همچنین با طرح سؤال‌های بلاغی سعی دارد ذهن مخاطب را برای رویارویی با حقیقتی آماده کند که از دید او یگانه حقیقتِ موجود است و آن ناگزیر بودنِ نویسنده است از گریزِ اجباری و ترکِ وطن. او با سؤال‌های برانگیزاننده‌اش قصد دارد به مخاطب - که در ذهن او هم سعدالدین است و هم آیندگانی که او را قضاوت خواهند کرد - بقبولاند که اگر او هم در چنین موقعیتی قرار می‌گرفت، رفتاری مثل خود نویسنده نشان می‌داد و به شاهدی عینی، هر چند فراری، برای هجمه بنیان‌برانداز مغول تبدیل می‌شد؛ زیرا شاهدِ گریزنده، زبانِ بیانِ درد و رنج‌های مخاطب هم خواهد بود و شرح مصیبت‌های او را هم خواهد نوشت؛ کاری که شاید فقط از عهده دبیری کارآزموده چون او برخواهد آمد، نه خیلِ کسانی که حتی اگر از تیغ دشمن هم می‌رستند، برای رساندنِ صدایِ رنجی که کشیدند، رسانه و زبانی گویا در اختیار نداشتند. بنابراین منّتی هم بر سرِ مخاطب می‌گذارد.

در سال‌هایی که مؤلف نفثةالمصدور در آن می‌زیست، تفکر اشعری و مؤلفه

بنیادی‌اش، جبری‌گرایی، بر حیات فکری ایرانی غلبه داشت. البته نباید بیندیشیم که جبری‌گرایی محصول تفکر اشعری است. در تاریخ اندیشه ایرانیان، این اعتقاد که قضای خداوند مقدر است و نمی‌توان از آن جلوگیری کرد، باوری متداول است (برای مثال ر.ک: بلعمی، ۱۳۷۸: ۷؛ دینوری، ۱۳۷۱: ۵۸). اما این اندیشه پس از ظهور ابوالحسن اشعری صورت جدی‌تری به خود گرفت و همچنان یکی از نمودهای اندیشه ایرانی محسوب می‌شود. گریز از مقابل حمله مغول برای کسانی که جایگاهی در جامعه داشته‌اند، به واسطه همین گفتمانِ توجیه گریز با توسل به تفکر اشعری، که معتقد است همه چیز را اراده خداوند رقم می‌زند، ممکن می‌شود. این همان توجیهی است که مریدانِ گریزندگانی چون نجم‌الدین رازی را گِردِ آنان نگه می‌دارد و مانعِ نقدِ این فرار و متفرق شدن مریدان می‌شود. بهانه‌هایی که کسانی دیگر را، چون عطار نیشابوری و نجم‌الدین کبری، از دل همین تفکر در مقابل هجمه مغولان نگاه می‌دارد تا جان بر سر این کار بگذارند.

یافته‌ها نشان می‌دهد که مؤلف نفثة‌المصدور در اثر خود، افعال خود را - نیک و بد - به تقدیر و بخت و روزگار نسبت داده است: تدبیر در میدان تقدیر چون گوی سرگردان شده (زیدری، ۱۳۸۹: ۲)، خواستم که از شکایت بخت افتان‌خیزان که هرگز کام مراد شیرین نکرد (همان: ۴)، قسام سعادات ورق مرادات درنوردیده است (همان: ۵)، دور روزگار دردی درد درداده (همان)، خاطر از تصاریف احوال روزگار چون زلف دلبران پریشان است (همان: ۷)، در دل سر مویی نه که تیر جزمی از آسیب زمانه بدو نرسیده است (همان)، طرفی از معاملت روزگار بی‌مجاملت که خرمن ارتفاع را بر باد داد (همان)، سعادت‌ریزه‌ای که به پر و بال آن می‌پریدم نه چنین که هست بی‌جان بود (همان: ۱۰)، روز به روز فروشده برنگشته بود (همان: ۱۱)، تیقظ و بیداری و تحفظ و هوشیاری من بنده، بلکه عون و نگاهداری باری که پراننده هر بی‌پروبال و نگاهدارنده هر بی‌عم‌وخالی است (همان: ۱۴)، تقدیر آسمانی پرده غفلت ورای رأی و بصیرت فروگذاشت (همان: ۱۷)، از غم چو گریز نیست، باری غم تو (همان: ۲۴)، جد کارساز چون پدران دلنواز، ارشاد و هدایت لازم شمرد (همان)، اتفاقات موافق که نتیجه سعادات تواند بود (همان: ۳۸)، بخت خفته خواب خرگوش بر آن غافلان غالب گردانیده بود (همان: ۳۹)، بخت خفته اهل اسلام بود (همان: ۴۷)، از ارتفاع خرمن سپهر برخورداری مجوی (همان: ۴۹)، شب واقعه، کوری بخت و ناآمد

کار (ص۵۱)، آفریدگار به واسطه ملوک عظام انصاف از او بستد (زیدری، ۱۳۸۹: ۶۸)، این خاک توده خانه پاداش و کیفر است (همان)، به تصاریف روزگار و لگدکوب دهر غدار ابواب مطمع هر ناکس گشته بودند (همان)، به تغایبر احداث زمان مقصد هر خس شده (همان)، وین کار دولت است کنون تا کرا رسد (همان: ۷۱)، حاکم قضا سرنوشت کل حی سیموت مسجل کرده است (همان: ۷۴)، از ناآمد کار و بدآمد روزگار (همان: ۷۵)، ساقی ایام دردی درد بازپس گرفته است، بعد از این درخواهد داد (همان: ۸۸)، پای‌بسته تقدیر را بر چارپای بستند (همان: ۹۳)، پای را از خزانه فکسونا العظام لحما دیگربار کسوت نو دادند (همان: ۹۶)، حسابی که به ده انگشت تدبیر برهم گرفته بودم به یک ایمای تقدیر برهم زده شد (همان: ۱۰۰)، به دایت سعادت و ارشاد بخت روی به درگاه نهادم (همان: ۱۱۵)، از بوالعجب‌بازی ایام دست‌پاک و حقه‌تهی مانده‌ام (همان: ۱۲۲).

اینگونه سلب مسئولیت از خود و نسبت دادن اتفاقات و امور به بخت یکسره هم از واقع‌بینی خالی نیست، چه مؤلف در مواقعی که کاری از او برنمی‌آمده و زمام امور به‌کلی از اختیار او بیرون بوده است، چاره‌ای جز انتساب کارها به بختِ افتان‌خیزان خویش نداشته است.

اسنادهای مجازی مؤلف از اینجا به کار ما مربوط می‌شود که نویسنده برای معنای اندکی که در نظر دارد، یعنی بیانِ بسیاریِ رنج و غلبه خشونت بر جهان، الفاظ فراوانی را در متن کتاب آورده است. کاربرد اسناد مجازی در نفثةالمصدور نیز بسیار زیاد است. این علتی است که به خاطر آن در مبحث قبل درباب تقدیرگرایی سخن گفتیم. اسناد مجازی در کنار جان‌بخشی به اشیا و نسبت دادن افعال به غیر ذی‌روح قرار دارد که موارد آن در متن فراوان است و ما در اینجا به برخی از این موارد اشاره می‌کنیم.

| فاعل | عمل |
|---|---|
| تلاطم امواج فتنه | کار جهان برهم شورانیده |
| سیلاب جفای ایام | سرهای سروران را جفای خود گردانیده |
| طوفان بلا | بالا گرفته |
| بروق غمام بصرربای | به بریق حسام سرربای تبدیل شده |
| بارسالار ایام | بار حوادث درهم بسته |
| شمشیر | سرداری پیشه گرفته |

| | |
|---|---|
| تدبیر | چون گوی سرگردان شده |
| خناجر | با حناجر الف گرفته |
| سموم عواصف | آب از روی همگنان برده |
| سلامت | گوشه‌نشین شده |
| دود سرگذشت من | چهره خورشید را تاریک کند |
| خون | چون غصه به حلق آمده است |
| مهره اجل | در ششدره سوءالحظ افتاده |
| سعادت | وداع فرموده |
| صراحی | غرغره در گلو افکنده نوحه کار او می‌کرد |
| نسیم صبای قبول | از مهب اقبال این پادشاه بر حال من پریشان‌حال وزید |
| داعی اضطراب | آیت تلک امه قدخلت بر سر کار خوانده |
| ناعی انقلاب | هذه دوله قدتولت ندا درداده |
| بخت خفته | خواب خرگوش غالب گردانیده بود |
| سپیده سپیدکار | چادر قیری از روی جهان درکشید |
| ضباب | حجاب آفتاب گشته |
| عیار راه‌نشین برف | با سر کوه رود |
| فراش نسیم | بساط جهان سپیدگلیم درهم پیچد |
| کوه | دامن پیراهن گازری تا کمرگاه درنوردد |
| زمانه دورنگ | پیسه کلاغی نزاییده بود |
| سنگ سنگدل | بگدازد |
| منافقت | حجاب برانداخت |
| نکبای نکبت | تن مسکین را کشته است |

در فرایند قرائت پس‌کنشانه روشن می‌شود که نویسنده قصد نگارش تاریخ ندارد؛ آنچنان که نمی‌توانیم به آن همچون منبعی برای فهم بهتر رویدادهای زمان حملهٔ مغول بنگریم، بلکه قصد او از آفریدن اثر، راضی کردنِ دوستان و خارج کردنِ غصه از سینهٔ خودش است؛ کاری که آن را با گریزهای متعدد به شرح حال خودش انجام می‌دهد و از روبه‌روشدن با سرزنش کسانی ممانعت می‌کند که ممکن است نویسنده را به برداشتنِ جانش و بی‌اعتنایی به اهل خانه و دوستان متهم کنند. نفثة المصدور بیش از همه برای

این عده خاصیت اقناع‌کنندگی دارد و پیش از آنکه آنها زبان به اعتراض بگشایند، دست روی دهان معترضان می‌گذارد تا به جای اینکه به او پرخاش کنند، از سر دلسوزی و شفقت با او مواجه شوند تا جانِ رنجدیدهٔ او را التیام بخشد.

نسبت دادن اتفاقات تلخ و مردم‌کشی که در پی ایلغار مغول حادث شده است به بلاخیزی دوران و دستِ روزگار، از این مقوله کلان نشان دارد که تمایلِ مردمان به جانبِ مسئولیت‌گریزی بوده است تا پذیرشِ بار آن. ضمن اینکه بلای آسمانی انگاشتن این‌طور وقایع، مانعِ این می‌شود که حادثه‌دیدگان چنان‌که باید به دفاع بپردازند یا چاره‌ای برای دفعِ شر بیندیشند. واقعیت این است که هرگز نمی‌توانیم غایب بودنِ اثری از دخالتِ انسان را در بارشِ این مصیبت‌ها به تنبلی و بی‌حمیتی نویسنده یا جامعه‌ای نسبت دهیم که زیدری متعلق به آن است. به‌ویژه اینکه زیدری شاهدِ جان‌سختِ تیربارانِ بلایی بوده است که روزگار از کمانِ مغولان بر سینه دوستانِ هم‌آوازش نشانده است. چه اگر نیک بیندیشیم و اگر همه اتفاقاتی که نویسنده تحمل کرده است واقعاً برای خودش رخ داده باشد، زنده ماندنِ او برای شرحِ این سطور بیشتر به معجزه می‌ماند.

در تحلیل کلان، این طرز اندیشیدن را باید به ساختارهای کلان اجتماعی، فرهنگی و روانی نسبت داد که ورای متن، به دانش فرهنگی- اجتماعی نویسنده شکل داده‌اند. نسل‌کشی‌ای که مغولان در ایران به راه انداختند، تنها یکی از مایه‌های نگون‌بختیِ ایرانیان است و خود به اندازه همه آنها زیان‌بار بوده است. حمله‌های پی‌درپی و ریشه‌براندازِ قبایلِ صحرانشین، خودکامگیِ حاکمان و فقدان امنیت، مناسب نبودنِ وضعیتِ معیشتی مردم، اینکه مردم - به گواهی تجربه نسل‌ها - در پی هر آبادانی منتظرِ ویرانیِ دهشت‌باری بودند و هزاران دلیلِ کوچک و بزرگ دیگر که این وجیزه مجالِ پرداختن به آنها نیست، به علاوه تهاجمِ ویرانگرِ مغول که ابعادی بسیار گسترده داشت، این طرز تفکر را توجیه می‌کند. نمی‌شود از ملتی که مصیبت‌ها امانش نداده‌اند انتظار داشت که بارِ همه مسئولیت‌ها را بر گُرده خود بگیرد. نسبت دادنِ ناکامی‌ها به تقدیرِ آسمانی دست‌کم بخشی از اضطراب‌ها را از حوزه اختیار آدمی خارج می‌کند، تا او را لحظه‌ای به آرامش یا تعادل روانی برساند تا به زندگی و به چشم دیدنِ تباهیِ کار فاسدان[۳] امیدوار باشد.

از زاویه‌ای دیگر می‌توان به «تک‌صدایی» بودن متن - به تعبیر باختین - اشاره کرد.

هیچ صدایی جز صدای نویسنده در متن شنیده نمی‌شود. درباب دوستان و دشمنان، این وضع یکسان است. آنجا که درباب دوستانی چون نجم‌الدین احمد سرهنگ سخن می‌گوید (زیدری، ۱۳۸۹: ۹) و برای او آرزو می‌کند که خداوند او را با سعادت قرین دارد و او را به خواسته‌اش برساند، یا آنجا که از نائبِ عراق سخن می‌گوید و صفتِ نیک و بدی برای او ذکر نمی‌کند (همان: ۱۱)، آنجا که از حرامیان سخن می‌گوید: «چون عقاب گرسنه دهان‌گشاده و صعالیک به طمع آن حرام‌ریزه از شاهین پرواز و از شیر زهره فراخواسته» (همان: ۱۱)، آنجا که از لشکر تاتار یاد می‌کند و آنها را «هادم لذات» و «مخیب آمال» (همان: ۱۲)، «تنگ‌چشم و تنگ‌حوصله» (همان: ۳۰)، «گوران خرطبع و خاکساران آتشی» (همان: ۳۳)، «مورحرصان مارسیرت» (همان: ۴۱) و... می‌نامد، آنجا که سخن از شرف‌الملکِ وزیر می‌گوید و هرگز به علتِ عداوتِ او با خود اشاره نمی‌کند و چنین می‌نماید که او شخصی «بدذات» بوده است: «عداوت و بوالعجبی وزیر، که با چندین سوابق و لواحق جان‌سپاری که در هوی و ولای او نموده بودم، ... به خون من تشنه گشته بود» (همان: ۱۲-۱۳)، آنجا که از جایگزین خودش در مدت غیبت عراق می‌گوید: «مجنونی نحوی... خطی چون دستگاه کفشگران پریشان، عبارتی چون هذیان محموم نامفهوم، ... هر مجهول که فاعل از مفعول شناخت و موضوع از محمول فرق کرد، سلیمان‌وار به منطق‌الطیر نرسد...» (همان: ۱۴- ۱۵)، آنجا که از سلاطین ایوبی سخن می‌گوید (همان: ۲۸)، یا اهل گنجه و رنود آن (همان: ۲۳ و ۲۵)، یا آنگاه که از جلال‌الدین سخن به میان می‌آورد و او را: «سکندر در میان ظلمات گرفتار... مردمک چشم اسلام، ... در یتیم سلطنت... گوهر شب‌افروز شاهی... آفتاب... شیر خفته» می‌خواند (همان: ۴۲)، حیدر... شیر عرین... سلیمان... (همان: ۵۰)، یا آنجا که از حاکمِ آمِد سخن می‌گوید: «آن بی‌حمیت سست‌پیوند» (همان: ۵۹) که «جگرگوشه مسلمانان را چون سبایای شرک در نخاس به ثمن بخس می‌فروخت» و «خزینه به مال بیکسان آراسته می‌کرد» و «به پیش‌خورد سگان تاتار دهان بیالود» (همان: ۶۰)، یا آنجا که از جمال علی عراقی سخن می‌گوید: «به عصا فروخزیده، به شرکت عیان خر فرا کاروان داده، غر داده و زر داده و سر هم داده» (همان: ۷۵)، «صاحب منصبِ ناگهان، خواجه نابیوسان، نانِ مردمان به دبیرستان برده و دواتِ

دیگران به دیوان آورده (زیدری، ۱۳۸۹: ۷۶)، آنجا که از احمد ارموی «آن گاوریشِ خرطبع» یا از غلام بغدی «سهل‌قیادِ سست‌شلوار» (همان: ۸۵) سخن به میان می‌آورد، جز سخن و توصیف نویسنده صدایی نیست. گفت‌وگو به معنای نقل سخن گوینده و پاسخ مخاطب، در این متن دیده نمی‌شود.

در تحلیل کلان باید به سراغ زمینه‌ها و ریشه‌هایی برویم که با چارچوب‌های تعیین‌کننده و ساختاریشان، بستری را تدارک دیده‌اند که تنها متون تک‌صدایی از دل آن می‌تواند بیرون بیاید. می‌توان ریشه‌های فرهنگ استبدادی جامعه مؤلف را که به صدای مخالف مجال نمی‌داد، به این وضعیت مربوط دانست. کاتوزیان این وضعیت مربوط به استبداد را به‌خوبی تحلیل کرده است (همایون‌کاتوزیان، ۱۳۷۲: ۵).

چارچوب‌های تعیین‌کننده نظامِ سلطه، سیطره‌شان را بر ذهن و ضمیرِ همگان استوار کرده‌اند و به نظر می‌رسد نمی‌توان از دلِ چنین جامعه‌ای، صدایی جز صدایِ حاکم شنید. متن، آن اندازه تک‌صدایی است که حتی همراهان زیدری نیز در آن خاموش‌اند و ما در مقام مخاطب هرگز از آنان چیزی نمی‌فهمیم، مگر زمانی که بند از دست و پای نویسنده بخت‌برگشته بازمی‌کنند: «یکی از آنها که به دام من بسته بود و به بلای من گرفتار، بند خویش بازکرد و به نزدیک من آمد... آن بیچاره بی‌دست‌وپای، به هزار حیله دست و پای من بگشاد...» (زیدری، ۱۳۸۹: ۹۱-۹۲).

درباب دشمنان نیز چنان‌که گفتیم، بی‌آنکه به علت دشمنی آنها با خودش اشاره کند و به آنها مجال سخن گفتن در متن بدهد، با منفورترینِ دشنام‌ها از آنها یاد می‌کند؛ هر چند خودش نیز در بیانی تأثیرگذار و عاطفی می‌گوید من نیز از شکایت لب فروبسته‌ام، در حالی که می‌دانیم ماهیتِ نفثةالمصدور، شکایتی است به دوستی دورافتاده برای بیرون ریختنِ رنج سینه: «با آنکه بی‌التفاتیِ خداوند همه شداید را که کشیده‌ام، سر بسته است، لب فروبسته‌ام... دل که اسیر محنت است، بأسره در میانِ خون خواهد بود... خطابِ من با هر سحاب که بدان طرف کشیده است: هنیئا لک یا سحاب و جواب با هر غراب که از آن جانب آمده است: یا ویلتی اعجزت ان اکون مثل هذا الغراب...» (همان: ۱۲۵).

زیدری در مقایسه با کسانی که همراهی‌اش می‌کنند و ما هرگز نامی از ایشان

نمی‌شنویم، چه احتمالاً به اندازه نویسنده، صاحب‌منصب و مهم نیستند که یادکردِ نامشان چیزی بر تأثر مخاطب بیفزاید، «امکانِ این را دارد که به توصیفِ رضایت‌بخش‌تری از «حقیقت» دست یابد» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۷۹: ۱۳۵) و بدون چنین دسترسی‌ای، قادر نبود ذهنِ خواننده امروزی‌اش را تسخیر کند.

## نتیجه‌گیری

چنان‌که دیدیم، زیدری نسوی ادراک خود را از واقعه مغول و آنچه جهان را در این واقعه در برگرفت، به رشته تحریر درآورده است. هر چند مؤلف دیگر در جایگاه سابق خود، منشی محمد خوارزمشاه نیست، «توانایی» او در نوشتن و داشتن این «فرصت» در پناه جایگاهی که سلاطین ایوبی در میافارقین به او اعطا کرده‌اند، آن هم به سبب آشنایی‌ای که در زمان سِمت درباری‌اش با آن سلاطین حاصل کرده بود، به نوعی او را در جایگاه «قدرت»، در اصطلاح فوکویی آن قرار داده است و می‌تواند حوادث را از زاویه دید خود و آنگونه که خرسندش می‌کند روایت کند. مناسبات قدرت حاکم بر متن باعث می‌شود که نفثة‌المصدور به تریبونی برای اعلام نظر نویسنده تبدیل شود؛ جایگاهی که صدای هیچ دشمنی، چه خودی و چه بیگانه، در آن شنیده نمی‌شود. آنچه شنیده می‌شود، صدای دندان‌هایی است که برای بریدن گوشت راوی تیز می‌شوند؛ دندان خودی‌هایی مثل شرف‌الملک وزیر و جمال‌علی عراقی و صدای تیز کردن شمشیرهای دشمن تاتار به طمع جان نویسنده، که به دشواری خود را از معرکه آنها رهانده است.

زیدری برای اقناع خواننده و بیان خرسندکننده روایتش از حمله مغول، از چند روش استفاده کرده است:

۱. درازگویی و استفاده از منِ فردی ۲. به کارگیریِ عناصر طبیعت و انباشت توصیفات طبیعی ۳. تقدیرگرایی ۴. اسنادهای مجازی ۵. ساختار قصیده‌وار ۶. ممانعت از شکل‌گیری گفت‌وگو.

در کنف این قدرت، حتی از سلطان نیز انتقاد می‌کند و چیزهایی را که در زمان حیات سلطان و ملازمت با او می‌توانست و باید به زبان می‌آورد و بنا بر «مصلحت» از این کار چشم پوشید، به زبان می‌آورد و تا می‌تواند از او انتقاد می‌کند.

او ضمن سلب مسئولیت از خود و افکندن بار همه آن مصیبت‌ها به گردن روزگار، که ضمن مباحث اسناد مجازی و تک‌صدایی و تقدیرگرایی بـه آنهـا اشـاره کـردیم، ماهیـت استبدادی فرهنگ روزگارش را نیز به ما نشـان مـی‌دهـد. سـاختارهای کـلان قـدرت در روزگار مؤلف که سابقه‌ای بس طولانی دارد، مانع این می‌شود که مؤلف اجـازه دهـد کـه صدایی جز صدای خودش در متن به گوش برسد. حتی چنان‌که ذیل مبحث تک‌صـدایی اشاره کردیم، مخاطب اصلی نوشته – سـعدالدین - نیـز از مشـارکت در سـاخت معنـای کلام منع شده است. زیدری حتی کار هر کسی را هم که بخواهـد گمـان بـرد کـه او در جایگاه امنی نشسته است و یاران را فراموش کرده است به «بصیرٌ بالعباد» وامی‌گذارد.

## پی‌نوشت

۱. زیدری در سیرهٔ جلال‌الدین نیز ذکری از پسرعم خود به نام سعدالدین جعفربن‌محمـد بـه میان آورده است که مصحح کتاب احتمال زیادی می‌دهد که این دو سـعدالدین یکـی باشـند (زیدری نسوی، ۱۳۸۹: هفتاد و نه).

۲. «بالجمله از مدت مفارقت تا امروز چهار سال و چیزی است...» (زیدری نسـوی، ۱۳۸۹: ۱۰، ۱۱۶ و ۱۲۰).

۳. در نفثةالمصدور آنجا که نویسنده سرانجامِ شومِ حاکمِ آمِد را به چشـم مـی‌بینـد و تشـفی می‌یابد، مصداق این سخن است.

## منابع


امینی، محمدرضا (۱۳۸۸) «بازنگری مبانی علم معانی و نقد برداشت‌های رایج از آن»، متن‌شناسی ادب فارسی، دوره اول، شماره ۳، صص ۵۹-۷۶.

بتلاب اکبرآبادی، محسن و محمدعلی خزانه‌دارلو (۱۳۹۰) «نمودهای رمانتیسم در نفثه المصدور»، متن‌شناسی ادب فارسی، شماره ۱۱، ۴۷-۶۰.

برکت، بهزاد و طیبه افتخاری (۱۳۸۹) «نشانه‌شناسی شعر، کاربست نظریه مایکل ریفاتر بر شعر ای مرز پرگهر فروغ فرخزاد»، جستارهای زبانی، شماره ۴، صص ۱۰۹-۱۳۰.

بهار، محمدتقی (۱۳۷۶) سبک‌شناسی، جلد سوم، چاپ نهم، تهران، مجید.

بلعمی (۱۳۷۸) تاریخنامه طبری، تحقیق محمد روشن، تهران، سروش.

پاینده، حسین (۱۳۸۷) «نقد شعر آی آدمها سرودهٔ نیما یوشیج از منظر نشانه‌شناسی»، نامهٔ فرهنگستان، سال دهم، شمارهٔ ۴، پیاپی ۴۰، صص ۹۵-۱۱۳.

تجلیل، جلیل (۱۳۶۳) معانی و بیان، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

رنجبر، محمود و محمدعلی خزانه‌دارلو (۱۳۹۱) «بررسی روایت و بن‌مایه‌های داستانی در نفثة‌المصدور»، کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی، ۲۵، ۸۷-۱۱۴.

دینوری، ابوحنیفه احمدبن‌داود (۱۳۷۱) اخبارالطوال، ترجمه محمود مهدوی دامغانی، تهران، نی.

ذاکری کیش، امید (۱۳۹۴) «تحلیل محتوای غنایی نفثه المصدور»، پژوهشنامه ادب غنایی، ۲۴، ۹۷-۱۱۶.

رادمنش، عطامحمد و ندا پازاج (۱۳۹۲) «رویکردی به ایهام در نفثه المصدور زیدری نسوی»، مطالعات زبانی بلاغی، ۸، ۶۹-۹۰.

رضانژاد، غلامحسین (۱۳۶۷) اصول علم بلاغت، تهران، دانشگاه الزهراء.

رنجبر، محمود و محمدعلی خزانه‌دارلو (۱۳۹۱) «بررسی روایت و بن مایه‌های داستانی در نفثه المصدور»، کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی، ۲۵، ۸۷-۱۱۴.

زیدری نسوی، شهاب‌الدین (۱۳۸۴) سیره جلال‌الدین منکبرنی، تصحیح مجتبی مینوی، چاپ سوم، تهران، علمی و فرهنگی.

---------- (۱۳۸۹) نفثة‌المصدور، تصحیح و توضیح امیرحسین یزدگردی، چاپ سوم، تهران، توس.

سام خانیانی، علی اکبر و مصطفی ملک پایین (۱۳۹۲) «تحلیل زبان شناسانه نفثه المصدور زیدری نسوی»، ۵۸، ۱۱۵-۱۳۴.

سلامت‌نیا، فریده و سعید خیرخواه بزرکی (۱۳۹۳) «نگاهی تازه به نثر شاعرانه نفثه المصدور»، زیبایی‌شناسی ادبی، ۲۲، ۸۵-۹۷.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷) سبک‌شناسی نثر، تهران، میترا.
---------- (۱۳۹۳) معانی، تهران، میترا.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۸) تاریخ ادبیات در ایران، جلد سوم، چاپ یازدهم، تهران، فردوس.
طحان، احمد (۱۳۸۷) «نقد و بررسی زیباشناختی نفثه المصدور»، پژوهش‌های ادبی، ۱۹، ۸۹-۱۱۶.
عباسی، حبیب‌الله و حجت کجانی حصاری (۱۳۹۵) «نقش موسیقی در گزینش واژگان نفثه المصدور»، زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، ۸۰، ۱۱۵-۱۳۶.
فاضل، احمد (۱۳۸۸) «درآمدی بر سخن‌آرایی و ظرافت‌های معنایی در نفثه المصدور»، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، ۳، ۱۱۱-۱۲۶.
محجوب، فرشته (۱۳۹۵) «واکاوی ساختاری و زیباشناختی نفثه المصدور»، فنون ادبی، ۱۷، ۲۰۷-۲۲۲.
همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۲) استبداد، دموکراسی و نهضت ملی، تهران، مرکز.
یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۷۹) روش و نظریه در تحلیل گفتمان، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران، نی.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاهم، پاییز ۱۳۹۷: ۱۰۶-۷۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۵/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۲

# تحلیل طرح‌واره‌های حجمی در نمود آب و آتش در اشعار مولانا بر پایه زبان‌شناسی شناختی- فرهنگی

فریبا صادقی *
رویا صدیق ضیابری **
رضا خیرآبادی ***

## چکیده

پژوهش حاضر قصد دارد با استفاده از نظریه زبان‌شناسی فرهنگی، در جهت آشنایی با نظام استعاری- فرهنگی زبان فارسی و همچنین الگوی تاریخی و اسطوره‌ای «آب و آتش»، به بررسی رابطه زبان و مفهوم‌سازی‌های فرهنگی در اشعار مولانا بپردازد. نمود آب و آتش در شش دفتر مثنوی معنوی و کلیات دیوان شمس مولانا چشمگیر است. مولانا در ۱۸۸۸ بیت از ابیات خود به عناصر اربعه اشاره داشته، در ۵۲۴ بیت از آب و در ۵۷۴ بیت از آتش بهره جسته است. آب و آتش به عنوان دو عنصر متضاد از عناصر اربعه، دو خصوصیت متمایز از هم در عالم طبیعت دارند. اما این دو عنصر در مفاهیم ادبی و کارکرد استعاری به‌ویژه مضامین عرفانی وقتی در طول یک بیت قرار می‌گیرند، خاصیت فراطبیعی یافته، به نوعی تضاد دیرینه عقل و عشق را به تصویر می‌کشند. هدف این پژوهش، دستیابی به شناخت از طریق کاربرد طرح‌واره‌های حجمی دل، سر و چشم بوده است، تا با بررسی کارکرد این طرح‌واره‌ها، شناخت دقیق‌تری از شخصیت فردی و اجتماعی این شاعر حاصل گردد. از مهم‌ترین دستاوردهای این پژوهش که می‌توان به آن اشاره داشت:
۱. در ادبیات فارسی دل مظهر درک شهودی است و چشم نماینده حواس ظاهری بوده و پر کاربردترین ابزار برای درک واقعیت محسوب می‌شود. بسامد مظروف دل در اشعار مولانا نسبت به مظروف چشم به نوعی شخصیت شهودی

* نویسنده مسئول: دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شاهرود fsadeghie@ymail.com
** استادیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شاهرود r.sedigh@ymail.com
*** استادیار گروه زبان‌های خارجی، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی rkheirabadi@gmail.com

مولانا را مطرح می‌کند.
۲. سر در زبان فارسی ظرف مفاهیم مرتبط با اندیشه قرار گرفته است، اما در اشعار مولانا، سر ظرف واژگان مرتبط با عشق است. مفهوم عشق به عنوان مظروف سر در اشعار مولانا با واژگان متفاوتی بیان شده است که تحلیل آنها عشق پرشور و تاحدودی عشق رفاقتی را در نگاه احساسی مولانا نشان می‌دهد.

**واژه‌های کلیدی:** مولانا، مثنوی، غزلیات شمس، تقابل، طرح‌واره‌های حجمی.

**مقدمه**

زبان به عنوان وجه تمایز انسان از حیوان، از دیرباز موضوعی فکری و فلسفی محسوب می‌شده و همواره مورد توجه دانشمندان و پژوهشگران بوده است؛ به طوری که دغدغهٔ شناخت زبان، منجر به شکل‌گیری دانش زبان‌شناسی شده تا زبان را به صورت تخصصی و علمی مورد بررسی قرار دهد. از طرف دیگر، محققان علوم شناختی برای زبان اهمیت زیادی قائل‌اند و آن را دریچهٔ ورود به ذهن می‌دانند. از نظر آنان، زبان یکی از عالی‌ترین نمودهای ذهن است که هم محصول شناخت است و هم خود فرایندی شناختی به حساب می‌آید. از این‌رو زبان‌شناسیِ شناختی به عنوان مکتبی که ساخت، یادگیری و استفاده از زبان را بهترین مرجعی می‌داند که می‌توان با استفاده از آن، شناخت انسان را توضیح داد، از جایگاه ویژه‌ای در علوم شناختی برخودار است (نورمحمدی، ۱۳۸۷: ۲).

شناخت فرهنگی که در مراحل مختلف تاریخ یک جامعه زبانی بسط یافته است، در شکل‌گیری جنبه‌های مختلف زبان، نقش مهمی ایفا می‌کند، به نحوی که می‌توان ردپای آن را در کاربردهای زبانی روزمره گویشوران مشاهده کرد. در این مفهوم می‌توان زبان را جایگاهی برای حفظ و نگهداری شناخت فرهنگی و به ارتباط گذاشتن شناخت فرهنگی در نظر گرفت. به عبارت دیگر زبان در قالب مفهوم‌سازی‌های فرهنگی- زبانی، نقش خود را هم به عنوان مخزن حافظه و هم به عنوان ابزاری منعطف برای انتقال شناخت فرهنگی و مؤلفه‌های آن ایفا می‌کند (Sharifian, 2014: 12).

یکی از پیامدهای طبیعی رشد رویکردهای میان‌رشته‌ای در مطالعه شناخت، بازنگری و البته بسط مفهوم شناخت است (شریفیان، ۱۳۹۱: ۴۹). رویکردهای جدید بر این اساس استوار هستند که شناخت، فعالیتی (بدن‌مند و موقعیت‌مند) است و درآن قصدمندی نقش مهمی را ایفا می‌کند. ساحت دیگری که مفهوم شناخت بدان راه یافته است، بعد فرهنگ است. مطالعه فرهنگ به دو دلیل عمده با علوم شناختی مرتبط است؛ اول آنکه بن‌مایه وجودی فرهنگ، تجلی‌گاه و در عین حال متأثر از توانایی‌های شناختی انسان است. دومین دلیل آن است که امروزه جوامع بشری تمام جنبه‌های زندگی انسان و به‌ویژه فعالیت‌های شناختی او را در چارچوب فرهنگی قرار می‌دهند. صرف‌نظر از جایگاه مفهوم‌سازی‌هایی مانند طرح‌واره، مقوله و استعاره در شناخت فردی، این مفهوم‌سازی‌ها

تا حد زیادی در سطح فرهنگی شناخت، تکوین و رشد می‌یابند. افراد تاحدودی در تجربه‌های مشترکی شرکت دارند و به طور مداوم شیوه مفهوم‌سازی تجربه‌های خود را با هم تبادل و آنها را قراردادی می‌کنند. این نوع مفهوم‌سازی‌ها، «مفهوم‌سازی فرهنگی» نامیده می‌شود. مفهوم‌سازی‌های فرهنگی، نظام‌های پیچیده و پویایی از دانش به وجود می‌آورند. در طول زمان این نظام‌های پویا می‌توانند اندیشه و رفتار مردم را هدایت کنند و حتی جهان‌بینی آنها را شکل دهند. مفهوم‌سازی‌های فرهنگی، اعضای یک گروه فرهنگی را قادر می‌سازند تا با ذهنیتی مشترک به مسائل بنگرند (شریفیان، ۱۳۹۱: ۶۰).

اشعار مولانا همواره از جنبه‌های زیبایی‌شناسی مورد توجه پژوهشگران قرار داشته است. در این پژوهش سعی شده در تحلیل استعاره‌ها و طرح‌واره‌های حجمی رویکردشناختی- فرهنگی نیز بررسی شود و به استعاره‌ها نه فقط به عنوان آرایه‌های ادبی، بلکه به عنوان کلید شناخت ذهن و زمینه‌های تفکر شاعر در زبان توجه شود. در این چارچوب شناختی- فرهنگی، مفهوم‌سازی به تمام فرایندهای شناختی اطلاق می‌شود که در نظام شناختی انسان، جنبه اساسی دارد. زبان‌شناسی فرهنگی تلاش کرده است تا نقش طرح‌واره فرهنگی را در روابط میان‌فرهنگی نشان دهد. این چارچوب میان‌رشته‌ای با استفاده از ابزار تحلیلی و مفاهیم نظری چندین علم، که پیش از این جدا از هم در نظر گرفته می‌شدند، از دستاورد چندین حوزه مربوط به زبان‌شناسی کاربردی، مانند روابط میان‌فرهنگی و کاربردشناسی بینافرهنگی بهره می‌گیرد. در تعریف شناخت فرهنگی باید گفت که این نوع شناخت دربردارنده دانش فرهنگی است و به نحوی تکوینی در فرایند تعامل میان اعضای یک گروه فرهنگی در طول زمان و مکان شکل می‌گیرد (ر.ک: Sharifian, 2015).

این پژوهش به دنبال آن است تا بتواند الگویی ویژه جهت استخراج استعاره‌ها و طرح‌واره‌های تصوری که در اشعار مولانا بر مبنای واژه‌های آب و آتش شکل می‌گیرند، ارائه دهد. از منظر زبان‌شناسی فرهنگی لازم است عناصر آب و آتش از لحاظ مفهوم‌سازی فرهنگی و تغییرات معنایی بررسی شود. ضمن بررسی الگوهای فرهنگی، تاریخی و اسطوره‌ای «آب و آتش»، به تحلیل شناختی پاره‌ای از استعاره‌های برگرفته از این دو عنصر متضاد در شش دفتر مثنوی معنوی و کلیات دیوان شمس می‌پردازیم. در

شش دفتر مثنوی معنوی و دیوان شمس با ترکیب‌های وصفی و اضافی متفاوتی از آب و آتش روبه‌رو می‌شویم. در برخی ابیات این دو واژه در معنای حقیقی و متعارفشان به کار رفته‌اند و گاهی در تقابل با خصلت وجودی‌شان، در قالب استعاره‌ها و طرح‌واره‌ها به تصویر درآمده‌اند.

برای تبیین مفاهیم پنهان در پس واژه‌های آب و آتش در شعر مولانا، مقاله وانگ بسیار کارآمد است. وی معتقد است که یک واژه به عنوان یک درختچه کاکتوس عمل می‌کند (ر.ک: Wang, 2001، به نقل از Min & Wenbin, 2008: 21). با الگو قرار دادن زنجیره معنایی مورد نظر (Taylor, 2003: 108) و نظریه پیش‌نمونگی، الگوی دیگری از تغییرات معنایی در قالب درختچه‌های کاکتوسی شکل ارائه می‌دهد. با این روش، مسیر تغییرات معنایی به نحو بهتری قابل ردیابی و ملاحظه می‌شود. در نظر وی، شیوهٔ تبدیل و گسترش معنای اصلی به معنای اشتقاقی همانند شیوهٔ رشد درختچه‌های کاکتوس است. همان‌گونه که درختچه‌های کاکتوس از دانه‌های مختلفی تشکیل شده‌اند که هر یک در جهتی رشد می‌کنند، هر واژه نیز می‌تواند چند معنای اصلی داشته باشد که شبیه دانه‌های مختلف کاکتوس هستند و سپس از آنها معنای مختلفی به شکل زنجیری یا تشعشعی گسترش یابند. ریشه‌های کاکتوس در زمین هستند و از مواد غذایی موجود در زمین تغذیه می‌کنند. ریشه و خاک تغذیه‌کننده این درختچه‌های زبانی، فرهنگ و تجارب بدنی سخنگویان یک جامعه زبانی است. این نظر تأکیدی بر گفته لیکاف و جانسون است که معتقدند دو نوع منبع اساسی برای ریشه‌های نظام مفهومی و شناختی انسان وجود دارد: تجارب فیزیکی مستقیم و پیش‌انگاره‌های فرهنگی (Lakoff & Johnson, 1980: 57).

آب و آتش در مضامین عرفانی وقتی در طول یک بیت قرار می‌گیرند، در سطح ظاهری تضاد و تقابل و در سطح برتر آنگاه که از جدال بین آتش عشق و آب عقلانیت سخن به میان می‌آید، از خاصیت ذاتی‌شان دور شده، خاصیتی دیگر از ماهیت وجودی خود را به نمایش می‌گذارند. شاید تشبیه عشق به آتش در مفهوم خاصیت سوزانندگی و نابودکنندگی آن باشد. آتش، مفهوم انتزاعی عشق را تصویر می‌کند و آب، مفهوم حسی آن را. آتش ویژگی‌هایی دارد که آن را در حوزه عشق عرفانی و نیز فضای انفسی قرار می‌دهد:

۱. آتش به دو نوع بیرونی و درونی تقسیم می‌شود. آتش بیرونی، «مکانیکی است و تباهی‌آور و ویران‌کننده و آتش درونی، مینوی است و کمال‌بخش و بارورساز و پختگی‌افزای» (باشلار، ۱۳۷۸: ۱۸۲).

۲. تشبیه عشق به آتش به آن جنبه عرفانی، الهی و انفسی می‌دهد. در دیدگاه عرفانی، «آتش برادرِ نفس ناطقه و خلیفه خداوند است، چون آتش مانند نفس ناطقه همواره طالب مرتبهٔ اعلی است و عالم را روشن می‌کند» (ستاری، ۱۳۷۲: ۴۶). آتش «از آن عالم علوی است و به اکراه وی را بدین عالم آورده‌اند. آفریدگار از بهر منافع بندگان وی را در جمادات محبوس کرده و در هرچه آویزد، وی را نیست کند تا چون خلاص یابد قصد مرکز علوی کند» (باشلار، ۱۳۷۸: ۶۸، پاورقی مترجم به نقل از عجایب‌المخلوقات). در اصطلاح عارفان، «رمز دوگانه‌ای از قهر و محبت الهی است. هم فانی‌کننده غیر و هم سرچشمهٔ نور است» (کزازی و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۶).

۳. «آتش در میان تمام پدیده‌های هستی از جایگاه ایده، یعنی سیمای بدون تن‌وارگی یا چهرهٔ بدون پیکره برخوردار است» (نقوی، ۱۳۸۷: ۳۷) و این ویژگی با رویکرد انفسی به عشق تناسب دارد.

۴. دیگر ویژگی‌های آتش مثل مافوق جاندار بودن (به نهایت درجه زنده بودن)، قدرت ذاتی (اثربخشی در ذات آن نهفته است)، سرعت در تغییر و حرکت به سمت بالا (باشلار، ۱۳۷۸: ۶۷ و ۷۹ و ۱۸۱) بیشتر با عشق الهی و انفسی سازگار است. به عنوان نمونه سرعت در تغییر در عرفان، ویژگی دل نیز می‌باشد: «دل مؤمن در ساعتی هفتاد بار بگردد و دل منافق هفتاد سال بر یک حال بماند» (گوهرین، ۱۳۸۸: ۲۴۲ به نقل از جنید).

واژه‌های آب و آتش علاوه بر ماهیت ذاتی خود به عنوان یکی از مظاهر واقعی در تصویر شعری، در بردارنده میراث فرهنگی هستند که ساختار اسطوره‌ای و تمدن فرهنگ‌ها در آنها نمود دارند. شاید به نوعی بتوان بسامد وقوع آب و آتش را در اشعار و ادبیات در ریشه‌های فرهنگی و تاریخی این دو واژه دانست. نمود این دو واژه در غزلیات مولانا چشمگیر است. مولانا در ۱۸۸۸ بیت از ابیات خود به عناصر اربعه اشاره داشته است. در ۵۲۴ بیت از آب و در ۵۷۴ بیت از آتش بهره جسته است. آگاهی مولانا از

امکانات لفظی و تأثیربخشی مظاهر طبیعت، کاربرد این دو واژه را در قالب آرایه‌ها و صور بلاغی به‌ویژه در خلق استعاره و طرح‌واره به وضوح آشکار ساخته است. استعاره‌هایی که می‌توان از آنها به عنوان «استعاره‌های فرهنگی» یاد کرد و ردپای آنها را در فرهنگ، تاریخ و مذهب جست. می‌توان گفت نگاه غالب در اشعار مولانا، نگاهی برگرفته از فرهنگ اسلامی و قرآن است.

## پیشینه پژوهش

در راستای بررسی استعاره در اشعار مولانا با رویکرد سنتی، مطالب ارزشمندی به رشته تحریر درآمده است. اما در زمینه زبان‌شناسی فرهنگی و بررسی طرح‌واره‌های فرهنگی در ادبیات فارسی به‌ویژه اشعار مولانا، مطالعات اندکی انجام شده است. با توجه به اینکه نظریه زبان‌شناسی فرهنگی نگاهی ویژه به استعاره و مفهوم‌سازی ایجاد کرده، بررسی این ابزار در سایه یافته‌های نو ضروری می‌نماید. پرسش محوری این است که تا چه شعاعی و به کدامین شیوه، تفکر استعاری در اشعار عرفانی می‌تواند در فهم فرهنگ و جامعه منشأ داشته و با آن مرتبط باشد. افکار انتزاعی تا چه میزان و به چه صورت با شناخت ما از جامعه و فرهنگ در ارتباط هستند؟

پاسخ به این سؤالات ما را ملزم می‌دارد تا به مباحثی از دو رشته گسترده یعنی علوم شناختی و علوم اجتماعی بپردازیم و به تبع آن مطالعه علومی چون روان‌شناسی شناختی، زبان‌شناسی شناختی و مردم‌شناسی نیز در این امر ضرورت می‌یابد. از آنجا که می‌بایست ردپای فرهنگ را در انسان‌شناسی و مردم‌شناسی جست، تاکنون نمود استعاره‌های فرهنگی در اشعار ایرانی به‌ویژه مضامین عرفانی مولانا از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی- فرهنگی کمتر مورد بررسی و واکاوی قرار گرفته است.

فتوحی (۱۳۹۶) در کتاب «بلاغت تصویر» کوشیده فن تصویرگری در سبک‌های شعری را مطرح و تفاوت مبانی و اصول آنها را آشکارتر سازد. برای کسب این هدف، بحث بر مدار سبک‌های شعری فارسی و مطابقهٔ آنها با مکتب‌های ادبی اروپایی می‌گردد. در هر بخش پس از بحث دربارهٔ مبانی سبک شعری از ماهیت تصویر در آن سبک، کارکرد تصویر و مبانی معرفتی آن و نیز جایگاه آن در بافت شعر سخن گفته شده و

مفهوم برخی اصطلاحات بلاغی با تکیه بر دیدگاه‌های موجود روشن‌تر شده است. در خلال مباحث کتاب به روشنی درمی‌یابیم که مبانی معرفتی و زیبایی‌شناسی تصویر در هر سبک از اساس با دیگر سبک‌ها متفاوت است.

ادیم و همکاران (۱۳۹۴) در پژوهشی با عنوان «تحلیل شخصیت شمس و ارتباط وی با مولوی از دیدگاه روان‌شناسی» با تکیه بر نظریه شخصیت کارن هورنای از دیدگاه علم روان‌شناسی، مراحل شکل‌گیری شخصیت شمس، علت ارتباطش با مولانا، تحول روانی مولانا، علت غیبت‌های ناگهانی و مکرر شمس و همچنین علت قتل شمس را تحلیل نموده‌اند. نتایج تحلیل در این مقاله نشان می‌دهد که شمس زایشگر خویشتن بوده است و مولانا دست‌مایه مطلوبی برای ارضای تمایلات و تعارضات درون روانی بوده است.

آسیابادی و همکاران (۱۳۹۱) در مقاله «طرح‌واره‌های حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی»، به بررسی طرح‌واره‌های انتزاعی از احجام فیزیکی در قالب مفاهیم و تجربه‌های عرفانی در مثنوی معنوی اشاره نموده‌اند. بر اساس طرح‌واره‌های حجمی مطرح شده در این مقاله، انسان به وسیله مفاهیمی که از تجارب فیزیکی ذخیره‌شده در ذهن خود دارد، می‌تواند فضاهای فراحسی و مفاهیم انتزاعی و بسیاری از تجارب و حوادث درونی و عرفانی را تبیین کند.

قره بگلو و رجبی عصر (۱۳۹۰) در مقاله «دل و آتش»، بسامد وقوع واژه دل در کنار عنصر آتش در شعر عرفانی را بررسی و از عشق به عنوان آتش دل تعبیر کرده‌اند که اسباب مجازی را می‌سوزاند و به هستی عاشق، خلوص و لطافت می‌بخشد. دل آنگاه که به حادثه عشق دچار شد، به یاد پیمان ازلی‌اش با معشوق می‌افتد و از شدت اشتیاق، زبانه می‌کشد و گرمی و سرکشی شعله‌هایش آن را از رکود و توقف در عادات رها می‌کند و انگیزه سیر و حرکت به سمت حقیقت در آن روشن می‌شود و با قداست ذاتی خود، ناخالصی‌هایی را که امکان آمیختن آنها به خلوص دل است، می‌سوزاند.

عبدی مکوند و مرداسی سردارآبادی (۱۳۹۰) در مقاله «آتش در آثار منظوم مولانا»، به کارکردهای آتش در قالب تلمیح، تمثیل، استعاره، نماد، مجاز در مثنوی معنوی و دیوان شمس اشاره نموده و همچنین پراکندگی و بسامد وقوع این واژه را بررسی کرده‌اند. صرف‌نظر از آتش به عنوان یک عنصر، آتش عشق بالاترین بسامد را در مثنوی

و دیوان شمس داشته که به نوعی اندیشه عرفانی مولانا را به تصویر می‌کشد. تحلیل داده‌ها در این مقاله نشان می‌دهد که آتش در شعر مولانا در قالب‌های تلمیح، تمثیل، استعاره، نماد، مجاز و غیره حضور یافته است.

خلأ موجود در بیشتر این پژوهش‌ها، بررسی مفهوم‌سازی‌هایی است که در شکل‌گیری طرح‌واره‌های تصوری چون طرح‌واره‌های حجمی، قدرتی، حرکتی و همچنین استعاره‌های فرهنگی نقش دارند. این مفهوم‌سازی‌ها با تعمیم تجربیات عینی به مفاهیم انتزاعی عینیت می‌بخشند و از طریق تحلیل آنها می‌توان به شخصیت فردی و اجتماعی شعرا پی برد که در پژوهش‌های قبل این دیدگاه تاحدودی مغفول مانده است.

## تقابل «آب وآتش» در اشعار مولانا

آب و آتش در اشعار مولانا، کارکردهای متفاوتی دارد و با استعاره‌ها و ترکیب‌های اضافی و وصفی متفاوتی رمزگذاری می‌شود. ترکیب‌های وصفی و اضافی استخراج‌شده در شش دفتر مثنوی معنوی و غزلیات دیوان شمس، نگاه ویژه مولانا به مقوله وادی عشق و سوز و گداز حاصل از پیدایش عشق را در درون انسان به زیبایی به تصویر می‌کشد. جدال بین عشق و عقل و استقبال شاعر از ناملایمات مسیر عشق کاملاً مشهود است. مولانا مثال‌های بسیاری از قصص قرآنی عرضه می‌دارد، آتش ابراهیم، آب نیل، آب حیات و... که الهام ویژه وی از قرآن و همچنین کارکرد اسطوره و کهن‌الگو را در عرصه شعر به نمایش می‌گذارد. در ادامه به پربسامدترین این ترکیب‌های وصفی و اضافی در اشعار مولانا اشاره می‌کنیم و سپس به بررسی و رمزگشایی برخی از این ترکیب‌ها می‌پردازیم.

آنچه مشهود است اینکه در اشعار مولانا، عناصر آب و آتش گاهی در قالب ویژگی‌های متعارف خود به کار گرفته شده‌اند. تخطی نکردن از ماهیت و ذات عناصر، شاید به دلیل عدم تنوع در بیان عواطف، احساسات و نیازها بوده است.

گرما و حرارتی که با خصلت آتش ممزوج است، هم بیانگر امید زیستن و حرارت زندگی و هم نماد سوزندگی و ویرانی است. سرما و رطوبت آب، هم نوید حیات می‌دهد و هم برودت و طغیان و سرکشی را به تصویر می‌کشد. نور به دلیل ویژگی روشنایی‌بخش خود، همیشه نماد زندگی، شادی و سعادت بوده است.

ای آب و ای آتش بیا ای در و ای دریا بیا ای خسرو مه‌وش بیا ای خوشتر از صد خوش بیا
(مولوی، ۱۳۸۷: ۸)

گفت آن آتش ز آیات خداست شعله‌ای از آتش بخل شماست
(همان، ۱۳۸۸: ۱۷۷)

مولانا برای بیان چگونگی تقابل این دو عنصر از استعاره‌های فراوانی بهره می‌گیرد. آتش عشق، آتش غم، آتش هجر، آتش حسد و... را در تقابل با آب حمیم، آب حیات، آب چشم و... قرار می‌دهد و هرگونه آتشی را که با خاصیت عنصری آن یعنی سوزانندگی و نابودکنندگی بیان می‌دارد، با آب دیده، آب صبر و آب حلم آرام می‌سازد. نگاه مولانا به تقابل «آب » و «آتش» اغلب تضاد و گریز است، به گونه‌ای که آتش برای گذر از پیچ‌وخم‌های زندگی و برقرار ماندن، از آب مجال می‌طلبد:

یا ز خوف حق بود گریه، خوش است زآنکه آن آبِ تو دفع آتش است
(همان: ۶۳۱)

خاصیت عنصری آتش، گرما و حرارت ذاتی آن است که با جاری شدن آب، فنا می‌پذیرد. حکایت جدال آب و آتش در آثار ادبی، حکایت دیروز و امروز نیست، بلکه پیشینه‌ای به قدمت تاریخ دارد. شعر به عنوان تجلی‌گاه احساس و نقطهٔ اوج شکوفایی نیازهای روحانی، جلوه‌گاه بسیاری از نوشتارهای بشری است؛ آثاری که خاستگاه آن، روح و ضمیر آگاه سراینده است. مولانا به پدیده‌های اطرافش دیگرگونه می‌نگرد. اگر «آتش» را سوزاننده نمی‌بیند، بی‌شک شراره‌های ویرانگر آن را در چیز دیگر جست‌وجو می‌کند.

گر تو خواهی آتش آب خوش شود ور نخواهی آب هم آتش شود
(همان: ۶۶)

آب آتش‌خو، زمین بگرفته بود موج او، مر اوج که را می‌ربود
(همان: ۳۶۸)

## طرح‌واره‌های تصوری[1]

یکی از مفاهیم اساسی زبان‌شناسی شناختی که نخستین‌بار به وسیلهٔ مارک جانسون

1. image schemas

معرفی شد، مفهوم «طرح‌وارهٔ تصوری» است که هر چند در کتاب‌های معنی‌شناسی شناختی گاهی با عناوین مستقل مطرح شده است، می‌توان آن را زیرمجموعهٔ استعارهٔ مفهومی و در واقع بررسی حوزهٔ مبدأ در استعارهٔ مفهومی دانست. به عقیدهٔ لیکاف، طرح‌واره‌های تصوری می‌توانند به عنوان حوزه‌های مبدأ در نگاشت‌های استعاری به کار روند. طرح‌واره‌های تصوری ریشه در درک جسمی‌شدهٔ ما دارند و عینی‌اند. ما با بهره‌گیری از این طرح‌واره‌های عینی می‌توانیم دربارهٔ حوزه‌های انتزاعی صحبت کنیم (راسخ مهند، ۱۳۹۰: ۵۹). به عبارت دیگر همهٔ ما در زندگی روزمره بر اساس فعالیت‌ها و تجربه‌های شخصی، ساخت‌های مفهومی بنیادینی را در ذهن خود پدید می‌آوریم که برای اندیشیدن دربارهٔ موضوعات انتزاعی‌تر به کار می‌روند. در واقع در استعارهٔ مفهومی، بین یک حوزه عینی و یک حوزهٔ انتزاعی نگاشت صورت می‌گیرد. طرح‌واره‌های تصوری می‌توانند بنیان عینی نگاشت‌های استعاری را فراهم کنند. طرح‌واره‌های تصوری طبق نظر مارک جانسون به انواع طرح‌وارهٔ حجمی، طرح‌وارهٔ حرکتی و طرح‌وارهٔ قدرتی تقسیم می‌شود (صفوی، ۱۳۸۲: ۶۸-۶۹).

با بررسی عناصر آب و آتش در اشعار مولانا، ترکیب‌ها و استعاره‌هایی چون آتش غم/ آتش ابراهیم/ آتش موسی/ آتش نمرود/ آتش هجر/ آتش بخل/ آتش سودا/ آتش خیال/ آتش هوس/ آتش‌افروز/ آتش رنج /آتش شهوت/ آتش خشم/ آتش حرص/ آتش ترک هوا/ آتش اشکال‌سوز/ آتش توحید/ آتش جوع/ آتش شوق/ آتش قهر/ آتش عشق/ آتش تقدیر/ آب دریا/ آب فراخ/ آب جو/ آب جان/ آب دانش/ آب عیان/ آب حمیم/ آب حیات/ آب خصم/ آب چشم/ آب رو/ آب تازی/ آب شور/ آب دیده/ آب مینا/ آب میغ / آب نیل/ آب زور و آب شهوت استخراج شد که در ادامه به تحلیل استعاره‌هایی همچون آتش دل، آتش غم، آتش سودا، آتش خیال، آب چشم و آب دیده که با طرح‌واره‌های حجمی تبیین می‌گردند، خواهیم پرداخت.

## طرح‌واره حجمی[1]

«طرح‌وارهٔ حجمی» یا «طرح‌وارهٔ ظرف و مظروف» در اثر تجربهٔ فیزیکی انسان از حجم

1. content schemas

به وجود می‌آید. مواجهه ما با احجام مختلف، یکی از فراگیرترین ویژگی‌های تجربهٔ بدنی ماست. ما بدن خود را به عنوان ظرفی سه‌بعدی می‌شناسیم که در آن چیزهای معینی مانند آب یا غذا را قرار می‌دهیم. در اطراف خود، ظرف‌های فیزیکی متعدد و پدیده‌هایی که به نحوی ما را احاطه می‌کنند، تجربه می‌کنیم. می‌توانیم داخل یا خارج یک اتاق، وسایل نقلیه و یا فضاهای بی‌شماری از این نوع باشیم که می‌توان برای آنها مرزی قایل شد. با اشیای مختلفی برخورد داریم و آنها را در ظرف‌های مختلف مانند فنجان، جعبه کیف و جز آن قرار می‌دهیم.

در اشعار مولانا، واژه‌های آب و آتش با طرح‌واره‌های حجمی دل، چشم و سر بسیار به چشم می‌خورد. چشم، دل و سر به این دلیل که هر سه عضو بدن و هر سه ابزار شناخت محسوب می‌شوند، برای بررسی انتخاب شدند.

**تحلیل طرح‌وارهٔ حجمی مرتبط با «آتش دل» در اشعار مولانا**

بررسی واژه‌های آب و آتش در اشعار مولانا که جنبه‌های عرفانی و احساسی قلمرو عشق، غم و هجران را به تصویر می‌کشد، با طرح‌واره تصویری و حجمی دل تبیین می‌گردد. بدین‌گونه به راحتی می‌توان توجیه کرد که چگونه یک عضو از بدن با توجه به قلمروهای مختلف، مفهوم‌سازی می‌شود. به نظر می‌رسد که دل به عنوان بخشی از بدن برای شاعران پارسی، پایه‌ای مفهومی فراهم می‌کند تا تجربه‌های زبانی، اجتماعی، عاطفی و شناختی خود را بیان کنند و احتمال مفهوم‌سازی‌های مربوط به دل را در نظام‌های اعتقادی و معنوی ایرانی، مانند صوفیه پررنگ‌تر می‌سازد.

«دل» مرکز ثقل تمام عناصر درونی و بیرونی در شعر عارفانه و عاشقانه است. در معنی لغوی خود مترادف با «قلب» است، با این تفاوت که قلب هم در مفهوم جسمانی و هم در مفهوم غیر جسمانی به کار می‌رود، اما دل فقط در معنی غیر جسمانی و به عنوان مرکز حیات معنوی کاربرد دارد. دل در زبان عامیانهٔ فارسی به‌ویژه در قالب طرح‌وارهٔ حجمی، کاربرد گسترده‌ای دارد. عبارت‌های زیر را به عنوان نمونه می‌توان ذکر کرد: دل از دست دادن، در دل کسی جای گرفتن، به دل نشستن، به دل گرفتن، از دست کسی دل پر بودن، دل گنده بودن، حرف توی دل نگه داشتن و... . در عرفان و

تصوف نیز تمام تلاش روی دل متمرکز می‌شود:

دفتر صوفی سواد و حرف نیست　　جز دل اسپید همچون برف نیست
(مثنوی، دفتر دوم:۱۶۰)

تا آتش و آب عشق بشناخته‌ام　　در آتش دل چو آب بگداخته‌ام
مانند رباب دل بپرداخته‌ام　　تا زخمه زخم عشق خوش ساخته‌ام
(دیوان شمس، رباعی ۱۱۸۹)

مولانا معتقد است که دل تا زمانی که آتش بالقوه‌اش با افروزهٔ عشق شعله‌ور نگشته، خام و ناقص است؛ وقتی آتش دل فعال گشت، دل را سوزانده و بوی خوش ابدیت را عودسان منتشر می‌کند. همان‌گونه که پروانه گرد شمع می‌گردد و از سوختن در شعله‌های شمع به خشنودی و شادی می رسد، عاشق نیز از آتش فروزان عشق پروایی ندارد:

بسوز ای دل که تا خامی نیاید بوی دل از تو　　کجا دیدی که بی آتش، کسی را بوی عود آمد
(دیوان شمس: غزل ۵۷۹)

گر آتش دل نیست پس این دود چراست　　ور عود نسوخت، بوی این عود چراست
این بودن من عاشق و نابود چراست　　پروانه ز سوز شمع خشنود چراست
(همان: غزل ۳۷۰)

آتش دل سهل نیست، هیچ ملامت مکن　　یارب فریاد رس، زآتش دل داد داد
(همان: غزل ۸۸۱)

گفتم کز آتش‌های دل، بردار مفرش‌های دل　　می‌غلط در سودای دل تا بحر یفعل مایشا
(همان: غزل ۱۸)

کسی که راه دل را می‌رود و دلش در عشق یار ازلی از قفس سینه‌اش پر زده، همچون پروانه پیرامون شمع جلوه‌های الهی می‌چرخد؛ چه دل عاشق از جنس آتش است و سوختن در شعله شمع جمال معشوق، آرزوی اوست. آنگونه که تن از خاک است، به جنس خود گرایش دارد و اسیر زمین است، دل نیز آتش‌سان دور شمع محبوب آسمانی پران است:

همره پروانه شود دل‌شده　　گردد بر گرد سر شمع‌ها
(همان: غزل ۲۶۰)

زآتش دل و آب دیده نقل ساز　　بوستان از ابر و خورشیدست باز
(مثنوی، ج ۱: ۱۶۳۷)

بنابراین در ابیات مختلف، گاه آتش ظرفی است که دل در آن قرار می‌گیرد و گاه دل ظرفی است که آتش در آن وجود دارد. در هر دو مورد، آتش حوزهٔ مبدأ برای مفهوم عشق و غم محسوب می‌شود.

آتش پدیده‌ای است که می‌تواند دو گونه اعتبار بیابد: خیر و شر، راحت و عذاب، وسیلهٔ طبخ و فتنه، آسایش‌دهنده و بیم‌دهنده و وسیله‌ای که از آن برای تمییز حق از باطل استفاده می‌شود (باشلار، ۱۳۷۸: ۶۸-۷۰). در فرهنگ و ادب فارسی نیز برای بیان مفاهیم متضاد از آن استفاده شده است. از یک طرف ویژگی‌های منفی چون خشم، شهوت، غرور، حرص و آز، کفر، نفاق، حسد، جهل، بغض و کینه به آن تشبیه می‌شود (ستاری، ۱۳۷۲: ۴۶ و امامی و عبدی مکونـد، ۱۳۸۹: ۴) و از طرف دیگر نماد عشق الهی و معرفت شهودی قرار می‌گیرد (ژان، ۱۳۸۴: ۶۰). در قرآن نیز آتش، چهرهٔ دوگانه‌ای دارد: هم شیطان و جهنم از جنس آتش‌اند و هم خداوند در قالب آتش بر موسی(ع) متجلی شد.

**دل و آتش غم**

انسان تا انسان است، هرگز از غم و شادی خالی نبوده. غم نتیجه تأثر نفس است از حصول امری نامطلوب و شادی، زاده تأثر از امری مطلوب و دوست‌داشتنی. غم و عشق و دل و آتش، ارتباط تنگاتنگی با هم دارند. به قول سهروردی، حزن وکیل درِ عشق است؛ زیرا حزن و اندوه می‌تواند آیینهٔ دل را صاف کند (برزگر خالقی، ۱۳۷۲: ۲۸).

درباره سیر شادی و غم در ادبیات فارسی، دکتر محمد صنعتی (۱۳۸۹) -روان‌شناس و پژوهشگر ادبیات فارسی- معتقد است که «در زمان سامانیان شاعرانی همچون فرخی سیستانی، سنایی و رودکی، نگاهی رو به شادی در زندگی دارند و شعرهایشان کمتر غم‌انگیز است. در زمان که جلوتر برویم و به حمله مغول نزدیک شویم، می‌فهمیم غم در شعرها بیشتر می‌شود. البته باز میزان این غم در همه شاعران برابر نیست. در شعرهای سعدی و مولانا کمتر غم دیده می‌شود و در دوران صفویه، غم و اندوه در ادبیات افزایش می‌یابد». صنعتی، مهم‌ترین عامل شادی در شعر را شاعر می‌داند و می‌گوید: «وجود غم در شعر بیش از هر عامل بیرونی همچون سبک و قالب بیشتر به خود شاعر بازمی‌گردد که او چقدر توانسته باشد غم و شادی و تجربه شخصی خودش را بهتر بیان کند و انتقال بدهد» » (ر.ک: صنعتی، ۱۳۸۹).

در نگاه مولانا، غم و شادی نوعی احساس است و به همین جهت دو حالت کاملاً

درونی است، نه بیرونی. از این‌رو ممکن است در اوج تنعمات، غمگین و متقابلاً در شدت فقر و نداری، فردی شاد باشد. مولانا در آثار خویش در مقوله غم و شادی یکسان سخن نگفته است و در تقسیم غم و شادی به مطلوب و نامطلوب، در لفافه به این تفاوت‌ها اشاره کرده است. با توجه به این نکته که مولانا در جای‌جای مثنوی و دیگر آثار خود مخاطب را به غم‌گریزی و شاد بودن توصیه می‌کند و راه رسیدن به خداوند را شادی و سماع می‌داند، اما در عین حال گاهی به استقبال غم عشق یا غم معشوق می‌رود. گویی غم و عشق را لازم و ملزوم هم می‌انگارد.

گشتیم چو خلیل اندر غم تو　　آتشکده‌ها سردست مرا

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲۶۹)

غم جایگاه نمادین و مهمی در زندگی ایرانیان دارد. مراسم و آیین‌های فرهنگی و مذهبی، این فرصت را فراهم می‌کند تا غم خود را در فضایی نشان دهد که در آن این تجربه عاطفی، بار مثبت به خود می‌گیرد و نشانه پرهیزگاری، وفاداری، تقوی و به نوعی پاک شدن از گناهان محسوب می‌شود (شریفیان، ۱۳۹۱: ۱۱۹). در زبان فارسی، مفهوم انتزاعی غم با کنش خوردن (در اصطلاح غم خوردن) بیان می‌شود که فعالیتی پرتکرار و مورد نیاز است (کریمی و علامی، ۱۳۹۲: ۱۵۶).

در دل عاشق کجا یابی غم هر دو جهان　　پیش مکی قدر کی باشد امیر حاج را

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲۱۱)

تن و دلی که بنوشید از این رحیق حلال　　بر آتش غم هجران حرام گشت حرام

(همان: ۱۰۴۱)

حجم دل بیش از هر چیز مظروف غم را در خود جای داده است که این غم نیز اغلب مرتبط با حوزهٔ عشق است. غم اینگونه تعریف شده که «درک فاصلهٔ بین آنچه هست و آنچه باید باشد، حسی را به آدمی تحمیل می‌کند که از نتایج قطعی آن، فرایندی به نام غم است» (محمدحسین‌زاده و عارفی، ۱۳۸۸: ۷۹).

در آتش غم تو همچو عود عطاری است　　دل شریف که او داغ انبیا دارد

(مولوی، ۱۳۸۷: ۶۲۵)

هر چند غم پدیده‌ای مشترک میان انسان‌هاست، «نوع نگاه و بینشی که آدمی نسبت به

خود و هستی و وقایع آن دارد، زمینه‌ساز پیدایش آن است» (صادقی حسن‌آبادی، ۱۳۸۶: ۷۷).

چو ذوق سوختن دیدی دگر نشکیبی از آتش  اگر آب حیات آید تو را ز آتش نینگیزد

(مولوی، ۱۳۸۷: ۴۳۵)

این بیت تعبیر متفاوتی از تقابل این دو عنصر را ارائه می‌کند. «آتش» در اشعار مولانا سوز و داغی است که روح را می‌خراشد و «آب»، تسکین و آرامشی است که «آتش دل» را فرو می‌نشاند. گاه «آب» روان، که عنصری است از عناصر چهارگانه، سوز دل را فرو می‌نشاند؛ بدین معنی که عنصری مادی در تقابل با پدیده‌ای غیر مادی قرار می‌گیرد. اتفاقی که در علوم ماوراءالطبیعه از آن با عنوان نیروی تفکر مثبت یاد می‌شود.

**بافت تاریخی مفهوم‌سازی دل**

این احتمال وجود دارد که مفهوم‌سازی‌های مربوط به واژه دل در زبان فارسی دست‌کم از دو منبع ناشی شده باشد: اول طب سنتی ایران و دوم نظام اعتقادی و روحانی مانند جهان‌بینی صوفیه. بر اساس طب سنتی ایران، قلب و کبد در بدن جزء اصلی‌ترین اعضای بدن به شمار می‌روند که بر عملکرد سایر اندام‌ها نظارت دارند. به‌ویژه قلب که جایگاه و ماوای روح و روان است. در نظریه اخلاط چهارگانه ابوعلی سینا، شخصیت فرد تا حد زیادی به مزاج و طبع او بستگی دارد و غلبه طبیعی یکی از این اخلاط در بدن می‌تواند باعث بروز ویژگی‌های رفتاری خاص در فرد شود Rahman (alNaqib, 1984).

منبع دیگری که در استفاده از اندام‌واره‌ها برای مفهوم‌سازی‌های فرهنگی به کار رفته است، نظام اعتقادی صوفیه است. نظام اعتقادی صوفیه که در دیدگاه سنتی ایران ریشه دارد، تأثیر چشمگیری بر بن‌مایه‌های فکری و ادبی شعرا از جمله مولانا گذاشته است (احمدی، ۱۳۷۲: ۴۰).

**طرح‌واره حجمیِ «سر»**

در این قسمت، ابیاتی از اشعار مولانا که در آن واژهٔ «سر» و مترادفات آن مثل «اندیشه»، «خاطر» و «سودا» در قالب طرح‌وارهٔ حجمی به کار رفته است، بررسی و تحلیل می‌شود. در این ابیات، «سر» مانند ظرف یا مکان به تصویر درآمده است که مفاهیم

انتزاعی در آن قرار دارند.

واژهٔ «سر»، معانی زیادی دارد و همان‌گونه که عضو سر از مهم‌ترین اعضای بدن است، در زبان نیز به تبعِ آن دارای کاربرد و اهمیت زیادی است. «سر یک ظرف است»، استعارهٔ تصوری است که تحلیل ما در این پژوهش بر مبنای آن استوار است. در این استعاره که از اندازه، شکل و کارکرد سر انسان نشأت می‌گیرد، سر به عنوان یک ظرف یا جعبه یا قوطی یا چیزی شبیه اینها در نظر گرفته می‌شود که چیزهایی در آن قرار می‌گیرد. دانش قراردادی به ما می‌گوید که مغز در سر قرار دارد و حاوی هوش، شعور و ذکاوت است و سر در ذخیرهٔ اطلاعات در حافظه نقش مهمی دارد. طبعاً انتظار می‌رود سر ظرفی برای فکر، هوش، ایده، تفکر، درایت، تدبیر، علم، آگاهی و مواردی از این قبیل باشد. معانی حاصل از کاربرد سر در زبان فارسی در حوزهٔ طرح‌وارهٔ حجمی، چه در مواردی که سر دارای حجم تصویر شده و چه در مواردی که سر مظروف یک حجم قرار گرفته، به حوزهٔ عقل و تفکر مربوط است:

سرش به تنش می‌ارزد: به ارزش فکری و هوشی فرد اشاره دارد؛ یعنی خرد و هوش او از جنبه ظاهری و جسمانی او برتر است.

- کله‌اش کار نمی‌کند: عقل و درایت ندارد.
- سر به هواست: دقت لازم را ندارد.
- سرش به کار خودش است: تمام توجه، تمرکز و دقت خود را به کارش معطوف کرده است.
- این را تو کله‌ات فرو کن: این دیدگاه را بپذیر.
- این را از سرت بیرون کن: دیگر به آن فکر نکن و قصد انجام آن را نداشته باش.
- کله‌پوک: سری که مغز و خرد ندارد.

**طرح‌واره حجمی سر در اشعار مولانا**

سر در اشعار مولانا دارای حجم تصویر شده است و واژگانی مثل «سودا»، «هوس»، «خیال»، ضمیر «تو» با مرجع معشوق و... مظروف آن را تشکیل می‌دهند. یکی از کارکردهای ظرف سر برای مظروف عشق «اختفا» است. برای همین «دل» و «سر» بیش از دیگر اعضای بدن، ظرف عشق واقع شده‌اند، نه عضوی مثل دست؛ چون آنچه در دست باشد قابل مشاهده است، اما عشق باید پنهان بماند، چون عشق تجربه‌ای آستانه‌ای است

و مرز ممنوعه‌ای را به تصویر می‌کشد که تلاش برای عبور از آن همواره با تنبیه همراه است؛ تنبیهاتی چون مرگ، از دست دادن اعتبار اجتماعی و عقل، جدایی و گاه عاشق با جنون تنبیه می‌شود.

در دل من درآمد او بود خیالش آتشین  آتش رفت بر سرم سوخته شد کلاه من
(مولوی، ۱۳۸۷: ۱۰۸۹)

مهم‌ترین کارکرد ظرف سر برای مظروف عشق، «تداعی عملکرد» است. مظروف «دست» را با زور و اجبار می‌توان وارد و خارج کرد، اما درباره سر و دل این امکان وجود ندارد. بنابراین مظروف سر بودن، عشق را اختیاری و غیر قابل دسترسی معرفی می‌کند. مفهوم عشق در تجربه زندگی به طور کامل قابل دسترسی نیست و از این لحاظ مانند خواب دیدن است، چون خواب هم مانند عشق به طور کامل توانایی تجربه شدن را ندارد.

مغزی که بد اندیشد آن نقص بسست ای جان  سودای بپوسیده پوسیده سودا را
(همان: ۱۸۴)

بسوزانیم سودا و جنون را  درآشامیم هر دم موج خون را
(همان: ۱۹۲)

طور موسی بارها خون گشت در سودای عشق  کز خداوند شمس دین افتد به طور اندر صدا
(همان: ۲۱۶)

بام و هوا تویی و بس نیست روی بجز هوس  آب حیات جان تویی صورت‌ها همه سقا
(همان: ۱۶۳)

در سینه خیال او وان گاه غم و غصه  در آب حیات او وانگه خطر مردن
(همان: ۱۱۲۲)

در تمام ابیاتی که در بالا ذکر شد، سر ظرف مشترک محسوب می‌شود و عشق به عنوان مظروف سر، با واژگان مختلفی چون سودا، هوس و خیال بیان شده است. تفاوت در مظروف‌ها مبنای تحلیل تفاوت‌ها قرار گرفته است.

در اشعار مولانا سر به جای آنکه ظرفی برای افکار و عقاید گوینده باشد، حاوی عشق است. این موضوع یادآور داستانِ کینهٔ دیرینهٔ عقل و عشق در پهنه ادب فارسی است و یکی از بن‌مایه‌های فکری این شاعر را تشکیل می‌دهد و بی‌شک برخاسته از تفکرات

رایج عصر است. در عصر این شاعر و کمی قبل و بعد از آن، کمتر شاعر یا عارفی می‌توان پیدا کرد که به اختلاف و ستیز عقل و عشق نپرداخته و خود به داوری میان این دو ننشسته باشد. اما چرا در این داوری عشق بر عقل غلبه می‌یابد؟

در پاسخ به این پرسش، مواردی مطرح شده است، از جمله: سنگینی و دشواری مفهوم عشق و سختی راه عشق.

از نظر شفیعی کدکنی، «ریشه تاریخی این فکر را باید در مجادلات میان متکلمان اسلامی به‌ویژه اشاعره و معتزله جست‌وجو کرد. نکوهش عقل خودبه‌خود ستایش چیز دیگری را به همراه دارد که ممکن است در نخستین مراحل، نام آن «عشق» نباشد؛ بلکه «ایمان» یا «هدایت» باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۴).

ضمن تأیید تمام این دلایل، با توجه به کاربرد طرح‌وارهٔ حجمی، دلیل دیگری نیز می‌توان ارائه کرد:

طرح‌واره حجمیِ «سر» در اشعار مولانا صرف‌نظر از روساخت که گاه «ظرفِ عشق[1]» قرار می‌گیرد، در بررسی ژرف‌ساختی نیز «عشق» پس از پیروزی بر عقل، سر و کارکردهای آن را تحت فرمانروایی خود درمی‌آورد. به عبارت دیگر دل در اشعار مولانا نه تنها قلمرو عقل را اشغال می‌کند، بلکه خود، کار سر یعنی تعقل، اندیشه و ذخیره علم و دانش را نیز انجام می‌دهد.

**سودا، هوس، خیال وصل و مهر**

در برخی از ابیات مولانا، واژه سودا در معنی عشق و به عنوان مظروف سر به کار رفته است. این واژه ضمن اینکه به معنی عشق به کار رفته است، معانی دیگری نیز به مخاطب القا می‌کند. چون بیماری‌های روانی توأم با اختلاط عقل و پریشان‌گویی از ماده سوداست و در طب سنتی، عشق نیز نوعی بیماری روانی نیازمند درمان تلقی می‌شد (باقری خلیلی، ۱۳۸۲: ۲۰۳-۲۰۵)، این واژه، مفهوم شدت عشق همراه با جنون را به ذهن می‌رساند و هیجان شدید، مؤلفه اصلی عشق پرشور است.

واژهٔ دیگری که در اشعار مولانا به عنوان مظروفِ سر به کار می‌رود و علاوه بر شدّت هیجان، جنبهٔ جسمانی عشق را نیز نشان می‌دهد، «هوس» است. این واژه در فرهنگ سخن اینگونه معنی شده است: «میل، آرزو، کشش غیر ارادی ناگهانی و زودگذر نسبت

به کسی یا چیزی» (انوری و دیگران، ۱۳۸۱: ذیل واژه).

در واژهٔ مهر علاوه بر جنبهٔ معنوی عشق، جنبه تداوم آن هم مطرح است. «آتش مهر را در سر گرفتن» را اینگونه معنی کرده‌اند: «یعنی اینکه عاشق همواره به یاد معشوق باشد و نتواند به چیزی دیگر فکر کند» (استعلامی، ۱۳۸۲، ج۲: ۷۶۴).

گفت مرا مهر تو کو رنگ تو کو فر تو کو رنگ کجا ماند و بو ساعت دیدار مرا
(مولوی، ۱۳۸۷: ۱۶۰)

فرهنگ‌ها هر دو واژهٔ وصل و پیوند را با کلمات مشترکی چون «عشق، وصال، اتصال و پیوستگی» معنی کرده‌اند (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل وصل، پیوند)؛ اما تفاوتشان در این است که «وصل» بر جنبهٔ جسمانی و ناپایداری عشق دلالت دارد، ولی «پیوند» ماهیّت معنوی و پایداری عشق را بازگو می‌کند. برای همین در زبان فارسی برای عاشق و معشوق، واژهٔ وصال به کار می‌رود و درباره ازدواج که تداوم و تقدس در آن مطرح است، از واژهٔ پیوند در عباراتی مانند «پیوندتان مبارک» یا «پیوند زناشویی» استفاده می‌شود. ابیات زیر نیز بیانگر همین مطلب‌اند:

بریدستی مرا از خویش و پیوند که دل را با تو پیوند عظیم است
(مولوی، ۱۳۸۷: ۳۲۰)

چرخ بدپیوند را من برگشایم بند بند همچو شمشیر اجل پیوندها را بشکنم
(همان: ۹۶۶)

من ز وصلت چون به هجران می‌روم در بیابان مغیلان می‌روم
(همان: ۱۰۰۶)

**طرح‌واره حجمیِ چشم**

مطالعات زبان‌شناسی شناختی نشان داده‌اند که چگونه اعضای بدن به عنوان منبع یا قلابی برای مفهوم‌سازیِ تجربه‌های مختلف عمل می‌کنند. یکی از اعضای بدن که در فرهنگ‌های مختلف به طور گسترده‌ای در مفهوم‌سازی انسان‌ها به‌کار می‌رود، «چشم» است (شریفیان، ۱۳۹۱: ۱۴۳). استعاره‌های مفهومی معمولاً از تجربه‌های بدن‌مند ریشه

گرفته‌اند. البته این تجربه‌های بدن‌مند برای ورود به قلمروهای مقصد باید از صافی مدل‌های فرهنگی عبور کنند (شریفیان، ۱۳۹۱: ۶۸). به نظر ما از صافی دیگری نیز عبور می‌کنند و آن روحیات و شخصیت و جهان‌بینی گوینده و نویسنده است. به‌ویژه در شعر که «رابطهٔ شاعر با زبان، رابطه‌ای پر رمز و راز است. شاعر، هنگامی به کمال شعری خود می‌رسد که جهان ذهنی او در زبان او متجلی شود؛ یعنی زبان او جهان او را نشان دهد، نه اینکه آن را توصیف کند» (موحد، ۱۳۷۳: ۱۹۴).

چشم، عجیب‌ترین عضو آدمی است و در بدن جایگاهی ممتاز دارد. اولین و مهم‌ترین حس، از حواس پنج‌گانه است. بسیاری از دانسته‌های ما بر مبنای اطلاعاتِ به دست آمده از چشم شکل گرفته‌اند. چشم‌ها به عنوان پنجره روح در نظر گرفته می‌شوند. مثلاً اگر کسی به سخن دیگری ظن دروغ ببرد، به او می‌گوید: «تو چشم‌های من نگاه کن و بگو» به این باور که چشم‌ها نمی‌توانند دروغ بگویند (فرگاس، ۱۳۷۹: ۱۸۹).

در اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های فارسی نیز چشم، جایگاه ویژه‌ای دارد. اغلب چشم به عنوان ظرف در نظر گرفته می‌شود که مفاهیم انتزاعی را در خود جای می‌دهد. به عنوان نمونه مفهوم انتزاعی «دوست داشتن» را می‌توان ذکر کرد که به منزلهٔ داشتن جایگاهی در چشم مفهوم‌سازی می‌شود. در مقابل «از دست دادن محبت و نگرش مثبت»، با عبارت «از چشم افتادن» بیان می‌شود. اگر فرد، حسی منفی نسبت به کسی داشته باشد، این احساس خود را با عبارت «چشم دیدن کسی را نداشتن» بیان می‌کند. مفهوم انتزاعی «حسادت» نیز به کمک طرح‌وارهٔ حجمی چشم در قالب عباراتی چون «تنگ‌نظر» یا «تنگ‌چشم»، «درآمدن چشم» و «نداشتن چشم» مفهوم‌سازی می‌شود (شریفیان، ۱۳۹۱: ۱۴۵-۱۴۶).

**چشم عاشق در شعر مولانا**

چشم عاشق، نقش مهمی در عشق بازی می‌کند. در اهمیت آن همین بس که اگر این ظرف به همراه مظروف غماز آن یعنی اشک یا آب دیده وجود نداشته باشد، عاشق بودنِ عاشق مکتوم می‌ماند. علاوه بر پرده‌دری، جلب توجه و ترحم معشوق نیز وظیفهٔ چشم به همراه اشک است. از آنجا که از اشک به عنوان آب دیده در برخی ابیات مولانا

بهره گرفته شده است، مظروف بودن چشم نمود می‌یابد.

جز غمزه چشم شه جز غصه خشم شه　　والله که نیندیشد هر زنده که جان دارد
(مولوی، ۱۳۸۷: ۴۵۲)

در خشم مکن تو چشم خود را　　وان فتنه خفته را مینگیز
(همان: ۷۶۷)

دو چشم عاشقان بیدار تا روز　　همه شب سوی آن محراب رفتند
(همان: ۴۸۴)

خون شدم جوشیده در رگ‌های عشق　　در دو چشم عاشقانش نم شدم
(همان: ۱۰۰۲)

چه مایه رنج کشیدم ز یار تا این کار　　بر آب دیده و خون جگر گرفت قرار
هزار آتش و دود و غمست و نامش عشق　　هزار درد و دریغ و بلا و نامش یار
(همان: ۷۳۵)

اگر بگوییم که این چند بیت بر محور چشم می‌گردد، اغراق نکرده‌ایم. هم زیبایی معشوق در چشمان پرخمار و مست او جلوه‌گر شده و هم آتش خشونت او در چشم نمود می‌یابد.

دانی که کجا جویی ما را به گه جستن　　در گردش چشم او آن نرگس آبستن
(همان: ۱۱۱۸)

**ظرف اشک بودن چشم عاشق در ابیات**

حجم چشم عاشق در اشعار مولانا عرصهٔ رقابت معشوق و غیر معشوق است. در این رقابت، معشوق برتری می‌یابد و دیگر مظروف‌ها از حجم چشم کنار گذاشته یا بیرون رانده می‌شوند.

گر رانده آن منظرم بستست از او چشم ترم　　در جحیم اولیترم جنت نشاید مر مرا
(همان: ۱۳۸)

چون خون نخسپد خسروا چشمم کجا خسپد مها　　کز چشم من دریای خون جوشان شد از جور و جفا
(همان: ۱۴۸)

دانی چرا چون ابر شد در عشق چشم عاشقان　　زیرا که آن مه بیشتر در ابرها پنهان شود
(همان: ۴۲۰)

**آب چشم و آتش**

مولانا علاوه بر اینکه در ابیات فراوانی اصرار بر آوردن دو واژه آب و آتش برای تصویرسازی دو جهان ظاهر و باطن در کنار هم دارد، در یک سطح برتر و ویژه‌تر، آب به معنای اشک را در کنار و در تقابل با آتش قرار داده و جهان عشق را عارفانه‌تر جلوه می‌دهد. در اینگونه ابیات، دیدگاه معرفتی مولانا نسبت به عشق متعالی را مکشوفه‌تر می‌توان دید. بنیان سخن گفتن در باب عشق عرفانی، دریدن حجاب ظاهر و رسیدن به علم باطن است و عشق را نیز جز به نشان عشق نمی‌توان دید. تنها نشان عشق، حال و صفات عاشق است و مهم‌ترین صفت جلوه‌گر در عاشق، دردمندی توأم با بیقراری و زاری است. از این‌رو کاربرد مولانا از آب چشم و آب به معنای اشک، برای نمایاندن عشق پنهان در وجود عاشق است. در بیشتر ابیاتی که مولانا از عشق سخن می‌گوید، مشبه‌به آتش خودنمایی می‌کند؛ آتش که در دل عاشق نهان است و در جهان مادی دیدنی نیست. ولی آب که در تضاد ظاهری با آتش، اما همسویگی حقیقی با آن قرار دارد، نشانه دیدنی این آتش نادیدنی درون (عشق) است.

گفت: آبِ دیده، نامش بهر چیست؟ بنگری تا او چه دیده که گریست؟
آبِ دیده، تا چه دیدست از نهان تا چنین از چشمهٔ خود شد روان
گر ز شوق حق کند گریهٔ دراز یا ندامت از گناهی در نماز
یا ز خوف حق بود گریه، خوش است زآنکه آن آبِ تو دفع آتش است

(مولوی، ۱۳۸۸: ۶۳۱)

در یک نگاه تکمیلی به ابیات بالا می‌توان گفت که هر چند آب و آتش مربوط به دو جهان متفاوت هستند، هر دو در خدمت یک مفهوم متعالی قرار دارند؛ آتش مفهوم انتزاعی عشق را تصویر می‌کند و آب مفهوم حسی آن را. البته آب چشم و آب دیده بسامدی بالا در اشعار مولانا ندارد و به نوعی ماجرای دل را با آتش درون مفهوم‌سازی می‌کند که این امر اثباتی است بر شخصیت درون‌گرای مولانا.

برای تحلیل شخصیت مولانا از سنخ‌نمای شخصیت مایزر و بریگز کمک گرفته شد. این سنخ‌نما، بر اساس دیدگاه یونگ شکل گرفته است و در آن چهار پرسش درباره شخصیت مطرح می‌شود:

۱. افراد توجه خود را به چه چیزی متمرکز می‌کنند و انرژی خود را از کجا می‌گیرند؟ (درون‌گرا- برون‌گرا)
۲. افراد به طور طبیعی به چه نوع اطلاعاتی علاقه نشان می‌دهند؟ (حسی- شهودی)
۳. افراد چگونه تصمیم می‌گیرند؟ (متفکر- احساسی)
۴. افراد دوست دارند دنیای پیرامون خود را چگونه سازمان‌دهی کنند؟ (قضاوت‌گر- دریافت‌گر)

به نظر می‌رسد این ابعاد چهارگانهٔ شخصیت را می‌توان دربارهٔ نوع نگاه مولانا به کار برد. نگاه انسان به پدیده‌ها می‌تواند درون‌گرا یا برون‌گرا، حسی یا شهودی، متفکر یا احساسی و قضاوت‌گر یا دریافت‌گر باشد. مولانا نگاهی درون‌گرا دارد.

چشم در اشعار مولانا، ظرف اشک واقع شده که بیانگر غم و اندوه عاشقانه است. مضمون‌سازی درباره اشک هم در شعر این شاعر شباهت‌های زیادی دارد که برآمده از سنت شعر فارسی است که در آن به خاطر جنبهٔ تراژیک عشق، به گریستن عاشق توجه ویژه‌ای شده است. از ورای واژگان و تصویرسازی‌های مولانا درباره گریه می‌توان به نگاه تاحدودی غم‌پرست وی پی برد. او غم و عشق را دو یار دیرینه می‌داند و «پر آب» بودن چشم را برای آن اولی می‌داند. و شاید بتوان به روحیهٔ درون‌گرای مولانا پی برد.

گر رانده آن منظرم بستست از او چشم ترم  من در جحیم اولیترم جنت نشاید مر مرا
(مولوی، ۱۳۸۷: ۱۳۸)

تویی جان من و بی جان ندانم زیست من باری  تویی چشم من و بی تو ندارم دیده بینا
(همان: ۱۷۶)

در ادبیات فارسی، دل مظهر درک شهودی است و چشم نمایندهٔ حواس ظاهری و پرکاربردترین ابزار حسی برای درک واقعیت محسوب می‌شود. در ابیات مولانا، چشم و مظروف‌هایش کمتر از دل و مظروف‌هایش به کار رفته و کاربرد دل فراوان‌تر است. این نوع ادراک با شخصیت شهودی تناسب دارد.

شهودی‌ها به روش پیچیده و غیر مستقیم ارتباط برقرار می‌کنند. نگاهی باریک‌بینانه به زبان دارند و از استعاره و کنایه بیشتر بهره می‌برند (تیگر و بارون، ۱۳۹۰: ۱۱۱-۱۱۲).

دلتنگ همی دانند کان جای که انصاف است صد دل بـه فـدا بایـد آن جـان بقـایی را
دل نیست کم از آهن آهن نه که مـی‌دانـد آن سـنگ کـه پیـدا شـد پولادربـایی را
(مولوی، ۱۳۸۷: ۱۷۹)

## نتیجه‌گیری

هدف این پژوهش بررسی استعاره‌ها و طرح‌واره‌های حجمـی (دل، سـر و چشـم) بـر مبنای عناصر آب و آتش در اشعاره مولانا بوده است. هرجا شناخت انسان مطـرح باشـد، خواه ناخواه پای علم روان‌شناسی به‌ویژه در این مورد، روان‌شناسـی شخصـیت بـه میـان کشیده می‌شود. مولانا گسترده‌ترین طیف تجربهٔ اجتماعی را در چشـم‌انـدازهای مثنـوی خود مطرح می‌کند و ما را به این نتیجه می‌رسـاند کـه میـان فرهنـگ عامـه در معنـای خاص و فرهنگ به طور کلی و یا میان علوم تخصصی و علـوم غیـر تخصصـی هـیچ مـرز روشنی وجود ندارد. مولانا نیز اشتیاقی به ترسیم چنین خط و مرزهایی در تجربهٔ بشـری ندارد، بر عکس، شعر او جریانی کل‌نگر را پیش می‌برد که امکان خواندن تمام تجـارب را در راه و روشی غنا یافته از عرفان فراهم می‌آورد.

بررسی آب و آتش در مضامین عرفانی مولانا نشان داد که چگونه این دو عنصر وقتی در طول یک بیت قرار می‌گیرند، در سطح ظاهری تضاد و تقابل و در سطح برتر آنگاه که از جدال بین آتش عشق با آب عقلانیت سخن به میان می‌آید، از خاصیت ذاتی‌شـان دور شده و خاصیتی دیگر از ماهیت وجودی خود را به نمایش می‌گذارنـد. تشـبیه عشـق بـه آتش در مفهوم خاصیت سوزانندگی و نابودکنندگی آن است و تشبیه آب بـه عقـل، هـم نوید حیات می‌دهد و هم برودت، طغیان و سرکشی را به تصویر می‌کشد.

مطالعات زبان‌شناسی شناختی نشان داده است که چگونـه اعضـای بـدن بـه عنـوان منبع یا قلابی برای مفهوم‌سازیِ تجربه‌های مختلف عمل می‌کنند. استعاره‌های مفهـومی معمولاً از تجربه‌های بدن‌مند ریشه گرفته‌اند. البته این تجربه‌های بدن‌مند برای ورود بـه قلمروهای مقصد باید از صافی مدل‌های فرهنگی عبور کننـد. بـه نظـر ایـن نویسـندگان علاوه بر مدل‌های فرهنگی، روحیات، شخصیت و جهان‌بینـی گوینـده و نویسـنده بسـیار پراهمیت است؛ به‌ویژه در شعر که رابطهٔ شاعر با زبان، رابطه‌ای پر رمز و راز است. شـاعر، هنگامی به کمال شعری خود می‌رسد که جهان ذهنی او در زبان او متجلی شـود؛ یعنـی

زبان او، جهان او را نشان دهد، نه اینکه آن را توصیف کند.

از طریق طرح‌واره‌های حجمی، احساسات که از مفاهیم انتزاعی و ذهنی هستند، در قالب مفاهیم و یا تجربیات عینی که مبتنی بر بودن چیزی در چیزی دیگر است، قابل درک خواهند بود. بررسی این طرح‌واره‌ها نشان داد که تجارب بدنی و عینی مقدم بر تجربه انتزاعی و ذهنی است. با بررسی طرح‌واره‌های حجمی مرتبط با واژه‌های آب و آتش در شش دفتر مثنوی و دیوان شمس، نتایج زیر به دست آمد:

- ابیات بسیاری از اشعار مولانا دارای طرح‌وارهٔ حجمی‌اند که از میان آنان، سه عضو بدن یعنی «سر»، «چشم» و «دل» بیشتر از دیگر واژگان دارای حجم و ظرف مفاهیم انتزاعی تصویر شده‌اند.
- سر در زبان فارسی، ظرف مفاهیم مرتبط با اندیشه قرار گرفته است، اما در اشعار مولانا، سر ظرف واژگان مرتبط با عشق است.
- با توجه به دو کارکرد اصلی طرح‌وارهٔ حجمی، یعنی «اختفا» و «تداعی عملکرد» درباره ظرف سر در اشعار مولانا می‌توان گفت که عشق از نظر این شاعر، مرز ممنوعه‌ای دارد؛ به دلیل آنکه در ظرف «سر» و «دل» مخفی شده است.
- به دلیل آنکه در شعر مولانا، ظرف «سر» که قلمرو ویژهٔ «عقل» است، با واژگان مرتبط با مفهوم انتزاعی عشق پر می‌شود و این امر یادآور تعارض دیرینه عقل و عشق و بیانگر پیروزی همیشگی عشق در پهنه ادب فارسی است و به دلیل آنکه سر در زبان فارسی به معنی رئیس، مهتر، نفر اول و معانی دیگر از این نوع به کار می‌رود و از آنجا که سر به پادشاه و پادشاه به سر تشبیه می‌شود، غلبه عشق بر عقل می‌تواند نمود استعاری ستیز طبقه عامه با طبقه حاکم دانست که به خاطر عدم تحقق آن در دنیای واقعی در دنیای رؤیایی ادبیات شکل گرفته است.
- به دلیل آنکه مولانا از واژگانی مانند «سودا»، «هوس»، «خیال وصل» و «مهر» به عنوان مظروفِ ظرفِ سر استفاده کرده است و این واژگان هم بر جنبهٔ جسمانی عشق و هم بر جنبه معنوی عشق دلالت می‌کنند، می‌توان گفت که عشق مولانا هم به قلمرو «عشق پرشور» و هم به دلیل تداوم عشق و غیاب معشوق تاحدودی به قلمرو «عشق رفاقتی» تعلق دارد.

- با بررسی و تحلیل چشم و واژگان مرتبط با آن، در مواردی که مانند ظرف و دارای حجم فرض شده‌اند، این نتایج به دست آمد که چشم در اشعار مولانا، ظرف معشوق و اشک واقع شده و در واقع برای بیان دو مفهوم انتزاعی عشق و غم به کار رفته است. کاربرد طرح‌وارهٔ حجمی مربوط به چشم، با وجود شباهت ظاهری، تفاوت‌هایی نیز با هم دارند. برخی از این تفاوت‌ها عبارتند از: کاربرد بیشتر واژه چشم به جای واژه نظر یعنی نگاه معطوف به درون در اشعار مولاناست.
- اگر تفاوت‌ها بر مبنای چهار بعد شخصیت (سنخ‌نمای شخصیت مایرز و بریگز) بررسی شود، درمی‌یابیم که نوع نگاه و شخصیت مولانا بیانگر شخصیت درون‌گرا، شهودی، احساسی و دریافت‌گر اوست.
- به دلیل آنکه طرح‌واره حجمی مرتبط با واژهٔ دل در اشعار مولانا دارای ویژگی‌هایی است مانند سکون مظروفِ دل و یا حرکت به سمت درون، یعنی وارد شدنِ مفاهیم به حجم دل، گرایش بیشتر مولانا به مفاهیمی چون آینگی دل، وسعت آن، تحت سلطه معشوق بودن و نگاه مثبت او به آتش به عنوان مظروف دل می‌توان گفت که در اشعار مولانا فضای انفسی به جای فضای آفاقی بر حجم دل غلبه دارد.

نوع غم و اندوهی که به عنوان مظروف دل مطرح شده است، در شعر مولانا ویژگی‌هایی مثل پنهان بودن، تکیه بر عوامل بیرونی، بلندمدت بودن، درمان‌ناپذیری و در کنار شادی قرار گرفتن دارد. می‌توان غم مولانا را غم انفسی نامید.

## پی‌نوشت

۱. در ابیات مختلف گاه آتش، ظرفی است که دل در آن قرار می‌گیرد و گاه دل، ظرفی است که آتش در آن وجود دارد. در هر دو مورد، آتش حوزه مبدأ برای مفهوم عشق و غم محسوب می‌شود.

## منابع

آسیابادی، محمد و دیگران (۱۳۹۱) «طرح‌واره‌های حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی»، نشریه علمی و پژوهشی پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)، دوره ۶، شماره ۲، تابستان، صفحه ۱۴۱-۱۶۲.

احمدی، بابک (۱۳۷۲) ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز.

ادیم، عبدالله و دیگران (۱۳۹۴) «تحلیل شخصیت شمس و ارتباط وی با مولوی از دیدگاه روان‌شناسی با تکیه بر نظریه شخصیت کارن هورنای»، پژوهشنامه ادبی عرفانی، دوره ۹، شماره ۲، زمستان، صص۵۱-۷۰.

استعلامی، محمد (۱۳۸۲) درس حافظ، تهران، سخن.

امامی، نصرالله و اسماعیل عبدی مکوند (۱۳۸۹) «آتش عشق از دیدگاه مولانا»، پژوهش زبان و ادب فارسی، بهار ۱۳۸۹، دوره۲، شماره ۵، صص ۱-۱۴.

انوری، حسن و دیگران (۱۳۸۱) فرهنگ بزرگ سخن، تهران، سخن.

باشلار، گاستون (۱۳۷۸) روان‌کاوی آتش، ترجمه جلال ستاری، چاپ دوم، تهران، توس.

باقری خلیلی، علی اکبر (۱۳۸۲) فرهنگ اصطلاحات طبی در ادب فارسی، بابلسر، دانشگاه مازندران.

برزگر خالقی، محمدرضا (۱۳۷۲) «غم از دیدگاه مولانا»، ادبستان، شماره ۴۶، صص ۲۸-۳۳.

تیگر، پل دی و تیگر و باربارا بارون (۱۳۹۰) هنر شناخت مردم، ترجمه محمد گذرآبادی، چاپ دوم، تهران، هرمس.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳) لغت‌نامه، چهارده جلد، چاپ اوّل از دورهٔ جدید، تهران، دانشگاه تهران.

راسخ‌مهند، محمد (۱۳۹۰) درآمدی بر زبان‌شناختی، نظریه‌ها و مفاهیم، تهران، سمت.

رجبی عصر، سیمین و سعیدالله قره بگلو (۱۳۹۰) «آتش دل»، مجله: علامه، شماره ۳۱، (۲۲ صفحه - از ۱۲۵-۱۴۶).

ژان، شوالیه (۱۳۸۴) فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایلی، تهران، جیحون.

ستاری، جلال (۱۳۷۲) مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، تهران، مرکز.

شریفیان، فرزاد (۱۳۹۱) مقدمه‌ای بر زبان‌شناسی فرهنگی، ترجمه لیلا اردبیلی، تهران، نویسه پارسی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲) زبان شعر در نثر صوفیه، تهران، سخن.

صادقی حسن آبادی، مجید (۱۳۸۶) غم و شادی در تجربه دینی مولوی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی(دانشگاه اصفهان)، شماره ۴۹.

صفوی، کوروش (۱۳۸۲) بحثی درباره طرح‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی، تهران، نامه فرهنگستان، دوره۶ شماره ۱.

صنعتی، محمد (۱۳۸۹) تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات و جنب و جوش‌های ایستا، تهران،

مرکز.
عبدی مکوند، اسماعیل، میرجلال‌الدین کزازی وصغری مرداسی سردارآبادی (۱۳۹۰) «آتش در آثار منظوم مولانا»، تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، پیاپی ۸، صص ۲۵-۶۰.
فتوحی، محمود (۱۳۹۲) «تعامل مولانا جلال‌الدین بلخی با نهادهای سیاسی قدرت در قونیه»، مجله زبان و ادبیات فارسی، بهار ۱۳۹۲، دوره ۲۱، شماره۷۴، صص ۴۹-۶۸.
---------- (۱۳۹۶) بلاغت تصویر، تهران، سخن.
فرگاس، جوزف (۱۳۷۹) روان‌شناسی تعامل اجتماعی، رفتار میان‌فردی، ترجمهٔ خشایار بیگی و مهرداد فیروزبخت، چاپ دوم، تهران، ابجد.
کریمی، طاهره و ذوالفقار علامی (۱۳۹۲) «استعاره‌های مفهومی در دیوان شمس بر مبنای کنش خوردن»، نقد ادبی، سال۶ ششم، شماره ۲۴، صص ۱۴۳-۱۶۸.
کزازی، میرجلال‌الدین و دیگران (۱۳۹۰) «آتش در آثار منظوم مولانا»، تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، پیاپی ۸، صص ۲۵-۶۰.
گوهرین، صادق (۱۳۸۸) شرح اصطلاحات تصوف، تهران، زوار.
محمدحسین‌زاده، عبدالرضا و علی عارفی (۱۳۸۸) «جایگاه دل در عرفان اسلامی با تکیه بر دیدگاه مولانا»، پژوهش‌نامه اخلاق، سال۲، شماره ۶، صص ۵۷-۸۰.
ملکیان، معصومه و فرهاد ساسانی (۱۳۹۲) «بیان استعاری غم و شادی در گفتار روزمره»، پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی، سال سوم، شماره ۵، صص ۱۱۴-۱۳۹.
موحد، ضیاء (۱۳۷۳) سعدی، تهران، طرح نو.
مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۴) مثنوی، دفتر دوم، تصحیح محمّد استعلامی، چاپ هفتم، تهران، سخن.
---------- (۱۳۸۷) غزلیات شمس تبریز، مقدمه، گزینش و تفسیر: محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.
---------- (۱۳۸۸) مثنوی معنوی، مقدمه حامد رحمت کاشانی، چاپ دوم، تهران، پیام عدالت.
نقوی، نقیب (۱۳۸۷) «از تبار آب یا از دودمان آفتاب، نگاهی به بازتاب اسطوره‌ها در شعر نیمایی»، فصلنامه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، شماره ۲۰، صص ۳۵-۵۳.
نورمحمدی، مهتاب (۱۳۸۷) تحلیل مفهومی استعاره‌های نهج‌البلاغه، رویکرد زبان‌شناسی شناختی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تربیت مدرس.

Rahman al Naqib A. Avicenna (1984) (370?-428 AH-980?-1037 AD). Dar althaqafah lil-

Tibaah wa-al-Nashr: Egypt.
Lakoff, G., & Johnson, M. (1980) The metaphorical structure of the human conceptual system. Cognitive science, 4(2), 195-208.
Min , W. & Wenbin, w (2008) On the semantics change of body-part terms in english and Chinese . paper presentedat the international symposium of using corpora in contrastive and translation studies.
Sharifian, F. (2011) Cultural Conceptualisations and Language: Theoretical Framework and Applications. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
---------- (2014) The Routledge handbook of language and culture. Routledge.
---------- & Jamarani, M. (eds.) (2013) Intercultural Communication in the New Era. New York/London: Routledge/Taylor and Francis.
---------- (ed.) (2015) The Routledge Handbook of Language and Culture. New York/London: Routledge/Taylor and Francis
---------- (2017) Cultural Linguistics. Amsterdam/PA: John Benjamins.
Taylor, J. R (2003) Linguistic Categorization. Oxford University Press.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاهم، پاییز ۱۳۹۷: ۱۳۳-۱۰۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۵/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۲

# پژوهشی در نواندیشی‌های «سلطان ولد» در عرصهٔ تأویل احادیث

داوود واثقی خوندابی *
مهدی ملک ثابت **

## چکیده

بینش تأویلی از ویژگی‌های سبکی آثار بزرگان طریقهٔ مولویه است که سلطان ولد نیز به عنوان یکی از اقطاب این فرقه از این اصل مستثنی نیست. وی که در وادی عرفان عملی به مراتب بالایی دست یافته و به باور خودش «مقام معشوقی» را در عرصهٔ ولایت درک نموده است. در زمینهٔ تأویل آیات قرآن و احادیث معصومان(ع) نظریه‌های قابل توجهی دارد. نویسندگان در این جستار، گفتارهای سلطان ولد را درباره بطن‌گرایی بررسی می‌کنند و دیدگاه‌های او را درخصوص احادیث و روایات با دیگر عرفا مقایسه و در چهار بخش «تأویل‌های مرتبط با انبیا و اولیا»، «تأویل‌های مرتبط با سلوک عرفانی»، «تأویل‌های مرتبط با ذکر خداوند» و «تأویل‌های عرفانی دیگر از احادیث» نقد و تحلیل می‌نمایند. نتیجهٔ این پژوهش آشکار می‌کند که در دیدگاه سلطان ولد، قرآن بطون مختلفی دارد و سراسر لغز و معماست که انسان کامل می‌تواند به کنه اسرار آن دست یابد و هفت بطن آن را درک کند. ولد خود را از آیات قرآن می‌شمارد و معتقد است کسی می‌تواند تأویلات او را درک کند که هم‌جنسش باشد و چون او پای به وادی فنا بگذارد و به مقام تمکین برسد. وی همچنین در عرصهٔ تأویل احادیث نیز نظرهای بکری دارد و با تمسک به گفتار معصومان(ع) به تبیین و تشریح اصول عرفانی می‌پردازد.

**واژه‌های کلیدی:** عرفان اسلامی، طریقهٔ مولویه، سلطان ولد، آثار سلطان ولد، تأویل.

---

* نویسنده مسئول: دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد d.vaseqhi@gmail.com
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد mmaleksabet@yazd.ac.ir

**مقدمه**

بهاءالدّین محمّد، معروف به سلطان ولد و متخلص به ولد، اولین شاعری است که آثار خود را به تقلید از مولانا نگاشت. وی فرزند ارشد مولانا و وارث علوم ظاهری و باطنی پدر و از خلفای او محسوب می‌شود. او از همه کس به مولانا شبیه‌تر و به «تاج انت اشبه الناس بی خلقاً و خلقاً» (سلطان ولد، ۱۳۸۹: ۲۰) آراسته بود. در اوان جوانی به علت فاصلهٔ سنی کمی که با پدر داشت، اغلب وی را برادر مولانا می‌پنداشتند (افلاکی، ۱۳۶۲، ج۲: ۷۸۵).

ولد همواره به پدر خویش ارادت و سرسپردگی داشت. وی صحبت مشایخ طریقهٔ مولویه، یعنی بزرگانی مانند برهان‌الدّین محقق ترمذی، شمس تبریزی، صلاح‌الدّین زرکوب و حسام‌الدّین چلبی را درک کرد و پس از وفات حسام‌الدّین با اینکه مریدان مسند شیخوخیت مکتب مولویه را به او سپرده بودند، به مدت هفت سال در حمایت و عنایت شیخ «کریم‌الدّین بکتمر» به سر برد و از افاضات معنوی آن پیر فرزانه بهره‌مند شد (واثقی و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۹۴- ۲۰۴؛ دین لوئیس، ۱۳۹۰: ۳۰۴؛ موحد، ۱۳۸۹: ۳۲-۳۸). وی به تقلید از پدر، آثاری چند آفرید که عبارتند از دیوان اشعار، مثنوی‌های سه‌گانه (ابتدانامه، رباب‌نامه و انتهانامه) و مجموعهٔ معارف.

سلطان ولد با قدرت علمی و شهودی خود به تجربیات جدیدی در عرصهٔ عرفان رسیده است و حتی خود را از سنایی و عطّار برتر می‌شمارد (سلطان ولد، ۱۳۶۳: ۳۸۲). با وجود این وی خود را میهمان خوان تعلیمات پدر می‌داند و همواره تأکید می‌کند که آثارش به عشق او سروده شده است:

بزم مولاناست ما در طوی او  باده می‌نوشیم از ساقی هو
دم به دم زان خمر مستی می‌کنیم  وز نشاط و ذوق پستی می‌کنیم...
گفته شد در عشق او این مثنوی  تا برد بهره ز سرّش معنوی

(سلطان ولد، ۱۳۵۹: ۴۴۵)

همان‌گونه که ذکر شد، سلطان ولد در عرصهٔ الهیات و علوم قرآنی و همچنین عرفان اسلامی به تجربیات جدیدی رسیده است و این مسئله‌ای است که عرفان‌پژوهان کمتر به آن پرداخته‌اند. گولپینارلی معتقد است: «از آنجایی که سلطان ولد در هر باب، در هر گام از پدر خود تقلید کرده، موضوع‌های مورد استفاده پدر را بار دیگر با همین شیوه

برای ما تکرار کرده است و بالطبع افکاری کـه هـر یـک مظروفـی بـرای ظـرف اینگونـه موضوع‌ها قرار گرفته، به صورتی رنگ باخته‌تر و بی‌جـان‌تـر بـر مـا عرضـه شـده اسـت» (گولپینارلی، ۱۳۸۶: ۱۰۲).

گفتنی است که منظومهٔ فکری سلطان ولد از بزرگان مکتب مولویـه بـه‌ویـژه پـدرش مولانا بسیار تأثیر پذیرفته است، لیکن وی عارفی است راه‌پیمـوده کـه در عرصـهٔ عرفـان عملی به مکاشفات و تجربیات بدیعی دست یافته است و همین امر موجب شده کـه سـرّ سخن پدرش، خداوندگار را دریابد و پرده از غوامض آن کنار بزند. علاوه بر این بـه بیـان تجربه‌های خود از عالم معنا بپردازد و برداشت‌هایی نو در عرصـهٔ عرفـان بـرای راه‌پویـان عرضه کند.

یکی از زمینه‌هایی که سلطان ولد به آن اهمیت بسیاری می‌دهد، تأویل آیات قـرآن و کلام بزرگان دین است. وی نه تنها به تشریح و تبیین آموزه‌های مولانا و برداشت‌هـای او از آیات وحی و احادیث می‌پردازد، بلکه خود نیز با رویکردی تأویلی به ایـن ودایـع الهـی می‌نگرد و در بسیاری از مـوارد، معـانی بکـری از آنهـا ارائـه مـی‌کنـد. در ایـن پـژوهش نواندیشی‌های سلطان ولد در عرصهٔ تأویل احادیث بررسی می‌شود.

## بیان مسئله و پرسش‌های تحقیق

اهل عرفان به علت درک عوالمی فراتر از عالم جسـمانی هرگـز سـخرهٔ ظـواهر امـور نمی‌گردند، بلکه با دیده‌ای ژرف‌نگر و سبب‌سوز به کنه مسائل دست می‌یابند. در دیـدگاه مشایخ عرفا، نصوص دینی نیز ظهر و بطنی دارند و هر کس فراخور فهم خود از آنها بهره می‌گیرد. بایستهٔ گفتن است که بعد تأویلی زبان عرفان، صـحنهٔ تـداعی‌هـای گسـترده‌ای است که علاوه بر آیات قرآن و احادیث حضرات معصومین(ع)، اقوال اولیا و مشایخ طریقت و حکایات و روایات مربوط به آنهـا و حتـی اصـطلاحات علـوم و حـروف الفبـا را نیـز در برمی‌گیرد (فولادی، ۱۳۸۹: ۱۳۳).

سلطان ولد نیز که از اقطاب طریقهٔ مولویه محسوب می‌شود، با تکیه بر قدرت علمـی و تجربیات شهودی خود به احادیث معصومان(ع) مـی‌نگـرد و متناسـب بـا ذوق خـود بـه تبیین و تشریح آنها می‌پردازد. پاسخ به دو پرسش زیر از دغدغه‌های این جستار است:

الف) بطن‌گرایی در تشکیل منظومه فکری سلطان ولد چه نقشی دارد؟
ب) سلطان ولد در عرصهٔ تأویل احادیث چه نظر بدیعی ارائه می‌دهد؟

## پیشینهٔ تحقیق

درباره سلطان ولد و آثار او، پژوهش‌هایی انجام شده است. به عنوان نمونه جلال‌الدّین همایی (۱۳۸۹) در مقدمهٔ «مثنوی ولدی» به شرح زندگانی سلطان ولد و مبانی فکری او پرداخته است. عبدالباقی گولپینارلی (۱۳۸۶) در کتاب «مولویه پس از مولانا»، عصر سلطان ولد و ماهیت فکری او را بررسی و نقد می‌کند. فرانکلین دین لوئیس (۱۳۹۰) نیز در کتاب «مولانا دیروز تا امروز، شرق تا غرب» به شرح زندگی و آثار سلطان ولد پرداخته است. محمّد علی موحّد (۱۳۸۹) در کتاب «قصه قصه‌ها»، سرگذشت طریقهٔ مولویه را تحلیل می‌کند و از رابطهٔ سلطان ولد و پیران مکتب مولانا پرده برمی‌دارد. محمّدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۸۷) در مقالهٔ «ویژگی‌های عروضی سلطان ولد» به بررسی فراهنجاری‌های ولد در عرصهٔ عروض می‌پردازد. مصطفی موسوی و ریحانه حجت‌الاسلامی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «سلطان ولد و خلافت او پس از مولانا» به نقد و تحلیل سخنان محققان در خصوص طریقهٔ مولویه و ارتباط سلطان‌ولد با بزرگان آن مکتب پرداخته و برداشت‌های ارزنده‌ای از برخی مسائل ارائه داده‌اند. داوود واثقی و همکاران در دو مقالهٔ «نگاهی تحلیلی به رابطهٔ معنوی سلطان ولد و مشایخ طریقهٔ مولویه» (۱۳۹۳) و «درنگی در نواندیشی‌های سلطان ولد در عرصهٔ ولایت» (۱۳۹۵)، به تحلیل زندگی و اندیشه سلطان ولد می‌پردازند.

نویسندگان تا آنجا که پژوهیده‌اند، برداشت‌های بدیع سلطان ولد از احادیث و روایات بررسی نشده است. این پژوهش می‌تواند ضمن بررسی نگاه تأویلی سلطان ولد، خطوط فکری او را در زمینهٔ تأویل احادیث آشکار کند.

## بحثی درباره تأویل

تأویل مأخوذ از «آلَ یَئُولُ» (طریحی، ۱۳۷۵، ج۵: ۳۱۲؛ ابن فارس، ۱۴۰۴هـ‌ق، ج۱: ۱۵۸) و به

معنای مرجع و مسیر و عاقبت است (ابن هائم، ۱۴۲۳هـق: ۱۱۹). برخی معتقدند که تأویل، «واقع و خارج یک عمل و یک خبر است که گاهی به صورت علّت غایی و نتیجه و گاهی به صورت وقوع خارجی متجلّی شده و به عمل و خبر برمی‌گردد» (قرشی بنایی، ۱۴۱۲هـق، ج۱: ۱۴۱).

در دیدگاه اهل عرفان، تأویل جوهرهٔ معنی قرآن است، به گونه‌ای که موافق قرآن و سنت باشد (سهروردی، ۱۳۷۵: ۱۶). تأویل در حقیقت برداشت‌هایی است که اهل تحقیق از بطون قرآن دارند (ملاصدرا، ۱۳۸۷: ۱۵۵) و این دقایق را جز ارباب بصیرت درک نمی‌کنند.

تأویل به عنوان روش و نظریهٔ تفسیر در سایر ملل وجود داشته که غالباً برای اثبات عقاید و آرای جدید و بدیع و همچنین توجیه و تبیین ظاهر سخنان کتاب‌های مقدس استفاده می‌شده است. در سنت یهودی، افرادی مانند فیلون اسکندرانی و در سنت مسیحیت[۱] نیز اوریگنس و اگوستین به اهمیت کارکرد تأویل توجه داشته‌اند. فرقهٔ مجوس نیز به تأویل اهمیتی ویژه می‌دادند (بیدهندی، ۱۳۸۷: ۶۲). در مسلمانان نیز حروفیه، اخوان‌الصفا، اسماعیلیان و صوفیه[۲] به تأویل توجهی ویژه داشته و این روش را تکمیل کرده‌اند (لوری،۱۳۸۳: ۳۲؛ احمدی، ۱۳۷۰، ج۲: ۴۹۷).

کلمهٔ تأویل در قرآن کریم هفده بار به کار رفته است. در آیهٔ هفتم سورهٔ آل عمران آمده است: «هُوَ الَّذِی أَنْزَلَ عَلَیْکَ الْکِتابَ مِنْهُ آیاتٌ مُحْکَماتٌ هُنَّ أُمُّ الْکِتابِ وَ أُخَرُ مُتَشابِهاتٌ فَأَمَّا الَّذِینَ فِی قُلُوبِهِمْ زَیْغٌ فَیَتَّبِعُونَ ما تَشابَهَ مِنْهُ ابْتِغاءَ الْفِتْنَةِ وَ ابْتِغاءَ تَأْوِیلِهِ وَ ما یَعْلَمُ تَأْوِیلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَ الرَّاسِخُونَ فِی الْعِلْمِ یَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ کُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنا وَ ما یَذَّکَّرُ إِلَّا أُولُوا الْأَلْبابِ» (آل عمران/۷). برخی مفسران پس از «إِلَّا اللَّهُ» وقف کرده و جملهٔ «الرَّاسِخُونَ فِی الْعِلْمِ» را مستقل دانسته‌اند؛ لیکن گروهی «الرَّاسِخُونَ فِی الْعِلْمِ» را جملهٔ معطوف محسوب کرده‌اند، یعنی هم خداوند تأویل قرآن را می‌داند و هم راسخان در علم (رازی، ۱۴۰۸هـق، ج۴: ۱۸۰-۱۸۱).

پیامبر(ص) و ائمه اطهار(ع) مصداق راسخان در علم محسوب می‌شوند: «فَرَسُولُ اللَّهِ - صَلَّی اللَّهُ عَلَیْهِ وَ آلِهِ - أَفْضَلُ الرَّاسِخِینَ فِی الْعِلْمِ، قَدْ عَلَّمَهُ اللَّهُ- عَزَّ وَ جَلَّ- جَمِیعَ مَا أَنْزَلَ عَلَیْهِ مِنَ التَّنْزِیلِ وَ التَّأْوِیلِ، وَ مَا کَانَ اللَّهُ لِیُنْزِلَ عَلَیْهِ شَیْئاً لَمْ یُعَلِّمْهُ تَأْوِیلَهُ، وَ أَوْصِیَاؤُهُ مِنْ

بَعْدِهِ یَعْلَمُونَهُ کُلَّهُ» (کلینی، ۱۴۲۹هـ‌ق، ج۱: ۵۲۹).

پیامبر(ص) پس از نازل شدن آیهٔ نورانی «وَ إِنْ طائِفَتانِ مِنَ الْمُؤْمِنِینَ اقْتَتَلُوا فَأَصْلِحُوا بَیْنَهُما فَإِنْ بَغَتْ إِحْداهُما عَلَی الْأُخْری فَقاتِلُوا الَّتِی تَبْغِی حَتَّی تَفِیءَ إِلی أَمْرِ اللَّهِ» (الحجرات/۹)، در شأن مولا علی(ع) می‌فرمایند: «إِنَّ مِنْکُمْ مَنْ یُقَاتِلُ بَعْدِی عَلَی التَّأْوِیلِ، کَمَا قَاتَلْتُ عَلَی التَّنْزِیلِ، فَسُئِلَ النَّبِیُّ - صَلَّی اللَّهُ عَلَیْهِ وَ آلِهِ- : مَنْ هُوَ؟ فَقَالَ: خَاصِفُ النَّعْلِ یَعْنِی أَمِیرَ الْمُؤْمِنِینَ- عَلَیْهِ السَّلَامُ» (همان، ج۹: ۳۷۶). بنا بر مفاد این حدیث، مولا علی(ع) از راسخان در علم محسوب می‌شود که برای تأویل قرآن می‌جنگد.

## بطن‌گرایی در منظومهٔ فکری سلطان ولد

سلطان ولد از مشایخ راه‌پیموده طریقت است که از حضور بزرگانی مانند پدرش مولانا، محقق ترمذی و شمس تبریزی بهره‌مند شده است. مصاحبت با بزرگان طریقهٔ مولویه و همچنین سلوک در عرصهٔ عرفان عملی موجب شده که او در ماورای ظواهر سیر کند و حقیقت را در آن‌سوی جهان مادیات طلب نماید. تنوق در آثار او بیانگر این حقیقت است که او کمتر در تفسیر مسائل از روش معهود اهل ظاهر پیروی کرده است و سبکی هنجارشکن دارد که این خصیصه را بیشتر از پدرش جلال‌الدّین به ارث برده است. بینش ژرف او در تفسیر کلام مولانا و حوادث زمان او، از انگیزه‌های سرودن مثنوی «ابتدانامه» است:

> «سبب انشای مثنوی ولدی در بیان اسرار احدی آن بود که حضرت والدم و استادم و شیخم.... در مثنوی خود قصه‌های اولیای گذشته را ذکر کرده است و کرامات و مقامات ایشان را بیان فرموده است. غرضش از قصه‌های ایشان، اظهار کرامات و مقامات خود بود و از آن اولیایی که همدل و همدم و همنشین او بودند... لیک چون بعضی را آن تمییز و زیرکی نبود که مصدوقهٔ حال را فهم کنند و غرض او را بدانند در این مثنوی مقامات و کرامات حضرتش را و از آن مصاحبانش که همدم او بودند... شرح کرده شد تا مطالعه‌کنندگان و مستمعان را معلوم شود که آن همه، احوال او و مصاحبانش بوده است» (سلطان ولد، ۱۳۸۹: ۱۹-۲۰).

ولد حتی از داستان‌های قرآنی نیز برداشت‌هایی همسو با حوادث طریقهٔ مولویه ارائه می‌کند. به عنوان نمونه در حین ذکر داستان موسی و خضر(ع)، منظور از موسی و خضر(ع) را مولانا و شمس تبریزی دانسته است (سلطان ولد، ۱۳۸۹: ۵۳-۵۴). وی آیات قرآن را دارای مفاهیمی بس ژرف و عمیق می‌داند و معتقد است: «قرآن همه رموز است و لغتش نغز» (همان، ۱۳۷۷: ۲۵۹). محرمان اسرار آیات وحی علمای حقیقی یعنی اولیایند که در حقیقت وارث پیامبران محسوب می‌شوند. وی در تفسیر حدیث نورانی «إِنَّ الْعُلَمَاءَ وَرَثَةُ الْأَنْبِيَاء» (ابوداوود، ۱۴۲۰هـ‌ق، ج۳: ۱۵۷۶) آورده است: «مقصود از این علما، اولیایند که علم ایشان علم بررسته است، نه بربسته» (سلطان ولد، ۱۳۷۷: ۳۰۷).

اولیا از زمره راسخان در علم محسوب می‌شوند که هر کدام به اندازهٔ مرتبهٔ معنوی خود می‌تواند پرده از غوامض قرآن بردارد. سلطان ولد بر آن است که اولیای فانی به مقام اتحاد شأنی و نوری با خداوند رسیده و عالم به تأویل گشته‌اند. پس در حقیقت کلامشان کلام خداست، زیرا خودی خود را در وجود معشوق حقیقی درباخته‌اند:

گفته در تفسیر جمله راسخان　　با حق این دارند ایمان بی‌گمان
کاو بود دانای هر تأویل و بس　　غیر او این را نداند هیچ کس
ظنشان این کاولیا غیر حقند　　خود ندانسته که نور مطلقند
(سلطان ولد، ۱۳۵۹: ۷)

مولانا نیز کلام عارف فانی را چون کلام وحی، از خطا و لغزش مصون می‌داند:

گفتی که تو در میان نباشی　　آن گفت تو هست عین قرآن
(مولوی، ۱۳۶۳ الف، جزء چهارم: ۱۸۱)

عارف با پشت سر گذاشتن عقبه‌های نفس و بار یافتن به آستان معشوق حقیقی، درهای تأویل بر قلبش گشوده و به کنه معانی و اسرار دین آگاه می‌شود. در دیدگاه سلطان ولد، اولیای برگزیده به همه اسرار قرآن دست می‌یابند و همهٔ بطون آن را درک می‌کنند، لیکن آوردن آنها در قالب الفاظ امکان‌پذیر نیست:

اهل ظاهر از سوم نگذشته‌اند　　بر سر سه بطن عالم گشته‌اند
اهل باطن تا به هفتم بطن آن　　سیر کردند و بر ایشان شد عیان

لیـــک آن ســـرّها نگنجـــد در کـــلام　　خلـق نشـنیدند از آن سـر غیـر نـام
(سلطان ولد، ۱۳۵۹: ۸)

این در حالی است که غزالی معتقد است: «اسرار علم راسخان علما را منکشف نشـود، مگر در اندازهٔ بسیاری علم و روشنی دل ایشان و قوّت داعیه تدبّر و تجرد برای طلب کـه در ایشان باشد» (غزالی، ۱۳۸۶، ج۱: ۶۳۵). با این تعریف، ارباب احوال به همـهٔ بطـون قـرآن مسلط نیستند؛ چونان که مولوی نیز معتقد است که عرفای کامل، همـهٔ بطـون قـرآن را درک نمی‌کنند و درک بسیاری از اسرار قرآن در انحصار خداوند است:

حـرف قـرآن را بـدان کـه ظـاهری اسـت　　زیـر ظـاهر، بـاطنی بـس قـاهری اسـت
زیـــر آن بـــاطن، یکـــی بطـــن ســـوم　　کـــه در او گـــردد خردهـــا جملـــه گـــم
بطـــن چـــارم از نبـــی خـــود کـــس ندیـــد　　جـــز خـــدای بـــی‌نظیـــر بـــی‌ندیـــد
(مولوی، ۱۳۶۳ب، ج۲: ۲۴۲-۲۴۳)

سلطان ولد خود را چونان آیات قرآن می‌داند و به سالکان توصیه می‌کند که در نمـاز نام او را بخوانند:

تو هر آیت که برخوانی نماز اندر روا باشـد　　مرا می‌خوان نماز اندر که از آیات قـرآنم
(سلطان ولد، ۱۳۶۳: ۲۳۳)

وی همچنین کسانی را شایستهٔ درک تأویل‌های خود می‌داند که خـودی و انانیّـت را یکسو نهاده و با دیدهای تیزبین به مسائل بنگرند و این به مسئله تجانس مربوط اسـت و تا فرد، هم‌جـنس اولیـای الهـی نگـردد، کـلام کبریـایی آنهـا را درک نکنـد و جـذابیت سخنانشان را درنیابد:

قـرآن بسـی تـو خوانـده‌ای تفسـیر آن　　از خود برون آ یـک نفـس تـا بشـنوی
تفسیر ما بی لب بود، از موج بحر رب بود　　بنگر که اندر جان‌ها چون می‌رسد تأثیر ما
(همان: ۴۲)

## تأویل احادیث

احادیث معصومان(ع) نیز چونان آیات قرآن دارای لایه‌های معنـایی مختلفـی اسـت و مخاطبان به اقتضای علم و ظرفیت شهودی‌شان مـی‌تواننـد آمـوزه‌هـای بیکـران آنهـا را

دریافت کنند. شمس تبریزی معتقد است که تأویل احادیث، کاری است بس سترگ: «تأویل احادیث بزرگ کاری است، درجه‌ای بزرگ است که از سخن مقصود گوینده را بداند. یوسف صدیق پیغامبر بزرگ بوده است، فخر می‌کرد و شکر می‌کرد به علم تأویل احادیث» (شمس تبریزی، ۱۳۹۱، ج۲: ۸۶).

سلطان ولد به تبیین و تشریح معانی احادیث و روایات می‌پردازد و مفاهیم جالبی از آنها ارائه می‌دهد که در ادامه به ذکر آنها خواهیم پرداخت:

**تأویل‌های مرتبط با انبیا و اولیا**

**تأویل حدیث «أَصْحَابِی کَالنُّجُومِ بِأَیِّهِمُ اقْتَدَیْتُمُ اهْتَدَیْتُمْ»**

**به مبحث اتحاد پیامبر و صحابه و مقام رؤیت آنها**

«أَصْحَابِی کَالنُّجُومِ بِأَیِّهِمُ اقْتَدَیْتُمُ اهْتَدَیْتُمْ»[۳] (ابن ابی‌الحدید، ۱۴۰۴هـق، ج۲: ۵۲۳). سلطان ولد این حدیث منسوب به پیامبر(ص) را به مبحث اتحاد آن حضرت و صحابه مربوط می‌داند و معتقد است که اصحاب پیامبر(ص) چونان او به مرتبهٔ رؤیت خداوند رسیده بودند و به این دلیل است که موسی(ع) تمنا می‌کرد که جزء امت محمّد(ص) باشد. بنابراین اولیای محمّدی نیز چونان شخص پیامبر(ص) دارای مرتبهٔ دیدار هستند و می‌توانند سالکان را از ظلمتکده نفس برهانند:

> «مصطفی(ص) به دیدار مخصوص بود. پس موسی(ع) از این تمنا می‌برد که کاشکی من از امت مصطفی(ص) بودمی. و در حقیقت تمنای دیدار داشت. چون مصطفی(ص) فرمود که: بعثت معلماً. پس یقین شد که اولیایی که امت مصطفایند(ص)، ایشان را دیدار خواهد بودن؛ زیرا از شاگردان مقبلند که صنعت استاد را تمام آموخته‌اند و به منتهای آن علم که دیدارست، رسیدند و آن دولت میسرشان شد. لاجرم می‌فرماید که: أَصْحَابِی کَالنُّجُومِ بِأَیِّهِمُ اقْتَدَیْتُمُ اهْتَدَیْتُمْ. آنچه از من رسد از آنها هم همین خواهد رسیدن. چون دامن ولیّ واصل بگیرند، دامن مرا گرفته باشند و آن خود منم که در آن صورت روی می‌نمایم» (سلطان ولد، ۱۳۷۶: ۲۸۵).

سلطان ولد با تأویل این حدیث، مبحث اتحاد نورانی پیامبر(ص) و صحابه و مقام

رؤیت آنان را مطرح می‌کند، لیکن مولانا با اتکا به این حدیث، مبحث «همراه سلوک» را بیان می‌نماید و معتقد است که یار سلوک موجب می‌شود اسرار نهانی بر سالک آشکار گردد و او را زودتر به سرمنزل حقیقت برساند:

لوح محفوظی است پیشانی یار — راز کونینش نماید آشکار
هادی یار است یار اندر قدوم — مصطفی زین گفت اصحابی نجوم
نجم اندر ریگ و دریا رهنماست — چشم اندر نجم نه کو مقتداست

(مولوی، ۱۳۶۳ ب، ج۳: ۴۲۳)

**تأویل بلا و مصیبت انبیا و اولیا به راحتی**

«أَنَّ أَشَدَّ النَّاسِ بَلَاءً النَّبِيُّونَ، ثُمَّ الْوَصِيُّونَ، ثُمَّ الْأَمْثَلُ فَالْأَمْثَل» (کلینی، ۱۴۲۹هـق، ج۳: ۶۴۷).

مشایخ عرفا معتقدند هر که خواهد یگانهٔ حق باشد، لازم است جام بلا را چونان شربتی خوش‌گوار بنوشد و در تحمل مصائب نیز یگانه روزگار گردد:

> «هرکس که خواهد که او یگانه حق را باشد، باید که در کشیدن بلا نیز یگانه باشد، که در عالم کسی آن بلا نکشد که او کشد. ... و اصل این خبر پیغامبر است که گفت: أَشَدَّ النَّاسِ بَلَاءً الانبیاء ثُمَّ الْأَمْثَلُ فَالْأَمْثَل»
>
> (مستملی بخارایی، ۱۳۶۳، ج۴: ۱۴۴۴).

سلطان ولد با اتکا به ذوق عرفانی خود، حدیث یادشده را از لونی دیگر می‌نگرد و معتقد است که انبیا و اولیا چونان دیگر بندگان نیستند که از مصائب برنجند، بلکه رنج برایشان خوشی و راحتی است:

> «نزد عاشقان رنج، راحت است و راحت، رنج. پس ایشان عکس خلقند... و مصطفی - علیه السلام - از این‌رو می‌فرماید که: «أَشَدَّ النَّاسِ بَلَاءً الانبیاء» زیرا ایشان را بلا راحت شده است، چندان که بلا بیش، راحت بیش» (سلطان ولد، ۱۳۵۹: ۲۹۱).

به زعم سلطان ولد، عشق است که موجب دلپذیری بلایا می‌گردد. امّا مولانا بر این باور است که مصائب و بلایا، جان انسان را از کدورت‌های مادی پاک می‌گرداند. با این تمهید، هنگامی که بلا و رنج موجب صفای باطن می‌شود، رنج کشیدن نیز شیرین می‌گردد:

که بلای دوست تطهیر شماست　　علم او بالای تدبیر شماست
چون صفا بیند، بلا شیرین شود　　خوش شود دارو چو صحت‌بین شود
(مولوی، ۱۳۶۳ ب، ج۲: ۲۸۴)

**تأویل ظلمت به خواب و خور و یا جهان مادی و تأویل نور به جان انبیا و اولیا**

«ان الله تعالی خلق الخلق فی ظلمة ثم رشّ علیهم من نوره» (راز شیرازی، ۱۳۶۳، ج۲: ۴۹).

سلطان ولد منظور از ظلمت را خواب و خور مادی می‌داند و معتقد است که خداوند نور خود را به جان حیوانی انسان تاباند و هر جانی که از آن نور بهره گرفت، پای در وادی سلوک گذارد و به اصل خویش بازگردد و از زمرهٔ اولیا شود. لیکن کسانی که از این نور بی‌بهره‌اند، در شقاوتی آشکار سیر می‌کنند:

> «حق - تعالی- خلق را از ظلمت آفرید و غرض از ظلمت، این خواب و خور است که زندگی حیوانی است و بر این ظلمت، نور خود را نثار کرد که «ان الله تعالی خلق الخلق فی ظلمه ثم رش علیهم من نوره». به هر جانی که آن نور چکید، او از اولیاست. لابد که آن نور طالب اصل خود شود و تن حیوانی را که بیگانه است، آلت خود سازد، در طلب خدا و یگانه و همرنگ کند. آن قطرهٔ نور، کیمیای مس وجود او گردد و ظلمتش را به نور و جهلش را به علم و کوریش را به بینایی مبدل گرداند» (سلطان ولد، ۱۳۵۹: ۱۶۹).

سلطان ولد در مجموعهٔ «معارف»، تأویلی دیگر از این حدیث ارائه می‌کند. به اعتقاد وی، منظور از ظلمت، جهان مادی است و نور همان جان انبیا و اولیاست که شاخه‌های نور آفتاب ذات خداوند محسوب می‌شود:

> «جان‌های انبیا و اولیا و مؤمنان، شاخه‌های نور آفتاب ذات حقند که «خلق الخلق فی ظلمة ثم رش علیهم من نوره». خانه‌های قوالب را از جهان آب و گل، که تاریکی است، آفرید و بر آن آفرینش که از ظلمت ساخت، از نور خود نثار کرد و افشاند» (همان، ۱۳۷۷: ۴۵).

**تأویل فقر به اولیای الهی**

«اَلْفَقْرُ فَخْرِی وَ بِهِ أَفْتَخِر» (مجلسی، ۱۴۰۳هـق، ج۶۹: ۳۰).

ارباب احوال، منظور از فقر را در حدیث نورانی «اَلْفَقْرُ فَخْرِی»، تجرید از دنیا و صفات بشری دانسته‌اند. به دیگر سخن، «آن است که مرد از دنیا برهنه گردد و درین برهنگی بدین نزدیک گردد. و همان است که متصوفه آن را تجرید گویند، که مرد مجرد شود از رسوم انسانیت، چنان‌که تیغ مجرد شود از نیام خویش» (میبدی، ۱۳۷۱، ج۱۰: ۵۹).

سلطان ولد معتقد است که مقصود پیامبر(ص) از فقر، اولیای امّت خود است که آن حضرت به وجودشان فخر می‌کند و پیامبر(ص) در حقیقت به خود فخر می‌کند؛ زیرا او و اولیای حقیقی اتحاد نورانی دارند و در بینشان تفرقه و جدایی نیست:

فقر فخری رسول از آن فرمود — که بد از اولیا قوی خشنود
فخر از خویش کرد نی از غیر — فهم کن گر تو راست در جان سیر

(سلطان ولد، ۱۳۸۹: ۱۴۵)

پس با توجه به گفتار ولد می‌توان گفت پیامبر(ص) به اولیای امت خود فخر کرده است، نه به فقر اختیاری.

**تأویل‌های مرتبط با سلوک عرفانی**

**تأویل حدیث «مَنِ اسْتَوَی یَوْمَاهُ فَهُوَ مَغْبُون» به تداوم در سلوک عرفانی**

«مَنِ اسْتَوَی یَوْمَاهُ فَهُوَ مَغْبُون» (ابن بابویه، ۱۴۰۳هـق: ۳۴۲).

انسان باید برای ادراک کمال مطلق پای به وادی سلوک گذارد، لیکن راه سلوک بس پر خوف و خطر است و گاه موجب می‌شود که سالک در راه بماند و نتواند مراتب ترقی را پشت سر گذارد. در این حالت است که او دچار خسرانی بزرگ شده است. بنابراین چارهٔ کار، تداوم و استمرار در سلوک راه عشق است:

> «سیر و سفر آدمی باید که در خود باشد. از حال به حال گردد. اگر جاهل است، عالم شود و اگر غمگین است، شادمان گردد و اگر منقبض است، منبسط شود. همچون سنگ لعل، راه رود معنوی، بی‌حرکت قدم» (سلطان ولد، ۱۳۸۹: ۱۰۶).

سالک با تداوم در سلوک است که بـه عـزّت و سـربلندی مـی‌رسـد، نـه از کـاهلی و تن‌پرستی:

عــزت از ســیر یــافتی نــی ز ســکون　　گــر گزیــدی ســکون شــدی مغبــون
مصـطفی گفـت هـر کـه را بـه جهـان　　گـــذرد هـــر دو روز او یکســـان
ســخت مغبــون بــود در ایــن بــازار　　عاقبــت نالــه‌هــا کنــد بــا زار...

(سلطان ولد، ۱۳۷۶: ۱۰۶)

**تأویل نوم به هستی و موت به موت ارادی**

«النَّاسُ نِیَامٌ فَإِذَا مَاتُوا انْتَبَهُوا» (لیثی واسطی، ۱۳۷۶: ۶۶).

انسان تا زمانی که به بارگاه خداوند قدم نگذاشته و بـا فنـای خـویش بقـای حقیقـی نیافته است، به هوشیاری نمی‌رسد و با غفلت زندگی می‌کند. بنابراین باید هستی موهوم خود را در وجود حقیقی معشوق دربازد، تا طعم وصال را بچشد و به ماهیت امور پی برد: «از این خودی و هستی می‌باید مردن، زیرا زندگی حقیقی بعد از مرگ است» (سلطان ولـد، ۱۳۷۶: ۲۰۸). پس به واسطهٔ مرگ است که زندگی معنا می‌یابد و انسان از کتم عـدم پـای به هستی می‌گذارد:

خــود ز مرگــی زنــده‌ای ز اوّل قــدم　　تــا شــدی موجــود از کــتم عــدم
انــدر ایــن ره زنــدگی از مــردن اســت　　هر کـه ایـن را مـی‌ندانـد کـودن اسـت

(همان)

سلطان ولد، فنا در پیشگاه انسان کامل را موجب رسیدن به زندگی حقیقی و انتباه و هوشیاری می‌پندارد:

نیســت مــی‌شــو پــیش شــیخ رهنمــا　　تــا از او هســتی بیــابی در بقــا...
تــا شــوی مبــدل ز نــورش دم بــه دم　　لعــل گــردی انــدر آخــر زان کــرم

(همان: ۲۰۹)

سلطان ولد، موت را به موت ارادی، نوم را به هستی مجازی و انتباه را به بقای الهی تأویل می‌کند؛ لیکن مولانا، مرگ را مرگ طبیعی محسوب نموده، معتقد است که سخرگان امور دنیوی بر امور غیر حقیقی دل می‌بندند و از محبوب حقیقی غافلند، تا

اینکه مرگ آنها فرامی‌رسد و در این هنگام است که چشم حقیقت‌بین آنها گشوده می‌شود و واقعیت امور را درمی‌یابند:

جملـه مغـروران بـر ایـن عکـس آمـده　　بـــر گمـــانی کـــاین بـــود جنتکـــده...
چون‌که خواب غفلـت آیدشـان بـه سـر　　راست بینند و چه سود اسـت آن نظـر...
پـــس بـــه گورســـتان غریـــو افتـــاد و آه　　تـــا قیامـــت زیـــن غلـــط واحســـرتاه

(مولوی، ۱۳۶۳ ب، ج۲: ۳۵۹)

**تأویل «تم فقر» به کمال در عشق و «فهو اللّه» به ادراک وحدت وجود**

«اذا تم الفقر فهو اللّه» (ملاصدرا، ۱۳۸۳، ج۳: ۱۶۹).

هنگامی که عاشق در وجود معشوق فانی گردد، با او به وحدت و یگانگی مـی‌رسـد و دیگر بین آنها تفاوتی وجود ندارد. عارف تا زمانی که در سیطرهٔ اوصاف بشری اسـت و در پیشگاه حضرت حق فانی نشده، هنوز وجودی غیر از معشـوق حقیقـی اسـت؛ لـیکن بـا رسیدن به منازل نهایی عشق، دیگر وجودی جز وجود حقیقی محبوب ازلی وجود نـدارد و عارف در این جایگاه می‌تواند با او دعوی اتحاد کند:

> «چون عشق عاشق به کمال رسد، در آنجـا دویـی نگنجـد، چنـان‌کـه گفته‌اند: «انا من اهوی و من اهوی انا»[۴]. مجنون را حرارت غالب شده بود، طبیبش فرمود که: فصد کن. چون پیش فصاد رفت تا فصدش کند، فصـاد قصد نیش زدن کرد. مجنون فریاد برآورد که: های! خون لیلی را مریز کـه من در عشق همه لیلی شده‌ام. و از این سبب منصور دعوی انا الحق کـرد و ابایزید ـ رحمةالله ـ فرمود که: «لیس فی جبتـی سـوی الله» و مصـطفی - صلی الله علیه و السلم- می‌فرماید که: «اذا تم الفقر فهـو الله» (سـلطان ولـد، ۱۳۵۹: ۳۴۶).

با فانی شدن اوصاف بشری در انسان، اوصاف الهی جایگزین آنها مـی‌شـود و معشـوق ازلی رخ می‌نماید. در اغلب منابع عرفانی، فقر در این حدیث شریف، به فنـا تعبیـر شـده است. عراقی گوید: «فقیر خود در بحر نیستی غوطه خورد. احتیاجش نماند، فقرش تمـام گشت. اذا تم الفقر فهو الله» (عراقی، ۱۳۸۶: ۵۱۲). شمس تبریزی نیز بر آن است کـه وقتـی

سالک به مقام فقر و فنا برسد، خداوند برایش عیان می‌گردد. نه آنکه با خدا به اتحاد برسد: «اکنون معنی اذا تم الفقر فهو الله، هزار بیهوده بگویند، یعنی چون تمام شد فقر، پس آنکه خدا عیان شد، بیابی و ببینی، نه آنکه الله شود یعنی اذا تم الفقر تجد الله، اگرنه آن کفر باشد. گفت: شاید آن معنی او را نباشد» (شمس تبریزی، ۱۳۹۱، ج۲: ۱۳۵).

سلطان ولد در تأویل این حدیث هر چند از مقام فنا سخن گفته، معتقد است که چون انسان فانی در عشق به کمال رسد، وحدت هستی را درک کند و جمال جانان را در همهٔ مظاهر تماشا نماید.

**تأویل سجن و جنت بودن دنیا به قرب و بعد ازلی بنده در پیشگاه خداوند**

«الدُّنْیَا سِجْنُ الْمُؤْمِنِ وَ جَنَّةُ الْکَافِرِ» (ترمذی، ۱۴۱۹هـق، ج۴: ۲۹۳).

دنیا به این دلیل زندان مؤمنان محسوب می‌شود که روحشان از ازل در آستان قرب حق بوده و از دست ساقی ازل، باده‌ها خورده‌اند. لیک با قرار گرفتن در قالب آب و گل، از لذّت مؤانست حق محروم شده‌اند و بدین ترتیب گریان و نالان هستند. امّا افرادی که طعم وصال را نچشیده‌اند، به شورابهٔ آب و گل دنیوی دل خوش کنند و آن را بهشت برین پندارند:

> «کسی که دولتی دیده باشد آن را همیشه جویان بود و در فراق آن گریان و نالان باشد. و آنکه ندیده باشد، چه جوید در آنچه هست، خوش باشد. چنان‌که رسول -علیه السلام- می‌فرماید که: «الدُّنْیَا سِجْنُ الْمُؤْمِنِ وَ جَنَّةُ الْکَافِرِ». پیلی باید تا هندوستان به خواب بیند و از فراق هندوستان شوریده و دیوانه گردد. باقی حیوانات از سودای هندوستان فارغند» (سلطان ولد، ۱۳۷۶: ۱۰۹).

سلطان ولد با نگاه ژرف و عمیق خود، تأویلی دیگر نیز از این حدیث ارائه می‌دهد. به اعتقاد وی، دنیا به این دلیل بهشت کافر است که او در سرای آخرت دچار عذاب خواهد شد، لیکن مؤمن در قیامت به درجات والای معنوی دست می‌یابد و به آستان قرب قدم می‌گذارد. به همین دلیل دنیا برایش دوزخ است:

«الدُّنْیَا سِجْنُ الْمُؤْمِنِ وَ جَنَّةُ الْکَافِرِ. چون کافران را از زندان بیرون کنند، عذابش خواهند دادن. پس زندان بهشت او بود. چون مؤمن را منصب و پادشاهی می‌دهند، دنیا زندان او باشد» (سلطان ولد، ۱۳۵۹: ۴۱۹).

امّا مولانا با تعبیری متفاوت از سلطان ولد، جان اشقیا را هم‌جنس زندان دنیا می‌داند و معتقد است که آنها به خاطر جاذبهٔ جنسیت، دنیا را خوش می‌دارند و بهشت برین پندارند؛ لیکن انبیا و پاکان چون از جنس عالم برین هستند، به آن طرف میل می‌کنند:

کافران چون جنس سجین آمدند　　سجن دنیا را خوش آیین آمدند
انبیا چون جنس علیّین بدند　　سوی علیّین جان و دل شدند

(مولوی، ۱۳۶۳ ب، ج۱: ۴۰)

**تأویل‌های مرتبط با ذکر خداوند**

**تأویل «مَنْ عَرَفَ اللَّهَ کَلَّ لِسَانُهُ» به کوتاه بودن زبان از غیر حق و تأویل «مَنْ عَرَفَ اللَّهَ طالَ لِسَانُهُ» به باز شدن زبان در ذکر حق**

«مَنْ عَرَفَ اللَّهَ کَلَّ لِسَانُهُ» (طبرسی، ۱۳۸۵هـ‌ق: ۱۷۶).

«مَنْ عَرَفَ اللَّهَ طالَ لِسَانُهُ» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ۱۸).

سلطان ولد معتقد است هر که خدا را بشناسد، زبانش از ذکر غیر کوتاه می‌گردد و فقط از محبوب حقیقی دم می‌زند:

«ظاهر معنی این حدیث متناقض می‌نماید، زیرا می‌فرماید که هر که خدا را شناخت، زبانش گنگ شد و لال شد. و باز می‌فرماید که هر که خدا را شناخت، زبانش دراز شد. الا متناقض نیست؛ زیرا معنایش این است که هر که خدا را شناخت، از غیر سخن خدا زبانش لال شد و از ذکر خدا زبانش دراز شد» (سلطان ولد، ۱۳۸۹: ۲۰۵).

برخی از ارباب قلوب در تأویل این دو حدیث به ظاهر متناقض گویند: هر که خدا را به واسطهٔ ذاتش بشناسد، لال می‌گردد و هر کس با استعانت از صفات او به معرفتش دست یابد، زبانش دراز می‌گردد: «من عرف اللّه بذاته، کلّ لسانه و من عرف اللّه بصفاته، طال لسانه» (لاهوری، ۱۳۷۷: ۴۳۴).

سید حیدر آملی معتقد است هر که خداوند را از طریق مشاهده ادراک کند، وصف ادراک خود نتواند (آملی، ۱۳۶۸: ۳۰). ابوسعید ابوالخیر نیز بر این باور است که هر کس خداوند را بشناسد، زبانش از خصومت خلق بازماند (میهنی، ۱۳۶۶، ج۱: ۳۰۵). امّا سلطان ولد، زبان عارف را از ذکر غیر حق کوتاه و بر ذکر او توانا می‌پندارد.

**تأویل «وَالْجَمَاعَةُ رَحْمَةٌ» به کثرت ذکر خداوند**

«وَالْجَمَاعَةُ رَحْمَةٌ، وَالْفُرْقَةُ عَذَاب» (احمدبن‌حنبل، ۱۴۱۶، ج۳۲: ۹۶).

سلطان ولد معنای حقیقی «وَالْجَمَاعَةُ رَحْمَةٌ» را به معنای کثرت ذکر می‌داند؛ زیرا وقتی جمعیت بزرگی در جایی حاضر باشد، اگر به ذکر خداوند بپردازند، موجبات رحمت فراهم می‌گردد، در غیر این صورت جماعت بر فرقت مزیتی ندارد:

> «چون ذکر بسیار کنی، آنچنان باشد که اشخاص بسیار جمع شده باشند، لاجرم رحمت و صواب بیش باشد و در تحقیق، معنی «الْجَمَاعَةُ رَحْمَةٌ» این است و اگر اهل ظاهر تأویل به جماعت مسجد و غلبهٔ خلق می‌کنند، آن مجاز این است؛ زیرا رحمت در جمعیت خلق بسیار از آن‌روست که چون جماعت بسیار باشند، ذکر بسیار کنند و رحمت بسیار فرود آید. پس اصل جماعت، ذکر بسیار کردن است» (سلطان ولد، ۱۳۵۹: ۱۹۱-۱۹۲).

مولانا با تأویلی متفاوت از سلطان ولد معتقد است که در دین اسلام، رهبانیت وجود ندارد و سرّ اینکه مساجد بنا شده، این است که با جماعت مردم، رحمت بر آنها افزون گردد:

> «لا رهبانیة فی الاسلام[۵]، الجماعة رحمة. مصطفی- صلوات الله علیه - کوشش در جمعیت نمود که مجمع ارواح را اثرهاست بزرگ و خطیر. در وحدت و تنهایی، آن حاصل نشود. و سرّ اینکه مساجد را نهاده‌اند تا اهل محله آنجا جمع شوند تا رحمت و فایده افزون باشد» (مولوی، ۱۳۸۹: ۶۴).

**تأویل‌های عرفانی دیگر از احادیث**

**تأویل طاعت شوم، به طاعتی که از حب جاه باشد و تأویل معصیت میمون به معصیتی که از امر حق است.**

«رب طاعة میشومة و رب معصیة میمونة» (قلانسی، ۱۳۸۵: ۲۰۵).

سلطان ولد معتقد است طاعتی که از حب جاه و مقام باشد، امری است شوم که به بارگاه الهی راه نمی‌یابد، مانند طاعات و عبادات ابلیس که موجب خذلان و تباهی او شد، چرا که فریاد «انا خیری» سر داد و دچار عجب و خودپسندی گشت؛ لیکن معصیتی که به امر خدای صورت گیرد، کاری است پسندیده و میمون، چونان اعمال خضر(ع) که هر کسی یارای درکشان را نداشت و عوام سرّ آنها را در نمی‌یافت:

رب طاعت کان لک میشومه — رب معصیه لک مرحومه
طاعتی کز حب جاه است و ریا — شوم باشد دور اندازد تو را
معصیت کان باشد از امر خدای — هست میمون می‌برد تا حق تو را
همچو قتل خضر دان آن طفل را — کشت ز امر حق نه از نفس و هوا
طاعتی کاید ز بدبخت خسیس — باشد آن طاعت چو طاعات بلیس

(سلطان ولد، ۱۳۷۶: ۵۹)

قلانسی نسفی، تأویلی زیبا از این حدیث ارائه می‌کند. به اعتقاد وی، طاعت شوم طاعتی است که از نفس سرچشمه بگیرد و معصیت میمون، معصیتی است که موجب انتباه گردد (قلانسی، ۱۳۸۵: ۲۰۵- ۲۰۶). پس طاعت حقیقی هرگز شوم نیست، بلکه موجبات رشد و ترقی انسان را فراهم می‌سازد؛ لیکن اگر قبله‌گاه فرد عبادت‌کننده جز خداوند باشد، آن موقع طاعت او شوم است و در سعادتش نقشی ندارد. انسان گاهی مرتکب گناه می‌شود و آن گناه موجبات پشیمانی و توبهٔ او را فراهم می‌کند و در نهایت فرد را به سعادت رهنمون می‌سازد.

سلطان ولد مبحث امر الهی را مطرح می‌سازد و طاعتی را که به امر حق نباشد، هیچ می‌شمارد. وی اعمال «نیک بدنما» را از زمره گناهانی می‌داند که مبارک است و خداوند به آنان امر نموده است.

**تأویل حدیث «سَبَقَتْ رَحْمَتِی غَضَبِی» به رحمت محض بودن خداوند**

«سَبَقَتْ رَحْمَتِی غَضَبِی» (مسلم، ۱۴۱۲هـق، ج۴: ۲۱۰۸).

خداوند عادل است و در پاداش و جزا دادن به بندگان به آنها ستم نمی‌کند، لیکن رحمت او بر غضبش راجح است:

«ثواب و عذاب جزای اعمال است. و این همه به عدل است که در آن ظلم نیست. و جانب عفو و رحمت راجح‌تر است، چه باری- تعالی- فرمود در آن چه پیغامبر- علیه السلام- از وی حکایت کرد: سَبَقَتْ رَحْمَتِی غَضَبِی» (غزالی، ۱۳۸۶، ج۴: ۴۴).

سلطان ولد معتقد است که خداوند، رحمت محض است و اگر بر بنده‌ای غضب کند، آن هم از غایت شفقت اوست، نه از روی عناد و انتقام.

«حق – تعالی - همه لطف است و رحمت که «سَبَقَتْ رَحْمَتِی غَضَبِی». اگر چه به ظاهر قهر و رنج می‌نماید، لیکن در حقیقت همه لطف و رحمت است؛ همچنان لرس مادر و پدر فرزند را از شفقت و رحمت است نه بغض و کین. مادر و پدر مجازی چون باشد، حق- تعالی - خالق علی الاطلاق است قیاس کن تا چگونه باشد» (سلطان ولد، ۱۳۵۹: ۳۲۶).

در دیدگاه اغلب عرفا بنا بر مفاد این حدیث، لطف خداوند بر قهرش سبقت دارد، چونان که سلطان‌العلما گوید:

«در صفات الله نظر می‌کردم، نخست گلزارها و از پی آن خارهای قهر و از پی دشنه‌های آتش، از آنکه او را هم قهر است و هم لطف الا آنکه رحمت مقدم است: «سبقت رحمتی غضبی». چون پیش هوای چشم بنگری باغ‌ها و ریاحین و از پی آن خارها و آتش‌ها همه این عجایب‌های بی‌نهایت به یکبارگی در یک ریزه هوا می‌بین که الله ممکن است که همه را ازین جای بیرون آرد» (سلطان‌العلما، ۱۳۸۲، ج۲: ۱۲۱).

امّا سلطان ولد معتقد است که خداوند، رحمت محض و همه لطف و خوشی است و قهر، در ظاهر قهر می‌نماید و در حقیقت نعل باژگونه است.

**تأویل «جُحْرٍ» به دنیا**

«لَا یُلْدَغُ الْمُؤْمِنُ مِنْ جُحْرٍ مَرَّتَیْنِ» (احمدبن‌حنبل، ۱۴۱۶هـ‌ق، ج۱۰: ۱۷۵).

سلطان ولد منظور از «جحر» را دنیا دانسته، معتقد است کسی که بارها بی‌وفایی و غداری دنیا را مشاهده کرده است، شایسته نیست که به آن دل ببندد:

«مؤمن را مار از سوراخی دو بار نگزد. آدمی که زشتی و بی‌حاصلی دنیا را بارها مشاهده کرده است و باز گرد آن می‌گردد، معلوم می‌شود که او مؤمن نیست» (سلطان ولد، ۱۳۵۹: ۱۱۲).

مولوی در تعبیری دیگر منظور از «جُحْر» را مکر و حیلهٔ مردمان شیطان‌صفت و همچنین کینه‌توزی و گربزی نفس امّاره دانسته است:

من هلاک فعل و مکر مردمم — من گزیدهٔ زخم مار و کژدمم
مردم نفس از درونم در کمین — از همه مردم بتر در مکر و کین
گوش من لا یلدغ المؤمن شنید — قول پیغمبر به جان و دل گزید

(مولوی، ۱۳۶۳ ب، ج۱: ۵۶)

**تأویل «المؤمنون لا یموتون» به بقای روح حیوانی**

«المؤمنون لا یموتون، بل ینقلون من دار إلی دار» (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۴: ۱۲۰).

سلطان ولد بر آن است که روح حیوانی را بقایی نیست و با مرگ صوری نابود می‌گردد؛ لیکن اگر انسان اعمال عبادی را به نیکی انجام دهد، خداوند روحی از عالم برین به او عطا می‌کند که هیچ‌گاه نابود نمی‌شود. این روح می‌تواند جان حیوانی را نیز دگرگون کند و به آن قابلیتی بخشد که جاودانه گردد:

«حق- تعالی - تن آدمی را از چهار عنصر آفرید. جان حیوانی نتیجهٔ آن تن است و چنین جان جنس تن است قابل فنا. فرمود که این ترکیب را بقایی نیست. رحمت کرد و گفت که بندگی من به جا آرید از پنج نماز و ذکر و فکر و صوم و جهاد در اوامر و نواهی تا از این ترکیب روحی حاصل شود که آن باقی ماند. هر که بورزد و امر حق را به جا آرد، چنین روحی حاصل کند که نمیرد که «المؤمنون لا یموتون بل ینقلبون من دار

الی دار». و آنچنان روح کـه از طاعـت حاصـل شـود، روح حیـوانی را کـه خواست فانی شـدن، بـاقی و پاینـده کنـد. چنـان‌کـه کیمیـا، مـس را زر می‌کند، جان فانی نیز از ورود آن جان باقی شود» (سلطان ولد، ۱۳۷۶: ۲۵۸).

## نتیجه‌گیری

غور در آثار سلطان ولد آشکار می‌کند که وی در رویکرد تأویلی خود به آیات قـرآن و احادیث نبوی بسیار متأثر از مکتب پدرش مولانا و دیگر بزرگان طریقـهٔ مولویـه بـه‌ویـژه شمس تبریزی است. امّا وی عارفی است راه‌پیموده که با اطاعـت و مطاوعـت از بزرگـان مکتب پدر توانسته به مرتبهٔ «معشوقی» در عرصهٔ ولایت دست یابد و با تجربیـاتی کـه در وادی عرفان به دست آورده است، دیدی نافذ یابد که بتواند در مـاورای ظـواهر بـه بطـن امور واقف گردد. ولد در تفسیر نصوص دینی- عرفانی بسـیار کـم از اهـل ظـاهر تبعیـت می‌کند و حتی برخی از آیات و احادیث را همسـو بـا حـوادث طریقـهٔ مولویـه بررسـی و تحلیل می‌نماید. وی که خود را پروردهٔ مکتب مولانا می‌داند، همـت بـر آن گمـارده کـه برقع از کلام اسرارآمیز پدر کنار بزند.

در دیدگاه سلطان ولد، قرآن سراسر لغز و معماست و تنها انسان کامل کـه بـه اتحـاد نورانی با خداوند رسیده است، می‌تواند بطون آن و اسرارش را درک نماید، هر چنـد ایـن اسرار در لفظ و عبارت نمی‌گنجد. در دیدگاه ولد، انسان کامل می‌تواند هفت بطـن قـرآن را دریابد. این در حالی است که که بزرگانی چون مولانـا چنـین نظـری را نمـی‌پذیرنـد. مولانا بر آن است که انسان کامل تنها سه بطن قرآن را درک می‌کنـد و بطـون دیگـر در انحصار خداوند است.

سلطان ولد همچنین خود را عین قرآن می‌داند و می‌گوید تنها کسانی قادرنـد تـأویلات وی را درک کنند که چون او به مرتبهٔ فنا رسیده باشند و این مربوط به مبحث «جنسـیت» است؛ زیرا تا فرد از جنس اولیا نباشد، نمی‌تواند گفتار کبریایی آنان را درک کند.

علاوه بر این سلطان‌ولد در عرصهٔ تأویل احادیث نیز نظرهای خاصی دارد که در ادامه به ذکر آنها خواهیم پرداخت:

**۱-تأویل‌های مرتبط با انبیا و اولیا**

۱-۱- تأویل حدیث «أَصْحَابِی کَالنُّجُومِ بِأَیِّهِمُ اقْتَدَیْتُمُ اهْتَدَیْتُمْ» به مبحث اتحاد پیامبر و صحابه و مقام رؤیت آنها.

۱-۲- تأویل بلا و مصیبت انبیا و اولیا به راحتی در حدیث «أَنَّ أَشَدَّ النَّاسِ بَلَاءً النَّبِیُّونَ، ثُمَّ الْوَصِیُّونَ، ثُمَّ الْأَمْثَلُ فَالْأَمْثَل».

۱-۳- تأویل ظلمت به خواب و خور و یا جهان مادی و تأویل نور به جان انبیا و اولیا در حدیث «ان الله تعالی خلق الخلق فی ظلمة ثم رش علیهم من نوره».

۱-۴- تأویل فقر به اولیای الهی در حدیث «الْفَقْرُ فَخْرِی وَ بِهِ أَفْتَخِر».

**۲- تأویل‌های مرتبط با سلوک عرفانی**

۲-۱- تأویل حدیث «مَنِ اسْتَوَی یَوْمَاهُ فَهُوَ مَغْبُون» به تداوم در سلوک.

۲-۲- تأویل نوم به هستی و موت به موت ارادی در حدیث «النَّاسُ نِیَامٌ فَإِذَا مَاتُوا انْتَبَهُوا».

۲-۳- تأویل «تم فقر» به کمال در عشق و «فهو اللّه» به ادراک وحدت وجود در حدیث «اذا تم الفقر فهو اللّه».

۲-۴- تأویل سجن و جنت بودن دنیا به قرب و بعد ازلی بنده در پیشگاه خداوند در حدیث «الدُّنْیَا سِجْنُ الْمُؤْمِنِ وَ جَنَّةُ الْکَافِر». وی همچنین دنیا را به این دلیل بهشت کافر می‌داند که او در آخرت عذاب می‌شود، امّا انسان مؤمن در آخرت به درجات والای معنوی می‌رسد و بدین علت دنیا برایش به منزلهٔ دوزخ است.

**۳- تأویل‌های مرتبط با ذکر خداوند**

۳-۱- تأویل «مَنْ عَرَفَ اللَّهَ کَلَ لِسَانُهُ» به کوتاه بودن زبان از غیر حق و تأویل «مَنْ عَرَفَ اللَّهَ طالَ لِسَانُهُ» به باز شدن زبان در ذکر حق.

۳-۲- تأویل «وَالْجَمَاعَةُ رَحْمَةٌ» به کثرت ذکر خداوند.

**۴- تأویل‌های عرفانی دیگر از احادیث**

۴-۱- تأویل طاعت شوم، به طاعتی که از حب جاه باشد و تأویل معصیت میمون به معصیتی که از امر حق است در حدیث «رُبَّ طاعة میشومة و رب معصیة میمونة».

۴-۲- تأویل حدیث «سَبَقَتْ رَحْمَتِی غَضَبِی» به رحمت محض بودن خداوند.

۴-۳- تأویل جحر به دنیا در حدیث «لَا یُلْدَغُ الْمُؤْمِنُ مِنْ جُحْرٍ مَرَّتَیْنِ».

۴-۴- تأویل «المؤمنون لا یموتون، بل ینقلون من دار إلی دار» به بقای روح حیوانی.

**پی‌نوشت**

۱- استیون پریکت گوید: «مسیحیت دقیقاً از همان آغاز همواره دینی هرمنوتیکی بوده است؛ به این معنا که سنت هرمنوتیکی موجود در عهد عتیق را به خدمت گرفت و از آن به شکل تازه استفاده کرد» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۵۶).

۲- درباره اختلاف رویکرد صوفیه و اسماعیلیه در تأویل ر.ک: باباصفری و موسوی، ۱۳۹۰: ۱- ۲۳.

۳- درباره صحیح یا غیر صحیح بودن این حدیث ر.ک: ابن طاووس، ۱۴۰۰هـ‌ق، ج۲: ۵۲۳.

۴- اشاره است به شعر:

أنَا مَن أهوَی، و مَن أهوَی أنا　　نحنُ روحانِ حَلَلنا بَدَنا
فإذا أبصَرتَنی أبصرتَهُ　　و إذا أبصرتَهُ أبصرتنا

(حلاج، ۲۰۰۲م: ۱۵۸)

۵- درباره این حدیث ر.ک: مازندرانی، ۱۳۸۲هـ‌ق، ج۸: ۵۳.

## منابع


قرآن کریم (۱۳۸۵) ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای، چاپ دوم، قم، آیین دانش.

آملی، سیّد حیدر (۱۳۶۸) جامع الأسرار و منبع الأنوار، به اهتمام عثمان یحیی و مقدمهٔ هانری کربن، تهران، علمی و فرهنگی.

ابن أبی‌الحدید، عبدالحمید بن هبة الله (۱۴۰۴هـق) شرح نهج البلاغة لابن أبی‌الحدید، به اهتمام محمّد ابوالفضل ابراهیم، قم، مکتب آیت‌الله مرعشی نجفی.

ابن بابویه (شیخ صدوق)، محمّدبن‌علی (۱۴۰۳هـق) معانی الأخبار، به اهتمام علی‌اکبر غفاری، قم، دفتر انتشارات اسلامی وابسته به جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.

ابن طاووس، علی‌بن‌موسی (۱۴۰۰هـق) الطرائف فی معرفة مذاهب الطوائف، به اهتمام علی عاشور، قم، خیام.

ابن فارس، احمد بن فارس (۱۴۰۴هـق) معجم مقاییس اللغة، به اهتمام عبدالسلام محمّد هارون، قم، مکتب الاعلام الاسلامی.

ابن هائم، شهاب‌الدّین احمد بن محمّد (۱۴۲۳هـق) التبیان فی تفسیر غریب القرآن، به اهتمام ضاحی عبدالباقی محمّد، بیروت، دار الغرب الاسلامی.

ابوداوود، سلیمان‌بن‌اشعث (۱۴۲۰هـق) سنن أبی‌داود، به اهتمام سیّد محمّد سیّد، عبدالقادر عبدالخیر و سیّد ابراهیم، قاهره، دارالحدیث.

احمدبن‌حنبل، احمدبن‌محمّد (۱۴۱۶هـق) مسند امام احمدبن‌حنبل، به اهتمام شعیب ارنووط و دیگران، بیروت، مؤسسة الرسالة.

احمدی، بابک (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن: شالوده‌شکنی و هرمنوتیک، تهران، مرکز.

افلاکی، شمس‌الدّین احمد (۱۳۶۲) مناقب العارفین، به کوشش تحسین یازیجی، چاپ دوم، تهران، دنیای کتاب.

بابا صفری، علی‌اصغر و سیّد حامد موسوی (۱۳۹۰) «اختلاف رویکرد تأویلی نزد صوفیه و اسماعیلیه»، مجلهٔ کهن نامهٔ ادب پارسی، سال دوم، شمارهٔ دوم، صص۱-۲۳.

بیدهندی، محمّد (۱۳۸۷) « بررسی تطبیقی تأویل ملاصدرا و هرمنوتیک هیدگر»، مجلهٔ خردنامهٔ صدرا، شمارهٔ ۵۳، صص۶۱-۷۲.

ترمذی، محمّدبن‌عیسی (۱۴۱۹هـق) الجامع الصحیح و هو سنن الترمذی، به اهتمام احمد محمّد شاکر، قاهره، دارالحدیث.

حلاج، حسین‌بن‌منصور (۲۰۰۲م) دیوان حلاج، به اهتمام محمّد باسل عیون السود، چاپ دوم، بیروت، دارالکتب العلمیه.

دین لوئیس، فرانکلین (۱۳۹۰) مولانا دیروز تا امروز، شرق تا غرب، ترجمهٔ حسن لاهوتی، چاپ چهارم، تهران، نامک.

راز شیرازی، ابوالقاسم (۱۳۶۳) مناهج أنوار المعرفة فی شرح مصباح الشریعة، به اهتمام سیّد محمّد جعفر باقری، تهران، خانقاه احمدی.
رازی، ابوالفتوح (۱۴۰۸هـق) روض‌الجنان و روح‌الجنان فی تفسیرالقرآن، به اهتمام محمّدجعفر یاحقی و محمّدمهدی ناصح، مشهد، مؤسسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
سلطان‌العلما، بهاءالدّین محمّد (۱۳۸۲) معارف بهاءولد، به اهتمام بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ سوم، تهران، طهوری.
سلطان ولد، بهاءالدّین محمّد (۱۳۵۹) رباب‌نامه، به تصحیح علی سلطانی گرد فرامرزی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات اسلامی مک گیل.
---------- (۱۳۶۳) مولوی دیگر بهاءالدّین محمّد بلخی، به تصحیح حامد ربّانی و مقدمه سعید نفیسی، تهران، کتابخانه سنایی.
---------- (۱۳۷۶) انتهانامه، به تصحیح محمّدعلی خزانه‌دارلو، تهران، روزنه.
---------- (۱۳۷۷) معارف سلطان ولد، به تصحیح نجیب مایل هروی، چاپ دوم، تهران، مولی.
---------- (۱۳۸۹) ابتدانامه، به تصحیح محمّدعلی موحد و علیرضا حیدری، تهران، خوارزمی.
---------- (۱۳۸۹) ولدنامه، به تصحیح جلال‌الدّین همایی و به اهتمام ماهدخت بانو همایی، چاپ دوم، تهران، مؤسسهٔ هما.
سهروردی، شهاب‌الدّین ابوحفص (۱۳۷۵) عوارف المعارف، ترجمهٔ ابومنصور بن عبدالمؤمن اصفهانی، به اهتمام قاسم انصاری، چاپ دوم، تهران، علمی و فرهنگی.
سهروردی، شهاب‌الدّین یحیی (شیخ اشراق) (۱۳۷۵) رسائل شیخ اشراق، به تصحیح و مقدمهٔ هانری کربن و همکاری سیّد حسین نصر و نجفقلی حبیبی، چاپ دوم، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۷) «ویژگی‌های عروضی دیوان سلطان ولد»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، شمارهٔ ۷۴، صص۷-۱۵.
شمس تبریزی، محمّدبن‌علی (۱۳۹۱) مقالات شمس تبریزی، به تصحیح محمّدعلی موحّد، چاپ چهارم، تهران، خوارزمی.
طبرسی، علی‌بن‌حسن (۱۳۸۵) مشکاة الأنوار فی غرر الأخبار، به اهتمام صالح الجعفری، چاپ دوم، نجف، المکتبة الحیدریة.
طریحی، فخرالدّین بن محمّد (۱۳۷۵) مجمع‌البحرین، به اهتمام احمد حسینی اشکوری، چاپ سوم، تهران، مرتضوی.
عین‌القضات همدانی، ابوالمعالی عبدالله بن ابی‌بکر (۱۳۴۱) تمهیدات، به اهتمام عفیف عسیران،

تهران، دانشگاه تهران.
عراقی، فخرالدّین (۱۳۸۶) کلیات عراقی، به اهتمام نسرین محتشم، چاپ سوم، تهران، زوّار.
غزالی، ابوحامد محمّد (۱۳۸۶) ترجمهٔ احیاء علوم الـدین، ترجمـهٔ مؤیدالـدّین خـوارزمی، بـه اهتمـام حسین خدیو جم، چاپ ششم، تهران، علمی و فرهنگی.
فولادی، علیرضا (۱۳۸۹) زبان عرفان، چاپ سوم، تهران، سخن و فراگفت قم.
قرشی بنایی، علی‌اکبر (۱۴۱۲هـق) قاموس قرآن، چاپ ششم، تهران، دارالکتب الاسلامیه.
قلانسی نسفی، عبدالله بن محمّد بن ابی‌بکر (۱۳۸۵) ارشاد در معرفـت و وعـظ و اخـلاق، بـه اهتمـام عارف نوشاهی، تهران، میراث مکتوب.
کلیگز، مری (۱۳۸۸) درسنامهٔ نظریهٔ ادبی، ترجمه جلال سخنور و دیگران، تهران، اختران.
کلینی، محمّدبن‌یعقوب (۱۴۲۹هـق)کافی، قم، دارالحدیث.
گولپینارلی، عبدالباقی (۱۳۸۶) مولویه پس از مولانا، ترجمهٔ توفیق ه سـبحانی، چـاپ سـوم، تهـران، علم.
لاهوری، محمّدرضا (۱۳۷۷) مکاشفات رضوی، به اهتمام کورش منصوری، تهران، روزنه.
لوری، پیر (۱۳۸۳) تأویلات القرآن از دیدگاه عبدالرزاق کاشانی، ترجمه زینب پودینـه آقـایی، تهـران، حکمت.
لیثی واسطی، علی بن محمّد (۱۳۷۶) عیون الحکم و المواعظ، به اهتمام حسـین حسـنی بیرجنـدی، قم، دارالحدیث.
مازندرانی، محمّدصالح بن احمد (۱۳۸۲هـق) شرح الکافی الأصول و الروضـة، بـه اهتمـام ابوالحسـن شعرانی، تهران، المکتبة الإسلامیة.
مجلسی، محمّدباقر (۱۴۰۳هـق) بحار الأنوار، چاپ دوم، بیروت، دار إحیاء التراث العربی.
مستملی بخاری، اسماعیل (۱۳۶۳) شرح التعرف لمذهب التصوف، به تصحیح محمّـد روشـن، تهـران، اساطیر.
مسلم، مسلم بن حجـاج (۱۴۱۲هــق) صـحیح مسـلم، بـه اهتمـام محمّـد فـؤاد عبـدالباقی، قـاهره، دارالحدیث.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵) دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهـاجر و محمّـد نبـوی، چاپ دوم، تهران، آگاه.
ملاصدرا شیرازی، محمّد بن ابراهیم (۱۳۸۳) شرح اصول کافی، به اهتمـام محمّـد خواجـوی، تهـران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
---------- (۱۳۸۷) سه رسائل فلسفی، چاپ سوم، قم، دفتر تبلیغات اسـلامی حوزهٔ علمیه قم.
موحّد، محمّدعلی (۱۳۸۹) قصهٔ قصّه‌ها، چاپ سوم، تهران، کارنامه.
موسوی، مصطفی و ریحانه حجت الاسلامی (۱۳۸۹) «سلطان ولد و خلافت او پـس از مولانـا»، مجلـهٔ

مطالعات عرفانی، شمارهٔ ۱۱، صص۲۰۱-۲۲۶.
مولوی، جلال‌الدّین محمّد (۱۳۶۳الف) کلیات شمس یا دیوان کبیر، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ سوم، تهران، دانشگاه تهران.
---------- (۱۳۶۳ب) مثنوی معنوی، به تصحیح رینولد ا. نیکلسون، به اهتمام نصرالله پورجوادی، تهران، امیرکبیر.
---------- (۱۳۸۹) فیه ما فیه، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ سیزدهم، تهران، امیرکبیر.
میبدی، ابوالفضل رشید الدّین (۱۳۷۱) کشف الاسرار و عدة الابرار، به اهتمام علی‌اصغر حکمت، چاپ پنجم، تهران، امیرکبیر.
میهنی، محمّدبن‌منور (۱۳۶۶) اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابوسعید، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات از محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه.
واثقی، داوود و دیگران (۱۳۹۳) «نگاهی تحلیلی به رابطهٔ معنوی سلطان ولد و مشایخ طریقه مولویه»، مجلهٔ مطالعات عرفانی کاشان، شمارهٔ ۲۰، صص ۱۷۷-۲۰۸.
---------- (۱۳۹۵) «درنگی در نواندیشی‌های سلطان ولد در عرصهٔ ولایت»، مجله زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز، شمارهٔ ۲۳۴، صص۱۵۱- ۱۷۵.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاهم، پاییز ۱۳۹۷: ۱۵۸-۱۳۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۵/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۲

# تحلیل توازن آوایی در غزلیات «سلطان ولد»

زینب تاجیک *
وحید علی بیگی سرهالی **

## چکیده

موسیقی شعر عامل جذابیت متون نظم است. این عامل در غزل‌های «سلطان ولد» جلوه‌ای دیگر دارد که با عنوان توازن آوایی در قالب یادشده، نمود چشمگیری یافته است. شاعر با استفاده از توازن کمی در مبحث وزنی و استفاده از وزن‌های مختلف، چاشنی ضرب و آهنگ غزل‌های خود را افزایش داده است. سلطان ولد به کمک وزن دوری، جذبه و شور خاصی به غزل می‌بخشد، تا جایی که بیشترین بسامد وزن دوری را در استفاده از وزن تند و ضربی این قالب شعری مشاهده می‌کنیم. وی در کاربرد توازن آوایی کیفی، به انواع تکرار دست می‌زند و با تکرار انواع صامت و مصوت‌های زبان فارسی، سعی در زیباسازی غزل‌هایش نموده است که استفاده وی از مصوت بلند «آ» از بسامد بالایی برخوردار است و از مصوت کوتاه «ـُ» در زمینه تکرار، کمترین بهره را برده است. سلطان ولد با استفاده از تکرار واکه و همخوان‌ها در آغاز و پایان واژگان، جلوهای آهنگین به اشعارش می‌بخشد که این بهره‌گیری شاعر از انواع تکرار در جایگاه قافیه از نمود بیشتری برخوردار است. بنابراین می‌توان گفت که سلطان‌ولد با بهره‌گیری از انواع توازن در بخش هم‌صدایی و هم‌حروفی با رعایت انواع همخوان‌ها، موسیقی خاصی به غزل‌هایش بخشیده است که در زمینه‌های مختلف قابل بررسی است. این پژوهش با روش تحلیلی- توصیفی صورت گرفته، که ابتدا مباحث توازن آوایی را در غزل‌های سلطان ولد شناسایی کرده، سپس ضمن تحلیل هر یک از آنها، بسامد هر کدام را در قالب نمودارها و جداول مشخص نموده‌ایم.

**واژه‌های کلیدی:** توازن آوایی، سلطان ولد، شعر کلاسیک، غزل، موسیقی شعر.

---

* نویسنده مسئول: کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوشهر zeynabtajik.90@gmail.com
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه vahid.sarhali@gmail. com

**مقدمه**

بیشتر شاعران، نهایت شعر خوب را همراهی آن با موسیقی می‌دانند، زیرا موسیقی، زبان ناب آواها و آهنگ‌هاست. اهمیت موسیقی در زبان شعر به اندازه‌ای است که استاد شفیعی کدکنی، «استحکام و انسجام شعر را به میزان برخورداری شعر از موسیقی وابسته می‌داند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۳۷۴). از دیدگاه الیوت[1] نیز موسیقی شعر از نهاد زبان شاعران سرچشمه می‌گیرد و در ذات زبان شاعر نهفته است. او معتقد است که «کلمه خوب یا بد وجود ندارد، بلکه در واقع جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد و ترکیب و نسج و یا بافت و نظام شعر[2] است که واژه‌های شعر را نازیبا و بی‌اندام نشان می‌دهد؛ چنان‌که اگر همان کلمه‌های نازیبا بر جای خود در شعر به کار رفته باشد، چه بسا در نظام شایسته شعر، هوش از سرها برباید و زیباترین جلوه‌ها را دارا باشد» (الیوت، ۱۳۷۵: ۶۷).

یکی از مباحثی که در موسیقی شعر کاربرد فراوانی دارد، مبحث توازن آوایی در شعر است. توازن آوایی در مقوله قاعده‌افزایی جای می‌گیرد و یکی از مباحث موجود در زبان شعر است که بر اثر تکرار و توازن حروف و آواها، زبان شعر را از روزمرگی و عادت خارج می‌کند و به آن تشخص می‌دهد. یاکوبسن[3] بر این اعتقاد است که «فرآیند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی[4] حاصل می‌آید» (صفوی، ۱۳۹۴، ج۱: ۱۵۰). این نوع تکرارهای آوایی می‌توانند در قالب یک واج، چند واج درون یک هجا، کل هجا و توالی چند هجا باشند. در بافت آوایی کلام، نشانه‌های آوایی به صورت «آواهای زنجیری» و «آواهای زبرزنجیری» افاده نقش می‌کنند. «آواهای زنجیری آن دسته از مختصه‌های آوایی زبان در زنجیر گفتار است که در تولید واج دخالت دارد. واج‌ها به عنوان واحد آواهای زنجیری بر دو گونه‌اند: صامت (همخوان) و مصوت (واکه)» (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۸۱). چامسکی نیز معتقد است که توانش زبانی با سه گروه از قواعد ارتباط می‌یابد که عبارتند از: قواعد صوتی یا آوایی، قواعد نحوی و قواعد

1. T. S. Eliot
2. Texture
3. Roman Yakobson
4. verbal Repetition

معنایی» (باقری، ۱۳۷۵: ۱۵۹).

بر اساس توضیحات مختصری که درباب توازن آوایی و نقش آن در موسیقی شعر بیان شد باید گفت که نمونه‌های آن به شکل چشمگیری در شعر شاعران با خصوصیات متفاوتی به چشم می‌خورد که سلطان‌ولد از جمله شاعران یادشده است. بهاءالدین محمد معروف به سلطان ولد پسر بزرگ مولانا جلال‌الدین محمد بلخی (بزرگ‌ترین عارف و ادیب قرن هفتم) «در شهر لارنده در ۲۵ ربیع‌الثانی ۶۲۳ ولادت یافت» (نفیسی، ۱۳۳۸: ۵). سلطان‌ولد همانند پدر در نظم و نثر فارسی دست داشته و به همان شیوه پدر سخن می‌گفته است. «به جرأت می‌توان گفت سلطان‌ولد به عنوان مفسّر اندیشه و سلوک شمس و مولوی و شکافندهٔ رموز مکتوبات آن دو و مؤلف چند کتاب عرفانی مستقل، به عنوان یک عارف و تکمیل‌کننده فرایند حرکت، جنبش و جوشش معنوی شمس و مولوی و رساندن این امانت به نسل‌های بعدی شناخته می‌شود» (محمدزاده صدیق، ۱۳۹۵: ۱۲).

مشهورترین اثر او، مثنوی‌های سه‌گانه با نام مثنوی ولدی یا «ولدنامه» است که شامل سه دفتر با نام‌های «ابتدانامه»، «ربابنامه» و «انتهانامه» است. «از غزلیات سلطان‌ولد برمی‌آید که بیشتر آنها را برای سماع یا پای‌کوبی و دست‌افشانی سروده است، زیرا اغلب آنها اوزان مسدس و مثمن و حالت مقطع ضربی دارد و آهنگ پای‌کوبی و دست‌افشانی را نشان می‌دهد. ذکر و سماع نه‌تنها در طریقه مولوی کاملاً رواج داشته است، بلکه از آغاز در همه طرق تصوف ایران معمول بوده است» (نفیسی، ۱۳۳۸: ۱۸). «افلاکی در مناقب‌العارفین، انتشار طریقهٔ مولوی را نتیجه کوشش‌های بهاءالدین سلطان ولد و مبلغانی که وی به آسیای صغیر فرستاده دانسته و بهاءالدین سلطان ولد خود در ولدنامه این معنی را در مثنوی‌ای که سخن از نشستن به جای پدر می‌کند می‌گوید» (همایی، ۱۳۹۴: ۲۲).

آشنایی فراوان وی از موسیقی و مهارت وی در نواختن آلاتی چون رباب، عنصر موسیقی در غزلیات سلطان ولد را آنچنان برجسته ساخته که حتّی خواندن ساده اشعار وی، بی ساز و آواز در مخاطب شور و وجد می‌آفریند. شعر سلطان ولد به خاطر بهره‌گیری از انواع و اقسام صنایع و درهم ریختن ساختمان کلام و جمله‌بندی آنها دارای برجستگی خاصی است (بلخی، ۱۳۶۳: ۱۳).

بنابراین با توجه به مطالب بیان‌شده باید گفت که سلطان ولد پس از مرگ پدر به

ایجاد فرقه مولویه همت گذاشت و از آنجا که اساس شیوه آنان رقص و سماع بود، آیا وی در سرودن غزل و بهره‌گیری از وزن‌های شاد و ضربی در جهت پیشبرد اهداف خود بهره برده است و همچنین عوامل موسیقیایی شعر در بخش توازن آوایی غزل‌های سلطان‌ولد به چه صورت است؟ بنابراین هدف از پژوهش حاضر، نشان دادن کاربرد انواع توازن آوایی و بسامد هر یک از آنها در زیباسازی غزل‌های سلطان ولد است. برای پیشبرد این اهداف در بعضی قسمت‌های پژوهش، از صد غزل آغازین دیوان سلطان ولد به عنوان نمونه آماری برای بسامدگیری استفاده کرده‌ایم و در بعضی قسمتها مانند توازن آوایی و نشان دادن بسامد اوزان به کار گرفته شد، تمامی غزلها را مورد واکاوی قرار داده‌ایم تا نتایج به دست آمده از دقت بیشتر برخوردار شوند.

## پیشینه تحقیق

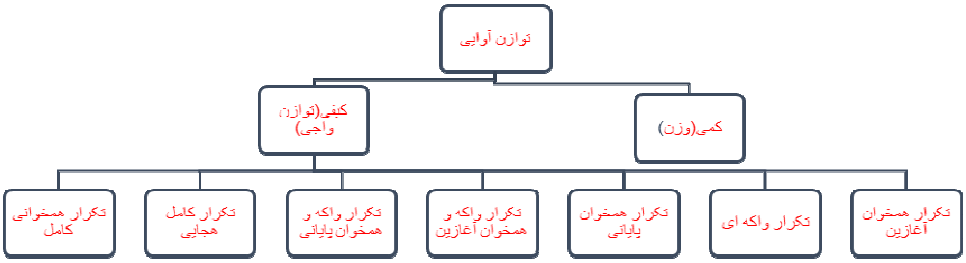
با توجه به جست‌وجوها درباره کارهای انجام‌شده در زمینه موضوع یادشده، پژوهش‌های زیر درباره موسیقی شعر در شعر شاعران به انجام رسیده است:

«زیبایی‌شناسی در غزلیات سعدی» نوشته سلطانی کوهبنانی (۱۳۷۳)، «بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی» اثر نقوی (۱۳۷۶)، «بررسی موسیقی اشعار فریدون مشیری» اثر رضایی (۱۳۸۷)، «بررسی موسیقی شعر رودکی» اثر آقاحسینی (۱۳۸۸) و «موسیقی شعر در دیوان هوشنگ ابتهاج» نوشته اسداللهی (۱۳۸۸). در زمینه شعر سلطان ولد نیز پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی ساختار زبانی چند غزل ترکی و فارسی شعرهای سلطان ولد» صورت گرفته است. همچنین خانم زینب تاجیک در پژوهشی با عنوان «بررسی توازن واژگانی در صد غزل سلطان ولد» به بررسی توازن واژگانی غزل‌های سلطان ولد پرداخته است که وی در این تحقیق به کاربرد انواع واژگان از حیث جناس، سجع، تکرار و تصدیر پرداخته است و با پژوهش حاضر هیچ‌گونه همپوشانی ندارد.

همچنین آقای دکتر شفیعی کدکنی در پژوهشی دیگر با عنوان «ویژگی‌های عروضی دیوان سلطان ولد» به بررسی سه غزل از غزل‌های سلطان ولد پرداخته که اشتباهاً به مولانا نسبت داده‌اند و فقط درصدد اثبات این امر بوده، سه غزلی که به نام مولانا چاپ

شده از سلطان ولد بوده است که این تحقیق نیز کاملاً با پژوهش حاضر همپوشانی ندارد. بنابراین با توجه به پژوهش‌های انجام‌شده باید گفت که درباره موضوع مورد بحث در غزل‌های سلطان ولد، هیچ‌گونه پژوهش جامعی صورت نگرفته و تحقیق حاضر پژوهشی نو و مستقل در زمینه موسیقی شعر در غزل‌های سلطان ولد است.

نمودار زیر خلاصه‌ای از مبحث توازن آوایی در غزل‌های سلطان ولد است که در این پژوهش به طور مفصل به آن می‌پردازیم:




## توازن آوایی کمی (وزن)

اولین مبحثی که در موسیقی شعر در توازن آوایی در غزل‌های سلطان ولد به چشم می‌خورد، توازن آوایی کمی (وزن) است. مخاطب در بخش توازن آوایی، متوجه زبانی فراتر از زبان معیار می‌شود؛ زیرا این نوع زبان شعری، از موسیقیِ افزون بر موسیقیِ زبان عادی بهره‌مند شده که با دو ابزار هنریِ «وزن» و «توازن صامت‌ها و مصوت‌ها» آفریده شده است و عامل اصلی این آفرینش نیز «تکرار» است که سبب تشخص و برجستگی زبان شعر می‌شود.

فرمالیست‌ها در این‌باره بر موسیقی و عناصر آوایی، تأکید فراوانی داشتند. آنها مهم‌ترین عامل سازنده شعر را موسیقی و وزن می‌دانستند. از نظر آنان، وزن از مهم‌ترین ارکان موسیقی شعر است؛ زیرا «وزن وسیله‌ای است که موجب می‌شود تا کلمات بتوانند بیشترین تأثیر ممکن را بر یکدیگر بگذارند و در مطالعه چیزهای موزون، دقّت و صراحت حالت انتظار که طبق معمول در اغلب موارد ناخودآگاه است، افزایش فراوان پیدا می‌کند» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۱۱۷).

خواجه نصیرالدین طوسی نیز معتقد است که «وزن هیئتی است تابع نظام ترتیب

حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار» (طوسی، ۱۳۶۹ :۲۲). دکتر شفیعی نیز درباره وزن شعری چنین نظری دارد: «مجموعهٔ آوایی مورد بحث ما به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها، اگر از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۹). بنابراین می‌توان گفت وزن همان ریتم در شعر می‌شود. «ریتم موسیقایی، تناوب صداها در زمان است؛ ریتم شعری، تناوب هجاها در زمان است و ریتم رقص، تناوب حرکات در زمان است» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۱۵۹).

با توجه به توضیحاتی که درباره وزن و موسیقی شعر بیان شد باید گفت که نمونه‌های آن در غزل‌های سلطان ولد به سه گونه مشاهده می‌شود:

**متفق‌الارکان**

بحور متنفق‌الارکان از تکرار متوالی بحر هَزَج «مفاعیلن»، بحر رمل «فاعلاتن»، بحر رَجَز «مستفعلن»، بحر متقارب «فعولن» و... به دست می‌آید که نمونه‌های آن در غزل‌های سلطان ولد در ذیل مشاهده می‌شود:

باده خورم مست شوم، بر سر کیوان بپرم  نیست شوم زین هستی، پرده ظلمت بدرم
(بلخی، ۱۳۶۳: ۳۹۱)

و یا غزل زیر:

مرهم این ریش بکن هم گذر از خویش بکن  ترک کم و بیش بکن، بی سروپا مست درآ
(همان: ۱۶)

همان‌طور که می‌بینیم، هر دو غزل در وزن «مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن»، «بحر رجز مثمن مطوی» سروده شده است که متناسب با مضامین شورانگیز و پرجذبه و حال و دارای وزنی متفق‌الارکان است. «شاعر از میان اوزان شعری، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، برمی‌گزیند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ۶۱) و همین امر در شعر سلطان ولد کاملاً بارز است.

**مختلف الارکان**

وزن مختلف الارکان از دیگر زیرمجموعه‌های توازن آوایی کمی است که در آن وزن‌های شعر فارسی از بحور مختلفی تشکیل شده است و نمونه‌های آن قابل مشهود است:

در شوق جمال تو، در بحر وصال تو  هر دم صدف جسمم، پر در ثمین بادا
(بلخی، ۱۳۶۳: ۳۹)

غزل فوق با مضمونی پندآموز و وزن: مفعول مفاعلن فعولن - بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف سروده شده است.

یا در غزلی با مطلع:

آمد آن پهلوان فرزانه  آمد آن مهربان فرزانه
(همان: ۶۸۳)

وزن «فاعلاتن مفاعلن فعلن»، «بحر خفیف مسدس مخبون» را به کار برده است که هر دو غزل دارای وزنی مختلف‌الارکان است.

**متناوب الارکان**

در اوزان متناوب‌الارکان، شاعر از نظم خاصی در کاربرد بحور شعری استفاده می‌کند، بدین صورت که دو وزن را پشت سر هم به تناوب تکرار می‌کند و این امر در غزل‌های سلطان ولد نمود چشمگیری دارد. نمونه آن در زیر گویای مطلب بالاست:

بیا بیا که تویی بحر عشق و شوق و صفا  بیا بیا که تو را برگزید شاه بقا
(همان: ۷)

غزل یادشده در وزن «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» که با هجاهای کشیده اما وزنی تند و آهنگین همراه است سروده شده است که از تناوب منظمی برخوردار است. از دیگر زیرمجموعه‌های این بحث، وزن دوری است. بسامد اوزان دوری در میان مجموعه اشعار یک شاعر، دلیل بر غنای بیشتر موسیقی و آهنگ شعر او است. «وزن دوری، وزن مصراعی است که بتوان آن را به دو نیمه متشابه تقسیم کرد، به طوری که هر یک از این دو نیمه در حکم یک مصراع کامل باشد» (نجفی، ۱۳۹۵: ۹۶).

سلطان ولد نیز از اینگونه اوزان برای آهنگین شدن شعر خود با بسامد بالایی بهره برده است. نمونه‌های زیر تنها بخش کوچکی از کاربرد وزن دوری در غزل‌های سلطان‌ولد است که برای اثبات مبحث پیشین به آنها رجوع می‌کنیم:

۱- مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن:

ازجمله غزل با مطلع:

قطره به دریا رسید باز به ساحل برفت  رسته بد از سحر باز در چه بابل برفت

(بلخی، ۱۳۶۳: ۱۹۱)

۲- مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن:

به عنوان مثال غزلی با مطلع:

در راه عشق اگر نی، این دل بدی روانه  چون جو کجا رسیدی، در بحر بی‌کرانه

(همان: ۶۷۲)

۳- مفاعیل فعولن مفاعیل فعولن:

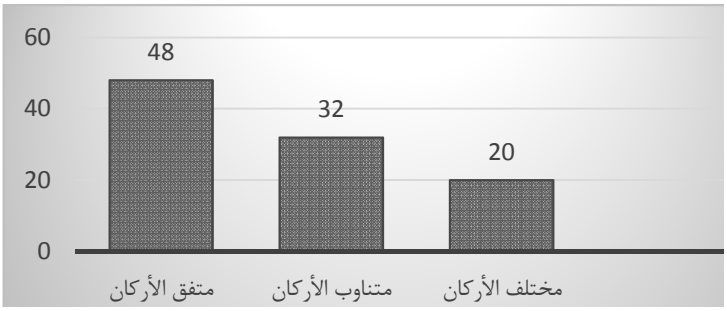
غزلی با مطلع:

بده ساقی دلدار، قدح را تو قدح را  از آن باده ابرار، قدح را تو قدح را

(همان: ۸۰)

همان‌گونه که در بالا مشاهده می‌کنیم، ساختار این غزل‌ها به طور طبیعی، تکرار را می‌طلبد و در وزن دوری، با آهنگی شاد همراه است که این امر نتیجه تکرار آواهاست.

با توجه به مباحث بیان‌شده باید گفت که از صد غزل سلطان ولد که به صورت موردی تجزیه و تحلیل شده، بسامد اوزان متفق‌الارکان بیشتر از سایرین است که به صورت نمودار در زیر قابل مشاهده است.



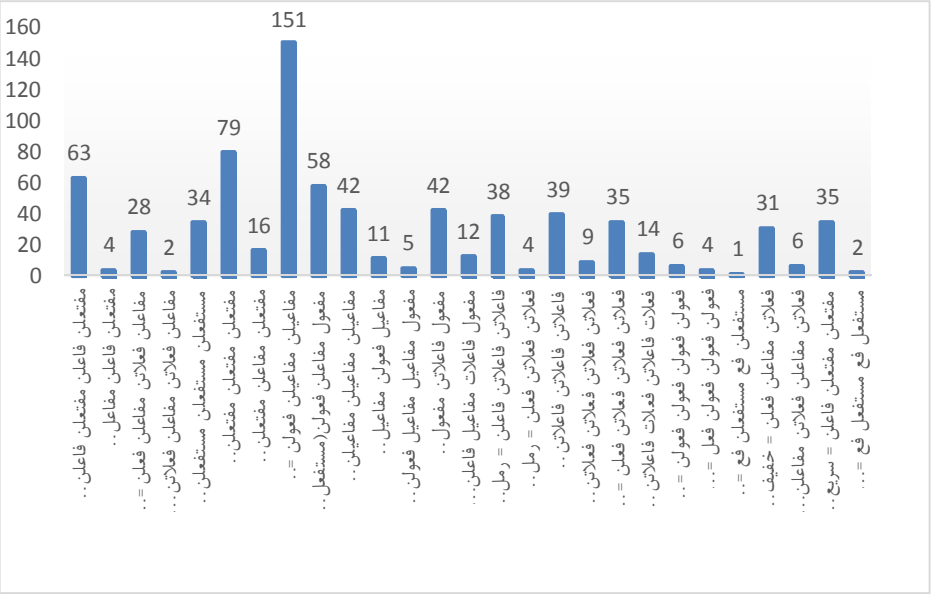

**شکل ۱- بسامد اوزان به کار رفته در صد غزل سلطان ولد**

در جدول زیر انواع وزن و بحرهای استفاده‌شده در همه ۸۲۶ غـزل سـلطان ولـد بـه همراه تعداد غزل‌ها در هر کدام، به ترتیب بیشترین کارکرد آورده شده که پس از آن نیز نموداری برای تعیین میزان درصدی این اوزان رسم شده است.

**جدول ۱- بسامد انواع وزن‌های به کار رفته در غزلیات سلطان ولد**

| انواع وزن و بحر | تعداد غزل |
|---|---|
| از آن دریا چو رایم قطره آمد: مفاعیلن مفاعیلن فعولن = هزج مسدس محذوف | ۱۵۱ |
| آب منم زیر کهی، هستم در ابر مهی: مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن = رجز مثمن مطوی | ۷۹ |
| قطره به دریا رسید باز به ساحل برفت: مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن = منسرح مثمن مطوی مکشوف | ۶۳ |
| سوگند به چشم و روی خوبت: مفعول مفاعلن فعولن (مستفعل فاعلات فعلن) = هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف | ۵۸ |
| شدم دیوانه یکباره زهی سودا زهی سودا: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن = هزج مثمن سالم | ۴۲ |
| در راه عشق اگر نی، این دل بدی روانه: مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن = مضارع مثمن اخرب | ۴۲ |
| ای پسر در بزم رندان نوش کن این جام را: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن = رمل مثمن محذوف | ۳۹ |
| من نخواهم از تو چیزی جز تو را: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن = رمل مسدس محذوف | ۳۸ |
| چو مرادم ز عمان باشد و آن دُرِّ نهان: فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن = رمل مثمن مخبون محذوف | ۳۵ |
| پیشتر آ ای صنم خوش‌لقا: مفتعلن مفتعلن فاعلن= سریع مسدس مطوی مکشوف | ۳۵ |
| دستی که آن دلدار ما وان یار گل‌رخسار ما: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن= رجز مثمن سالم | ۳۴ |
| آمد آن کس که او نرست از ما: فعلاتن مفاعلن فعلن= خفیف مسدس مخبون محذوف | ۳۱ |
| بیا بیا بنشین پهلوی من ای شیدا: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن = مجتث مثمن محذوف | ۲۸ |
| آنکه بُدش هوای ما، کشته از برای ما: مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن | ۱۶ |

| | |
|---|---|
| = رجز مثمن مطوی مخبون | |
| توئی آنکه در نکوئی، چو توئی دگر نباشد: فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن<br>= رمل مثمن مشکول | ۱۴ |
| امروز روز عشرت و شادی و بی غمیست: مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن<br>= مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف | ۱۲ |
| بده ساقی دلدار، قدح را تو قدح را: مفاعیل فعولن مفاعیل فعولن<br>(مفاعیل مفاعیل مفاعیل فعولن)= هزج مثمن مکفوف محذوف | ۱۱ |
| به برم گیر خوش امشب که ز لب شهد چشانی: فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن<br>= رمل مثمن مخبون | ۹ |
| تو ماه عجیبی که مثلی نداری: فعولن فعولن فعولن فعولن = متقارب مثمن سالم | ۶ |
| شده‌ام بی‌نشان چو جان، چو بدیدم نشان تو: فعلاتن مفاعلن فعلاتن مفاعلن<br>= خفیف مثمن مخبون | ۶ |
| در باغ جمالی صنما چون گل رعنا: مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن<br>= هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف | ۵ |
| شیر دلم را عجب که کرد شکاری؟: مفتعلن فاعلن مفاعل فعلن (مفتعلن فاعلات<br>مفتعلن فع) = منسرح مثمن اخرب محذوف | ۴ |
| تو چرا خوب و کش و رعنایی: فعلاتن فعلاتن فعلن = رمل مسدس مخبون محذوف | ۴ |
| ز عقل است و علم این بیابان ما: فعولن فعولن فعولن فعل = متقارب مثمن محذوف | ۴ |
| ز حد چون بگذشتم مرا مگوی که چونی: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن<br>= مجتث مثمن مخبون | ۲ |
| امروز بدان عیش است و طرب: مستفعل فع مستفعل فع= متدارک مقطوع مخبون | ۲ |
| کردی جفاها زین پس وفا کن: مستفعلن فع مستفعلن فع<br>= متقارب مثمن اثلم یا رجز مربع مرفل | ۱ |




**شکل ۲- درصد انواع وزن‌های به کار رفته در غزلیات سلطان ولد**

**جدول ۲- تعداد کل اوزان و میزان تعداد اوزان**

| | |
|---|---|
| تعداد همه غزل‌ها | ۸۲۶ |
| تعداد کل اوزان | ۲۷ |
| تعداد اوزان پراستعمال | ۲۵ |

در جدول زیر، انواع موسیقی وزن دوری در صد غـزل بـه صـورت مـوردی و انتخـاب نمونه آماری از غزلیات سلطان ولد و تعداد غزل‌هایی که با موسیقی خاص خـود سـروده شده، مشخص است.

**جدول ۳- انواع موسیقی وزن**

| موسیقی وزن | تعداد غزل |
|---|---|
| تند و ضربی | ۵۲ |
| دوری | ۳۲ |
| آرام و سنگین | ۱۶ |

## ۲- توازن آوایی کیفی (توازن واجی)

توازن آوایی کیفی از دیگر مباحثی است که در مبحث توازن آوایی بررسی می‌شود و به شیوه‌هایی گفته می‌شود که در آن صامت‌ها و مصوت‌ها با تناسب و هماهنگی خاصی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و با تکرارشان، گونه‌ای توازن موسیقایی پدید می‌آورند و بر موسیقی شعر می‌افزایند. در این بخش تنها به تکرار آوایی درون یک هجا و نه بیشتر پرداخته خواهد شد. بنابراین «ابتدا باید به تحلیل واج‌ها، سپس هجاها و پس از آن، واژه‌ها پرداخت» (ثمره، ۱۳۹۴: ۱۲۷).

از آنجا که تکرار شدن صامت‌ها (همخوان‌ها) و مصوت‌ها (واکه‌ها) در زبان هنجار و گفتار به طور عادی کمتر رخ می‌دهد، این شیوه در چارچوب فرآیند برجسته‌سازی جای می‌گیرد. «در این نوع توازن به آن دسته از تکرارهای آوایی پرداخته می‌شود که درون یک هجا تحقق می‌یابند. به عبارت دیگر توازن واجی از تکرار واحد زبانی کوچک‌تر از واژه ایجاد می‌شود. در واقع شاعر با انتخاب واژگانی که دارای واج‌های خاصی هستند، به برجستگی آوایی دست می‌زند و حتی گاهی تصویری از آنچه که قرار است به یاری واژه و تصویر بیان کند، به وسیله آن واج‌ها القا می‌کند. توازن واجی از نظر اینکه دارای ارزش موسیقایی باشد، به هفت گروه قابل تقسیم است» (صفوی، ۱۳۹۴: ۱۸۴-۱۸۵) که در ذیل به توضیحاتی درباره هر کدام می‌پردازیم:

### تکرار همخوان آغازین

در این نوع تکرار، یک صامت (همخوان) در ابتدای چندین واژه تکرار می‌شود. شمیسا «برای این نوع تکرار صامت‌ها، اصطلاح «هم‌حروفی» را به کار برده است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۷). همایی نیز «تحت عنوان «اعنات» همین صنعت را به دست می‌دهد، ولی کاربرد آن را به قافیه محدود می‌سازد» (همایی، ۱۳۹۴: ۷۴). بنابراین مراد از هم‌حروفی یا واج‌آرایی، «کاربرد آگاهانه - و گاه ناآگاهانه - یک حرف به تعداد و تکرار در یک جمله یا یک مصراع یا یک بیت است. نوعی از این واج‌آرایی همان است که در شعر اروپایی به آن قافیهٔ آغازین می‌گویند و در آن شرط است که حروف اول کلمات یکسان باشد. ولی «در واج‌آرایی فقط تکرار یک حرف (چه در آغاز و چه در میان کلمه) است. سابقه این صفت یا ظرافت لفظی، بس کهن است. هفت‌سین معروف نیز نباید با این تناسب لفظی

بی‌ارتباط باشد» (خرمشاهی، ۱۳۸۵: ۷۶).

این واج‌آرایی و هم‌حروفی در بعضی کتب با عنوان هماهنگی القاگر قابل مشاهده است و «آنچه امروز هماهنگی القاگر می‌نامند، جلوه‌ای است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی به دست می‌آورد که واج‌های تشکیل‌دهنده آنها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی در تناسب قرار دارند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۹).

با توجه به توضیحاتی که در بالا بیان شد باید گفت که گاه تکرار برخی از صامت‌ها، آهنگ خاصی در شعر ایجاد می‌کند که در بخش تکرار همخوان قابل بررسی است و نمونه‌های آن در غزلیات سلطان‌ولد شاخص است. مانند تکرار «د» در آغاز کلمات این بیت:

دیده پردرد بودم دست در عیسی زدم　　خام دیدم خویش را در پخته‌ای آویختم
(بلخی، ۱۳۶۳: ۴۱۱)

و یا تکرار همخوان آغازین «ب» در بیت زیر:

مرد خدا بحر بود بیکران　　مرد خدا بارد در بی‌سحاب
(همان: ۱۰۹)

باید یادآور شد که تکرار واکه و همخوان، علاوه بر زیبایی ظاهری شعر، در تصویرسازی و القاگری آن نقش دارد. برای نمونه در بیت زیر، موسیقی تکرار همخوان «ح» با تلفظ سایشی و «ق» که انسدادی است، واژه حق را ایجاد و محور اندیشه را القا می‌کند:

رحمت حقی به خدا، نعمت حقی به خدا　　جمله شهان بندهٔ تو، زانکه ز عالی ارقی
دارد هر بنده شهی، دارد هر شیخ رهی　　لیک حقیقت بود این، که دل و جان طرقی
(همان: ۶۹۱)

گاهی این تکرار در شعر نشان‌دهنده حالات روحی خاصی است. بیتی از سلطان ولد، موسیقی تکرار حروف «ن» و «ش»، شدت عصبانیت و حرص وی را به خوبی نشان می‌دهد:

گرنه در خون منی تشنه چرا می کشیم　　ورنه در قصد منی پس ز چیم افکندی
(همان: ۷۵۶)

و تکرار حرف «ج» در این بیت که جان‌سپاری عاشق به معشوق را متوجه می‌سازد:

چون مرا جان ز جهانت دو جهان بخشیدی　　لاجرم جان و جهان در دو جهانت خوانم
(همان: ۴۳۴)

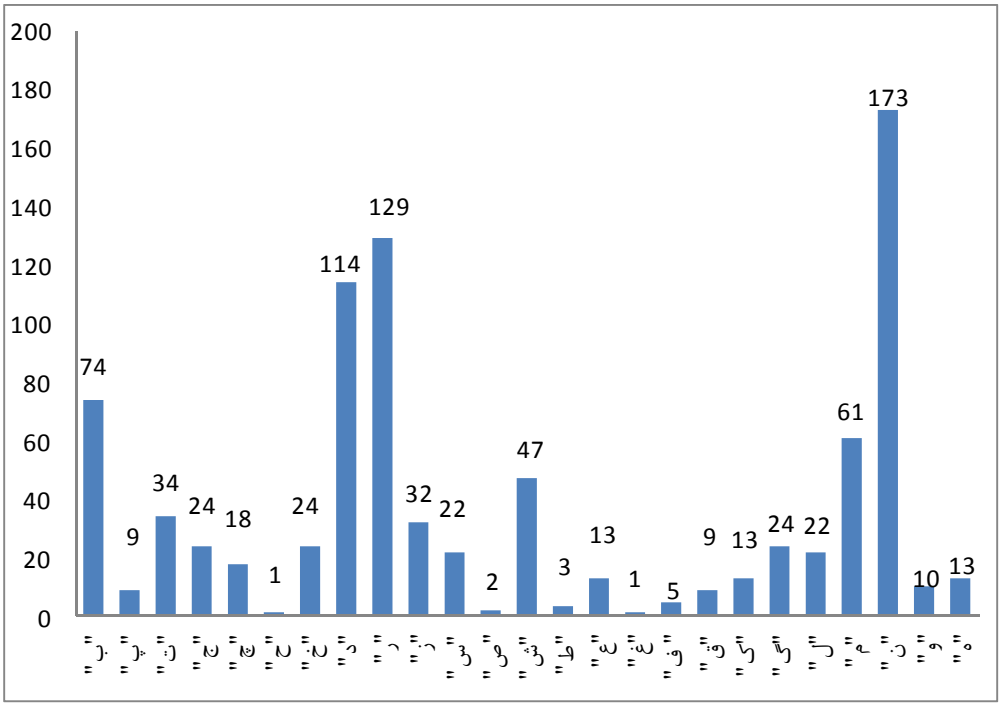
و یا در دو بیت زیر که با تکرار همخوان آغازین «ش» و «ر»، آهنگی دلنشین ایجاد کرده است:

نمودار زیر گویای بسامد تکرار انواع همخوان‌ها در غزل‌های سلطان ولد است که برای این امر به صورت موردی از صد غزل وی استفاده کرده‌ایم و بسامد هر یک را با دقت

شکر تو را واجب شد، چون شکرت راتب شد  من ز چه رو شکر کنم، چون همه کان شکرم

( بلخی، ۱۳۶۳: ۳۹۱)

مورد تحلیل و واکاوی قرار داده‌ایم، تا بیشترین و کمترین تکرار در همخوان‌ها را تحلیل کرده باشم.




**شکل ۳- بسامد کاربرد انواع همخوان‌ها در صد غزل آغازین از غزلیات سلطان ولد**

**تکرار واکه‌ای**

توازن واجی ممکن است از تکرار مصوت (واکه) در چند واژه ایجاد شود. شمیسا برای

تکرار مصوّت‌ها، «اصطلاح «هم‌صدایی» را ذکر کـرده اسـت» (شمیسـا، ۱۳۸۱: ۸۰). صـفوی در این‌باره می‌گوید: «از آنجا که کاربرد چنین اصطلاحی می‌تواند به این سوءتعبیر منجر شـود که تنها واکه‌ها، «صدا» دارند و نمی‌توان صدایی برای همخوان قائـل شـد، تـرجیح دارد کـه اصطلاح «تکرار واکه‌ای» در اینجا به کار رود» (صفوی، ۱۳۹۴: ۱۸۹). با توجه به این توضـیحات باید گفت که سلطان ولد در غزل‌های خویش به شکل بسیار جذابی از هر سه مصوت بلنـد «آ»، «ای» و «او» استفاده کرده و موسیقی جالب توجهی را در شعرش ایجاد کرده اسـت کـه نمونه‌های زیر تنها بخش کوچکی از دریای بیکران تکرار واکه‌ای را نشان می‌دهد.

تکرار مصوّت بلند «آ» در مثال‌های ذیل:

ما برفت از ما چو بر ما آمدی  اندر آ جانا که زیبا آمدی
(بلخی، ۱۳۶۳: ۷۸۱)

بگذر از خاک و باد و آتش و آب  رو چو جان بی چهار و بی شش و پنج
(همان: ۱۹۴)

تکرار مصوت بلند «ای»:

جان منی در این تنم روشنی دو دیده‌ام  بی تو مراست مردگی بی تو دو دیده را عما
(همان: ۵۵)

چه بوده‌ست این که او را می‌نبینی  چنین پیدا که او گشته‌ست هیهات
(همان: ۱۱۵)

تکرار مصوت بلند «او»:

هر که او نیست عاشق رویت  مرده‌اش خوان مگو ورا زنده است
(همان: ۱۵۸)

ندیم هر که شود کیقتو و یا قیدو  نجوید او ارس و طشتمور و تمرس را
(همان: ۶)

وی در بیت زیر بـه صـورت همزمـان از تکـرار واکـه‌ای (آ - ای - او) بـرای زیباسـازی و افزایش موسیقی شعرش بهره برده است:

تیغ کشید از نیام آن شه دلجوی ما  تا کشد آن را که رو، ناورد او سوی ما
(بلخی، ۱۳۶۳: ۲)

از دیگر مباحثی که در تکرار واکه‌ای در غزل‌های سلطان ولد به چشم می‌خورد، تکرار انواع مصوت‌های کوتاه است که نمونه‌های زیر گواه این مطلب است:

تکرار مصوت کوتاه «ـَ»:

اَنده ما نیست گَشت، قَهر و جَفا دَرگذشت  هَست اَزین پَس اَزو، شادی و لطف و وَفا
(همان: ۱)

تکرار مصوت کوتاه «ـِ»:

بیا ببا بِنشین پهلویِ من ای شیدا  چو هر دو غرقه عِشقیم و مایه سودا
(همان: ۹)

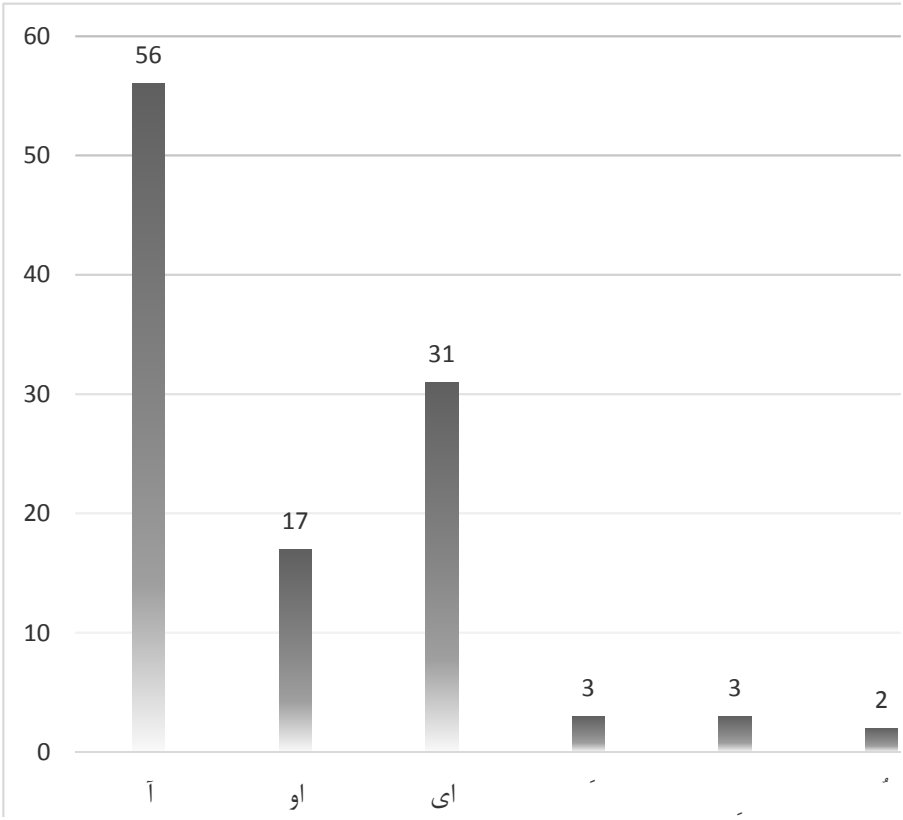
تکرار مصوت کوتاه «ـُ»:

عشق گوید راست می‌گویی ولیک از خود مبین  من چو بادم تو چو آتش من تو را انگیختم
(همان: ۴۱۱)

با توجه به مطالب بیان‌شده می‌توان گفت که در صد غزل انتخابی و موردی از دیوان سلطان‌ولد، بسامد مصوت بلند «آ» کمیت بیشتری دارد و در مقابل وی کمترین بهره را از مصوت کوتاه «ـُ» برده است که جدول و نمودار زیر گویای میزان بسامد واکه‌ای در غزل‌های سلطان ولد است.

**جدول ۴- انواع واکه و تعداد بسامد تکرار**

| واکه | تعداد بسامد تکرار در صد غزل انتخابی |
|---|---|
| «آ» | ۵۶ |
| «ای» | ۳۱ |
| «او» | ۱۷ |
| «ـَ» | ۳ |
| «ـِ» | ۳ |
| «ـُ» | ۲ |




**شکل ۴- درصد بسامد هر یک از انواع واکه درصد غزل**

**تکرار همخوان پایانی**

از دیگر مباحثی که در بخش توازن کیفی قابل بررسی است، تکرار همخوان پایانی است. در این شیوه از تکرار آوایی، صامت (همخوان) پایانی در چند واژه تکرار می‌شود. این نوع تکرار به شیوه‌های مختلف از جمله به شکل قافیه در اشعار تجلی می‌یابد. برای نمونه تکرار صامت پایانی «ن» در ابیاتی از غزل‌های مختلف مشاهده می‌شود:

شراب درده امروز و هوش من بستان  مثال خیکم پر کن از آن مِیِ گیرا
(بلخی، ۱۳۶۳: ۹)

و یا تکرار صامت پایانی «ر»، «م» و «ت» در مثال زیر:

مه من در بر من شد، مِیِ جان در سر من شد  به چو من مست مگو تو ز مقامات و کرامات
(بلخی، ۱۳۶۳: ۱۷۶)

و تکرار همخوان پایانی «ک»:

بر سقف هر فلک ملک پاک بی‌حدند  هرکو ز پست برگذرد سوی برتری است
(همان: ۱۷۸)

**تکرار واکه و همخوان آغازین**

در این نوع تکرار، یک واکه و یک همخوان در ابتدای واژه تکرار می‌شود و تکرار کلامی باعث زیبایی دیداری و شنیداری می‌شود. برخی گونه‌های سجع متوازن در همین مقوله جای دارد. این نوع توازن آوایی، در غزل سلطان ولد کمتر دیده می‌شود. برای نمونه تکرار صامت و مصوت آغازین در این بیت از غزل سلطان ولد، واج‌آرایی، موسیقی و آهنگ دلنشینی را به وجود آورده است:

خیال خیل جمالت ز شام تا گه صبح  نمی‌گذارد یک دم که دیده یابد خواب
(همان: ۱۰۳)

**تکرار همخوان کامل (تمامی صامت‌ها)**

تکرار همخوان کامل صامت‌ها، مبحثی است که ذیل بحث توازن کیفی واج‌ها در غزل‌های سلطان ولد قابل بررسی است. در این شیوه از تکرار آوایی، تمامی صامت‌های هجا تکرار می‌شود. این نوع از توازن آوایی، در طول شعر به تنهایی ارزش موسیقیایی ندارد، مگر اینکه از نظم، تناسب و ترکیب خاصی برخوردار باشد و باعث ایجاد موسیقی در شعر شود. تکرار کلمه که موجب هماهنگی و تکرار متناسب صامت‌ها و مصوت‌ها می‌شود، در غزل‌های سلطان ولد بسامد بالایی دارد. به عنوان نمونه در ابیات زیر، تکرار کامل همخوان‌های «باز»، موسیقی خاصی به غزل زیر می‌بخشد:

باز همانجا رویم، باز به بیجا شویم  تا که ازین خاکدان، باز شود جان بدل
(همان: ۳۸۲)

و یا تکرار واژه «نور» در بیت زیر:

نور اندر نور بینی از شعاع رویشان  نور ایشان یک شده با نور یزدان ساقیا
(همان: ۵۰)

**تکرار واکه و همخوان پایانی**

در این نوع توازن آوایی، واکه و همخوان یا همخوان‌های پس از آن تکـرار مـی‌شـود. برای نمونه تکرار صامت و مصوّت پایانی «ان» و موسیقی حاصـل از ایـن تکـرار صـامت و مصوّت، در بیشتر غزل‌های سلطان ولد، شعرش را کاملاً مسجّع و آهنگین نموده است:

همه به جای خودند اندر آن فلک تابان  اگرچه از نظر تو شدند ناپیدا
اگرچه اختر تابان شود ز عجز نهان  ز آفتاب رسد هر دمش هزار عطا
ولد چو یافت دو دیده ز حضرت یزدان  شبش شده‌ست چو روز و نماند غیر خدا...
(بلخی، ۱۳۶۳: ۹)

و یا تکرار همخوان پایانی «اغ» در بیت زیر:

در ظلمت تن مرا چراغی  چه جای چراغ، باغ و راغی
(همان: ۷۸۹)

همچنین تکرار واکه و همخوان پایانی «ار» در ابیات زیر:

بَهر تو ماییم زار، دَر غَم تو جان‌سپار  این هَمه هست آشکار، دَر سر و سیمای ما
(همان: ۳)

آن کو ولد را یار شد، همچون ولد مِیخوار شد  سرمست از دیدار شد، از داد آن خمار ما
(همان: ۶۶)

**تکرار کامل هجایی**

گاهی تکرار آوایی در سطح واج، اینگونه است که هجایی کامل در ۲ یا ۳ و یـا ۴ واژه تکرار می‌شود. این نوع تکرار در اصل تکرار کامل ساخت آوایـی هجاسـت. ماننـد هجـای «دَند» در بیت ذیل:

معشوق شدند هر دو مطلق  بر چرخ نهم به هم پریدند
(همان: ۲۱۲)

در تکرار هجا، چون یک صامت و یک مصـوت چنـدبار تکـرار مـی‌شـود، در افـزایش موسیقی مؤثر است. مانند دو بیت زیر که تکرار علامت جمع، آهنگـی ملایـم و روان بـه شعر بخشیده است:

خیال اوست همیشه درون دل‌ها حدیث و ذکر زبان‌ها مدام نام وی است
(بلخی، ۱۳۶۳: ۱۹۰)

تو محمد، من ابوبکر، از خلایق هین نترس زآنکه ما را با تو یارا کارها در غارهاست
(همان: ۱۸۲)

در زیر جدول بسامد انواع توازن واجی در غزل‌های سلطان ولد مشاهده می‌شود که گویای بیشترین بسامد در تکرار همخوان‌های آغازین و کمترین بسامد در تکرار واکه و همخوان آغازین است.

**جدول ۵- انواع توازن واجی**

| انواع توازن واجی | تعداد |
|---|---|
| تکرار همخوان آغازین | ۳۵۸ |
| تکرار همخوان پایانی | ۳۱۴ |
| تکرار واکه | ۲۵۵ |
| تکرار واکه و همخوان پایانی | ۱۳۵ |
| تکرار کامل هجایی | ۱۱۰ |
| تکرار همخوان کامل | ۷۰ |
| تکرار واکه و همخوان آغازین | ۲ |

## نتیجه‌گیری

از اساسی‌ترین لوازم مهم شعر فارسی، ضرب و آهنگ است و باید گفت که بدون ضرب و آهنگ مندرج در وزن و در ساختار شعر، شعر فارسی واقعیت خود را از دست می‌دهد. وجود وزن، ریتم خاصی به شعر می‌دهد و مقصود شاعر را با هماهنگی منظم و مرتبی بیان می‌کند. این خصیصه شعری در غزل‌های سلطان ولد به صورت چشمگیری نمود یافته است.

با تحلیل‌های انجام‌شده در شعر وی مشخص شد که وزن عروضی به‌ویژه اوزان تند و پرتحرک و آهنگین، بیشترین جلوه را در غزل‌های سلطان ولد دارد. او روحیات خود را حتی در مواقع گرفتاری و یا غمگینی و سختی با موسیقی تند و پرتحرک توصیف می‌کند.

بنابراین باید گفت که بهترین غزل‌های سلطان ولد در دیوانش، به‌ویژه غـزل‌هـای سـماعی، اوزان ضربی و تند دارد که حرکت و پویایی در این غزل‌ها را به وضوح بیان می‌کند.

در همه ۸۲۶ غزلیات سلطان ولد، از بین ۲۷ وزن متنوع و خوش‌آهنگ استفاده‌شـده، ۲۵ وزن، پرکاربردترین هستند که در قالـب نمـودار نشـان داده شـده اسـت. غـزل‌هـای سلطان ولد بیشتر بر وزن «مفاعیلن مفاعیلن فعولن»، در بحـر «هـزج مسـدس محـذوف» است که نسبت به دیگر اوزان غزلیاتش بسامد بالایی دارد. همچنین از اوزان مـثمن، کـه زیباترین وزن‌های دیوان سلطان ولد هستند، وزن «مفتعلن مفتعلن مفـتعلن مفـتعلن» در بحر «رجز مثمن مطوی» است که بسـامد بـالایی را در غزلیـاتش دارد. همچنـین حـدود ۲۵۰ غزل فقط در بحور رجز مـثمن مطـوی، منسـرح مـثمن مطـوی مکشـوف و هـزج مسدس اخرب مقبوض محذوف سروده شده‌اند که بسامد تعداد ایـن اوزان نشـان‌دهنـده تبحر وی در به کارگیری و موقعیت‌شناسی استفاده از بحور عروضی یادشده است.

نکته جالب در شعر سلطان ولد این است که وی کمترین استفاده را از بحر «متقارب» کرده و در بیشتر موارد وزن‌های طربناک مضارع، هزج و رجز را برای اشعار خود بـه کـار گرفته است. سلطان ولد در بسیاری از اشعارش برای بیان احساس و القای آن، هم واج و واژه را به خدمت می‌گیرد و هم وزن متناسب را با آن همراه می‌سازد. از بـین انـواع واج، به‌ویژه در همخوان آغازین، بیشترین واجی که مورد اسـتفاده سـلطان ولـد در غزلیـاتش بوده، واج‌های «ن»، «ر»، «د»، «ب» و «م» است کـه آواهـای «ن» و «م» بـر زمزمـه موسـیقی دلالت دارد، آواهای «ر» و تاحدی «د» بیشتر در بافـت‌هـای دارای صـدا و حرکـت و آوای «ب» بر صداهای سرعت و حرکت دلالت دارد.

در نتیجه سلطان ولد در انتخاب آواهای واژگان در غزلیـاتش نیـز توجـه ویـژه‌ای بـه موسیقی و آهنگ داشته است. بهره‌گیری سلطان ولد در استفاده از مصوت‌هـا نیـز نکتـه قابل توجه‌ای است که وی در توازن آوایی به آن پرداخته که در این میـان مصـوت بلنـد «آ» از میان دیگر واکه‌ها، بیشترین بسامد را در غزل‌های او دارد. تلفظ شکل بلند مصـوت «آ» که با دهان باز و کشش بیشتر نسبت به مصوت‌های دیگر همراه است، می‌تواند بیانگر علو، ارتفاع و نوعی حرکات سماعی باشد.

به طور کلی می‌توان گفت که سلطان ولد با بهره‌گیری خاص در استفاده واج‌ها، شگرد زبانی خویش را به مخاطبان نشان داده است، تا جایی که نمود واج‌های هماهنگ در اشعار وی بسیار محسوس و چشمگیر جلوه می‌کند. بنابراین استفاده صحیح سلطان ولد در توازن آوایی در غزلیاتش به خوبی بیانگر مهارت وی در متون نظم است که با بررسی های به عمل آمده مشخص شد که توازن آوایی در تمام غزلیاتش، نمود بارزی به خود گرفته که باعث آهنگین شدن شعر وی شده است.

## منابع


آقاحسینی حسین و اسراالسادات احمدی (۱۳۸۸) بررسی موسیقی شعر رودکی «متن شناسی ادب فارسی دانشگاه اصفهان»، تابستان، دوره ۴۵، شماره ۲، صص ۱۹- ۳۴.

اسداللهی، مینا (۱۳۸۸) موسیقی شعر در دیوان هوشنگ ابتهاج، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی: ناصر علیزاده خیاط، دانشگاه تربیت معلم، تبریز.

الیوت، تی، اس (۱۳۷۵) برگزیده آثار در قلمرو نقد ادبی، ترجمه و تألیف دکتر سید محمد دامادی، چاپ سوم، تهران، علمی.

باقری، مهری (۱۳۷۵) مقدمات زبان‌شناسی، تهران، قطره.

بلخی، بهاءالدین محمد (سلطان ولد) (۱۳۶۳) مولوی دیگر، مقدمه استاد سعید نفیسی و تصحیح اصغر ربانی، جلد۱، تهران، کتابخانه سنایی.

---------- (۱۳۷۶) ولدنامه، تصحیح جلال‌الدین همایی، به اهتمام ماهدخت بانو همایی، تهران، هما.

---------- (۱۳۷۶) انتهانامه، مقدمه و تصحیح و تعلیق محمدعلی خزانه‌دارلو، تهران، روزنه.

تاجیک، زینب (۱۳۹۷) بررسی توازن واژگانی در صد غزل سلطان ولد «پنجمین همایش متن پژوهی ادبی، نگاهی تازه به سبک شناسی، بلاغت، نقد ادبی».

تودوردف، تزوتان (۱۳۹۲) نظریه ادبیات، متن‌هایی از فرمالیست‌های روس، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران، دات.

ثمره، یدالله (۱۳۹۴) آواشناسی زبان فارسی، تهران، مرکز دانشگاهی.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۵) حافظنامه، چاپ شانزدهم، تهران، علمی و فرهنگی.

خرمشاهی، بهاالدین و مظاهر مصفا (۱۳۸۷) موسیقی شعر حافظ، قم، مؤسسه فرهنگی و اطلاع‌رسانی تبیان.

رضایی، فاطمه (۱۳۸۷) بررسی موسیقی اشعار فریدون مشیری، پایان نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی محسن ذوالفقاری، دانشگاه اراک.

ریچاردز، ای. ا (۱۳۷۵) اصول نقد ادبی، ترجمه سعید حمیدیان، تهران، علمی و فرهنگی.

سلطانی کوهبنانی، حسن (۱۳۷۳) زیبایی‌شناسی در غزلیات سعدی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان وادبیات فارسی، به راهنمایی تقی وحیدیان کامیار، دانشگاه شهید چمران اهواز.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴) موسیقی شعر، چاپ هشتم، تهران، آگه.

---------- (۱۳۸۷) ویژگی‌های عروضی سلطان ولد، «مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم» شماره ۶۲، صص۷-۱۵.پاییز

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱) نگاهی تازه به بدیع، چاپ سیزدهم، تهران، فردوس.

صفوی، کورش (۱۳۹۴) از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد اول: نظم، چاپ پنجم، تهران، سوره مهر.

طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۶۹) معیارالاشعار، به اهتمام جلیل تجلیل، تهران، جامی.
فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۴) دستور مفصل امروز، تهران، سخن.
فروتن، حسین (۱۳۴۹) مقدمه‌ای بر حافظ، تهران، مؤسسه مطبوعاتی عطایی.
قویمی، مهوش (۱۳۸۳) آواها و القاها (رهیافتی به شعر اخوان ثالث)، تهران، هرمس.
محمدزاده صدیق، حسین (۱۳۹۵) سلطانولد، فرزندی زیر سایه پدر، تهران، تک درخت.
نجفی، ابوالحسن (۱۳۹۵) وزن شعر فارسی (درس‌نامه)، به همت امید طیب‌زاده، تهران، نیلوفر.
نفیسی، سعید (۱۳۳۸) مقدمه بر دیوان بهاءالدین سلطان ولد، ج ۱، تهران، کتاب‌فروشی رودکی.
نقوی، نقیب (۱۳۷۶) بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی، پایان‌نامه دکتری زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی محمدرضا شفیعی کدکنی، دانشگاه فردوسی مشهد.
وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۹) وزن و قافیه شعر فارسی، چاپ دوم، تهران، مرکز دانشگاهی.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۹۴) فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ سی و سوم، تهران، سخن.