دانش

فصل‌نامه‌ی علمی پژوهشی مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ـ اسلام‌آباد

۱۲۲
پاییز
۱۳۹٤

۱۲۲
پاییز
۱۳۹۴

فصل‌نامه‌ی مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان

دارای درجه‌ی علمی ـ پژوهشی (***ISI***) از کمیسیون آموزش عالی پاکستان

ویژه نامه مولانا عبدالرحمان جامی

عیسی کریمی

سید مرتضی موسوی

اقبال‌ثاقب (دانشگاه جی‌سی لاهور). ایران‌زاده، نعمت‌الله (دانشگاه علامه طباطبایی). بزرگ‌بیگدلی، سعید (دانشگاه تربیت مدرس). تسبیحی، محمدحسین (پژوهشگر و فهرست‌نگار). تفهیمی،ساجدالله (دانشگاه کراچی). تمیم‌داری،احمد(دانشگاه علامه طباطبایی). توسلی، محمدمهدی (دانشگاه لرستان). ثبوت، اکبر (بنیاد دایرةالمعارف اسلامی). رادفر، ابوالقاسم (پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی). سلطان‌الطاف‌علی(دانشکده دولتی کویته). سلیم‌مظهر (دانشگاه پنجاب). صافی، قاسم (دانشگاه تهران). صغری بانو شگفته (دانشگاه نمل). عابدی، محمود (دانشگاه تربیت‌معلم). قاسمی، شریف‌حسین (دانشگاه دهلی). کریمی، عیسی (پژوهشگر نسخ خطی فارسی). کلثوم‌ابوالبشر(دانشگاه داکا). مصطفوی‌سبزواری، رضا (دانشگاه علامه طباطبایی). معین‌نظامی (دانشگاه پنجاب). موسوی، مرتضی(پژوهشگر مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان). مهرنورمحمدخان(دانشگاه نمل). میرزایی، پدرام(دانشگاه پیام نور). نقوی، علی‌رضا(دانشگاه بین‌المللی اسلامی). نوشاهی، عارف (دانشکده‌ی گوردن). نوشاهی، گوهر.

حروف‌نگار و صفحه‌آرا : محمد عباس بلتستانی

نشانی دانش : مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ، خانه ۴۹، کوچه ۲۶، ایف ۶ / ۲ ، اسلام‌آباد ۴۴۰۰۰، پاکستان

تلفن: ۲۲۷۰۳۸۳ — ۲۲۷۰۳۸۴ دورنگار: ۲۲۷۰۳۸۲

نشانی اینترنتی : daneshper1@yahoo.com & thedanesh.com

وبگاه مرکز : http://ipips.ir بها : ۳۰۰ روپیه

چاپ : آرمی پریس ـ اسلام‌آباد

روی جلد :

گفت مشق نام لیلی می‌کنم
خاطر خود را تسلی می‌کنم

« جامی »
پدید آورنده : استاد جواد بختیاری

دانش ، فصل‌نامه‌یی علمی ـ پژوهشی ویژه‌ی نسخ خطی ، تاریخ و ادبیات فارسی ایران ، شبه‌قاره (پاکستان، هندوستان ، بنگلادش) ، افغانستان و آسیای میانه است.

نوشتار باید :

۱. دارای نام و نام خانوادگی، دانشنامه و جایگاه علمی، رایانامه (ایمیل)، نشانی و شماره تلفن نویسنده باشد.

۲. دارای روش علمی و منابع معتبر و دست اول باشد.

۳. نام منابع در متن و در پایان آن به این شیوه آورده شود:

۳-۱. در متن: (نام خانوادگی نویسنده، سال چاپ: ش جلد، ش صفحه)، مانند: (رضوی، ۱۹۷۴: ج.۱، ص. ۱۱۰) .

۳-۲. در پایان:

ـ نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال چاپ، نام منبع، نام ناشر، نام شهر. مانند: رضوی، سبط حسن، ۱۹۷۴، فارسی-گویان پاکستان ، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، راولپندی.

ـ نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال چاپ، نام منبع، نام مصحح، نام ناشر، نام شهر . مانند: جمالی دهلوی، ۱۹۷۴ ، مثنوی مهر و ماه، حسام‌الدین راشدی ، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، راولپندی.

۳-۳. استناد به مقاله: نام خانوادگی، نام ، سال چاپ، «نام مقاله»، نام پیایند، دوره یا سال و شماره ، نام شهر.

۳-۴. استناد به منابع اردو ، انگلیسی و زبان‌های دیگر نیز به همین شیوه است.

۴. دارای این بخش‌ها با ساختاری پیوسته و هماهنگ باشد: نام، چکیده (فارسی)، واژگان کلیدی (فارسی)، پیش‌گفتار، متن، نتیجه‌گیری، کتابنامه، چکیده (انگلیسی)، واژگان کلیدی (انگلیسی).

۵. روان ، شیوا و بر پایه‌ی رسم‌الخط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی باشد.

۶. از ۲۰ صفحه ـ ۳۰۰۰ واژه ـ بیش‌تر نباشد و چکیده و واژگان کلیدی آن نیز از ۲۰۰ واژه نگذرد.

۷. با قلم نازنین در *word.doc* حروف‌چینی و به *daneshper1@yahoo.com* فرستاده شود و چاپی یا دست‌نویس آن نیز با امضای نویسنده در پای هر برگ، به نشانی دفتر **دانش** ارسال گردد.

یادآوری

آ) نوشتار غیر قابل چاپ، بازپس فرستاده نمی‌شود.

ب) **دانش** در ویرایش نوشتار دریافتی آزاد است.

پ) نوشتاری که برای **دانش** فرستاده می‌شود، نباید در پیایند دیگری چاپ شده باشد.

ت) هر نوشتار نشانگر دیدگاه نویسنده‌ی آن است.

ث) اگر پس از چاپ مقاله، آشکار شود که نویسنده‌ی آن کسی دیگر است، **دانش** برای پاس راستی و درستی و جایگاه خود و حقوق نویسندگان ، آن کژی را در شماره‌ی آینده به آگاهی خوانندگان می‌رساند و فرستنده‌ی مقاله ـ که نام خود را بر آن نهاده ـ نیز باید پاسخ‌گوی کار خویش باشد.

ج) ریزنگاره‌ی شماره‌های **دانش** در نشانی *http://ipips.ir* در دست‌رس پژوهشگران می‌باشد.

چ) بهره گیری از نوشتارهای **دانش** در کتاب‌ها و پیایندها با آوردن نام فصل‌نامه ، آزاد است.

فهرست مطالب

سخن دانش ۵

نسخه شناسی

- **گنجینه بی‌مانند زبان فارسی و فرهنگ اسلامی در پاکستان** — **دکتر رضا مصطفوی سبزواری** ۷
- **نسخه‌های خطی رساله کرامت مجرا در موسیقی موجود در کتابخانه گنج بخش ، مجلس ودانشگاه تهران** — **دکتر علی پدرام میرزایی، محمد رستمی** ۳۳

مقالات

ویژه نامه « مولانا جامی»

- **حکمت در بهارستان جامی** — **دکتر مریم شریف نسب** ۵۵
- **بررسی تطبیقی مرأة و مرآت در آثار جامی و ابن عربی** — **دکتر رسول چهرقانی منتظر، دکتر سعید قاسمی پرشکوه** ۶۹
- **نقد تطبیقی پیرنگ در منظومه‌ی لیلی و مجنون نظامی و جامی** — **دکتر شیرزاد طایفی** ۹۵

- بررسی و تحلیل داستان لیلی ومجنون جامی بر اساس نظریات کریما، کلودبرمون، ژرار ژنه و تودوروف — زینب حسن زاده — ۱۲۵
- نقد شعر جامی در آیینه‌ی تک نگاشته ها — زهره اله دادی دستجردی — ۱۵۹

شعر فارسی امروز شبه قاره

- دکتر معین نظامی ، جاوید اقبال قزلباش، دکتر رئیس احمد نعمانی ، نبی بخش دانش، ظفر عباس — ۱۷۵
- **یاد رفتگان**
- سفر جاوید — عیسی کریمی — ۱۷۷
- خاموشی دکتر جاوید اقبال — مدیر فصلنامه‌ی دانش — ۱۷۹
- در گذشت جمیل الدین عالی — ۱۸۱
- احمد منزوی ، ابن ندیم روزگار ما — عیسی کریمی — ۱۸۳
- **تازه های نشر** — سید مرتضی موسوی — ۱۸۵

- **چکیده‌ی مطالب به انگلیسی** — **Abstracts of Contents in English**

A Glimpse of Contents of this issue — Syed Murtaza Moosvi — 1 – 5

سخن دانش

نام تو آرایه‌ی هر نامه‌یی
یاد تو آرامه‌ی هر زنده‌یی

پسنده و ذوق خوانندگان ارجمند دانش یکی نیست و دانش هم این گوناگونی را پیش چشم دارد تا بتواند از میان مقالات و پژوهش‌های دریافتی بهترین و پربارترین نوشتارها را چاپ کند و به اندازه‌ی توان خود در خرسندی آن فرهیختگان بکوشد .

انتشار «ویژه‌نامه» یکی از شیوه‌های پسندیده در گزینش و چاپ مقالات است تا پژوهشگران به بسته‌های پژوهشی آسان‌تر دست یابند. از سوی دیگر، کنار هم نشستن چند نوشتار همگرا و هم موضوع، سنج و پیمانه‌ای به دست نویسندگان آن مقالات می‌دهد تا هر کدام ، تراوش اندیشه‌ی خویش و دیگران را بسنجند و بر دانسته‌های خود بیفزایند. خوانندگان هم از چنین پیمانه‌ای بی بهره نخواهند ماند و پیرامون موضوع ویژه‌نامه پا به دایره‌ی نقد و بررسی خواهند نهاد.

ویژه‌نامه‌های «غلام سرور» (ش۷-۵)، «خلیل‌الله خلیلی» (ش۱۲) ، «حافظ شیرازی» (ش۱۵ و ۸۴)، «حافظ محمود شیرانی» (ش۵۳)، «اقبال» (ش۵۴ و ۵۸ و ۶۶ و ۸۴ و ۹۱) ، «پیرحسام‌الدین راشدی» (ش۹۰) ، «مولوی بلخی» (ش۷۰ و ۸۸ و ۸۹) ،«مخدوم‌قلی فراقی وبیرام‌خان»(ش۵۷) ، «بهار» (ش۸۸) ، «امیرخسرو دهلوی» (ش۸۰)،«غالب دهلوی» (ش۵۱)، «سیّد سبط حسن رضوی»(ش۵۱) ،«گفتگو با استادان فارسی»(ش۲۴) ، «ادبیات فارسی کلهورا» (ش۸۶) ،«میراث فرهنگی مشترک»(ش۱۱۸ و ۱۱۹)، «احیای متون

فارسی در شبه‌قاره» (ش۸۳) ، «سفرنامه و تاریخ» (ش۹۸) ، «ایران‌شناسی و ایران‌گرایی» (ش۹۸)، «گفت و گو میان تمدن‌ها» (ش۶۰) ، «کتاب‌شناسی و نسخه‌شناسی» (ش۷۸) ، «پیوستگی‌های ادب پشتو و فارسی» (ش۸۱) ، «مقالات سی‌مین سالگرد مرکز» (ش۷۲ - ۷۶) و «فهرست مقالات» (ش۵۴ و ۱۲۱) ، دفترهایی هستند که دانش تا امروز فراهم آورده است. از این گروه، برخی یک شماره را از آن خود کرده و شماری در کنار مقالاتی دیگر ، آن شماره را به رنگ خود درآورده‌اند و برخی از شماره‌ها هم دو موضوعی هستند. نگاه به این ویژه‌نامه‌ها نشان می‌دهد که نویسندگان و پژوهشگران در چه زمینه‌هایی بیش‌تر کار کرده و نوشته‌اند که این خود می‌تواند گواه پسند و ذوق خوانندگان هم باشد.

این ویژه‌نامه هم دستاورد نگاه شماری از پژوهشگران به «مولانا جامی» را گرد آورده است و امید دارد با جایگاه بلند آن عارف بزرگ در گستره‌ی فرهنگ ایرانی و زبان فارسی در آینده نیز ویژه‌نامه‌ای پربارتر از چشم اندیشه‌مندان و نویسندگان پاک و هند و افغانستان فراهم آورد.

سخن پایان؛ یاد حقوق‌دان برجسته‌ی پاکستان دکتر جاوید اقبال است که در روزهای آغازین پاییز رخت به سرای دیگر کشید تا از این پس دوست‌داران اقبال رشته‌ی پیوند و خویشاوندی وی را در نوادگانش ببینند و بی گمان آنان نیز چون جاوید، پاسدار میراث جاویدان علامه اقبال خواهند بود. ان‌شاءالله.

خدایا چنان کن سرانجام کار تو خشنود باشی و ما رستگار

عیسی کریمی

مدیر مسئول

گنجینه‌های بی‌مانند زبان فارسی
و فرهنگ اسلامی در پاکستان
(نسخه‌های خطی فارسی و گونه‌گونی آن‌ها در پاکستان)

دکتر رضا مصطفوی سبزواری*

۱. تعریف نسخه خطی

نسخه‌ی خطی در مفهوم امروزی و در یک تعریف کوتاه دست نوشته‌ای است که به صورت کتاب یا مجموعه‌ای به هم پیوسته تدوین یافته باشد.

نسخه‌های خطی فارسی ارزشمندترین اثر فرهنگی و علمی بازمانده از روزگاران کُهَن و بازگو کننده‌ی تمدن و فرهنگ و دانش در آن روزگاران هستند و براستی هم اگر این گویندگان بی‌زبان و این خاموشان فرهنگ‌مدار پربار نبودند چگونه می‌توانستیم دریچه‌ای به سوی روزگارانی داشته باشیم که هزاران اثر مکتوب ارزشمند از دانش‌ها و یافته‌های انسان‌های زمانه‌ی خود را در خود نهان دارد؟ پژوهشگرانی که خود در میان ما نیستند ولی پژوهش‌نامه‌های آن‌ها نمایانگر دانش و معرفت و فرهنگ روزگارشان تواند بود و بدین گونه نهایتاً فرهنگ و تمدّن دیرینه‌ی خود را باز یابیم.

نسخه‌های خطّی، این خموشان گویا، روزگارانی را بازگو می‌کنند که گاه دانشی نوپا برای نخستین‌بار پا به هستی می‌گذاشت و انسان‌های بی‌شماری که خالق آن‌ها بودند توانسته بودند با هوش و درایت و کیاست و استعداد خود در آن روزگاران به کشف آن‌ها توفیق یابند. آن هم روزگارانی که هیچ کدام از ملّت‌هایی

*. استاد دانشگاه علامه طباطبایی ـ تهران

که امروز دم از اختراع و اکتشاف و نوآوری می‌زنند هنوز روی کره‌ی خاک آفریده نشده بودند و نه از تاک نشان بود و نه از تاک‌نشان.

نسخه‌های خطی فارسی که خوش‌بختانه تا امروز در بسیاری از نقاط جهان پهناور وجود دارد، خود نمونه‌ی اعلایی از دیرینگی فرهنگ و تمدّن و دانش و معرفت در میان ایرانیان و به ویژه در روزگار باستان است و می‌نمایاند که ایرانیان و فارسی زبانان و فارسی آموختگان جهان چگونه از دیرباز با درج و ثبت و نوشتن آثار علمی خود باعث رونق و انتشار دانش و دانسته‌ها و وقایع روزگار خود می‌شده‌اند و حتی با کندن آن بر سنگ آن هم با سختی‌های این هنر در آن زمان به گسترش آن همت می‌گماشته‌اند و با رودکی (متوفی ۳۲۹ق) پدر شعر فارسی همداستان بوده‌اند که:

تا جهان بود از سر مردم فراز — کس نبود از راز دانش بی نیاز
مردمان بخرد اندر هر زمان — راز دانش را به هرگونه زبان،
گرد کردند و گرامی داشتند — تا به سنگ اندر همی بنگاشتند
دانش اندر دل چراغ روشن است — وز همه بد بر تن تو جوشن است
(رودکی ۱۵۶)

۲. انواع نسخه‌های خطی

نسخه‌های خطی بر پایه‌ی مندرجات یا قطع و اندازه و قالب ممکن است به نام‌های زیر خوانده شده باشد:

الف. رساله: کتابچه‌ای است که کمیتی مختصرتر از کتاب دارد و دربردارنده‌ی مطلبی علمی در موضوعی خاص است. رساله در سده‌های نخستین اسلامی نامه‌هایی را می‌گفتند که میان دانشمندان مبادله می‌شد و دربردارنده‌ی موضوع علمی خاص بود و در حقیقت به مفهوم مُنشآت و نوشته‌ها به کار می‌رفت که در این صورت ممکن است موضوعی غیرعلمی و مثلاً دیوانی یا اخوانیات باشد.

بخشی از نسخه‌های خطی پاکستان از این نوع است که در زیر برای نمودن مضامین آن‌ها و تنها به عنوان نمونه‌ی مشتی از خروارها به ذکر چند رساله و مضمون آن‌ها اشاره می‌شود:

رساله ابی‌حیان در کیمیا ۱۴۷ صفحه ، سده ۱۳ه.ق. **رساله اُخری** از احمد الحیدی در منطق ۷ صفحه، سده ۱۳ه.ق. **رسالةالارث** از سیدعلی قناری ۳۲ صفحه. **رساله اسطرلاب** یک صفحه، **رساله‌ی امام جعفرصادق** درباره‌ی مقام صوفیان ۳۹ صفحه. **رساله‌ی تعبیر جَستن اعضای انسان** در قیافه‌شناسی ۶ صفحه . **رساله‌ی تولد فرزند** ۲۸ صفحه ، سده ۱۳ه.ق . **رساله‌ی جفر** ۵۶ صفحه ، سده ۱۳ه.ق. **رساله‌ی چهلم** در حرمت تنباکو ۲ صفحه ، سده ۱۳ه.ق . **رساله حروفی** از حسن قویم قاسمی داعوی ۱۰ صفحه ، سده ۱۱ه.ق . **رسالة حسینی شرح شجرةالامانی** در باره‌ی دستور زبان فارسی، سده ۱۳ه.ق . **رساله‌ی خط یونانی** در خط‌شناسی، سده ۱۱ه.ق. **رساله خواجه نصیرتوسی** ۵ صفحه. **رساله‌ی دانستن حال بیمار** در طب، ۴ صفحه ، سده ۱۴.ق . **رساله درباره‌ی آن اشیاءکه دو رُو دارد** در عرفان از شاه نعمت‌الله ولی ۲۴۶ صفحه . **رساله در بیان تب‌ها** ، سده ۱۲ه.ق . **رساله در بیان قواعد علم جَفْر** در ستاره‌شناسی و علم اعداد ۱۴ صفحه، ، سده ۱۲ه.ق . **رساله در تجوید و علوم قرآنی** از خالدبن عبدالله الازهری ۹۶ صفحه ، سده ۱۲ه.ق . **رساله در تحقیق رباعی خواجه ابوسعید ابوالخیر** در عرفان از شاه نعمت‌الله ولی ، سده ۱۰ه.ق . **رساله در جبر و مقابله** در حساب و جبر از محمد نجم‌الدین خان قاضی القضاة ، ۱۸ صفحه ، سده ۱۲ه.ق . **رساله در خواص عمومی چرنده و پرنده** در علم طب و جانورشناسی از عبدالفتاح ، ۵ صفحه ، سده ۱۳ه.ق . **رساله در فلاحت** در موضوع دانش کشاورزی از کبیرالدین میرزایی در ۷۹ صفحه سده ۱۲ه.ق . **رساله در معمّا** در موضوع صنایع ادبی سده ۱۲ه.ق . **رساله ضابطه‌ی دانستن ماه محرم** در جامعه‌شناسی ۲ صفحه ، سده ۱۴ه.ق . **رسالة فی معنی المحبة** در عرفان از شاه داعی الی الله شیرازی ۱۷ صفحه ، سده ۹ه.ق . **رسالة فی منع التدخین** در منع دخانیات ۹صفحه ، سده ۱۳ه.ق . **رساله قوشچی در هیأت** در دانش نجوم از علّامه قوشچی ۱۰ صفحه ، سده ۱۲ه.ق .

رسالة فی معراج ۲۰ صفحه ، سده ۱۲ه.ق . **رساله ملکداری** از سعدی شیرازی ۷ صفحه ، سده ۱۲ه.ق . **رساله‌هایی در فرقه‌های اسلامی** ۲۶۳ صفحه ، سده ۱۲ه.ق . **رسایل تنکلوشاه** از تنکلوشاه کبیر بابلی ۲۸۵ صفحه، سده ۱۰ه.ق . **رسایل کوتاه در فالنامه** در تعبیر فال و نجوم ۱۰۳ صفحه ، سده ۱۳ه.ق .

ب. بیاض: یکی دیگر از انواع نسخه‌های خطی شبه قاره بیاض است و به نسخه‌ای گفته می‌شود که به خواست صاحب بیاض یک یا چند صفحه‌ی آن با دستخط یکی از دانشمندان زمان به یادگار نوشته شده باشد و از این رو بیاض‌ها ارزش خاص خود را دارند و گاه ممکن است در یک خانواده چند نسل گشته باشند و هر نسل یا خانواده‌ای هم در روزگار خود دستخطّی از بزرگانی بر آن افزوده باشد.

بیاض‌ها از لحاظ موضوع بسیار متنوع اند. به عنوان نمونه؛ **بیاض در علوم مختلف اسلامی** از غلام حسین در ۸ صفحه به نظم و نثر از سده ۱۳ه.ق (به شماره ۴۵۵۵ **نسخه‌های خطی گنج‌بخش**) **بیاض پزشک** در طب اسلامی و نسخه‌نویسی فارسی ۱۰۶ صفحه سده ۱۳ه.ق . **بیاض پند و اندرز و عرفان** ۲۶۹ صفحه ، اوائل سده ۱۱ه.ق . **بیاض تعویذات و عملیات** در علوم غریبه ۲۴۲ صفحه ، سده ۱۲ه.ق . **بیاض قصص و فقه** از ملا ولی محمّد در ۱۱۶۸ صفحه که نمونه‌ای از داستان‌نویسی فارسی است. **بیاض لغت وانشاء** در ۳۳۳ صفحه، سده ۱۲ه.ق . **بیاض نجوم** در ۴۲ صفحه، سده ۱۳ه.ق . **بیاض هیأت و هندسه** ۲۳۴ صفحه، سده ۱۱ه.ق . **بیاض حکیم** از حکیم غلام مهدی ۳۸۳ صفحه در طب. **بیاض علوم قرآنی** ۳۲ صفحه. **بیاض لطایف در** نثر و نظم، سده ۱۲ه.ق . **بیاض مکتوبات و نامه‌ها** در نامه‌نگاری، سده ۱۳ه.ق . **بیاض نجوم** ۴۲ صفحه، سده ۱۳ه.ق . **بیاض فِرَق هفتاد و دوگانه** ۱۰ صفحه، سده ۱۴ه.ق .

ج. مقاله: نوعی دیگر از نسخه‌های خطی شبه قاره‌ی هند و پاکستان نام مقاله را به همراه دارد. مقاله نوشته‌ای کوتاه که در موضوعی خاص تدوین شده است و فرق آن با رساله در این است که خلاف رساله که به عنوان نامه برای کسانی از اهل علم

ارسال می‌شد، برای کسی فرستاده نمی‌شد و تنها به بیان یک موضوع علمی اختصاص داشت. از این دسته از نسخ خطی نیز از چند نمونه یاد می‌کنند؛

مقالات ابن سینا در طب ۴۴ صفحه، سده ۱۴ه.ق . **مقالات اجتماعی** در جامعه‌شناسی ۱۹۲ صفحه ، سده ۱۲ه.ق . **مقالات معنویه** از وجیه‌الدین قاری در منطق ۵ صفحه، سده ۱۲ه.ق . **مقالات علمی و ادبی و سیاسی** از محمّدحسین تاجر شیرازی ۳۳۵ صفحه با دست‌نویس جدید ، سال ۱۳۲۰ ه. ق، **مقالات علمی و عملی** از ناصر بن محمد رمال شیرازی ۳۶ صفحه ، سده ۱۲ه.ق .

د. منشآت: نوع دیگر نسخه‌های خطی فارسی پاکستان منشآت و آن شامل تعدادی نامه است که به آن‌ها ترسلات یا مکاتیب نیز گفته شده است. موضوع منشآت متنوع است. نامه‌های دوستانه را «اخوانیات» و نامه‌های دیوانی و مربوط به پادشاهان و حاکمان را «سلطانیات» و درخواست‌ها یا شکایات را اصطلاحاً «قصه» می‌گفته‌اند.

از این «نوع» نسخ نیز فراوان داریم که از جهت اطلاعات مندرج در آن‌ها بسیار مغتنم است، مانند **منشآت ابوالفضل** از ابوالفضل بن مبارک ۱۷۲ صفحه، سده ۱۲ه.ق . **منشآت اعظم** از محمد اعظم گرتلی در ادب و دستور و نامه‌نگاری ، ۳۰۰ صفحه ، سده ۱۳ه.ق . **منشآت برهمن** از برهمن لاهوری ۴۰ صفحه، سده ۱۳ه.ق . **منشآت جامی** از عبدالرحمن جامی ۲۲۰ صفحه ، سده ۱۲ه.ق . **منشآت خواجه عبدالله مروارید** ۵ صفحه ، سده ۱۱ه.ق . **منشآت دلگشا** از سید نثارعلی بخاری ۹۵ صفحه ، سده ۱۳ه.ق . **منشآت دلیپ‌رای** از دلیپ‌رای ۲۴ صفحه، **منشآت مادهورام** ۳۶۰ صفحه ، سده ۱۲ه.ق . **منشآت محمدطاهر شریف** ۹۸ صفحه، سده ۱۲ه.ق . **منشآت میرزا ابوطالب** ۷ صفحه، سده ۱۱ه.ق . **منشآت و علم سیاق** ۷۶ صفحه ، سده ۱۳ه.ق . **منشآت طاهر وحید** از میرزا طاهر وحید ۲۰۷ صفحه، ۱۲۴۱ ه.ق با گل و بوته‌نگاری و مصوّر. **منشآت و علم سیاق** ، ۱۲۶۳ ه.ق . **منشآت فارسی** ، سده ۱۲ه.ق .

هـ . سفینه: دسته‌ای دیگر از نسخه‌های خطی را سفینه می‌نامیده‌اند که به مجموعه‌ها و دفترهای شعری گفته می‌شده است فرهنگ آنندراج می‌نویسد: «سفیه بیاضی را می‌گویند که قطعش طولانی باشد و انفتاح آن جهت طول بود...

و شبیه بود به کشتی از عالم تسمیهٔالشیء به اسم مشبهٌبه» . شواهد شعری نیز همان مفهوم دفتر شعر را تأیید می‌کند؛ حافظ فرماید:

درین زمانه رفیقی که خالی از خلل صراحی می ناب و سفینه‌ی غزل است

(مطلع غزل ۴۵)

در میان نسخه‌های خطی نسخه‌هایی تحت عنوان سفینه وجود دارد که گاه نیز منثور است مانند **سفینةالاولیا** از محمد دارالشکوه قادری در ۱۷۴ صفحه از سده‌ی دوازدهم که در حقیقت تذکره و دست کم ده نسخه‌ی خطی از آن در دست است (نک. **فهرست نسخه‌های خطی کتابخانه‌ی گنج‌بخش**)

و. جُنگ: جُنگ نیز به مجموعه‌های شعری گفته می‌شده که در حقیقت کاربُردی متأخرتر از سفینه دارد که ظاهراً وجه تسمیه‌ی آن نیز همانند سفینه است. زیرا جُنگ (یا جونگ) نیز به همان معنای کشتی‌های بادبانی (برهان) در متون فارسی سابقه دارد: « ... بر دریا رسیدند و بالای جُنگ‌ها بنشستند و در دریا روان می‌گشتند» (**قصّه حمزه** ج۱ص ۱۵۰)

در میان نسخه‌های خطی شبه قاره، جنگ‌های بسیاری است که شماری را نام می‌برد که برخی دارای نسخ مکرر و متعدد هستند: **جنگ آشفته، جنگ ادبی، جنگ اشعار، جنگ اشعار مذهبی، جنگ اشعار و بیاض و دعا، جنگ اشعار و غزلیات میر، جنگ اشعار و مثنویات، جنگ اشعار و منثورات، جنگ امیرعلی، جنگ ایران، جنگ دینی، جنگ فقهی، جنگ قدرت، جنگ قصاید** و **جنگ مسائل** . (نک. **فهرست نسخه‌های خطی گنج‌بخش**) یادآوری می‌کند که این جُنگ‌ها از این جهت هم ارزش دارند که گاه ابیات پراکنده‌ای از شاعران بی دیوان در آن‌ها جمع‌آوری شده است و نیز می‌توان برای اشعار گم شده بعضی شاعران دارای دیوان هم به آن‌ها مراجعه کرد.

۳. نسخه‌های خطی پاکستان

بر پایه‌ی آمار مندرج در مقدمه‌ی **فهرست الفبایی نسخه‌های خطی کتابخانه گنج بخش پاکستان** که در سال ۱۳۷۸ خورشیدی انتشار یافته، شمار نسخ خطی با احتساب مجموعه‌ها ۲۲۵۱۳ نسخه است[۱] و **فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان** در چهارده مجلد قطور ، شناساننده آثاری است که مورخان ، عارفان نویسندگان، شاعران و علمای دین در روزگاران کهن به زبان فارسی نگاشته‌اند و در کتابخانه‌های عمومی یا شخصی آن دیار وجود دارد که بی‌شک این مجموعه، اندکی از بسیار میراث مکتوبی است که طی قرون و اعصار در آن سرزمین به زبان فارسی نگارش یافته و هنوز شناسایی نشده است.

شناختن و شناساندن این ناطقان بی‌زبان در حقیقت شناخت افتخارات فرهنگی دیرینه ایران زمین است و بهره گرفتن از دستاوردهای نیاکان و گذشتگان و در بعضی موارد بی نیازی از پژوهش‌های بیگانگان.

نسخه‌های خطی در حقیقت آیینه‌ی تمام نمایی از فرهنگ گذشته و تجدید دیداری است با آنان که سال‌ها کوشیده‌اند تا دانش‌هایی را در زمینه‌های گوناگون نیازهای بشری کشف کنند و تکمیل آن‌ها را به آیندگان بسپارند و اگر می‌بینم بزرگانی همچون ابن ندیم، حاجی خلیفه، شیخ توسی، شیخ آقابزرگ تهرانی و دیگران کارهای ارزنده در زمینه‌ی فهرست نگاری و کتاب‌شناسی آثار علمی و اسلامی گذشتگان انجام داده‌اند به همین نیت بوده‌است تا ضمن حق‌شناسی از پدیدآورندگان آن آثار و معرفی آن‌ها فرهنگ گذشته را بنمایانند تا آیندگان با پرهیز از دوباره کاری‌ها ، برای تکمیل میراثِ گذشتگان بکوشند.

۴. مضامین نسخه‌های خطی پاکستان

---

[۱] . برابر بازشماری نسخ کتابخانه‌ی گنج‌بخش در خرداد ماه ۱۳۹۴ ، این گنجینه دارای ۱۷۳۳۵ جلد نسخه خطی است که با تک‌شماری آن چه در جنگ‌ها و مجموعه‌ها است شمار عناوین از ۲۶۷۰۰ تا فراتر می‌رود. نیز در این گنجینه نزدیک به 7800 جلد کتاب چاپ سنگی و کم‌یاب نگه‌داری می‌شود. مدیر دانش

در میان نسخه‌های خطی پاکستان بیش از صد مجلّد نسخه با عنوان آداب و رسوم وجود دارد که با کنجکاوی‌های ظریف و دقیقی بدان پرداخته‌اند و نکته ناگفته در هر مورد نگذاشته‌اند که بعضی از آنها به عنوان نمونه عبارتند از: **آداب البحث جرجانی**، **آداب الحرب و الشجّاعه**، **آداب الخلوة سمنانی** (=رساله التصوف)، **آداب السالکین**، پارسا؛ **آداب السفر**، **آداب التلاوة** شفیع ، **آداب الفقر و شریطه** عبدالرحمن، **آداب المائده** ملتانی، **آداب المترسلین** عبدالجلیل ، **آداب المتعلّمین** غیاث، **آداب المریدین** تقوی، **آداب المکاتیب** صدیق، **آداب النشاط و آداب الانبساط** مازندرانی ، **آداب الولاده** مجلسی دوّم، **آداب اهل تصوف** نسفی، **آداب بافندگی** (چند رساله)، **آداب تعلیم و تعلّم** خواجه توسی و غزالی توسی، **آداب حج** جامی، **آداب حجّامان**، **آداب خط** در هنر خوش‌نویسی، **آداب سخن گفتن** محفوظ، **آداب شیخی و مریدی**، **آداب صید**، **آداب طبابت**، **آداب طریقت**، **آداب لباس پوشیدن حضرت سیّدالبشر**(ص) دهلوی، **آداب مطالعه** حامد غفاری، **آداب نکاح**، **آداب و سیرت اهل کمال** همدانی، **آداب مترسّلین** عبدالجلیل بن عبدالرحمن، **آداب تفنگ وتفنگچی**، **آداب تلاوت قرآن** و **آداب تیراندازی** .

مضامین و موضوعات نسخه‌های خطی در پاکستان بسیار متنوع است و از قرآن پژوهی و تفسیر و تجوید قرآن تا ریاضی، ستاره‌شناسی و علوم غریبه و طبیعیات و پزشکی و کیمیا و تاریخ و ... را شامل می‌گردد که مطالعه و بررسی هر یک از آن‌ها می‌تواند به پژوهش‌های مربوط به آن دانش‌ها و تاریخچه و پیشینه‌ی آن‌ها بسیار کمک کند و دست کم به جهانیان و مدعیّان داشتن فرهنگ و تمدن و علم بفهماند که ایرانیان و مسلمانان تا چه پایه دانش‌مدار و پژوهشگر بوده‌اند و صدها سال پیش از آن که این مدعیّان علم و دانش امروزی آفریده شوند، ایرانیان مبتکر و آفریننده‌ی آن همه آثار علمی مکتوب بوده‌اند.

تنوّع مضامین نسخه‌های شبه قاره هند و پاکستان در مثنوی‌ها چشم‌گیرتر است و این دسته چون از منابع گوناگونی سرچشمه می‌گیرند در کنار تنوع، ارزش والایی دارند. بعضی از آن‌ها در داستان‌های پیش از اسلام و برخی در وقایع تاریخی و شماری نیز در مضامین اخلاقی یا عرفانی ریشه دارند.

سرزمین هندوستان بزرگ لطایف و ظرایف و فضیلت‌ها و هنرها و افسانه‌ها و داستانهای بسیار دارد که به صورت نظم و نثر در ادبیات آن کشور جلوه‌گری کرده و نسخه‌های خطی آن‌ها موجود است و به حق گفته‌اند که:

هرکه شد مستطیع فضل و هنر دیدن هند واجب است او را

بدیهی است که سرزمینی چنان آرمانی و زیبا زبانی را می‌پذیرد که توانایی بیان آن همه زیبایی را داشته باشد و ادبیاتی بیافریند که به همان اندازه شاداب و رنگارنگ باشد. این‌جا است که زبان شیرین فارسی بدان مأمن پرطراوت پا می‌گذارد و پادشاهان و حاکمان آن دیار ارجش می‌نهند و قدرش می‌دانند و نه تنها زبان رسمی حکومت قرار می‌دهند که به پرورش و تشویق نویسندگان و شاعران پارسی‌گوی و پارسی‌نویس نیز همت می‌گمارند و زبان فارسی در آن سرزمین چندان رشد می‌کند و چنان می‌بالد که سبک هندی را می‌آفریند و از این رهگذر شاعران گران‌قدری پا به عرصه‌ی وجود می‌گذارند که نسخه‌های خطی فارسی آثارشان همواره زینت‌بخش کتابخانه‌های آن کشور پهناور بوده است. شاعران پارسی‌گوی هندوستان بزرگ تقریباً در تمام قالب‌های شعری طبع آزمایی کرده‌اند که بیش‌تر آثار به جا مانده در قالب مثنوی است با تنوع مضمون و فراوانی نسخ خطی بر جای مانده.

۵. نسخه‌های خطی فارسی تاریخی:

پیشینه‌ی هزار ساله‌ی زبان فارسی در شبه قاره هند و پاکستان سبب گردیده تا نویسندگان ارزشمند و مؤثری نیز پا به عرصه وجود نهند و صدها نسخه‌ی خطی از آثار قلمی آنان به یادگار ماند. علاقه به ثبت وقایع تاریخی به زبان فارسی در شبه قاره یکی دیگر از انگیزه‌های نگارش کتاب‌های تاریخی بوده که سبب گردیده تا نسخه‌های خطی فراوانی به صورت متنوع در موضوع تاریخ نگارش یافته است. این کتاب‌های تاریخی خود نیز اقسامی دارد مثلاً تاریخ عمومی عالم از آغاز آفرینش تا زمان مؤلف مانند **منتخب‌التواریخ** خاکی شیرازی، تاریخ عمومی عالم اسلام از ولادت پیامبر اسلام(ص) تا زمان مؤلف مانند **تاریخ**

الفی، تاریخ عمومی هند از کهن‌ترین روزگار تا زمان مؤلف مانند **خاصة‌التواریخ** ، تاریخ عمومی هند اسلامی که از سلطنت اسلامی در هند آغاز می‌گردد، مانند **طبقات اکبری** یا **تاریخ حقی** . تاریخ‌های عمومی فارسی تألیف یافته در هند و پاکستان

بیش‌تر مربوط به حوادثی است که در زمان مؤلف کتاب و به طور کلی در جهان اسلام اتفاق افتاده و به ویژه اطلاعات ارزشمندی از روابط صفویان و تیموریان هند به ما می‌دهند.

تاریخ‌های خصوصی تألیف یافته در هند نیز اطلاعات ذی‌قیمتی در بر دارد. این تاریخ‌ها درباره‌ی یک دودمان یا سلطنت یک پادشاه با زبانی ساده نگارش یافته و بسیار مغتنم است مانند **تاریخ خاندان تیموریه** یا **تاریخ شیرشاهی** مربوط به تاریخ خانواده‌ی سوری یا **شاهجهان نامه** از محمدطاهر یا **واقعات عالمگیری** و ... .

تاریخ‌های محلی که در هندوستان بزرگ به زبان فارسی نگارش یافته نیز ارزشمند است مانند **تاریخ گجرات** از میرابوتراب ولی (۹۹۴هـ) و **تاریخ سند** از میر محمّد معصوم (۱۰۰۹ هـ) . ارزش این گروه پرشمار از جهات اجتماعی، فرهنگی و احوال رجال و مشاهیر برخاسته از آن مکان‌ها که از فارسی‌دانان و فارسی سرایان برجسته‌ی آن جا هم به حساب می‌آمده‌اند و خود نیز تألیفاتی به فارسی داشته‌اند بسیار درخور توجه است.

در دوره‌ی تیموریان هند تألیف کتاب‌هایی در شرح احوال رجال و معاریف نیز رواج یافت . آثاری مانند **حالات خان‌خانان** در باره‌ی وزرای اکبر شاه (۹۶۳-۱۰۱۴هـ) ، **احوال میرعطاءالله** در شرح احوال یکی از وزیران او ، **تذکرةالامراء** تألیف کیول رام و **مآثرالامراء** تألیف صمصام الدوله شاهنواز در شرح احوال رجال تاریخی از این گروه است.

تألیف کتاب‌های فارسی در مضمون خاطره نویسی نیز در هندوستان رواج داشت مانند **لطایف‌الاخبار** از رشیدخان و **بهارستان غائبی** از علاءالدوله غائبی که نویسنده خاطرات خود از وقایعی که در آن‌ها نقش داشته را نوشته است.

۶. کتابهای تاریخی مذهبی

کتاب‌های تاریخ مذهبی یکی دیگر از مضامین کتاب‌های تألیف یافته در هندوستان است. مانند **مطلع‌الانوار** عفیف نورگیلانی و **مغازی النبی** شیخ یعقوب صرفی در زندگی‌نامه حضرت پیامبر(ص) ، خلفای راشدین و ائمه اطهار، یا **پیغمبرنامه**، **مرآة‌الاسرار**، **ذکرالحسین** و **حمله‌ی حیدری** در تاریخ صدر اسلام.

۷. نسخه‌های خطی فارسی متأثر از متون ایرانی

نسخه‌های خطی فارسی پاکستان از جهات گوناگون دارای ارزش‌های ویژه‌ای است. بسیار جای شگفتی است که یک متفکر و نویسنده و شاعر ایرانی تا چه اندازه توانسته است با خلق اثری بر روی بزرگان دانش و ادب سرزمین هند اثرگذار باشد. **گلستان** و **بوستان** و **کریما** جزو کتاب‌های درسی مکتب خانه‌های هند شده و شمار فراوان نسخه‌های خطی هر یک همراه یادداشت‌های طلبگی در کنار آن نسخ نشان می‌دهد که سعدی و اندیشه‌های او تا چه اندازه توانسته است در آن سرزمین پهناور نفوذ داشته باشد. شگفت‌تر آن که بسیاری از نویسندگان نسخه‌های خطی، هندو یا سبک بوده‌اند و زبان فارسی که خود حامل اسلام و آموزش‌های اسلامی بود چگونه حتی در میان نامسلمانان نیز تأثیر شگرفی داشته است. نسخه‌های خطی آثار سعدی بر پایه‌ی آمار مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان در شهرهای مختلف پاکستان و با عنوان‌های مذکور در آن نسخه‌ها چنین است :

- **کلیات سعدی** ۲۰ نسخه
- **نصیحت الملوک** ۳ نسخه
- **دیوان سعدی** ۴۱ نسخه
- **بوستان** یا **سعدی‌نامه** ۲۸۴ نسخه
- **شرح بوستان** ۶۳ نسخه
- **گلدسته** (فرهنگ واژه‌های بوستان) ۲۹ نسخه

- **کریما** یا **نصیحت الملوک** یا **پندنامه** که گزیده‌هایی از بوستان برای کتاب درسی مدارس قدیمه بوده با سربندهایی در ثنای پیامبر، و فضیلت تواضع، علم، عدل، قناعت و مذمّت حرص، ستمگری و ... ۱۲۴ نسخه

شرح کریما مانند نسخه‌های **کریما** است و معمولاً با بیت زیر آغاز می‌شود:

کریما ببخشای برحال ما که هستیم اسیر کمند بلا

این شرح‌ها گاهی با اسم دیگری نیز نوشته شده مثلاً **تحفةالحسن** از غلامحسن که آن را به نام پادشاه جم جاه فریدون محمود شاه در سال ۴-۱۸۰۳ نگاشته یا تحت عنوان **تجزیه و ترکیب کریما** از شیخ احمد پسروری بن میان شمس‌الدین که در شهر پسروری زیسته و درس سال ۱۸۷۵م همان جا در گذشته است. یا تحت عنوان **دُرّ یکتا در شرح کریما** از عبدالحافظ محمّد نذیر بن حاجی محمد صدیق بن حافظ محمد هاشم بن عزیرخان غلزایی مصطفی‌آبادی یا به نام **معین‌المبتدی** از نصیرالدین بن فقیر عبدالله که کتابی درسی بوده است. یا **فراید غوثیه** که دیباچه کتاب عربی است و به پاس غوث‌بخش سید عبدالوهاب تألیف یافته است.

از نسخه‌های خطی **شرح کریما** ۲۶ نسخه در شهرهای مختلف پاکستان شناسایی شده است امّا نسخه‌های خطی **گلستان** سعدی شاید شهر و شهرکی در پاکستان نباشد که نسخی از **گلستان** در آن جا نباشد و بر روی هم ۳۷۰ نسخه نسخه خطی **گلستان** سعدی در شهرهای مختلف پاکستان شناسایی شده است. (ر.ک **فهرست گنج‌بخش**)

بسیار در خور توجه است که توجه به **گلستان** سعدی و بهره بردن از آن در شبه-قاره بی‌شک بیش‌تر از ایران بوده است و علاوه بر نسخه‌های یاد شده نسخه‌هایی تحت عنوان‌های زیر از آن کتاب برگرفته و نوشته شده است: **گلدسته‌ی گلستان ، مفتاح گلستان، حلّ مشکلات گلستان ، شرح گلستان ، شکرستان ، بهارستان ، خیابان گلستان ، حلّ ابیات گلستان ، شرح گلستان بهار باران ، چمنستان ، بوستان افروز، سلطانیه** (از محمّد سلطان)، **فرهنگ واژه‌های گلستان ، معین**

الالفاظ و ... که از این شروح ، تعداد ۱۷۵ نسخه در شهرهای مختلف پاکستان وجود دارد.

۸. نسخه خطی فارسی ترجمه‌ی قرآن از سعدی شیرازی

شگفتا که سعدی شاعر بلنـدآوازه‌ی ادب فارسـی چنـدان در آن دیـار محبوبیـت یافته که ترجمه‌ی قرآنی را نیز به او نسبت داده‌اند. اطلاعات مربوط به آن ترجمه بنا به اظهار نظر استاد مُنزوی بر اساس نقل از خود متن که ظاهراً باید استنساخ سده‌ی دهم با زیرنویس نستعلیق خوش و رسـم الخـط کهـن (پ: ب، چ: ج، گ: ک) باشـد چنین است :

درباره‌ی ترجمه‌ی **قرآن سعدی** که نسخه‌ی خطی آن در اتاق مشهور به حجره‌ی قرآن در ساختمان خاکجای داتا گنج بخش علی هجویری صاحب **کشف المحجوب** نگهداری می‌شود عبارتهای زیر در آن وجود دارد:

«این قرآن مجید مترجم فارسی از دست مصلح الدین شیخ سـعدی شـیرازی، در سن ششصد و شصت تحریر نمـود. و الله اعلـم بالصـواب» (نـک. **سـعدی بـر مبنـای نسخه‌های خطی پاکستان**)

و نیز: «ختم القرآن مع الترجمهٔ السعدی مصلح‌الدین ۷۲۱هـ ، فضل فراهی هروی» و در میانه‌ی قرآن نوشته شده است: «تمّت جزو النصف الاول ترجمه‌ی مولانا سـعدی شیرازی ۷۲۰هـ فضل هروی»

ناگفته نماند که در انتساب ترجمه‌ی قرآن مجید یاد شده به سعدی بعضی شـک کرده‌اند که البته موضوعی چنین مهم شایسته‌ی پژوهشی علمی است.

۹. نسخه‌های خطی قرآن مجید در پاکستان

شوق و اشتیاق ایرانیان و نیز دیگر مسلمان خطّه پهناور مشرق زمین و جنـوب آسیا برای نگه‌داری و گرامی داشت و در نتیجه استنساخ **قرآن مجید** سبب گردیده تا برای ثبت دقیق **قرآن مجیـد** با بهترین صورت ممکن و زیباترین خط‌ها بکوشند. و با توجه به این که خط نویسی و کتابت از هنرهای ارزشمند ایران پیش از اسلام نیز بوده، ایرانیان و هنرمندان دوره‌ی اسلامی با جان و دل برای استنساخ و کتابت و تجلید و نقش و نگار آفـرینی و حـاشیه‌پردازی **قرآن مجید** اقـدام کنـند و این شوق و اشتیاق آنان به ویژه در کشور پاکستان تا بـدان جـا بـوده کـه نسـخ خطـی فراوانی از این کتاب آسمانی در آن جا فراهم آید که در نفیس بودن و زیبایی به حق کم نظیر است و روح بینندگان را نوازش می‌دهد و هر بیننده ناخودآگاه به خطاطان آن‌ها که در سده‌های پیش درگذشته‌اند درود می‌فرستد. افزون بر نگارش‌هـای دل-پذیر از **قرآن مجیـد** گاه ترجمه‌هایی نیز فراهم آمده که نهایـت اسـتحکام کلمـه‌ها و استواری متن را دارد و بی‌شـک از بهتـرین ترجمـه‌ها و تفسـیرهای **قـرآن مجیـد** در جهان به شمار می‌آید.

برپایه‌ی آمار **فهرست نسخه‌های خطـی قـرآن مجیـد** ، ۳۹۶ نسـخه‌ی خطـی از **قـرآن** مجید درکتابخانه‌ی گنج بخش مرکز تحقیقـات فارسـی ایـران و پاکسـتان در اسلام آباد با تفکیک زیر نگه‌داری می‌شود:

ـ قرآن‌های مزیّن به نقش و نگارهای زیبـا و هنرهـای وابسـته بـه صـنعت کتابـت و تجلید ۱۶۶ نسخه.

ـ قرآن‌های ساده: ۱۳۹ نسخه.

ـ قرآن‌های دارای ترجمه با زیرنویس و تفسیر فارسی ۹۱ نسخه.

مشخصات کامل این قرآن‌ها شامل اندازه‌ی برگ‌ها، آغاز و انجام نسخه، نام کاتب و تاریخ کتابت (اگر دارد)، نوع کاغذ ، نوع پارچه یا چـرم جلـد، نـوع خـط و رنـگ و سرلوح‌ها و محراب‌ها و کتیبه‌ها توسط همکاران قدیمی پاکسـتانی مرکـز تحقیقـات فارسی مانند محمدنذیر رانجها و همکاران ایشان بررسی و به چاپ رسیده است (نک. **فهرست نسخه‌های خطی قرآن مجید**) . بـرای نمایانـدن ارزش نسـخ خطـی قـرآن مجید تنها یک نمونه را ذکر می‌کند:

المستخلص: یک فرهنگ‌نامه عربی به فارسی و از کهن‌ترین واژه‌نامه‌های قرآنی است نویسنده‌ی آن حافظ‌الدین محمّد بخاری از دانشمندان اواخر سده‌ی هفتم و اوائل سده‌ی هشتم بود. که واژه‌های قرآنی را به ترتیب سور از سوره‌ی «الحمد» تا «الناس» آورده و همراه با توضیح و شرح معانی آن‌ها نکته‌های ادبی و صرفی و نحوی، ریشه کلمه‌ها و تفسیر عبارت‌ها را باز نموده است. (نک. **دو اثر در علوم قرآنی**، شماره ۶۳ انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان)

۱۰. نسخه‌های خطی لغت‌نامه و فرهنگهای فارسی در پاکستان

برای بیان عمق کار و تلاش فارسی‌دانان برون‌مرزی در زمینه‌ی فرهنگ‌نویسی فارسی و تألیف لغت‌نامه‌های فارسی سخن استاد فقید دانشگاه تهران جلال‌الدین همایی را گواه می‌آورد:

«اهتمامی که در کشور هندوستان ـ [شبه‌قاره هند و پاکستان] ـ نسبت به زبان و ادبیات فارسی مخصوصاً در قسمت فرهنگ‌نویسی و تذکرةالشعراء مبذول شده چندین برابر کاری است که خود ایرانیان در این باره انجام داده‌اند». (مقدمه **فرهنگ‌نویسی فارسی در هند و پاکستان**)

با توجه به بیان استاد همایی از یک سو و مراجعه به کتاب **فرهنگ‌نویسی فارسی در هند و پاکستان** ، و سیر در نسخ خطی فارسی این سرزمین ،کثرت و تنوّع کتب لغت فارسی و بویژه کتاب‌هایی در زمینه‌ی اصطلاحات و ضرب‌الامثال و مصطلحات الشعرا به زبان فارسی، درخور توجه است.

۱۱. نصاب نامه‌ها

لغتنامه‌های منظومی بوده که واژه‌های فارسی یا عربی را به صورت منظوم به ویژه به کودکان و فارسی‌آموزان می‌آموخته است و با توجه به تأثیر بیش‌تر نظم از نثر در اذهان و خاطره‌ها، بیش‌تر مورد استقبال قرار می‌گرفته است. از جمله نصاب‌های تألیف یافته در شبه قاره باید از **مطبوع الصبیان** امیر خسرو دهلوی (۶۵۱-۷۲۵ ق) و نصاب **بدیع العجائب** نام برد.

نصاب **مطبوع‌الصبیان** جزو دروس دانش‌آموزان هندوستان بوده و چندان در آن دیار مقبولیت یافته که نسخه‌های خطی آن در سراسر هندوستان فراوان یافت می‌شود و از جمله در کتابخانه گنج‌بخش پاکستان با شماره ۸۸۲۷ در ۱۸ صفحه موجود است که در سال ۱۱۱۶ ق با خط نستعلیق استنساخ شده است.

نصاب الصبیان نام دیگری هم دارد و آن «خالق باری» است که برگرفته از دو کلمهٔ نخستین بیت زیر است:

خالق باری سرچن هار واحدا یک بدا[ن]کرتار

کتاب نصاب **مطبوع‌الصبیان** (= خالق باری) دارای ۲۳۲ بیت در ۵۶ فصل چهار بیتی است که واژه‌های فارسی و عربی متداول در فارسی را با ترجمه به زبان هندوستانی آورده است و نسخ خطی آن هم بسیار فراوان است. یکی از آن نسخ به شماره ۳۷۳۹ در کتابخانه‌ی گنج بخش مرکز تحقیقات فارسی و یک نسخه‌ی دیگر آن به شماره ۱۰۸۳ در کتابخانه‌ی ایندیا آفیس لندن نگه‌داری می‌شود. در دیباچه‌ی **مطبوع‌الصبیان** می‌خوانیم:

«الحمدلله رب العالمین... این چند کلمه‌ی عربی و فارسی هر یک با ترجمه‌ی هندی برای تعلیم صبیان بر طریق ریخته منظومه ساخته آمد تا خاطر ایشان رغبت نماید و یاد گیرند و لغات هر یک دریابند و نام این کتاب **مطبوع‌الصبیان** نهاده شد و بر پنجاه و شش فصل مرتب گردانیده آمد».

نسخه‌های خطی نصاب موجود درکتابخانه‌ی گنج بخش در موضوعهای مختلف و زبان دوّم آن پس از فارسی نیز زبانهای متنوع موجود در شبه قاره است مانند اردو، پنجابی، پشتو، و گاه با عنوان «نصاب چند زبان» نیز تألیف شده است.

در فهرست کتابخانه گنج بخش نام پنجاه عنوان از نصابهای مختلف که هرکدام چندین نسخهٔ مکرّر در شهرها و اماکن مختلف دارد، ثبت شده است.

۱۲. نصاب بی‌نظیر

درمیان نسخه‌های فراوان نصاب که در شبه قاره هندوستان تألیف شده گاهی نصابهای ابتکاری منحصر به فرد و بی‌نظیری دیده می‌شود از جمله با عنوان **نصاب بی‌نظیر** معروف به **تحفه حامدیه** تألیف حافظ غلام احمد فروغی وجود دارد که ۵۰۵ بیت دارد و در آن لغات عربی و اردوی مترادف به نظم درآمده و صنایع شعری بسیار جالب توجّه و بی‌نظیر در آن به کار گرفته شده و گاه در یک قطعه لغاتی گردآوری شده که با هر سه اعراب (ـَ ، ـِ ، ـُ) معنی دارد در قطعه‌ی دیگری کلماتی آورده شده که با گرداندن حروف آن الفاظ تازه ساخته می‌شود یا یک مثنوی به گونه‌ای نوشته شده که اگر آن را از چپ بخوانیم یک بحر و معنی دارد و اگر کلماتش را از بالا به پایین بخوانیم بحر و مفهوم دیگری دارد. در پایان اشعار نیز تعدادی واژه‌های معرب، یونانی، سریانی، روسی، ترکی، پشتو، انگلیسی، سانسکریت و هندی نقل شده است یک نسخه‌ی خطی از این نصاب واقعاً بی‌نظیر در کتابخانه‌ی حمیدیه‌ی بهوپال نگهداری می‌شود (ر.ک **فرهنگ‌نویسی فارسی درهند و پاکستان** ص ۲۰۹)

۱۳. نسخه‌های خطی نصاب‌ها در پاکستان

به عنوان نمونه به چند نصاب اشاره می‌شود:

- نصاب (= صنعت‌باری) از میان عبدالله به شماره‌ی ۳۹۱۳ لغت فارسی به پنجابی
- نصاب: فارسی و اردو - نصاب لغت عربی به فارسی از محمد بخش.
- نصاب لغت و دستور؛ نصاب الاحتساب در حساب و ریاضی از محمد اسحاق.
- نصاب الاخوان در لغت و ادب از فقیر محمدامین، نصاب الله دین از الهدین.
- نصاب بدیع البیان، نصاب بدیع العجایب از الهدین، نصاب تجنیس از ضیایی.
- نصاب التعذیر از نصرالله بن عبدالرحیم بن عبدالرحمن، نصاب جامع، نصاب چند زبانی، نصاب رازق باری از مصطفی با خط نستعلیق و سرلوح رنگی و جدول، نصاب ضروری از خدابخش موسوی، نصاب غنیه الفتیان در ادعیه و علوم قرآنی، نصاب مثلث از مولانا بدیعی.

- نصاب ناصربـــاری در فقه، نصاب نصیب احفاد از غلام محمّد،نصاب نقـد زواهـر و عقد جواهر؛ نصاب واحد باری ... .

۱۴. ارزش و اهمیت نسخه‌های خطی پاکستان

اهمیت نسخه‌های خطی فارسی پاکستان در این است که گاه نسـخه‌های تـألیف شده آن جا در قیاس با آثار هم مضمون آکه در ایران تألیف شـده اگـر برتـر نباشـد، دست کم کم‌تر نیست. بنگریم :

ـ بهترین کتاب فارسی منثور عرفانی و دینی و اخلاقی پاکستان (و هند) ، کتـاب **کشف‌المحجوب** یا کشف سرّ المحجوب لارباب القلوب از ابوعلی حسن بن عثمان بن علی هجویری جلابی معروف به داتاگنج بخش (متوفی ۵۰۰-۴۸۵ ق) است.

ـ بهترین تذکره‌ی شعری و ادبی فارسی **لباب‌الالباب** تألیف محمّد عوفی است که در پاکستان تألیف شده است.

ـ از میان کتاب لغت‌های فارسی فراوان آن دیار می‌توان **فرهنگ جهـانگیری** یـا **برهان قاطع** را یاد کرد.

ـ از جمله بهترین شاعران پارسی‌گوی پاکستان می‌توان مسعود سعد سـلمان و از معاصران علامه دکتر محمداقبال لاهوری را یاد کرد که گـر چـه بـه ایـران نیامـده، دیوان شعر وی بسیار دلکش و شورانگیز است.

ـ از جمله کتاب‌های تاریخی برتر می‌توان **تاریخ فیروزشاهی** از ضیاءالدین برنی و **آیین اکبری** و **اکبرنامه** از ابوالفضل علامی نام برد.

ـ نیز یادآوری می‌کند که شروحی که بر متون فارسی در پاکسـتان نوشـته شـده بسیار گرانبها است. از جمله شرح‌هایی که بر **گلستان** و **بوستان** سعدی نوشته شـده در همین مقال یادآوری گردید و نیز شرحهایی که بر **مثنـوی مولـوی** نوشـته شـده است بسیار زیاد و معتبر است و شروحی که بر دیوان حافظ یـا غـزل‌هـای گزیـده از دیوان حافظ پدید آورده‌اند فراوان ، شیرین و استوارند.

ـ نسخه‌های خطی تفسیرهای فارسی **قرآن مجید** که در پاکستان وجـود دارد نیز در خور توجه است با استقصایی که برای شمارش نسـخه‌های خطـی تفسـیر

قرآن مجید در پاکستان اعم از تفسیر کامل قرآن مجید یا تفسیر آیه یا سوره‌ای خاص یا تفسیر چند سوره یا جزوهای قرآن مجید و شماره‌های مکرّر آن‌ها انجام دادم، ۴۸۶ نسخه را شناسایی کردم که به عنوان نمونه باید از **تفسیر درواجکی** یا **تفسیر زاهدی** از سیف‌الدین ابونصر احمدبن حسن درواجکی تألیف سده هفتم در ۱۱۱۰ صفحه یاد کنم که یکی از دانشجویان دکتری با راهنمایی نگارنده آن را

تصحیح و مقابله کرد که نسخه‌ی آن در گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی موجود است.

ـ رنجی که همزبانان برون مرزی برای تألیف دستور زبان فارسی و هر یک از مباحث دستوری کشیده‌اند نیز در خور تقدیر و قدردانی است.

ـ یکی دیگر از ارزش‌های کتاب‌های تألیف یافته در هند و پاکستان که نسخه‌های خطی فراوانی از آن‌ها به جا مانده است، نسخه‌هایی است که شامل ثبت احوال شاعران فارسی زبان و نیز لغت‌نامه‌ها است. شادروان استاد دکتر خانلری می‌نویسند: «نویسندگان فارسی زبان و هند و پاکستان در دو زمینه بر ادیبان ایران برتری یافته‌اند؛ یکی در امر تدوین فرهنگنامه و لغت و قواعد زبان فارسی و دیگری در ثبت احوال و اخبار شاعران فارسی زبان» . (**تذکره نویسی فارسی** ص پانزده)

بعضی از تذکره‌هایی که در هند و پاکستان تألیف شده تنها به عنوان نمونه اندکی از بسیارها و به نقل از کتاب تذکره نویسی فارسی عبارت است از:

الف: تذکره‌هایی که تنها نام آن‌ها جزو مآخذ تذکره‌های دیگر یا در فهرست استوری و غیره آمده است:

۱. **معدن‌الجواهر:** تألیف مولوی محمد صالح واصف، ۱۲۶۲ هـ .ق
۲. **تذکرةالشعراء:** تألیف بهاءالدین حسن خان عروج تکملهٔ اول ۷۹۳
۳. **تذکره شعرای هند:** تألیف مولوی محمّد کریم (استوری ص ۹۲۲)
٤. **مذاق سخن**: تألیف شاه وحید حسن بن شاه محمدحسن الله آبادی
٥. **تذکره و تبصره:** تألیف مهدی حسن ناصری تذکره شعرای محبوب فارسی

٦. **ترجمه مجالس‌النفایس:** علیشیر نوایی از عبدالباقی شریف رضوی به امر غلام غوث خان اعظم نواب کرناتک
٧. **تذکرةالنساء:** تذکره‌ی شاعره‌های هندوستان (نام مؤلف را ندارد)

ب: تذکره‌هایی که نسخه‌های آن موجود است بر پایه‌ی منبع یاد شده عبارت است از:

١. **عارف‌الآثار:** تألیف محمد عارف بقایی بعد از سال ٩٨٠ ق در آگره هند. (نک. **مآثر رحیمی** ج٣ ذیل عارف بقایی)
٢. **آفتاب عالمتاب :** تألیف قاضی محمد صادق
٣. **مجمع‌البلغا:** از مایلی سندی
٤. **تذکره منیر لاهوری**
٥. **تذکره باغ ارم**
٦. **تذکره** (جوهر) پی‌زری
٧. **تذکرةالشعراء:** وارسته سیالکوتی
٨. **تذکرةالشعراء:** عوفی گجراتی
٩. **تذکرةالشعراء:** دیده مغول متخلص به دیده و ملقب به اعزخان
١٠. **تذکرةالشعراء:** شیخ سیف‌الدین محمّد طبیعت
١١. **تذکرةالشعراء:** تألیف میر نقی‌الدین اوحدی تقی ملتامن
١٢. **تحفةالشعراء:** تألیف سلطان ابوالفتح صفوی متخلّص به طلوعی
١٣. **حیات‌الشعراء:** تألیف محمّد علی‌خان متین کشمیری
١٤. **حدیقه هندی :** تألیف بهگوان داس هندی در ١٢٠٠ هـ.ق
١٥. **شام غریبان :** لچمی نراین شفیق اورنگ‌آبادی از مآخذ **نگارستان سخن**
١٦. **سفینةالشوق:** تألیف رای منکه رای شوق درحدود سال ١١٧٠

یادآوری می‌کند که تذکره‌های یاد شده، اندکی از بسیار است و مخصوصاً در این پژوهش از تذکره‌های شاعران پارسی‌گویی که ضمن تذکره‌های اردو آمده ، هم

چنین از تذکره‌های اولیا و صوفیه که بسیاری از آنان شعر فارسی هم می‌سـروده‌اند ، ذکری به میان نیامده است.

فهرست مآخذ

۱. آفتاب اصغر، دکتر ، ۱۳۶۴ ، **تاریخ نویسی فارسی در هند و پاکستان،** خانه فرهنگ ج.ا.ا. لاهورپاکستان.

۲. احمد منزوی ، تألیف ، ۱۳۶۳ ، **سعدی بر مبنای نسخه‌های خطی پاکستان،** مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان .

۳. احمد منزوی ، تألیف ، **فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان** ، اسلام آباد، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان (مجلدات مختلف)

۴. انجم حمید ، تنظیم ، ۱۳۷۷ ، **راهنمای فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان،** اسلام آباد، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

۵. جعفر شعار، دکتر ، به تصحیح ، ۱۳۴۷ ش، **قصّه حمزه ج۱** ص ۱۵۰ ، تهران، انتشارات دانشگاه تهران .

۶. **دو اثر در علوم قرآنی** (عکسی از مجموعهٔ شمارهٔ ۷۲۰ کتابخانه گنج بخش اسلام آباد – پاکستان) ۱۳۶۱، از انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

۷. سید علیرضا نقوی ، دکتر ، نگارش، ۱۳۴۳ش ، **تذکره نویسی فارسی در هند و پاکستان** تهران، مؤسسه مطبوعاتی علمی.

۸. شفقت جهان ختک ، تألیف ، ۱۳۷۶ش ، **دستور نویسی فارسی در شبه قارهٔ هند و پاکستان مرکز نشر دانشگاهی** .

۹. شهریار نقوی ، تألیف ، ۱۳۴۱ش ، **فرهنگ‌نویسی فارسی درهند و پاکستان** ، تهران ، از انتشارات ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ .

۱۰. علی صفری آق قلعه ، ۱۳۹۰ ، **نسخه شناخت،** تهران، میراث مکتوب .

۱۱. **فصلنامه علمی پژوهشی دانش،** مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان اسلام آباد شماره‌های مختلف.

۱۲. محمد حسین تسبیحی ، تألیف ، ۱۳۷۹ هـ ق ، **کتابخانه‌های پاکستان جلد یکم** ، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان .

۱۳. محمد حسین تسبیحی ، دکتر، تألیف ، ۱۳۷۸، **فهرست الفبایی نسخه‌های خطی کتابخانهٔ گنج بخش، اسلام آباد،** مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان .

۱۴. محمد نذیر رانجها، تألیف ، ۱۳۷۲ش ، **فهرست نسخه‌های خطی قرآن مجید کتابخانهٔ گنج بخش** ، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان اسلام آباد .

پیش‌نهادهایی برای تصحیح و احیای نسخه‌های خطی پاکستان

بایستگی تصحیح

ارزش‌هایی که برای نسخ خطی فارسی پاکستان و شبه قاره برشمرد، ایجاب می‌کند تا در احیای آن‌ها بکوشیم.

نداشتن امکانات نوین برای نگه‌داری آن‌ها در هوای نامساعد کشورهایی مانند هند و پاکستان از یک سو و نیز عدم دل‌سوزی‌های بایسته از سوی دیگر و به ویژه این که زبان مردمان امروز این سرزمین‌ها هم فارسی نیست و خود به خود دل-بستگی به زبان غیر ملّی خود را ندارند، سبب گردیده تا نسخه‌های خطی فارسی آن جا در شُرف نابودی قرار گیرد.

لازم به یادآوری است که تنها بزرگ‌ترین گنجینه‌ی نسخه‌های خطی پاکستان یعنی مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان در بر دارنده‌ی بیش از بیست و پنج هزار نسخه‌ی خطی با تنوع مضمونی بسیار است:

ـ منابع عرفانی: با تنوّع و گونه‌گونی مکتب‌های مختلف.

ـ تذکره‌ها: شامل حال شاعران و آثار آن‌ها و نویسندگان فارسی‌گوی شبه قاره.

ـ لغتنامه‌ها: شامل واژه‌های فارسی با مفاهیم و کاربردهایی جز آن چه در محدوده‌ی جغرافیایی ایران سابقه داشته است همراه با اشتراکات بنیادی و زبانی.

ـ تفسیرهای قرآن مجید: از دیدگاه‌های فرقه‌های مختلف اسلامی.

ـ منابع تاریخی: شامل پیوندهای دیرینه‌ی تاریخی و فرهنگی ایران و شبه قاره.

ـ شروح متون ادبی فارسی: مانند مثنوی مولوی، گلستان، حافظ، جامی و دیگر شاعران پارسی‌گوی و نویسندگان شبه قاره.

ـ دستور زبان فارسی: در شبه قاره‌ی هند و پاکستان کتاب‌های بسیار زیادی نیز در زمینه‌ی دستور زبان فارسی و مقایسه‌های دستوری زبان فارسی با زبان اردو و انگلیسی و دیگر زبان‌های محلّی آن دیار تألیف یافته که هر یک از جهاتی بسیار مغتنم است.

امّا آن همه گنجینه‌های متنوّع زبان و ادب و تاریخ و فرهنگ و تمدن ایرانی، متأسفانه در پاکستان مکان ثابتی برای استقرار در آن‌جا ندارد و در ساختمان‌های استیجاری و موقتی نگهداری می‌شود که هر از گاهی باید از جایی به جایی برده شوند و با هر جا به جایی، بیش‌ترین آسیب‌ها و صدمه‌ها به نسخ خطی وارد می‌شود.

بستن هزاران نسخه‌ی خطی و سوار و پیاده کردن بسته‌ها در خودروهای باری هر چند هم با احتیاط و دقت انجام گیرد، خالی از به زمین افتادن‌های آن‌ها از دست کارگران ناآگاه بومی یا فشار بسته‌ها به همدیگر در میانه‌ی بار نیست . باز گشودن و چیدن آن‌ها در قفسه‌ها با روش معمول دیگر کتاب‌ها هم داستانی دیگر دارد و سبب می‌گردد تا اوراق نسخه‌ها که معمولاً هم بر اثر قدمتِ صدها ساله تُرد و شکننده شده است؛ از هم بگسلد و متلاشی شود و شیرازه‌های آن‌ها پاره شود. نم و موریانه هم که مهمان همیشگی چوب و کاغذ در شهرهایی چون اسلام‌آباد و لاهور و کراچی و آفت نسخ خطی است.

با توجه به خطر نابودی قریب الوقوع این سخنوران بی‌زبان و معرّفان راستین فرهنگ و تمدن کهن‌سال ایران زمین و مفسّران دیرین قرآن مجید و مُخبران روایات و علوم اسلامی ، بایسته است برای احیا و تصحیح و انتشار آن‌ها تلاش عملی انجام پذیرد تا مبادا با بی‌توجّهی ما نابود گردند.

پیشنهادها

با توجه به این که تصحیح آن همه نسخه‌های خطی کار یک تن و چند تن نیست و نیاز به شمار زیادی مصحّحان ورزیده و کارکرده دارد که به این کار همّت گمارند، پیشنهادهای زیر قابل اجرا است:

الف) سالانه شماری از اعضای گروه‌های آموزشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه‌ها برای یک دوره‌ی ۲ تا ۳ ساله‌ی تدریس زبان و ادبیات فارسی از سوی وزارت علوم، تحقیقات و فن‌آوری به دانشگاه‌های کشورهای دیگر گسیل می‌شوند که گاهی شمار اینان تا سی نفر هم می‌رسد. اعزام کننده می‌تواند با پشتیبانی مالی بایسته، کار تصحیح نسخه‌های خطی کشور مقصد را در حوزه‌ی وظایف اینان بگنجاند تا:

ـ همان گونه که در کنار اشتغالات دانشگاهی درون کشور به امور پژوهشی می‌پرداختند، در مأموریت‌های اعزامی نیز یکی دو تا از نسخه‌های خطی فارسی موجود در کتابخانه‌های کشور محل مأموریت را ـ که خوش‌بختانه در بیش‌تر کشورهای جهان هم وجود دارد ـ معرفی و تصحیح کنند.

ـ نیز استادان فارسی‌دان همان منطقه را ـ حتی با همکاری استادان زبان و ادبیات فارسی کشورهای همسایه یا استادان ایرانی ـ به این کار تشویق و خود مدیریت و راهنمایی آنان را داشته باشند.

ـ افزون بر آن دانشجویان کارشناسی ارشد و دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محل مإموریت خود را تشویق کنند تا پایان‌نامه‌های خویش را پژوهش و تصحیح نسخ خطی فارسی برگزینند.

ب) در کشورهایی مانند پاکستان، هندوستان، تاجیکستان و افغانستان فارسی دانانی هستند که به خوبی از عهده‌ی این کار برمی‌آیند و استاد اعزامی می‌تواند به پیش‌رفت کار شتاب و دقت بخشد.

پ) در دوره‌های دانش‌افزایی زبان فارسی که سازمان فرهنگ و ارتباطات اسلامی ـ و به تازگی بنیاد سعدی ـ برگزار می‌کنند، آموزش فن پژوهش و تصحیح نسخ خطی و حتی بالاتر از آن نسخه شناسی و فهرست نویسی هم گنجانده شود تا استادان مهمان آن را با راهنمایی و همکاری استادان ایرانی بیاموزند و خود در این زمینه استاد و صاحب نام شوند، چنان که پیش از این بسیاری از متون معتبر زبان و ادبیات فارسی به دست این دسته از استادان تصحیح و شرح شده است، مثلاً یکی از تصحیح‌ها و شرح‌های مثنوی مولوی را پروفسور نیکلسون در شهر کیمبریج انگلیس به انجام رسانده که هنوز هم از بهترین شروح مثنوی مولوی محسوب می‌گردد، یا متون فارسی که استادان فارسی شبه قاره مانند شادروان پروفسور نذیر احمد استاد دانشگاه علیگر هند و پروفسور امیرحسن عابدی استاد دانشگاه دهلی تصحیح کرده‌اند که در جای خود از کارهای ارزنده‌ی زبان فارسی در خارج از کشور به شمار می‌روند.

ت) هر ساله تعداد زیادی موضوع پایان‌نامه در مقاطع کارشناسی ارشد و دکتری رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی در گروه‌های مختلف همین رشته ، در دانشگاه‌های

مختلف ایران به تصویب گروه‌های آموزشی می‌رسد و بعد از مدتی هم دفاع می‌گردد و لاشه‌های آن‌ها هم به قفسه‌های کتابخانه‌ی دانشکده سپرده می‌شود که گاه هرگز هم کسی به آن‌ها مراجعه نمی‌کند و هیچ گاه هم مورد استفاده قرار نمی‌گیرد و گاه موضوعات نیز تکراری است که اگر نه در همان دانشکده و دانشگاه بَل در سایر دانشگاه‌ها عیناً انجام گرفته است و هیچ گرهی هم از مسائل و موضوعات مبهم رشته‌ی مربوط نمی‌گشاید. چه مانعی دارد که وزارت محترم علوم و تحقیقات و فن‌آوری توصیه کند که دانشکده‌های علوم انسانی درصدی از پایان نامه‌های ارشد و دکتری خود را به کار پژوهش و تصحیح متون کهن و نسخه‌های خطی اختصاص دهند.

ث) استادان زبان و ادبیات فارسی اعزامی به پاکستان با پشتیبانی ویژه‌ی شورای گسترش زبان فارسی و مرکز گسترش زبان و ادبیات فارسی در سازمان فرهنگ و ارتباطات اسلامی ـ که گویا وظایف آن دو به تازگی به بنیاد نوپدید سعدی واگذار شده است ـ نگاه ویژه‌ای به کتابخانه‌ی گنج‌بخش مرکز تحقیقات فارسی داشته باشند. فهرست الفبایی نسخ خطی مرکز تحقیقات در پایگاه آن مرکز در دست‌رس همگان در سراسر جهان نهاده شده است و گروه‌های آموزشی زبان و ادبیات فارسی و حتی الهیات و معارف اسلامی و تاریخ دانشگاه‌های کشور می‌توانند این نسخ را در سبد موضوعات پیش‌نهادی دانشجویان خود بگنجانند و هر دانشجو پس از تصویب موضوع پایان‌نامه‌ی خود ، نسخه یا نسخ خطی پیوسته با آن موضوع را از این مرکز درخواست کند و برابر تازه‌ترین آگاهی بنده، آن نیز در کوتاه‌ترین زمان، از نسخه‌ی سفارشی ریزنگاره‌ی فراهم می‌کند و برای سفارش دهنده می‌فرستد.

ـ بهتر است پژوهش و تصحیح نسخه‌های مختصر تا۲۰۰ صفحه را به دانشجویان مقطع کارشناسی ارشد و بیش از آن را به دانشجویان مقطع دکتری زبان و ادبیات فارسی یا دیگر رشته‌هایی که یاد شد ، بسپارند.

ـ شایسته است شیوه‌نامه‌ای برای تصحیح متون توسط یکی از استادان مجرّب پیشاپیش تهیه و به این دسته از دانشجویان داده شود تا روش تصحیح، علمی و یک نواخت باشد.

بی‌گمان انجام این کار علمی در دانشگاه‌ها سبب نخواهد شد که دانشجویان نتوانند پایان‌نامه‌های خود را به موضوعات دلخواه خویش اختصاص دهند. زیرا وزارت محترم متبوع می‌تواند توصیه کند که درصدی ـ مانند ۴۰٪ ـ از پایان نامه‌ها به کار تصحیح متون اختصاص یابد.

نگارنده‌ی این سطور با تجربه‌ای که از سال‌ها پیش در این زمینه به دست آورده، مطمئن است که :

ـ با توجه به این که دانشجویان همواره برای راهنمایی و تعیین موضوع پایان‌نامه‌ی خود به استادان مراجعه می‌کنند ،

ـ با توجه به علاقه‌ای که بسیاری از دانشجویان به تصحیح و شرح و توضیح متون کهن دارند و البته زبان این متون را هم از جهت احتوای بر مسائل زبانی و واژه‌های کهنِ نویافته و جنبه‌های ادبی آن‌ها جذّاب می‌یابند، آماده‌اند تا پس از کسب آموزش‌های بایسته از استادان راهنمای خود، نسخه‌های خطی مورد علاقه را به عنوان پایان نامه‌ی آموزشی خود پژوهش و تصحیح کنند.

با اِعمال این روش از سوی وزارت علوم و تحقیقات و فن‌آوری و دانشگاه‌ها، نگارنده مطمئن است که پس از چند سال هم نسخه‌های خطی فارسیِ غریب و دورمانده از وطن، تصحیح شده به وطن خود باز خواهند گشت و بر گنجینه‌ی دانش و فرهنگ این مرز و بوم خواهند افزود و هم توانسته‌ایم از نابودی حتمی نسخه‌های خطی معتبر زبان فارسی جلوگیری کنیم.

به باور نگارنده‌ی این سطور، اگر پیش‌نهادهای یاد شده با همّت والای دانشگاه‌های علوم انسانی و پشتیبانی وزارت علوم و تحقیقات و فن‌آوری انجام نپذیرد، بزودی شاهد نابودی نسخه‌های ارزشمند زبان فارسی در سراسر گیتی خواهیم بود و با بی‌توجهی خاصی که در برخی از آن کشورها نسبت به نگه‌داری و مرمت آن‌ها دیده می‌شود، در آینده‌ای نه چندان دور همه‌ی این منابع ارزشمند فرهنگ و تمدّن ایران و اسلام از میان خواهد رفت، به ویژه آفاتی که در باره‌ی نسخ‌خطی فارسی کتابخانه‌ی بزرگ گنج‌بخش مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان برشمرد، خود به تنهایی برای ناپدید ساختن آن گنجینه بسنده می‌کند.

نسخه های خطی
رساله کرامت مجرا در موسیقی
در کتابخانه گنج بخش ، مجلس و دانشگاه تهران

دکتر علی (پدرام) میرزایی *
محمد رستمی**

چکیده

نسخه‌های خطی گویای دانش و آگاهی ملل است. احیای نسخ خطی پارسی گشودن دریچه های شناخت از فرهنگی درخشان است که برگ برگش از علم و معرفت و هنر سرشار است. یکی از این نسخه های خطی فارسی رساله ای به نام **کرامت مجرا** در موسیقی است. رسالۀکرامت مجرا در موسیقی نظری است و در آن به تاریخچه موسیقی؛ اصطلاحات موسیقی؛ استادان این پرداخته شده است؛ بعلاوه دو موضوعِ برجسته و پر اهمیت «سرچشمه‌های ماورای طبیعی موسیقی» و «موسیقی درمانی» نیز درآن درج شده است که برای مطالعه در زمینه وسیر موسیقی بسیار اهمیت دارد. در این مقاله ویژگی های زبانی- ادبی این رساله مهم بر اساس نسخه کامل کتابخانه گنج بخش به شماره ۴۰۱ معرفی و به اهم مطالب مندرج در رساله کرامت مجرا نیز پرداخته می شود.

کلید واژه : نسخه خطی؛ موسیقی؛ کرامت مجرا؛روزه چین

مقدمه

از آن زمان که بشر خود را شناخت؛ موسیقی را نیز شناخت. ایران از لحاظ تاریخ موسیقی به دو دوره پیش و پس از اسلام تقسیم می شود. سلسله‌های عمدۀپیش از اسلام چون ماد؛ هخامنشی؛ اشکانی و ساسانی به زعم عموم تاریخ

* . عضو علمی دانشگاه پیام نور p_mirzaie@pnu.ac.ir
** . کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی roostaami@yahoo.com

نگارانِ هنرِ موسیقی دارای سبک و سیاق مهمی بوده است.(خالقی؛۱۳۸۶: ۵۲) پس از اسلام موسیقی و مباحث آن از لونی دیگر شد تا در دورهٔ عباسیان که به سبک ساسانیان دربار خویش را اداره می‌کردند؛ جنبه‌های دنیوی و غیردینی موسیقی افزایش یافت و موسیقی رونق تازه‌ای یافت.(بینش؛۱۳۸۲: ۵۱) امابه رغم وجود تمام این مواردآگاهی تمام و کمالی در حوزه موسیقی وجود ندارد و ضرورت تحقیق و پژوهش افزون‌تر را الزامی می کند.

آنچه از شواهد نوشتاری؛ چون سیاحت نامه ها؛ رسالات و آثار مورخین و همچنین آثار مصور؛ شامل نگارگری ها؛ دیوارنگاره ها و غیره پیداست موسیقی عصر صفوی از حیاتی اجتماعی و فرهنگی برخوردار بوده است. تعامل شاهان و حکمرانان صفوی از یک طرف و چالش میان فقه ها و دیگر عالمان دین از طرف دیگر سبب شدت ضعف روند زندگی موسیقیایی گردید. موسیقی در این دوره چون روحی ناآرام و پرآشوب پیوسته در طلب کالبدی تازه به منظور نمایاندن خود بوده است.(خورابه؛۱۳۹۲: ۶۲) رساله *کرامت مجرا* در عصر صفوی تألیف شده است. در دورانی که به علت های مختلف؛ از اهل موسیقی و چند و چون آن اطلاعات مکفی وجود ندارد. از امتیازهای این نسخه خطی درج اطلاعات جامع درمباحث موسیقی نظری و اصطلاحات موسیقی، معرفی تعدادی از استادان موسیقی دوره صفوی، ارتباط موسیقی با ماورای طبیعی، نجوم و طب و شناخت کلی دیدگاه حاکم بر موسیقی آن دوره است که روزه چین آن را در قرن یازدهم تحریر کرده است.

پیشینه تحقیق

موسیقی در عصر صفوی از جهات مختلف حائز اهمیت است. بی شک بهترین منابع برای مطالعه در مباحث نظری موسیقی دوران صفوی، رسالات موسیقی آن دوران است. موسیقی دانانی که شالودهٔ موسیقی دوران صفوی را پی ریزی کردند توانستند با استفاده از پیشینه وسوابق در مواردی همچون اشکال موسیقی آوازی و سازی، تعدادی از سازها و غیره، هویت نوینی را در عرصه موسیقی رقم

زنند.(میثمی؛۱۳۸۹: ۲۲) به طور کلی رسالات را می توان به دو گروه طبقه بندی کرد: رسالات موسیقی که دارای هویتی مشخص هستند و رسالاتی که فاقد نام مولف و حتی عنوان است.(میثمی؛۱۳۸۹: ۱۸۸) یکی از این دست رساله ها که تا کنون به درستی شناسانده نشده، رساله ای از قرن یازدهم با عنوان **کرامت مجرا** است. یحیی ذکاء در سال ۱۳۵۰ این رساله(نسخه موجود در کتابخانه ملی) را با عنوان «معرفت علم موسیقی» در نامه مینوی، مجموعه سی و هشت گفتار در ادب و فرهنگی ایرانی آورده است؛ ذکاء اشاره می کند:«متن رساله از حاشیه یک جُنگ خطی عهد صفوی که اخیراً برای کتابخانه ملی خریداری شده؛ نقل گردیده است و نویسنده یا گردآورنده رساله متاسفانه گمنام است».(نامه مینوی؛۱۳۵۰:۱۸۹) حدس زده می شود ذکاء حتی اسم رساله را نیز نمی دانسته است زیرا هیچ از نام رساله و نام نویسنده آن ذکری نشده تنها متن رساله بدون هر گونه توضیح و تحشیه چاپ شده است. حسن مشحون نیز درکتاب **تاریخ موسیقی ایران** درباره این رساله توضیحات مختصری داده است.(مشحون؛۱۳۸۰:۳۳۹) تصویری ازصفحه آغاز این رساله در **جنگ مرتضی قلی شاملو**؛ چاپ ایرج افشار نیز وجود دارد.(افشار؛۱۳۸۲: ۱۲۶) میثمی در کتاب **موسیقی عصر صفوی** در خصوص این رساله و نویسنده آن می گوید: «این رساله اثر دوره بیک کرامی(سفره چی/ حافظ مقصود) است که بین سال های ۹۸۵ تا ۹۹۷ ق برای علی قلی خان شاملو؛ لَلهٔ شاه عباس اول در هرات؛ به نگارش درآمده است.(میثمی؛۱۳۸۹: ۱۹۰)

معرفی نسخه خطی

کرامت مجرا؛ در جلد ۲۶ فهرستگان نسخه‌های خطی ایران (: فنخا) این گونه معرفی گردیده است:

کرامیه دوره=رساله کرامیه=کرامیه رامجرد=موسیقی(رساله در موسیقی/فارسی)
Karamiyye dowre=r-ye karamiyye=karamiyye ramjerd=musiqi (r.dar)
دوره سفره‌چی؛ ق۱۱قمری(dowre sofreci(-17c [نسخه‌های منزوی ۳۹۰۲/۵؛ الذریعه ۲۹۰/۱۷] (درایتی؛۱۳۹۰:۱۵۸).

در کتابخانه‌ها و فهرست‌های نسخ خطی؛ از این رساله ارزشمند چهار نسخه در سه کتابخانه مجلس؛ دانشگاه تهران و گنج بخش مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ـ اسلام آباد (دو نسخه) یافته شد. که در زیر معرفی می شود:

الف. نسخه مجلس

این رساله در یک جُنگ با شماره بازیابی۳۰۶/۳۴۵۵ و شماره مدرک۱۰-۳۴۱۹۲ در قطع بیاض۵/۱۵×۳۳ وجود دارد.

این جُنگ با خطها و قلم‌های گوناگون و بسیار ریز وعناوین به شنگرف نوشته شده است. اکثر صفحات نسخه مجلس دارای کمند است. عنوان « نام این رساله» در جُنگ با مرکب قرمزکه در بالا مشخص گردیده است. با توجه به مستندات کتابخانه مجلس؛ دربافت می شود که استاد ملک الشعرای بهار نسخه را دیده و در برخی از صفحات جُنگ یادداشت‌هایی وگاه نیز ابیاتی با مرکب آبی نوشته است. اما در حاشیه رساله **کرامت مجرا** نوشته‌ای از ایشان وجود ندارد. در آغاز بیاض فهرستی از گزیده مطالب جُنگ نوشته شده است. برخی برگ‌ها وصّالی شده در مواردی هم نوشته های متن آسیب دیده است. این رساله دارای کمند نیست. صفحه دیباچه این رساله مخدوش بوده و در بالای آن به خطی جدید شماره ۴۱۰ نوشته سپس خط خورده و شماره ۴۴۰ نوشته شده است. رساله **کرامت مجرا** در این نسخه دارای ۵۳ سطر است. شش سطر اول دیباچه ۲۸ کلمه دارد؛ در بقیه سطرها۴۰ کلمه نوشته شده است.

ب.نسخه دانشگاه تهران

این رساله همچون رساله مجلس در یک جُنگ قرار داد. شناسه‌ی دستیابی نسخه در کتابخانه دانشگاه؛۱۹۹ - گ ۷۲ ب - ۷۸ الف است. آغاز نسخه الکترونیکی به شماره ۰۷۷ و انجام آن به شماره ۰۸۲ است. قطع نسخه خشتی مربع؛ و دارای رکابه و برگ شمار است؛ گویا برگ شمار نسخه بعداً به آن اضافه گردیده است. در این رساله سرلوحه‌ای به شکل دایره‌ای هندسی وجود دارد اما

نوشته‌ای در آن وجود نداردکه با توجه به نسخ دیگر در حوزه موسیقی؛ به احتمال درآن پرده‌ها و مقامات موسیقی را می‌نوشتند.

نسخه دانشگاه تهران ۱۲ صفحه؛ هر صفحه ۱۲ سطر وهر سطر به طور میانگین ۱۴ کلمه دارد. این نسخه مُبْیَضه است.کرامت مجرا؛ در کتاب فهرست نسخه‌های خطی کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران این گونه معرفی گردیده است:

۲۲۴۹۳۰؛کرامیه دوره (تهران- دانشگاه ش:۲۵۹۱/۱/در فهرست باعنوان موسیقی)؛ خط نستعلیق؛ قرن۱۱؛ کاغذ: سپاهانی؛ جلد:تیماج؛ ۱۲ص(۴۰۲-۴۱۳)؛ سطور چلیپایی)۱۴/۵×۲۵)؛اندازه: ۱۸×۲۷سم [ف:۹ ۱۴۱۸].(حکیم؛۱۳۸۹: ۲۵۴)

پ. نسخه های گنج بخش

نسخه شماره ۴۰۱ در یک مجموعه قرار دارد. نسخه بدون جلد و در قطع بیاض و دارای رکابه و برگ شمار است. در این نسخه از کمند و شنگرف نیز استفاده گردیده است. سرلوحه این نسخه از نوع سرلوحه های مربوط به دوره صفوی است. نسخه گنج بخش در ۳۱ صفحه است. هر صفحه ۱۳ سطرودرهر سطر۱۳ کلمه وجود دارد. در انتهای این نسخه از صفحه ۲۴ تا صفحه ۳۳ اصطلاحاتی به زبان هندی آورده شده است. در فهرست الفبایی نسخه‌های خطی کتابخانه گنج بخش؛**کرامت مجرا** این گونه معرفی شده است:

(۴۰۱)؛ **کرامت مجرا** (موسیقی؛ف/نثرونظم)؛ از:روزه چین؛۳۸۲ص ک؛ک قرن ۱۲هـق؛نستع و جدول و منقش؛) (می۱۴۸).

(۱۵۹۹۱)؛**کرامت مجرا** (موسیقی؛ف؛ نثرو نظم)؛ از: روزه چین (مج؛ص۱-۶۶)؛ (جزو۱)؛ ک۱۳۵۲هـق؛ کا؛ میرسیف‌الدین غزنوی؛ نستع و گل و بوته نگاری و شنگرف و جدول و لوح ساده.(تسبیحی؛ ۱۳۸۴: ۶۰۸)

آغاز نسخ

کرامت مجرا در نسخه مجلس با این بیت آغاز می‌گردد:

بسم الله الرحمن الرحیم نغمه اولي است ز فیض کریم

سپس با رباعی زیر ادامه می یابد وبعد ازآن دیباچه می آید:

اي بلبل جان نغمه سرا از غم تو چون دایره دل بي سرو پا از غم تو

عشاق همیشه بینوا از غم تو درد از تو و درد را دوا از غم تو

کرامت مجرا درنسخه دانشگاه با مصرع"نغمه اولی است ز فیض کریم"آغاز شده است و در ادامه رباعی اشاره شده درنسخه مجلس می آید. نسخه گنج بخش نیز با رباعی ذکر شده در دو نسخه فوق آغاز می شود. با این تفاوت که در نسخه گنج بخش «دل» به جای «جان»آمده است.

انجام نسخ

رساله **کرامت مجرا** در هر سه نسخه با رباعی زیربه پایان می‌رسد:

تا بلبل دل نغمه سرا خواهد بود تا مطلب من عشق نوا خواهد بود

بي زمزمه عشق نخواهم بودن تا قوت و مردن مرا خواهد بودن

نسخه گنج بخش با رباعی زیر ادامه می‌یابد:

چون هست بوسلیك حسیني مقام راست عشاق را ز زنگله در اصفهان نواست

زیر افکن و بزرگ عمل در عراق کن آهنك در حجاز و رهاوي طرب فزاست

پس از آن با رباعی زیر به شرح اصطلاحات موسیقی رایج در شبه قاره (به لفظ هندی) پرداخته می شود:

به هندي راك شش باشند موزون بهیري هندوله دبیك بهیرون

ششم زان پنج دیگر مالکوس است که زیبا در شنیدن چون عروس است

در این ضمیمه پرده‌ها و اصطلاحات موسیقی به زبان هندی می آید. در ادامه در نسخه شماره ۴۰۱ گنج بخش از صفحه ۳۳ متن دیگری با عنوان **کتاب موسیقی**

آغاز می‌شود که تا صفحه۳۸۶ ادامه می‌یابد و متنی منظوم در موسیقی است و خاتمه آن چنین است: تمت البیاض موسیقی یوم شنبه سلخ شعبان المعظم سنه ۱۲۷۶

تقدیم نسخ

در نسخه مجلس و دانشگاه تقدیم اثر چنین مشخص شده است:
منظورنظرکیمیا اثر حضرت عالی مقام فلک احتشام آفتاب عز و اقبال مظهر لطف و کمال سلطان تاج بخش شاه نشان علیقلی خان گردد.

اما درنسخه گنج بخش قدیمی وجود ندارد فقط مطلب زیر آمده است:
شاید که منظورنظرکیمیا اثر هر عالی مقام فلک احتشام گردد(دوره چین؛ خطی:۲)

کاتب نسخ

در نسخه مجلس نام کاتب بدین شرح عنوان شده است:
کتبه احمد غلام عمله خزانه مولا جمادی الاول سنه ۱۱۳۹
در نسخه دانشگاه نام کاتب این گونه بیان گردیده است:
الرساله الشریفه بحول لله تعالیفی شهر ربیع الثانی ۱۲۸۷محمد علی بجهه مسوده قلمی
در نسخه گنج بخش نام کاتبی مشخص نیست. در پایان این نسخه آمده است: تمت البیاض موسیقی یوم شن سلخ شعبان المعظم سنه ۱۲۷۶(دوره چین؛ خطی:۳۸۶)

مطابقه نسخ

نسخه شمارهٔ۴۰۱ گنج‌بخش جامع‌تر و کامل‌تر است؛ و مطالبی در آن ذکر شده که در دو نسخه مجلس و دانشگاه وجود ندارد. برای مثال در این نسخه مطالبی در باب موسیقی درمانی و ارتباط مقامات موسیقی با اخلاط و امزجه آمده است که در نسخ دیگر نیست. (تمام ارجاعات این مقاله به رساله **کرامت مجرا** بر مبنای همین نسخه است) نسخه دانشگاه تهران ۲۵ بیت؛ نسخه مجلس ۲۷ بیت؛ نسخه گنج بخش ۴۶ بیت دارد. در ضمیمه (هندی)نسخه شماره ۴۰۱

گنج بخش ۸ بیت دیگرآمده است.اشعار بکار رفته در این رساله در قالب‌های رباعی؛ قطعه؛ غزل؛ و مثنوی هستند.

رسم الخط نسخ

رسم الخط هر سه نسخه مشابه و اهم ویژگی‌های مشترک آن به شرح زیر است:

- حرف اضافه «به» به کلمه بعد متصل نوشته می‌شود: بنواخت- ببرجی- بآهنگ
- حرف «پ» گاهی به صورت «ب» نوشته شده است: نشابورک- اسب
- حرف «گ» با یک سرکش به صورت «ک» نوشته شده است: سرکشته - تشنکان
- «که»به کلمه قبل خود متصل نوشته می شود: مجنونانیکه - وقتیکه
- «این همه»در همه جا متصل نوشته می شود: **اینهمه**
- «است» با حذف همزه به کلمات قبل متصل نوشته می شود: **واقعست - بانکست**
- «چون»به کلمه بعدازخود متصل می‌شود: چوندل
- استفاده از«ۀ»به جای «ت»: جهۀ

ویژگی های زبانی – ادبی رساله

نوشته های منثورعلمی معمولاً عاری از صنایع ادبی است. این رساله نیز به نثر مرسل است؛ به ندرت در آن آرایه های ادبی وجود دارد. این موارد چون چاشنی است مانند شعرها یا آرایه هایی که به ندرت و بیشتر بنا به رعایت سنت ادبی در متن آمده است. مقدمه و موخره رساله ممزوج به آرایه های ادبی ومسجع است، مقدمه چون براعت استهلال برای متن است. برای آشنایی بیش‌تر جمله هایی از مقدمه و موخره در زیر آورده می شود:

حمد و سپاس پادشاهی را که بساط اهل نشاط و حظّ و حضور و مهد عیش ارباب عشرت را در مقام و مسکن سرور انداخت صاحبدلان محبت گزین را در پرده عشاق و بینوایان محنت قرین را بنوای مهره اشفاق بنواخت. حـنیـنی کـه ناله

ارغنون محنت کشیدگان طریق نزدیک آن چون دعای بی ریایان به اجابت مقرون است. مجنونانی که سوختگان بادیه فراق و لب تشنگان آتش اشتیاق و سرگشتگان وادیه فراق او را به هر کوه و هامون هزار چون فرهاد و مجنون است و ساز اطاعت او در هر گوشه سعادتی است سرمدی و درود نامعدود برآن قافله سردار نظم انبیا و سپه سالار قاب قوسین او ادنی یعنی سید المرسلین محمد مصطفی ﷺ و اصحابه اجمعین.(روزه چین؛خطی:۲/۱)

مقدمه با توحید آغاز و با نعت پیامبر اکرم ﷺ تمام می شود.تصویر آفرینی با اصطلاحات عرفانی بعلاوه آرایه‌های ادبی جناس، تناسب، استشهاد، تلمیح، سجع، ایهام، براعت استهلال و... در مقدمه حکایت از ذوق ادبی و مسلک عارفانۀ نویسنده دارد.

همچنین موخره نسخه به شیوه دعایی؛ آهنگین و مسجع وبا استفاده از آرایه های ادبی نوشته شده که یادآور نثر خواجه عبدالله است:

الهی بیش ازین نمی‌گویم توفیقی ده که از همه بازآیم و به تو گرایم و دیده بخش که غیر تو نبیند. دلی ده که غیر تو از خیال تو نگزیند. پایی ده که جز راه عشق تو نپوید. زبانی ده که جز حرف عشق تو نگوید.(روزه چین؛خطی:۲۳)

دیگر موارد زبانی وادبی شایان ذکر متن رساله به قرار زیر است:

رعایت نکردن ساختار معمول جمله :اصفهان شفا می‌دهد امراض سرد و خشک را.(روزه چین؛خطی:۴)

ساخت ماضی استمراری به صورت ماضی ساده + ی:حضرت یونس ؑ در آهنگ مقام کوچک تضرع نمودی و حضرت موسی ؑ در آهنگ مقام عشاق به صد اشتیاق مناجات کردی.(روزه چین؛خطی:۴)

جمله بندی خاص: مجموع دوازده مقام بدین نوع کرده اند که هریک را به برجی منسوب داشته اند وقرار داده اند که هرکدام از مقام خود آن در چه وقت حضور است کدام طبقه وطایفه بخواند یا بنوازد خاصیت طبیعت هر مقام چیست(روزه چین؛خطی:۷)

اسم رساله و ساختار آن

نویسنده رساله خود درمورد اسم رساله چنین می نویسد:

بنابرآن این رساله موسوم به **کرامت مجرا** ساخته(روزه چین؛خطی:۲)

سپس دربارۀ باب های رساله می نویسد:

بر سه اصل بنیاد نهاد(روزه چین؛خطی:۲)

اصل اول در بیان دوازده مقام(روزه چین؛خطی:۳)

اصل دویم در بیان شعبه دوازده مقام(روزه چین؛خطی:۹)

اصل سیّم در بیان اصول و بعضی از فواید موسیقی(این عبارت از نسخه مجلس برگرفته شده؛ در نسخه گنج بخش فقط"بعضی از فواید موسیقی"«صفحه۱۳» درج شده؛ است.)

علت نگارش رساله

مولف دلیل نگارش رساله را بدین شرح بیان می‌کند:

می‌خواست که آنچه به قدر وسع خود در فن موسیقی از قول حکما فرا گرفته به عمل آورده بود تحریر کند(روزه چین؛خطی:۲)

محتوای رساله

رساله **کرامت مجرا** چنان که روزه چین متذکر می شود؛ رساله‌ای موجز است:

چون رساله مختصر بود نمی‌خواست که مرتکب تفصیل آن شود تا به ملال نانجامد.(روزه چین؛خطی:۸)

نویسنده در این رساله مکرر تاکید بر اختصار آن دارد:

چون مقام مقتضی آن نبود که مقامات مذکور و شعب آن اختصار کردند.(روزه چین؛خطی:۱۰)

نویسنده تلاش می کند تا در این مختصر موارد بنیادین و اصلی و اساسی موسیقی را بیان کند. در رساله **کرامت مجرا** عقاید یک هنرمند مسلمان که در تلاش است موسیقی را هنری ماورای طبیعی و مرتبط با دین بداند مشهود است.

روزه چین در **کرامت مجرا** تاریخ وپیدایش وجه تسمیه موسیقی با دیدی کاملاً مذهبی بیان می کند:

بدان که در پیدا شدن مقامات اختلاف بسیار است اما ارباب این فن و اصحاب این علم به چند وجه روایت کرده‌اند. و در تسمیه این علم موسیقی لفظی است یونانی. بعضی گفته‌اند که حضرت موسی ؑ وقتی که بر روی دریای نیل عبور می‌کرد در آن حین در میان دریا سنگی دید حضرت جبرئیل ؑ گفت که این سنگ بردار که ترا به کار خواهد آمد موسی ؑ آن سنگ را برداشت تا وقتی که با قوم به صحرایی رسید چهل روز در آن صحرا بماند تشنگی برایشان غلبه کرد حضرت موسی ؑ مناجات کرد در همان ساعت جبرئیل ؑ آمد و گفت یا موسی عصای خود را برآن سنگ بزن چون موسی علیه السلام موجب فرموده عمل کرد عصای خود را برآن سنگ بزد چشمه آب زلال ازآن سنگ بیرون آمد دوازده بخش شد از هر یکی صدایی ظاهر شد حضرت جبرئیل عم گفت یا "موسی قی" یعنی ای موسی "فراگیر" پس موسی عم دوازده مقام را از صدای آنها فرا گرفت بعد از آن لفظ "موسیقی" به کثرت استعمال اعلم این عمل شد.(روزه چین؛خطی:۴)

روزه چین درادامه این مبحث؛ پیدا شدن آهنگ را نیزدینی می داند حتی آیات کریمه را نیز آهنگین می پندارد و چنین می آورد:

و در پیدا شدن آهنگ روایت آن است که مقام در اصل هفت بود هر یک از پیغمبری به ظهور آمده؛ گویند که آدم صفی الله ؑ در آهنگ راست ربنا ظلمنا گفتی و حضرت ابراهیم ؑ در آهنگ مقام حجاز صحف خواندی و حضرت یعقوب ؑ در آهنگ مقام عراق از سبب درد و فراق گریه و زاری کردی و حضرت یونس ؑ در آهنگ مقام کوچک تضرع نمودی و حضرت موسی ؑ در آهنگ مقام عشاق به صد اشتیاق مناجات کردی و حضرت داود ع ؑ در آهنگ مقام حسینی نغمه سرایی نمودی و حضرت سیدالمرسلین محمد مصطفی ﷺ در آهنگ مقام رهاوی قرآن خواندی.(روزه چین؛خطی:۴)

در پی این مباحث روزه چین پیدایش دوازده مقام را نیز به ماورا الطبیعه منسوب می کند:

روایتی آن است که شبی افلاطون عروج کرده دوازده مقام از دوازده برج فراگرفته به ساز عود که وضع کرده اوست مقامات مذکور را ادا نمود.(روزه چین؛خطی:۴)

در جایی دیگر نیز روزه چین موسیقی را برگرفته از افلاک می داند:

مجموع دوازده مقام بدین نوع کرده‌اند که هر یک را به برجی منسوب داشته‌اند و قرار داده‌اند.(روزه چین؛خطی:۷)

درباب تاثیر پذیرفتن موسیقی ازآواهای طبیعی و طبیعت؛ روزه چین موارد دیگری را هم می افزاید:

این همه مقامات از آواز حیوانات برآورده؛ راست از آواز فیل؛ اصفهان از آواز گوسفند؛ عراق از آواز گاو؛ کوچک از طفل شیرخواره؛ بزرگ از کبک؛ حجاز از الاغ؛ بوسلیک از ماده شیر؛ عشاق از خروس؛ نوا از بلبل؛ حسینی از اسب؛ زنگوله از زنگ شتر؛ رهاوی از کلاغ.(روزه چین؛خطی:۶)

بدان که بعد ازدوازده مقام خواجه حسینی ناهری واسحاق موصلی ازهرمقام دوشعبه وضع کرده‌اندساعات شبانه و روزکه بیست وچهارشعبه باشد.(روزه چین؛خطی:۹)

بدان که وصول را حکیمان از حرکت نبض فراگرفته‌اند.(روزه چین؛خطی:۱۴)

نویسنده رساله تلاش می کند به مباحث موسیقی رنگی آسمانی بدهد، به این ترتیب در جایز دانستن مو سیقی گامی مهم بر می دارد.

بحث بسیار حایز اهمیت دیگر در رساله **کرامت مجرا** موسیقی درمانی وسودمندی هر یک از مقامات برای دفع امراض است:

مجموع حقیقت خاصیت مقامات که از جهت بعضی امراض نافع و مفید است مقام راست جهت مفلوج نفع دارد اصفهان شفا می‌دهد امراض سرد و خشک را؛ عراق جهت مزاج گرم و خفقان نافع است؛ کوچک نفع می‌دهد درد طپیدن دل را ؛ مقام بزرگ می‌نشاند پیچش را دوا می‌کند روده را اگر سبب گرمی باشد صاف می‌کند

دهن را؛ حجاز نفع می‌دهد درد پهلو را می‌گشاید درد گوش را برانگیزاند باه را؛ بوسلیک فایده می‌کند درد سرین را به اصلاح می‌آرد فکر فاسده را خوش می‌دارد خاطر را؛ مقام حسینی دفع می‌کند حرارت بدن را و تبی که شدید باشد؛ مقام زنگوله برای خناق و بستگی خون فاسد جلا می‌دهد خون را صاف می‌کند گرده را؛ مقام رهاوی فایده می‌بخشد لقوه و قولنج را.(روزه چین؛خطی:۷)

با درج این مطالب در **رساله کرامت** مجرا معلوم می گرددکه مشرق زمین درموسیقی درمانی پیشگام بوده است و اول بار در تاریخ علم، این یافته را دانشی مردان فارسی زبان عرضه کرده اند همچنین ضرورت توجه بیشتر به فرهنگ غنی فارسی زبانان نهفته درنسخه های خطی آشکار و صفحه ای دیگر از فرهنگ غنی این مرزوبوم گشوده می شود.

روزه چین با دقت درخور یک موسیقیدان زبده در ضمن معرفی مقامات به یکی از مهم ترین مسائل مطرح یعنی اختلاف در نامگذاری مقامات اشاره وبا شرح این مطلب یکی از مسائل محل اختلاف در تاریخ موسیقی را حل می کند:

مخفی نماند که در اسم بعضی از مقامات اختلاف بسیار واقع است که کوچک را زیر افکن و رهاوی را بسته‌نگار نیز می گویند. بعضی حسینی را زرکش و زنگوله را نهاوند می‌دانند....(روزه چین؛خطی:۸)

نویسنده رساله ذوق ادبی هم داشته است ودر میان نثر به فراخورِ مطلب، ابیاتی متناسب با موضوع شاهد می آورد؛برای نمونه:

حجاز ترک را با دوازده برج ترتیب است ؛نظم

راست در برج حمل کرده مقام — چون صفاهانی شما رای نیکنام
تا عراق آید به‌جوزای وفاق — کوچک و سرطان بگرداند نفاق
گر بزرگ اندر اسد گشته نهان — از حجاز و سنبله باری بخوان
بوسلیک آمد به‌میزان توامان — ساخته عشاق در عقرب مکان
چون حسینی قوس را دمساز شد — زنگله با جدی هم آواز شد
شد نوا و دلو با هم سازگار — تا رهاوی به حوت افتاد کار

(روزه چین؛خطی:۹/۸)

غرض که هر چه قرار داده‌اند دوازده مقام را بیست و چهار شعبه و شش آواز است بیرون نخواهد بود چون از هر مقامی دو شعبه ظاهر است یکی از پستی و یکی از بلندی آن نیز ترتیب این به صورت نظم درآمده؛ نظم

مقام اندر عدد هشت آمد و چار — دو شعبه هر یکی را هست ناچار
راست خوان و راست رو ای مرد راه — هم مبرقع باید و هم پنجگاه
رو با صفاهان که یابی ای پسر — تو ز نیریز و نشاپورک بخر
در عراقم دشمنان منکوب شد — تا مخالف پیش من مغلوب شد
آنکه گوهرهای کوچک سفته‌اند — شعبه اش زلب بیاتی گفته‌اند
از برزگ آخر گل بختم شکفت — تا شنیدم از همایون و نهفت
تا صبا را گم شد آواز حجاز — تا سه گاه آمد حصار اهل ساز
بوسلیک آهنگ ساز ای نیکنام — از عشیران تا صبا آرد پیام
ناله عشاق نادر یافته — ز اول از اوج محبت تافته
از حسینی تا حدیثی خوانده‌ام — در دو گاه دل محیر رانده‌ام
نغمهٔ زنگوله کاهل حال خواند — چارگاه از پردهٔ عزال خواند
از نوا نوروز خارا دور نیست — گوشه نیکوتر از ماهور نیست
از رهاوی بیش ارباب نعم — شد دو نوروز عرب و آن یک عجم

(روزه چین؛خطی:۱۱/۱۰)

گویا شعر فوق از کوکبی بخارایی است. شاعر اکثر ابیات مندرج در نسخه مشخص نگردیده است. در انجام هم از بوعلی سینا غزلی می آورد(به احتمال این سروده ابوعلی سینا نیست):

خواجه علی سینا می فرماید: غزل

اهل دولت چو عشرت آغازند — در سحرگه به زنگله سازند
فرحت افزاست خوش مقام عراق — چاشتگه در سرود پردازند
پرده دلکش حسینی را — تا به یک پاس و نیم بنوازند
چون نوا را دوای جان خوانند — تا بدو نیم پاس پردازند
پس به پیشین به پرده عشاق — سر به اوج نشاط بفرازند
تا به سه پاس بوسلیک بخوان — هر یکی خوش به عیش پردازند
بعد از آن چون که مست می‌گردند — در نهاوند عشقها بازند

اسب عشرت چو با دل شبها سوی راه حجاز بر تازند
راست گویم که راست وقت خوش است خفتن اول مقام برسازند
تا به سه پاس کوچک دلخواه به طریق مقام بنوازند
چون رهاوی کنند آخر پاس مطربانی که کامل رازند
بوعلی کرده نظم پرده به وقت به کسانی که محرم رازند

(روزه چین؛خطی:۲۳/۲۲)

از شواهد مذکور در رساله چنین برمی آید که منظومه های تعلیمی در باب موسیقی در زمان تالیف رساله کرامت مجرا رایج بوده است. علاوه بر مطالب فوق، این رساله حاوی آگاهی های فراوان درباب موسیقی است برای مثال:

مقامات و شعبه حکیمان از ترکیب هر دو مقام صدائی فراگرفته‌اند با آواز موسوم ساخته و آن شش است.(روزه چین؛خطی:۱۱)

هر مقامی را دو شعبه است دو مقام را یک آواز است. دوازده مقام را یکرنگ است. مخفی نماند که علم موسیقی را هژده بانگ است و این هژده بانگ را در این دوازده مقام ادا نمودند. راست دو بانگ و نیم آواز است؛ حجاز دو بانگ بزرگ و یک نیم بانگ آواز است....(روزه چین؛خطی:۴)

بدانکه شعبه از بیست و چهار زیاده نیست اما بعضی به دو اسم می‌خوانند چنانچه بیاتی را یک بار و همایون را عربان، صبا را نوروز صبا می گویند(روزه چین؛خطی:۹)

نقش آن است که دو بیتی و نقرات هر دو یله‌لا دارد و تن‌تن ندارد(روزه چین؛خطی:۱۶)

دریافت مقدار زمان که مابین آن ضرب است ونگه داشتن قانون آن امری است ذاتی وجبلی نه کسبی واختیاری(روزه چین؛خطی:۱۵)

از دیگر مطالب قابل ذکر این رساله مطلبی در خصوص آزمون تبحر موسیقیدانان است:

ترکیبات او بدیهه است هرگاه اوستادان با هم به وادی آزمایش درآیند سربند در میان آورند و قوت همدیگر را از آن معلوم کنند.(روزه چین؛خطی:۱۷)

از دیگر مزایای این رساله درج نظر استادان موسیقی است که بعضاً معاصر نویسنده اند و شاید در هیچ نوشته دیگری نتوان اطلاعی دربارهٔ آنها یافت:
آنچه اوستادان می‌گویند این است. مولانا حسینی می‌گوید که دوازده مقام سی و شش بانگ دارد. هر مقامی را سه بانگ است مثل حسینی؛ پستی او یک بانگ؛ بلندی او یک بانگ و خود یک بانک....(روزه چین؛خطی:۱۳)
مدت مدید از تصنیف ایشان براین وجه بود تا خواجه صفی‌الدین و عبدالمومن و استادعلی روح‌پرورده و مولانا حسن غوری به هفتده بحر قرار داده‌اند.(روزه چین؛ خطی:۱۴)

اعلام رساله

نام‌های خاص ـ غیر از اصطلاحات موسیقی ـ آمده در رساله به شرح زیر است:
آدم؛ ابراهیم؛ افلاطون؛ پهلوان ابوسعید؛ جبرئیل(۳ بار)؛ حسن غوری؛ خسرو پرویز(۲بار)؛ خواجه شمس الدین محمد؛خواجه صفی الدین؛ داود؛ سعدی؛ سلطان محمد منوری؛ شیرویه؛ عبدالرحمن؛ علی روح پرورده؛ فرهاد؛ مجنون؛ محمد مصطفی(۲بار)؛ موسی(۷بار)؛ مولانا حسینی؛ نکیسا؛ نیل؛ یعقوب؛ یونان؛ یونس.
ضرب‌الاصل که نادرالعصری اوستاد سلطان محمد منوری وضع کرده. (روزه چین؛ خطی:۱۴)
نان ابوسعید سه طور آواز می نماید.(روزه چین؛خطی:۱۳)
از آلات موسیقی نیز فقط "عود و چنگ" را نام می برد:
چنگ را به غایت نیکو می نواخت.(روزه چین؛خطی:۱۶)

اصطلاحات موسیقی

از نسخه گنج‌بخش ۱۰۶ اصطلاح موسیقیایی استخراج شده که برای آسانی آن‌ها را در جدول زیر آورده‌ایم:

پرده	نوا	حنین	ارغنون	ساز	گوشه	آهنگ	راست
حجاز	عراق	کوچک	عشاق	حسینی	رهاوی	نغمه	عود

بوسلیک	اصفهان	تیزی	نرمی	بزرگ	غزل	زیرافکن	راسته‌نگار
زرکش	نهاوند	حجازترک	حجاز اصل	معتدل	عزال	نیریز	بسته نگار
پنجگاه	مبرقع	نیریز	نشاپورک	مخالف	مغلوب	زلب	بیاتی
همایون	نهفته	سه گاه	حصار	عشران	صبا	زاول	اوج
دوگاه	محیر	چارگاه	نوروز خارا	ماهور	نوروزعرب	نوروزعجم	یکبات
عربان	نوروزصبا	روح	خرزی	چران	دم آری	دلفریب	شهری
پستی	بلندی	سلمک	گردانیه	نوروزاصل	گوشت	موشت	شهناز
بانگ	پرده	آواز	فرخ	اوفر	دویک	ترکی‌ضرب	مخمس
چهارضرب	ترکی‌ضرب	دُرافشان	دورشاهی	چمیز	فاخته	ضرب	ثقیل
نیم ثقیل	حفیف	دور حجز	ضرب‌الفتح	ضرب‌الملوک	ضرب‌الاصل	دور قدیم	دور اصل
دور سماع	دور هندی	نیمدور	چنگ	نقرات	یله‌لا	تن‌تن	سر خانه
میانه خانه	تله‌لا						

در نسخ دانشگاه تهران و مجلس قریب۱۰۳اصطلاح موسیقی یافت شده است.

نویسندهٔ رساله

روزه چین در رساله، نام خود را با اوصافی عارفانه چنین می آورد:

اما بعد چون سرگشته هر وادی و ساکن کوی ایجادی دوره چین می‌خواست.(دوره چین؛ خطی:۲)

البته نام نویسنده در دو نسخه مجلس و دانشگاه کاملاً مشخص و این گونه درج شده است:

چون سرگشته هر وادی و ساکن کوی نامرادی دوره سفره‌چی... (مجلس)؛ چون سرکشته هر وادی و ساکن کوی نامرادی دوره سفره‌چی (دانشگاه)

شرح حال نویسنده تا کنون در منبعی یافت نشد؛ اما با مطالعه متن می توان به گوشه‌هایی از زندگی وی پی برد که در زیر اهم آن‌ها ذکر می شود:

الف. روزه چین علم موسیقی را نزد استادان این فن آموخته است:

آن چه بقدر وسع خود در فن موسیقی از قول حکما فراگرفته به عمل آورده بود. (روزه چین؛خطی:۲)

ب. روزه چین به علم موسیقی وگذشته وتحول آن آگاهی کامل داشته و هرگاه که لازم دانسته این اطلاعات مفید را ذکر کرده است:

اما بعد چند وصول دیگر به مرور ایام مزید شده که داخل هفده بحر نیست مثل ضرب‌الملوک که تصنیف متاخرین است و ضرب‌الاصل؛ که نادر العصری اوستاد سلطان محمد منوری وضع کرده.(روزه چین؛خطی:۱۴)

روزه چین با تاریخ موسیقی نیز آشنایی داشته است:

بدانکه واضع نظم در موسیقی آن کنایت[نکیسا] که در خدمت خسروپرویز به سر می‌برد اعتبار تمام داشت خواننده بی‌نظیر بود چنگ را بغایت نیکو می‌نواخت قبل ازو کسی صورت و نقش نبسته.(روزه چین؛خطی:۱۶/۱۵)

روایتی آن است آنچه حکمای کامل به تخصیص حکیم فیثاغورث و حکیم صلاصل به تتبع استغراق یافته آن به هشت است.(روزه چین؛خطی:۵)

در همین راستا روزه چین مطلبی می آورد که جای تامل دارد:

اما آن چه حکمای کامل از این‌ها به حقیقت پیوسته آن است که بعد از ایشان استاد حضرت سعدی و خواجه شمس‌الدین محمد محقق و کمال زمان چهار مقام دیگر از مقامات مذکور استخراج نموده‌اند.(روزه چین؛خطی:۱۴)

در دوجا نویسنده از استادی بدون بردن نام آن استاد ذکری می آورد:

استاد می‌گوید که دوازده مقام را چهار چهار قسم یافته است: قسم اول حسینی در شش پرده ادا نماید راست نیز در شش پرده ادا نماید قسم دوم عشاق در چهار پرده ادا نماید قسم سیم رهاوی در سه پرده ادا نماید بدانکه دوازده شرط قرار داده‌اند لیکن استاد می‌گوید نادرهٔ زمان پهلوان ابوسعید سه طور آواز می‌نماید: قلبی؛ دماغی؛ حلقی ... (روزه چین؛خطی:۱۳)

از بیان چگونگی آغاز موسیقی در جهان و وجه تسمیه و سایر مندرجات رساله چنین استنباط می شود که نویسنده متدین بود. با توجه به درج این مباحث در همین مقاله از ذکر مکرر آن در این قسمت خودداری می شود.

نتیجه گیری

علم موسیقی و آگاهی از چند وچون آن را تنها در کتاب ها نمی‌توان یافت بلکه در رساله ها نیز اطلاعات فراوانی نهفته است که با معرفی این رساله ها گوشه‌های ناشناخته از دانش و تاریخ موسیقی شناخته خواهد شد. یکی از این دست نوشته‌ها رساله **کرامت مجرا** است. از اهم مطالب این رساله نگاه دینی و سرچشمه های فرا دنیایی برای موسیقی است. مطلب در خور توجه دیگر طرح مبحث بدیع و چشمگیر موسیقی درمانی است که جای تامل فراوانی دارد. از دیگر مطالب قابل ذکر در این رساله ذکر اختلاف در تسمیه اصطلاحات موسیقی است. این رساله علاوه بر اطلاعات فراوان در باب موسیقی و اصطلاحات آن حاوی مطالب مهمی در تاریخ موسیقی به ویژه استادان و منظومه‌هایی در علم موسیقی است . نیز این رساله ها در زمینۀادبی؛ زبانی؛ جامعه شناسی و فرهنگی حاوی مطالب مهمی است که در این مقاله با رعایت محدودیت های موجود به اهم آنها اشاره شد....

کتاب نامه

- قرآن کریم

- افشار، ایرج؛۱۳۸۲؛**جنگ مرتضی قلی شاملو**؛با همکاری منزوی ، احمد ؛ چاپ اول؛ تهران؛ مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی

- بینش، تقی؛ ۱۳۸۲؛**در *تاریخ مختصر موسیقی ایران*؛** ویرایش کیان فروزش؛چاپ چهارم؛تهران: هوای تازه

- تسبیحی، ممحمد حسین؛۱۳۸۴؛**فهرست الفبایی نسخه‌های خطی کتابخانه گنج بخش**؛ چاپ دوم (ویرایش دوم بااضافات)؛مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان- اسلام آباد

- حکیم، محمد حسین؛۱۳۸۹؛**فهرست نسخه‌های خطی کتابخانه مرکزی و اسناد دانشگاه تهران**؛ تهران:کتابخانه؛موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی و دانشگاه تهران

- خالقی، روح الله؛۱۳۸۶؛***در نظری به موسیقی ایرانی؛*** چاپ دوم؛ تهران: رهروان پویش

- خورابه، کاوه ؛۱۳۹۱؛**تاملی بر موسیقی عصر صفوی؛**گنجینه؛کتاب تخصصی علمی-پژوهشی هنرهای سنتی ایران اسلامی

- درایتی، مصطفی؛۱۳۹۰؛ **فهرستگان نسخه‌های خطی ایران(فنخا)**؛ تهران:سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران

---------- ؛ ۱۳۸۲؛ **فهرستوارهٔ دستنوشت‌های ایران**(دنا)؛ تهران: کتابخانه؛ موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی

- مشحون، حسن ؛۱۳۸۰؛**تاریخ موسیقی ایران**؛تهران؛ فرهنگ نشر نو

- میثمی، سید حسین؛۱۳۸۹؛**موسیقی عصر صفوی؛**تهران؛فرهنگستان هنر

- مینوی، مجتبی ؛ ۱۳۵۰؛ **نامه مینوی،مجموعه سی و هشت گفتار در ادب و فرهنگ ایرانی؛** زیر نظر حبیب یغمایی،ایرج افشار با همکاری محمد روشن؛تهران؛چاپ دوم؛ سنایی

«ویژه نامه‌ی مولانا جامی»

بمناسبت پانصد و چهلمین سال ارتحال

نورالدین عبدالرحمن جامی (م ۸۹۸ هـ ق)

حکمت در بهارستان جامی

دکتر مریم شریف‌نسب*

چکیده:

نورالدین عبدالرحمن جامی (قرن نهم هجری) در کتاب تعلیمیِ بهارستان، برای آموزش نوباوگان به حیطه‌های گوناگون حکمت (ارتباط فرد با خویش، با دیگران و با خداوند) پرداخته و در قالب حکایات فراوان در موضوعات مختلف، به تبیین هنجارها و ناهنجاری‌های فرد در قبال خود، خانواده، اجتماع و خداوند پرداخته است. جامی برای این کار از شگردهای گوناگون مؤثرکردن حکایت از قبیل استناد به آیات، اخبار و روایات، ارجاع به حوادث تاریخی، تمثیل‌های جانوری و ... بهره گرفته است.

کلیدواژه ها: عبدالرحمن جامی، بهارستان، حکمت عملی، تهذیب اخلاق، تدبیر منزل، سیاست مدن

درآمد:

«حکمت» در لغت به معنی دانش و فرزانگی و در اصطلاحِ فلسفه، دانشی است که در آن درباره‌ی حقایق اشیاء چنان‌که هست، به اندازه‌ی توان و ظرفیت بشر، بحث می‌شود. موضوع حکمت، اشیای موجود در خارج و ذهن است و فایده و غایت این دانش، وصول کمالات دنیوی و رستگاری اخروی است. (نگ. دهخدا، ذیل مدخل حکمت)

* . پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی ، تهران msharifnasab@yahoo.com

در نظرگاه مشائیان، حکمت را به دوشاخهٔ نظری و عملی تقسیم می‌کرده‌اند. حکمت نظری درباب موضوعاتی است که وجود آن‌ها وابسته به حرکات ارادی افراد بشر نباشد و آن را به سه شاخه، تقسیم کرده‌اند: علم مابعدالطبیعه، علوم ریاضی و علوم طبیعی؛ اما حکمت عملی در دانستنِ صلاحِ اموری است که به اراده و کردارهای انسان وابسته است. آنچه به کردار انسان منوط است، یا در حیطهٔ زندگیِ محدودِ شخصی و انفرادی اوست که «تهذیب اخلاق» نامیده می‌شود و یا به جماعت و مشارکت عموم برای امرار معاش مادی و معنویِ جمع، بازبسته است. تعیین هنجارها در حیطهٔ منزل (ارتباطات انسانی میان همسران، والد و فرزند، خادم و مخدوم و...) را «تدبیر منزل» و بررسی و تعیین هنجارها و باید و نبایدها در سطح کلان جامعه را «سیاست مُدُن» نامیده‌اند. (نگ. ابن سینا ۱۳۶۰: ۶۵ تا ۶۹ و نیز: دانشنامهٔ جهان اسلام، ذیل مدخل تدبیر منزل)

نورالدین عبدالرحمان‌بن احمدبن محمد دشتی مشهور به جامی (هم به سبب تولد در خرجرد جام و هم به سبب ارادت به شیخ احمد جام ژنده پیل)، از استادان نظم و نثر فارسی در سدهٔ نهم هجری است. جامی ایام کودکی را در جام سپری کرد. پدرش احمد دشتی از سرشناسان جام بود و با مشایخ و پیران صوفی آن خطه آشنایی داشت. به همین سبب جامی از کودکی با فضای صوفیانه آشنا شد و با آن انس و الفت یافت. در حدود سیزده سالگی با پدرش به هرات آمد که مرکز علمی پررونق آن روزگار بود. جامی نزد استادان بزرگ دروس مختلف را آموخت. جامی پس از آموختن علوم ادبی و کلامی در هرات، به قصد فراگیریِ بیشتر به سمرقند رفت و به تحصیل علم نجوم و هیئت پرداخت. جامی در اواسط دههٔ چهارم عمر از سمرقند به هرات بازگشت درحالی‌که چکیدهٔ علوم زمان خویش را خوانده بود؛ اما هنوز به قرار و آرام باطنی نرسیده بود. گرایش جامی به صوفیان نقشبندی سبب حیرت دانشمندان هرات و سمرقند شد. با این‌همه، جامی هرچند به تصوف روی آورد، هرگز از بافت فرهنگی دانشیان و مدرسان

هرات به در نیامد. او هم‌زمان هم درسِ مدرسه می‌گفت، هم به دربارها رفت و آمد داشت و هم اهل خانقاه بود! (نگ. مایل هروی ۱۳۷۷: ۳۱ تا ۴۰) تعداد مولفات جامی را تا ۴۵ مجلد بزرگ و کوچک از عربی و فارسی و منظوم و منثور دانسته‌اند. (نگ. حکمت ۱۳۲۰: ۱۶۱)

از جمله آثار جامی، کتاب ***بهارستان*** است که به تقلید گلستان سعدی و برای فرزندش ضیاءالدین یوسف نوشته است:

چون در این وقت دلپسند، فرزند ارجمند، ضیاءالدین یوسف،[...] به اموختن مقدمات کلام عرب و اندوختن قواعد فنون ادب اشتغال می‌نمود، پوشیده نماند که طفلان نورسیده و کودکان رنج‌نادیده را از تعلم، اصطلاحاتی که مانوس طباع و مالوف استماع ایشان نیست، بر دل بار وحشتی و بر خاطر غبار دهشتی می‌نشیند. از برای تلطیف سر و تشحیذ خاطر وی گاه‌گاهی از کتاب گلستان [...] سطری چند خوانده می‌شد.در آن اثنا چنان در خاطر آمد که تبرکاً [...]ورقی چند بر آن اسلوب ساخته شود و جزوی چند بر آن منوال پرداخته گردد تا حاضران را داستانی باشد و غایبان را ارمغانی... (جامی ۱۳۶۹: ۱۱ و ۱۲)

چنان‌که پیداست، جامی بهارستان را برای تعلیم اصول و امور زندگانی به فرزندش ضیاءالدین تالیف نموده و لذا این کتاب، با اسلوب ژانر تعلیمی ساخته و پرداخته شده است؛ یعنی هم به لحاظ محتوا و مضمون، مشتمل بر اهمّ نکات مفید و کارآمد برای زندگانی در فضای قرن نهم هجری است و هم به لحاظ زبان و اسلوب ساخت و پرداخت برای نونهالان و نوجوانان فراهم آمده است. بدین قرار، انتظار می‌رود خواننده در این جُنگ، با مجموعه‌ای از آداب و رسوم زندگیِ روزمره و مناسب احوال جوانان و نوجوانان مواجه گردد؛ اما آنچه در این کتاب جمع آمده، بواقع نه برای نوجوانان، که بیشتر برای پادشاهان و امرا و حکما و بزرگان کارآمد است.

به هرحال باید به یاد داشت که جامی اگرچه «یک پای به خانقاه نقشبندیه داشته و برای مریدان عامی و امی می‌نوشته یا بر اثر آگاهی از نثر ساده . آسان‌یابِ صوفیان و عارفانِ پیشین، سادگی را در نویسندگی می‌پسندیده است،

یک پای هم در مدارس عصر داشته و با زبان دشوار و سخت‌یابِ مدرسیان سر و کله می‌زده است.» (مایل هروی۱۳۷۷: ۲۱۴)

درمیان تمام آثار منظوم و منثور جامی که اغلب صبغهٔ عرفانی و معرفتی دارد، بهارستان را یگانه اثر منثور جامی دانسته‌اند که به حیث ادبی قابل تامل است. هرچند این کتاب نه در ساختارهای زبانی و نه در نکته‌یابی‌ها و نازک‌بینی‌های اخلاقی با گلستان سعدی هم‌شأن و هم‌وزن نیست، به قیاس آن ساخته و پرداخته شده و طی قرون متوالی - هم‌چون گلستان سعدی ـ در مکتبخانه‌های شبه قارهٔ هندوستان کتاب آموزشی بوده و بسا کسان که زبان پارسی را هم از طریق همین اثر جامی آموخته‌اند. (نگ.همان:۲۱۶)

بهارستان در هشت روضه، یک مقدمه و یک خاتمه ترتیب یافته است: روضهٔ نخست دربارهٔ مشایخ و صوفیه، روضهٔ دوم متضمن حِکَم و مواعظ، روضهٔ سوم دربارهٔ اسرار حکومت و زندگی پادشاهان، روضهٔ چهارم درباب بخشش و بخشندگان، روضهٔ پنجم در احوالات عشق و عاشقی، روضهٔ ششم حاوی مطایبات و لطایف، روضهٔ هفتم در باب شعر و شاعری و روضهٔ هشتم حکایاتی به زبان حیوانات و جانوران است. چنان‌که پیداست به جز روضهٔ دوم (درباب حکمت و مواعظ) و روضهٔ هشتم (مواعظی در قالب داستان‌های حیوانات)، سایر ابواب کتاب حاوی مضامینی است که به نظر می‌رسد برای ضیاءالدین دوازده ساله چندان کاربرد تعلیمی نداشته است؛ اما گویی ضیاءالدین تنها بهانه‌ای برای جامی است تا برای مریدانش در خانقاه، «حکمت» زندگی را بازگوید.

در بررسی سطر به سطر بهارستان می‌توان توصیه‌های حکمی او را دربارهٔ موضوعات گوناگون زندگی، احصا و دسته‌بندی کرد.

در یک نگاه کلی می‌توان گفت جامی در بهارستان درباره‌ی ارتباط فرد با خود، با خدا و با محیط پیرامون خویش سخن گفته است. توصیه‌های او را می‌توان در چهار دستهٔ کلی، تقسیم نمود: اخلاق فردی، اخلاق جمعی، اخلاق سیاسی-اجتماعی و اخلاق (و ادب) در محضر خداوند. شاید بتوان این دسته‌ها را در تقسیم‌بندی مشائیان از حکمت عملی، اینگونه ازاءگذاری کرد: اخلاق فردی =

تهذیب اخلاق؛ اخلاق جمعی: تدبیر منزل؛ اخلاق سیاسی-اجتماعی: سیاست مدن. احتمالا در نگاه مشائیان، جمیع این هنجارها، شیوهٔ رفتار در محضر خداوند را تبیین می‌کرده است.

اخلاق فردی:

تهذیب اخلاق به امور فردی مربوط است و هنجارهای رفتار فردی را تبیین می‌سازد. جامی برخی از این هنجارها را که در نظرش مهم‌تر– و یا مبتلا به مردمان روزگارش- بوده است در قالب حکایاتی ظریف به پسرش ضیاءالدین و سایر مریدان گوشزد کرده است. از این جمله است: مذمت کبر(ص۱۶ و ۲۱)، حسد(ص۲۶)، نمامی (ص۳۸)، هزل کردن (ص۲۶)، و بالعکس ستایش قناعت (ص۲۰و ۲۱ و۲۲ و ۱۲۰)، امر به پوشانیدن راز (ص۲۹)، حفظ صحت بدن (ص۲۸ و ۳۲)، عاقبت‌اندیشی (ص۱۱۱)، خودشناسی (ص۱۱۹)، خوش خُلقی (ص۲۵)، همت و حمیت (ص۱۱۸)، ایثار و کرم (ص۵۱ و ۵۲) و... .

شیوهٔ توصیه یا نهی جامی به هنجارهای اخلاقی در موارد گوناگون، متفاوت است. گاهی با نقل سخنان بزرگان، بر یک هنجار اخلاقی تاکید می‌کند:

ابوهاشم صوفی قدس سره گفته است: کوه را به نوک سوزن از بیخ کندن آسان‌تر است از رذیلت کبر از دل به درکردن. (جامی۱۳۶۹: ۱۶)

یوسف‌ابن الحسین الرازی قدس سره فرموده است که: همهٔ نکویی‌ها در خانه‌ای است و کلید آن تواضع و فروتنی؛ و همهٔ بدی‌ها در خانه‌ای است و کلید آن مایی و منی! (همان:۲۱)

چنان‌که پیداست در مذمت کبر، در دو موضع متفاوت از بهارستان به سخنی از بزرگان صوفیه استناد می‌کند.

در مذمت حسد، از حکیمی یاد می‌کند (بدون ذکر نام او) که نکات پندآموزی به اسکندر آموخته است و از جمله:

و دیگر گفت: حسود همیشه در رنج است و با پروردگار خود ستیزه‌سنج. هرچه دیگران را دهد وی نپسندد و هرچه نه نصیب وی، دل در آن بندد. (همان:۲۶)

و باز در مذمت هزل‌کردن دیگران، از سخنان همان حکیم یاد می‌کند:

و دیگر گفت: با خُردان در هزل و افسوس آویختن، آبروی بزرگی ریختن است و غبار ذلت و خواری انگیختن. (همان:۲۶)

جامی گاه برای مذمت یک خُلق ناپسند، دست در دامن داستان‌های کهن از بزرگان ماضی می‌زند؛ مثلا داستانی از نوشیروان نقل می‌کند که در مجلس خود، به چشم می‌بیند که کسی جام زرین را در لباس خود پنهان می‌کند و بواقع، می‌دزدد؛ اما دم بر نمی‌آورد. وقتی شرابدار برای یافتنِ جام گم شده تجسس می‌کند، نوشیروان می‌گوید:

آن کس که گرفت، باز نخواهد داد و آن کس که دید، نمامی نخواهد کرد!

این رفتار بزرگ‌منشانهٔ نوشیروان، موجب خجلت دزد می‌گردد. (نگ. همان:۳۸)

در توصیه و تایید خصلت‌های نیکو نیز جامی از روش‌های متفاوت مدد جسته است؛ مثلا در توصیه به خوش خُلقی، باز از حکیمی که معلم اسکندر بوده است نقل می‌کند:

دیگر گفت: هر که را خُلق با خَلق نه نیکوست، پوست بر بدن او زندان اوست و چنان از وجود خود در تنگنا افتاده که زندان در جنب او نزهتگاهی است گشاده! (همان:۲۵ و ۲۶)

این اغراق ادبی، میزان زشتیِ بدخویی را بیشتر عیان می‌سازد.

گاه جامی برای تاکید بر یک صفتِ اخلاقی (مثلا عاقبت‌اندیشی)، از داستان‌های حیوانات بهره می‌گیرد؛ برای مثال، داستانی می‌سازد درباب روباه زیرک و گرگ ابلهی که از سوراخ تنگی در دیوار باغی وارد می‌شوند. روباه زیرک، حال بیرون آمدن را می‌نگرد و میوه‌های اندکی می‌خورد؛ اما گرگ ابله شکم‌پرور به‌غایت می‌خورد و چون ناغافل باغبان سر می‌رسد نمی‌تواند شکم فربه خود را از سوراخِ تنگ دیوار بگذراند و اسیر باغبان می‌شود؛ اما روباه زیرک می‌گریزد. (نگ.همان:۱۱۱)

یا مثلا برای نمودنِ ارزش و اهمیتِ همت و حمیت، داستان موری را روایت می‌کند که ملخی ده برابر جثهٔ خود را به لانه می‌برد؛ زیرا معتقد است:

مردان، بار را به نیروی همت و بازوی حمیت کشند نه به قوت تن و ضخامت بدن. (همان:۱۱۹)

در باب «خودشناسی» نیز باز از داستان‌های حیوانات بهره می‌گیرد: اشتری و درازگوشی به رودخانه‌ای می‌رسند. شتر وارد آب می‌شود و درازگوش را ندا می‌دهد که داخل شو، آب تا زانوست! درازگوش که به قدر و اندازهٔ خویش واقف است می‌گوید: آری، اما از زانوی من تا زانوی تو فرق بسیار است! جامی برای تقویت پیام اخلاقی حکایت، دوبیت شعر نیز ضمیمه می‌کند:

ای برادر از تو بهتر هیچ‌کس نشناسدت زانچه هستی یک سر مو خویش را افزون منه
گر فزون از قدر تو بستایدت نابخردی قدر خود بشناس و پا از حد خود بیرون منه
(همان:۱۱۹ و ۱۲۰)

استفاده از شعر پس از حکایت، از شگردهای تقریبا همیشگی جامی در بهارستان است و اغلب موجب شدت تاثیر پیام حکایت می‌شود.

«قناعت» از دیگر هنجارهای اخلاقی است که جامی در بهارستان بارها به شکل‌ها و ترفندهای مختلف، بدان تاکید کرده است. جایی در تمثیلی حیوانی، طاووس و زاغ را به مکالمه می‌نشاند تا هریک دیگری را به دزدیدن پوشاک خود در روز ازل متهم کنند. طاووس، مدعی که زاغ موزهٔ سرخش را ربوده و زاغ، مدعی که طاووس ردای رنگارنگش را برداشته. درپایان حکایت، کَشَف به آن دو گوشزد می‌کند که: « هرکس را به دادهٔ خود خرسند باید بود و به یافتهٔ خود خشنود.» (نگ.همان: ۱۲۰)

اما در جای دیگر باز با استناد به سخن یکی از بزرگان صوفیه به قناعت توصیه می‌کند:

ابراهیم خواص قدس سره گفته است: رنج مکش در طلب آنچه در قسمت ازلی از برای تو کفایت آن کرده‌اند و آن، روزی است... (همان: ۲۲)

«جود و سخا و ایثار»، دیگر حکمتی است که جامی بر آن مؤکد است. جامی در این حکایات، بعضا از پشتوانه‌های تاریخی نیز سود می‌جوید و ارجاعات تاریخی می‌دهد:

ابراهیم‌بن سلیمان‌بن عبدالملک‌بن مروان گوید در آن وقت که نوبت خلافت از بنی‌امیه به بنی‌عباس انتقال یافت و بنی‌عباس، بنی‌امیه را می‌گرفتند و می‌کشتند، ... (همان: ۵۱)

ابراهیم از دست عباسیان به خانه‌ای پناهنده می‌شود و صاحب خانه به بهترین نحوی از او میزبانی می‌کند. روزی ابراهیم از میزبان سبب تشویشش را می‌پرسد و درمی‌یابد که او به دنبال قاتل پدر خویش «ابراهیم‌بن سلیمان‌بن عبدالملک‌بن مروان» است تا انتقام خون پدر را بستاند. ابراهیم به ناگزیر، هویت خود را فاش می‌کند؛ اما میزبان به حرمت پناهندگی، از خون پدر درمی‌گذرد! (نگ.همان: ۵۱ و ۵۲)

از زمرهٔ این حکایات بازهم در بهارستان می‌تواند خواند که ارجاعش، تاریخی است و پیامش، ترجیح دادنِ دیگران بر نفس خویش:

شبی در مسجد جامع مصر آتش افتاد و بسوخت. مسلمانان را توهم آن شد که این را نصارا کرده‌اند. آتش در خانه‌های ایشان انداختند... (همان: ۵۲)

جامی در نقل این حکایات، تلاش می‌کند کاملا بی‌طرف و بی‌غرض باشد: مسلمانان را توهم آن شد... به هر روی، سلطان مصر، جماعتی را که در این کار دست داشتند، جمع آورد و به تصادف رقعه‌هایی بر آنان افکند که برخی حکم تازیانه بود و برخی دست بریدن و برخی کشتن. رقعهٔ مرگ بر مردی می‌افتد که مادر پیری دارد. کس دیگر که رقعهٔ تازیانه به نامش افتاده است، رقعه‌اش را با این مرد عوض می‌کند و می‌گوید من کسی را ندارم که مراقبش باشم! (نگ.همان: ۵۲) این حکایات به خودی خود تاثیرگذارند و دو بیت پسین، بر این تاثیر می‌افزاید:

به سیم و زر جوانمردی توان کــرد خوش آن‌کس کو جوانمردی به جان کرد
به جان چون احتیاج یار بشناخت حیات خود فدای جان او ساخت (همان)

جامی حتی به مسائل شخصی‌تر نیز توجه داشته و مثلا به حفظ صحت بدن و تندرستی نیز پرداخته است: تا گرسنه نشوند، دست به طعام نیاورند و چون بخورند، کمی پیش از آن‌که سیر شوند، دست از طعام بدارند. (نگ.همان:۳۸)

و در جای دیگر به خوردنِ صبحانه تاکید کرده است:

حکیمی با پسر خود گفت: باید که بامداد از خانه بیرون نیایی تا نخست لب به طعام نگشایی؛ زیرا که سیری، تخم حلم و بردباری است و گرسنگی مایی خشک‌مغزی و سبکساری. (همان: ۳۲)

اخلاق جمعی:

منظور از اخلاق جمعی، در این مقاله، رفتارهای فرد در قبال اطرافیان است. در فلسفهٔ مشاء به این قسم رفتارها «تدبیر منزل» گفته شده است. ارسطو در فلسفهٔ سیاست، با تاکید بر این نکته که «هر شهری از خانواده‌ها فراهم می‌آید» (۱۳۵۸: ۷) بحث‌های مفصلی درباب تدبیر منزل کرده است و آن را مشتمل بر بحث دربارهٔ نسبت شوی با زن (رابطهٔ همسری)، نسبت پدر و فرزند، نسبت خواجه و بنده، فنون به دست آوردن مال و... دانسته است؛ اما به مرور زمان، تدبیر منزل دایرهٔ وسیع‌تری یافته و نسبت فرد با سایر اطرافیان را نیز دربر گرفته است.

در بهارستان جامی، هرچند میان رفتارهای فردی و جمعی، مرز مشخصی نهاده نشده است و همهٔ حکایت‌ها در یکدیگر تنیده‌اند، با کمی تامل می‌توان این هنجارها را را نیز احصا کرد؛ مثلا جامی در مواضع گوناگون بهارستان بر آداب و اصول «هم‌نشینی» انگشت نهاده و دربارهٔ آن سخن گفته است.

در جایی، جامی بیان داشته است که هم‌نشینی با علما و دانشمندان، سبب آمرزش و بخشودگی گناهان می‌شود:

در خبر است که خدای تعالی فردای قیامت با بندهٔ از مفلسی و بی‌مایگی شرمنده، گوید: فلان دانشمند یا عارف را در فلان محله می‌شناختی؟ گوید: آری، می‌شناختم. فرمان رسد که تو را به وی بخشیدم! (همان: ۱۴)

چنان‌که پیداست در این نوع حکایات، استناد جامی به اخبار و روایات است.

جامی در جای دیگر، فرد را از هم‌نشینی با اغنیا پرهیز می‌دهد:

شفیق بلخی قدس سره گفته است: پرهیز [کن] از صحبت توانگر؛ زیرا که چون دلت بدو پیوند گرفت و به دادهٔ او خرسند شدی، پس پروردگاری گرفتی غیر از خدای تعالی. (همان: ۲۱)

و نیز در جای دیگر، آداب هم‌نشینی با پادشاهان و بزرگان را تبیین می‌کند:

قرین پادشاه، حکیمِ فکرت‌پیشه باید؛ نه ندیم هزل‌اندیشه؛ زیرا که از آن به درجات کمال برآید و از این به درکات نقصان گراید. (همان:۳۶)

جامی درباب روش معاشرت و سلوک با دیگران نیز سخن می‌گوید و بارها در مواضع مختلف بهارستان، مخاطب را زنهار می‌دهد:

[حکیمی که استاد اسکندر بود] گفت: هرکه شیوهٔ مشت‌زنی پیش گیرد، در لگدکوب زیردستان بمیرد. (همان: ۲۶)

بی‌شک این هشدار، نه فقط برای پادشاهان، که برای تبیین ارتباط خواجه و غلام نیز کارآمد است.

در جای دیگر اندرزی می‌دهد که همگان را ـ از هر رده و صنف ـ به کار آید:

سه کار از سه گروه زشت آید: تندی از پادشاهان، حرص بر مال از دانایان و بخل از توانگران. (همان:۳۴)

جامی در جزئیات روابط با دیگران نیز غور کرده است و فی‌المثل دربارهٔ «نگهداشتن حدّ رفت و آمد و پرهیز از کثرتِ حضور» سخن گفته است:

درویشی قوی همت با پادشاهی صاحب‌شوکت، طریقهٔ اختلاطی و سابقهٔ انبساطی داشت. روزی از وی نسبت به خود گرانی تفرس کرد. هرچند تجسس نمود، جز کثرت و بسیاری آمد و شد، آن را سببی نیافت. دامن از اختلاط او درچید[...]. روزی پادشاه را در راهی با وی اتفاق ملاقات افتاد. زبان به مقالات او بگشاد که: ای درویش موجب چیست که از ما ببریدی و قدم از آمد و شد ما درکشیدی؟ گفت: موجب آن که دانستم که از جهت ناآمدن، سوال، به که از جهت آمدن، اظهار ملال! (همان:۳۵)

جای دیگر درباب مدارا و نرمی با دیگران توصیه کرده است (همان: ۹۶) و باز جای دیگر درباب عدم تجسس در مسائل شخصی و خصوصی دیگران ـ به طنز ـ سخن گفته است: فردی به یار صمیمی‌اش نامه می‌نوشت درحالی‌که در کنارش مردی نشسته بود و با گوشهٔ چشم، نامه را دزدیده می‌خواند! مرد در میان نامه نوشت:

اگر نه در پهلوی من دزدی زن نه، مردی نشسته بودی و نوشتهٔ مرا می‌خواندی، همهٔ اسرار خود بنوشتمی! آن شخص گفت: والله مولانا، من نامهٔ تو را مطالعه نکردم و نخواندم. گفت: ای نادان! پس این از کجا می‌گویی؟ (همان: ۹۵)

جامی حربهٔ طنز را در مواقع دیگر نیز برای نشان دادنِ بداخلاقی‌های زمانهٔ خویش به کار گرفته است:

پسری را گفتند: می‌خواهی که پدر تو بمیرد تا میراث وی بگیری؟ گفت: نی، می‌خواهم که او را بکشند تا چنانچه میراث وی بگیرم، خونبهای وی نیز بستانم! (همان: ۱۰۷)

«دوستی» از مسائل و موضوعات مورد علاقهٔ جامی است و بارها به شیوه‌های گوناگون درباره‌اش سخن گفته است؛ مثلا یک بار از تمثیل حیوانات مدد جسته است تا این پیام را منتقل نماید که «رنجاندن دوستان، موجب دشمن شدنِ آنان می‌شود.» (همان: ۱۱۳) و جای دیگر دربارهٔ دلیل دوستی، به سخنی از عرفا استناد می‌کند:

ابوالحسن قوشجی قدس سره گفته است: در دنیا هیچ چیز ناخوش‌تر نیست از دوستی که دوستی وی، از برای عوضی یا غرضی بود. (همان: ۱۹)

دربارهٔ روابط دو جانبه میان دوستان نیز به کلام عرفا مستند است:

رویم تمیمی قدس سره گفته است: جوانمردی آن است که برادران خود را معذور داری در هر زلّتی که از ایشان صادر شود و با ایشان چنان معامله نکنی که تو را از ایشان عذر باید خواست. (همان: ۲۰)

«میهمان» و آداب میزبانی نیز مورد توجه جامی بوده است مثلا معتقد است در میزبانی، باید همهٔ داراییِ خود را به پای میهمان ریخت تا شرط سخا و میزبانی به جا آمده باشد. (حکایت حاتم طایی که بر غلامی یتیم مهمان شد و غلام هر ده گوسفند خود را برای او قربانی کرد.) (نگ.همان: ۵۴) در این باب جامی تاکید می‌کند گرسنه ماندن از نشستن بر سفرهٔ بخیل، بهتر است:

چون میزبان بر کنار خوان نشیند و خود را درمیان بیند، طعمه از جگر خود خوری به که از نان او و شربت از خون خود آشامی به که از خوان او! (همان: ۳۲)

مسائل دیگری نیز در ارتباطات میان افراد مورد توجه جامی بوده است؛ چون آداب و اصول عشق‌ورزی؛ پاکدامنی در عشق (همان:۵۹ و ۶۰)؛ غیرت در عشق (همان: ۶۲) و ... .

اخلاق اجتماعی ـ سیاسی:

آنچه در این مقاله «اخلاق اجتماعی ـ سیاسی» نامیده شده، بواقع همان است که در حکمت مشایی آن را «سیاست مُدُن» نامیده‌اند و عبارت است از تدبیر امور زندگی عامهٔ مردم که در اختیار پادشاه و حاکم است. جامی به این امور نیز توجه

نشان داده و درباب اخلاق پادشاهان و باید و نبایدهای حکمرانی سخن گفته است:

بزرجمهر را پرسیدند که کدام پادشاه پاکیزه‌تر است؟ گفت: آن‌که پاکیزگان از وی ایمن باشند و گناهکاران از وی بترسند. (همان: ۳۳)

درجای دیگر پادشاهان را از مال‌پرستی برحذر داشته است (نگ.همان: ۳۴) و در موضع دیگر عدل را مایهٔ پایداری و جور را مایهٔ ویرانی دانسته است. (نگ.همان: ۳۵) جای دیگر پادشاه را به رفق و مدارا با خلافکارن توصیه کرده است تا به راه آیند و عبرت پذیرند. (نگ.همان:۳۸) و باز در جای دیگر، پادشاه را از دل بستن در زنان و هوای نفس برحذر داشته است. (نگ.همان: ۴۴ و ۴۵)

اما وصایای جامی برای ادارهٔ امور مملکت به همین موارد خلاصه نمی‌شود و نکات بسیاری در اخلاق سیاسی دارد. مثلا معتقد است پادشاه باید جاسوسان و منهیان راست گفتار و راسخ کردار داشته باشد تا احوال رعایا و گماشتگان را به او رسانند. (نگ.همان:۳۷) و باز معتقد است بهترین پادشاهان آن است که به کرکس ماند که گرداگردش مردار باشد؛ نه آن‌که به مردار ماند که گرداگردش را کرکسان گیرند! (نگ.همان)

اسکندر را گفتند: از چه سبب یافتی آنچه یافتی از دولت و سلطنت [...]؟ گفت: به استمالت دشمنان تا از غائلهٔ دشمنی زمام تافتند و از تعاهد دوستان تا در قاعدهٔ دوستی استحکام یافتند. (همان:۴۴)

جامی حزم و احتیاط و پرهیز از جولان دادن در مقابل دشمنان را نیز از زمرهٔ اخلاق حکمرانی می‌داند؛ هرچند آن را در تمثیلی جانوری بیان می‌کند:

روباه‌بچه‌ای با مادر خود گفت: مرا حیله‌ای بیاموز که چون به کشاکش سگ درمانم، خود را از او برهانم. گفت: آن حیله فراوان است؛ اما بهتر آن است که در خانهٔ خود بنشینی؛ نه او تو را بیند و نه تو او را بینی! (همان: ۱۱۸)

جامی حتی دربارهٔ کارگزاران حکومت نیز داد سخن داده و بزرگی کار را به حضور ایشان، و نه عزت ایشان را به بزرگیِ کار دانسته است (نگ.همان: ۳۴)

اخلاق و ادب در محضر خداوند:

تقریبا تمامی روضهٔ نخست و بسیاری حکایات از روضات دیگر بهارستان دربارهٔ حفظ و شرط ادب در محضر خداوند است. در این باب نیز جامی برای بیان حکایات خود هم به اقوال عرفا، هم اخبار و احادیث و... چنگ زده است.

منصور حلاج را قدس سره پرسیدند: مرید کیست؟ گفت: آن است که از نخست بارگه، حضرت حق را نشانهٔ قصد خود سازد. تا به وی نرسد به هیچ چیز نیارامد و به هیچ کس نپردازد. (همان: ۱۵)

حضرت معروف کرخی قدس سره گفته است: صوفی اینجا مهمان است. تقاضای میهمان بر میزبان جفاست. مهمان که با ادب بود منتظر بود نه متقاضی. (همان: ۱۷)

این آداب، حتی جزئیات زندگی را نیز دربر می‌گیرد؛ تا آنجا که جامی (به نقل از عرفا) معتقد است اگر توکل برخدا به قدری نباشد که شخص را از نگرانی معاش بازدارد، توکل واقعی نیست:

سهل بن عبدالله تستری قدس سره گوید: هرکه بامداد کند و همت او آن باشد که چه خورد، دست از وی بشوی! (همان: ۱۸)

ابوالحسن خرقانی قدس سره روزی با اصحاب خود گفت: در عالم چه بهتر بود؟ مریدان گفتند: شیخا هم شما بگویید. گفت: دلی که در وی همه یاد او بود. (همان:۲۰)

از اینگونه حکایات در بهارستان بسیار می‌توان یافت.

درکنار این حکایات (که یا در زمرهٔ ادب نفس است یا تدبیر منزل یا سیاست مدن و یا ادب در محضر خداوند) حکایات دیگری در بهارستان وجود دارد که چکیدهٔ نظریات و توصیه‌های حکمی جامی است. چهار نکتهٔ گزیدهٔ حکمت ـ که البته جامی از «یکی از حکما» نقل کرده است- این است: نخست ـ به زنان اعتماد نکن! دوم ـ به مال مغرور مشو. سوم ـ اسرارت را به هیچکس مگو. چهارم-فقط علوم ضروری را بیاموز. (نگ.همان: ۲۷ و ۲۸)

شبیه این حکمت گویی را جای دیگر از زبان ابن مقفع آورده است که چکیدهٔ کتابخانهٔ ملک هند این چهار توصیهٔ حکمی است: نخست- دلالت پادشاهان به عدالت. دوم ـ وصیت رعیت به نیکوکاری و فرمانبرداری. سوم ـ محافظت صحت ابدان. چهارم ـ نصیحت زنان در دوری کردن از بیگانگان. (نگ.همان: ۲۸)

جمع‌بندی:

جامی در بهارستان ـ که کتابی تعلیمی است ـ با استفاده از روش‌های گوناگونِ اثربخشیِ روایت، به بیان حکمت در حیطه‌های متفاوت پرداخته است. در این کتاب از شگردهایی چون استناد به آیات و روایات و اخبار، قول بزرگان صوفیه، نقل از حکمای کهن بدون نام بردن از ایشان، فابل (داستان‌های تمثیلی جانوران) و ... استفاده شده است. استفاده از چند بیت تاثیرگذار در پایان حکایت نیز از زمره شگردهای بلاغی جامی است. در بهارستان به حکمت در تمام حیطه‌ها (ارتباط فرد با خویش، ارتباط فرد با دیگران و ارتباط فرد با خداوند) پرداخته شده است.

کتاب نامه :

- ابن سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۶۰). **دانشنامهٔ علایی:** حکمت بوعلی. تصحیح احمد خراسانی. تهران: شرکت مطبوعات.

- ارسطو(۱۳۵۸). **سیاست**. ترجمهٔ حمید عنایت. تهران: [بی نا]

-جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۶۹). **بهارستان**. به کوشش ی.ادیب. تهران: صابر.

- ---------- (۱۳۷۴). **بهارستان**. به تصحیح اسماعیل حاکمی. تهران: اطلاعات، چ سوم.

- حکمت، علی‌اصغر (۱۳۲۰). **جامی**: متضمن تحقیقات در تاریخ احوال و آثار منظوم و منثور خاتم‌الشعرا. تهران: چاپخانهٔ بانک ملی ایران.

- دانش‌پژوه، محمدتقی (زمستان ۱۳۵۵). « **فن تدبیر منزل یا هنر کت‌خدایی و خانه‌داری**». نشریهٔ دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی مشهد، ش ۲۱.

- **دانشنامهٔ جهان اسلام** (۱۳۷۵). زیر نظر مصطفی میرسلیم و غلامعلی حداد عادل. تهران: بنیاد دایره‌المعارف اسلامی، ج۷.

- دهخدا، علی‌اکبر(۱۳۷۷). **لغت‌نامه**. تهران: انتشارات دانشگاه تهران، چ دوم از دورهٔ جدید.

- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۷). **شیخ عبدالرحمن جامی**. تهران: طرح نو.

بررسی تطبیقی مرأۀ و مرآت در آثار جامی و ابن‌عربی

دکتر رسول چهرقانی منتظر *
دکتر سعید قاسمی پُرشکوه**

چکیده

عبدالرّحمن جامی، شاعر قرن نهم هجری قمری، افزون بر اینکه شاعر و نویسنده‌ای زبردست و توانا در نظم و نثر فارسی و عربی است، یکی از شارحان آثار محیی‌الدّین ابن‌عربی نیز به شمار می‌رود؛ بنابراین، می‌توان بسیاری از موضوع‌ها را در آثار این دو پیگیری کرد که مقالۀ حاضر روی یکی از این موضوع‌ها تمرکز کرده و «مرأۀ: زن» و «مرآت: آیینه» و دیدگاه آن دو را در این باب، در آثار آنان بررسی کرده و پس از جمع‌آوری شواهد لازم، به تحلیل و سنجش دو دیدگاه پرداخته و بدین نتیجه دست یافته که جامی با وجود اینکه یکی از شارحان آثار ابن‌عربی است و افکار و آراء ابن‌عربی را در جای‌جای آثار او می‌توان مشاهده کرد، امّا دربارۀ موضوع «مرأۀ» هیچ‌گونه تأثیری از اندیشه‌های ابن‌عربی نپذیرفته است و تنها در بابِ «مرآت: آیینه» آراء آن دو سنخیّت دارند. اندیشه‌های جامی دربارۀ زن بر عکس ابن‌عربی، منفی و به نوعی می‌توان گفت برداشت‌های منفی او از آموزه‌های مذهبی و عُرف و شرایط زمانۀ اوست و افزون بر این، میان «مرأۀ» و «مرآت» بر خلاف وجۀ عرفانی افکار ابن‌عربی، در اندیشه‌های جامی پیوندی مشاهده نمی‌شود.

کلید واژه ها : جامی، ابن‌عربی، عرفان اسلامی، المرأۀ، مرآت.

---

* . استادیار دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی r.chereghani@yahoo.com
** . دانش‌آموختۀ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علّامۀ طباطبائی Saeedghpo@chmail.ir

مقدمّه

عبدالرّحمن جامی شاعر و نویسندهٔ قرن نهم هجری (م. ۸۹۸ ق.) صاحب آثار و مجموعه‌های نظم و نثر بسیاری است که در عالم ادب فارسی مشهور است. از آن جمله *سلسلةالذّهب*، *سلامان و ابسال*، *تحفةالأبرار*، *سبحةالأحرار*، *بهارستان* و... است. افزون بر این، «او هم از مشایخ سلسله‌ی نقشبندیّه و هم از نام‌آوران تصوّف نظری و مخصوصاً از شارحان برجسته‌ی آثار ابن‌عربی (م. ۶۴۸ ق.) که سلسلهٔ نقشبندیّه توجّه مخصوص به مکتب او داشته است، به شمار می رود» (*دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی*، ۱۳۸۶، ج۲: ۴۹۵)؛ به گونه‌ای که ابن‌عربی را «معلّم اوّل» مکتب وحدت وجودی و جامی را «معلّم ثانی» آن دانسته‌اند (ر.ک؛ مبلّغ، ۱۳۴۳: ۶۷). از این روی، بسیاری از موضوعات مشترک را می‌توان در آثار آن دو جست‌وجو و پیگیری کرد. یکی از این موضوع‌ها، مسألهٔ «مرأة» و «مرآت» و رابطهٔ آن دو در اندیشهٔ جامی و ابن‌عربی است. دربارهٔ «زن» و جایگاه آن، به‌ویژه در تصوّف اسلامی می‌توان نام زنان بسیاری را که قدم در سیر و سلوک گذاشته‌اند، در کُتُب صوفیّه مشاهده کرد. برای نمونه نام بسیاری از این زنان صوفیّه و عابده (۸۳ تن) در بخش پایانی کتاب *الطّبقات الصّوفیّة* عبدالرّحمن السّلمی احصاء شده است (ر.ک؛ السلمی النّیسابوری، ۱۴۱۹ق.: ۳۸۷)؛ امّا از آن سو، «مرأة: زن» در اشعار صوفیّه نیز وجههٔ خاصّی دارد و در آثار بسیاری از نامداران طریق تصوّف، به‌ویژه در غزلیّات صوفیانه می‌توان «مرأة» را نماد و رمز محبوب (ر.ک؛ هادی‌بور نهزمی، ۱۳۸۹: ۲۰۳ـ ۱۷۹) و یا در معنای صوفیانه و عرفانی آن، «ذات الهی» و «حبّ الهی» دانست (ر.ک؛ جودهٔ نصر، ۱۹۷۸م. : ۱۶۲)؛ چنان‌که ابن‌عربی در *ترجمان‌الأشواق* آنجا که از برخی زنان یا اسماء مؤنّث (مانند هند، قیس، لیلی، جمیل و بُثینه) نام می‌برد، به همین معنی نظر دارد که عاشق وصال بدان مرأة یا ذات الهی است که در صورت معشوق او متجلّی شده است و یا ابن‌فارض نیز در چکامهٔ صوفیانهٔ طویل خود با عنوان «نظم السّلوک»، به همین معنی اشاره می‌کند و به مرأة به عنوان معشوق خود می‌نگرد (برای آگاهی بیشتر در این باب، ر.ک؛ محمّد منصور، ۱۹۹۶م.: ۵۸ـ ۵۶).

مقصود از طرح این موضوع، مقایسهٔ اندیشهٔ دو نامبرده در این باب است. چنان‌که از آثار عبدالرّحمن جامی بر می‌آید، به طور کلّی می‌توان ادّعا کرد که اندیشهٔ وی در زمینه‌ی « مرآت: آیینه» کاملاً متأثّر از اندیشه‌های ابن‌عربی است؛ ولی دربارهٔ «مرأة: زن» از اندیشهٔ ابن‌عربی متأثّر نشده است و بیشتر تحت تأثیر آموزه‌های مذهبی، به‌ویژه تعالیم *قرآنی* است و دیدگاه او در بابِ «زن» منفی است و این نگرش منفی او تقریباً در سراسر آثار او مشهود است و جز چند مورد معدود که در بابِ پیرزنان و یک یا دو مورد از زنان عارفهٔ پیشین ذکر کرده، در سایر موارد دربارهٔ زن نگاهی مثبت ندارد. در اینجا نخست دو واژهٔ «مرأة» و «مرآت» از نظر واژگانی مورد بررسی قرار می‌گیرد و آنگاه رابطهٔ میان این دو واکاوی می‌شود، بدین منظور که آیا اصلاً میان این دو واژه پیوندی هست یا خیر؟ در بخش سوم، به اندیشه‌ی ابن‌عربی درباره‌ی موضوع مورد بحث پرداخته خواهد شد و در بخش چهارم، اندیشهٔ جامی در آثار او مورد بازبینی قرار می‌گیرد و در نهایت، از متن جستار حاضر نتیجه‌گیری خواهد شد.

پیشینه ی پژوهش

تاکنون به صورت تطبیقی به موضوع «زن» و «آیینه» در آثار جامی و ابن‌عربی پرداخته نشده است؛ هرچند در برخی از مقالات دیده می‌شود که به موضوع «زن» در آثار هر یک از دو نامبرده به گونهٔ مجزّا پرداخته‌اند و آنها عبارتند از:

- بختیار، مریم. (۱۳۸۹). «مقام زن در عرفان با تکیه بر آراء ابن‌عربی». *زن و فرهنگ*. دورهٔ ۱. شمارهٔ ۳. صص ۳۵ـ۳۹.

- بهمنی مطلق، یدالله و علی شربتی. (۱۳۹۰). «جایگاه زن در عرفان و تصوّف اسلامی (با تکیه بر آثار سنایی، عطّار و جامی)». *زن و فرهنگ*. سال سوم. شمارهٔ دهم. صص ۵۳ - ۶۹.

- جهانگیری، محسن. (۱۳۸۱). مقام زن در عرفان ابن‌عربی در حدود شریعت. ***فلسفه***. پاییز و زمستان. شمارهٔ ۷ و ۶. صص ۵-۲۰.

پرسش‌های پژوهش

این پژوهش در پی پاسخ دادن به پرسش‌های زیر است:

الف) دیدگاه ابن‌عربی دربارهٔ «مرأة: زن» و «مرآت: آیینه» در آثارش چیست؟
ب) آیا «مرأة: زن» و «مرآت: آیینه» در عرفان اسلامی، به‌ویژه اندیشهٔ ابن‌عربی با هم پیوندی دارد؟
ج) دیدگاه عبدالرّحمن جامی دربارهٔ مرأة و مرآت چگونه است؟
د) رویکرد جامی دربارهٔ زن و آیینه چه نسبتی با اندیشه‌های ابن‌عربی دارد؟

روش پژوهش

روش پژوهش در این جستار استقرایی است و پس از جست‌وجوی شواهد در آثار ابن‌عربی و جامی، به تجزیه و تحلیل توصیفی یافته‌ها دست زده است.

الف) بررسی واژگانی «مرأة» و «مرآت» و پیوند میان آن دو

با نگاهی به معجم‌ها و فرهنگ‌های لغت عربی مشاهده خواهد شد که واژهٔ «مرأة» از ریشهٔ «مرء» است و مرآت از ریشهٔ «رأی»، چنان‌که در فرهنگ *المنجد* آمده است: «مِرآة ـ مَراءِ و مَرَايَا، ج: آیینه» (لویس،۱۳۸۰، ج۱: ۶۳۲) و در جلد نخست این فرهنگ ذیل «مرأ» چنین ذکر شده است: «مَرء، مُرء و مِرء ـ مَرآن (تثنیه)، رِجال، ج (مِن غیر لفظ) و مؤنّث آن «مَرَة، مَرئَة» به ترک همزه و نسبت به آن «مرئی» است: مَرد» (همان، ج۲: ۱۸۸۹). در همین موضع، واژهٔ «أمرُؤ ـ إمرَأة (مؤنّث)» به معنی «انسان، مَرد» ذکر شده است (ر.ک: همانجا) که در معنای مذکّر و مؤنّث «انسان مرد و انسان زن» خواهد بود؛ بدین مفهوم که «انسانیّت» در «مرد و زن» نهفته و مقدّر است و مختصّ فقط مرد یا زن نیست. از سویی، مطابق افکار یونگی، می‌توان گفت در درون هر مردی، زنی و در درون هر زنی، مردی است، چنان‌که در عرفان ابن‌عربی نیز چنین است و وی گوید: «إنَّ الأنوثَةِ مِن نعتِ الرِّجالِ ...: همانا انوثت جزو ویژگی‌های مردان است ...» (ابن‌عربی، ۲۰۱۱م.: ۳۴۸) یا قیصری گوید: «واعلم، أنّ المرأة باعتبار الحقیقة عین الرّجل، و باعتبار التّعیّن یتمیّز کلٌّ منهما عن الآخر: بدان که زن به اعتبار حقیقت عین مرد است و (تنها) به اعتبار تعیّن هر یک از آن دو از دیگری متمایز هستند» (ر.ک؛ قیصری، ۱۳۷۵: ۱۱۵۸). نیز در *قرآن کریم* هرگاه سخن از «المَرء» می‌رود، بیشتر به معنای عامّ «انسان» است و نه خاصّه «مَرد» و فرد مذکّر: «... وَاعْلَمُواْ أنَّ اللّهَ

يَحُولُ بَيْنَ الْمَرْءِ وَ قَلْبِهِ...: ... و بدانید خداوند میان انسان و قلب او حایل می‌شود...» (الأنفال/ ۲۴). همچنین، واژهٔ «إمرَئَة ـ نِسَاء و نِسوَة، ج (مِن غیر لفظ): زن» (همان:۱۸۹۰) در *قرآن کریم* به معنی «زن» ذکر شده است و معنای عام آن را می‌توان «انسان زن» دانست؛ چنان‌که می‌فرماید: «**إِذْ قَالَتِ امْرَأَةُ عِمْرَانَ رَبِّ إِنِّي نَذَرْتُ لَکَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّرًا**...: هنگامی را که همسرِ عمران گفت: خداوندا ! آنچه را در رَحِم دارم، برای تو نذر کردم، که «محرَّر» (و آزاد، برای خدمت خانهٔ تو) باشد» (آل‌عمران/۳۵). بر خلاف واژهٔ «مَرأة» که در *قرآن* یاد نشده است (قرشی، ۱۳۷۱، ج۶: ۲۴۶).

چنان‌که مشاهده می‌شود، دو واژهٔ «مرأة» و «مرآت» از نظر ریشه با هم پیوندی ندارند؛ زیرا اوّلی از ریشهٔ آرامی و سریانی است و دومی از ریشهٔ «رؤیت» به معنی «دیدن» ذکر شده است: **«المَرْءُ و الْمَرْأَةُ بمعنی الرّجل و المؤنّثة منه: فمأخوذ مِن السریانیّة و الآرامیّة، ثمّ تشتق منه مشتقّات انتزاعا، فیقال المروءة و المروّة و المریء و التمرّء....و أمّا الْمِرْآةُ: فهو مِن مادّة الرؤیة لا مِنَ المرء»** (مصطفوی، بی‌تا، ج۱۱: ۵۷). با وجود این، می‌توان در زمینهٔ پیوند بین «مرء» و «مرآت» واژهٔ «مرئی» را مورد تأکید قرار داد که از سویی به معنای «دیدنی» است و از سوی دیگر، در نسبت از «مرء: مرد» است؛ ولی معنای دیگر آن «مرد با مروّت و مردمی» است (لویس،۱۳۸۰، ج۲: ۱۸۸۹).

امّا آیا می‌توان گفت که در عرفان اسلامی، به‌ویژه عرفان ابن‌عربی نیز پیوندی میان آنها نیست؟! این پرسش خود موضوعی است که در ادامهٔ این جستار بدان پاسخ داده می‌شود.

ب) دیدگاه ابن‌عربی دربارهٔ «مرأة» و «مرآت» و پیوند آنها

اگر در آثار ابن‌عربی جست‌وجو شود، دو دیدگاه متفاوت، امّا مثبت او دربارهٔ «زن» و «آیینه» روی می‌نماید. دیدگاه نخست او از جنبهٔ کاسمولوژی و وجودشناسی است که وی زن و آیینه را در مسیر خلق نزولی وجود مورد بررسی قرار می‌دهد، تا آنجا که بسیاری از آیات *قرآن کریم* و احادیث و روایات وارده از

پیغمبر اکرمﷺ را بر همین مبنا و در راستای اثبات اندیشه‌های خویش واکاوی می‌کند و دست به تأویل‌هایی می‌زند که در نهایت همه به نفع «زن» و «زنانگی» (انوثت، مادینگی) تمام می‌شود و برخی در نوشته‌های خود بدین موضوع پرداخته‌اند که از آن جمله است مقالهٔ دکتر محسن جهانگیری با عنوانِ *مقام زن در عرفان ابن‌عربی در حدود شریعت* که در فصلنامهٔ *فلسفهٔ* دانشگاه تهران به چاپ رسیده و دیگری مقالهٔ دکتر مریم بختیار با عنوان *مقام زن در عرفان با تکیه بر آراء ابن‌عربی* است که در مجلّهٔ *زن و فرهنگ* منتشر شده است؛ امّا تقسیم‌بندی به شیوهٔ ما در هیچ یک از این دو مقاله دیده نشد؛ ضمن اینکه به پیوند میان «زن» و «آیینه» نیز توجّه نشده که در این جستار بدان پرداخته می‌شود.

از دیدگاه وجودشناسی، در آثار ابن‌عربی عباراتی دیده می‌شود که از آن ارتباط و پیوند میان دو واژهٔ «مرأة» و مرآت» به ذهن متبادر و اثبات می‌شود. ابن‌عربی از یک نظر در بحث از «زن» به موضوع «انوثت: مادینگی» اشاره می‌کند و انوثت را گاهی برتر از ذکورت (نرینگی) می‌داند. برای این مطلب، هنگامی که سخن از «مرآت: آیینه» در آثار ابن‌عربی به میان می‌آید، به‌ویژه مطالب فصِّ نخست از *فصوص‌الحِکَم* به نظر می‌رسد که در بابِ آدمِ کلّی و مرآتِ وجه الهی بودن اوست؛ بدین مفهوم که آدم کلّی یا حقیقت محمّدیّه که روح ساری در کُلِّ عالَم و کائنات است، همچون آیینه‌ای برای ذات حق تعالی و اسماء و صفات اوست و در مراتب نزولی خلقت، کَون جامعی است که در نهایت تنزّلات خَلقی قرار دارد؛ امّا وقتی سخن از «مرأة» به میان می‌آید، فصّ آخر *فصوص‌الحِکَم*، یعنی فصِّ حقیقت محمّدیّه مورد تأکید قرار می‌گیرد و برجستگی بیشتری دارد که ابن‌عربی در آن با توجّه به حدیث مشهور نبوی ﷺ مبنی بر «حُبِّبَ إِلَیَّ مِن دُنیَاکُم ثَلاَثٌ: النِّسَاءُ وَ الطِّیبُ وَ قُرَّةُ عَینِی فِی الصَّلاَةِ: از دنیای شما سه چیز برای من محبوب شده است: زنان، بوی خوش و نور چشم من در نماز است» (فروزانفر، ۱۳۹۰: ۲۳۶) می‌کوشد به بیان تقدیم واژهٔ «النّساء» در معنی کاسمولوژی بپردازد و در تفسیر این حدیث شریف می‌گوید: پیامبر (ص) واژهٔ «نساء» را در این حدیث ذکر فرموده، چون این واژه جمعِ بِلا واحد است و نفرمود «المرأة»؛ بنابراین، با واژهٔ «النّساء» تأخیر وجودی زنان را اراده فرموده، چون «النسأة» به معنی «تأخیر» است؛ همچنان‌که وقتی می‌گوییم «نسیئة» خریدن، منظور خریدن با تأخیر است و از این روی، نتیجه می‌گیرد که دوستی و محبّت پیامبر (ص) زنان را

جز به مرتبهٔ وجودی نیست: **«فَمَا أَحَبَّهُنَّ إِلاَّ بِالمَرتَبَةِ...»** (ر.ک؛ خوارزمی، ۱۳۷۸: ۷۸۹- ۹۰)؛ بنابراین، ابن‌عربی واژهٔ «نساء» را بر گروه بشری اطلاق می‌کند که انوثت بر آنها غالب است، نه بر «مرأة» به معنی زن در عرف و اجتماع[۱]، و در واقع، رتبهٔ وجودی نَفْس کلّیّه را بیانگر است که پس از عقل اوّل جای دارد (ر.ک؛ کتو، ۲۰۰۸م.: ۱۴۲) و دوستی و محبّت پیامبر ﷺ بر زنان در واقع، دوستی عقل اوّل برای ظهور در نَفْس کلّیّه‌ای است که از آن صادر شده است. در جای‌جای کتاب *فتوحات مکّیّهٔ* وی نیز این معنا بسط داده شده است و برای اثبات پیوند میان «مرأة» و «انوثت» و «نَفْس کلّیّه»[۲]از احادیث مختلف بهره می‌برد و این از آن روست که **«...الأنثی فی التّصوّرات الصّوفیّه تجسّداً للنَّفس**: انوثت در تصوّرات صوفیه تجسّدی برای نَفس است» (جودهٔ نصر، ۱۹۷۸م. : ۱۵۲) و بدین ترتیب، از نظر او «انوثت» که در اندیشهٔ اسلامی و مذهبی، به «لوح محفوظ» و «نَفْس کلّیّه» از آن تعبیر می‌شود (همان: ۱۴۰)، از اوّلین موجود یعنی «عقل اوّل» یا «قلم اَعلی» و «حقیقت محمّدیّه» منبعث و صادر می‌شود و در تمام کَون و کائنات ساری است و این انوثت در رتبه متأخّر از عقل اوّل است و از گروهی از بشر که این ویژگی در آنها غالب است، به «نساء» تعبیر شده است از جهت تأخیر در وجود، که می‌توان این موضوع را با آنچه در افسانه‌ها و اسطوره‌ها و نیز احادیث و روایات اسلامی آمده مبنی بر خلقت مؤخّر زنان از (دندهٔ چپ) مردان، در پیوند دانست؛ مثلاً در *بحارالأنوار* از ابوبصیر به نقل از ابوعبدالله الصّادق ؑ آمده است که «مرأة: زن» از آن جهت بدین نام نامیده شد که از «مرء: مرد» زاده شده است؛ یعنی حوّاء از آدم: آفریده شده است: «**عَنْ أَبِي بَصِيرٍ عَنْ أَبِي عَبْدِ اللَّهِ ع قَالَ سُمِّيَتِ الْمَرْأَةُ مَرْأَةً لِأَنَّهَا خُلِقَتْ مِنَ الْمَرْءِ يَعْنِي خُلِقَتْ حَوَّاءُ مِنْ آدَمَ**» (مجلسی، ۱۴۰۴ق.، ج ۵۷ : ۲۶۵).

در زمینهٔ پیوند میان «مرأة» و «مرآت» می‌توان از سخنان خود ابن‌عربی استمداد جُست؛ بدین گونه که طبق نظر وی، اوّلِ اعداد فرد (افراد) عدد ثلاث (سه) است و نظام آفرینش بر اساس همین عدد پدید آمده است و سه پایهٔ خلقت عبارتند از: «حق، رجل و مرأة» (ر.ک؛ قیصری، ۱۳۷۵: ۱۱۶۷)؛ بدین مفهوم که **«کَانَ اللهُ وَ لَمْ یَکُنْ مَعَهُ شَیْئٌ**: خدا بود و با وی چیزی نبود» (صدری‌نیا، ۱۳۸۸: ۳۷۰) و پس از آن « إِنَّ اللهَ خَلَقَ آدَمَ عَلَی صُورَتِهِ: خداوند آدم را بر

صورتش آفرید» (همان: ۱۱۳). این «آدم کلّی و حقیقت محمّدی» همان عقل اوّل است و

نخستین صادر از واحد حقیقی، در واقع صورت حق تعالی است که از سویی، مرآتِ ذات الهی بود و از سوی دیگر، میل به دیدن روی خود داشت که از این میل و گرایشِ آدم (عقل اوّل)، حوّا (نَفْس کلّیّه) پدید آمد که در واقع، می‌توان گفت «حوّا درجهٔ ثانی در وجود متعیّن است و رمز نَف‌ْس کلّیّه است که بدان حوّاءِ سماویّه (Celestial Eve) نیز گویند» (Corbin, 1969: 168). از این تمایل و گرایش در عرفان به خلقت حوّا از دندهٔ چپ آدم تعبیر شده است: «حقیقت انسانیّه را در جمیع عوالم مظاهر است. پس مظهر اوّل او در عالم جبروت روحی است مسمّی به عقل اوّل. پس آدمِ اوّل اوست و حوّا نَفْس کلّیه است که از پهلوی چپ آدم مخلوق است و مراد از این جانب اَیسر جانبی است که یَلی خَلق است و یمین او جانبی است که یَلی حقّ است» (خوارزمی، ۱۳۸۵: ۱۰۰). به عبارت بهتر، «آدم کلّی» یا «حقیقت محمّدیّه» آیینهٔ ذات حق تعالی است و همچنان‌که هر آیینه‌ای دو وجه روشن و تیره دارد، مرآت حقیقت محمّدیّه نیز از دو وجه حقّی و خَلقی برخوردار است و وجهی که در آن اسماء و صفات را از ذات الهی استفاضه می‌کند، وجه حقّی آن، و وجهی که بر کَون و کائنات افادهٔ فیض می‌کند، وجه خَلقی آن است. از سویی، این افادهٔ فیض حقیقت محمّدیّه که همان عقل اوّل است، به وساطت نَفْس کلّیّه صورت می‌پذیرد که در واقع می‌توان گفت، همان وجه خَلقی حقیقت محمّدیّه است و از ازدواج عقل اوّل و نَفْس کلّی، عقل ثانی و به تبع آن، کائنات صادر می‌شود (ر.ک؛ مسلاتی، ۱۹۹۷م.: ۶۶). پس نَفْس کلّی ظرفی است برای افاضهٔ عقل کلّی و آیینه‌ای است برای آن، چرا که هرچه به اجمال در عقل کلّی است، تفصیلاً در نَف‌ْس کلّی نیز هست: **«والنَّفْسُ الکلّیة لإشتمالها عَلَی جمیع جزئیّات ما اشتمل علیه العقل الأول تفصیلا»** (قیصری، ۱۳۷۵: ۸۹) و اگر این نَفْس کلّیّه یا مرأهٔ نبود، این همه مظاهر کثیرهٔ موجودات نیز نمی‌بود: «چه مرأهٔ مظهری است از مظاهر کلّیّه که متفرّع می‌شود از او مظاهر کثیره» (خوارزمی، ۱۳۸۵: ۷۸۶). همچنین همان‌گونه که حق‌تعالی دوست داشت که خود را در آیینهٔ ذات آدم کلّی مشاهده فرماید، آدم نیز دوست داشت خود را در ذاتِ صورت خود که مرأهٔ

همان صورت اوست، مشاهده نماید: **«فبطن نفس الرّحمن فیما کان به الإنسان إنساناً. ثمّ انشقّ له منه شخصاً علی صورته سمّاه إمرأة فظهرت بصورته، فحنّ إلیها حنین الشّیء إلی نفسه و حنّت إلیه حنین إلی وطنه:** پس مستتر شد حق یعنی روح

حاصل از نَفَس رحمانی در جوهری که انسان به آن انسان است... بعد از آن بیرون آورد از او شخصی بر صورتش و او را مرأة نام نهاد. پس میل کرد به سوی او چون میل کُلّ به جزوش و مرأة نیز به سوی او میل کرد چون میل چیزی به وطنش أعنی اصلش» (همان: ۷۸۵). در واقع، به قول قیصری، زن صورت مرد و ظاهر او و جزئی است از مرد که از او جدا شده است و شوق نبی ﷺ به زن از بابِ شوق کُل به جزء خود است: «**و لمّا کانت المرأة ظاهرة مِنَ الرّجل فی الأصل، کانت کالجزء منه الفصل و ظهر بصورة الأنوثة، فحنینه ﷺ إلیهنّ مِن بابِ حنین الکُلّ إلیجزئه»** (قیصری، ۱۳۷۵: ۱۱۵۸). از این روی، حُبّ تماشای آدم در ذات مرآت‌سان مرأة (زن) از جنس حبّ ذات الهی برای تماشای خود در آیینهٔ ذات آدم کلّی است: «رسول مرأة را به همان دوستی دوست می‌دارد که حق رسول را بدان دوست داشت. لاجرم دوست داشتن رسول مرأة را از برای تخلّق است به خُلق الهی که آنچه بر صورت اوست و از او متفرّع شده است، دوست می‌دارد» (خوارزمی، ۱۳۸۵: ۷۸۶).

با این سخنان، تاکنون موارد زیر ثابت است:

۱- نخستین مخلوق، آدم کلّی یا حقیقت محمّدیّه است. ۲- حقیقت محمّدیّه از سویی صورت حق است. ۳- از سوی دیگر نیز مرآت ذات حق است که حق خود را در آن به تماشا می‌نشیند. ۴- خود این مرآت دو وجه حقّی و خَلقی دارد. ۵- وجه خَلقی آن حوّا (نفس کلّیه) است. ۶ـ عقل اوّل (آدم) به نَفس کلّیه (حوا) میل و حنین دارد و بر عکس آن نیز صادق است که از آن در الفاظ و عبارات ابن‌عربی به «حنین: گرایش و شوق» تعبیر شده است. ۷- محبّت آدم به حوّا از جنس محبّت حق به آدم است. ۸- حوّا صورت و مظهر آدم است و از آن مظاهر کثیرهٔ عالم پدید می‌آید.

از دیدگاه عُرف و بشری نیز اگر در آثار ابن‌عربی جست‌وجو شود، وی به «زن» احترام بسیاری می‌گذارد و بدو به دیدهٔ اکرام و تکریم می‌نگرد. وی می‌گوید که در اوان جوانی به زنان هیچ رغبتی نداشت؛ امّا چون حقیقت حدیث نبوی ﷺ را

که پیش از این ذکر شد، درک کرد، از همه به زنان مهربان‌تر گردید (ر.ک؛ ابن‌عربی، بی‌تا، ج۲: ۱۲۴- ۱۲۵). با نگاهی گذرا به آثار او در می‌یابیم که وی از زنانی که در زندگی شخصی وی نقش داشته و یا بر او تأثیر روحانی داشته‌اند، به

نیکی و بزرگی یاد می‌کند؛ چنان‌که این سخن از دیوان ***ترجمان‌الأشواق*** او از اشعاری که برای نظام، دختر مکین‌الدّین اصفهانی سروده، کاملاً آشکار و مبرهن است. از سویی، وی در مسیر سیر و سلوک خود، تحت تربیت زنانی بوده که از آنها با احترام و بزرگی یاد می‌کند؛ از آن جمله است أمّ الزّهراء و فاطمه قُرطُبی بنت ابن‌المثنّی «که او را مادر خطاب می‌کرد» (برای آگاهی بیشتر، ر.ک؛ جهانگیری، ۱۳۹۰: ۴۱-۴۲) یا خواهر مکین‌الدّین که او را «شیخةالحجاز و فخرالنّساء بنت رستم معرّفی می‌کند» (همان: ۷۶). همچنین در دیوان ابن‌عربی از کسان زیادی نام برده شده که خود به دست خویش بدان‌ها خرقه پوشانده است و از آنها به نیکی و بزرگی یاد می‌کند. همهٔ اینها بیانگر این است که مقام زن در نظر ابن‌عربی بسیار بالا است و حتّی «به تساوی حقوق مرد و زن بسنده نمی‌کند، بلکه أحیاناً زنان را بر مردان برتری می‌دهد» (همان،۱۳۸۱: ۶). از نظر او ازدواج و نکاح ارزشمند است و تجرّد و بریدن از دنیا، مورد نکوهش (ر.ک؛ ابن‌عربی، بی‌تا، ج ۲: ۲۱۷). از نظر او محبّت به زنان مایهٔ قُرب الهی است و آن را میراث نبوی می‌داند (ر.ک؛ همان، ج۳: ۲۷۶)؛ چون دوست‌داشتن زنان از دوست داشتن الهی نشأت می‌گیرد: «فلهذا کلّ حبّ النّساء لِمُحَمّد ﷺ عن تحبّب الإلهی: از برای همین معنی ... حبّ نساء در قلب محمّدی ﷺ از تحبّب الهی بود...» (خوارزمی، ۱۳۸۵: ۷۹۴) و عارف حقیقی را کسی می‌داند که قدر زنان را بداند و مایهٔ کمال عارف آن است که زنان را دوست بدارد؛ چون دوست‌داشتن زنان، میراث نبوی و حبّ الهی است و چنین عارفی است که در دوست داشتن زن بُخل نمی‌ورزد: «**فمَن عرف قدر النّساء و سرّهن لم یزهد فی حبّهنّ، بل مِن کمال العارف حُبّهُنَّ فإنّه میراث نبوی و حبّ إلهی**» (ابن‌عربی، بی‌تا، ج۳: ۲۸۵ـ ۲۸۶).

بنابراین، «زن» در معنای عُرف و عام، و مقام او نیز از نظر ابن‌عربی جایگاه بالایی دارد و در آثار خود به نوع و جنس زن نیز همچون زن در مقام انوثت و آیینگی نَف□س کلّیه برای عقل اوّل و به عبارت ساده‌تر، زن در مقام الهی و

روحانی خود احترام ویژه‌ای قائل است. شاید به جرأت بتوان گفت که بنا به گفتهٔ خود ابن‌عربی که پس از درک حقیقت حدیث نبوی مبنی بر «حُبِّبَ إِلَیَّ...» به زنان بیش از همه مهر می‌ورزید، نتیجهٔ نخست یعنی احترام به نوع و جنس زن

برخاسته از نتیجهٔ دوم، یعنی درک مقام زن در نظام خلقت و سیر وجودشناسی اوست؛ چنان‌که خود می‌گوید:

«إذَا تجلَّیَت لی أنثَی أُهیمُ بهَا وَ لَو تَجَلَّیَتْ لی فی أقبَح الصُّوَر»

(همان، ۲۰۱۱م.: ۲۲۶).

یعنی هنگامی که انوثت برایم تجلّی کرد، از آن حیران شدم؛ هرچند که در زشت‌ترین صورت‌ها برایم آشکار شد.

به هر روی، به عنوان نتیجهٔ این بحث می‌توان گفت که ابن‌عربی به «زن» در حیطهٔ وجود و موجود، نظر مثبت دارد و به دیدهٔ اعزاز و اکرام بدو می‌نگرد و نه تنها او را آیینهٔ مرد به عنوان آدم کلّی و نخستین موجود و مخلوق می‌داند، بلکه تکریم او از زنِ نوعی تا بدان حدّ است که گاهی او را بر مردان برتری می‌دهد و در دستگاه خلقت او را صاحب صفات الهی می‌داند که مهم‌ترین آنها صفت «خلقت» است که بدون او امتداد اعیان ثابته به جهان و پدیدهٔ آفرینش مختل می‌شود.

ج) دیدگاه جامی دربارهٔ «زن» و «آیینه»

با مطالعهٔ آثار نورالدّین عبدالرّحمن جامی، دیدگاه او دربارهٔ «آیینه» را می‌توان با نظر ابن‌عربی در آثارش همخوان و هماهنگ دید؛ چنان‌که وی در فصِّ نخست از *نقدالنصّوص فی شرح نقش‌الفصوص* دربارهٔ آیینه بودن آدم کلّی شرح و تفسیر دارد و آدم کلّی را که نخستین مخلوق است، آیینه‌ای برای ذات الهی دانسته است (ر.ک؛ جامی، ۱۳۷۰: ۸۲-۱۱۰)؛ امّا در هیچ جای از این کتاب به «زن» به عنوان آیینهٔ مرد اشاره نشده است. این سخن دربارهٔ سایر آثار جامی نیز صادق است و نمی‌توان نظریّهٔ نخست ابن‌عربی را در بابِ تکریم «زن» در حوزهٔ وجودشناسی (به عنوان آیینه‌ای برای آدم کلّی یا حقیقت محمّدیّه) مشاهده کرد؛ به گونه‌ای که گویی این اندیشه به

او نرسیده است! وی هم به تعیّن ثانی و هم به کَون «مرآت» اطلاق می‌کند؛ امّا به انوثت مطرح در اندیشهٔ ابن‌عربی توجّهی نشان نداده است:

«بعد از آن در تعیّن ثانی، شد مفصّل شئون پنهانی....

وَز پی آن حقائق مذکور، آمد از موطن بطون به ظهور
گرچه بودند باطن اندر ذات، ظاهر ذات بود چون مرآت
عکس باطن نمود در ظاهر گشت امکان وجوب را ساتر»

(جامی، ۱۳۷۸، ج۱: ۱۳۲).

سپس در ادامه پس از پیدایش کَون و عالَم هستی، آن را چونان آیینه‌ای بدون جلا می‌داند که آدم جلای آن آمد:

«آمد آیینه جمله کَون ولی، همچو آیینه‌ای نکرده جلی
ننمود اندرو به وجه کمال صورت ذوالجلال و الإفضال
زانکه بود این تفرّق عددی، مانع از سرّ جمعی احدی
گشت آدم جلای این مرآت شد عیان ذات او به جمله صفات
مظهری گشت کلّی و جامع سرّ ذات و صفات از او لامع
متجلّی شد اندر این مظهر همه اسماء به رنگ یکدیگر
شد تفاصیل کَون را مجمل بر مثال تعیّن اوّل
به وی این دایره مکمّل شد آخرین نقطه عین اوّل شد
مصحفی گشت جامع آیات هستیش غایت همه غایات»

(همان).

چنان‌که از این ابیات بر می‌آید، گویی فصّ نخست *فصوص‌الحِکَمِ* ابن‌عربی را به فارسی ترجمهٔ منظوم کرده است! یا در *هفت اورنگ* در طیّ داستان نسبت دینی افراد با حضرت رسول اکرم ﷺ و عدم فایدهٔ نسبت طینی با آن حضرت، شیخ مِهنه را چونان مرآتی دانسته است که عکس حوادث جهان در آن مرآت متجلّی می‌شود:

«شیخ آیینه‌ای است لیک کری رویش از رنگ احتجاب بری
گشته در مرکز جهان مرکوز رو به روی جهانیان شب و روز

هر چه ظاهر شود ز جمله جهات منعکس گردد اندر آن مرآت»
(همان: ۲۱۵).

بر اساس این ابیات و مطابق نظر ابن‌عربی، اولیاء الله یا در زبان جامی شیوخ کامل نیز در حُکم انسان کامل هستند که مرآت جهان و مافیها و به تناسب آن، مضامین تعیّن اوّل یا ذات حق هستند.

تمام نظر عرفانی جامی دربارهٔ «مرآت: آیینه» در همین چند بیت خلاصه می‌شود و بیش از این دربارهٔ آیینه نمی‌توان در آثار او یافت؛ امّا دربارهٔ «زن» در نگاه عُرفی و اجتماعی و به عنوان جنس و نوع زن، جامی بر عکس ابن‌عربی تقریباً در تمام موارد نگاه منفی دارد و تنها در یکی دو مورد، از برخی از زنان صوفی‌مسلک گذشته به نیکی یاد می‌کند. البتّه با این یادآوری که وی در *بهارستان* خود هنگامی که به ذکر صوفیان معروف گذشته می‌پردازد، به هیچ یک از زنان این طایفه مثل رابعهٔ عدویه با چنان شهرت و آوازه‌ای اشاره‌ای نکرده است. در *هفت اورنگ* دربارهٔ زنی که در دیار مصر سی سال در مقام حیرت بر یک جای مانده بود، آمده است:

«زن مگویش که در کشاکش درد، یک سر موی او به از صد مرد
مرد و زن مست نقش پیکر خاک جان روشن بُوَد از اینها پاک»
(همان: ۲۱۸).

یا در جای دیگر در داستان بازغه نامی از نسل عاد می‌گوید:

«دلا مردانگی زین زن بیاموز به ماتم شیوه بین شیون بیاموز»
(همان، ج۲: ۱۰۳).

با توجّه به این ابیات، می‌توان به نتیجهٔ دیگری نیز دست یافت و آن اینکه از نظر جامی نیز زنان قادرند به مراتب و درجات بالایی در سیر و سلوک نائل شوند؛ امّا بر خلاف مردان نادر و شمار آنان معدود است و در این نظر با ابن‌عربی هم‌آواست.

امّا دربارهٔ نگاه منفی جامی نسبت به زنان می‌توان گفت که در بسیاری از موارد نگاه مردانهٔ جامی در آثارش کاملاً مشهود است و از سویی، مردان را بر زنان برتری می‌دهد و از زبان شخصیّت‌های داستانی آثار خود زنان را با صفات منفی، همچون «بسته‌بال» و «بیچاره» می‌خواند که عشق‌ورزی کار آنان نیست، بلکه مایهٔ ننگ و

عیب و عار آنان است و نیز مالک کار خود نیستند و ظاهراً نقیض همهٔ این موارد را برای مردان پذیرفته است:

«مردان همه‌جا خجسته‌حالند — بیچاره زنان که بسته‌بالند
آمد شد عشق کار زن نیست — زن مالک کار خویشتن نیست
عشقی که برآورد سر از جیب — از مرد هنر بُوَد ز زن عیب»

(همان: ۲۵۰).

از سوی دیگر، مردان را از زنان بر حذر می‌دارد؛ چنان‌که در نصیحت مجرّدان پیوسته از زنان به بدی یاد می‌کند و اصولاً ازدواج را «تعلّق به زن» و تعلّق به زن را «دست و پا بستن» می‌خواند و توصیه به تجرّد می‌کند، تا همچون عیسی (ع) وارسته به آسمان‌ها عروج کنند و از نظر او (که از زبان حکیمی بیان می‌کند)، این تعلّق به زن و ازدواج، نوعی بی‌خِرَدی و به نوعی، دیوانگی است:

«تعلّق به زن دست و پا بستن است — تجرّد از آن بند وارستن است...
چه خوش گفت دانا حکیمی که گفت: — که دارم ز خواهندهٔ زن شگفت
پدر زن که دختر به چشمش نکوست، — دل و دیده‌اش هر دو روشن به اوست،
بُوَد بر دلش دختر آنسان گران، — که صد گونه اندوه بر دیگران
کند سیم و زَر وام بهر جهیز — که سویش شود رغبت شوی تیز
دو صد حیله در خاطر آویزدش — که تا از دل آن بار برخیزدش
ز ناگه سلیمی ز تدبیر پاک — نهد پا در آن تنگنای هلاک
ز جان پدر گیرد آن بار را — شود طوق‌کَش غلّ ادبار را
یکی شاد کانش ز گردن فتاد — یکی خوش که آن را به گردن نهاد
خرَد نام آن کس نه بخرد نهد — که این بار بیهوده بر خود نهد...»

(همان: ۸۱ـ۴۸۰).

جامی در مواضع دیگری از آثار خود نیز، همهٔ ویژگی‌های بد را برای جنس «زن» بر می‌شمارد و آنان را مایهٔ گرفتاری و بند می‌داند، حتّی برای شیوخی که مایل به تکامل روحی و رسیدن به مرحلهٔ کمال هستند؛ چنان‌که در بیان حال شیوخ ناسپرده راه و نرسیده به مقام کمال گوید:

«وان دگر شیخ بین خلق جهان، کرده خود را عَلَم به ذکر نهان

چشم پوشیده لب فروبسته نَفَس از حرف و صوت بگسسته...
گاهی از فکر زن فتاده به بند گه فرو مانده در غم فرزند...
رفته از همّت فرومایه در جوال خیال بی‌مایه
بر زن و دخترش فکنده نظر هر یکی را جدا کشیده به بر»

(همان، ج۱: ۸۶).

شاید در بررسی نخستین، چنین به نظر آید که دیدگاه جامی دربارهٔ «زن» برگرفته از عُرف و اجتماع دورهٔ اوست و به قولی، در عهد جامی «زن در حوزهٔ پسندهای قرون وسطایی می‌زیسته است» (ر.ک؛ مایل هروی، ۱۳۳۷: ۱۲۳) و به زن با بدبینی نگریسته می‌شده (ر.ک؛ صدقی، ۱۳۸۰: ۱۳۸)؛ امّا اگر دقیق‌تر نگریسته شود، نظر او بیشتر برگرفته از آموزه‌های *قرآن* و حدیث است؛ به عنوان نمونه وی می‌گوید:

«حیف بُوَد کز پی فرزند و زن، داغ نهی این همه بر خویشتن»

(جامی، ۱۳۷۸، ج۱: ۵۱۲).

منظور شاعر در این بیت، گردآوردن مال و اموال به خاطر زن و فرزند است که مخاطب را از داغ زر و مسکوک نهادن بر خود به خاطر نان‌خوران نهی می‌کند؛ چنان‌که خداوند متعال در *قرآن کریم* در بابِ کسانی که به جمع کردن بی‌حاصل مال می‌پردازند و آن را در راه خدا انفاق نمی‌کنند، می‌فرماید: **«...وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَ لاَ يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللهِ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ**: و کسانی که طلا و نقره را گنجینه (و ذخیره و پنهان) می‌سازند، و در راه خدا انفاق نمی‌کنند، به مجازات دردناکی بشارت ده» (التّوبه/۳۴). سپس در آیهٔ پسین، دربارهٔ این عذاب الیم می‌فرماید: **«يَوْمَ يُحْمَى عَلَيْهَا فِي نَارِ جَهَنَّمَ فَتُكْوَى بِهَا جِبَاهُهُمْ وَ جُنُوبُهُمْ وَ ظُهُورُهُمْ هَذَا مَا كَنَزْتُمْ لأَنفُسِكُمْ فَذُوقُواْ مَا كُنتُمْ تَكْنِزُونَ**: در آن روز که آن را در آتش جهنم، گرم و سوزان کرده، و با آن صورت‌ها و پهلوها و پشتهایشان را داغ می‌کنند؛ (و به آنها می‌گویند): این همان چیزی است که برای خود اندوختید (و گنجینه ساختید)! پس بچشید چیزی را که برای خود می‌اندوختید» (التّوبه/۳۵). نیز در جای دیگر می‌گوید:

«هر چه جز حق همه غم است و حَزَن چه سرا و دکان و بچّه و زن»
(جامی، ۱۳۷۸، ج۱: ۱۹۴).

مفهوم بیت فوق را نیز می‌توان برگرفته از آیهٔ کریمهٔ زیر دانست که می‌فرماید: **«وَاعْلَمُواْ أَنَّمَا أَمْوَالُكُمْ وَ أَوْلاَدُكُمْ فِتْنَةٌ وَ أَنَّ اللّهَ عِندَهُ أَجْرٌ عَظِيمٌ:** و بدانید اموال و اولاد شما وسیلهٔ آزمایش است؛ و (برای کسانی که از عهدهٔ امتحان برآیند،) پاداش عظیمی نزد خداست» (الأنفال/ ۲۸ و نیز؛ التّغابن/۱۵). یا در جای دیگر که مال و فرزند و فزونی آنها را مایهٔ عذاب معرّفی می‌فرماید: **«فَلاَ تُعْجِبْكَ أَمْوَالُهُمْ وَ لاَ أَوْلاَدُهُمْ إِنَّمَا يُرِيدُ اللّهُ لِيُعَذِّبَهُم بِهَا فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَ تَزْهَقَ أَنفُسُهُمْ وَ هُمْ كَافِرُونَ:** و (فزونی) اموال و اولاد آنها، تو را در شگفتی فرو نبرد؛ خدا می‌خواهد آنان را به وسیلهٔ آن در زندگی دنیا عذاب کند و در حال کفر بمیرند!» (التّوبه/۵۵ و آیهٔ ۸۵). نیز برخی از زنان و اولاد را دشمن مؤمنان معرّفی فرموده که باید از آنان پرهیز کرد: **«يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّ مِنْ أَزْوَاجِكُمْ وَ أَوْلَادِكُمْ عَدُوًّا لَّكُمْ فَاحْذَرُوهُمْ...:** ای کسانی که ایمان آورده‌اید! بعضی از همسران و فرزندانتان دشمنان شما هستند، از آنها برحذر باشید...» (التّغابن/۱۴). یا در جای دیگر گوید:

«زِ کید زن دل مردان دو نیم است زنان را کیدهایی بس عظیم است
عزیزان را کند کید زنان خوار به کید زن بُوَد دانا گرفتار
ز مکر زن کسی عاجز مبادا زن مّکاره خود هرگز مبادا»
(جامی، ۱۳۷۸، ج۲: ۴۲ـ۱۴۱).

که برگرفته از آیهٔ شریفهٔ **«...إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ**: ...که مکر و حیله شما زنان، عظیم است» (یوسف/۲۸).

و نمونه‌های دیگر از این دست که می‌توان در آثار جامی مورد بررسی و جست‌وجو قرار دارد.

افزون بر تعالیم *قرآنی*، آموزه‌های احادیث و روایات را نیز می‌توان در شکل‌گیری اندیشه‌های منفی جامی نسبت به زنان رصد کرد؛ چنان‌که مثلاً در ابیات زیر که در نقص زنان آرد:

«زن چه باشد ناقصی در عقل و دین هیچ ناقص نیست در عالَم چنین
دور دان از سیرت اهل کمال، ناقصان را سُخره بودن ماه و سال
پیش کامل کو به دانش سرور است سُخرهٔ ناقص ز ناقص بدتر است»

(جامی، ۱۳۷۸، ج۱: ۴۱۰).

مفهوم ابیات را می‌توان در این سخن از امیرالمؤمنین علی ؑ مشاهده کرد که: «معاشر النّاس إنّ النِّسَاء نواقصُ الإیمان، نواقصُ الحظوظ، نواقصُ العقول...: ای گروه مردم! زنان در ایمان و حظّ و عقل ناقص هستند...»[۳](*نهج‌البلاغه*/ خ۷۹). یا در باب سخرهٔ زنان بودن در احادیث نبوی ﷺ مواردی است که دربارهٔ اطاعت مرد از زن (سُخرگی مرد نسبت به زن) دیده می شود؛ از آن جمله: «طَاعَةُ النِّساء نَدَامَةٌ: اطاعت از زنان پشیمانی است» (*نهج‌الفصاحه*، ۱۳۸۵: ۲۶۸) و **«هَلَکَتِ الرِّجَالُ حِینَ أَطَاعَتِ النِّسَاءَ:** مردانی که اطاعت زنان کنند، به هلاکت می‌افتند» (همان: ۴۵۹).

در بسیاری از موارد جامی از متن و مفهوم احادیث و روایات استفاده می‌کند و از آنها در جهت تخریب عنصر وجودی زن، کما هی، بهره می‌برد و در جای‌جای آثار خود به طُرق مختلف دست بدین کار می‌زند که معمول‌ترین آنها این است که افکار خود را از زبان شخصیّت‌های داستانی بیان می‌کند؛ مثلاً با توجّه به مفهوم حدیث زیر که در آن به نیکی نسبت به زنان امر شده است و می‌توان گفت که در جهت رعایت حال زنان از سوی مرد است و حدیث خود مضمون و مفهومی مثبت دارد، چنان‌که حضرت نبوی ﷺ می‌فرماید: **«اِستَوصوا بالنِّساءِ خَیراً، فَإنَّ المَرأَةَ خُلِقَت مِن ضِلعٍ أَعوَجِ**...: با زنان به نیکی رفتار کنید؛ زیرا زن از دندهٔ کج خلق شده است...»[۴](همان: ۵۴)، گویی عبدالرّحمن جامی تنها به بخش نخست حدیث توجّه دارد و کج بودن ذاتی زن را از حدیث استنباط می‌کند و زن را به دو رویی، کج روی و دروغگو بودن در اقوال و احوال متّهم می‌کند و می‌گوید:

«زن از پهلوی چپ شد آفریده — کس از چپ راستی هرگز ندیده
بداند هر که بشناسد چپ از راست — که از چپ راستی مشکل توان خواست»

(جامی، ۱۳۷۸، ج۲: ۱۳۹).

این در حالی است که ابن‌عربی از همین حدیث شریف، به تمام و کمال بهره می‌برد و با ذهنی زیبا و باز گوید:

«و ما ذاک إلاّ عَن وجود تحقّقتْ — به المرأةُ الدّنیا و مرتبةً عُلیا
و قد صحَّ عند النّاس أنّ وجودَها — منَ النَّفْس فی القرآن والضّلع العوجا
فإن رمتَ تقویماً لها قد کسرتَها — و ما کسرُها إلاّ طلاقٌ به تُبلی
و إنْ شئتَ أن تبقی بها متمتّعاً — فمعوّجها یبقی و راحتُکم تُفنی»

(ابن‌عربی، ۲۰۱۱م.: ۱۵۵).

یعنی آن (انوثت) جز از وجودی است که بدان مرأۀ دنیا و مرتبۀ والای (آن) پدید آمده است. مردم بر این باورند که وجود زن از نَفْس در *قرآن* و دندۀ کج آفریده شده است که اگر بخواهی آن را راست کنی، خواهی شکست و شکستن آن جز جدایی نیست که بدان گرفتار آیی و اگر بخواهی از زن متمتّع گردی، کجی او به همان گونه باقی می‌ماند و آسایش شما از بین رود.

همچنین، جامی زن را موجودی می‌داند که مظهر منیّت و پیوسته در پی این منیّت است و در واقع، به نوعی با نگاهی واقع‌گرایانه به مسائل بیولوژیکی زن و مرد، مردان حقیقی را منی‌افکن می‌داند و کسی را که به این درجه رسیده باشد که منیّت را از خود دور کند، «مرد» می‌خواند؛ ولی این چنین کسی هرگز «زن» نخواهد بود؛ چون زن به سرشت و به قهر و قسر، منیّت‌پذیر است؛ چنان‌که در واقعیّت خارجی و با توجّه به جنس زن و مرد نیز این‌گونه است و از این روی می‌گوید:

«شو چو مردان منی از خویش فکن نه منی جو و منی گیر چو زن»

(جامی، ۱۳۷۸، ج۱: ۶۶۴).

بسیاری دیگر از صفات منفی را نیز شاعر برای زنان در آثار خود ذکر کرده است که همۀ آنها به نوعی از نگاه غیر عرفانی و عُرفی او حکایت دارد و چنان‌که یاد شد، بیشتر نقش آموزه‌های *قرآنی* و حدیثی در آنها پُر رنگ است و یا به طور کلّی می‌توان گفت که دیدگاه نیمه‌مذهبی نسبت به زن دارد. از آن روی، «نیمه‌مذهبی» ذکر شد که شاعر از مدح و ذمّ زن در معارف مذهبی بیشتر به جنبۀ منفی آن متوسّل می‌شود و بر عکس ابن عربی، همۀ توجیه‌ها و تفسیرهای او اوّلاً از آیات قرآن کریم، سطحی و مستقیم است و ثانیاً از تعالیم احادیث و روایات وارده، تأویل‌ها و تفسیرها و توجیه‌های منفی دارد. همچنین می‌توان گفت که وی به اصطلاح امروزی، رویکردی جنس‌گرا نسبت به زن دارد و زنان را برده‌های جنسی شهوت‌رانان می‌داند که در مقام تمثیل، می‌توان گفت، در نگاه او زنان همچون آبی هستند برای فرونشاندن آتش شهوت مردان:

«چاره نبوَد اهل شهوت را ز زن صحبت زن هفت بیخ عمرکن»

(همان: ۴۱۰).

اساساً این بخش از ابیات جامی «در مذمّت زنان» است و همهٔ ابیات در سرزنش جنس زنان آمده و دادِ سخن را در این حوزه سر داده است. وی زنان را نخلی مومین می‌داند که شاخ وفا ندارد، گُلَش مشکین‌بو و میوه‌اش شیرین نیست و نیز آنان را خائن و بدعهد معرّفی می‌کند:

«نخلی است ولی زِ موم بسته — کز یک جنبش شود شکسته
نی از گُل او مشام مشکین — نی میوهٔ او به کام شیرین
بر وی همه شاخ و برگ بستند — جز شاخ وفا کزو شکستند...
چون با دگری شود هم‌آغوش — پیمان تو را کند فراموش
بگسل کفش از کف نگارین — چون پاک شد از نگار پارین
کرده است به دست دیگر آهنگ — کف را مده از حنای او رنگ»

(همان، ج۲: ۳۴۱).

یا در موضع دیگر گوید:

«گرچه باشد چهره‌اش لوح صفا — خالی است آن لوح از حرف وفا
در جهان از زن وفاداری که دید — غیر مکّاری و غدّاری که دید
سالها دست اندر آغوشت کند — چون بتابی رو فراموشت کند
گر تو پیری یار دیگر بایدش — همدمی از تو قوی‌تر بایدش
چون جوانی آید او را در نظر — جای تو خواهد که او بندد کمر»

(همان، ج۱: ۴۱۰ـ۴۱۱).

که یادآور ابیات زیر از امیرالمؤمنین علی بن أبی‌طالب است که می‌فرماید:

«دَع ذِکرَهُنَّ فَمَا لَهُنَّ وَفَاءُ — رِیحُ الصَّبَا وَ عُهُودُهُنَّ سَوَاءُ
یَکسِرنَ قَلبَکَ ثُمَّ لاَ یَجبُرَنهُ — وَ قُلُوبُهُنَّ مِنَ الوَفَاءِ خَلاَءُ»

(دیوان الإمام علی بن أبی‌طالب، ۱۴۲۶ق.: ۱۴).

یعنی از یاد زنان بپرهیز که وفایی ندارند و باد صبا و عهد آنان (در حُکم،) یکسان است. دلت را می‌شکنند و دیگر آن را ترمیم نمی‌کنند؛ چون دلهایشان از وفا تهی است.

د) مقایسهٔ افکار ابن‌عربی و جامی دربارهٔ زن

در مقایسهٔ افکار جامی با ابن‌عربی می‌توان به دو نکته اشاره کرد: نخست اینکه جامی در آثار خود بیشتر «تجرّد» را می‌ستاید و مخاطب را به تجرّد و دوری از تعلّق به زن تشویق می‌کند؛ چرا که اوّلاً هر سالک و مرد رهی که همهٔ اسباب جهان را یکسو ننهد، زن‌صفت است و به قول خود شاعر، حتّی زن از او بهتر و برتر است:

«کسب اسباب بُوَد پرده‌گری شیوهٔ فقر و فنا پرده‌دری
مردیی کن همه را یکسو نه ورنه در فقر و فنا زن ز تو به»

(جامی، ۱۳۷۸، ج۱: ۶۰۹).

ثانیاً این بدان خاطر است که در نظر او «زن» عینِ «جهان» آمد و مانند آن مایهٔ گرفتاری و فتنه است:

«زن آمد جهان سُخرهٔ زن مباش برای زن اینسان فروتن مباش»

(همان، ج۲: ۴۸۴).

ثالثاً اگر هم جامی توصیه به ازدواج و تأهّل می‌کند، بدبینانه به زن می‌نگرد و می‌گوید زن مناسب، جز در خیال یافت نمی‌شود و اگر هم به فرض محال یافت شد، باید دامن پاک او را غنیمت شمرد؛ بنابراین، از نظر او همهٔ زنان دامن‌آلوده‌اند:

«مکن زن و گر زن کنی زینهار زنی کن بری از همه عیب و عار
چو درّ گرانمایه روشن‌گهر صدف‌وار بر تیرگان بسته دَر
جمال وی از چشم بیگانه دور زِ نزدیکی آشنایان نفور...
چنین زن نیابی به جز در خیال وگر زانکه یابی به فرض محال
غنیمت شمر دامن پاک او که از خون صد مرد به خاک او»

(همان: ۸۲ـ ۴۸۱).

این اندیشهٔ جامی را در کُتُب صوفیّهٔ پیش از او نیز می‌توان مشاهده کرد که در بیشتر آنها «تجرّد» و «تفرّد» بر «تأهّل» و «نکاح» مرجّح است؛ چنان‌که به عنوان نمونه عزّالدّین محمود کاشانی (م. ۷۳۵ ق.) که از شارحان *فصوص‌الحِکَم* ابن‌عربی نیز است، در کتاب *مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایهٔ* خود فصلی را با عنوان «در آداب

تجرّد و تأهل» ذکر کرده است. با وجود این، اگر سخنان جامی با همین معیار اندیشه‌های صوفیانهٔ موجود در آثار صوفیّه نیز سنجیده شود، دیدگاه جامی منفی‌تر است؛ مثلاً محمود کاشانی در کتاب مذکور، تجرّد را تا آنگاه صلاح می‌داند که سالک در اوایل سلوک است و به اصطلاح، هنوز به درجهٔ مردی و مردانگی نرسیده است و پس از آنکه در سلوک خود به جمعیّت خاطری[۵] دست یافت و با نَفْس (که در حُکم زن است) مخالفت کرد[۶] و به حالات و مقاماتی رسید، رواست که از تجرّد درآید و تأهّل اختیار کند. به عبارتی، اگرچه راه میانه را در پیش گرفته است و هم تجرّد و هم تأهّل را با هم می‌پذیرد و گوید که «منشأ این تعارض و تقابل، احوالِ نفوس است» (کاشانی، ۱۳۸۱: ۲۵۵)، امّا در کلّ از چنین سخنانی، بوی استحباب می‌آید؛ بدین مفهوم که ازدواج و نکاح نزد ایشان فرض نیست، بلکه مستحبّ است و در این نظر خود از حدیث معروف نبوی (ص) مدد می‌جویند که «النّکاحُ سنّتی...»: «بشر حارث را گفتند مردم در حقّ تو سخن‌ها می‌گویند. پرسید که چه می‌گویند؟ گفتند می‌گویند سنّتِ نکاح ترک کرده‌ای. گفت ایشان را بگویید که من هنوز به فرض مشغولم، به سنّت نمی‌پردازم» (همان). این سخنان با اندیشه‌های ابن‌عربی چندان موافق نیست و وی چنان‌که پیش از این نیز اشاره شد، نکاح و ازدواج را بر تجرّد ترجیح می‌دهد (ر.ک؛ ابن‌عربی، بی‌تا، ج ۲: ۲۱۷) و زن را آیینهٔ اتمّ و اکمل مرد برای دیدن صورت خود و خدای خود می‌داند: «**فشهوده للحقّ فی المرأةِ أتمّ و أکمل**...: پس شهود رجل حق را در مرأهٔ اتمّ و اکمل باشد...» (خوارزمی، ۱۳۸۵ : ۷۸۷ ـ۷۸۸) و «**فشهوده الحقَّ فی النِّساء أعظم الشّهود و أکمله**: پس شهود حق در نساء از سایر مواد اعظم و اکمل باشد» (همان: ۷۸۸). از این روی، ازدواج و نکاح در نظر او بر تجرّد برتری دارد و در واقع، نگاه ابن‌عربی عرفانی‌تر است از دیگر متصوّفه، و جامی و امثال او بیشتر راه و شیوهٔ زهد و طریق تصوّف خشک را در پیش گرفته‌اند، بر خلاف ابن‌عربی که عادت او به تأویل هر چیزی بر مبنای نظریّهٔ وحدت وجودی است و زنانگی و مردانگی را دو روی یک آیینه و مرأهٔ را صورت آدم کلّی به عنوان مرد می‌داند که مرد، خدا را در این صورت خود (= مرأهٔ: زن) می‌بیند و این شهود کامل‌ترین شهود در نظر اوست که این سخن وی با احادیث مروی نیز همخوانی دارد؛ چنان‌که در احادیث آمده که مردان راست که با زنی وصلت کنند که وقتی به

چهره‌اش می‌نگرند، خدا را به یاد او اندازد. این در حالی است که در اندیشه‌های جامی، هیچ پیوندی میان زن در هر دو معنای وجودشناسی (انوثت) و جنس موجود حقیقی (زن زمینی) وجود ندارد.

نتیجه‌گیری

می‌توان گفت که عبدالرّحمن جامی علی‌رغم اینکه از شارحان آثار ابن‌عربی است و قاعدتاً باید در اندیشه‌های خود نیز پیرو او باشد، با توجّه به موضوع مقالهٔ حاضر، وی دربارهٔ «مرآت: آیینه» در بسیاری مواضع از آثار خود هم‌عنان با اندیشه‌های عرفانی ابن‌عربی طریق عرفان را طی کرده است و گاهی به «آدم کلّی»، «شیخ» و «دل»، آیینه اطلاق می‌کند؛ امّا دربارهٔ «مرأة: زن»، ابن‌عربی دیدگاهی کاملاً مثبت نسبت به او دارد و در معنای عُرفی نیز به زن به عنوان جنس و موجود مؤنّث نگاه مثبت دارد و به دیدهٔ اکرام و احترام به همین موجود مؤنّث می‌نگرد و افزون بر این، او زن را به عنوان آیینه‌ای می‌بیند که مرد در آیینهٔ ذات او خدا و خود را می‌بیند، یا او را صورتِ مرد می‌بیند؛ همچنان‌که آدم (مرد) مطابق حدیث نبوی ﷺ صورت الهی است. در واقع، در وجودشناسی ابن‌عربی، آدم کلّی که همان عقل کلّی است، به عنوان ذکورت (مرد) عمل می‌کند و این ذکورت بی وجود انوثت (مرأة) تأثیری در عالم نخواهد داشت و این همه اعیان و مظاهر کثیره از آن پدید نخواهد آمد و برای ظهور نیاز به نکاح با انوثت دارد که همان نَفْس کلّیّه است. این رویکرد ابن‌عربی کاملاً در حوزهٔ عرفانی قابل توجّه است که در آثار جامی نمودی ندارد، یا اگر دارد، با تآویل مختلف باید چنین فکری را بر آثار او تحمیل کرد؛ چرا که بیشتر اندیشه‌های جامی در بابِ «زن» اوّلاً منفی است و ثانیاً محدود به همین بُعد جسمانی و زمینی زن است و به تعبیری می‌توان گفت نگاه او به زن، منفی و تک‌بُعدی است (ر.ک؛ صدقی، بی‌تا: ۱۳۹) و به عبارتی، پیوندی میان «مرأة: زن» و «مرآت: آیینه» در حوزهٔ عُرف و عرفان در آثار او دیده نمی‌شود و بیشتر دیدگاه او متأثّر از آموزه‌ها و معارف *قرآن* و حدیث است و استنباط‌های او از احادیث و روایات و آیات *قرآن کریم* نیز بیشتر مستقیم و بی‌هیچ تأویل و توجیه عرفانی است، برخلاف ابن‌عربی که هر حدیث، روایت و آیه‌ای را مطابق نظریّهٔ وحدت وجود خویش تبیین، تفسیر یا توجیه

می‌کند؛ بنابراین، می‌توان گفت جامی در این زمینه هیچ تأثیری از ابن‌عربی نپذیرفته است و افکار او در این باره متأثّر از اندیشه‌های صوفیان زاهد پیش از خود است که تجرّد را بر تأهّل ترجیح می‌دادند و زن و فرزند را مایهٔ تشویش خاطر می‌دانستند. شاید چنین دیدگاه منفی نسبت به زن، نتیجهٔ شرایط و اوضاع جامعه و خود شاعر باشد. به هر روی، تضادّ دیدگاه ابن‌عربی و جامی دربارهٔ «زن» و عدم پیوند میان «زن» و «آیینه» در حوزهٔ عرفانی کاملاً مشهود است.

پی‌نوشت‌ها:

۱- همچنان‌که امروزه به مردانی که خصوصیّات زنان را دارند، نیز زن‌صفت می‌گویند که به تعبیری دیگر می‌توان آنان را اشباح‌الرّجال دانست!

۲- در سخنان برخی مشاهیر صوفیه نیز گاهی «زن» با «نَفْس» انسانی سنجیده شده است؛ مثلاً «درویشی را گفتند چرا زن نخواهی؟! ... جواب داد که احتیاج من اکنون به طلاق نفس بیش از آن است که به نکاح و تزوّج، وقتی که نفس را طلاق دهم، روا بُوَد که زنی دیگر خواهم!» (کاشانی،۱۳۸۱: ۲۵۵). چنان که مشاهده می‌شود، به «نَفْسِ» مرد، «زنِ» نخست اطلاق شده که با طلاق دادن این زن، گرفتن زنی دیگر روا دانسته شده است.

۳- تمامی خطبه چنین است: **«معاشر النّاس، إنّ النّساء نواقصُ الایمان، نواقصُ الحظوظ، نواقصُ العقول: فأمّا نقصان ایمانهن فقعودهن عن الصلاة والصیام في ایّام حیضهن، و امّا نقصان عقولهن فشهادة إمرأتین منهنّ کشهادة الرّجل الواحد، و امّا نقصان حظوظهنّ فمواریثهن علي الإنصاف مِن مواریث الرّجال؛ فاتّقوا شرار النّساء، وکونوا مِن خیارهنّ عَلَي حذر، و لا تطیعوهنّ في المعروف حتّي لا یطمعنّ في المنکر**: ای مردم! همانا زنان در مقایسه با مردان، در ایمان، و بهره‌وری از اموال، و عقل ناقص هستند؛ امّا تفاوت ایمان بانوان، برکنار بودن از نماز و روزه در ایّام عادت حیض آنان است و تفاوت عقلشان با مردان بدان جهت که شهادت دو زن برابر شهادت یک مرد است و سبب تفاوت در بهره‌وری از اموال، آنکه ارث بانوان نصف ارث مردان است. پس، از زنان بد بپرهیزید و مراقب نیکانشان باشید، در خواسته‌های نیکو، همواره فرمانبردارشان نباشید تا در انجام منکرات طمع نورزند».

البتّه اینکه شهادت دو زن نشانهٔ نقص دانسته شده، به خاطر آن نیست که زنان از درک و فهم کمتری برخوردارند، بلکه آن را نتیجهٔ فراموشی زنان به‌خاطر انجام امور منزل و تربیت فرزندان و... دانسته‌اند و بدین دلیل، شهادت دو زن لازم است تا اگر یکی فراموش کرد، دیگری متذکّر شود (برای آگاهی بیشتر، ر.ک؛ جوادی آملی، ۱۳۷۱: ۳۴۴).

۴- تمام حدیث چنین است: **« اِستَوصوا بالنِّساءِ خَیراً، فَأِنَّ المَرأَةَ خُلِقَت مِن ضِلعِ أَعوَجِ وَ إِنَّ أَعوَجَ شَیءٍ فِی الضِّلعِ أَعلاَهُ، فَإِن ذَهَبتَ تُقِیمُهُ کَسَرتَهُ، وَ إِن تَرَکتَهُ لَم یَزَل أَعوَجَ، فَاستَوصوُا بالنِّسَاءِ خَیراً**: با زنان به نیکی رفتار کنید؛ زیرا زن از دندهٔ کج خلق شده است و در دندهٔ آنچه کج‌تر است، بالاتر است، اگر بخواهید راستش کنید، آن را می‌شکنید و اگر رهایش کنید، کج می‌ماند. پس با زنان به نیکی رفتار کنید».

۵- «و تجرّد از ازواج و اولاد، مددِ جمعیّت خاطر و صفای وقت و لذّت عیش و فراغتِ طاعت و علوِّ همّت» (کاشانی، ۱۳۸۱: ۲۵۶).

۶- «و در حقّ جماعتی که نُفوس ایشان از تتبّع هوا روی برتافته باشند و از طَیشِ مخالفاتْ سکون و طمأنینت یافته و از مکاوحت و منازعت با دل منسلخ و منخلع شده و امارت و اشارت دل را مطیع و مجیب گشته، نکاح و تأهّل فضیلت بُوَد» (همان: ۲۵۵).

کتاب نامه

ـ قرآن کریم.

- ابن‌عربی، محیی الدّین . (بی‌تا). **الفتوحات المکّیّه**. ۴ جلد. بیروت: دار صادر.

-ـــــــــــــــــــــ . (۲۰۱۱م.). **دیوان ابن‌عربی**. شَرَحَه احمد حسن بَسْج. الطّبعهٔ الثّالثهٔ. بیروت ـ لبنان: دارالکُتُب العلمیّهٔ.

- جامی، عبدالرّحمن بن احمد. (۱۳۷۰). **نقد النصوص فی شرح نقش الفصوص** [ابن العربی]. با مقدّمه و تصحیح و تعلیقات ویلیام چیتیک و پیشگفتار جلال الدّین آشتیانی. تهران: مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران.

- ـــــــــــــــــــــ . (۱۳۷۸). **هفت اورنگ**. با همکاری انستیتو شرق‌شناسی و میراث خطّی. ۲ جلد. چاپ اوّل. تهران: مرکز مطالعات ایرانی، دفتر نشر میراث مکتوب، آیینهٔ میراث.

- جوادی آملی، عبدالله. (۱۳۷۱). **زن در آینهٔ جلال و جمال**. چاپ دوم. تهران: مرکز نشر فرهنگی رجاء.
- جودهٔ نصر، عاطف. (۱۹۷۸م.). **الرّمز الشّعری عند الصّوفیّه**. الطبعهٔ الأولی. بیروت: دالأندلس و دار الکندی.
- جهانگیری، محسن. (۱۳۹۰). **محیی‌الدّین ابن‌عربی؛ چهرهٔ برجستهٔ عرفان اسلامی**. چاپ ششم. تهران: دانشگاه تهران.
- ـــــــــــــــــــ . (۱۳۸۱). مقام زن در عرفان ابن‌عربی در حدود شریعت. **فلسفه**. پاییز و زمستان ۱۳۸۱. شمارهٔ ۷ و ۶. صص ۵ـ ۲۰.
- خوارزمی، تاج‌الدّین حسین. (۱۳۸۵). **شرح فصوص‌الحِکَم**. چاپ چهارم. تهران: مولی.
- **دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی**. (۱۳۸۶). به سرپرستی اسماعیل سعادت. ج۲. چاپ اوّل. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- **دیوان الإمام علی بن أبی‌طالب**. (۱۴۲۶ق.). إعتنی به عبدالرّحمن المصطاوی. بیروت - لبنان: دارالمعرفه.
- السُّلمی النّیسابوری، أبوعبدالرّحمن محمّد بن الحسین بن محمّد بن موسی بن خالد بن سالم. (۱۴۱۹ق./ ۱۹۹۸م.). **طبقات الصّوفیّه و یلیه ذکر النّسوهٔ المتعبّدات الصّوفیّات**. تحقیق مصطفی عبدالقادر عطا. بیروت: دارالکُتُب العلمیّهٔ.
- شریف‌الرّضی، محمّد بن حسین. **نهج‌البلاغه**. (۱۳۸۰). قم: لاهیجی.
- صدری‌نیا، باقر. (۱۳۸۸). **فرهنگ مأثورات متون عرفان (مشتمل بر احادیث، اقوال و امثال متون عرفانی فارسی)**. تهران: سخن.
- صدقی، حسین. (۱۳۸۰). «اندیشه‌های جامی در مثنوی‌های هفت اورنگ». **نشریّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی تبریز**. شمارهٔ ۱۷۸ و ۱۷۹. بهار و تابستان ۱۳۸۰. صص ۱۱۹ـ ۱۵۳.
- فروزانفر، بدیع‌الزّمان. (۱۳۹۰). **احادیث و قصص مثنوی**. ترجمه و تنظیم: حسین داودی. تهران: امیرکبیر.
- قرشی، علی‌اکبر. (۱۳۷۱). **قاموس قرآن**. چاپ ششم. تهران: دارالکُتُب الإسلامیّه.
- قیصری رومی، محمّد داوود. (۱۳۷۵). **شرح فصوص‌الحِکَم**. به کوشش سیّد جلال‌الدّین آشتیانی. چاپ اوّل. تهران: علمی و فرهنگی.

- کاشانی، عزّالدّین محمود بن علی. (۱۳۸۱). **مصباح الهدایهٔ و مفتاح الکفایهٔ**. با تصحیح و مقدّمه و تعلیقات استاد علاّمه جلال‌الدّین همایی. چاپ ششم. تهران: هما.
- کتو، هنیهٔ. (۲۰۰۸م.). **نزهة براضهٔ الأنوثهٔ فی الفکر ابن‌عربی**. الطبعهٔ الأولی. بیروت ـ لبنان: دارالسّاقی.
- لویس، معلوف. (۱۳۸۰). **المنجد**. ترجمهٔ احمّد سیّاح. ۲ جلد. چاپ سوم. تهران: اسلام.
- مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۷). **جامی**. طرح نو: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- مبلّغ، محمّد اسماعیل. (۱۳۴۳). **جامی و ابن‌عربی**. از نشریات انجمن جامی.
- مجلسی، محمّدباقر. (۱۴۰۴ق.). **بحارالأنوار**. بیروت ـ لبنان: مؤسّسهٔ الوفاء.
- محمّد منصور، ابراهیم. (۱۹۹۶م.). **الشِّعرُ و التَّصَوُّف؛ الأثر الصّوفی فی الشِّعر العربی المعاصر**. القاهرة: دار الأمین.
- مسلاتی، میسون. (۱۹۹۷م.). **قراءهٔ معاصرهٔ لأفکار ابن‌عربی**. الطبعهٔ الأولی. استکهلک ـ سودان: دار أفنطهٔ للنّشر و التّوزیع.
- مصطفوی، حسن. (بی‌تا). **التحقیق فی کلمات القرآن الکریم**. چاپ سوم. بیروت، قاهره، لندن.
- هادی بور نهزمی، یوسف. (۱۳۸۹). «المرأهٔ و الخمرهٔ رمزان فی الشّعر الصّوفی». **التّراث الأدبی**. السّنهٔ الثانیهٔ. العدد الثالث. صص۲۰۳ـ۱۷۹.
- **نهج‌الفصاحه**. (۱۳۸۵). به کوشش دکتر علی شیروانی. چاپ اوّل. تهران: دارالفکر.
- Corbin, Henry. (1969). ***Creative imagination in the Sufism of Ibn'Arabi***. Trans by: Ralph Manheim. London

نقد تطبیقی پیرنگ در منظومه‌ی لیلی و مجنون نظامی و جامی

دکتر شیرزاد طایفی*

چکیده

نقد تطبیقی پیرنگ در دو داستان، می‌تواند نشان دهندهٔ وجوه ممیـزهٔ یـک اثـر نسـبت بـه دیگری باشد، و با چنین پژوهش‌هایی می‌توان بیش از پیش به مهارت و تکنیک داستان‌پردازان پی برد. در پژوهش پیش‌رو، از طریـق مطالعـات اسـنادی و کتابخانـه‌ای و بـه روش اسـتقرایی، عناصر داستانی و ارتباط آن‌ها را با پیرنگ در دو داستان لیلی و مجنون نظـامی و جـامی نقـد و سعی کرده‌ایم نشان دهیم که عناصر داستانی چه تأثیری در پیرنگ داشته‌اند، و پیرنگ ایـن دو داستان چه تفاوتی با یکدیگر دارد. حاصل پژوهش گویای این است که اگرچه داستان‌سرایی در ادب فارسی با نام نظامی گره خورده، امّا جامی نیز در این فن، ویژگی‌های منحصر به فـردی دارد. پیرنگ کلی در هر دو داستان مشترک است؛ امّا پیرنگ‌های فرعی و نیز خط سـیر داسـتان در اثـر جامی با طرح و پیرنگ کلی داستان هماهنگی زیادی دارد و آنچه بیش از سایر تفاوت‌هـا، نمـود دارد، این است که جامی فقط از عشق در داستانش سخن می‌گوید و همـهٔ عوامـل داسـتانی در جهت ماجرای عشق پیش می‌روند؛ امّا در شعر نظامی بیان نکات اخلاقی و سخن از مرگ جلـوهٔ بارزی دارد؛ به بیان ساده‌تر، در داستان جامی، یادکرد مـاجرای عشـق، آن هـم از نـوع عرفـانی، هدف راوی است؛ امّا در داستان نظامی، بیان ماجرای عشق ابزاری است در جهت مطرح کـردن نکات اخلاقی، و راوی در این داستان مانند معلم اخلاق حضـور یافتـه اسـت و مـاجرای عشـق، گویی لایهٔ زیرین این روایت است.

کلیدواژه‌ها: شعر فارسی، لیلی و مجنون، نظامی، جامی، پیرنگ، نقد تطبیقی.

* . عضو هیأت علمی دانشگاه علّامهٔ طباطبائی sh_tayefi@yahoo.com

پیشینه‌ی پژوهش:

درباره‌ی موضوع مقالهٔ پیش‌رو، تاکنون پژوهش درخور توجهی صورت نگرفته، هرچند لیلی و مجنون نظامی از دیگر زوایا با سایر آثار مقایسه شده است.

مقدّمه

به گفته‌ی کالینو، نویسندهٔ ایتالیایی: «هر بازخوانی اثر کلاسیک، کشف تازه‌ای است، همچون نخستین خوانش آن. اثر کلاسیک کتابی است که هرگز به گفتن همهٔ آنچه برای گفتن دارد، بسنده نمی‌کند.» (کالینو، ۱۳۸۱ : ۱۶) او معتقد است: یک اثر کلاسیک، اثری است که بی‌وقفه طیف وسیعی از گفتمان انتقادی را به وجود می‌آورد و پیوسته از خود دورش می‌کند. (همان: ۱۷) بنابراین، بررسی پیرنگ در داستان لیلی و مجنون نظامی و جامی بیش از پیش، هنر نویسندگی آنان را نمایان خواهد کرد.

عمادالدّین یا نورالدّین، ابوالبرکات، عبدالرّحمن بن نظام‌الدّین احمد بن شمس‌الدّین محمّد جامی، بزرگ‌ترین دانشمند و شاعر ایران در قرن نهم است. او در ۲۳ شعبان (۸۱۷) در خرجرد جام متولّد شد، و در سن ۸۱ سالگی (۱۸ محرم ۸۹۸) در هرات درگذشت و در همان شهر هم به خاک سپرده شد. (یوسفی، ۱۳۶۹: ۲۶۹) از او به عنوان خاتم شعرای ایران یاد می‌شود، و جامی تخلّص شاعری او است. آثار وی به زبان پارسی و عربی(۷۷ عنوان) است، که معروف‌ترین آنها سبعهٔ او، شامل هفت مثنوی است (هفت اورنگ): سلسله‌الذهب، سلامان و ابسال، تحفه-الاحرار، سبحه‌الابرار، یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون و خردنامهٔ اسکندری. دیوان قصاید و غزلیّات در سه قسمت شامل:

۱- فاتحه‌الشباب ۲- واسطه‌العقد ۳- خاتمه‌الحیوهٔ (نفیسی، ۱۳۶۳: ۲۸۵-۲۸۹) است. «بهارستان» دیگر اثر او است، که قسمتی از آن را به پیروی از گلستان سعدی نوشته است. نفحات‌الانس، از امّهات کتب در بیان حقایق عرفانی و ذکر احوال عارفان از آغاز کار تا عهد مؤلّف است. لوایح، رساله‌ای است کوتاه

مشتمل بر سی لایحه، و اشعۀاللمعات در شرح لمعات عراقی شـاعر. (صـفا، ۱۳۶۴: ۵۱۵-۵۱۶)

نظام‌الدین الیاس گنجه‌ای مشهور به «نظامی»، پسر مؤید از شاعران نامی قـرن ششم، در سـال ۵۰۴ در گنجـه واقـع در سـرزمین ارّان کـه اکنـون از شـهرهای جمهوری آذربایجان است، متولـد شـد. مـادرش رئیسـه(در ایـن زمینـه اخـتلاف نظرهایی هست. رئیسه ظاهراً لقب بزرگ‌زادگان کرد بوده، مثل بیگم ترکـی) نـام داشت و از قبیله‌ای کُرد برخاسته بود. (دستگردی، ۱۳۷۴: ۵) نظـامی مشـرب عرفـانی دارد، وبه ریاضت‌های دل بیش از استدلال‌های عقل توجه می‌کرد؛ امّا جزو هـیچ فرقه‌ای نبود و تصوف و فتوت او جنبۀ فردی و انسانی داشت. (ثروت، ۱۳۷۲: ۱۴)

در اواسط زندگی خود شروع به نظم مثنوی کرد و بیش از ۴۵ سال از عمرش را صرف نوشتن ۵ مثنوی خود در ۳۱۶۰۰ بیت کرد که پس از مرگش، آنها را در مجلدی گرد آوردند و به نام خمسه یا پنج‌گنج انتشار دادند؛ مخزن‌الاسرار، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، بهرام‌نامه یا هفت‌گنبد یا هفت‌پیکر، اسکندرنامه شـامل دو قسمت شرف‌نامه و اقبال‌نامه به اضافۀ دیوان قصاید و غزلیات و رباعی. نظـامی از بزرگان طراز اوّل شعر پارسی اسـت. (حقیقـت، ۱۳۶۸: ۵۶۷ و بـراون، ۱۳۸۲: ۱۲۸-۱۳۱) اته، نظامی را استاد سخن‌سرای داستان‌های رمانتیک ایران خوانده است. (اته،۱۳۳۷: ۷۱) نظامی، روح داستانی را درک و گویی احوال اشخاص داستان و فراز و نشـیب حیات آنان و برخوردها و حوادث ناشی از آن را لمس و تجربـه کـرده اسـت. اگـر نظامی قادر است جهان را دلپذیر و رنگارنگ نشان دهد، به خـاطر فـرم و قالـب و زبان و شیوۀ بیان است. (یوسفی، ۱۳۶۹: ۱۷۰)

خلاصه‌ی داستان لیلی و مجنون نظامی

داستان با عاشق شدن لیلی و مجنون به یکدیگر شروع می‌شود. مجنـون بـه دیدار لیلی می‌رود و پدر مجنون لیلی را برای او خواستگاری می‌کند؛ امّا با پاسخ منفی مواجه می‌شود. مجنون بسیار ناراحت و افسرده می‌گردد و پـدرش وقتـی حال نزار او را می‌بینند، تصمیم می‌گیرد او را به مکه ببرد. در این میان، ابن

سلام لیلی را خواستگاری می‌کند. شخصی به نام نوفل به جنگ بـا قبیلـهٔ لیلـی می‌رود، تا به زور و تهدید پدر لیلی را وادار کند تا بـا ازدواج دختـرش و مجنـون موافقت کند؛ امّا موفق نمی‌شود و جنگ با توافق پایان می‌پذیرد. ازدواج لیلـی بـا ابن سلام شکل می‌گیرد و مجنون از ازدواج لیلی آگاه شده، سـر بـه بیابـان مـی-گذارد. پدر مجنون به دیدار فرزندش رفته، با او صحبت می‌کند که از عشق لیلـی منصرف شود؛ امّا مجنون نمی‌پذیرد و پدر را توجیه می‌کند. پدر باز گشته، پس از چندی از دنیا می‌رود. مجنون در پی از دست دادن پدر، با حیوانات وحشی انـس می‌گیرد و با خدا راز و نیاز می‌کند. لیلی نامه‌ای به مجنون می‌فرسـتد و مجنـون هم جواب او را با نامه‌ای می‌دهد. مادر مجنون نیز، به دیدن پسر مـی‌آیـد و بـا او سخن می‌گوید و باز می‌گردد و پس از چندی بـا دنیـا وداع مـی‌گویـد. در ادامـهٔ داستان، لیلی و مجنون با یکدیگر دیدار می‌کنند. پس از مـدتی ابـن سـلام، همسـر لیلی، فوت می‌کند و داستان با مرگ لیلی و پس از آن با مرگ مجنون خاتمه می-یابد.

خلاصه‌ی داستان لیلی و مجنون جامی

داستان با عاشق شدن مجنون به یکـی از خوبـان قبیلـه شـروع مـی‌شـود. در ابتدای داستان، او فردی معشوق‌باز است؛ تا این که عاشـق لیلـی مـی‌شـود. پـدر مجنون و لیلی هر دو مخالف این پیوند هستند (چون علاوه بر اختلافات قبیله‌ای، پدر لیلی می‌گفت که مجنون باعث بـی‌آبرویـی لیلـی و خـانواده‌اش گردیـده، بـا عشقش به لیلی، باعث شده نام آنها آوازهٔ کوی و برزن شود). مجنون با قافلهٔ لیلی در سفر حج همراه می‌شود، و در این سفر است که لیلی را بـه نکـاح جـوان ثقفـی در می‌آورند. پس از مدّتی همسر لیلی فوت کرده، مجنون بـا لیلـی دیـدار مـی‌کنـد. مجنون در لحظهٔ وصال با لیلی، گویی عشق معشوقی والا و جـاودان در وجـودش نهاده شده بود و عشق به لیلی در اصل بهانه‌ای برای رسـیدن بـه حقیقـت عشـق شد. داستان با مرگ مجنون و پس از آن، مرگ لیلی پایان می‌پذیرد.

«اصل داستان لیلی و مجنون بسیار کوتاه، ساده و خـالی از وقـایع جـذاب و جالب توجه است و هیچ حادثهٔ فوق‌العاده‌ای در آن دیده نمی‌شود» (محجوب،

۱۳۴۲: ۷) و این دو راوی (نظامی و جامی) با هنر شاعری خود به پردازش این داستان روی آورده‌اند، که در ادامه آن را بررسی می‌کنیم.

طرح (پلات)

پلات مهم‌ترین و ظریف‌ترین عنصر داستان‌ساز است. (شمیسا، ۱۳۷۴ : ۱۶۲) موضوع و مضمونی که شاعر انتخاب کرده، خواه مسبوق به سابقه باشد و شاعران دیگر هم آن را به کار برده باشند و خواه خود شاعر آن را ابداع و ابتکار کرده باشد، ضروری است که نخست صورت و طرحی کلّی از آن در نظر بگیرد و آنگاه به حوادث فرعی آن بپردازد و آن صورت و طرح کلّی را بسط و توسعه دهد. (زرّین‌کوب، ۱۳۵۳: ۷۵) هر دو راوی در ابتدای داستان، طرح کلی داستان را (ماجرای عاشق شدن لیلی و مجنون به یکدیگر) مشخص می‌کنند؛ امّا در اصل، هدف در داستان جامی، بیان عشقی عذری و رسیدن به عشقی جاویدان و معشوقی لم‌یزلی است- گرچه در ابتدا با عشقی جسمانی آغاز می‌شود- و همین امر، داستان را جذاب کرده و آن را از حالت کلیشه‌ای داستان‌های عاشقانه بیرون آورده است. ستاری می‌نویسد: در داستان‌هایی که بر مبنای عشق عذری هستند، همواره سخن از مرد و زنی است که به هم شیفته‌اند؛ امّا با ازدواجشان مخالفت می‌شود و آن دو دور از هم به سر می‌برند؛ ولی از عشقشان نمی‌کاهند؛ تا اینکه سرانجام مرد از غم عشق می‌میرد و زن به دنبالش جان می‌سپارد و در اینجا دوست داشتن بر سر دو راهی عشق و جنون قرار گرفته است. (ستاری، ۱۳۷۳: ۱۴۷) در مقابل، عشق در اثر نظامی، عشقی جسمانی است و در ظاهر، نشانه‌ای هم وجود ندارد که خواننده را به عشق روحانی رهنمون شود؛ مثلاً نظامی در این قسمت از دیدار جسمانی آنان در لفافه سخن می‌گوید:

(هر شب ز فراق بیت‌خوانان/ پنهان رفتی به کوی جانان/ در بوسه زدیّ و بازگشتی/ بازآمدنش دراز گشتی (نظامی، ۱۳۹۱: ۶۵)؛ چرا که رعایت چارچوب اخلاقی، بارزترین مسأله‌ای است که در داستان نظامی به وضوح دیده می‌شود و این بیانِ عشق جسمانی- هر چند در لفافه و موجز- در جای‌جای توصیفات پیدا است. قند است لب تو، گر توانی/ از وی قدری به من رسانی. (همان: ۶۷، نیز ۹۳)

از نظر زبانی، طرح دارای سه زمان است: چرا آن حادثه اتّفاق افتاد؟ چرا این ماجرا اتّفاق می‌افتد؟ و بعداً چگونه خواهد شد؟ (اخوّت، ۱۳۷۱ :۳۶) در این دو داستان، در عین اینکه خواننده با خود می‌گوید خوب بعد؟ از چرایی حوادث نیز می‌پرسد؛ مثلاً چرا نوفل جنگ را برگزید، در حالی‌که می‌توانست از راه گفت‌وگو وارد شود؟ یا اینکه چرا نظامی به مقولهٔ مرگ بسیار پرداخته است و سؤالاتی از این دست. در طرح این دو داستان، گاه خواننده با انگیزه‌های مشخّصی مواجه است و گاه انگیزهٔ عملی، مشخص نیست و در بیشتر موارد خواننده خود با توجه به جریان داستان، پی به انگیزهٔ اعمال می‌برد. هر دو راوی سعی در بیان نکات اخلاقی و باورهای مختلف داشته‌اند؛ البته نظامی بیشتر.

از ویژگی‌های بارز طرح این دو داستان، این است که طرح و پیرنگ آنها به اوج و نتیجه‌گیری می‌رسد؛ به عبارتی دیگر، خواننده با پیرنگی بسته مواجه است و نتیجه را می‌پذیرد و نقطهٔ مبهمی در ذهنش باقی نمی‌ماند. پیرنگ باز هم در داستان امروز نمود فراوان دارد؛ چراکه برخی معتقدند به اندازهٔ خوانندگان برداشت از متن وجود دارد و خواننده را در متن وارد داستان می‌کنند؛ داستان گره‌گشایی ندارد، نتیجه هم ندارد و به عبارتی دیگر نویسنده نمی‌خواهد خواننده را ملزم کند که نتیجه‌ای را که او در نظر دارد، بپذیرد، و می‌خواهد خواننده هر چه دوست دارد، برداشت کند. در فیلم‌های امروز نیز چنین است؛ یعنی با پایان باز روبه‌رو هستیم، و بیننده هر طور خاطرش آسوده و رضایت قلبی‌اش حاصل می‌شود، نتیجه را در نظر بگیرد.

هر دو داستان، روان و ساده و همه‌فهم هستند و نظم و هدفی خاص را در پیش دارند. امور غیر معقول و غیرمنطقی، کمتر در این دو داستان مشاهده می‌شود. اگر بخواهیم به امری غیرمعقول اشاره کنیم، می‌توان از ماجرای نوفل یاد کرد که در هر دو داستان اندیشهٔ جنگ دارد، که البته در داستان نظامی نمود عینی می‌یابد و دوبار به جنگ با خاندان لیلی می‌رود؛ بنابراین طرح داستان لیلی و مجنون معقول‌تر است. معقول از این نظر که در نقاطی خواننده به راحتی می‌پذیرد که چرا شخصیت فلان رفتار را از خود نشان داده است و در طرح نامعقول، خواننده در چرایی کار شخصیت می‌ماند. طرح هر دو

داستان، منطقی و باورپذیر است و به نحوی داستان پیش می‌رود که خواننده دقیق می‌شود که ببیند خوب بعد چه اتفاقی خواهد افتاد.

طرح هر دو داستان به طور کلی، طرح تراژیک است، و نظامی با بیان مرگ-های متعدد، صحنه‌های تراژیک را بیشتر نشان می‌دهد. البته داستان جامی، فضای شادتری نسبت به داستان نظامی دارد. در داستان نظامی، بیان صحنهٔ جنگ و مرگ‌های پی‌درپیِ شخصیت‌های داستان، فضای آن را بسیار غم‌آلود و تاریک کرده است. جامی با ظرافت، لحظاتی از وصال را می‌آورد که روح خواننده را تلطیف می‌کند، و جنبش و حرکت در داستان او بیش از نظامی حس می‌شود. جامی هم، مانند نظامی به داستان خود شاخ و برگ (البته با ظرافت)می‌دهد، که آن را جذاب‌تر کرده است. داستان از طریق شخصیت‌ها و رویدادها، گسترش می‌یابد، و با فراز و نشیب (تعلیق و بحران و کشمکش و گره‌افکنی و گره‌گشایی و...) پیش می‌رود و با مرگ لیلی و مجنون خاتمه می‌یابد.

در عین سادگی ظاهری، به نوعی می‌توان گفت که طرح این داستان پیچیده است؛ به‌خصوص در داستان جامی، پیچیدگی به‌وضوح قابل حس است. طرح داستان جامی و نظامی تک‌خطی نیست؛ چرا که در داستان‌های تک‌خطی، حوادث داستان و صحنه‌های داستانی، به ترتیب اتفاق می‌افتند و این خود بسیار ملال‌آور است؛ امّا این دو راوی با هنر داستان‌پردازی خود و تعلیقاتی که در داستان ایجاد کرده‌اند، کشش داستان را افزایش داده‌اند.

موضوع داستان عشق است؛ پس در طرح کلی، رویکرد یکسانی دارند؛ امّا در جزئیات داستان، شاهد تفاوت‌هایی -گاه چشمگیر- هستیم؛ شخصیت، گفت‌وگو، گره‌افکنی و گره‌گشایی، کشمکش، توصیف، تعلیق یا انتظار و... مباحث مختلف در این دو داستان هستند که سبب گسترش پیرنگ شده‌اند، که در ادامه به بررسی آنها پرداخته‌ایم.

داستان‌های فرعی

وجود حوادث و داستان‌های فرعی، کمک زیادی به روشنی طرح اصلی نمی-کند. نظامی آن‌ها را می‌آورد تا درسی اخلاقی بگیرد و هدف جامی نیز ملموس

کردن بیشتر و بهتر عظمت عشق و رخدادهای آن است. هر دو راوی طبق سنت شاعری، طرح‌های کوتاه را در درون طرح و پیرنگ کلی داستان آورده‌اند و نظامی پیرنگ‌های فرعی داستانش را با درون‌مایهٔ اخلاق همراه کرده است، و چندان ارتباطی به پیرنگ اصلی، یعنی ماجرای عشق ندارد. (نظامی از ماجرای پادشاهی یاد می‌کند که ندیم خود را به خورد سگان می‌دهد، که می‌توان گفت این مثالی است برای پاره‌ای با عنوان «ترک خدمت پادشاهان کردن»، که او در مقدمه و قبل از شروع داستان، آورده است و این‌گونه نتیجه می‌گیرد که، مقصودم ازین حکایت آن است/ کاحسان و دهش حصار جان است (نظامی، ۱۳۹۱: ۱۷۲)؛ نیز از ماجرای پادشاه و زاهد، نتیجهٔ اخلاقی قناعت و خرسندی می‌گیرد (همان: ۲۰۱)؛ امّا در داستان جامی، پیرنگ‌های فرعی در راستای پیرنگ اصلی (عشق) قرار گرفته‌اند؛ مثلاً آنجا که لیلی مجبور به ازدواج با شخصی غیر از مجنون می‌شود، پیرنگ فرعیِ مرغی را می‌آورد که از جفت خود دور افتاده است، یا برای نشان دادن اوج عشق مجنون، از کُثیِّر که نماد عشق است و نیز از ماجرای ناقه و بچه‌اش یاد می‌کند. پیرنگ‌های فرعی جامی، حس و حال عشق را در این ماجرای عاشقانه بیش از پیش ملموس می‌کند و خودِ حکایت‌های فرعی نیز با طرح و پیرنگ عشق نمود یافته‌اند، و بود آن‌ها بهتر از نبود است. هم تعدادشان محدود است و هم ابیات محدودی را به خود اختصاص می‌دهند، و این باعث می‌شود که خواننده رشتهٔ داستان را از دست ندهد، و در اصل نوعی چاشنی برای داستان اصلی است؛ نیز داستان‌های فرعی، گره خورده با داستان اصلی است؛ بنابراین، وحدت هنری در داستان جامی، بیش از نظامی است؛ چرا که جامی حتی داستان‌های فرعی را هم در راستای وحدت هنری داستان و مرتبط با اصل داستان می‌آورد؛ امّا داستان‌های فرعی نظامی ارتباط کمرنگی با اصل موضوع دارد. به عبارتی دیگر، در داستان جامی ما با نکته‌ای که بی‌ربط با کلیت داستان باشد، رو به رو نیستیم؛ امّا در داستان نظامی— هرچند اندک- از اصل موضوع خارج می‌شویم.

شاید از نظر برخی خوانندگان، مواردی چون داستان‌های فرعی، یا توصیفات زیاد جامی و... مخاطب را از اصل ماجرا منحرف می‌کند، که ممکن است این امر دربارهٔ نظامی، تا حدودی صدق کند؛ امّا در مجموع داستان، این

گونه نیست. آنچه در هر دو داستان آمده، انتظار خواننده را بیشتر می‌کند و به نوعی چاشنی‌هایی برای این داستان هستند که آن را جذاب‌تر و هیجانی‌تر و گاه برانگیزانندهٔ احساس کند و گاه هشداری برای مخاطب باشد، و گویی خواننده دست در دست راوی با داستان پیش می‌رود. حوادث و داستان‌های فرعی هم در هر دو داستان، سبب شده طرح داستان گسترش یابد و رخدادی که شاید می‌شد در ۱۰۰ بیت بیان کرد، بیش از ۴۰۰۰ بیت طول بکشد.

آغاز داستان

قبل از شروع اصل داستان، هر دو راوی طبق یک سنت شاعری، به مطالبی پرداخته‌اند؛ از جمله یاد خدا، نعت پیامبر، سبب نظم کتاب و یاد درگذشتگان و... . نظامی قبل از ورود به داستان، ۳۰ پاره را اختصاص به چنین موضوعاتی می‌دهد و جامی فقط ۶ پاره را قبل از داستان می‌آورد. در این مقدمه‌ها جامی پاره‌ای را با عنوان «در معنی عشق صادقان و صدق عاشقان» می‌آورد؛ در حالی‌که نظامی به مدح پادشاه و پاره‌های بسیاری با درون‌مایهٔ اخلاقی می‌پردازد و از گذشتگان و آنان که درگذشته‌اند، با بسامد بالا یاد می‌کند. همان‌گونه که در ادامه خواهیم دید، بیان داستانی با پیرنگ عشق برای نظامی محملی بوده تا نکات برجستهٔ اخلاقی را به خواننده منتقل کند، و هدف جامی از بیان طرح و پیرنگ عشق، در عین اشاره به نکات اخلاقی، بیان خود واقعهٔ عشق بوده است. تناقضی که در مقدمه مشاهده می‌شود، این است که نظامی، از طرفی مدح پادشاه زمان (نظامی، ۱۳۹۱: ۳۰)، و زمین‌بوس شاه (همان: ۳۶) را می‌آورد و از طرفی خواننده را به ترک خدمت پادشاهان (همان: ۵۴) تشویق می‌کند.

ابتدا و انتهای داستان نظامی با ایجاز همراه است؛ امّا جامی، قبل از هر رخدادی، ذهن خواننده را تا حدودی آماده نموده، برای هر ماجرایی مقدمه‌چینی می‌کند؛ مثلاً قبل از بیان مرگ مجنون، روایت می‌کند که اعرابی به دیدن مجنون می‌رود و می‌بیند که مجنون حال و روز خوشی ندارد و وقتی برای بار دوّم می‌رود، می‌بیند که او مرده است.

تعلیق

«تعلیق یا هول و ولا به دو صورت است؛ یکی آن‌که نویسنده راز سر به مهر در داستان پیش بکشد یا شخصیّت و شخصیّت‌های داستان را در وضعیّت و موقعیّت دشواری قرار بدهد. در صورت اوّل... ماجرای عاشق شدن بشر موجب پیش آمدن موقعیّتی غیر عادی برای او می‌شود و خواننده را مشتاق توضیح و گره‌گشایی می‌کند و همین موقعیّت، بشر را بر سر دو راهی قرار می‌دهد؛ یکی این که مسیر عادی و طبیعی زندگی و افکار پارسایانهٔ خویش را کنار بگذارد و عشق خود را ابراز کند و دیگر این که خویشتن‌داری کند و خود را به حوادث بسپارد.» (لارنس، ۱۳۶۹: ۲۶)

داستان جامی چنین شروع می‌شود که مجنون شاهزاده‌ای معشوق‌باز است و همواره با زیبارویان مختلف نرد عشق می‌بازد (اگر جامی این مقدمه را نمی‌آورد و خواننده در پایان داستان با عشقی عرفانی و والا روبه‌رو می‌شد، از کجا باید متوجّه این تحول می‌شد و در می‌یافت که مجنون در ابتدا معشوق‌باز و خوشگذران بود و حال چنین وارسته شده است؛ بنابراین، جامی علاوه بر مقدمه‌چینی برای ورود مخاطب به داستان و ایجاد تعلیق، برای رفع ابهام احتمالی و منطقی بودن نتیجهٔ داستان، این مقدمه را می‌آورد)، تا اینکه آوازهٔ لیلی را می‌شنود و قصد می‌کند او را نیز به دست آورد. چون تعلیق در داستان جامی بیش از نظامی است، ملاقات‌هایی بین آن دو رخ می‌دهد، و لیلی مجنون را امتحان می‌کند، و با هم عهد و پیمان می‌بندند و پس از ماجراهایی، مجنون از پدر می‌خواهد که لیلی را برای او خواستگاری کند؛ به عبارتی دیگر، حرکت و جنبش و تعلیق تا این قسمت از داستان در شعر جامی بیش از نظامی است و راوی به‌تدریج خواننده را وارد داستان می‌کند، تا التذاذ بیشتری حاصل شود. با گسترش پیرنگ، کنجکاوی خواننده نسبت به سرنوشت شخصیّت اصلی زیاد می‌شود و حالت «تعلیق»یا «هول و ولا» به وجود می‌آید. طرح‌ها گونه‌ای تعارض را در بر می‌گیرند که علاقه، تعلیق و عواطف دیگر را در خوانندگان بر می‌انگیزد. (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۸۱)

در داستان لیلی و مجنون جامی، راوی از لحظاتی می‌گوید که گویی عاشق و معشوق می‌خواهند به هم برسند؛ اما ناگهان رشتهٔ وصل قطع می‌شود. این

تعلیق، بارها تکرار می‌شود؛ امّا در داستان نظامی، بیشتر با این مسأله مواجه هستیم که آن دو از هم دورند و احتمال وصالشان ضعیف است؛ بنابراین، تعلیق در داستان نظامی کمتر لمس می‌شود.

تعلیق در طرح هر دو داستان موج می‌زند؛ چرا که خواننده نگران از سرنوشت شخصیت‌های داستان، می‌خواهد بداند چه بر سر شخصیت خواهد آمد؟ هیجان و تعلیق و کنجکاوی در داستان‌های عاشقانه، بیش از سایر نمونه‌ها است؛ از این رو وقتی خواننده در اوج اضطراب می‌خواهد از نتیجه باخبر شود، راوی با بیان حکایتی فرعی، یا توصیف، خواننده را غیرمستقیم دعوت به آرامش می‌کند و تعلیق را بیش از پیش افزایش می‌دهد. نویسنده باید با مهارت نویسندگی‌اش، چنان خواننده را در حالت تعلیق بگذارد، که او با کمال اشتیاق، ماجرا را تا پایان دنبال کند. در داستان جامی سراپا تعلیق وجود دارد؛ امّا در داستان نظامی ابتدا و انتهای داستان بدون تعلیق یا کم‌تعلیق است و او به ترتیب همهٔ ماجرا را می‌گوید، تا به مرحلهٔ خواستگاری لیلی می‌رسد. توصیف‌ها و گفت‌وگوها و گره‌های فراوانی که در داستان جامی وجود دارد، تعلیق داستان او را بیشتر کرده است. جامی با تعلیق هنرمندانه‌ای که در داستان قرار داده، نمی‌گذارد خواننده حتّی اندکی به این فکر باشد که ماجرایی از عشق عرفانی در حال وقوع است.

پایان داستان

بر عکس آنچه در داستان‌های سنتی دیده می‌شود، این دو داستان با مشکل-گشای غیبی تمام نمی‌شود؛ یعنی به‌تدریج با مرگ لیلی و مجنون، به انتهای خود نزدیک می‌شوند. البته در داستان جامی، بسیار غیرمنتظره به پایان می‌رسد؛ مجنون به لیلی می‌گوید که من دیگر به وصال تو نمی‌اندیشم، بلکه عشق معبودی ازلی و ابدی تمام وجود مرا گرفته است. پایان داستان، منطقی و در عین حال تراژیک و رمانتیک است، و خواننده را متقاعد می‌کند. چه بسا خوبی آن در این است که هر دو (عاشق و معشوق) می‌میرند و این مسأله سبب می‌شود که خواننده با هر دو همدردی کند؛ یعنی با مرگ آن‌ها، داستان تمام می‌شود و انتظارها پایان می‌یابد و عشقی افلاطونی رقم می‌خورد.

شخصیت

در هر اثری، رشتهٔ حوادث را شخصیّت‌ها بـه وجـود مـی‌آورنـد و از ایـن نظـر پیرنگ با شخصیّت، آمیختگی و اختلاط نزدیکی دارد و یکی بر دیگری تأثیر می‌گذارد. (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۶۹) ارسطو به حضور عنصر حادثه در داستان و نمایش‌نامه بیش از حضور و نقش شخصیّت‌ها معتقد اسـت. (پارسـی‌نـژاد، ۱۳۷۸ : ۱۷۷) داسـتان‌پردازان قدیم، چون توجّهی به توصیف دقیق شخصیّت‌های داسـتان نمـی‌کردنـد، شخصیّت‌های داستانشان در گذر از حوادث داستان ثابـت مـی‌مانـد، یـا اگـر هـم دگرگونی می‌پذیرفت، از نوع دگرگونی‌های آرامی که پشتوانه‌ای منطقی و قانع‌کننـده داشته باشد، نبود؛ بلکه تغییری تکان‌دهنده و اساسی در قهرمان ایجاد می‌شد، که چه بسا او را از سنخی به سنخ مقابل، یا از قطبی به قطب دیگـر، انتقـال مـی‌داد. (حمیـدیان، ۱۳۸۳: ۵۲) مهم‌ترین شیوه‌های شخصیّت‌پردازی از نظر جرمی هاثورن: ۱. به شیوهٔ توصیف و گزارش۲. به وسیلهٔ عمـل ۳- از طریـق محـاوره اسـت.(هـاثورن، ۱۳۷۹: ۴۳-۴۰)

دربارهٔ شخصیت‌پردازی در این داستان باید گفت که هـر دو راوی، در ابتـدای داستان و طبق یک سنت شاعری به معرفی شخصیّت‌های اصلی داستان مـی‌پردازنـد. در داستان جامی می‌بینیم که ابتدا مجنون می‌میرد و پس از آن لیلـی؛ ایـن امـر شاید به این دلیل است که راوی می‌خواهد شکوه عشق مجنون را به رخ خواننـده بکشد تا او مانند داستان نظامی، تصور نکند که مجنون در غم لیلی مرد. به بیانی دیگر، در طول داستان، عشق مجنون نمود دارد، و در پایان کـه لیلـی بـه خـاطر مجنون می‌میرد، نشان می‌دهد که عشق لیلی نیز کم از مجنون نبوده اسـت؛ امـا در داستان نظامی، عشق با مجنون آغاز و با او پایان می‌یابد، و او اسطورهٔ عشق در این داستان است. بار حوادث در ایـن دو داسـتان، بیشـتر بـر روی مجنـون اسـت و داستان له یا علیه او می‌چرخد و لیلی هـم شخصـیت مکمـل اوسـت و بـه عنـوان شخصیت اصلی دیگر، نقش‌آفرین داستان است. به زبان ساده‌تر، در هر دو داستان، شخصیت برجستگی خاصّی دارد.

برخی معتقدند که داستان‌پرداز قدیمی، چندان به اجـزاء داسـتان و حـالات و ویژگی‌های شخصیت توجه نمی‌کرد، امّا شـاهدیم کـه در ایـن داسـتان بـا وصـف شخصیت و حالات روحی او و حتی وصف طبیعت، خواننده به نکات زیادی پی

می‌برد؛ مثلاً در داستان جامی، خواننده از جزئی‌ترین احساسات و درونی‌ترین انگیزه‌های شخصی□ّت‌ها آگاه می‌شود، و این خود به برطرف شدن بسیاری از ابهامات احتمالی در طرح داستان می‌انجامد. شخصیّت‌های اصلی کامل معرّفی می‌شوند، و شخصیّت‌های فرعی و سیاهی‌لشکر به‌خوبی در بافت داستان جای می‌گیرند.

لیلی، دختری عاشق و پاکدامن است. او عاشق یار است و قبل از آن، عاشق پاکدامنی است، و تا پایان داستان پای‌بند حرمت عشق می‌ماند. سوگندخوردن زنان در عدم خیانت به مردان، در سایر داستان‌ها نیز وجود دارد؛ از جمله می‌توان به شخصیّت شیرین در داستان خسرو و شیرین نظامی اشاره کرد. گرفتن پیمان از حریف که دلالت بر زیرکی او دارد، اعتماد به نفس، محافظه‌کاری، استقلال شخصیّت، و عفّت و وفاداری، از ویژگی‌های بارز لیلی در این داستان است. لیلی بین عقل و دل، دچار کشمکش درونی شده است؛ از سویی عاشق مجنون و از سوی دیگر وفادار به سنّت و اصول اخلاقی است. او در هر دو داستان، عشق خود را از خانواده و سایرین، کتمان می‌کند و سخن‌چینان، خانواده‌اش را از این موضوع آگاه می‌کنند؛ امّا مجنون در هر دو داستان، بی‌پروا می‌گوید که عاشق است. لیلی در عین کتمان عشق، فردی است پاکدامن، و هرگز حاضر نیست خود را وارد رابطه‌ای گناه‌آلود کند. عشق در هر دو داستان پاک است و آلودهٔ گناه نمی‌شود. در این داستان، لیلی هم در کنار مجنون، نقش‌آفرینی می‌کند و خواننده به حضورش می‌بالد؛ زنی زیرک و پاکدامن، عاشقی نستوه، امّا وفادار به همسر.

در داستان جامی، پدر مجنون مخالف ازدواج پسرش با لیلی است و بعدها موافق می‌شود؛ امّا در داستان نظامی موافق این ازدواج است و بلافاصله برای پسر به خواستگاری می‌رود. در اثر جامی، مجنون و لیلی به حج می‌روند و در اثر نظامی مجنون به کعبه می‌رود. در داستان نظامی، مجنون پس از شنیدن پاسخ منفی، به کعبه می‌رود؛ امّا در داستان جامی مجنون عاشق شده، در اوج عشق و قبل از اینکه پاسخی منفی دریافت کند، به مکه می‌رود.

حسادت سخن‌چینان، حس انتقام نوفل، پاکدامنی لیلی، لجبازی پدر لیلی، مهربانی و همیاری یاریگران، دلسوزی پدر و مادر و مصمم بودن لیلی و مجنون،

در عین دهن‌بین بودنشان، از جمله صفات درونی هستند کـه خواننـده در طـول داستان برداشت می‌کند.

گرچه برخی معتقدند که قهرمان در داستان‌های کلاسیک، فردی کامل و بی‌نقص و دست نیافتنی است، امّا در این دو داستان، خواننده مانند داستان امروز به راحتی با شخصیت‌ها مأنوس می‌شود و با آنان می‌گرید و مـی‌خنـدد. طبـق یـک سنت در داستان‌سرایی گذشته، شخصیت‌های اصلی داسـتان شـاهزاده و پهلـوان هستند و در این داستان هم که برگرفته از یک داستان عربـی اسـت، ایـن مـورد نمود دارد.

شخصیت‌ها در هر دو داستان تک‌بعدی‌اند؛ امّا جامی با ایجاد تغییر عمده در شخصیت مجنون، اعمال او را پیش‌بینی‌ناپذیر و در نهایت، شخصیت او را گیراتر و پویاتر می‌کند. جامی و نظامی با توصیف حرکات و حالات درونی و ویژگی‌های شخصیّت‌های داستانی خود، تصویر آن‌ها را برای خواننده شفاف‌تر می‌کنند. کردار شخصیّت‌های داستان و گفت‌وگوهایی که بین آنان صورت می‌گیرد، معرّف بسیاری از ویژگی‌های آنان است.

نویسنده وقتی شخصیّتی را می‌آفریند، باید طوری او را معرّفی کند که خواننده با او، آشنا و مأنوس شده، بتواند دربارهٔ عملکرد او در داستان قضاوت، یا حتّی با او هم‌ذات‌پنداری کند. این معرّفی، از طریق گفت‌وگو یا حدیث نفس، از طریق رخدادهای اتّفاق‌افتاده، یا از طریق واگویه‌ای که شخصیّت انجام می‌دهد، امکان‌پذیر است.گاه نویسنده یا راوی، مستقیم و بی‌واسطه، به توصیف شخصیّت می‌پردازد. معرّفی شخصیّت می‌تواند از طریق بیان ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری، خصوصیّات جسمانی، جبهه‌گیری او در مقابل برخی اعمال یا گفته‌ها و... نیز شکل گیرد. در داستان لیلی و مجنون، بارها می‌بینیم که قهرمانان داستان، بی‌هیچ اندیشه‌ای، به گفته‌های سخن‌چینان گوش کرده، همان‌طور که آنها دوست دارند، عمل می‌کنند و حتّی در بعضی‌جاها نسبت به یاریگر نیز این‌گونه عمل می‌کنند، که این امر نشان از دهن‌بین بودن آنها دارد، یا سخن‌چینان بارها از روی «حسادت» اخلال‌گری می‌کنند و حدیث نفس کردن دایمِ شخصیّت داستان، نشان از نوعی اختلال روانی دارد. در هر دو

داستان با شخصیت‌های اصلی، فرعی و واسطه مواجه هستیم، که نه مطلق خیرند و نه مطلق شر، بلکه بیشتر خاکستری هستند.

مجنون در این داستان، مظهر عشق و محبّت است؛ عاشق رنجور نستوهی که صبر را پیشهٔ خود کرده است. او به همه چیز پشت پا می‌زند و سر به بیابان می‌گذارد و با حیوانات انس می‌گیرد. از خانواده و قوم خویش جدا می‌شود و گرچه شاهزاده است، امّا در پی جاه و مقام و منزلت نیست و به نظر می‌رسد تسلیم تقدیر است و تلاش زیادی برای رسیدن به لیلی نمی‌کند. از ویژگی‌های بارز مجنون می‌توان به معشوق‌باز بودن (که در ابتدای داستان جامی، به آن اشاره شده است)، دهن‌بین بودن، انزوا، احساسات رقیق و شفاف... اشاره کرد.

شخصیّت‌های فرعی ضمن بالا بردن جذابیّت داستان، گاهی در برطرف کردن موانع نیز نقش به‌سزایی دارند؛ حتّی گاهی خود سبب ایجاد مانع می‌شوند. آن‌ها به روند پیشرفتِ بهتر داستان کمک می‌کنند، و با حذف آن‌ها، داستان دچار بحران نمی‌شود؛ امّا کمبودهایی در داستان حس خواهد شد. آن‌ها می‌توانند هم در راستای اهداف شخصیّت اصلی و هم مخالف او باشند و حضور آن‌ها در داستان، مکمل داستان و طرح است؛ مانند نوفل.

شخصیّت‌های واسطه، آن‌هایی هستند که خواننده هیچ اطّلاعی از آنان ندارد و در این داستان با عناوینی چون اهل قبیله، یاران، دوستان و... یاد می‌شوند. در اصل، این اشخاص برخی از خانه‌های خالی بافت داستان را به نحوی پر می‌کنند. آن‌ها که اغلب، گروه هم هستند، گاه بر طرف کنندهٔ موانع و مشکلات، گاه مسبب مشکلات و گاه هم تکمیل‌کنندهٔ فضا هستند؛ شخصیّت‌هایی که بیشتر برای ایجاد حال و هوا یا واقع‌نمایی حوادث و صحنه‌ها در داستان حضور یافته‌اند، و اغلب با اسم عام معرّفی می‌شوند. این شخصیّت‌ها معمولاً به توصیف صحنه‌ها، مکان‌ها و ارائهٔ حس و حالی بیشتر به داستان، کمک می‌کنند؛ مانند اشراف قبیله، خلقی، جمعی، نظارگیان و... .

نظامی قبل از شروع داستان، به دایی درگذشتهٔ خود اشاره می‌نماید و در داستان نیز از دایی مجنون به عنوان همدم و همدل او یاد می‌کند، که به نوعی می‌توان آن را هم‌ذات‌پنداری او با مجنون دانست. هر دو راوی از شخصیّت‌های

مرد، بیش از زن استفاده کرده‌اند: در داستان نظامی: مجنون، پدر مجنون، پدر لیلی، نوفل، ابن‌سلام، سلیم عامری، سلام بغدادی. در داستان جامی: مجنون، پدر مجنون، پدر لیلی، نوفل، اعرابی، خلیفه، جوان ثقفی، شبان، کُثیِّر.

زنان این داستان، لیلی، مادر لیلی و مجنون، پیرزن، زیبارویان، عزه و دخترعموی مجنون (در داستان جامی) هستند. نظامی بیش از جامی، از حیوانات یاد می‌کند. (نظامی، ۱۳۹۱: ۱۶۷-۱۶۸) تنها شخصیّت پویای داستان که تحوّلی اساسی می‌یابد، رشد می‌کند و در پایان داستان کامل می‌شود، مجنون است (در داستان جامی) و برخی شخصیّت‌های داستان جامی، جزئی تغییر می‌یابند؛ از جمله: پدر مجنون که دلش به رحم می‌آید و بر خلاف میل باطنی‌اش، برای پسر به خواستگاری می‌رود و مادر لیلی که در پایان داستان، از کردۀ خود پشیمان می‌شود، یا نوفل که تسلیم صحبت‌های پدر لیلی شده، قول به مجنون را فراموش می‌کند. در داستان نظامی، شخصیت‌ها ایستا هستند.

در داستان لیلی و مجنون، شخصیت‌های اصلی و فرعی و گاه حتی واسطه، ایفای نقش می‌کنند و در عین حال، هول و ولای زیادی را در آن شاهدیم. برخی مانند نوفل (در گروه شخصیت‌های اصلی) در جهت اهداف شخصیت هستند و برخی دیگر مانند سخن‌چینان و حاسدان(از جمله شخصیت‌های فرعی)، مخالف و گره‌افکن‌اند که وجود این دو گروه به فراز و نشیب در طرح کمک می‌کند. برخی دیگر هم مانند سیاهی‌لشکرها(شخصیت‌های خاکستری) تأثیر چندانی در طرح داستان ندارند. طرح این دو داستان را شخصیت‌ها، به‌خصوص شخصیت‌های اصلی می‌سازند. در اصل شخصیت با اعمال خود، داستان را پیش می‌برد. در طرح این دو داستان، هیچ شخصیت پیچیده‌ای وجود ندارد، و خواننده با شخصیت داستان همذات‌پنداری می‌کند و شنوندۀ محض است و چنان که در میانه‌های داستان، تبدیل به یک نیمۀ راوی شود، یا در پایان با راوی داستان یکی گردد، یا خود تبدیل به گویندۀ داستان شود. در طرح هر دو داستان در مواردی، شخصیت داستان در مقابل آنچه پیش آمده، هیچ عکس‌العملی نشان نمی‌دهد. گاه هم عمل شخصیت داستان، به دور از عقل و منطق

است؛ مثلاً لیلی یا مجنون بی‌هیچ تحقیق و جست‌وجویی، حرف سخن‌چینان را می‌پذیرند، یا نوفل قبل از مشورت و گفت‌وگوی مسالمت‌آمیز به جنگ با خانـدان لیلی می‌رود. آنچه فضـای داسـتان را مـی‌سـازد، حرکـت و ذهنیـت شخصـیت‌هـای داستانی است و در کنار بیان ماجرای عشق، شخصیت نیز پرورش مـی‌یابـد و بـر خلاف آنچه برخی، داستان‌های سنّتی را فاقد دقّـت در جزئیـات مـی‌داننـد، بایـد گفت که در این دو داستان گـاه جزئیـات حـالات شخصـیت داسـتانی، یـا حتـی جزئیات محیط توصیف می‌شود؛ هر چند در مواردی راوی سریع مـی‌گـذرد و بـه جزئیات اصلاً اشاره نمی‌کند.

گره‌گشایی

برخی معتقدند در داستان‌های قدیم، گره‌گشایی مطرح نیست؛ امّـا در واقـع مـی‌بینیم که در بیشتر مواقع در بین داستان گره‌ها گشوده می‌شوند و داستان هم در انتهـا بی‌هیچ ابهامی، پایان می‌پذیرد. گره‌هایی که در زندگی شخصیّت‌ها ایجاد می‌شـود و آنها را به ستوه می‌آورد، باید حاصل ترکیب دقیق طرح و حوادث باشد؛ امّا خواننـده هیچ‌گاه نباید احساس کند که نویسـنده در حـال گره‌افکنـی اسـت. (بیشـاب،۱۳۸۳ : ۳۳۳)

گره‌گشایی‌ها در داستان لیلی و مجنـون جـامی، سـریع اتفـاق مـی‌افتـد و خواننده مدام در حال مواجه شدن با آن‌هاست. گره‌گشایی پایـان داسـتان بـا مرگ همسر لیلی و دیدار آن دو شکل می‌گیرد؛ امّا ایـن گـره‌گشـایی چیـزی نیست که به وصال دایمی آنها منجر شود. باز هم با بیان اینکه من حاضـر بـه وصال نیستم و عشقی عظیم در دلم وجود دارد (از سوی مجنون)، گویی گـره باقی مانده، که البته به نوعی گره‌گشایی است؛ چون حالا تکلیف هر دو معلوم شده، با مرگ مجنون و پس از آن لیلی، داستان خاتمه مـی‌یابـد. در داسـتان نظامی هم، گره‌های پایانی به این شکل است که پس از مرگ همسر لیلی که خواننده گمان می‌کند گره اصلی باز شده، آن‌ها به وصال خواهند رسید، گـره این گونه ادامه می‌یابد که طبق رسم عرب، زن شوی‌مرده، حق نداشت از خانه خارج شود؛ پس لیلی در غم تنهایی دق کرده، می‌میرد و در پـی آن مجنـون هم می‌میرد؛ بنابراین با مرگ آن دو گره پایانی داستان باز می‌شـود. طـرح در هر دو داستان، با مرگ پایان می‌یابد؛ امّا قبل از آن در داستان جامی گـره بـا

دیدار و گفت‌وگو بین لیلی و مجنون باز می‌شود، و در داستان نظامی قبل از مرگ، گرهی گشوده نمی‌شود. گره‌هایی که این دو راوی و البته، بیشتر جامی، در داستان ایجاد کرده‌اند، اشتیاق و تعلیق را افزایش داده، خواننده را تشویق به خواندن ادامهٔ داستان می‌کند.

درون‌مایه

فکر و ایدهٔ حاکم بر داستان، درون‌مایهٔ آن را می‌سازد. درون‌مایه، در اصل پیام داستان یا نوشته است، و ضرورتی هم ندارد که حتماً باید مسائل اخلاقی باشد؛ حتّی می‌تواند ضدّ اخلاقی و امثال آن نیز باشد. می‌توان بر اساس درون‌مایهٔ هر اثری، با دیدگاه و طرز تفکّر و روحیات نویسنده آشنا شد، و حتّی به ویژگی‌های روانی نویسنده نیز پی برد.

داستان لیلی و مجنون، به غیر از درون‌مایهٔ محوری و اصلی چون عشق‌ورزی (عشق عذری)، شامل درون‌مایه‌های فرعی و جانبی با مفاهیم اخلاقی نیز است که گاه راوی، بیان‌کنندهٔ مستقیم درون‌مایه است، گاه در بطن داستان به آنها اشاره نموده و درک آن را به خوانندهٔ آگاه سپرده است، و گاهی هم شخصیّت‌های داستانی مستقیم و غیرمستقیم، درون‌مایه‌ها را به خواننده القا می‌کنند. جامی و نظامی از درون‌مایه‌های خلق‌السّاعه و تازه‌ای استفاده نکرده‌اند؛ بلکه درون‌مایه‌های قبلی را با نظرگاه‌های تازه‌ای، بار دیگر عنوان کرده‌اند.

هرچند تقدیراندیشی گره‌های اصلی داستان را سست می‌کند(ربابعه و طایفی، ۱۳۸۶: ۹۰)، امّا در آثار کلاسیک با نگرش اشعری، این موضوع، بسامد بالایی دارد. دربارهٔ جامی نیز همین امر صدق می‌کند و تقدیراندیشی و جبرگرایی، از جمله درون‌مایه‌های شعری اوست.

به طور کلی می‌توان درون‌مایه‌های موجود در این داستان را به دو دستهٔ اخلاقی و عرفانی تقسیم کرد:

الف: اخلاقی

از مصداق‌های درون‌مایهٔ اخلاقی در داستان جامی می‌توان به: دنیا فریبنده است، وفاداری، دوستی با موافقان و همفکران، تسلیم قضای الهی شدن و... و در

اثر نظامی به جبر، مرگ، رضای خدا در رضای والدین است، صبر، امید و... اشاره کرد. درون‌مایهٔ اخلاقی در شعر نظامی بیش از شعر جامی نمود دارد. مخاطبان در گذشته از خواندن یک داستان، در پی کسب لذت و دریافت پیام اخلاقی بودنـد و سعی داشتند با ارائهٔ داستان‌های عبرت‌انگیز، همه را به سوی اخلاق و انسـانیّت و درستکاری رهنمون شوند و مانند خوانندهٔ امروز در پی چرایی رخدادها نبودند.

ب: عرفانی

جامی در دوره‌ای می‌زیست که عرفان در ادبیات تثبیت شده بود. او از مجنون شخصیتی عرفانی به تصویر کشید؛ البته نه از ابتدای داستان، بلکه پس از اینکه با رنج و آزمایش و ریاضت، خالص شد. مفاهیم ناب عرفانی، گاه در قالب نماد، نشان از رنگ و بوی عرفانی اثر جامی دارد؛ مثلاً آنجا کـه لیلـی در جایگـاه معشـوق در میان جمع، کاسهٔ مجنون را می شکند، یا آنجا که مجنون با حیوانات که در نظـر انسان‌ها حقیر هستند، همدم می‌شود و در جایی دیگر پوسـتین حیـوانی بـر تـن می‌کند و برای دیدن یار به میان حیوانات می‌رود و بـا آنـان هـم‌قـدم مـی‌شـود. مجنون غرور و منیّت را از بین برده است و در نگاه عرفانی، فرد اوّل می‌شکند تا از منیت رها می‌شود و سپس به اوج می‌رسد. انس گرفتن او با حیوانات وحشی هم، نوعی کرامت است؛ هرچند نظامی این مطلب را اخلاقی تعبیر می‌کند و می‌گوید کـه حیوانات وحشی پاس محبت مجنون را داشته‌اند که او را نمـی‌خوردنـد. البتـه در داستان نظامی هم نمودهای عرفانی زیادی وجود دارد که خواننـدهٔ آگـاه متوجـه آنها می‌شود؛ به طور مثال وقتی سلیم عامری به دیدن مجنون می‌رود، مـی‌بینـد که او نه جامه‌ای بر تن دارد و نه غذا و گوشت می‌خورد؛ بلکـه از گیاهـان تغذیـه می‌کند(نظامی،۱۳۹۱: ۲۰۰)، یا در جایی می‌بینیم که در جـواب ابـن سـلام، گفتـا: چـه گمان بری که مستم؟/ یا شیفته‌ای هواپرستم؟/ زالایش نفس بازرسته/ بـازار هـوای خود شکسته/ عشق است خلاصهٔ وجودم/ عشق آتش گشت و من چو عودم (همان: ۲۲۴)

رهایی از دنیا و رویکرد عشق عرفانی، در اثر نظامی هم نمود دارد و تفاوت این دو داستان در این است که خواننده در داستان نظامی، گویی با عشقی زمینی روبه‌روست؛ در حالی که می‌توان آن را از دیدگاه عرفانی هم بررسی کرد که در این مجال نمی‌گنجد؛ اما جامی به صراحت، داستانش را به شکلی عرفانی به پایان می‌رساند.

حقیقت‌مانندی(رابطهٔ علت و معلولی بین حوادث یک داستان و ارتباط آن با حقیقیت‌مانندی)

روایت در داستان‌های رئالیستی، گونه‌ای گزارش است؛ یعنی عینیت‌گرایی، توصیف رخدادها با اتکا به دلایل علّی و معلولی، جزئی‌نگری، عدم قضاوت دربارهٔ کاراکترهای داستان، صحبت از زبان راوی، در عین حال حفظ نحوهٔ نگرش او به زندگی و اجتماع و ایجاد فضایی که مخاطب در آن به تأمل وا داشته شود (طایفی و خجسته، ۱۳۹۰: ۲۱۱)؛ بنابراین، اگر برای علّت هر رفتار و حادثه‌ای در داستان، معلول وجود داشته باشد، حقیقت‌مانندی آن داستان نمود بیشتری می‌یابد. در کلّ، داستان نظامی و جامی، برای خواننده باورپذیر است؛ چرا که رخداد عشق با فراز و نشیب‌هایش در حال وقوع است و حقیقت‌مانندی هم در هر دو داستان به‌وضوح دیده می‌شود. البته در جزئیات، ممکن است نقاط کور و مبهمی باشد که خواننده را مجاب نکند؛ مثلاً اینکه چرا نوفل جنگ را برگزید و در ادامه تن به گفت‌وگو و مصالحه داد و چرا از ابتدا با گفت‌وگو در صدد رفع مشکل برنیامد؟ یا اینکه چرا لیلی و مجنون و سایر شخصیت‌های داستانی، بی‌چون و چرا حرف سخن‌چینان را می‌پذیرفتند؟ دربارهٔ چرایی انس حیوانات وحشی با مجنون باید گفت که چاشنی خیال این داستان قابل چشم‌پوشی نیست؛ اینکه مجنون با حیوانات انس می‌گیرد و آنها در مقابل او رام و آرام می‌شوند! از زاویهٔ دیگر نیز قابل بررسی است و آن اینکه رگه‌هایی از عرفان در داستان جامی دیده می‌شود، و می‌توان این ماجرا را مرتبط با نوعی کرامت از جانب مجنون دانست. در داستان نظامی نیز، موردی باورناپذیر وجود ندارد؛ به عبارتی دیگر، رابطهٔ علت و معلولی هم، در این داستان

بسیار دیده می‌شود؛ هرچند ممکن است در قسمت‌هایی هم علتی برای معلـول وجود نداشته باشد. از ویژگی‌های طرح در داستان‌های سنتی این است، کـه ایـن داستان‌ها طرحی ساده دارند و بر پایهٔ حوادث پی‌ریزی شـده‌انـد و رابطـهٔ علـت و معلولی وجود ندارد؛ امّا در این دو داستان می‌بینیم که دلیل بسیاری از رخـدادها مشخّص است. رابطهٔ علت و معلولی بیشتر در داستان امروز نمود دارد. حوادث در طرح این داستان، معمولاً به دنبال هم آمده‌اند تا داستانی شکل بگیرد؛ امّا جز در چند مورد اندک، برای همـهٔ وقـایع داسـتانی علتـی وجـود دارد کـه خواننـده بـا هوشمندی آن را درمی‌یابد؛ مثلاً دلیل مخالفت پدر مجنون بـا وصـلت مجنـون و لیلی، از ابیات اوّلیهٔ داستان مشهود است. او لیلی و قبیله‌اش را لایق پسرش نمی‌دانـد، یا سکوت لیلی در مقابل پدر در ازدواج با ابن سلام در داستان نظـامی، بـه سـبب زندگی در جامعه‌ای پدرسالار است. جبرگرایی حاکم بر داستان یا تسلیم شدن در برابر تقدیر و اینکه مجنون هیچ کوشش جدّی در رسیدن به لیلی به عمل نمـی‌آورد، ریشه در تفکّر اشعری شاعر و زمانهٔ او دارد. نکته‌هایی هم در طرح داستان وجـود دارد که با حدس و گمان خواننده یا تماشاگر روشن می‌شود؛ مثلاً خواننده حدس می‌زند که آن دو ممکن است به وصال برسند، یا کمک نوفل به مجنون برای این است که شاید او دشمنی دیرین با قبیلهٔ لیلی داشته اسـت، و فرصـت را غنیمـت می‌شمارد تا انتقام بگیرد. در هر دو داستان، خواننـده دایـم در حـال حـدس‌زدن نتیجهٔ پایانی داستان است و این امر داستان را گیرا می‌کند، به‌خصوص آنجـا کـه گره‌گشایی می‌شود و ناگهان باز هم گره پیش می‌آید. (در داستان جـامی، بیشـتر نمود دارد)

فضای کلی داستان

رنگ تیرگی و اندوه و طنین مرگ در فضای داستان نظـامی بـیش از داسـتان جامی نمود دارد. شاید نظامی با توصیف مرگ‌هـای متعـدد و تکـرار آن در ایـن داستان، ضمن تأکید بر مرگ هشدار می‌دهد که حواسّ خود را در زندگی جمع

کنیم. باید افزود که هر دو داستان نظامی و جامی، با تفاوت‌هایی پیرنگ قوی دارند. رخدادهای داستان، باید با طرح آن ارتباط داشته باشد. از نکاتی که هر دو راوی به آن توجه کرده‌اند، هماهنگی بین رخدادها است؛ یعنی ذکر خزان و مرگ، شاهزاده بودن و عیّاشی (در داستان جامی)، شب و دوری، عاشقی و بی‌قراری، تابستان و حج رفتن، بیابان و وحوش و تنهایی (در هر دو داستان)، و هماهنگی پیرنگ‌های فرعی که در داستان جامی آن را می‌بینیم.

زمان

حرکت در طرح داستان نظامی، بیشتر رو به جلو است و زمان داستان هم، خطی و در پی هم است و پرش زمانی به آینده و گذشته فقط در مواقعی که شخصیت‌ها ذکر خاطرات می‌کنند، یا از آرزوهای آینده سخن می‌گویند، نمود می‌یابد؛ نیز با پیشگویی‌ها که بیشتر به صورت الهامات قلبی است، با حرکت داستانی در آینده مواجه هستیم که البته این مورد بیشتر در داستان‌های امروز و داستان‌های عرفانی قابل بررسی است؛ امّا با وجود این، یک مورد هم در داستان لیلی و مجنون جامی دیده شد، و آن هم زمانی است که قبل از اینکه اعرابی خبر مرگ مجنون را به لیلی بدهد، به او الهام می‌شود که مجنون مرده است. از زمان تقویمی هم مانند آنچه در داستان امروز مشاهده می‌شود، خبری نیست. یکی از ویژگی‌های حکایت‌های سنتّی، کلّیت آنها و نامعلوم بودن زمان و مکان در آن‌هاست؛ امّا گاهی زمان یا مکان، مستقیم یا غیرمستقیم و از بطن داستان و حتّی به اشاره‌ای گذرا، مشخّص است. دورهٔ تاریخی و سال و ماه و روز در داستان کلاسیک و سنّتی بر عکس داستان امروزین، نمود ندارد. زمان داستان، مرتّب، و نظم بر داستان، حاکم است؛ به عبارتی دیگر، ما با مقوله‌ای به نام زمان‌پریشی، که بر اثر در هم ریختنِ نظم داستان پیش می‌آید، به‌ندرت مواجه هستیم. زمان گفتمان، گاهی در مواردی به هم می‌ریزد؛ مثلاً ابتدا مرگِ جوان ثقفی ذکر می‌شود، و بعد می‌میرد. زمانی که صرف خواندن دیالوگ یا مونولوگ (سخن مستقیم) می‌شود، نسبت به زمانی که صرف گفت و شنود

واقعی می‌شود، بیشتر است. یک نمودِ زمانی که در داستان لیلی و مجنون هم با آن مواجه هستیم، مبحث حذف زمانی است. با فرایند حذف در هر اثر و نوشته‌ای، می‌توان به آن نوشته سرعت بخشید. این مورد اخیر، در داستان‌های امروزین هم دیده می‌شود. دربارهٔ حذف و شتاب نوشته، می‌توان گفت که جامی و نظامی، در داستان خود هیچ اشارهٔ تاریخی به زمان نکرده‌اند و در جاهایی که رخداد خاصّی در جهت داستان پیش نیامده، به اجمال گذشته و به بعضی قسمت‌ها هم بسیار پرداخته‌اند. از روز و ماه ، در شعر جامی و نظامی هیچ خبری نیست؛ امّا مواردی، از فصل تابستان و پاییز یاد می‌کنند. طول رخدادها هم مشخّص نیست. از کار و پیشهٔ شخصیّت‌های داستانی و زمان وقوع حادثه هم در داستان خبری نیست؛ آن‌چه ما از صحنه، در این داستان شاهد آن هستیم، حالات روحی و احساسیِ برخی از شخصیّت‌های داستان است. توالی زمان، تقریباً در این داستان رعایت شده است. بر عکس داستان‌های امروز، که با حرکت سیّال ذهن، ما با پرش زمان در داستان، روبه‌رو هستیم.

مکان

مکان نیز مانند زمان، از جمله مقولاتی است که در داستان لیلی و مجنون، به رنگی دیگر نمود یافته است؛ مثلاً بیابانی که مجنون در آن آواره بود، متناسب با شرایط روحی حاکم بر اوست. در این داستان، به صراحت از محل جغرافیایی یاد نشده است؛ امّا حدس زدن آن با توجّه به شواهد موجود در داستان، کار دشواری نیست. مکان‌هایی که نام برده شده، شامل: مکّه، حجاز، علف‌زار، خیمه، بیابان، منزل و... است. در داستان امروز، حتّی آب و هوا نیز، مشخّص کنندهٔ روحیّات شخصیّت داستانی می‌تواند باشد و دیگر مانند داستان‌های کلاسیک، مکان و زمان در هاله‌ای از ابهام نمی‌ماند؛ حتّی نویسنده به اشاراتی، خواننده را از زمان یا مکان یا روحیّات شخصیّت آگاه می‌کند.

لحن

لحن دو داستان، نسبت به خواننده صمیمانه و با موضوع و شخصیّت‌ها در تناسب است و گاهی پندآمیز و اخلاقی می‌شود (در پایان بخش‌های مختلف داستانی که همراه با درون‌مایه است)، گاه عادی و روایتی است و گاه همراه با احساس لطیف شاعرانه (جایی که اشخاص داستان همراه با سوز دل با خود یا با خدا نجوا می‌کنند.)

کشمکش

کشمکش‌هایی در این دو داستان دیده می‌شود؛ مانند کشمکش‌های اجتماعی: در جامعهٔ مردسالار پدران برای ازدواج دختران تصمیم می‌گرفتند، و بیان عشق و احساس از جانب زن را بسیار بد می‌دانستند، و اینکه زن پس از فوت همسر باید خانه‌نشین می‌شد، و کسی را ملاقات نمی‌کرد، و اگر آوازهٔ عشق پسری به دختری سر زبان‌ها می‌افتاد، دیگر دختر را به او نمی‌دادند. جدال احساسی و عاطفی: مانند آنچه بین لیلی و مجنون حادث شد. گره‌های فردی: کشمکش بین عقل و احساس، جنون مجنون، لجبازی پدر مجنون، جدال بین علایق نفسانی و اخلاق و... .

گفت‌وگو

گفت‌وگوهایی که در این دو داستان وجود دارد و به صورت دیالوگ و مونولوگ خودنمایی می‌کند، داستان را به نمایشی جذاب تبدیل کرده است و گویی پرده‌های نمایش یکی پس از دیگری به نمایش در می‌آید. در جایی هم که راوی داستانی فرعی را نقل می‌کند یا نتیجه‌گیری می‌کند و سخنان آموزنده می‌گوید، گویی مجری نمایش است که سخن می‌گوید و تماشاچیان را به ادامهٔ دیدن نمایش فرا می‌خواند. گفت‌وشنودی که بین شخصیّت‌های داستان برقرار می‌شود، قهرمانان را چنان ملموس می‌کند که گویی خواننده،

ماجرا را در پردهٔ سینما می‌بینند. در پی این گفت‌وگوها، خواننده به اطّلاعات فراوانی دست می‌یابد؛ از جمله این‌که با روحیّات شخصیّت‌ها آشنا می‌شود و سبب برخی رخدادها را کشف می‌کند. قسمت عمده‌ای از لیلی و مجنون جامی و نظامی (بیشتر جامی) به گفت‌وگو از نوع دیالوگ و مونولوگ اختصاص یافته است. گفت-وگو در این داستان، همراه با مضامین لفظی و تکلّف نیست؛ زیرا جنبهٔ روایی و داستانی آن، بر جنبهٔ ادبی آن غلبه دارد، و این جنبه هم در شعر جامی، بیش از شعر نظامی نمود دارد.

توصیف

در شعر غنایی از بیان عواطف درونی در سبک‌های کهن حماسی مثلاً قصیده خبری نیست؛ امّا وصف جمال زن در آن دیده می‌شود که در اصل همان توصیف خدایان زن و زنان حاکم بر جوامع زن‌سالاری است. (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۲۰) در لیلی و مجنون شاهدیم، که شاعران به توصیفاتی درازدامن و مسائلی که به پیرنگ کمک نمی‌کند، نمی‌پردازند؛ مثلاً آنها دلیلی نمی‌بینند که به شرح و تفصیل اموری بپردازند که جز طولانی‌شدن کلام، چیزی به همراه ندارد. البتّه در لیلی و مجنون توصیف فراوان دیده می‌شود، که در بعضی مواقع بی‌ربط با پیرنگ است (مانند داستان‌های فرعی در داستان نظامی) و گاه طولانی‌شدن کلام آنان (مثلاً جایی که به توصیف لحظات عاشقانه می‌پردازند)، تعلیق را در داستان شدّت بخشیده است، و گاه این توصیفات، در هر دو داستان، حالت اطلاع‌رسانی دارد (جایی که به توصیف شخصیت‌های داستان می‌پردازند). دربارهٔ لیلی و مجنون نظامی، باید گفت که نظامی، به توصیف کامل ویژگی‌های جسمی و عاطفی شخصیّت‌های داستان خود می‌پردازد.

توصیف، از عمده‌ترین شاخص‌های ادبی به شمار می‌رود، و توصیفات ماهرانهٔ جامی و نظامی نیز تحسین برانگیز است؛ مثلاً جامی قبل از شروع بیان هر

مطلبی، ابتدا توصیفی می‌آورد و وصف‌های او، در اصل فتح بابی است بـرای ورود به موضوع اصلی. توصیفات طولانی و همراه با ذکر جزئیات او نیز، وسـیلهٔ انتقـال اندیشه و عاطفه است. در شعر نظامی و جامی بر اساس توصیفی کـه از اشـخاص داستانی صورت گرفته، می‌توان به ویژگی آن‌ها پی برد؛ چرا کـه یکـی از راه‌هـای شخصیّت‌پردازی، توصیف ظاهر است؛ توصیف اعمال، افکار و قیافـه... . توصـیفات در این داستان، یا درونی است،که بدین ترتیب خواننده به وضعیّت روحی- روانـی شخصیّت پی می‌برد، یا بیرونی است که شامل وصف ظـاهر شخصـیّت اسـت، یـا صحنه‌ای را وصف می‌کند که گویی صحنهٔ نمایشی را به تصویر می‌کشـد. جـامی پاره‌ای از اوصاف را مستقیماً از زبان قهرمانان جاری سـاخته، در برخـی مـوارد از زبان خویش به وصف جای‌ها، کسان، چیزها، و... پرداختـه اسـت. داسـتان لیلـی و مجنون جامی، با توصیف پدر مجنون شروع می‌شود و شاعر، چنان زیبا و هنرمندانه تصویرپردازی می‌کند که خواننده خود را در صحنه حاضر می‌بیند و گویی در کنار تک‌تک شخصیّت‌ها ایستاده، با آنها قدم می‌زند، با آنان می‌خندد و بـا آنـان مـی-گرید. توصیف‌ها بسیار دقیق و نکته‌سنجانه است. از جمله صحنه‌هایی که جامی بـه آن می‌پردازد، بار عام دادن لیلی به فقرا است. در اثر نظامی نیز می‌تـوان بـه توصـیف لیلی و حیوانات اشاره کرد. توصیفات در شعر جامی، بیش از نظامی نمود دارند.

نتیجه‌گیری

نقد پیرنگ در منظومهٔ لیلی و مجنـون نظـامی و جـامی، دربردارنـدهٔ نتـایج ارزشمندی است. ضمن اینکه در هر دو داستان، رگه‌هـای عرفـانی و پیـام‌هـای اخلاقی فراوانی وجود دارد، داستان جامی حامل روح ایرانـی و داسـتان نظـامی بیشتر دارای رنگ و بوی عربی است. طرح و پیرنگ کلی داستان (عشق)، بـرای نظامی وسیلهٔ ابلاغ رسالت اصلی خود، یعنی آموزه‌های اخلاقی اسـت؛ در حـالی که هدف جامی بیان عشق است، با چاشنی اخلاق. درون‌مایه‌هایی همچون مرگ و میر و جنگ، در داستان نظامی بیش از جامی است، که نشان می‌دهد اثر

جامی لطیف‌تر و با روحیهٔ رمانتیک سازگارتر است. فضای داستان جامی در عین تراژیک بودن، بسیار شادتر و امیدوارکننده‌تر از فضای داستان نظامی است و غم حاصل از مرگ، رنگ داستان او را تیره ساخته، انبساط حاصل از خواندن یک ماجرای عاشقانه را کاهش می‌دهد (رسالت اصلی نظامی، اخلاق و آموزه‌های اخلاقی است.) در داستان نظامی، اول لیلی می‌میرد و بعد مجنون و در داستان جامی برعکس است. نظامی با چنین خاتمه‌ای، برمحوری بودن شخصیت مجنون تأکید می‌کند. هدف جامی نیز گویی بیشتر بیان ماجرای عشق در عین پیام‌رسانی و تلطیف روح خواننده است که جز از مرگ لیلی و مجنون سخن نمی‌گوید. در طول داستان، فقط عشق مجنون نمود برجسته‌ای دارد و هر دو راوی با بهره‌گیری از عناصر مختلف داستانی، به معرفی شخصیت‌ها پرداخته‌اند. شخصیت‌های فرعی در این دو داستان، گاه در جهت اهداف شخصیت اصلی حرکت می‌کنند و گاه خلاف آن، گاه گره‌افکن‌اند و گاه گره‌گشا، گاه تأثیرگذار بر طرح و گاه بی‌تأثیر. قهرمانان هر دو داستان، از شاهزادگان و بزرگان طراز اوّل هستند که سنّتی مرسوم بوده است.

پیرنگ فرعی در داستان نظامی، اخلاقی و بی‌ربط با طرح کلی داستان (ماجرای عشق)است و در داستان جامی، عاشقانه و مطابق با پیرنگ اصلی، و همین مسأله سبب شده است که وحدت هنری در شعر جامی بیش از نظامی به چشم آید. آغاز و انجام اثر نظامی همراه با ایجاز است؛ اما جامی قبل از بیان هر رخدادی به مقدمه‌چینی و آماده‌سازی ذهن خواننده توجه کرده است. پایانی تراژیک- رمانتیک (در هر دو داستان) و غیرمنتظره (در داستان جامی) نیز از جمله جذابیت‌های این اثر است. حقیقت‌مانندی در هر دو داستان مشهود است و به‌ندرت با حادثه و رخدادی غیر منطقی روبه‌رو هستیم. حرکت در طرح داستان نظامی، بیشتر پیش‌رونده است و زمان داستان، خطی و در پی هم، و پرش زمانی به آینده و گذشته فقط در مواقعی که شخصیت‌ها یاد خاطرات می‌کنند، یا از آرزوهای آینده سخن می‌گویند، نمود می‌یابد؛ نیز با

پیشگویی‌هایی که بیشتر به صورت الهامات قلبی است، بـا حرکـت داسـتانی در آینده مواجه هستیم که البته این امر بیشـتر در داسـتان‌هـای امـروز و داسـتان‌هـای عرفانی قابل بررسی است؛ با این حال، نمونه‌ای هـم در داسـتان لیلـی و مجنـون جامی دیده شد(قبل از اینکه اعرابی خبر مرگ مجنون را به لیلی بدهد، به او الهام می‌شود که او مرده است.) زمان تقویمی مانند آنچـه در داسـتان امـروز مشـاهده می‌شود، نمود ندارد و توالی زمان، تقریباً رعایت شده است، بر عکـس داسـتان‌هـای امروز، که در اثر حرکت سیّال ذهن، با پرش زمان روبه‌رو هستیم. در ایـن داسـتان، به صراحت از محل جغرافیایی یاد نشده است؛ امّا حدس زدن آن، با وجـو شـواهد کار دشواری نیست.

داستان لیلی و مجنون، علاوه بر درون‌مایهٔ محوری و اصلی چـون عشـق‌ورزی (عشق عذری)، درون‌مایه‌های فرعی و جانبی با مفاهیم اخلاقی نیـز دارد کـه گـاه راوی، بیان‌کنندهٔ مستقیم آن‌هاست، گاه در بطن داستان به آن‌ها اشـاره نمـوده و درک آن را به خوانندهٔ آگاه سپرده اسـت، و گـاهی هـم شخصـیّت‌های داسـتانی مستقیم و غیرمستقیم، آن‌ها را به خواننده القا می‌کنند. تعلیق در داستان جامی، بیش از نظامی است. در داستان جامی، راوی بـه‌تـدریج خواننـده را وارد داسـتان می‌کند، تا التذاذ بیشتری حاصل شود. در این اثر، بـین مـرگ همسـر لیلـی و پایـان داستان، فاصله‌ای وجود دارد که هم داستان را جذاب‌تر کرده اسـت و هـم تعلیـق داستانی را. خواننده نفسی آسوده می‌کشد، و با اشتیاق داستان را ادامه می‌دهد، و می‌خواهد بداند حالا که تقریباً همهٔ شرایط آماده است، چه پیش خواهـد آمـد؟ و گویی گره بزرگ داستان باز شده است که ناگهان با نوعی ساختارشـکنی در قـاموس عشق مواجه می‌شود (مجنون از لیلی می‌خواهد برای همیشه از هم دور شوند؛ چرا که به عشقی والاتر رسیده است)، و پس از این رویداد شـگفت، مـرگ مجنـون و پس از آن لیلی را بیان می‌کند، که دربردارندهٔ تعلیق در داستان است؛ امّا نظـامی سریع و پی‌درپی، از مرگ همسر لیلی، لیلی و مجنون سخن مـی‌گویـد؛ بنـابراین، حرکت و جنب و جوش، در داستان جامی بیش از نظامی است.

لحن دو داستان، نسبت به خواننده، صمیمانه و بـا موضـوع و شخصـیّت‌هـا در تناسب است و گاهی پندآمیز و اخلاقی می‌شـود (در پایـان بخـش‌هـای مختلـف داستانی که همراه با درون‌مایه است)، گاه عادی و روایتی اسـت و گـاه همـراه بـا احساس لطیف شاعرانه (جایی که اشخاص داستان همراه با سوز دل با خود یـا بـا خدا نجوا می‌کنند). کشمکش‌هایی هم در این دو داستان دیـده مـی‌شـود؛ماننـد کشمکش‌های اجتماعی، کشمکش بین عقل و احساس، جنون مجنـون، لجبـازی پدر مجنون، جدال بین علایق نفسانی و اخلاق و... . گفت‌وگوها در این داستان به صورت دیالوگ و مونولوگ اسـت. توصـیفات، تعلیـق را در آن افـزایش داده‌انـد و همگی آنها هم‌سو با طرح داستان هستند؛ اما برخی از آنها هم قابل حذف هستند و لطمه‌ای به طرح وارد نمی‌کنند.

در اینکه نظامی داستان‌پرداز نامی است، تردیدی نیست؛ امّـا در ایـن مـاجرای عاشقانه و در ساخت و پرداخت عشق، و به لحاظ محتوایی و پیرنگ، مهارت جامی بیشتر و چشمگیرتر است. با این تفاسیر، اثر او گرچه به ظاهر تقلیدی اسـت، امّـا وقتی به ژرف‌نای داستان می‌رویم، می‌بینیم که داسـتان‌پـردازی او رنـگ و بـویی منحصر بـه فـرد دارد کـه گویـای سـبک شخصـی اوسـت، و داسـتان او پیرنـگ مخصوص به خود را دارد، و هرچند سکّهٔ داستان‌سرایی به نـام نظـامی زده شـده است، امّا جامی نیز نقش برجسته‌ای در این سکّه دارد.

کتاب نامه

آسابرگر، آرتور(۱۳۸۰). **روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمرّه**. ترجمهٔ محمّد-رضا لیراوی. تهران: سروش، چ اوّل.

اته، هرمان(۱۳۳۷). **تاریخ ادبیات فارسی**. ترجمهٔ صادق رضازادهٔ شفق. تهران: بنگاه ترجمـه و نشر کتاب، چ اوّل.

اخوّت، احمد(۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**. اصفهان: فردا، چ اوّل.

بیشاپ، لئونارد(۱۳۸۳). **درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی**. ترجمهٔ محسن سـلیمانی. تهـران: سورهٔ مهر، چ سوّم.

ثروت، منصـور(۱۳۷۲). **مجموعه مقالات هشتصدمین سال تولـد نظـامی، ج دوم**. تبریـز: دانشگاه تبریز.

حقیقت، عبدالرفیع(۱۳۶۸). **فرهنگ شاعران زبان پارسی از آغاز تا امروز**. تهران: مؤلفـان و مترجمان ایران. چ اوّل.
دستگردی، وحید(۱۳۷۴). **کلیات خمسهٔ نظامی**. تهران: راد، چ اوّل.
ربابعه، بسام علی و طایفی، شیرزاد(۱۳۸۶). **بررسی و تحلیل داستان «رستم و شـغاد» بـر اساس روایات ثعالبی و فردوسی**. *فصلنامهٔ زبان و ادب*. شمارهٔ۳۳، ص ۹۰.
ستاری، جلال(۱۳۷۳). **سیمای زن در فرهنگ ایران**. تهران: مرکز.
.....(۱۳۶۶). حالات عشق مجنون. تهران: توس.
سمرقندی، دولتشاه(۱۳۸۲). **تذکرةالشعراء**. به کوشش ادوارد براون، تهران: اساطیر، چ اوّل.
شمیسا، سیروس(۱۳۷۴). **انواع ادبی**. تهران: فردوسی، چ سوّم.
صفا، ذبیح‌اللّه(۱۳۶۴). **تاریخ ادبیّات در ایران**. خلاصهٔ ج چهارم. تهران: فردوسی، چ سوّم.
طایفی، شیرزاد و خجسته، النـاز(۱۳۹۰). **شگردهای روایت در آثار جلال آل احمد**. جـلال-پژوهی (مجموعه مقالات دربارهٔ آرا و اندیشه‌های جلال آل احمد). به کوشش محمـود بشـیری. شمارهٔ ۱، ص ۲۱۱.
کالینو، ایتالو(۱۳۸۱). **چرا باید کلاسیک‌ها را بخوانیم**؟ ترجمهٔ آزیتا همپارتیان. تهران: کاروان.
لارنس، پرین(۱۳۶۹). **تأمّلی کوتاه در باب داستان**. ترجمهٔ محسن سلیمانی. تهران: حوزهٔ هنری، چ چهارم.
محجوب، محمدجعفر(۱۳۴۲). **لیلی و مجنون نظامی و مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی**. مجلهٔ سخن، شمارهٔ ۷، ص۷.
میرصادقی، جمال(۱۳۸۰). **عناصرداستان**. تهران: سخن، چ چهارم.
نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف(۱۳۹۱). **لیلی و مجنون**. با تصحیح و حواشی حسن وحیددستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
نفیسی، سعید(۱۳۶۳). **تاریخ نظم و نثر فارسی**. تهران: فروغی، چ دوّم.
هاثورن، جرمی(۱۳۷۹). **شخصیّت‌پردازی**. مترجم: محمدعلی آتش‌سودا. نشریهٔ ادبیّات داستانی، صص ۴۰-۴۳.
یوسفی، غلامحسین(۱۳۶۹). **چشمهٔروشن**. تهران: علمی، چ دوّم.

بررسی و تحلیل داستان لیلی و مجنون جامی بر اساس نظریّات گریما، کلود برمون، ژرار ژنه و تودوروف

زینب حسن‌زاده *

چکیده

نظریّهٔ روایت با گسترش و کارکرد جایگزین برای نظریّهٔ رمان در دهه‌های اخیر، بیش از پیش اهمیّت یافته است. بررسی ساختار روایی و تجزیه و تحلیل اثری از زاویهٔ روایت‌شناسی، در پژوهش‌های ادبی جایگاه والایی دارد، و با چنین رویکردی به یک اثر، می‌توان به دنیایی که در پس ظاهرآن نهفته است، پی برد و شاخصه‌های ارزشمند آن را در یافت.

از جمله نظریّه‌پردازانی که داستان لیلی و مجنون جامی می‌تواند از دیدگاه آنان مورد توجّه قرار گیرد، گریما، ژرار ژنه، تودوروف و برمون هستند. از آنجا که داستان‌های کلاسیک فارسی کمتر از دیدگاه روایت‌شناسانه مورد بررسی قرار گرفته‌اند، با چنین پژوهش‌هایی در عین نو کردن این آثار، می‌توان به درک عمیق و بهتری از آن‌ها دست یافت. ازمیان آثار جامی، لیلی و مجنون او انتخاب شد، تا به صورتی روشمند و دقیق، از دیدگاه روایی مورد بحث و بررسی قرار گیرد.

در این پژوهش، به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، مفاهیم اساسی مورد نظر در متن داستان، چون تقابل‌های دوگانه، کنشگران، پی‌رفت و... با شواهد مستند، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. مطالعهٔ داستان لیلی و مجنون نشان داد، که جامی در روایت‌شناسی مهارت خاصّی دارد، و داستان او قابل تطبیق با نظریّات برخی از صاحب‌نظران عرصهٔ روایت است.

کلیدواژه‌ها: جامی، لیلی و مجنون، روایت‌شناسی، نقد ادبی، گریما، ژنه، تودوروف و برمون.

* . کارشناس ارشد دانشگاه علّامهٔ طباطبائی. hasanzadeh.zeynab@yahoo.com

پیشینه‌ی پژوهش

از جمله مقاله‌های درخور توجّه دربارهٔ لیلی و مجنون جامی و روایت‌شناسی می‌توان به: ذوالفقاری، حسن. مقایسهٔ چهار روایتِ لیلی و مجنون نظامی، امیرخسرو، جامی و مکتبی. نشریّهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی. شمارهٔ ۱. بهار ۱۳۸۸. ذوالفقاری، حسن و زواری، محمّدامین. روایت‌شناسی قصّهٔ یوسف و زلیخا. فصلنامه-ی کاوش‌نامه. شمارهٔ ۱۹. ۱۳۸۸. و... اشاره نمود.آثاری هم به صورت تطبیقی نوشته شده‌اند، که در حیطهٔ مبحث روایت‌شناسی قرار نمی‌گیرند. آنچه در این مقاله مورد بررسی قرار گرفته، پیشینه‌ای نداشته است.

مقدّمه

روایت‌شناسی ریشه در ساختارگرایی دارد، و ساختارگرایی نیز برآمده از فرمالیسم روس است. ساختارگرایی فرانسوی، به‌خصوص آرای تودوروف، گریما، بارت و دیگران از دههٔ (۱۹۶۰) به بعد، و البتّه تحت تأثیر صورت‌گرایان روس، به‌خصوص پراپ و همچنین زبان‌شناسی سوسوری، تا مدّت‌ها بر محافل فکری جهان مسلّط بود. ساختارگرایان معتقد به وجود دستورهای بنیادی بودند، و به پیروی از سوسور اعتقاد داشتند، که انبوه پدیده‌های روساختی به واسطهٔ وجود ساختارهای زیرساختیِ قاعده‌مند و نسبتاً ساده، قابل ادراک می‌شوند. از حوزه‌های مورد علاقهٔ ساختارگرایان، روایت‌شناسی است. (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۱۲- ۱۱۳) روایت‌شناسان معتقدند مطالعهٔ ساختار آثار ادبی، زمینه را برای مقایسه‌های اصولی و قاعده‌مند فراهم می‌آورد؛ در نتیجه فرایند درک آثار ادبی را ارتقا می‌بخشد. (اسکولز، ۱۲۸۳: ۱۳۳)

موضوعات بسیار وسیعی را می‌توان از زاویهٔ روایت تحلیل کرد؛ همانند اخبار روزنامه‌ها، کتاب‌های تاریخی، رمان‌ها، فیلم‌ها، پانتومیم، رقص، نمایشنامه‌ها، قصّه‌های عامیانه (فولکلور) و... (بارت، ۱۳۸۷: ۹) روایت‌شناسان به دنبال واحدهای روایی پایه بودند؛ به عبارتی دیگر در پی یافتن دستور زبان واحدی بودند، که بتوانند مجموعه‌ای از گفته‌ها را در آن بگنجانند. (سلدن، ۱۳۷۵: ۱۱۸-۱۱۷) روایت‌ها ما را در تفسیر متون و شکل‌های دانش موجود در دنیای اجتماعی و ارتباط ما با آنها، یاری می‌کنند و چنان تأثیر به‌سزایی بر ما

می‌گذارند، که عمدتاً آنها را به‌عنوان روایت نمی‌شناسیم. شاید بتوان گفت، یکی از مهم‌ترین کارکردهای ادبیّات، نمایان ساختن ساز و کارهایی است که معنا را به وجود می‌آورند، و اغلب در سایر گفتمان‌ها پوشیده و ناپیدا هستند. (وبستر، ۱۳۸۲: ۹۲) به گفتهٔ مارتین در کتاب نظریّه‌های روایت «منتقدان نو بر آن شدند تا نشان دهند فنون رمان به همان ظرافت و پیچیدگی فنونِ حماسه و درام و شعر است و شکل‌های آن، همان اندازه اهمیّت دارد.» (مارتین، ۱۳۸۲: ۵) فردریک جسیمون معتقد است که بررسی روایی یک اثر سبب می‌شود ما بتوانیم آثار یک نسل و دوره را بر حسب یک الگوی مفروض (یا الگوی بنیادی طرح) بررسی کنیم. (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۴۵- ۱۴۶)

در عرصهٔ روایت‌شناسی، نظریّه‌پردازان مختلفی ظهور کردند که نظریّات هر یک از آنان گامی ارزشمند در جهت پژوهش‌های روایت‌شناسانه بود، و در پی آن پژوهشگران بعدی در صدد پذیرفتن یا ردّ نظریّات هر یک از آنان برآمدند.

به گفتهٔ کالینو (نویسندهٔ ایتالیایی): «هر بازخوانی اثر کلاسیک، کشف تازه‌ای است، همچون نخستین خوانش آن. اثر کلاسیک کتابی است که هرگز به گفتن همهٔ آن چه برای گفتن دارد، بسنده نمی‌کند.» (کالینو، ۱۳۸۱: ۱۶) بنابراین، بررسی ساختار روایی ادبیات کلاسیک و تحلیل اثری از زاویهٔ روایت‌شناسی، در پژوهش‌های ادبی حائز اهمیّت خواهد بود. با چنین رویکردی به یک اثر، می‌توان به دنیایی که در پس ظاهرآن اثر وجود دارد، پی برد، و ارزش‌های بنیادین آن را دریافت. در هر داستان، ارتباط میان اجزای داستانی می‌تواند نقش به‌سزایی در شیوهٔ روایت داشته باشد. بنا به چنین ضرورتی، داستان لیلی و مجنون جامی از دیدگاه کسانی چون گریما، ژنه، برمون و تودوروف مورد تحلیل قرار گرفت، و دریافتیم تا چه حد نظریّات جدید، قابل اعمال بر روی آثار کلاسیک فارسی هستند. به کارگیری این نظریّات در بررسی آثار معاصر ارزشمند است؛ امّا دستاورد چنین بررسی‌هایی با تکیه بر آثار کلاسیک اهمیّتی افزون‌تر خواهد داشت.

عمادالدّین یا نورالدّین، ابوالبرکات، عبدالرّحمن بن نظام‌الدّین احمد بن شمس‌الدّین محمّد جامی، بزرگ‌ترین دانشمند و شاعر ایران در قرن نهم است. او در۲۳ شعبان (۸۱۷) در خرجرد جام متولّد شد، و در سن ۸۱ سالگی (۱۸ محرم

۸۹۸) در هرات در گذشت، و در همان شهر هم به خاک سپرده شد. (یوسفی، ۱۳۶۹: ۲۶۹) از او به عنوان خاتم شعرای ایران یاد می‌شود، و جامی تخلّص شاعری او است. آثار وی به زبان پارسی و عربی(۷۷ عنوان) است، که معروف‌ترین آنها هفت مثنوی اوست: سلسله‌الذهب، سلامان و ابسال، تحفهٔ‌الاحرار، سبحهٔ‌الابرار، یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون و خردنامهٔ اسکندری. دیوان قصاید و غزلیّات در سه قسمت، شامل: ۱- فاتحهٔ‌الشباب ۲- واسطهٔ‌العقد ۳- خاتمهٔ‌الحیوهٔ. (نفیسی، ۱۳۶۳: ۲۸۵-۲۸۹) است. «بهارستان» دیگر اثر او است، که بخشی از آن به پیروی از گلستان سعدی نوشته شده است. نفحات‌الانس، از امّهات کتب در بیان حقایق عرفانی و ذکر احوال عارفان از آغاز کار تا عهد مؤلّف است. لوایح، رساله‌ای است کوتاه مشتمل بر سی لایحه، و اشعهٔ‌اللمعات در شرح لمعات عراقی شاعر. (صفا، ۱۳۶۴: ۵۱۵-۵۱۶)

۱– بررسی داستان لیلی و مجنون جامی طبق الگوی گریما

گریما، پایه‌گذار مکتب نشانه‌شناسی پاریس است. او مطالعات خود را بر طبق زبان‌شناسی سوسور، بنیان نهاد. او نیز مانند پراپ، بر ساختار روایت تکیه دارد؛ با این تفاوت که در تحلیل پراپ، ساختار عینی مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ امّا در تحلیل گریما باید به عمق ساختارها وارد شد؛ چرا که برای یافتن پی‌رفت‌ها و کنشِ کنشگران، باید جست‌وجوی بیشتری در متن نمود و آنچه در ظاهر روایت پیداست، کارساز نخواهد بود؛ به عبارتی دیگر، مانند آنچه ما در این داستان با آن مواجه شدیم، عاملی مانند دلسوزی، سبب کمکِ کنشگر یاری‌دهنده، به فاعل و یا مفعول می‌شود و یافتن این مفهوم جز با فهم متن و معنای آن امکان‌پذیر نیست.

نام گریما تداعی‌گر «تقابل» است، و به اعتقاد او روایت از راه تقابل ایجاد می‌شود. در تحلیل او، بر معنا تأکید می‌گردد، و وی یک سطح تفکّر پیش‌زبانی را فرض می‌کند، که در آن به تقابل‌های ابتدایی شکلی انسان‌گونه داده می‌شود. (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۷) گریما در مقابل هفت‌شخصیّتی که پراپ پیشنهاد داده بود (قهرمان، ضدّ قهرمان یا شرّیر، قهرمان دروغین، بخشنده، یاریگر، گسیل دارنده و شخص مورد جست‌وجو)، سه دستهٔ دوتایی از شخصیّت‌ها را نام می‌برد؛ فاعل/ مفعول؛ دهنده (فرستنده)/ گیرنده؛ یاری دهنده/ مخالف (تولان، ۱۳۸۳: ۸۲)

الف: فاعل(کنندهٔ کار، کنشگر)، و مفعول(آن‌که کار بر او واقع می‌شود، هدف). رابطهٔ این دو با هم، خواسته یا جست‌وجو است. نوع پیوند بین فاعل و مفعول، در داستان لیلی و مجنون جامی، از نوع فراق است و نشانه‌های آن گره‌های داستانی است که تا پایان داستان، گریبان‌گیر قهرمانان داستان است. لازم به ذکر است که کنشگر، غیرانسانی نیز می‌تواند باشد؛ مانند دوست داشتن، طمع، و یا حتّی واقعه‌ای مانند سیل.

ب: فرستنده(محرّک، عامل انسانی یا غیرانسانی که سبب می‌شود فاعل دست به کنش بزند). انگیزه‌ها به این گروه تعلّق دارند. گیرنده(کسی که از عمل فاعل به او سودی می‌رسد). این شخص، خود فاعل نیز می‌تواند باشد. البتّه لازم به ذکر است که همیشه هم سودرسانی نیست؛ به عبارتی دیگر، کنش فاعل ممکن است برای گیرنده، سود یا ضرر داشته باشد و یا حتّی هیچ‌یک از آنها. مثلاً در پایان این داستان، آگاهی از خبر فوت مجنون، برای گیرنده‌ها سودی به همراه ندارد، و رابطهٔ بین فرستنده و گیرنده، از نوع ارتباط است.

ج: یاری دهنده(در جهت اهدافِ فاعل، به او یاری می‌رساند). بازدارنده (کسی که مانع رسیدنِ کنشگرِ فاعل به مفعول می‌شود). در این داستان، حیوانات و امور انتزاعی، مانند تنهایی و خلوت‌گزینی و نیز عاملی، مانند درخت، یاریگر قهرمان هستند.

گریما بهتر و دقیق‌تر به تقسیم‌بندیِ شخصیّت‌ها پرداخته است. شخصیّت‌های مشخّص شده به وسیلهٔ پراپ، دربارهٔ داستان‌های پریان نمود دارد؛ امّا در داستان‌های عاشقانه‌ای چون لیلی و مجنون، تقابل‌های دوتایی گریما به‌وضوح دیده می‌شوند. البتّه باید گفت، در تقسیم‌بندی گریما هم مانند پراپ، یک شخصیّت می‌تواند در چند حوزهٔ عملیّاتی حضور داشته باشد؛ به عبارتی دیگر، ما در این داستان شاهدیم که لیلی هم مفعول است و هم یاری دهنده، یا مجنون، هم گیرنده است و هم مفعول. در داستان لیلی و مجنون جامی، ما با تقابل‌های معنایی و لفظی فراوانی مواجه هستیم. تقابل عشق زمینی و آسمانی، عشق و احساس، شرافت انسانی و آرزوهای نفسانی، زندگی با آدمیان و زندگی فرازمینی، شب و روز، بیابان و علفزار، و دوستی و دشمنی.

گریما به جای کارکرد، واژهٔ پی‌رفت را به کار می‌برد، که از نظر او سه دسته می‌شود:

الف: پی‌رفت‌های اجرایی، که به زمینه‌چینیِ وظایف، کارکردها و کنش‌ها مربوط می‌شود؛ مانند سخنانی که راوی، در پایان پارهٔ یک بیان می‌دارد که زمینه را برای کنش اصلی آماده می‌کند، یا در ادامه می‌بینیم که مجنون در پی معشوقه‌ای است، و ماجرای کریمه پیش می‌آید.

ب: پی‌رفت قراردادی، پیمانی یا هدفمند، که راهنمایی وضعیّت داستان را بر عهده دارد، و داستان را به سوی یک هدف هدایت می‌کند؛ مجنون و نیاز به عشق، دیدگاه جامعه‌شناختی به زن، تجلّی عشق، دیدگاه موعظه‌آمیز راوی و درون‌مایه‌های اخلاقی.

ج: پی‌رفت‌های انفصالی یا متمایزکننده، که در بر گیرندهٔ دگرگونی‌ها و حرکت‌های داستان است. (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۶۲)

گریما سه الگوی کنش در نظر گرفته بود، که شخصیّت‌ها را در ذیل این گروه‌ها قرار می‌داد. (همان: ۱۶۳)

الف) خواست و اشتیاق: مجنون خواهان عشق است، راوی خواهان آگاهانیدن مخاطب از حقایق زندگی است، لیلی خواهان رهایی از نظام حاکم مردسالاری است، والدین لیلی خواهان حفظ آبرو هستند و یاریگران، خواهان کمک به همنوع خود هستند.

ب) ارتباط شخصیّت‌ها با هم: در این‌جا آنچه باید مورد توجّه قرار گیرد، فاعل، مفعول و فعل است؛ به طور مثال

فاعل: مجنون	مفعول: لیلی	فعل: برای دیدار رفتن
فاعل: پدر لیلی	مفعول: بیوه‌زن	فعل: تهدید کردن
فاعل: مجنون	مفعول: آهو	فعل: کمک کردن
فاعل: جوان ثقفی	مفعول: لیلی	فعل: ازدواج کردن

اینجا بیان این نکته ضروری است که مفعول، لزوماً جاندار نیست؛ بلکه امور انتزاعی و مفاهیم نیز می‌توانند مفعول واقع شوند.

فاعل: مجنون	مفعول: نیاز به آرامش	فعل: انزوا طلبی
فاعل: حاسدان	مفعول: تفرقه‌افکنی	فعل: سخن‌چینی

ج) نسبت پیکار(همان: ۱۶۴). پیکار هم به صورت پیکار تن‌به‌تن و لفظی می‌تواند نمود یابد، و هم به شکل پیکارهای معنایی؛ مانند جدال ضدّ اخلاق و اخلاق، جدال لفظی بین پدر لیلی و نوفل، جدال لفظیِ پدر لیلی با بیوه‌زن و رفتن نزد خلیفه، جدال مجنون با عشق مجازی و غلبه بر آن، جدال بین عشق و عقل و... .

عنصرهای موجود در این داستان، موارد زیر را شامل می‌شود:

عنصرهای انسانی (لیلی، مجنون، نوفل، بیوه‌زن، اعرابی، همراهان، والدین لیلی و....)/ عنصرهای حیوانی: (آهو، سگ، پرنده، کبوتر، گور، گوزن و حیوانات وحشی)/ عنصرهای گیاهی: (درخت نخل، سایهٔ مغیلان)/ جمادات: (بیابان، دشت، لوازم-التحریر،گلیم، جام)

تطبیقِ الگوی کنشگرِ گریما بر داستان لیلی و مجنون جامی، نشان دهندهٔ شخصیّت‌پردازی هنرمندانهٔ جامی در عرصهٔ داستان‌سرایی است. آنچه گریما گفته، مانند روایت خود زندگی است؛ شخصی در پی دست‌یابی به چیزی ارزشمند است، و کنش‌هایی را انجام می‌دهد. حال از این کنش‌ها یا سودی نصیب خودش می-شود(مانند رعایت رژیم غذایی) یا آن سود، نصیب دیگران می‌شود (کشفی در پزشکی)، که البتّه برای خود فرد نیز سود به همراه دارد. در این مسیر، کنشگر(فاعل)، یاریگران و بازدارنده‌هایی هم دارد که با توجّه به روند روایت، متفاوت خواهد بود. این روندی حقیقت‌نماست و اگر غیر از این باشد، واقع‌نمایی و حقیقت‌نمایی جای تأمل دارد.

در این داستان ما روایت تکرارشونده هم داریم؛ به طور مثال، پارهٔ ۲۴ و ۴۰، که شبان با دادن گلیم و لباس پشمین به مجنون، به او یاری می‌رساند. نیز دو روایت با مفهوم آزادیِ آهوان، و نیز روایاتی که حکایت از دیدار دو قهرمان داستان دارد، که با حضور بازدارنده‌ها، بر هم می‌خورد و گاهی هم نه.

وقتی عواملی چون گفت‌وگو، توصیف و کنش در جریان یک روایت وجود داشته باشد، خواننده بهتر با شخصیّت‌های داستان انس می‌گیرد؛ پس داستان‌هایی که در آن به‌خوبی شخصیّت‌پردازی شده باشد، واقع‌گرا بوده، قابلیّت بررسی و تحلیل، طبق الگویِ گریما را خواهند داشت.

تحلیل داستان لیلی و مجنون جامی بر اساس نظریّـهٔ گریمـا را در یـک جـدول، پیش روی خوانندگان قرار داده‌ایم. این جدول مربوط به بررسیِ تقابـل‌هـای دوتـاییِ گریما دربارهٔ شخصیّت‌ها، و نیز کنش انجام‌شده است.

جدول بررسی تقابل‌های دوتایی طبق نظر گریما به اضافهٔ کنش انجام‌شده

ش.پ اره	فرستنده یا محرّک	گیرنده	فاعل (کنشگر)	مفعول (هدف)	بازدارنده	یاری- کننده	کنش
۲	نیاز به عشق	مجنون	مجنون	کریمه	جوان غریبه		عاشق شدن
۳	نیاز به عشق	مجنون	مجنون	معشوقه	شب	معرّفان لیلی	جستجو کردن
۴	نیاز به عشق	لیلی	لیلی	مجنون	شب*		عاشق شدن
۵	نیاز به عشق و دلتنگی	مجنون	مجنون	لیلی	همراهان لیلی	لیلی	به دیدار رفتن
۶	عشق به فرزند	فرزند ناقه	ناقه	فرزند	مجنون	مجنون	از راه برگشتن
۷	عشق و وفاداری	لیلی	لیلی	مجنون			آزمایش کردن
۸	نیاز به عشق و دلتنگی	مجنون	مجنون	لیلی		صبح	به دیدار رفتن
۹	سرزنش قوم	مجنون	مجنون	آرامش	قوم مجنون		انزواطلبی
۹	دلسوزی	مجنون	قوم مجنون	کمک به مجنون		فردی در قوم	یافتن یاریگر
۱۰	دلسوزی پدر	مجنون	پدر مجنون	کمک به مجنون	لجاجت مجنون	توکّل کردن	توکّل کردن
۱۱	دلسوزی	مجنون	اعیان قبیله	مجنون	لجاجت مجنون	پدر مجنون	پیشنهاد ازدواج
۱۲	حسادت و	خبرچین	خبرچین	تفرقه افکنی	خبرچین		سخن‌چینی

	شرارت		شرور		خیرخواه		
۱۲	نیاز به عشق و دلتنگی	مجنون	مجنون	لیلی	لیلی		خبرچینِ خیرخواه
۱۳	نیاز به عشق	مجنون	مجنون	لیلی		بانگ زاغ	به دیدار رفتن
۱۴	ادای نذر	مجنون	مجنون	خدا		خدا	رفتن به کعبه
۱۵	نیاز به عشق و دلتنگی	مجنون	مجنون	لیلی			به دیدار رفتن
۱۵	شرارت	نمّامان	نمّامان	تفرقه‌افکنی		باور مردم	سخن چینی
۱۵	آبرو و اختلافات قبیله‌ای	والدین لیلی و لیلی (حفظ آبرو)	والدین لیلی	نهی لیلی از عاشقی		حرف‌شنوی	نصیحت کردن
۱۵	نیاز به عشق و دلتنگی	مجنون	مجنون	لیلی			رفتن به دیدار
۱۶	نیاز به عشق و دلتنگی	مجنون	مجنون	لیلی		شب	رفتن به دیدار
۱۶	شرارت	سخن‌چین	سخن‌چین	تفرقه‌افکنی		باور کردن پدر لیلی	سخن‌چینی
۱۷	دلسوزی	بیوه‌زن	مجنون	بیوه‌زن و فرزندانش			پول دادن
۱۷	نیاز به عشق و دلتنگی	مجنون	مجنون	لیلی	حاسدان	بیوه‌زن	جستجو کردن
۱۷	حسادت	حاسدان	حاسدان	تفرقه‌افکنی		باور پدر لیلی	خبرچینی
۱۷	عصبانیّت پدر لیلی	پدر لیلی	پدر لیلی	تنبیه مجنون/ بیوه‌زن			تهدید کردن
۱۷	ترس	بیوه‌زن/ مجنون	بیوه‌زن	مجنون		پذیرفتن مجنون	بیرون راندن مجنون

۱۸	عصبانیّت	پدر لیلی	پدر لیلی	تنبیه مجنون		خلیفه	شکایت کردن
۱۸	دادخواهی	پدر لیلی	خلیفه	مجازات مجنون	جنون مجنون	میر ولایتو قوممجنون	تهدید کردن
۱۹	بی‌قراری و دلتنگی	مجنون	مجنون	لیلی		شخصی از قبیله/پدرمجنون/ اشراف قبیله	طلب یاری
۱۹	دلسوزی و کمک به فرزند	مجنون	پدر مجنون	کمک به مجنون	پدر لیلی	پیران و خردان قبیله	خواستگاری رفتن
۲۰	ناامیدی	مجنون	مجنون	روزنه‌ای از امید		تنهایی/ نوفل	انزواطلبی
۲۱	**	مجنون	نوفل	کمک به مجنون	لجاجت پدر لیلی		کمک کردن
۲۱	عصبانیّت نوفل	مجنون	نوفل	موافق کردن پدر لیلی	پاسخ قاطع پدر لیلی		جدال لفظی
۲۱	حسادت	حاسدان	حاسدان	منصرف کردن مجنون		جماعت همراه مجنون/ توکل کردن	توکّل کردن
۲۲	ناامیدی	مجنون	مجنون	روزنه‌ای از امید		خلوتی کوه و دشت	انزواطلبی
۲۲	نیاز به عشق و دلتنگی	مجنون	مجنون	لیلی		قاصد	جست وجو
۲۳	مهربانی و شفقت	آهو	مجنون	نجات آهو	نیاز مالی صیّاد	دارایی مجنون	رها کردن
۲۴	دلتنگی	مجنون	مجنون	لیلی		شبان	جست‌وجو

۲۴	نگرانی	مجنون	لیلی	مجنون			درخواست وداع کردن
۲۵	یادآور یار/ مهربانی	آهو	مجنون	رهایی آهو		حسّ ترّحم	نجات دادن
۲۷	کنجکاوی	خلیفه	خلیفه	دیدار مجنون	مقاومت مجنون	والی نجد	دستور آوردن کسی
۲۸	نیاز به عشق و دلتنگی	مجنون	مجنون	لیلی		شترسوار	جست‌وجو
۳۰	نیاز به عشق	جوان ثقفی	جوان ثقفی	لیلی		پدر و مادر لیلی	ازدواج کردن
۳۰	نیاز	جوان ثقفی	جوان ثقفی	رفع نیاز	لیلی		نزدیکی
۳۱	مبهم است.***	مجنون	فردی غریبه	آرامش مجنون			دعوت‌به- آرامش
۳۲	ناامیدی	مجنون	مجنون	روزنه‌ای از امید		فردی در قوم/ وحوش	انزواطلبی
۳۳	تنهایی	مجنون	مجنون	درد دل کردن با همدم	مرغی آواز خوان	درخت نخل	صحبت کردن
۳۴ ۳۵	پشیمانی	لیلی	لیلی	مجنون	نگهبانان	نامه/قاصد/دو کنیز	نامه نوشتن
۳۵ ۳۶	پاسخ دادن به نامهٔ دریافتی	لیلی	مجنون	از انتظار درآوردن لیلی		قاصد	درخواست کمک
۳۸	شاد کردن	مجنون	قاصد	شادکردن مجنون	رفتار متناقض مجنون		خبر دادن،
۳۹	نیاز به عشق و دلتنگی	مجنون	مجنون	لیلی		سگ کوی لیلی	صحبت کردن
۴۰	نیاز به عشق و	مجنون	مجنون	لیلی	تردید و	شبان	طلب یاری

	دلتنگی				دودلی		
۴۱	نیاز به عشق و دلتنگی	مجنون	مجنون	لیلی	بی‌توجّهی لیلی	شبان	رفتن برای دیدار
۴۲	وفای به عهد	مجنون	مجنون	لیلی		عشق و امید	ماندن در قرارگاه
۴۲	دلتنگی	لیلی	لیلی	مجنون	بی‌توجّهی مجنون		رفتن برای دیدار
۴۳	***	مجنون	اعرابی	مجنون	واکنش منفی مجنون		کمک کردن
۴۴	دلتنگی	اعرابی	اعرابی	مجنون	مرگ مجنون	حیوانات وحشی	رفتن برای دیدار
۴۴	اطّلاع‌رسانی	عامریان	اعرابی	خبر مرگ مجنون			اطّلاع دادن
۴۶	اطّلاع‌رسانی	لیلی	اعرابی	خبر مرگ مجنون			اطّلاع دادن
۴۸	دلسوزی و پشیمانی	لیلی	همراهان لیلی	نجات لیلی	مرگ لیلی	مادر لیلی	کمک کردن

* در طول داستان، نظام حاکمِ مردسالاری و پای‌بندی به اصول اخلاقی و حفظ آبرو، لجاجت‌ها و منطق‌گریزی‌ها، از جمله عوامل بازدارنده برای لیلی به حساب می‌آیند.

** در داستان لیلی و مجنون جامی، دلیل کمک کردن نوفل به مجنون، در هاله‌ای از ابهام است.

*** فرستنده، (عامل محرّک) که سبب کمک کردن فرد غریبه به مجنون می‌شود، در داستان مبهم است. نیز در پارهٔ شمارهٔ ۴۳. کنش‌ها در این داستان به چهار دسته تقسیم می‌شود:

۱- کنش‌های سلبی و منفی، که بیشتر از سوی مخالفان و حاسدان شکل می‌گیرد؛ مانند منصرف کردن، تفرقه‌افکنی. ۲- کنش‌های معنوی: توّکل کردن.

۳- کنش‌های مددرسانی، که به وسیلهٔ یاریگران انجام می‌شود؛ مانند همـدردی، کمـک مالی به کسی، راهنمایی کردن و یاری رساندن به هر روش ممکن. ۴- کـنش‌هـایی کـه منشأ آنها ریشه در خواست‌ها و نیازهای کنشگر دارد؛ به طور مثـال، رفـتن بـرای دیـدار کسی، عاشق شدن، نامه نوشتن، صحبت و درد دل کردن.

جدول بسامد کنشگران

کنشگران فرستنده		کنشگران گیرنده **		کنشگران فاعلی***		کنشگران مفعولی*[۴]		کنشگران بازدارنده*[۵]		کنشگران یاریگر*۶	
عنوان	بسامد	عنوان	بسامد	عنوان	بسامد	عنوان	بسامد	عنوان	بسامد	عنوان	بسامد
نیاز به عشق*	۲۲	**حاسدان**	۷	بیوه زن	۱	مجنون	۵	نیاز مالی	۱	وحوش	۲
عشق‌به فرزند	۲	**مجنون**	۳٤	خلیفه	۲	خبر مرگ مجنون	۲	لجاجت	۵	درخت نخل	۱
ناامیدی	۳	آهو	۲	نوفل	۲	نجات دادن	۳	تهدید	۱	قاصد	۳
حسادت و شرارت	۵	خلیفه	۱	اعرابی	٤	جستن همدم و آرامش	۵	حاسدان	۱	نامه	۱
عصبانیّت	۳	جوان ثقفی	۱	همراهان لیلی	۱	از انتظار در آوردن	۱	جنون مجنون	۱	سگ	۱
دلسوزی	۷	پدر لیلی	٤	مجنون	۲۸	لیلی	۱٦	پدر لیلی	۱	شبان	۱
کنجکاوی	۱	بیوه زن	۲	لیلی	۵	معشوقه	۲	لیلی	۱	امید وعشق	۱
دادخواهی	۱	لیلی	٦	قاصد	۱	فرزند	۲	غریبه	۱	توکل کردن	۲
ترس	۱	بچّهٔ ناقه	۱	قوم	۲	کمک	۵	شب	۲	فردی	۱

				مجنون		کردن					در قوم
سرزنش قوم	۱	اعرابی	۱	پدر مجنون	۱	دبدار مجنون	۱	همراهان لیلی	۱		اهل قبیله	۲
کمک	۱			ناقه	۱	منصرف کردن	۲	مجنون	۱		صبح	۱
سنجش- عشق	۱			حاسدان	۵	جدایی	۲	قوم مجنون	۱		مجنون	۲
اطّلاع رسانی	۲			والدین لیلی	۳	تفرقه افکنی	۵	مرگ مجنون	۱		لیلی	۱
تنهایی	۱			جوان ثقفی	۱	خدا	۱	مرگ لیلی	۱		معرفان لیلی	۱
پشیمانی	۲			فردی غریبه	۱	تنبیه	۳				والدین لیلی	۱
شاد کردن	۱					خواستگاری ازدواج	۲				تنهایی	۲
وفای به عهد	۱										نوفل	۱
آبرو و اختلافات قبیله‌ای	۱										خلی	۲

* ۱۷ مورد، همراه با دلتنگی است که پس از یافتن معشوق، شاهد آن هستیم، و ۵ مورد هم مربوط به زمانی است که عاشق در پی یافتن معشوقه‌ای برای خود است. در ۳ مورد هم، با ابهام در نوع کنشگرِ فرستنده، مواجه هستیم.

نکتهٔ جالب اینکه در این داستان، ما با فرستندهٔ انسانی مواجه نیستیم؛ بلکه تمامی کنشگرهای فرستنده، از نوع امور انتزاعی و مفهومی هستند و حسادت و شرارت، بیش از سایر موارد نمود دارد.

** طبق نتایج به‌دست آمده، مجنون بیش از سایرین در نقش کنشگرِ گیرنده، ایفای نقش کرده است. کنشگرانِ گیرنده، جز یک مورد، همگی انسان هستند.

*** باز هم این مجنون است که بیش از سایرین، در جایگاه کنشگرِ فاعل قرار می‌گیرد. نقش‌های پررنگ‌تر پس از مجنون، لیلی و حاسدان هستند.

*[۴]در این قسمت، این لیلی است که در رأس قرار می‌گیرد. قریب به اتّفاق ارزش‌ها که فاعل در این داستان به دنبال آن است - جز چند مورد اندک- امور انسانی و اخلاقی هستند.

*[۵] بازدارنده‌ها نیز در این داستان، بیشتر انسان هستند و اغلب آنها مربوط به سماجت و لجاجت‌هایی می‌شوند که مجنون و پدر لیلی از خود نشان می‌دهند؛ گویی هیچ‌یک از آنهاراضی به این نیستند، که از خواستهٔ خود به نفع دیگری کناره‌گیری کنند؛ پس در این‌جا هم، شاهد نوعی جدال هستیم.

*[۶]پس یاریگران شامل، خدا، انسان‌ها، حیوانات، درخت و ثروت و امور انتزاعی، مانند توکّل کردن، صبح و... می‌شود. نکتهٔ جالب این‌جاست که جامی از همهٔ امور ممکن، در حوزهٔ کنشگرانِ یاریگر بهره برده است.

*[۷] ادامهٔ کنشگران یاریگر: پدر مجنون (۱) / دارایی مجنون (۲) / باور کردن سخن حاسدان (۳) / حرف‌شنوی لیلی (۱) / خدا (۱) / بانگ زاغ (۱) / خبرچین خیرخواه (۱) / بیوه‌زن (۱).

۲- بررسی داستان لیلی و مجنون جامی طبق الگوی برمون

کلود برمون از جمله ساختارگرایانی است، که قصد داشت با استفاده از اصول منطق، به فرمول‌بندیِ قوانین حاکم بر روایت داستانی بپردازد. البتّه در این امر، غیر از پراپ، از کار ژوزف بدیه (joseph bedier) نیز متأثّر بوده است. (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۰) او نیز مانند سایر نظریّه‌پردازان، در پی یافتن کوچک‌ترین واحد روایی بود. برمون توالی منطقی چند کارکرد را پی‌رفت می‌نامد، و واحد پایهٔ روایت را نه کارکرد، بلکه پی‌رفت (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۳۸)، و هر پی‌رفت را ناشی از حرکت از موقعیّت تعادل به سمت عدم تعادل و بازگشت مجدد به سوی تعادل می‌داند؛ به عبارتی دیگر، موقعیّت پایداری که امکان دگرگونی را به واسطهٔ وضعیّتی درونی یا بیرونی داشته باشد، امکان دگرگونی تأثیرگذار بر موقعیّت

پایدار و امکان دگرگون شدنِ وضعیّت اوّلیّه یا ثابت باقی‌ماندن آن. مرحلهٔ دوّم از مراحل سه‌گانه، مرحلهٔ گذار است که خود می‌تواند در بر گیرندهٔ سلسله‌ای از کارکردها، در قالب پی‌رفت‌های جدا باشد. (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۶۶-۱۶۸) به طور خلاصه می‌توان گفت هر رخداد، موقعیّت پایداری است که امکان و عدم امکان دگرگونی دارد.

شروع داستان لیلی و مجنون جامی، با تعادل همراه است. مجنون همراه خردسالان و همسالان خود به کوه و دشت می‌رود، در ادامه عاشق می‌شود، و تعادل بر هم می‌خورد، و با مرگ مجنون و پس از آن لیلی دوباره داستان به تعادل می‌رسد. جدول وضعیّت پی‌رفت‌ها را در قسمت «بررسی داستان لیلی و مجنون جامی طبق الگوی تودوروف» آورده‌ایم.

فاعل، از نظر برمون کنشگر، و مفعول، کنش‌پذیر است. فاعل یا کنشگر، از نظر او به دو دستهٔ تأثیرگذار و بهبودبخش، و مفعول یا کنش‌پذیر نیز، به دو دستهٔ بهره‌ور و قربانی تقسیم می‌شوند. (تودوروف، ۷۷: ۱۳۷۹)

کنشگران فاعلی		کنشگران مفعولی	
تأثیرگذار	**بهبودبخش**	**بهره‌ور**	**قربانی**
مجنون، لیلی، ناقه، خبرچین شرور، والدین لیلی، حاسدان، جوان ثقفی و اعرابی	قوم مجنون، پدر مجنون، اعیان قبیله، خلیفه، نوفل، فردی غریبه، قاصد و همراهان لیلی	کریمه، لیلی، بیوه‌زن و فرزندانش و آهو	فرزند ناقه، که البتّه پس از رهایی مادرش به‌دست مجنون، در ردهٔ بهره‌ور قرار می‌گیرد.

مجنون، هم مفعول بهره‌ور است و هم مفعول قربانی. لیلی نیز همین طور. آن‌جا که فاعل، پدر و مادر لیلی هستند و او مفعول، اصرار آنان بر ازدواج او با جوان ثقفی و فراموش کردنِ عشق مجنون، او را در جایگاه کنشگرِ مفعولیِ قربانی قرار می‌دهد؛ یا آن‌جا که مجنون، مفعول، برای فاعلِ پدر است و لجاجت‌های پدر لیلی و اختلافات قبیله‌ای مانع رسیدن او به لیلی می‌گردد، در این‌جا مجنون، مفعولِ قربانی است.

امور انتزاعی نیز در این داستان، در جایگاهِ مفعولی قرار دارند که به نوع خود، یا قربانی‌اند یا بهره‌ور؛ مثلاً در جایی می‌بینیم که جوان ثقفی، در نقش فاعل، به دنبال مفعولِ رفع نیاز است و با رفتار تند و مخالفت لیلی مواجه می‌شود، که در این‌جا مفعول، قربانی است، یا در جایی فاعل (حاسدان)، با انگیزهٔ شرارت و حسادت، در پی رسیدن به مفعولِ تفرقه‌افکنی هستند؛ پدر لیلی، سخن مغرضانهٔ آنان را می‌پذیرد و در این‌جا مفعول، بهره‌ور است.

۳– بررسی داستان لیلی و مجنون جامی طبق الگوی ژرار ژنه

ژنه از نخستین ساختارگرایانی است که گفت روش ساختارگرایی، در جایی به هرمنوتیک ادبی می‌رسد، و این به این معناست که تمامی حقیقت، نزد ساختارگرایان نیست؛ امّا دربارهٔ اثر بی‌واحد، نقد هرمنوتیک، از زبان تجدید معنا و بازآفرینی درونی می‌گوید، و نقد ساختاری از گفتار درونی و بازسازی آن. (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۱۲)

ژنه عناصر روایت را این‌گونه توصیف می‌کند:

۱- نظم، که بیان منطقی و زمان‌مند داستان است.گاه پیش‌بینی حوادث است و از آنها پیشی گرفتن؛ مثلاً در داستان لیلی و مجنون، مرگ جوان ثقفی، قبل از وقوع بیان می‌شود؛ یا جایی که مجنون به‌درستی حالت مرگش را بیان می‌کند، و مدّت‌ها بعد به وقوع می‌پیوندد. نظم، پاسخ به پرسش «کی؟» است.

۲- تداوم روایت، که نشان می‌دهد کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد، یا حذف کرد. منطق روایت در این مورد با صراحت و قدرت بیشتری آشکار می‌شود. تا حدودی می‌توان قاعده‌ها و ضابطه‌هایی را یافت، که در چه مواردی داستان را با شرح دقیق و بیشتری باید آورد. کجا قصّه‌گویی سرعت می‌گیرد، و کجا به آرامی پیش می‌رود.

ژنه برای پاسخ به این سؤال که «آیا می‌توان تداوم متن را صرفاً با مدّت زمان خواندن روایت محدود کرد؟» راهکاری تحت عنوان فرامتنی (Intra Texual) ارائه می‌دهد ، که در آن ضرب‌آهنگ متن در هر نقطهٔ خاص ثبت یک ضرب‌آهنگی دیگر در همان روایت سنجیده می‌شود؛ این نسبت، در نهایت می‌تواند معیاری برای ضرب‌آهنگ یک قطعه از روایت به وجود آورد. بر اساس این

معیار که مبتنی بر متن است، شتاب مثبت (Acceleration) و شتاب منفی (Deceleration) تعریف می‌شود. اگر نسبت میان تداوم داستان و حجم متن اختصاص یافته به آن تغییر نکند، ضرب‌آهنگ اثر نیز ثابت و پیوسته پیش می‌رود. در نهایت ضرب‌آهنگ را می‌توان سرعت نقل رخدادهای داستان دانست. حداکثر سرعت منجر به حذف (Ellipsis) می‌شود.

حذف در ادبیّات مدرن، بسامد بالایی دارد. (تولان، ۱۳۸۳: ۵۵) تداوم، پاسخ به پرسش «چه مدّت؟» است؛ هرچند به گفتهٔ لوته، پاسخ به این پرسش، دشوار است. "پاسخ به پرسش (چه مدّت؟) واقعاً غیر ممکن است؛ چون میزان و معیار «زمان خواندن» است، که آن هم از خواننده به خواننده، متفاوت است». (لوته، ۱۳۸۶: ۷۶)

۳- تکرار یا بسامد، که به تعداد روایت رخدادی در رمان می‌پردازد. ژنه می‌پرسد که آیا رخداد تکراری، هر بار از دیدگاه واحدی روایت شده است؟ در هر نوبت چه نقشی دارد؟ (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۱۵-۳۱۶) تکرار، پاسخ به پرسش «چندوقت یک‌بار؟» است. بسامد، تکرار نقل یک حادثه در داستان است.

انواع بسامد:

بسامد منفرد: نقل n مرتبهٔ چیزی که n بار اتّفاق افتاده است.

بسامد مکرّر: نقل چندبارهٔ یک اتّفاق است؛ مانند رمان آبشالوم! آبشالوم!

بسامد بازگو: یک بار نقل چیزی که n بار اتّفاق افتاده است. (تولان، ۱۳۸۳: ۶۴-۶۷)

چنان‌چه در نظم حاکم بر داستان خللی ایجاد شود، ما با اصطلاحِ زمان‌پریشی مواجه هستیم. در روایات دو نوع زمان‌پریشی وجود دارد؛ بازگشت به عقب(Flash back) و بازگشت به آینده(Flash forward)، که ژنه به ترتیب به آنها گذشته-نگرها(Analepses) و آینده‌نگرها (Prolepses) می‌گوید.

گاه شخصیّت داستانی با رجوع به گذشته، اطّلاع‌رسانی می‌کند که در پیشبرد داستان نقش دارد. دربارهٔ داستان لیلی و مجنون جامی، آن‌جا که قهرمان داستان، به خاطرات گذشته می‌پردازد، ما با گذشته‌نگرِ درون داستانی مواجهیم؛ امّا چنین نیست که یادآوری خاطرات، نقش برجسته‌ای در پیشبرد داستان داشته

باشد؛ چرا که راوی، با ضرب‌آهنگی سریع، به صورت کاملاً گذرا بـه بیـان خـاطرات می‌پردازد؛ امّا در داستان امروز، بسیار شاهد گذشته‌نگر و انواع آن در داستان هستیم و گاه یک داستان، از آغاز تا پایان، گذشته‌نگری درون داسـتانی اسـت. بپشـاپ بـین یادآوری خاطرات و بازگشت به گذشته، تفاوت قائل است؛ «فرقِ بازگشت به گذشته و یادآوری خاطرات (فلاش‌بک)، در کامل بودن بازگشـت بـه گذشـته اسـت. یـادآوری خاطرات، بریده‌ای از صحنه‌ای طولانی در گذشته اسـت؛ امّـا بازگشـت بـه گذشـته، صحنه‌ای کامل را تصویر می‌کند.» (بپشاپ، ۱۳۸۳: ۲۰۵) گذشته‌نگر برون‌داسـتانی، بیرون از داستان است، و به زمانی پیش از آغاز متن باز می‌گردد. کار گذشته‌نگرهای داخلی، بازگشت به گذشتهٔ متن در داستان است و از آغاز متن، عقب‌تر نمی‌روند. ژنـه این حالت را گذشته‌نگر مرکب می‌نامد. (تولان، ۱۳۸۳: ۵۹)

بررسی زمان در روایت مقوله‌ای مهم است، که ما در این‌جا کارکرد عنصر زمان را با توجّه به نظریّهٔ ژرار ژنه، در داستان لیلی و مجنون جامی مورد بررسی قرار داده، به نتایج ذیل دست یافتیم. البتّه قبل از ژنه، توماشفسکی به تمایز زمان داستان و مـتن اشاره کرده بود.

داستان، با توصیفِ پدر مجنون و مجنون، آغاز می‌شود. این توصیف‌ها، فرامتنی و در عین حال مرتبط با ماجرای اصلی هستند؛ چرا که راوی مـی‌خواهـد خواننـده بـا قهرمان اصلی داستان آشنا شود. چنان‌چه در پارهٔ ۴۴ آمده اسـت، مـاجرای ایـن دو معشوق، سی‌سال طول کشیده است؛ پس در کل، تعریف سی‌سال مـاجرا در تقریبـاً ۴۰۰۰ بیت، با شتابِ سریع رویدادها بیان شده‌اند؛ هرچند داستان به سبب توصیف-ها و گفت‌وگوها به ظاهر طولانی به نظر می‌رسد. در این داستان در بیشـتر پـاره‌هـا، صبح و شب، در پیِ هم آمده است؛ به سخنی دیگر، پاره‌ای که در صبح اتّفاق افتاده، در شب پایان می‌یابد و واقعهٔ بعدی، صبح روز بعد به وقوع می‌پیوندد. در بیـت ۳۸۲ (پارهٔ دوّم) شاهد پرش زمانی به آینده هستیم؛ یعنی واقعه‌ای بیان شده، که هنوز بـه وقوع نپیوسته است:

ناگشته هنوز اسیر لیلی/ می‌داشت به هر جمیله میلـی.../ غافـل کـه چـه بـر سـرش نوشتند

در آب و گلش چه تخم کشتند/ شاخی کش از آب و خاک خیـزد/ در دامـن او چـه میوه ریزد...

در ابیات ۷۶۵ به بعد، لیلی از آنچه شبِ قبل برایش پیش‌آمده است، سخن مـی-گوید:

با او گفتی حکایت شب شکر روز و شکایت شب...

در پارهٔ پانزدهم، لیلی از شرّیر احتمالی سخن به میان می‌آورد، که خود نوعی آینده-نگری از نوع پیشگویی است:

زان می‌ترسم که ناپسندی ناگه برساندت گزندی

(جامی، ۱۳۷۸: بیت ۱۱۹۹)

در ادامهٔ داستان، از زبان یکی از دوستانِ مجنون می‌شنویم، که یادی از گذشـته می‌کند:

زین پیش به هم حریف بودیم چون لام و الف الیف بودیم

(جامی، ۱۳۷۸: بیت ۸۰۶)

در بحث از آینده‌نگرها، در این داستان با مواردی مواجه شدیم، که اهدافِ افراد در آینده را مدّ نظر دارد؛ به طور مثال (جامی، ۱۳۷۸: ابیات ۹۱۰ به بعد) که مربوط به ماجرایی است که پدر مجنون دوست دارد در آینده به وقوع بپیوندد. (ازدواج مجنون با دخترعمویش)

خواهم که شود قرینهٔ تو خشنود به مهر و کینهٔ تو
گردد به تو جلوه‌گر ز یک سلک تا سفته دُرش شود تو را ملک...

در این ابیات، لیلی رویدادهای شب قبل را برای مجنون توضیح می‌دهد:

آن مه ز حدیث شب خبر گفت ناسازی مادر و پدر گفت
گفتا بنگر چه پیشم آمد بر ریش جگر چه نیشم آمد

(جامی، ۱۳۷۸: ابیات ۱۱۹۳ به بعد)

در حلّهٔ عزّتش نشاندند چون چشم بدم ز در براندند

(جامی، ۱۳۷۸: بیت ۱۴۰۹)

بیت ۱۴۰۹ بیان ماجرایی است، که بر مجنون گذشته بود، و داشت برای پدرش توضیح می‌داد.

در ابیات ۱۹۵۲ به بعد، لیلی دربارهٔ وقوع ماجرایی، پیشگویی می‌کند (این‌که قوم او خواهند آمد و مجنون را خواهند آزرد.) (آینده‌نگری):

زد شعله درون لیلی از بیم/ کان قوم ز عقل و دین به یک نیم/ ناگاه ز راه در نیایند

وان دلشده را به سر نیایند/ بر وی نکشند تیغ بیداد/ واو را نرسد کسی به فریاد...

برخیز که تیغ چرخ تیز است با ما و تو بر سر ستیز است

از بیت ۱۹۷۶ به بعد، که ابیات بسیاری را نیز شامل می‌شود، شاهد تعریف خاطرات گذشته از زبان کثیّر هستیم(گذشته‌نگر):

در راه به وادیی فتادم کز بیم عنان ز دست دادم

رفتم دوسه روز بی‌خور و خواب نی‌نان دیده ز دور نی آب...

این ابیات تا بیت ۲۰۳۱ ادامه دارد؛ امّا پارهٔ بعدی که از زبان راوی نقل می‌شود، در اصل باید ادامهٔ همین خاطرات باشد که راوی در این‌جا دوباره وارد داستان می‌شود، و خود روایت کردن را ادامه می‌دهد.

بیت ۲۴۲۰ به بیان مرگ جوان ثقفی می‌پردازد؛ حال‌آنکه، هنوز چنین رویدادی شکل نگرفته است، و ما در ادامهٔ ماجرا شاهد مرگ او می‌شویم(پرش زمان به آینده):

وان روز که مُرد هم بر این مُرد زاد ره آن جهان همین بُرد

در این بیت، خواننده آگاه می‌شود که جوان ثقفی می‌میرد. از عیوب پرش زمان به آینده این است، که تعلیق را از بین می‌برد.

در بیت ۲۴۹۹ مجنون با حسرت، یادی از گذشته و خاطرات آن می‌کند:

کو آنکه به‌هم نشسته بودیم در بر رخ باد بسته بودیم

آینده‌نگری بعدی، زمانی است که مجنون نحوهٔ مرگ خود را پیشگویی می‌کند:

دانی که چگونه زار میرم بر بستر هجر خوار میرم...
آهویی را کشم در آغوش هویی زنم و ز من رود هوش

(جامی، ۱۳۷۸: ابیات ۲۹۹۸ به بعد)

وقتی اعرابی با جسد مجنون روبه‌رو می‌شود، ابیاتی را می‌بیند که مجنون قبل از مرگش بر روی خاک نوشته بود، و این نشان از خاطراتی دارد که بر وی گذشته بود، و به نوعی گذشته‌نگری است.

شد مهر زمانه سرد بر من کس مرحمتی نکرد بر من
بشکست شب صبوریم پشت وایّام به تیغ دوریم کشت...

(جامی، ۱۳۷۸: ابیات ۳۴۴۹ به بعد)

الهاماتی نیز که به انسان‌ها می‌شود، می‌تواند در جایگاه آینده‌نگرها قرار گیرد. الهامات بیشتر مربوط به متون عرفانی هستند، و ما در این داستان در یک مورد می‌بینیم که لیلی با الهامی که به او می‌شود، به نوعی آینده‌گری را رقم می‌زند؛ وقتی اعرابی خبر مرگ مجنون را به او می‌دهد، او می‌دانست. همین موارد باعث شده، داستان لیلی و مجنون رگه‌هایی از ظرفیّت تحلیل عرفانی نیز داشته باشد.

کین دل که به پهلوی چپش جاست/ از وی نشنیده‌ام به جز راست/ هر لحظه کند حدیث با من / کان خاک‌نشین چاک‌دامن/ کآوارهٔ توست در بیابان/ بهر تو به کوه و در شتابان

از محنت فرقت تو مرده‌ست تنها و غریب جان سپرده‌ست

(جامی، ۱۳۷۸: ابیات ۳۵۵۴ – ۳۵۵۷)

در ابیات ۳۶۶۲ به بعد لیلی، مادر را به یاد گذشته و بی‌مهری‌هایش می‌اندازد:

زین پیش ز گفت‌وگوی مردم بر من نامد تو را ترحّم
نگذاشتیم به دوست پیوند تا فرقت وی به مرگم افکند.

دریافت ما از زمان یا گفتهٔ مستقیم راوی بود؛ مانند ذکر تابستان، یا از شواهد و به صورت غیرمستقیم پی به زمان بردیم؛ به طور مثال، باز هم ذکر تابستان با بیان این بیت:

در وادی گرم ریگ‌پیمای در آتش پر شرر زدی پای

در بیشتر موارد نیز با بی‌زمانی و ابهام در زمان روبه‌رو بودیم. گاهی داستان سریع و تند، و گاهی کُند می‌شود، و گاه با حذف‌ها و توقّف‌ها مواجه هستیم. حذف صریح نیز از جمله مواردی است که در داستان لیلی و مجنون جامی زیاد به چشم می‌خورد؛ از جمله این‌که گاه راوی از توصیفات و توضیحات می‌پرهیزد، و مخاطب در چند بیت با مدّت زمان طولانی روبه‌رو می‌شود. در پارهٔ یکم، می‌بینیم که شاعر خلاصه‌ای از دوران خردسالی مجنون را بیان می‌کند(در ۱۳ بیت)، و بلافاصله در پارهٔ بعد سخن از عاشقیِ مجنون به میان می‌آورد؛ یعنی، از خردسالی وارد دورهٔ نوجوانی یا جوانی می‌شود، و وقایع این فاصله(از خردسالی تا نوجوانی و جوانی) حذف شده است.

این ابیات از نمونه ابیاتی هستند، که اشاره به حذف صریح در داستان دارد؛ چرا که زمان مبهم است، و توضیحی دربارهٔ آن نمی‌بینیم:

روزی به همین طریقه می‌گشت ناگه به یکی قبیله بگذشت

(جامی، ۱۳۷۸: بیت ۳۹۱)

در پارهٔ سوّم، شتاب داستان بیشتر می‌شود، و شاعر زمینهٔ دیدار لیلی و مجنون را آماده می‌کند. تا سه روز، رخدادها به ترتیب با قید صبح و شب به وقوع می‌پیوندند؛ پس از آن، با حذف زمانی مواجهیم؛ هرچند این صبح و شب‌ها هم به لحاظ گاه‌شماری، مشخّص نیستند.

در پارهٔ پنجم:

شب نیز بدین صفت به سر برد محمل به نشیمن سحر برد

(جامی، ۱۳۷۸: بیت ۵۸۲)

شاعر سریع از وقایع شب می‌گذرد، و به توصیف آن نمی‌پردازد و بی مقدمه‌چینی، آن دو (لیلی و مجنون) یکدیگر را دیدار می‌کنند.

روزی ز قضا تنی ز تب سست ره سوی دیار یار می‌جست
(جامی، ۱۳۷۸: بیت ۶۲۱)

با او گفتی حکایت شب شکر روز و شکایت شب
(بیت ۷۶۶).

در این بیت شاهد شتاب منفی هستیم، و هیچ توضیحی نمی‌دهد که شب بر لیلی چه گذشته بود و لیلی بی‌مجنون، شب را چگونه سحر کرده بود. در ابیات ذیل نیز شاهد حذف زمانی هستیم:

چون یکچندی بر این برآمد صدبار دل از زمین برآمد
(جامی، ۱۳۷۸: بیت ۱۱۴۱)

چون یک دو سه هفته ناقه راندند نزدیک خلیفه‌اش رساندند
(جامی، ۱۳۷۸: بیت ۲۱۳۷)

روزی دو سه چار بود با او وین گونه به کار بود با او
(جامی، ۱۳۷۸: بیت ۳۴۱۸)

گفتند یکی دو هفته بیش است وی دل این قبیله ریش است
(جامی، ۱۳۷۸: بیت ۳۴۲۷)

به این دلیل حذف شکل می‌گیرد، که راوی سریع به آنچه می‌خواهد برسد و آن را بیان کند؛ چون هرجا به نظر او لازم بوده، داستان را تفصیل داده و هر جا که نیازی احساس نمی‌کرده، با حذف، از آنها چشم پوشیده است. البتّه سلایق و علایق شخصی شاعر نیز، می‌تواند دلیلی دیگر بر کُند یا تند شدن داستان باشد. گاه شاعر چنان تند از روز و شب و ماه و سال می‌گذرد، که در مدّتی کوتاه خواننده با رخدادهای فراوان آشنا می‌شود.

جامی با گفت‌وگوها و توصیف‌های فراوانی که در داستان آورده، در بیشتر جاها مخاطب را با درنگ روبه‌رو می‌کند. داستان‌های فرعی نیز، سبب درنگ داستانی و کُند شدن روند آن شده است. می‌توان برخی از این گفت‌وگوها و توصیفات را حذف کرد؛ امّا حجم زیاد آنها نمی‌تواند نقطه ضعفی برای داستان باشد؛ چون مانند تقویت‌کننده‌های ضروری در داستان حضور دارند. زمانی می‌توان این گفت‌وگوها و توصیفات را زاید دانست، که بیش از حد باشد، و کششی در لحن و بیان داستان

نباشد، و خواننده از حوصله برود و خسته شود. حتّی سخنان راوی و بیان احساسات و پند و اندرزهایش در داستان، ایجادکنندهٔ درنگ هستند. توصیف‌ها و گفت‌وگوها معمولاً با شتاب منفی همراه هستند، و به فراوانی در این داستان دیده می‌شوند.

بسامد تکرار مفهوم نیز، از مواردی است که در این داستان نمود فراوان دارد؛ از جمله:

انداخت ز فرط نیکخواهی کارش به عنایت الهی
(جامی، ۱۳۷۸: بیت ۸۸۴)

با خاطر خوش شدش دعاگوی در کش‌مکش قضا رضاجوی
(جامی، ۱۳۷۸: بیت ۹۵۱)

بسامد تکرار یک رخداد:

در پارهٔ دوّم از واژهٔ «هر روز» استفاده می‌کند، که نشان از تکرار عملی دارد.

هر روز بر او سوار گشتی پویندهٔ هر دیار گشتی
هر روز که بامداد کردی در کار خود ایستاد کردی
(جامی، ۱۳۷۸: بیت ۶۰۵)

بر قیس ز دست داده چاره این واقعه شد سه‌چار باره
(جامی، ۱۳۷۸: بیت ۶۳۵)

شبها به لباس شبروانه گشتی به ره طلب روانه
با وی به همین نسق به سر برد پس دست به آهوی دگر برد
(جامی، ۱۳۷۸: بیت ۱۲۱۴به بعد)

این قاعده با سه چار پنجی پرداخت نخورده دست‌رنجی
(جامی، ۱۳۷۸: ابیات ۲۰۱۲ و ۱۳)

حتّی در قسمت‌هایی از داستان می‌بینیم، که مجنون بارها با نشانه‌ای از وجود یار برخورد می‌کند، یا تکرار عملی: خبرچینی، ازدواج مجنون با دخترعمو و خبرچینی ازدواج لیلی با جوان ثقفی را اطّلاع رسانی می‌کند. نامه و پیغام رساندن قاصد نیز که بارها تکرار می‌شود،دو بار کمک کردن شبان به مجنون، دیدارهای پی‌درپی لیلی و مجنون که با حضور بازدارنده‌ها بر هم می‌خورد، و

واقعهٔ مرگ که سه بار در این داستان اتّفاق می‌افتد، از دیگر موارد تکرار رخـداد در این داستان است.

۴– بررسی داستان لیلی و مجنون جامی طبق الگوی تودوروف

تودوروف از دیگر نظریّه‌پردازان عرصهٔ روایـت اسـت. از نظـر او، افعـال و اسـم و صفت‌ها به سه گروه تقسیم می‌شوند:

۱- افعالی که برای تغییر وضعیّتی به کار می‌روند؛ مثلاً سخن‌چینی نمّامان که سبب بر هم خوردن تعادلِ داستانی می‌شوند، و وضعیّتی جدید را رقم می‌زنند. ۲- افعـالی که جنبهٔ توبیخی دارند؛ مانند تهدیـدکردن و سـرزنش کـردن در ایـن داسـتان. ۳- افعالی که برای انجام مجـازات بـه کـار مـی‌رونـد؛ بـه طـور مثـال، کنتـرل‌کـردن و محدودکردن لیلی از سوی نگهبانان به دستور پـدر، فرمـان دسـتگیری مجنـون از سوی خلیفه. (اخوّت، ۱۳۷۱: ۲۴)

در داستان لیلی و مجنون جامی، افعال به شکل ذیل آمده‌اند:

افعالی که می‌توان آنها را در گروه افعال معنوی قـرار داد، افعـالی کـه جنبـهٔ طلبـی دارند، افعال دستوری، افعالِ واکنشی (منظور مـا از افعـالِ واکنشـی، جنبـهٔ روانـی و واکنشِ رفتاریِ شخصیّت‌های داستانی نسبت به یک فعل است.)، و افعال منفی.

افعال معنوی	دعا کردن، توکّل کردن، توبه کردن، پشیمان شدن، رویگردانـی از انسـان‌هـا و دنیای مادّی، شکرگزاری، مرگ، عبرت‌آموزی، کمک کردن بـه انسـان یـا یـک حیوان.
افعال طلبی	طلب یاری و کمک از کسی، خواستگاری کردن، چاره‌جویی.
افعال دستوری	امر و فرمان، دستگیر کردن، تهدید کردن، مجازات، نقـض فرمـان و سـرپیچی کردن.
افعال واکنشی	خوشحال شدن، ناراحت شدن، عصبانی شدن، ترّحم کردن، یادآوری خاطرات، دو دل شدن (شکّ و تردید).
افعال منفی	لجاجت، سرزنش کردن، افشای راز کسی، نفرین کردن، قدغن کردن، ممانعـت کردن، گله و شکایت، بیمار شدن، منصرف کردن، سرپیچی کردن.

برخی از افعال یادشده، در گروه‌های دیگر هم می‌توانند قرار بگیرند؛ ولی ما نسبت به متن داستان لیلی و مجنون این افعال را در زیرگروه‌ها قرار داده‌ایم.
تودوروف از کنش‌هایی که تعادل بر هم خوردهٔ روایت را دوباره برقرار می‌کنند، با عنوانِ کنش‌های موفّق یاد می‌کند؛ مانند مرگ جوان ثقفی.

کنش‌های ناموفّق از نظر او کنش‌هایی هستند، که تعادل روایت را بر هم می‌زنند؛ مانند کنشِ حاسدان یا مخالفت و لجاجت پدر لیلی در این داستان.

کنش‌های دستهٔ سوّم از نظر تودوروف آنهایی هستند که می‌کوشند تعادل برقرار کنند(اگر نتوانند ناموفّق‌اند)؛ مانند کنش نوفل، که برای کمک به مجنون نزد پدر لیلی رفت، و لیلی را برای مجنون خواستگاری کرد، و با مخالفت پدر لیلی روبه‌رو شد، و در جدال لفظی با او شکست خورد.

دستهٔ چهارم، کنش‌هایی که مایلند تعادل داستان را بر هم بزنند(اگر نتوانند ناموفّق‌اند)؛ مانند سخن‌چین شروری که خبر ازدواج مجنون با دخترعمویش را به لیلی می‌رساند، و سخن‌چین خیرخواهی با گفتن حقیقت به لیلی، تعادل را به داستان باز می‌گرداند. (همان: ۵۸- ۵۹)

گزاره‌ها از نظر تودوروف، یا وصفی‌اند، یا فعلی.
گزاره‌های وصفی: شخصیّت+ وصف، که در داستان لیلی و مجنون به‌فراوانی گزاره-های وصفی داریم؛
مقبول عرب به کارسازی محبوب عجم به دلنوازی (بیت ۳۲۳) وصف پدر مجنون: «پدر مجنون محبوب و مقبول است».
رحم پدری نداشت بر وی صد محنت و غم گماشت بر وی (بیت ۱۴۸۳) وصف پدر لیلی: «پدر لیلی، بی‌رحم است.».
منصوبه‌نشین عرصهٔ ناز محجوبه‌نشین پردهٔ راز (بیت ۷۲۰) در وصف لیلی: «لیلی، محجوب است».

وی برای گزاره‌ها، سطح بالاتری با عنوان "پی‌رفت" قائل است. آنچه او دربارهٔ پی‌رفت می‌گوید، شبیه به آن است که برمون گفته است؛ با این تفاوت که برمون می‌گفت: هر پی‌رفت، حرکت از تعادل است به سمت بر هم خوردن تعادل و بازگشت به تعادل مجدد؛ امّا تودوروف این‌گونه تقسیم‌بندی می‌کند:

۱- موقعیّتِ متعادلی تشریح می‌شود. ۲- نیرویی، موقعیّت متعادل را بر هم مـی‌زنـد. ۳- موقعیّتِ نامتعادلی به وجود می‌آید. ۴- نیرویی، موقعیّتِ متعادل را برقـرار مـی‌کنـد. ۵- موقعیّتِ متعادل برقرار می‌شود. (تودوروف، ۱۳۷۹: ۹۱) در داستان لیلـی و مجنـون جامی، ۵ گزارهٔ گفته‌شدهٔ تودوروف این‌گونه است: ۱- روزگار بر کام و لحظات خوش زندگی مجنون، تشریح موقعیّت متعادل این داسـتان اسـت. ۲- نیـروی عشـق، ایـن تعادل را بر هم می‌زند. ۳- موقعیّت نامتعادلِ بـی‌قـراری و سـرگردانی عاشـق شـدن پیش می‌آید. ۴- مرگ، عامـل برقـراری تعـادل از دسـت رفتـه و پایـان دردسـرها و مشکلات می‌شود. ۵- تعادل به داستان باز می‌گردد.

پی‌رفت کلی در این داستان به این شرح است:

۱- تعادل: رفتن مجنون همراه خردسالان به دشت. ۲- بر هم خوردن تعادل: عاشق شدن. ۳- بازگشت به تعادل: فراق و مرگ لیلی و مجنون. از مرحلهٔ دوّم تا سوّم، رخدادهایی به شرح جدول ذیل حادث می‌شود.

تعادل	بر هم خوردن تعادل	بازگشت به تعادل
	عاشق شدن مجنون به کریمه	شکسـت در عشـق‌ورزی بـه کریمه
مجنون در پی رفع نیاز عشق است.	عاشق لیلی می‌شود.	لیلی و مجنـون، یکـدیگر را ملاقات می‌کنند.
	ورود همراهان لیلی و ممانعت از دیدار آن دو	لیلی، آنان را ترک کرده، می‌رود.
مجنون، بـر اثـرِ نیـاز عشـق، سوار بر ناقه، بـه کـوی لیلـی می‌رود	ناقه، با او همراهی نمی‌کند.	رهـا کـردن ناقـه و رفـتن بـه کوی لیلی
	لیلی درصدد آزمـایش کـردن مجنون، بر می‌آید.	لیلی با مجنون، سخن گفتـه، او را از هدفش آگاه می‌کند.
تعادل، با عهدی کـه لیلـی بـا مجنون می‌بندد، ادامه می‌یابد	سرزنش قوم مجنون	فردی در قوم، درصدد کمـک به مجنون بر می‌آید.
	پدر مجنون از او می‌خواهد، تا	سخن گفتن مجنون با پـدر و

	دل از لیلی بکند.	مجاب کردن او
	پیشنهاد ازدواج مجنون با دختر عمویش	سخن گفتن مجنون با پدر و مجاب کردن او
	خبرچین، خبر این ازدواج را به لیلی می‌دهد.	خبرچین خیرخواه، حقیقت را به لیلی می‌گوید + ملاقات آن دو
رفتن مجنون، به کعبه	خبر رساندنِ نمّامان، آوازهٔ عاشقی مجنون را به والدین لیلی	پذیرفتن ظاهری نصایح پدر از سوی لیلی
حضور مجنون در خانهٔ پیرزن و دیدارهای شبانه	خبرچینیِ سخن‌چین به پدر لیلی	ترک محل و تسلیم مجنون به واقعهٔ پیش‌آمده
	شکایت پدر لیلی به خلیفه	حالِ شیداییِ مجنون، در محکمه و حکم آزادیِ او از سوی خلیفه
مجنون و بی‌قراری، پدر، برای او به خواستگاری می‌رود.	مخالفت پدر لیلی	ترک محل و تسلیم مجنون به واقعهٔ پیش‌آمده
ورود نوفل به داستان و اعلام کمک او به مجنون	مخالفت پدر لیلی با خواستگاریِ لیلی از سوی نوفل، برای مجنون	ترک محل و تسلیم مجنون به واقعهٔ پیش‌آمده
*	بازهم مجنون و نیاز و بی-قراری	یافتن پیک و فرستادن او نزد لیلی
مجنون در کوه و دشت، آواره بود.	اسیریِ آهو در بند	آزادی آهو به وسیلهٔ مجنون
کمک‌های شبان	لحظهٔ وداع	
تعریف مجنون از زبان کثیّر	آوردن مجنون به زور، نزد خلیفه	آزادی مجنون
**	ورود جوان ثقفی	مرگ جوان ثقفی
	بی‌قراری مجنون	رفتن نزد گور و گوزنان

درد دل کـــردن مجنـــون بـــا درخت نخل	آواز مرغ ***	ترک محل
	مجنون و بی‌قراری	ورود شـبان و کمـک بـه او و گفت وگوی مجنون با لیلی
	وداع کـــردن و بـــی‌قـــراری مجنون	کمک مجدّد شبان
	بی‌توجّهی لیلی به مجنون بـا شکستن جام	گفت‌وگوی آن دو با هم
****	وداع کردن	بازگشت لیلی از سفر
	اسـتقبال نکـردن مجنـون از لیلی و بی‌توجّهی نسبت به او	بازگشت و عزیمـت لیلـی بـه کوی خود
اعرابی در جستجوی مجنون	نیافتن مجنون	یـــافتن مجنـــون و درد دل کردن با او
	دلتنگی اعرابی	مرگ مجنون
سفر اعرابی به سوی عامریان	رساندن خبر مرگ مجنون	تشییع جنازه و سوگواری
رفتن اعرابی سوی دیار لیلی	رساندن خبر مرگ مجنون به لیلی	سوگواری لیلی
	بیماری لیلی	مرگ لیلی

* در این‌جا داستان قطع می‌شود، و معلوم نیست که آیا آن قاصد خبر را به لیلـی رسانده است یا نه و آیا پاسخی دریافت نموده است؟ حتّی در ادامهٔ پاره‌ها، این ابهـام برطرف نشده است.

** تعادل: ازدواج با لیلی/ بر هم خوردن تعادل: بی‌مهریِ لیلی / بازگشت به تعـادل: مرگ جوان ثقفی.

*** تعادل: زندگی دو مرغ با هم/ بر هم خوردن تعادل: ورود باز و جـدایی آن دو و پایانی ناپیدا.

**** لیلی به سفر حج رفته و مجنون در راه، منتظر او مانده است؛ پس از بازگشت، ماجرای عجیبی به وقوع می‌پیوندد، که در ستون بعدی جدول شاهد آن هستیم.

از نظر او، پی‌رفت‌ها به سه شکل در روایت ترکیب می‌شوند:

۱- درونه‌گیری: در اینجا بین یکی از ۵ گزارهٔ ذکر شدهٔ تودوروف، یک پی‌رفت کامل قرار می‌گیرد؛ مثلاً به جای گزارهٔ چهارم، یک گزارهٔ کامل می‌آید و سپس گزارهٔ پنجم ذکر می‌شود. آنچه در چند سطر بالا دربارهٔ ۵ گزارهٔ داستان لیلی و مجنون بیان گردید، پی‌رفت اصل داستان است، که در آن شاهد پی‌رفت از نوع درونه‌گیری هستیم؛ چون از گزارهٔ ۳ تا ۴ و به دنبال آن گزارهٔ ۵، پی‌رفت‌های زنجیره‌ای فراوان وجود دارند، که در آنها شاهد پی‌رفت درونه‌گیری دیگری هستیم. (موقعیّت متعادلی با درد دل کردن مجنون با درخت نخل، شکل می‌گیرد، آواز مرغی این تعادل را بر هم می‌زند و موقعیّت نامتعادل به وجود می‌آید.) از اینجا تا گزارهٔ ۴ که موقعیّت متعادل برقرار شود(صاحب باغ ماجرا را به مجنون می‌گوید، و مجنون محل را ترک می‌کند.)، پی‌رفتی به این ترتیب اتّفاق می‌افتد: تعادل با زندگی دو مرغ با هم شکل می‌گیرد، ورود باز سبب بر هم خوردن تعادل می‌شود، و آن دو با فرار خود موقعیّت متعادل را برقرار می‌کنند؛ امّا در اینجا آن دو مرغ یکدیگر را گم می‌کنند، و موقعیّت متعادل در اصل برقرار نمی‌شود. در بیشتر موارد بازگشت به تعادل در پاره‌ها با تسلیم شدن به آنچه پیش آمده، و فرار از واقعیّت و رو در رو نشدن با عواملی که سبب بر هم خوردن تعادل شده‌اند، همراه است و بر هم خوردن تعادل را هم گره‌هایی تشکیل می‌دهند، که در مسیر عشق برای این دو معشوق پیش می‌آیند.

۲- زنجیره‌سازی: در این نوع از ترکیب، پی‌رفت‌ها به طور متوالی به دنبال هم می‌آیند؛ به عبارتی بهتر، یک پی‌رفت کامل ذکر می‌شود و به دنبال آن، پی‌رفت کامل دیگر می‌آید، و در بیشتر قسمت‌های داستان، شاهد پی‌رفت‌های زنجیره‌ای هستیم.

۳- تناوب: در این نوع ترکیب، پی‌رفت‌ها در هم تنیده می‌شوند؛ یعنی گزاره‌های پی‌رفت‌های مختلف، در هم آمیخته می‌شوند. (تودوروف، ۱۳۷۹: ۹۴) در داستان‌هایی که

پرش زمانی فراوان داشته باشند و داستان پیچیده باشد، با پی‌رفت‌های متناوب مواجه خواهیم بود.

تودوروف مانند رولان بارت علاوه بر کارکردها در یک روایت، معتقد به نمایه‌های ویژه و نمایه‌های اطّلاع‌دهنده در داستان است؛ یعنی نمایه‌ها به کنش خاصّی در داستان اشاره ندارند؛ بلکه بیانگر معنایی خاص در آن هستند. داستان لیلی و مجنونِ جامی، داستان کارکردی است و ما جز مواردِ انگشت‌شمار، با نمایه‌ها روبه‌رو نیستیم و معنای کارکردها، صریح و آشکار است. معنا و مفهومِ نمایه‌ها در پسِ معنای ظاهری آنها نهفته است.

از جمله نمایه‌های ویژه در این داستان، می‌توان به توصیفِ بیابان اشاره کرد که نشان‌گرِ روی‌گردانی از دنیا است. نمایه‌های اطّلاع دهنده دراین داستان، مربوط به توصیفِ ویژگی‌های ظاهری شخصیّت‌ها و توصیفِ یک فصل در داستان لیلی و مجنون است. البتّه لازم به ذکر است که تحلیلِ نمایه‌ها در داستان‌های نمادین و روان‌شناختی، کاربرد بیشتر و بهتری خواهد داشت.

نتیجه‌گیری

با گسترش نظریّهٔ روایت به جای نظریّهٔ رمان در دهه‌های اخیر، اهمیّت آن بیش از پیش آشکار شده است، و نظریّه‌پردازان مختلف، با دیدگاه‌های گوناگون به تحلیل روایت‌ها پرداخته‌اند؛ به این ترتیب دانش روایت‌شناسی پیشرفت گسترده‌ای داشته است. از جمله نظریّه‌پردازان عرصهٔ روایت، می‌توان به گریما، ژرار ژنه، تودوروف و برمون اشاره کرد، که داستان لیلی و مجنون جامی از دیدگاه آنها مورد بررسی قرار گرفت. در این پژوهش دریافتیم، که مهارت جامی در شخصیّت‌پردازی سبب شده، که شخصیّت‌های موجود در داستان لیلی و مجنون کاملاً قابل تطبیق با تقابل‌های دوگانهٔ گفته‌شده از سوی گریما، باشد. به این‌ترتیب که کنشِ کنشگران، در راستای اهداف کنشگرِ فاعل قرار می‌گیرد، و کنشگرِ فاعل را یا به هدفش نزدیک، یا از آن دور می‌کنند. جدا از تقابل‌های شخصیّت‌ها، تقابل‌های معنایی و لفظی فراوانی هم مشاهده گردید. گفت‌وگو، توصیف و کنش که در داستان لیلی و مجنون وجود دارد، سبب انس خواننده با شخصیّت‌های داستانی می‌شود و داستان‌هایی که به‌خوبی شخصیّت‌پردازی شده

باشند، قابل تطبیق با الگوی گریما هستند. انواع پی‌رفت و سه الگوی کنش مطرح شده از جانب او (خواست و اشتیاق، ارتباط شخصیّت‌ها با هم، نسبت پیکار) در این داستان مورد بررسی قرار گرفت، و سپس در جدولی، تقابل‌ها و بسامد آنها را مورد توجّه قرار دادیم.

در مورد نظریهٔ برمون نیز به تحلیل و بررسی پی‌رفت و انواع کنشگر فاعلی و کنشگران مفعولی در جدولی مجزا پراخته، دریافتیم که شخصی مانند مجنون در این داستان هم مفعول بهره‌ور است و هم مفعول قربانی. نکتهٔ دیگر اینکه امور انتزاعی می‌توانند در جایگاه کنشگر مفعولی قرار گیرند. مباحثی چون نظم، تداوم، ضرب‌آهنگ، درنگ، پرش زمانی و حذف زمانی و شتاب مثبت و منفی و... با توجّه به الگوی ژرار ژنه مورد بررسی قرار گرفت. در این داستان، شاهد گذشته‌نگری و پرش به آینده هستیم. شتاب داستان گاه با سرعت است، و گاهی هم به سبب وجود گفت‌وگو و توصیف‌ها و داستان‌های فرعی در داستان، به‌کندی پیش می‌رود. از دیدگاه تودوروف نیز به انواع افعال، پی‌رفت، کنش‌ها و گزاره‌ها در این داستان پرداختیم. علاوه بر تقسیم‌بندی افعال از دیدگاه تودوروف، در این داستان با افعال منفی، واکنشی، دستوری، طلبی نیز روبه‌رو هستیم.

با این بررسی، دریافتیم هر اثری می‌تواند در عین کلاسیک بودن، شاخصه‌های بدیعی نیز داشته باشد. وقتی داستانی از دیدگاه روایت‌شناسی مورد بررسی قرار گیرد، خواننده با دیدی متفاوت به آن خواهد اندیشید و لذّت حاصل از آن برای خواننده، با زمانی که بدون داشتن ذهنیّت در تکنیک روایت، ارتباط منطقی حوادث داستان را مطالعه می‌کند، متفاوت خواهد بود. بررسی روایت‌شناسی یک اثر، از پوسته گذشتن و به عمق داستان رسیدن است. گرچه روایت‌شناسی مربوط به داستان‌های امروزی است، امّا دریافتیم که داستان‌های کلاسیک هم، ظرفیّت بالای مطالعاتی از دیدگاه نقد ادبی و نظریّه‌های جدید ادبی دارند.

کتاب نامه

احمدی، بابک(۱۳۷۵). **ساختار و تأویل متن، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی،** ج ا. تهران: مرکز. چ اوّل.

اخوّت، احمد(۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**. اصفهان: فردا، چ اوّل.

اسکولز، رابرت(۱۳۸۳). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات**. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه، چ دوّم.
بارت، رولان(۱۳۸۷). **درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها**. ترجمهٔ محمّد راغب. تهران: فرهنگ صبا. چ اوّل.
بیشاپ، لئونارد(۱۳۸۳). **درسهایی دربارهٔ داستان‌نویسی**. ترجمهٔ محسن سلیمانی. تهران: سورهٔ مهر، چ سوّم.
تودوروف، تزوتان(۱۳۷۹). **بوطیقای ساختارگرا**. ترجمهٔ محمّد نبوی. تهران: آگه، چ اوّل.
تولان، مایکل جی(۱۳۸۳). **درآمدی نقّادانه و زبان‌شناختی بر روایت**. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: فارابی. چ دوّم.
جامی، نورالدّین عبدالرّحمان بن احمد(۱۳۷۸). **مثنوی هفت اورنگ**. مقدّمه و تصحیح از اعلاخان افصح‌زاد. تهران: میراث مکتوب، چ اوّل.
چندلر، دانیل(۱۳۸۷). **مبانی نشانه‌شناسی**. تهران: سورهٔ مهر، چ دوّم.
سجودی، فرزان(۱۳۸۷). **نشانه‌شناسی کاربردی**. تهران: علم. چ اوّل.
سلدن، رامان(۱۳۷۵). **نظریّه ادبی و نقد عمل**. ترجمهٔ جلال سخنور و سیما زمانی. تهران: فرزانگان پیشرو. چ اوّل.
صفا، ذبیح‌اللّه(۱۳۶۴). **تاریخ ادبیّات در ایران**، ج ۴. تهران: فردوسی، چ سوّم.
کالینو، ایتالو(۱۳۸۱). **چرا باید کلاسیک‌ها را بخوانیم**؟ ترجمهٔ آزیتا همپارتیان. تهران: کاروان، چ اوّل.
لوته، یاکوب(۱۳۸۶). **مقدّمه‌ای بر روایت در ادبیّات و سینما**. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی‌خرد. چ اوّل.
مکوئیلان، مارتین(۱۳۸۸). **گزیدهٔ مقالات روایت**. ترجمهٔ فتاح محمّدی. تهران: مینوی خرد. چ اوّل.
نفیسی، سعید(۱۳۶۳). **تاریخ نظم و نثر فارسی**. تهران: کتابفروشی فروغی، چ دوّم.
وبستر، راجر(۱۳۸۲). **پیش درآمدی بر مطالعهٔ نظریّهٔ ادبی**. ترجمهٔ الهه دهنوی. روزنگار. چ اوّل.
یوسفی، غلامحسین(۱۳۶۹). **چشمهٔ روشن**. تهران: علمی، چ دوّم.

نقد شعر جامی در آیینه‌ی تک‌نگاشته‌ها

دکتر زهره اله دادی دستجردی*

چکیده

یکی از سنّت‌های نیکوی پژوهشی- تخصّصی دربارۀ سرآمدانِ نظم و نثر تاریخِ ادبیات ایران، نگارش تک نگاشته‌هاست؛ که به دلیل جامع بودن اطلاعات همواره مورد مراجعه اهل علم و ادب قرار می‌گیرد. عبدالرحمن جامی نیز به دلیل شهرت و محبوبیت و عنوان خاتم الشعرایی، مورد اقبال بسیاری از پژوهشگران ادب پارسی قرار گرفته و تک نگاری‌هایی دربارۀ شرح احوال و آثار او نوشته شده است. در این جستار علاوه بر معرّفی این تک نگاشته‌ها، با تکیه بر مطالبی که در آن‌ها درباره‌ی نقد شعر جامی آمده؛ محتوای هریک بررسی می‌گردد و دیدگاه‌های منتقدانه و سبک شناسانه و شعر شناختی هر یک تحلیل می‌شود.

کلیدواژه ها: عبدالرحمن جامی؛ تک نگاشته؛ نقد؛ شعر.

مقدّمه

برای آشنایی با تاریخچه‌ی زندگی شاعران و نویسندگان تاریخ ادبیات ایران و آگاهی از شرح احوال و توصیف و نقد و بررسیِ آثارِ آنان می‌توان به منابع مختلفی همچون تذکره‌ها، تراجم، طبقات، معاجم و تاریخ‌ادبیات‌ها مراجعه کرد و اگر شاعر یا نویسنده‌ای در زمینه‌ی علمی خاصی فعالیّت داشته؛ در مجموعه‌ی کتب آن تخصّص نیز حتماً نامی از او و آثارش می‌توان یافت. (مانند ذکرِ نامِ جامی در مجموعه‌ی کتب تاریخ عرفان و تصوّف)؛ علاوه بر این،

* . استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علّامۀ طباطبائی – تهران
allahdadidastjerdi@atu.ac.ir zohreallahdadidastjerdi@gmail.com

نویسندگان پراثر و شاعران صاحب‌دیوان نیز، از این اقبال بهره‌مند بوده‌اند که مصحّح اثر، طبق سنّت تصحیح متون ادبی، در مقدّمه- در مجالی گسترده- به معرّفی و شرح و تحلیل آثار آنان بپردازد.

درباره‌ی جامی نیز نخستین منبع معتبر کسب آگاهی، تذکره‌ها هستند: *تذکرةالشّعرای* دولتشاه سمرقندی(۸۹۲ هـ‌ق)، *مجالس‌النفائس* نوایی (۸۹۶هـ‌ق) و *روضات‌الجنّات فی اوصاف مدینه هرات* معین‌الدّین اسفزاری (۸۹۸ هـ‌ق) امّا به طور کلّی گفته‌اند: تمام تذکره‌های نگارش یافته‌ی پس از جامی، خواه فارسی، ترکی یا عربی حتماً مطلبی درباره‌ی جامی نوشته‌اند. (ر.ک. افصح‌زاد، ۱۳۷۸: ۳۴)؛ افزون بر این، از آنجا که جامی از شخصیّت‌های علمی- ادبی پراثر و پرکار تاریخ ادبیات ایران است؛ حجم بسیاری از مطالب درباره‌ی او، در مقدّمهٔ تصحیح-های آثارش و توسّط شارحان و تعلیقه‌نگاران و مصحّحان نگاشته شده است.

علاوه بر این آثار، کتب مستقلی نیز وجود دارد که اختصاصاً به جامی، احوال و آثار او پرداخته است؛ و اغلب؛ عنوانِ کتاب، نامِ جامی را بر خود دارد که در این جستار با عنوان علمی-کتابخانه‌ای «تک‌نگاشته» درباره آن‌ها بحث می‌شود.

تک‌نگاشت، تک‌نگاشته یا تک‌نگاری(۱)

تک نگاشته؛ کتاب یا رساله‌ای نسبتاً کوتاه دربارهٔ موضوعی واحد است و معمولاً توسط متخصّصان هر علم نگاشته می‌شود. پردازش موضوع در تک‌نگاشته-ها مشروح و دانشورانه است و دربردارندهٔ دامنهٔ گسترده‌ای از تحقیق و پژوهش پیرامون موضوع است. تک‌نگاشته‌ها در علوم انسانی؛ به‌عنوان قالبی منتخب و شایسته برای اطّلاع‌رسانی به علاقه‌مندان و پژوهشگران مورد توجّه قرار می‌گیرد. در فهرست‌نویسی کتابخانه‌ای تک‌نگاشته عبارت است از « هر اثر منتشر شدهٔ پیایندی؛ چه در یک جلد کامل شده باشد و چه قرار باشد در تعداد مشخّصی از بخش‌های متوالی (که در فواصل زمانی منظّم یا نامنظّم منتشر می‌شوند)کامل شود یا از یک اثر واحد یا مجموعه‌ای از آثار تشکیل شود.»(۲)

امّا مزیّت ویژه‌ی تک‌نگاشته‌ها این است که در کتاب‌های دیگر به هر شاعر یا نویسنده تنها سهم ناچیزی از آن کل اختصاص یافته است. در مقابل؛ تک‌نگاشته-ها هم از نظر کمیّت و هم از حیث کیفیّت دامنهٔ بسیار وسیعی از اطّلاعات پیرامون یک شاعر یا یک نویسنده را در اختیار خواننده قرار می‌دهد؛ مولف مجال گسترده‌تری دارد و از آن جهت که در تک‌نگاشته‌ها تنها یک موضوع محور کلام است و همان موضوع در فصل‌های مختلف از منظری متفاوت مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ انتظار می‌رود جامع‌ترین اطّلاعات در تک‌نگاشته‌ها یافت شود.

معرّفی تک نگاشته‌های مربوط به جامی

اوّلین تک‌نگاشته‌ها درباره جامی از سوی شاگردان و دوستان وی نوشته شده است؛ آنان درباره‌ی «ترجمه‌ی حال، خلق، اطوار و ایجادیّات(آثار) وی» کتاب‌هایی را تألیف کرده‌اند؛ که به دلیل هم‌عصری با شاعر و نزدیک بودن به زمان او، از اسناد معتبر پژوهش درباره‌ی جامی به شمار می‌رود؛ مانند *مقامات مولوی جامی* از عبدالواسع نظامی و شرحی از زندگی او از عبدالغفور لاری و... . (افصح‌زاد، ۱۳۷۸: ۳۴)

خمسةالمتحیّرین امیرعلیشیر نوائی که بعد از درگذشت جامی نوشته شده است، نیز در زمره‌ی این تک نگاشته‌ها قرار می گیرد. نوایی «علاوه بر ذکر مختصری که در ابتدای کتاب *مجالس‌النفائس* از او می‌نماید، رساله‌ای نیز سراسر در وصف و ثنای او به رشته تألیف درآورده.» (براون، ۱۳۵۱: ۷۴۷) نوایی این کتاب را در پنج قسمت نگاشته است: مقدّمه، سه فصل و خاتمه؛ مقدّمه دربارهٔ «اصل و مولد و حیات جامی و آشنایی مؤلّف با او»؛ فصل اوّل در «ذکر حوادث و مکالماتی که مابین مؤلّف و جامی روی داده»، فصل دوم «مراسلات و مکاتباتِ» آن دو و فصل سوّم «مشتمل بر ذکر کتبی (است) که جامی برحسب خواهش یا پیشنهاد مؤلّف به رشته‌ی تحریر درآورده» و در خاتمه‌ی کتاب به ذکر کتب و رسالاتی پرداخته که «مؤلّف برحسب تعلیم و هدایت جامی مطالعه نموده» و همچنین از شرح وفات و شکوه مراسم عزاداری جامی و... سخن گفته است. (همان، ۷۴۷ـ۷۴۸) (۳)

دومین تک‌نگاشته از شاگرد جامی عبدالغفور لاری (متوّفی شعبان ۹۱۲هـ‌ق) است. «بهترین و قیمتی‌ترین شرح‌احوالی که از او به دست است.» این شرح‌حال به طور مفصل « در ذیل تکمله و حواشی بر متن نفحات‌الانس الحاق شده.» (همان، ۷۴۸)

پژوهشگران متأخّر و معاصر نیز تک‌نگاشته‌هایی در شرح‌احوال و آثار و نقد شعر و نثر جامی نوشته‌اند. این تک‌نگاشته‌ها به دو دستهٔ تحقیقات عمومی و اختصاصی- دانشگاهی تقسیم می‌شود. دستهٔ اوّل، بسیار مجمل، غیردانشگاهی و برای عموم است و در نهایت سادگی و ایجاز نوشته شده، که در آن شرح مختصری از احوال زندگی، حکایات و افسانه‌های مربوط به زندگی شاعر و در نهایت معرّفی آثار او آمده است؛ امّا دربارهٔ مسائل تخصصّی شعر جامی، نقد آن و یا بررسی مسائل سبک شناختی آثار او؛ یا به طور کلّی بحثی به میان نیامده و یا در چند جمله خلاصه شده است. این کتاب‌ها بیشتر جنبهٔ عمومی دارد و در زمرهٔ کتب مشاهیر و بزرگان ایران قرار می‌گیرد. از این دسته‌اند:

ـ *جامی*؛ داریوش دماوندی، نشر طاهر، ۱۳۹۱

ـ *آشنایی با جامی*، علی زراقی‌شانی، نشر تیرگان (شناخت چهره‌ها)، ۱۳۹۴

ـ همه بزرگان؛ *جامی*، کیومرث پارسای، نشر دبیر، ۱۳۷۸

- در کابل نیز *مولانا* با «سرمحقّقی» محمدآصف گلزاد در سال ۱۳۸۹ نوشته شده است.

دستهٔ دوم، تک‌نگاشته‌های تخصّصی دانشگاهی است که با قلم اندیشمندان و پژوهشگران زبان و ادبیّات فارسی نوشته شده و به ترتیبِ زمانِ چاپ به شرح ذیل است:

ـ *سیری در شعر جامی*، م.ا. بخیرنیا، ۱۳۵۲ (چ۱) (ایران)؛

ـ *جامی*(متضمّن تحقیقات در تاریخ احوال و آثار منظوم و منثور خاتم‌الشعرا نورالدّین عبدالرّحمن جامی، علی‌اصغر حکمت، ۱۳۶۳، چ۱، (ایران)؛

ـ *شیخ عبدالرّحمن جامی*؛ نجیب مایل‌هروی، ۱۳۷۷، چ۱، (افغانستان)؛

ـ *نقد و بررسی آثار و شرح‌احوال جامی*؛ اعلاخان افصح‌زاد، ۱۳۷۸، پ۱، (تاجیکستان)؛

ـ *نقد روان جامی*؛ منوچهر دانش‌پژوه، ۱۳۸۸ (ایران)؛

در این جستار، چهار تک‌نگاشتهٔ اوّل که نویسندگان آن از سه کشور فارسی-زبان هستند، بررسی شده است. فاصله‌ی زمانی نگارش نخستین و آخرین تک-نگاشته ۲۶ سال است. باید یادآوری کرد که در این جستار، کتاب‌های دیگری که عنوانِ «جامی» را در کنار شاعر یا نویسندهٔ دیگری بر خود دارد و قصد نویسنده، تطبیق و مقایسهٔ آثار و عقاید آن دو بوده است، از تعریف تک‌نگاشته بیرون است؛ چرا که فقط فصلی از آن به جامی پرداخته و آن نیز با سمت‌وسوی خاصّی، که در آن، مقایسه و تطبیق مدّنظر نویسنده بوده است، مانند: *جامی و ابن‌عربی*، محمّداسماعیل مبلّغ، بی‌جا، انجمن جامی، ۱۳۴۳

دیدگاه‌های مطرح درباره‌ی نقد شعر جامی در تک نگاشته‌ها

مجموعه‌مباحثی که درباره‌ی نقد شعر جامی در این چهار تک‌نگاشته آمده است، در سه دسته‌ی اصلی جای می‌گیرد:

مباحث مربوط به ۱ـ نظریّه‌پردازی ادبی جامی؛

۲ـ نقاط قوّت شعر جامی؛

۳ـ و نقاط ضعف آن.

۱ـ جامی؛ نظریّه‌پرداز ادبی

با توجّه به آثار جامی، آنچه در وهله‌ی نخست، توجّه‌ی نویسندگان تک-نگاشته‌ها را به خود جلب کرده است، مجموعه‌ی آرا و نظریّات ادبی‌ـ علمی جامی است که در آثار مستقل او و یا در خلال اشعارش آمده است و از این رو، جامی در این منظر به عنوان تئوریسین ادبی، شاعری شعرشناس و تحلیل‌گر و منتقد ادبی چهره می‌نماید. نویسندگان تک‌نگاشته‌ها، تعریف جامی از شعر، اصول شاعرانه، مسائلِ شعریِ مربوط به عروض و قافیه و وزن و تخیّل و ضروریّات شعری، صنایع و فنون و آرایه‌های ادبی را در جای‌جای تک‌نگاشته‌های خود آورده و معتقدند: «راجع به مقام اجتماعی سخن، ارزش استتیکی و زیباشناسی آن، ارتباط لفظ و معنی، جنبه‌ی واقعی و تخیّلی ادبیّات بدیعی» سخنان ارزشمندی از جامی به جا مانده است. (افصح‌زاد، ۱۳۷۸: ۱۵۷)

این نظریّات در «در روضهٔ هفتم بهارستان، در جای‌جای نفحات‌الانس، باب‌های علیحده‌ی مثنوی‌های هفت‌اورنگ، مقدّمه و دیباچه‌های دیوان‌ها...» (همان، ۱۵۴) آمده است و هنوز هم« اهمیّت علمی، نظریّوی (نظریّه‌پردازانه) و عملی خود را کاملاً نگاه داشته‌اند.» (همان، ۱۵۳) حتّی آورده‌اند: «او به وسیله‌ی نامه‌های خود (نیز) هم‌چون سرور حقیقی ادیبان و پیشوای سخنوران عصر شناخته شده بود.» (همان، ۱۵۴). مبانی و نظریّات زیر از جمله مواردی است، که در این چهار تک‌نگاشته، از آثار جامی بیرون کشیده شده است:

ـ رابطهٔ لفظ و صورت با معنا و محتوا (مایل‌هروی،۱۳۷۷: ۱۳۸) و (ر.ک. همان، ۱۸۵ـ ۱۸۶)؛

ـ تعریف و تبیین معمّا و معمّاسازی و تعمیّه‌گویی (همان، ۱۳۵)؛

ـ تعریف جامی از شعر و ترکیب آن از وزن، قافیه و خیال (همان، ۱۳۹ـ۱۴۰)؛

ـ لزوم رعایت آرایه‌ها و فنون ادبی و مجازات زبان (همان، ۱۴۰ـ ۱۴۱)؛

ـ آشنایی جامی با شاعران پیشین و ارائهٔ نظریّات شعرشناسانه و منتقدانه دربارهٔ شعر آنها (ر.ک.همان، ۱۴۳ـ۱۴۷)؛

ـ غزل‌پردازی و بایستگی‌های غزل‌سرایی (همان، ۱۴۸ـ۱۴۹)؛

ـ ضرورت زدودن عناصر خصوصی و شخصی در سخن ادبی و پیش رفتن به سوی غیرشخصی کردن زبان ادبی (۱۴۹ـ۱۵۰)؛

- تعریف تخیّل بر منوال مشرب فیلسوفان (افصح‌زاد،۱۳۷۸: ۱۵۸)؛

ـ حدود و ثغور آداب صنعت‌پردازی و رعایت آراستگی و فنون شعری در کلام (همان، ۱۶۰)؛

ـ ایجاد نوآوری و ابتکار و پرهیز از تکرار (همان)؛

ـ مادّهٔ غزل؛ چاشنی عشق و محبّت. (مایل‌هروی،۱۳۷۷: ۱۴۸ـ ۱۴۹)

امّا نکته‌ی شایان ذکر آن است که همه نویسندگان او را در نظریّه‌پردازی ماهر، لیکن در عمل، ناکامل دانسته‌اند: «جامی یکی از شعرشناسان بسیار آگاه و دانشور در تاریخ زبان فارسی بوده است؛ البته در عالم نظر، لیکن در عمل اگرچه بر همه‌ی داده‌ها و پدیده‌های شعر و شاعری توانمند می‌نماید؛ وزن را با همه ابعادش می‌شناسد، قافیه را با پختگی و سترگی آن انتخاب می‌کند؛ زبان و

ساختارهای عادی و بدیهی آن را بسیار سنجیده و آگاهانه به کار می‌بندد امّا هرگز نمی‌تواند فضای شعرش را شاخص کند و سبک بیافریند.» (همان، ۱۹۵) این نظر هم، نقدی است بر توانمندی جامی در نظریّه‌پردازی و ناتوانی او در عمل؛ به این معنا که نظریّات ادب‌شناسانهٔ او نتوانسته، او را در آفرینش‌های تازه و بدیع یاری برساند؛ «چرا که مجموعه‌ی آثار منظوم او... جز مواردی اندک، نظیره‌سازی و سخته‌پردازی از روی شعر بزرگان ادب پارسی است.» (همان، ۱۳۷)

۲. نقاط مثبت

در این مجموعه یا از اسالیب خاص سخن جامی سخن به میان آمده و یا به بررسی مواردی پرداخته شده که او را در آفرینش برتر سخن یاری رسانده است؛

ـ چشمگیری مضمون و معنی در مثنوی‌های نظامی

اگرچه معتقدند مثنوی‌های جامی «از لحاظ لفظ به پایهٔ شعرای قدیم نمی‌رسد ولی... از لحاظ مضمون و معنی و گاه لطیفه‌پردازی ذهن‌گیر و چشمگیراست.»
(بخیرنیا،۱۳۵۲ :۹)

ـ جامی؛ مبتکر و پایه‌گذار ناخودآگاه سبک هندی

جامی را به شکلی ناخودآگاه، مبتکر سبک تازه‌ای که بعدها به سبک هندی معروف می‌شود؛ می‌دانند. (همان، ۳۵ـ۳۶) به دلیل تغییراتی که در محتوا و کیفیّت پرداخت مضامین و تصاویر وارد می‌کند و شاید برای خودش «مهمّ و قابل توجّه جلوه نمی‌کرده است.» و بعدها پیروان بسیاری پیدا می‌کند و به دلیل «نوجویی‌ها»یی که گاه ستوده شده و «نوآوری»هایی که گاه محکوم گشته است. (همان)

ـ قدرت توصیف

درباره‌ی تصویرپردازی و مضمون‌آفرینی جامی گفته‌اند: جامی به ویژه در مثنوی-ها «تابلوهایی که به وسیله‌ی واژه‌ها... شکل می‌گیرند؛ همگی زنده و گویا و قابل لمس هستند.» (همان، ۶۱). تصویر اجسام و حیوانات، توصیف چهار فصل و نقّاشی صحنه‌ها، تصاویر او را «از حدّ یک بیان رئالیستی» گذرانده و به یک «نئورئالیسم» رسانیده است. گو اینکه هر صحنه و منظره، نقّاشی شده و خواننده را در فضای مدّنظر قرار می‌دهد و «در کمتر سخنی به خواننده احساس تصنّع دست می‌دهد.» از طرفی به طرّاحی فضایی عاشقانه پرداخته و ایماژها و سمبل‌هایش «رنگی عاشقانه همراه با چاشنی‌ای غمگنانه دارد.» (همان)

ـ موفقیّت جامی در لیلی و مجنون و یوسف و زلیخا

تک‌نگاشته‌ها این دو مثنوی جامی (به‌ویژه یوسف و زلیخا) را جزء بهترین مثنوی‌های تاریخ ادبیات ایران دانسته‌اند و دلایل زیر را از عوامل قدرت و قوّت آن دانسته‌اند:

الف. مالامال بودن از سمبل‌ها و استعارات ظریف و منطق شاعرانه (بخیرنیا، ۱۳۵۲: ۷۶)؛

ب. طنزپردازی توانای جامی در جهت آشتی دادن خواننده با حقایق زندگی مادّی(همان: ۵۷)

ج. گزارشگری بینا و بیدارکننده جامی که «با دیدی خاص به جهان اطرافش می‌نگرد و از بازگو کردن حقایق هراس ندارد؛(همان)

د. استفاده از تمثیل‌ها و حکایات منطقی و مرتبط با داستان؛

ه. از پندیّات حکیمانه خالی است و اگر پندی هست «حاشیه‌نشین متن قصّه اوست» و این که جامی در بیان این پندها یک معلّم اخلاق نیست؛ «شاعری است که با

نگرشی انسانی که صفاتی انسانی‌تر را جستجو می‌کند و گاه با گریز به حاشیه به متن گیرایی بیشتری می‌بخشد.»

ی. زبان لطیف، ساده و روان (همان، ۶۴) نیز ر.ک. مایل‌هروی (۱۸۸ـ۱۹۱)

و در یک کلام گفته‌اند: جامی در این دو مثنوی به اوج نسبی هنر شعری خود می‌رسد. در این دو قصّهٔ بلند، جامی «با مسائل و آدم‌های صمیمی مواجه می‌شود و خود را در حقیقت حال و هوای قصّه رها می‌کند و خواننده در طول این دو مثنوی بلند با چهره‌ای از یک شاعر راستین مواجه است و جامی ناظم و زیاده‌گو در قصاید و غزلیّات را فراموش می‌کند. (بخیرنیا،۱۳۵۲: ۷۸)

ـ طنزپردازی «مانند نمکی که بر طعام پاشند، افکار عمیقه و سخنان بلند او را شیرین و جذّاب نموده است.» (حکمت،۱۳۶۳: ۱۰۵)

– مطالعه و تدقیق در آثار پیشینیان

«قوّت طبع و کمال شاعریِ» او را مرهون مطالعه‌ی دیوان‌ها و آثار بزرگان شعر و ادب دانسته‌اند. نتیجه‌ی این مطالعه، تتبّع و نظیره‌سازی و جواب‌گویی جامی به شعر شاعران پیشین است که یکی از علایق ادبی عصر جامی و «قانون مسلّم ادبی» (مایل هروی، ۱۳۷۷: ۱۳۶) عصر او بوده است. این آشنایی با سنّت‌های پیشین ادبیّات فارسی، نظیره‌گویی‌های او را جزء بهترین نمونه‌های موجود آن قرار داده است.

ـ آشنایی با زبان و ادبیّات عربی

اشعار عربی، غزلیّات ملمّع و آثار منثور جامی به زبان عربی، نشان از «احاطهٔ او بر آداب عرب و مهارت در صنعت ترجمه» دارد. غزلیّات ملمّع او را «بهترین شاهکار و زیباترین نمونه از اختلاط و امتزاج این دو زبان» دانسته‌اند (حکمت، ۱۳۶۳: ۱۲۶ـ۱۲۷)؛ افزون بر این، در قصیده‌های اخلاقی و مثنوی‌های هفت‌گانه او

«انعکاس افکار و آداب عربی به منتهای وضوح نمایان است، تا جایی که بسیاری از شاهکارهای شعرای عرب را به بهترین زبان و شیرین‌ترین بیان، کسوت زبان پارسی پوشانده و می‌توان گفت بعد از شیخ‌اجل سعدی شیرازی، بزرگترین و ماهرترین نویسندگانی است که آداب عربی را به زبان پارسی نقل کرده است.» (همان) از او کتاب صرف و نحو عربی به نان «فوائدالضیّائیّه» به جا مانده است. (مایل‌هروی،۱۳۷۷: ۱۳۲) (نیز ر.ک. همان، ۲۰۹ و افصح‌زاد،۱۳۷۸، ۵۱۲)

ـ آثار جامی؛ آیینهٔ تمام‌نمای روزگار جامی

مایل‌هروی می‌گوید: آثار جامی به دلیل «گرایش جامی به اصالت معنی، نمونه‌های مناسبی برای سبک‌شناسی زبانی و ادبی نیستند؛ امّا در عوض، به اعتبار تاریخ اندیشگی در سدهٔ نهم هجری و هم به اعتبار مفاهیم مورد نظر جامی حائز اهمیّت هستند.» (مایل‌هروی،۱۳۷۷: ۱۸۴ـ۱۸۵) از این رو، سلسله‌الذّهب را سند زنده و بسیار ارزندهٔ شناخت مسائل اجتماعی عهد تیموریان می‌داند. سبحه‌الابرار را «به خاطر تفسیر روشن پاره‌ای از مصطلحات صوفیّه در تدوین فرهنگ تاریخی واژگان خانقاهی» سودمند دانسته و معتقداست **تحفهٔ**الاحرار می‌تواند منبع شناخت نقد و نظریّات عرفانی سدهٔ نهم باشد؛ امّا «نمی‌توانند برای صاحبش سبک ادبی ویژه‌ای به اثبات برسانند.» (حکمت،۱۳۶۳: ۶۱)

ـ قدرت تشبیهات جامی در توصیف

در تصویرآفرینی و مضمون‌پردازی، قدرت تشبیهات جامی را بیش از سایر فنون ادبی حائز اهمیّت دانسته‌اند؛ «حیاتی بودن، اساس واقعی داشتن، نظررسی و مقبولیّت» را از خصوصیّات برجسته تشبیهات او دانسته‌اند. (افصح‌زاد،۱۳۷۸: ۴۸۸)

۳. نقاط ضعف

ـ اطناب ممل(زیاده‌گویی یا پرگویی)

ضعف کلّی جامی را شرح و بسط خارج از اندازه‌ی کلام او دانسته‌اند و معتقدند این ضعف را در مثنوی‌های جامی بیش از هر جای دیگری می‌توان دید؛ چرا که او «پرگویی» را با «جواب‌گویی» اشتباه گرفته، زیاده‌گویی‌های غیرلازم در شعر جامی تا آنجا پیش رفته که حتّی خواننده صبور و علاقه‌مند را نیز خسته می‌کند. (بخیرنیا،۱۳۵۲: ۹)

ـ جامی؛ ناظم و نه شاعر

بنا به دلایل مختلفی و از جمله با توجّه به ضعف پیشین، جامی را در اکثر موارد، بیش و پیش از شاعر بودن یک ناظم دانسته‌اند؛ منتها یک ناظم بزرگ که «در برج عاج خویش زندانی گشته و نکوشیده خود را در حقیقت شعر رها کند.» (همان، ۱۱)

ـ فاصله گرفتن از واقعیّت شعری

به این دلیل که رسیدن به «جوهر والای شعر، متأثّر از دردی حقیقی است» و هم بدان جهت که جامی «گذشتی را که لازمهٔ رسیدن به این درد است، دارا نبوده.» (همان، ۱۱ـ۱۳) او را از رسیدن به حقیقت و واقعیّت شعری به دور دانسته‌اند و هنر او را هنری گزارشی و نه هنری راستین دانسته و گفته‌اند: «اگر شعر جامی محدود به زمانی خاصّ است یکی از مهم‌ترین دلایلش عدم وجود زبان حسّی در شعر اوست.»(همان، ۱۶)

ـ وفور پند و اندرز و قطعه‌های وعظی‌ـاخلاقی

یکی از دلایل دست‌نیافتن جامی به فضای شعر ناب و درافتادن او «به نظمی رسا تا شعری زیبا» را در ارائهٔ نتیجه‌گیری‌های اخلاقی از پیش‌تعیین‌شده‌ای می‌دانند که نظر و پیام او را تحمیلی و واژه‌هایش را تصنّعی می‌سازد و او را به جای شاعر تبدیل به معلّم اخلاق می‌کند. (همان، ۱۷)

ـ سرگردانی جامی در صور مختلف شعر

این عیب را بزرگ‌ترین علّت عدم تعالی جامی دانسته‌اند. (همان، ۴۲)؛ مثلاً محتوای بیشتر غزل‌های جامی را «وامی از تفکّر و احساس شاعران بزرگ پارسی‌گو و یا به کلّی سست و نارسا» (همان،۴۰) دانسته‌اند قصایدش را نیز چون «بسیاری از غزلهایش یا تکراری و نارسا و یا درگیر پندیّات و نصایح» دانسته‌اند و رباعی‌اش را تکامل نیافته و متوسّط قلمداد کرده‌اند که محتوای آن «به واسطه بی‌حوصلگی و جدّی نبودن نفس آن، ضعیف و سطحی است. (همان) و به خاطر قدرتش در مثنوی‌سرایی به این نتیجه رسیده‌اند، که «اگر جامی تمام سال‌هایی را که وقف دریانوردی در اقیانوس شعر کرد؛ تنها به ساختن مثنوی می‌پرداخت و با وسواس بیشتری قسمتهایی از مثنوی‌هایش را دگرگون می‌کرد، یکی از چهره‌های درخشان شعر پارسی به شمار می‌آمد و نامش در کنار حافظ و سعدی و مولوی و فردوسی و نظامی جای می‌گرفت. (همان،۴۳) (نیز ر.ک. حکمت،۱۳۶۳: ۲۱۱)

ـ ضعف جامی در حکایت‌پردازی

حکایت‌های کوچک و بزرگی را که در مثنوی **سبحةالابرار** و **تحفةالاحرار** آمده، گرفتار «سهل‌انگاری در انتخاب و پرداخت» دانسته‌اند، که تنها بر محور پند و نصیحت می‌چرخد و هیچ ارتباطی با اصل آنچه جامی می‌خواسته بگوید، ندارد. تمثیل‌هایی « به کلّی پرت و بی‌ربط یا آنقدر ضعیف که هیچ معنا و مفهومی را به ذهن خواننده متبادر نمی‌کنند.» (بخیرنیا،۱۳۵۲: ۷۸)

تحلیل و بررسی و نتیجه‌گیری

در تحلیل و بررسی مطالب این چهار تک نگاشته درباره جامی باید گفت: آنجا که سخن از احوال وتاریخچهٔ زندگی و مناسبات فردی، سیاسی- حکومتی و اجتماعی روزگار جامی است؛ آنگونه که شایسته بوده و حتی بیش از حد نیاز؛ مفصل از زوایای مختلف، مباحث واکاوی شده است؛ حتی در معرفی آثار به اشباع سخن رفته است. امّا نقد شعر جامی، بررسی ویژگی‌های زبانی، بلاغی و محتوایی آن، در اولویت دوم قرار گرفته و با شتاب بسیار زیادی به طرح و بررسی آن پرداخته شده است؛ گاه حتی فصل جداگانه ای به آن اختصاص داده نشده و تنها از خلال مطالب تاریخی یا معرفی نامه ای می توان گزاره های در بردارنده نقد را استخراج کرد؛ که علاوه بر کمبود نقد؛ از نظر تنوع موضوعی در نقد و انتخاب دیدگاه های مختلف نقد ادبی نیز نارسا و ناقص است.در ادامه هر کدام از این چهار نگاشت به صورت جداگانه تحلیل و بررسی می گردد.

بخیرنیا، بیش از همه، نگاه منتقدانه‌ی منفی به شعر جامی داشته است. او نقایص و ضعف‌های شعر جامی را با سخت‌گیری هرچه تمام‌تر توضیح داده است. بخیرنیا، به‌رغم بسیاری از تک‌نگاران، که خود را ملزم و متقاعد کرده‌اند، که چون درباره‌ی شخص خاصّی (شاعر یا نویسنده) دست به قلم برده‌اند، همه‌جا باید از او تعریف و تمجید کنند؛ به راحتی در ۷۰ صفحهٔ اوّل، با قلم تند و تیز خود به جامی تاخته و بدون هیچ مسامحتی، زیر و بم شاعری او را زیر و زبر کرده است: «جامی انسانی است مادّی‌اندیش و اگر به راستی شعر را رها می‌کرد و به کار دیگری روی می‌آورد، شاید انسانی موفّق‌تر می‌بود.» (بخیرنیا، ۱۳۵۲: ۱۱) امّا در این انتقادها، جانب انصاف را نیز نگه داشته است و هر جا از دیدگاه او، ضعف‌ها و نقایص بهبود یافته یا رو به قوّت رفته است، با نگاهی مثبت، آنها را ستوده است؛ چنان که هرچقدر رو به پایان کتاب می-رویم، مباحث به صورتی است که بسیاری از انتقادهای بخیرنیا به نفع جامی تمام می‌شود. امّا باید گفت در بیشتر موارد، بخیرنیا به‌جای نقد شعر جامی، به نقد شخصیّت او پرداخته و پیرامون آن، مباحثی روان‌شناختی مطرح کرده است. او از بازتاب شکّ و تردید و دودلیِ شخصیّتیِ جامی در شعرش سخن می‌گوید. این انتقاد بخیرنیا، بر همه مباحث او دربارهٔ جامی سایه افکنده است.

بخیرنیا، جامی را هم در اعتقاد و عقاید صوفیانه و هم در نگارش آثارش، آلوده به شک و تردید و دودلی می‌داند؛ که ناچار از اصالت سخنان جامی کاسته است و تمام نقایص و ضعف‌های آثار جامی را به این صفت شخصیّتی او نسبت می‌دهد: «جامی از نظرگاه عرفان به گروهی متعلّق است که پیوسته می‌جویند و نمی‌یابند، عاشقانه عشق می‌ورزند و صادقانه بر تلاش خود می‌افزایند، امّا همیشه شکّ ذاتی آزارشان می‌دهد و همین شک است که نمی‌گذارد به هدف بزرگی که در جستجویش هستند، دست یابند و اینجاست که یا از جستجو بازمی‌مانند و یا ناچار اعلام می‌کنند که هدفشان پوچ و نادرست است.» (همان، ۲۴) این دیدگاه روان‌شناسانه چنان که آمد به جای نقد شعر جامی به نقد شخصیّت شاعر پرداخته امّا منشأ مستندات این نقد دانسته نیست؛ آیا منشای آن، زندگی جامی است و یا از گزاره‌های مستخرج از آثار او به دست آمده است و سرانجام، آیا این گزاره‌ها به اندازه‌ی کافی، دقیق و دلالت‌کننده بوده است؟

اعلاخان افصح‌زاد فصل‌های کتاب خود را با دقّتی هرچه‌تمام‌تر و با چینشی همه‌جانبه و کامل در کنار هم قرار داده است. در کتاب افصح‌زاد، ضمن این فصل-بندی هوشمندانه، شخصیّت جامی با توجّه به آثار او و علم و مطالعه و تحقیقی که در زمینه‌های گوناگون علمی‌ـادبی داشته و نتیجه‌ی آن نگارش کتب گوناگون شده، بررسی گردیده و به عنوان نام فصل آمده است و تمام ابعاد علمی شخصیّت جامی را در برگرفته است. (این تقسیم‌بندی در اثر دیگری دیده نشد)

افصح‌زاد برای جامی، میراث علمی‌ـادبی قائل شده و او را «عالمی متبحّر» می‌داند. افصح‌زاد در عنوان فصل‌ها، جامی را «ادبیّات‌شناس»، «زبان‌شناس»، «موسیقی‌شناس»، «محقّق زبردست تاریخ و نظریّه تصوّف»، «دانشمند الهیّات»، «شاعر و نویسنده و متفکّر» و «شاعر غزلسرا» معرّفی می‌کند. تمام این نام‌ها، با توجّه به آثار جامی بوده افصح‌زاد، علم‌های سه‌گانه‌ی شعرشناسی را قافیه، عروض و هنر سخن‌طرازی می‌داند. (افصح‌زاد، ۱۳۷۸: ۱۵۴) و از آنجا که جامی چند رساله در قافیه و عروض و معمّا دارد، او را ادبیّات‌شناس می‌نامد. و با توجّه به دو کتاب *فوائدالضیائیه* و *صرف فارسی*، زبان‌شناس بودن جامی را اثبات می‌کند. امّا در فصل پنجم و در بخش‌های پس از آن، بر شاعر و

نویسنده بودن جامی تأکید فراوان دارد و تا پایان کتاب به نقد و بررسی این بعد از شخصیّت او می‌پردازد. (برای آشنایی با تقسیم‌بندی دیگری از آثار جامی ر.ک. همان، ۱۵۳) افزون بر این، اثر افصح‌زاد تنها تک‌نگاشتی است که آثار دیگر نویسندگان دربارهٔ جامی را مورد بررسی و تحلیل قرار داده است. از جمله، به نقل از برتلس درباره‌ی کتاب علی‌اصغر حکمت گفته است: در این کتاب «حتّی کوشش هم کرده نمی‌شود که ایجادیّات (آثار) شاعر تحلیل گردیده، نشان داده شود که چرا چنین شکل‌های خاصّی به خود گرفته است و حتّی سئوال هم (به میان نمی‌آید) که شاعر بزرگ در نزد خود چه اهدافی گذاشته بوده است.» (همان، ۳۷) هماهنگ با نظر برتلس و افصح‌زاد باید گفت: معرّفی آثار جامی در کتاب حکمت یک معرّفی تذکره‌ای و تاریخ ادبیّاتی است و خالی از نقد و بررسی و تحلیل آثار است و اگر نقدی هست به‌تبع آثار سبک‌شناسانی چون بهار و... است.

امّا نجیب مایل‌هروی در تک‌نگاشت خود بیشتر به مسائل تاریخی- حکومتی- سیاسی- سرزمینی عصر جامی پرداخته و به دلیل وابستگی‌اش به سرزمین‌های خراسان بزرگ از بررسی «وضع هرات در عصر شاهرخ‌میرزا» آغاز کرده و به بسیاری از مسائل فرهنگی- اجتماعی عصر جامی پرداخته است و آن را به «جامی پس از عصر تیموریان» ختم کرده است. مایل‌هروی، پسند دربارهای عصر را نیز در نظر داشته و جامی را در دربارهای «تیمورزادگان»، «سپیدگوسپندان و سیاه-گوسپندان»، «عثمانی» به تصویر کشیده است. و در فصل «بسترهٔ ادبی و دانش-وری» ذیل عنوان‌های مختلفی به نقد و بررسی اشعار او پرداخته است و با نگاهی که ویژه‌ی خود اوست، ابعاد هنری- زبانی- محتوایی بسیاری از اشعار و به ویژه مثنوی‌هایش را واکاویده است. باید گفت: مایل‌هروی، بسیار بیش از دیگران و بسیار بهتر از سایرین، حقّ‌مطلب را دربارهٔ نقد شعر جامی در تک‌نگاشته‌اش ادا کرده است.

علی‌اصغر حکمت تک‌نگاشتهٔ خود را *جامی؛ متضمّن تحقیقات در تاریخ احوال و آثار منظوم و منثور خاتم‌الشعرا عبدالرّحمن جامی* نامیده و به‌حق آنچه در فصل‌های گوناگون آورده، بیشتر بیانگر تاریخ زندگی و آثار جامی است و نه نقد و بررسی آثار؛ محیط جامی از نظر تاریخی و حکومتی، زندگی

شخصی، صفات اخلاقی و شخصیّتی، عقاید مذهبی و صوفیّانه و معرّفی آثار و حتّی اشاره به مزار شاعر، تشکیل‌دهندهٔ فصل‌های گوناگون این کتاب است. حکمت، در فصل آخر نیز، منتخبات اشعار جامی، از قصیده، غزل و قطعه و رباعی و برگزیده‌ای از هفت‌اورنگ را آورده است. به دست‌دادن گزیده‌ای، برای هر تک-نگاشتی لازم است و در کتاب حکمت به راستی، این ابتکار و انتخاب شایسته و درخور افتاده است.

در پایان باید گفت: در سیر تک نگاشت نویسی فارسی لازم است، بازبینی دقیق و تجدیدنظر هدفمندی انجام شود؛ ساختارهای روش‌مندی اعمال گردد و با دیدگاه-های روشن و نظام‌مندی به بحث و بررسی آثار و نقد آنان پرداخته شود.

یادداشت ها

۱ - واژه « تک نگاشته» معادل monographie متشکل از monos در معنای واحد- یکتا- تک و graphos به معنای تصویر- توصیف- نگارش است.

۲ - برای آشنایی بیشتر با تعریف تک نگاشت؛ ر.ک. سایت پژوهشگاه علوم و فناوری اطلاعات ایران، قسمت فرهنگ توصیفی)
Irandoc.ac.ir/odil/viewpoll.aspx?wordid=3210

۳ - این رساله را محمّد نخجوانی در ۱۳۳۰از ترکی جغتایی به فارسی ترجمه کرده است.

کتاب نامه

- افصح‌زاد، اعلاخان؛ (۱۳۷۸). **نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی،** تهران: میراث مکتوب.

- بخیرنیا، م.ا.؛ (۱۳۵۲). **سیری در شعر جامی؛** چ۱. تهران: ابرویز.

- براون، ادوارد؛ (۱۳۵۱). **تاریخ ادبی ایران جلد سوم**؛ از سعدی تا جامی، چ۳. تهران: امیرکبیر.

- حکمت، علی‌اصغر؛ (۱۳۶۳). **جامی**(متضمّن تحقیقات در تاریخ احوال و آثار منظوم و منثور خاتم‌الشعرا نورالدّین عبدالرّحمن جامی، چ۱. تهران: جامی.

- دانش‌پژوه، منوچهر؛(۱۳۸۸). **نقد روان جامی.** تهران: همشهری.

- مایل‌هروی، نجیب؛ (۱۳۷۷). **شیخ عبدالرّحمن جامی،** چ۱. تهران: طرح نو.

شعر فارسی امروز شبه قاره

دکتر معین نظامی [1]

سرچشمۀ آبِ کوثر

بدین بزم وصف پیمبر رسیدم — به سرچشمۀ آب کوثر رسیدم
به فیضان مدح رسول (ص) مکرّم — به دربار فرزند حیدر رسیدم

جاوید اقبال قزلباش [2]

مهدی دوران

زمانه شد همه دشمن که زیست شد بی رنگ — بهار از چمن ما برفت چیست درنگ؟
بیا و عرض غریب الدیار را بشنو — که ناله ام به فلک می رسد ز سینه‌ی تنگ
نیایی گر تو همه می شویم قربانی — ز ما شنو که دگر زندگیست هرچه ننگ!
بیا که عدل شود استوار در دنیا — شود ز دوده ز دل هرچه مانده است از زنگ
چرا ز بی عدلی رنج و غم بدارم من — که آیی و هدف آری بدست ، از ره جنگ
تویی که کلیه‌ی اقوام منتظر باشند — زمین و ماه و فلک، آسمان و سینه‌ی سنگ
بیا ای مهدی دوران، بیا برای خدا — خوشی و شادی نمانده که زندگی شد تنگ!
رقیب و دوست شدند جمله دشمن جانم — بیا که در شب تاریک گم شده هر هنگ
بشر که دور ز فرهنگ شد چنین باشد — اداره زندگی را می کند به تیر و فشنگ!

***

دکتر رئیس احمد نعمانی [3]

قطعه تاریخ وفات
سید حامد
رئیس دانشگاه همدرد ، دهلی نو (هند)

خبر مرگ سید حامد — چون در افواه این و آن پیچید
در سر برگ‌های کاغذ، نیز — چاپ در روزنامه‌ها گردید

۱- استاد گروه فارسی دانشگاه پنجاب - لاهور
۲- فارسی گوی مقیم اسلام آباد / راولپندی
۳ - سراینده مقیم علیگر – هند.

با غمین دل به خانوادهٔ او
تعزیت گفت هر که خواند وشنید

زان که از باغ در همه عمر
دسته دسته گل سعادت چید

سال فوت او، ره اعداد
جانب حوزه زبان بدوید

بی سروپای «ژاژ» گفت رئیس
«مرد نیکو به دار خلد رسید»

۱۴
۱۴۵۰ – ۱۴ = ۱۴۳۶ هـ

نبی بخش دانش [1]

معیار عشق

غیر از تو عاشقان را محرم اسرار نیست
آن که وابسته به تو شد هیچگه بیمار نیست

ما حقیقت را ز نور روی تو بشناختیم
ورنه این دو چشم مادی را چنین در کار نیست

شعله‌ای از عشق تو آتش به جان و تن زده
غیر از تو سوخته را هیچ کس غمخوار نیست

خیز ای عاشق! رخ محبوب را نظاره کن
هیچ شغلی زین عبادت بهتر و پربار نیست

ظاهر و پنهان خود را «دانشا» همرنگ ساز!
چون فقط اظهار خوش رنگ عشق را معیار نیست

***

ظفر عباس [۲]

شکوه

ز الفت این جهان را گلشن بی خار خواهم کرد
دیار خون فشان را رشک صد گل زار خواهم کرد

مسلمانان شرق و غرب را بیدار خواهم کرد
بسوز و ساز جان و دل سدا این کار خواهم کرد

شب دیجور پیهم را نمی خواهم ، نمی خواهم
شب دیجور پیهم مطلع انوار خواهم کرد

ز فرقت جان بیمار و دل درمانده ای دارم
برای قُوت جان و دلم دیدار خواهم کرد

نپندارم فقط گفتار را عقده گشا ای دل
هویدا در زمانه جرأت کردار خواهم کرد

همی ترسم که عشق من سر دلبر گران سازد
که از من دور خواهد گشت چون اظهار خواهم کرد

مرا دل داده ای یارب چرا دادی نه دلبر را
به روز حشر با تو شکوه و تکرار خواهم کرد

---

۱ - سرایندهٔ ساکن تری میرواه خیرپور میرس سند

۲- سراینده ساکن بهکر (پنجاب)

انا لله و انا الیه راجعون

شدم به حضرت یزدان گذشتم از مه و مهر
که در جهان تو یک ذره آشنایم نیست

خبر برای اقبال شناسان و دوست داران علامه اقبال ناگوار بود. دکتر جاوید اقبال از خمخانه ی بقا باده ی جاودانگی چشید و رخ از ما خاکیان پوشید. دیری بود که همگان به او خو داشتیم که یادگار اقبال بود و به منش و کنش آیینه ی اقبال. آزاد منش، نیکو پندار و نیک کردار.

دکتر جاوید اقبال در خردسالی و نوجوانی همراز پدر بود و در هر انجمنی نانوشته های پدر را باز گو می کرد و روشنی می افزود، بی آن که بزرگی و جایگاه بلند اقبال در چشم و دل اقبال شناسان و دولت مردان، وی را از جای ببرد و از آزادگی ببرد. آموزه های اقبال سرمایه ی زندگانی جاوید بود و تا پایان زندگی این جهانی آن آموخته ها را آویزه ی حرم دل کرده بود:

گر چه من صد نکته گفتم بی حجاب　　نکته ای دارم که ناید در کتاب

گر بگویم می شود پیچیده تر　　حرف و صوت او را کند پوشیده تر

مادرت درس تحسین با تو داد　　غنچه ی تو از نسیم او گشاد

از نسیم او ترا این رنگ و بوست　　ای متاع ما بهای تو از اوست

دولت جاوید از و اندوختی　　از لب او لا الله آموختی

ای پسر ذوق نگه از من بگیر　　سوختن در لا الله از من بگیر

... شیوه ی اخلاص را محکم بگیر　　پاک شو از خوف سلطان و امیر

آدمیت احترام آدمی　　باخبر شو از مقام آدمی

نگارنده به نمایندگی مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان و اقبال شناسان ،فارسی پژوهان ، نویسندگان و شورای علمی و خوانندگان فصل نامه ی دانش ، درگذشت دکتر جاوید اقبال را به خاندان علامه اقبال به ویژه آقایان منیب اقبال و اقبال صلاح الدین تسلیت می گوید و از خداوند برای آن ارجمند آرامش و آمرزش بی کران و برای بازماندگان شکیبایی و پاداش نیکو خواستار است.

عیسی کریمی

مدیر مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان

اسلام آباد: ۱۱ مهرماه ۱۳۹۴ (سوم اکتبر ۲۰۱۵)

خاموشی دکتر جاوید اقبال نویسنده و حقوقدان برجسته در لاهور

دکتر جاوید اقبال فرزند علامه اقبال ، قاضی اسبق دیوان عالی کشور و قاضی القضاۀ متقاعد دادگاه عالی پنجاب ، نویسنده برجسته در موضوعات اسلام شناسی و اقبال شناسی در تاریخ ۳ اکتبر ۲۰۱۵ در لاهور به لقاء الله شتافت.

دکتر جاوید اقبال در پنجم اکتبر ۱۹۲۴م زاده شد. تحصیلات دبیرستانی و دانشگاهی را در لاهور با اخذ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی از دانشگاه پنجاب در ۱۹۴۴ تکمیل کرد ولی پیش از رفتن به انگلستان برای دورۀ دکتری و حقوق، در سال ۱۹۴۸م دانشنامه کارشناسی ارشد در رشته فلسفه را نیز به دست آورد. وی پس از دریافت دانشنامه دکتری از دانشگاه کمبریج در ۱۹۵۴م و دانشنامه وکالت دادگستری پایه‌ی یک از دانشکده‌ی حقوق «لنکنزاین» در ۱۹۵۶م به کشور بازگشت. او بیش از پانزده سال در حرفه وکالت دادگستری فعالیت سرشاری نمود تا این که در سال ۱۹۷۱م به سمت قاضی دادگاه عالی لاهور (پنجاب) منصوب گردید. در دهۀ بعد وقتی که سمت قاضی‌القضاۀ دادگاه عالی عهده دار بود به منصب قاضی دیوان عالی کشور ترفیع رتبه یافت، و تا سن بازنشستگی در این سمت خدمت کرد. آن گاه برای یک دوره‌ی شش ساله به طور عضو مجلس سنای پاکستان منشاء خدمات ملی بوده است.

دکتر جاوید اقبال در زندگانی ثمر بخش نود و یک ساله، سالهای آخرین سه دهه و نیم را به تصنیف و تألیف آثار متعدد علمی به زبان‌های اردو و انگلیسی اختصاص داد. معروف‌ترین اثر وی در زمینه‌ی اقبال شناسی شرح زندگانی و افکار شاعر متفکر به عنوان **زنده رود** در سه مجلد بود که دکتر شهین دخت صفیاری مقدم به فارسی ترجمه و تحشیه نمود و اکادمی اقبال پاکستان ـ لاهور به چهار مجلد به عنوان **جاودان اقبال** در اواسط دهه‌ی ۱۹۸۰ منتشر نمود. در چند سال پیش هم دکتر جاوید اقبال **خود نوشت** را باعنوان **اپنا گریبان چاک** (گریبانم چاک)

به اردو منتشر کرده بود. آثار دیگر ایشان به اردو شامل **افکار اقبال، می لالەفام** ، **جهان جاوید** ، **اسلام اور پاکستان کی شناخت** (اسلام و شناخت پاکستان) **پاکستان اور اسلامک لبرل موومنت** (پاکستان و نهضت روشنفکر اسلامی) و به انگلیسی :The concept in Islam State (تصور مملکت در اسلام)، Legacy of Quaid-e-Azam (میراث قائداعظم)، Stray Reflections (اندیشه‌های سرگردان) می‌باشد. **جاویدنامه** هم یکی از مجموعه‌های شعری شش‌گانه فارسی علامه اقبال است که به نام جاوید اقبال، معنون می‌باشد.

شایان یاد است که دکتر جاوید اقبال در کنگره‌ی اقبال شناسی در تهران حضور داشت که با سخنان رهبر معظم انقلاب اسلامی گشایش یافته بود. و پس از آن نیز بارها به ایران سفر کرد و با اقبال‌شناسان ایرانی دوستی داشت.

ما از سوی فصل‌نامه‌ی **دانش** مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ـ اسلام آباد، ضایعه‌ی اسفناک ارتحال این فقید سعید را به خاندان اقبال، اقبال شناسان و اقبال دوستان دور و نزدیک تسلیت می‌گوییم. شایسته‌ی یادآوری است دکتر جاوید اقبال اولین نویسنده‌ی پاکستانی فصل‌نامه‌ی دانش بود که سال ۱۳۷۷ش/ ۱۹۹۹م مقاله اختصاصی با عنوان «**اقبال و گفتگوی تمدن‌ها**» را نگاشت . روانش شاد.

مدیر فصل‌نامه دانش

درگذشت جمیل الدین عالی دبیر کل افتخاری انجمن ترقی اردو پاکستان
ادیب و سخنسرای ممتاز معاصر در کراچی

جمیل الدین عالی در تاریخ ۲۳ نوامبر ۲۰۱۵ در نود سالگی در کراچی بدرود حیات گفت. وی مسئولیت دبیر کل افتخاری انجمن ترقی اردو پاکستان از سال ۱۹۶۱م که بنیانگذار آن مولوی عبدالحق بابای اردو، در گذشت متوالیاً به مدت ۵۴ سال عهده دار بود. این انجمن از ۱۱۲ سال یکی از ناشران برجسته‌ی آثار ادبی از جمله آثار فارسی از اورنگ آباد، دهلی و کراچی می باشد. از شش دهه و نیم پیش کالج های اردو در کراچی و از یک دهه پیش دانشگاه اردو علوم ، ادبیات و تکنولوژی در اسلام آباد و کراچی اداره می کند. جمیل الدین عالی ادیب، شاعر، ستون نگار، سفرنامه نویس و ترانه سرای ملی برجسته به شمار می رفت.

جمیل الدین عالی در دهلی در تاریخ ۲۰ ژانویه ۱۹۲۵م زاده شد . وی نوه‌ی پسری نواب امین الدین علایی (نواب لوهارو) بوده. پس از استقلال پاکستان به کراچی همراه خانواده منتقل گردید. در اوایل شغل کارمند دولت فدرال داشت ولی به زودی به بانکداری روی آورد و مسئولیت های متعدد ارشد در چند دهه عهده‌دار بوده است. به ابتکار عالی بانکهای ملی ، یونائیتد و سایر بانکها و صنعتکاران برجسته‌ی کشور مثل داود و آدمجی جایزه های ادبی برای ادیبان و سخنوران همه ساله اعطاء می کردند. جمیل الدین عالی در روزنامه جنگ که پرتیراژ ترین روزنامه یومیه کشور محسوب می شود برای نیم قرن از ۱۹۶۷م ستون هفتگی باعنوان «نقارخانه» نوشت. او پیشگفتارهایی به صدها کتاب که از طرف انجمن ترقی اردو در مدت بالغ بر نیم قرن منتشر شد با عنوان « حرف هایی چند» می‌نوشت در سه مجلد نشر گردیده است . تعداد تالیفات شعری و

منثور او به ۲۴ کتاب رسیده است. عنوان چند کتاب **دنیا مرے آگے** (دنیا جلوی من) **تماشا مرے آگے** (تماشا جلوی من) لاحاصل می باشد. یک منظومه مفصل با عنوان « انسان» در نیم قرن سروده که در نوع خود کم نظیر است.

حماسه سرایی در قالب ترانه های ملی یکی از ویژگیهای شعر عالی مورد توجه عموم مردم بوده است . او هنگام جنگ ۱۹۶۵م ترانه ملی با مطلع **اے وطن کے سجیلو جوانو میرے نغمے تمہارے لیے ہیں** (ای جوانان رعنای وطن نغمه های من از آن شمایند). همزمان با برگزاری کنفرانس سران کشورهای اسلامی با موضوع القدس در ۱۹۷۴م ترانه وحدت اسلامی **ہم مصطفوی مصطفوی ہیں** (ما مصطفوی مصطفوی مصطفوییم). پس از فاجعه‌ی ۱۹۷۱م ترانه ملی **جیوے جیوے جیوے پاکستان** (زنده زنده زنده باد پاکستان) و ده ها ترانه سرود که شهرت جهانی دارد.

در خور تذکر است که در سه دهه ی اخیر مرحوم جمیل الدین عالی از خوانندگان مرتب فصلنامه علمی پژوهشی دانش بوده است . مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان و هیأت مدیره‌ی دانش این ضایعۀ اسفناک را به خانواده عالی و مسئولان انجمن ترقی اردو پاکستان صمیمانه تسلیت می گوید. روانش شاد.

مدیر فصل‌نامه دانش

انا لله وانا الیه راجعون

استاد احمد منزوی فهرست نویس و کتاب شناس پرآوازه ی ایران شامگاه آدینه ۲۰ آذر ۱۳۹۴ (= ۱۲ دسامبر ۲۰۱۵) در ۹۰ سالگی زندگی را بدرود گفت و گستره ی پهناور فرهنگ پربار ایران و زبان فارسی، از پاکستان و هند و چین تا مرزهای فرنگ، خدمت گزار کوشا و جستگی ناپذیر خود را از دست داد.

احمد منزوی فرزند علامه حاج شیخ آقابزرگ تهرانی، سال ۱۳۰۴ (=۱۹۲۵) در سامرا چشم به جهان گشود و دانش کتاب- شناسی و فهرست نگاری را نزد پدر آموخت و سال هایی نیز دستیار وی در آفرینش کتاب های ارجمند «الذریعه الی تصانیف الشیعه» و «طبقات اعلام الشیعه» بود. استاد احمد منزوی سال ۱۳۵۶ به آهنگ هند از پاکستان گذر می کرد که مرغ دلش شکار کتابخانه ی گنج بخش شد و تا ۱۳۶۹ در مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ماند و ۱۴ سال پرکار با کارنامه یی درخشان را پشت سر نهاد و در کنار آموزش شیوه ی کار به مشتاقان دانش نسخه شناسی و فهرست نگاری، پنج جلد فهرست نسخ خطی کتابخانه ی گنج بخش و ۱۴ جلد فهرست مشترک وسعدی بر بنای نسخه های خطی پاکستان را به یادگار گذاشت.

ابن ندیم روزگار ما، پس از بازگشت به ایران، سرپرست بخش کتاب شناسی و فهرست نگاری مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی شد و آن جا فهرست واره ی کتاب های فارسی را پی نهاد که تا امروز ۱۲ مجلد آن چاپ شده است. فهرست دو جلدی نسخه های خطی مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی هم دیگر اثر او است که سال ۱۳۸۵، کتاب سال جمهوری اسلامی ایران شد.

نگارنده به نمایندگی مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان و فارسی پژوهان، فهرست نگاران و نسخه‌شناسان پاکستان و هندوستان و نویسندگان و شورای علمی دانش، درگذشت این کتاب‌شناس فرزانه و نهاد افتادگی و منش پسندیده را به خاندان به ویژه دختران ایشان تسلیت می گوید و باور دارد شاگردان و پرورش یافتگان وی در گستره‌ی فرهنگی ایران و زبان فارسی افروزه‌های فروزان راه او هستند. از خداوند برای آن ارجمند آمرزش بی‌کران و برای بازماندگان شکیبایی و پاداش نیکو خواستار است.

عیسی کریمی

مدیر مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان

اسلام آباد: ۲۱ آذرماه ۱۳۹۴ (۱۳ دسامبر ۲۰۱۵)

سید مرتضی موسوی

تازه های نشر

۱ – احوال و آثار و اشعار میر سید علی همدانی

تألیف دکتر محمد ریاض (مکتوبات با نه رساله در این چاپ) باکوشش : محمد جعفر رنجبر- دوشنبه (تاجیکستان)، ناشر:کتابخانه استاد خلیل الله خلیلی ۲۰۱۵م، متن به خط نیاگان ۱۰۴ ص به سیریلیک ۳۰۴ص.

مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان این کتاب را بار اول در ۱۹۸۵م و بار دوم در ۱۹۹۱م در اسلام آباد منتشر کرده بود. به پیشواز هفتصدمین سالگرد میر سید علی همدانی آقای جعفر رنجبر دانشمند تاجیک، موسس و مدیر کتابخانه استاد خلیل الله خلیلی با افزوده های علمی در دوشنبه به خط سیریلیک منتشر نموده اند.قسمت فارسی کتاب با تقریظ به عنوان «میر سید علی همدانی پرچمدار عدالت و آزادگی » بقلم جناب آقای حجت الله فغانی سفیر جمهوری اسلامی ایران در تاجیکستان (صص ۳ – ۶) پیشگفتار ناشر نوشتۀ آقای محمد جعفر رنجبر (صص ۷ – ۱۴) دیباچه باعنوان میر سید علی همدانی پیوندگر رابطه های فرهنگی کشورهای منطقه نگاشته دکتر سخی داد خارکش اف رئیس انستتیو زبان، ادبیات ، شرقشناسی و میراث خطی (صص ۱۵ – ۱۷) (رودکی اکادمی علوم جمهوری تاجیکستان) و مقدمه دکتر عارف نوشاهی باعنوان دکتر

محمد ریاض و کتاب ماندگار او دربارۀ میر سید علی همدانی (صص ۱۸ – ۲۲) آغاز می شود تصویر دستنویس مکتوبات امیریه رساله منهاج العارفین ، رساله برای ملک الحکماء ، رساله اعتقادیه ، رساله واردات ، رساله دواء القلوب، رساله منامیه، رساله چهل اسرار (صص ۲۵ – ۱۰۴) شامل افزوده های چاپ دوشنبه می باشد. سپس متن اثر دکتر محمد ریاض به خط سیریلیک در ۳۰۴ ص آمده است.

۲ – نقد و بررسی احوال و آثار وارسته (به فارسی)

تألیف دکتر انجم طاهره ناشر ادارۀ تاریخی تحقیق – لاهور، ۲۰۱۳ م، قطع کوچک ۳۵۸ ص بها درج نگردیده .

احوال و آثار سیالکوتی مل وارسته (م ۸۲ – ۱۱۸۰هـ) در کتاب حاضر مورد نقد و بررسی قرار گرفته است که اخیراً در دانشگاه جی. سی. لاهور به صورت پایان نامه-ی دکترای ادبیات فارسی تسلیم گردیده. به اضافه پیشگفتار و مقدمه ، کتاب دارای چهار بخش اول باعنوان زندگینامه وارسته (ص۱۵ – ۶۰) دوم ، اوضاع سیاسی و اجتماعی و ادبی شبه قاره در دورۀ وارسته (ص ۱۳ – ۱۰۰) سوم ، نقد و بررسی تالیفات فارسی وارسته (ص ۱۰۲ – ۲۹۸) چهارم ، شخصیت وارسته از جنبه های مختلف (ص ۲۹۹ – ۳۳۲) سرچشمه ها (منابع و ماخذ) (ص ۳۳۳ – ۳۴۶) فهرست رهنما (نمایه ها) (ص ۲۴۷ – ۳۵۸) پژوهش فعلی در زمینه وارسته شناسی گامی موثر محسوب می شود . نویسنده، این اثر را به پیشگاه سیدۀ النساء العالمین (ع) و پدر بزرگوار خود (پرفسور محمد رفیق استاد متقاعد دانشگاه جی سی لاهور) تقدیم داشته است.

۳ – لاهور در شعر فارسی (به فارسی)

تالیف دکتر انجم طاهره ، ناشر : اداره تاریخی تحقیق لاهور، ۲۰۱۲ م ، قطع کوچک ۱۵۹ ص ، بها درج نگردیده .

علاوه بر پیشگفتار و مقدمه مولف ، کتاب دارای مقدمه از دکتر عباس کی منش استاد اعزامی به دانشگاه جی.سی (صص ۱ – ۱۴) کتاب مورد بررسی دارای سه بخش ، اول « ذکر لاهور در شعر دوره غزنویان و سلاطین دهلی » (صص ۱۴ – ۲۴) دوم ذکر لاهور در شعر دورۀ تیموریان هند (صص ۲۵ – ۱۰۳) سوم ذکر لاهور در شعر دوره سیکها و انگلیسیها تا عصر حاضر (صص ۱۰۴ – ۱۳۵) منابع و مآخذ (صص ۱۳۶ – ۱۵۴) فهرست رهنما (نمایه ها) (صص ۱۵۵ – ۱۵۹)

روش مولف مبنی بر معرفی شاعر در یک یا دو جمله و درج یک یا چند بیت دارای تذکار لاهور بوده است . جمعاً صدها بیت از ۷۳ سخنوران نامی و گمنام که در یازده قرن اخیر در شبه قاره می زیسته اند یا از شبه قاره دیداری کرده اند در این اثر گرد آوری شده است. از دانشمندان ایرانی محمد تقی بهار ، صادق سرمد ، بدیع الزمان فروزانفر ، دکتر مظاهر مصفا ، دکتر حسین رزمجو ، دکتر محمد حسین تسبیحی و دکتر عباس کی منش ، استاد ترک دکتر علی نهاد ترلان، سخنسرای افغانی خلیل الله خلیلی ابیاتی درباره لاهور و لاهوریان در این مجموعه درج گردیده . زحمات گرد آورنده شایستۀ تحسین می باشد.

۴ – لاهور کی تاریخی عمارات پر فارسی کتبات (به اردو) (کتیبه های فارسی بر اماکن تاریخی لاهور)

تالیف : دکتر انجم طاهره ، ناشر : اداره تاریخی تحقیق لاهور، ۲۰۱۳ ، قطع کوچک ۱۰۱ ص ، بها درج نگردیده.

کتاب دارای ۳ فصل می باشد. فصل اول (ترجمه) کتیبه های فارسی مساجد، مقابر اولیاء کرام و خانقاهها (صص ۱۰ – ۵۹) فصل دوم کتیبه های فارسی قبور سلاطین ، امراء، وزراء، شعرا و سایرین (صص ۶۰ – ۷۲) فصل سوم کتیبه های گونه گون (روی پلها ، چاهها، سراها، باغها و کاخها) (صص ۷۳ – ۸۹) بالغ بر ۶۷ کتیبه فارسی در این اثر گرد آوری شده است. بیتی که در سرلوح مزار علی بن عثمان هجویری حک شده به تیمن درج می گردد:

گنج بخش فیض عالم مظهر نور خدا ناقصان را پیر کامل، کاملان را رهنما

در پایان منابع (صص ۹۰ – ۹۵) و تصحیح نامه (صص ۹۶ – ۱۰۱) درج گردیده است.

۵ – تاریخ سیستان (ترجمه اردو)

محمد تقی بهار / جعفر مدرس صادقی، مترجم اکبر علی ساسولی، ناشر: بلوچی اکادمی – کویته ، قطع کوچک ۲۸۴ص، ۲۰۱۵م ، شمارگان ۵۰۰ نسخه ، بها ۳۰۰ روپیه

محمد تقی بهار تاریخ سیستان را از ازمنه قدیم تا دوره غزنویان نخست در یکی از روزنامه ها و سپس در کتابی به نگارش در آورده بود که اینک به کوشش آقای جعفر مدرس صادقی به فارسی چاپ و توسط آقای اکبر علی ساسولی ترجمه به اردو آن در کویته منتشر شده است. آگاهی سوابق تاریخی سرزمین سیستان برای مردم کشورهای منطقه به طور عموم و برای اهالی بلوچستان به طور خصوص آموزنده، سودمند و چشم گشا به شمار می رود . کوشش مترجم محترم در خور ستایش می باشد.

Abstracts of Contents in English

(چکیده‌ی مطالب به انگلیسی)

A Glimpse of Contents of this Issue

1. Unique Treasures of Persian Language and Islamic Culture in Pakistan (Persian Manuscript's vast variety)

Dr. Reza Mostafavi Sabzvari.

The writer has discussed the need to preserve vast variety of Persian Manuscripts available in Pakistan particularly at Ganjbaksh library of Iran Pakistan Institute of Persian Studies – Islamabad, in this detailed study. Starting from definition of Manuscript, its various kinds, Persian manuscripts of Pakistan, its major subjects historical, religious, Manusripts with Iranian orientation, Holy Quran's manuscripts and its Persian translations, Manuscripts of dictionaries, prose and poetry works, courses of studies, ***Tazkeras*** of Poets, Learned Men , Chieftains, physicians etc have been surveyed in depth. The learned writer has also suggested a number of ways to safeguard the precious unique treasures of Persian language and Islamic Culture from annihilation.

2 - Treatise of Karamat-e-Majra on Music
Manuscripts being kept in Ganjbaksh, Majlis and Tehran University's Libraries: An Introduction

Dr. Ali (Pidram)Mirzaie
Mohammed Rustami

Manuscripts are manifestation of knowledge and information for the People. Revival of Persian Manuscripts ushers in the opening a window towards recognizing enlightened culture and

each of its pages convey knowledge , insight and arts to the readers . One of such Persian manuscripts is entitled as Treatise Karamat-e-Majra on music. This treatise deals with theoritical music comprising music's brief history, its terminologies and masters. In addition, two important topics have been dealt namely sources of metaphysical music and music therapy . Its study provides know - how and evolution of music. In this write-up linguistic and literary characteristics of above full manuscripts of Ganjbakhsh library numbering 401 have been introduced and its important contents have also been touched upon. Additionally, manuscript's copies being kept in libraries of Majlis and University of Tehran have comparatively studied alongwith.

3 - Philosophy and Wisdom in Jamis' Baharistan.

Dr. Maryam Sharifnasab

Nuruddin Abdur Rahman Jami (9th Century A.H) has dealt in his educational book *Baharistan*, various aspects of philosophy and wisdom for new generations's learning about individual's connection to self, others and God. He has narrated in the form of stories various topics pertaining manners and customs or rudeness of individual towards self, family, society and God. He has availed various methods like invoking to Holy book's lines, Holy Prophet's sayings, traditions, references to historic events portraying animals etc to make his point of view impressive.

4 – Comparative Study of مرأة and مرآت in Jami and Ibn-e-Arabi's works.

Dr. Rasool Cheraqani Muntazer
Dr. Saeed Ghasami Purshikouh

Abdur Rahman Jami-Ninth Century's Poet - has not only authored masterpieces in Persian and Arabic prose and poetry but he is also considered, one of the Commentators of works of Mohyuddin Ibne Arabi. Therefore, in these two authors' works, the present write up concentrates on "**مرأة** : Woman" and "مرآت : Mirror" and their viewpoints on their works and collecting of the requisite examples, analyzing and comparing both standpoints , resultantly it appears that although Jami is one of commentators of Ibne Arabi's Works but he has not been influenced on the topic of "**مرآة**" from Ibne Arabi's thoughts and only regarding "مرآت" both have similar outlook. Jami's thoughts regarding woman, in contrast to Ibne Arabi, are negative and it can be said his negative approach has links to religious teachings and his period's conditions and customs . Moreover, on **مرآة** and مرآت Ibn Arabi's contrasting thought may have based on mysticism, there is no clue in Jami's thoughts to this effect .

5 – Comparative criticism in plot of *Leily wa Majnoon* of Nizami and Jami.

Dr. Sheerzad Taefi

Comparative criticism of plots of two Stories indicate distinctive peculiarities one to other, and by this study we may have the grasp over mastery and technique of story writers. In this writeup through documented and literary method and posteori reasoning story elements, their connections with the

plot of two stories of Leily wa Majnoon of Nizami and Jami have been studied . We have also tried to indicate how story elements influenced the plot. Also how the two plots differ from each other. We came to the conclusion that in Persian literature and story writing Nizami has achieved distinction, but Jami has also singular characteristics. In general, plot of two stories is common and in Sub-plots and evolotion of story in Jami's poem there is more coordinated disposition and Jami has dealt with love in his story and all factors lead towards love story. But in Nizami's poem he sometimes refers to moral virtues and ensuing the death, gets prominence. In simple words in Jami's story remembrance of love affairs has some mystic form but in Nizami's story love story is a vehicle for initiating moral points and story teller acts like a moral teacher and love story provides only a base to it.

6 – Study and analyzing Jami's *Leily Wa Majnoon* on the basis of ideas of Garima, Kloud Birmun, George Geneh and Toudourof .

Zainab- Hasanzadeh

Theory of tradition has got importance by the expansion of performance and theory of novel in recent decades . Study of narrative structure and analysing from point of view of narrators, has a high pedastal in literary researches with such appearance of a work one can understand concealed world behind it and valuable characteristics thereof.

From theorists whose views on Jami's Leily and Majnoon are found, include Garima, George Geneh, Toudorourof and Birmun. As classical Persian poems have not been studied from

viewpoint of tradition orientation, by such researches, we shall be able to comprehend these works.

In this study, We have pursued the descriptive analytical method. Study of story of Leily and Majnoon indicate that Jami had mastery over tradition orientation, hence, it may comparatively be studied as per ideas of authorities in the field of tradition.

7 – Critical study of Jami's Poetry as reflected in Monographies.

Dr. Zohre Allahdadi Dastjerdi

A happy tradition in Persian Literaure exists regarding prominent writers and poets, by compiling monographies, which contain comprehensive information. Abdur Rahman Jami enjoys a fame as being the last of poets among Researchers of Persian literature, hence many Monographies has been compiled regarding his life and works. In this write-up a number of Monographies have been introduced, which have inter alia critically studied Jami's Poetry from the viewpoints of criticism, style and poetics.

Syed Murtaza Moosvi

Note

On the front page we are giving a resume' of the contents of the current issue of DANESH for the information of the English knowing Librarians, Cataloguers and particularly Research Scholars to enable them to get a brief knowledge of the subject of articles of their interest and subsequently get them translated by themselves – Editor.

Quarterly Research Journal

President & Editor-in-Chief : ***Isa Karimi***

Editor: ***Syed Murtaza Moosvi***

Address:

IRAN PAKISTAN INSTITUTE OF PERSIAN STUDIES

House No.49, Street 26, Sector F-6/2

Islamabad 44000,PAKISTAN

Ph:2270383-2270384

Fax: 2270382

Email: ***daneshper1@yahoo.com***

http:// ipips.ir

ISSN:1018-1873
(International Centre-Paris)

Quarterly Research Journal
of the
IRAN PAKISTAN
INSTITUTE OF PERSIAN STUDIES,
ISLAMABAD

AUTUMN 2015
(SERIAL No. 122)

A Collection of Research articles
With background of Persian Language
And Literature and common cultural heritage of
Iran,Central Asia, Afghanistan and Indo-Pak Subcontinent