بسم الله الرحمن الرحیم

شقاره
ویژه‌نامهٔ
نامهٔ فرهنگستان

شمارهٔ ۸، ۱۳۹۷

دبیر: محمدرضا نصیری

هیئت تحریریه: ژاله آموزگار (استاد دانشگاه تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، چندر شیکهر (استاد دانشگاه دهلی)، حسن رضایی باغ بیدی (استاد دانشگاه تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، علی‌اشرف صادقی (استاد دانشگاه تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، فتح الله مجتبائی (استاد دانشگاه تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، محمدرضا نصیری (استاد دانشگاه پیام نور، فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، کریستف ورنر (استاد دانشگاه ماربورگ)، توفیق ه. سبحانی (استاد دانشگاه پیام‌نور)، محمدجعفر یاحقی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد، فرهنگستان زبان و ادب فارسی).

شورای مشاوران: آزرمیدخت صفوی (استاد دانشگاه علیگرھ)، محمدرضا ترکی (دانشیار دانشگاه تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، منصور ثروت (استاد دانشگاه شهید بهشتی)، یدالله جلالی پندری (استاد دانشگاه یزد، فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، سید کمال حاج سید جوادی (دانشیار مرکز آموزش عالی میراث فرهنگی)، ریحانه خاتون (استاد دانشگاه دهلی)، محمد سلیم اختر (استاد دانشگاه لاهور)، محمد سلیم مظهر (استاد دانشگاه پنجاب)، شریف حسین قاسمی (استاد دانشگاه دهلی)، محمود فتوحی رودمعجنی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد، فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، کریم نجفی برزگر (دانشیار دانشگاه پیام نور)، جمشید نوروزی (دانشیار دانشگاه پیام‌نور).

مدیر داخلی: نسیم عظیمی‌پور

ویراستار: دکتر مهدی فیروزیان

ویراستار انگلیسی: گلاره مرادی

حروف‌نگار و صفحه‌آرا: نرگس عباسپور

طراح جلد و ناظر چاپ: حسین میرزاحسینی

بهای تک‌شماره: ۱۵۰۰۰۰ ریال

J.Subcontinent@persianacademy.ir

دارای درجهٔ علمی ـ پژوهشی

براساس مصوبهٔ جلسهٔ ۲۶۷، مورخ ۱۳۹۳/۱/۱۹ شورای معین شورای عالی انقلاب فرهنگی

شاپا: ۳۲۶۷-۲۵۸۸

نامهٔ فرهنگستان

مدیر مسئول: غلامعلی حدّادعادل

هیئت تحریریه: محمّدرضا ترکی، غلامعلی حدّادعادل، محمّد دبیرمقدّم، حسن رضایی باغ‌بیدی، احمد سمیعی (گیلانی)، علی‌اشرف صادقی، کامران فانی، محمّدرضا نصیری

سردبیر: احمد سمیعی (گیلانی)

مدیر داخلی: زهرا دامیار

نشانی: تهران، بزرگراه حقانی، بعد از ایستگاه مترو، مجموعهٔ فرهنگستان‌ها، فرهنگستان زبان و ادب فارسی

کدپستی: ۱۵۳۵۶۳۳۲۱۱

صندوق پستی: ۶۳۹۴-۱۵۸۷۵

تلفن: ۴۸-۸۸۶۴۲۳۳۹ **دورنگار:** ۸۸۶۴۲۵۰۰

پیام‌نگار: farnameh@persianacademy.ir

وبگاه: www.persianacademy.ir

این نشریه در پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی www.SID.ir نمایه شده است.

شماره حساب مجله: ۷۸۰۳۱۹۰۰۱۵ بانک تجارت، شعبه نوآوران، کد ۴۰۰

دارای درجهٔ علمی ـ پژوهشی

مصوّب وزارت علوم، تحقیقات و فناوری و نمایه‌شده در پایگاه اسنادی علوم جهان اسلام (ISC) و ایران ژورنال

شاپا: ۱۰۲۵-۰۸۳۲

راهنمای نگارش مقاله

ویژه‌نامهٔ شبه‌قاره مقالاتی را منتشر می‌کند که به مباحث مربوط به حوزهٔ شبه‌قاره در زمینهٔ زبان و ادب فارسی، فرهنگ، هنر، تاریخ، معرفی و بررسی اسناد، آرشیوها، شناسایی و احیای نسخه‌های خطی فارسی و معرفی آثار چاپی اختصاص یافته باشد.

مقاله‌ای که به دفتر مجله ارسال می‌شود باید دربرگیرندهٔ نکات تازه و حاصل پژوهش نویسنده باشد؛ از این رو، نشریه از چاپ مقاله‌های مبتنی بر گردآوری و ترجمه معذور است. همچنین مقاله نباید پیش از این در جایی دیگر چاپ یا هم‌زمان برای نشریه‌ای دیگر ارسال شده باشد.

پذیرش اولیهٔ مقاله مشروط بر رعایت نکات «راهنمای نگارش مقاله»، و پذیرش نهایی و چاپ آن مشروط بر تأیید شورای داوران و اعمال نظر داوران از سوی نویسندهٔ مقاله و تأیید هیئت تحریریهٔ نشریه است. در هر صورت، نتیجه به نویسنده اعلام خواهد شد. مجله در رد، اصلاح و ویرایش مقاله‌های دریافتی، بر اساس ضوابط علمی و سیاست‌های نشریه، آزاد است.

نکات ضروری در نگارش مقاله به شرح زیر است:

- رعایت اصول دستور خط مصوب فرهنگستان و مطابقت املایی کلمات با فرهنگ املایی خط فارسی ضروری است.
- مقاله در نرم‌افزار وُرد (Word) حروف‌نگاری و سپس نسخهٔ الکترونیکی، به همراه پی دی اف (pdf) آن، به پیام‌نگار مجله (J.subcontinent@persianacademy.ir) ارسال شود.
- عنوان مقاله و مشخصات کامل نویسنده یا نویسندگان (نام و نام خانوادگی، سمَت یا مرتبهٔ علمی، نام دانشگاه یا مؤسسه، نشانی، کد پستی، شمارهٔ تماس، دورنگار و پیام‌نگار) باید در صفحه‌ای مجزا درج شود.
- مقاله باید شامل چکیدهٔ فارسی (۱۵۰-۲۰۰ کلمه)، انگلیسی و کلیدواژه‌ها (۳ الی ۵ واژه) باشد.
- چکیده‌ها (هر یک در یک صفحه)، با ذکر عنوان مقاله، پیش از متن اصلی قرار بگیرند.
- حجم مقاله حداکثر ۸۰۰۰ کلمه باشد.

- نقل قول‌های کوتاه با گیومه و نقل قول‌های بلند به صورت جدا از متن با تورفتگی راست (۱/۵ سانتیمتر) متمایز می‌شود.
- نام‌های خارجی (اسامی خاص و اصطلاحات) در متن به فارسی نوشته شود و صورت لاتین آنها، در اولین موضع، در پانویس درج شود.
- عنوان کتاب‌ها، نشریات و دانشنامه‌ها داخل متن به صورت مورب (ایرانیک/ ایتالیک) و عنوان مقاله‌ها، شعرها، داستان‌ها و نمایش‌نامه‌ها «داخل گیومه» قرار گیرد.
- فقط منابع استفاده شده در متن تحقیق در فهرست منابع ارائه شوند. در پایان مقاله ابتدا منابع فارسی و عربی و سپس منابع لاتین (به ترتیب الفبایی) ذکر شوند.
- برای حفظ امانت، باید به پژوهش‌هایی که به‌ضرورت در مقاله استفاده شده‌اند، ارجاع داده شود. ارجاع به منابع به شیوهٔ درون‌متنی و داخل دو کمان و به این ترتیب باشد: (نام خانوادگی نویسنده: [شمارهٔ جلد/] شمارهٔ صفحه یا صفحات). ارجاع به منابع لاتین به خط لاتین درج شود. در صورتی که نام خانوادگی دو نویسنده مشابه بود، نام هر یک در ارجاع ذکر شود.
- در صورتی که از دو یا چند اثر یک نویسنده استفاده شده باشد، در منابع و ارجاعات، با قرار دادن شماره پس از نام نویسنده، آثار از هم متمایز می‌شود.
- اطلاعات کتاب‌شناختی منابع فارسی و لاتین، به تفکیک و به ترتیب حروف الفبا، در انتهای مقاله و با توجه به الگوهای زیر تنظیم شود:

۱. کتاب: نام خانوادگی، نام، عنوان کتاب، [به کوششِ... / ترجمهٔ...]، ناشر، محل نشر، سال نشر.

اگر تعداد نویسندگان بیش از یک نفر باشد، ترتیب نام و نام خانوادگی تنها در مورد نویسندهٔ اول جابه‌جا می‌شود و نام و نام خانوادگی سایر نویسندگان به‌ترتیب بعد از واو عطف قرار می‌گیرد. در ضمن اگر تعداد نویسندگان بیش از ۳ نفر باشد، تنها نام نویسندهٔ اول می‌آید و پس از آن عبارت «و دیگران / .et al» درج می‌شود.

۲. مقاله (در نشریه): نام خانوادگی، نام، «عنوان مقاله»، عنوان نشریه، [ترجمهٔ...]، دوره / سال، شمارهٔ نشریه، سال نشر، شمارهٔ صفحات.

۳. مقاله (در مجموعه مقالات یا دانشنامه‌ها): نام خانوادگی، نام، «عنوان مقاله»، عنوان مجموعه یا دانشنامه، [به کوششِ... / ویرایشِ...]، ناشر، محل نشر، سال نشر، شمارهٔ جلد.

فهرست مطالب

سرمقاله

ملاحظه‌ای در باب آموزش زبان فارسی در هند ۹
دکتر غلامعلی حدادعادل

مقاله

سراج‌الدین علی خان آرزو از پیشگامان نقد ادبی در شبه‌قاره ۱۳
دکتر خدابخش اسداللهی ـ مهدی رحیم‌پور

نفوذ طریقت عشقیه در هندوستان به روایت شیخ قاضِن شطاری ۴۹
دکتر محمدرضا عدلی

بررسی تأثیرپذیری و سرقات ادبی جلال عضد یزدی از شعر امیرخسرو دهلوی ۶۳
محسن شریفی صحی ـ دکتر محمد فاضلی

گوناگونی برداشت‌های عرفانی در ترجمه‌های فارسی بهگودگیتا ۸۷
گلاله هنری

آصفی هروی، یکی از پیشگامان سبک نازک‌خیال هندی در قرن ۱۰ ۱۰۳
رضا رفایی قدیمی مشهد ـ دکتر مریم صالحی‌نیا

تأثیر گل نیلوفر آبی بر باورهای اسطوره‌ای ایران و هند ۱۲۳
دکتر آنیتا الداغی

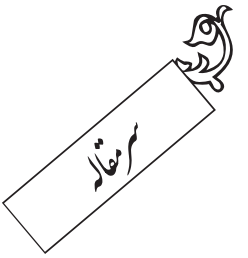
تحلیل نشانه‌شناسی رویارویی دوگان‌ها در نگاره‌های نسخهٔ رامایانای میوار ۱۳۷
دکتر صدرالدین طاهری

الگوهای مدخل‌سازی و عناصر تشکیل‌دهندهٔ مدخل در فرهنگ مفتاح‌الفضلا ۱۵۳
دکتر علیرضا امامی ـ داینا بوشتسکایته

اسطورهٔ سوما در وداهای هندوان با نگاهی به همتای ایرانی آن در اوستا ۱۹۱
دکتر علی‌محمد شاه‌سنی ـ دکتر جواد فیروزی ـ مریم تراب‌پور

نقش مورخان در رواج آموزه‌های حکومت‌داری در دورهٔ سلاطین دهلی ۲۱۳
دکتر خدیجه عالمی ـ مظهر ادوای ـ حسین نظری

جایگاه، ویژگی و کارکرد کوهستان در تاریخ اساطیری هند ۲۳۵
دکتر لیلا پژوهنده ـ دکتر مریم باقی ـ زهرا حسینی



ملاحظه‌ای در باب آموزش زبان فارسی در هند

دکتر غلامعلی حدّادعادل

دربارهٔ سابقهٔ «زبان فارسی در هند» سخن بسیار گفته‌اند، چندان که ورود در آن بحث در این مقاله ضرورتی ندارد، به‌ویژه از آن جهت که مقاله برای مجلهٔ شبه‌قاره نوشته می‌شود که خوانندگان آن عموماً کسانی هستند که با این موضوع آشنایی کافی دارند. آنچه مورد نظر «آموزش» این زبان است که امروزه در شماری از دانشگاه‌ها و مؤسسات آموزش عالی وابسته به دانشگاه‌ها، که در هند به آنها «کالج» گفته می‌شود و نیز در بعضی از مدارس طلاب علوم دینی مسلمان آن کشور و کلاس‌های آزاد آموزش زبان فارسی تدریس می‌شود. هرچند زبان فارسی با حاکمیت استعمار انگلیس بر شبه‌قارهٔ هند جایگاه و پایگاه خود را در آن سرزمین از دست داد اما نیاز شبه‌قاره به زبان‌فارسی به کلی از بین نرفت. دست‌کم یک دلیل عمده برای تداوم آموزش زبان فارسی شبه‌قاره و خصوصاً هند وجود داشت و آن نیاز به آگاهی از تاریخ و فرهنگ و تمدن هند در دوران چند صد ساله‌ای بود که این زبان در آن دوران زبان‌فرهنگی و زبان رسمی دربارها و حکومت‌ها محسوب می‌شد.

امروزه دولت هند با درک اهمیت و ضرورت توجه به زبان فارسی از تدریس این زبان در دانشگاه‌های آن کشور حمایت می‌کند و چراغ زبان فارسی را در هند روشن می‌دارد.

شمار بسیاری از کتاب‌های گذشتهٔ هند، به دست نویسندگان مسلمان یا هندو به زبان فارسی نگاشته شده و میلیونها سند موجود در مراکز اسناد و کتابخانه‌های هند به زبان فارسی است. علاوه بر این کتیبه‌های بسیاری از بناهای تاریخی این کشور نیز به همین زبان است. این همه ایجاد می‌کند که هند امروز هیچ‌گاه رابطهٔ خود را با زبان فارسی قطع نکند، زیرا قطع رابطه با زبان فارسی به معنی قطع رابطه با بخشی از تاریخ هند است.

آنچه مهم است و محل بحث و سخن ماست این است که برنامهٔ درسی و سرفصل کتاب‌های درسی رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی در هند امروز چگونه باید باشد؟ آیا باید به همان شیوهٔ پانصد سال یا دویست سال و حتی صد سال پیش عمل شود یا این برنامه‌ها و محتواها باید به نحوی متحول و نوسازی شود؟ شک نیست که هر جا رشتهٔ زبان فارسی وجود دارد باید ادبیات کهن فارسی در برنامهٔ درسی این رشته جایگاه مهمی داشته باشد، اما ضرورت دارد به زبان و ادبیات فارسی امروز و تحولی که مخصوصاً در این زبان در یکصد سال اخیر در ایران صورت گرفته نیز توجه شود. آشنایی با کلیله و دمنه و تاریخ بیهقی و گلستان و بوستان سعدی و دیوان حافظ و اشعار صائب و بیدل، البته ضرورت دارد اما آشنایی با زبان شعر و نثری که در یک قرن اخیر در ایران پدید آمده نیز لازم است، زیرا دلایل نیاز هند به آموزش زبان فارسی تنها در ضرورت آشنایی با تاریخ گذشتهٔ هند منحصر نمی‌شود، بلکه این زبان باید به صورتی تدریس شود که نیاز مردم امروز و جامعهٔ امروز را نیز برآورده سازد.

در حال حاضر سالانه در ایران در حدود یکصد هزار کتاب به زبان فارسی چاپ و منتشر می‌شود. آیا با قطع نظر از سابقهٔ زبان فارسی در هند، می‌توان گفت که دو کشور بزرگ و کهن قارهٔ آسیا، یعنی هند و ایران، با سابقهٔ درخشان و پر جنب و جوش روابط فرهنگی چند هزار ساله، امروز، دیگر نیازی به تبادل فرهنگی و آگاهی از تولیدات و تألیفات ادبی و فرهنگی یکدیگر ندارند؟

روابط دو کشور ایران و هند در چهل سال گذشته گسترش یافته و این گسترش روزافزون است. هند و ایران همکاری‌های اقتصادی مهمی با یکدیگر دارند و تسلط هندیان بر زبان فارسی امروز قطعاً این همکاری‌ها را تسهیل و تسریع می‌کند. علاوه بر این، ایران اسلامی با هند دیروز و امروز وجه اشتراک معنوی مهمی دارد که در دینی بودن روح و جوهر فرهنگ و تمدن هر دو کشور متجلی و ظاهر می‌شود.

ارتباط هند و ایران در روزگار ما، تنها در روابط سیاسی و اقتصادی خلاصه و محدود نمی‌شود، بلکه متفکران و فرهیختگان دو کشور از آن جهت که در جهان‌بینی معنوی با یکدیگر شباهت و اشتراک دارند می‌توانند با یکدیگر هم‌سخنی و گفت و گو داشته باشند. این عوامل و عوامل دیگر، ایجاب می‌کند که برنامهٔ درسی و سرفصل‌های کتاب‌های آموزش زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه‌های هند تحول پیدا کند و در کنار ادبیات کهن فارسی، سهم مناسبی نیز به زبان فارسی و ادبیات فارسی امروز داده شود. البته در دهه‌های اخیر تغییر و تحولی در برنامهٔ بعضی دانشگاه‌ها صورت گرفته اما کافی نیست.

در تحولی که انتظار می‌رود صورت گیرد باید مخصوصاً دو وجهٔ نظر مورد توجه باشد. یکی تحول در برنامه و محتواها به‌نحوی که فارسی آموزان شبه‌قاره علاوه بر توانایی استفاده از متون کهن، توانایی بهره‌مندی از آثار نویسندگان امروز ایران را نیز داشته باشند و دیگر، تحولی است که می‌باید از حیث روش آموزش زبان فارسی پدید آید. امروزه مسلم شده است که آموزش هر زبانی به کسانی که زبان مادری دیگری دارند روش خاصی دارد که با روش آموزش زبان به هم‌زبانان متفاوت است. رشد رشتهٔ آموزش زبان به‌عنوان زبان دوم در جهان و به تبع آن در ایران، سبب ظهور روش‌ها و کتاب‌های تازه‌ای شده است که می‌تواند آموزش زبان فارسی را در هند سریعتر و کارآمدتر سازد.

فرهنگستان زبان و ادب فارسی جمهوری اسلامی ایران و بنیاد سعدی در ایران و رایزنی فرهنگی و مرکز تحقیقات فارسی ایران در هند می‌توانند در این تحول با دانشگاه‌های هند همکاری مفید و مؤثری داشته باشند. چنانچه این نوسازی در برنامه و محتوا و روش به‌صورت مطلوب پیش رود، فارسی‌آموزان هند می‌توانند علاوه بر درک آثار پیشینیان، آثار شاعران و ادیبان و نویسندگان امروز ایران را نیز بخوانند و درک کنند و زبان گفت‌وگوی مردم ایران امروز را نیز دریابند و به آن زبان با آنان سخن بگویند.

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۷/۱۸
تاریخ پذیرش: ۹۷/۰۹/۰۲
(صفحه ۱۳-۴۸)

مقاله

سراج‌الدین علی خان آرزو
از پیشگامان نقد ادبی در شبه‌قاره

دکتر خدابخش اسداللهی * ـ مهدی رحیم‌پور **

چکیده

سراج‌الدین علی‌خان آرزو (۱۰۹۹-۱۱۶۹ق)، یکی از مهم‌ترین شخصیت‌های تاریخ زبان و ادب فارسی در شبه‌قارهٔ هند در قرن دوازدهم است که آثار متعدد و متنوعی به زبان فارسی در زمینه‌های مختلف ادبی اعم از بلاغت، نقد ادبی، تذکره، فرهنگ لغت و... تألیف کرده است؛ ولی مهم‌ترین آثار آرزو کتاب‌هایی است که در زمینهٔ نقد ادبی نگاشته و امروزه مورد توجه محقّقان و پژوهشگران این حوزه قرار گرفته است. در این مقاله سعی شده به برخی از دیدگاه‌های وی در زمینهٔ نقد ادبی، که کمتر بدانها توجه شده است، پرداخته شود.

کلیدواژه‌ها: آرزو، نقد ادبی، تصحیح متن، سبک‌شناسی، سرقت ادبی، توارد.

---

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی
** عضو هیئت علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی

مقدمه

سراج‌الدین علی‌خان آرزو، بی‌تردید مهم‌ترین شخصیت تاریخ ادب فارسی در حوزهٔ نقد ادبی است که در شبه‌قارهٔ هند بالیده و پرورش یافته است. آثار متعدّد او در زمینه‌های نقد، بلاغت و تذکره گواه این مدّعاست. در این یادداشت نگارندگان در نظر دارند براساس رساله‌های آرزو، مهم‌ترین دیدگاه‌های وی در نقد ادبی را معرفی کنند. پیش‌تر به‌صورت مفصل در مورد زندگی‌نامهٔ خان‌آرزو بحث کرده‌ایم (نک: رحیم‌پور، ص۵-۳۳). در اینجا ضمن معرفی مختصری از مهم‌ترین رساله‌های وی در موضوع نقد ادبی به برخی دیدگاه‌ها و رویکرد انتقادی او که کمتر بدانها توجه شده است، می‌پردازیم.

در زمینهٔ نقد ادبی آرزو چند کتاب بسیار مهم و معروف دارد. تنبیه‌الغافلین، اثر معروف او در موضوع نقد ادبی است. این رساله در نقد اشعار حزین لاهیجی است. حزین لاهیجی که از شاعران معروف ایرانی در آن زمان به‌شمار می‌رفت، به هندوستان سفر کرد و در آنجا علی‌رغم احترام فراوانی که نزد درباریان و غیردرباریان داشت، هند و هندیان را به باد استهزاء گرفت و هجویه‌ای نیز علیه آنان سرود. این کار او باعث شد آرزو نقدی بر دیوان وی بنویسد. البته نقد آرزو از طرف برخی منتقدان پاسخ داده شد؛ ازجمله میر محسن اکبرآبادی در دفاع از حزین کتابی با عنوان محاکمات‌الشعرا نوشت و در آن شیوه‌های نقد آرزو بر دیوان حزین را به سه دسته تقسیم کرد: «اول بر عبارات غیرمستعمل که در شعر استادان صاحب‌قدرت فن سخن... یافت نمی‌شود؛... دوم بر عبارات بی‌ربطی که شعر را بی‌معنی می‌کند... ؛ سیوم از راه تصرف که بعضی مصارع شیخ نارسا واقع شده و حضرت آرزو به‌سبب مناسبت لفظی که بنای کارخانهٔ سخن بر آن است، مصرع دیگر رسانیده» (میرمحسن اکبرآبادی، ص۱۴). تنبیه‌الغافلین در سال ۱۳۶۰ با تصحیح سید محمد اکرم چاپ شده است.

داد سخن از دیگر کتاب‌های آرزوست که میان سال‌های ۱۱۵۴-۱۱۶۴ق نگاشته شده است. سبب تألیف این کتاب از این قرار است که محمدجان قدسی مشهدی (وفات: ۱۰۵۶ق) قصیده‌ای در منقبت امام رضا(ع) سرود. شاعر دیگری به نام شیدا فتحپوری (وفات: ۱۰۴۲ق) در همان وزن و قافیه نقدی منظوم بر قصیدهٔ قدسی نوشت. بعد از وی نیز ابوالبرکات منیر لاهوری (وفات: ۱۰۵۴ق) نظر خود را دربارهٔ قصیدهٔ قدسی و نقد منظوم شیدا در همان وزن و قافیه و به شکل منظوم ارائه کرد. بعد از اینها آرزو با تجزیه و

تحلیل اشعار این سه تن، نقایص و محاسن اشعارشان را بیان کرد و نام کتابش را دادسخن گذاشت. این کتاب با یک تمهید و سه مقدمه شروع شده و مقدمهٔ آرزو بر این رساله را می‌توان چکیده‌ای از آراء کلّی وی در زمینهٔ شاعری دانست. این کتاب نیز با تصحیح سید محمد اکرم در سال ۱۳۵۲شمسی چاپ شده است.

سراج منیر کتاب دیگری است در زمینهٔ نقد ادبی. منیر لاهوری در کتاب کارنامه اشعار عرفی شیرازی (وفات: ۹۹۹ق)، طالب آملی (وفات: ۱۰۳۶ق)، زلالی خوانساری (وفات: ۱۰۳۱ یا ۱۰۳۴ق) و ظهوری ترشیزی (وفات: ۱۰۳۵ق) را نقد کرد و خان‌آرزو نیز در سراج منیر جواب کارنامهٔ منیر را نوشت. این کتاب در واقع در دفاع از چهار شاعر مذکور تألیف شده است. سراج منیر به همراه کارنامه با تصحیح محمد اکرم در سال ۱۳۹۷ قمری چاپ شده است.

احقاق‌الحق کتاب دیگری است منسوب به خان‌آرزو در نقد اشعار حزین لاهیجی. از این رساله، نسخهٔ مستقلّی در دست نیست؛ ولی بخش‌هایی از آن را صهبایی در رسالهٔ اعلاءالحق (نک: صهبایی ۲، ص۷۵۷-۷۷۰) و فتحعلی‌خان گردیزی در ابطال‌الباطل آورده و بدان جواب گفته‌اند.

اثر دیگر، سراج وهاج نام دارد که در واقع نقد و تفسیری است بر شرح منظوم چهار منتقد و ادیب با نام‌های عزت، روشن‌ضمیر، نثاری و ماهر بر این بیت حافظ:

کشتی‌شکستگانیم ای باد شرطه برخیز باشد که باز بینیم آن یار آشنا را

(حافظ، ص۲۶)

نقد دیوان حاکم لاهوری، اثر دیگر آرزوست که نسخهٔ مستقلّی از آن نمانده است و در ضمن کتاب‌های دیگر ازجمله جواب شافی اثر وارستهٔ سیالکوتی، که در جواب آن نقد نوشته شده است، و نیز در کتاب خزانهٔ عامره در ضمن ذکر احوال حاکم لاهوری به بخش‌هایی از این نقد اشاره شده است (آزاد بلگرامی، ج ۱، ص۳۰۶-۳۰۹). حاکم لاهوری، دیوانش را برای آرزو فرستاد و از او خواست تا حسن و قبح اشعارش را به او نشان دهد. وی نیز اعتراضات و نقدهای خود را مقابل ابیات مورد نظر نوشت و به خود حاکم بازگرداند (نک: حاکم لاهوری، ص۵۶-۵۷).

نظریه‌های آرزو در زمینهٔ نقد ادبی

پیش‌تر در کتاب بر خوان آرزو به برخی دیدگاه‌های آرزو در زمینه‌های مختلف اعم از رابطهٔ لفظ و معنی، نظریهٔ فهم، توافق لسانین و چند مورد دیگر مفصل پرداخته شده است؛ اما در این مقاله بنا داریم به چند نظریه یا دیدگاه دیگر آرزو بپردازیم که قبلاً بدانها یا کلاً نپرداخته‌ایم یا کمتر بدانها توجه داشته‌ایم. مهم‌ترین این موارد عبارت است از تحلیل‌های آرزو از سبک‌شناسی، تصحیح متن یا اصلاح ضبط و سرقات شعری.

ساختار شعر

یکی از مهم‌ترین معیارهای زیبایی‌شناسی از نگاه آرزو رعایت تناسب‌هاست. مناسبت از نظر شعرا و منتقدان این دوره اهمیت ویژه‌ای دارد. بیشترین حجم انتقادات آرزو به اشعار حزین در تنبیه‌الغافلین به بررسی تناسب‌های شعری مربوط می‌شود. از نظر آرزو هر جا تناسبی بین اجزاء و عناصر بیت وجود نداشته باشد، شعر سست و ضعیف است و شاعران توانمند حدّ اعلای تناسب را در شعر ایجاد می‌کنند. گفتنی است آنچه که آرزو از آن به عنوان تناسب یاد می‌کند، اکثراً با مفهوم «مراعات‌النظیر» در بلاغت سنتی ما قابل مقایسه است. آرزو در قالب سه اصطلاح «تناسب»، «اولویت» و «نقش» ساختار اشعار حزین و چند شاعر دیگر را نقد کرده است که در اینجا به بررسی این اصطلاحات و مفاهیم می‌پردازیم.

الف) تناسب

کارکرد اصلی این اصطلاح، بیشتر به نحوهٔ ارتباط کلمات به‌کاررفته در یک بیت مربوط می‌شود. به این معنی که خان‌آرزو معتقد است در یک بیت، کلمات به‌کاررفته باید طوری در کنار هم چیده شوند که بتوان تناسبی بین آنها پیدا کرد و در نتیجه مفهوم آن را به‌راحتی درک کرد. نمونه‌هایی در اینجا ذکر می‌شود:

«با رنگ لعلی تو به صهبا چه احتیاج با نرگست به ساغر و مینا چه احتیاج

نرگس را با مینا هیچ مناسبت نیست بدان جهت که ساغر نرگس می‌گویند نه مینای نرگس. پس نتوان گفت که مراد از نرگس چشم معشوق است و ساغر و مینا به‌سبب ظرفیت شراب و مستی مناسب به چشم

باشد، چه این مناسبت معنوی است، و سخن در مناسبت لفظی می‌رود» (آرزو۱، ص۲۴).

«چون سپهر از آتش مهرش تنم شد داغ داغ از چراغ عشق روشن کرده‌ام چندین چراغ

فقیر آرزو گوید... که اگر به‌جای آتشِ مهر، گرمیِ مهر می‌گفت، مناسب بود» (همو ۹، ج ۲، ص۷۷۴).

«بس که بنگاشته اشکم رخ کاهی از خون مژه‌ام بسته [به]هم چون پرِ ماهی از خون

صاحب کلمات‌الشعرا گوید که پیش‌مصرع خوب نرسیده است. بدیهه مطلعی گفتم و آن این است:

بس که می‌ریزد سرشک از دیدهٔ گریان ما بسته از خون چون پرِ ماهی به‌هم مژگانِ ما

فقیر آرزو گوید: «این مطلع به مطلع شیدا نمی‌رسد بلکه فی‌مابین هیچ نسبت نیست؛ زیرا که در زمینِ مذکور چنین مطلع گفتن مقدور شیدا بود و بس و در مطلع سرخوش مصرع اول وجه علیتِ مصرع ثانی نمی‌تواند شد» (همان، ج۲، ص۸۲۰).

«گلزارِ جمالت زِ خط و طرفِ بناگوش دارد گل شب‌بوی شب و نسترنِ صبح

فقیر آرزو گوید که مقابلهٔ شب و صبح خوب نیست» (همان، ج ۲، ص۸۴۰).

مناسبت‌هایی که خان‌آرزو از آن سخن می‌راند، تا حدودی مربوط به رابطهٔ همنشینی نیز هست. در واقع خان‌آرزو در این بیت معتقد است دو واژهٔ نرگس و مینا، همنشین‌های مناسبی نیستند و نمی‌توانند توازن معنایی ایجاد کنند. در رسالهٔ تنبیه‌الغافلین این نوع بررسی‌ها که به تناسب‌های شعری مربوط می‌شود، فراوان است. تا حدّی که در نظر برخی از منتقدان آن دوره ازجمله امام‌بخش صهبایی صاحب کتاب قول فیصل این بررسی تناسب‌ها به‌صورت خیلی افراطی جلوه کرده است. صهبایی به‌سختی معترض این نوع موشکافی‌هاست و آن را موجب به‌وجود آمدن اختلال در نظم شعر می‌داند (صهبایی۱، ص۹۶).

به نمونه‌های زیر توجه کنید:

«ای طبیبِ نبض‌دان دست از سرِ نبضم بدار حالتی دارم که دل از حالتم آگاه نیست

و به گمان فقیر آرزو به‌جای نبض‌دان، مهربان مناسب است» (آرزو۹، ج ۲، ص۱۱۲۶).

احتمالاً شاعر در این بیت به تکرار «نبض» در مصراع اول و نیز ارتباط بین «دان» و «آگاه» در مصراع دوم توجه داشته، که اصلاح آرزو، این موارد را از بین برده است.

«از بخت بدم امید نومید شود گر بنشانم درخت گل بید شود...

لیکن فقیر آرزو گوید که در بیت اول این رباعی مقابلهٔ «گل» با «بید» مناسب نیست؛ چه مقابل «بید»

درخت ثمردار باید و عجب که تقی اوحدی رباعی مذکور انتخاب زده و قباحت آن به خاطرش نرسیده» (همان، ج ۱، ص۴۴۴).

«گرفتار محبت بلبل ما را توان گفتن که از خاکسترش صیاد رنگ خانه می‌ریزد

فقیر آرزو گوید که به‌جای بلبل، قمری مناسب است» (همان، ج ۲، ص۸۴۱).

«چو به حشرگه درآیی همه همچو طفل مکتب فکنند نامه‌ها را ز کف از پی تماشا

فقیر آرزو گوید که به‌جای چو به حشرگه درآیی، چو به حشر اندر آیی مناسب است» (همان، ج ۱، ص۳۶۶؛ برای نمونه‌های دیگر نک: همان، ج ۳، ص۱۴۱۹، ۱۴۲۴، ۱۴۳۹، ۱۴۸۴، ۱۴۸۷، ۱۴۹۲، ۱۴۹۳، ۱۵۰۵ و...).

ب) اولویت

اولویت به‌معنای انتخاب و گزینش و جایگزین کردن بهترین و والاترین عبارت یا واژه در ساخت یک شعر است. تفاوتی که مفاهیم تناسب و اولویت با هم دارند در این است که تناسب به نحوهٔ آرایش کلمات «در کنار هم» دلالت می‌کند؛ ولی اولویت به نحوهٔ جایگزین شدن کلمات «به‌جای هم». در واقع، اولویت نزدیک‌ترین مفهوم به «محور جانشینی» است. به این نمونه توجه کنید:

«تا سرو را هوای قدت سرفراز کرد پا از گلیم ناز چو زلفت دراز کرد

اگر انصاف دادرس باشد می‌توان گفت که به‌جای سرو، سایه می‌باید تا تشبیه زلف درست شود و پا از حد دراز کردن صورت وقوعی به وجه احسن به هم رساند و پا دراز کردن سایه از گلیم نهایت مضمون خوبی است و نیز به‌جای لفظ ناز لفظ خویش اگر باشد بسیار عبارت مأنوس می‌شود... و این دخل نظر بر اولویت است که واجب طریقهٔ شاعری است و الّا در صحت شعر مذکور سخن نیست» (آرزو۱، ص۳۶).

جالب اینکه خود آرزو توضیح می‌دهد که هیچ اشتباهی در شعر نیست و در صحت سخن نیز شکّی ندارد؛ ولی این اولویت است که به ارزش سخن می‌افزاید و آن را از سخن نازل به درجهٔ اعلی می‌رساند.

نمونه‌هایی دیگر:

«ستاره‌ای‌ست که در گوش آن هلال‌ابرو ز روی حسن به خورشید می‌زند پهلو

فقیر با او گفتم که این نوع بهتر است:

ز روی حسن در گوش آن هلال‌ابرو ستاره‌ای‌ست که با ماه می‌زند پهلو

چه در دو مصرع که مولانا گفته به تکلّف رابط می‌باید. از روی انصاف مسلّم بایستی داشت. جدل بنیاد کرد. فقیر ساکت شدم» (همو۹، ج ۲، ص۴۶۳).

«دارند خلق بس که به صاحب‌زر اعتقاد هرکس که مالک دو درم گشت بوذر است

و به گمان فقیر آرزو موافق مشرب خود مصرع دویم این بیت چنین بهتر است: هر کس که گشت مالک دینار، بوذر است» (همان، ج ۱، ص۱۵۴).

«ببندید و برون آرید یاران از چمن گل را به دست من دهید این خونی بسیار بلبل را

فقیر آرزو گوید که اگر به‌جای بسیار، لفظ یک باغ باشد، بهتر است» (همان، ج ۱، ص۲۲۹).

نقد اصلاحی

نقد اصلاحی آن بخش از انتقادات ادبی است که منتقد به نیّت اصلاح و رفع نقص شعر مطرح می‌کند و صورت هنری‌تر و والاتری به شعر می‌دهد. این اصلاح ممکن است به‌خاطر رفع عیب دستوری و واژگانی باشد یا ممکن است شعر صحیح و بدون نقص باشد و اصلاح به این خاطر انجام گیرد که شکل و صورت والاتری به شعر داده شود. اصلاح شعر یا نقد اصلاحی به‌ویژه در بین منتقدان شبه‌قاره معمول بوده است. خان‌آرزو و آزاد بلگرامی بیش از دیگران به این نوع نقد توجه داشته‌اند. ظاهراً یکی از دلایل اصلی توجه به نقد اصلاحی در شبه‌قاره این بود که شاعران هندی آشنایی کافی با مهارت‌های زبانی فارسی نداشتند و غالب کسانی که به شعر و شاعری رو آورده بودند مردمانی عامی و بی‌سواد بودند و به‌دلیل ناآشنایی با زبان فارسی، در سروده‌های خود مرتکب خطاهای فراوانی می‌شدند. بنابراین آنان برای رفع نقص‌های اشعار خود از ادیبان برجسته و زبان‌دان، یاری می‌جستند. بسیاری از منتقدان و شاعران صاحب نام این دوره به این نکته اشاره کرده‌اند که غالب شعرا اشعار خود را برای اصلاح نزد آنان می‌آوردند. خان‌آرزو، حزین لاهیجی و آزاد بلگرامی ازجملهٔ این شعرا و منتقدان بودند. آرزو نیز در برخی از کتاب‌هایش، ازجمله در تذکرهٔ مجمع‌النفایس و تنبیه‌الغافلین، به این مسئله توجه نشان داده است؛ برای نمونه در جایی می‌گوید:

«محمد عظیم ثبات تخلص: دیوان خود را که قریب چهار هزار بیت باشد برای اصلاح پیش فقیر آرزو آورده بود. چندگاه نگاه داشتم و به قدر فهم خود در حک و اصلاح آن مضایقه نکرده حوالهٔ آن سیدزادهٔ مرحوم نمودم» (همان، ج ۱، ص۳۲۳-۳۲۴).

در جای دیگر می‌گوید:

«[محتشم علی‌خان حشمت تخلص]... دیوان خود را که قریب هفت هزار بیت است، پیش فقیر فرستاده بود که هرجا اختلافی به‌نظر آید کم‌وبیش اصلاحی به عمل آرم. چون خاطر شریف ایشان فقیر را بسیار عزیز بود... ناچار به قدر دریافت خود آنچه مناسب دید بر حاشیهٔ دیوان این عزیز نوشته بازفرستاد» (همان، ج ۱، ص۳۹۷).

در ذیل نام نورالعین واقف هم می‌نویسد:

«به معرفت محمدعلی تجرد، اخلاص غائبانه با فقیر آرزو به‌هم رسانیده، مکرر درخواست اصلاح اشعار خود نموده و چون این عاصی ناقص را از تربیت خود فرصت نیست و به خود گمان استادی ندارد، چند بار اِبا نموده؛ لیکن به‌سبب آنکه آن مرد عزیز بسیار به جد شده، یک مرتبه هرچه هرجا به خاطر رسید، نوشته فرستاد» (همان، ج۳، ص۱۸۰۷).

وی همچنین به اصلاح اشعار حاکم لاهوری، که خود دیوان اشعارش را برای اصلاح در اختیار آرزو قرار داده بود، پرداخته است.

ناگفته نماند خود آرزو نیز در دوران جوانی اشعارش را به بزرگان عصر خود می‌داده تا آنها با نظر حک و اصلاح بدان بنگرند:

«فقیر آرزو در سن پانزده سالگی... چند کرّت شعر خود را از نظر افادت اثر ایشان [میرعبدالصمد سخن تخلص] گذرانیده تا حال که پنجاه سال تخمیناً بران گذشته، پاره‌کاغذهای شعر که اصلاح ایشان بر آن است پیش خود دارد تا به گران‌مایگی جنس خویش آن را دیده، خود را کم [کذا؛ ظ: گم] نکند» (همان، ج ۲، ص۷۱۶).

گویا همهٔ اصلاحات انجام‌شده مورد تأیید واقع نمی‌شد و بعضاً اصلاحی که روی شعر صورت می‌گرفت از نظر برخی ناقدان به مفهوم شعر آسیب می‌رساند؛ برای نمونه:

«صاحب کلمات‌الشعرا گوید که محمد سعید اعجاز تصرف بجایی در شعر میان‌ناصرعلی کرده که همه اعزّه پسندیده‌اند. شعر مذکور این است:

خیال بی‌کسی من وفا به یادش داد به‌جای شمع دل آورد و بر مزارم سوخت

چه دل آوردن و سوختن اندک ترددی می‌خواهد، پس بهتر چنین است: «به‌جای شمع دل یار بر مزارم سوخت»

فقیر آرزو گوید که این تصرف بسیار بی‌جاست؛ لیکن پیش کسی که بلاغت‌فهم باشد، چراکه تردد هم مقتضای وفاست و عجب از عزیزان که این دخل را مسلم داشتند» (همان، ج ۱، ص۱۴۰).

نمونه‌ای دیگر از اصلاح:

«گه مردن حدیثی زان لبم گر بر زبان آید ز خاک تربتم تا روز محشر بوی جان آید

فقیر آرزو گوید در این بیت دو تصرف کرده‌ام: شاید پیش سخن‌فهمان بد نباشد. یکی به‌جای «گه مردن»، «دم مردن» و به‌جای «ز خاک تربتم» «ز خاک گور من» (همان، ج۱، ص۲۹۳؛ نیز نک: ص۳۲۰، ۳۲۳، ۳۷۳ و...)[۱].

سبک‌شناسی

در بررسی سیر تطور سبک‌شناسی در تاریخ زبان و ادب فارسی، بدون تردید شبه‌قاره سهم بسزا و بسیار مهمی دارد. امیرخسرو دهلوی (در دیباچهٔ غرة الکمال)، سیف جام هروی (در جامع الصنایع و الاوزان)، آذری طوسی (جواهرالاسرار)، عبدالباقی نهاوندی (در دیباچهٔ کلیات عرفی)، اوحدی بلیانی (در عرفات‌العاشقین)، سراج‌الدین علی‌خان آرزو (در اکثر آثارش)، خوشگو (در سفینهٔ خوشگو)، آزاد بلگرامی (در سرو آزاد و خزانهٔ عامره) و چند تن دیگر از مهم‌ترین عالمان سبک‌شناسی در تاریخ ادب فارسی به‌طور اعم، و زبان و ادب فارسی در شبه‌قاره به‌طور اخص هستند. در این بین البته آرزو نقش نسبتاً پررنگ‌تری نسبت به بقیه دارد؛ چرا که وی دقت و تسلط شگرفی بر ظرایف و نیز تطور شعر فارسی دارد و از این جهت در بررسی سبک شعر فارسی نقطه‌نظرات دقیق و شگفت‌انگیزی دارد[۲].

وی در آثارش از مفاهیمی چون «طرز»، «طور»، «اسلوب» «شیوه» و «طریق» برای

---

۱. یکی از نمونه‌های جالب توجه اصلاح شعر در میان منتقدان شبه‌قاره که تا حدی جنجالی شد، مربوط به ماجرای میرزا فاخر مکین است. ماجرا از این قرار است که اشرف علی‌خان تذکره یا سفینهٔ شعر مفصلی آماده کرده بود. آن را برای اصلاح نزد میرزا فاخر مکین برد تا به دیدهٔ اصلاح بنگرد، فاخر این درخواست را به‌سختی و با گرفتن «نوشته»‌ای مبنی بر اینکه فاخر به‌اصرار آن را پذیرفت، حاضر شد به دیدهٔ اصلاح در آن بنگرد؛ اما فاخر پا را فراتر از حد گذاشت و در این سفینه یا تذکره حتی اشعار شعرای بزرگی چون امیرخسرو، سعدی، مولوی، جامی و چند شاعر دیگر را به اصطلاح «اصلاح» کرد. این موضوع باعث ناراحتی اشرف علی‌خان گردید تا حدی که آن را به میرزا محمد رفیع سودای دهلوی (۱۱۲۵-۱۱۹۵ق) سپرد، تا او جواب میرزا فاخر را بگوید. سودا نیز با نوشتن کتابی با عنوان عبرت‌الغافلین در پنج فصل به اعتراضات و اصلاحات میرزا فاخر مکین به‌صورت انتقادی پاسخ داد (سودای دهلوی، ص۴۲-۴۸).

۲. شفیعی‌کدکنی علاوه بر مقالهٔ مستقلی که در مورد دیدگاه‌های سبک‌شناسانهٔ آرزو نوشته (نک: «مسائل سبک‌شناسی از نگاه آرزو»، ص۱-۱۶)، در چند اثر دیگر خود عنوان «مهم‌ترین سبک‌شناس قرون و اعصار» را به او داده و از دقت‌های آرزو سخن گفته است (نک: شاعری در هجوم منتقدان، ص۶۳-۶۵؛ با چراغ و آینه، ص۵۲۰، ۵۲۲، ۶۰۴).

نشان دادن سبک شعرا استفاده کرده است. دقت آرزو در تشخیص سبک‌های فردی افراد مثال‌زدنی است. این دقت و ظرافت او به‌ویژه در مقایسهٔ دو شاعر با یکدیگر کاملاً آشکار می‌شود. نکتهٔ قابل ذکر اینکه اکثر دیدگاه‌های آرزو در زمینهٔ سبک‌شناسی در تذکرهٔ مجمع‌النفایس مطرح شده است. اصلی‌ترین ماهیت تذکره این است که حجم بالایی از آن را اشعار تشکیل می‌دهد و طبیعتاً مجال بیشتری برای تحلیل مؤلف دانشمندی چون آرزو در آن وجود دارد[۱]. به این نمونه توجه کنید:

«[محمدطاهر علوی:] فقیر آرزو گوید: به همین نام و تخلص شخصی در هندوستان بوده. اکثر در کشمیر به سر کرده؛ لیکن طرز و طور شعر هم جداست. چه علوی که در هندوستان بوده هم به طریق و رویهٔ میرزا جلال اسیر حرف می‌زد» (آرزو۹، ج ۲، ص۱۰۸۸).

یا مثلاً ذیل نام شاه‌ابراهیم سالک می‌نویسد:

«... از مردم قزوین بود... معاصر سالک یزدی است و فی‌مابین نقارگونه معلوم می‌شود و اغلب که از جهت اشتراک تخلص باشد... هر یکی در طرز خود استاد است. در شعر یزدی دردمندی و سادگی بسیار است و در نظم قزوینی خیال هندی و متانت و رزانت بیشتر» (همان، ج ۲، ص۶۵۳).

به این نمونه نیز توجه کنید:

«اکثر صاحب‌سخنان کشمیر که در عهد فقیر بودند، شاگرد میرزا جویا بودند؛ مثل ملاساطع و عبدالغنی‌بیگ قبول. هرچند طریقهٔ شعر قبول و جویا یکی نیست، چه قبول از قدما به طریقهٔ سلمان و کمال خجندی و از متأخران به روش سلیم و تأثیر راه می‌رفت، و جویا اکثر متتبع طرز میرزا صایب است علیه‌الرحمه، و اندکی به روش میرمعز فطرت نیز رفته و در بعضی از مقاطع خود را به شاگردی میرمعز فطرت ذکر کرده» (همان، ج۱، ص۳۴۴).

از دیگر نمونه‌های بسیار مهم در این مورد می‌توان به شباهت بسیار نزدیک سبک اشعار قطران و رودکی از نظر آرزو اشاره کرد که تفاوت اصلی آنها در ممدوحان این دو شاعر است (نک: همان، ج۳، ص۱۲۹۹). همچنین است اظهار و ابراز شباهت سبکی بین اشعار نصرت‌اللّه‌خان نثار و عبداللطیف‌خان تنها (همان، ج۳، ص۱۶۶۹).

آرزو به‌قدری به سبک شعرای مختلف اعم از معروف و ناشناخته تسلط داشت که مرزهای تمایز سبک‌ها را با دقت و ظرافت خاصی معین می‌کرد. این نکته نشان می‌دهد مطالعات

---

۱. البته آرزو در رسالهٔ مثمر (ص ۱۰ـ ۱۱) بحث مختصر و مفیدی در زمینهٔ سبک شعر فارسی از آغاز تا دورهٔ خودش انجام داده که اساس مقالهٔ شفیعی‌کدکنی در «مسائل سبک‌شناسی از نگاه آرزو» را شکل می‌دهد.

شعرشناسی او تا چه حد از عمق و گستردگی برخوردار است؛ برای نمونه در جایی می‌گوید:

«[محمدهاشم تسلیم] اشعارش پاره‌ای به طرز میرزا جلال اسیر و قدری به طور ناصر علی که در آن وقت در هندوستان رواج داشت، ماناست» (همان، ج ۱، ص۲۹۶).

نمونه‌ای دیگر از بررسی سبک شاعر متقدم، عبدالواسع جبلی:

«الحق هیچ‌کس در شیوهٔ او به او نرسیده و در وادی خود منفرد است. فقیر آرزو گوید که طرز و طور او مأخوذ است از کلام استاد فرخی چنان‌که بر متتبع بعد تفحص ظاهر می‌شود و جناب امیرخسرو دهلوی در قصاید، جواب دو کس در نظر دارد. یکی خاقانی و دوم عبدالواسع جبلی» (همان، ج ۲، ص۱۰۰۹).

نمونهٔ فوق نشان‌دهندهٔ تسلط منتقد یا سبک‌شناس نسبت به ویژگی‌های اشعار شعرای مختلف است که به‌راحتی تشخیص می‌دهد شاعر گمنام و کمتر شناخته‌شده‌ای چون «تسلیم» دارای چه سبکی بوده و از چه شعرایی تقلید یا پیروی می‌کرده و کدام اشعارش به سبک اسیر شهرستانی شبیه است و کدام یک به اشعار ناصرعلی سرهندی می‌ماند. در جای دیگر می‌گوید:

«اکثر صاحب‌تلاشان ایران خصوصاً عراق و هند و فارس مثل شهیدی و لسانی و شریف و محتشم و وحشی و میلی و عرفی و فیضی و غیرهم متتبع او گشته‌اند؛ اما در دیگر اقسام سخن شعر گفتن مثل ملّا جامی مقدور هزار فغانی نیست... در همان ایام فغانی به نغمه‌پردازی درآمد و متأخران به ضرب و نطق او به رقص آمده پیروی او اختیار کردند و هر یکی به راهی رفت؛ مثلاً طرز عرفی و نظیری و ظهوری و شرف‌جهان از طرز او بلکه از طرز هم جداست، چنان‌که بر متتبع پوشیده نیست» (همان، ج۲، ص۱۱۹۱ـ۱۱۹۲).

بعضی از دیدگاه‌های او در زمینهٔ اشاره به آغاز سبک خاص و مهم قابل توجه است؛ مثلاً در مورد شروع سبک یا طرز وقوع ذیل نام شرف‌جهان قزوینی می‌گوید:

«طرز وقوع در غزل گویا آفریده و اختراع اوست و از متأخران و متوسطین پیش از او کم کسی در آن کوشیده» (همان، ج۲، ص۷۶۲)[1].

---

۱. قابل ذکر است بحث و اظهارنظر در خصوص آغاز وقوع‌گویی پیش از آرزو مطرح بوده است. ازجمله در عرفات‌العاشقین (نک: اوحدی بلیانی، ج ۴، ص۲۱۱۴) و برخی منابع ادبی و تذکره‌ای آن دوره. ظاهراً براساس پژوهش‌ها و تحلیل‌های موجود این سخن آرزو در خصوص ابتکار شرف‌جهان در زمینهٔ وقوع‌گویی مقرون به صحت است (نک: بایرام‌حقیقی۲، ص۱۳۳ـ۱۴۴). آرزو شاعرانی چون علی‌قلی علوی (مجمع‌النفایس، ج ۲، ص۱۰۷۰)، میلی مشهدی (ج۳، ص۱۴۹۸)، لسانی شیرازی (ج ۳، ص۱۳۷۶)، را از نمایندگان یا حداقل پیروان سبک وقوع معرفی کرده و سبک اشعار والهی (ج ۳، ص۱۷۸۴) و ولی دشت‌بیاضی (ج ۳، ص۱۷۷۶) را به‌ترتیب مشابه سبک یا طرز شرف‌جهان قزوینی و میلی مشهدی خوانده است.

علاوه بر سبک وقوع، آرزو نیم‌نگاهی هم به سبک دیگر آن دوره، یعنی واسوخت، داشت. به‌عنوان مثال ذیل مدخل محمدرضا مشهدی می‌گوید: «... واسوختی دارد مثل ملا وحشی...» (همان، ج ۲، ص۵۱۶).

از دیگر موضوعات مهم در بررسی دیدگاه‌های سبک‌شناسی خان‌آرزو معرفی نمایندگانی برای سبک یا طرزهای مختلف شعر فارسی در دورهٔ صفویه است. به‌عنوان نمونه یکی از سبک‌های مهم شعر فارسی در شبه‌قاره «طرز خیال» است که ظاهراً سبک شعرای فارسی‌گوی هندی است که در مقابل شعرای ایرانی که در خلق مضامین و تصاویر معتدل بودند، استعارات پیچیده و دور از ذهن را، که حتی منجر به بی‌معنایی شعر می‌شد، به‌کار می‌گرفتند[۱]. آرزو معمولاً در توصیف این طرز، از تعبیراتی چون «اشعار بی‌معنی»، «دور از فهم» (همان، ج ۳، ص۱۸۴۰) یا «اغلاق معانی» (همان‌جا) استفاده کرده و ظاهراً میرزا جلال اسیر شهرستانی را پیشرو یا نمایندهٔ این سبک معرفی کرده است (همان‌جا)[۲]. همچنین ذیل مدخل واضح ساوجی، او را از گویندگان این سبک و یکی از نمایندگان اصلی آن می‌داند و همان‌جا صائب را نماینده یا پیشرو طرز مدعامثل[۳] می‌داند که مبارک‌اللّه واضح علاقه‌ای به طرز صائب نداشت (نک: همان، ج ۳، ص۱۷۶۵)[۴]. همچنین در جایی (همان، ج ۳، ص۱۸۲۶) شاعری به نام هدایت‌اللّه را «در تزریق یعنی مهمل و

---

۱. در خصوص این طرز و نمایندگان اصلی آن و نیز ویژگی‌های آن، نک: فتوحی، ج ۳، ص۵۷۰-۵۷۲.

۲. آرزو در سراج منیر (ص ۷۱-۷۲) در بحث مربوط به اطلاق و حمل الفاظ که به سه کاربرد محاوره‌ای، مجازی و استعاری قائل است، در مورد استعاره که منظور همین طرز خیال است می‌گوید: «سوم استعاره و این طرز در اشعار قدما کم است و در کلام متأخرین خصوصاً از عهد شعرای اکبرشاهی بسیار».

۳. مدعامثل بیتی است که یکی از دو مصراع صورت ضرب‌المثل دارد و شفیعی‌کدکنی (شاعری در هجوم منتقدان، ص۴۷- ۴۸) اصطلاح «اسلوب معادله» را به جای آن پیشنهاد داده است تا با «تمثیل»، که به گفتهٔ ایشان مفهومی جدا از «مدعامثل» دارد، خلط نشود.

۴. در عطیّهٔ کبری و موهبت عظمی (ص ۶۷) نیز صائب را در این طرز صاحب‌سبک می‌داند. گفتنی است ظاهراً پیروان طرز خیال نیز علاقه‌ای به استفاده از تمثیل در شعر نداشتند. آرزو در عطیّهٔ کبری می‌گوید: «بعضی از متأخرین تمثیل را در شعر خود نبندند و از دیگران نپسندند و این از آن است که در این وضع، معنی واضح و مبین می‌شود و مطلب اینها غموض و دقت است تا حدّی که تشبیهات بعید و دور از کار آورند که بعد از تأمل‌های بسیار و فکرهای بی‌شمار، خاطر پیرامون معنی گردد و این معنی در پیش سخن‌دانان، نادانی است و متأخرین اشعاری که در آن تشبیهات دقیقه و معانی مشکله واقع شود و به طریق تمثیل نبود آن را اشعار به طرز خیال گوید» (آرزو ۷، ص۶۷).

بی‌معنی‌گویی بی‌نظیر عصر خود» می‌داند[۱].

از دیگر مواردی که در بررسی دیدگاه‌های آرزو حائز اهمیت است، تشخیص و تعیین تقریبی زمان سرایش شعر براساس ویژگی‌های سبکی شعر شاعری است که در مورد احوال او هیچ نمی‌داند؛ برای نمونه در مورد شاعری به نام محمد یوسف می‌نویسد:

«احوال او مطلقاً معلوم نیست. در این ولا دیوانی مختصر از او به‌نظر آمده به خط ولایت مرقوم اصفهان که در سنهٔ ۱۰۶۰ به تحریر آمده و از زبانش به یقین پیوسته که از قدما و متوسطین نیست. طرز سخنش پاره[ای] به طرز میرزا جلال اسیر ماناست و در اغلاق معانی اکثر اشعار دور از فهم واقع شده» (همان، ج۳، ص۱۸۴۰).

اما درخشان‌ترین و ممتازترین تحلیل سبک‌شناسانهٔ آرزو به موضوع بررسی «طرز غزل» در تاریخ شعر فارسی مربوط می‌شود که با گفتاری موجز و مفید به‌صورت دقیق و موشکافانه، سیر تطور و تحول غزل‌سرایی در تاریخ ادب فارسی را بررسی می‌کند:

«شیخ علی حزین تخلص... بابا[فغانی] را بر جمیع شعرا تفوق و تقدم می‌دهد و ملا جامی را در جنب او بی‌اعتبار می‌داند؛ اما انصاف آن است که فغانی شیوهٔ غزل را خوب ورزیده است و اکثر صاحب‌تلاشان ایران خصوصاً عراق و هند و فارس مثل شهیدی و لسانی و شریف و محتشم و وحشی و میلی و عرفی و فیضی و غیرهم متتبع او گشته‌اند؛ اما در دیگر اقسام سخن شعر گفتن، مثل ملا جامی، مقدور هزار فغانی نیست... تفصیل اجمال طرز غزل آن است که قدما را در غزل طرزی بود بسیار ساده. چون نوبت به کمال‌الدین اسمعیل رسید، او رنگی دیگر داد. بعد از او شیخ سعدی و خواجو نمک دیگر ریختند. پس امیرخسرو و خواجه حسن دهلوی حرف را شورانگیز ساختند. بعد ایشان سلمان ساوجی که در واقع متتبع طرز ایشان است، سخن را شیرین‌مذاق گردانید. پسش شمس‌الدین حافظ شیرازی کلام را چاشنی دیگر بخشید و می و میخانهٔ معنی را رواج و رونق دیگر حاصل گردید. از آن باز ملا جامی به طرز علی‌حده قیامت‌انگیزِ این کارخانه شد و در همان ایام فغانی به نغمه‌پردازی درآمد و متأخران به ضرب و نطق او به رقص آمده، پیروی او اختیار کردند و هر یکی به راهی رفت؛ مثلاً طرز عرفی و نظیری و ظهوری و شرف‌جهان از طرز او بلکه از طرز هم جداست، چنان‌که بر متتبع پوشیده نیست. پس‌تر میرزا محمدعلی صائب رنگ دیگر ریخت و طور جدا اختیار نمود و میرزا جلال اسیر و متابعانش به طرق دیگر رفتند. حتی که از ثقه مسموع است که یکی از یاران عبداللطیف‌خان تنها که همشیره‌زاده و متتبع طرز میرزا جلال

---

۱. تزریق به‌کارگیری تعبیرات نامفهوم و بی‌معنی است در شعری که از لحاظ نحوی و ساختار شعری صحیح به‌نظر می‌رسد. این کار کاملاً عامدانه صورت می‌گرفت. در این زمینه بنگرید به مقالهٔ درخشان شفیعیون، «تزریق نوعی نقیضهٔ هنجارستیز طنزآمیز در ادبیات فارسی»، ص۲۸- ۵۶.

اسیر بود، می‌گفت که زخم خنجر خوردن بر من گواراتر است از شنیدن شعر صائب و بعد از صائب در هندوستان شعر آب و تاب دیگر یافت و طرز صائب را پسندیدند. چنان‌که شاه‌ناصرعلی و ارادت‌خان واضح و میرزا عبدالقادر بیدل هریک به وجهی علی‌حده سخن‌سرا گشتند... در این ایام که هیچ‌یکی از اساتذه نمانده... این عاصی چند پر و پوچ جمع کرده، گاه گاهی بیتی موزون می‌کند و معتقد طرز همه اساتذه است و هر یکی را در مقام خود کامل می‌داند، بلکه لانفرق بین احدٍ گویان مقلد جمیع بزرگان فن است. این است مشرب حقیر آرزو...» (همان، ج۲، ص۱۱۹۱-۱۱۹۲).

کسانی که با ظرایف شعر فارسی و تحولات سبکی آن آشنایند، قطعاً دقت آرزو را در بررسی تطور غزل فارسی خواهند ستود. خلق معانی و مضامین تازه و باریک‌اندیشی کمال‌الدین اسماعیل و نیز نقش سعدی در به اوج رسیدن غزل و همچنین تغییر مضمون در غزلیات حافظ و شاخه‌های مختلف سبک هندی مباحثی است که امروزه محققان سبک‌شناسی با دقت آنها را بررسیده و مطرح کرده‌اند؛ ولی همچنان‌که ملاحظه می‌شود آرزو پیش‌تر با بررسی غزلیات شعرا به‌دقت متوجهِ تغییر مسیر سبکی شده و گزارشی مختصر ولی بسیار مفید در قالب سطور فوق ارائه کرده است[۱].

تصحیح متن یا نقد و اصلاح ضبط‌ها

بدون تردید تصحیح متن (به‌صورت گردآوری نسخه‌های متعدد از یک اثر و مقابلهٔ آنها با دیگر نسخه‌ها

۱. از دیگر کتاب‌های آرزو که در آن مکرر به مقولهٔ «طرز» یا سبک می‌پردازد، سراج منیر است. همچنان‌که قبلاً نیز اشاره کردیم، این رساله جوابی است در نقد منیر لاهوری بر چهار شاعر هم‌عصرش (عرفی شیرازی، طالب آملی، زلالی خوانساری، ظهوری ترشیزی). نام رسالهٔ منیر کارنامه است که در آن به برخی ابیات چهار شاعر فوق نقدهایی وارد کرده است. خان‌آرزو که سراج منیر را در جواب کارنامه تألیف کرده، اصلی‌ترین نقطه‌ضعف منیر لاهوری را ناآشنایی او با طرز تازه یا همان سبک شاعران فوق می‌داند؛ چرا که منیر به شعرای قدیم معتقد بود و چندان اعتقادی به شاعران معاصر خود نداشت. در نتیجه با سبک متأخرین نیز بیگانه بود. آرزو در جای‌جای کتاب به مقولهٔ «طرز متأخرین» و عدم آشنایی منیر با آن اشاره می‌کند. وی در جایی صراحتاً می‌گوید: «بدان که اکثر اعتراضات منیر به‌سبب اشتباه است که در اضافت تشبیهی و استعارهٔ بالکنایه دارد. و حق تحقیق آن است که استعاره در متأخرین خصوصاً شعرای عهد اکبرشاه مثل ظهوری و عرفی و آنهایی که بعد ایشان‌اند و تتبع طرز ایشان دارند رنگ دیگر برآورده، و در مستعار و مستعارٌمنه نسبت بعید و دور باشد از جهت نازکی، و گویا فارق است در طرز متأخرین و متقدمین، و درنمی‌یابد این را مگر کسی که خیلی مهارت در این فن داشته باشد و از متأخرین کسی که این طرز ملحوظ ندارد به‌طور قدما حرف می‌زند، و همین سبب است که ابوالبرکات منیر که به طرز امیرخسرو است... بر این چهار شاعر اکثر اعتراض دارد، و راقم را بعد تتبع سی‌وپنج ساله این معنی محقق شد» (ص ۵۳ـ۵۴). برای مشاهدهٔ نمونه‌های دیگر از این نوع نقد آرزو در این رساله نک: صفحات ۴۳، ۴۷، ۵۵، ۵۷، ۶۱، ۶۵ و... .

و نهایتاً ترجیح ضبطی بر ضبط دیگر) از ویژگی‌های بارز کار ادبای شبه‌قاره در دورهٔ صفویه به‌حساب می‌آید. از عبداللطیف عباسی، که می‌توان او را مهم‌ترین و جدی‌ترین مصحح سنتی قلمداد کرد تا آزاد بلگرامی، تذکره‌نویس و ادیب توانمند هندوستان، همگی در حوزهٔ تصحیح متن تبحر داشتند. البته در این بین سهم عبداللطیف عباسی بیشتر است و می‌توان به‌صورت مستقل و مفصل به شیوه و روش او پرداخت[۱]؛ اما آرزو نیز در این بین یکی از کسانی است که به حوزهٔ تصحیح متن کاملاً آشناست و لابه‌لای آثارش به‌ویژه شروحی که بر برخی متون مهم فارسی نگاشته، به تصحیح برخی عبارات و اصلاح برخی ضبط‌هایی که برخی شارحان یا کاتبان اعمال کرده‌اند، پرداخته است؛ اما شیوهٔ تصحیح آرزو اندکی متفاوت است. به این صورت که نه مانند عبداللطیف به گردآوری نسخ و تحلیل آنها و گزینش نسخهٔ اساس پرداخته، و نه مانند قدما صرفاً به عرض و مقابله پرداخته است. در مورد تفاوت شیوهٔ او با عبداللطیف این‌گونه می‌توان گفت که عبداللطیف اساساً به تصحیح متن (مثنوی معنوی و حدیقة الحقیقه) پرداخته و با همین انگیزه به گردآوری و مقابلهٔ نسخ پرداخته است؛ ولی هدف اصلی آرزو در تصحیح متونی که ذیلاً نمونه‌هایی از آنها را ذکر خواهیم کرد، صرفاً تکمله‌ای است بر شرح خود از عبارات مدّنظر و نیز نقدی است بر برخی ضبط‌های نسخه‌ها. بنابراین اولویت آرزو در این زمینه ارائهٔ شرحی دقیق است نه متنی پیراسته و در همین راستا اگر احساس کند ضبطی درست نیست، براساس نسخه‌های دیگر یا براساس حدس و گمان خود نسبت به اصلاح ضبط مزبور اقدام می‌کند و پیشنهاد خود را ارائه می‌دهد. او ظاهراً چند نسخه از یک متن را برمی‌گزیند و شرح خود را برپایهٔ آنها قرار می‌دهد. وی اگر چه به نسخه‌های قدیمی‌تر اکتفا می‌کند؛ ولی درصدد انتخاب نسخهٔ اساس یا ضبط عبارت و واژه‌ای براساس نسخهٔ خاصی نیست؛ بلکه آرزو از لابه‌لای نسخ متعدد، ضبطی را که در توجیه شرح خود مناسب می‌یابد انتخاب می‌کند. پایه و اساس انتخاب و ترجیح ضبطی بر ضبط دیگر را، نه قدمت و اصالت نسخه، بلکه استنباط شخصی یا اجتهاد خود آرزو تعیین می‌کند. بنابراین حتی اگر کهن‌ترین نسخه نیز در اختیارش باشد، باز هم آن ضبطی را پیشنهاد می‌دهد که با

۱. در مورد او و شیوهٔ تصحیحش نک: نذیر احمد، و کبیر احمد جائسی، ص۱۴۳ـ۱۷۵؛ بگ‌جانی، ص۳۳۱ـ۳۴۶.

تحلیل‌های وی برای شرح متن مورد نظر همخوانی دارد. البته ناگفته نماند اغلب ضبط‌هایی که آرزو پیشنهاد کرده، در تصحیحات جدید متون مورد نظر (گلستان، اسکندرنامهٔ نظامی و دیوان عرفی) در متن اصلی وارد شده‌اند و نشان می‌دهد درک و دریافت آرزو از ضبط‌های مختلف نسخه‌های متعدد مقرون به نظر کسانی بوده که به‌صورت علمی و انتقادی به تصحیح متن پرداخته‌اند. آنچه در ذیل به‌عنوان نمونه‌ای از شیوهٔ آرزو در بررسی ضبط‌های برخی واژه‌ها آورده‌ایم، از بین سه اثر او، خیابان گلستان (در شرح گلستان سعدی)، شکوفه‌زار (شرح اسکندرنامهٔ نظامی) و شرح قصاید عرفی برگزیده شده است. به‌جرئت می‌توان گفت آرزو در شرح ابیات یا عبارات بیش از نیمی از آنها را با نسخ متعدد مقابله کرده و ضمن ذکر اختلافات نسخ، ضبط موردنظر خود را مطرح کرده و دلایل خود را ارائه داده است. ابتدا به نمونه‌ایی از خیابان گلستان می‌پردازیم:

«قوله: بر ما و بر خدای جهان‌آفرین جزا[۱]، در بعضی نسخ مصرع اول چنین است:

بر توست پاس خاطر بیچارگان خلق

در این صورت در مصرع دوم «آفرین جزا» به‌طریق لف و نشر باشد به حذف عطف و در بعضی نسخ مصرع اول چنین است:

بر توست پاس خاطر بیچارگان و شکر

بر این تقدیر عبارت «شکر» متعلق به مصرع دوم خواهد بود و معنی چنین باشد که بر تو پاس خاطر بیچارگان لازم است و بر ما شکر احسان تو و بر خدای جهان‌آفرین جزای این عمل نیک و این نسخه بهتر است» (آرزو۲، ص۱۲).

«قوله: سنگ لاخه[۲]. در اکثر نسخ «لاخه» واقع است و آن مفید معنی انبوهی است، چنان‌که گذشت. پس در این صورت اشکالی به‌هم می‌رسد و در بعضی نسخ قدیمه «سنگ سراچه» دیده شده و سراچه تصغیر سراست و به‌نسبت اول، این نسخه مناسب است و سنگ سفتن به‌معنی سوراخ کردن سنگ است» (همان‌جا).

«قوله: رعنا[۳]، در بعضی کتب رعونت به‌معنی خویشتن‌آرایی نوشته‌اند. در این صورت به‌معنی آراسته و

---

۱. سعدی، ص۵۲؛ کل بیت این است:

بـر توسـت پـاس خـاطر بیچارگـان و شـکر　　بـر مـا و بـر خـدای جهـان‌آفرین جـزا

۲. همان‌جا، سنگ سراچهٔ دل به الماس آب دیده می‌سفتم.

۳. سعدی، ص۵۷، «امعان نظر در ترکیب کتاب و تهذیب ابواب ایجاز سخن را مصلحت دید تا مر این روضهٔ غَنّا و حدیقهٔ

خوش که محاورهٔ فارسیان است، بی‌تکلف درست می‌شود. و گاهی به‌معنی دورنگ نیز استعمال کنند، چنان‌که گل رعنا که گلی است دورنگ و این هم گویا از معنی اول مأخوذ است و صاحب مدارالافاضل «غنا» به‌فتح عین معجمه نوشته، به‌معنی بسیاری و سند آورده که روضهٔ غنا و قریهٔ غنا. پس در این صورت روضهٔ رعنا از اغلاط کاتبان باشد و نیز در اکثر کتب «غنا» دیده شده» (همان، ص۲۲).

«قوله: روی بر خاک عجز الخ[1]، در اکثر نسخ «می‌مالم» به‌جای «می‌گویم» واقع است و «واو» ساقط گشته و این غلط فاحش است، که از قلت تأمل ناشی شده. چه بیت ثانی بی‌ربط می‌افتد، بلکه صحیح «می‌گویم» است و جملهٔ «روی بر خاک عجز» حالیه واقع شده و مقولهٔ می‌گویم بیت آینده و مطلب واضح است کذا قال الشارح. مؤلف گوید، در صورتی که واو عطف در جملهٔ می‌گویم باشد، عبارت «روی بر خاک» از رابطه خالی می‌شود و نیز در صورت واو عطف، جملهٔ اول حالیه نباشد. من حیث‌الترکیب و بر تقریر نسخه «می‌مالم» معنی نیز صحیح می‌شود، نهایتش ربط در این دو بیت نمی‌شود و ضرور هم نیست. ربط معنوی کافی است، اگرچه نسخهٔ اول چسبان‌تر است من حیث‌المعنی و می‌توان گفت که واو عطف نباشد و «روی بر خاک عجز» حال باشد از «می‌گویم» و مقولهٔ «می‌گویم» بیت آینده بود و این از همه بهتر است» (همان، ص۶۰).

نمونه‌ای دیگر از تصحیح (ابیات عرفی شیرازی):

در شرح اشعار عرفی در ذیل بیت:

ماهتاب از شوق پابوست دل خود می‌خورد　　تا ز بهر نقرهٔ خنگ آورد زرین‌رکاب

(ج۲، ص۳۲)[2]

غلبا را چون بهشت هشت‌باب اتفاق افتاد». در همین جمله آرزو «حدیقهٔ غلبا» را از بین نسخ برگزیده و گفته است: «در عامهٔ نسخ علیا... است و صاحب بهار عجم که از یاران فقیر آرزوست گوید که به عین مهمله تصحیف است. صحیح به غین معجمه و بای موحده است، به‌معنی باغی که درخت‌های آن سر به‌هم آورده دارد...» (آرزو۲، ص۲۲). جالب اینکه از بین ۱۷ نسخه‌ای که در اختیار یوسفی بوده، تنها یک نسخه «غلبا» ضبط کرده و بقیه به‌صورت «علیا» یا کلاً بی‌نقطه ضبط کرده‌اند (نک: یوسفی، ص۵۶۵). آن یک نسخه هم عبارت است از نسخهٔ خطی کلیات سعدی که در کتابخانهٔ فرهنگستان علوم تاجیکستان شوروی در شهر دوشنبه به شمارهٔ ۵۰۳ نگهداری می‌شود و چند تاریخ، از ۶۳۰ق تا ۶۶۹ق، در انتهای قسمت‌های مختلف آن ذکر شده است (نک: همو، ص۱۹ـ۲۰).

۱. سعدی، ص۸۷:

روی بر خاک عجز، می‌گویم　　هر سحرگه که باد می‌آید...

۲. در متن چاپی: تا ز بهر نقره خنگت آورد زرین‌رکاب؛ طبق گزارش مصحح این ترکیب در اکثر قریب به اتفاق نسخ «نقره خنگت» ضبط شده جز یک نسخه که به‌صورت «نقره جنگ» ضبط شده که آن یک نسخه گرچه طبق معرفی مصحح در مقدمه (ج۱، ص۵۲-۵۵) نسخهٔ قابل توجهی بوده است، ولی نقرهٔ جنگ نمی‌تواند صحیح باشد. گفتنی است در نسخهٔ مورد استفادهٔ ما از شرح قصاید عرفی نیز «نقره جنگ» ضبط شده که ما قیاساً به صورت فوق تصحیح کردیم.

می‌نویسد:

«در بعض نسخه به‌جای ماهتاب، آفتاب واقع شده [که] خطاست؛ زیرا که در بیت سابق حال آفتاب مذکور شده و بعضی از شارحان همین نسخه اختیار کرده، نوشته‌اند که از شوق پابوس ممدوح آفتاب چون دل می‌خورد از برای نقره‌خنگ او رکاب زرّین بیارد، یعنی آفتاب را از علو مرتبهٔ ممدوح پابوس او دست نمی‌دهد؛ لهذا در ساختن رکاب زر و طلا از شوق پابوس او خون می‌خورد که به جدّ و جهد تمام زر و طلا آرد تا باشد که رکابی از آن ساخته شود و به پابوس مشرف گردد... فقیر آرزو گوید این معنی صورت وقوعی ندارد و مناسب ماهتاب است و ماهتاب گاهی به‌معنی ماه برمی‌آید... و شکل هلال مشابه رکاب است و دل خود خوردن نیز مناسب به کاستن بدر دارد. پس صحیح همان است که نوشته‌ام» (آرزو ۵، برگ ۱۴ر)

«ز هر گلی که هـوای دلـم نقـاب گشـاد فلک به گلشن حسرت نوشت داد به باد

(عرفی، ج ۲، ص۵۶)

... در بعض نسخ گلشن حسرت و در بعض پنجهٔ حسرت؛ دوم بهتر است و شروع این قصیده شکایت روزگار است و حاصل معنی بیت آن است که هر گلی که خواهد دلم نقاب گشاد، یعنی ظاهر کرد و فلک ظلم‌پیشه این پنجهٔ حسرت آن را باز به‌هم پیچیده بر باد داد، ای باز به‌صورت اصلی ساخت...» (همو ۵، برگ ۱۹ر-۱۹ب؛ برای نمونه‌های دیگر نک: همان، برگ ۳الف، ۴الف، ۴ب، ۶ب، ۷ب، ۸الف و ب، ۱۱ب، ۱۲ الف، ۱۵ الف و ب و...)

نمونه‌ای از تصحیح برخی ابیات اسکندرنامهٔ نظامی:

«چو شد حجّتت بر خدایی درست خـرد داد بـر تـو گـواهی نخسـت

(نظامی، ص۲)

... در بعض نسخ در مصرع دوم به‌جای «نخست»، «درست» واقع شده، پس بنای قافیه بر قیاس مصراع [اصل: بیت] اول خواهد بود؛ لیکن این نسخه خالی از تکلّف نیست» (آرزو ۶، برگ ۳ر).

«درآن رهگـــذرهای اندیشـــه‌ناک پراکنـده شـد بـر سـرم مغـز پـاک

(نظامی، ص۲۷)

در بعض نسخه مغز خاک واقع است و خیرالشارحین آن را توجیهات [اصل: توجهات] بسیار کرده‌اند و حق آن است که آن تصحیف است و پاک به بای فارسی به‌معنی تمام و مغز موقوف؛ و آنچه در بعض نسخ «بر سرم» واقع است نیز غلط [است] و صحیح «در سرم» است» (آرزو ۶، برگ ۲۵ر).

«چـو پایـان پـذیرد حـد کاینـات نمانـد در اندیشـه دیگـر جهـات

(نظامی، ص۱۳)

بهترین نسخ آن است که مصرع دوم چنین باشد «نیاید در اندیشه دیگر جهات»؛ و اینکه در بعض نسخ حیات به‌معنی زندگی واقع شده، ظاهراً تصحیف است؛ یعنی چون حد کاینات منتهی شود...

دیگر جهات در آنجا داخل نباشد» (آرزو۶، برگ ۱۰پ).

«چو زین جایگه[1] عزم دروازه کرد به دستش فلک خرقه را تازه کرد

(نظامی، ص۲۰)

... در بعض نسخ «خانقه» به‌جای «جایگه» واقع است و این بهتر است و مناسب به لفظ خرقه» (آرزو ۶، برگ ۱۸ر).

توارد و سرقت ادبی

از جدی‌ترین بحث‌های منتقدان شبه‌قاره توجه به «سرقات شعری» است که حجم قابل توجهی از نوشته‌های ناقدان این عصر را از آن خود کرده است. اگرچه در برخی کتب بلاغی قدیمی قسمت‌هایی به بحث سرقات مربوط می‌شود (برای نمونه نک: شمس قیس رازی، ص۴۶۴)[2]، به‌صورت جدی به این مسئله توجه نشده است. یعنی عموماً بحث سرقات سرقات بیشتر در همان حوزهٔ تعریف اصطلاحات مربوطه (نسخ یا انتحال، سلخ یا المام، مسخ یا اغاره، نقل، توارد، عقد، حل و اقتباس) خلاصه می‌شود به همراه نمونه‌هایی که بعضاً حتی می‌توان آنها را تضمین هم تلقی کرد و لزوماً همگی سرقت (یا به‌عبارت دقیق‌تر انتحال) نیستند؛ اما در این دوره منتقدان بخش قابل توجهی از نقدهای خود را به بحث در حوزهٔ سرقات و توارد معطوف کرده‌اند. به‌عنوان نمونه منتقدی به نام محمدعظیم ثبات ۵۰۰ بیت از اشعار حزین را استخراج کرده که مضامین آنها از شعرای قبل از خود گرفته شده است[3]. حافظه و حضور ذهن او چنان قوی است که مآخذ آن مضامین را هم ذکر کرده است (نک: واله داغستانی، ج۱، ص۶۴۷-۶۵۷).

---

۱. متن: خانقه

۲. از بین کتب بلاغی معاصر نیز می‌توان به فنون بلاغت و صناعات ادبی استاد جلال‌الدین همایی، ص۳۵۷-۴۰۰ اشاره کرد. ظاهراً در ادب عرب نیز اولین بار ابوهلال عسکری در باب ششم الصناعتین در قالب عناوین «حسن اخذ» و «قبح اخذ» به بحث سرقات شعری پرداخته است (نک: عسکری، ص۲۰۲-۲۴۴؛ نیز در خصوص سرقات شعری در حوزه‌های صور خیال نک: شفیعی‌کدکنی ۳، ص۲۰۲-۲۲۰).

۳. آرزو در تنبیه‌الغافلین (ص ۷۳) گفته «یکی از عزیزان دوصد و پنجاه بیت مبتذل از دیوان [حزین] برآورده، مآخذ آن نوشته». این «عزیز» همان محمد عظیم ثبات است. چون در تذکرهٔ مجمع‌النفایس (ج۱، ص۳۷۷) گفته است که «محمدعلی عظیم ثبات پسر میر محمدافضل ثابت که شاگرد فقیر بود دو(صد) بیت بلکه بیشتر مأخذ اشعار حزین برآورده»؛ جای دیگر در همین تذکره (ج۱، ص۳۸۰) عین همین سخن را نوشته است.

البته اغلب منتقدان این دوره تسلط شگرفی به سنت ادبی فارسی داشتند و با اتکا به حافظهٔ خود، ابیات بسیاری از شعرای متقدم و متأخر را از بر داشتند. در اکثر تذکره‌های دورهٔ صفویه، کمابیش با مسئلهٔ سرقات شعری یا توارد مواجه می‌شویم و به‌نظر می‌رسد از مشکلات اساسی شعرای آن دوره این بود که اغلب نگران به‌سرقت رفتن مضامین اشعارشان بوده‌اند؛ برای نمونه طغرای مشهدی (ص ۴۱۵)، ضمن اینکه صائب را متهم به سرقت مضامین اشعار خودش کرده، از اینکه دائماً مضامین اشعارش در مظانّ سرقت است، ابراز نگرانی کرده است (طغرای مشهدی، ص۵۴)[1]. شاعری به نام احسنی خوانساری پس از مرگ ملاخضری، از شاعران دورهٔ صفوی، این بیت را به طنز در حق او گفت:

اشعارش را زلالی و قاضی امین بردند و برادرانه قسمت کردند

(نصرآبادی، ص۴۸۱)

البته لزوماً به این صورت نبوده که پس از مرگ شاعر، کسی اشعار او را به نام خود کند، در مواردی حتی در زمان حیات شاعر هم چنین اتفاقی رخ داده و خود شاعر نسبت به این امر معترض بوده است؛ برای نمونه در این مورد می‌توان به سهوی تبریزی اشاره کرد که در قالب نامه‌ای به طوفی تبریزی به‌خاطر انتحال اشعارش گلایه کرده است (نک: بایرام‌حقیقی۱، ص شصت‌وسه ـ شصت‌وپنج)[2].

باری، در تذکره‌های آن دوره سخن از سرقت اشعار و توارد فراوان است که علاقه‌مندان می‌توانند برای مطالعهٔ نمونه‌های بیشتر بدانها مراجعه کنند؛ اما در اینجا قصد ما بررسی مقولهٔ سرقت و توارد از نظر سراج‌الدین علی‌خان آرزوست که در تذکرهٔ مجمع‌النفایس و نیز

---

۱. واکنش طغرا نسبت به سرقات در نوع خود جالب توجه است. او در چند رقعه، به‌تندی از این موضوع انتقاد کرده است. نک: رسائل، ص۳۴۲، ۳۹۱، ۴۰۱ و...؛ البته به‌نظر می‌رسد طغرا با بدبینی به این موضوع وارد شده و ممکن است بسیاری از اتهاماتی که مطرح می‌کند از نوع «توارد» باشد؛ مثلاً ماجرای عجیبی که در یکی از رقعاتش در این خصوص نقل می‌کند جالب توجه و نیز قابل تأمل است. او می‌گوید: «در این ولا، چند جزء از تاریخ عباسی که نگاشتهٔ طاهر وحید است، به هند رسید و از تاراج الفاظ و معنی تاریخ اکبری، دستگاه تمسخر اهل طبع گردید. متتبعان می‌دانند که ابوالفضل نظم اسکندرنامه را نثر کرده و از غارت الفاظ شوخ نظامی در نوشتن اکبرنامه نام برآورده؛ چون به وصف‌نگاری اکبر، خامهٔ سعی برداشته، یک فقرهٔ مدح تیمور در ظفرنامه نگذاشته. طاهر مذکور که سخن ابوالفضل را به‌کار برده، در معنی دزدی است که به دزد دیگر برخورده» (ص ۴۱۴ـ۴۱۵).

۲. این نامه در جنگ شمارهٔ ۱۰۶۶ (صفحهٔ ۳۳) کتابخانهٔ مرکز احیاء میراث اسلامی در قم به خط تقی کاشی، مضبوط است.

تنبیه‌الغافلین در این زمینه نمونه‌هایی جالب توجه را مطرح کرده است. در تنبیه‌الغافلین عموماً به سرقت مضامین توسط حزین لاهیجی اشاره کرده است؛ ولی در مجمع‌النفایس به شعرای مختلف پرداخته است که در اینجا به برخی از آنها اشاره می‌کنیم.

در مجمع‌النفایس در بحث از سرقات با سه اصطلاح مواجهیم: «سرقت»، «توارد» و «ابتذال». هر کدام از این اصطلاحات تعاریف خاص خود را دارند.

سرقت، بدترین نوع اخذ مضمون است که آرزو به‌کرات نمونه‌هایی از آن را ذکر کرده و آن را نکوهش کرده است:

«وقت رفتن شرری گر بجهد از نعلش آن شرر در گهِ رجعت بودش داغِ کفل

فقیر آرزو گوید که مضمون این قطعه مأخوذ است از قطعهٔ ملا عرفی که این بیت از آن است:

قطره‌ها کش دم رفتن چکد از پیشانی[1] شبنم‌آساش نشیند گه رجعت به کفل

و این قسم اخذ نوعی از سرقه است» (آرزو۹، ج۱، ص۳۳۷).

یا در ذیل بیتی از شفیعای اثر می‌گوید:

«اگر ز رشک تو [میرد] رقیب جا دارد که یار نوحه‌کنان از پی جنازهٔ توست

فقیر آرزو گوید نزدیک به همین معنی است آنچه میر رفیع‌الدین حیدر معمّایی گفته:

دوش بر نعش رفیقی رشک‌ها بردم که تو همرهش گریان‌تر از اهل عزا می‌آمدی»

(همان، ج۱، ص۱۵۵).

ظاهراً سلیم تهرانی به سرقت مضامین دیگران شهره بوده و طغرا به او «کهنه‌دزد شاعران» می‌گفته (همان، ج ۲، ص۷۲۰) و نصرآبادی (ص۳۳۸) نیز او را به اخذ معانی مردم متهم کرده؛ ولی آرزو سعی کرده سلیم را از اتهام سرقت مبرّا کند و معتقد است سلیم به دنبال «پیدا کردن معانی و مضامین نو» است و او که در این کار استاد است نیازی به سرقت مضامین دیگران ندارد. آنچه در مورد سلیم اتفاق افتاده توارد است نه دزدی یا سرقت؛ جالب آنکه آرزو اشاره می‌کند که خود سلیم نیز صائب را متهم به سرقت مضامین دیگران کرده است:

---

۱. اصل: پیشانیش

«این نسبت یعنی سرقه از جهت تلاش معانی تازه و مضامین غریب است و تنها این بیچاره بدین مبتلا نیست. بسا کس بدین بلا گرفتار شده‌اند. گواه عدم سرقهٔ او پیدا کردن معانی و مضامین نو است؛ زیرا که هرکس این قدر داشته باشد چشم بر مضمون دیگران هرگز ندوزد. چه بستن معنی گذشتگان از عالم خوردن میته است که مکروهِ طبع و شرع اهل غیرت است و طرفه‌تر آن‌که محمد قلی سلیم تهمت سرقهٔ مضامین خود بر میرزا صائب بسته... هر که را تلاش نوی معنی و تازگی مضمون است، از جهت اتفاق طبایع توارد بسیار واقع شود. در این صورت کم‌فرصتان بی‌درد نسبت دزدی و اخذ کنند» (آرزو ۹، ج۲، ص۷۲۰-۷۲۱).

در جای دیگر نیز شبیه همین سخنان را می‌گوید و سرقت را «خوردن گوشت میته» می‌داند و ساحت شاعران توانمند در خلق معانی تازه را به‌دور از هرگونه دزدی مضامین می‌داند و متهم‌کنندگان را افرادی حسود می‌نامد:

«کسی که خود قادر بر اختراعِ معنی و سخن تواند بود چرا به بستن معنی دیگری که کم از میته خوردن نیست، داغ بدنامی بر روی اعتبار خود خواهد نهاد. ارباب حسد بی‌حسد هم از قبیل من مسد کیف ماتفق، اگر جایی چنین دیده‌اند، آن را دزدی نامیده‌اند» (همان، ج۲، ص۵۳۲-۵۳۳).

البته آرزو در مقام دفاع از هر کسی برنمی‌آید و فقط از شعرایی که طرز یا سبکشان مورد تأیید اوست دفاع می‌کند؛ مثلاً در مورد باقر تبریزی یا بینش که ظاهراً ابیات یکسانی در دیوان هر دو آمده است، می‌گوید:

«هر پارهٔ دلم چمنی از خیال اوست آیینه چون شکسته شد آیینه‌خانه است

فقیر آرزو گوید که این بیت که گذشته به‌عینه در دیوان بینش دیده‌ام، چنان‌که سابق نوشته آمد، معلوم نیست که در واقع از کیست. در هر دو دیوان به‌نظر آمده و این جای حیرت است. توارد این قسم هیچ‌جا نیافته‌ام» (همان، ج ۱، ص۲۸۳).

ظاهراً وجود اشعار مشترک در دواوین «بینش» و «باقر» شک آرزو را برانگیخته است. در ادامه می‌گوید:

«فقیر آرزو گوید که این دو بیت نیز در دیوان بینش دیده‌ام چنانچه نوشته آمد و نمی‌توان گفت که باقر و بینش هر دو تخلص یکی است؛ چرا که تمام دیوان بینش انتخاب زده‌ام. پس این ابیات که داخل دیوان مذکور نیست از کیست؟ به هر حال این معنی خیلی جای تعجب است» (همان‌جا).

دست‌کم شش بیت دیگر نیز از باقر تبریزی در دیوان بینش دیده شده و آرزو به آن ابیات اشاره کرده است (نک: همان، ج۱، ص۲۸۴-۲۸۶؛ برای دیگر نمونه‌ها نک: ج۱، ص۷۴، ۴۲۵، ۴۵۴، ج ۲، ص۵۱۷، ۵۳۲، ۸۸۸، ۱۰۲۵ و...).

همچنان‌که ملاحظه می‌شود، در موارد سرقت، آرزو صراحتاً به شاعری چنین نسبتی نمی‌دهد و اغلب به ذکر عباراتی چون «این بیت در دیوان فلان یا بهمان نیز دیده شده» اکتفا می‌کند؛ زیرا همچنان‌که پیش‌تر نیز دیدیم از نظر او نمی‌توان کسی را به سرقت متهم کرد و این عمل از نظر او خوردن گوشت مرده قلمداد شده است. از طرفی نیز آرزو معمولاً در نقدهایش ادب و احترام را رعایت می‌کند[۱]؛ تا حدی که در جایی (آرزو ۹، ج۲، ص۵۷۲) پس از اینکه اشاره می‌کند که جامی، سلمان ساوجی را به سرقت مضامین شعرای دیگر متهم کرده است می‌گوید:

«از جانب مولوی جامی این نسبت فقیر آرزو را بسیار ناپسندیده آمد و گویا پاداش این است که دهکی سوءادبی در جناب مولوی جامی نموده و نسبت سرقهٔ مضامین کرده»[۲].

مورد دیگر «توارد» است که ساده‌ترین تعریف آن در بافت تاریخی و ادبی دورهٔ مورد بحث عبارت است از تشابه مضامین در اشعار دو شاعر بدون اینکه از محتوای اشعار همدیگر مطلع باشند و این شباهت در حدی باشد که خواننده تصور کند یکی از شعرا مضمون خود را از شعر آن دیگری اخذ کرده است. این مورد در بین ناقدان این دوره چندان نکوهیده نیست و اتفاقی است که برای هر کسی ممکن است بیفتد.

«مولانا جامی در بهارستان[۳] استاد سلمان را به دزدی مضامین اساتذهٔ قدیم علی‌الخصوص کمال

---

۱. البته این ادب و احترام در مورد همه وجود دارد، جز در مورد حزین لاهیجی که ماجرای او و آرزو بسیار معروف است. آرزو علاوه بر تنبیه‌الغافلین که مستقلاً نقدی است بر اشعار حزین، هر جا که فرصت دست دهد به حزین می‌تازد و او را در شاعری ضعیف و ناتوان نشان می‌دهد. در مجمع‌النفایس (ج۳، ص۱۶۷۹) وی را با شاعر متوسطی چون میرعبدالعلی نجات قمی مقایسه می‌کند و می‌گوید نجات «فکرش رنگین‌تر و بامزه‌تر از شعر حزین است». در جای دیگر (همان، ص۱۳۵۲-۱۳۵۳) سخن از مقایسهٔ کلیم و حزین به میان می‌آورد و تفألی در این باب به دیوان حافظ می‌زند که مدعی است این بیت نتیجهٔ تفأل به دیوان حافظ است:

کی شعر خوش انگیزد خاطر که حزین باشد　　یک نکته ازین دفتر گفتیم و همین باشد

(حافظ، ص۳۳۰)

۲. خود آرزو (تنبیه‌الغافلین، ۷۳) نیز دچار چنین رفتاری شده است و یکی از بیت‌های حزین را مبتذل دانسته که مضمون آن در بیتی از کلیم بوده است؛ ولی صهبایی این نوع اظهارنظرها را حاکی از «عداوت» می‌داند و به‌نوعی معتقد است میزان اعتقاد یا عدم اعتقاد و حتی دشمنی با یک شاعر باعث اظهارنظر مثبت یا منفی دربارهٔ او می‌شود؛ مخصوصاً در بحث سرقت و توارد: «مضامین پیش پا افتاده اگر به خیال دیگری هم برسد، عجیب نیست، خواهی آن را توارد نام کن، خواهی سرقه، سررشتهٔ این حکم در کف صداقت و عداوت است» (صهبایی۱، ص۷۹).

۳. جامی، ص۱۰۴.

اسماعیل متهم نموده؛ لیکن طرز و طور از هم جداست. اغلب که در صورت توافق توارد باشد و کدام کسی است که او را اتفاق نیفتاده» (همان، ج۲، ص۵۷۲).

توارد در بین ادبای این دوره امری عادی تلقی می‌شده و آرزو چند بار تصریح کرده که خودش نیز دچار این موضوع شده است:

«بیستون فرهاد را کمتر ز کوه طور نیست هرکسی را دولت دیدار جایی قسمت است

مخفی نماند که فقیر آرزو را در این بیت اتفاق توارد افتاده چنانچه سی سال پیش از این شعر گفته بود و (در) دیوان بیگانه در این ایّام به‌نظر آمده. شعر فقیر آرزو این است:

جلوهٔ شیرین بود نوری ز انوار خدا بیستون فرهاد ما را کم ز کوه طور نیست»

(آرزو ۹، ج۱، ص۲۳۰)

ذیل نام ظهوری می‌گوید:

«در بیابان طلب بانگ جرس نبود دلیل یک قدم هرکس که از دنبال محمل ماند، ماند

فقیر آرزو گوید که مصرع دوم بر سبیل توارد این عاجز هم گفته؛ لیکن مصرع اول جداست. از این جهت بیت خود را نگه داشته و به نظر تأمل اگر درآید بیت فقیر مشتمل است بر تشبیه و طرف وقوع هم دارد و بیت مولانا ظهوری ساده. بیت من این است:

نقش پای ناقهٔ لیلی ز حسرت داغ شد یک قدم هرکس که از دنبالِ محمل ماند، ماند»

(همان، ج ۲، ص۱۰۰۴)

در ذیل مدخل شانی تکلو می‌گوید:

«از وصلِ تو محرومم در بزم و عجب نیست پروانهٔ پرسوختهٔ پای چراغم

فقیر آرزو گوید که مصرع دوم مرا توارد شده. اگرچه این قسم توارد ما به الافتخار متأخر است که با متقدم صاحب‌کمال اتفاق افتد؛ لیکن در واقع مصرعی که برای این مصرع گفته‌ام زمین سخن را به بلندی معنی آسمان کرده و مضمون را علی‌حده ساخته؛ زیرا که فقیر چنین گفته‌ام:

از چشمِ تو افتاده و از دستِ تو داغم پروانهٔ پر سوختهٔ پای چراغم

لطف آنکه این مصرع دیگری را هم متوارد شده» (همان، ج۲، ص۷۷۶).

همچنان‌که از گفتهٔ آرزو برمی‌آید توارد اگر با شاعر صاحب‌نامی صورت گیرد، باعث افتخار نیز بوده است. در جای دیگر نیز صراحتاً می‌گوید: «اگر با کامل‌تری از خود اتفاق توارد افتد، مایهٔ افتخار این کس است» (همان، ج ۲، ص۵۳۲؛ برای نمونه‌های دیگر، نک: همان، ج ۱، ص۳۷۴، ج۳، ص۱۶۱۷، ۱۸۶۲).

ظاهراً خود ناقدان و حتی شعرا پذیرفته بودند که توارد امری است ناگزیر و ممکن است گریبان‌گیر هر شاعری شود. چنان‌که ابوطالب کلیم گفته است:

کنون علاج توارد نمی‌توانم کرد مگر زبان به سخن گفتن آشنا نکنم

(آرزو ۹، ج۲، ص۵۳۲)

اما «ابتذال» از لونی دیگر است. ابتذال در نوشته‌های ناقدان شبه‌قاره و به‌ویژه آرزو دارای دو مفهوم است. یکی استفادهٔ شاعر از مضامین شاعر دیگر و به‌نوعی تقلید از او بدون اینکه قصد سرقت داشته باشد؛ دیگری عادی و متعارف شدن مضمون یا مضامین، به این معنی که مضامین برخی اشعار در اثر کاربرد زیاد، تبدیل به یک سخن عادی و عاری از هرگونه تازگی و نوآوری باشد، که این نوع سخن را مبتذل می‌گفتند. از نظر آرزو ابتذال از هیچ‌کس پذیرفتنی نیست و شاعر باید به دنبال خلق معانی و مضامین نو و تازه باشد. وی حتی «ابتذال» را «خانه خراب‌کن» می‌داند که باعث شرمندگی شاعر می‌گردد:

«تا کی به غم تو رخ به خون شوید دل آزار جفای تو به جان جوید دل
بخشای کز آسمان نمی‌بارد جان رحم آر که از زمین نمی‌روید دل

و در بعضی کتب این رباعی به نام استادی دیگر نوشته شده و فقیر آرزو هم بیتی از این عالم دارد:

شیشه و ساغر نباشد کاید از چین و حلب رایگان نتوان شکست ای دلبران آخر دل است

فقیر آرزو در زمین غزلی که بیت سابق از آن است مطلعی گفته و به گمان خود تازه می‌داند؛ خدا کند که باشد و الا ابتذالِ خانه‌خراب‌کن اکثر ما را پیش خود شرمنده می‌دارد» (همان، ج۱، ص۷۷)[۱].

در جای دیگر می‌گوید:

«فقیر آرزو را بسیار ابتذال واقع شده و می‌شود و هرگاه مطلع بر آن می‌گردد، دور می‌کند و احیاناً از جهت بی‌دماغی گاهی می‌گذارد. بر این تقریر اگر معنی مشترک در اشعار من و ابیات دیگران یافت شود صاحب انصافان محمول بر توارد نمایند، نه سرقه و مصداق انّ بعض الظّن اثم نگردند و چون این معنی معامله‌ای بین آن شخص و اللّه است آدمی باید که در بستن مضامین پیش نفس خود شرمنده نباشد» (همان، ج ۲، ص۵۳۴).

آرزو البته ابتذال را بهتر از سرقت می‌داند و معتقد است ابتذال گرچه نقطه‌ضعف

۱. آزاد بلگرامی (ج۱، ص۴۵۶) ذیل مدخ صائب که از متهمان توارد در برخی تذکره‌ها بوده، می‌گوید: «الهی خانهٔ توارد خراب شود که چه آفت‌ها بر سر معنی‌آفرینان می‌آرد».

شاعر است؛ ولی با «سرقه» متفاوت است و کسی را که «ابتذال» شده، نباید با کسی که کارش «سرقت» مضامین دیگران است، مقایسه کرد:

«بدان که صاحب تتبع که فهم کامل داشته باشد، فرق در سرقه و ابتذال تواند نمود، چه امتیاز در کسی که در تلاش معنی تازه نفس فکر سوخته و شخصی که مضامین دیگران را چون مال غصبی متصرّف کرد و پیش تتبع کامل و ادراک وافی ظاهر است و این نوع استادان مسلّم‌الثّبوت را بسیار واقع شده» (همان، ج ۲، ص۵۳۲).

نکتهٔ دیگر اینکه علی‌رغم تفاوت ماهوی بین ابتذال و توارد، آرزو اغلب آنها را در کنار هم می‌آورد، البته نه بدان معنا که آنها را مترادف می‌داند، بلکه به‌نوعی این دو مفهوم را مقابل «سرقت» قرار می‌دهد. بدین معنی که «سرقت»، در تقابل با «ابتذال» و «توارد» عملی قابل قبول‌تر و موجه‌تر است و سرقت بخشیدنی نیست؛ اما هرگاه بنا باشد بین «توارد» و «ابتذال» یکی را انتخاب کند، طبیعتاً «توارد» را برخواهد گزید. ابتذال یا توارد برای هر شاعر بزرگی ممکن است رخ دهد و امری اجتناب‌ناپذیر است:

«کسی را که در ایجاد معانی بوسعه تمام باشد توارد و ابتذالش پیش می‌آید؛ لهذا استاد محمدقلی سلیم و ملا شیدا را به دزدی تهمت کرده‌اند؛ لیکن نفس‌الامر آن است که شکارانداز صحرای معنی را که در کوه قاف جهد صیدِ پریزاد می‌کند، چه ضرورت پیش آید که چون شعرفهمان صیادپیشه صید بسته گردد و استادان را اکثر توارد اتفاق افتاده. شیخ آذری و هلالی هر دو این مصرع دارند: بگذار که در روی تو بینیم خدا را؛ و همچنین آصف‌خان جعفر و ملا نوعی در این مصرع: که یکتایی نزیبد جز خدا را» (همان، ج۲، ص۵۳۲).

آرزو از شاعری سخن به میان آورده که مدعی سرودن دیوان شعری، بدون حتی یک بیت مبتذل است؛ ولی در عمل در دیوان او هم ابیاتی با مضامین تکراری وجود داشته است:

«میرمحمد افضل ثابت مرحوم مدّعی آن شده بود که ابتذال مطلقاً در کلامش نیست، حتی که قصیده در این باب گفته، پیش یکی از شعرای عصر خود، که از آن جمله فقیر بود، فرستاده و موکّد همین نموده بود که هر که مضمون غیری در شعر من یابد، باید که برآورده، مرا اطلاع دهد. آخر عزیزان ابتذال اشعار ایشان هم برآوردند. با آنکه میر مرحوم کم‌شعر است. آری بعضی ازین فرقه هستند که هرچه گویند بی‌محل گویند. به توارد غزل، غزل گویند. یوسفای نکهت اینها داشت. چنان‌که از ثقات شنیده‌ام که در دکن مثنوی از خود می‌خواند. اتفاقاً بیتی از آن جمله خواند که قدرت به‌جای نکهت مذکور بود. بلی دروغگو را حافظه نمی‌باشد و آن ظاهراً از قدرت‌تخلصی بوده نه از نکهت مذکور؛ و دیگر بعضی از

معاصرین فقیر نیز هستند که قریب دوصد بیت مبتذل از اشعار ایشان برآمده چنان‌که سابق نوشته آمد» (همان، ج۲، ص۵۳۳).

از نظر آرزو حتی شاعری در سطح امیرخسرو نیز از مضمون تکراری و ابتذال به‌دور نمانده است:

«... مجدالدین علی قوسی شوشتری نوشته که سخن‌سنجان هند می‌گویند که امیرخسرو... بیتی گفته که مثل آن در... خمسهٔ نظامی نتوان یافت و آن این است:

قطـــرهٔ آبـــی نخـــورد ماکیـــان تـــا نکنـــد رو بـــه ســـوی آســـمان

و این کمال بی‌انصافی ایشان است. مع‌هذا مضمون بیت از خاقانی است؛ چنان‌که می‌گوید:

مرغ که آبکی خورد رو سوی آسمان کند کوست دعای عافیت بهر بقای شاه را»[1]

(همان، ج۳، ص۱۸۴۵).

ابتذال یا توارد به‌ویژه برای شاعری که در دواوین شعرای مختلف توغل دارد بیش از دیگران اتفاق می‌افتد؛ چرا که این توغل باعث می‌شود بسیاری از معانی و مضامین در ناخودآگاه شاعر شکل بگیرد و در سروده‌هایش تأثیر بگذارد؛ ولی ظاهراً این امر بهانه‌ای برای برخی منتقدان آن دوره به‌وجود آورده بود تا به‌وسیلهٔ آن، شاعری را که نسبت به او کینه و عداوتی داشتند مورد سرزنش و تخطئه قرار دهند؛ مخصوصاً اینکه دزدی مضامین و معانی دیگر شعرا بدترین اتهامی بود که می‌شد به یک شاعر زد و اگر شاعر مورد نظر فرد شناخته‌شده و معتبری، چون حزین لاهیجی بود، این اتهام مخرب‌تر و تحقیرآمیزتر می‌شد.

آرزو به نوع دیگری از اخذ معانی اشاره می‌کند که طبق آن شاعر عمداً مضمونی را که در شعر شاعر ضعیفی، ضعیف به‌کار گرفته شده، اخذ کرده و ساخت و صورت مناسب‌تری بدان داده است:

«بدان که میرزا صائب علیه‌الرحمه بعضی از معانی خوب را که شاعر بد بسته، در عبارت خوب اسلوب بدیع می‌آورد و خود مقر این معنی بود؛ لیکن این را ارباب معانی سرقه نشمرده‌اند؛ چنان‌که در خاتمهٔ تلخیص‌المفتاح مسطور است و نیز میرزای مذکور بعضی از لطایف بزرگان را که در کتب تواریخ دیده،

---

۱. دیوان خاقانی، ص۴۶۴. در آنجا بیت به این صورت مضبوط است:
مرغ که آبکی خورد سر سوی آسمان کند گویی اشارتی است آن بهر دعای شاه را

معانی آن در اشعار خود آورده» (همان، ج۲، ص۵۳۳).

آنچه اینجا مطرح شد، عموماً بر دیدگاه‌های خان‌آرزو تأکید و تمرکز داشت و با مطالعه و جست‌وجو در اغلب آثار ادبی آن دوره، اعم از دواوین و رساله‌های ادبی انتقادی و تذکره‌ها، نمونه‌های متعددی در خصوص سرقت و ابتذال و توارد می‌توان دید. جای آن است که یک تحقیق مفصل و جامع در این خصوص انجام بگیرد.

نقد فنی

علاوه بر مباحثی که در این مقاله و نیز سایر مقالات در زمینهٔ برخی دیدگاه‌های انتقادی آرزو مطرح شده است، وی در برخی آثار خود، اختصاصاً در مورد فنون بلاغت و عروض و قافیه هم نظریاتی دارد و در زمینهٔ معانی و بیان دو رسالهٔ مستقل با عناوین عطیّهٔ کبری (در فن بیان) و موهبت عظمی (در فنّ معانی) نوشته است. آرزو در این دو رساله و نیز در لابه‌لای برخی آثارش، نقدهایی را بر برخی درک و دریافت‌های ادبا و نویسندگان کتب بلاغی از مفاهیم و اصطلاحات بلاغی و نیز عروض و قافیه دارد که در اینجا به برخی از آنها اشاره می‌کنیم.

قافیه

آرزو دقت خاصی در قافیه و تشخیص ایرادات آن دارد. در مجمع‌النفایس چند مورد از ایرادات قوافی را برشمرده و نقد خود را وارد کرده است؛ اما آنچه در این نقدها قابل توجه است، این نکته است که آرزو وقتی این ایرادات را از شاعر بزرگی می‌بیند، سعی در توجیه آن ایراد می‌کند و ظاهراً بزرگ و معروف بودن شاعر می‌تواند توجیهی برای کاستی‌ها و معایب اشعار باشد؛ برای نمونه در مورد ایراد قافیهٔ بیتی از صائب می‌گوید:

«گل‌اندامی که من دارم نظر بـر روی گلـرنگش زِ رنـگِ آفتـابی، آفتـابی می‌شـود رنگـش

مخفی نماند که در صحتِ قافیهٔ این بیت سخن است؛ زیرا که لفظ «رنگ» به یک معنی مکرر آمده. لطف آنکه جناب میرزا صائب از راه بی‌پروایی این قسم جای دیگر نیز آورده و «غیب‌دان» و «نکته‌دان» را در مطلعی قافیه کرده و حق پیش فقیر آن است که چون میرزا علیه‌الرحمه قادر سخن است، لفظ «گلرنگ» و «غیب‌دان» جدا مقرر نموده با کلمهٔ «رنگ» و «نکته‌دان» قافیه کرده و همه‌کس را این معنی

سزاوار نیست» (همان، ج۲، ص۹۰۷).

او معتقد است جز شاعر بزرگ و صاحب‌نام کسی نمی‌تواند این اشتباه را مرتکب شود. این اظهار نظر البته متعصبانه و عجیب است و مخصوصاً از آرزو که در نقدهایش نهایت دقت و انصاف را دارد، این نوع اظهار نظر بعید است. در جای دیگر نیز می‌گوید:

«گفتم[1] ز کوی او گذرم پاسبان شدم رفتم که گشت باغ کنم باغبان شدم

ملاطغرای مشهدی در صحت قافیهٔ «پاسبان» و «باغبان» شک دارد، بلکه این را غلط پنداشته و قطعه‌ای در این باب گفته و در واقع که این جای تردد است. جناب حضرت صائب «نکته‌دان» را با «خرده‌دان» قافیه نموده؛ اما چه توان کرد، با مثل میرزا صائب در این مقدمه سهل نمی‌توان پیچید» (همان، ج ۳، ص۱۴۴۵).

یعنی اگر شاعر گمنامی نکته‌دان را با خرده‌دان قافیه می‌کرد، می‌شد از وی ایراد گرفت؛ ولی چون این خطا از صائب سرزده با او «سهل نمی‌توان پیچید». باری، از این نوع اظهارنظر اگر صرف‌نظر کنیم، دقت وی در تشخیص این معایب و ایرادات ستودنی است. نمونهٔ دیگر از همین نوع:

«گه به مسجد دلِ ما گاه به میخانه رود چون گدایی که ازین خانه به آن خانه رود

فقیر آرزو گوید که قافیهٔ «خانه» و «میخانه» جای حرف است» (همان، ج۲، ص۱۰۰۲).

نمونه‌ای دیگر از ذکر ایراد قافیه:

«در عرصهٔ دهر آدمی پیدا نیست ور هست درو به‌جز کمی پیدا نیست

عالم به سواد چشم خوبان ماند کِش مردم هست و مردمی پیدا نیست

فقیر آرزو گوید که در این رباعی با وجود تفاوت یای معروف و مجهول اختلاف حرکت ماقبل روی که میم است، واقع شده، هرچند این معنی در قید جایز داشته‌اند در صورت آمدن وصل؛ لیکن در اختلاف حرکت ماقبل روی در این صورت هم نظر است» (همان، ج۳، ص۱۶۷۹).

منظورش قافیه کردن «مردُمی» با حرکت ماقبل روی «ـُ» با کلمات «آدَمی» و «کَمی» با حرکت «ـَ» است که آرزو می‌گوید این نوع قافیه کردن محلّ تردید است و صحیح نیست.

ظاهراً برخی شعرای دورهٔ صفویه، لهجه و تلفظ محلی را نیز در قافیه دخالت می‌داده‌اند و باعث به‌وجود آمدن اغلاط بی‌شمار قافیه‌ای می‌شدند؛ مثلاً گویا در برخی نواحی «فتان»

۱. متن: گویم.

را «فتون» تلفظ می‌کردند و در شعر نیز آن را با کلماتی چون «خون»، «مجنون» و... قافیه می‌کردند. از نظر آرزو این نوع قافیه‌سازی اصلاً صحیح نیست؛ چرا که نه در سنت شعری فارسی سابقه داشته و نه علمای قافیه چنین بحثی را مطرح کرده‌اند:

«از خانــه بــه پیرایــهٔ گلگــون به‌درآیــد چون اشک که از دیدهٔ پرخـون به‌درآیـد
از شــوق صــدای جــرس ناقــهٔ لیلــی جان رقص‌کنان از تـن مجنـون به‌درآیـد
هر فتنه که در کوی محبت علم افراخت از خانهٔ آن نرگس فتان به‌درآید

فقیر آرزو گوید که بنای قافیه این غزل بر «واو» است مثل خون و فسون و این عزیز لفظ «فتان» را در گذار قافیهٔ آن آورده و ظاهراً این بیت را بنابر لهجه گذاشته و اکثر اهل عراق خصوصاً اهل قم و کاشان الفی را که بعد آن نون واقع شود، «واو» خوانند؛ چنان‌که «زبان» را «زبون» و «نان» را «نون» گویند و این قسم غالباً صحیح نباشد؛ زیرا که هیچ‌کس از قدما و متأخرین چنین قافیه نکرده و هیچ‌یک از علمای قافیه ذکر آن نکرده و تجویز ننموده. و اینکه مخلص کاشی لفظی در شعر خود آورده که بنای لطف شعر بر آن است چنان‌که گوید:

کار معجون کمونی می‌کند پیکان او

نیز سخن در صحت آن است و هرچند در شعر والهی غلط کاتب گمان برده. فکر کردم که لفظ دیگر به‌جای آن به‌هم رسد، نرسید، مگر آنکه گویند به جای «نرگس فتان» «چشم پُر افسون» بود لیکن مناسب فتنه، فتان است (همان، ج ۳، ص۱۷۸۷؛ نیز نک: ج ۳، ص۱۸۴۳؛ همو۸، ص۷۷).

ظاهراً ایرادات مختلف قافیه در دورهٔ آرزو در حدی بود که دیگر کسی آنها را ایراد به‌حساب نمی‌آورد و به‌راحتی انواع عیوب قافیه (اعم از ایطای جلی، ایطای خفی و...) را در شعر به‌کار می‌بردند و هیچ قباحتی برای عیوبش قائل نبودند. آرزو که به‌شدت مخالف وجود عیوب قافیه در شعر بود، این موضوع را متذکر شده است:

«بس که دشمن شده بسیار مرا زان کاکل کشته خواهیم شد آخر بـه سـر آن کاکـل

فقیر آرزو گوید که در قافیهٔ این بیت خللی هست و آن ایطای جلی است و طرفه‌تر آنکه بعضی از رؤسای [کذا] متأخر «عیب‌دان» و «خرده‌دان» را قافیه کرده‌اند و هیچ قباحت نمی‌دانستند» (آرزو ۹، ج۱، ص۳۵۹؛ نیز نک: ج۱، ص۳۸۷).

ایرادات وزنی

این نوع ایراد نیز در شعر شاعران دورهٔ صفویه به‌وفور یافت می‌شود و آرزو هرجا موردی را دیده، آن را گوشزد کرده است[۱]. البته در تذکرهٔ مجمع‌النفایس ایرادات وزنی بی‌شمار است و دقیقاً دانسته نیست این موارد به ضعف تصحیح مصحح مربوط می‌شود، یا ایرادات وزنی خود شعر. با این حال آرزو به چند نمونه اشاره کرده است؛ برای نمونه:

«به عقد دختر رز نیست سبحه در کارم که کار خیر نیازی به استخاره ندارد

فقیر آرزو گوید که وزن این هر دو مصرع یکی نیست، چنان‌که بر موزون‌طبع ظاهر است» (همان، ج۳، ص۱۴۹۰).

در بعضی موارد هم برای دفع دخل مقدر، به توجیه مواردی می‌پردازد که از نظر او ممکن است تردیدی در ذهن مخاطبان در خصوص وزن شعر ایجاد شود:

«اول سبق تو ابجد آمد یعنی بر سیرت ابّ و جدّ خود باید بود

مخفی نماند که لفظ «اب» مشدد نیست که در فارسی مخفف شده. در این صورت موزونیت این شعر محل تأمل باشد و می‌توان گفت که فارسیان در بعض مواقع حرف مخفف را بنابر قدرت [کذا؛ ظ: ضرورت] مشدّد سازند؛ مثل لفظ «عمر» که به تشدید در اشعار استاذه [کذا؛ صحیح: اساتذه] آمده» (همان، ج۳، ص۱۶۴۰).

آرزو معتقد است برای رفع ایراد وزن، می‌توان واژه‌ای را مشدّد کرد. در این زمینه هم به فارسی‌گویان استناد می‌کند، البته بدون ذکر سند[۲].

ایرادات مربوط به فن معانی

در لابه‌لای نوشته‌های آرزو بعضاً نقدهایی به برخی اشتباهات شعرا که به فن معانی مربوط

---

۱. البته توجه به ایرادات وزنی در تذکره‌ها مسبوق به سابقه است و مخصوص آرزو نیست. به‌عنوان نمونه تقی اوحدی در عرفات‌العاشقین (ج ۵، ص۳۰۳۹-۳۰۴۱) ذیل مدخل غیرتی شیرازی گزارشی از جلسهٔ ظاهراً ادبی ارائه داده که در آن غیرتی شعری خوانده که دارای ایرادات وزنی و قافیه‌ای است که نهایتاً هم مجلس به جنجال کشیده شده است.

۲. آرزو بحث‌هایی هم در مورد «سکتهٔ» عروضی دارد که برای پرهیز از اطالهٔ کلام بدان نپرداختیم؛ به‌ویژه اینکه در بحث مربوط به سکته که در مورد ابیاتی از حزین لاهیجی است، قضاوت متعصبانه و یک‌سویه دارد. در جایی (آرزو ۱، ص۱۰) بر استفادهٔ حزین از سکته خرده می‌گیرد و می‌گوید «بر طبع سلیم بسیار گرانی می‌کند». با علم به اینکه خودش هم تصریح دارد «سکته» از اختیارات شاعری است؛ اما در جای دیگر (همان، ص۷۱) خودش در نقد بیتی از حزین، واژه‌ای را جایگزین واژه‌ای دیگر می‌کند و وقتی بعد از این پیشنهاد متوجه وجود «سکته» در بیت می‌شود می‌گوید «این هرچند سکته دارد؛ لیکن سکتهٔ خفیفه، و آن حرکتی است که در اشعار اساتذه بیش از حد است».

می‌شود، به چشم می‌خورد. آرزو به‌ویژه با تألیف موهبت عظمی در فن معانی نشان داده، به مباحث این فن نیز تسلط دارد و به‌خوبی به ظرایف و جزئیات این فن آشناست. نمونه‌هایی را جهت آشنایی علاقه‌مندان ذکر می‌کنیم:

«مـــر او را رســـد کبریـــا و منـــی که ملکش قدیم است و ذاتش غنی

و رشیدی گوید که در این قسم مقام معنی «حَصر» بدون کلمهٔ «مر» حاصل می‌شود و این خطاست، چه حصر امری است که قابل زیادت و نقصان است و تحقیق آن در کتاب دیگر[1] نوشته‌ام» (آرزو ۲، ص۳).

«ای شهسوار قصد دل و جان چه می‌کنـی جان می‌بریّ و غارت ایمان چه می‌کنی

فقیر آرزو گوید در صحّت مصرع دوّم تردّد است؛ زیرا که عطف انشا است بر اخبار و بعد تتبّع ظاهر می‌شود که این معنی خیلی مکروه است و اگر گویند جملهٔ دوم استفهام انکاری است که حکم مثبت دارد، گوییم در این صورت در حکم نهی خواهد بود و آن نیز انشا است فتدبّر» (همو ۹، ج۲، ص۴۵۶).

نمونه‌هایی از اشاره به ضعف‌های لفظی و معنوی هم در خلال آثار آرزو دیده می‌شود. مورد ذیل از این نمونه‌هاست:

«می‌توان انصاف کرد آخر که اول حق کیست در هـلاک کـوهکن پرویـز بی‌تقصـیر بـود

لیکن این شعر خالی از ضعف لفظی و معنوی نیست» (همان، ج ۳، ص۱۵۸۵).

نتیجه‌گیری

پس از بررسی همه جانبهٔ دیدگاه‌های انتقادی آرزو می‌توان گفت که او به نقد ادبی هویّتی مستقل بخشید و آن را از ردیّه‌نویسی و رویکرد ذوقی و استحسانی به نقد علمی تبدیل کرد. صرف‌نظر از اینکه موافق دیدگاه‌های آرزو باشیم یا نه، باید بپذیریم که آرزو و منتقدان همعصر او برای زیبایی‌شناسی معیار و ملاک تعریف و تعیین کردند؛ حتی اگر این معیارها با دیدگاه‌ها و تفکّرات نسل امروز همخوانی نداشته باشد، باز هم بررسی آنها از جهت تاریخ تطور نقد ادبی در زبان و ادب فارسی از اهمیت بسزایی برخوردار است و نادیده گرفتن این مقطع تاریخی، نادیده گرفتن بخش مهمی از تاریخ زبان و ادب فارسی است.

۱. منظور موهبت عظمی (ص۱۵۴-۱۵۵) است.

منابع

آرزو (۱)، سراج‌الدّین علی‌خان، تنبیه‌الغافلین، مقدمه، تصحیح و تحشیهٔ سید محمد اکرم، دانشگاه پنجاب، لاهور، ۱۴۰۱ق.
ـــــــ (۲)، خیابان گلستان، به تصحیح مهرنورمحمدخان، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام‌آباد، ۱۳۷۵.
ـــــــ (۳)، داد سخن، مقدمه، تصحیح و تعلیقات سید محمد اکرم، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، راولپندی، ۱۳۵۲.
ـــــــ (۴)، سراج منیر، ضمیمهٔ کارنامهٔ منیر لاهوری، مقدمه، تصحیح و تحشیهٔ سیّدمحمد اکرم، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام‌آباد، ۱۹۷۷م.
ـــــــ (۵)، شرح قصاید عرفی، دست‌نویس کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، ش۲۰۹۱۱.
ـــــــ (۶)، شکوفه‌زار (شرح اسکندرنامهٔ نظامی)، دست‌نویس کتابخانهٔ مولانا آزاد، دانشگاه اسلامی علیگر، مجموعهٔ سبحان، ش9165525/10s.
ـــــــ (۷)، عطیّهٔ کبری و موهبت عظمی، تصحیح سیروس شمیسا، فردوس، تهران، ۱۳۸۱.
ـــــــ (۸)، مثمر، با تصحیح، مقدمه و حواشی ریحانه خاتون، انستیتو مطالعات مرکزی هند و آسیایی، کراچی، ۱۹۹۱م.
ـــــــ (۹)، مجمع‌النفایس، ج۱، باتصحیح زیب‌النّسا سلطانعلی، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام‌آباد، ۱۳۸۳؛ ج۲، به کوشش مهرنورمحمدخان، ۱۳۸۵؛ ج۳، به تصحیح سرفراز ظفر، با همکاری زیب‌النساء سلطانعلی، ۱۳۸۵.
آزاد بلگرامی، میر غلامعلی، خزانهٔ عامره، مقدمه، تصحیح و تعلیقات هومن یوسفدهی، کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، تهران، ۱۳۹۳.
اوحدی بلیانی، تقی‌الدین، عرفات‌العاشقین و عرصات‌العارفین، تصحیح آمنه فخراحمد و ذبیح‌اللّه صاحبکاری، زیرنظر محمد قهرمان، میراث مکتوب و کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، تهران، ۱۳۸۹.
تقی کاشی، جنگ، دست‌نویس کتابخانهٔ مرکز احیاء میراث اسلامی، قم، ش۱۰۶۶.
بایرام‌حقیقی (۱)، رقیه، مقدمه بر خلاصة‌الاشعار و زبدة‌الافکار (بخش آذربایجان و نواحی آن)، تقی کاشی، میراث مکتوب، تهران، ۱۳۹۵.
ـــــــ (۲)، «نگاهی به تکوین نظریه و اصطلاح وقوع»، شبه‌قاره (ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان)، ش۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۳.
بگ‌جانی، عباس، «عبداللطیف عباسی و تصحیح مثنوی معنوی»، شبه‌قاره (ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان)، ش ۴، بهار و تابستان ۱۳۹۴.
جامی، عبدالرحمن، بهارستان، به تصحیح دکتر اسماعیل حاکمی، اطلاعات، تهران، ۱۳۸۷.

حافظ، شمس‌الدین محمد، دیوان، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل‌خانلری، خوارزمی، تهران، ۱۳۶۲.
حاکم لاهوری، عبدالحکیم، مردمِ دیده، به کوشش سیّدعبداللّه، لاهور، ۱۹۶۱م.
خاقانی، افضل‌الدین بدیل، دیوان، به تصحیح سید ضیاءالدین سجادی، زوار، ۱۳۸۸.
رحیم‌پور، مهدی، بر خوان آرزو، مجمع ذخایر اسلامی، قم، ۱۳۹۱.
سعدی، مصلح‌الدین، گلستان، تصحیح و توضیح دکتر غلامحسین یوسفی، خوارزمی، تهران، ۱۳۸۷
سودای دهلوی، میرزا محمدرفیع، عبرت‌الغافلین، مقدمه، تصحیح و تعلیقات شریف حسین قاسمی، مرکز تحقیقات فارسی رایزنی فرهنگی سفارت جمهوری اسلامی ایران، دهلی‌نو، ۲۰۱۱م.
شفیعی‌کدکنی (۱)، محمدرضا، با چراغ و آینه، سخن، تهران، ۱۳۹۱.
ـــــــ (۲)، شاعری در هجوم منتقدان، آگه، تهران، ۱۳۷۵.
ـــــــ (۳)، صور خیال در شعر فارسی، آگه، تهران، ۱۳۷۸.
ـــــــ (۴)، «مسائل سبک‌شناسی از نگاه آرزو»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد، ش۱۴۱، تابستان، ۱۳۸۲.
شفیعیون، سعید، «تزریق نوعی نقیضهٔ هنجارستیز طنزآمیز در ادبیات فارسی»، ادب‌پژوهی، ش۱۰، زمستان ۱۳۸۸.
شمس قیس رازی، المعجم فی معاییر اشعار العجم، به تصحیح محمد قزوینی، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران، ۱۳۶۰.
صهبایی (۱)، امام‌بخش، قول فیصل، مطبع نظامی، کانپور، ۱۸۶۲م.
ـــــــ (۲)، کلیات، به اهتمام محمد عبدالرّحمن، کانپور، ۱۲۹۶ق.
طغرای مشهدی، رسائل، تحقیق و تصحیح سیدمحمد صاحبی، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، تهران، ۱۳۹۷.
عرفی شیرازی، کلیات، به کوشش و تصحیح ولی‌الحق انصاری، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۸.
عسکری، ابوهلال، کتاب الصناعتین، تحقیق علی محمد البجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم، دارالفکر العربی، مصر، ۱۳۷۱ق.
فتوحی، محمود، «سبک هندی»، دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی در شبه‌قاره، ج۳، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ۱۳۹۲.
میرمحسن اکبرآبادی، محاکمات‌الشعرا، دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه پنجاب لاهور (مجموعهٔ شیرانی)، ش4486/1436.
نذیر احمد و کبیراحمد جائسی، «عبداللطیف عباسی گجراتی و نسخهٔ‌انتقادی مثنوی‌اش»، قند پارسی، ج۲، بنیاد موقوفات افشار، تهران، ۱۳۸۳.
نصرآبادی، محمدطاهر، تذکرهٔ نصرآبادی، به کوشش احمد مدقّق یزدی، دانشگاه یزد، یزد، ۱۳۷۹.

نظامی گنجوی، شرف‌نامه، تصحیح و حواشی وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، قطره، تهران، ۱۳۹۲.
واله داغستانی، علی‌قلی، ریاض‌الشعرا، به تصحیح محسن ناجی نصرآبادی، اساطیر، تهران، ۱۳۸۴.
همایی، جلال‌الدین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، نشر هما، تهران، چ۱۴، ۱۳۷۷.
یوسفی، غلامحسین، مقدمه و شرح نسخه‌بدل‌ها بر گلستان سعدی، خوارزمی، تهران، ۱۳۸۷.

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۸/۲۳
تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۱/۱۴
(صفحه ۴۹-۶۲)

نفوذ طریقت عشقیه در هندوستان به روایت شیخ قاضِن شطاری

دکتر محمدرضا عدلی*

چکیده

سلسلهٔ عشقیه یا شطاریه، سلسله‌ای است که شاه‌عبداللّه شطاری در قرن نهم هجری آن را در هند رواج داد. شاه‌عبداللّه از شرق تا غرب هند سفر کرد و مردمان را به این طریقت دعوت نمود و سرانجام در مندو مقیم شد و در همان‌جا درگذشت. طریقت او به‌واسطهٔ خلیفه‌اش شیخ قاضِن در شرق هند گسترش یافت. در این مقاله می‌کوشیم نشان دهیم شاه‌عبداللّه خود را ادامه‌دهندهٔ سنت صوفیان اهل عشق و محبت خراسان می‌دانست و به تفاوت شیوهٔ سلوک خود با روش متداول در هند آگاه بود. پیش از شاه‌عبداللّه شیخ نجم‌الدین کبری از طریق اهل محبت با عنوان طریق شطار یاد کرده بود؛ اما این اصطلاح در کلام وی یک لفظ عام بود و اختصاص به سلسله‌ای خاص نداشت. در واقع، این شاه‌عبداللّه بود که با تکیه بر این مفهوم سلسله‌ای بنیان نهاد و کوشید در چهارچوبی مشخص بدان سامان بخشد.

کلیدواژه‌ها: شطاریه، عشقیه، شیخ عبداللّه شطاری، شیخ قاضِن شطاری، معدن الاسرار، شیخ نجم‌الدین کبری.

* استادیار گروه ادیان و عرفان دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی moh.adli@iauctb.ac.ir

مقدمه

سلسلهٔ عشقیه یا شطاریه از سلسله‌های صوفیه است که شیخ عبداللّه شطاری (وفات: ۸۹۰ ق) آن را در شبه‌قارهٔ هند رواج داد. شطاریان سند خرقهٔ خود را به بایزید بسطامی و به‌واسطهٔ وی به امام جعفر صادق(ع) می‌رسانند (غوثی شطاری، ص۲۶۲؛ عبدالرحمن چشتی، ص۳۵۴). بدین‌ترتیب، آنان خود را منشعب از هیچ‌یک از سلسله‌های فعال در هند، همچون سهروردیه، کبرویه، چشتیه و... نمی‌دانند، بلکه تاریخ سلسلهٔ خود را به مشایخ سده‌های آغازین تصوف و فراتر از آن به نبی اکرم(ص) پیوند می‌زنند. چنان‌که شیخ محمد غوث گوالیاری (وفات: ۹۷۰ ق) در ذکر سند خرقهٔ خود می‌نویسد: «این مشرب [را] حضرت رسالت به حضرت امیرالمؤمنین، شاه مردان علی کرّم اللّه وجهه، تلقین کردند». سپس می‌گوید: «هو [= علی] لقن للحسین الامام و هو لقن الامام زین العابدین» و بعد سایر مشایخ سلسله را نام می‌برد: امام محمد باقر، امام جعفر صادق، بایزید بسطامی، خواجه محمد مغربی، خواجه الاعرابی یزید عشقی، ابالمظفر مولانا ترک طوسی، ابوالحسن خرقانی، خداقلی ماوراءالنهری، محمد عاشق، محمد عارف، شاه‌عبداللّه شطاری، شیخ قاضن شطاری، هدایت‌اللّه سرمست و شیخ حاجی حمید ظهور (محمد غوث، برگ ۴۱۷-۴۱۹).

شیخ عبداللّه[۱] از صوفیان خراسان بود، او مدتی را در بخارا و نیشابور به‌سر برد و پس از آن به عراق و آذربایجان سفر کرد. سپس به توصیهٔ مرشدش به هند رفت تا مشرب عشقیهٔ شطاریه را در آن سرزمین رواج دهد. او در هندوستان به شیوه‌ای خاص مردم را به طریقت خود دعوت می‌کرد. او خود لباس سلطانی پوشیده و صوفیانِ ملازمش، درحالی‌که عَلَم افراخته و نقاره می‌نواختند، در لباس سپاهیان وی را همراهی می‌کردند. در اثنای راه هم به هر بوم و بقعه که می‌رسید به مشایخ آن سرزمین پیغام می‌فرستاد: «اگر کسی معنی کلمهٔ توحید را بهتر از من دریافته است آن را به من بیاموزد وگرنه بی‌رنج و زحمت این معنا را از من فراگیرد» (غوثی شطاری، ص۱۴۷-۱۴۸؛ محدث دهلوی، ص۳۵۰-۳۵۱؛ لعلی بدخشی، ص۱۰۷۴).

به‌نظر می‌رسد نگاه شاه‌عبداللّه به شیوهٔ سلوک صوفیان هند، نگاهی انتقادآمیز بوده است. نشانه‌های متعددی برای اثبات این نظر وجود دارد؛ ازجمله می‌توان به تمجید

۱. عبدالله بن حسام‌الدین بن عبدالله بن رشید بن ضیاءالدین بن نجم‌الدین بن جمال بن عمر المعروف شیخ الشیوخ شهاب‌الدین سهروردی (شیخ قاضِن، برگ۷۴؛ غوثی شطاری، ص۱۴۷).

طعنه‌آمیز شیخ عبداللّه در حق شیخ حسام‌الدین مانکپوری، از مشایخ سلسلهٔ چشتیه، اشاره کرد: آن هنگام که شیخ عبداللّه به شیوهٔ معمول خود از حسام‌الدین خواست که چیزی به او بیاموزد یا آنکه بالعکس خودش چیزی به وی تعلیم دهد، شیخ حسام‌الدین به تواضع گفت: من چیزی ندارم که به خدمت شما اظهار نمایم و هنوز سخن پیران خود را به‌درستی ادراک نکرده‌ام که بخواهم جزئی دیگر برآن بیافزایم. این پاسخ در نظر شیخ عبداللّه چنان پسندیده آمد که در وصف شیخ حسام‌الدین گفت: «الحمد اللّه در هندوستان یک عارف کامل دیدم» (خویشگی قصوری، ص۵۳۹). باری برای بسط بیشتر این اندیشه نخست لازم است اصطلاح شطاریه را با دقت بیشتری بررسی کنیم.

عشقیه یا شطاریه

سلسله‌ای که شیخ عبداللّه سعی در ترویجش داشت، به نام‌هایی چند معروف بوده است: «عشقیه»، «شطاریه»، «طیفوریه» و «بسطامیه». در گلزار ابرار آمده است: «این سلسله را در ایران و توران عشقیه خوانند و در دارالملک روم بسطامیه نامند» (غوثی شطاری، ص۱۴۸؛ نیز نک: trimingham,p. 98; rizvi, p. 151). گاه نیز دو لفظ عشقیه و شطاریه، به‌صورت ترکیبِ «عشقیه شطاریه» در کنار هم یا به‌صورت جدا به‌کار می‌رفته است (غوثی شطاری، ص۲۶۲؛ شیخ قاضن، برگ۱۳۹). از سویی دیگر، سنوسی (۱۲۰۲-۱۲۷۶ق) «غوثیه» و «عشقیه» را دو طریقهٔ منشعب از شطاریه معرفی می‌کند (سنوسی، ص۳). معصوم‌علیشاه (۱۲۷۰-۱۳۴۴ق) نیز در طرائق الحقائق شطاریه را شعبه‌ای از طیفوریه می‌داند و سپس شطاریه را به دو فرقهٔ «شطاریه طبسیهٔ گیلکیه» و «عشقیه» تقسیم می‌کند (ج۲، ص۱۵۱). به‌هر روی، در خصوص این عناوین تا حدی آشفتگی وجود دارد و نسبتِ دقیق طیفوریه، شطاریه و عشقیه به روشنی دانسته نیست؛ چرا که گاه آنان را کاملاً مترداف با هم در نظر گرفته‌اند، گاه یکی را فرع بر دیگری دانسته‌اند. در اینجا ذکر این نکته نیز ضروری است که نام ابویزید عشقی یا ابوالحسن عشقی در سلسلةالنسب شطاریه (محمد غوث، برگ ۴۱۸؛ غوثی شطاری، ص۱۴۷؛ معصوم‌علیشاه، ج۲، ص۱۵۱) می‌تواند دال بر آن باشد که احتمالاً سابقهٔ استفاده از لفظ «عشقیه» به پیش از رواج لفظ «شطاریه» بازمی‌گردد و ظاهراً عنوان شطاریه همزمان با فعالیت‌های شیخ عبداللّه باب شده است.

در مکتوبات مشایخ شطاریه پیشینهٔ مشرب شطار را مربوط به عهد پیامبر اکرم(ص) می‌دانند و در نتیجه این مشرب را با سنت نبوی پیوند می‌زنند. چنان‌که در معدن الاسرار آمده است:

«وجه تسمیهٔ شطار این است که بنده به طرفة العین در این شغل به خدا می‌رسد و شنیده باشد که علم شطار حضرت رسالت صلی اللّه علیه و سلم را جبرئیل صلوة اللّه علیه وحی آورد و تلقین علم شطار کرد و بعده حضرت رسالت(ص) نماز نوافل را قصر کردند مجاهده و مکاهده ظاهری کم کردند و به شغل مشرب شطار مشغول می‌ماند؛ بعده امیرالمؤمنین علی رضی اللّه عنه به حضرت رسالت(ص) عرض‌داشت کرد یا رسول اللّه پیش از این، این نوع شغل نمی‌دیدم؛ بعده حضرت رسالت(ص) فرمود: یا علی اخی جبرئیل علم شطار که عمل باطنی است مرا تلقین کرد و بدان شغل می‌مانم. بعده امیرالمؤمنین علی رضی اللّه عنه التماس کرد: یا رسول اللّه! این مشرب شطار مرا تلقین کن؛ اگر تلقین نکنی زهرهٔ من بطرقد. بعده حضرت رسالت(ص) امیرالمؤمنین(رض) را علم شطار با شرایط تلقین کرد. من عن به حضرت سلطان المرشدین شیخ عبداللّه... علم مشرب شطار از سلک صحیحه رسید» (شیخ قاضن، برگ ۱۳۰-۱۳۱).

با این حال می‌دانیم که همهٔ سلاسل صوفیه سلسلةالنسب خود را به پیامبر اکرم(ص) می‌رسانند و غالباً برای اثبات این قبیل مدعیات سند تاریخی در دست نیست. ازاین‌رو، برای یافتن پیشینهٔ لفظ شطار باید به دنبال سندی تاریخی باشیم. از این حیث، نام شیخ نجم‌الدین کبری می‌تواند راهگشا باشد؛ چرا که در رساله‌های اولیهٔ شطاری از او به‌عنوان یکی از پیشگامان علم شطار یاد شده است؛ ازجمله در معدن اسرار از قول شیخ عبداللّه شطاری چنین روایت شده است: «این ضعیف در طلب حق تا شهر مغرب رفته و... در هر شهری که می‌رسیدی تفحص درویشان می‌کردم و شغل باطن می‌پرسیدم؛ [اما] جایی ندیدم و نشنیدم و فاضل از علم شطار نیافتم و در هیچ خانواده و هیچ جای و در هیچ کتاب علم مشرب شطار ندیدم مگر در رسالهٔ خواجه نجم‌الدین کبری... و در آن هم شغل مشرب شطار بیان نکرده به‌سبب آنکه تا نامحرم و نااهل در این علم مشرب شطار دخل و اطلاع نیابد» (همو، برگ ۱۳۱).

همچنین در جواهر خمسه محمد غوث می‌نویسد: «حضرت ابوالجناب شیخ نجم‌الدین کبری می‌فرماید طریق السائرین الی اللّه و الطائرین باللّه هو الطریق الشطار من اهل المحبة السالکین بالجذبة فالواصلان من هم فی البدایات اکثر من غیرهم فی النهایات» (محمد غوث، برگ۴۱۷).

این جملات مأخوذ از رسالهٔ الاصول العشرة نجم‌الدین کبری است. در این رساله، نجم‌الدین نخست حدیث معروفِ «الطرق الی اللّه تعالی بعدد انفاس الخلائق» را نقل می‌کند و پس از آن به معرفی سه طریق «أقرب» می‌پردازد؛ یعنی طریق اخیار، ابرار و

شطار. راه نخست راه کسانی است که بر نماز، روزه، خواندن قرآن، رفتن به زیارت و جهاد با کفار تأکید می‌کنند. راه دوم راه کسانی است که بر طریق زهد و ریاضت‌اند و راه سوم مخصوص «اهل محبت» است، یعنی «راه شوخان و بی‌باکان که محبت بر ایشان مستولی است» (لاری، ص۳۶). از نظر نجم‌الدین کبری این طریق نسبت به دو طریق دیگر ارجح است؛ زیرا که رهروان آن زودتر به مقصد می‌رسند و طریقی است که به مرگ اختیاری می‌انجامد. سپس شیخ نجم‌الدین ۱۰ اصلی را که طریق شطار بر آن استوار است ذکر می‌کند (نجم‌الدین کبری، ص۹۰-۹۱).

این تقسیم‌بندی سه‌گانه را صوفیان شطاریه در آثارشان به‌کرات آورده‌اند. مؤسس سلسله، شیخ عبداللّه، نخستین کسی بود که این گفتهٔ نجم‌الدین کبری را در رساله‌اش، موسوم به لطائف غیبیه[1]، آورد (به نقل از غوثی شطاری، ص۲۶۳؛ rizvi,p. 154). پس از او خلیفه‌اش، شیخ قاضن (برگ ۹۶، ۱۶۰) و نیز شیخ محمد غوث (برگ۴۱۷) بدان اشاره کرده‌اند. رسالهٔ مهم دیگر در این ارتباط رسالهٔ شطاریه، تألیف شیخ بهاءالدین انصاریِ قادریِ شطاری (وفات: ۹۲۱ ق)، است. وی نیز همچون محمد غوث عیناً عبارات شیخ نجم‌الدین کبری را نقل و آن را به زبان فارسی ترجمه می‌کند (شیخ بهاءالدین، برگ۹-۱۰).

از این شواهد آشکار است که عرفای شطاری دنباله‌روی سنت شیخ نجم‌الدین کبری بوده‌اند. بااین‌حال، آنان سند خرقهٔ خود را نه به نجم‌الدین، بلکه به بایزید بسطامی اسناد می‌دهند. جالب آنکه در سلسلةالنسب خود نیز از نجم‌الدین کبری یاد نمی‌کنند؛ درحالی‌که، طبق برخی از روایات گفته می‌شود شیخ محمد عارف، مرشد شیخ عبداللّه، به‌واسطهٔ چهار شیخ سلسلهٔ ارادتش به نجم‌الدین کبری می‌رسید (لعلی بدخشی، ص۱۰۷۲). همچنین گفته‌اند شیخ عبداللّه در نیشابور به خدمت شیخی رسید، به نام مظفر کتانی، که می‌توانست ظرف سه روز خلوت مرید را به مقام وصول برساند. این مظفر کتانی نیز با سه واسطه به شیخ نجم‌الدین کبری متصل می‌شد (همو، ص۱۰۷۳؛ غوثی شطاری، ص۱۴۷)؛ اما ظاهراً اینها برای راه یافتن نام نجم‌الدین کبری به سلسلهٔ شطاریه کافی نبوده است. شاید بدان دلیل که سلسلهٔ کبرویه پیش از این شکل گرفته بود و شطاریان نمی‌خواستند

۱. مؤلف مقاله به این رساله دسترسی نداشته است؛ اما خلاصه‌ای از آن در چند کتاب دیگر نقل شده است که به آنها اشاره کرده‌ایم.

یکی از فرقه‌های این سلسله به‌شمار روند.

بنابراین می‌توان گفت شیخ عبداللّه با تأسیس سلسلهٔ شطاریه کوشید آن طریقی را که به گفتهٔ وی شیخ نجم‌الدین به‌طور سرپوشیده بیان کرده بود، آشکار نماید و اصول تربیتی خود را بر مبنای طریق اهل عشق استوار سازد و با این شیوهٔ جدید «ظلمتکدهٔ هندوستان را فروغ‌آباد» گرداند (غوثی شطاری، ص۲۶۳).

پس لفظ شطاریه، به‌عنوان یکی از سلاسل صوفیه، از عهد شیخ عبداللّه شطاری به بعد رواج یافته است؛ اما لفظ شطار به‌معنی عام، به‌معنی صوفیان طریقت عشق پیش از شاه‌عبداللّه نیز متداول بوده است. گفته‌اند شَطّار لقبی بود که مرشدِ شاه‌عبداللّه، شیخ محمد عارف، بدو داده بود (عبدالرحمن چشتی، برگ ۳۵۵). واژهٔ شَطّار[1] چنان‌که از معنایش برمی‌آید بر «زیرکی» و «چابکی» دلالت دارد (دهخدا، ج۹، ص۱۴۲۸۰؛ انوری، ج۵، ص۵۱۲۴). غوثی شطاری وجه تسمیهٔ این طریقه را در آن می‌داند که پیرانش از مشایخ سایر سلسله‌ها در سلوک «تیزتر» و «گرم‌روتر»اند (غوثی شطاری، ص۱۴۸)، بنابراین زودتر به وصال معشوق می‌رسند.

ازاین‌رو، شیخ عبداللّه می‌کوشید شیوهٔ سلوک خود را در هندوستان رواج دهد؛ شیوه‌ای که وی در مکتب عرفانی خراسان تعلیم دیده بود. در ادامه شواهدی را برای این فرضیه ارائه می‌نماییم. غالب این شواهد مأخوذ از رسالهٔ معدن الاسرار فی بیان مشرب شطار، اثر شیخ قاضن شطاری است. شیخ قاضِن که خلیفهٔ شیخ عبداللّه بود تعالیم مرشد خویش را در این رساله گرد آورده است. او بیش از ۳۰ مرتبه از شیخ خویش یاد می‌کند و حکایات یا جملاتی را از وی نقل می‌نماید.

---

۱. جلال‌الدین همایی این لفظ را به‌صورت شُطّار می‌خواند و آن را جمع کلمه «شاطر» در نظر می‌گیرد؛ زیرا بر این باور است که وقتی این لفظ در کنار دو واژهٔ اخیار و ابرار به‌کار رفته باید به سیاق آنها جمع باشد. وی معتقد است کلمهٔ شَطّار، بر وزن عطار و صفار، را اگر صیغهٔ مبالغه در نظر بگیریم در زبان عربی سابقه ندارد و احتمالاً از مستحدثات فارسی‌زبانان است. در نتیجه «شُطار در اصطلاح اهل طریقت به‌معنی جماعت رندان چُست و چالاک و زرنگ و هوشیار است که زود به مقصد می‌رسند... که مذهب و طریقهٔ آنها عشق است» (همایی، بیست و هشت). نکتهٔ جالب توجه این است که لفظ شطار با واژهٔ رند قابل مقایسه است؛ چراکه لفظ شطار در کاربرد عرفی‌اش به‌معنی «فرد بسیار خبیث» و زرنگ (در مفهوم ناخوشایندِ آن) بوده است. حتی عطار در تذکرة‌الاولیاء این واژه را در این معنی اخیر به‌کار می‌برد: «نقل است که عبدالواحد زید مردی شطار بود. مادر و پدرش پیوسته از پی او دویدندی که به‌غایت ناخلف بود» (عطار، ص۳۸۶)؛ اما در کارکرد عرفانی‌اش به‌معنی شخصی است که در طی طریق چالاک است.

شیخ محمد بن علا تِرهُتی مِنیَری هاشمی معروف به شیخ قاضِن خود از مشایخ برجستهٔ سلسلهٔ شطاریه در سدهٔ نهم و دهم هجری بوده است. سال ولادت و وفات وی دانسته نیست؛ اما از نسب او به‌نظر می‌رسد که وی در تِرهُت یا مِنیَر به دنیا آمد، که هر دو شهر در منطقهٔ بِهار در شمال شرق هند واقع شده‌اند. مؤلف معراج الولایه او را شیخ قاضِن منیری می‌خواند (خویشگی قصوری، برگ ۵۳۹ب)؛ اما مؤلف گلزار ابرار به شیخ قاضِن نسبت بنگالی داده است (غوثی شطاری، ص۱۸۴). شیخ قاضِن پس از درآمدن به طریقت شطاری در حاجی‌پور (ویشالی) خانقاهی ساخت و در آنجا به تربیت مریدان اشتغال یافت. مقبرهٔ وی در حاجی‌پورتا امروز باقی مانده است.

به‌نظر می‌رسد حرفهٔ قضاوت در خانوادهٔ شیخ قاضِن موروثی بود. پدرش قاضی علاءالدین و جدش قاضی عالم تِرهُتی نام داشتند (شیخ قاضِن، برگ۹۲). شیخ قاضِن تعلیمات مقدماتی را نزد پدر گذراند، سپس به خدمت خواجه زین‌العابدین، از مشایخ چشتی قصبهٔ شیخ‌پورا، رفت و ۱۲ سال از تعلیمات وی بهره برد. خواجه که مجذوب صدق و اخلاص محمد شده بود دخترش را به عقد وی درآورد. با این حال، به‌نظر می‌رسد که محمد طریقت چشتی را غایت طلب عرفانی خود نمی‌دید، ازاین‌رو، در سلسله‌های دیگری چون فردوسیه، مداریه و طیفوریه طی طریق کرده (Qazi Moin-Uddin ahmad, p. 19-20) و محضر چندین مرشد و پیر را درک کرده بود که ازجملهٔ آنان می‌توان به شیخ عبدالوهاب قادری و شیخ رکن‌الدین در جونپور اشاره کرد (شیخ قاضِن، برگ۱۳۷).

محمد «در طلب مرشد حقیقی» ۱۲ سال سرگردان بود. در این ایام گاهی مکتوبات شیخ شرف‌الدین یحیی منیری را مطالعه می‌کرد (همو، گ۱۳۸). شیخ شرف‌الدین مشهور به مخدومِ جهان از مشایخ سدهٔ ۷-۸ق و از مریدان خواجه نجیب‌الدین فردوسی بود (محدث دهلوی، ص۲۳۱). مزار او در منیر از ایام دور «زیارتگاه خلق» بود (خویشگی قصوری، برگ ۵۲۶ ب). یک روز که شیخ قاضِن بر مزار مخدومِ جهان نشسته بود شنید که شیخ محمد عبدالحکیم از رسالهٔ شیخ عبداللّه شطاری سخن می‌گوید؛ ولی به او التفاتی نکرد و تمام توجه‌اش به زیارت مزار حضرت مخدوم معطوف بود و از نیازش به پیر با او راز و نیاز می‌کرد. هنگامی که بازگشت، به امید آنکه پاسخی از جانب شیخ شرف‌الدین دریافت کند قاصدی را به مزارش فرستاد. قاصد با این بشارت نزد شیخ قاضِن بازگشت که وی را برای ارشاد و تربیت باطنی به شیخ عبداللّه

شطاری حواله کرده‌اند (شیخ قاضِن، برگ۱۰۶-۱۰۷). بدین‌ترتیب، شیخ قاضِن آشنایی خود با شیخ عبداللّه را مرهون حضرت مختوم می‌دانسته است.

شیخ قاضِن پس از دریافت این پیام به عزم ملاقات با شیخ عبداللّه، به همراه شیخ محمد عبدالکریم، رهسپار شهر شادی‌آباد (مندو) شد. وقتی به خانقاه شیخ عبداللّه رسیدند تا سه روز شیخ عبداللّه با وی سخن نگفت. سپس شیخ قاضِن را به حضور پذیرفت و اندکی با او گفت‌وگو کرد. مدتی به همین منوال گذشت و شیخ قاضِن هربار که به ملاقات شیخ عبداللّه می‌رفت با خضوع فراوان و سجده‌کنان نزد وی حاضر می‌شد. پس از اینکه اعتقاد و صدق شیخ قاضِن بر شیخ عبداللّه اثبات گردید به او فرمان داد که «طی کن». «طی کردن» یکی از آداب طریقت شطاریه است، بدین منوال که از مبتدی می‌خواهند پیش از پیوستن به سلسله، سه شبانه‌روز از خوردن و آشامیدن پرهیز کند. اگر این دوره را به‌طور کامل طی کرد آن‌گاه تلقین ذکر را آغاز می‌کنند. شیخ محمد علا نیز از سه‌شنبه تا پنجشنبه طی کرد. در آن زمان، در تابستان سوزان مندو، وی توانست این دوره را به سلامت سپری کند (شیخ قاضِن، برگ۱۰۷).

باری شیخ قاضِن در نقل این سرگذشت اشاره‌ای نمی‌کند که چرا شیخ عبداللّه ابتدا سه روز وی را منتظر نگاه داشت و پس از آن وی را به حضور پذیرفت. ظاهراً این موضوع بدان سبب بود که پیش‌تر، زمانی که شیخ عبداللّه در بنگال طریقت خود را تبلیغ می‌کرد، شیخ قاضِن به وی التفاتی نیافته حتی در حق شیخ عبداللّه درشتی نیز کرده و او را در شمار «یافه‌سرایانی که از خراسان و عراق و پارس فراوان آیند و روند» دانسته بود (غوثی شطاری، ص۱۴۸)؛ اما شیخ عبداللّه به یارانش گفته بود این انکار دیری نمی‌پاید و «سرانجام او را بازگشت به سوی این درویش خواهد بود» (همو، ص۱۸۴؛ وجیه‌الدین اشرف، ج۲، ص۶۳۷-۶۳۸).

به‌هر روی، پیش از آنکه شیخ عبداللّه تلقین ذکر به شیخ قاضِن را آغاز کند، شیخ محمد عبدالکریم بیمار می‌شود، و از شیخ قاضِن می‌خواهد او را در این دم واپسین به پدر و مادرش بازرساند. ازاین‌رو، شیخ قاضِن بر سر یک دوراهی قرار می‌گیرد. در اینجا سخنانی میان شیخ عبداللّه و شیخ قاضِن رد و بدل می‌شود که موجب می‌گردد مهر شیخ قاضِن در دل مرشد شطاری فزون‌تر شود. او به شیخ عبداللّه می‌گوید: «اگر [شیخ

عبدالکریم را به پدر و مادرش] می‌ننمایم بی‌وفایی کرده‌ام. اگر می‌بروم از دین محروم شوم». مرشد از او می‌پرسد: «این زمان چه خواهی کرد؟» قاضن پاسخ می‌دهد: «از دین بازآمدن توانم اما داغ بی‌وفایی بر جبین خود کردن نتوانم». شیخ عبداللّه از این پاسخ مسرور می‌شود و به قاضِن می‌گوید: «تا که از دین و دنیا طالب حق نگذرد به خدایی نرسد». قاضِن از این سخن شیخ بسیارخرسند می‌شود (برگ۱۰۸).

باری، وقتی شیخ عبدالکریم با خانواده‌اش ملاقات می‌کند به‌تدریج سلامتی خود را بازمی‌یابد. ازاین‌رو، شیخ قاضِن از وی جدا می‌شود و بی‌درنگ نزد شیخ عبداللّه بازمی‌گردد. البته این بار با پای پیاده و پس از چهار روز مشقت و زحمت. در این نوبت شیخ عبداللّه با روی خوش او را می‌پذیرد و در شبِ جمعه چهارم ذی الحجهٔ سال ۸۸۰ق به وی ذکر مشرب شطار را تلقین می‌کند (شیخ قاضِن، برگ۱۰۷-۱۰۹). در گلزار ابرار آمده است شیخ عبداللّه پیش از تلقین ذکر به شیخ قاضِن گفته بود باید «رسم و اسم آبای کرام سلسلهٔ خود» را کنار بگذارد و به سلسلهٔ شطاریه وارد شود (غوثی شطاری، ص۱۸۴). شیخ قاضِن در اطاعت از شیخ خویش چنان جدیت نشان می‌دهد که به مقرب‌ترین مرید شیخ عبداللّه بدل می‌شود، تا آنجا که شیخ عبداللّه به او می‌گوید که تمام نعمت‌هایی را که از پیران خود یافته بود به وی داده است و این کار را پیش از آن در حق هیچ مرید دیگری نکرده بود (شیخ قاضِن، برگ ۱۳۳). سرانجام نیز خرقهٔ خلافت بر وی می‌پوشاند و از شیخ قاضن می‌خواهد مشرب خاندان شطاریه را در موطن خویش نشر دهد (غوثی شطاری، ص۱۴۸). بدین‌ترتیب سلسلهٔ شطاریه به‌واسطهٔ فعالیت شیخ قاضِن و خلفایش در منطقهٔ بهار و نواحی اطراف آن گسترش می‌یابد.

شیخ قاضِن سه پسر داشت: شیخ اویس، عبدالرحمن و ابوالفتح. شیخ اویس در زمان حیات پدر درگذشت، ظاهراً زمانی که شیخ قاضِن می‌خواست مسجدی در حاجی‌پور احداث کند برخی از غیرمسلمانان آن شهر معترض شدند و در نزاعی که بر سر این موضوع درگرفت شیخ اویس را به قتل رساندند (Qazi Moin-uddinahmad, p. 26-27). بدین‌ترتیب ابوالفتح خلیفه و جانشین پدر در حاجی‌پور شد (rizvi, vol. 2, p. 154 ؛idem,p. 29). نام کامل او شیخ ابوالفتح هدایت‌اللّه سرمست بوده است. بر طبق روایت گلزار ابرار ظاهراً مرگِ شیخ قاضِن در ایام نوجوانیِ ابوالفتح اتفاق افتاد، ازاین‌رو، تربیت عرفانی وی را شیخ حاجی

حمید، از مریدان شیخ قاضِن، به عهده گرفت؛ اما پس از آنکه تربیت ابوالفتح کامل شد، حاجی حمید خرقه‌ای را که شیخ قاضِن بدو سپرده بود بر شیخ ابوالفتح پوشانید (غوثی شطاری، ص۲۰۲؛ محدث دهلوی، ص۵۰۷). خودِ شیخ حاجی حمید گوالیاری از مشایخ برجستهٔ طریقت شطاریه بود که در گوالیار با شیخ قاضِن ملاقات کرد و در سلک مریدان وی درآمد. یکی از سرشناس‌ترین مشایخ شطاری، یعنی شیخ محمد غوث گوالیاری، مرید و خلیفهٔ حاجی حمید بود (غوثی شطاری، ص۱۹۹، ۲۰۱؛ محدث دهلوی، ص۵۰۶).

از شیخ قاضن چهار رساله بر جای مانده است: معدن الاسرار فی بیان مشرب شطار، که نسخه‌ای خطی از آن در کتابخانهٔ دارالحدیث قم موجود است (مشترک). نسخه‌هایی دیگر نیز در کتابخانهٔ خانقاه منیر و کتابخانهٔ خانقاه شیخ برهان در برهان‌پور نگهداری می‌شود (qazi Moin-uddin ahmad, p. 276). اوراد شیخ قاضِن شطار، مجموعه‌ای از ذکر و دعاست که شیخ قاضِن برای هدایت پسرش شیخ هدایت‌اللّه نگاشته بود. نسخهٔ خطی این رساله در خانقاه شیخ هدایت‌اللّه در حاجی‌پور نگهداری می‌شود (idem,p. 277). رسالهٔ قاضن شطار جزوه‌ای کوچک و ۱۰ برگی است که حاوی اطلاعاتی دربارهٔ طریقت شطاریه و شیخ عبداللّه شطاری است (ibid) و سرانجام مکتوبات شیخ قاضن شطار، دربردارندهٔ مجموعهٔ نامه‌هایی است که شیخ قاضِن خطاب به مریدانش نگاشته بود و نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ خانقاه منیر موجود است (ibid).

مهم‌ترین رسالهٔ شیخ قاضِن، معدن الاسرار، رسالهٔ نسبتاً حجیمی است که در ۶۱ فصل تألیف شده و نسخهٔ خطی آن دارای ۲۲۸ برگِ ۱۷ سطری است. در این رساله تا حدودی با احوال و آراء شیخ قاضِن آشنا می‌شویم. به‌نظر می‌رسد که وی از یک‌سو با ادبیات کلاسیک عرفانی آشنایی داشته و از سویی دیگر برخی از آثار کلامی را نیز از نظر گذرانده است. او از بسیاری از مشایخ اولیهٔ تصوف یاد می‌کند، همچنین در ذکر مطالب رساله از سبک و سیاق آثار تعلیمی عرفانی پیروی می‌نماید. کتاب را با فصلی دربارهٔ «توبه» آغاز می‌کند (قس: نجم‌الدین کبری، ص۹۱) و بعد به‌طور پراکنده به سایر مقامات و احوال عرفانی می‌پردازد. او در فصل سی و نهم کتاب دربارهٔ «سکر و صحو» سخن می‌گوید و در فصل چهلم از «حضور و غیبت». در فصل‌های بعد از آن به‌ترتیب اصطلاحات «جمع و تفرقه»، «فنا و بقا»، «شریعت»، «طریقت» و «حقیقت» را شرح

می‌دهد. در بیان این مطالب نیز به‌نظر می‌رسد نگاهی به آثار پیشین داشته است؛ مثلاً در توصیف «حضور و غیبت» از عبداللّه خفیف (وفات: ۳۳۱ ق) یاد می‌کند و می‌گوید او و یارانش حضور را مقدم بر غیبت می‌دانند (برگ ۱۴۸). چنان‌که در کشف المحجوب آمده است اساس طریقهٔ خفیفیه بر «حضور و غیبت» بوده است (هجویری، ص۳۱۹-۳۲۰). در توصیف «جمع و تفرقه» نیز می‌گوید نخستین فردی که به این الفاظ اشاره کرد ابوالعباس سیاری بود (برگ۱۴۸). در اینجا نیز تأثیر کشف المحجوب (هجویری، ص۳۳۰-۳۳۱) یا آثار مشابه دیگر، نظیر رسالهٔ قشیریه (قشیری، ص۱۴۴-۱۴۵)، آشکار است.

باری آنچه در اینجا برای ما اهمیت دارد، توجه شیخ قاضِن به تفاوت شیوهٔ سلوک صوفیان هند است با سنتی که شیخ عبداللّه از خراسان با خود آورده بود.

طریقت عشقِ خراسانیان در هند

چنان‌که ملاحظه شد، شیخ عبداللّه، از شیوهٔ سلوک صوفیان هند چندان رضایت نداشت. به‌زعم او یافتن عارفی کامل در هند دشوار بوده است، ازاین‌رو، از شیخ قاضِن می‌خواهد پیش از ورود به طریقت شطاریه پیوندش را با سلاسل پیشین قطع کند. از منظرِ سالکان شطاری شیخ عبداللّه کسی بود که ظلمتکدهٔ هندوستان را فروغ بخشید و با طریقتی که بنیان نهاد راه وصال حق را برای سالکان هندی هموار کرد. در رسالهٔ معدن الاسرار در سه فقره به‌طور خاص به تفاوت شیوهٔ سلوک شیخ عبداللّه با صوفیان هند اشاره شده است.

شیخ قاضِن نخست در بخشی از رساله به نقل از شیخ عبداللّه شیوهٔ پذیرش در خانقاه‌های خراسان را توضیح می‌دهد و در انتها می‌گوید کسی در هندوستان به این شیوه آگاهی ندارد:

«حضرت سلطان المرشدین شیخ عبداللّه... در باب طالبان حق حکایت فرمود که در خراسان چون طالب صادق بر مرشد حقیقی می‌رسد مرشد او را تجرید می‌کند چنانچه لوث دنیاوی بر وی هیچ نماند. بعدِ تجرید کسوت [؟] تکدی [؟] بپوشاند بعده مرشد ۱۲ سال طالب حق را جاروزنی خانقاه و آب‌کشی خانقاه و پاک کردن جهاز [؟] صوفیان خانقاه حواله کند... . اگر در این مدت مسترشد بر مرشد التماس شغل [=ذکر] نماید مرشد مسترشد را... دور کند تا ۱۲ سال مسترشد به دل و جان به فرمان مرشد کار می‌کند چون مرشد بیند که مسترشد صادق و معتقد است و در کار خدمت ثابت‌قدم مانده بعده مرشد

مسترشد را تلقین تصور برزخ[1] کند چون تصور برزخ در دل طالب نقش شد و قرار گرفت بعده تلقین ذکر ظاهر و باطن می‌کند؛ اما در هندوستان این روش سند جایی ندیدم و نمی‌دانند. مجردی که چند روز مجاهده به هواء خود کردند یا چیزی نسخهٔ سلوک مطالعه کردند، دانستند خدای تعالی را رسیدیم و به کلمات کشف و کرامات افتادند گمراه شدند. نعوذ باللّه منها و از حقیقت کار محجوب ابد گشتند و به پندار عجب گرفتار شدند. پس اصل راه پیروی مرشد حقیقی است که بی‌مرشد حقیقی گمراهی است» (شیخ قاضن، برگ ۷۴-۷۵).

در فصل بیست و ششم دوباره شیخ قاضِن به نقل از شیخ عبداللّه شیوهٔ سلوک صوفیان هند را نقد می‌کند. این فصل به تبیین اصطلاحات تلوین و تمکین اختصاص دارد. تلوین به‌معنی از حالی به حالی دیگر شدن است. به گفتهٔ شیخ قاضِن سالک در مقام تلوین باید مردانه استقامت و جهد کند تا اینکه سرانجام به مقام انس و تمکین برسد؛ چرا که در مسیر سلوک ۹۹ گام به تلوین اختصاص دارد و گام صدم به تمکین؛ اما به گفتهٔ شیخ عبداللّه صوفیان هند در این مورد نیز به‌درستی عمل نمی‌کردند:

«روزی حضرت سلطان‌المرشدین فرمودند که اهل هندوستان ترتیب نمی‌دانند چون مقداری طالب شد و نسخه‌های سلوک مطالعه کرد توحید بیان کردن گرفت از کار بازماند یعنی از ریاضت دست کشید توحید لسانی آموخت بدان مغرور گشت و خود را اهل توحید پنداشت. او را نه از توحید خبر و نه از شغل خبر. برای تربیت مرشد حقیقی می‌باید که نشیب و فراز این راه دانسته و بر خفا یا مکر نفس اماره مطلع گشته و نفس را به مجاهدهٔ ظاهری گوشمال داده و به ریاضت باطنی را بگردانیده و تربیت از مرشد حقیقی یافته و رنج راه کشیده و خواری چشیده... این‌چنین طالب را بعد تلوینات به مقام تمکین برساند» (شیخ قاضن، برگ ۱۲۷-۱۲۸).

باز در فصل سی و سوم انتقادی دیگر از شیوهٔ سلوک صوفیان هند مطرح می‌شود. در این فصل شیخ قاضِن به بیان «اعمال ورد ظاهر و باطن» می‌پردازد. نخست نمازهای واجب و نافله را از قول شیخ عبداللّه توضیح می‌دهد تا به ذکر باطنی و قلبی می‌رسد:

«اما خواص درگاه قدس را روا نیست که هیچ جایی و هیچ وقتی از یاد حق تعالی خالی بمانند. و اهل هندوستان نمی‌دانند تربیت باطن را و میان شغل باطن و میان شغل ظاهر فرق بسیار است چنانچه میان عرش مجید و تحت اثیری. این بگفتند و آه زدند» (همو، برگ۱۳۵).

۱. برزخ در طریقت شطاریه به‌معنی پیر و مرشد است.

نتیجه‌گیری

چنان‌که ملاحظه شد، شیخ عبداللّه سه نقد مهم بر شیوهٔ سلوک صوفیان هندوستان وارد می‌کند: او روش پذیرش و تشرف صوفیان در خانقاه‌های هند را نادرست و شتابزده می‌داند و معتقد است بر توحید حقیقی علم ندارند و صرفاً به اظهار کشف و کرامات دلخوش کرده‌اند و سرانجام بر این باور است که از شیوهٔ صحیح ذکر گفتن نیز آگاهی ندارند. اینها سبب شد که شیخ عبداللّه به فرمان مرشدش، شیخ محمد عارف، به هندوستان بیاید و طریقت عشق صوفیان خراسان را با عنوان مشرب شطار در این سرزمین رواج دهد. حتی در شیوهٔ دعوت شیخ عبداللّه نیز نوعی مبارزه‌طلبی به چشم می‌خورد. او مخاطبان خود را به چالش می‌کشد و به آنان می‌گوید اگر شما بهتر از من توحید را می‌دانید بر من عرضه کنید وگرنه بنشینید و از من تعلیم بگیرید.

منابع

انوری، حسن، فرهنگ بزرگ سخن، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۸۱.

بهاءالدین قادری شطاری، رسالهٔ شطاریه، دست‌نویس کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، ش۱۸۱۳۰.

خویشگی قصوری، غلام معین‌الدین، معارج‌الولایه، دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه پنجاب لاهور، ش-H 25/7765.

دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، تهران، ۱۳۷۷.

سنوسی، محمد بن علی الخطابی الحسنی، السلسبیل المعین فی طرائق الأربعین، تحقیق محمود محمد خلف، دارالکتب العلمیه، ۲۰۱۶م.

شیخ قاضن، محمد بن علا تِرهُتی مِنیَری هاشمی، معدن الاسرار فی بیان مشرب شطار، دست‌نویس کتابخانه دارالحدیث قم، ش.

عبدالرحمن چشتی، مرآة‌الاسرار، دست‌نویس کتابخانهٔ مولانا آزاد دانشگاه اسلامی علیگره، ش89، 934/29.

عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین، تذکرة‌الاولیاء، به کوشش محمد استعلامی، زوار، تهران، ۱۳۴۶.

غوثی شطاری، محمد، گلزار ابرار، به کوشش محمد زکی، پتنه، ۱۹۹۴م.

قشیری، عبدالکریم بن هوازن، الرسالة القشیریة، به کوشش عبدالحکیم محمود و محمود بن الشریف، دار الکتب الحدیث، قاهره، ۱۳۷۵ق/۱۹۵۶.

لاری، عبدالغفور، ترجمه و شرح رسالهٔ اصول عشرهٔ نجم‌الدین کبری، به کوشش نجیب مایل‌هروی، انتشارات مولی، تهران، ۱۳۶۳.
لعلی بدخشی، میرزا لعل‌بیگ، ثمرات القدس من شجرات الانس، به کوشش سید کمال حاج‌سیدجوادی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ۱۳۷۶.
محدث دهلوی، عبدالحق، اخبار الاخیار، به کوشش علیم اشرف، تهران، ۱۳۸۳.
محمد غوث گوالیاری، جواهر خمسه، دست‌نویس کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، ش ۱۷۵۹۰.
معصوم‌علیشاه، طرائق الحقائق، به کوشش محمدجعفر محجوب، تهران، ۱۳۳۹ش.
نجم‌الدین کبری، «الاصول العشرة»، در فوائح الجمال و فواتح الجلال، تحقیق یوسف زیدان، دار السعاد الصباح، مصر، ۱۴۲۶ق.
وجیه‌الدین اشرف، بحر زَخّار، به کوشش آذرمیدخت صفوی، دانشگاه اسلامی علیگره، دهلی‌نو، ۲۰۱۱م.
هجویری، ابی الحسن علی بن عثمان جُلابی، کشف المحجوب، به کوشش والنتین ژوکوفسکی، کتابخانه طهوری، تهران، ۱۳۷۸.
همایی، جلال‌الدین، «بابارکن‌الدین شیرازی»، فصوص‌الخصوص فی ترجمة الفصوص، به کوشش رجبعلی مظلومی، مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل، تهران، ۱۳۵۹.
QaziMoin-uddin Ahmad, *History of the ShattariSilsila*, Thesis Submitted for Phd, Department of History, Aligarh Muslim University, Aligarh, 1963.
Rizvi, S. A. A. , *A History of Sufism in India*, New Delhi, 1983.
Trimingham, Spencer J. , *The Sufi Orders in Islam*, Oxford, 1973.

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۳/۱۸
تاریخ پذیرش: ۹۷/۰۴/۲۳
(صفحه ۶۳-۸۶)

بررسی تأثیرپذیری و سرقات ادبی جلال عضد یزدی از شعر امیرخسرو دهلوی

محسن شریفی صحی* ـ دکتر محمد فاضلی**

چکیده

امیر خسرو دهلوی یکی از شاعران تأثیرگذار و محبوب در ادب فارسی است؛ با این وجود حتی شمارش دقیق و تصحیح جامع و کامل اشعار وی تا به اکنون میسر نبوده است. بسیاری از شاعران، شعر وی را تتبع کرده‌اند و مجابات اشعار وی، محک قدرت شاعری ایشان بوده است. یکی از این شاعران جلال عضد یزدی است که طبق تحقیقات نگارنده، تأثیرپذیری وی از اشعار خسرو، محدود به تتبعات و مجابات معمول شاعری نبوده و سرقت و انتحال اشعار امیر خسرو حرا در پی داشته است.

در این جستار، طی ارزیابی دقیق نسخ دست‌نویس و چاپی اشعار امیر خسرو و جلال، نه تنها تتبعات جلال از امیر خسرو بلکه سرقات وی نیز آفتابی شده است. جمع غزلیاتِ تنها چاپ دیوان جلال عضد یزدی ۲۵۷ شعر است که حدود ۵۰ غزل آن را تحت تأثیر امیر خسرو سروده است و از این ۵۰ غزل نزدیک به ۴۰ غزل با شائبهٔ سرقت همراه است.

کلیدواژه‌ها: امیر خسرو دهلوی، جلال عضد، سرقت ادبی، انتحال.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد مشهد
** استاد زبان و ادبیات عرب دانشگاه آزاد اسلامی، واحد مشهد (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

امیرخسرو دهلوی از بزرگان شاعری در زبان فارسی و از کسانی در شمار است که شاعران بسیاری در عهد وی و در دوران بعد، اشعار او را تتبع کرده و تقلید نموده‌اند. طبق آن چه فخری هروی در ردایف الاشعار آورده، ۱۱۰ شاعر قرون ۱۴ تا اوایل ۱۶ میلادی، متتبع ۳۴۸ غزل امیر خسرو بوده‌اند (عاصمی و میرزایف، ص۵۴-۵۵). حتی مبنای ماده تاریخی که برای مرگ شیخ آذری -یکی از متتبعان شعر خسرو- سروده شده، بر شباهت اشعار وی با اشعار امیر خسرو اشاره دارد:

چو او مانند خسرو بود در شعر ازآن تاریخ موتش گشت خسرو

(دولتشاه سمرقندی، ص۴۵۰)

با این که چندین بار دیوان اشعار امیر خسرو منتشر و تصحیح شده است، هنوز هم دیوانی منقح، سالم و کامل از اشعار او موجود نیست و این امر شاید معلول اشعار بسیار زیاد شاعر باشد؛ «می‌گویند در بعضی مصنفات خود نوشته که اشعار من از پانصد هزار کمتر است و از چهارصد هزار زیاده [است] ...» (مجالس‌العشاق، برگ ۳۷). آن چه موجبات شگفتی خواننده را فراهم خواهد کرد این است که جمع‌آوری دیوان وی از عهد بایسنغر آغاز شده و تا به اکنون کسی را یارای تصحیح و تکمیل این دیوان نبوده است:

«و سلطان حسین بایسنغرخان سعی و جهد بسیار نمود در جمع آوردن سخنان امیرخسرو و همانا یکصد و بیست هزار بیت جمع نموده و بعد از آن دو هزار بیت از غزلیات امیر خسرو جایی یافته که در دیوان نبوده؛ دانسته است که جمع نمودن این اشعار امری متعذرالحصول و آرزویی متعسرالوصول است، ترک نموده است» (دولتشاه سمرقندی، ص۲۴۰).

این حجم بالای اشعار در کنار نقص دواوین چاپی خسرو، ارزیابی به سامانِ اشعار وی و متتبعان شعر وی را ابتر گذاشته است؛ زیرا بسیاری از اشعار موجود در مجموعه‌های شعری چاپی و سنگی او در دواوین دیگران نیز یافت می‌شود و نوشته‌ای که دلایل این امر را با تحقیق و تحلیل دقیق بررسیده باشد نگاشته نشده است. اخیراً در بارهٔ وجود اشعار امیر خسرو در دیوان دیگران و نیز اشعار دیگران در دیوان وی مقاله‌ای به چاپ رسیده است اما چنان که باید به دلایل این امر پرداخته نشده است (رک: منصوری، ص۲۵-۴۹). وجود تشابهات و یک‌سانی‌ها در دواوین فارسی و انتساب یک یا چند شعر به شاعران مختلف امری مسبوق است که یا طی اشتباه و سهل‌انگاری کاتبان و ناسخان نسخ خطی

و یا انتحالات و سرقات خود شاعران رخ داده و بارها دیده و گاه گزارش شده است؛ نگارنده در جستاری دیگر، با مشاهدهٔ شباهت‌ها در ساختار شعری عبدالواسع جبلی و سنایی به مبحث سرقات پرداخته و انتحالات جبلی از دیوان سنایی را با ذکر دلایل و بررسی انواع سرقات نشان داده است.[۱]

آن چه در این جستار تبیین خواهد شد، تحلیل تشابهات و یک‌سانی‌هایی است که در اشعار جلال عضد و امیر خسرو دهلوی وجود داشته و در نهایت راقم این سطور را به این نتیجه رسانیده که جلال، حداقل ۳۲ شعر امیر خسرو را انتحال و اغاره کرده است.

گویا اصیل‌ترین و قدیم‌ترین گزارش در باب سابقهٔ سرقت از امیر خسرو دهلوی در شعر کاتبی ترشیزی دیده می‌شود. حسن دهلوی و عصمت بخاری از جمله شاعرانی هستند که متهم به سرقت اشعار امیر خسرو شده‌اند؛ کاتبی ضمن تعریضی که بر کمال خجندی داشته، به اعتقاد عموم مبنی بر سرقات حسن دهلوی از امیر خسرو نیز اشاره کرده است:

گر حسن معنی ز خسرو برد نتوان عیب کرد — زان که استاد است خسرو بلکه ز استادان زیاد
ور معانی حسن را برد از دیوان کمال — هیچ نتوان گفت او را دزد بر دزد اوفتاد

(کاتبی، برگ ۱۴۰؛ صفا ج۴، ص۲۰۰)

طبق گزارشی دیگر از کاتبی که بنای آن بر قطعه‌ای ۲ بیتی است، اعتراض وی بر شعر دزدی، دامن عصمت بخاری را نیز گرفته است:

میر خسرو را علیه الرحمه شب دیدم به خواب — گفتمش عصمت تو را یک خوشه چین خرمن است
شعر او چون است کز شعر تو رونق به گرفت — گفت باکی نیست شعر او هم از شعر من است

(کاتبی، برگ ۱۴۴؛ صفا ج۴، ص۱۹۹)

مرگ امیر خسرو را سال ۷۲۵ق گفته‌اند: «در جمعه شب هفتصد و بیست و پنج فوت شد» (مجالس‌العشاق، برگ ۳۷). جلال عضد یزدی نیز که بیش‌تر عمر خود را در شیراز گذرانیده - و شاعر دربار ابواسحاق اینجو و مداح برخی امیران آل چوپان بوده- به استناد قول تقی کاشی، در عنفوان جوانی و در تاریخ ۷۳۹ق درگذشته است (تقی کاشی، ص۲۳۵).[۲]

۱. برای آگاهی بیشتر در باب سرقات و انواع آن رک: شریفی صحی و پورخالقی، سرتاسر مقاله.
۲. برای آگاهی دربارهٔ زندگانی و شعر جلال، رک: قوجه‌زاده و بهزادی‌اندوهجردی، سرتاسر مقاله.

با عنایت به نزدیکی دورهٔ زندگانی دو شاعر، این احتمال که جلال از اشعار امیرخسرو مطلع بوده باشد، دور از ذهن نیست؛ لیکن اثبات سرقت ادبی وی از خسرو، با در نظر گرفتن موجود نبودن تصحیحی جامع، انتقادی و منقح از اشعار دو شاعر به آسانی میسر نگشته است؛ آن دسته از اشعار جلال که ظن انتحال را در نظر بنده برانگیخته و در دیوان چاپی وی نیز موجود است، در اغلب دیوان‌های چاپی امیرخسرو نیز وجود دارد و اکتفا به دواوین چاپی این دو شاعر، مقصود نویسندهٔ این اوراق را در اثبات این امر برآورده خواهد کرد؛ لیکن راقم این سطور، تمامی اشعار ما نحن فیهِ منسوب به جلال و امیرخسرو را با بهره‌مندی از دست‌نویس‌های قدیمی و معتبر و منابع خطی و چاپی دیگر، تا حد مقدور، نیز ارزیابی کرده است.

اشعار مورد نظر که تقریباً تمامی آنها عامدانه و آگاهانه با تخلص جلال همراه گشته و گاه طی پیوند با ابیاتی جدید دیده می‌شود (اشتباه و سهل‌انگاری کاتبان و ناسخان منتفی است) در نسخهٔ شمارهٔ ۵۸۹ کتابخانهٔ اصغر مهدوی مکتوب به سال ۸۲۱ق و مجموعهٔ اشعار شمارهٔ ۲۶۵۶ کتابخانهٔ مجلس، که به تاریخ ۸۳۴ق تحریر یافته، مشاهده می‌گردد. هر یک از این دو نسخه حاوی تعدادی از این اشعار است نه تمام اشعار. برخی از این غزلیات در بیاض علا مرندی (۷۹۲ق)، جنگ آستان قدس (۸۳۳ق)، جنگ بادلیان (۸۳۹ق) و برخی متون دیگر نیز موجود است. این دست‌نویس از نسخ قدیم و معتبرِ حاویِ اشعار وی در شمار می‌آید و این امر می‌تواند دلیلی دیگر باشد بر اینکه کاتبان و ناسخان دخالت و اشتباهی در ثبت اشعار امیرخسرو به نام جلال نداشته‌اند و خود جلال آگاهانه اشعاری از امیرخسرو را انتحال کرده است.

اولین متنی که با استناد به نسخه‌ای دست‌نویس، این اشعار را به نام امیرخسرو درج کرده و به‌نظر نگارنده رسیده، دیوان چاپی م. درویش با مقدمهٔ سعید نفیسی است که براساس نسخه‌ای به تاریخ ۹۶۳ق ترتیب داده شده است. جست‌وجوی راقم این جستار در جستن متنی قدیم‌تر در انتساب این اشعار به خسرو، به دو دست‌نویس از دیوان وی منتهی شد که اصل یکی در آستان قدس رضوی (۸۹۷ق) و آن دیگری در روسیه (۹۱۲ق) است. ۱۸ شعر از ۳۲ شعر، در نسخهٔ رضوی موجود است و نسخهٔ روسیه به‌جز یک شعر، ۳۱ شعر دیگر را به نام امیرخسرو به ثبت رسانده است؛ اما این نکته را نباید از

نظر دور داشت که قسمت اعظم اشعار امیرخسرو، نه تمام آن، در اواخر قرن نُه و اوایل قرن ۱۰ جمع‌آوری شده و عنایت به موارد پیش‌گفتهٔ مربوط به عهد بایسنغر و نسخ موجود گواه این امر است؛ نسخهٔ مورخ ۸۹۴ق میشیگان، نسخهٔ مورخ ۸۹۷ق رضوی، نسخهٔ مورخ ۹۰۹ق مونیخ، نسخهٔ مورخ ۹۱۲ق روسیه، نسخهٔ مورخ ۹۲۰ق ملی و نسخهٔ مورخ ۹۶۳ق ازجمله نسخی هستند که بیشتر اشعار وی را در خود ضبط کرده‌اند و نسخه‌های قدیم‌ترِ مربوط به اوایل قرن نهم تنها حاوی گزیدهٔ اشعار امیرخسرو هستند؛ ازاین‌رو بسیار محتمل است سه نسخهٔ ۸۹۷ق، ۹۱۲ق و ۹۶۳ق مادرنسخه‌ای حاوی اشعار ما نحن فیه داشته باشند و این امر انتساب اشعاری را که ذکر آن خواهد رفت به امیرخسرو تقویت خواهد کرد؛ مضاف بر اینکه نباید از نظر دور داشت به‌دلیل حجم زیاد اشعار خسرو، هیچ‌کدام از نسخ دست‌نویس اشعار وی جامع دیوان وی نیست و موجود نبودن اشعار مورد نظر در نسخ قدیم، که اغلب گزیده‌ای از اشعار امیرخسرو را در بر دارد، چیزی از اصالت نسخ مذکور نخواهد کاست.

ازاین‌رو مسائل بنیادین و اساسی این جستار بدین شرح طرح می‌گردد:

صرف‌نظر از ۳۲ غزل یکسان در دیوان دو شاعر، آیا مواردی از تأثیرپذیری‌های جلال را در شباهت‌ها و همسانی‌ها ــ با عنایت به تقدم زمانی امیرخسرو بر جلال ــ در قیاس با اشعار امیرخسرو می‌توان اثبات کرد؟ آیا جز این موارد همسانی، که به‌زعم نگارنده انتحال ادبی است، سرقات دیگری نیز رخ داده است؟ آیا جلال عضد اشعار امیرخسرو دهلوی را در دسترس داشته و مشاهده و مطالعه کرده است؟ دلایل اختلاف و افزایش تعداد ابیات جلال، نه اختلاف در ضبط ابیات، در برخی غزلیات (۱۷ مورد) یکسان چیست؟

تا به اینجا سخن از یکسانی و شباهت تام ۳۲ شعر در دیوان دو شاعر بوده است که برخی از این غزلیات (۱۷ غزل) ثبت شده به نام جلال، علاوه بر تکرار ابیات خسرو، تعداد ابیات بیشتری دارد؛ اما با عنایت به نکاتی که عرض خواهد شد، تأثیرپذیری و تتبعات جلال عضد از شعر امیرخسرو دهلوی در کاربرد وزن، قافیه، ردیف و تضمین عبارات، مصاریع و ابیات وی امری آشکار به‌نظر می‌رسد؛ یعنی مضاف بر ۳۲ شعری که تقریباً در دو دیوان یکسان آمده است، مواردی کشف شده که نه‌تنها دسترسی جلال به اشعار امیرخسرو، اشعاری که برخلاف ۳۲ شعر مورد نظر، اغلب در جنگ‌های شعری قدیم نیز

موجود است، و بهره‌مندی وی از این اشعار را تأیید خواهد کرد، بلکه مواردی به دست خواهیم داد که بلاشک از حیطهٔ تضمین و تأثیرپذیری گذشته و ظن انتحال و سرقت ادبی وی از دیوان امیرخسرو دهلوی را به یقین بدل خواهد نمود و یاریگر نویسنده در اثبات سرقات عدیدهٔ ادبی جلال عضد خواهد شد؛ این موارد به شرح زیر است:

۱) در نسخهٔ مورخ ۸۲۰ ق پاریس (برگ ۳۵)، که جزو اقدم نسخ گزیدهٔ اشعار امیرخسرو است، غزلی با مطلع زیر به نام امیرخسرو آمده است:

مرا غمی است که پیدا نمی‌توانم کرد　　حکایت دل شیدا نمی‌توانم کرد

حال بیت زیر که مطلع غزلی از جلال است با آن مقایسه خواهد شد:

دارم غم نهانی و پیدا نمی‌کنم　　با کس حکایت دل شیدا نمی‌کنم

(جلال عضد، ص۱۴۴؛ دست‌نویس مجلس (ش۲۶۵۶)، ص۵۷۶)

اگر مطلع، تنها بیت این غزل بود که معنا، مضمون و ترکیب واژگانی هم‌سان در شعر ۲ شاعر داشت، می‌توانستیم با اغماض حکم به توارد کنیم و جلال را از اتهام سرقت مبرّا بدانیم؛ اما وضعیتی مشابه با بیت مذکور در سه بیت دیگر شعر مذکور نیز مشاهده می‌گردد که دلیلی جز اغاره ندارد و این شعر امیر خسرو در اقدم نسخ اشعار وی (۸۲۰ق) نیز موجود است؛ بیت شش خسرو:

مگر تو خود ز کرم باز بخشیم دل ریش　　که من ز شرم تقاضا نمی‌توانم کرد

خسرو در مصراع اول از معشوق می‌خواهد که از راه کرم دل ریش او را به او ببخشد و بازگرداند؛ عین همین تقاضا با جابه‌جایی واژگان در مصراع اول بیت سوم جلال نیز مشهود است؛ مصراع دوم نیز به تمامی انتحال گشته است:

آخر تو باز ده به کرم جان زار من　　گیرم که من ز شرم تقاضا نمی‌کنم

در بیتی دیگر (بیت پنجم) امیرخسرو خطاب به معشوق می‌گوید از روزی که روی او را تماشا کرده، دیگر نمی‌تواند به هیچ باغی بنگرد:

از آن گهی که تماشای روی تو کردم　　به هیچ باغ تماشا نمی‌توانم کرد

همین تصویر «تماشای روی معشوق» در بیت ششم غزل جلال، مبدل به «تفرج بستان عارض» معشوق گشته و مصراع دوم نیز انتحال شده است:

تا کرده‌ام تفرج بستان عارضت　　دیگر به هیچ باغ تماشا نمی‌کنم

مضمون بیت چهارم امیرخسرو نیز در بیت چهارم جلال واضح است:

بدین خوشم که تو باری درون جان منی من ار به خاطر تو جا نمی‌توانم کرد
در دل به‌جز هوای تو را ره نمی‌دهم در سر به‌جز خیال تو را جا نمی‌کنم

۲) غزل هفت بیتی زیر نیز در همان نسخهٔ مورخ ۸۲۰ق (برگ ۱۴۸) به نام امیرخسرو ثبت شده است:

زین پس سر آن نیست که من زهد فروشم ساقی قدحی ده که به روی تو بنوشم

جلال نه‌تنها وزن، قافیه، ردیف و ساختار این غزل را تقلید کرده بلکه سه مصراع امیرخسرو را عیناً تکرار نموده است؛ تکراری که بی ذکر نام وی صورت گرفته و شائبهٔ اغاره و انتحال از این عمل برمی‌آید؛ بیت چهارم جلال که مصراع دوم مطلع امیرخسرو را دارد چنین است:

شیخم سخنی گفت و دلم زو ننیوشید ساقی قدحی ده که به روی تو بنوشم

(جلال عضد، ص۱۳۳؛ جنگ مهدوی، برگ ۲۴۵؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۵۵۵؛ دست‌نویس مجلس (ش ۸۸۳۶)، برگ ۴۸۵)

ابیات دو و پنج جلال نیز متأثر از ابیات پنج و هفت امیرخسرو سروده شده است:

بیت پنجم خسرو:

برده‌ست ز هوش و دلم اندیشهٔ تیمار المنة لله که نه دل ماند و نه هوشم

بیت دوم جلال:

دل هر نفسم پند همی داد که هش دار المنة لله که نه دل ماند و نه هوشم

بیت هفتم خسرو:

پوشیده بسی خدمت بت کردم و زین پس زنار هوس می‌کندم از تو چه پوشم

بیت پنجم جلال:

هرچند که پوشیده‌ام این دلق مرقع زنار هوس می‌کندم از تو چه پوشم

۳) تأثیر غزل هفت‌بیتی دیگری از امیرخسرو (دست‌نویس پاریس (ش ۱۴۶۹)، برگ ۸۲) نیز در وزن، قافیه، ردیف، ساختار واژه‌ها، ترکیبات و تضمین مصراعی در شعر جلال (جلال عضد، ص۷۶؛ جنگ مهدوی، برگ ۲۵۱) ارزیابی می‌گردد؛ ناگفته نماند امیرخسرو نیز این غزل را طبق سنت تتبع شاعرانه به اقتفای سعدی (ص ۲۸۳) یا اوحدی (ص ۱۹۵) سروده که در دیوان هر دو شاعر موجود است و تکرار شده؛ لیکن جلال عضد از شعر امیرخسرو بهره‌مند گشته است نه از شعر منسوب به دو شاعر مذکور؛ زیرا تتبع وی محدود به ساختار

وزن و ردیف و قافیه نیست؛ بلکه مصاریعی را نیز بدون التزام به ذکر نام خسرو بعینه تکرار نموده است؛ بیت اول خسرو:

نیکوان مهر نمایند و وفا نیز کنند　　دل در آن مهر نبندی که جفا نیز کنند

بیت اول جلال:

گرچه یاران وفادار جفا نیز کنند　　سست‌عهدان جفاکار وفا نیز کنند

بیت پنج خسرو:

هجر مپسند چو دانی که وکیلان سپهر　　دوستان را به‌هم آرند و جدا نیز کنند

«هجر مپسند» در بیت هشتم جلال بدل به «مکن آهنگ جدایی» شده و «وکیلان سپهر» به «اجرام فلک» تغییر یافته است؛ مصراع دوم نیز عیناً تکرار و انتحال شده است:

مکن آهنگ جدایی که خود اجرام فلک　　دوستان را به‌هم آرند و جدا نیز کنند

بیت سوم امیرخسرو در نسخهٔ مورخ ۸۲۰ پاریس به شرح زیر است:

عالمی را مکش از غمزه که ترکان به خدنگ　　گرچه بکشند بسی صید خطا نیز کنند

ضبط «خطا» در مصراع دوم، در نسخهٔ چاپی امیرخسرو «رها» است و بیت نهم جلال نیز تحت‌تأثیر بیت سوم امیرخسرو سروده شده است:

دلم از بند برون آر و به من بازفرست　　این شکاری‌ست که گیرند و رها نیز کنند

۴) غزل زیر نیز در جمع اشعار امیرخسرو دیده می‌شود:

بخت آنم نیست تا پیش تو سربازی کنم　　تو کجا چوگان زنی تا من سراندازی کنم

(امیرخسرو دهلوی ۴، برگ ۲۴۳آ؛ هموع، برگ ۶۶۵؛ دست‌نویس مونیخ (ش ۶۴)، برگ۲۲۵)

این غزل نیز مورد اقبال جلال واقع شده و تأثیر آن در ابیات وی هویداست:

کی دهد دستم که در پایت سرافرازی کنم　　تو زنی چوگان و من چون گوی سربازی کنم

(جلال عضد، ص۱۵۰؛ جنگ مهدوی، برگ ۲۲۹؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۶۳۸)

اما بیت ششم خسرو، با عنایت به حفظ معنا و جابه‌جایی در واژه‌ها و ساختار آنها از سوی جلال در بیت چهارم، شائبهٔ اغاره دارد:

سرو گفتا خط دهم از سبزه اندر بندگیت　　نام آزادی برم یا خود سرافرازی کنم

تا به آزادیّ و یکرنگی شدم ثابت‌قدم　　شاید ار چون سرو دعویّ سرافرازی کنم

بیت پنجم امیرخسرو چنین است:

جغد نالانم درین ویرانه‌ای از کوی تو　　من نه آن مرغم که با بلبل هم‌آوازی کنم

بیت بالا با تغییری جزئی در تبدیل «بلبل» به «زاغان» در مصراع دوم، در بیت ششم جلال به چشم می‌خورد:

کشتن اولی‌تر که با ناجنس بودن در قفس　　من نه آن مرغم که با زاغان هم آوازی کنم

همچنین عضد در بیت دوم تعبیر «کیسه‌پردازی» را از شعر امیرخسرو برداشته است:

پوستی دارم که در وی نقدی از هستی نماند　　با خریداران تو چون کیسه‌پردازی کنم
نکته‌ای زان لب بگو تا برفشانم جان و دل　　گوهری بنمای تا من کیسه‌پردازی کنم

۵) غزلی با مطلع زیر در اقدم نسخ امیرخسرو موجود است:

دلدار مرا بهره به‌جز غم نفرستاد　　بر درد دل سوخته مرهم نفرستاد

(دست‌نویس پاریس (ش ۱۴۶۹)، برگ ۱۴۳؛ دست‌نویس مجلس (ش ۳۳۹/۱)، برگ ۱۲۶؛ امیرخسرو دهلوی۳، برگ ۲۲۱)

جلال عضد همچون مواردی که پیش‌تر عرض شد، به تتبع شعر مذکور پرداخته و مصراعی از بیت هفتم خسرو را در بیت چهارم خویش، بی ذکر نام خسرو، تضمین کرده است:

یک خنده نکرد از پی جان‌داروی بیمار　　مردیم و کسی نیز به ماتم نفرستاد
گفتم که قدم رنجه کند بر سر بیمار　　مردیم و کسی نیز به ماتم نفرستاد

(جلال عضد، ص۵۴؛ جنگ مهدوی، برگ ۱۹۰؛ ایضاً ۴ بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ: ۷۹۹؛ علا مرندی، ص۲۳۲)

۶) غزلی دیگر از امیرخسرو با مطلع زیر مورد استقبال جلال واقع شده است:

سر پرخمار شب به کنار که بوده‌ای　　لب‌ها فگار همدم و یار که بوده‌ای

(امیرخسرو دهلوی۲، برگ ۸۰۷؛ همو ۳، برگ ۷۲۷)

جلال نیز علاوه بر تتبع وزن و ردیف و قافیه، مطلع خویش را به کمک مطلع خسرو ساخته است؛ «لب‌ها فگار» در مصراع دوم خسرو، بدل به «لب‌ها گزیده» در مصراع دوم جلال شده و «همدم و یار که بوده‌ای» در ادامهٔ مصراع دوم خسرو، عیناً در مصراع اول جلال تکرار شده است:

ای یار دوش همدم و یار که بوده‌ای　　لب‌ها گزیده شب به کنار که بوده‌ای

(جلال عضد، ص۱۸۱؛ جنگ مهدوی، برگ ۱۷۹؛ ایضاً دو بیت در دست‌نویس مجلس (ش۵۹۷۶)، برگ ۸۰۷)

۷) شعر دیگری از امیرخسرو که که در کنار تتبع، اغاره نیز شده به شرح زیر است:

یا رب آن روی است یا گلبرگ خندان در نظر　　خه خه آن بالاست یا سرو خرامان در نظر

(دست‌نویس پاریس (ش ۱۴۶۹)، برگ ۲۱۹)

مطلع شعر جلال نیز به شکل زیر آمده است:

تا که آمد دیده را بالای جانان در نظر　　خوش نمی‌آید مرا ملک سلیمان در نظر

(جنگ مهدوی، برگ ۱۷۱)

ضبط همین بیت در بیاض علا مرندی (ص۲۹۹) به شکل زیر است که شباهتی بیشتر با بیت امیرخسرو دارد:

تا که آمد دیده را بالای جانان در نظر　　خوش نمی‌آید مرا سرو خرامان در نظر

تا بدین‌جا با تتبع تام شعر امیرخسرو مواجه هستیم؛ لیکن جلال عضد، مفاهیم و واژه‌های بیت چهارم خویش را از روی بیت چهارم امیرخسرو ساخته است:

در تو می‌بینم ز دور و دل ز حسرت بی‌قرار　　تشنه را کی سود دارد آب حیوان در نظر

چون لب لعلت ببینم حسرتم گردد فزون　　من چنین لب‌تشنه وآن‌گه آب حیوان در نظر

۸) برخلاف سنت معهود جلال که اغارهٔ شعر امیرخسرو در اشعار وی، همراه با تتبع و استقبال بوده است، شعری وجود دارد که فقط یکی از مصاریع امیرخسرو را عیناً تکرار کرده است:

مصراع «سرگذشتی بشنو از من داشتم وقتی دلی» در شعر هر دو شاعر دیده می‌شود.

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۳۱۸، همو۱، ص۲۰۳؛ همو ۵، برگ ۱۰۳ب؛ جلال عضد، ص۱۹۱؛ جنگ مهدوی، برگ ۱۹۳؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ۵۶۴؛ علا مرندی، ص۲۴۱)

موارد مذکور مؤید این موضوع است که جلال اشعار امیرخسرو را دیده، خوانده و مورد بهره‌برداری سوء قرار داده است و به‌نحوی که مشاهده گشت، سرقت ابیات و مصاریع امیرخسرو در شعر جلال واضح است. حال به جهت پرهیز از تطویل، به شاکلهٔ بحث خواهیم پرداخت که معرفی ۳۲ غزل منتحل از امیرخسرو در دیوان جلال است:

۹) غزلی شش بیتی به نام امیرخسرو موجود است که با نُه بیت در جمع اشعار جلال نیز مشاهده می‌شود:

کجا دولت وصلش آرم به دست　　که جز باد چیزی ندارم به دست

ابیات اول، دوم، چهارم و پنجم امیرخسرو با اختلافاتی اندک در حد تغییر واژه، در اشعار جلال موجود است؛ مصراع اول بیت سوم نیز یکسان است؛ اما جلال در مصراع دوم این بیت تغییر ایجاد کرده و مصراعی جدید آورده است. البته همان مصراع دوم از بیت سوم

خسرو، با اضافه شدن به مصراعی دیگر، بیت دیگری را در اشعار جلال تشکیل داده است که ابیات آن به شرح زیر است؛ بیت سوم خسرو:

گهش می‌فشانم سر خود به پای چه چاره نبود اختیارم به دست

مصاریع اول و دوم در ابیات سوم و چهارم جلال، همان بیت بالاست:

گهش می‌فشانم سر خود به پای گهش جان خود می‌سپارم به دست
بدادم دل از دست چون دیدمش چه چاره نبود اختیارم به دست

بیت آخر و تخلص خسرو نیز چنین است:

ببازم سر خویش خسرو اگر گهی دامن وصلش آرم به دست

تغییرات جلال در بیت بالا، بیت نهم و تخلص او را رقم زده است:

ببازم سر خویش را چون جلال مگر دامن وصلش آرم به دست

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۱۹۴؛ همو۱، ص۱۲۷؛ همو۶، برگ ۲۰۲؛ جلال عضد، ص۳۱؛ جنگ مهدوی، برگ ۱۶۵؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۶۲۲؛ مسافر بن ناصر ملطوی، ص۲۹۵؛ ایضاً پنج بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶) برگ ۷۹۷)

۱۰) غزلی هفت‌بیتی در دیوان امیرخسرو دیده می‌شود که با هشت بیت به نام جلال نیز آمده و اختلافات در ذکر ابیات بسیار اندک است:

آن را که غمی باشد و گفتن نتواند شب تا به سحر نالد و خفتن نتواند

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۲۶۴؛ همو۱، ص۱۶۴؛ همو ۴، برگ ۱۳۶آ؛ همو ۶، برگ ۲۶۸؛ جلال عضد، ص۵۵؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۵۳۶-۵۳۷؛ جنگ مهدوی، برگ ۱۶۹؛ جنگ بادلیان، برگ ۴۸۴؛ ۳ بیت در خلاصة‌الاشعار، ص۲۶۶؛ ایضاً ۴ بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ۷۹۹)

در نسخهٔ ۹۱۲ق امیرخسرو در روسیه، بیت آخر امیرخسرو با بیت ما قبل آخر جلال تقریباً یکسان است و خبری از تخلص او نیست:

جوینده چه سختی‌ست که بر خود نکند سهل فرهاد چه سنگ است که سفتن نتواند

اما در چاپ درویش، که منبع آن نسخهٔ ۹۶۳ق است، و نیز چاپ اقبال، بیت مذکور با تخلص خسرو همراه گشته که با توجه به تغییری که لطافت بیت بالا را از بین برده، ممکن است بعدها به دست کاتبی ناشی این اختلاف رخ داده باشد:

جوینده چه سهل است که بر خود نکند سهل فرهاد چو خسرو ره رفتن نتواند

بیت هشتم و آخر جلال نیز دارای تخلص اوست؛ به‌زعم نگارنده جلال که از تغییر و

مصادره به مطلوب بیت مقطع امیرخسرو ناتوان بوده و اقتضای وزن در اختلاف وزن «خسرو» و «جلال» نیز بر این امر مزید گشته، بیت هشتم را با نام خویش ساخته تا کل غزل را به نام خود مصادره کند:

آن شد که جلال از سر کوی تو شود دور　　کز ضعف چنان است که رفتن نتواند

۱۱) غزلی که مطلع آن به شرح زیر است در دیوان جلال ۱۰ و در اشعار امیرخسرو هشت بیت دارد:

اگر نسیم صبا زلف او برافشاند　　هزار جان مقید ز بند برهاند

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۴۲۸؛ همو۱، ص۲۹۷؛ همو۴، برگ ۱۳۶آ؛ همو۶، برگ ۴۸۷؛ جلال عضد، ص۶۴؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۵۴۲؛ جنگ مهدوی، برگ ۱۹۹)

هشت بیت مشترک بدون تغییرات در دو دیوان یکسان آمده است؛ امیرخسرو تخلص ندارد و گویا همانند غزل شمارهٔ دو، جلال بیت ۱۰ خود را با زیرکی ساخته و غزل را به نام خود کرده است.

۱۲) بدون کوچک‌ترین تفاوتی غزلی نُه‌بیتی در دیوان هر دو شاعر به چشم می‌خورد:

نگویم در تو عیبی ای پسر هست　　ولیکن بی‌وفایی این‌قدر هست

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۱۰۳؛ همو۱، ص۵۵؛ همو۶، برگ ۸۳؛ جلال عضد، ص۴۸؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۵۵۲-۵۵۳؛ جنگ مهدوی، برگ۲۲۱؛ ایضا پنج بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ ۷۹۸-۷۹۹)

بیت نهم دارای تخلص دو شاعر است و جلال با زیرکی از جمع ۱۸ مصراع موجود، فقط مصراع اول مقطع را که حاوی تخلص خسرو می‌باشد تغییر داده است؛ این حرکت رندانه در اغلب غزل‌ها تکرار شده است:

شب هجران دراز است ارچه خسرو　　مشو غمگین که امّید سحر هست
جلال ارچه شب هجران دراز است　　مشو غمگین که امّید سحر هست

۱۳) غزلی نُه‌بیتی با مطلع زیر در هر دو دیوان موجود است:

عشق تو هر لحظه فزون می‌شود　　دل ز غمت قطرهٔ خون می‌شود

تخلص در بیت آخر:

در دل خسرو نگر آن آتشی‌ست　　کز فلکش دود برون می‌شود
در دل سوزان جلال آتشی‌ست　　کز فلکش دود برون می‌شود

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۳۸۲؛ همو۱، ص۲۵۶؛ همو۴، برگ ۱۶۱آ؛ همو۶، برگ۴۰۹؛ جلال عضد، ص۶۳؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۵۵۹؛ جنگ مهدوی، برگ ۲۰۰؛ جنگ آستان قدس... (ش ۱۰۳۹۹)، برگ ۱۲۳؛ دو بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ ۸۰۰)

۱۴) غزلی ۱۰ بیتی با مطلع زیر نیز در جمع اشعار هر دو شاعر به چشم می‌خورد:

شوق توام باز گریبان گرفت　　اشک دوان آمد و دامان گرفت

تخلص در بیت ۱۰:

خسرو بیدل ز دو عالم برست　　وز دو جهان دامن جانان گرفت

جان جلال از همه عالم برست　　وز دو جهان دامن جانان گرفت

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۱۸۲؛ همو۱، ص۱۱۷؛ همو ۴، برگ ۲۷ب؛ همو۶، برگ ۱۸۸؛ جلال عضد، ص۱۷؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۵۶۲؛ جنگ مهدوی، برگ۱۶۲؛ پنج بیت در خلاصة‌الاشعار، ص۲۶۲؛ ۴ بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ ۷۹۹)

۱۵) غزلی هشت‌بیتی در هر دو دیوان موجود است:

شوخی نگر که آن بت عیار می‌کند　　دل را به بند زلف گرفتار می‌کند

اما هر یک بیتی دارند که در دیوان دیگری نیامده و بیت هشتم حاوی تخلص ایشان است:

در خورد دوست نیست نثار دگر تو را　　خسرو سری که دارد و ایثار می‌کند

درخورد دوست نیست نثاری جلال را　　بیش از سری ندارد و ایثار می‌کند

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۴۰۸؛ همو۱، ص۲۸۰؛ همو۴، برگ ۵۹آ؛ همو۶، برگ ۴۵۱؛ جلال عضد، ص۶۹ «نُه بیت»؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۵۶۵؛ جنگ مهدوی، برگ ۱۸۲؛ جنگ بادلیان، برگ ۴۸۹)

۱۶) مطلع غزلی که در هر دو دیوان با ۱۱ بیت آمده است:

من سرو ندیدم که به بالای تو ماند　　بالای تو سروی‌ست که گل می‌شکفاند

تخلص هر دو شاعر در بیت آخر:

مانندهٔ خسرو که به سختی بنهد دل　　هم عاقبتش بخت به مقصود رساند

مانند جلال آن‌که به سختی بنهد دل　　هم عاقبتش بخت به مقصود رساند

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۲۶۵؛ همو۱، ۱۶۵؛ همو ۴، برگ ۱۶۹آ؛ همو۶، برگ ۲۶۹؛ جلال عضد، ص۷۱؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۵۶۹-۵۷۰؛ جنگ مهدوی، برگ ۲۴۸-۲۴۹؛ ۴ بیت در خلاصة‌الاشعار، ص۲۶۹؛ پنج بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ۸۰۱)

۱۷) غزل زیر در اشعار جلال عضد ۱۱ و در دیوان امیرخسرو ۸ بیت دارد:

هـر کـه را خـال عنبـرین باشـد گـر کنـد نـاز نـازنین باشـد

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۴۴۶؛ همو۱، ص۳۱۳؛ همو ۴، برگ ۱۷۲ب؛ همو۶، برگ ۵۱۴؛ جلال عضد، ص۷۹؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۵۷۸؛ جنگ مهدوی، برگ ۲۵۶؛ ایضاً دو بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ ۸۰۲)

این غزل نیز ازجمله اشعاری است که در دیوان امیرخسرو بی‌تخلص آمده و هشت بیت آن به‌تمامی در دیوان جلال انتحال گشته است؛ مضاف بر این هشت بیت، در نسخهٔ مهدوی دو بیت دیگر و در مجموعهٔ مجلس سه بیت دیگر به نام جلال به ثبت رسیده است. اوحدی نیز در عرفات‌العاشقین، شش بیت آن را در ذیل اشعار جلال آورده (ج۲، ص۱۰۱۵) و گفته: «و بعضی این ابیات مذکور از دیگر جلالی دانند» (همو، ج۲، ص۱۰۱۲).

۱۸) غزل ۱۱بیتی زیر در دیوان جلال نیز درج شده و کاتب نسخهٔ مهدوی همچون غزل پیشین یک بیت آن را درج نکرده است:

از رخـت ارغـوان نموداری‌سـت وز رخـم زعفـران نمـوداری‌سـت

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۱۸۹؛ همو۱، ص۱۲۳؛ همو، برگ ۱۹آ؛ همو۶، برگ ۱۹۶؛ جلال عضد، ص۳۹؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۵۸۰؛ جنگ مهدوی، برگ ۲۰۸؛ ایضاً سه بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ ۷۹۸)

بیت آخر که تخلص دو شاعر را در بر دارد:

لالـه‌زار سرشـک خسـرو بـین از بهـار و خـزان نموداری‌سـت
لالـه‌زار سرشـک روی جـلال از بهـار و خـزان نموداری‌سـت

۱۹) غزل زیر در دیوان جلال ۱۱ بیت و در دیوان خسرو ۹ بیت دارد:

دزدانـه درآمـد از درم دوش افکنـده کمنـد زلـف بـر دوش

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۵۱۹؛ همو۱، ص۳۴۸؛ همو ۶، ص۵۷۴؛ جلال عضد، ص۱۱۸؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۵۹۵؛ جنگ مهدوی، برگ ۲۳۳؛ ایضاً ۶ بیت در دست‌نویس کتابخانهٔ مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ ۸۰۵)

تخلص هر دو شاعر در بیت آخر:

یـک حلقـه بـه گـوش خسـرو انـداز کـو بنـدهٔ توسـت حلقـه در گـوش
در گـوش جـلال حلقـه‌ای کـن کـو بنـدهٔ توسـت حلقـه در گـوش

۲۰) غزل مشابه دیگری که در اشعار جلال ۱۳ و در دیوان خسرو ۱۱ بیت دارد:

دوش می‌رفت و آه می‌کردم　　در پی او نگاه می‌کردم

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۶۶۱؛ هموا، ص۴۴۸ (۹ بیت) ؛ هموع، برگ ۷۳۷؛ جلال عضد، ص۱۴۷؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۵۹۹؛ جنگ مهدوی، برگ ۲۳۶؛ پنج بیت در خلاصة‌الاشعار، ص۲۷۷؛ ۳ بیت در دست‌نویس کتابخانهٔ مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ ۸۰۷)

بیت آخر:

بعد ازین وقت توبه شد خسرو　　پیش ازین گر گناه می‌کردم

پس ازین وقت توبت است جلال　　پیش ازین گر گناه می‌کردم

۲۱) غزل زیر در دیوان امیرخسرو ۹ و در دیوان جلال ۱۰ بیت دارد؛ با این توضیح که نسخهٔ مهدوی یک بیت را ثبت نکرده است:

صبا ز زلف تو بویی به عاشقان آورد　　نسیم آن به تن رفته باز جان آورد

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۴۴۳؛ هموا، ص۳۰۱ (۸ بیت) ؛ هموع، برگ ۴۹۵؛ جلال عضد، ص۹۱؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۶۰۱؛ جنگ مهدوی، برگ ۲۳۵؛ ۳ بیت در خلاصة‌الاشعار، ص۲۷۱؛ علا مرندی، ص۲۶۳)

بیت آخر:

کسی به قربت تو دست یافت چون خسرو　　که رو به سوی تو و پشت بر جهان آورد

کسی به حضرت تو دست یافت همچو جلال　　که روی سوی تو و پشت بر جهان آورد

۲۲) مطلع زیر مربوط به غزلی هشت‌بیتی است که در جمع اشعار دو شاعر دیده می‌شود:

عاشق سوخته‌دل زنده به جان دگر است　　از جهانش چه خبر کاو به جهان دگر است

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۱۲۹؛ هموا، ص۷۳؛ هموع، برگ ۱۱۲؛ جلال عضد، برگ ۴۶؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۶۰۶؛ جنگ مهدوی، برگ ۲۳۹)

تخلص هر دو شاعر در بیت آخر:

شد به بویی ز لبت زنده چو خسرو جاوید　　کز لطافت لب شیرین تو جان دگر است

شد به بویی ز لبت زندهٔ جاوید جلال　　کز لطافت لب شیرین تو جان دگر است

۲۳) غزل زیر در دیوان خسرو، چاپ درویش با ۵ بیت و در نسخهٔ روسیه ۶ بیت دارد؛ همین شعر در جنگ مهدوی با هشت بیت و در مجموعهٔ ۱۱ دیوان با ۹ بیت به نام عضد به ثبت رسیده است:

بویی ز سر زلف نگارین به من آرید　　یک نافه ازآن طرهٔ مشکین به من آرید

ضبط مصراع دوم مطلع در شعر جلال «یک طره...» و بیت سوم و پنجم وی نیز جدید است. بیت سوم امیرخسرو چنین است:

مخمورم و جانم به سوی می نگران است　　آن باده که درداد نخستین به من آرید

حال جلال ابیات ۴ و ۶ شعر خود را بدین نحو ساخته است؛ در واقع دو مصراع بالا از خسرو، تشکیل‌دهندهٔ دو بیت منتحل جلال عضد است:

مخمورم و جانم به سوی می نگران است　　آخر سبک آن ساغر سنگین به من آرید
کو صبر که از دور رسد نوبت مخمور　　یک جرعه می از دور نخستین به من آرید

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۲۵۳؛ همو۱، ص۱۵۵؛ همو۶، برگ ۲۵۱؛ جلال عضد، ص۹۶؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۶۰۷؛ جنگ مهدوی، برگ۲۲۲؛ ایضاً چهار بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ۸۰۳)

ابیات آخر دو شاعر که حاوی تخلص ایشان است به شرح زیر می‌باشد:

آخر به چه‌سان است ز هجران تو خسرو　　روزی خبر عاشق مسکین به من آرید
احوال جلال از غم هجران به چه‌سان است　　روزی خبر عاشق مسکین به من آرید

۲۴) بیت زیر مطلع غزلی شش‌بیتی (چاپ درویش پنج بیت دارد) در دیوان امیرخسرو است که عیناً در جمع ۹ بیت جلال آمده است:

دل از بند زلفت رها کی شود　　ز یار قدیمی جدا کی شود

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۴۵۷؛ همو۱، ص۳۲۳؛ همو۶، برگ ۵۳۰؛ جلال عضد، ص۵۹؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۶۰۸؛ جنگ مهدوی، برگ ۲۴۱؛ ایضاً چهار بیت در دست‌نویس مجلس (ش۵۹۷۶) ص۸۰۳؛ علا مرندی، ص۲۶۷) [۱]

بیت آخر:

کجا همدم و یار خسرو شوی　　که شه همنشین گدا کی شود
کجا همدم یار گردی جلال　　که شه همنشین گدا کی شود

۲۵) بیت زیر مطلع غزلی است که با ۷ بیت از امیرخسرو و ۱۰ بیت به نام جلال درج گشته و ۷ بیت امیرخسرو کاملاً در اشعار جلال تکرار شده است:

۱. چهار بیت اول غزل جلال در صفحهٔ ۳۰ ب و ادامهٔ آن در ۳۹ الف دیده شود؛ گویا در وصالی، ابیات غزل از هم جدا شده و دور افتاده است؛ استاد افشار با مشاهدهٔ بیت پنجم در ۳۹ الف گفته‌اند: «دنبالهٔ غزل صفحه‌ای که موجود نیست» (افشار، ص۲۰).

بـــه رخ خـــاک درت رفتـــیم و رفتـــیم دعـــای دولتـــت گفتـــیم و رفتـــیم

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۵۸۴؛ همو۱، ص۳۸۵؛ همو۴، برگ ۲۴۱ب؛ همـو۶، بـرگ ۶۳۹؛ جـلال عضـد، ص۱۵۳؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۶۱۹؛ جنگ مهدوی، برگ ۱۹۴)

بیت آخر:

نـــدارد قـــوّت رفتـــار خســـرو میـان سـیل خـون افتـیم و رفتـیم

جـــلال ار قـــوّت رفـــتن نـــداریم میـان سـیل خـون افتـیم و رفتـیم

۲۶) غزل هفت‌بیتی زیر در جمع اشعار هر دو شاعر کاملاً همسان دیده می‌شود:

گـــل رنـــگ نگـــار مـــا نـــدارد بـــوی خـــوش یـــار مـــا نـــدارد

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۲۹۱؛ همو۱، ص۱۸۸؛ همو ۴، برگ ۱۶۴آ؛ همـو۶، بـرگ ۳۰۲؛ جـلال عضـد، ص۷۵؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۶۳۳-۶۳۴؛ جنگ مهدوی، برگ ۵۱؛ جنگ آستان قـدس... (ش ۱۰۳۹۹)، برگ ۱۳۳؛ ایضاً ۳ بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ ۸۰۲)

اوحدی دو بیت آن را در عرفات و در ادامهٔ اشـعار جـلال آورده و گفتـه: «و بعضـی ایـن ابیـات مذکور از دیگر جلالی دانند» (ج۲، ص۱۰۱۲).

بیت تخلص:

خونبـار چـو خسـرو از کنـارت کـــو میـــل کنـــار مـــا نـــدارد

خونبـــار جـــلال در کنـــارت کـــو میـــل کنـــار مـــا نـــدارد

۲۷) این غزل هشت‌بیتی خسرو نیز در جمع ۱۱ بیت جلال آمده است:

بـاد صـبا ز نافـهٔ چینـت نمی‌رسـد بویی بـه عاشـقان غمینـت نمی‌رسـد

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۴۰۶؛ همو۱، ص۲۷۸؛ همو۴، برگ ۱۴۲ب؛ همـو۶، بـرگ ۴۴۸؛ جـلال عضـد، ص۵۴؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۶۴۰؛ جنگ مهدوی، برگ ۱۸۹؛ جنگ بادلیان، بـرگ ۴۸۳؛ ایضاً ۶ بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ ۷۹۹؛ علا مرندی، ص۲۹۷)

ابیات حاوی تخلص دو شاعر:

با خار ساز خسرو اگر گل بـه دسـت نیسـت کـز گلشـن زمانـه جـز اینـت نمی‌رسـد

جلال بیت بالا را تغییر داده و بیت دیگری را به‌عنوان تخلص آورده است:

با خار غم بساز اگرت گل به دست نیسـت کـز گلشـن زمانـه جـز اینـت نمی‌رسـد

بـردی جـلال گـوی فصـاحت ز روزگـار شـعر کسـی بـه نظـم متینـت نمی‌رسـد

۲۸) شعر زیر در دیوان هر دو شاعر (دست‌نویس ۸۹۷ق بیت آخـر را نـدارد) بـا ۹ بیـت آمـده است:

چمن را رنگ و بو چندین نباشد سمن را جعد مشک‌آگین نباشد

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۲۷٤؛ همو۱، ص۱۷۳؛ همو۴، برگ ۱۴۸ب؛ همو۶، برگ ۲۸۱؛ جلال عضد، ص۶۲؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۶۴۴؛ جنگ مهدوی، برگ ۱۹۸؛ ایضاً ۴ بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ ۸۰۰)

جز بیت تخلص، ابیات دیگر عیناً تکرار شده است:

چرا خسرو کند ناله چو فرهاد گر آن دلبر چنین شیرین نباشد

جلال از دل برون کن نقش رویش که دوزخ جای حورالعین نباشد

۲۹) غزل زیر در دیوان جلال با ۱۰ بیت و در دیوان امیرخسرو با ۹ بیت دیده شده است:

جان سرانگشت آن نگارین دید عقل انگشت خویشتن بگزید

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۴۳۹؛ همو۱، ص۳۰۷؛ همو۴، برگ ۱۴۸آ؛ جلال عضد، ص۸۵؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۶۵۰؛ جنگ مهدوی، برگ ۲۳۷؛ جنگ آستان قدس (ش ۱۰۳۹۹)، برگ ۱۲۸).

بیت آخر:

همچو خسرو بسوخت از رخ او هر که آن شیوه و شمایل دید

به‌نظر می‌رسد گرداندن تخلص خسرو و مصادره به مطلوب بیت برای جلال میسر نبوده است؛ ازاین‌رو جلال بیت بالا را تغییر داده و بیت دیگری را به‌عنوان تخلص آورده است:

همچو من فتنه گشت بر رخ او هر که آن شیوه و شمایل دید

جانش از درد رسته شد چو جلال هر که این درد را به جان بخرید

۳۰) غزل زیر در نسخهٔ روشن و درویش با ۷ بیت و در نسخهٔ روسیه با ۹ بیت به نام امیرخسرو آمده است؛ همین غزل با ۸ بیت در نسخهٔ مجلس و با ۹ بیت در نسخهٔ مهدوی ذیل اشعار جلال مشاهده می‌گردد:

مگر فتنهٔ عشق بیدار شد که خلوت‌نشین سوی خمّار شد

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۴۳۷؛ همو۱، ص۳۰۵؛ همو۶، برگ ۵۲۹؛ جلال عضد، ص۹۷؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۶۵۱-۶۵۲؛ جنگ مهدوی، برگ ۲۴۲)

بیت آخر:

به عیاری آموخت خسرو کنون که جویای آن شوخ عیار شد

به عیاری آموخت اینک جلال چو جویای آن شوخ عیار شد

۳۱) غزل زیر در جمع اشعار امیرخسرو با ۱۰ بیت و در اشعار جلال با ۱۱ بیت ثبت است:

بخت برگشت ز من تا تو برفتی ز برم　　کی بود باز که چون بخت درآیی ز درم

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۶۱۹؛ همو۱، ص۴۱۲؛ همو۴، برگ ۲۵۳آ؛ همو۶، برگ ۶۸۰؛ جلال عضد، ص۱۴۶؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۵۹۹؛ علا مرندی، ص۲۷۲)

هر دو بیت آخر:

به صبوری نتوان کرد مداوا خسرو　　بیم آن است که هر روز که آید بترم

به صبوری نتوان کرد مداوای جلال　　بیم آن است که هر روز که آید بترم

۳۲) غزلی ۱۰ بیتی از امیرخسرو با مطلع زیر (در چاپ اقبال و درویش ۹ بیت دارد) با ۹ بیت در دیوان جلال آمده است:

ای شمع رخ تو مطلع نور　　زان حسن و جمال چشم بد دور

شعر ۹ بیتی جلال در ۴ بیت اول، جز اختلافاتی اندک چون مطلع آن: ای زلف و رخ تو ظلمت و نور... فرقی با ۴ بیت اول امیرخسرو ندارد؛ بیت پنجم امیرخسرو نیز در جایگاه هشتم ابیات جلال آمده است؛ ابیات دیگر ازجمله ابیات تخلص دو شاعر با یکدیگر فرق دارد.

(خسرودهلوی۲، ص۴۸۴؛ همو۱، ص۳۲۶؛ همو۴، برگ ۱۹۵ب؛ همو۶، برگ ۵۳۶؛ جلال عضد، ص۱۰۴؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۵۸۵؛ ایضاً ۴ بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ ۸۰۴)

۳۳) غزل ۱۳ بیتی امیرخسرو با ۱۰ بیت در اشعار جلال آمده است:

نازنینان و چار بالش ناز　　خاکساران و آستان نیاز

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۵۱۰؛ همو۱، ص۳۴۳؛ همو۶، برگ۵۶۲؛ جلال عضد، ص۱۱۰؛ جنگ مهدوی، برگ۲۱۹؛ ایضاً ۵ بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ۸۰۴)

اوحدی ۶ بیت از غزل فوق را در عرفات و ذیل اشعار جلال آورده و گفته: «و بعضی این ابیات مذکور از دیگر جلالی دانند» (ج۲، ص۱۰۱۲).

بیت آخر:

خسرو ار گریه کرد معذور است　　که‌ش چو شمع است کار سوز و گداز

گر بگرید جلال معذور است　　کین چو شمع است کار سوز و گداز

۳۴) غزل زیر در دیوان امیرخسرو با ۶ و در دیوان جلال با ۹ بیت موجود است:

تو مپندار که دوران همه یکسان گذرد　　گاه در وصل و گهی در غم هجران گذرد

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۳۵۹؛ همو۱، ص۲۳۶؛ همو۴، برگ ۱۴۵ب؛ همو۶، برگ ۳۷۵؛ جلال عضد، ص۸۷؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۵۹۳؛ جنگ مهدوی، برگ ۱۹۸؛ ایضاً دو بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ ۸۰۲)

غزل خسرو تخلص ندارد؛ اما تخلص جلال نیز در بیت ۹ آمده است.

۳۵) غزل زیر در هر دو دیوان با ۹ بیت دیده می‌شود:

خبرت هست که از خویش خبر نیست مرا　　گذری کن که ز غم راه گذر نیست مرا

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۴۵؛ همو۱، ص۱۲؛ همو۶، برگ ۳۶؛ جلال عضد، ص۱۳؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۶۰۹؛ جنگ مهدوی، برگ ۱۹۸؛ ایضاً ۴ بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ ۸۰۰)

تخلص:

تا که آمد رخ زیبات به چشم خسرو　　بر گل و لاله کنون میل نظر نیست مرا

تا که آمد رخ زیبای تو در چشم جلال　　بر گل و لاله کنون میل نظر نیست مرا

۳۶) امیرخسرو غزلی ۶ بیتی دارد که با ۳ بیت جدید در دیوان جلال نیز موجود است:

ای از فروغ روی تو خورشید روسپید　　شب را به جنب طرهٔ تو گشته مو سفید

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۳۹۵؛ همو۱، ص۲۶۸؛ همو۴، برگ ۱۳۵ب؛ همو۶، برگ ۴۳۰؛ جلال عضد، ص۵۷؛ جنگ مهدوی، برگ ۱۷۴).

کاتب جنگ مهدوی بالای تمام ردیف‌های سپید، سیاه نیز نوشته است. ابیات تخلص به شرح زیر است:

جز در خطا دمید بیاض سواد من　　خسرو میان نظم سیاهی مجو سپید

جز در خطا دمند و بیاض و سواد من　　اندر جهان نظم سیاهی مجو سپید

۳۷) غزل ۵ بیتی خسرو بعد از رونویسی کامل با ۴ بیت دیگر در دیوان جلال مشاهده می‌گردد:

چون مرغ سحر در غم گلزار بنالد　　از غم دل دیوانهٔ من زار بنالد

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۲۶۳؛ همو۱، ص۱۶۳؛ همو۴، برگ ۱۴۸ب؛ همو۶، برگ ۲۶۷؛ جلال عضد، ص۶۵؛ جنگ مهدوی، برگ ۲۰۲)

ضبط ۵ بیت امیرخسرو در نسخهٔ روسیه، دقیقاً در شعر جلال تکرار شده و بیت آخر امیرخسرو در نسخهٔ رضوی و روسیه که تخلص ندارد در شعر جلال یکسان آمده است:

گر خسته‌ای از درد بنالد چه توان گفت　　عیبی نتوان کرد که بیمار بنالد

اما همین بیت در نسخهٔ چاپی درویش و اقبال، همراه با تغییراتی است که ذکر تخلص نیز شامل آن شده است:

خسرو اگر از درد بنالد چه توان گفت　　عیبی نتوان کرد که بیمار بنالد

۳۸) غزل زیر در دیوان هر دو شاعر با ۱۰ بیت به چشم می‌خورد که دو بیت هر دو شاعر متفاوت از هم است:

به بالین غریبانت گذر نیست　　ز حال دردمندانت خبر نیست[۱]

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۹۵؛ همو۱، ص۴۸؛ همو۶، برگ ۷۳؛ جلال عضد، ص۱۵؛ جنگ مهدوی، برگ۲۱۱؛ جنگ بادلیان، برگ ۴۷۸ با ۱۱ بیت؛ ۳ بیت در خلاصةالاشعار، ص۲۵۹؛ ۳ بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۸۸۳۶)، برگ۴۷۹؛ ایضاً ۳ بیت در دست‌نویس مجلس (ش۵۹۷۶)، برگ ۷۹۶)

بیت تخلص:

مکن بیچاره خسرو را ز در دور　　که او را خود جز این در هیچ در نیست

جلال خسته را از در مکن دور　　که او را خود جز این در هیچ در نیست

۳۹) این غزل در دیوان خسرو ۵ بیت و در اشعار جلال ۶ بیت دارد:

من نشنیدم که خط بر آب نویسند　　آیت خوبی بر آفتاب نویسند

(امیرخسرو دهلوی۲، برگ۳۸۰؛ همو۱، برگ۲۵۴؛ همو۶، برگ۴۰۶؛ جلال عضد، ص۸۸؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۵۵۰؛ جنگ مهدوی، برگ۲۳۶؛ مسافر بن ناصر ملطوی (۷ بیت)، ص۲۹۴؛ ایضاً ۳ بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ۸۲؛ علا مرندی، ص۲۶۱)

بیت اول آن در عرفات‌العاشقین نیز مشهود است (ج۲، ص۱۰۰۸).

بیت تخلص:

قصهٔ خونریز این دو دیدهٔ خسرو　　کاش برآن چشم نیم‌خواب نویسند

قصهٔ درد جلال مردم دیده　　بر رخش از روشنی چو آب نویسند

۴۰) غزلی که در مجموعهٔ اشعار دو شاعر با ۹ بیت همسان آمده است:

---

۱. یک بیت از این غزل نیز در بیاض علا مرندی (ص ۲۷۱) ذیل وله غفرالله له آمده است که جناب افشار دنبالهٔ غزل غزل پیشین جلال دانسته‌اند (افشار، ص۱۹)؛ درحالی‌که این گونه نیست و غزل پیشین قافیه‌ای دیگر دارد.

خطّی که قرین خال باشد شک نیست که بی‌مثال باشد

(امیرخسرو دهلوی۲، ص۲۸۷ (۸ بیت) ؛ همو۱، ص۱۸۴؛ همو۶، برگ ۲۹۸؛ جلال عضد، ص۹۰؛ دست‌نویس مجلس (ش ۲۶۵۶)، ص۵۹۸؛ جنگ مهدوی، برگ ۲۳۶؛ جنگ آستان قدس، برگ ۱۲۷؛ ایضاً ۵ بیت در دست‌نویس مجلس (ش ۵۹۷۶)، برگ۸۰۳)

بیت تخلص:

گویند که بنده می‌نوازی خسرو به صف نعال باشد
گویند که بنده می‌نوازی باشد که یکی جلال باشد

از ۳۲ شعر مذکور، که تمامی آنها را جلال عضد انتحال کرده، ۱۷ غزل خسرو، با افزایش بیت یا ابیاتی در دواوین شعری جلال دیده شده است؛ به‌زعم نگارنده، این امر کاملاً آگاهانه و بی‌دخالت ناسخان و کاتبان به قلم خود شاعر رخ داده است. به‌عنوان مثال چه دلیلی دارد که کاتبی ۶ بیت امیرخسرو را با افزایش ۵ بیت جدید و در قالب ۱۱ بیت به نام جلال سند بزند؟یا از غزلی ۶ بیتی، ۴ بیت آن به‌تمامی در غزلی ۹ بیتی به نام جلال به ثبت برسد و دو مصراع مختلف از این غزل خسرو، سازندهٔ دو بیت جداگانه از جلال باشد؟ ایضاً وجود اغلب اشعار ما نحن فیه در نسخ قدیم جلال، شائبهٔ دخالت ناسخان را بر طرف می‌کند. به گمان نویسنده، این اعمال تنها در جهت گمراه کردن مخاطب صورت گرفته است؛ مضاف بر اینکه در اکثر این ۳۲ غزل، تخلص امیرخسرو با زیرکی حذف شده و تخلص جلال جایگزین گشته است.

نتیجه‌گیری

طبق آنچه در متن مقاله آمده، جلال عضد به دیوان امیرخسرو دهلوی دسترسی داشته و به مطالعهٔ آن شوقی وافر نشان داده است؛ ۸ غزل به‌عنوان شاهدی بر این ادعا معرفی شده است که تتبعِ همراه با سرقتِ جلال از شعر امیرخسرو در این موارد آشکار است؛ یکسانی وزن، قافیه و ساختار شعر، بهره‌مندی از ترکیبات خاص و همچنین ذکر بی‌کم و کاست مصاریع و ابیات امیرخسرو، بی ذکر نام وی، در این غزلیات هر گونه شکی را در باب ادعای نگارنده برطرف می‌کند.

جز این موارد، تعداد ۳۲ غزل نیز با طرح ادعای سرقت ادبی و انتحال و اغارهٔ اشعار امیرخسرو به دست جلال عضد معرفی و با نسخ قدیم اشعار دو شاعر ارزیابی گردید.

به‌زعم نگارنده، براساس موجود بودن اشعار ما نحن فیه در اقدم نسخ جلال، آوردن تخلص جلال به‌جای تخلص خسرو، و افزایش ابیات در ۱۷ غزل وی، تدبیر جلال عضد در گمراه کردن مخاطبان شعر بوده است.

به این ترتیب، ۳۲ غزل کامل امیرخسرو دهلوی به قلم جلال عضد یزدی انتحال شده که این امر با ذکر جزئیات آشکار شده و در ۸ غزل دیگر نیز ضمن تتبع و اقتفای اشعار خسرو، سرقات ادبی جلال نشان داده شده است.

منابع

افشار، ایرج، «بیاض علا مرندی»، دو فصل‌نامهٔ آینهٔ میراث، س۶، ش۴، زمستان ۱۳۸۷.
امیرخسرو دهلوی (۱)، دیوان، به کوشش م. درویش، با مقدمهٔ سعید نفیسی، انتشارات جاویدان، تهران، ۱۳۸۱.
ـــــــ (۲)، دیوان، تصحیح اقبال صلاح‌الدین، با مقدمهٔ محمد روشن، تهران، نگاه، ۱۳۸۰.
ـــــــ (۳)، دیوان، دست‌نویس کتابخانهٔ میشیگان امریکا، ش Isl. Ms۳۱۳، مورخ ۸۹۴ ق.
ـــــــ (۴)، دیوان، دست‌نویس کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، ش ۴۵۹۳، مورخ ۸۹۷ ق.
ـــــــ (۵)، دیوان، دست‌نویس کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، ش ۱۰۵۲۹، مورخ ۹۰۷ ق.
ـــــــ (۶)، دیوان، دست‌نویس کتابخانهٔ روسیه، ش ۱۶۸، مورخ ۹۱۲ ق.
اوحدی بلیانی، تقی‌الدین، عرفات‌العاشقین، به تصحیح ذبیح‌اللّه صاحبکاری و آمنه فخر احمد، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، تهران، ۱۳۸۹.
اوحدی مراغه‌ای، دیوان، به کوشش سعید نفیسی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۰.
تقی کاشی، خلاصة‌الاشعار و زبدة‌الافکار (بخش‌هایی از رکن اول تا چهارم)، مقدمه و تصحیح یوسف بیگ‌باباپور و حمیده حجازی، انتشارات سفیر اردهال، تهران، ۱۳۹۳.
جلال عضد یزدی، دیوان، به کوشش احمد کرمی، انتشارات ما، تهران، ۱۳۶۶.
جنگ، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، ش ۱۰۳۹۹، مورخ ۸۳۳ ق.
جنگ، کتابخانهٔ بادلیان، ش Ms Elliott۱۲۱، مورخ ۸۳۹ ق.
جنگ، کتابخانهٔ مهدوی، ش ۵۸۹، مورخ ۸۲۱ ق.
دولتشاه سمرقندی، تذکرة‌الشعرا، به اهتمام و تصحیح ادوارد براون، اساطیر، تهران، ۱۳۸۲.
سعدی، مصلح بن عبداللّه، غزل‌های سعدی، به تصحیح غلام‌حسین یوسفی، سخن، تهران، ۱۳۸۵.
صفا، ذبیح‌اللّه، تاریخ ادبیات در ایران، فردوس، تهران، ۱۳۷۳.
عاصمی، محمد و عبدالغنی میرزایف، «امیرخسرو دهلوی»، نشریات دانش، آکادمی علوم تاجیکستان، ۱۹۷۶م.

علا مرندی، نسخهٔ کامل بیاض، به کوشش علی فردوسی، دیبایه، تهران، ۱۳۹۱.
قوجه زاده، علیرضا و حسین بهزادی‌اندوهجردی، «معرفی سید جلال عضد یزدی و سبک شعری او براساس نسخهٔ کهن کتابخانهٔ نورعثمانیهٔ استانبول»، بهار ادب، ش۲۸، تابستان، ۱۳۹۴.
کاتبی، دیوان، دست‌نویس کتابخانهٔ مجلس، ش ۷۷۷۶، مورخ ۸۵۰ق.
مجالس‌العشاق، دست‌نویس کتابخانهٔ مجلس، ش ۵۹۲۲، مورخ ۹۸۹ق.
مجموعه اشعار، دست‌نویس کتابخانهٔمجلس، ش ۲۶۵۶، مورخ ۸۳۴ق.
ـــــــ، دست‌نویس کتابخانهٔ مجلس، ش ۵۹۷۶، قرن ۱۱.
ـــــــ، دست‌نویس کتابخانهٔ مجلس، ش ۸۸۳۶، مورخ ۱۰۳۳ق.
ـــــــ، دست‌نویس کتابخانهٔ مجلس، ش ۳۳۹/۱ س س. مورخ ۸۲۱ق.
ـــــــ، دست‌نویس کتابخانهٔ ایالتی باواریا مونیخ، ش ۶۴، مورخ ۹۰۹ق.
ـــــــ، دست‌نویس کتابخانهٔ ملی پاریس، ش ۱۴۶۹ Supplément persan، مورخ ۸۲۰ق.
مدبری، محمود، شاعران بی دیوان، پانوس، تهران، ۱۳۷۰.
مسافر بن ناصر ملطوی، انیس‌الخلوه و جلیس‌السلوه (نسخه‌برگردان دست‌نویس ش ۱۶۷۰ کتابخانهٔ ایاصوفیا)، به کوشش محمد افشین‌وفایی و ارحام مرادی، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، تهران، ۱۳۹۰.
منصوری، مجید، «بیست و هفت غزل از دیگر شاعران در دیوان امیرخسرو دهلوی»، شبه‌قاره (ویژه‌نامهٔنامهٔ فرهنگستان)، ش۶، بهار و تابستان ۱۳۹۵.

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۳/۰۲
تاریخ پذیرش: ۹۷/۰۴/۲۳
(صفحه ۸۷-۱۰۲)

گوناگونی برداشت‌های عرفانی در ترجمه‌های فارسی بهگودگیتا

گلاله هنری*

چکیده

بهگودگیتا، ششمین کتاب از مجموعهٔ حماسی مهابهارت، به مبانی آیین هندو اختصاص دارد. صوفیان مسلمان با توجه به اهمیت عرفانی این بخش، به آن مستقل از مهابهارت پرداخته‌اند. تعدد ترجمه‌های منثور و منظوم این اثر نشان از اقبال بسیار این متن عرفانی در میان فارسی‌زبانان هند دارد. در این میان پیشوایان سلسله‌های گوناگون صوفیه هرکدام بنابر باورها و اعتقاداتشان به این اثر نگریسته و آن را به زبان خود برگردانده‌اند که بی‌شک تفاوت جهان‌بینی و اعتقاداتشان در حاصل کار آنها انعکاس یافته است. در این مقاله به بررسی تطبیقی سه ترجمه از این اثر به نام‌های سرود الهی ترجمهٔ داراشکوه (مقتول: ۱۰۶۹ق) و مرآت الحقایق ترجمهٔ عبدالرحمان چشتی (وفات: ۱۰۹۴ ق) و ترجمهٔ فیضی دکنی (وفات: ۱۰۰۴ ق) پرداخته شده است. داراشکوه از پیروان سلسلهٔ قادریه، عبدالرحمان چشتی از بزرگان سلسلهٔ چشتیه و فیضی دکنی حکیمی اشراقی است و رویکردهای عرفانی متفاوت بر ترجمهٔ آنها بی‌تأثیر نبوده است.

کلیدواژه‌ها: مهابهارت، بهگودگیتا، داراشکوه، عبدالرحمان چشتی، فیضی دکنی.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

مقدمه

تبادل فرهنگی میان دو کشور ایران و هند پیشینه‌ای هزارساله دارد. از آمیختگی‌ها و تأثیر و تأثرهای این رابطهٔ فرهنگی که بگذریم، این ارتباط فرهنگی در دوران حکومت سلاطین مسلمان در اوج بوده است. اغلب این حکمرانان یا اصلیت ایرانی داشتند یا به‌شدت وامدار فرهنگ ایرانی بودند. در این میان با صرف‌نظر کردن از حکومت‌های محلی همچون قطب‌شاهیان (حکومت: ۹۱۸-۱۰۹۸ ق/۱۵۱۲-۱۶۸۷م)، که دورهٔ آنها برای زبان و ادب فارسی در محدودهٔ حکمرانی‌شان دوره‌ای طلایی بوده است، متنفذترین و قدرتمندترین حکومتی که امور دولتش بر پایهٔ زبان فارسی اداره می‌شد، سلسلهٔ گورکانی (حکومت: ۹۳۲-۱۱۷۴ق/۱۵۲۶-۱۷۶۰م) بود.

از آنجا که زبان دیوانی و فرهنگی بسیاری از این حکومت‌ها فارسی بود، طبیعتاً نفوذ این زبان در میان هندوان چشمگیر بوده، تأثیر فرهنگ هندی بر فرهنگ ایرانی نیز کاملاً مشهود بوده است. از نمونه‌های این تأثیر می‌توان ترجمهٔ متون اغلب مذهبی هندی به زبان فارسی را نام برد (برای فهرستی از این آثار نک: مجتبایی ۱، ص۶۶-۹۰). نهضت ترجمه از سنسکریت به فارسی به‌صورت هدفمند بنابر دستور اکبر گورکانی (حکومت: ۹۶۳-۱۰۱۴ق/۱۵۵۶-۱۶۰۵م) آغاز شد. متونی که عمدتاً در دورهٔ او به فارسی ترجمه شده از دو منظر حائز اهمیت است؛ نخست اینکه دیدگاه حاکمان وقت و نیز چگونگی ارتباط آنها با بومیان هند را مشخص می‌کند و دیگر اینکه بخشی از این آثار امروزه فاقد نسخهٔ سنسکریت است و تنها ترجمهٔ فارسی باقی‌مانده از آنها در دست است[۱].

به‌نظر می‌رسد در دورهٔ اکبر و پس از او داراشکوه با رویکرد تقریب میان مذاهب اهتمام برای ترجمهٔ آثار مقدس هندوان در دستور کار قرار گرفت. فرمانروایان گورکانی برای حکومت بر سرزمینی با فرهنگ‌های مختلف که از جدشان، بابر (حکومت: ۹۳۲-۹۳۷ ق/ ۱۵۲۶- ۱۵۳۰م)، به ارث برده بودند، با هوشمندی طرح صلح کلی[۲] را پیش گرفتند و برای به دست آوردن تفاهم لازم بدین منظور سعی در شناخت فرهنگ هند و به‌ویژه ادیان

۱. برای نمونه، راگ درپن رساله‌ای است دربارهٔ موسیقی که اصل سنسکریت آن، مانکتوهل، باقی نمانده است (نک: هنری، ص۴۲۰-۴۲۱).

۲. صلح کل نام نظریهٔ اکبر گورکانی برای تقریب مذاهب است که به ابداع دین جدیدی به نام دین الهی انجامید.

جاری در آن داشتند. ترجمهٔ متون مقدس هندوان کوششی در این راستا محسوب می‌شده است. ارنست[1] (ص ۱۰۹) بر آن است که ترجمه‌های دورهٔ اکبر بیشتر حماسه‌های هندی را در بر می‌گرفته و جنبهٔ سیاسی داشته و ترجمه‌های عصر داراشکوه غالباً متون الهی و عرفانی را شامل می‌شده است. او همچنین بیان می‌کند در این میان علاقهٔ سیاسی و فکری مترجمان متون مقدس، طرز برخورد آنها را با این متون و مذاهب هندی مشخص می‌کند و این امر در ترجمه‌های آنها منعکس شده است. درواقع این ترجمه‌ها مذهب هندویی را آن‌گونه که ما امروز درک می‌کنیم نشان نمی‌دهد بلکه متأثر از جهان‌بینی مترجمانشان است (همان‌جا).

در این میان این ترجمه‌ها به‌ویژه ترجمه‌های موجود از بهگودگیتا، که در این مقاله به آن می‌پردازیم، حائز اهمیت است. با نظر به اینکه افرادی با پیشینه‌های اعتقادی گوناگون به این ترجمه‌ها اقدام کرده‌اند، این پرسش مطرح است که میان این نمونه‌ها، چه تصویری از مباحث کلانی چون مرگ، تجلی ذات الهی و فنا ارائه شده است؟

در این مقاله میان سه ترجمه از بهگودگیتا مقایسهٔ کلی صورت گرفته است: ۱. ترجمهٔ منسوب به شاهزادهٔ مقتول گورکانی به نام سرود الهی؛ ۲. ترجمهٔ عبدالرحمان چشتی با نام مرآت الحقایق؛ ۳. ترجمهٔ منظوم فیضی دکنی از گیتا.

پیشینهٔ ترجمه‌های مهابهارت و بهگودگیتا

ترجمهٔ فارسی بخشی از مهابهارت متعلق به قرن ۱۱م به‌دست آمده است (Vassie, p. 11). مجتبایی به ترجمهٔ عربی به فارسی بخشی از مهابهارت در زمان یکی از سپهبدان دیلمی (۴۱۷ق) اشاره کرده است. احتمالاً ترجمهٔ فارسیِ به‌دست‌آمده از قرن ۱۱م همان ترجمه است (مجتبایی ۲، ص۱۰۷)، می‌دانیم آنچه در مجمل التواریخ و القصص (تألیف: ۵۲۰ق) به‌عنوان تاریخ هند آمده نیز بخشی از این ترجمه است (Chatterji, Vol. 1, P. 313-324). به‌نظر مجتبایی تغییرات در ضبط اسامی هندی در این متن مؤید آن است که اصل داستان ابتدا از سندی به پهلوی و سپس از پهلوی به تازی نقل شده است. اشاره به این

1. Carl W. Ernst

داستان در نامهٔ تنسر که در نیمهٔ اول سدهٔ دوم هجری به‌دست عبداللّه ابن مقفع (مقـتول: ۱۴۲ق) از پهلوی به عربی ترجمه شده بود، این نظر را تأیید می‌کند[۱]. همچنین ترجمهٔ آن بخش از مهابهارت و گیتا که ابوریحان بیرونی (وفات: ۴۴۲ق) در دست داشته و در تحقیق ماللهند او مضبوط است نیز شایان توجه است (مجتبایی۲، ص۱۰۹).

از میان پادشاهان مسلمان هند نخست زین‌العابدین کشمیری (حکومت: ۸۲۷-۸۷۸ق/ ۱۴۲۴-۱۴۷۳م) به حمایت از مطالعات متون سنسکریت پرداخت و مرکزی برای ترجمهٔ این آثار تأسیس کرد (همو ۱، ص۵۶). و در همین راستا دستور ترجمهٔ کتاب مهابهارت را نیز صادر کرد؛ اما اکبر گورکانی بود که ترجمهٔ حماسه‌ها و دیگر آثار سنسکریت را در قالب یک جنبش اجتماعی و فکری پیش برد و از آن به‌عنوان نیروی محرک دستگاه عظیم فکری خود بهره جست. به گفتهٔ شایگان: «روح تلفیق و کنجکاوی علمی و فلسفهٔ تطبیقی از وجوه شاخص دوران اکبر» بود (شایگان۲، ص۱۹۷). گرچه در مقدمه‌ای که بر ترجمهٔ مهابهارت به زبان فارسی به نام رزم‌نامه به قلم وزیر او، ابوالفضل علامی (وفات: ۱۰۱۱ ق)، نوشته شده است، هدف اکبر، از میان بردن تعصبات و خصومت‌های هندوان و مسلمانان عنوان شده است (ابوالفضل علامی، ج۱، ص۱۸-۱۹)، نباید از نظر دور داشت که او اهداف مشخص سیاسی را نیز در نظر داشته است. ارنست (ص۱۲۰) بر آن است که یکی از اهداف اکبر مصادرهٔ سنت‌های پادشاهی هند و بهره‌برداری از آنها بوده است. شماری از کتاب‌های تاریخ هند، سلسلهٔ هندی ـ ایرانی گورکانیان را ادامهٔ گروهی از شاهان هند می‌دانند که با یودیشترا، پدر کوروان و عموی پاندوان در داستان مهابهارت، آغاز می‌شود (Storey, Vol. I, p. 133, 442). فرشته (ج۱، ص۱۱-۲۹) نیز در مقدمهٔ تاریخ خود گزارشی از تاریخ حماسی هند برگرفته از مهابهارت آورده که با داستان‌هایی از شاهنامه درآمیخته است.

اکبر برای این منظور مرکز منظمی برای ترجمه با نام «مکتب‌خانه» در دیوان‌خانهٔ خاص تأسیس کرد (رضوی، ص۱۴۰). به تصریح ابوالفضل درمی‌یابیم ترجمه‌های صورت‌گرفته در دربار اکبر به‌کوشش گروهی از برجسته‌ترین شخصیت‌های ادبی و فرهنگی دربار و شماری

۱. امروزه ترجمهٔ عربی ابن مقفع و نیز اصل پهلوی این اثر در دست نیست و تنها ترجمهٔ ابن اسفندیار (زنده در ۶۱۳ق) مؤلف تاریخ طبرستان، موجود است (نک: مجتبایی ۲، ص۱۰۹).

سنسکریت‌دان انجام یافته است که از تعصب به‌دور بودند و به صفات انصاف و اعتدال مزین. افرادی چون فیضی، ملک الشعرای دربار، ابوالفضل علامی، وزیر و مورخ، عبدالقادر بداؤنی، و ابن‌عبداللطیف حسینی معروف به نقیب‌خان (ابوالفضل علامی، ج۱، ص۲۰). ترجمهٔ نقیب‌خان از مهابهارت در ۹۹۰ ق آغاز شد و افرادی چون مولانا شیری، حاجی سلطان تنسواری و عبدالقادر بداؤنی در این کار او را یاری رساندند. در ۹۹۵ق ابوالفضل علامی مقدمه‌ای بر مهابهارت نوشت که در واقع معرفی‌نامهٔ کاملی از این کتاب برای خوانندگان غیرهندو بود و روند ترجمهٔ کتاب را نیز توضیح می‌داد[۱].

نبیرهٔ اکبر، داراشکوه، از ترجمهٔ آثار سنسکریت بهره‌ای دیگر می‌طلبید. او که گرایش‌های عرفانی داشت و پیرو قادریه به‌شمار می‌رفت، معتقد بود اختلافات عرفانی میان دو آیین هندو و اسلام تنها جنبهٔ لفظی دارد (شایگان ۳، ص۹). وی سرانجام جان بر سر این اعتقاد نهاد و توسط برادرانش به جرم ارتداد به قتل رسید. در زمان او مجموعهٔ به‌نسبت کاملی از متون سنسکریت ترجمه شد. داراشکوه خود بر ترجمهٔ فارسی اوپانیشادها به نام سرّ اکبر نظارت داشت. او افزون بر فارسی و عربی به‌خوبی سنسکریت می‌دانسته است و ترجمه‌ای فارسی از بهگودگیتا به او منسوب است. دربارهٔ صحت انتساب این اثر به داراشکوه آرای مختلفی وجود دارد. برخی این ترجمه را قطعاً از داراشکوه می‌دانند و برخی بر آن‌اند که او ترجمهٔ خود را با کمک پاندیت‌ها[۲] انجام داده و نقش خودش در آن بسیار اندک بوده است (همان، ص۱۸). اته نظر کسانی که ابوالفضل علامی، مترجم مهابهارت در دورهٔ اکبر را مترجم بهگودگیتای منسوب به داراشکوه می‌دانند رد کرده و بر آن است روایت ابوالفضل علامی از گیتا در رزم‌نامه خلاصه‌ای از گفت‌وگوی طولانی میان کریشنا و ارجونا است که در چند صفحه گنجانده شده است (Ethe, Vol. I, p. 1085, 1087)[۳]. کتاب مجمع البحرین[۴] داراشکوه مطالعه‌ای تطبیقی دربارهٔ

۱. ترجمهٔ نقیب‌خان به کوشش محمد رضا جلالی‌نایینی در ۴ جلد در انتشارات طهوری به چاپ رسیده است.

2. Pandit معلمان علوم قدیم و سنتی هندو

۳.نه خود ابوالفضل در کتاب آیین اکبری از این ترجمه جزو آثارش نام برده و نه بداؤنی این کتاب را در فهرست آثار او گنجانده است.

۴. این اثر در آیین هندو و عرفان اسلامی نوشتهٔ داریوش شایگان و با ترجمهٔ جمشید ارجمند (تهران، ۱۳۸۷) آمده است.

مفاهیم فلسفی هند و اسلام است و مجموعهٔ اصطلاحات دو دین را شرح داده و برای ایجاد همسانی میان آن دو کوشش کرده است. اگر انتساب ترجمهٔ بهگودگیتا را به داراشکوه قطعی بدانیم، با توجه به این اثر و نیز کتاب مجمع‌البحرین و توجه به برابرنهادهای داراشکوه برای تبیین مفاهیم عرفان هندی، به تسلط وی بر دو زبان فارسی و سنسکریت و مفاهیم دینی آنها پی می‌بریم.

بهگودگیتا

بهگودگیتا جزئی از حماسهٔ عظیم مهابهارت است. موضوع این حماسه جنگ بر سر فرمانروایی کشور بهارت میان فرزندان دو برادر به نام‌های پاندو[1] و دریتراشترا[2] شهریار نابیناست که پاندوان و کروان خوانده می‌شوند. دریتراشترا صد فرزند دارد که بزرگ‌ترین آنها دریودهن[3] است و پاندو پنج فرزند به نام‌های یودهشتر، بهیشم، نکل، سهدیو و ارجونا[4] دارد. پاندوان در این حماسه نیروی خیر و پسران دریتراشترا به سرکردگی دریودهن نماد شر هستند که با نیرنگ موجب رانده شدن پاندوان از سرزمینشان می‌شوند. در نهایت پس از جنگ سختی که ۱۸ روز طول می‌کشد پاندوان به‌رهبری یودهشتر پیروز شده و دریودهن را از پا درمی‌آورند[5]. در میان برادران پاندو، ارجونا برجسته‌تر است و با داشتن ویژگی‌هایی خارق‌العاده چون رستم[6] پهلوان قوم محسوب می‌شود[7].

مهابهارت از ۱۸ بخش (پَروَه[8]) به‌علاوهٔ یک بخش اضافه تشکیل شده است. فصول ۲۵ تا ۴۳ بخش ششم آن به نام «سرگذشت بهیشم[9]» یا «کتاب درون»، گفت‌وگو و پرسش و پاسخ میان کریشنا (در داستان ارابه‌ران ارجونا) و ارجونا است که سنجایا، رانندهٔ گردونهٔ دریتراشترا، آن را برای شهریار نابینا بازگو می‌کند. این بخش نیز دارای اهمیت و ارزش

1. Pandu 2. Drita-Rastra 3. Dur-Yodhana
4. Yudhisthir , Bhism, Nakula, Sahdeva, Arjuna
۵. داستان کشتن دریودهن به دست یودهشتر را مشابه داستان نبرد کیخسرو با افراسیاب دانسته است، برای آن نک: دارمستتر، ص۱۷-۳۳.
۶. از ویژگی‌های ارجونا که او را به رستم مانند می‌کند می‌توان این موارد را برشمرد: ۱. ارتباط با خدایان؛ ۲. ازدواج در شهر بیگانه؛ ۳. جنگ با حاصل این ازدواج؛ ۴. آگاهی از وجود دارویی زندگی بخش؛ ۵. کشتن برادر.
۷. به‌نظر می‌رسد برخی از ویژگی‌های رستم به برادر دیگر بهیشم رسیده است.
8. Parva 9. Bhishma parva

جداگانه‌ای است و به‌صورت اثری مستقل درآمده است و بهگودگیتا نامیده می‌شود. تعالیم کریشنا به ارجونا در گیتا جوهر مذهب هندو را در بر دارد و از این نظر حائز اهمیت است. در هنگامهٔ جنگ پاندوان و کوروان آنجا که دو سپاه در برابر هم صف‌آرایی کرده‌اند ارجونا دچار دودلی و تشویش می‌شود و از اینکه باید به مصاف پسرعموهای خود برود و به جنگ و خونریزی بپردازد احساس ناراحتی می‌کند تا آنجا که قصد انصراف از جنگ دارد؛ اما کریشنا با برشمردن وظایف او و پاسخ دادن به سؤالاتش او را به ماندن در جنگ ترغیب می‌کند. پرسش و پاسخی که میان این دو رد و بدل می‌شود مشتمل بر بخش اعظم اعتقادات آیین هندو همچون سانکهیا[۱]، یوگا[۲] و طریقت بهکتی[۳] است. بخش بزرگی از متن متن دربارهٔ عمل بدون چشمداشت و چگونگی رسیدن به این توانایی است و تمام راهکارها برای رسیدن به این مقام به‌خاطر یک هدف، رهایی از چرخهٔ تولد و مرگ یا همان سامسارا است.

گیتا دارای ۱۸ گفتار است که نخستین آن لحنی حماسی دارد، و دیگر گفتارهای آن دارای بافتی شاعرانه است. گفتار اول در بیان بیم و ناامیدی ارجونا است و در گفتار دوم و سوم کریشنا ارجونا را به جنگ تشویق می‌کند و مبانی یوگا را توضیح می‌دهد که همان عمل به وظیفه، بدون چشمداشت است. در گفتار چهارم راه علم و معرفت بررسی می‌شود و در گفتار پنجم کریشنا به ارجونا راه نجات را نشان می‌دهد. گفتار ششم دربارهٔ مراقبه است و در گفتار هفتم، هشتم و نهم کریشنا دربارهٔ خداوند بزرگ صحبت می‌کند. در گفتار دهم از وحدت وجود بحث شده است و در گفتار یازدهم کریشنا شکل واقعی خود را به ارجونا نشان می‌دهد. گفتار دوازدهم به بیان طریق محبت یا بهکتی اختصاص دارد. در گفتار سیزدهم فلسفهٔ ویدانتا تعلیم داده می‌شود. گفتار چهاردهم در مورد بی‌تعلقی است و در گفتار پانزدهم جهان آفرینش به درخت کهنی تشبیه شده است. گفتار شانزدهم در مورد ایزدیان و اهریمنیان نگاشته شده است. در گفتار هفدهم انواع ریاضت برشمرده می‌شود و فصل آخر به بیان عقاید فلسفهٔ سانکهیا اختصاص دارد.

---

۱. در گیتا به‌معنی خرد و دانش، برای آگاهی دربارهٔ آن در گیتا، نک: شایگان۱، ج۱، ص۳۰۱.
۲. برای آگاهی دربارهٔ طریق یوگا در گیتا، نک: همان، ج ۱، ص۳۱۱-۳۱۴.
۳. طریق عشق، برای آگاهی دربارهٔ آن، نک: همان، ج۱، ص۳۳۷-۳۴۲.

تاریخ نگارش گیتا مشخص نیست و آن را از سدهٔ پنجم یا میانه‌های سدهٔ دوم پیش از میلاد تخمین زده‌اند (موحد، ص۱۵). میان محققان عرفان هندو آرای مختلفی دربارهٔ زمان و چگونگی تألیف آن وجود دارد. برخی معتقدند گیتا بعد از پیدایش آیین بودا نگاشته شده است و گروهی بر آن‌اند که این اثر نمودار یک دستگاه فکری دیرینه است که در آن مبانی ابتدایی سانکهیا با معتقدات مکتب ودانتا تلفیق شده است (برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ آرای مختلف نک: شایگان ۱، ج ۱، ص۲۸۵-۲۸۸). با توجه به غرابت گیتا نسبت به بخش‌های دیگر مهابهارت گروهی آن را جدا از حماسهٔ بزرگ می‌دانند و از الحاق آن به اصل داستان خبر می‌دهند.

مترجمان فارسی بهگودگیتا و نسخه‌های استفاده‌شده

فیضی دکنی، برادر ابوالفضل علامی تاریخ‌نگار و مؤلف آیین اکبری است. او در ۹۵۴ق در آگره متولد شد. در ۹۷۴ق به دربار اکبر گورکانی پیوست و در ۹۹۷ق به لقب ملک‌الشعرایی دربار رسید. فیضی به همراه برادرش عضو انجمنی بود که اکبر برای تدوین «دین الهی» تشکیل داد. او اهل تشیع و نیز دارای گرایش‌های عرفانی بود. از شارق المعرفت او که دربارهٔ پیوند آموزه‌های اشراقی و مکتب ودانتا است، به گرایش‌های اشراقی‌اش پی می‌بریم (نک: کریمی‌زنجانی‌اصل، ص۳۳-۳۹).

ترجمهٔ منظومی از گیتا به نام اوست (برای آرای مختلف در انتساب این ترجمه به فیضی، نک: Truschke, p. 614) که نسخهٔ آن در کتابخانهٔ هند[1] و میکروفیلم آن به شمارهٔ ۱۷۶۶ در کتابخانهٔ دانشگاه تهران موجود است[2].

داراشکوه دیگر مترجم گیتا، در ۲۹ صفر ۱۰۲۴ق زاده شد. او نخستین پسر شاه‌جهان بود. ملا عبداللطیف سلطان‌پوری، از عالمان و حکیمان حنفی‌مذهب هند، معلم خصوصی و مسئول ارتقای روحی شاهزاده بود و همو بود که نخستین بار تمایل به

1. India office library

۲. در این مقاله از این نسخه استفاده شده است. این ترجمهٔ منظوم با این مشخصات تصحیح و چاپ شده است: «گیتا، کتاب مقدس هندوها منظومهٔ منسوب به فیضی فیاضی»، به کوشش یونس جعفری، ارمغان ادبی (پژوهش‌های ادبی در ادبیات فارسی هند)، تهران، ۱۳۷۶.

الهیات را در وجود این شاهزاده برانگیخت. داراشکوه با عضویت در حلقهٔ مریدان ملاشاه بدخشانی به‌طور رسمی به سلسلهٔ قادریه پیوست. البته او تحقیق و جست‌وجو در دیگر ادیان را نیز رها نکرد. او همانند اکبر به فلسفهٔ تطبیقی علاقه‌مند بود. داراشکوه در مقدمهٔ خویش بر ترجمهٔ اوپانیشادها می‌گوید تورات، انجیل و مزامیر را خوانده و به این نتیجه رسیده است که نظریهٔ توحید در این متون نیز مانند قرآن مخفی است. او سرانجام بیان می‌کند که نظریهٔ توحید را به‌روشنی در متون مقدس هندی یافته است (شایگان ۳، ص۱۱).

داراشکوه پس از آنکه به‌عنوان ولیعهد برگزیده شد، با شکست‌های متعدد در اردوکشی‌های نظامی، و سرانجام پس از بیماری شاه‌جهان (حکومت: ۱۰۳۷-۱۰۶۸ ق/ ۱۶۲۸-۱۶۵۸م) به تهمت ارتداد به‌سبب قرابت با آیین هندو به دست برادرانش به قتل رسید. محققان معتقدند شاهزاده داراشکوه شهید اندیشهٔ روادارانهٔ خود شد. به‌نظر برخی شکست داراشکوه و اندیشهٔ آشتی‌جویانه‌اش، سبب تجزیه هندوستان در آینده شد (همان، ص۱۳). داراشکوه آثاری ارزشمند در عرفان اسلامی و هندی تألیف کرده و افزون بر آن در ترجمهٔ آثاری از سنسکریت به فارسی دست داشته اشت. ترجمه‌ای فارسی از بهگودگیتا براساس دست‌نوشتهٔ شمارهٔ ۱۹۴۹ در کتابخانهٔ هند منسوب به اوست[۱].

عبدالرحمان چشتی به شاخهٔ صابریهٔ چشتیه تعلق دارد. پس از مرگ برادرش حمید در ۱۰۳۲ق شیخ این طریقت شد. از بزرگان صوفیه که چشتی از آنها تأثیر پذیرفته یا در محضرشان بوده به‌تصریح خودش در مرآت‌الاسرار می‌توان غازی میان (وفات: ۴۲۴ق)، عبدالقادر جیلانی (وفات ۵۶۱ق)، احمدجان (وفات: ۵۳۷ق) و بهاءالدین نقشبند (وفات: ۷۹۱ق) را نام برد. واسی احتمال داده است که عبدالرحمان کمی با زبان سنسکریت آشنا بوده است. ترجمهٔ عبدالرحمان چشتی از گیتا، مرآت الحقایق نام دارد. این ترجمه به‌کوشش رادریک واسی[۲] ضمن رسالهٔ دکتری ایشان در مدرسهٔ مطالعات شرقی و آفریقایی دانشگاه لندن[۳] در ۱۹۸۸ م تصحیح شده است[۴].

---

۱. در این مقاله از این نسخه، که به کوشش محمد رضا جلالی‌نایینی تصحیح شده، استفاده شده است.

2. Roderic Vassie

3. The School of Oriental and African Studies University of London.

۴. در این مقاله از این تصحیح استفاده شده است. پس از دریافت این پایان‌نامه دریافتم واسی در بخشی از آن (p. 35-44) یک بررسی کوتاه واژگانی روی سه ترجمهٔ مورد نظر در این مقاله انجام داده است.

تفاوت‌های ظاهری سه ترجمه

فیضی دکنی و داراشکوه متن خود را از آغاز کتاب یعنی با پرسش دریتشتارا از سنجایا شروع کرده‌اند؛ اما عبدالرحمان داستان را از جایی آغاز می‌کند که ارجونا از جنگیدن سر باز می‌زند (فیضی، برگ ۱؛ داراشکوه، ص۳۵؛ موحد، ص۶۱). او به‌جای بخش نخست، مختصری در مدح پیامبر(ص) و در بیان توحید آورده و پس از آن دلایل خود را از انجام دادنِ این ترجمه ذکر کرده است (عبدالرحمان، ص۱۳۷-۱۴۰). او با آوردن این جمله «به‌اعتبار وحدت وجود حضرت راجا[1] می‌فرماید...» (ص ۱۴۰) تکلیف خواننده را روشن می‌کند و جهت‌گیری خود را آشکار می‌سازد. همچنین با حذف بخش‌های آغازین کتاب توقع مواجه شدن با ترجمه‌ای وفادار به متن را از میان می‌برد. مرآت الحقایق چشتی سرشار از استشهادات قرآنی و ابیات پراکنده از شاعرانی چون حافظ، عطار، مولوی، عراقی و جز آنهاست که تسلط مترجم آن را به ادبیات فارسی آشکار می‌کند. از دیگر ویژگی‌های قابل تأمل آن قامت ادهیاها یا همان بخش‌های گیتا است که هرچه به پایان اثر نزدیک می‌شود، کوتاه‌تر خواهد شد؛ برای مثال در ترجمهٔ او ادهیای پانزدهم که در ترجمهٔ داراشکوه دو صفحه و نیم را به خود اختصاص داده، در یک پاراگراف آن هم بسیار کوتاه گنجانده شده است. عبدالرحمان در بخش‌هایی به‌طور کلی محتوای گیتا را تغییر داده است؛ برای نمونه در ادهیای شانزدهم که در متن اصلی سخن از تقسیم مردم به دو دستهٔ اهریمنیان و ایزدیان و بیان ویژگی‌های آنهاست، در مرآت الحقایق (ص ۱۷۸) گفته شده انسان دو قسم عقل دارد؛ روحانی و نفسانی.

ترجمهٔ فیضی دکنی از آنجا که منظوم است در بسیاری از موارد تحت تأثیر محدودیت‌های وزن درآمده؛ با این حال ترتیب و تأخر مطالب و میزان آنها در آن تقریباً قابل قبول است. در این ترجمه به رغم افتادن برخی اشلوک‌ها، فیضی توانسته به فهم اثر و دریافت حال عرفانی آن نزدیک شود (کریمی‌زنجانی‌اصل، ص۳۴).

ترجمهٔ داراشکوه در ظاهر بسیار وفادار به متن اصلی صورت گرفته است. مترجم

۱. منظور سید راجا (وفات: ۷۳۱ ق)، پدر سید محمد گیسو دراز است.

تقریباً در موارد بسیاری از اصطلاحات متن اصلی بهره برده و معادل فارسی برای واژه‌های پرکاربرد سنسکریت در نظر نگرفته است. همین موضوع ما را بر آن می‌دارد که با توجه به آثار دیگر داراشکوه یعنی مجمع البحرین و سرّ اکبر، در صحت انتساب این ترجمه به وی اندکی شک کنیم؛ زیرا در آن آثار داراشکوه نهایت استعداد و ذوق خود را در انتخاب برگردان‌های فارسی به خرج داده است (نک: واسی، ص۴۶۱).

تفاوت‌های سه ترجمه در انتقال مفهوم تناسخ

یکی از مباحث کلانی که فیضی و داراشکوه در بیشتر موارد با تسامح یا به راحتی آن را پذیرفته و با رعایت امانت منتقل کرده‌اند مبحث باززایی و قرار گرفتن انسان در چرخهٔ زندگی‌های متوالی است که در اندیشهٔ هندو بسیار اهمیت دارد. اما، عبدالرحمان چشتی این بخش را به گونه‌ای دیگر آورده است. نظریهٔ سامسارا یا تناسخ را بیرونی در تحقیق ماللهند (ص ۳۹) به‌عنوان برجسته‌ترین ویژگی آیین هندو برمی‌شمرد و آن را معادل توحید در میان مسلمانان می‌داند[۱].

در گفتار دوم کریشنا خطاب به ارجونا می‌گوید: «... نباید که اندوهگین باشی چه آن را که بزاید مرگ ناگزیر باشد و آن که بمیرد ناگزیر باز آید...» (موحد، ص۷۳). این بخش در ترجمهٔ داراشکوه به این صورت آمده است: «هرکسی که می‌میرد البته پیدا می‌شود و هرکس که پیدا می‌شود به تحقیق می‌میرد» (ص ۴۷). فیضی این قسمت را با آوردن این بیت ترجمه کرده: «ز ملک عدم ما همه آمدیم/ دمی چند از زندگانی زدیم/ به آخر به سوی عدم می‌رویم/ به کام اجل یک قلم می‌رویم» (برگ ۴) و از بازگشت دوباره سخنی به میان نیاورده است. برخورد عبدالرحمان با این مقوله بسیار جالب است. او برای هر دو جملهٔ مردن و باز زاده شدن آیهٔ قرآن را استشهاد و این جملهٔ گیتا را مصادره به مطلوب کرده است. او می‌گوید: «... هرکه وجود گرفته است فنا خواهد شد قوله تعالی: كلُّ نَفسٍ ذائِقَةُ المَوتِ (آل‌عمران، ۱۸۵). و ای ارجن هرکه فنا شده است باز وجود خواهد گرفت قال علیه السلام و البعث بعد الموت از این معنی است: يخْرِجُ الْحَيَّ

۱. بیرونی در این قسمت (بخش مربوط به تناسخ) برای بیان تناسخ بخشی از گیتا را که گفت‌وگوی ارجونا دربارهٔ جوانی و پیری و مرگ است می‌آورد (نک: ص ۳۹-۴۱).

مِنَ الْمَیِّتِ وَ مُخْرِجُ الْمَیِّتِ مِنَ الْحَیِّ (انعام، ۹۵)». چنان‌که گذشت فیضی این بخش را لابه‌لای اشعار خود پنهان ساخته و داراشکوه با آن با تسامح کنار آمده است؛ اما عبدالرحمان نه آن را نادیده گرفته نه با آن کنار آمده، بلکه حرف خودش را زده است.

در گفتار ششم ارجونا از کریشنا می‌پرسد کسی که یوگا را در زندگی به‌صورت کامل انجام ندهد و از دنیا برود تکلیفش چیست و کریشنا پاسخ می‌دهد چنین شخصی به جهان نیکوکاران می‌رود و سپس در خاندانی پاک و توانگر یا در نسل یوگی خردمند دیگر باز به دنیا می‌آید (موحد، ص۱۱۸). داراشکوه (ص ۷۳) همین مضمون را منتقل می‌کند با این تفاوت که توانگر را دولتمند ترجمه می‌کند که با توجه به شاهزاده بودن او حائز اهمیت است. فیضی (برگ ۱۰) نیز همین معنی را رسانده و او هم بازآمدن یوگی ناتمام را به‌صورت پور سلطان یا زهد کیش دانسته است؛ اما عبدالرحمان (ص ۱۶۲) با بیان این اندیشهٔ اسلامی که اندک کسبی در درگاه حق ضایع نمی‌شود، عنوان می‌کند این شخص به دوزخ نمی‌رود و با آوردن آیهٔ وَ نَهَی النَّفْسَ عَنِ الْهَوَی فَإِنَّ الْجَنَّة هِیَ الْمَأْوَی دیگر سخنی از تولد دوباره به میان نمی‌آورد. در پایان همین بخش کریشنا می‌گوید یوگی با پیدایش متعدد کسب کمالات می‌کند تا به مقام خلاصی برسد (موحد، ص۱۱۹؛ داراشکوه، ص۷۳). فیضی و عبدالرحمان این قسمت را در ترجمهٔ خود نیاورده‌اند.

این نمونه‌ها به همراه نمونه‌های دیگر بر ما مشخص می‌کند عبدالرحمان با توجه به نگاه عرفانی خود و عدم قبول مسئلهٔ باززایی و تناسخ، یا بخش‌های مربوط به این موضوع را به‌طور کلی ترجمه نکرده یا در ترجمهٔ آن دست برده و آن را تحریف کرده است و نیز درمی‌یابیم میزان رواداری داراشکوه و فیضی از عبدالرحمان چشتی بسیار بیشتر است.

مسئلهٔ رؤیت و تجلی در سه ترجمه

ادهیای یازدهم، حدیث تجلی نام دارد. در این بخش ارجونا از کریشنا، که در قالب ارابه‌ران اوست، می‌خواهد صورت الهی خود را نشان دهد. کریشنا به او می‌گوید که با چشم معمولی قادر به دیدن صورت او نیست و باید به او دیدگانی غیب‌بین داده شود تا بتواند جلال او را مشاهده کند. از میان ترجمه‌ها، این بخش برای عبدالرحمان که در تمام اثرش تکلیف خود را با ماهیت کریشنا روشن نکرده است، سخت‌تر می‌نماید. چراکه

کریشنا در کلام داراشکوه و تا حدی فیضی همان‌قدر مقدس و الهی است که برای هندوان، و البته نباید بی‌طرفی نسبی این دو در ترجمه را نیز در پذیرش نقش کریشنا در داستان نادیده گرفت؛ اما عبدالرحمان برای پذیرش جنبهٔ قدسی کریشنا از خود انعطافی نشان نمی‌دهد. در سراسر اثر او شاهد تغییر جایگاه گویندهٔ سخنان کریشنا هستیم؛ برای نمونه او گاهی سخنان کریشنا را همان‌طور که در اصل داستان است از زبان کریشنا می‌گوید و در مواردی او را در نقش حامل پیام حضرت حق قرار می‌دهد. واسی بر آن است عبدالرحمان کریشنا را موحدی واقعی می‌داند، یعنی کسی که اسرار وحدت وجود را دریافته است (واسی، ص۴۵۵). او با پیروی از این شیوه ترجیح می‌دهد ادعای الوهیت کریشنا را نادیده بگیرد و در مواردی که قابل پرستش بودن کریشنا مطرح می‌شود، واژهٔ برهمن را به‌جای کریشنا قرار می‌دهد؛ ولی عبدالرحمان در دو مورد به این شیوه عمل نمی‌کند که یکی از آن دو مسئلهٔ تجلی کریشنا است[۱]. عبدالرحمان در آغاز این بخش ارجونا را در توصیف صحنه‌ها آزاد می‌گذارد و او کریشنا را چنین توصیف می‌کند: «پس کشن دهان خود را وا کرد و در میان دهان کشن چند هزار صورت غیرمکرر ارجن مشاهده کرد هریک صورت چنان جمال داشت که اگر چندان هزار آفتاب یکی شوند برابر روشنی یک صورت نخواهد شد و هر سه عالم نیز در دهان [او] دید یعنی افلاک و تحت الثری و این عالم که ظاهر است» (ص ۱۷۱). این تصویر از کریشنا برای هندوان آشناست و با اندیشهٔ چشتیه ناسازگار. عبدالرحمان برای اینکه متن را به سمت و سوی اعتقادات خود بکشاند، ابیاتی از نظام‌الدین اولیا، عبدالقادر گیلانی و مولوی می‌آورد و سعی دارد این تجلی کریشنا را به‌نوعی حل شدن در ذات یگانهٔ حق نشان دهد. واسی معتقد است عبدالرحمان با آوردن این بیت: «پیر من و مرید من درد من و دوای من / راست بگفتم این سخن شمس من و خدای من» در انتهای این بخش (ص ۱۷۳) قصد دارد رابطهٔ کریشنا و ارجونا را در سطح رابطهٔ معنوی مرشد و مریدی چون رابطهٔ شمس با مولانا قرار دهد و از این طریق سخنان ارجونا را با برداشتی صوفیانه قابل پذیرش کند (واسی، ص۴۵۸). تصویر ارائه‌شده از دهان باز کریشنا تقریباً با اندکی تفاوت در

۱. صرف‌نظر از اهمیت مسئلهٔ رؤیت و تجلی که یکی از دغدغه‌های حل ناشدنی ادیان است و پرداختن به آن در حوصلهٔ این مقاله نیست در اینجا تنها به تصاویری که ارجونا با دیدن کریشنا توصیف می‌کند، پرداخته می‌شود.

دو ترجمهٔ دیگر نیز چنین است و بخش پایانی آن مشاهدهٔ کل جهان هستی در دهان کریشنا است و فیضی به زیبایی آن را بیان کرده است: «پس آنگه دهان را چو گل باز کرد / جهان را در او جلوه‌پرداز کرد» (برگ ۱۷). داراشکوه نتیجهٔ مشاهده‌اش را چنین گزارش می‌کند: «... ارجونا جمله جهانیان را به‌صورت‌های مختلف ــ منفصل و غیرمنفصل ــ در قالب او بدید» (ص ۹۵). در این جملات توصیف زیبایی از نظریهٔ کثرت در عین وحدت و وحدت در عین کثرت دیده می‌شود.

مفهوم نیروانا یا فنای فی اللّه در سه ترجمه

مقام نیروانا یکی از مهم‌ترین مفاهیم عرفان هندو است و در اصطلاح به حالت بی‌مرگی و بی‌تغییری گفته می‌شود که مقام فرزانگان است و معادل آن را در عرفان اسلامی می‌توان فنای فی اللّه دانست. هر یک از مترجمان یادشده به‌جای استفاده از این واژه به توصیف کسی پرداخته که به این مقام رسیده است. در ترجمهٔ موحد از گیتا این مرحله مقام وصول به حق نامیده شده و داراشکوه بیان کرده است که صاحب این مقام آفریدگار را بیابد. فیضی شخص رسیده به نیروانا را کسی می‌داند که هوا و حرص را از دل بیرون کند و از دام تمنا بپرد (پانویس ۷۵)؛ اما توصیف عبدالرحمان نزدیک‌ترین تصویر به مفهوم عرفانی فنای فی اللّه در نزد صوفیه است: «ای ارجن چون خودی و خودنمایی تو نماند، جمعیت دست دهد» (ص ۱۴۹).

نتیجه‌گیری

تفاوت عقیدتی و جهت‌گیری فکری در این سه ترجمه که مترجمان آن اشراقی (فیضی)، قادری (داراشکوه) و چشتی (عبدالرحمان) هستند، بیش از همه در ترجمهٔ عبدالرحمان به چشم می‌خورد. دو ترجمهٔ دیگر به‌خوبی در جهتی حرکت کرده‌اند که سیاست کلی زمان آنها با آن همسو بوده است. فیضی که خود از نظریه‌پردازان التقاط مذاهب اکبر است با ترجمهٔ خود کاملاً در راستای سیاست‌های تسامح دینی عصر اکبری پیش می‌رود و داراشکوه نیز توقع ما را با توجه به گرایش عرفانی‌اش برآورده می‌کند؛ با اینکه ترجمهٔ

سرود الهی از نظر فنون ترجمه و انتخاب لغت با سرّ اکبر بسیار متفاوت است.

عبدالرحمان چشتی خوانش اسلامی با چاشنی صوفیانه از گیتا ارائه می‌کند[1]. به‌نظر می‌رسد کارکرد ترجمهٔ او بسیار وابسته به خوانندگان آن است. ترجمهٔ عبدالرحمان چشتی از گیتا همچون ترجمهٔ داراشکوه متحمل تهمت تضعیف کردن اسلام به‌سبب آشنا ساختن مسلمانان با آداب و آرای شرک‌آمیز هندوها نیست بلکه به‌نظر واسی عبدالرحمان چشتی به‌نیابت از خوانندگان زبده‌اش، جلوه‌های شرک هندویی را از صافی می‌گذراند تا از این طریق تعالیم اصیل اسلامی را که در این اثر به‌صورت تحریف‌شده وارد شده بود، نمایان سازد (واسی، ص۴۶۴).

منابع

ابوالفضل علامی، مقدمه بر مهابهارت، ترجمهٔ نقیب‌خان، به کوشش محمدرضا جلالی‌نایینی، طهوری، تهران، ۱۳۵۸.

ابوریحان بیرونی، تحقیق ماللهند، ترجمهٔ منوچهر صدوقی‌سها، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ۱۳۹۱.

ارنست، کارل، «ترجمهٔ متون دینی هند به زبان‌های پارسی و عربی»، اندیشهٔ ایرانی و فرهنگ هندی، ترجمهٔ مهدی حسینی‌اسفیدواجانی، علم، تهران، ۱۳۹۱.

داراشکوه، محمد، بهگودگیتا (سرود الهی)، به کوشش محمدرضا جلالی‌نایینی، طهوری، تهران، ۱۳۵۹.

رضوی، س. الف.، «دارالترجمهٔ اکبر یا مکتب‌خانه»، ترجمهٔ سید حسین رئیس‌السادات، مشکوة، ش ۱۴، بهار ۱۳۶۶.

شایگان (۱)، داریوش، ادیان و مکتب‌های فلسفی هند، فرزان روز، تهران، ۱۳۶۲.

ـــــــ (۲)، «محمد داراشکوه بنیانگذار عرفان تطبیقی»، ایران‌نامه، ش ۳۰، بهار ۱۳۶۹.

ـــــــ (۳)، آیین هندو و عرفان اسلامی، ترجمهٔ جمشید ارجمند، تهران، ۱۳۸۷.

فرشته، محمد قاسم هندوشاه، تاریخ فرشته، تصحیح و تعلیق و توضیح و اضافات محمدرضا نصیری، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران، ۱۳۸۷.

فیضی، ابوالفضل، ترجمهٔ بهگودگیتا، دست‌نویس (میکروفیلم) کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران،

۱. حجم بسیار زیاد اصطلاحات صوفیانه که عبدالرحمان استفاده کرده جالب توجه است برای مثال او به‌جای «اوم» از «هو» استفاده کرده است (ص ۱۶۳) و شیوه‌ای که در گیتا برای تمرکز و مراقبه بیان شده با چله مربع نشستن صوفیان جایگزین کرده است (ص ۱۵۹).

ش۱۷۶۶.
کریمی‌زنجانی‌اصل، محمد، حکمت اشراقی در هند، اطلاعات، تهران، ۱۳۸۷.
مجتبایی (۱)، فتح‌اللّه، «ادبیات دینی هندوان به زبان پارسی»، پیوندهای فرهنگی ایران و هند در دورهٔ اسلامی، ترجمهٔ ابوالفضل محمودی، مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران، تهران، ۱۳۸۹.
ـــــــ (۲)، «نقل علوم و معارف هندی به جهان اسلام تا سدهٔ پنجم هجری»، بنگاله در قند پارسی، به کوشش شهریار شاهین‌دژی، سخن، تهران، ۱۳۹۲.
موحد، محمدعلی، مقدمه بر ترجمهٔ گیتا، خوارزمی تهران، ۱۳۸۵.
واسی، رادریک، «عبدالرحمان چشتی و بهگودگیتا: نظریهٔ وحدت مذاهب در عمل»، میراث تصوف، ج۲، به کوشش لئونارد لویزن، ترجمهٔ مجدالدین کیوانی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۴.
هنری، گلاله، «راگ درپن»، دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی در شبه قاره، ج ۳، به کوشش محمدرضا نصیری، تهران، ۱۳۹۱.
Ethe, H., *Catalogue of Persian Manuscripts in the Library of the India Office*, Oxford, 1903.
Storey,C.A. , *Persian Literature*, London, 1972-1994.
Truschk, A., "The Mughal Book of War: A Persian Translation of the Sanskrit Mahabharata", *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, Duke University Press, 2011, vol. 31, no. 2.
Vassie, R., *Persian Interpretations of the Bhagavad gita in the Mughal Period*, Thesis Submitted for the Deggree of the PhD at the School of Oriental and African Studies University of London, 1788.

تاریخ دریافت: ۹۶/۱۲/۰۲
تاریخ پذیرش: ۹۷/۰۲/۱۵
(صفحه ۱۰۳-۱۲۲)

آصفی هروی، یکی از پیشگامان سبک نازک‌خیال هندی در قرن ۱۰

رضا رفایی قدیمی مشهد* ـ دکتر مریم صالحی‌نیا**

چکیده

آصفی هروی از شاعران برجسته و توانمند قرن دهم هجری است که در تذکره‌های مختلف دورهٔ صفوی از او به‌عنوان یکی از شاعران صاحب‌سبک یاد شده است. مدعای اصلی پژوهش حاضر این است که در قرن دهم هجری جریان شعری نازک‌خیال، که زمینه را برای پیدایش رسمی این سبک در قرن یازدهم فراهم می‌کرده است، در موازات سبک وقوع وجود داشته و با استناد به سخن تذکره‌نویسان و اشعار آصفی به‌نظر می‌رسد او یکی از شاعران برجسته و از پیشگامان سبک نازک‌خیالانه بوده است. هدف مقالهٔ حاضر، بررسی اثبات این مدعا برپایهٔ اسناد تاریخی و ویژگی‌های سبکی اشعار این شاعر است.

کلیدواژه‌ها: آصفی هروی، نازک‌خیالی، سبک وقوع، قرن دهم هجری، سبک هندی.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس (نویسندهٔ مسئول)
** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

درآمد

قرن دهم هجری دورهٔ گذار سبکی میان سبک عراقی و سبک نازک‌خیال قرن یازدهم است. ویژگی اصلی دوره‌های گذار سبکی وجود دو جریان مختلف شعری است؛ جریان شعری که از سبک قدیم پیروی می‌کند و جریان شعری که زمینه را برای سبک شعری جدید آماده می‌سازد. در قرن دهم هجری نیز تعداد زیادی از شاعران، پیرو سبک عراقی بوده‌اند و آن را به‌شکل ضعیف ادامه می‌داده‌اند که در تاریخ ادبیات از ایشان به‌عنوان شاعران وقوعی یاد شده است. مطالب موجود در تذکره‌های دورهٔ صفوی تأییدکنندهٔ این نکته است که تعداد دیگری از شاعران نیز در همین دوره و به موازات سبک وقوع، اشعار نازک‌خیالانه می‌سروده‌اند و در واقع زمینه را برای شکل‌گیری رسمی این سبک، در قرن یازدهم و دوازدهم آماده می‌ساخته‌اند. تذکره‌نویسان قرن دهم ضمن بیان شرح حال بعضی از این شاعران، شاخص‌های زبانی خاصی را به‌کار برده‌اند که نشان‌دهندهٔ تفاوت سبک شعری ایشان با سبک شعری شاعران وقوعی است. در واقع این دسته از شاعران که تذکره‌نویسان در مورد آنها و سبک شعری‌شان از صفاتی چون نزاکت خیال، مضمون‌بندی، سخن تازه و خیالات تازه و خاص استفاده می‌کنند، همان شاعرانی هستند که پیشگام سبک نازک‌خیالانه به‌شمار می‌روند و زمینه را برای شکل‌گیری این سبک جدید آماده می‌سازند. آصفی هروی یکی از شاعران این گروه است که در اواخر قرن نهم و ربع اول سدهٔ دهم هجری از شاعران مهم و تأثیرگذار دورهٔ خود به‌شمار می‌آمده و نام او تقریباً در تمام تذکره‌های این دوره به‌عنوان شاعری توانمند، که سبک شعری‌اش دارای شهرت بوده و تعدادی از شاعران قرن دهم پیرو سبک او بوده‌اند، ذکر شده است؛ اما در تاریخ ادبیات آن‌چنان‌که شایسته است نامی از او و سبکش به‌میان نیامده است. به همین دلیل معرفی این شاعر و تبیین اهمیت سبک شعری او در تکوین نازک‌خیالی ضروری به‌نظر می‌رسد.

اهمیت پژوهش

در تاریخ ادبی قله‌محور ما، جایگاه و اهمیت بسیاری از چهره‌های تأثیرگذار که در دوره‌های گذار زیسته‌اند، مغفول مانده است؛ درحالی‌که بی‌تردید شاعران شناخته‌شده و صاحب‌سبک در نیل به اوج خلاقیت ادبی به‌اذعان خودشان وامدار ایشان هستند. آصفی هروی به‌گواهی

شعرش، به‌روایت تذکره‌نویسان و به اذعان شاعران بزرگ نازک‌خیال یکی از پیشگامان سبک نازک‌خیال فارسی است که کمتر در تاریخ ادبیات شناخته شده است، پژوهش حاضر اهمیت سبک شعری این شاعر و تأثیرگذاری‌اش در شعر نازک‌خیال عصر صفوی را نشان می‌دهد.

پیشینهٔ تحقیق

پیش از این و در سال‌های دور، دو تحقیق مستقل دربارهٔ شعر آصفی صورت پذیرفته است. پژوهش نخست در سال ۱۳۴۳ با نام «خواجه آصفی هروی» به کوشش انعام الحق کوثر (نشریهٔ هلال، شمارهٔ ۴۸) صورت گرفته است. در این پژوهش، مؤلف به‌صورت موجز آصفی را معرفی کرده و منتخبی ذوقی از اشعار و تک‌بیت‌های او را در اختیار خوانندگان قرار داده است. پژوهش دوم تحت عنوان «ادب و فولکلور: زبان مردم در شعر آصفی» توسط شاهرخ مرزدار (نشریهٔ آریانا، شمارهٔ ۲۹۵، مرداد و شهریور ۱۳۵۰) انجام گرفته است. مؤلف در این مقاله، به عامیانگی زبان عهد تیموری اشاره کرده و برخی از ابیات آصفی را که جنبهٔ مثل سائر یافته‌اند، نشان داده است.

روش تحقیق

روش ما در این پژوهش، رویکرد مبتنی بر تاریخ ادبیات است. از آنجا که از عصر تیموری به بعد، تذکره‌نویسان با اظهار نظر در مورد مسائل مختلف شعری، در واقع نوعی از نقد ادبی را رواج می‌داده‌اند؛ می‌توان تذکره‌ها و منابع ادبی این دوره را بهترین مستندات برای پژوهش در ابیات قرن نهم به بعد دانست. بنابراین، بخش عمدهٔ ارجاعات ما در این مقاله به تذکره‌های دورهٔ تیموری و صفوی خواهد بود. به این دلیل که در منابع متأخر تاریخ ادبیات اطلاعات اندکی در مورد آصفی نقل شده، در ابتدای پژوهش، سیمای آصفی در کلام تذکره‌نویسان را بررسی خواهیم کرد و در ادامه برخی همانندی‌های شعر او را با شعر بابافغانی، که او را پیشوای طرز تازه دانسته‌اند، نشان خواهیم داد. در بخش بعدی اهمیت سبک شعری آصفی در تحول سبک نازک‌خیال را با استناد به تقلید و توجه دو شاعر سردمدار نازک‌خیالی و دورخیالی، یعنی صائب تبریزی و بیدل دهلوی و همچنین تقلید چند شاعر نازک‌خیال قرن دهم نمایان خواهیم ساخت. در بخش انتهایی مقاله نیز، ویژگی‌های نازک‌خیالانهٔ اشعار آصفی را تبیین و بررسی خواهیم کرد.

آصفی به‌روایت تذکره‌نویسان

آصفی هروی (۸۵۳-۹۲۳[۱]) از شاعران کمتر شناخته‌شدهٔ قرن دهم است. قدیمی‌ترین منبعی که می‌توان شرح حال آصفی را در آن یافت، تذکرهٔ دولت‌شاه سمرقندی است. مسائل مطرح‌شده در این تذکره دربارهٔ این شاعر از اهمیت زیادی برخوردار است؛ چرا که این تذکره اولاً در زمان حیات شاعر نگاشته شده و ثانیاً مؤلف آن در ترجمهٔ شاعر، علاوه بر مسائل زندگی‌نامه‌ای و نسب شاعر، در مورد سبک شعری وی نیز سخن گفته و او را ایهام‌اندیش دانسته است:

«... و این بزرگ‌زاده نیز از خاندان وزارت است و پدرش دستور اعظم خواجه نعیم الحق و الدین نعمت‌اللّه کساه اللّه بلباس الغفران به روزگار خاقان سلطان ابوسعید انارالله برهانه، وزیر با استقلال و استحقاق بوده و از جملهٔ وزرای روزگار چون او به کاردانی و حساب‌شناسی و کفایت، وزیری نبوده و پدر خواجه نعمت‌اللّه مولانا علاءالحق و الدین علی به روزگارحضرت صاحبقرانی کفیل مهمّات سلطانی بوده و مشرف خزانهٔ عامره. مردی حقّانی و بامروّت بوده و از او آثار اولیاءاللّه دیده‌اند... . و خواجه آصفی در شاعری مرتبهٔ اعلی و در فضیلت درجهٔ اوفی دارد، الیوم وزرای این روزگار اکرام این بزرگ‌زاده باقصی‌الغایة می‌دارند و حسب شریفش بر نسب منیف اسلاف عظام او شاهد عدل است. و ما از سخنان خیال‌پرور و ایهام‌اندیش او که دُرّ صدف معانی است مطلع غزلی ثبت خواهیم نمود:

---

۱. در مورد تاریخ وفات آصفی در میان تذکره‌نویسان اختلاف نظر وجود دارد. در تحفهٔ سامی، ۹۲۰ق، در آتشکده، ۹۲۱ق و در خلاصة‌الاشعار و ریاض‌الشعراء (واله داغستانی، ص۲۳۴) تاریخ وفات او را به اشتباه ۹۲۸ق ضبط کرده‌اند. حتی مؤلف حبیب السیر نیز ــ که از نظر زمانی معاصر شاعر بوده ــ ماده‌تاریخ وفات او را اشتباه گزارش کرده است: «وفات خواجه آصفی در شانزدهم شعبان احدی و عشرین و تسعمائه (۹۲۱ق) اتفاق افتاد و جهت ضبط ماه و سال مذکور بلبل طبع امیر سلطان ابراهیم این ترنم آغاز نهاد:

چون آصفی آن چشم خرد را مردم — در ابر اجل گشت نهان چون انجم
پرسید دل از من که چه آمد تاریخ — گفتم: «ز برات آمده روز دوم»

(نک: نوایی، ص۲۰۷)

بعدها مؤلف تذکرهٔ هفت‌اقلیم با ذکر بی‌کم و کاست عبارت حبیب السیر، تاریخ فوت را به‌صورت صحیح ۹۲۳ عنوان کرد (امین احمد رازی، ج ۱، ص۸۷). البته این اشتباهات تذکره‌نویسان در مورد تاریخ وفات آصفی احتمالاً به‌دلیل عدم دسترسی آنها به دیوان آصفی صورت گرفته است؛ چرا که او در خلال اشعار خود در یکی از رباعیات به مدت عمر خود اشاره کرده (آصفی، ص۲۴۴ بیت ۲۳۸۵-۲۳۸۶) فقط مؤلف عرفات العاشقین این رباعی را در تذکرهٔ خود آورده و در سایر تذکره‌ها سخنی از ولادت و مدت زندگی او به میان نیامده: «... هفتاد سال حیات یافته و تاریخ وفات خود، خود گفته. قال:

سالی که رخ «آصفی» به هفتاد نهاد — هفتاد تمام کرد و از پای فتاد
شد در هفتاد و مصرع تاریخ است — «پیمود ره بقا به گام هفتاد»

(اوحدی بلیانی، ص۴۷۸)

به این ترتیب می‌توان با توجه به این رباعی و استناد به سخن اوحدی بلیانی، مدت عمر آصفی را ۷۰ سال دانست که در این صورت سال ولادت او را باید ۸۵۳ در نظر گرفت.

بسی خود را در آب دیده چون ماهی وطن دیدم که تا قلاب زلفش را به کام خویشتن دیدم»
(دولتشاه سمرقندی، ص۵۱۶-۵۱۷)

مؤلف هفت‌اقلیم می‌نویسد: «گاهی در سایهٔ تربیت امیر نظام‌الدین علیشیر به‌سر می‌برده...» از این عبارت چنین برمی‌آید که او از نزدیکان امیر علیشیر نوایی بوده است. در اینکه او ازشاگردان برجستهٔ عبدالرحمن جامی بوده شکی نیست: «... و از اصحاب مولوی جامی است. دیوانش شهرتی تمام دارد. گویند مولوی شعر وی را پس از شعر دیگر شاگردان استماع فرمودی. آصفی رنجیده، از این معنی شکوه نمود، مولوی فرمود که نه لقمهٔ لذیذ را پس از همهٔ طعام‌های دیگر می‌خورند که چاشنی او تا دیری در مذاق ماند؟»[1] (امین احمد رازی، ص۸۷۱).

سام میرزا که انتخاب‌هایش در تحفهٔ سامی نشان طبع وقوعی‌پسند اوست، می‌گوید: «دیوان غزل تمام کرد و مثنوی به طرز مخزن الاسرار گفت؛ اما شهرتی نکرد» (سام میرزا، ص۱۴۳).

میر عبدالباقی نهاوندی، مؤلف تذکرهٔ مآثر رحیمی مقدمه‌ای بر دیوان عرفی شیرازی نوشته که در آن، سیر تحول شعر فارسی را تا اواخر قرن ۱۰ با دیدگاهی انتقادی بررسی و تبیین کرده است. نظرات این تذکره‌نویس در این مقدمه، یکی از معدود نظرات انتقادی در مورد شعر قرن ۱۰ است[2]. عبدالباقی نهاوندی در تبیین شیوه‌های سخنوری قرن۱۰، بابا فغانی و آصفی را در

۱. برای آگاهی‌های بیشتر دربارهٔ زندگی این شاعر نک: اوحدی بلیانی، ج۱، ص۴۷۰؛ سام میرزا، ص۱۴۳.
۲. عبدالباقی در بخشی از مقدمهٔ خود، با دیدی انتقادی، سیر شعر فارسی در قرن ۱۰ را تبیین کرده است: «در زمان میرزای مؤمی الیه[سلطان حسین بایقرا (وفات: ۹۱۱م)]، مولانا عبدالرحمن جامی و میر علیشیر نوایی و بابافغانی و اهلی شیرازی و خواجه آصفی و میرشاهی و دیگر دانشمندان و سخنوران بوده‌اند و طرز و روشی خاص که از قدما تجاوز نموده، به طرزی که الحال در میانهٔ مستعدان است، اختیار نموده‌اند و سخن‌آفرینی‌ها کرده‌اند و آن طرز را مستعدان و سخن‌سنجان پسندیده و به آن رغبت نموده‌اند... چون این سخن‌سنجان سر در نقاب خاک کشیدند جمعی دیگر صاحب عیار دارالمعیار سخنرانی و سخندان دارالملک نکته‌دانی شدند مثل میرزا شرف جهان و مولانا لسانی و شریف تبریزی و یحیی لاهیجانی و مولانا محتشم کاشی و ضمیری اصفهانی و وحشی بافقی.(مکتب وقوع) این طبقه غیر از آن طرز را اختیار نموده‌اند، [چرا] که به روش متأخرین آشناتر شده‌اند، تا آنکه نوبت جهانداری به میرزا قلی میلی و خواجه حسین ثنایی و ولی دشت‌بیاضی ... و دیگر سخن‌سرایان بلاد عراق و خراسان رسید. این طبقه یکباره منکر طرز متقدمین شدند و خواجه حسین ثنایی بیشتر از همه قدم در وادی تازه‌گویی نهاد. با آنکه ضمیری اصفهانی و محتشم کاشی و دیگران آن طرز را پسندیده می‌داشته‌اند، این جماعت یکباره خود را از آن طرز و روش بیگانه ساختند و مستعدان ایران را طرز این جماعت که با آغاز تازه‌گویی و زبان‌دانی وقوع درهم بود، به غایت خوش آمده اشعار ایشان را در سفاین خاطر خود ثبت می‌نمودند و هرچه بر زبان حقیقت میان ایشان می‌گذشت به دستور باد صبا در سراسر ایران و توران سیار می‌بود. تا آنکه روزگار میدان سخنوری و عرصهٔ فصاحت و دانشوری را به وجود فایض الجد حسّان الزمان مولانا عرفی شیرازی بیاراست... و طرز متقدمین و متأخرین که قبل از زمان سخن‌سنجی و نکته‌گزاری او در میدان فصاحت اسب بلاغت رانده بودند منسوخ ساخته طرز تازه که در میان مستعدان ربع مسکون پسندیده است میانهٔ عالم آورده و فاضلان این فن و استادان این علم به این طرز معتقد شده پایهٔ سخنوری و مدار نکته‌پردازی بدان نهادند...».

کنار یکدیگر به‌عنوان دو تن از پیشوایان نازک‌خیالی در قرن ۱۰ معرفی کرده است:

«... بابافغانی و خواجه آصفی و اهلی شیرازی و میرشاهی و دیگر دانشمندان و سخنوران بوده‌اند و طرز و روشی خاص که از قدما تجاوز نموده، به طرزی که الحال در میانهٔ مستعدان است، اختیار نموده‌اند و سخن‌آفرینی‌ها کرده‌اند و آن طرز را مستعدان و سخن‌سنجان پسندیده و به آن رغبت نموده‌اند...» (عرفی شیرازی، برگ ۶-۷).

صاحب عرفات‌العاشقین نیز ذیل ترجمهٔ بابافغانی در تشخص سبک وی می‌گوید:

«... و چون بابا از شیراز عزیمت سفر نمود، اول سیر هرات فرمود و در آنجا به صحبت و خدمت مولانا جامی دررسید و چون شعرای خراسان وی را دیدند و طرز و روشی که مخالف ایشان بود از وی مشاهده نمودند آن را نپسندیدند... چه در آن زمان هیچ‌کس متوجه شعر قدما و طرز و روش ایشان نبود و همه به روشی سهل که متعارف آن زمان شده بود شعر می‌گفتند و جمیع را ظنّ اثم و تصور باطل آنکه جمیع طرز و روش‌ها، حتی روش قدما، البته در جنب آن روش خاص ایشان منسوخ خواهد بود و چون ایشان محظوظ از روش استادان قدیم نیستند، هیچ‌کس تا قیامت نخواهد بود و شیوهٔ ایشان ناسخ طرزهاست و این تازه‌گویی‌ها و روش‌ها که ظاهر شده آن‌وقت هیچ در عرصه نبود» (اوحدی بلیانی، ص۳۲۲۰).

با نظر به آنچه تقی اوحدی از تشخص سبکی بابافغانی گفته است، اینکه عبدالباقی نهاوندی آن دو را همردیف دانسته است، بسیار معنادار می‌شود. در بررسی دیوان این دو شاعر ابیاتی را یافتیم که به‌نظر می‌رسد در پیروی از یکدیگر سروده‌اند. شباهت بسیاری در زمین غزل[۱]، شیوهٔ تصویرسازی و استفاده از واژه‌ها در این ابیات مشاهده می‌شود؛ برای نمونه برخی از ابیات ذکر می‌شود:

بازم صبا به برگ گلی یاد می‌کند　　زان گل به رقعه‌ای دل من شاد می‌کند
(آصفی، ص۵۸)

چشمم ز گرد آن کف پا یاد می‌کند　　می‌گرید و نسیم صبا باد می‌کند
(بابا فغانی، ص۱۸۶)

به ناخن می‌کنم دل از درون فریاد می‌آید　　ز کوه غم صدای تیشهٔ فرهاد می‌آید
(آصفی، ص۶۲)

چه می‌پرسی فغانی داستان دلخراش من　　که گر بر کوه می‌خوانند در فریاد می‌آید
(بابا فغانی، ص۱۸۰)

۱. زمین غزل، اصطلاحی در شعر دورهٔ صفوی است که گسترهٔ وزن، ردیف و قافیه را دربرمی‌گیرد(برای اطلاعات بیشتر نک: قهرمان، ص۱۱).

صد غنچهٔ پیکان به دلم زنگ برآورد　　گل‌های امیدم همه این رنگ برآورد
(آصفی، ص۶۱)

دود از دل من بادهٔ گلرنگ برآورد　　زین خرقهٔ تر آینه‌ام زنگ برآورد
(بابا فغانی، ص۲۲۸)

چو در راهی خرامان سایه‌وار افتاده در پایت　　ندارم صبر و دارم اضطراب همرهی آنجا
(آصفی، ص۱۲)

که می‌داند که چونم می‌کشد در خلوت آن بدخو　　چو هرگز از عزیزان نیست با من همرهی آنجا
(بابا فغانی، ص۸۶)

توجه شاعران صاحب‌سبک نازک‌خیال و دورخیال به شعر آصفی

صائب: صائب شاعر نامدار و صاحب‌سبک نازک‌خیالان قرن ۱۱ به شعر آصفی توجه داشته است. او یکی از غزل‌های خود با مطلع:

ازان به خاطر من ترک کار دشوارست　　که بار دوش توکل شدن به دل بارست

را در جواب یکی از غزل‌های آصفی سروده است. چنان‌که خود او در بیت مقطع غزل به این موضوع اشاره می‌کند:

جواب آن غزل آصفی‌ست این صائب　　زمانه‌ای‌ست که هر کس به خود گرفتارست
(صائب، ج۲، ص۵۶۴)

در دیوان صائب، ابیاتی نیز وجود دارد که به‌نظر می‌رسد تحت‌تأثیر اشعار آصفی سروده شده باشند.[۱]

بیدل: بیدل دهلوی که در قرن ۱۲ سبک دورخیال را به اوج رساند، به شعر آصفی

---

۱. صائب در برخی از ابیات هم در وزن و هم در استفاده از واژگان از آصفی تقلید کرده است:

از دل پرخون تراوش کم کند اسرار عشق　　پرده‌پوش راز گوهر سینهٔ دریا بس است
(صائب، ج ۲، ص۵۰۵)

در جواب این بیت آصفی:

پشته‌های ریگ را مژگان مجنون خار شد　　اشتران موج را خار و خس دریا بس است
(آصفی، ص۲۲)

در مواردی نیز پیروی فقط در حوزهٔ استفاده از مضامین و واژگان است:

از روی گشاد فیض می‌بارد　　در خندهٔ برق امید باران است
(صائب، ج۲، ص۱۱۰۱)

در جواب:

رخ تو هر که در آئینه دید، گریان است　　چو مه ز هاله نماید، دلیل باران است
(آصفی، ص۲۹)

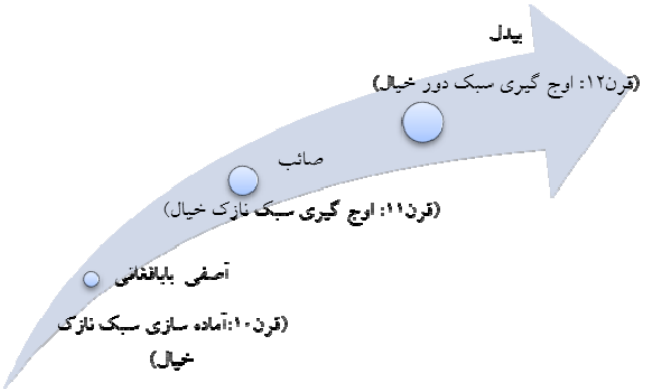
توجه داشته است. سند تاریخی که در آن توجه بیدل به شعر آصفی منعکس شده سفینهٔ خوشگو است:

«... شبی میرزا بیدل بر این دو بیت او بسیار محظوظ بودند و فقیر خوشگو حاضر بودم که مکرر می‌فرمودند که بیت آخرین قیامت است.

تـا برافروختـه‌ای زآتـش مـی روی سـفید　　شـمع پیرانه‌سـر آتـش زده در مـوی سـفید
در شـفق دیـد مـه عیـد و اشـارت‌ها کـرد　　پیـر مـا سـوی مـی سـرخ بـه ابـروی سـفید»

(خوشگو، ص۲۰)

در شکل زیر، روند تطور سبک شعر دورهٔ صفوی و جایگاه آصفی در آن، مشخص شده است:



مقلّدان آصفی و تبیین مختصات سبک شعری او

در منابع ادبی دورهٔ صفوی، «نزاکت» یکی از کلماتی است که خوانندهٔ این متون به‌صورت مکرر با آن مواجه می‌شود. این واژه مصدر جعلی است از «نازکی» که در قرون ۱۰ و ۱۱ و ۱۲ یکی از واژه‌های پربسامد در تذکره‌هاست. در واقع تذکره‌نویسان برای معرفی شاعران نازک‌خیال معمولاً از این واژه استفاده می‌کرده‌اند. چنانچه سام میرزا، مؤلف تذکرهٔ تحفهٔ سامی، در شرح حال آصفی چنین آورده است: «به صفای ذهن سلیم و ذکای طبع مستقیم از شعرای روزگار و فضلای عالی‌مقدار امتیاز تمام داشت، به رعنایی و خودآرایی علم نزاکت می‌افراشت» (سام میرزا، ص۱۴۳).

خود آصفی نیز به نازکی شعرش اشاره کرده است:

ز خوبـان گفتـه‌های آصـفی حـالی دگـر دارد　　که او را سوز خسرو نازکی‌هـای حَسَـن دیـدم

(آصفی، ص۱۴۳)

یکی دیگر از مهم‌ترین ویژگی‌های سبک نازک‌خیال تلاش شاعران برای ارائهٔ «سخن خاص» است. به‌طور کلی در نظر ایشان، اهمیت معنا بیش از لفظ است و بر همین مبنا سخن خاص گفتن

مترادف ایجاد معانی خاص است. طریقهٔ ایجاد معانی خاص در شعر شاعران نازک‌خیال، بیگانه‌سازی کلام و غرابت بوده است. صائب در یکی از غزلیات خود به این نکته اشاره کرده است:

هرکس به ذوق معنی بیگانه آشناست　　صائب به طرز تازهٔ ما آشنا شود

(صائب، ج۳، ص۱۲۹۷)

آصفی در خلال اشعارش به این نکته مستقیماً اشاره کرده است:

شهرت گرفته، گفتهٔ «خاص» تو آصفی　　هرچه خاص‌تر سخنت، عام‌گیرتر

(آصفی، ص۱۱۲)

آصفی لوح سخن، رنگین ز رنگ خاص به　　نخل‌بندی کن به گل‌های خیال خویشتن

(همو، ص۱۹۲)

این اشاره‌های مستقیم شاعر به روش شعری‌اش را می‌توان یکی از نشانه‌های مهم پیشوایی او در سبک نازک‌خیال در قرن ۱۱ و ۱۲ دانست. همچنین در تذکره‌های عصر صفوی از آصفی به‌عنوان شاعری یاد شده که شاعرانی دیگر که در قرن دهم و پیش از رواج سبک نازک‌خیال می‌زیسته‌اند از سبک شعری او تقلید کرده‌اند. در منابع مختلف شش شاعر به‌عنوان مقلّدان و پیروان آصفی معرفی شده‌اند. اشارات مکرر تذکره‌نویسان به تقلید سبک آصفی و بابافغانی در قرن دهم نشان‌دهندهٔ اهمیت این دو شاعر و نقششان در برآمدن تدریجی سبک نازک‌خیال است. در جدول ذیل نام شاعران پیرو آصفی به‌همراه شیوهٔ تتبع ایشان از او می‌آید:

شاعر	سخن تذکره‌نویس
اشکی قمی	در شعر خیالات خوش دارد. تتبع آصفی می‌کند (بداؤنی، ج۳، ص۱۲۹).
	همیشه در طرز خواجه آصفی و دیگر مضمون‌گویان طبعش به خیالات خاص مایل بود و در آن اسلوب سعی تمام می‌نمود و دایم در خیال پیدا کردن مضمون غریب بود (تقی کاشی (بخش قم و ساوه)، ص۵۸).
خواجگی عنایت	الحق شاعری خوشگوست و در طرز شاعری و غزل‌سرایی تتبع خواجه آصفی می‌کند و در آن طرز سخنان مقبول و دلپذیر دارد (تقی کاشی (بخش کاشان)، ص۵۰۸).
میرمسعود	در طرز غزل تتبع خواجه آصفی می‌کرد. الحق در تشبیهات و اغراقات و مضامین خاص، فضلا و شعرا او را مسلم می‌داشتند (همان، ص۶۴۶).
پیروی	اکثر پیرو خواجه آصفی است. در تصویر دستی چابک داشت و از راه صورت پی معنی برده (بداؤنی، ج ۳، ص۱۳۵).
والهی بخاری	در تخیل معانی دقیقه تتبع آصفی می‌نماید (نثاری بخارایی، ص۱۵۳).
سوزی	در طرز غزل‌سرایی تتبع خواجه آصفی می‌کرد (تقی کاشی (بخش قم و ساوه)، ص۲۱۵).

مشخصه‌هایی که تذکره‌نویسان مختلف در شرح حال شاعران مقلد آصفی ذکر کرده‌اند

نشان‌دهندهٔ شیوهٔ خاص پیروی آنها از سبک آصفی است. با دقت در سخن تذکره‌نویسان و شاخص‌های بیانی و ادبی خاصی که برای مقلّدان سبک آصفی، شمرده‌اند، می‌توان این شاخص‌ها را به‌عنوان ویژگی‌های سبکی آصفی به‌عنوان شاعری نازک‌خیال بیان کرد؛ چرا که تمام این ویژگی‌های شعری، از موارد مورد علاقهٔ شاعران نازک‌خیال قرن ۱۱ است و در سبک ایشان بسامد چشمگیری دارد؛ این ویژگی‌ها عبارت است از:

۱. اغراق نازک‌خیالانه

یکی از ویژگی‌های سبکی شعر آصفی به‌کارگیری اغراق‌های نازک‌خیالانه است، به این معنا که استفادهٔ شاعر از اغراق در کلام با آنچه در شعر شاعران پیشین اغراق نامیده می‌شود، متفاوت است. اگر خاقانی در بیت:

نوح نه بس علم داشت، گر پدر من بُدی　　قنطره بستی به علم بر سر طوفان او

(خاقانی، ص۳۶۵)

از اغراق استفاده می‌کند، این اغراق صرفاً مبتنی بر ادعایی محال است. در واقع خوانندهٔ شعر خاقانی پس از خوانش این بیت متوجه می‌شود که «قنطره بستن بر سر طوفان نوح» امری است که عادتاً محال است. شگفتی خواننده در اینجا فقط به‌دلیل ادعای مبتنی بر اغراق شاعر است؛ اما در این بیت آصفی:

عمری‌ست در چهِ ذقنت تشنه‌لب خوشم　　ترسم که آب دیده برآرد ازآن مرا

(آصفی، ص۸)

اغراق شاعرانه علاوه بر جنبهٔ ادعایی، جنبهٔ نازک‌خیالانه نیز دارد. درواقع شاعر برای طرح ادعای اغراق‌آمیز خود از اضافهٔ تشبیهی «چَهِ ذقن» در مصراع اول استفاده می‌کند و سپس در مصراع دوم برای خیال‌انگیزتر کردن اغراق، آب دیده را با تشبیه «مضمر» به سیل شباهت می‌دهد. استفاده از صور خیال در این حالت اغراق را از جنبهٔ ادعایی آن فراتر می‌برد و به آن، خیال‌انگیزی نیز می‌بخشد.

نمونه‌های دیگر:

بر اوج برد موج سرشکم چنان‌که دوش　　سدره نمود در ته پا، آسمان مرا

(همو، ص۸)

سرشک به دریا تشبیه شده و متعلق دریا یعنی موج، به سرشک اضافه شده و به خلق

ترکیب استعاری «موج سرشک» انجامیده است. موج سرشک آن‌قدر عظیم است که شاعر را از دریای اشک بلند می‌کند و به حدی بالا می‌برد که درخت سدرةالمنتهی در فلک، زیر پای شاعر قرار می‌گیرد.

ز بهـر تربیـت آن عقیـق لـب، تـا روز سرشک گـرم‌رو امشـب مـرا سـهیلی بـود

(همو، ص۵۷)

عقیق یمانی بهترین نوع عقیق است و سهیل نیز در یمن به بهترین شکل مشاهده می‌شود (برای اطلاعات بیشتر نک: ماهیار، ص۲۳۶) لب عقیق‌گون معشوق و سهیل در ذهن خیال‌اندیش شاعر در تناسب با یکدیگر به‌کار رفته‌اند. از سویی اشک شاعر زلال و شفاف است و در مناسبت با عقیق لب معشوق و ستارهٔ سهیل در معنای حقیقی (از جهت سرخی و درخشانی)، نقش راهبری و راهنمایی عاشق را برعهده دارد.

۲. تشبیهات خاص و نازک‌خیالانه

آصفی برای ساخت تصاویر، به استفاده از تشبیهات خاص علاقه دارد. مراد از تشبیهات خاص، تشبیهات جدیدی است که در شعر شاعران قبل از آصفی کمتر به موارد مشابه آنها برمی‌خوریم و در عین حال، بسامد بالای چنین تشبیهاتی در شعر آصفی قابل توجه است. استفاده از تشبیهات خاص در قرن ۱۰ به‌دلیل تسلط و غلبهٔ شعر وقوعی امری غیرعادی به‌حساب می‌آمده است؛ لیکن تذکره‌نویسان به وجود چنین تشبیهاتی در این دوره واقف بوده‌اند. به‌عنوان مثال، میر تقی‌الدین کاشانی در خلاصةالاشعار در توصیف شاعری به نام میرزا ابراهیم (وفات: ۹۸۹ق) تشبیهات غریب و خاص را به‌عنوان یکی از ویژگی‌های شعری‌اش برشمرده است: «سخنان عجیبه و تشبیهات غریبه بر لوح بیان می‌نگاشت...» (تقی کاشی (بخش اصفهان)، ص۳۸۵).

تشبیه برای آصفی وسیله‌ای است که بتواند با آن اندیشه‌های نازک خود را در قالب کلمات بریزد؛ مثلاً در این بیت:

ز خونین داغ‌ها، دل می‌کشد آهیّ و آن رعنا تصـور مـی‌کنـد کـز لالـه‌زاری بـاد مـی‌آیـد

(آصفی، ص۶۳)

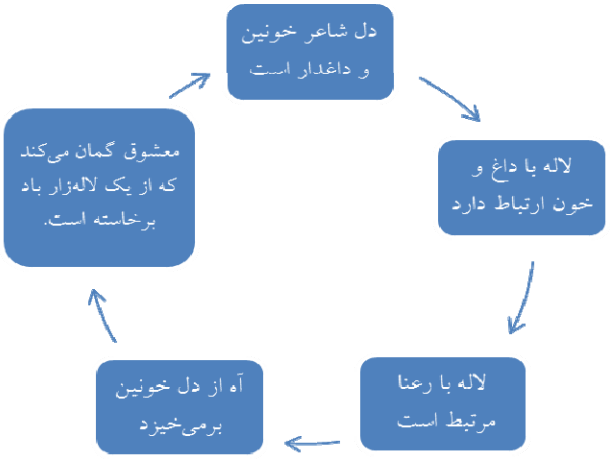
موتیف اصلی این بیت، «آه» است. شاعر با تصویرسازی‌های شگرف، آه کشیدن خود را نشان

داده است. خوشه‌های واژگانی مورد استفادهٔ شاعر کاملاً برای بیان احساسات شگرف او مناسب واقع شده‌اند و به خلق یک تصویر زنجیره‌ای نازک‌خیالانه منجر شده‌اند.

یا در این بیت:

دلـم را صـوت سـیل دیـده، در فریـاد مـی‌آرد　　چو کوهی کز سرود آب، می‌پیچد صـدا آنجـا

(همو، ص۱۰)



شاعر برای بیان شدت اندوه و زیاد بودن اشک چشم، ابتدا فراوانی اشکش را به سیل تشبیه کرده و سپس فریاد دل دردمند خود از صدای سیل اشک را به کوهی تشبیه کرده است که چشمهٔ آب در آن جریان دارد و صدای حرکت آن آب در کوه انعکاس می‌یابد.

چنان‌که می‌بینیم ویژگی اصلی تشبیهات آصفی، استفاده از تشبیهات ملموس و وجه‌شبه‌های مرکب است. خواننده پس از درک ارتباط تصویرسازی‌های خیال‌انگیز شاعر، دچار شگفتی می‌شود و این، همان چیزی است که شاعران نازک‌خیال به دنبال آن هستند؛ طرح تصویر دقیق و خیالی که خواننده را درگیر می‌سازد و پس از کشف ابهام، لذتی شبیه به کشف معما را در وی برمی‌انگیزد.

نمونه‌های دیگر:

چنـان بـر یـاد آن گـل، عطرپـرور بـود آه مـن　　که پنداری نسیم نوبهـاری مـی‌وزیـد امشـب

(همو، ص۱۸)

معشوق در زیبایی و خوش‌بویی مانند گل است. شاعر به معشوق فکر می‌کند. سینهٔ عاشق در پیوندی خیالی با معشوق خوش‌بو می‌شود. آهی که از سینهٔ عاشق برخاسته به مانند بوی نسیم نوبهار خوش است.

درون سینه ز مهرت به روز وصل تهی‌ست　　چو روز شنبه و آدینه، مسجدِ جامع

(همو، ص۱۳۰)

در این بیت باید به تشبیه جدید و خاص دل به مسجد با وجه‌شبه تقدس و پاکی توجه کرد.

گویی که اشک ما، گل خار است بر مژه　　گه خار گل به دیده ز راه تو چیده‌ایم

(همو، ص۱۷۴)

اشک بر مژه در مصراع اول به گلِ خار (نوعی گل که بر روی خود خار دارد) تشبیه شده است. خار با گل پیوند تضاد دارد. از سویی گل در مصراع دوم، همان خاک پای معشوق است. پیوند ذهنیت و عینیت در دو مصراع، به خلق تصویر نازک‌خیالانه منجر شده است.

چشم سرخم لاله‌وار، اندازهٔ خال تو داشت　　در درون داغ، دل ز اندازه بیرون می‌گریست

(همو، ص۴۲)

سرخی چشم و مردمک آن با لاله و داغ متناظر است و مردمک چشم در سیاهی و مدور بودن با خال معشوق در ارتباط است. داغ دل در مصراع دوم با داغ لاله پیوند دارد.

چو آرد در جنون سرو روان را نخل بالایش　　صدای آب باشد نالهٔ زنجیر در پایش

(همو، ص۱۲۰)

نخل بالای معشوق حسادت سرو را برمی‌انگیزد. این حسادت باعث جنون سرو می‌شود و در نتیجه، صدای آب روان زیر سرو، مانند صدای زنجیری است که بر پای دیوانگان می‌بندند.

۳. ترکیب‌های خاص و نازک‌خیالانه

یکی دیگر از مواردی که خاص بودن کلام آصفی در آن نمود یافته، ترکیب‌های خیالی جدیدی است که در شعر وقوعی قرن دهم کمتر می‌توان نشانی از آنها یافت و البته در سبک نازک‌خیالانه بسامد آنها بسیار زیاد است. ترکیب‌هایی همچون «داغ آبله»، «نیلوفر باغ لطافت»، «اضطراب مهر»، «حباب گریه» و... که به‌واسطهٔ ذهن خیال‌اندیش آصفی ساخته شده‌اند، به شکلی مشابه در شعر شاعران برجستهٔ نازک‌خیال و دورخیال قرن ۱۱ و ۱۲ یعنی صائب و بیدل نیز دیده می‌شود. ترکیب‌های خیالی خاص آصفی در ذیل به‌صورت تطبیقی با نمونه‌های مشابه آن در شعر صائب و بیدل قابل قیاس است:

آصفی:

ز ابر حادثه، چون داغ‌های آبله ماند نشان ژاله، تن زار خاکساران را
(همو، ص۱)

صائب:

به داغ آبله یابند دشت‌پیمایان نشان پای مرا همچو لاله در صحرا
(صائب، ج۱، ص۳۱۸)

آصفی:

شده نیلوفر باغ لطافت، نیلگون خالش که تخم مهر خود را سبز در دل‌ها از آن دانست
(آصفی، ص۲۱)

صائب:

فلک نیلوفر دریای عشق است زمین درد ته مینای عشق است
(صائب، ج۲، ص۷۵۸)

آصفی:

اضطراب مهر در آیینه دیدم برق‌وار در پریدن لرزهٔ روی توام آمد به یاد
(آصفی، ص۸۵)

صائب:

از دل بی‌تاب در یک جا نمی‌گیرم قرار اضطراب گوهر غلطان کم از سیماب نیست
(صائب، ج۲، ص۶۲۶)

آصفی:

حباب گریه خواهد بر سر مردم فروآید که از باران محرومی کشید این خانه هر سو، نم
(آصفی، ص۱۵۲)

بیدل:

ما سیه‌بختان، حباب گریهٔ نومیدی‌ایم خانه بر آب است یک‌سر مردم بنگاله را
(بیدل دهلوی، ص۲۵)

آصفی:

غبار آصفی در وادی هجر است سرگردان که او را، گردباد دشت وصلت، کرده دنباله
(آصفی، ص۲۰۱)

بیدل:

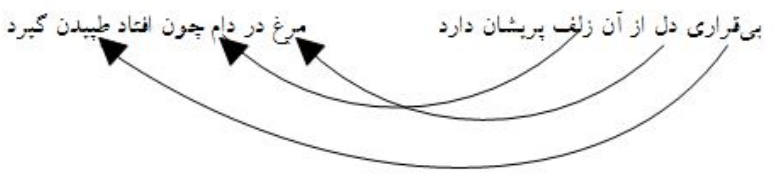
می‌کشد هفت فلک در خم یک شاخ غزال گردبادی که به دشت دل ما می‌پیچد
(بیدل دهلوی، ص۵۴۹)

۴. اسلوب معادله/ تشبیه تمثیل

یکی از ویژگی‌های سبک شعری آصفی هروی استفاده از تمثیل و اسلوب معادله است که یک قرن بعد (قرن۱۱) به‌عنوان یکی از ارکان سبک شعری صائب و سبک هندی شناخته می‌شود. شفیعی‌کدکنی در بیان تفاوت اسلوب معادله و تشبیه تمثیل می‌گوید:

«مجموعهٔ آنچه متأخرین بدان تمثیل اطلاق کرده‌اند معادله‌ای است که به لحاظ نوعی شباهت، میان دو سوی بیت ــ دو مصراع ــ وجود دارد و شاعر در مصراع اول چیزی می‌گوید و در مصراع دوم چیزی دیگر، اما، دو سوی این معادله، از رهگذر شباهت قابل تبدیل به یکدیگرند و شاید برای جلوگیری از اشتباه بتوان آن را اسلوب معادله خواند تا آنچه را قدما تمثیل، یا تشبیه تمثیل خوانده‌اند از قلمرو این تشبیه جدا کنیم...» (شفیعی‌کدکنی، ص۸۴)

ایشان در ادامه برای ایجاد مرزبندی دقیق‌تر میان تمثیل (= ارسال‌المثل) و اسلوب معادله، تصریح می‌کند که در اسلوب معادله می‌توان میان دو مصراع علامت تساوی قرار داد (همان‌جا).



(آصفی، ۹۲)

نمونه‌های دیگر:

پشته‌های ریگ را مژگان مجنون خار شد　　اشتران موج را خار و خس دریا بس است

(همو، ص۲۲)

رخ تو هر که در آیینه دید، گریان است　　چو مه ز هاله نماید، دلیل باران است

(همو، ص۲۹)

افزود در چهِ ذقنت قدر آصفی　　معراج آدم است مقام فروتری

(همو، ص۲۲۸)

۵. استعاره‌های چندلایه

یکی از ویژگی‌های سبک آصفی استفاده از استعاره‌های چندلایه است. در این شگرد شاعر تابلوی نقاشی‌ای را در مقابل مخاطب قرار می‌دهد که اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن

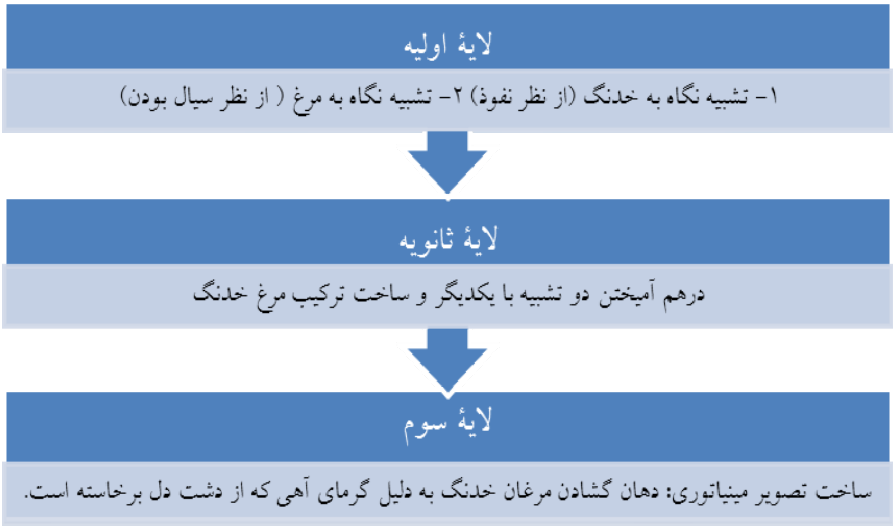
استعاره‌ها هستند. نکتهٔ مهم این است که هر یک از استعاره‌ها خود از لایه‌های دیگری تشکیل شده است که خواننده برای فهم شعر باید آنها را کشف کند. استفاده از این‌گونه استعاره‌ها بعدها به یکی از خصایص مهم سبک نازک‌خیالانه تبدیل می‌شود. به این بیت آصفی توجه کنید:

در دشت دلم آه چنان شد که ز گرمی مرغان خندگ تو گشادند دهان‌ها

(همو، ص۶)

در این بیت، شاعر تابلوی نقاشی‌ای را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد که از اجزای مختلفی تشکیل شده است. خواننده برای فهم بیت، باید ارتباط اجزا (استعاره‌های چندلایه) را درک کند: در ابتدا نگاه معشوق به استعاره خندگ خوانده شده است. در مرحلهٔ دوم ویژگی ثانویهٔ نگاه که سیال بودن آن است مدنظر شاعر قرار گرفته و شاعر خندگ (یا همان نگاه) را به «مرغ» تشبیه کرده و ترکیب «مرغان خندگ» را پدید آورده است. در مرحلهٔ سوم شاعر تصویرسازی را به کمال رسانده و نشان داده که مرغانِ خندگ در دشت دل (اضافهٔ تشبیهی) به‌علت گرمای شدید ناشی از آه، دهان خود را گشاده‌اند.

درحقیقت، این تصویر نازک‌خیالانهٔ شگرف، در سه مرحله به شکل زیر صورت‌بندی می‌شود:



یا در این بیت:

چندان شب می، جلوه نمودی رخ گلگون　　کاین گلشن فیروزه، گل زرد برآورد
(همو، ص۶۱)

سه لایهٔ تصویری شب و روز واقعی، شب و روز خیالی و جلوه کردن رخ گلگون در شب باده‌نوشی با یکدیگر درآمیخته شده‌اند. از سویی رخ گلگون معشوق و گل زرد چهرهٔ عاشق با یکدیگر تناسب دارند.

به‌نظر می‌رسد مراد از معانی دور و خیال‌های بعید که در شعر دورهٔ بعد به فراوانی به‌کار می‌رود، همین طرز تصویرگری است که در واقع ترکیبی است از دقت، اغراق و تناسب.

نمونه‌های دیگر:

آصفی راه قناعت رو که درکشت امل　　ریسمان دام حرص آمد نشان پای مور
(همو، ص۱۱۴)

ترکیب تشبیهی کشت امل در مصراع اول و تضاد میان تصویرهای خیال‌انگیز ریسمان دام حرص که در غایت ضخامت و نشان پای مور که در غایت نازکی است، در مصراع دوم به خلق تصویر چندلایه منجر شده است.

سبزهٔ خطّ تو را باد کند زیر و زبر　　تا درآن مصحف عارض، همه اعراب شود
(همو، ص۵۸)[1]

---

۱. از ابیات نازک‌خیالانهٔ آصفی هروی برگرفته از دیوان او. دیوان آصفی شامل غزلیات، قطعات و رباعیات است. در دیوان چاپ شدهٔ او تعداد ابیات غزلیات ۲۲۸۵، تعداد ابیات قطعات ۳۰ و تعداد ابیات رباعیات ۲۶ بیت است و در مجموع، اشعار چاپ شدهٔ او شامل ۲۴۴۱ بیت است:

آهوی چشم تو از سرمه برانگیخته گرد　　دود دل‌ها اثر گرد غزالست تو را؟　　(آصفی، ص۱۵)

***

عرض فراق می‌کند ایام و شرح سوز　　می‌گیردم به مرگ، که راضی شوم به تب　　(همو، ص۱۷)

***

چون خستهٔ لب تو که شد استخوان ز غم　　باشد به خاک سینه، مگر هسته رطب　　(همان‌جا)

***

ببین شرار دل کوهکن به دود فراق　　که شب نموده ز دور، آتشی که در کمر است　　(همو، ص۲۳)

***

نشست گرد سواری بر آن خط و نرسید　　سواد غالیهٔ تر، به گرد سنبل تو　　(همو، ص۱۹۸)

***

در این بیت حسن تعلیل برای یک تصویر چندلایهٔ استعاری صورت گرفته است. در لایهٔ اولیهٔ تصویر، صورت معشوق به مصحفی تشبیه شده که حروف آن فاقد اعراب هستند. شاعر در لایهٔ ثانویهٔ خلق تصویر، حرکت موی معشوق در باد و پایین و بالا رفتن آن را عاملی دانسته برای حرکت‌گذاریِ حروف در مصحف عارض.

دل چو تحریر کند مصحف رخسار تو را — دیده خواهد که به سرخی، همه اعراب کند (همو، ص۶۸)

***

می‌دمد صبح، مگر مادر ایام گشاد — در وفاتم شب هجران تو، گیسوی سفید؟ (همو، ص۸۰)

***

از اسیران بلا سنگ ستم داشت دریغ — دانه‌ای چند به مرغان گرفتار نداد (همو، ص۸۱)

***

باغبان، فرش رهت برگ گل و لاله نساخت — پاره‌های دل پرخون مرا باد آورد (همو، ص۸۳)

***

گل که خواهد دل صد پارهٔ بلبل دوزد — غرضش سرزنش سوزنِ خارست هنوز (همو، ص۱۱۶)

***

گر نشست امشب ز چشمم کحل خواب عافیت — آب پرور دیده را در عین خواب خوش زدم (همو، ص۱۵۲)

***

آصفی را لوح تربت نیست، سر تا پا ز خشت — چیده دفترهای اندوهست بر بالای هم (همو، ص۱۶۳)

***

ز چاک سینه وا کردم دری، سوی در جانانر
که دل شد کوبه‌کو، می‌خواست من هم دربه‌در باشم (همو، ص۱۶۴)

***

خانه دل را ز بهر دیدنت روشن کنم — روزن آن چشم، عینک شیشهٔ روزن کنم (همو، ص۱۶۵)

***

گر توانم چاک‌های پرده دل دوختن — در خیال زلف و رویت، دال و گل می‌دوختم (همو، ص۱۷۷)

***

نه مشک است آصفی خط لب او — صف مور سلیمان منست این (همان، ص۱۸۰)

***

گشادی مصحف رخساره تا سازی مرا بسمل — برآمد گرچه بسم الله، ورق را بازگرداندی (همو، ص۲۱۵)

***

خوش است ای گریه، تنهایی مرا بهر خیال او
نمی‌خواهم تو را هم، چون کنم؟ بی‌خواست می‌آیی (همو، ص۲۱۸)

نتیجه‌گیری

آصفی هروی، شاعر توانمند و کمتر شناخته‌شدهٔ نیمهٔ دوم قرن نهم و نیمهٔ اول قرن دهم هجری، یکی از شاعرانی است که می‌توان او را از پیشگامان سبک نازک‌خیال قرن ۱۱ و ۱۲ قلمداد کرد. استناد به شواهد تاریخی و در پی آن، بررسی ویژگی‌های سبکی شعر آصفی، صحت ادعای مطرح‌شده را تأیید می‌کند. اسناد متنی و تاریخی موجود، نشان‌دهندهٔ شهرت سبکی آصفی، توجه شاعران برجستهٔ سبک نازک‌خیال و دورخیال عصر صفوی به شعر وی و تقلید تعدادی از شاعران قرن ۱۰ از سبک اوست. جنبه‌های تقلیدی پیروان آصفی از شعر او، مواردی هستند که در سبک نازک‌خیال قرن ۱۱ به موارد پربسامد سبکی تبدیل می‌شوند. برخی از این ویژگی‌ها عبارت‌اند از: استعاره‌های چندلایه، تشبیهات خاص، ترکیب‌های خاص، اغراق در تصاویر نازک‌خیال و اسلوب معادله.

منابع

آصفی هروی، دیوان، تصحیح هادی ارفع، کتابخانهٔ طهوری، تهران، ۱۳۴۲.
امین احمد رازی، هفت اقلیم، تصحیح سید محمدرضا طاهری «شهاب»، سروش، تهران، ۱۳۷۸.
اوحدی بلیانی، تقی‌الدین، عرفات العاشقین و عرصات العارفین، مرکز پژوهشی میراث مکتوب، تهران، ۱۳۸۹.
بابافغانی، دیوان، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، شرکت نسبی حاج محمدحسین اقبال و شرکا، تهران، ۱۳۴۰.
بداؤنی، عبدالقادر، منتخب التواریخ، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران، ۱۳۷۹.
بیدل دهلوی، میرزا عبدالقادر، کلیات اشعار، تصحیح خال محمد خسته و خلیل‌اللّه خلیلی (تعلیقات فرید مرادی)، زوار، تهران، ۱۳۸۷.
تقی کاشی (۱)، خلاصةالاشعار و زبدةالافکار (بخش قم و ساوه)، تصحیح و تحقیق علی اشرف صادقی، مرکز پژوهشی میراث مکتوب، تهران، ۱۳۹۲.
ـــــــ (۲)، خلاصةالاشعار و زبدةالافکار (بخش کاشان)، تصحیح عبدالعلی ادیب برومند و محمد حسین نصیری کهنمویی، میراث مکتوب، تهران، ۱۳۸۴.
ـــــــ (۳)، خلاصةالاشعار و زبدةالافکار (بخش اصفهان)، تصحیح عبدالعلی ادیب برومند و محمد حسین نصیری کهنمویی، میراث مکتوب، تهران، ۱۳۸۶.
خاقانی، دیوان، تصحیح ضیاءالدین سجادی، زوار، تهران، ۱۳۹۱.

خوشگو، بندرا بن داس، سفینهٔ خوشگو، مرکز پژوهش کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، تهران، ۱۳۸۹.
دولتشاه سمرقندی، تذکرة‌الشعرا، تصحیح ادوارد براون، لیدن، ۱۹۰۰م.
سام میرزا صفوی، تحفهٔ سامی، تصحیح فاطمه انگورانی، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران، ۱۳۸۹.
شفیعی کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی،نشر آگه، تهران، ۱۳۷۵.
صائب تبریزی، دیوان، به اهتمام محمد قهرمان، نشر علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۸۷.
عرفی شیرازی، دیوان، دست‌نویس کتابخانهٔ ملی مجلس، ش۲۵۹۴.
قهرمان، محمد، برگزیدهٔ اشعار صائب و دیگر شعرای معروف سبک هندی، سمت، تهران، ۱۳۸۸.
ماهیار، عباس، نجوم قدیم و بازتاب آن در ادب پارسی، نشر اطلاعات، تهران، ۱۳۹۳.
نثاری بخارایی، بهاءالدین محمد، مذکر احباب، تصحیح سید محمد فضل‌اللّه، دهلی نو، ۱۹۶۹م.
نوایی، عبدالحسین، رجال حبیب السیر، شرکت سهامی چاپ، ۱۳۲۴.
واله داغستانی، علیقلی، ریاض الشعرا، تصحیح محسن ناجی نصرآبادی، اساطیر، تهران، ۱۳۸۴.

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۲/۰۳
تاریخ پذیرش: ۹۷/۰۴/۲۵
(صفحه ۱۲۳-۱۳۶)

تأثیر گل نیلوفر آبی بر باورهای اسطوره‌ای ایران و هند

دکتر آنیتا الداغی*

چکیده

گل نیلوفر یک سمبل جهانی است که مورد توجه اقوام مختلف قرار گرفته و مقدس است. در هند با الهگان و خدایان ارتباط داشته است و در ایران همراه با الهه‌های میترا و آناهیتا معرفی می‌شود. چه هندو و چه بودایی گل نیلوفر یا لوتوس را رمزی پرارزش می‌دانند. این گل سمبل جهان و ظهور تجلی، نظم و زیبایی و نماد چهار عنصر خاک، آب، آتش و باد است، و بعد از درخت زندگی، رایج‌ترین و مشهورترین نماد تجلی نیلوفر آبی است. اشکال گل نیلوفر در هند به‌صورت شکفته و در ایران به هر دو صورت نیمه‌باز و شکفته دیده می‌شود. هدف از این مقاله بررسی باورهای دینی، مذهبی و اسطوره‌ای ایران و هند است که در حکم نماد ایزدی در نگاره‌های تزیینی به‌کار رفته است. این گل در هر دو کشور سمبل رشد و کمال انسان است.

کلیدواژه‌ها: گل نیلوفر، باور، اسطوره، ایران، هند.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور تهران Aldaghipf@gmail.com

مقدمه

اساطیر هر یک از ملت‌ها داستان‌های مختلفی دارند که علاقه و عشق آنها را نسبت به گل‌ها به‌خوبی نشان می‌دهد. حیات طولانی و پررمز و راز گل نیلوفر و تقدس آن نزد تمام ملل و اقوام شرق و غرب و اعتلای آن در بین اقوام مختلف ما را بر آن می‌دارد تا به‌دنبال تقدس و ردپای آن در هنرهای ملل مختلف رهسپار شویم. نیلوفر برای آریایی‌های باستانی، مظهر پیدایش مینو و جاودانگی بود؛ زیرا این گل تنها آفریده‌ای بود که در مرداب‌های خاموش و بی‌جنب و جوش پدید می‌آمد.

در فرهنگ هندو نماد خودزایی، نامیرایی و نوزایی ازلی و سلامتی است. بعد از درخت زندگی رایج‌ترین و مشهورترین نماد، تجلی نیلوفر آبی است. سر برآوردن نیلوفر آبی از آب تنها دلیل اهمیت این گل در تمثیل ظهور و تجلی و نشانه‌ای برای ظهور حیات در عالم نیست، بلکه گشوده شدن آن با نور خورشید نیز یکی از جنبه‌های مهم اهمیت نیلوفر آبی است. ایرانیان گل نیلوفر را نماد خورشید می‌دانند؛ زیرا با طلوع خورشید باز می‌شود و با غروب خورشید بسته می‌شود. گل‌های چند برگ آن را در ایران و هند نماد سواستیکا، که خود نماد خورشید بوده است و با میترا همبستگی دارد، می‌دانند. هخامنشیان که به میترا دلبستگی فراوانی داشتند از شاخه، گل و برگ نیلوفر که نماد میترا بود در بنای تخت جمشید سود بسیار برده‌اند.

در هند، گل نیلوفر نماد خدای برهماست و برهما از گل نیلوفری که از ناف ویشنو خدای خدایان روییده متولد می‌شود. این مقاله به اسطوره و مفاهیم آن و اسطوره‌هایی اشاره دارد که نمادشان نیلوفر آبی است. سپس گل نیلوفر آبی در تمدن‌های ایران و هند از نظر ایزدانی که با نیلوفر در ارتباط‌اند بررسی شده است.

اسطوره

اسطوره در لغت با واژهٔ Historia به‌معنی روایت و تاریخ هم‌ریشه است. میتوس در یونانی به‌معنی قول و گفتار و در اوستایی «میث» به‌معنی رمز و نشانه است (جلالی‌مقدم، ص۸۳). اسطوره اصطلاحی کلی است و دربرگیرندهٔ باورهای مقدس انسان در مرحله‌ای خاص از تطورات اجتماعی که در عصر جوامع به‌اصطلاح ابتدایی شکل می‌گیرد و در باورداشت

مقدس همگان می‌شود. اسطوره داستانی است که بیان‌کنندهٔ منشأ پدیده‌های طبیعت، همچنین آیین‌ها و عقاید موروثی به‌نحوی ساده و عامه‌پسند است. این واژه برآمده از سطر به‌معنی نوشته است (کزازی، ج۱، ص۲). اسطوره‌شناسی دانشی است که روابط میان افسانه‌ها و جایگاه آنها در دنیای امروزی را بررسی می‌کند. اسطوره بیش از آنکه هر چیز دیگری باشد، داستان است؛ ولی این سادگی فریبنده است؛ زیرا اسطوره در باطن خود متضمن چگونگی و چیستی به‌وجود آمدن پدیده‌ها و حتی خلقت جهان است و اینکه پس از خلقت بدان‌ها چه گذشته است. با گذشت قرون، اساطیر هند و ایرانی شکل واقعی‌تری به خود می‌گیرند و کم‌کم جزو موجودات واقعی زندگی روزمره انسان می‌شوند.

نماد

انسان برای انتقال چیزی که در ذهن خود دارد از گفتار یا نوشتار یا همانندهایی مانند آن بهره می‌برد. کارل گوستاو یونگ دربارهٔ نماد می‌گوید: «واژه یا تصویر در صورتی نماد است که متضمن چیزی در ماورای معنای آشکار و مستقیم خود باشد. سمبل بار معانی را به دوش می‌کشد و در کوتاه‌ترین موقعیت زمانی و در مکان‌های مختلف آن را تحویل ذهن انسان می‌دهد» (به نقل از فرقدان و هوشیار، ص۲۴).

انسان با تمایلی که به سمبل‌سازی دارد، اشیاء و اشکال را به سمبل‌ها تبدیل می‌کند و آنها را هم در مذهب و هم هنر بصری خود بیان می‌کند.

«سمبل‌های جهانی آنهایی هستند که ذاتاً با پدیدهٔ مورد اشارهٔ خود رابطه دارند و با آنچه جانشین شده‌اند، رابطه‌ای ذاتی و درونی برقرار می‌کنند. سمبل‌های جهانی به افراد یا گروه خاصی محدود نیستند؛ چون ریشه در خواص جسم، حواس و ذهن ما دارند که مشترک بین همهٔ افراد است» (ستاری، ص۲۲).

گل نیلوفر و ارتباط آن با الهگان در ایران

در اسطوره‌های ایرانی می‌توان از آناهیتا (ایزد آب‌های روان) و میترا (خدای روشنایی) نام برد که نماد آنها گل نیلوفر است. «بنابر اعتقادات اساطیری، مهر را رب‌النوع خورشید می‌دانستند و نیلوفر با آیین مهر، پیوندی نزدیک دارد. بعضی از پژوهشگران معتقدند در صحنهٔ زایش مهر، آن چیزی که مانند میوهٔ کاج است و مهر از آن بیرون می‌آید، غنچهٔ نیلوفر است نه صخره» (یاحقی، ص۴۲). تصویر

شمارهٔ یک زایش مهر از میان نیلوفر را نشان می‌دهد. آب و پاکیزگی از فصول مشترک صفات ناهید و نیلوفر است که این دو را به‌هم پیوند می‌دهد. ظاهراً مادها نخستین ایرانیانی هستند که به عنصر آفرینندهٔ آناهیتا امکان رشد داده‌اند. در میان اشیاء مفرغی لرستان نیز که مربوط به ۸۰۰ تا ۷۰۰ ق. م. است، نشانه‌هایی از آناهیتا به چشم می‌خورد. این ایزدبانو با صفات نیرومندی، زیبایی و خردمندی به‌صورت الههٔ عشق و باروری نیز درمی‌آید؛ زیرا چشمهٔ حیات از وجود او می‌جوشد و بدین‌گونه «مادرخدا» نیز می‌شود. تندیس‌های باروری را که به الههٔ مادر موسوم‌اند، تجسمی از این ایزدبانو می‌دانند (آموزگار، ص۲۱) که در تصویرها با کوزهٔ آبی که بر شانه دارد نشان داده شده است.

تصویر ۱: زایش مهر از میان نیلوفر
(آموزگار، ص۲۲)

تصویر۲:آناهیتا در پناه عقاب آسمان، اواخر ساسانی
(بلخاری، ج۲، ص۳۹)

در تصویر شمارهٔ دو گل نیلوفر را در کنار ایزدبانوی مادر در اینجا «اشی» خواهر سروش نشان داده‌اند. تمام زنانی که می‌خواستند بارور شوند. تصویر این ایزدبانو را درحالی‌که در حال به دنیا آوردن نوزادی است روی صفحهٔ مدوری از برنز یا طلا (یا به‌عنوان سنجاق) نشان می‌دادند و به‌عنوان نذر به عبادتگاه تقدیم می‌کردند.

نیلوفر در معماری ایرانی

با توجه به تصویرها و نقش‌برجسته‌ها در تخت جمشید، نیلوفر زینت‌بخش تمدن هخامنشیان است و در کارهای هنری ظاهر می‌شود. هنرمندان هخامنشی انسان را به دنیای ورای آنچه هست، به دنیایی بی‌زمان و بی‌مکان و دنیای عرفان می‌برند. نیلوفر در حجاری‌ها، حاشیهٔ دیوارها و دست شاهان و بزرگان خودنمایی کرده و نماد مهم تمدن هخامنشیان است و در حکم نماد ایزدی در نگاره‌های تزیینی به‌کار رفته است. سرستون تخت جمشید در ایران، و سرستون قصر آشوکا در پاتالی پوترای هند نمایانگر سرستون‌های زنگوله‌ای است که در این دو تمدن موجودند.

روابط میان هند و ایران در عصر هخامنشیان مستند است و ایران به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم نه‌تنها شیوه‌های شاهنشاهی، بلکه مهارت‌ها و فواید مهمی را به دولت‌های محلی درهٔ گنگ انتقال داده است. حتی پس از فتح اسکندر روابط دوستانه میان ایران و هند ادامه یافت. مگاستنس ۴۰ یا ۵۰ سال پس از سقوط تخت جمشید و شوش است. تالاری با ۸۰ ستون در پاتالی پوترا پیداست که براساس آپادانا ساخته شده بود. ستون‌های سنگی بزرگشان در هند برای اول بار بود و بناها در باغی بزرگ با درختان و چشمه‌ها قرار داشت که یادآور پردیس‌های ایرانی بود، به‌ویژه این امر درخور توجه است که ستون‌های این بناهای هندی همه، تراش ایرانی را نشان می‌دهد. یکی از سرستون‌های باقی‌مانده دقیقاً به سبک هخامنشی حجاری شده است. نشانه‌های سرمشق‌ها و سبک‌های ایرانی در هند، در دوران پادشاهی آشوکا (۲۲۷-۲۶۴ق. م) متنوع‌تر و فراوان‌تر است. استفاده از سرستون‌هایی به شکل جانوران مانند ساونات (۲۴۵ ق. م) و جام‌های نیلوفر وارونه به شکل پایهٔ ستون‌های هخامنشی است و در آنجا به‌صورت سرستون درآمده است (یوپ، ج۹، ص۴۵).

تصویر ۳: سمت راست: پیکرهٔ ایزد مهر روی گل نیلوفر در طاق بستان (بلخاری، ج۲، ص۴۳)

در زمان اشکانیان نیلوفر را در تزیینات معماری مشاهده می‌کنیم. در این دوره تزیینات تحت‌تأثیر هنر معماری یونان قرار گرفت. با وجود این، لوتوس باز هم به جلوه‌گری خود ادامه داد و تحت نفوذ هنر یونان در شکل و فرم آن تحول ایجاد شد. کار مهم اشکانیان در زمینهٔ معماری دستیابی به گنبد روی گوشواره و تکوین ایوان طاقدار است که خود برگرفته از فرم طاق‌دار نیلوفر آبی است. در هنر مانوی شیوهٔ نقاشی پیروان مانی، دنبالهٔ هنر نقاشی ساسانی است و یکی از منابع عمدهٔ نقاشی و فن تصویر کتب خطی در هنر دورهٔ اسلامی است. «از دیلمان جامی به دست آمده که یکی از شهریاران را که شاید شاپور دوم ساسانی باشد، در حال کشتن گوزنی کمیاب نشان می‌دهد. روی هر دو شانهٔ شهریار، دو گل زندگی یا گل نیلوفر آبی به‌روشنی و زیبایی دیده می‌شود» (عادل‌زاده و نظری، ص۱۰۵-۱۰۶).

نیلوفر نمادی است که به‌طور پیوسته در کل هنر و اسطوره‌شناسی مشرق‌زمین مطرح شده و در دورهٔ اسلامی توجه خاصی به آن شده و به‌صورت گل انار و گل شاه‌عباسی در عصر صفویه مورد استفادهٔ هنرمندان قرار گرفته است. هنرمندان آن دوره گل نیلوفر را با آرایش جدیدتر و زیباتر از پیش به نام گل شاه‌عباسی به محضر شاه‌عباس تقدیم کردند. از آن پس شاهد گل نیلوفری هستیم که عمدتاً اضافه‌ای الحاقی بر بالای سر خود دارد. اضافه‌ای متشکل از گل و برگ‌های اسلیمی که چون تاجی بر سر گل نیلوفر نقش بسته است.

نیلوفر آبی در هند

«نیلوفر آبی در هند نماد چهار عنصر خاک، آب، آتش و باد است. چون ریشهٔ آن در درون خاک است، با باد رشد می‌کند و شکوفه‌های آن به کمک خورشید باز می‌شود. این گل در هند نماد پاکی و قداست الهی و نماد راستی است. بعد از درخت زندگی، رایج‌ترین و مشهورترین نماد تجلی نیلوفر آبی است» (فرقدان و هوشیار، ص۴۹).

نیلوفر آبی به‌آسانی در تمامی جنبه‌های زندگی هندیان نفوذ کرده است و جایگاه برجسته‌ای در سنت و فرهنگ هند دارد.

نیلوفر آبی در شبه‌قارهٔ هند حضوری همیشگی دارد. این گل در گل‌ولای مرداب رشد می‌کند و سرانجام به نهایت زیبایی می‌رسد. این گل بیانگر مشقت و رنجی است که برای وصف مردمانی استفاده می‌شود که دورانی سخت را پشت سر گذاشته و به سوی آرامش در حرکت‌اند.

در سمبلیسم هندو و نیز در سمبلیسم بودیسم، یک نیلوفر در مرکز هر فرد هست و جایش در قلب است. بنابراین نیلوفر نه‌تنها پلی بین پیش از آفرینش و آفرینش است، بلکه سمبلی است که عالم صغیر را به عالم کبیر پیوند می‌دهد (Eliade,v. 9. p. 28).

«از نظر هندیان، آفریدگار کل (اویکت) اولین چیزی که خلق کرد آب بود. از نظر هندو آب عامل ظهور حیات است. آب بنیادی‌ترین عامل تکوین عالم است. پس در ابتدا آب به‌وجود آمد و بعد از اجتماع آب، باد و آتش خلق شد و بعد آب به یاری آتش در فضا رفته و به کمک آتش و باد تودهٔ سختی به نام زمین به‌وجود آمد. به زمین «پادما» یعنی گل لوتوس هم می‌گویند. این گل هشت برگ داشت که هشت جهت عالم است. از آن پرتو الهی حاصل شد و در گل شخصی پیدا شد که او را برهما خوانند» (مهابهارت، ج۱، ص۲۰۲) سوریا (خدای خورشید) از مهم‌ترین و مشهورترین خدایان ودایی است و طبق روایات «رامایانا» فرزند برهماست. چرخ ارابهٔ او یکی از مهم‌ترین نمادهای آیین و هنر هندو است. سوریا بر گل نیلوفری بر فراز ارابهٔ زرین خود می‌نشیند که توسط چهار یا هفت اسب مادیان کشیده می‌شود (بلخاری، ج۲، ص۸۴).

کومارا سوامی در کتاب عناصر شمایل‌نگاری بودایی به نقل از ریگ ودا ذکر می‌کند که آگنی (خدای آتش که از خدایان اصلی وداییان است) نیز از نیلوفر آبی متولد شد و این ارتباط قوی بین آگنی و نیلوفر آبی سبب آن شد که در مرکز قربانگاه‌هایی که به نام آگنی ساخته می‌شد، گل نیلوفری قرار دهند. نیلوفر به‌دلیل جایگاه مقدس خود در معماری و هنر هندو متجلی شد و در معماری معابد، گل نیلوفر آبی بیانگر آگنی و سر برآوردنش از آب‌های آشفتهٔ نخستین بوده است. در تصویر شمارهٔ چهار آگنی در دست خود گل نیلوفر آبی را حمل می‌کند.

تصویر ۴: آگنی دردست خود گل نیلوفر آبی را حمل می‌کند

خدایانی که در افسانه‌های هند با نیلوفر مرتبط هستند عبارت‌اند از برهما، وشیو، لاکشمی، بودا.

برهما

«در کیش هندو او خدای خالق است و مانند معماری بازنشسته است که جهان را خلق کرده است. او تنها نقش آفرینش ابتدایی موجودات را دارد؛ ولی دوام حیات و اتصال اجزای هستی که در لحظه به لحظهٔ وجود جهان نیاز به اتکا و پناه دارد، وظیفهٔ ویشنو است» (ذکرگو، ج۱، ص ۷۳) در یک اسطورهٔ متأخر در ریگ ودا می‌گویند که چگونه کیهان از نیلوفر زرین که روی آب‌های کیهانی در حرکت بود به‌وجود آمد. هنگامی که مراسم او جای خود را به مراسم ویشنو داد، وی را درحالی‌که روی گل نیلوفری که از ناف ویشنو می‌روید، نشسته است، به تصویر کشیده‌اند (هال، ص۳۱). تولد برهما از گل نیلوفر و ارتباط آن با این گل بر تقدس وی در آیین هندو افزوده است.

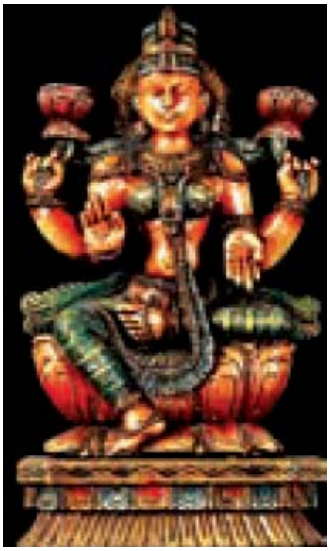
ویشنو

ویشنو برای نخستین‌بار در حجاری‌های گوپتا به‌طرزی مصور شده که روی آب‌ها دراز کشیده و خفته است. تخت او عبارت است از یک مار هزار سر و از ناف ویشنو گل نیلوفری می‌روید که برهما با آن نشسته است (همو، ص۱۹۵). او خدای محافظ کائنات است. موجودیت جهان و هویت‌های موجود آن متکی به اوست. در تصویر شمارهٔ پنج ویشنو با نیلوفری در دست نشان داده شده است.

تصویر ۵: ویشنو با لوتوسی در دست
(بلخاری قهی، ج۲، ص۴۲)

لاکشمی

الههٔ ثروت و برکت است و کهن‌ترین جلوهٔ هنری گل نیلوفر در آن دیده می‌شود. «لاکشمی به طرز دلربایی زیباست و درحالی‌که دو گل نیلوفر آبی در دستانش دارد، روی یک نیلوفر آبی دیگر ایستاده است. او با تاجی از نیلوفر آبی زینت داده شده است. اگر او با رنگ تیره نشان داده شود، به‌عنوان همسر ویشنو است. اگر به رنگ طلایی یا زرد باشد، نماد طبیعت است و اگر به رنگ صورتی باشد، مادر و خالق همهٔ موجودات است» (Swami,p. 24). تصویر شمارهٔ شش لاکشمی نشسته بر گل نیلوفر را نشان می‌دهد.



تصویر ۶ الهه لاکشمی نشسته بر گل نیلوفر آبی

بودا

«لقب بودا (مانی پادما) یعنی گوهری در نیلوفر است» (بلخاری، ج۲، ص۲۹) گل نیلوفر نماد ظهور و تجلی بودا است؛ همان‌طور که در تصویر شمارهٔ هفت نشان داده شده است. حضور مادی نیلوفر در اطراف بودا چنان تأثیری آفرید که در تعالیمش دیده می‌شود. «در خانهٔ پدری‌اش استخرهایی پر از لوتوس با رنگ‌های متنوع وجود داشته است» (شایگان، ج۲، ص۱۱۳). نیلوفر تنها نمادی است که در نمادهای هنری بودا حضور دارد. در اساطیر هند الهه‌های دیگری نیز چون آوالوکتیشوارا، تارا، ساراسواتی و ماهادوی هستند که در تندیس‌ها یا تاجی از نیلوفر بر سر دارند یا بر گل نیلوفر ایستاده‌اند. حضور نیلوفر به‌طور مسلم معنایی اسطوره‌ای و خاص داشته و دارای درجهٔ مذهبی والایی بوده و صرفاً به‌خاطر تفنن و زیبایی نبوده است.

تصویر۷: لوتوس نماد ظهور و تجلی بودا (بلخاری قهی، ج۲، ص۶۸)

آوا لوکتیشوارا

او به‌عنوان فرمانروای جهان شناخته می‌شود که از دنیا در برابر آسیب‌ها و خطرات مواظبت می‌کند. او ایزد محافظ مسافران و رهانندهٔ روان‌ها بود. آوالوکتیشوارا به چهار صورت تجلی می‌یابد:

۱. همراه با آمیتاب‌ها درحالی ترسیم شده که روی گل نیلوفر آبی ایستاده و زانو زده تا بهشت غربی آمیتاب‌ها را حمل کند.
۲. آوا لوکتیشوارا با ۱۱ سر.
۳. آوا لوکتیشوارا با هزار دست.
۴. آوا لوکتیشوارا به‌صورت شاهزاده‌ای ملبس به جامهٔ شاهانه که تاجی بلند بر سر دارد و در دست چپ خود شاخهٔ گل نیلوفری سرخ‌رنگ گرفته است (هال، ص۳۲۲).

تارا

تارا الههٔ نجات‌دهنده و یکی از چهره‌های بلندمرتبهٔ بودایی است و از قرن ۱۶م به‌صورت همتای مؤنث دلسوز بودیستاتوا ظاهر شده است. اسم او هم به‌معنی رستگاری و هم ستاره است (lurker , p. 337). تارا نمایندهٔ تمام معجزات بودا در گذشته، حال و آینده است. او دست راست خود را به حالت هدیه دادن گرفته و در دست چپ خود گل نیلوفر را نگه داشته است (فرقدان و هوشیار، ص۴۹). فرم‌های تارا به دو بخش تارای سفید و تارای رنگی تفکیک می‌شود.

تارای سفید نماد پاکی و دانش و تارای سبز پویاترین تاراهاست و به‌طور معمول تارای سفید روی تخت نیلوفر آبی نشسته است و تارای سبز گل نیلوفر آبی دردست دارد (ibid).

در هند نیلوفر جایگاه پیچیده و متنوعی دارد و ارتباط دوگانه و همزمان مذهبی و جنسی به‌ویژه در سنت هندو و بودایی دیده می شود. همان‌طور که سمبل تعالی و پاکی است، زیبایی الهه را برجسته می‌کند و نشانهٔ مهم زیبایی است. در متون هندی عاشقانه زن آرمانی عطر نیلوفر دارد. دست‌ها، پاها و صورت یک زن زیبا، خصوصاً مردمک چشمانش شبیه گل‌های نیلوفر است (Eliade ,v. 9. p. 29).

گل نیلوفر در هنر معماری هند

از ۲۰۰ سال قبل تا کنون نیلوفر در فیگورهای الهه‌های معابد وجود داشته است. بهترین نمونهٔ این کاربرد در فیگور الههٔ لاکشمی به‌وفور دیده می‌شود. او بر نیلوفری نشسته یا ایستاده و در هر دستش نیلوفری دارد که توسط دو فیل آب داده می‌شوند. این تصویر امروزه در همه‌جای هند دیده می‌شود. و بعد از آن بودا در مجسمه‌ها ایستاده بر گلبرگ نیلوفر پدیدار شده یا در جلو او بر سنگ حک شده است (Hastings , V. II. p. 142).

«در هند از این گل به‌صورت تجریدی در بسیاری از زیارتگاه‌ها و مساجد اسلامی استفاده شده است. در بخش اول، شاهد تزییناتی از لوتوس به حالت تجریدی در بناها هستیم؛ برای مثال شمسه‌های گل لوتوس حجاری‌شده در اطراف و بالای طاق‌ها و دروازه‌ها، گل تغییر شکل یافته و شبیه لوتوس در گنبد تاج محل و چندین بنای دیگر اسلامی که دارای گنبد هستند؛ در گنبدهای داخلی و درونی مقبره‌ها و مساجد که به‌صورت نقوش تکراری لوتوس دیده می‌شود؛ در پنجره‌های مشبک و گلدسته‌های کوتاه بسیاری از مساجد اسلامی» (فول واهسن، ص۱۵۹).

این‌طور به‌نظر می‌رسد که پایهٔ سرستون‌ها و سرستون‌های نیلوفری از ایران به هند رفته؛ اما در هر تمدن هویت بومی خود را حفظ کرده است. به عقیدت ویلر، کلنل وادال و اسپونر، باستانشناس انگلیسی، معماری هند و بودایی از معماری هخامنشیان تأثیر گرفته است (بلخاری، ج۲، ص۱۱۴-۱۲۳). البته سرستون‌های نیلوفری در مصر نیز مشاهده می‌شود و در هنر و زندگی مردم مصر نیز گل نیلوفر مقدس شمرده می‌شود و سمبل تولد دوباره و خورشید و مقام سلطنت و علامت مشخصهٔ نیل علیا است. با توجه به اینکه مقاله به گل نیلوفر در ایران و هند اختصاص داده شده است به ذکر همین موارد بسنده شد.

نتیجه گیری

با توجه به اینکه گل نیلوفر از لحاظ رویش با تولد انسان مشابهت دارد و هر دو همواره در پی رشد و سیر در معنویت هستند، پیدایش نیلوفر از مفاهیم مشترک در همهٔ تمدن‌هاست؛ ازجمله دارای مبانی مشترک اعتقادی در تمدن ایران و هند است. از بررسی‌های به‌انجام‌رسیده به این جمع‌بندی می‌رسیم که گل نیلوفر در جهان معانی عمیق هنری، فلسفی و اساطیری دارد که در هنر و اساطیر ایران و هند شکوفا شده و در آیین‌ها و هنر آنان خودنمایی کرده است. در ایران گل نیلوفر با ایزد آناهیتا، الههٔ آب و در هند با آب‌های آغازین و خدایانی چون برهما و ویشنو که در این آب‌ها حضور دارند ترسیم

شده است. گل نیلوفر آبی نماد باروری و حاصلخیزی است. در هند الههٔ لاکشمی همراه گل نیلوفر و در ایران آناهیتا پاک‌کنندهٔ زهدان زنان همراه گل نیلوفر ظاهر می‌شود. این گل از ابتدا به‌صورت نماد مذهبی برای هر دو سرزمین به‌کار رفته است و اوج قداست و زیبایی به‌کارگیری آن در هنر هند دیده می‌شود. هنوز هم در هند این گل مقدس است و در مراسم مذهبی کاربرد دارد.

جدول مقایسه‌ای الهه‌گان از لحاظ سمبل‌ها، شکل ظاهری و فرقه‌ها در تمدن ایران و هند

کشور	خدایان و الهه‌گان	نماد و سمبل‌های مربوطه	آیین و فرقه‌های مربوطه	شکل ظاهری
ایران	مهر	خدای خورشید	میتراییسم	خدایی که از داخل گل نیلوفر زاده شده است.
	آناهیتا	ایزدبانوی آبها	آناهیتاپرستی	الهه عشق و باروری که همراه با گل نیلوفر زاده شد.
هند	برهما	خدای آفریننده	آیین هندو	خدایی است که بر گل نیلوفری نشسته که از ناف ویشنو روییده است.
	ویشنو	خدای خورشید	آیین هندو	خدایی است که روی آب‌های آغازین خوابیده و از ناف او گل نیلوفری می‌روید. او چهار دست دارد و در یکی از دستانش گل نیلوفر دارد.
	لاکشمی	الهه ثروت	آیین هندو	الهه‌ای است که بر گل نیلوفر آبی است و در دو دست از چهار دست خود، گل نیلوفر را حمل می‌کند.
		الهه رستاخیزی	آیین ودایی	

منابع

آموزگار، ژاله، تاریخ اساطیری ایران، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۷۴.
بلخاری، حسن، اسرار مکنون یک گل، فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۸.
پوپ، آرتور، معماری ایران، غلامحسین افشار، دات، تهران، ۱۳۹۰.
جلالی‌مقدم، مسعود، سه گام کیهانی، مرکز، تهران، ۱۳۸۰.
ذکرگو، امیرحسین، اسرار اساطیر هند (خدایان ودایی)، فکر روز، تهران، ۱۳۷۷.
ستاری، جلال، اسطوره و رمز، تهران. سروش، تهران، ۱۳۷۴.
شایگان، داریوش، بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۱.

فرقدان، عاطفه و مهران هوشیار، «بررسی تطبیقی گل نیلوفر آبی در ایران، هند و مصر»، فصلنامهٔ علمی-پژوهشی هنرهای تجسمی نقشمایه، س ۳، ش ۶، پاییز و زمستان ۱۳۸۹.
کزازی، میرجلال‌الدین، رؤیا، حماسه، اسطوره، مرکز، تهران، ۱۳۷۲.
مهابهارت، ترجمهٔ میرغیاث‌الدین علی قزوینی (نقیب‌خان)، به کوشش محمدرضا جلالی نائینی و ش. شوکلا، طهوری، تهران، ۱۳۸۰.
هال، جیمز، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران، ۱۳۸۳.
یاحقی، محمدجعفر، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، فرهنگ معاصر، تهران، ۱۳۸۶.
Eliade ,Mircea , *The Encyclopedia of Religion*, Editor in chife, volume 9, New Edition, 1993.
Hastings, James, *Encyclop & dia of Religion and Ethics*, 1953.
Lukur ,manfrel, *dictionary of gods and goddesses, Devils and Demons*, Routledge ,1994.
Swami, Harshananda, *Hindi Gods and Goffesses*, Published by sri Rama Krishna Ashrama, 2nd edition. 1982.

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۳/۲۴
تاریخ پذیرش: ۹۷/۰۵/۱۵
(صفحه ۱۳۶-۱۵۲)

تحلیل نشانه‌شناسی رویارویی دوگان‌ها در نگاره‌های نسخهٔ رامایانای میوار

دکتر صدرالدین طاهری*

چکیده

این نوشتار برپایهٔ دیدگاه نشانه‌شناسان ساختارگرا در باب معنایابی هر نشانه در قیاس و تمایز با نشانهٔ متضادش، نظریهٔ لوی‌استروس دربارهٔ رویارویی دوگان‌ها در اساطیر و اشارهٔ فوریه به تقابل‌های ژرف ثانویه، تلاش در تحلیل نشانه‌شناسی نگاره‌های نسخهٔ رامایانای میوار دارد. این پژوهش یک موردکاوی نشانه‌شناسی با رویکرد تحلیلی ـ تفسیری و با هدف توسعه‌ای است که داده‌های کیفی آن به شیوهٔ اسنادی داده‌اندوزی شده‌اند. مهم‌ترین تقابل‌های ژرف ثانویه‌ای را که نگارگران در خوانش بصری خود از حماسهٔ رامایانا به‌کار برده‌اند، می‌توان در دوگان‌هایی همچون فروتنی ≠ تکبر، سخاوتمندی ≠ غارتگری، وفاداری ≠ بوالهوسی، آشنایی ≠ دیگربودگی، ریاضت‌کشی ≠ شکمبارگی، دلاوری در نبرد ≠ گریز از نبرد؛ ، یکپارچگی ≠ پراکندگی و... دسته‌بندی کرد. هنرمند نگارگر آگاهانه از این تمایزهای نشانه‌ای بهره گرفته و حتی گاه بخشی کوچک از داستان را تغییر داده تا بتواند مرزی آشکار میان دو نیروی خیر و شر ایجاد کند.

کلیدواژه‌ها: رامایانا، نسخهٔ نگاره‌دار رامایانای میوار، رویارویی دوگان‌ها، تقابل‌های ژرف ثانویه.

* استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان S.taheri@aui.ac.ir

مقدمه

رامایانا (داستان راما) از مهم‌ترین متون اسطوره‌ای بازمانده از هند باستان است که داستان زندگی پررنج و دلاورانهٔ شاهزاده راما و همسر دلبندش سیتا را از تبعید، جدال و جدایی، تا بازگشت و رستگاری روایت می‌کند. این حماسه که در هفت فصل و نزدیک به ۲۴ هزار بیت سروده شده، منسوب به شاعر بزرگ هندوان والمیکی است. همچون هر متن اسطوره‌ای دیگری ساختار روایی رامایانا نیز برپایهٔ خویشکاری‌های دو گروه از قهرمانان و ضدقهرمانان پیش می‌رود. شخصیت‌هایی که توانایی بدنی، افسونگری و وابستگی‌شان به ایزدان شکل‌دهنده نتیجهٔ افت و خیزها و هماوردی‌هاست. این پژوهش یک موردکاوی نشانه‌شناسی با رویکرد تحلیلی ـ تفسیری و با هدف توسعه‌ای است که داده‌های کیفی آن به شیوهٔ اسنادی داده‌اندوزی شده‌اند.

دانش نشانه‌شناسی بررسی معناسازی، فرآیند شکل‌گیری نشانه‌ها و فهم ارتباطات معنادار است. نشانه‌شناسی شامل مطالعه ساخت و شکل‌گیری نشانه‌ها، اشارات، دلالت‌ها، نام‌گذاری‌ها، قیاس‌ها، تمثیل‌ها، استعاره‌ها و رمزگان‌های ارتباطی است (طاهری، ص۱۷).

هدف اصلی این نوشتار ردیابی رویارویی دوگان‌ها در متن اسطورهٔ رامایانا و بررسی بازتاب تصویری آنها در نگاره‌های نسخهٔ رامایانای میوار است. ابتدا مفهوم تقابل‌های دوگانه و نیز تقابل‌های ژرف ثانویه و جایگاهشان در نشانه‌شناسی و اسطوره‌شناسی تطبیقی را بررسی می‌کنیم، سپس با نگاهی به متن اسطوره به معرفی نسخهٔ رامایانای میوار می‌پردازیم، و در نهایت با بررسی شیوهٔ تصویرگری شخصیت‌های نیک و بد روایت در نگاره‌های این نسخه، روند ترجمهٔ متن نوشتاری به روایت بصری را تحلیل می‌کنیم.

۱. تقابل‌های دوگانه

سوسور بر این باور بود که در زبان محدودهٔ معنای هر واژه در تقابل با واژه یا واژه‌های متضادش درک می‌شود (Saussure, p. 116). رابطهٔ میان این واحدهای زبانی نه‌فقط در تضاد بلکه همچنین در تکمیل یکدیگر است. یاکوبسن این عقیده را چنین بسط داد که معنای هر نشانه از تمایز با نشانه‌ای متقابل درک می‌شود؛ مثلاً نمی‌توان «تاریکی» را فهمید، اگر معنای «روشنی» را ندانیم (Chandler, P. 157).

لیچ نشان داد که گرچه انسان ابتدایی در نیاز برای فهم برخی تقابل‌ها (مثلاً میان نوع خود با دیگر گونه‌ها، تسلط با تمکین، خوردنی با سمّی و...) همسان دیگر جانوران است؛ اما انسان گسترهٔ بزرگ‌تری از تقابل‌ها مثل طبیعی در برابر فراطبیعی یا انسان در برابر خدا را نیز درک می‌کند که برای دیگر جانوران نامفهوم است. این‌گونه دوگان‌ها تنها درون ساختار زبان می‌تواند تصور شود (Leach, p. 109).

لوی‌استروس با بهره از دانش نشانه‌شناسی و دستاوردهای زبان‌شناسان ساختارگرا در خوانش اساطیر، معتقد بود برای یافتن معنای درونی اسطوره، نمی‌توان تنها به بررسی مفهوم عناصر اساسی آن بسنده کرد؛ بلکه نیاز است شیوه‌ای را که این ارکان اصلی در بافت اسطوره با هم رویارو و ترکیب می‌شوند نیز کاوید (Lévi-Strauss 1, p. 431). او ساختار اسطوره‌ها را برپایهٔ ارتباط تجریدی میان عناصر شکل‌دهندهٔ آنها بررسی می‌کرد، نه ترتیب چینش آنها.

لوی‌استروس تلاش داشت بنیاد رفتارهای فرهنگی، آیین‌ها، مناسک، روابط خویشاوندی، قوانین ازدواج، شیوه‌های پخت خوراک، قواعد توتمی و سایر آداب فرهنگی را نه به‌مثابهٔ نهادهایی ذاتی یا گسسته، بلکه در چهارچوب روابط متقابل درونی هر فرهنگ درک کند. از این دیدگاه ساختار اسطوره با ساختار زبان همسانی می‌یابد (Hawkes, p. 34). در خوانش اسطوره‌ها لوی‌استروس به یک ناسازه برخورد. از سویی به‌نظر می‌رسد روایت‌های اساطیری پیش‌بینی‌ناشدنی است و هر رخداد تصادفی یا بی‌دلیلی در آنها امکان‌پذیر است، از سوی دیگر همین ساختارهای روایی در باورهای رایج و اساطیر ملت‌های گوناگون جهان با همسانی شگفتی تکرار می‌شود (Lévi-Strauss 2, p. 28). او برای یافتن سبب این ناسازه و با هدف فروکاستن اسطوره‌ها به اجزای شکل‌دهندهٔ‌شان به گروه پرشماری از تقابل‌های دوگانه[1] رسید که برآمده از رویارویی میان طبیعت و فرهنگ است. گویا انسان تمایل داشته جهان را بازتاب ساختار دوتاییِ اندام خود بداند. به‌باور او همهٔ اساطیر جهان تلاش در تبیین این الگوهای دوگانه (همچون زندگی و مرگ، زنانگی و مردانگی، روشنی و تاریکی، و...) دارند. هدف اسطوره پی بردن به تضاد و تعادل میان دوگان‌ها و در پی آن مقابله با تنش‌ها و ناسازه‌های بنیادین زندگی و دستیابی به توان

1. Binary opposition.

آشتی دادن این نیروهای دوگانه یا ایجاد تعادل میان آنهاست.

او در کتابی با عنوان خام و پخته (۱۹۶۴م) ساختار اجتماعی ـ فرهنگی شماری از روایت‌های اساطیری جهان را که برگزیده بود کاوید تا نمونه‌های این رویارویی دوگان‌ها را بیابد. در این کتاب لوی‌استروس تقابل‌ها را برآمده از تجربهٔ روزمرهٔ ارتباط انسان با گونه‌های ابتدایی‌تر این دوگان‌ها دانست؛ همچون خام در برابر پخته، تازه در برابر کهنه یا مرطوب در برابر خشک.

بعدها فوریه در نمونه‌های برگزیده از آثار تلویزیونی به یک لایهٔ پیشین در بررسی رویارویی دوگان‌ها اشاره کرد که آن را تقابل‌های ژرف ثانویه[1] نامید (Fourie, p.153). رویارویی دوگان‌ها روی این زیربنای پنهان شکل می‌گیرد؛ مثلاً برای زمینه‌پردازی رویارویی دوگان قهرمان ≠ شرور، نیاز است دوگان‌هایی ساده‌تر و پایه‌ای‌تر همچون خوب و بد، زیبا و زشت، محبوب و منفور، آشنا و غریبه، دانا و نادان، مهربان و تندخو و... در ذهن مخاطب فعال شود.

اندیشمندان پساساختارگرا به‌ویژه ژاک دریدا اشاره کرده‌اند که فرهنگ‌ها در برخورد با تقابل‌های دوگانه همواره رویکردی سلسله‌مراتبی دارند، بدان معنا که یکی از دو سویه را فراتر می‌نهند و دارای ارزش و نیرویی بیشتر می‌دانند (Derrida, p. 41-43)، و باید این دیدگاه فلسفی به‌ویژه هنگامی که پای برتری مرد بر زن یا سفیدپوست بر رنگین‌پوست در میان است شالوده‌شکنی شود. با وجود این آنها نیز اهمیت محوری تقابل‌های دوگانه در شکل‌گیری بافت و ساختار اساطیر جهان را انکار نکرده‌اند.

۲. نسخهٔ رامایانای میوار

برپایهٔ مقایسهٔ دیدگاه‌های گوناگون و سنجش آنها با منابع مستند تاریخی آغاز شکل‌گیری حماسهٔ رامایانا احتمالاً سدهٔ چهارم ق.م است؛ درحالی‌که به‌نظر می‌رسد فراهم آمدن کل مجموعهٔ هفت کتاب تا سدهٔ دوم میلادی به‌درازا کشیده است (Guruge, p. 41). در نوشتارهای سانسکریت روایت شده آگنی‌شارما که از ردهٔ برهمنان بود، پس از ریاضت‌های بسیار لقب والمیکی[2] یافت و پیشوای گوشه‌گیران گردید. در آن زمان او که

[1].Deep second binary opposition.

2. Valmiki

رمز متون کهن را از استادش نارادا آموخته بود، سرودن مجموعهٔ سترگ رامایانا را به زبان سانسکریت آغاز کرد. اولین شلوکا (نغمه و سرود) در ادبیات سانسکریت منسوب به والمیکی است، ازاین‌رو او نخستین شاعر نامیده می‌شود (Varadpande, p. 166).

رامایانا از محبوب‌ترین متون هندوان و دومین حماسهٔ بزرگ پس از مهابهارات است و نسخه‌های بسیاری از این متن حماسی در دوران‌های گوناگون نگاشته و نگارگری شده است. رامایانا در گذار سده‌ها بارها توسط نقالان و رامشگران بازخوانی و به‌دست نسخه‌برداران به خطها و گویش‌های محلی بازنویسی شده، تا جایی که تفاوت‌های آشکاری در نسخه‌های گوناگون آن پدید آمده است. دو متن اصلی و پذیرفته‌شدهٔ این حماسه را نسخه‌های شمالی و جنوبی می‌نامند (Brockington, p. 1).

یکی از کامل‌ترین نسخه‌های نگاره‌دار موجود از این اسطوره، رامایانای میوار است. نوشتن این نسخه به قلم ماهاتما هیرانادا[1] به سفارش جاگات سینگ[2]، حاکم میوار راجستان (شمال باختری هند)، در کتابخانهٔ دربار او به‌سال ۱۶۴۹م آغاز شد و پس از مرگ وی در سال ۱۶۵۲م به پایان رسید (Losty, p. 17). پیش از آن نگارگری صفحات گوناگون کتاب نیز انجام پذیرفته بود.

گرچه این نسخه توسط گروه نقاشان دربار میوار تصویرگری شده و به‌سبب نبودن امضا انتساب هرکدام از نگاره‌ها به یک هنرمند مشخص امکان‌پذیر نیست؛ اما نام دو نگارگر نامدار دوران گورکانی بر پیشانی این نسخه می‌درخشد: صاحب‌دین، زبردست‌ترین نقاش راجستان (*Mitter, p. 146*) و مانوهر، نقاش بزرگ دربار مغول در دورهٔ اکبر و پسرش جهانگیر (*Kossak, p. 148*).

در تاریخ هنر دورهٔ اسلامی هند نیز همچون ایران، نقاشی همواره در پیوند با ادبیات بوده و کارکرد اصلی آن بازنمایی روایت‌های ادبی است. در این کتاب نیز به‌رسم رایج در آن دوره بخش‌های پیاپی داستان در کنار هم روی یک مستطیل کشیده تصویر شده‌اند و در قاب‌های نقاشی وحدت زمان یا مکان وجود ندارد. بنابراین در هر نگاره، ممکن است یک شخصیت را چندین بار درگیر در کنش‌های گوناگون بتوان دید. نقاشان این نسخه

1. Mahātmā Hīrāṇanda.
2. Maharāṇā Jagat Siṅgh of Mewar (*r.* 1628–52 A.D.).

بسیاری از عناصر بصری کار خود همچون سبک معماری و باغ‌آرایی، تزیینات و جامه‌ها را از سنت و فرهنگ جامعهٔ هم‌عصر خود وام گرفته‌اند.

بعدها چهار کتاب از هفت بخش این مجموعه را یک کلنل انگلیسی از هند خارج کرد و پس از آن حدود ۴۰۰ نگارهٔ بازمانده چند بار بین موزه‌ها و مجموعه‌های گوناگون انگلستان و هند دست به دست شده است. اکنون بیشتر برگه‌های نگاره‌دار این نسخهٔ ارزشمند در موزهٔ بریتانیا، موزهٔ چهاتراپاتی بمبئی و موزهٔ بارودای گجرات نگهداری می‌شوند.

۳. تحلیل نشانه‌شناسی نگاره‌های رامایانای میوار

برای شناخت دو جبههٔ روایت رامایانا، نخست شماری از شخصیت‌های نیک و بد این حماسه را به‌کوتاهی معرفی کرده و سپس ویژگی‌های بصری شمایل این قهرمانان و ضدقهرمانان را آن‌گونه که در نسخهٔ رامایانای میوار بازنمایی شده، با رویکرد نشانه‌شناسی تحلیل می‌کنیم. به‌سبب شمار بسیارِ نگارگران، چهره و اندام شخصیت‌ها در همهٔ بخش‌های کتاب یکسان باقی نمی‌ماند؛ اما بیشتر این نگارگران ویژگی‌هایی همچون شیوهٔ رفتار، اداها و اشارات را که می‌تواند تعیین‌کنندهٔ قضاوت بیننده دربارهٔ ذات یک شخصیت باشد، تقریباً همسان نشان داده‌اند.

همهٔ نگاره‌های بررسی‌شده در این مقاله از نسخهٔ دیجیتال کتابخانهٔ بریتانیا برداشته شده است. رامایانای میوار نگاره‌های بسیاری دارد که در برخی از آنها ده‌ها شخصیت بازنمایی شده است. ازاین‌رو انتخاب نگاره‌ها با نمونه‌گیری هدفمند بوده است و بخش موردنظر بزرگ‌نمایی شده تا بتوان ویژگی‌های شمایلی چهره، اندام و جایگاه شخصیت‌های اصلی را پی‌جویی کرد. نام و ویژگی‌های قهرمانان و ضدقهرمانان از نسخهٔ رامایانای والمیکی (۱۹۹۸) که به قلم راوی آریا[1] ویرایش شده، برداشت و خلاصه شده است.

۳-۱. گروه نیک:

۳-۱-۱. راما: هفتمین مظهر زمینی[2] خدای ویشنو؛ راما بزرگ‌ترین پسر شاه داشاراتا،

1. Ravi Prakash Arya.

۲. آواتار، جسمی زمینی است که خدایان هندو در آن حلول می‌کنند. ویشنو خدای نگاهبان جهان، ۱۰ بار در آواتارهای گوناگون به زمین هبوط می‌کند تا جهان را نجات بخشد. راما هفتمین آواتار اوست.

پادشاه آیودیا و مظهر پاکدامنی مردانه در اندیشهٔ هندی است که بیشتر نگاره‌های این نسخه دربارهٔ زندگی اوست (تصویر شمارهٔ ۱). در این تصاویر راما همواره چهره‌ای فروتن و آرام یا متبسم دارد. از آنجایی که او در اصل خدای ویشنو است که در کالبدی انسانی متجسد شده، همواره بدنش به‌رنگ آبی، که رنگ آسمان و ویژهٔ خدایان و نشانگر معنویت است، تصویر می‌شود.

راما در جوانی برای ازدواج با شاهزاده خانمی به‌نام سیتا باید بر خواستگاران بسیاری که از بزرگ‌زادگان سرزمین‌های گوناگون‌اند غلبه کند و در نهایت با شکستن کمان خدای شیوا پیروز می‌شود. بعدها با توطئهٔ نامادری‌اش کایکی او ناچار می‌شود از حق ولیعهدی بگذرد و برای ۱۴ سال به تبعید برود؛ اما راما این رنج را می‌پذیرد و بدون گلایه دست پدرش را می‌بوسد. سپس او به‌جز رزم‌افزار همهٔ دارایی‌هایش را به مردم می‌بخشد، همچون زاهدان رختی از پوست درخت بر تن می‌کند و پس از ادای احترام به مادر، شهر را ترک می‌گوید. پدرش داشاراتا مدتی بعد، از اندوه این رخداد جان می‌سپارد.

همراه همیشگی راما همسرش سیتا است که اصرار دارد کنار او بماند و با او به جنگل برود. راما به‌عنوان مردی دلاور و پرهیزگار و سیتا در جایگاه زنی مهربان و عاشق برای هندوان نماد یک زوج آرمانی‌اند. بنابراین بسیاری از نگاره‌های این نسخه بر انس و دلدادگی این دو تکیه دارد؛ مثل زمانی که راما از سیتا در برابر حملهٔ یک شیر مراقبت می‌کند یا نمونه‌هایی که با سیتا به گفت‌وگو نشسته، او را در آغوش گرفته است یا دست بر گردنش قدم می‌زند. بازنمود تغزلی این رابطهٔ پراحساس و به‌ویژه تأکید بر وفاداری راما به تنها همسرش، در کتابی که درون بافت اجتماعی مردسالار نگارگری شده می‌تواند چشمگیر باشد.

او در پایان حماسه به جدال با دیو راوانا می‌رود که همسرش سیتا را به اسارت گرفته است. راما در همهٔ بخش‌های این نبرد فرسایشی و خونین، سلحشورانه پیشاپیش لشکرش می‌جنگد و بارها زخمی می‌شود. در پی پیروزی بر راوانا و پس از ۱۴ سال آوارگی، راما سرانجام به شهر آیودیا برمی‌گردد تا حکومتی دادگستر به‌پا کند. پس از رسیدن به شهر، نخست به دیدار مادر می‌رود و همچون همیشه با فروتنی پیش پایش زانو می‌زند. راما نامادری‌اش کایکی را، که عامل آوارگی‌اش بود، می‌بخشد.

تصویر ۱. بخش‌هایی از نگاره‌هایی که راما را تصویر می‌کند.

۲-۱-۳. سیتا: او دختر ایزدبانوی زمین و کالبد زمینی خدای‌بانو لاکشمی همسر ویشنو است. شاه جاناکرا، پادشاه میتیلا او را در کودکی به فرزندی پذیرفته است. سیتا نماد نجابت و پاکی زنانه و در کنار راما مظهر عشق آسمانی است. نگاره‌های این نسخه سیتا را بانویی زیبا، آرام و آزرمگین نشان داده است (تصویر شمارهٔ ۲).

تصویر ۲. بخش‌هایی از نگاره‌هایی که سیتا را تصویر می‌کند.

سیتا نیز پیش از آنکه با راما به تبعید برود زیورها و دارایی‌هایش را به مردم می‌بخشد. در یکی از نگاره‌ها سیتا هنگام غذا خوردن راما روسری‌اش را روی خوراک او تکان می‌دهد و بعد خود به کلبه رفته، در آنجا غذایش را به تنهایی می‌خورد. چنین کرداری در متن حماسه ذکر نشده و به‌نظر می‌رسد نقاش به میل خود این رسم برگرفته از سنت‌های بومی زمانه‌اش را به نگاره افزوده است.

در نگاره‌ای که سیتای دربند، درخواست راوانا را برای تن دادن به ازدواج رد می‌کند، نقاش او را در اندوه دوری راما، نحیف و رنجور تصویر کرده است. پس از رسیدن دوبارهٔ دو عاشق به یکدیگر، سیتا برای اثبات پاکدامنی‌اش در دوران اسارت، به رسم کهن هند و ایرانی گام در آتش می‌نهد. آگنی ایزد آتش او را در آغوش گرفته، از آسیب ایمن می‌سازد.

۳-۱-۳. دو برادر راما، لاکشمانا و بهاراتا: لاکشمانا برادر کوچک‌تر راما و کالبد زمینی ششا پادشاه ماران است که یاور ویشنو است. او وفادارانه برمی‌گزیند که با راما به تبعید برود و در جنگل با او و سیتا می‌ماند و در همهٔ سختی‌ها همراهی‌شان می‌کند. لاکشمانا در نگاره‌های رامایانای میوار به‌شکل پسری جوان و زیبارو تصویر شده که به برادر بزرگترش راما حرمت بسیار می‌نهد و در تمام نبردها شانه به شانهٔ او با دشمنانش می‌ستیزد (تصویر شمارهٔ ۳).

تصویر ۳. بخش‌هایی از نگاره‌هایی که لاکشمانا و بهاراتا را تصویر می‌کند.

بهاراتا دیگر برادر راما که در سفر است، پس از بازگشت و هنگامی‌که می‌فهمد مادرش کایکی سبب نفی بلد راما و مرگ پدرشان شاه داشاراتا شده است، پریشان‌حال کاخ را رها کرده با لشکریانش برای یافتن برادر به جنگل می‌رود. راما برادرش را به گرمی مهمان می‌کند؛ اما بازگشت را نمی‌پذیرد؛ زیرا قصد دارد به فرمان پدر پایبند بماند و سرنوشت محتوم خود را پذیرا باشد. بهاراتا دم بدرود به‌پای برادر ارشد می‌افتد و صندل‌های او را در راه بازگشت بر سر خود می‌نهد. در کاخ، او صندل‌های راما را بر تخت شاهی قرار می‌دهد و اعلام می‌کند تا پایان ریاضت برادر او به نیابت از راما پادشاهی آیودا را اداره خواهد کرد.

۴-۱-۳. هانومن: یکی از محبوب‌ترین شخصیت‌های حماسه برای مردمان هند، هانومن شاهزادهٔ قوم وانارا است؛ موجوداتی جنگل‌نشین همسان میمون‌ها که در نبرد علیه راوانا به راما می‌پیوندند. او هم‌پیمان نیرومندی برای راما است که مکان زندان سیتا را

می‌یابد و با قبیله‌اش او را در جنگ‌های پیش‌رو یاری می‌کند. تصویر هانومن در حال غلبه بر دیوهای لشکر راوانا را در بسیاری از نگاره‌ها می‌توان یافت.

هنگامی که راوانا موفق می‌شود لاکشمانا را زخمی کند، هانومن دلاورانه به او یورش می‌برد و او را از ارابه‌اش فرومی‌افکند. چهرهٔ مهربان و دلسوز او در حال حمل بدن زخمی لاکشمانا نشانگر علاقهٔ نقاش هندی به این شخصیت است.

تصویر ۴. بخش‌هایی از نگاره‌هایی که هانومن را تصویر می‌کند.

یکی از کنش‌های پراهمیت و قهرمانانهٔ او سفری است که برای یافتن گیاهان دارویی به هیمالیا دارد. او قلهٔ کوهی را که رویش‌گاه این گیاهان است از جا می‌کند و پس از نبرد با لشکری از دیوان آن را برای ساخت دارو به نزد راما می‌آورد.

۲-۳. گروه شر:

۱-۲-۳. کایکی: یکی از سه همسر شاه داشاراتا، که او را ناچار می‌کند پسر بزرگش راما را به تبعید بفرستد و به‌جایش پسر او بهاراتا را به جانشینی برگزینند. کایکی در نگاره‌های بخشی از کتاب که به تبعید راما ختم می‌شود نقشی محوری دارد (تصویر شمارهٔ ۵).

در یکی از این تصاویر او روبرگردانده از همسرش به‌قهر بر بستر دراز کشیده و همهٔ زیورهایی را که هدیهٔ شاه است از خود دور کرده است. داشاراتا برای شاد کردن کایکی قسم می‌خورد هر آرزویی را که او داشته باشد برآورده سازد و کایکی راندن راما از شهر و انتخاب پسر خودش به ولیعهدی را درخواست می‌کند. در بخشی دیگر از همین نگاره شاه که گرفتار سوگند خود شده، به‌پای کایکی می‌افتد تا خواسته‌اش را تغییر دهد؛ اما او بر خواستِ خود پابرجا می‌ماند. در نگاره‌ای دیگر کایکی خبر تبعید را به راما می‌دهد درحالی‌که شاه از او رو برگردانده است.

تصویر ۵. بخش‌هایی از نگاره‌هایی که کایکی را تصویر می‌کند.

کایکی به‌هر روی همسر جوان و محبوب پادشاه است و نقاش تلاش نکرده با رسم چهره‌ای زشت از او منطق روایت را برهم بزند، بااین‌حال تصویرگری صفاتی همچون تندخویی یا تکبر در چهره، رفتار و اشارات کایکی می‌تواند بیزاری از او را در ذهن بیننده برانگیزد.

۲-۲-۳. راوانا: پادشاه قوم راکشاسا در شهر لانکا. برپایهٔ هبه‌ای آسمانی که او از برهما دریافت داشته، خدایان و دیوان قادر به کشتنش نیستند. او پس از فریفتن راما و لاکشمانا و کشاندن آن دو به درون جنگل، در ربودن سیتا و بردن او به قصر خود کامیاب می‌شود. او را با ۱۰ سر و ۲۰ دست تصویر کرده‌اند (تصور شمارهٔ ۶).

تصویر ۶. بخش‌هایی از نگاره‌هایی که راوانا را تصویر می‌کند.

او برخلاف راما همواره تلاش در افزودن بر دارایی‌هایش با غارت و تصاحب اموال دیگران دارد. در بخشی از داستان که راوانا از سیتا می‌خواهد راما را فراموش کرده، به همسری او درآید، نگارگر به‌جای یکی از سرهای انسانی سر الاغ قرار داده است و در دیگر نگاره‌ها با ناموزون رسم کردن مردمک چشم، صورت‌هایی نازیبا به او بخشیده است.

یکی از ویژگی‌های تکرارشونده در وصف شخصیت راوانا نشستن او بر تخت و گسیل داشتن ارتشش برای جنگ با راما است؛ درحالی‌که راما خود پیشاپیش سربازانش در قلب نبرد حضور دارد. فرجام فجیع راوانا با بریده شدن همهٔ سرهایش و شکافتن قلبش تصویر

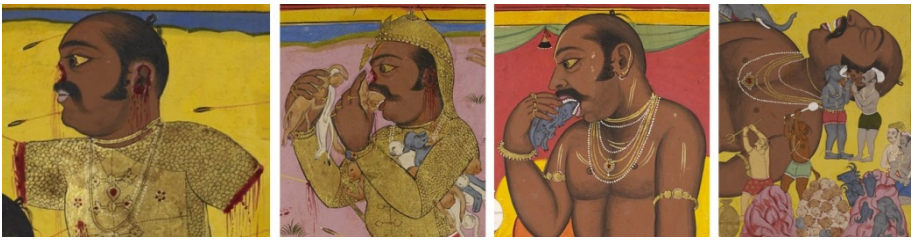
می‌شود. مثله شدن، عاقبتی است که نگارگران برای بسیاری از لشکریان وی نیز ترسیم کرده‌اند؛ اما در آن سوی نبرد چنین مرگی نصیب یاران راما نمی‌شود.

در نگاره‌ای دیگر زنان پرشمار راوانا، که او هریک را از سرزمینی دزدیده، پیرامون جسد او گرد آمده‌اند. یکی از دوگان‌های محوری این روایت تفاوتی است که میان «میل راوانای دیو برای تصاحب زنان بسیار» با «وفاداری راما به تک‌همسرش» دیده می‌شود. با توجه به تداوم سنت‌های مردمحور در هر دو بافت فرهنگی که حماسهٔ رامایانا و نسخهٔ میوار در آنها پدید آمده‌اند، تأکید بر این تضاد آشکار جای تأمل دارد. به‌نظر می‌رسد حتی در فرهنگ هندویی که برخی از خدایان چند زن دارند یا در میان مغولان مسلمان‌شده که مالکیت حرمسرایی بزرگ نشانهٔ قدرت شاهان به‌شمار می‌رود، هنگامی که پای عشقی آسمانی و پاک به میان می‌آید تک‌همسری گزینه‌ای پذیرفتنی‌تر است.

۳-۲-۳. کومبهاکارنا: او برادر کوه‌پیکر راوانا است که به‌سبب نفرین برهما ماه‌ها در خواب می‌ماند و پس از بیداری هرچه پیش رویش باشد می‌بلعد. برخلاف انسان‌های سویهٔ نیک حماسه، که از آنها اغلب با صفت قناعت یا ریاضت‌کشی یاد می‌شود، تأکید نقاشان بیشتر بر چهرهٔ زشت او و حرص سیری‌ناپذیرش برای خوابیدن و خوردن است (تصویر شمارهٔ ۷).

هنگامی که یاران راوانا برای بیدار کردن او و فرستادنش به جنگ سراغش می‌روند، کومه‌ای از اجساد جانوری و کوزه‌های بزرگی از خون را کنارش تل‌انبار می‌کنند.

او در سایر نگاره‌ها نیز در حال بلعیدن تصویر شده و حتی در میانهٔ نبرد هم میمون‌های ارتش راما را پس از کشتن به دهان می‌نهد. کومبهاکارنا با اندام غول‌آسایش تلفات بسیاری به ارتش راما وارد می‌کند؛ اما در نهایت به سرنوشت برادرش دچار شده، او نیز پس از تکه‌تکه شدن با سلاح راما می‌میرد.



تصویر ۷. بخش‌هایی از نگاره‌هایی که کومبهاکارنا را تصویر می‌کند.

۴-۲-۳. دیگر خویشاوندان راوانا و لشکر دیوانش: سایر اطرافیان راوانا نیز از نیروهای سحرآمیز بهره می‌برند. ایندراجیت پسر بزرگ او با استادی در افسونگری و ترفندهای جنگی، دو بار راما و برادرش لاکشمانا را در نبرد زخمی نموده، ایشان را پس می‌زند. ایندراجیت می‌تواند در پشت ابرها پنهان شده یا با شتاب در آسمان حرکت کند و بدین شگرد بسیاری از لشکریان راما را می‌کشد؛ اما در نهایت لاکشمانا او را از پا درمی‌آورد.

سورپاناخا خواهر راوانا است که توانایی تغییر شکل و چهره دارد. او چندین بار با این سحر تلاش می‌کند قهرمانان داستان را فریب دهد.

ماریچا یکی دیگر از راکشاساها است. او خود را به‌سان گوزنی زرین درمی‌آورد و راما را در پی خود به جنگل می‌کشد تا راوانا بتواند سیتا را بدزدد.

در تصویرگری لشکر راکشاساها، نگارگران این نسخه بر اندام‌های اهریمنی و ناموزون، چهره‌های مسخ‌شده یا حیوانی و بازتاب خشونت و درنده‌خویی در سیمای آنان تأکید بسیار داشته‌اند (تصویر شمارهٔ ۹).

تصویر ۸. بخش‌هایی از نگاره‌هایی که لشکر دیوان راوانا را تصویر می‌کند.

برساخته شدن موجودی از ترکیب انسان و جانوران در اندیشهٔ باستانی ساکنان سرزمین هند و فرهنگ‌های همجوار آنان امری رایج است. بسیاری از نیروهای ایزدی همچون گانشا، گارودا و برخی از آواتارهای ویشنو اندامی ترکیبی دارند و انسان شاخ‌دار در باور باستانی هند و ایرانی صاحب قدرت آسمانی است؛ اما برای نگارگر مسلمان دورهٔ گورکانی و مخاطبان وی این ترکیب‌ها با هیئت هراسناکشان نشانهٔ نیروهای شرور و اهریمنی‌اند. ازاین‌رو نقاشان این نسخه بیشتر لشکریان راوانا و حتی اسب‌های ارابهٔ وی را ترکیبی و برساخته ترسیم کرده‌اند.

تنها راکشاسایی که هیئت طبیعی دارد ویبهیشانا برادر راوانا است که با ربودن سیتا مخالف است و بیزار از ستمکاری برادرش به ارتش راما می‌پیوندند.

۴. تقابل دوگانه و تقابل‌های ژرف ثانویه در نگاره‌ها

جدول زیر تلاش دارد مهم‌ترین نشانه‌هایی را که نگارگران برای وصف ویژگی‌های بیرونی و درونی این دو گروه هماورد به‌کار برده‌اند تا شخصیت‌پردازی حماسه و برهم‌کنش‌های روایی آن باورپذیرتر گردد، با یکدیگر مقایسه کند:

	سویه نیک	سویه بد	رویارویی
تقابل دوگانه	قهرمان	ضدقهرمان	راما و یارانش (سیتا، لاکشمانا، بهاراتا، هانومن و...) در برابر دشمنان راما همچون کایکی، راوانا، کوهبهاکارنا و راکشاساها.
تقابل‌های ژرف ثانویه	فروتن	متکبر	راما، سیتا، لاکشما و بهارتا برخلاف دشمنانشان در تمام نگاره‌ها به‌ویژه در برابر کهتران با آزرم و فروتن تصویر شده‌اند.
	سخاوتمند	غارتگر	راما و سیتا هرچه دارند به دیگران می‌بخشند و پای پیاده و دست خالی به تبعید می‌روند، اما راوانا همواره حرص تاراج و غارت دارد.
	بخشنده	کینه‌توز	راما حتی نامادریش کایکی را پس از بازگشت می‌بخشند، در حالی که او بدخواه راما و عامل رنج و آوارگی او و سیتا بوده است.
	زیبا	زشت	نگارگران تلاش بسیار کرده‌اند تا قهرمانان را با اندام و چهره‌ای زیبا و ضدقهرمانان را با سیمایی زشت یا مسخ‌شده رسم کنند.
	وفادار به همسر	بوالهوس	راما در رنج یا خوشی به تنها همسرش وفادار است، اما راوانا همواره طمع دزدیدن زنانی دیگر و گسترش حرمسرایش را دارد.
	پیرو همسر	متمرد	سیتا پیرو و فرمانبردار راما است، اما کایکی با پی‌جویی هوس‌های خویش سبب آوارگی راما و مرگ همسرش داشاراتا می‌شود.
	خودی	دیگری	قهرمانان داستان چهره انسانی و آشنا دارند، حتی میمون‌ها نیز غریبه نیستند، اما هیأت راکشاساها نشانگر دیگری منفور است.
	ریاضت‌کش	سیری‌ناپذیر	راما و دوستانش در جنگل به خوراک اندکی بسنده می‌کنند، اما راوانا و کومبهاکارنا حرصی بی‌پایان برای خوراک و عشرت دارند.
	دلاور در نبرد	گریزان از نبرد	راما در تمام نبردها پیشاپیش لشکرش می‌جنگد، اما راوانا با وجود قدرت بسیارش در قصر می‌ماند و دیگران را به جنگ می‌فرستد.
	یکپارچه	پراکنده	راما هر روز با تمام هم‌پیمان‌هایش به نبرد می‌رود، اما راوانا با وجود قدرت بسیارش در قصر می‌ماند و دیگران را به جنگ می‌فرستد.
	برادر	نابرادر	برادران کوچک‌تر راما فرمان‌بردار و پایبند امر او هستند، اما راوانا چنان ستم‌پیشه است که برادرش ویبهیشانا به رقیب می‌پیوندد.
	کامل	پاره‌پاره	بدن راوانا و بسیاری از راکشاساها در جریان جدال مثله می‌شود، اما لشگریان راما پس از مرگ نیز با اندامی کامل تصویر می‌شوند.

نتیجه‌گیری

همچون هر متن اسطوره‌ای دیگری ساختار روایی رامایانا حماسهٔ بزرگ هند نیز برپایهٔ خویشکاری‌های دو گروه از قهرمانان و ضدقهرمانان استوار شده است. سوسور بر این باور بود که هر واژه (نشانه) در قیاس و تمایز با واژه یا واژه‌های متضادش معنا می‌یابد. لوی‌استروس در مطالعهٔ ساختارگرایانهٔ اساطیر جهان به تقابل‌هایی برخورد که بازتاب رویارویی گروه پرشماری از دوگان‌ها هستند. این تقابل‌ها پایهٔ فهم ما از معنای نشانه‌ها را تعیین می‌کنند. فوریه به یک لایهٔ پیشین و زیربنایی در بررسی رویارویی دوگان‌ها اشاره کرد که آن را تقابل‌های ژرف ثانویه نامید.

رامایانای میوار که از کامل‌ترین نسخه‌های نگاره‌دار این حماسه است، به سفارش جاگات سینگ حاکم میوار راجستان در کتابخانهٔ دربار او به‌سال ۱۶۴۹م با مدیریت دو نگارگر بزرگ آن دوره صاحب‌دین و مانوهر مصور شده است. در این نوشتار تلاش شد بازتاب تصویریِ رویارویی دوگان‌های اصلی و چگونگی پی‌ریزی تقابل‌های ژرف ثانویه برای شخصیت‌پردازی افراد در نگاره‌های این نسخه ردیابی شود.

دوگان آشکار داستان از رویارویی راما و یارانش همچون سیتا، لاکشمانا، بهاراتا، هانومن و... با دشمنان راما همچون نامادری‌اش کایکی، راوانای دیو و قبیلهٔ ریکشاساها پدید می‌آید؛ اما برای بخشیدن ژرفا و تأثیرگذاری بیشتر، نگارگران نسخهٔ میوار دست به خلق گروهی از تقابل‌های ژرف ثانویه زده‌اند تا شخصیت‌پردازی حماسه باورپذیر و پررنگ شود. مهم‌ترین این تقابل‌ها را می‌توان در ۱۲ دوگان تصویری فروتنی ≠ تکبر، سخاوتمندی ≠ غارتگری، بخشایشگری ≠ کینه‌توزی، زیبایی ≠ زشتی، وفاداری ≠ بوالهوسی، پیروی از همسر ≠ تمرد، آشنایی ≠ دیگربودگی، ریاضت‌کشی ≠شکمبارگی، دلاوری در نبرد ≠ گریز از نبرد، یکپارچگی ≠ پراکندگی، برادری ≠ نابرادری، و تمامیت بدن ≠ پاره‌پارگی دسته‌بندی کرد. هنرمند نگارگر آگاهانه از این تمایزهای نشانه‌ای بهره گرفته است تا بتواند چهره، اندام، رفتار و اشاراتی ملموس برای قهرمانان و ضدقهرمانان حماسه فراهم آورد. نقاشان این نسخه حتی گاه بخشی کوچک از داستان را تغییر داده‌اند تا بتوانند دو گروه ناهمسان و متفاوت بیافرینند و مرز نشانه‌ای آشکاری میان آنها ایجاد کنند.

منابع

طاهری، صدرالدین، نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار، شورآفرین، تهران، ۱۳۹۶.

Brockington, J.L., *The textual evidence of the MewarRāmāyaṇa manuscripts*, The British Library, London, 2008.

Chandler, Daniel, *Semiotics: The Basics*,Psychology Press, Hove, 2004.

Derrida,Jacques,*Positions*, transl. by: Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago, 1982.

Fourie, Pieter Jacobus*, Media Studies, Volume 2: Content, Audiences and Production,*Juta and Company Ltd, *Lansdowne, 2001.*

Guruge, Ananda W. P., *The Society of the Ramayana*, Abhinav Publications, Delhi, 1991.

Hawkes, Terence, *Structuralism & Semiotics*, University of California Press, Oakland, 1977.

Kossak , Steven, Indian court painting, 16th-19th century,: The Metropolitan Museum of Art,New York, 1997.

Leach, Edmund, *Social Anthropology* (Fontana Masterguides), Fontana, London, 1982.

Lévi-Strauss (1), Claude, "The Structural Study of Myth", *The Journal of American Folklore*, Vol. 68, No. 270, 1955.

—————— (2),*Structural Anthropology*, transl. by: Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf, Basic Books, New York, 1963.

—————— (3)*, Le Cru et le Cuit*, Plon, Paris, 1964.

Losty, Jeremiah P., *The MewarRāmāyaṇa manuscripts*, The British Library, London, 2008.

Mitter, Partha, Indian Art,Oxford University Press,Oxford, 2001.

Saussure, Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, transl. by: Wade Baskin, Fontana/Collins, London, 1916.

Varadpande, Manohar Laxman, *Mythology of Vishnu and His Incarnations*, Gyan Publishing House, Delhi, 2009.

Valmiki, *Ramayana: Sanskrit Text and English Translation,* Ravi Prakash Arya, (Ed.), transl. by: Manmatha Nath Dutt, Parimal Publications, Delhi, 1998.

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۵/۱۴
تاریخ پذیرش: ۹۷/۰۷/۲۳
(صفحه ۱۵۳-۱۹۰)

الگوهای مدخل‌سازی و عناصر تشکیل‌دهندهٔ مدخل در فرهنگ مفتاح‌الفضلا

دکتر علیرضا امامی* ـ داینا بوشتسکایته**

چکیده

فرهنگ لغت مفتاح‌الفضلا یکی از قدیمی‌ترین محصولات جریان فرهنگ‌نویسی فارسی در شبه‌قاره است که در عصر حکومت ابوالمظفر محمودشاه خلجی پادشاه مالوه در سال ۸۷۳ق در هندوستان به قلم محمد بن داوود بن محمد بن محمود شادی‌آبادی تألیف شده است. در این مقاله الگوهای مدخل‌سازی و مدخل‌گزینی به‌کاررفته در مفتاح‌الفضلا و عناصر تشکیل‌دهندهٔ مدخل‌های آن نقد و بررسی شده است.

کلیدواژه‌ها: مفتاح‌الفضلا، شادی‌آبادی، تاریخ فرهنگ‌نویسی فارسی، فرهنگ‌نویسی در شبه‌قاره، مدخل‌سازی در فرهنگ.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول) aremami@ut.ac.ir
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران daina.buseckaite@gmail.com

مقدمه

فرهنگ لغت مفتاح‌الفضلا یکی از قدیمی‌ترین محصولات جریان فرهنگ‌نویسی فارسی در شبه‌قاره است. این فرهنگ در عصر حکومت ابوالمظفر محمودشاه خلجی (شهریار نقوی، ص۹)، پادشاه مالوه، در سال ۸۷۳ق در هند به قلم محمد بن داوود بن محمد بن محمود شادی‌آبادی[۱] تألیف شده است. تا امروز، تنها دو نسخه از فرهنگ مذکور به دست ما رسیده و در دسترس پژوهشگران قرار گرفته است. نسخهٔ سالم‌تر و کامل‌تر در کتابخانهٔ مجلس نگه‌داری می‌شود و نسخهٔ دیگر با تصحیف بسیار در موزهٔ بریتانیای لندن محفوظ است و نقاشی‌هایی دارد که اطلاعات تصویری ارزشمندی دربارهٔ مدخل‌ها به دست می‌دهد.

فرهنگ مفتاح‌الفضلا، فرهنگی است نسبتاً کمیاب و کمتر شناخته‌شده که تا کنون تحقیق مفصلی دربارهٔ آن به انجام نرسیده است؛ ولی ممکن است با بررسی آن بتوان اطلاعاتی مهم دربارهٔ تاریخ فرهنگ‌نویسی فارسی به دست آورد و شناخت دراین‌باره را گسترش داد. در این مقاله الگوهای مدخل‌سازی و مدخل‌گزینی به‌کاررفته در مفتاح‌الفضلا و عناصر ترکیب‌دهندهٔ مدخل‌های آن نقد و بررسی می‌شود و این کار با توجه به شناخت مراحل تدوین فرهنگ، ازجمله تعیین نوع فرهنگ و گردآوری اطلاعات و ساختار فرهنگ با عنایت به شرایط و ویژگی‌های دورهٔ اول فرهنگ‌نویسی فارسی در شبه‌قاره از قرن هفتم تا نهم هجری قمری (همو، ص۱۵)، و برخی از معیارها و اصول فرهنگ‌نویسی معاصر، به روش ترکیبی از تحلیل کمّی (بررسی آماری) و تحلیل کیفی فرهنگ‌نویسی تاریخی (رضایی، ص۱۸۲-۲۲۰) در بخش‌های نوع فرهنگ، گردآوری اطلاعات و مدخل‌سازی، که عبارت است از فصل‌های ساختار فرهنگ، سرمدخل، تلفظ، تعریف معانی، گونه‌های سرمدخل، نکته‌های دستوری و ریشه‌شناسی، اصطلاحات عامیانه، معادل‌های عربی و هندی، شاهد مثال و اشاره به منابع، انجام می‌پذیرد. هدف غایی این تحقیق، تعیین الگوهای کلّی مدخل‌سازی و معیارهای مدخل‌گزینی در مفتاح‌الفضلا و شناخت بهتر نوع و کاربرد این فرهنگ است. در تحقیق حاضر، فقط بهر

---

۱ مقدمهٔ نسخهٔ بریتانیا؛ نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس، مقدمه ندارد و در آن به اسم مؤلف و تاریخ تألیف اشاره نشده است (علیزاده، ذیل «مفتاح‌الفضلا»: محمد بن داود بن محمود شادی‌آبادی؛ دربارهٔ اختلافات در ضبط اسم مؤلف، ر. ک. اسکندری، ذیل «شادی‌آبادی»).

نخست مفتاح‌الفضلا که مربوط به مفردات است بررسی می‌شود و بهر دوم که به ترکیبات شعری اختصاص دارد و نیازمند روش تحقیق متفاوتی است، در نظر گرفته نشده است.

۱. نوع و کاربرد فرهنگ

فرهنگ کتابی مرجع یا فهرستی است معمولاً الفبایی از واژه‌ها همراه با توضیحاتی در مورد معنی، تلفظ، املا یا معادل‌های آنها (Hartman, p. 246، به نقل از شریفی و فخام‌زاده، ص۱۰۲). یکی از مقدماتِ اقدام به تدوین یک فرهنگ، مشخص کردن نوع آن است. در حقیقت، این نوعِ فرهنگ است که باعث انتخاب روش مدخل‌گزینی و ترتیب دادن مدخل‌ها می‌شود (Schierholz, p. 329). از طرف دیگر، شناخت ساختار و نوع فرهنگ‌ها و تحقیق در مورد کاربرد آنها در گذشته، از اهمیت بسزایی در تحقیقات مربوط به تاریخ فرهنگ‌نویسی برخوردار است (idem, p. 340).

در مقدمهٔ مختصر مفتاح‌الفضلا، نسخهٔ بریتانیا، توضیحاتی کلّی دربارهٔ تدوین این فرهنگ ارائه شده است. مؤلف در این مقدمه می‌گوید: «... بندهٔ درگاه کردگار، امیدوار به رحمت پروردگار، الراجی بحضرت الکریم البار، محمد بن داوود بن محمد بن محمود شادی‌آبادی، صانه اللّه من زوال الایمان و فتنة آخر الزمان که چون در عنفوان جوانی و اوان کامرانی خاطر این داعی از تلمّذ فضل و بلاغت به زیور صنعت اشعار و براعت متحلّی و متجلّی گشت، مدتی مدید و عهدی بعید در تصحیح اسالیب لغات فرهنگ‌نامه چنان‌که پهلوی و دری و ترکی و عبری (کذا) و رومی و ماوراءالنهری که در دواوین فضلای متقدّم چنان‌که خاقانی و معزی و انوری و نظامی و ظهیر و سفاهانی و سعدی مستعمل و مسطور است مشغول بود. بعد ابتلای مشقّت بی‌حدّ و امتحان محنت بی‌عدّ و مرور بکور و آصال و انهار و لیال از فرهنگ‌نامهٔ فخر قوّاس و رسالة‌النّصیر و اسدی طوسی و مفاتیح‌الفضایل و سلالة‌الفضایل و دستور الافاضل و لسان‌الشّعرا بی‌کسور طبع و فتور خاطر فراهم آورده و در سنهٔ ثلاث و سبعین و ثمانمائه مسوّد و مؤلف گردانید و مفتاح‌الفضلا نام نهاد و بیشتر حروف پارسی و اِعراب مهمل و نامرعی گذاشته نشده است و اساس این فرهنگ‌نامه بر ۲۲ باب اتّفاق افتاد».

ظاهراً پیکرهٔ زبانی این فرهنگ از متون منظوم فارسی تهیه شده است. مؤلف مشخص نمی‌کند که براساس چه معیارهایی واژه‌ها را از متون مذکور انتخاب کرده و مدخل فرهنگ خود کرده است. با وجود این، ظاهراً می‌توان به این نتیجه رسید که هدف مؤلف، مانند سایر فرهنگ‌نویسان قدیم فارسی، بیشتر تدوین فرهنگی تخصّصی برای خواندن

اشعار فارسی بوده است تا تألیف فرهنگی عمومی به روش سنّتی کتابخانه‌ای.

در تحقیقات مربوط به فرهنگ‌نویسی فارسی، این نظری پذیرفته‌شده است که لغت فرس اسدی طوسی قدیمی‌ترین فرهنگ موجود و مهم‌ترین منبع همهٔ فرهنگ‌های بعد از خود، که در ایران و هند تا قرن سیزدهم هجری نگاشته شده‌اند، بوده است؛ ازجمله خود مفتاح‌الفضلا، فرهنگی «شعری» است و به منظور تسهیل قافیه‌یابی و ردیف‌یابی برای شاعران غیرفارسی‌زبان تدوین شده است که به سرودن شعر به سبک تازهٔ فارسی دری علاقه داشته‌اند (مرادی، ص۵). کسانی که این نظر را دربارهٔ لغت فرس می‌پسندند، بر دلایلی از این دست پای می‌فشارند: ساختار لغت فرس که براساس حرف آخر کلمه است، توضیحات بسیار مختصر معانی، و ادّعای خود مؤلف که انگیزهٔ نوشتن این فرهنگ را درخواست شاعران غیرفارسی‌زبان مناطق دیگر ایران، مثل آذربایجان، عنوان می‌کند (صادقی، ص۵). در واقع، این دوره، یعنی قرن چهارم هجری (دوران تألیف لغت فرس) زمان رواج زبان فارسی دری به‌عنوان زبان رسمی و زمان ظهور آثار برجستهٔ منثور و منظوم فارسی به این زبان است که با آغاز تدوین فرهنگ‌های فارسی به فارسی تطابق زمانی دارد (خطیبی، ص۳۷). البته نظریه‌های دیگری نیز دربارهٔ ساختمان لغت فرس وجود دارد؛ مثلاً شباهت آن به فرهنگ‌های زان‌سو (کشانی، ص۵) یا شبیه بودنش به فرهنگ عربی اسماعیل جوهری (Haywood, p. 141). همچنین به نظر برخی دیگر، نسبت دادن «ترتیب الفبایی براساس حرف آخر» به «قصد پیدا کردن قافیه»، از اساس مورد تردید است؛ زیرا لغت‌نامه‌های هندی از قرن ششم میلادی، یعنی زمانی که در شعر هند قافیه‌ای وجود نداشته، از همین شکل ترتیب الفبایی استفاده می‌کرده‌اند و چه بسا اسدی از روش فرهنگ‌های کهن هندی برای تدوین فرهنگ خود استفاده کرده باشد (Utas, p. 283). به‌هر حال، نمی‌توان نادیده گرفت که اسدی طوسی با تدوین فرهنگش ابزاری کارآمد برای نوشتن و خواندن شعر فارسی ارائه کرده است که هم توسعهٔ شعر فارسی و هم تدوین فرهنگ‌های فارسی در شبه‌قاره را ترویج کرده و رونق بخشیده است (Hans, p. 506).

بخش زیادی از پیکرهٔ زبانی فرهنگ‌هایی مانند فرهنگ قوّاس، دستورالافاضل، بحرالفضایل، لسان‌الشّعرا، زفان گویا، ادات‌الفضلا و خود مفتاح‌الفضلا و غیره، که از نخستین فرهنگ‌های فارسی نوشته‌شده در شبه‌قاره هستند، از لغت فرس تأمین شده

است. به‌نظر شهریار نقوی، همهٔ فرهنگ‌هایی را که در قرون هفتم تا سیزدهم هجری در شبه‌قاره نوشته شده‌اند، به چند دلیل می‌توان «شرح اشعار» یا «فرهنگ شعری» قلمداد کرد. نخست اینکه همهٔ این فرهنگ‌ها به تقلید از فرهنگ شعری اسدی طوسی نوشته شده‌اند. دوم اینکه این فرهنگ‌نویسان به زبان محاوره و مکاتبه توجهی نداشته‌اند و فقط الفاظی را جمع کرده‌اند که شاعران با آنها سر و کار داشته‌اند. آنان به تلفظ و توضیح معنی لغات توجه چندانی نداشته‌اند و برای بیشتر لغات از اشعار شعرا شاهد آورده‌اند. سوم اینکه این فرهنگ‌نویسان، توجه خود را به اشتقاق کلمات و تحقیق و انتقاد در مطالب معطوف ننموده‌اند. همچنین باید توجه داشت که در دیباچه‌های این فرهنگ‌ها معمولاً علّت تألیف، کمک به فهم شعر بیان شده است (شهریار نقوی، ص۱۵-۱۶). البته در کنار این علل، خود مؤلفان دلایل دیگری نیز برای تدوین فرهنگ خود می‌آورند؛ مثلاً مؤلفان دستورالافاضل، لسان‌الشّعرا و زفان گویا، ترتیب الفبایی و محتوای واژگانی فرهنگ اسدی طوسی و فرهنگ قوّاس را، که بعد از اسدی منبع اصلی همهٔ فرهنگ‌ها شده بود، نقد می‌کنند و در فرهنگ‌های خود در اصلاح این موارد می‌کوشند. پس بدون بررسی‌های دقیق‌تر نمی‌توان به‌طور یقینی گفت که نوع این فرهنگ‌ها کاملاً شعری بوده است یا نه. امید ما آن است که تحقیق دربارهٔ مدخل‌سازی در مفتاح‌الفضلا تنها به این فرهنگ محدود نماند و بتواند دریچه‌ای تازه بر نوع‌شناسی دیگر فرهنگ‌های این دوره نیز بگشاید.

۲. گردآوری اطلاعات

فرهنگ‌نویسان، پیش از تدوین هر فرهنگ، به جمع‌آوری واژه‌ها می‌پردازند. منابعی که واژه‌های یک فرهنگ از خلال آنها جمع‌آوری می‌شود، در دو نوع قابل احصاء هستند؛ منابع اولیه، آثار ادبی با پیکرهٔ زبانی خاص، و منابع ثانویه، فرهنگ‌های دیگر (Schierholz, p. 330). مؤلف مفتاح‌الفضلا طبق اطلاعات ارائه‌شده در مقدمهٔ نسخهٔ بریتانیا، از هر دو روش استفاده کرده و به منابع اولیه و ثانویهٔ خود اشاره نموده است.

۲-۱. منابع اولیه

منابع اولیهٔ مفتاح‌الفضلا نشان می‌دهد تمرکز مؤلف آن بر متون نوشتاری فارسی بوده

است و این نکته با توجه به اینکه این فرهنگ در یک محیط زبانی غیرفارسی تدوین شده بوده، طبیعی به‌نظر می‌رسد. منابع اولیهٔ مفتاح‌الفضلا که در مقدمهٔ کتاب به آنها اشاره شده است، شامل دیوان‌های خاقانی، معزّی، انوری، نظامی، ظهیر، سفاهانی[1] و سعدی است. براساس این ادّعا می‌توان حدس زد که مؤلف پس از مطالعهٔ همهٔ این دیوان‌ها، کلمات نامفهوم را استخراج کرده و آنها را در فرهنگ خود توضیح داده است. از آنجا که نسخه‌های موجود مفتاح‌الفضلا فاقد شواهد شعری هستند، نمی‌توان در مورد صحّت این ادّعا داوری کرد. البته در بهر دوم این فرهنگ، همراه با ترکیبات شعری، در بعضی موارد بخشی از یک بیت یا یک مصراع آمده است که بیشتر آنها از دیوان‌های خاقانی و نظامی استخراج شده‌اند و بخش کمتری از اشعار انوری و سعدی است و چند مورد از آنها نیز از سروده‌های معزی، خواجوی کرمانی و حافظ است. از دو شاعر اخیر در مقدمهٔ صاحب فرهنگ، نامی برده نشده است. می‌توان سخن را این‌گونه خلاصه کرد که دیوان‌های خاقانی و نظامی، بیش از سایر منابع مورد بررسی مؤلف مفتاح‌الفضلا قرار گرفته است. همچنین باید این نکتهٔ مهم را ذکر کرد که مؤلف، شروح اشعار خاقانی و انوری را نیز به رشتهٔ تحریر درآورده است و در آن آثار، برای توضیح بیشتر بیت و فهماندن مقصود خویش، همچون فرهنگ‌نویسان، به مصراع یا بیتی از اشعار فارسی استشهاد جسته است؛ به مصاریع و ابیاتی از نظامی گنجوی، خاقانی شروانی، سوزنی سمرقندی، ظهیر فاریابی، معزی، عبدالواسع جبلی، ساوجی، سعدی شیرازی و فردوسی. با توجه به اینکه مؤلف فرهنگ لغت مفتاح‌الفضلا پیش از این، آن دو شرح را نوشته بوده (ترکی و اسکندری، ص۱۲۴)، می‌توان احتمال داد که فرهنگ مفتاح‌الفضلا هم در شکل اولیهٔ خود شواهدی شعری داشته که بعداً توسط کاتبان برداشته شده است.

۲-۲. منابع ثانویه

بخش دیگری از مدخل‌های مفتاح‌الفضلا از فرهنگ‌های قبلی، به‌عنوان منابع ثانویه، رونویسی شده و به مندرجات استخراج‌شده از دیوان‌های شعر اضافه شده است یا برعکس، و

۱. احتمالاً منظور شادی‌آبادی، جمال‌الدین عبدالرزاق یا کمال‌الدین اسماعیل بوده است.

بدین صورت، تعداد لغات در مفتاح‌الفضلا نسبت به فرهنگ‌های قبلی بیشتر شده، و این روشی بوده که در میان فرهنگ‌نویسان این دوره رواج داشته است. مؤلف مفتاح‌الفضلا به تعدادی از منابع ثانویهٔ خود نیز در مقدمه اشاره کرده است؛ آثاری مانند: فرهنگ فخر قوّاس، رسالةالنّصیر، لغت فرس اسدی طوسی، مفاتیح‌الفضایل[1]، سلالةالفضایل، دستورالأفاضل و لسان‌الشّعرا. از دو کتاب این فهرست، یعنی مفاتیح‌الفضایل و سلالةالفضایل، اطلاعی در دست نیست (Rieu,p. 116)؛ ولی بقیهٔ منابع و نسخه‌های آنها موجودند؛ البته به‌جز رسالةالنّصیر که نه نام مؤلف، نه سال تألیف و نه محلّ تالیف آن را می‌دانیم (دبیرسیاقی، ص۵۲)؛ اما آگاهیم که این کتاب از مآخذ فرهنگ لسان‌الشّعرا بوده و در هر فرهنگی که لسان‌الشّعرا جزء منابع آن بوده، نام رسالةالنّصیر نیز آمده است؛ ازجمله زفان گویا، ادات‌الفضلا و شرف‌نامهٔ منیری.

باری، مؤلف مفتاح‌الفضلا به‌طور مستقیم و غیرمستقیم (به‌واسطهٔ فرهنگ‌های دیگر) از منابع یادشده بهره برده و نه‌تنها به نقل مدخل‌ها و محتوای این کتاب‌ها پرداخته، بلکه از روش تنظیم و ترتیب مدخل‌ها در این منابع نیز آشکارا پیروی کرده است.

۳. مدخل‌سازی

مدخل، راه ورود و دست‌یابی به اطلاعات مکنون در هر فرهنگ است. در تعریف مدخل می‌توان گفت مجموعه‌ای از واژه‌ها و عبارت‌هاست که در ابتدای آن سرمدخل (واحد واژگانی و بنیادی فرهنگ) و به دنبال سرمدخل، اطلاعاتی دربارهٔ آن می‌آید (Kipfer, p. 176-177، به نقل از شریفی و فخام‌زاده، ص۱۰۸). به‌عبارت دیگر، مدخل از دو قسمت اصلی تشکیل شده است؛ واحد واژگانی و شرح واژه که گزاره‌ای است که اطلاعاتی دربارهٔ واحد واژگانی به دست می‌دهد. در بررسی و نقد فرهنگ‌ها معمولاً شش اصل و معیار مدخل‌سازی مورد ارزیابی قرار می‌گیرد: سرمدخل، تلفظ، تعریف معانی، شاهد مثال، اطلاعات دستوری و اطلاعات مربوط به ریشه‌شناسی (Akasu, p. 48). ما بر این موارد شش‌گانه، سه مورد بایستهٔ دیگر را نیز افزوده‌ایم و فرهنگ حاضر را علاوه بر آن شش منظر، از این سه زاویه

۱. در شهریار نقوی، ص۹۱: مفتاح‌الفضائل.

نیز بررسی خواهیم کرد؛ معادل‌های غیرفارسی، اصطلاحات عامیانه و ارجاع به منابع؛ ولی قبل از پرداختن به بررسی سرمدخل‌های مفتاح‌الفضلا، لازم است به معرفی ساختار این فرهنگ بپردازیم. درست است که ساختارمندی و ساختمان نهایی هر فرهنگ لغتی به‌طور طبیعی آخرین مرحلهٔ مدخل‌سازی و تدوین آن فرهنگ به‌شمار می‌آید؛ ولی به‌دلیل تجلّی اطلاعات کلّی مربوط به مدخل‌های یک فرهنگ در ساختار آن، شاید بهتر باشد که ابتدا نگاهی به ساختار کلّی این فرهنگ بیندازیم و سپس با توجه کامل، به بررسی مدخل‌های مفتاح‌الفضلا از لحاظ نوع و الگوهای مدخل‌سازی بپردازیم.

۱-۳. ساختار فرهنگ

پس از گزینش منابع و انتخاب واژه‌های فرهنگ، نوبت به تنظیم آنها می‌رسد. امروزه معمولاً واژگان فرهنگ‌ها براساس حروف الفبا مرتّب می‌شوند. مفتاح‌الفضلا نیز براساس حروف الفبا ترتیب داده شده است؛ البته روش تنظیم و ترتیب واژه‌های این فرهنگ، کاملاً منطبق با روش مرسوم امروزی نیست. مدخل‌های مفتاح‌الفضلا ابتدا براساس حرف اول واژه، که مؤلف آن را «باب» نامیده، و سپس براساس حرف آخر آن، که معمولاً در فرهنگ‌های دیگر، آن را «فصل» می‌نامند؛ ولی مؤلف مفتاح‌الفضلا به‌جای فصل، نام حرف الفبایی مورد نظر را ذکر کرده است، تنظیم شده است؛ برای مثال، مؤلف این فرهنگ به‌جای «باب الف، فصل الف»، گفته است «باب الالف مع الالف». البته نامیدن تمامی فصل‌ها به این نمط صورت نگرفته و در بیشتر موارد به‌جای آن فقط خود حرف در ابتدای فهرست واژه‌ها نوشته شده است. در شیوهٔ فرهنگ حاضر، به‌ترتیب الفبایی حروف وسط کلمه توجه نشده و برای حروف عربی یا برخی از حروف منحصر به فارسی مانند «پ» و «ژ» نیز باب جداگانه‌ای در نظر گرفته نشده است؛ در واقع، مؤلف مفتاح‌الفضلا کلمه‌هایی را که با دو حرف اخیرالذّکر آغاز می‌شوند نیز ذیل باب‌های «ب» و «ز» آورده است؛ ولی حروف فارسی «چ» و «گ» در این فرهنگ باب‌های جداگانه‌ای دارند.

اگرچه در مقدمهٔ نسخهٔ کتابخانهٔ بریتانیا اشاره شده که این کتاب در ۲۲ باب تنظیم شده است؛ ولی نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس تنها ۲۱ باب دارد. دلیل این اختلاف بین نسخ، در نظر گرفته نشدن باب مجزّایی برای حرف «پ» در نسخهٔ مجلس است. هر باب معمولاً

از ۱۷ تا ۲۱ فصل دارد. در درون باب‌ها گاهی برای حروف فارسی فصلی جداگانه تشکیل شده است و گاهی نه؛ مثلاً فقط در باب «الکاف» فصل‌هایی مجزّا برای حروف «جیم فارسی» و «زای فارسی» در نظر گرفته شده است.

به‌نظر می‌رسد مؤلف مفتاح‌الفضلا روش منسجم و استواری برای ترتیب دادن کتاب خود نداشته است. شاید این پریشانی و ناهماهنگی، حاصل استفادهٔ مؤلف از منابع دارای روش‌های مختلف تنظیم بوده باشد؛ مثلاً در فرهنگ اسدی ترتیب لغات فقط براساس حرف آخر است، فرهنگ قوّاس به‌صورت دستگاهی (موضوعی) تدوین شده است، در دستور الافاضل ترتیب لغات فقط براساس حرف اول مدخل‌هاست، ضمن اینکه این فرهنگ ابوابی هم برای حروف عربی در نظر گرفته است. از میان منابع قابل مقایسه، فقط شیوهٔ ترتیب لغات لسان‌الشّعرا با روش تنظیم مفتاح‌الفضلا یکی است؛ با این تفاوت که در لسان‌الشّعرا باب‌های جداگانه‌ای برای حروف فارسی «پ»، «چ»، «ژ» و «گ» و فصل‌های جداگانه‌ای برای حروف فارسی وجود دارد و علاوه بر این، فصل مجزّایی با عنوان «فصل در کلماتی که در آن حرف عربی است» نیز در آخر این کتاب آمده است.

در مفتاح‌الفضلا کوچک‌ترین باب کامل (باب «اللام») ۱۰۴ کلمه دارد و بزرگ‌ترین باب (باب «الباء») دارای ۶۸۸ کلمه است. میانگین شمار واژه‌های دیگر باب‌های این فرهنگ، ۲۴۰ کلمه و تعداد کلّ کلمات بهر اول آن، ۵۱۶۶ واژه است. البته نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس افتادگی‌هایی هم دارد؛ مثلاً در باب «الواو» آن، نشانی از مدخل‌های حرف «ز» تا حرف «و» نمی‌یابیم. با این حساب، می‌توان حدس زد که در اصل، تعداد کلّ کلمات بهر اول این فرهنگ، حدوداً تا ۵۳۰۰ واژه می‌رسیده است.

بهر دوم این کتاب نیز افتادگی‌های بسیاری دارد؛ در واقع فقط باب «الالف»، باب «الباء»، بخشی از باب «التاء»، بخشی از باب «السین»، بخشی از باب «الهاء» و باب «الیاء» در نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس باقی مانده است. در بهر دوم این نسخه برای حروف فارسی فصول جداگانه‌ای در نظر گرفته نشده است؛ اما در این بهر فصل‌هایی برای حروف عربی وجود دارد، البته نه در همهٔ باب‌ها. با وجود افتادگی‌های بهر دوم، تعداد مدخل‌های آن ۱۴۲۷ واژه است که این آمار با افزوده شدن به تعداد کلمات بهر اول، تعداد کلّ مدخل‌های نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس را به ۶۵۹۳ مدخل می‌رساند. در مقایسه با فرهنگ‌های قبلی،

فرهنگ اسدی دارای ۱۱۹۶ تا ۲۳۹۰ کلمه (دبیرسیاقی، ص۱۸)، فرهنگ قوّاس دارای ۱۰۵۰ تا ۱۳۶۲ لغت (همو، ص۳۳؛ Maciuszak, p. 343)، و دستورالافاضل دارای ۲۰۷۱ لغت است (دبیرسیاقی، ص۴۳). در مورد تعداد مدخل‌های لسان‌الشّعرا اطلاعاتی ارائه نشده است؛ ولی احتمالاً تعداد کلمات آن نزدیک به تعداد کلمات فرهنگ زفان گویا یعنی حدوداً دارای ۴۰۲۱ لغت است (همو، ص۵۷). شمار مدخل‌های فرهنگ مفتاح‌الفضلا تعداد کمی نیست و تازه اگر بهر دوم آن نیز مانند بهر نخستش ۲۱ باب داشت، شاید کلّ لغات این فرهنگ به ۱۰۰۰۰ مدخل هم می‌رسید. با این توضیحات، باید از مفتاح‌الفضلا، علی‌رغم گمنامی‌اش، به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین فرهنگ‌های دورهٔ اول فرهنگ‌نویسی فارسی در شبه‌قاره یاد کرد.

۲-۳. انواع سرمدخل

در فرهنگ‌نویسی امروز، از میان واحدهای واژگانی موجود در زبان، فقط واژه‌های بسیط و برخی واژه‌های مشتق و مرکّب «سرمدخل» محسوب می‌شوند؛ با این شرط که واژه‌های مشتق و مرکّب بسامد یا معنای غیرشفّاف یا معنای ضمنی داشته باشند (شریفی، ص۱۰۹). این اصول عیناً در مفتاح‌الفضلا رعایت شده است. از طرف دیگر، واژه‌ها را می‌توان به چهار گروه اصلی (اسم، فعل، صفت و قید) و گروه‌های فرعی (مانند ضمیر، حرف اضافه، حرف ربط و وند) تقسیم کرد. مدخل‌های یک فرهنگ، علاوه بر گروه‌های مذکور، می‌تواند شامل اصطلاحات، اسامی خاص، واژه‌ها و ترکیب‌های تخصّصی، و وام‌واژه هم باشد (همو، ص۱۱۳). در بررسی انواع سرمدخل‌های مفتاح‌الفضلا تمامی این کتاب در نظر نگارندگان مقالهٔ حاضر بوده است؛ اما برای بررسی آماری به شیوهٔ نمونه‌برداری تصادفی، ۱۰ درصد از کلّ کتاب یعنی ۲۰ صفحه از ۱۹۶ صفحهٔ کتاب، حاوی ۵۳۲ مدخل از باب‌های مختلف کتاب بررسی شده است.

۱-۲-۳. اسم

معمولاً اسامی مفرد سرمدخل می‌شوند و گاهی اسم مصدرها و اسم‌های مرکّب. بررسی ۵۳۲ سرمدخل از مفتاح‌الفضلا نشان می‌دهد که ۷۶ درصد از مدخل‌های این فرهنگ

اسم هستند که از نظر ساختمانی ۸۳ درصد از آنها ساده، و ۱۷ درصدشان مرکّب یا مشتق‌اند. کمتر از یک درصدِ اسم‌ها به‌صورت جمع در جای سرمدخل قرار داده شده‌اند؛ مثل «فرهنگیان: به کاف پارسی ادیبان و دانایان». جمع باقاعدهٔ اسم‌ها معمولاً در فرهنگ‌های امروزی ضبط نمی‌شود؛ ولی این قبیل موارد در فرهنگ‌های هم‌دوره با مفتاح‌الفضلا مسبوق است؛ مثلاً «لهفتان[۱]» و «نرگان[۲]» هم در مفتاح‌الفضلا و هم در لسان‌الشّعرا و زفان گویا به‌صورت جمع مدخل شده‌اند. سرمدخل «نرگان» به همین معنی، یعنی «گدایان شوخ‌چشم» در فرهنگ‌های اسدی و قوّاس[۳] نیز آمده است. مدخل «فرهنگیان» را زفان گویا نیز دارد که بعداً به همین صورت در ادات‌الفضلا و مؤیّدالفضلا یافته می‌شود (نذیر احمد۱، ص۲۵۸).

۱۳ درصد از مدخل‌های مفتاح‌الفضلا اسم‌های خاص‌اند. بیشتر اسامی خاص مدخل‌شده، نام‌های شخصیت‌های تاریخی یا ادبی هستند؛ مانند آصف، آزر، اسکندروس، دمنه و غیره. بخش زیادی از این موارد، نام‌های شخصیت‌های شاهنامه (مانند پولادغندی، رستم، رودابه، زال زر، زواره، سهراب، سندروس، سیاوش، سام، سمنگان، سودابه، فراسیاب و افراسیاب، فرود، فرامرز، فرنگیس، فریدون، کیکاووس) یا نام اعلام آثار نظامی (زراچه، شمیرا، شروه، نام قصر و نام معمار سمنار[۴]،ن ام اسب شبدیز) هستند؛ ولی در این فرهنگ به آثاری که منبع این اسامی بوده‌اند، اشاره‌ای نمی‌شود.

نام و لقب شاعران نیز در مفتاح‌الفضلا در جایگاه مدخل نشسته است؛ مانند: افضلی، ازرقی، اصمغی، بوالعلا. البته معمولاً تعریف‌های مربوط به این اسامی، بسیار مختصر و ناکافی است؛ مثلاً «اعشی: نام شاعر». نام اسدی طوسی که لغت فرس او یکی از منابع

---

۱. لسان‌الشّعرا، ص۳۱۰؛ زفان گویا، ص۳۱۶ (در لغت نامهٔ دهخدا نیز به پیروی از برهان قاطع مدخل شده است).
۲. لسان‌الشّعرا، ص۳۳۵؛ زفان گویا، ص۳۴۱ (در لغت‌نامهٔ دهخدا نیز به پیروی از فرهنگ‌های قدیم مدخل شده است).
۳. لغت فرس، ص۳۵۵؛ فرهنگ قوّاس، ص۱۰۳.
۴. سمنار: سنمّار، معمار رومی که قصر خورنق را برای نعمان بن منذر ساخت. نعمان برای آنکه وی کاخی نظیر خورنق یا بهتر از آن برای دیگری نسازد دستور داد تا او را از فراز کاخ خورنق به زمین افکنند و «جزاء سنمّار» ازاین‌رو در عرب مثل شده است. نظامی این اسم را «سمنار» به تقدیم میم بر نون به‌کار برده است (زنجانی، ص۲۷۵). در لغت فرس چاپ اقبال (ص ۱۵۹): سنمّار: مردی است که برای نعمان بن منذر سدیر بساخت و نعمان او را از پشت آن سدیر به زیر انداخت تا مانند آن جای دیگر بنا نکند.

مفتاح‌الفضلا بوده نیز به یکی از مدخل‌های مفتاح‌الفضلا بدل شده است؛ «اسدی: نام شاعر، شاعر طوسی». از بقیهٔ اسم‌های خاصی که مدخل این فرهنگ شده‌اند، می‌توان به نام مکان‌های جغرافیایی (کوه‌های اسپروز، البرز، ولایت‌های ابخاز، اهواز، شهرهای باکو، رامر و غیره)، نام اقوام (کُرد)، نام ماه‌های سال (آذر، اسفندار)، نام‌های نجومی (اورمز، پروین)، نام کتاب‌ها (زند، ارژنگ) و... اشاره نمود.

۱-۱-۲-۳. سرمدخل‌های غیرفارسی و وام‌واژه‌ها

۹۰ درصد از مدخل‌های مفتاح‌الفضلا کلمه‌های فارسی، و ۱۰ درصد باقی‌مانده غیرفارسی‌اند. اغلب مدخل‌های غیرفارسی این فرهنگ، عربی، و در مواردی کلمات ترکی، سغدی و شکل‌های معرّب کلمات سریانی، یونانی، رومی و آرامی هستند؛ مثلاً: اثیر، ابریز، خالولیا، فراشیون، فرفیون (یونانی)، فول، مرقشیشا، مزکت (آرامی)، کاسموی (سغدی)، فغستان (دارای بن سغدی و پسوند فارسی)، اتز، اغز (ترکی) و غیره. معمولاً در مفتاح‌الفضلا به این نکته اشاره نمی‌شود که کلمه از کدام زبان آمده است؛ ولی گاهی دراین‌باره استثنا نیز وجود دارد؛ «استطقسات: به زبان رومی اربع عناصر را گویند» یا «اند: به زبان ترکی سوگند بود». گاهی نیز با اینکه مرجع زبانی مدخل در منابع مفتاح‌الفضلا ذکر شده بوده، مؤلف فرهنگ حاضر این توضیحات و اشارات را از تعریف مدخل حذف نموده است؛ مثلاً ذیل سرمدخل «فَرَخشه» در مفتاح‌الفضلا این تعریف آمده است: «نان‌هایی از نشاسته به جهت لوزینه بر سنگ پزند و آن را قَطایِف خوانند»؛ درحالی‌که در لغت فرس اسدی همین کلمه با این تعریف آمده است: «قطایف باشد، زبان ماوراءالنهر است» (اسدی طوسی، ص۴۳۷).

مؤلف در مقدمهٔ کتاب به گرد آمدن واژه‌های پهلوی، دری، ترکی، عبری (کذا)، رومی و ماوراءالنهری در فرهنگ خود اشاره کرده است. پس از بررسی به‌نظر می‌رسد که این ادعا بی‌اساس نیست؛ ولی از موارد ذکرشده معلوم می‌شود این قبیل کلمات در زبان فارسی، یا حداقل در متون نوشتاری زبان فارسی، به‌کار می‌رفته است و آنها را به‌طور کلی می‌توان وام‌واژه‌های زبان فارسی، یعنی کلمه‌هایی که اصلشان غیرفارسی است ولی وارد زبان فارسی شده‌اند (شریفی و فخام‌زاده، ص۱۱۸)، دانست؛ مخصوصاً که ۶۰ درصد از

واژه‌های غیرفارسی مفتاح‌الفضلا را واژه‌های عربی تشکیل می‌دهد که امروزه جزء واژه‌های فارسی به‌حساب می‌آید. همچنین واژه‌های زبان ترکی به‌علت قدمت حضورشان در فارسی با این زبان همگون شده و تشخیص اصل آنها برای گویشور غیرمتخصص امکان‌پذیر نیست (همان‌جا). با این توضیحات، می‌توان گفت این فرهنگ براساس بسامد زبانی مدخل‌هایش بیشتر یک فرهنگ تک‌زبانهٔ فارسی به فارسی است.

۲-۱-۲-۳. ترکیبات

مفتاح‌الفضلا دو بخش دارد و بخش دوم آن به ترکیبات اختصاص داده شده؛ ولی در بخش اول این فرهنگ (بخش مفردات) نیز چند نمونه از ترکیبات نمایان است؛ درست مانند بخش دوم که در آن مفرداتی نیز به چشم می‌آید. زگوستا ترکیبات را به دو دستهٔ آزاد و ثابت تقسیم می‌کند (Zgusta, p. 140، به نقل از شریفی و فخام‌زاده، ص ۱۱۰). بر مبنای این تقسیم‌بندی، به‌نظر می‌رسد بیشتر ترکیبات بخش دوم فرهنگ مفتاح‌الفضلا باید آزاد باشند (زیرا توسط شاعران ساخته شده‌اند و عموماً کنایه‌اند) و در بخش اول آن، باید ترکیبات ثابت (که در جمله نقشی همانند واژه ایفا می‌کنند و معنای واژگانی به‌عنوان یک کل دارند (همان‌جا) فراوانی بیشتری داشته باشند. به‌عنوان مثال «تخم جهود»، «ریش گاو»، «نای ترکی»، «ناف هفته» که در مفتاح‌الفضلا مدخل شده‌اند، ترکیبات ثابت به‌شمار می‌روند. همهٔ این‌ها ترکیبات کسره‌دار (ترکیبات وصفی و اضافی) هستند، به‌جز ریش گاو که به‌صورت بدون کسره هم می‌آید. بقیهٔ ترکیبات فرهنگ، مانند «دم گرگ: صبح کاذب و پیش از آن»، «کار آب: یعنی کار شراب خوردن»، «نان خرچنگ: ماهتاب»، بیشتر کنایه‌های ادبی هستند و ترکیبات ثابت نیستند و انتظار می‌رفت مؤلف آنها را در بخش دوم کتاب قرار دهد. همچنین برخی ترکیب‌های واژگانی، مانند «چنویی: چون اویی» و «ورا: به‌معنی او را» که در این فرهنگ مدخل شده‌اند، نوعی از اختصارات هستند. سرمدخل «ورا» در لغت فرس اسدی (ص ۱۵)، لسان‌الشّعرا (ص ۳۴۱) و زفان گویا (ص ۳۴۲) نیز به همین معنی آمده است. ویژگی چسباندن ضمیر به فعل و حرف اضافه یا علامت مفعول صریح، ممکن است برای غیرفارسی‌زبانان دیریاب باشد و شاید به همین خاطر چنین ترکیباتی مدخل فرهنگ‌ها می‌شده است. البته امروزه دیگر مدخل شدن چنین ترکیب‌هایی در فرهنگ‌ها مرسوم نیست.

۲-۲-۳. صفت

۱۷ درصد از سرمدخل‌های فرهنگ مفتاح‌الفضلا صفت هستند. در اصول فرهنگ‌نویسی، همهٔ صفات بسیط می‌توانند سرمدخل شوند. در میان مدخل‌های مفتاح‌الفضلا ۷۰ درصد از صفات، بسیط هستند و بقیه یا مشتق‌اند یا مرکّب. در بعضی از موارد، زیر یک سرمدخل هم معنی صفتی آن و هم معنی اسمی مجازی آن آورده شده است؛ مثل «کبود: نام گلی است و رنگ آسمان‌گون». بیشتر صفات مشتقِ مدخل‌شده در مفتاح‌الفضلا، با پسوند درست شده‌اند و هم معنی اسم می‌دهند و هم معنی صفت؛ مثلاً: «کدیور: برزگر و دهقان و باغبان و خانه‌دار»، یا «اندایش‌گر: کاه‌گِل‌کننده اَی گچ‌گر». بخشی دیگر از صفت‌های فرهنگ، نسبی‌اند؛ مثل «کاهی: زردرنگ و خوشک»، یا «کُحلی: جامهٔ است سیاه که در فرنگ بافند» که حاوی اطلاعاتی تاریخی ـ جغرافیایی مربوط به موصوف این صفت هم هست. صفت‌های مشتق پیشوندی نیز در این فرهنگ مدخل شده‌اند؛ مثل «بی‌مَر: بی‌شمار و بی‌حدّ و بی‌اندازه». بعضی از صفت‌های تفضیلی و عالی نیز مدخل فرهنگ مفتاح‌الفضلا شده‌اند؛ مثل «برترین»، که امروزه معمولاً دیگر مدخل فرهنگ‌ها قرار نمی‌گیرد.

۳-۲-۳. فعل

پنج درصد از مدخل‌های فرهنگ مفتاح‌الفضلا فعل‌اند. فعل در فرهنگ‌ها به‌صورت مصدر، که صورت پایهٔ فعل است یا به‌صورت‌های دیگری از مصدر به دست می‌آید، مدخل می‌شود (شریفی و فخام‌زاده، ص۱۱۳). در مفتاح‌الفضلا بیشتر فعل‌ها به‌صورت مصدر بسیط مدخل شده‌اند؛ ولی فعل‌های مرکّب (که با همکرد درست می‌شوند؛ مثلاً «تن زدن: خاموش بودن و بر جای ماندن و قرار کردن»)، یا فعل‌های پیشوندی (که از ترکیب مصدرهای بسیط و پیشوندها ساخته می‌شوند، مثل «فروماندن: سرگشته و متحیّر شدن و عاجز و بیچاره گشتن» یا «برآشفت: یعنی دیوانه شد و خشمناک و پرغصّه شد») نیز در این فرهنگ به‌عنوان مدخل آمده است. البته در مثال اخیر، سرمدخل به‌صورت مصدر نیست و صیغهٔ فعل است که امروزه معمولاً در فرهنگ‌ها به این صورت نمی‌آید. چند نمونهٔ دیگر از صیغه‌های گوناگون فعل را که مدخل فرهنگ مفتاح‌الفضلا شده‌اند در اینجا ذکر می‌کنیم: «بسنج: یعنی وزن کن» (فعل امر)، «مکیب: یعنی از راستی به کژی مبر و از راه بی‌راه

مکش و بی‌راه مرو» (فعل نهی)، «شوَم: یعنی بروم» (فعل التزامی اول شخص)، «فتالید: به‌معنی ریخت و افشاند» (فعل گذشتهٔ سوم شخص)، «نماند: یعنی نگذارد» (فعل منفی سوم شخص)، «بیامخت: مختصر بیاموخت» (فعل گذشتهٔ سوم شخص با «باء» تأکید). در این فرهنگ، برخی از مصدرها با «باء» تأکید نیز مدخل شده‌اند: «بشدن: برفتن». حتی کلمه‌ای ترکی به‌صورت امر نیز در این فرهنگ مدخل شده است: «التر: نشستن» (این فعل ترکی به‌معنی «بنشین» است که البته در مفتاح‌الفضلا با فعل مصدر «نشستن» تعریف شده است. این سرمدخل احتمالاً تصحیف کلمهٔ نُه ترکی «اوتور» است) (ابراهیم قوام فاروقی، ص۵۷). مدخل «مکیب» در لغت فرس (ص ۲۲)، لسان‌الشّعرا (ص ۳۱۳) و زفان گویا (ص ۳۱۸) نیز آمده است. ظاهراً این شکل از مدخل‌سازی تحت‌تأثیر منابع و متونی است که مفتاح‌الفضلا براساس آنها شکل گرفته است.

براساس اصول فرهنگ‌نویسی امروزی بن ماضی و بن مضارع مصدرهای بسیط که در ساخت کلمات مرکّب به‌کار می‌روند و نقشی چون وندها دارند نیز سرمدخل می‌شوند (شریفی و فخام‌زاده، ص۱۱۴). در مفتاح‌الفضلا بیشتر بن مضارع مدخل شده است و معمولاً با معنی صفت مفعولی یا صفت فاعلی یا به‌صورت امر فعل تعریف گردیده است؛ مثلاً «گرا: میل‌کننده و قصدکننده و قبول‌کننده و به‌معنی امر نیز آید؛ یعنی میل کن و قصد کن و قبول کن». یا «آور: آرنده و یقین و بیار و صاحب چیزی چنانک گویند دلاور و جنگ‌آور، و این لفظ مفرد در ترکیب نیاید الا مرکب».

۴-۲-۳. گروه‌های واژگانی دیگر

قیدها، ضمیرها و وندها، که گروه‌های واژگانی فرعی‌اند، حجمی کمتر از دو درصد مدخل‌های فرهنگ را در بر می‌گیرند. قیدهای بسیط می‌توانند در فرهنگ‌ها سرمدخل شوند و در مفتاح‌الفضلا قیدهایی مثل «ایدر»، «پار»، «پریر»، «پیرار»، «مانا» و... را به‌عنوان مدخل می‌بینیم. همهٔ صورت‌های ضمایر نیز از قابلیّت مدخل شدن برخوردارند (همو، ص۱۱۵) و در مفتاح‌الفضلا نیز یک نمونه از آنها را می‌بینیم: «شان: زنبورخانه و به‌معنی ایشان و ایشان را است». البته احتمالاً این کلمه به‌خاطر معنی «زنبورخانه» به این فرهنگ راه یافته است؛ ولی به‌معنی ضمیری آن هم اشاره شده است. در لسان‌الشّعرا

ذیل همین سرمدخل، فقط معنی «زنبورخانه» آمده است (ص ۲۳۳).

وند، تک‌واژی است که خود معنی مستقل ندارد؛ ولی آن دسته از وندها که در زبان زایایی دارند و در نتیجه، در ترکیب واژه‌های فراوانی به‌کار می‌روند، می‌توانند سرمدخل شوند (شریفی و فخام‌زاده، ص۱۱۶). در مفتاح‌الفضلا بعضی از وندها سرمدخل شده‌اند؛ مثل «فام: گونه و مانند»، «ناک: خداوند و صاحب چیزی و این لفظ مفرد استعمال نشود مگر مرکّب، چنان‌که گویند هوسناک و جز آن». مهم این است که در این مثال به نوع کلمه و روش استفاده از آن نیز اشاره شده است.

گروه فرعی دیگر شبه‌جمله یا صوت است که در متن مفتاح‌الفضلا هم پیدا می‌شود؛ مثل «خنک: ... خوبی باد گفتن یعنی طوبی لَکَ اَی خوشی باد مر تو را و خوبی باد مر تو را».

در مجموع و به‌عنوان نتیجه می‌توان گفت از لحاظ نوع سرمدخل‌ها، مؤلف مفتاح‌الفضلا نوآور نبوده است؛ مثلاً واژه‌های فرهنگ اسدی نیز (مانند مفتاح‌الفضلا) غالباً بسیط و ساده‌اند و گاهی نیز مرکّب، و نیز برخی صفات مفعولی در این فرهنگ در مقام اسمی به‌کار رفته‌اند. این فرهنگ، در میان مدخل‌هایش مصدر و حاصل مصدر و اتباع و اصوات نیز دارد (دبیرسیاقی، ص۱۹). انتخاب سرمدخل‌ها از لحاظ نوع دستوری آنها در مفتاح‌الفضلا با معیارهای فرهنگ‌نویسی امروزی نیز فقط در چند مورد تفاوت دارد؛ مثلاً در مورد آوردن صیغه‌های فعل، اسم‌ها به‌صورت جمع، و ترکیباتی مانند «چنویی» به‌عنوان سرمدخل. به‌نظر می‌رسد گاهی کلمه‌ها به همان صورتی که در متون نوشتاری آمده بوده‌اند، در فرهنگ‌هایی مانند مفتاح‌الفضلا نیز ضبط می‌شده‌اند. حتی در فرهنگ‌هایی که در ایران تدوین شده‌اند (مثل لغت فرس) گاه صیغه‌های فعل به‌عنوان مدخل آورده شده است؛ سنّتی که بعدها در فرهنگ‌های شبه‌قاره نیز شاهد تکرار آن هستیم و حتی شاید بتوان از آن به‌عنوان یکی از ویژگی‌های فرهنگ‌های شعری یاد کرد.

مهم‌ترین معیار اسدی طوسی برای انتخاب یک لغت به‌عنوان مدخل در فرهنگش، که شاید آن را از سَلَفِ خود «قطران» گرفته بود، معروف نبودن یک لغت بود؛ احتمالاً منظور وی از لغت «معروف»، کلمه‌ای است که «ادبی دری» نباشد و لابد کلمه‌ای را «غیرمعروف» می‌دانسته که فهم آن با دشواری روبه‌رو باشد (همو، ص۲۱). به‌نظر می‌رسد که همین نکته برای مؤلف مفتاح‌الفضلا نیز یکی از معیارهای مهم در انتخاب سرمدخل‌ها

از لحاظ معنای آن‌هاست. تعداد سرمدخل‌های مفتاح‌الفضلا، با وجود آنکه نسبت به فرهنگ‌های هم‌دوره‌اش کم نیست، نشان می‌دهد که قصد مؤلف، تدوین فرهنگی جامع برای زبان فارسی نبوده است. به‌نظر لیندا ماگلستون، فرهنگ‌های تاریخی تک‌زبانه فقط برای شرح و توضیح کلمات دشواری تألیف می‌شوند که مردم در فهم آنها با مشکل روبه‌رو باشند. در واقع، این نظر که فرهنگ لغت باید شامل همهٔ لغات مورد استفادهٔ عموم گویشوران یک زبان باشد، نظری جدید و متعلق به قرن نوزدهم میلادی است (Mugglestone. 2011).

البته بخش زیادی از مدخل‌های مفتاح‌الفضلا در فرهنگ‌های لغت فرس اسدی، قوّاس، دستورالافاضل، لسان‌الشّعرا و زفان گویا هم ضبط شده‌اند و یافتن کلماتی که مؤلف مفتاح‌الفضلا منحصراً آنها را انتخاب کرده و به فرهنگش افزوده، و نیز درک معیارها و چرایی این انتخاب‌ها، نیازمند تحقیقی دیگر است.

۳-۳. الگوهای مدخل‌سازی

در هر فرهنگ لغتی بعد از هر سرمدخل، شرح و تعریف سرمدخل می‌آید. در قسمت شرح، به این نکات مربوط به سرمدخل اشاره می‌شود: تلفظ، توضیحات در مورد معنی، گونه‌های دیگر سرمدخل، معادل‌های آن، نکته‌های دستوری و ریشه‌شناختی، ارجاع به منابع و شاهد مثال.

۱-۳-۳. شیوهٔ نشان دادن تلفظ

ذکر تلفظ در فرهنگ‌ها ضروری است؛ زیرا صورت مکتوب نمی‌تواند دقیقاً صورت ملفوظ را منعکس کند. از گذشته تا امروز برای نشان دادن تلفظ واژه‌ها روش‌های مختلفی چون استفاده از کلمات هم‌وزن و ذکر نوع حرکت حروف مرسوم بوده است (رضایی، ص۱۸۷). در فرهنگ مفتاح‌الفضلا شکل تلفظ ۶۲ درصد از واژه‌ها بیان شده و مؤلف از روش‌های گوناگونی برای نشان دادن تلفظ واژه‌ها استفاده کرده است. در ۸۰ درصد از این مدخل‌ها، مؤلف با ضبط حرکت روی خود کلمه تلفظ را نشان داده است[۱]. در بعضی موارد

۱. البته در اینجا فرض ما امانت‌داری کاتب است.

هنگامی که گونه‌های دیگری از سرمدخل را در تعریف می‌آورد، تلفظ گونه‌ها را با حرکت نشان می‌دهد؛ مثل «خَزری: آن‌که از شهر خزران باشد و خَزرانی نیز گویند». گاهی علاوه بر نشان دادن تلفظ سرمدخل به تلفظ مترادف یا معادل آن نیز با حرکات عربی اشاره می‌کند؛ حتی اگر آن معادل، به زبان عربی یا هندی باشد؛ مثل «خَبَزدُوک: کرم سرگین‌غلتانک که عرب آن را جُعَل خوانند و دَیلمَک نیز گویند»، یا «سُنبُل: گیاهی است مانند موی و خوش‌بوی که به هندوی چَهْرَه[1] گویند». در هفت درصد از مدخل‌ها تلفظ واژه با ذکر و بیان حرکت آن نشان داده می‌شود؛ مانند «برخ: به فتح باء بهره و بعضی از کل». در بعضی موارد هم دو تلفظ برای یک واژه ارائه شده است: «آمرغ: به فتح و ضم میم، قدر و قیمت». در ۱۲ درصد از مدخل‌ها مؤلف از روش ترکیبی ضبط حرکت و بیان کردن حرکت برای نشان دادن تلفظ واژه استفاده کرده است؛ در موارد زیر:

الف) وقتی به هر دو روش، همین تلفظ واژه را نشان می‌دهد؛ مثل «پَست: به فتح باء پارسی، کوتاه و چیزی بود که با زمین راست و برابر بود در بلندی و شیبی و هرچه ارتفاع ندارد».

ب) وقتی تلفظ دیگر واژه را ارائه می‌دهد؛ مثل «خَول: درّاج سپید که آن را کبک انجیر گویند و خُول به ضم خا و سکون واو نیز گویند و بعضی گویند جانوری مانند عصفور است که به تازی آن را صفرد خوانند و قیل به ضمّ خا و واو پارسی است اما بیشتر به فتحتین[2] خوانند». مؤلف گاهی حتی سه تلفظ متفاوت از یک واژه ارائه می‌دهد؛ مثل «خَنَشان: به سه فتحت، میمون و مبارک و بعضی به فتح خا و سکون نون گویند و قیل به کسر خا و سکون نون[3]».

پ) وقتی تلفظ دیگر یک واژه را ارائه می‌دهد که موجب تفاوت معانی واژه می‌شود؛

---

۱. حاشیهٔ زفان گویا: «کذاست؛ در مؤید: بال جهر»، ص۲۱۲.
In *Dictionary of Urdu, Classical Hindi and English* "Balchar: a medical plant of sweet odour" (John T. Platts, *A Dictionary of Urdu Classical Hindi and English*, H. Milforf, London, 1884).

۲. البته «خَوَل» علاوه بر معنی «درّاج سپید» به‌معنای «لاغر و ضعیف»، «خدمتکار» و غیره (رجوع شود به لغت‌نامهٔ دهخدا) هم می‌آید که مؤلف مفتاح‌الفضلا به آنها اشاره نکرده است.

۳. تلفظ این کلمه در لغت‌نامهٔ دهخدا «خُنْشان» است؛ ولی تلفظ مدخل «خنشا» با همین معنی در لغت‌نامه به دو صورت ضبط شده است: «خُنْشا» و «خِنْشا». در زفان گویا (ص ۱۵۳): «خنشان: به سه فتحت، مبارک و بعضی فرهنگیان به کسر خا و سکون نون گویند».

مثل «خُوا: به کسر مزه و به ضم آنچه بدان روز بگذرانند». امروزه برای این نوع واژه‌ها تعبیهٔ مدخل‌های متفاوتی در فرهنگ‌ها مرسوم است (همو، ص۱۸۸).

در کمتر از یک درصد از مدخل‌ها تلفظ واژه‌ها با کلمات هم‌وزن نشان داده شده است؛ مثل «شَنگُل: با کاف پارسی دزد و راهزن و به ضمّ شین نیز گویند و قیل بر وزن بُلبُل». البته هم روی این سرمدخل‌ها حرکت‌گذاری شده است، و هم روی خود کلمات هم‌وزن؛ به همین خاطر با این کار اشکال این روش (که اگر خواننده با تلفظ واژهٔ هم‌وزن آشنا نباشد، در فهم تلفظ واژه دچار مشکل خواهد شد) حل می‌شود و کلاً حرکت‌گذاری، مؤلف را از روش آوردن کلمات هم‌وزن بی‌نیاز می‌کند. مدخل «شَنگُل» با همین کلمهٔ هم‌وزن در لسان‌الشعرا[1] (که در آن نیز برای نشان دادن تلفظ، گاهی از الفاظ هم‌وزن سرمدخل استفاده شده و گاهی نیز شیوهٔ تلفظ توضیح داده شده است (فتح‌نیا طبری، ذیل لسان‌الشّعرا) نیز آمده است و به‌نظر می‌رسد که مؤلف مفتاح‌الفضلا این مدخل را از همان‌جا برداشته و خود از روش کلمات هم‌وزن استفاده نکرده است.

با اینکه پیش از این، از بهینه بودن و مطمئن‌تر بودن شیوهٔ حرکت‌گذاری سخن گفتیم؛ اما به‌سختی می‌توان صحت حرکت‌گذاری‌ها در مفتاح‌الفضلا را تأیید کرد؛ به‌دلیل بی‌دقّتی مؤلف یا کاتبان نسخ در حرکت‌گذاری‌ها، نمی‌توان چندان به‌درستی و سلامت آنها اعتماد کرد؛ مثلاً می‌توان به «اَرَج: بلندی و عظمت و بویا» در متن مفتاح‌الفضلا اشاره کرد که مؤلف در این مورد به‌جای تلفظ «اَرْج» به‌معنی «بلندی و عظمت»، به‌اشتباه از تلفظ «اَرَج» (که واژه‌ای عربی به‌معنی «بوی خوش و داروی خوش‌بوی» (دهخدا، ذیل واژه) است) استفاده نموده و مشخّص نکرده است که تلفظ این دو واژه فرق می‌کند. در برخی موارد نیز به تلفظ‌هایی خاص برمی‌خوریم که جالب توجه هستند؛ مثلاً «مَروارید» به‌جای «مُروارید» یا «بُپایی: باء دوم پارسی یعنی بمان و همیشه باش» که در آن، حرف «باء» تأکید مضموم ضبط شده است.

به‌هر حال با توجه به اینکه اسدی طوسی، قوّاس و محمد بن هندوشاه (مؤلف

---

۱. در لسان‌الشّعرا (ص ۲۳۲): «شنگل: وزن بلبل، دزد، راه‌زن، گویی ره‌زن آمده است»، در مدخل دیگر لسان‌الشّعرا (ص ۲۳۱): «شنگل: وزن جنگل، دزد، راه‌زن». در لغت‌نامهٔ دهخدا «شَنگُل» به‌معنی «دزد» و «شَنگَل» هم به‌معنی «غلّه» و هم به‌معنی «دزد» آمده است.

دستورالافاضل) از ضبط تلفظ کاملاً صرف‌نظر کرده‌اند (نذیر احمد۲، ص۱۹) و در لسان‌الشّعرا بیشتر از روش کلمات هم‌وزن استفاده شده، مفتاح‌الفضلا را می‌توان یکی از قدیمی‌ترین فرهنگ‌هایی دانست که در آن برای نشان دادن تلفظ ۸۰ درصد از مدخل‌ها از روش حرکت‌گذاری استفاده شده است. البته این سخن به شرطی صحیح است که خود مؤلف مفتاح‌الفضلا را عامل حرکت‌گذاری‌ها بدانیم. از طرف دیگر، چون در این فرهنگ به غیر از این روش، از شیوه‌های دیگری نیز برای نشان دادن تلفظ استفاده شده و برای بعضی از مدخل‌ها بیش از یک تلفظ ارائه شده است، گاهی معلوم نیست کدام‌یک از تلفظ‌های ارائه‌شده درست یا درست‌تر است. همچنین معلوم نیست که آیا مؤلف مفتاح‌الفضلا همهٔ این موارد (در توضیح شکل تلفظ) را خودش جمع‌آوری نموده یا آنها را از فرهنگ‌های مختلف گردآوری و رونویسی کرده و بدون تحقیق مجدّد در مورد درست یا غلط بودن آنها، این موارد را در کتاب خود آورده است.

بر موارد یادشده در مورد ویژگی‌های سرمدخل در مفتاح‌الفضلا این نکته را نیز باید افزود که در همهٔ موارد، هنگامی که کلمات فارسیِ دارای حروف «پ»، «چ»، «ژ»، «گ» سرمدخل هستند، مؤلف با عبارت‌هایی مانند «با باء پارسی»، «به جیم پارسی» و غیره به حروف فارسیِ آنها اشاره کرده است. او حتی گاهی به تلفظ فارسی مصوّت‌های «واو» و «یا»، و گاهی به تلفظ عربی حروفی چون: «ب»، «ج»، «خ»، «ز»، «ک»، «یا»، «واو»، و گاهی به مهمله یا معجمه بودن صامت‌هایی مثل «س»، «ش»، «ذ»، «ر»، «ز» و «غ» اشاره کرده است.

۲-۳-۳. تعریف و شرح معنای سرمدخل

در بیشتر مدخل‌های فرهنگ، پس از نشان دادن تلفظ سرمدخل، تعریف معانی آن می‌آید که گاهی با عبارت تعریف، مثل «یعنی»، یا عبارات تعریف عربی، مثل «اَی» و «قیل» شروع می‌شود. تعریف واژه‌ها و اصطلاحات، مسئله‌ای مهم و اساسی در فرهنگ‌نگاری به‌شمار می‌آید؛ چون مفهوم سرمدخل‌ها از طریق آن به خواننده منتقل می‌شود (رضایی، ص۱۹۰). برای رسیدن به این هدف، هم در گذشته و هم امروز، الگوهای مختلفی در فرهنگ‌نویسی وجود داشته و دارد. پیش از هر چیز، باید یادآور شد که کلمه‌ها در هر زبانی معمولاً بیشتر از یک معنی دارند؛ ولی در مفتاح‌الفضلا بیش از ۸۲

درصد از سرمدخل‌ها فقط با یک معنی تعریف شده‌اند. در منابع این کتاب نیز قضیه تقریباً بر همین منوال بوده است و به‌نظر می‌رسد که فرهنگ‌نویسان گذشته، کلمه‌هایی بیرون‌نویسی‌شده از متون ادبی را با همان یک معنی که در همان متن داشته ضبط می‌کرده‌اند. البته نباید از نظر دور داشت که در ۱۸ درصد از موارد در تعریف‌های مفتاح‌الفضلا، برای هر مدخل، دو یا سه یا بیش از سه معنی آورده شده است. این معانی مختلف، فقط با حرف عطف از هم جدا شده‌اند، مثل «باره: اسب و حصار و سوی و شهر و مشهور[1] شده و حجره و حجرهٔ بالای کوه و دست و باب و کرّت».

اصل دیگری که معمولاً فرهنگ‌نویسان در نوشتن فرهنگ آن را رعایت می‌کنند، تقدّم معانی اصلی بر معانی مجازی است (همو، ص۱۹۱). در مفتاح‌الفضلا گاه این اصل رعایت می‌شود و گاه نه. گاهی نیز تنها همان معنی مجازی که در بافت متن ادبی حاضر بوده، آورده می‌شود. در همین باره به این چند نمونه بنگرید:

الف) اشاره به‌معنی مجازی: «ناردان: دانهٔ نار و به استعاره شراب را و دندان را نیز گویند».

ب) معنی مجازی در آخر تعریف آورده شده ولی بدون اشاره به مجازی بودن آن: «دم‌لابه: غلتیدن و دم گردانیدن سگ زیر پای مربّی خود و ظاهر کردن اخلاص و هواخواهی با عجز تمام».

پ) معنی مجازی در ابتدای تعریف آورده شده است: «پندار: با باء پارسی تکبّر و خود را بزرگ و نیکو پنداشتن و به‌معنی دانستن و گمان بردن نیز آمده است».

ت) فقط معنی مجازی آورده شده است: «کِشتی: آن پیاله که بر شکل کشتی سازند».

از این گذشته، الگوهای تعریف معانی به‌کاررفته در مفتاح‌الفضلا را می‌توان به این دو گروه تقسیم کرد:

الف. تعریف معنی سرمدخل با استفاده از مترادف

طبق نظریه‌های جدید فرهنگ‌نویسی، در معنی کردن سرمدخل نباید از ترادف استفاده کرد؛ زیرا باید دانست که از نظر معناشناسی، کمتر دو کلمه‌ای در یک زبان کاملاً هم‌معنا

۱. رفان گویا (ص ۷۳): «باره: اسب و مشهور شده و حجره و حجرهٔ بالا».

هستند و تماماً مترادف به‌شمار می‌آیند (به نقل از رضایی، ص۱۹۰)؛ ولی در دورانی که مفتاح‌الفضلا و فرهنگ‌های پیشینش نوشته شده‌اند، هنوز روش استفاده از مترادف رایج بوده است. مؤلف مفتاح‌الفضلا گاه فقط یک مترادف برای سرمدخل آورده است و گاه چند مترادف؛ مثل «سارَخَک[1]: پشه»، یا «دَهرَه: تیغ و دشنه و خنجر».

در مواردی که سرمدخل چند معنی دارد، معمولاً مؤلف مفتاح‌الفضلا به آنها با مترادف اشاره کرده و توضیح بیشتری نداده است: «شَبان[2]: گوبان و قیل شپرک».

ب. توصیف و توضیح معنی سرمدخل

مؤلف مفتاح‌الفضلا گاهی نیز سعی کرده است مفهوم سرمدخل را با توضیحات کامل‌تری منتقل کند؛ مثلاً در نمونهٔ زیر، او نه‌تنها به توصیف نوع گُل پرداخته، بلکه از استعارات به‌کاررفته در شعر که به این گُل مربوط است نیز یاد نموده است: «بَنَفشه: سبزه‌ای است که در آب روید و منبر کبودرنگ دارد و خوش‌بوی و خم‌دار که وی را به رکوع و سجود و گوش و چشم و مراقبه نسبت کنند و به دوتایی و کبودی، و گویند کبود گلی است که اندکی به سرخی زند». مؤلف، در بعضی موارد، همراه با توضیح معنی سرمدخل، مثالی کاربردی نیز آورده است، که در فرهنگ‌نویسی امروزی نیز از این روش استفاده می‌شود: «آگور: با کاف پارسی، خشت پخته، چنانک گویند گچ آگور کرده‌اند یعنی بالای خشت گچ مالیده‌اند»، یا «اندوز: با واو پارسی حاصل و گردکننده و چیزی دورکننده، چنانک گویند فلان غم‌اندوز است یعنی غم دورکننده است». وی در مواردی دیگر برای توضیح معنی بهتر، از مثال یا تشبیه استفاده کرده: «دَدَه: جانوری درنده چون شیر و یوز و گرگ و جز آن»، یا «چارتاره: نوعی از ساز مطربان، مثل رباب». او گاهی همراه با توضیح معنی، مترادف سرمدخل را نیز ذکر نموده است؛ مثل «شاه‌سپرغم: به باء پارسی، سبزه است خوش‌بوی که آن را ریحان خوانند و سپرغم نیز گویند».

روش دیگری که برای انتقال مفهوم سرمدخل در مفتاح‌الفضلا به‌کار رفته، استفاده از

---

۱. در اصل این واژه دو تلفظ دارد: «سارخَک» و «سارَخک». در اینجا احتمالاً این دو تلفظ با هم ترکیب شده است.
۲ در لسان‌الشّعرا، «شبان فریوک» به‌معنی شب‌پرک آمده است، ص۲۲۹؛ فرهنگ قوّاس: «شبان و فریوک» به همین معنی، ص۶۱. ر. ک. حاشیهٔ قوّاس، ص۶۱.

متضاد سرمدخل است. بیان صورت متضاد واژه‌ها یکی از شگردهایی است که خواننده را در فهم معنی یاری می‌رساند (رضایی، ص۱۹۱)؛ مثلاً «تنگ: خروار و ضدّ فراخ»، یا «پود: به هر دو حرف پارسی، ضدّ تار، یعنی ریسمانی که از آن ماشوره می‌سازند و بدان می‌بافند». گاه مؤلف به‌جای بیان معنی سرمدخل، خواننده را به مدخلی هم‌معنا ارجاع می‌دهد؛ مثل «اوشنگ: همان آونگ است، یعنی معلّق». وی در مواردی که دو سرمدخل هم‌معنی پشت سر هم آمده‌اند، برای پرهیز از تکرار، از عبارت «مثله» برای تعریف استفاده کرده است: «یاوه: گم کردن راه و سخن فحش»، و سپس «یافه: مثله». در برخی موارد هم از تعریف مفصّل‌تر کلمه‌ها خودداری کرده و به ذکر یک ویژگی سرمدخل بسنده کرده است؛ مثل «مُردارسَنگ: نام دارویی است معروف»؛ یا فقط به واژهٔ «معروف» بسنده کرده است؛ مثل «سریش: به یای پارسی، معروف».

۱-۲-۳-۳. مشکلاتِ تعریف‌نویسی

در مفتاح‌الفضلا موارد دیگری نیز وجود دارد که در این موارد، تعریف سرمدخل‌ها ناکامل و مبهم به‌نظر می‌رسد؛ مثلاً در مواردی از اسم‌های خاصی یاد شده که معروف و معرفه نیستند و تعریف مؤلف از آنها بیش از حد مختصر است؛ مانند: «مَرس: نام مُغی است». این کلمه در لغت‌نامهٔ اسدی (ص ۲۰۰) و فرهنگ لسان‌الشّعرا[1] نیز با همین تعریف آمده است ولی معلوم نیست که این شخصیت از چه لحاظ معروف بوده که به‌عنوان سرمدخلی مستقل و شاخص، شایستگی حضور در فرهنگ لغت را یافته است[2]. نمونهٔ دیگری از این تعریف ناقص، «شوتن» است که تنها با ذکر «نام مردی» تعریف شده و همین توضیح ناکافی در زفان گویا (ص ۲۳۳) و شرف‌نامهٔ منیری (ص ۶۴۲) هم برای او آمده است؛ درحالی‌که همهٔ این فرهنگ‌ها نتوانسته‌اند تعریفی از شخصیت ناآشنای او به خواننده ارائه دهند[3].

---

۱. «بر وزن درس، نام مُغی است» (ص ۳۱۷).

۲. ظاهراً این مدخل به‌دلیل بیتی که اسدی در لغت فرس آورده است وارد فرهنگ‌های بعدی شده است. در لغت فرس چاپ اقبال (ص ۲۰۰) شعر از ابوالعباس به‌عنوان شاهد این واژه آمده است اما معنی آن روشن نیست: «و یا فدیتک امروز تو به دولت میر/ توانگریّ و بزرگی و مرس را جینی».

۳. ممکن است پسر گشتاسب باشد: پشوتن (ابراهیم قوام فاروقی، ص۲۳۳).

در مفتاح‌الفضلا، در مورد اسم‌های خاص مکان گاه اطلاعات کافی و کاملی ارائه نشده است؛ مثلاً «خرغون: نام شهری است». در لسان‌الشّعرا نیز این کلمه با همین تعریف آمده و مصحّح آن نذیر احمد می‌گوید: «در کتب لغت، حتی در لغت فرس درج است؛ اما کتب جغرافیا از ذکرش خالی است. در معجم البلدان قریه‌ای نزدیک سمرقند به نام خرغون مذکور است؛ اما نمی‌توان به‌درستی حدس زد که چرا فرهنگ‌نویسان فارسی به چنین نام‌هایی که نه دارای اهمیت ادبی و نه تاریخی و فرهنگی هستند، علاقه‌مندی پیدا کرده‌اند» (نذیر احمد۳، ص۳۷). به‌نظر می‌رسد در این‌گونه موارد، فرهنگ‌نویسان، این اسامی خاص را از خلال متون ادبی استخراج کرده‌اند و بدون آنکه تحقیقی در مورد آنها کرده باشند، صرفاً برای راهنمایی و کمک به مخاطبان خود به‌منظور درک کلّی معنای متون خاص، به ذکر معنی کلّی این سرمدخل‌ها اکتفا ورزیده‌اند. گاه مؤلف یا کاتبان مفتاح‌الفضلا معنی کامل سرمدخل را ننوشته‌اند (یا نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس افتادگی دارد)؛ مثل «ابریز: خالص»، که در واقع، «ابریز» به‌معنی «زر خالص» است، یا «اَژنواز: نام ضحّاک»، که تعریف درست آن باید «نام زن ضحاک» باشد؛ تعریفی که در دستورالافاضل (ص ۷۷) و شرف‌نامهٔ منیری (ص ۵۹) آمده است.

در بعضی موارد، تعریف‌های ارائه‌شده در مفتاح‌الفضلا درست و دقیق نیستند؛ مثل «ملکا: نام مردی صاحب مذهب ترسا بود و مجتهد و فقیه علوم دین ایشان بود». در حالت فعلی، به‌خاطر اشتباه در نوشتن تعریف، این‌گونه به‌نظر می‌رسد که این سرمدخل، نام شخص خاصی بوده است؛ درحالی‌که در حقیقت کلمهٔ «ملکا» به فرقهٔ مسیحی ملکائیه اشاره دارد و تصوّر اینکه ممکن است نام این فرقه از نام مؤسّس آن مأخوذ باشد، اشتباه خاقانی بوده است (به نقل از دهخدا، ذیل واژه). یا سرمدخلی دیگر در مفتاح‌الفضلا به ما می‌گوید: «سکزی: نام کوه رستم و ساکنان کوه را سکزیان گویند». در فرهنگ‌های زفان گویا (ص ۲۲۱) و شرف‌نامهٔ منیری (ص ۶۰۶) نیز همین کلمه عیناً با همین تعریف آمده است؛ ولی به‌نظر نذیر احمد: «سگزی را نام کوه دانستن، اشتباه فاحشی است. در اصل، سگزی منسوب است به سیستان، و این سیستان که نام قدیم آن سگزستان بوده، سکونت‌گاه قوم سگز بوده است» (نذیر احمد۱، ص۲۳ [۱]). گاهی نیز اطلاعات مندرج در

۱. حاشیهٔ زفان گویا (ص ۲۲۱): سگزستان محل سکونت قوم سکه بود که در تورات و کتیبه‌های آشوری سغز نام داشتند.

مفتاح‌الفضلا با اطلاعات فرهنگ‌های دیگر ناسازگار است؛ مثل «اصطرخ: نام شهری است در ولایت روم». در شرف‌نامهٔ منیری این مدخل به این معنی آمده است: «نام شهری در ایران زمین...» (ص ۴۰)، و همین معنی درست است.

۳-۳-۳. گونه‌های مختلف سرمدخل

مؤلف مفتاح‌الفضلا معمولاً بعد از تعریف معنی، گونه‌های دیگر سرمدخل، یعنی شکل‌های املایی مختلف آن را (البته اگر داشته باشد) معرّفی می‌کند؛ مثل «آزغ: آنچه از درخت خرما ببرند و آژغ به زای فارسی و آزوغ به واو نیز گویند». او گاهی دو شکل از املای یک کلمه را ذیل دو مدخل جداگانه ضبط می‌کند؛ مثل «پرگر» و «پرگار» به‌معنی «قلم آهنی که بدان دایره کشند». گاهی نیز شکل‌های مختلف مدخل را در خود سرمدخل می‌آورد؛ مثل «پایگاه و پایه‌گاه: به باء و کاف هر دو پارسی، مرتبه و صف نعال».

در فرهنگ‌ها واژه‌های هم‌نام یا هم‌آوا معمولاً بیش از یک‌بار سرمدخل می‌شوند. در مفتاح‌الفضلا نیز گاهی این اصل فرهنگ‌نویسی رعایت شده است؛ مثلاً «تفته» به‌معنی «گرم‌شده» و «تفته» به‌معنی «پردهٔ عنکبوت» که واژه‌هایی همنام هستند؛ یعنی املا و تلفظ آنها مشابه است؛ ولی معنای متفاوتی دارند، در دو مدخل جداگانه ضبط شده‌اند. مثال دیگر در این خصوص، «آذر» است که به دو معنی «آتش» و «ماه آذر» در دو مدخل جداگانه ضبط شده است. البته در مدخل «آذر: نام ماه پارسی و آن مدّت ماندن آفتاب در برج قوس است؛ این را پارسیان یک ماه شمرند و آذرماه گویند و نام پدر ابراهیم علیه السّلام»، «آذر» و «آزر» که نام پدر ابراهیم است، در یک جا ضبط شده‌اند با اینکه «آزر» و «آذر» نسبت به هم واژه‌های هم‌آوا، با تلفظ مشابه هستند و قاعدتاً باید مؤلف آنها را در دو مدخل جداگانه می‌آورد[۱]. البته در بیشتر موارد، در مفتاح‌الفضلا معانی واژه‌های همنام نیز زیر یک مدخل نوشته شده‌اند؛ مثل «پیس: باء و یاء هر دو پارسی، پیست و رنگ سپید با رنگ دیگر آمیخته و خرمای ابوجهل که از پوست او رشته سازند و زهر». در این فرهنگ،

۱. شاید این اشتباه مؤلف مفتاح‌الفضلا حاصل اشتباه فهمیدن تعریف همین مدخل در لسان‌الشّعرا (ص ۶۶.) باشد: «آذر: وزن آزر یعنی پدر خلیل، آتش». مؤلف لسان‌الشّعرا، «پدر خلیل» را برای معنا کردن کلمهٔ هم‌وزن (آزر) آورده است نه در تعریف سرمدخل «آذر».

حتی هنگامی که یک واژهٔ فارسی و یک واژهٔ عربی امـلا و تلفـظ یکسـانی دارنـد، زیـر یـک مدخل نوشته شـده‌اند؛ مثـل «رَش: بـازو و مسـافت میـان دو دسـت چـون فـراز کنـی و... سرشک باران خرد قطره...». «رَش» به‌معنی «سرشک باران» عربی است.

دگرآواهـا[1]، کـه معنـا و تلفـظ متفـاوتی دارنـد و فقـط امـلای آنهـا مشـابه اسـت، در مفتاح‌الفضلا معمولاً به‌صورت سرمدخل‌های مستقل آورده می‌شوند؛ مثل «بُرخ: بـه ضـمّ با، شبنم و افشک» و «بَرخ: به فتح با، بهره و بعضی از کُـل» کـه دو مـدخل جـدا هسـتند. گاهی بین این لغات فاصله افتاده است و مؤلف، آنها را یکی بعد از دیگری ننوشـته اسـت. در فرهنگ‌های قبلی، مثل فرهنگ قوّاس (نذیر احمد۲، ص۵۳) و لسان‌الشّعرا (همو۳، ص۳۷) نیز این نوع کلمه‌ها جداگانه در سرمدخل‌های مستقل ضبط شده‌اند. گاهی نیز دو اسـم، که یکی از آنها اسم مشتق و دیگری اسم مرکّب است و یک جـزء مشـترک در سـاختار آنهـا به‌کار رفته است، در یک سـرمدخل ضـبط شـده‌اند؛ مثـل «چَراغـواره و چَراغ‌پایـه: بـه بـاء پارسی مثل طاق که در وی چراغ نهند».

گونهٔ دیگری از سرمدخل‌ها در مفتاح‌الفضلا وجود دارند کـه معـانی آنهـا یکـی اسـت؛ ولی شکل نوشتاری آنها فـرق می‌کنـد؛ مثـل «دَریُـوزه: جسـتن از درهـایی یعنـی گدیـه و دَروِیزه نیز آمده است». گاهی ایـن شـکل‌های متفـاوت یـک کلمـه زیـر یـک مـدخل آورده می‌شوند و گاهی جدا، مثل «چَپدان» و «چَپدار» به‌معنی «سرموزه» که در دو مدخل جدا ضبط شده‌اند و احتمالاً یکی از آن دو حاصل تصحیف دیگری است.

در گروه این نوع سرمدخل‌ها بخشی از آنها تصحیف هستند؛ یعنی کلمه‌هایی هستند که به‌علت کم و زیاد شدن نقطه‌های هـر واژه یـا جابـه‌جایی حـروف واژه از صـورت اصـلی خود دور شده‌اند (رضایی، ص۱۹۳). این اشتباهات، هم به‌خاطر خطـاخوانی منـابع توسّـط مؤلفان فرهنگ‌ها و ازجملـه مؤلـف مفتاح‌الفضـلا و هـم بـه‌خاطر بی‌دقّتـی کاتبـان بعـدی به‌وجود آمده‌اند. فرهنگ‌های هم‌دورهٔ مفتاح‌الفضلا تصحیف زیاد دارند که از یک فرهنـگ به فرهنگ‌های دیگر انتقال می‌یافتـه و تکـرار می‌شـده اسـت؛ مـثلاً «تبخالـه» و «بتخالـه» به‌معنی «تبشی که بر روی از تب آن برآید» که ظاهراً شکل اول درسـت اسـت. یـا «پـون» و

1. Heteronym .

«یون[۱]» به‌معنی «نمدزین» که شکل اول احتمالاً تصحیف است. یا «ریکاسه» و «زکاشه» و «جکاشه» به‌معنی «خارپشت» هر سه در سرمدخل‌های جداگانه ضبط شده‌اند و معلوم نیست کدام شکل درست است[۲].

۴-۳-۳. نکته‌های دستوری و زبان‌شناسی

فقط در کمتر از دو درصد از مدخل‌های مفتاح‌الفضلا نکته‌های مختلف دستوری ذکر شده‌اند. این میزان، نسبت به معیارهای فرهنگ‌نویسی امروزی که براساس آنها زیر هر مدخل به کاربرد نحوی و ساختمان صرفی آن هم اشاره می‌شود، مقدار اندکی است (به نقل از رضایی، ص۱۸۹). در مدخل‌های مفتاح‌الفضلا گاهی به چند صورت مختلف صرفی یک کلمه اشاره می‌شود؛ مثلاً در مدخل «آور: آرنده و یقین و بیار و صاحب چیزی، چنانک گویند دلاور و جنگ‌آور، و این لفظ مفرد در ترکیب نیاید الا مرکّب»، به رده‌های واژگانی مختلف سرمدخل، یعنی صفت فاعلی، اسم، صیغهٔ فعل امر و پسوند دارندگی و روش استفاده از آن در ساختار کلمه اشاره شده و برای توضیح بهتر، چند مثال کاربردی آمده است. معمولاً رده‌های واژگانی مختلف در مفتاح‌الفضلا جداگانه ضبط نمی‌شوند و در یک مدخل می‌آیند؛ «افروز: با واو پارسی روشن‌کننده و سوزنده و به‌معنی امر نیز آمده است، یعنی روشن کن و بسوز». و در این مدخل نیز مترادفات سرمدخل به همین صورت صرفی ارائه شده‌اند. گاهی در یک مدخل، هم به‌صورت صرفی یک کلمه و هم به مقولهٔ صرفی آن اشاره شده است؛ مثل «پاش: به باء پارسی، به‌معنی اسم فاعل است یعنی ریزنده و افشاننده و به‌معنی امر اَی بریز و بیفشان نیز آید»، یا «سُپُوزی: با باء و واو پارسی، اَی به عنف درآری از تصاریف فعل از سُپُوختن آید چنان‌که دُوزی از دوختن». در بعضی از موارد هم به ساختار کلمه اشاره شده است؛ مثل «آزوَر: نیک حریص، و این لفظ مرکّب است نه مفرد».

گاهی مؤلف مفتاح‌الفضلا به لزوم سازگاری مقوله‌های دستوری سرمدخل و مترادف

---

۱. لغت فرس: به تصحیح اقبال (ص ۳۷۳)، فقط «یون» را دارد. در قواس (ص ۱۷۶) «پون» ضبط شده است.
۲. قدیمی‌ترین نسخهٔ فرهنگ اسدی «ریکاسه» را دارد (دهخدا، ذیل ریکاسه).

آن توجه نکرده و همین امر در برخی موارد به ایجاد اختلاف بین صورت‌های سرمدخل و مترادف آن منجر شده است؛ مثلاً مؤلف این فرهنگ، در مدخل «آهَنْج: انداختن»، بن مضارع را به مصدر معنی کرده است. یا در مدخل «اَلْفَخْت: گِرد کردن و این طریق امر است اَی گِرد کن و جمع کن» بن ماضی را مصدر و فعل امر معنی کرده است[1]، یا در مدخل «درآویز: درافتاد و جنگ» بن مضارع را بن ماضی معنی کرده است.

مؤلف مفتاح‌الفضلا در فراهم آوردن و انباشتن گونه‌های مختلف کلمات و تلفظ آنها بسیار کوشیده؛ اما گاهی بدون توجه به اینکه کدام گونه درست یا غلط است، آنها را به‌عنوان مدخل در فرهنگش آورده است. البته در بعضی موارد، مؤلف به گونهٔ درست کلمه نیز اشاره می‌کند؛ اما باز شکل غلط آن را در جای سرمدخل ضبط می‌نماید؛ مثلاً «بشنیر: بوماذران و به زای معجمه لغتی اصح است»، یا «فَسیکه: گلهٔ اسبان و ستوران و شکاری و در بعضی نسخ صحیح فَسیله به لام آورده است» یا «جَبجَله: یخ که بر روی جوی می‌شود و چون مردم بر او بگذرد، از خشکی در آن بیفتد و هیچ حرکت نتواند کرد و پای‌لخشان می‌رود، و با هر دو جیم و با باء پارسی بیشتر خوانند و در نسخه به دال نبشته است جَبجَده». مرجع و منبع مواردی از این دست نیز نامشخّص است؛ مثلاً مدخل «فسیکهٔ» مذکور، در فرهنگ‌های اسدی، قوّاس و لسان‌الشّعرا، به‌درستی «فسیله» ضبط شده است (اسدی طوسی، ص۴۴۵؛ فخرالدین مبارکشاه، ص۷۳؛ عاشق، ص۲۵۹).

۵-۳-۳. نکاتی مربوط به ریشه‌شناسی

ریشه‌شناسی شامل اطلاعاتی است دربارهٔ چگونگی پیدایش و ساختار هر واژه. ریشه‌شناسی همچنین تاریخ تحوّل واژه و معانی را نشان می‌دهد. فرهنگ‌نویس یا ریشه‌شناس، روابط بین صورت کنونی مدخل و صورت یا صورت‌های قدیمی و در نهایت ریشهٔ اصلی آن را کشف می‌کند (به نقل از رضایی، ص۱۸۸). حقیقت آن است که مؤلف مفتاح‌الفضلا در این فرهنگ، چندان به مباحث ریشه‌شناختی نپرداخته است و در فرهنگ او فقط به چند مورد در این خصوص برمی‌خوریم؛ مانند: «زکال: انگشت سوخته

۱. احتمالاً با فعل «خفتیدن» قابل قیاس است؛ زیرا بن مضارع و امر آن «خفت» است.

که به تازی فحم خوانند و به زای پارسی نیز گویند، و گفته‌اند که لفظ زکال به زبان ارمنی است و به‌جای زاء نون و به کاف پارسی نیز خوانند». در زفان گویا نیز به ارمنی بودن این کلمه اشاره شده است؛ اما به‌نظر نذیر احمد معلوم نیست این اطلاع بر چه مأخذی مبتنی است (نذیر احمد۱، ص۱۹۴).

گاه مؤلف مفتاح‌الفضلا به تجزیه و تحلیل ساختار واژه می‌پردازد؛ مثل «رُه: سیرت و پارسایی و گرایش به نیکی، و از اینجاست که زاهد ترسایان را رهبان گویند»، هرچند به‌نظر نمی‌رسد که این تحلیل درست باشد.

۶-۳-۳. اصطلاحات عامیانه

گاهی مؤلف مفتاح‌الفضلا بعد از ذکر تعریف معنی سرمدخل، اصطلاح عامیانه را به‌عنوان معادل سرمدخل می‌آورد؛ مثلاً «نُوشه [۱]: قوس قزح که آن را عوام کمان رستم گویند»، یا «پَرغول: باء و واو هر دو پارسی دلیدهٔ گندم و حلوایی که عامّهٔ خلق آن را افروشه خوانند...». همچنین گاهی مؤلف به اختلافاتی که بین تلفظ رسمی- ادبی و کاربرد گفتاری واژه وجود دارد اشاره می‌کند؛ مثلاً در این مدخل: «تُود: نام درختی است که میوهٔ شیرین بار آرد و برگ‌های او کرم پیله می‌خورند و ابریشم در شکم او می‌شود و عوام توت گویند».

۷-۳-۳. معادل‌های عربی و هندی

در نُه درصد از مدخل‌های مفتاح‌الفضلا بعد از تعریف معنی سرمدخل، معادل غیرفارسی آن می‌آید. اولین فرهنگی که معادل‌های هندی در آن درج شده، فرهنگ قوّاس است و در فرهنگ‌های بعد از آن، تعداد معادل‌های هندی بیشتر شده است. این عنصر در لسان‌الشّعرا بسیار بیش از سایر فرهنگ‌هاست (فتحنیا طبری، ذیل «لسان‌الشّعرا»). در مفتاح‌الفضلا ۵۳ درصد از معادل‌های غیرفارسی، معادل‌های عربی‌اند، ۳۷ درصد معادل‌های هندی‌اند، و ۱۰ درصد از مدخل‌ها نیز، هم دارای معادل عربی و هم واجد

۱. لغت فرس، ص۴۴۱؛ فرهنگ قواس، ص۲۲؛ لسان‌الشعرا، ص۳۳۷: «نوسه» ضبط شده است.

معادل هندی‌اند؛ مثل «بابونه: شکوفه که به هندوی آن را کونپیل[۱] گویند و به تازی بابونج خوانند». در برخی موارد مؤلف اشاره نمی‌کند که معادل متعلّق به کدام زبان است؛ مثل «چاپاتی: به باء پارسی، نانی خرد که آن را رغیف گویند». «رغیف» کلمه‌ای عربی است. گاهی نیز در مفتاح‌الفضلا به‌جای تعریف معنی سرمدخل، فقط معادل غیرفارسی آن آمده است؛ مثل «راف: جایتیری». «جایتیری» که شکل درست آن «جاوتری» است، کلمه‌ای هندی است به‌معنی چوب[۲].

۸-۳-۳. شاهد مثال

در لغت فرس و فرهنگ قوّاس، بعد از تعریف معنی سرمدخل، معمولاً شاهد مثالی از متون نظم فارسی می‌آید. شاهد مثال، نوعی مدخل فرعی است که برچسب کاربردی دارد (شریفی و فخام‌زاده، ص۱۰۸) و ذکر آن برای مدخل‌ها در فرهنگ دارای اهمیت خاصّی است. هر شاهد خوب می‌تواند نقایصی را که در تعریف معانی لغات پیش آمده، جبران کند (رضایی، ص۱۹۲)؛ ولی این روش در فرهنگ‌نویسی فارسی در شبه‌قاره برای مدتی کم‌رنگ شد و در فرهنگ‌هایی مانند دستورالافاضل، لسان‌الشّعرا و خود مفتاح‌الفضلا تقریباً شاهد مثالی نیامده است. در مفتاح‌الفضلا فقط به یک شاهد برمی‌خوریم: «نسترن: گلی است در ملک بالا به غایت زیبا چنانک شهاب مهمره گوید: ساق و سرین و سینه و سیما و ساعدت/ سیماب و سیم و سوسن و نسرین و نسترن». اسم شاعر، شهاب‌الدین مهمرهٔ بداؤنی[۳] در مقدمهٔ فرهنگ ذکر نشده است. لازم به یادآوری است شادی‌آبادی، مؤلف مفتاح‌الفضلا، در آثار دیگر خود، یعنی شروح خاقانی و انوری، از شاهد مثال فراوان استفاده کرده است. با

---

۱. زفان گویا، ص۷۳: کونپله.
In *Dictionary of Urdu, Classical Hindi and English* "Konpal: an opening bud, an unblown flower, a new leaf just sprouting…" (John T. Platts, *A Dictionary of Urdu Classical Hindi and English*, H. Milforf, London, 1884 .)

۲. شرف‌نامهٔ منیری، ص۴۸۴؛ لسان‌الشعرا، ص۱۸۸: «راف: وزن کف جای بتری»؛ در زفان گویا، ص۱۸۱: «جابتری».
In *Dictionary of Urdu, Classical Hindi and English* "Jawatri: mace (the spice) " (John T. Platts, *A Dictionary of Urdu Classical Hindi and English*, H. Milforf, London, 1884 .)

۳. برای اطلاع بیشتر نک: رحیم‌پور، ص۱۵۷-۱۸۴.

این حساب، این احتمال دور از ذهن نیست که مفتاح‌الفضلا در شکل اصلی‌اش دارای شاهد مثال بوده؛ اما آنها را بعداً از متن کتاب برداشته باشند.

البته همان‌طور که قبلاً هم گفتیم، مؤلف این فرهنگ در غیاب شاهد مثال، از ذکر مثال برای نشان دادن کاربرد سرمدخل در جمله غافل نبوده است؛ مثل «کانه: کسی چون با کسی پسری و پدری همی‌کوشد، گویند کانه می‌کند[۱]».

۹-۳-۳. اشاره به منابع در مدخل‌ها

در دورهٔ اول فرهنگ‌نویسی فارسی در شبه‌قاره، یکی از مهم‌ترین روش‌ها برای تدوین فرهنگ، استفاده از فرهنگ‌های قبلی بود و از همین‌رو مؤلفان گاهی در متن فرهنگ خود به منابع قبلی اشاره می‌کردند؛ مخصوصاً وقتی که قصد داشتند گونه‌های دیگری از یک سرمدخل، یا تلفظ متفاوت آن، یا معنی جدید آن را معرفی کنند. مؤلف مفتاح‌الفضلا علاوه بر ذکر منابع خود در مقدمهٔ کتاب، در کمتر از یک درصد از مدخل‌ها به چند کتاب و چند فرهنگ‌نویس دیگر، که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم از آنها استفاده نموده، اشاره کرده است؛ ازجمله اسدی طوسی («اُوْرْمَزْد: مشتری، و اسدی گوید اول روز از ماه پارسیان است و آن را هُوْرمُزد و هُرمُزد و اَوْرمُزد نیز گویند[۲]»)، فخر قوّاس («شال: گلیم خرد، و فخر قوّاس گوید که شال نمدی که زیر برگستوان کنند یعنی جل نمد که زیر برگستوان کنند». این کلمه در نسخهٔ نذیر احمد نیست؛ ولی در زفان گویا با همین تعریف آمده است[۳])، رسالةالنّصیر («بِکْماز: به کسر باء، مهمانی شراب و نبیذ و غم و اندوه و این در رسالةالنّصیر است. و گویند سیکی باشد برکرده (کذا) مهمانی»)، لسان‌الشّعرا («پُژول: با هر سه حرف پارسی، پستان نرم، و در لسان الشّعرا نارپستان مسطور است و فندق که بدان بازی کنند»)، شاهنامه («برگاشت: به کاف پارسی، برگشته است در شاهنامه») و

۱. البته می‌توان این شکل از تعریف را به تعریف کاربردی تعبیر کرد که در برخی فرهنگ‌های معاصر به جای تعریف از آن استفاده می‌شود.

۲. اسدی طوسی (ص ۹۴): «یکی اول ماه پارسیان است، دیگر مشتری است»؛ بدرالدین ابراهیم (ص ۱۷): «ستاره که آن را مشتری گویند، اسدی گوید: اورمزد اول روز پارسیان است یعنی اول روز از ماه، و او را هورمزد و هرمزد و اورمز نیز گویند».

۳. بدرالدین ابراهیم: گلیمی خرد، و فخر قوّاس گوید: شال نمدی که زیر برگستوان کنند، الخ، ص۳۳۱.

فردوسی («بَبر بَیان: نـام قبـای رسـتم و دیبـای مـنقّش یعنـی جوشـن کـه در روم بافنـد و فردوسی گوید خفتان رستم یعنی جوشن رستم که پلنگینه بود»).

در آخـرین مـورد، منظـور از «فردوسـی» احتمـالاً فرهنگ‌نامـهٔ فردوسـی بـوده اسـت کـه نخستین‌بار بدر ابراهیم در فرهنگ خود زفان گویا شرح برخی واژه‌ها را از ایـن فرهنـگ نقـل کرده است (خطیبی، ص۴۳). در زفان گویا زیر همین سرمدخل «ببر بیان» نیز به همین منبـع اشاره شده است: «نام قبای رستم دستان است و گویند ببر بیان دیبای منقّش که هـر زمـان رنگی دیگـر نمایـد، در روم بافنـد، و فردوسـی گویـد خفتـان رسـتم یعنـی جوشـن رسـتم کـه پلنگونه بود» (بدرالدین ابراهیم، ص۶۹). البتـه در فرهنـگ زفـان گویـا، فقـط در یـک مـورد ذیـل مـدخل «تلـک» اسـم کامـل مأخـذ یعنـی فرهنگ‌نامـهٔ فردوسـی آمـده اسـت: «ادرک، و در فرهنگ‌نامـهٔ فردوسـی اسـت: تلـک دانـه‌ای باشـد کـه بـه تـازی آن را جلبـان گوینـد» (همـو، ص۱۰۸). در بقیهٔ موارد، مؤلف زفان گویا پس از ذکر «در فردوسی است» یا «فردوسـی گویـد» به شرح واژه‌ها می‌پردازد که بی‌گمان، مراد مؤلف همان فرهنگ‌نامهٔ فردوسی است؛ منبعـی که اکنون نه از آن نسخه‌ای در دست است و نه نام مؤلفش را می‌دانیم (خطیبی، ص۴۳).

بعد از تألیف زفان گویا، برخی از فرهنگ‌نویسان فارسی، ازجمله مؤلـف مؤیّدالفضـلا و مدارالافاضل با همان کلیشه‌های «در فردوسی است» یا «فردوسی گوید» بـه فرهنگ‌نامـهٔ فردوسی استناد کرده‌اند؛ ولی به‌نظر می‌رسد که مأخـذ آنـان نـه اصـل فرهنگ‌نامـه، بلکـه فرهنگ زفان گویا بوده باشد (همو، ص۴۴). این را دربارهٔ مفتاح‌الفضلا نیـز می‌تـوان گفـت. البته در این فرهنگ، فقط همین یـک مـورد مـدخل «ببـر بیـان» وجـود دارد کـه در آن بـه فرهنگ‌نامهٔ فردوسی اشاره شـده اسـت و در بقیـهٔ مـوارد عبـارات «در فردوسـی اسـت» یـا «فردوسـی گویـد» احتمـالاً حـذف شـده اسـت؛ مـثلاً همـان مـدخل مـذکور «تلـک» در مفتاح‌الفضلا به این صورت شرح شده است: «ادرک و دانه کـه بـه تـازی جلبـان خواننـد و هندوی لوبیا[1] گویند»، که در آن عبارت «در فرهنگ‌نامهٔ فردوسی است» حذف شده است

۱. در فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی ذیل مدخل لوبیا: «ظاهراً از طریق آرامی: lwby', از اصل یونانی [: λοβια] گرفته شده است»؛ همچنین: «سنسکریت: lobhya- (مشتق است از فارسی) » (حسن‌دوست، ج ۴، ذیل واژه) شاید مؤلف مفتاح‌الفضلا نمی‌دانسته که در زبان فارسی نیز همین کلمه به‌کار می‌رود. در لغت‌نامهٔ دهخدا به نقل از ابوریحان ذیل مدخل لوبیا آمده است «: حکیم مؤمن در تحفه آرد: لوبیا مؤلف تذکره گوید: لغت هندی است و به یونانی سیاهن (سلیمین) و به عربی (ظ. به عبری) فریقا نامند».

و به‌جای آن معادل هندی آمده است، یا در مثال دیگر: «دَهاز: به فتح و کسر دال، بانگ و فریاد و غار و دره، و قیل به کسر دال بانگ و فریاد، و به فتح دال غار و دره»؛ درحالی‌که در زفان گویا این مدخل به این صورت آمده است: «به فتح و کسر، بانگ و فریاد، و در فردوسی گوید: دهاز غار و دره» (ص ۱۶۶).

در اینجا باید نکتهٔ دیگری را یادآور شد؛ مدخل «بکماز» که مؤلف مفتاح‌الفضلا در تعریف آن به رسالةالنّصیر اشاره کرده است، در لسان‌الشّعرا و زفان گویا نیز با همین معنی و با همین ارجاع به رسالةالنّصیر آمده است[1]. پس می‌توان نتیجه گرفت اشارهٔ مؤلف به یک منبع، لزوماً به‌معنای مراجعهٔ وی به آن کتاب نیست؛ بلکه باید بیشتر احتمال داد که او به‌طور غیرمستقیم و از طریق فرهنگ‌های دیگر با منبع ذکرشده سر و کار داشته است. البته در بیشتر موارد، ذکری از منابع نقل‌قول‌ها در مفتاح‌الفضلا نمی‌یابیم؛ حتی اگر مؤلف، سرمدخل و تعریف آن را عیناً از کتاب دیگر برداشته باشد و بدون هیچ تغییری مدخل فرهنگ خود کرده باشد؛ مثلاً در مفتاح‌الفضلا مدخل «الوا: صبر که آن را هندوی کنوار[2] گویند»، درست به همین شکل در لسان‌الشّعرا آمده است: «الوا: وزن ابقا، صبر که به هندوی کنوار گویند» (ص ۶۱). این مدخل در فرهنگ قوّاس (ص ۴۳) و دستورالافاضل (ص ۷۶) نیز ذکر شده؛ اما فقط در لسان‌الشّعرا معادل هندی آن آورده شده است.

گاهی مؤلف مفتاح‌الفضلا با آنکه به منبع خود در مدخل اشاره کرده؛ نقل قول دقیقی ندارد؛ مثلاً: «کَبُودَر: کرمی خرد است که در شب پیدا باشد و گویند کرمی خرد است که ماهی خورَد و اسدی گوید کرمی باشد که به خود اندر آب رود». در لغت فرس چاپ اقبال، این مدخل به این صورت آمده است: «کبودر: کرمکی بود خرد در آب، خورش او ماهی خرد بود» (ص ۱۶۰)؛ اما تعریف مفتاح‌الفضلا در ذیل این مدخل، به تعریف همین مدخل در زفان گویا بیشتر شباهت دارد: «کرمی خرد است، در شب باشد، و گویند کرمی خرد است که ماهی خورد، و در اسدی است: کرمی باشد که به خود اندر آب رود» (ص ۲۷۱).

---

۱ در لسان‌الشّعرا (ص ۹۴): «بگماز: بر وزن ابراز، یعنی جدا کردن، مهمانی شراب و نبیذ و غم و اندوه، و این در رسالةالنّصیر است». در زفان گویا (ص ۵۶): «مهمانی شراب و نبیذ و غم و اندوه، و این در رسالةالنّصیر است. نیز گویند سیکی باشد».

2. In *Dictionary of Urdu, Classical Hindi and English* "Ghikanwar: the medicinal plant Aloe perfoliata" (John T. Platts, *A Dictionary of Urdu Classical Hindi and English*, H. Milforf, London, 1884).

که بخش اول تعریف، احتمالاً از لسان‌الشّعرا وام گرفته شده است: «کرمی خرد است، در شب باشد» (ص ۲۶۹).

گاهی مؤلف به‌جای ذکر دقیق عنوان منبع، از عباراتی چون «در نسخه»، «در بعضی نسخه»، «به لغتی»، «در بعضی فرهنگ‌نامه»، «در کتب فرس» و غیره سود می‌جوید؛ مثلاً «آسْغَدَه: هیزم نیم‌سوخته، و به لغتی ممدود است و به فتح سین و سکون غین، و در بعضی نسخه به شین معجمه آورده است». البته در بعضی موارد می‌توان حدس زد مقصود وی از عبارت «در فرهنگ‌نامه است»، فرهنگ‌نامهٔ قوّاس است، که در زفان گویا نیز با همین عبارت از آن یاد شده است (نذیر احمد۱، ص۱۰)؛ مثلاً مؤلف مفتاح‌الفضلا می‌نویسد: «بَردَک: افسانه و لغز و جنسی است از معمّا و بعضی به ضمّ باء گویند و در فرهنگ‌نامه است نَردَک به نون، لغز و افسانه». در زفان گویا نیز همین مدخل به این شکل آمده است: «افسانه و لغز که جنسی است از معمّا و بعضی به ضمّ باء گویند و در فرهنگ‌نامه است نردک به نون، لغز و افسانه» (ص ۶۲). در فرهنگ قوّاس چاپ نذیر احمد، این دو کلمه در دو سرمدخل جداگانه ضبط شده‌اند؛ به این صورت: «کردک و بردک: افسانه» و «نردک و چربک: لغز و چیستان[۱]» (ص ۱۸۸).

نمونه‌های فوق نشان می‌دهند که در بعضی از موارد، شباهت زیادی بین مدخل‌های مفتاح‌الفضلا، لسان‌الشّعرا و زفان گویا، که مؤلف مفتاح‌الفضلا در مقدمهٔ فرهنگش آن (زفان گویا) را به‌عنوان منبع خود ذکر نکرده و در متن فرهنگ نیز به آن اشاره‌ای نکرده است، وجود دارد. همچنین از قرائن این‌گونه برمی‌آید که به احتمال زیاد، مؤلف مفتاح‌الفضلا مستقیماً از فرهنگ‌های اسدی و قوّاس یا رسالة‌النّصیر استفاده نکرده است، و بیشتر دو فرهنگ لسان‌الشّعرا و زفان گویا محل رجوع او بوده‌اند. البته روشن است که ارزیابی مقایسه‌ای و جامع فرهنگ‌های این دوره (فرهنگ‌هایی چون دستورالافاضل، لسان‌الشّعرا، بحرالفضائل، زفان گویا، ادات‌الفضلا، مفتاح‌الفضلا، شرف‌نامهٔ منیری و مؤیّدالفضلا و غیره) نه در مجال مقالهٔ حاضر می‌گنجیده و نه در حیطهٔ موضوعی آن قرار داشته است؛ اما بررسی علمی اینکه منابع اصلی و اولیهٔ این فرهنگ‌های هم‌دوره، کدام مرجع‌ها و

۱. در هر حال، در میان نردک و بردک، یکی از آن دو مصحف است (نذیر احمد۲، ص۳۳).

آبشخورها بوده‌اند و مؤلفان این فرهنگ‌ها تا چه حد به نقل محتوای فرهنگ‌های پیشین (اعم از سرمدخل‌ها و تعاریف) اکتفا نموده‌اند و چه‌قدر بر محتوای آن منابع پیشین افزوده‌اند، اهمّیت بسیاری دارد و باید لزوم اهتمام به چنین تحقیقی در آینده را به پژوهشگران نسخه‌شناسی و فرهنگ‌نگاری تاریخی، یادآور شد.

نتیجه‌گیری

از لحاظ نوع دستوری، ۷۶ درصد از سرمدخل‌های مفتاح‌الفضلا را اسم‌ها، ۱۷ درصد را صفات، پنج درصد را افعال و دو درصد را گروه‌های دیگر دستوری، ازجمله قیدها، ضمیرها و پسوندها تشکیل می‌دهند. سرمدخل‌های این فرهنگ، معمولاً به‌صورت ساده و بسیط ضبط شده‌اند؛ ولی استثنائاتی هم دراین‌باره وجود دارد؛ مثلاً اسم گاهی به‌صورت جمع، و فعل گاهی در صیغه‌های مختلف آمده است. تعداد سرمدخل‌های بهر اول مفتاح‌الفضلا، مطابق نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس، ۵۱۶۶ کلمه است. با اینکه شمار مدخل‌های این فرهنگ، بسیار بیشتر از تعداد مدخل‌های فرهنگ‌های قبل از آن است، با بررسی کیفیت مدخل‌های مفتاح‌الفضلا درمی‌یابیم هدف مؤلف، تدوین فرهنگ جامع زبان فارسی نبوده و او فقط کوشیده است کلمه‌هایی را که برای خوانندگان غیرفارسی‌زبان معروف نبوده‌اند گردآوری و معنی کند. بخشی از سرمدخل‌های مفتاح‌الفضلا از فرهنگ‌های قبلی گرفته شده‌اند، که به‌نظر می‌رسد این فرهنگ‌ها (امثال لغت فرس یا فرهنگ قوّاس) نیز براساس همین معیار، یعنی مشهور نبودن معنای کلمه، تدوین شده باشند. توجه به استثناهای مذکور (که در لغت فرس و پیروان آن وجود دارد و با معیارهای فرهنگ‌نویسی عمومی امروز سازگاری ندارد)، گویای این نکته است که ضبط مدخل‌های نامشهورتر، بدون توجه به شکل دستوری آنها، به همان صورتی که در متن منبع آمده بوده‌اند، اتفاق افتاده است.

از لحاظ مدخل‌سازی، در مدخل‌های مفتاح‌الفضلا، به‌جز نشان دادن تلفظ، تعریف معانی، آوردن شاهد مثال و اطلاعات مربوط به دستور و ریشه‌شناسی (که در فرهنگ‌نویسی معاصر نیز معمول هستند)، به عناصری جدید و متفاوت نیز اشاره شده است؛ ازجمله گونه‌های دیگر کلمه، اصطلاحات عامیانه، معادل‌های غیرفارسی و منابع

فرهنگ. بدین‌ترتیب، مدخل‌های مفتاح‌الفضلا را (نسبت به مدخل‌های فرهنگ‌های اولیهٔ زبان فارسی که در آنها تا این اندازه به ضبط تلفظ، معانی دیگر سرمدخل، گونه‌های دیگر آن، معادل‌هایش در زبان عامیانه و معادل‌های غیرفارسی آن، نکته‌های دستوری و ریشه‌شناسی توجه نشده است) مفصّل‌تر، کامل‌تر و دقیق‌تر می‌یابیم. در ۸۰ درصد از مدخل‌های مفتاح‌الفضلا تلفظ واژه به شیوهٔ حرکت‌گذاری نشان داده شده است. نُه درصد از مدخل‌های این فرهنگ، معادل‌های غیرفارسی دارند و در دو درصد از مدخل‌ها نکته‌های دستوری یا ریشه‌شناسی مطرح شده است. تعریف معنی سرمدخل‌ها در این فرهنگ، نه فقط با آوردن مترادف، بلکه با ارائه دادن توضیحات و توصیفات شکل گرفته است. مؤلف این فرهنگ، گاهی برای توضیح بهتر، از متضاد استفاده نموده و گاهی نیز تشبیه یا مثالی کاربردی ارائه داده است. نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس مفتاح‌الفضلا (به‌جز یک مورد) شاهد شعری ندارد.

با توجه به ویژگی‌های جدید فرهنگ مفتاح‌الفضلا در مدخل‌سازی و تغییراتی که مؤلف در ساختار فرهنگ و ترتیب دادن مدخل‌ها اِعمال نموده است، می‌توان ادّعا کرد که نوع و کاربرد مفتاح‌الفضلا نسبت به فرهنگ‌های اولیهٔ فارسی متفاوت است. با آنکه مؤلف مفتاح‌الفضلا مدخل‌های اثر خود را براساس همان معیارهای فرهنگ‌نویسی پیشین جمع‌آوری کرده، نمی‌توانیم بر تلاش‌های او برای گسترش محتوای فرهنگ‌های قبلی و سازگار کردن درون‌مایهٔ فرهنگ خود با محیط زبانی و فرهنگی جامعهٔ مخاطبانش در هندوستان، چشم ببندیم. او با این کار، از نخستین فرهنگ‌های فارسی (که بیشتر فرهنگ تخصّصی شعر بوده‌اند)، فاصله گرفته و به سمت ارائهٔ فرهنگ عمومی زبان فارسی قدم برداشته است.

برای تحقیقات مفصّل‌تر در مورد تاریخ فرهنگ‌نویسی فارسی، انجام دادن پژوهش‌هایی مقایسه‌ای در فرهنگ مفتاح‌الفضلا و دیگر فرهنگ‌های دورهٔ اول فرهنگ‌نوسی فارسی (مخصوصاً لسان‌الشّعرا، زفان گویا و شرف‌نامهٔ منیری که در جزئیات محتوایی، شباهت‌های بسیاری با هم دارند) لازم به‌نظر می‌رسد و امید ما آن است که ارائهٔ تحلیل‌های آماری و کیفی در مورد مفتاح‌الفضلا در مقالهٔ حاضر، توانسته باشد بخشی از این کار گسترده را بر عهده بگیرد.

منابع

ابراهیم قوام فاروقی، شرف‌نامهٔ منیری (فرهنگ ابراهیمی)، به تصحیح حکیمه دبیران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ۱۳۸۵.
اسدی طوسی، ابومنصور علی بن احمد، لغت فرس، به تصحیح عبّاس اقبال، چاپخانهٔ مجلس، تهران، ۱۳۱۹.
اسکندری، علی‌اصغر، «شادی‌آبادی»، دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی در شبه‌قاره، به سرپرستی محمدرضا نصیری، ج۴، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ۱۳۹۵.
بدرالدین ابراهیم، زفان گویا و جهان پویا، به تصحیح نذیر احمد، پتنه، ۱۹۸۹م.
ترکی، محمّدرضا و علی اصغر اسکندری، «شادی‌آبادی و شرح او بر دیوان انوری»، مجلهٔ شبه‌قاره، ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان، ش۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۳.
حاجب خیرات دهلوی، دستورالافاضل، به تصحیح نذیر احمد، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲.
حسن‌دوست، محمد، فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ۱۳۹۳.
خطیبی، ابوالفضل، «نگاهی به فرهنگ‌های شاهنامه (از آغاز تا امروز)»، نامهٔ فرهنگستان، دوره ۴، ش ۳ (پیاپی ۱۵)، مرداد ۱۳۷۹.
دبیرسیاقی، محمّد، فرهنگ‌های فارسی و فرهنگ گونه‌ها، اسپرک، تهران، ۱۳۶۸.
دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، مؤسّسهٔ انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۷.
رضایی، سیّده‌نرگس، «معرّفی و نقد اصول فرهنگ‌نویسی در انجمن‌آرای ناصری»، نشریهٔ ادب و زبان فارسی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دورهٔ جدید، ش ۲۶ (پیاپی ۲۳)، زمستان ۱۳۸۸.
زنجانی، برات، تعلیقات بر هفت‌پیکر نظامی گنجوی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۳.
شریفی، ساغر و پروانه فخام‌زاده، «مدخل‌گزینی در فرهنگ عمومی یک زبانه»، مجلهٔ فرهنگ‌نویسی (ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان)، ش۱، دی ۱۳۸۶.
شهریار نقوی، سیّدحیدر، فرهنگ‌نویسی فارسی در هند و پاکستان، انتشارات اداره کلّ نگارش وزارت فرهنگ و هنر، تهران، ۱۳۴۱.
صادقی، علی‌اشرف، مقدّمهٔ لغت فرس اسدی طوسی، به تصحیح فتح‌اللّه مجتبایی و علی اشرف صادقی، خوارزمی، تهران، ۱۳۶۵.
عاشق، فرهنگ لسان‌الشّعرا، به تصحیح نذیر احمد، رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران و دهلی نو، ۱۹۹۴م.
علیزاده، «مفتاح‌الفضلا»، دانشنامهٔ ادب فارسی (ج۴، بخش سوم)، به سرپرستی حسن انوشه، سازمان چاپ و انتشارت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۸۰.
فتح‌نیا طبری، «لسان‌الشّعرا»، دانشنامهٔ ادب فارسی، (ج۴، بخش سوم)، به سرپرستی حسن انوشه،

سازمان چاپ و انتشارت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران ۱۳۸۰.
فخرالدّین مبارک‌شاه، قوّاس غزنوی، فرهنگ قوّاس، به تصحیح نذیر احمد، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۵۳.
کشانی، خسرو، مقدّمهٔ فرهنگ فارسی زانسو، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۷۲.
مرادی، نوراللّه، «سیر فرهنگ‌نویسی در ایران»، کتاب ماه کلیات (پروندهٔ فرهنگ‌نگاری)، ش۱۸۹، شهریور ۱۳۹۲.
نذیراحمد (۱)، مقدمه هر حواشی بر زفان گویا و جهان پویا، بدرالدین ابراهیم، پتنه، ۱۹۸۹م.
ـــــــ (۲)، مقدمه و حواشی بر فرهنگ قواس، فخرالدین مبارکشاه، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۵۳.
ـــــــ (۳)، مقدمه و حواشی بر لسان‌الشعرا، عاشق، رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران و دهلی‌نو، ۱۹۹۴م.
Akasu, Kaoru. “Methods in Dictionary Criticism”, *The Bloomsbury Companion to Lexicography*, ed. Howard Jackson, A&C Black, 2013.
Hans, Patrick. “Lexicography from Earliest Times to the Present”, *The Oxford Handbook of the History of Linguistics*, ed. Keith Allan, OUP Oxford, 2013.
Haywood, John A. “The Influence of Arabic Lexicography”, *Lexicography: Reference works across time, space and languages*, ed. R.R.K. Hartmann, Taylor & Francis, 2003.
Kipfer,
Maciuszak, Kinga. “Persian Lexicography in South Asia”, *Islamicate Traditions in South Asia. Themes from Culture and History*, ed. Kuczkiewicz-Fras, Manohar, New Delhi, 2013.
Mugglestone, Lynda. *Dictionaries: A very Short Introduction*, OUP Oxford, 2011.
Rieu, Charles. *Supplement to the Catalogue of the Persian manuscripts in the British Museum*, British Museum, London, 1895.
Schierholz, Stefan J., “Methods in Lexicography and Dictionary Research”, *Lexikos*, 25 (AFRILEX-reeks/Series 25), 2015.
Utas, Bo. “Review of “Early Persian Lexicography, 11th-15th Centuries by S.I. Baevskii”, *British Journal of Middle Eastern Studies*, Vol. 20, No. 2, 1993.
Zgusta,

تاریخ دریافت: ۹۶/۱۱/۱۷
تاریخ پذیرش: ۹۷/۰۲/۲۰
(صفحه ۱۹۱-۲۱۲)

اسطورهٔ سوما در وداهای هندوان
با نگاهی به همتای ایرانی آن در اوستا

دکتر علی‌محمد شاه‌سنی* ـ دکتر جواد فیروزی** ـ مریم تراب‌پرور***

چکیده

سومای هندی که در فرهنگ اوستایی، هوم یا هئومه نام گرفته است، گیاهی است شگفت‌انگیز، در هاله‌ای از ابهام و رمز و راز، در جایگاه خدایان و ایزدان، در پهنهٔ اساطیر هندو ـ ایرانی. ردّ پای این ایزدگیاه را می‌توان در کهن‌ترین آثار مکتوب، همچون وداها و اوستا و آثار پس از آنها نیز پی گرفت. از سوی دیگر، مراسم آیینی ـ مذهبی سوما نیز سخت قابل توجه و تأمل است. در این نوشتار جایگاه سوما در ریگ‌ودا و کارکردهای منحصربه‌فرد آن بررسی می‌شود و از این رهگذر، به هومای ایرانی در اوستا نیز پرداخته خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: سوما، هوما، ریگ‌ودا، اوستا، آمانیتا موسکاریا.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان
** استادیار گروه ادیان و عرفان تطبیقی دانشگاه سمنان (نویسندهٔ مسئول)
*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان MmaryamtorabParvar@yahoo.com

مقدمه

اقـوام آریـایی ایـران و هنـد، پـس از اسـتقرار و تشـکیل سـاختارهای سیاسـی، مـذهبی و اجتماعی، اساس دو تمدن و فرهنگ آریایی را به‌صورت مجزا در سرزمین‌های متفاوت پی ریختند. با این‌همه، شـاید هیچ‌گـاه وجـوه مشـترک نـژادی و فرهنگـی میـان هنـد و ایـران گسسته نشد (کمبـل، ص۳، ۲۸)؛ عناصری که ریشه در ناخودآگاه جمعی و مرتبط با مـوطن مشترک آنها پیش از مهاجرت دارد (دادور، ص۴۱). در میان گروه ایزدان مربوط بـا طبیعـت، آریایی‌های هندو ـ ایرانی، به پرستش گیاه سوما و نوشیدن عصـارهٔ مخمـر آن، علاقـهٔ وافـر نشان می‌دادند (جلالی نـایینی، ص۱۲-۱۸). این گیاه مقدس، یکی از شواهد اشـتراک در دو تمدن هند و ایران، در دوران پیش از زردشت است. در کهن‌ترین بخش‌های اوسـتا، نـامی از هئومه در جرگهٔ مسکرات تحریم‌شده نیست، شـاید بدین‌سـبب کـه آثـار تقـدس هئومـه، هنوز در دورهٔ زردشت پابرجا بوده است (بویس ۱، ص۹).

سوما در فرهنگ ودایی

خدایان ودایی هند، سه گروه‌اند: اسوره‌ها[۱]، دَئوهـا (خـدایان ارتشـتار یـا جنگجـو) و خـدایان مظاهر طبیعت. سوما، که نماد نوشیدنی شفابخش است، به دستهٔ سوم ایـزدان ودایـی تعلـق دارد. واژهٔ سوما، از ریشهٔ فشردن گرفته شده و اهمیت آن تا بدان‌جاست که در ریگ‌ودا، بخش کاملی به آن اختصاص یافته است. این بخش (ماندالا) مشـتمل بـر ۱۱۴ سـرود اسـت کـه در دوره‌های گوناگون، سروده شده و در همهٔ آنها از «سوما پاوامانا» بـه‌معنی سـومای خـالص یـاد شده است. از سوی دیگر، بلندترین سرود ریگ‌ودا نیز (ماندالای ۹، سرود ۹۷) در همـین بخـش، مجموعـه‌ای از سرودهاسـت کـه در دیگـر بخش‌هـای ریـگ‌ودا نیـز هسـت و براسـاس وزن و موسیقی ترتیب یافته است. گذشته از ماندالای نهم، شـش سـرود دیگـر در توصـیف سـوما در ریگ‌ودا در دست است و در سرتاسر ریگ‌ودا، اشاره‌هایی به «سوما» هست. به سـخنی دیگـر،

۱. اسوره‌ها خدایانی ایرانی‌اند، که در اساطیر هنـد به‌صـورت اهـریمن پدیـدار می‌شـوند. اسـورای هنـدی و اهـورای ایرانی هر دو از کلمهٔ «اسو» به‌معنی فرمانروا و سرور گرفته شده است. در ایـران تمـامی اهوراهـا در اهـورامزدا تمرکـز یافتند و در هند برعکس آن، اسوراها در شمار خدایان قرار گرفتند و در نقش اهریمنان از آسمان‌ها بـه سـرزمین‌های زیرین تبعید شدند.

ریگ‌ودا، دوام و بقای خود را به‌گونه‌ای مرهون سوما است (Brough, p. 331).

بنابر اساطیر هند، ایندره (بزرگ‌ترین ایزد ارتشتار) سوما را در هیمالیا یافت و آن را به خدایان پیشکش کرد تا به یاری آن، با اهریمنان به نبرد برخیزند. به این ترتیب، سوما که همچون نوشیدنی بهشتی، پیشکش خدایان گردید، بعدها عاملی نیروبخش برای نبرد با اهریمنان شد و سپس در نقش خدایی تجسم یافت که ایندره بدون آن قدرت نداشت (ایونس، ص۲۷-۲۹). ایندره از آثار سکرآور سوما سرمست می‌شود و به جنگ وریتره (دیو خشکسالی) و دیگر دیوان، جادوگران و شریران می‌رود. هندوان، سوما را پروردهٔ خدای آب‌ها می‌دانستند و در نظر آنها، چرخشت سوما نماد آسمان، شیرهٔ آن نماد باران و صدایی که از چرخشت برمی‌خاست، آذرخش و رعد بود و آن را چون پرتو آفتاب، گرمی‌بخش و مایهٔ باروری گلهٔ گاوهای ماده می‌دانستند (بازرگان، ص۱۰۲). سوما در عین حال ایزدی است که با ماه پیوند دارد؛ زیرا در اندیشه‌های کهن و طبیعت‌گرا، ماه سبب ریزش باران بود (صمدی، ص۴۳).

در هند باستان خدای ماه، چاندرا، خاستگاه حاصلخیزی بود که بعدها با دگرگون شدن شرایط ـ احتمالاً گسترش کشاورزی ـ تحت شعاع سوما قرار گرفت و وظیفهٔ خود را به خدای جدید وانهاد (همو، ص۵۱). در سرودی جالب در مجموعهٔ وداها، افشرهٔ سوما در کنار هلال ماه در دعایی یاد شده است و در عین حال، در آن، تأکیدی بر پیوستگی سوما با جنگ نیز دیده می‌شود: «همیشه تازه، تو دوباره زاده می‌شوی و تو که پرچم روزها هستی، در رأس سپیده‌دمان راه می‌روی و حین راه رفتن، بهرهٔ خدایان را میان ایشان تقسیم می‌نمایی و تو آن کمال و همهٔ هستی، به من ای هلال، کمال و تمامی عرضه فرما، تمام و کمال در اولاد و احفاد و ثروت. باشد که من هم در آغاز تا پایان، دارای ماده‌گاوان و اسبان و اولاد و مال و حشم و ثروت باشم[۱]».

براساس روایات کهن هند، خدایان که نخست فناپذیر بودند، در اثر نوشیدن عصارهٔ سوما بی‌مرگ شدند و ملاحظه می‌شود که در اینجا سوما برای اجتماع خدایان، همچون آب حیات بود (جلالی‌نایینی، ص۱۴۹، ۱۶۱)؛ اما موهبت سوما، تنها برای جاودانگی خدایان یا نیروبخشی ایندره نیست؛ تعبیرات و توضیحات زیبا و دلنشین در سرتاسر سرودهای ریگ‌ودا۱در باب این ایزد شگفت‌انگیز نشان می‌دهد که روزگاری در زندگی آریاییان باستان، سوما چون رودی زرین جاری بوده است.

۱. ریگ‌ودا، ماندالای نهم، سرود ۱۲، بند ۳.

از سوی دیگر، براساس اوستا «هوما» به پیشگاه همهٔ خدایان پیشکش می‌شود، حال آنکه «سوما» که با نام «ایندو» نیز در ریگ‌ودا آمده است، پیوستگی خاص و شگفت‌انگیزی با ایندره دارد و با سخاوت تمام به پیروان و عبادت‌کنندگان خود پاداش نیکو عطا می‌کند: سوما پاوامانا، به همهٔ نوشندگان خود، زندگی جاوید در بهشتی می‌بخشد که روشنایی، نشاط و سرور در آن موج می‌زند. این سرزمین آرزو، در سروده‌های مقدس آنان، همان کشور ماه درخشان است[۱]. سوما به مردمان نه‌تنها شادی، بلکه قدرت اندیشه و فکر و ثروت می‌بخشد و حتی می‌تواند به آدمیان پسری قهرمان عطا کند. آریاییان، سوما را تا جایگاه روزی‌رسان مطلق بالا برده‌اند و با تعابیری چون خداوند نواحی جهان، صاحب جلال در قلمرو قانونی، اعلام‌کنندهٔ قانون راستی و بیان‌کنندهٔ ایمان، به او جایگاهی رفیع بخشیده‌اند. برای توصیف سوما در دیدگاه آریاییان باستان، شاید بیانی زیباتر از همین سرودها نتوان یافت: «ای سوما! برای تو بادها لطف آمیزند و رودخانه‌ها در جریان... آن شیره‌های حنایی‌رنگ درخشان باشتاب، با جویی از آب حیات، به سبوها می‌ریزد و از این عصاره‌ها، روزی (رزق) همراه با گلهٔ گاوان عطا فرما[۲]». «سپس با شادی روح‌بخش روان شو و تیرهای مرگبار به سوی آن که مانع جریان آب‌ها می‌شود پرتاب کن، به سوی ما با آن رنگ درخشان خویش روان شو. ای سوما در اشتیاق گاوان جاری شو. باران آسمان تندریز فرح‌بخش سلامت‌زا و فراوانی ده بر ما ببار[۳]».

سوما/ هوما خاستگاهی آسمانی دارد: در ریگ‌ودا، از عقاب یا شاهینی سخن به میان آمده است که در مقابل نگهبانان و پاسبانان آسمانی، همچون کرشانی[۴] ـ در اوستا[۵]: کرسانی[۶] ـ ایستادگی کرده و آن را به‌جانب زمین، فرود آورده است. در ریگ‌ودا،[۷] ایندره تحت حمایت «تریتا آپتیا[۸]» سوما می‌نوشد، والاکیلیه[۹]، در میان قربانی‌کنندگان باستان از

۱. ریگ‌ودا، ماندالای ۹، سرود ۲۵، بند ۱ و ۳.
۲. ریگ‌ودا، ماندالای نهم، سرود ۷۵، بند ۱۸.
۳. ریگ‌ودا، ماندالای ۹، سرود ۷۵، بند ۲۱.
۴. Kershani: کرشانی: (در اوستا)، نگاهبان سومای آسمانی در ادب زردشتی.
۵. یسنا ۹، بند ۲۴.
6. Kersani.
۷. ماندالای ۸، سرود ۱۲، بند ۱۶.
8. Trita Aptia
۹. Valakhilya: والاکیلیه = بال کیلا، نام یازده سرود ریگ‌ودا که معمولاً بین ماندالای هشتم و نهم قرار داده می‌شود، نام طبقه‌ای از ریشی‌هاست که تصور می‌شد طول قامتشان به‌اندازهٔ انگشت شست و عدهٔ آنها ۶۰ هزار است و از بدن برهما به‌وجود آمده‌اند و اطراف ارابهٔ خورشید را احاطه کرده‌اند.

از مانو[۱]، فرزند ویواسوات[۲] و تریتا[۳] نام می‌برد که فدیه و قربانی ایشان، یعنی «سوما» موجب رضایت و خشنودی ایندره شده است. در «هوم یشت» فهرستی از نام نخستین افرادی آمده است که هوما را فشرده و کوبیده‌اند تا عصارهٔ آن را فراهم آورند: نام ایشان در سنسکریت، ویوسوات پدر «یمه[۴]»، آپتیا پدر «ترائیتانا[۵]» و تریتا است.

در ریگ‌ودا، آنان که در کار فشردن سوما و تهیهٔ عصارهٔ آن هستند، در نسبت با دیگر افراد و به‌ویژه کسانی که از این آیین مقدس، سر باز می‌زنند، برتری چشمگیری دارند: «همانا ای کسانی که به فشردن سوما نمی‌پردازید، شما از پراکنده‌کنندگان سوما هستید؛ به پیمان الهی و آسمانی خود وفادار باشید». نوشندگان سوما باور دارند که: «همانا ما در نبرد با کسانی که سوما را نمی‌فشارند و عصارهٔ آن را نمی‌گیرند، پیروز خواهیم گشت[۶]».

از سوی دیگر، در میان نوشندگان سوما و نیز فدیه دهندگان حامی و نگاهبان ایندره، رقابت شگفت‌انگیزی جریان دارد: «آن هنگام که بر ارابهٔ خود سوار گشته‌ای، بگذار تا غلامان، مرکب تو را دورتر از شراب سایرین، به پیش برانند[۷]». به بیانی دیگر «مگذار که سایر قربانی کنندگان تو را در دست بگیرند[۸]».

نمونهٔ آشکاری از رقابت در میان نگاهبانان و نیز خواهندگان سوما را می‌توان در ریگ‌ودا دید: «ایندره، سومایی را که واسیشتا[۹] فشرده و آماده کرده باشد، خواهان است و نه سومایی را که پاسادیورانا[۱۰] فشرده باشد».

---

۱. Manu: مانو: آدم، نوع بشر، انسان اول، متفکر، خداوند اندیشه، دانا، زکی، انسان (این کلمه گاهی در مقابل روح روح پلید به‌کار می‌رود).

2. Vivasvat.

۳. Trita: تریته (یا تریتا یا تریته آپتیه Trita Aptya) به‌معنی مستقر در آب‌هاست. یکی از خدایان کم‌اهمیت، که تا حدودی با ایندره، پیوستگی دارد.

۴. Yama: یمی (Yami) خواهر همزادِ یم، الههٔ رودخانهٔ جمنا (یمونا).

5. Traitana.

۶. ماندالای ۸، سرود ۱۴، بند ۱۵.

۷. ماندالای ۸، سرود ۳۳، بند ۱۴.

۸. ماندالای دوم، سرود ۱۸، بند ۳.

۹. Vasishta: یکی از چهره‌های بینابین خدایان و میرایان و نیز یکی از ۱۰ پرجاپتی آفریدهٔ برهما که مسئول آفرینش آفرینش جهان هستند. واسیشتا نخست مرید و شاگرد آگنی بود و بعد در دانش از او فراتر رفت.

10. Pasadyuranna Vayata.

ویژگی‌ها

سوما برای آریایی‌ها خوش‌یمن است و هر آنچه را که پیروان اوستا و پیروان ودا برای خود و دیگران آرزو می‌کنند، از سوما/ هوما نیز می‌خواهند؛ بدین سان، سوما/ هوما بخشندهٔ «جاودانگی» است و «سلامت جسم»، «زندگی طولانی»، «قدرت باروری و زادِ ولد» و «شادی» و «دلیری و رشادت» و «قدرت»، «پیروزی در برابر دشمنان»، «خرد و فرزانگی» و «ادراک و بصیرت» و «قدرت خلق و ایجاد». ویژگی‌های سوما/ هوما را می‌توان در دو دسته طبقه‌بندی کرد: ویژگی‌های خاص و منحصربه‌فرد فرهنگی، در باب نیازها، ترس و بیم، آرزوها، امیال و کمال خرد و فضیلت و نیز هنر مردمان ریگ‌ودا و اوستایی. بنابراین، نقش گیاه سوما در این رابطه، فرعی و ضمنی است و به‌سادگی می‌توان این ویژگی‌ها را به هر گیاه دیگری نیز نسبت داد؛ اما در مقابل، جزئیاتی هست که در باب خود گیاه، سخن به میان می‌آورد.

در اینجا نخست به ویژگی‌های خاص فرهنگی می‌پردازیم: براساس یسنا[۱]، هوما به دوشیزگان، شوهران نیکو می‌بخشد[۲]. در ریگ‌ودا[۳]، دوشیزه‌ای به نام آپالا[۴]، ساقه‌های سوما را که بر کنار جاده روییده بود، می‌چیند و آنها را به امید جذابیت بیشتر برای مردان، می‌جود. بنابر یسنا[۵]، هوما به زنان باردار، فرزندانی «نیکوکار» و «بااستعداد» می‌بخشد و هر کس که با سوما از در ناخشنودی درآید، به نفرین و دشنام او دچار می‌شود و بی‌فرزند خواهد ماند[۶]. براساس ریگ‌ودا[۷] «خدایان... نذرها را تقدیم کنند و آنها را پاک سازند و با سومای آمیخته با شیر» [خشم شما را فرونشانند].

بر اثر نوشیدن سوماست که شاعران خیال‌پرداز می‌توانند شعر بسرایند و در ریگ‌ودا،

---

۱. گیاه هوما در اوستا نیز حضور چشمگیری دارد و یسنای ۹تا۱۱با عنوان «هوم یشت» نامیده شده است؛ حال آنکه در «گاثا»های زرتشتیان اشاره‌ای به «هوما» نیست.

۲. هوم، دوشیزگانی را که دیرزمانی شوی‌ناکرده مانده باشند ـ همین‌که از آن خردمند خواستار شوند ـ شوهری پیمان‌شناس می‌بخشد (یسنا ۹، بند ۲۳).

۳. ماندالای ۸، سرود ۸۰.

4. Apala.

۵. یسنا ۹، بند ۲۲: هوم، زنان زاینده را پسران نامور و فرزندان اَشَوَن می‌دهد.

۶. یسنا ۱۱، بند ۳: هوم، نوشنده را نفرین کند: بشود که بی‌فرزند مانی و به بدنامی دچار شوی. ای آنکه مرا ـ هنگامی که فشرده‌ام ـ چون دزد «مرگ‌ارزان» نگاه‌داری. مرا که هوم دوردارندهٔ مرگم و به‌هیچ‌روی «مرگ‌ارزان» نیستم.

۷. ماندالای ۸، سرود ۳۷، بند ۵.

«کوی[۱]» بارها بر سوما اطلاق شده است.

سوما، پدیدآور اندیشه و خیال است[۲]، «او خالق حکیمان است[۳]» و آشکارا می‌پرسد: «آیا شما مرا نگاهبان مردم نمی‌دانید؟! همانا مرا پادشاه بدانید. سوما! ای پادشاه! پس از آنکه به نوشیدن سوما پرداخته‌ام، مرا ریشی گردان».

علاوه بر این ویژگی‌ها، سوما، از خواب جلوگیری می‌کند و نوشندهٔ سوما، بیدار و هوشیار می‌ماند: «خدایان برای کسی که سوما را می‌فشارد آرزو می‌کنند تا او نخوابد. آنها تنبلی و کاهلی را نکوهش می‌کنند[۴]». «ایندرا بیدار و هوشیار است؛ زیرا سوما نوشیده است[۵]». «سوما جاگروی (بیدار) است[۶]».

چنین به‌نظر می‌رسد که برخی از سرودهای ریگ‌ودا، شب هنگام و پس از نوشیدن سوما، سروده شده اند: «سرودهای روحانی در ستایش کسانی است که بیدار شده اند و به سوما می‌نگرند[۷]». سوما به کسی که او را می‌نگرد، چنین می‌گوید: «من می‌آسایم و همانا تو می‌توانی در دوستی با من مسکن داشته باشی». در ریگ‌ودا[۸] سوما بیدار است و چونان «انگیراس[۹]» به خواندن می‌پردازد.

شاعر ریگ‌ودایی در این آرزوست که پس از نوشیدن سوما، تنبلی و کاهلی بر وجود او حکمران نباشد. توانایی سوما در بیدار نگاه داشتن، بیرون از حوزهٔ شعر و شاعری نیز شناخته شده است (Teeter, p. 31-37).

از میان همهٔ اقوام هندو ـ اروپایی، تنها هندو ـ ایرانیان بوده‌اند که سرودهای روحانی تصنیف و حفظ کرده‌اند (Kochhar, p. 323). براساس ریگ‌ودا[۱۰]، سوما گیاهی باستانی است

---

1. Kavi.

۲. ماندالای ۹، سرود ۹۵، بند ۵.
۳. ماندالای ۳، سرود ۴۳، بند ۵.
۴. ماندالای ۸، سرود ۲، بند ۱۸.
۵. ماندالای ۸، سرود ۹۲، بند ۳۳.
۶. ماندالای ۹، سرود ۳۶، و نیز ماندالای نهم، سرود ۴۴، بند ۳، و نیز ماندالای ۹، سرود ۱۰۶، بند ۴.
۷. در ماندالای ۵، سرود ۴۴، بند ۱-۴ به این مهم اشاره شده است.
۸. ماندالای ۹، سرود ۹۷، بند ۳۷.
۹. Angiras: ریشهٔ لغوی این نام مبهم است و شاید از «آگنی» که در لفظ به این کلمه شبیه است، مشتق شده باشد باشد و ظاهراً به همین سبب یکی از القاب آگنی است.
۱۰. ماندالای ۹، سرود ۹۸، بند ۱۱.

و اگر در میان نیاکان شخص، کسی نوشندهٔ سوما بوده مایهٔ افتخار و سرافرازی اوست: «با تو ای سوما پاوامانا، پدران خردمند ما، امور خود را هدایت کردند[۱]». «همچنین، پدران ما، هم ایشان که سوما را را نوشیده‌اند، بهترین ایشان کسانی هستند که برای نوشیدن سوما، اقدام نموده‌اند[۲]».

گیاه سوما، بی‌برگ است و عصارهٔ آن را فقط از شاخه‌ها یا ساقه‌های آن تهیه می‌کنند. ازاین‌رو اصطلاحات بسیاری برای تعیین تفکیک ساقه‌های گیاه به‌کار می‌رفته است. فرایند تهیهٔ عصارهٔ سوما در ریگ‌ودا، با عنوان «دوشیدن» آمده که بی‌گمان، به‌سبب شباهتی است که میان ساقه‌های گیاه و پستان‌های گاو برقرار شده است. ساقه‌های گیاه، همچون انگشتان دست، بند و مفصل دارند که آنها را «پاروان[۳]» یا «پارسو[۴]» نیز نامیده‌اند.

ساقه‌های گیاه سوما، سرخ رنگ «آرونا[۵]» قهوه‌ای «بابرو[۶]» یا طلایی «هاری[۷]» است و و این اسامی در اوستا با واژهٔ «زئیری[۸]» تطبیق دارد. گفتنی است یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سوما، رایحهٔ شیرین آن است. گیاه سوما در اوستا «هئومه ـ زئیری» خوانده شده است تا از ایزد هوما متمایز باشد.

همچنین در ریگ‌ودا از جاهایی ناشناخته سخن به میان آمده است که عصارهٔ سوما را در آنجاها نوشیده‌اند. نکتهٔ قابل توجه اینکه سوما در کوهستان می‌روید. و بدین‌سبب، در ریگ‌ودا[۹] سوما «پارواتیوده» یعنی «زادهٔ کوهستان» خوانده شده است (Wasson, p.221). چنان‌که در یسنا[۱۰]، «هرئیتی برزه[۱۱]» یا «هره برزئیتی[۱۲]» زیستگاه سوما است. براساس منابع موجود، «هرئیتی» همان کوه «البرز» است، گرچه باید به خاطر داشت که «البرز» تنها دلالت بر کوه البرز کنونی ندارد و بر کوهستان‌هایی از هندوکش در شرق گرفته تا قفقاز[۱۳] در غرب اطلاق شده است (Ibid).

---

۱. ماندالای ۹، سرود ۹۶، بند ۱۱.
۲. ماندالای ۱۰، سرود ۱۵، بند ۸.
3. Parvan. 4. Parsu. 5. Aruna.
6. Babhru. 7. Hari.
۸. zairi در یسنا ۱۰ بند ۴ و نیز ریگ‌ودا، ماندالای ۹، سرود ۹۷، بند ۱۹ و نیز ماندالای ۹، سرود ۱۰۷، بند ۲ به این این مورد اشاره شده است.
۹. ماندالای ۹، سرود ۴۶، بند ۱. ۱۰. یسنا ۱۰، بند ۱۰.
11. Haraiti. 12. Hara Barazaiti. 13. Caucasus.

در یسنا[۱] از قول زردشت آمده است: «من تمامی هوم‌ها را می‌ستایم، چه آنهایی را که بر فراز کوهستان‌ها روییده باشند و چه آنها که در عمق و ژرفای دره‌ها و چه آنهایی را که در دره‌های تنگ باشند. تمامی هوم‌ها را که زنان، آنها را در دسته‌هایی چیده و پیچیده باشند».

مراسم آیینی هوما، شامل مراحلی است که در عین سادگی، به‌زحمت و بسیار استادانه طراحی شده است (بویس ۲، ص۱۳۵) و می‌توان دریافت که این تفکر دینی، بنیادهای اعتقادی انسان‌هایی را تشکیل می‌داده است که در پی یافتن نقش آدمی در جهان بوده‌اند. این آیین‌ها، جهان‌بینی و دیدگاه‌های انسان کهن را دربارهٔ جهان بیرون و درون نشان می‌دهند. مهم‌ترین ویژگی این مراسم، نظم و ترتیب دقیق و کوشش برای پرهیز از خطا و اشتباه در آنهاست (آزادی‌ده‌عباسانی، ص۷). براساس ریگ‌ودا، فشردن گیاه سوما در سه مرحله در طول روز، صورت می‌گرفت: صبح، ظهر و عصر؛ اما بنابر یسنا[۲] این کار فقط دو بار در طول روز به انجام می‌رسید (رضی، ص۱۰۲).

دو روش برای استخراج عصاره از ساقه‌های سوما به‌کار می‌رفت: در ریگ‌ودا[۳] زنی از هاون برای آماده‌سازی نوشیدنی استفاده می‌کرد و در اوستا نیز فرآیند عصاره‌گیری با هاون صورت می‌گرفت است[۴].

شاخه‌های گیاه در میان دو سنگ در دو دست کوبیده می‌شد. شماری از سرودهای اوستا در ستایش این سنگ‌هاست[۵]. از این سنگ‌ها، در بسیاری دیگر از سرودهای ریگ‌ودا یاد شده شده است. افرادی که عصارهٔ سوما تهیه می‌کرده‌اند، سنگ‌ها را با صدای بسیار به یکدیگر می‌کوفتند و باور داشتند که این امر موجب گریختن ارواح پلید و خبیث می‌شود (رضی، ص۱۴۴۷). برای حصول عصارهٔ بیشتر، گاه شاخه‌های سوما را در آب قرار می‌دادند[۶].

---

۱. یسنا ۱۰، بند ۱۷. ۲. یسنا ۱۰، بند ۲. ۳. ماندالای اول، سرود ۲۸، بند ۳.

٤. وندیداد، فرگرد ۱۴، بند ۸ و نیز، دارمستتر در ترجمهٔ اوستا، در فقراتی که از دو قسم هاون سنگین و هاون معمولی یا آهنین یاد کرده، اولی را هاون نقره یا سیمین و دومی را هاون آهنین تلقی کرده است. در نیایش اویسرو تریمگاه، بند ۵ از هر دو نوع هاون یاد و ستایش شده است: هاون سنگین، سرور پاکی را ما می‌ستاییم. هاون آهنین سرور پاکی را ما می‌ستاییم همایون باشید از برای ما. هاون سنگین و هاون آهنین که آورده شده و به‌کارانداخته شده‌اید در خانه، در دیه و در کشور و از برای ما که ستایش به‌جای می‌آوریم.

۵. ماندالای ۱۰، سرود ۷۶، بند ۱۰ تا ۹۴ و نیز ماندالای ۱۰، سرود ۱۷۵. بخش‌هایی نیز در اوستا وجود دارد که به به ستایش «هاون» اختصاص یافته است.

٦. ماندالای ۹، سرود ۷۵، بند ۹.

مرحلهٔ بعدی پالایش عصاره بود و در این مرحله، از نوعی صافی تهیه‌شده از پشم گوسفند استفاده می‌شد (Kochhar, p. 727). رایج‌ترین واژه در ریگ‌ودا برای نامیدن عصارهٔ سوما، «پاوامانا» یا «پونانا[1]» است. عصارهٔ حاصل از گیاه، رنگ و طعمی یکسان با شاخه‌های گیاه سوما دارد[2]. این عصاره را می‌توان به‌طور خالص یا آمیخته با دیگر مایعات نوشید. عصارهٔ خالص سوما با نام «سوکرا[3]» یا «سوکی[4]» به پیشگاه «وایو[5]» و «ایندره» تقدیم می‌شود. براساس ریگ‌ودا[6] «ایزد وایو»، «سوکیپا[7]» و «سوکرا فیتاپا[8]» نامیده شده است، است، به‌معنای «نوشندگان خالص و ناب». عصارهٔ خالص سوما با مایعاتی دیگر، همچون شیر، کشک، آب، عصارهٔ جو، کرهٔ آب‌شده و به‌احتمال بسیار با عسل، مخلوط و سپس نوشیده می‌شد. در فرآیند عصاره‌گیری، هیچ زمانی برای تخمیر عصاره در نظر گرفته نمی‌شد و هیچ مخمری نیز برای تخمیر عصارهٔ سوما، به‌کار نمی‌رفت (Wasson, p. 15؛ Kochhar, p. 727).

گیاهان جایگزین

سرچشمهٔ شباهت چشمگیر میان مراسم آیینی ـ مذهبی آگنی ـ سومای ودایی و هومای زردشتیان را می‌یابد در آیین‌های هندوایرانیان باستان جست‌وجو کرد (ایونس، ص۱۰-۱۱؛ Teeter, p.33). پیش از این اشاره شد که سوما در مراسم و آیین‌های مذهبی، رکن اساسی بود (زنر، ص۱۲۴)؛ اما به دست آوردن این گیاه بسیار سخت بود و بنابراین، جای آن را گیاهان دیگری گرفتند که ظاهر یا خواص مشابه داشتند (Wasson, p. 35 ؛ Teeter, p. 75). در برخی از متون مذهبی، فهرستی از اسامی گیاهانی همچون «فالگونا» و شکوفه‌های سرخ‌رنگ آن آمده است که در صورت عدم دسترسی به گیاه سوما، می‌شد از آنها در آیین‌ها و تشریفات مذهبی بهره جست (Kochhar, p. 728). همچنین از گیاهان دیگری

1. Punana.

۲. ماندالای ۹، سرود ۹۷، بند ۱۹ و نیز ماندالای ۹، سرود ۱۰۷، بند ۲.

3. Sukra. 4. Suci.

۵. Vayo، ایزد باد. ۶. ماندالای ۷ سرود ۷، بند ۹۰ تا ۹۲ و نیز ماندالای ۸ سرود ۴۶، بند ۴.

7. Sucipa. 8. Sukra-Pfitapa.

چون «سیناهرا[1]»، «آدارا[2]» و نیز «دوروا[3]»ی سرخ‌رنگ یاد شده که می‌توانند جایگزین گیاه اصلی سوما باشند و در نهایت، استفاده از هر نوع گیاه «طلایی‌رنگ»، در تشریفات مذهبی مجاز شمرده شده است (Oflaherti, p. 96).

اشارهٔ صریح و روشن به استفاده از هر نوع گیاه سرخ یا طلایی‌رنگ، برای جایگزینیِ سومای اصلی، حاکی از ویژگی منحصربه‌فرد این گیاه ـ یعنی رنگ آن ـ است. گاوی هم که در ازای قیمت یا بهای گیاه سوما داده می‌شد باید به رنگ سرخ ـ قهوه‌ای می‌بود و چشمانی سرخ ـ قهوه‌ای می‌داشت (زنر، ص۱۱۵-۱۲۱). بدون شک این امر، به‌سبب رنگ سوما بوده است.

گیاهان جایگزین گیاه سومای اصلی، در خلال اسطوره‌ها به حیات خویش ادامه دادند و به‌گونه‌ای با آن آمیخته شدند. انتخاب گیاه جانشین برای سوما، فردی نبود و همهٔ کسانی که در اجرای مراسم حضور داشتند، با هم‌فکری یکدیگر، گیاهی را به‌عنوان گیاه جانشین سوما معرفی می‌کردند. رساله‌های برهمانا، نام سوما را با تقدس بسیار به همان سومای اصلی یادشده در ریگ‌ودا اختصاص داده‌اند. این تخصیص محترمانه در دوره‌های بعدی ـ یعنی هنگامی که اصطلاح «سوما» از تمامی قید و بندها رها می‌گردد ـ به چشم نمی‌خورد (Teeter, p. 13). البته هنگامی که پسوند «لاتا» یا «والی[4]» (به‌معنی خزنده) با واژه‌های گیاهان بومی و محلی، همراه می‌شود (این اصطلاحات در ریگ‌ودا به چشم نمی‌خورد) مجدداً حضور واژهٔ سوما، اراده می‌گردد (wasson, p. 60). به‌نظر می‌رسد که هنوز آثاری از سومای واقعی وجود داشته باشد؛ زیرا همچون سومای ریگ‌ودا، تمامی سوما ـ لاتاها و سوما ـ والی‌ها بدون برگ بوده و ساقه‌ای گوشتالود دارند.

در همان زمان، سومای اصلی، به گیاهی با رنگ و بوی اسطوره‌ای تبدیل شد و مفسران ودایی و لغت‌نویسان سنسکریت نیز آزادانه به تفکر در باب گیاه سوما پرداختند. «آمارا سیما[5]» قدیمی‌ترین لغت‌نویس هندی (۴۵۰م) فهرستی از اسامی مترادف آنچه او سوما می‌نامید، به دست داده است. او در تفسیرها و نیز یادداشت‌های خود به توصیف گیاهی به نام «سوما ـ راجی[6]» پرداخته و گیاه سوما را نوعی گیاه خزنده معرفی کرده بود

1. Syenahrra.
2. Amara simha.
3. Soma-raji. sabarasvami.
4. Lata or valli.
10. Adara.
11. Durva.

که عصاره‌ای شیری‌رنگ دارد. عنوان تعبیر «شیری یا شیری‌رنگ» احتمالاً برآمده از ریگ‌ودا۱است؛ آنجا که گیاه سوما هنگام مخلوط شدن با شیر توصیف شده است.

در متون پزشکی نیز توصیفاتی خیالی در باب گیاه سوما آمده است. براساس «سوسروتا ـ سامیتا»[1] تنها یک سوما ـ والی در کائنات بوده و بعدها به ۲۴ گونهٔ مختلف اشتقاق یافته است. یکی از آنها بویی همچون کرهٔ آب‌شده داشت و گونهٔ دیگر برگ‌هایی شبیه «سیر»، حال آنکه ظاهر سایر گونه‌ها شبیه پوست جداشدهٔ مار بود (Teeter, p. 54 ؛ Kochhar, p. 728). بنابر این کتاب، سوما ۱۵ برگ دارد و چون قرص ماه کامل می‌شود[2]، برگ‌های گیاه می‌روید و چون ماه به‌صورت هلالی و کم‌فروغ درمی‌آید، یکی پس از دیگری فرومی‌افتد (Ibid). سومای ریگ‌ودا۱و نیز هومای اوستا، گیاهی است بدون برگ و خوش‌عطر، با ساقه‌های باریک و بلند و نیز بندبند و شیره‌دار و در مناطق کوهستانی می‌روید. عصارهٔ گیاه به‌واسطهٔ فشردن ساقه‌های آن استخراج و بدون طیّ فرآیند تخمیر، نوشیده می‌شود و نیروبخش، مقوی و ضدخواب است.

در دوره‌های بعد، گیاه سومای اصلی صبغهٔ اسطوره‌ای یافت و واژهٔ سوما ـ غالباً همراه پسوند ـ به انبوهی از گیاهان، به‌ویژه گونه‌هایی از خزنده‌ها اطلاق شد.

شناسایی و تعیین هویت گیاه اصلی

چیستی سومای باستانی مدتی طولانی، ذهن محققان را مشغول کرده بود. بخش عمده‌ای از مستندات مربوط به سوما، نتایج مأیوس‌کننده داشت؛ زیرا در تحقیق دربارهٔ ماهیت سومای ریگ‌ودا۱و نیز هومای اوستا، ترتیب زمانی و تاریخی گیاه، نادیده انگاشته شد. در ضمن بررسی‌ها و مطالعات تاریخی ـ طبیعی، در پیوستگی با مطالعات پژوهشگران بریتانیایی، برخی از اسامی لاتین گیاهان هندی جلب توجه کرد و محققان به چگونگی ارتباط میان نام‌هایی همچون سومالاتا، سوماوالی و سوماراجی ـ رایج در سرتاسر هندوستان و اسامی رایج در گیاه‌شناسی، پرداختند. نتایج تحقیقات حاکی از این بود که یک یا حتی برخی از این گیاهان، همان گیاه باستانی معروف در متون مختلف است. به‌سبب فقدان

1. Susruta-samhita.
2. sukla- paksa

مطالعات تطبیقی و نیز ناآشنایی با متون باستانی، «سوما»، در زبان سنسکریت برای نامیدن هر گیاهی که کوچک‌ترین شباهت صوری با گیاه اصلی داشت، به‌کار رفت.

توجه اروپاییان به سوما/ هوما از سال ۱۷۷۱م و با ترجمهٔ اوستا به زبان فرانسه به قلم دوپرون[1] جلب شد. در این ترجمه، دو پرون به نقل از فرهنگ جهانگیری، گیاه هوم را نوعی درخت دانست که در ایران و در ارتفاعات شیروان، گیلان، مازندران و همسایگان یزد می‌روید، طعم شیرینی دارد و گره‌های موجود در ساقه‌های آن بسیار به یکدیگر نزدیک‌اند و برگ‌هایی شبیه یاسمن دارد. او چنین ادامه داد که گیاه هوم در هندوستان نمی‌روید و دستوران هندوستان، معمولاً در پایان فصول مشخصی از سال، دو پارسی را به کرمان می‌فرستادند تا به جست‌وجوی گیاه هوم بپردازند (بویس ۲، ص۱۶۴). پیوستگی و تسلسل در میان سنت‌های زردشتیان، نتایج بسیار ارزشمندی در پی آورد. در آن روزگار، سومای ریگ‌ودا و نیز ارتباط میان هندو ـ ایرانیان، به‌گونه‌ای رسمی شناخته نشده بود، بنابراین، گزارش‌های دو پرون، نادیده و بی‌اهمیت انگاشته شد.

گیاه سوما در زبان انگلیسی برای نخستین بار در سال ۱۷۸۴م و در ترجمهٔ چارلز ویلکن[2] از بهگودگیتا مطرح شد (Kochhar, p.730). ویلکن، در یادداشت‌های خود نوشت که سوما نوعی گیاه خزنده است و عصارهٔ آن در پایان مراسم مذهبی، نوشیده می‌شده است. نخستین کوشش برای شناخت و تشخیص هویت گیاه سوما در سال ۱۷۹۴م به همت سر ویلیام جونز[3] صورت گرفت و او سوما را گیاهی دانست که در کوهستان می‌روید (Ibid).

۲۰ سال بعد، افزون بر مطالعات کتابخانه‌ای، مشاهدات میدانی نیز صورت گرفت. ویلیام راکسبرگ[4] اولین مدیر باغ گیاه‌شناسی هند شرقی در کلکته، در بین سال‌های ۱۷۹۳ تا ۱۸۱۴م، فهرستی از ۳۵۰۰ گونه گیاه فراهم آورد. این کاتالوگ با عنوان *Hortus Bengalensis* در سال ۱۸۱۴م به چاپ رسید. راکسبرگ، گیاهی را که در گویش مردم بومی مناطق با عنوان سوما ـ لاتا شناخته می‌شد، با گیاه «سارکوستما[5]» یکسان دانست (زرگری، ص۴۰۸). گیاه مذکور گونه‌ای بی‌برگ بود با شاخه‌های سبزرنگ آبدار، که به‌صورت

1. Du Perron.
2. Charles Wilkin.
3. Sir William Jones.
4. William Roxburgh.
5. Sarcostema Brevistigma (=Asclepios acida)
6. Ruta Graveolens.

عمودی رشد می‌کرد و گل‌هایی شبیه پیاز داشت. به نوشتهٔ او، گیاه دیگری[1] با عنوان سوما ـ لاتا نام‌گذاری شده است. او دریافت که گیاهان هیمالیایی در بنگال نمی‌روید و این نکتهٔ مهم و پرمعنی در درک و دریافت متون باستانی، نادیده انگاشته شده بود.

به دست آوردن عصارهٔ سارکوستما، با مشکلاتی همراه بود. در منابع به‌جای‌مانده از سال ۱۸۳۲م اشاره شده است که مسافران مناطق بومی، برای کاهش تشنگی ریشه‌های نازک و لطیف گیاه را می‌مکیدند (Watt, p. 249). همچنین بنابر مکتوبات موجود از سال ۱۸۴۵م، کشاورزان از گیاه سارکوستما برای پاک‌سازی زمین‌های خود از آفت مورچهٔ سفید، استفاده می‌کردند.

از سوی دیگر، یک قاشق چایخوری یا یک قاشق غذاخوری شیرهٔ تند و سوزندهٔ گیاه، در هند غربی، به کودکان داده می‌شد تا کرم‌های روده‌ای آنها را از بین ببرد (Teeter, p.24؛ Kochhar, p.730). این، همان نوشیدنی بود که در گذشته سه بار در طول روز و کاملاً مشتاقانه نوشیده می‌شد. به‌نظر می‌رسد که تناقض‌های موجود در شناخت حقیقت «سارکوستما» برای کسانی که تفاسیر ودایی را پیگیری می‌کردند، به پایان نرسیده بود؛ زیرا کسانی همچون راهنمایان، در تعیین هویت گیاه حقیقی سوما، در دوره‌های بعد به جویندگان اروپایی یاری رساندند. به نوشتهٔ جان استیونسون[2] در ترجمهٔ «سامه ودا» در سال ۱۸۴۲م، گیاه سوما را، بنابر گفته‌های مفسران، می‌فشردند و با جو می‌آمیختند و نُه روز در گوشه‌ای می‌نهادند (Wasson, p. 232). تخمیر عصارهٔ حاصل‌شده، احتمالاً برای پوشاندن تلخی و تندی آن صورت می‌گرفته است. در سال ۱۸۵۵م، ماکس مولر[3]، در تحقیق پیرامون سرودهای آیروودایی کهن، گیاه سوما را گیاه خزندهٔ سیاه‌رنگی معرفی کرد که مزهٔ شور دارد و بی‌برگ است. گیاهی آبدار که پوستهٔ آن گوشتی است؛ به‌سهولت در آب دهان حل می‌شود و تهوع‌آور است و از سویی، غذای حیواناتی چون بز است. اگرچه توصیفات ماکس مولر با گیاه سارکوستما مطابقت دارد، او سؤالی در این زمینه مطرح کرد: اگر این گیاه که دسترسی به آن آسان است، به‌راستی همان گیاه سوما باشد، پس چرا موبدان برهمایی خود را ملزم می‌کردند تا از گیاه «پوتیکا»[4] استفاده کنند؟ این

---

2. John Stevenson. 2. Max Muller. 3. Putika.

سؤال، ۳۰ سال از دید پژوهشگران پنهان ماند. پس از آن، بررسی‌ها و مطالعات پیرامون دیگر خواص نامعلوم گیاه متمرکز شد. سؤال این بود که آیا گیاه در مخاط دهان حل می‌شود یا خود عاملی برای ایجاد و ترشح مخاط است (Teeter, p. 84). پس از آن، مطالعات میدانی وسیعی در بخش‌های گوناگون آغاز شد. در سال ۱۸۶۶م، جی. واتسون[1] گیاه سوما ـ لاتا را با سارکوستما و سوما ـ لاتای مذکور در سنسکریت را با گیاه «روتا[2]» یکسان دانست (Kochhar, p. 730).

بنابر نظر آرتور کک‌برنل[3] در سال ۱۸۷۴م، هندوان ساحل کوروماندل[4] از گیاه سارکوستما در مراسم خود استفاده می‌کنند، حال آنکه همتایان ایشان در سواحل مالابار[5] گیاه دیگری به‌کار می‌برند.

در سال ۱۸۷۳م، راجندرا میترا،[6] نخستین رئیس جامعهٔ آسیایی کلکته، فرضیهٔ جدیدی مطرح کرد که با متون باستانی، تضاد بسیار داشت. به‌نظر او، عصارهٔ سوما، فقط جلوه‌ای شفاهی از کلام است؛ گیاه سوما به خودی خود عصاره‌ای برای نوشیدن ندارد، بلکه همچون گیاه رازک، برای تسریع عمل تخمیر، برنج و نیز عصارهٔ جو به آنها اضافه می‌شود تا نوعی نوشیدنی به دست بیاید. این نظریه موجب ایجاد سردرگمی و گمراهی بسیاری در تحقیقات مربوط با این موضوع شد. در نظر او سومای اصلی نوعی رازک بوده و بعدها گیاه سارکوستما جایگزین آن شده است و این دو واژه، به لحاظ ریشه‌شناسی با یکدیگر مربوط هستند (Ibid).

صدسال پس از دو پرون، سرانجام هوما / سوما مجدداً موضوع بحث شد. در سال ۱۸۷۸م، فردریش اشپیگل[7] اظهار داشت که پارسیان هندوستان، موبدان و روحانیان خود را به کرمان می‌فرستند تا به جمع‌آوری شاخه‌های هوما بپردازند (زنر، ص۲۱۳-۲۲۶). در دسامبر ۱۸۸۴م، طبیعی‌دانی به نام شیندلر[8] که در آن هنگام در تهران به سر می‌برد در یادداشتی نوشت: گیاهی که زردشتیان کرمان و یزد استفاده می‌کنند، با سارکوستما مطابقت دارد. در سال ۱۸۸۵م گیاه‌شناسی به نام جورج وات[9] اعلام کرد که دیموک[10] از

1. J. forbes Watson.
2. Ruta graveolens.
3. Arthur Coke Burnell
4. Coromandel.
5. Malabar.
6. Rajendra Mithra
7. Friedrich Spiegel
8. A. Houtum-Schindler
9. George Watt
10. Dymock

بمبئی، برای او شاخه‌ای از گیاه هوما فرستاده است[۱] و تفاوت دو گیاه به‌زودی آشکار شد.

در میان سال‌های ۱۸۸۴ تا ۱۸۸۶م بریتانیا و روسیه، هر کدام به‌طور جداگانه هیئت‌هایی برای تعیین سرحدات، به افغانستان کنونی اعزام داشت. یکی از اعضای هیئت اعزامی بریتانیایی، گیاه‌شناسی به نام پروفسور جیمز ادوارد[۲] برای تهیهٔ گزارش از گونه‌های گیاهی و حیوانی، به منطقهٔ افغانستان اعزام شده بود. پیش‌تر، این گیاه‌شناس از این نظریه که «سوما نوعی شراب است» حمایت کرده بود؛ اما این مأموریت دیدگاه وی را تغییر داد. در سال ۱۸۸۵م، یعنی وقتی وی در افغانستان به سر می‌برد، از یکی از محققان بمبئی به نام جیوانجی جمشیدجی مدی[۳] نمونه‌هایی از گیاه هوم برای تعیین هویت دریافت کرد و پاسخی به بمبئی ارسال داشت:

«نمونه‌هایی که شما برای من فرستاده‌اید، شاخه‌هایی از گونهٔ افدرا هستند که در سرتاسر بلوچستان، افغانستان و کشمیر می‌روید و به‌نظر می‌رسد که با گونهٔ ارسالی، یکسان و همانند باشد. این نمونه در سرتاسر کشور، «هوم» و «هوما» نامیده می‌شود و در دره‌ها و تپه‌های مناطق سردسیر می‌روید و بوته‌ای‌شکل بوده و دارای شاخه‌های متعددی است. اگر توجه کرده باشید، شاخه‌های عمودی و راست روییدهٔ گیاه، همچون انگشتان دست، دارای بندهای متعدد است و هنگامی که پوشیده از گل است، به رنگ طلایی مشاهده می‌شود... این گیاه بدون برگ است و در میان اقوام پاتان افغانستان و همچنین سایر قسمت‌های کشور، رواج و محبوبیت بسیار دارد. شاخه‌های آبدار گیاه برای عصاره‌گیری، جوشانده می‌شوند و به‌عنوان یک مرهم خانگی، در درمان بیماری‌ها به‌کار می‌روند و عموم مردم بر این باورند که این گیاه، خواص درمانی بسیار دارد و برای سلامتی مفید است. براساس شباهت عمومی میان هر دو گیاه، اهالی بلوچستان، نام یکسانی بر هر دو گیاه نهاده‌اند و هیچ‌کس در تشخیص صحیح گیاه اصلی هوما، که دارای شاخه‌های بنددار است، اشتباه نمی‌کند» (Modi1, p. 285). جیوانجی جمشیدجی مدی، از این نامه در سال ۱۹۲۲م در کتاب خود با عنوان آیین‌های مذهبی و سنت‌های پارسیان[۴] یاد کرد. بعدها در سال ۱۸۹۳م جوزف باملر[۵] چگونگی دیدار خود با موبدی زرتشتی را در یزد بیان می‌کند که شاخه‌هایی از هوما در دست داشت. باملر نخست شاخه‌های مذکور را با گونهٔ افدرا یکسان دانست، که هرساله مقدار بسیاری از آن را خشک

---

۱. از این گیاه با نام Peripioca aphylla یاد شده است.

2. James Edward Tierney Aitchison. 2. Jivanji Jamshedji Modi

4. *The Religions Ceremonis and Customs of The Parsees*.

5. Joseph Bommuller. 5. Macdonell. 6. Keith.

می‌کنند و به بمبئی می‌فرستند (Wasson, p. 235). در سال ۱۹۱۲م مک‌دانل[۱] و کایت[۲] در فهرستی که برای سرودهای ودایی ترتیب دادند، شناسایی دقیق گیاه را امری دور از ذهن و تقریباً ناممکن دانستند. دو سال بعد، سال ۱۹۱۴م آرل استین، مدارکی از کاوش‌های باستان‌شناسی، مبنی بر استفاده از افدرا و نه الزاماً سوما و هوما در آسیای مرکزی، مربوط به دو هزار سال پیش ارائه کرد. او دانشجوی یکی از پژوهشگران زبان سنسکریت بود و بنابراین با شیوهٔ تهیه و آماده‌سازی سوما برای استفاده در میان مغان، آشنایی کامل داشت. در بررسی و کاوش در گورستان‌های دوردست در نواحی سردسیر لو-یان[۳] در غرب چین و در ایالت شین‌کیانگ[۴] نیز دیده شد که شاخه‌های کوچک افدرا در دسته‌های کوچک کنار کفن‌های پشمی اجساد قرار گرفته است. به‌نظر استین، چینی‌ها نوعی افدرا به نام «ما ـ هوانگ[۵]» به‌کار می‌برند تا دارویی آلکالوییدی (افدرین) به دست بیاورند. او همچنین نتیجه گرفت که افدرا نمی‌تواند سوما باشد؛ زیرا طعم این گیاه تلخ است، حال آنکه سوما طعمی شیرین دارد. از سوی دیگر، بنابر ریگ‌ودا، طعم تلخ افدرا از ویژگی‌های ذاتی آن است، ناظر بر این حقیقت است که عصارهٔ خالص سوما با نام «تیورا[۶]» شناخته می‌شود (Wasson, p. 508).

سرانجام، پس از مرگ کارل فردریش[۷] در سال ۱۹۵۱م اثری از او منتشر شد، مشتمل بر ترجمهٔ سرودهای سومای ریگ‌ودا، که وی در آن، به‌صراحت سوما را همان افدرا دانسته بود (Stulety, p. 111). در پاسخ به فرضیهٔ وجود الکل در سوما و بی‌اعتنایی به مندرجات ریگ‌ودا، فرضیه‌ای مطرح شد که سوما را نوعی مادهٔ «توهم‌زا» می‌دانست. تاکنون به دو گزینه در این میان توجه نشده بود[۸]: تهیه و فرآوری شاه‌دانه، حشیش، بنگ که توأم با حالت دگرگونی همراه با هوشیاری و حتی سرخوشی و سرور بود. احساسی که در اثر مصرف این مواد ایجاد می‌شد به حدی قوی بود که در مراحلی موجب توهم می‌گردید. در این حالت، ذهن به درون‌گرایی تمایل دارد و ظهور برخی رفتارهای پرخاشگرانه، امری دور از ذهن نیست (Nyberg, p. 360, 380). باید گفت که دانه‌های این گیاه برای درمان

3. Lou - Ian. 2. Xinjiang. 3. Ma - Huang. 4. Tivra.
7. Karl Friedrich Geldner 6. Cannabis Sativa / Peganum harmala.

بسیاری از بیماری‌ها به‌کار می‌رود و در بخش‌های مختلفی از بهار، راجستان، سند، بلوچستان و وزیرستان رواج بسیار دارد (Wasson, p. 98).

در سال ۱۹۶۸م، محقق برجسته، گوردون ویسون[1]، گیاه دیگری را به‌عنوان سوما معرفی کرد: قارچ «فلای‌آگاریک[2]» و یا «آمانیتا موسکاریا[3]» که بین ۸ تا ۲۰ سانتی‌متر طول داشت و ساقهٔ سفیدرنگ آن با کلاهکی به ضخامت ۵ تا ۱۵ سانتی‌متر و غالباً سرخ‌رنگ، با لکه‌ها یا دانه‌هایی به رنگ سفید (Teeter, p. 68). تولید توهم در اثر مصرف فلای‌آگاریک، به‌سبب ترکیبات ایزوزاکسول موجود در آن است و بدون هیچ تغییری در ماهیت، در ادرار انسان قابل مشاهده و بررسی است (ibid, p. 21-22). گیاه مذکور از روزگاران باستان تاکنون در نواحی سیبری به‌عنوان ماده‌ای توهم‌زا به‌کار می‌رود[4].

از نظر ویسون قارچ فلای‌آگاریک همان گیاه سوما / هوما بود و بدین‌ترتیب، او عصارهٔ نارنجی‌رنگ آن را هم با نوشیدنی هوما / سوما برابر دانست. او با ادامهٔ تحقیقات و بررسی‌های خود، میان دو گونهٔ سوما، به تفاوت‌هایی رسید. نخست در نوشیدن عصاره و دوم در نوع ادرار نوشندهٔ عصاره. ویسون عباراتی در یسنا و ریگ‌ودا یافت که دلالت بر ادرار حاصل از نوشیدن سوما / هوما داشت (Wasson, p. 248). گویا او عبارت ریگ‌ودا[5]، «پیس ـ سینگ[6]» سوما را بی‌درنگ با آیین‌های سیبریایی (مبنی بر نوشیدن ادرار)، مربوط دانسته است: «مرد آماس‌کرده، (سوما)ی روان و جاری، دفع می‌کند» (Wasson, p. 25). آنچه از این عبارت برمی‌آید این است که «ماروت‌ها (رودرا)ها باران فرومی‌بارند» که مجازاً به‌معنی ادرار دفع‌شده از اسب‌های آسمانی و بهشتی ایشان است (Brough, p. 346).

براو[7] در مقاله‌ای مفصل در نقد نظر ویسون، اشتباه او را به برخی از ترجمه‌هایی که او در دست داشت و کاملاً گمراه‌کننده بوده است، ارتباط داد. به‌نظر می‌رسد که او کاملاً آزادانه، عبارات و سرودهای ریگ‌ودا را که هیچ پیوستگی با یکدیگر نداشته‌اند، با هم مرتبط ساخته است. آنچه حائز اهمیت است این است که عصارهٔ قارچ از کلاهک آن به دست می‌آید و برخلاف مندرجات ریگ‌ودا، ریشهٔ گیاه، کاربردی برای استحصال عصاره ندارد (Nyberg, p.

1. R. Gordon wasoon. 2. Fly – Agaric. 3. Amanita Muscaria.

۴. در این نواحی مدارک و مستنداتی دربارهٔ رسم مربوط به نوشیدن ادرار به دست آمده است.

۵. ماندالای ۹، سرود ۷۴، بند ۴.

6. Pissing. 7. Brough.

(393. با این‌همه، فرضیهٔ ویسون در کتاب جامع و کاربردی وی، مشکلات موجود در راه شناسایی سوما را مطرح و دیگربار توجه پژوهشگران را برای بررسی بیشتر، به این موضوع معطوف کرد؛ زیرا طی زمانی طولانی، گیاه سارکوستما جایگزین سوما شده بود. پژوهشگران باور داشتند که افدرا، بهترین و کامل‌ترین گزینه برای جایگزینی سومای حقیقی است و دایرهٔ شمول این گیاه، همهٔ جزئیات مذکور در متون مذهبی را در می‌گیرد[1]. گونه‌های متنوع افدرا، بوته‌هایی بی‌برگ است، با شاخه‌هایی دارای بندهای متعدد و ساختار برخی از آنها به‌گونه‌ای است که به‌صورت افتاده بر زمین قرار می‌گیرد؛ اما اغلب شاخه‌ها به‌صورت صاف و عمودی بوده و بلندای آنها به حدود یک تا شش پا می‌رسد. گیاه افدرا، میوه‌ای شبیه میوهٔ درخت کاج دارد که بسیار معطر است و طعمی گس‌مانند دارد و اهمیت آن به‌سبب افدرین قلیایی[2] است که از شاخه‌های آن به دست می‌آید (Teeter, p. 25-26). میزان آلکالوییدِ موجود در گیاه با بالا رفتن سن گیاه، افزایش می‌یابد و شاخه‌های گیاه، در مقایسه با ساقه‌های چوبی آن، آلکالوییدِ بیشتری دارد. بهترین وضعیت گیاه زمانی است که چهار سال از سن آن گذشته و گیاه شکوفه داشته باشد؛ و بهترین زمان چیدن گیاه پس از بارش باران و پیش از سرمای زمستان است (Teeter, p. 80 ؛Wasson,p. 38). افدرین در آب حل می‌شود و می‌توان آن را از طریق دهان دریافت کرد. این ماده موجب تحریک سیستم عصبی می‌شود و میزان جذب اکسیژن را بالا می‌برد و بی‌حسی و بی‌هوشی ملایمی به همراه می‌آورد (Teeter, p. 28). در مقایسه با آدرنالین که باید به‌صورت تزریق آن را دریافت کرد، تأثیر افدرین آرام است؛ شدت کمتر، اما ماندگاری بیشتری دارد و موجب اتساع مردمک چشم و انقباضات در عضلات رحم می‌شود. نقش سوما به‌عنوان تقویت‌کنندهٔ جنسی، در ربط با احساس خوشی کاملی است که از مصرف افدرین به دست می‌آید. مصرف بیش از حد مادهٔ مذکور، سبب ایجاد حالت‌های عصبی، بی‌خوابی، سردرد، سرگیجه، تب و لرزش، تعریق، حالت تهوع و استفراغ می‌شود. آنجا که شاعر

۱. فالک (p. 57) همچون نیبرگ (p. 400) باور دارد که تلاقی باشکوه توصیفات افدرا در متون مذهبی و نیز خواص و ماهیت گیاه به لحاظ بررسی‌های داروشناسی، برای تعیین هویت گیاه هوما / سوما، نکته‌ای پر اهمیت است. نیدهام نظریهٔ ویسون را می‌پذیرد و آنچه در این میان مایهٔ شگفتی بسیار بوده، این است که پس از گذشت دو دهه، یکی از محققان مشهور زبان سنسکریت، مقاله‌ای با عنوان «نوشیدنی توهم‌زا» منتشر می‌کند و نظریات ویسون را، مبنی بر شناسایی گیاه اصلی، می‌پذیرد (همان‌جا).

2. CIO HIS ON.

ریگ‌ودایی از سوما می‌خواهد تا برای قلب‌های ایشان شیرینی همراه آورد[۱] و آنها را با شعله‌های خیره‌کننده، دچار زخم و جراحت نکند[۲]، احتمالاً می‌خواهد از تأثیرات ناشی از زیاده‌روی در مصرف، مصون و در امان باشد. خاستگاه جغرافیایی منحصربه‌فرد افدرا را می‌توان از دیگر سودمندی‌های آن دانست؛ زیرا این گیاه، در هر اقلیم جغرافیایی رشد نمی‌کند و به همین سبب، همهٔ گونه‌های افدرا، حاوی افدرین نیست. چهار گونه از این گیاه، بومی مناطق کوهستانی شمال هندوستان، افغانستان و ایران[۳] دارای افدرین است. گونهٔ دیگری از این گیاه در مناطق هموار پنجاب و راجستان می‌روید که افدرین آن ناچیز است و دیگر مناطق هندوستان، سکونت‌گاه طبیعی مطلوبی برای رویش گونه‌های افدرا نیستند. از آنجا که آریایی‌های ودایی، به‌سهولت می‌توانستند شاخه‌های گیاه را از کنار مسیرهای رفت و آمد خود جمع‌آوری کنند، می‌توان نتیجه گرفت که سکونت‌گاه‌های ایشان در مناطق کوهستانی بوده است. ایرانیان باستان نیز که از هوما/ سوما بهره می‌بردند، سکونت‌گاهی یکسان با همتایان هندی داشتند و در مناطقی از هندوکش و نواحی غربی آن ساکن بوده‌اند (بویس ۲، ص۳۲؛ Wasson, p. 225).

اکنون روشن شد که گونهٔ افدرا با سوما یکسان است و سکونت‌گاه مردمان ودایی در خاستگاه جغرافیایی افدرا، یعنی مناطق هندوکش بوده است. مناطق وسیع رویش افدرا، همچون ایران، تحت تصرف یا در دسترس هندو ایرانیانی بود که توانستند آیین مذهبی سوما/ هوما را بنیان نهند و رشد و توسعه دهند (Teeter, p. 44).

با مهاجرت اقوام هندو ـ آریایی به سمت شرق، فاصلهٔ جغرافیایی ایشان با سوما افزایش یافت. می‌توان حدس زد آنها از ذخیره‌ای که برای خود فراهم کرده بودند بهره جستند؛ اما بعدها سپس سوما به‌تدریج جای خود را در مراسم آیینی به گیاهان دیگر داد و در گذر زمان، به گیاهی اسطوره‌ای تبدیل شد. بدین‌سان، سوما، که گیاهی در دسترس بود و زنان و مردان آن را در خانه‌هایشان تهیه و فرآوری می‌کردند، در ادواری در کسوت اسطوره و در ادواری به‌سبب خواص دارویی، مشهور شد. اقوام هندو آریایی، مسیری

---

۱. ماندالای ۸، سرود ۶۸، بند ۷.
۲. همان جا.
۳. نام این چهار گونه به‌ترتیب ذیل است:
E. nebrodensis, E. major, E.Vulgaris.H. distadya, gerardiana E. pachycjada, E. intermedia.

طولانی پیمودند تا جاودانگی سوما / هوما را از روزگاران ودایی به دوران اخیر انتقال دهند و به دست ما برسانند (نعمت‌طاووسی، ص۱).

نتیجه‌گیری

در بررسی سوما و نقش آن در فرهنگ ودایی، به‌کوتاهی به همتای ایرانی سومای ودایی، یعنی هوما، نیز اشاره شد. اگرچه اقوام آریایی ایران و هند، پس از استقرار و تشکیل سازمان‌های سیاسی، مذهبی و اجتماعی در زمان خود، اساس دو تمدن و فرهنگ آریایی مجزا را در سرزمین‌های متفاوت پی نهادند، عناصر مشترک نژادی و فرهنگی میان ایران و هند، گسسته نشد و گیاه مقدس هوما / سوما، شاهدی بر عناصر مشترک فرهنگی میان ایران و هند در دوران باستان است. از این رهگذر، جایگاه سوما و گیاهان دیگری که در دوره‌های بعد، به‌عنوان جانشین سوما، در مراسم آیینی ـ مذهبی به‌کار می‌رفتند، بررسی شد. آنچه در این پژوهش به آن توجه شد، بررسی نقش اساسی سوما / هوما، در آیین‌ها و متون مذهبی دوران ودایی و اوستایی است، تا جایی که عدم دسترسی به این گیاه، زمینه را برای ورود گیاهان مشابه فراهم کرد. گیاهانی که شباهت ظاهری اندک یا خواص تقریباً مشابهی با گیاه اصلی داشتند. در نهایت و پس از طرح فرضیه‌های گوناگون برای شناسایی گیاه اصلی، ابهامات موجود در این راه از میان رفت..

منابع

آزادی‌ده‌عباسانی، نجیمه، «رمزگشایی آیین قربانی در اسطوره و عرفان و فرهنگ»، فصل‌نامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، س۱۱، ش ۳۸، بهار ۱۳۹۴.
اوستا، به کوشش جلیل دوستخواه، گلشن، تهران، ۱۳۷۵.
ایونس، ورونیکا، اساطیر هند،ترجمهٔ باجلان فرخی، اساطیر، تهران، ۱۳۸۱.
بازرگان، محمدنوید و مریم تراب‌پرور، «هوم عابد در شاهنامه و ریشه‌های اسطوره‌ای آن»، پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد رودهن، س۹، ش ۱۵، بهار و تابستان ۱۳۹۲.
بویس (۱)، مری و دیگران، دیانت زردشتی، ترجمهٔ فریدون وهمن، ثالث، تهران، ۱۳۸۶.
ـــــــ (۲)، زردشتیان، باورها و آداب دینی آنها، ترجمهٔ عسکر بهرامی، ققنوس، تهران، ۱۳۹۳.
جلالی‌نایینی، محمدرضا، گزیدهٔ ریگ‌ودا، نقره، تهران، ۱۳۶۷.

دادور، ابوالقاسم و الهام منصوری، درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، دانشگاه الزهرا، تهران، ۱۳۸۵.
رضی، هاشم، وندیداد، اساطیر، تهران، ۱۳۸۸.
زرگری، علی، گیاهان دارویی، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۱.
زنر، آر، سی، طلوع و غروب زردشتی گری، ترجمهٔ تیمور قادری، امیرکبیر، تهران، ۱۳۸۹.
صمدی، مهرانگیز، ماه در ایران از قدیم‌ترین ایام تا ظهور اسلام، علمی فرهنگی، تهران، ۱۳۶۷.
کمبل، جوزف، قدرت اسطوره، ترجمهٔ عباس مخبر، مرکز، تهران، ۱۳۹۰.
نعمت‌طاووسی، مریم، «در جست‌وجوی پاره‌های از یاد رفته اسطوره گرشاسب»، فصل‌نامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، س ۱۱، ش ۳۸، بهار ۱۳۹۴.
یسنا، به کوشش ابراهیم پورداوود، اساطیر، تهران، ۱۳۸۰.
یشت‌ها، به کوشش ابراهیم پورداوود، اساطیر، تهران، ۱۳۷۷.

Brough, J, *Soma And Amanita Muscaria*, Journal of School of Oriental and African Studies, 1971.

Falk, Harry. *Soma I and II*, Bulletin of School of Oriental and African Studies, London, 1989.

Hillebrant, A. *Vedic Mythology*, Motial Banarsidass, Delhi, 1990.

Kochhar, Rajesh, "The Rg Vedic Soma Plant|, From the book*: Medicine And Life Science In India*, Centre for Studies in Civilization, new Delhi, 2001.

Macdonell, A. A & A. B. Keith, *Vedic Index Names and Subjects, Vol II*, Motilal Banarsidass, Delhi, 1982.

Modi, J. J. *The Religious Ceremonies and Customs of the Parsees*, Bombay: Society for the Promotion of Zoroastrian knowledge and Education, Reprint, 1995.

Nyberg, H.*The Problem of The Aryans and the Soma*: the Botanical evidence: the Indo-Aryans of Ancient south Asia: Language, Material culture and Ethnicity, Berlin: Walter de Gruyter, 1995.

O Flaherty, W. D. *The Post Vedic History of the Soma Plant*, Sarianidi, V. I Temples of Bronze Age Margiana:Traditions of Ritul Architecture Antiquity, 1968.

Teeter, Donald E. *Amanita Muscaria, Herb of Immortality*, Texas, 2007.

Wasson, R. G .*Soma, Devine Mushroom of Immortality*, Harcourt Brace Jovanovich, New York: 1986.

Watt, G. *Dictionary of the Economic of India* Vol III, Calcutta Superintendent of Government print, India: London, 1885.

Stulety, Margaret And James. *A Dictionary of HINDUISM*, British Library Cataloguing in Publication

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۳/۱۴
تاریخ پذیرش: ۹۷/۰۵/۲۶
(صفحه ۲۱۳-۲۳۴)

نقش مورخان در رواج آموزه‌های حکومت‌داری در دورهٔ سلاطین دهلی

دکتر خدیجه عالمی* ـ مظهر ادوای ـ حسین نظری*****

چکیده

مورخان به‌عنوان بخشی از نخبگان شبه‌قارهٔ هند در دورهٔ سلاطین دهلی در قرون ۷-۱۰ق، از طریق آثار تاریخی خود و ارتباط با دربار و کارگزاران، توانستند آموزه‌های حکومتی را در میان آنان رواج دهند. در این پژوهش، سؤال اصلی این است که نقش مورخان ایرانی در تکوین رویکردهای سلاطین دهلی نسبت به حکومت‌داری چگونه بود؟ در پاسخ، به این فرضیه پرداخته شده است: مورخان ایرانی با ترویج تعالیم اخلاقی و اعتقادی، سیاسی و اجتماعی، نقش چشمگیری در تکوین مؤلفه‌های حکومت‌داری در این دوره داشته‌اند. برای پاسخ به مسئلهٔ اصلی پژوهش، مهم‌ترین آثار تاریخی مورخانِ این دوره با تکیه بر روش توصیفی ـ تحلیلی بررسی شده است.

کلیدواژه‌ها: شبه‌قارهٔ هند، سلاطین دهلی، حکومت‌داری اسلامی، مورخان.

* استادیار گروه تاریخ دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول) alemi1900@ut.ac.ir
** دانشجوی دکتری تاریخ ایران بعد از اسلام m-advay@yahoo.com
*** دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد تاریخ اسلام، دانشگاه تهران

۱. مقدمه

در پی سقوط حکومت غزنویان هند به دست سلاطین غوری، غلامان ترک در سال ۶۰۲ق توانستند به رهبری قطب‌الدین آیبک، یکی از فرماندهان غوری و تأیید سلطان غیاث‌الدین غوری در شمال غرب شبه‌قارهٔ هند با مرکزیت دهلی، سلطنت غلامان را تأسیس کنند. سلسلهٔ غلامان از سال ۶۰۲ق، همراه پنج سلسلهٔ دیگر خلجی، تغلقی، سادات، لودی و سوری تحت عنوان «سلاطین دهلی»، بیش از سه قرن و نیم، یعنی تا سال ۹۶۲ق استمرار یافت. همزمان با تشکیل نخستین حاکمیت مستقل مسلمان در دهلی، مردم ایران‌زمین با واقعهٔ حملهٔ مغول روبه‌رو شدند و بسیاری، ازجمله عالمان و دیوانسالاران، در پی امنیت و وضع اقتصادی و اجتماعی بهتر، رو به سوی هند نهادند. از سوی دیگر، سلاطین دهلی، که در فضای فرهنگ ایرانی-اسلامیِ حکومت سلاطین غوری رشد یافته و در سرزمینی غیراسلامی حکومتی برپا کرده بودند، از ایرانی‌تباران اصیل در حکومت خود استقبال کردند.

در دورهٔ حکومت سلاطین دهلی، نخبگان ایرانی به‌عنوان بخشی از جامعهٔ اسلامی که در کشورداری سابقهٔ دیرین داشتند، به ادارهٔ امور کشور پرداختند. ایرانیان علاوه بر امور اجرایی، توانستند در زمینه‌های گوناگون علمی نیز فعالیت کنند. بدین‌ترتیب و با کوشش این طبقه، در رویکردهای حاکمان دهلی تغییراتی رخ داد؛ ازجمله ایرانیان مهاجر و ایرانی‌تبارانی که در دورهٔ حکومت سلاطین دهلی نقش داشته و در آثار خود به اصول حکومت‌داری پرداخته‌اند، می‌توان به این چهار شخصیت برجسته اشاره کرد: منهاج‌الدین عثمان جوزجانی مؤلف طبقات ناصری، شمس سراج عفیف مؤلف تاریخ فیروزشاهی، ضیاءالدین برنی مؤلف تاریخ فیروزشاهی و یحیی بن احمد سیهرندی مؤلف تاریخ مبارک‌شاهی.

در این پژوهش، به تبیین مؤلفه‌های حکومت‌داری از دیدگاه مورخان ایرانی شبه‌قارهٔ هند و راهبری سلاطین دهلی در مسیر دین اسلام پرداخته شده است. جایگاه مورخان ایرانی در این عرصه از آن نظر اهمیت دارد که از یک‌سو، حکومت سلطنت دهلی اولین حاکمیت مستقل مسلمان در شبه‌قارهٔ هند بود و از سوی دیگر، ایرانیان بخش مهمی از جامعهٔ نخبهٔ تأثیرگذار در دربار سلطنت دهلی محسوب می‌شدند.

ازجمله آثاری که به‌عنوان پیشینهٔ پژوهش می‌توان به آنها اشاره کرد، پایان‌نامه‌ای است با

عنوان تأثیر ایرانیان مهاجر در تکوین رویکردهای سلاطین دهلی به فرهنگ اسلامی تألیف حسین نظری، که با راهنمایی خدیجه عالمی انجام یافته و در آن، تأثیر نخبگان ایرانی ازجمله صوفیان، شاعران و مورخان بر سلاطین دهلی بررسی شده است. همچنین، در مقالهٔ «اساسی‌ترین مؤلفه‌های اندیشهٔ سیاسی ضیاءالدین برنی»، نویسنده مؤلفه‌های سیاسی از نظر ضیاءالدین برنی را بررسی کرده و به دیگر نخبگان علمی سلطنت دهلی و اندیشه‌های ایشان در این زمینه نپرداخته است. در مقالهٔ «تداوم و نوآوری در اندیشهٔ سیاسی ضیاءالدین برنی و کتاب فتاوای جهان‌داری»، نوشتهٔ سید حسین زرهانی، نویسنده به خطوط کلی اندیشهٔ سیاسی برنی، ذیل چنین موضوعاتی پرداخته است: پادشاهی به‌عنوان روش امکان‌پذیر حکومت، گذار از خلافت، تفکیک و تضاد دین‌داری و جهان‌داری، حکومت شر لازم برای نگهداشت دین، شریعت، سیاست ملکی و ضوابط. از دیگر آثار مربوط به پیشینهٔ این پژوهش مقاله‌ای است با عنوان «نقش تصوف در ترویج رویکردهای سلاطین دهلی به فرهنگ اسلامی» در مقالهٔ مذکور، به‌طور مشخص، تأثیر صوفیان در ترویج اخلاق و عرفان، میان عموم مردم بررسی شده است. در مقالهٔ حاضر، به‌طور مشخص به طبقهٔ خاص یعنی سلاطین دهلی پرداخته شده و محور اصلی مقاله نیز مؤلفه‌های حکومت‌داری اسلامی است. ازاین‌رو، بحث در باب فعالیت‌های علمی مورخان و ترویج مؤلفه‌های حکومت داری در دربار سلاطین دهلی، ازجمله دستاوردهای این پژوهش است.

۲. مورخان ایرانی در دربار سلاطین دهلی

۲-۱. منهاج سراج

منهاج‌الدین بن سراج‌الدین جوزجانی (قرن ۷ق) در حدود سال ۵۸۹ق در شهر فیروزکوه، مقر حکومت دودمان غوری به دنیا آمد. جد وی، امام عبدالخالق جوزجانی، اهل جوزجان، منطقه‌ای بین هریرود علیا و بلخ بود و بدین‌سبب او را جوزجانی خوانده‌اند. پدر وی از کارگزاران دربار غوریان بود. منهاج سراج‌الدین در حملهٔ مغولان به فیروزکوه، که به ویرانی شهر منجر شد، به هند گریخت و در آنجا به خدمت ناصرالدین قباچه، حاکم سند و مولتان درآمد. با تسلط شمس‌الدین التتمش بر مولتان و پایان گرفتن کار قباچه، منهاج سراج به سلطان پیروز پیوست و با وی، رهسپار دهلی شد.

کتاب منهاج سراج، طبقات ناصری، از مهم‌ترین تواریخ عمومی اسلام و تاریخ اختصاصی هند اسلامی، از زمان حملات غزنویان تا سلطنت ناصرالدین محمود است. او در دربار مشاغل مهمی بر عهده داشت و عمر را با حرمت در مقام قاضی القضات به‌سر آورد (منهاج سراج، ج ۱، ص۲۵۲، ۴۹۷). هنگامی که در دیوان مظالم دهلی به حلّ و فصل امور می‌پرداخت، کتابی با عنوان تاریخ مجدول دید و چون پس از مطالعه متوجه برخی کاستی‌های آن شد، تصمیم گرفت کتابی تألیف کند شامل تاریخ تمامی ملوک و سلاطین اسلام، از ابتدا تا زمان مؤلف. او تألیف این اثر را در ۶۵۵ق آغاز کرد و در ۶۵۸ق به پایان رساند و به نام ناصرالدین محمودشاه بن ایلتتمش (۶۴۴-۶۶۴ ق)، آن را طبقات ناصری نامید (همو، ج۱، ص۸). این کتاب، یکی از منابع اصلی تاریخ اوایل سلطنت دهلی و اوایل حملهٔ مغول به ایران است و به لحاظ تاریخ تشکیلات و استفادهٔ مؤلف از منابعی که اکنون موجود نیست، ارزش خاصی دارد. با وجود همهٔ این مزایا، کاستی‌های آن را هم باید در نظر گرفت (Bazmee Ansari, Vol. 2, p. 609).

۲-۲. ضیاءالدین برنی

ضیاءالدین برنی (قرن ۷ق)، در خاندانی حکومتی پرورش یافت و پدرش نایب و خواجهٔ برن بود. ضیاءالدین برنی در زمان نظام‌الدین اولیاء از مریدان وی محسوب می‌شد (محدث دهلوی، ص۲۰۱) و در دورهٔ حکومت سلطان محمد تغلق توانست به دربار دهلی راه یابد. او با اشراف و اعیان دهلی مناسبات خوبی داشت و در سنین کمال، به دربار سلطان محمد تغلق (حکومت: ۷۲۵-۷۵۲ق) راه یافت و به‌سبب وسعت معلومات و قوّت حافظه، ۱۷ سال و اندی از ملازمان و ندیمان دستگاه وی بود. پس از مرگ محمد بن تغلق، احتمالاً احمد ایاز، نایب او در دهلی، که نمی‌دانست لشکریان محمد تغلق، فیروز تغلق را به سلطنت رسانده‌اند، با حمایت بعضی از سرداران و بزرگان دهلی، پسر نابالغ محمد تغلق را بر تخت سلطنت نشاند؛ اما سرانجام فیروز به سلطنت رسید (۷۵۲-۷۹۰ق) و برنی، گویا به اتهام همکاری با احمد ایاز، از دربار طرد شد و مدتی در قلعهٔ پَهِتیز در ناحیهٔ پنجاب به حبس افتاد (منزوی، ج۱، ص۱۵۵، ۳۸۹)؛ اما بعدها به خدمت فیروزشاه درآمد و به‌سبب عنایات او به مال و مکنت بسیار رسید و سرانجام در دههٔ هفتم زندگی با دریافت مستمری،

از دربار کناره گرفت. وی پس از ۷۵۸ق درگذشت و در غیاث‌پور، پایین آرامگاه پدرش کنار مزار نظام‌الدین، به خاک سپرده شد، هرچند که در بَرَن (معروف به بولندشهر) نیز، قبری بـه او نسـبت داده‌انـد (میرخـورد، ص۳۲۲-۳۲۳). مهم‌تـرین اثـر ضـیاءالدین برنـی، تـاریخ فیروزشاهی، به زبان فارسی، شامل بخشی از تاریخ دورهٔ سلاطین دهلی است.

۳-۲. شمس سراج عفیف

از مورخان قرن هشتم ق در دربار سـلاطین دهلـی و مؤلـف تـاریخ فیروزشـاهی، در تـاریخ دورهٔ فیروزشاه، کتاب را ادامهٔ اثر ضیاءالدین برنی دانسته است (شـمس سـراج عفیـف، ص۶). او در تاریخ فیروزشاهی، به تاریخ سلاطین دهلی از آغاز حکومت سلطان غیاث‌الدین بلبن تا پایان سال ششم حکومت فیروزشاه پرداخته است.

محور کتاب شمس سراج عفیف، «سلطان» است و ایـن موضـوع، در تمـامی قسـمت‌های کتاب دیده می‌شود. او از شغل دربـاری گریـزان بـود؛ ولـی در میهمانی‌هـای دربـاری شـرکت می‌جست و در شـکارگاه‌ها سـلطان را همراهـی می‌کـرد (همان‌جـا). بـه همـین سـبب، بیشـتر اطلاعات تاریخی او، از درباریان و افراد پرنفوذ اخذ شده است (همو، ص۱۵).

۴-۲. یحیی بن احمد سیهرندی

کتاب سیهرندی، یکـی از مورخـان برجسـتهٔ دربـار سـلاطین دهلـی، تـاریخ مبارک‌شـاهی است. در این اثر تاریخ پادشاهان دهلی از ابتدای قرن هفتم تـا نیمـهٔ قـرن نهـم، بـه زبـان فارسی به رشتهٔ تحریر درآمده است. این کتاب، در واقع تاریخ محلـی اسـت و مؤلـف، آن را به معزّالدین مبارک‌شاه (حکومت: ۸۲۴-۸۳۷ق)، دومـین پادشـاه از خانـدان سـیدها (یـا بنی خِضر)، تقدیم کرده و نام تاریخ مبارک‌شاهی بدین‌سبب است.

۳. نظریه‌های سیاسی مورخان ایرانی دهلی

آشنایی سلاطین دهلی با سنت‌ها و فرهنگ ایرانی از طریق اندرزنامه‌های مربوط به دوران باستان، که در دورهٔ اسلامی نیز ادامه یافت، حاصل شد. سلاطین دهلی، سیاست‌ورزی و ملـک‌داری ایرانـی ـ اسـلامی را بـه‌عنوان الگـوی حکـومتی خـویش برگزیـده بودنـد و آثـار

اندرزنامه‌های ایرانی را می‌توان در نوشته‌های سیاسی و اداری برخی نویسندگان دورهٔ سلاطین دهلی به‌وضوح ملاحظه کرد.

پس از شکل‌گیری حاکمیت‌های مسلمان در شبه‌قارهٔ هند، مورخان با تکیه بر سنّت تاریخ‌نگاری ایرانی ـ اسلامی و با استفاده از زبان فارسی در تداوم تاریخ‌نگاری در شبه‌قارهٔ هند نیز همت گماشتند و به همین سبب، آثار آنان به همان سبک و سیاق تواریخی است که در قرون پیشین نگاشته می‌شد؛ در واقع، تاریخ‌نویسی دورهٔ اسلامی، در شبه‌قارهٔ هند نیز ادامه یافت. سالشماری‌ها، ملفوظات، مکتوبات، زندگینامه‌ها و تذکره‌ها، نمونه‌هایی از تاریخ‌نویسی در شبه‌قارهٔ هند است که به زبان فارسی به رشتهٔ تحریر درآمده است. تاریخ نه‌فقط به زبان فارسی نوشته می‌شد، بلکه مبتنی بر اندیشه‌ها و نگرش‌های ایرانی بود. بیشتر مورخان این‌گونه آثار تاریخی، به دربار وابسته بودند و مانند منهاج سراج و ضیاءالدین برنی به خانواده‌های اشرافی تعلق داشتند؛ به‌عنوان نمونه، کتاب فتاوای جهان‌داری، نوشتهٔ ضیاءالدین برنی، که در دورهٔ سلاطین دهلی نوشته شد، سخت تحت‌تأثیر شیوهٔ کشورداری ایرانیان و پندنامه‌ها و اندرزنامه‌های ایرانی است (محرابی و معصومی، ص۸۲-۸۳). برنی به‌سبب آشنایی با علوم اسلامی و رموز حکمرانی، به‌عنوان مشاور محمد تغلق‌شاه، کوشید با توجه به نظریه‌های سیاسی برآمده از اندرزنامه‌های ایرانی، آن‌گونه دانش سیاسی را به هند نیز انتقال دهد.

برنی بر این نظر بود که برای «اعتلای دین محمدی» و غلبه بر دشمنان و «نفاذ»، پادشاهان می‌باید رسم خسروی زنند (برنی۱، ص۱۴۱) و اینکه بر پادشاه دین‌دار واجب است از ارتکاب محظورات دین متأسف و متندّم باشد و شب‌ها پیش خدای عزّوجلّ گریه و زاری کند و جمله رسوم سلطنت را به‌یقین مخالف نبوت بداند (همان، ص۱۴۱-۱۴۲).

وی صفات متعالی پادشاهان را برشمرده و بر این اساس، الگویی برای پادشاهان اسلام به دست داده است (همان، ص۲۹۰-۳۰۰). وی با آنکه ملک‌داری و حکومت‌داری اسلامی را توصیه می‌کند و پادشاه دین‌دار را قطب عالم می‌داند، در عین حال، عمل به سیرهٔ پیامبر(ص) را برای پادشاهان بسیار دور از دسترس دانسته است (همان،ص۱۲۷).

سلاطین دهلی به تقلید از فرمانروایان دورهٔ اسلامی (همانند غزنویان، سلجوقیان، خوارزمشاهیان و غوریان) لقب سلطان را برای خویش برگزیدند و سلطان، بالاترین مقام

سیاسی، اداری، نظامی، قضایی و مذهبی در دورهٔ سلاطین دهلی بود (بیهقی، ج۱، ص۳؛ جوزجانی، ج۱، ص۲۲۵، ۳۱۸، ۴۱۵؛ برنی۲، ص۲۴).

طرح اندیشهٔ منشأ الهی قدرت، متأثر از اندیشهٔ سیاسی ایرانی، اصلی‌ترین عامل مشروعیت بود و برنی، یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان اندیشهٔ سیاسی در دورهٔ سلاطین دهلی، عقیده داشت که جهان‌داری در اصل، خلافت خدایی است و مرتبهٔ «اولوالامر» نیز در ردیف امر خدا و رسول خداست و بعد از نبوت، امری بزرگ‌تر و نفیس‌تر از پادشاهی نیست (خسروبیگی، ص۷۰). پیداست که اطاعت از فرمان چنین سلطانی واجب بود. همچون دورهٔ ساسانی و اسلامی، در دورهٔ سلاطین دهلی هند این نظر رواج داشت که سلطان در کنار ویژگی‌های روحی و معنوی، باید دارای سلامت جسمانی نیز باشد. ازاین‌رو گاه در رقابت‌های سیاسی، مدعیان سلطنت را به عارضه‌ای جسمانی مبتلا می‌کردند تا صلاحیت سلطنت از آنان سلب شود؛ چنان‌که بر چشمان رکن‌الدین پسر التتمش و نیز پسران جلال‌الدین خلجی و فرزندان علاءالدین خلجی میل کشیدند (منهاج سراج، ج۱، ص۴۵۵؛ برنی۲، ص۲۳۴، ۲۴۵، ۲۴۹، ۳۶۷-۳۶۸). سلاطین دهلی حتی در نامگذاری فرزندان نیز به پادشاهان ایران باستان توجه داشتند، ازاین‌رو نام‌هایی مانند جمشید، کیخسرو، کیقباد، بهرام، افراسیاب و انوشیروان در میان آنها رایج بود (همان، ص۲۷، ۱۲۴، ۱۳۷، ۵۱۰-۵۱۱).

شمس سراج عفیف ابتدای کتاب تاریخ فیروزشاهی را به نعت پیامبر اکرم(ص) آراسته و پس از آن، با توجه به آیات قرآنی و روایات نبوی، به بیان ۱۰ صفت از صفات اهل سلوک برای سیر الی‌اللّه پرداخته است. سلاطین و حاکمان اسلامی که خواهان دین هستند، می‌توانند با توجه به مقام و جایگاه خود و با عمل به مراتب چندگانه، مسیر قرب الهی را بپیمایند. وی براساس دو حدیث نبوی «الشیخ فی قومه کالنبی فی امته» و «لولا السلطان لأکَلَ الناسُ بَعضُهم بعضاً»، علما و سلاطین را در دوام و قوام جامعهٔ اسلامی شبیه می‌داند. بنابر سخن شمس سراج، سلاطینِ طالب دین همچون علما و اهل سلوک، مسیر سلوک را طی می‌کنند (شمس سراج عفیف، ص۲). سیهرندی، از دیگر مورخان این دوره نیز، در اثر خود تاریخ مبارک‌شاهی، اخلاق‌گراست و به سبک و روش صوفیانهٔ خود در بخش‌هایی از کتاب، رویکردی ضد دنیوی دارد.

شمس سراج عفیف یکی از دو صفت لازم برای سیر و سلوکِ سلاطین را جهاد و مقاتله

دانسته و جهاد سلاطین و اهل حکومت، گشودن شهرهای کفّار و مشرکان و تسخیر قلمرو آنها و الحاق آن سرزمین‌ها بـه قلمـرو اسـلامی را مصـداقِ فـتح و گشـایش بـرای سـلاطین مسلمان ذکر کرده است (شـمس سـراج عفیـف، ص۱۳؛ نظـری، ص۶۳). نخبگـانِ تاریخ‌نگـار در حکومت سلاطین دهلی، از سویی می‌کوشیدند توجه اهل حکومت را به تاریخِ پیـامبران و حکومت‌های اسلامی به‌عنوان الگوهای حکومتی جلب کنند.

۴. شاخص‌های دستیابی به حکومت‌داری اسلامی از دیدگاه مورخان ایرانی

۴-۱. شاخص‌های اعتقادی و اخلاقی

۴-۱-۱. عبرت‌آموزی

تمایل مورخان در دورهٔ سلاطین دهلی، بـه اخـلاق و آموزه‌هـای دینـی و فعالیت‌هـای بزرگـان دینـی در گسـترش و تـرویج دیـدگاه مـذهبی و دینـی (ali khan, p. 141) موجـب شـد تـا آثـار به‌جای‌مانده از ایشان، آکنده از توصیه‌ها و مبانی اخلاقی و دینی باشد. عبرت‌آموزی یکـی از ویژگی‌هایی است که نخبگان تاریخ‌نگار، در تاریخ‌نگاری آن را در نظر داشته‌اند. شـمس سـراج در ابتدای بحث عبرت، آن را از آثار خوف الهی دانسته و عبرت را عاملی برای سعادت دنیوی و اخروی ذکر کـرده اسـت (شـمس سـراج عفیـف، ص۱۵-۱۶). بـه‌نظر مؤلـف، عبرت‌آمـوزی، عامـل آخرت‌گرایی و سعادت است و در موارد متعددی با ذکر حـوادث، بـر عبـرت گـرفتن از تـاریخ و سعی برای آباد کردن آخرت تشویق می‌کند؛ از آن جمله در اشاره به حادثهٔ خودکشی خواجـه جهان (سیهرندی، ص۳۳؛ شمس سراج عفیف، ص۷۷، ۴۲۵)، که چون سلطنت فیروزشاه را نپذیرفت خود را بدنام یافت (باسورث، ص۵۷۱)، نوشته است: «سبحان‌اللّه این‌همه عبرت است که اللّه تعـالی بـه قدرت اعلی مر بندگان خود را می‌نماید، زمرهٔ مؤمنان و فرقهٔ دوستان را واجب اسـت کـه از ایـن عبرت‌هـا عبـرت گیرند و در طلب آخرت کوشش نمایند» (شمس سراج عفیف، ص۷۸). او هنگام ذکر شکار سطان دهلی و اطعام مردم، عمل سلطان را در بخشش و اطعام مردم موجب عبرت آینـدگان دانسـته اسـت (همو، ص۴۲۹). عفیف، چـون بـه بیـان خـدمات حکومـت فیروزشـاهی ازجملـه سـلطان و امـرا می‌پردازد، بر این نکته تأکید می‌کند که آنچه از حکومت فیروزشاهی برجا مانده، نام آنهاست و عمل ایشان برای عبرت خردمندان؛ مثلاً چون به ذکـرِ مـرگِ سـلطان دهلـی در سـال ۷۹۰ق می‌پردازد، دنیا را عرصهٔ عبرت می‌بیند که هیچ‌کس در آن جاودانه نیسـت و همگـان، از فقـر و

غنی، سرانجام واحدی خواهند داشت (همو، ص۴۸۹).

یحیی بن احمد سیهرندی، مؤلف تاریخ مبارک‌شاهی نیز، هدف از نگارش تاریخ را برای نصیحت اصحاب دولت و ابواب مکنت «دانسته» تا به شنیدن این قضیه اعتبار گیرند و متنبّه شوند؛ «فاعتبروا یا اولی الابصار» (سیهرندی، ص۱۱۷). او در جایی دیگر در ماجرای قتل سلطان ملک‌شاه (وفات: ۸۳۷ق) نوشته است: «همه را به علم یقین معلوم، بلکه به عین یقین معاینه است که سپهر بی‌مهر از عقد مصادقت می‌گردد و روزگار ناسازوار از عهد موافقت می‌گذرد. اول چون مستان بی‌استحقاق و آنکه بی‌موجب باشد می‌بخشد، آخر چون طفلان بی‌رنجش و بی‌آنکه شرمی حایل گردد، بازمی‌ستاند. هر سری را که از سروری و عزت سرآمده بیند، خواهد که در پای گرد مذلت اندازد و هر سروری را که از سری و حرمت برآمده یابد، چون خاک ناپاک محنت یکی سازد» (همو، ص۲۳۵). یا: «غرض از تقریر این عبارت و تحریر این استعارت آن است که اصحاب دولت و ارباب حشمت بر مکر ولایت دنیای لا اعتبار مغرور نگردند و به همه وجوه اعتبار گیرند. قوله تعالی: فاعتبروا یا اولی الابصار» (همو، ص۲۳۵).

او در حوادث و وقایع گوناگون با ذکر اشعاری، خواننده را به عبرت‌آموزی فرامی‌خواند، به‌ویژه در باب پادشاهان، که نماد قدرت و ثروت هستند؛ ازجمله در واقعهٔ قتل قطب‌الدین آیبک در شهر لاهور، نظر خواننده را به این نکته جلب می‌کند که انسان هرچند از جاه و قدرت بسیار برخوردار باشد، باز هم در چنگال مرگ است، پس شایسته است که به دنیا اعتماد نکند. وی پس از ذکر مرگ شمس‌الدین ایلتتمش شاه مملوکی، بار دیگر اذهان را به عبرت‌آموزی فرامی‌خواند و اینکه عزت و احترام دنیوی دوامی ندارد، یا در جریان عزل و قتل معزالدین بهرامشاه، بی‌وفایی دنیا را به سلطان متذکر شده است. او بعد از تشریح واقعهٔ فوت سلطان ناصرالدین مملوکی (انوشیروان ثانی) خواننده را به تفکر در عواقب امر آدمی می‌خواند. چنان‌که در نقل هلاکت تغلق‌شاه (از سلاطین تغلقی دهلی) در واقعهٔ ریزش کاخ توجه خوانندگان را بار دیگر به مرگ جلب می‌کند و اینکه قدرت و ثروت مانع مرگ و نیستی نیست (همو، ص۱۶، ۲۰، ۲۳، ۲۷، ۳۲، ۳۹).

۲-۱-۴. اخلاق‌گرایی و دین‌مداری

اخلاق‌گرایی و دین‌مداری ازجمله اصول حکومت‌داری از دیدگاه مورخان بوده است. شمس سراج عفیف، که ابتدای کتاب تاریخ فیروزشاهی را به نعت پیامبر اکرم(ص) آراسته،

با ذکر آیات و احادیث، ۱۰ صفت از صفات اهل سلوک را، که برای سیر الی‌اللّه یاری‌رسان آنان است، برشمرده است. به نوشتهٔ او، سلاطین و حاکمان اسلامی که خواهان دین هستند، می‌توانند با توجه به مقام و جایگاه خود و با عمل به این مراتب چندگانه، مسیر قرب الهی را بپیمایند. وی براساس دو حدیث نبوی «الشیخ فی قومه کالنبی فی امته» و «لولا السلطان لأکَلَ الناسُ بعضُهم بعضاً»، علما و سلاطین را در دوام و قوام جامعهٔ اسلامی مشابه دانسته است. بنابر نظر عفیف، سلاطینِ طالب دین همچون علما و اهل سلوک، مسیر سلوک را طی می‌کنند (شمس سراج عفیف، ص۲). او کوشیده است از میان اوصاف گوناگون در اخلاقِ اسلامی، ویژگی‌هایی را برگزیند که بتواند آنها را برای دو گروه علما و اهل سیاست تعمیم دهد و مثال‌هایی برای هریک ذکر کند. وی هر صفت و ویژگی را در یک مقام بیان داشته و در ابتدا جایگاه آن ویژگی را براساس آیات و روایات به‌صورت بسیار مختصر بررسی کرده و پس از آن رفتارِ اهل سلوک و سلاطینِ طالب دین را در باب آن صفت و ویژگی شرح داده و کوشیده است دستورالعملی برای سیر عرفانی اهل سیاست براساس شغل و منصب‌داری به دست دهد. وی به ۱۰ صفتی که از اخلاق انسانی و اسلامی ناشی شده و طالبانِ مسیرِ سیر و سلوک را برای رسیدن به قرب الهی یاری می‌کند، اشاره کرده است: مقام اول: شفقت، مقام دوم: عفو، مقام سوم: عدل، مقام چهارم: مقاتله و جهاد، مقام پنجم: ایثار، مقام ششم: رعب و خوف الهی، مقام هفتم: هوشیاری و فریب نخوردن، مقام هشتم: عبرت گرفتن، مقام نهم: فتح و گشایش، مقام دهم: کیاست و زیرکی.

نویسنده گاه در تعریف مفاهیم برای دو گروه سالک تفاوت قائل شده است، ازجمله در مقام چهارم، جهاد نفسانی را برای علما، جهاد با دشمنان دین را برای پادشاهان دانسته است (همو، ص۳، ۹-۱۰). هوشیاری در نظر وی، نشانهٔ عقل و درک انسان است، چه عارف و چه سلطان، و برای صوفیان و اهل دین، فریفته نشدن به دنیا و حضور پیوسته در پیشگاه خدا و برای سلاطین، که دربار آنها شامل دوست و دشمن است، زیرکی و سیاست در عرصهٔ مملکت‌داری است، تا در امور مالی به گمراهی نیفتند؛ زیرا که خطا در کار مال و اموال، سلاطین را از سیر و سلوک بازمی‌دارد (همو، ص۱۳- ۱۹). وی در تبیین مقام نهم، جهاد را دارای دو وجه درونی و بیرونی دانسته است: فتح و پیروزی علما، در فتح و

گشایشِ قلوبِ مردم و بندگان خداست و جذب ایشان به راه دین، که امری قلبی و درونی است؛ حال آنکه فتحِ سلاطین، گشودن شهرهای کفّار و مشرکان و تسخیر قلمرو آنها و الحاق آن سرزمین‌ها به قلمرو اسلامی است. دستیابی پادشاهان اسلامی به غنایم نیز وسیله‌ای برای جلب هرچه بیشتر قلوب نیروهای حکومت به اسلام است (همو، ص۱۶-۱۸). می‌توان گفت در نظر شمس سراج عفیف، در برخی وجوه، به‌طور مثال در جهاد و فتح، که به آنها دو جنبهٔ درونی و بیرونی داده است، سلاطین و علما برای یکدیگر نقش تکمیلی دارند و پیشبرد اهداف اسلام به فعالیت هر دو گروه متکی است.

شمس سراج عفیف به سبک و سیاق صوفیانهٔ خود در بخش‌هایی از کتاب، رویکردی ضد دنیوی دارد. به‌طور مثال، در توصیف منطقهٔ جاجنگر آورده است: «ساکنان آن ولایت را خانه‌های وسیع و آستان‌های رفیع از جهت وسعت است، چنان‌که درون خانه‌های ایشان باغ به انواع میوه کشت و زراعت است». سپس چون ارزانی مواد غذایی مانند گوشت را شرح می‌دهد، به این سخن رسول‌اللّه(ص) اشاره می‌کند که: «الدنیا سجن المؤمن و جنة الکافر» و سختی‌هایی را که بر مسلمانان می‌رود، خواست خدا می‌داند که به‌مصلحت ایشان است (همو، ص۹۹-۱۰۰).

از دیگر ویژگی‌های اخلاقی در تاریخ‌نگاری عفیف، تأکید بر بدعهدی روزگار و بی‌اعتمادی به آن است. عفیف کوشیده است در تاریخ‌نگاری خود، بر بُعد اخلاقیِ تاریخ بسیار تأکید کند؛ ازجمله در ذکر وقایع و حوادث و از دست رفتن فرصت‌ها و خیانت امرا و سرانجامِ تلخ خیانت‌ها تذکر می‌دهد دنیا بی‌وفاست و اعتماد بر آن نشاید. عفیف برای تأثیر بیشتر، از اشعار فارسی بهره برده است، تا شاید این تذکرات در ذهن خواننده دوام بیشتری داشته باشد. چنان‌که وقتی از اقدامات عمرانی سلطنت فیروزشاه تغلقی سخن به میان می‌آورد و عظمت آن را یادآوری می‌کند، در پایان، بر بی‌بنیادی دنیا با شعری از سعدی تأکید کرده است (همو، ص۳۳۱)، یا هنگام سخن دربارهٔ ملک نایب باربک و تعهد وی نسبت به سلطان تغلقی و رفتار همراه با انصاف و دور از خشونت وی با زیردستان، بار دیگر بی‌ارزشی دنیا و برابری فقیر و ثروتمند را به هنگام مرگ با ذکر ابیاتی از سعدی یادآور شده است (همو، ص۴۳۵). شمس سراج عفیف در نقل مرگ وزیرِ محبوب سلطان دهلی (خان جهان) و شاگردِ شیخ نظام‌الدین اولیاء، بار دیگر از بی‌وفایی دنیا حتی نسبت به خوبان سخن به میان آورده و در پایان، ابیاتی پیرامون خواهش‌های انسانی سروده است (همو، ص۴۲۵).

سیهرندی نیز در تاریخ مبارک‌شاهی، کوشش کرده مانند دیگر تاریخ‌نگاران این دوره، با استفاده از اشعار فارسی در رواجِ اخلاق و حکمت میان سلاطین و امرای حکومتی مؤثر باشد (سیهرندی، ص۱۵۱). پس از ماجرای قتل شاهزاده محمد فرزند سلطان محمد تغلق، سیهرندی مرثیهٔ امیرخسرو سجستانی (سجزی) را نقل کرده که در آن سخن رسول‌اللّه(ص) دربارهٔ جهاد اصغر (جنگ با دشمن بیرونی) و جهاد اکبر (مبارزه با نفس) بیان شده، و اهمیت و جایگاه اخلاق با بیان این حدیث حضرت رسول(ص) مشخص شده است: «قد رجعنا من الجهاد الاصغر الی الجهاد الاکبر» (همو، ص۴۷). پس از قتل غیاث‌الدین تغلق‌شاه و جانشینی ابوبکرشاه، گروهی از نیروهای حکومتی با سرکردگی رکن جند قصد داشتند علیه دولت شورش کنند؛ اما با آگاهی سلطان و غلامان فیروزشاهی از این ماجرا، رکن جند به دست غلامانِ فیروزشاهی کشته شد. امیرخسرو در بیان این حادثه از حدیث نبوی دیگری بهره می‌گیرد که در آن عاقبتِ بداندیشی برای دیگران را گوشزد می‌کند (همو، ص۱۴۴). برنی مؤلف تاریخ فیروزشاهی نیز یکی از عوامل و شرایط ارزشمندی تاریخ را راست‌گویی و صداقت نویسنده دانسته است (برنی۲، ص۱۷).

۳-۱-۴. مقابله با شرک و کفر

ضیاءالدین برنی، تاریخ فیروزشاهی را مبتنی بر اخبار سلاطین و ملوک، قواعد و اصول حکومت‌داری و نصایح و پندهای سلاطین به جانشینان خود دانسته است. از دیدگاه وی، تاریخ‌نگاری، امانت‌داری است و مورخ در پیشگاه خدا مسئول است (همو۲، ص۲۷-۲۸). او کوشیده است تاریخ‌نگاری او، وقایع‌نویسی صرف نباشد و نصایح سلاطین و بزرگان دینی را در حکومت‌داری، راهگشای سلاطین دهلی می‌دانسته است. برنی در تاریخ خود، وظایف سلاطین اسلامی را از زبان سید نورالدین مبارک غزنوی، در تذکار به سلطان التتمش بیان داشته (همان، ص۴۹) و در چند جای کتاب، از زبان سلطان بلبن، که وی را الگویی برای تمام سلاطین اسلامی دورهٔ خود می‌دانسته، بر آن وظایف تأکید کرده است (همان، ص۱۳۲). نخستین بار که برنی سخنی از نورالدین مبارک غزنوی، به میان می‌آورد، در صحبت بلبن از دربار التتمش است، که در نقل سخنان سید نورالدین مبارک غزنوی، فرزندان و خواص را به رعایت آنها فرامی‌خواند. سپس در قسمتی دیگر، این وظایف را

به‌طور مفصل، با ذکر عوامل صعود و سقوط دولت‌ها و حکومت‌ها، در وصایای بلبن به فرزندش سلطان محمد آورده است، که از او به‌عنوان ولیعهد خود نام می‌برد (همان، ص۸۳-۹۳) و از وی می‌خواهد تا اصول دینی و اخلاقی را رعایت کند. در نهایت، سومین‌بار که به این وظایف به‌وضوح اشاره شده در وصیت به بغراخان فرزند کوچک خویش است (همان، ص۹۲). برنی از زبان سلطان بلبن، به‌عنوان یکی از برترین سلاطین دهلی، آن‌گاه که با بغراخان هم‌سخن است، این‌چنین می‌نویسد: «فاما من تو را نصایح پادشاهان دین‌دار کنم و گویم که همه همّت و نهمت خود را بر قلع و قمع کفر و شرک بگمار و مشرکان و بت‌پرستان را خوار و زار و بی‌مقدار دار تا تو را در میان انبیاء جایی دهند و برهمنان را از بیخ برانداز تا کفر برافتد و در اتباع سنت مصطفی علیه‌السلام و الصلوة با انگیزه باش و لوازم پادشاهی را خلاف و برعکس سنت دان و برای پادشاهی خود اجازهٔ خلفای عباسی را بیاور» (همان، ص۱۲۰-۱۲۱). شمس سراج عفیف نیز یکی از دو صفت لازم برای سیر و سلوکِ سلاطین را جهاد و مقاتله، و جهاد سلاطین و اهل حکومت را، گشودن شهرهای کفّار و مشرکان و تسخیر قلمرو آنها و الحاق آن سرزمین‌ها به قلمرو اسلامی دانسته و آن را مصداقِ فتح و گشایش برای سلاطین مسلمان ذکر کرده است (شمس سراج عفیف، ص۱۳؛ نظری، ص۶۳).

۵. مؤلفه‌های سیاسی و اجتماعی

۵-۱. انبیاء و حکومت‌داری اسلامی

در دوره‌های مختلف تاریخ سلاطین دهلی، میان دربار و اهل تصوف رابطه‌ای دوسویه برقرار بوده است. افراد حکومتی از شاهزادگان و قضات به جماعت‌خانهٔ مشایخ رفت و آمد داشته (Raziuddin, p. 199؛ عالمی و دیگران، ص۱۵-۳۷) و شماری از مورخان و شاعران نیز از مریدان مشایخ بوده‌اند. بنابراین، یکی از وجوه کوشش نخبگانِ تاریخ‌نگار در حکومت سلاطین دهلی، جلب توجه اهل حکومت به تاریخِ پیامبران و حکومت‌های اسلامی به‌عنوان الگوهای حکومتی بوده است. منهاج سراج در کتاب خود ابتدا به زندگی پیامبران الهی از حضرت آدم تا خاتم رسل(ص) می‌پردازد و در ذکر دوران اسلامی از بعثت پیامبر آغاز و حوادث دورهٔ رسالت ایشان را در مکه و مدینه بیان کرده است. وی در ادامه به خلافت خلفای نخستین و پس از آن به خلافت بنی‌امیه و بنی‌عباس پرداخته است (منهاج سراج، ص۱-۸).

شمس سراج عفیف، تاریخ اسلام و تاریخ انبیاء الهی را به تناسب مکان و زمان و ارتباط آن با رخدادهایی که مکتوب می‌کند، بیان داشته است. آن‌گاه چون از رفتارِ همراه با ملایمت سلطان با مردم سخن به میان می‌آورد، برای تأیید عمل سلطان دهلی، که گویا چندان در میان اهل سیاست آن دوره مورد تأیید نبوده است، به زندگی حضرت یوسف(ع) اشاره می‌کند. در واقع، بدین‌وسیله بر رفتار سلطان مهر تأیید نهاده است (شمس سراج عفیف، ص۳۴۳).

از دیگر اقدامات سلطانِ دهلی (فیروزشاه تغلقی) در اواخر عمر، که گویا موجب اعتراضاتی نیز شد، آزاد کردن زندانیان و تعیین شغل برای آنها بود، که در آن دوره مرسوم نبوده است. سلطان دهلی سبب اقدام خود را سختی زندان دانست و نویسنده نیز در تأیید رفتار وی به زندانی بودن یوسف(ع) و این حدیث نبوی اشاره می‌کند، که برادرم یوسف با آنکه در زندان بود، خواب فرعون را تعبیر کرد و اگر من بودم تا آزادی خود را به دست نمی‌آوردم، خواب را تعبیر نمی‌کردم. نویسنده با این حدیث، سختی دوران زندان را بیان و عمل سلطان را تأیید می‌کند (همو، ص۵۱۰-۵۱۱). نمونهٔ دیگر هنگامی است که سلطان دهلی در اواخر عمر به نشانهٔ دل بریدن از دنیا و آمادگی برای مرگ، همچون صوفیان سر می‌تراشد و بسیاری از سرداران و امرای وی نیز به وی اقتدا می‌کنند. مؤلف در اینجا به حادثهٔ سال ششم هجری و موضوع صلح حُدَیبیه اشاره می‌کند که در آن مسلمانان بدون انجام فریضهٔ حج و به تقلید از رسول‌اللّه(ص) سر خود را تراشیدند (همو، ص۳۷۲). در جایی دیگر، وی در بیان حلم و تحمل سلطان دهلی (فیروزشاه)، حلم و صبر را از ویژگی‌های لازم حاکم اسلامی دانسته و مصداق را در ماجرای یوسف یافته، که به‌سبب مسئولیتی که از جانب خدا داشت، سختی‌ها را تحمل کرد (همو، ص۲۳).

بنابراین، مورخان این دوره می‌کوشیدند تا سلاطین دهلی را چنان راهنمایی کنند که در رفتار خود، پیامبران و حکومت‌های الهی را الگو قرار دهند. از سوی دیگر، ضیاءالدین برنی، به‌عنوان یکی از نخبگان این دوره از اندیشهٔ سیاسی ایران پیش از اسلام، به شکل غیرمستقیم از سنت سیاست‌نامه‌نویسی نیز متأثر است. شاه (و نه خلیفه یا امام) مهم‌ترین رکن نظام اندیشهٔ سیاسی برنی است؛ شاهی که برگزیدهٔ خداوند است و جانشین او روی زمین. به‌علاوه، شاه براساس سنت سیاسی ایران، وظایف خطیری در برابر مذهب رسمی داشت.

برنی بهترین نمونه‌های فرمانروایی را «پادشاهان عجم» معرفی کرده است؛ اما نکات جدیدی نیز در اندیشهٔ او وجود دارد. برنی از تکرار موعظه‌های اخلاقی برای شهریار فراتر رفته و از تفاوت اخلاق پادشاهی و اخلاق دینی سخن به میان می‌آورد. او معجزهٔ پیامبر اسلام(ص) را دین‌داری و جهان‌داری توأمان می‌داند که این تجربه پس از او قابل تکرار نیست. او برپایهٔ تفکیک حوزه‌های دین‌داری و جهان‌داری و برپایهٔ استدلالی فقهی، که درشرایط عسر و حرج خوردن مردار مباح می‌شود، استفاده از رسم و روش‌های شاهان ایرانی باستان را، پس از دوران پیامبر روا دانسته است. بر همین اساس، او از پادشاه می‌خواهد برای جهان‌داری خود، که هدفش صلاح عامه است، اصولی وضع کند. برنی اصول وضع‌شدهٔ شاهان را که با مشورت دانایان صورت گرفته، ضوابط نامیده است. وی در مواجههٔ شریعت با ضوابط، با توجه به اصل استحسان و لزوم توجه به خیر عمومی و جامعه، ضوابط را ارجح می‌شمارد (زرهانی، ص۶۷-۹۰). فضای پس از سقوط بغداد و خلافت عباسی و لزوم بازاندیشی در نظام حکومتی مسلمانان، به‌ویژه در سرزمین‌های تازه فتح‌شدهٔ هند، از مهم‌ترین زمینه‌های اجتماعی سبب‌ساز در نگارش این کتاب بوده است. به‌علاوه، بی‌ثباتی سیاسی سلطنت دهلی را می‌توان یکی از مهم‌ترین علل نگارش آن تلقی کرد. ظهور و سقوط خاندان‌های ترک‌تبار، نشان از عدم ثبات سیاسی در دهلی بود و برنی می‌کوشید با ارائهٔ روش‌های مناسب حکمرانی و مبانی مشروعیت پادشاه از زبان سلطان محمود غزنوی، پایه‌های سلطنت را استوار کند. در نهایت، روش‌ها و اقدامات مناقشه‌برانگیز محمد بن تغلق‌شاه ازجمله عواملی است که برنی را به سمت نگارش کتابی دربارهٔ روش‌های مناسب جهان‌داری ترغیب کرد (همو، ص۶۷-۹۰).

۲-۵. عدالت‌گرایی

سراج عفیف در بیانِ مقام عدل از زبان رسول‌اللّه(ص)، یک ساعت عدل را بهتر از ۶۰ سال عبادت دانسته است و رفتار توأم با عدل را مایهٔ از بین رفتن گناهان معرفی کرده و بدین‌وسیله خواننده را به رفتار برخاسته از عدالت دعوت می‌کند (شمس سراج عفیف، ص۹). عفیف، یکی از شروط شیخ نصیرالدین دهلوی برای موافقت با حکومت فیروزشاه تغلقی را رعایت عدالت آورده است. براساس منابع تاریخی، وقتی فیروزشاه تغلقی قصد داشت بر تخت سلطنت بنشیند، شیخ نصیرالدین محمود دهلوی وی را به عدالت و رفتار خوب با مردم دعوت کرد.

شمس سراج عفیف کوشیده است با بهره‌گیری از اشعار شاعران بزرگ ایرانی همچون نظامی و سعدی بر اهمیت عدالت تأکید کند (همو، ص۲۴۴). سیهرندی نیز در مقدمهٔ تاریخ مبارک‌شاهی، استحکام بنای اسلام را به عدلِ شاهان دین‌مدار مربوط دانسته است. دوام حکومت در جامعهٔ اسلامی به برقراری عدل و دین‌مداری پادشاه وابسته است و دوامِ دین نیز به وجود سلطانِ عدالت‌گستر؛ بنابراین، اگر سلطان در پی دوام حکومت است، باید عدل و دین را سرلوحهٔ عمل قرار دهد، وگرنه حکومت از وی ساقط خواهد شد (سیهرندی، ص۱). به‌نظر عفیف، عدالت پیامدهایی دارد. نتیجهٔ عدالت‌گرایی سلاطین، پیروی و متابعت مردم از حاکم و رفتار همراه با انصاف آنهاست؛ زیرا «الناس علی دین ملوکهم». «با رعیّت صلح کن وز جنگ خصم ایمن نشین/ زانکه شاهنشاه عادل را رعیّت لشکرست» (شمس سراج عفیف، ص۴۷۱).

از دیگر شاخص‌های مورد توجه مورخان ایرانی در دربار سلاطین دهلی، عدل و عدالت بود. از نظر برنی، عدل لازمهٔ دین است و دین هم لازمهٔ عدل (برنی۱، ص۶۶). وی اجرای امر به معروف و نهی از منکر را از نتایج مهم عدل برشمرده (همان، ص۱۶۹-۱۷۰) و به نمونه‌های بارزی از سلاطین و فرمانروایان مشهور به عدل و دادگری اشاره کرده است؛ انوشیروان از دوران ایران باستان و عمر بن خطّاب از دورهٔ اسلامی (همان، ص۱۸۶-۱۸۷).

۳-۵. امر به معروف و نهی از منکر

امر به معروف و نهی از منکر، در نظر برخی اندیشمندان دارای چنان جایگاهی است که ضیاءالدین برنی از زبان فقیه غزنوی نوشته است: اگر حاکم، برای رواج امر به معروف و نهی از منکر در جامعه نکوشد، عبادت وی ارزشی نخواهد داشت (برنی ۱، ص۵۲). امر به معروف و نهی از منکر، ازجمله مواردی است که اهل دین از حاکم سلطنت اسلامی خواستارند، تا بدین‌وسیله فسق و فجور در جامعهٔ اسلامی از میان برداشته شود. وی نه‌تنها نباید بدمذهب‌ها و بداعتقادها را در امور مملکتی به‌کار گیرد، بلکه باید نسبت به ایشان شدت عمل به خرج دهد (همان، ص۴۹-۵۰). بنابراین، امر به معروف و نهی از منکر از سوی سلاطین با پیشنهاد اهل دین انجام می‌گرفت. مخدوم جهان از سلطان تغلق می‌خواهد از خوردن و آشامیدن در قبرستان و قرائت قرآن در قبرستان، که در فقه حنفی مکروه است، جلوگیری شود (حسینی، ص۵۳۸-۵۴۰).

برنی، سلطان و حاکم را جانشین و سایهٔ خدا و رکن مدینهٔ فاضله دانسته و پیوسته در انتقال این اندیشه به سلاطین دهلی کوشیده است. به‌نظر برنی، اصلی‌ترین وظیفهٔ پادشاه حفاظت و نگاهبانی از این ودیعه و وقوف نسبت به ماهیت آن است. برنی سلطان را فرمانروای مطلق می‌داند و در نظر او مردم در کمترین درجهٔ مراتب‌اند و سلطان باید ایشان را مهار کند. برنی آن‌گاه پادشاهان را تشویق می‌کند که به مقام «اولوالامر» برسند. او حکومت را موهبت خداوند می‌داند که سلاطین از طرف خداوند به آن مأمور شده‌اند. به‌نظر برنی، پادشاه پس از کوشش در راه ایجاد حکومت، باید مواردی مانند دروغ و خیانت را ترک کند، و بزرگ‌منشی و گسترش عدل و انصاف را در پیش بگیرد و در مسیر حق‌شناسی گام بردارد، تا از این طریق به مقام «اولوالامری» دست یابد (برنی۱، ص۱۹۵، ۲۰۰، ۲۲۴).

به‌نظر برنی، امر به معروف و نهی از منکر ازجمله فرایض مهم حاکمان و سلاطین است و پس از انبیاء، این امر وظیفهٔ سلطان است. امر به معروف و نهی از منکر سرمایهٔ دین‌داری است و مایهٔ سربلندی حکومت اسلامی و پادشاه اسلام (همان، ص۱۲) و سلاطین برای اجرای امر به معروف و نهی از منکر، باید به علما رجوع کنند (همان، ص۳۴، ۷۵-۷۶). بر سلاطین واجب است که مشاغل معصیت‌آمیز و گناه‌آلود مانند قمارخانه‌ها، مشروبخانه‌ها، طرب‌خانه‌ها را تخریب و تعطیل کنند و بساط فسق و فجور را برچینند (همان، ص۱۶۸).

برنی در طراحی نظام فکری و سیاسی خویش در موضوع حکومت‌داری، از چند سرچشمه بهره برده است: حکمرانان مسلمان (به‌ویژه خلفای نخستین)، اندیشهٔ سیاسی متفکران ایرانی مانند فارابی و غزّالی، اقوال دانشمندان و حکمای یونانی مانند ارسطو و افلاطون و پادشاهان اساطیری ایران؛ و با توجه به مجموع این میراث است که شاخص‌ها و مؤلفه‌های اساسی مانند حاکمیت، عدل و مصادیق آن، ذات انسان و قانون را مطرح می‌کند (ابراهیمی، ص۲۰-۳۷).

۶. کاربست شاخص‌های حکومت‌داری در دورهٔ سلاطین دهلی

ضیاءالدین برنی مدتی دراز از زندگی را در ارتباط با دربار بوده و گاه طرف مشورت سلاطین قرار می‌گرفته است. خود او در تاریخ فیروزشاهی، که از ۶۶۲ق، اول حکومت غیاث‌الدین بلبن، آغاز می‌شود و تا سال ششم حکومت فیروزشاه تغلقی (۷۵۸ق) ادامه

می‌یابد، به مواردی از گفت‌وگوها میان خود و سلطان محمد بن تغلق اشاره کرده است. او در این گفت‌وگوها کوشیده است اندیشه‌های حکمرانی ایران باستان را بیان کند و آنها را با اندیشه‌های اسلامی تطبیق دهد (برنی۲، ص۵۰۹، ۵۲۲).

منهاج سراج نیز در طبقات ناصری به گوشه‌هایی از روابط خود با حکومت اشاره می‌کند؛ به‌طور مثال، در محاصرهٔ کالیور، یکی از شهرهای هندوستان، از مواعظ خود در مجلس سلطان در جلسات متعدد سخن به میان آورده است (منهاج سراج، ص۴۴۸). علاوه بر این، وی در دورهٔ اقامت در قلمرو سلطنت دهلی توانست مدیریت چندین مدرسه را در دوره‌های مختلف به دست گیرد (همو، ص۴۶۰، ۴۷۰) و بدیهی است که او در مدیریت این مدارس دیدگاه‌های خود را پیگیری می‌کرد. از این گذشته، او در پایتخت و شهرهای مختلف (همو، ص۶۴۴، ۴۷۰) منصب قضاء و گاه منصب قاضی‌القضات (همو، ص۴۸۵) و حتی صدرجهان (همو، ص۴۸۸) داشت. بدین‌ترتیب و به‌طور قطع، منهاج سراج بهتر می‌توانست دیدگاه‌های خود را در باب حکومت به اجراء نزدیک گرداند. او در دورهٔ همین سلطان بود که طبقات ناصری را به نام سلطان ناصرالدین نگاشت.

در میان آثار و نوشته‌های بزرگان تاریخ نگاری در دورهٔ سلاطین دهلی می‌توان در مورد نحوهٔ حکومت‌داری از دید نویسندگان آن مطالبی یافت. مؤلفه‌هایی که در حوزه‌های نظری و عملی همچون اخلاقیات، اعتقادات، رفتار اجتماعی و عملکرد سیاسی مورد توجه قرار گرفت. بر این اساس می‌توان آنها را به دو دستهٔ کلی مؤلفه‌های اعتقادی و اخلاقی، اجتماعی و سیاسی تقسیم کرد.

اهمیت و تأثیر آموزه‌های حکومتی بر سلاطین دهلی چنان بود که سلطان بلبن، یکی از جانشینان التتمش، در وصیت به پسر خود سلطان محمد، آن موارد را به‌طور مبسوط‌تر بیان داشت (برنی۲، ص۸۲-۸۸): اگر سلطانی شبانه‌روز را در نماز و روزه بگذراند؛ ولی در جامعه برای دین خدا سپر و مدافع نباشد و عدالت را در جامعه رواج ندهد و امر به معروف و نهی از منکر را ترویج نکند، عبادت وی را ارزشی نخواهد بود (همان، ص۵۲). سلطان بلبن قسم یاد کرده بود که اگر خبر ظلمی از طرف نزدیکانش بشنود، شخصاً وی را مجازات خواهد کرد. رفتار غیراسلامی حکّام مسلمان و ظلم‌ستیزی اهل دین در برخی دوره‌ها گونه‌ای دیگر از ارتباط را رقم می‌زد. نامه‌نگاری بهاءالدین زکریا به ایلتتمش، که با موافقت

و همراهی قاضی ملتان و برای حملهٔ التتمش به ملتان و تصرف این ایالت (شمیم محمود زیدی، ص۳۸) صورت گرفت، شکلی از واکنش اهل دین نسبت به رفتار غیراسلامی سلاطین حکومت اسلامی بود (نظری، ص۶۲).

وجه دیگر امر به معروف و نهی از منکر اصلاحات اقتصادی و جلوگیری از رشوه و رسم هدیه به حکّام قابل ملاحظه بود. فیروزشاه، سلطان تغلقی در نتیجهٔ همنشینی با علما و دانشمندان، بسیاری از مالیات‌های غیراسلامی را برانداخت و به مواردی مانند رشوه در نظام اداری رسیدگی کرد. فیروزشاه تحت‌تأثیر این روابط، اصلاحات مذهبی دیگری هم در باب رسوم و قوانینی که رنگ و بوی غیراسلامی داشت، در پیش گرفت؛ از آن جمله می‌توان به کنارگذاشتن جامه و ظروف طلایی در دربار، تنبیه معاندان و مدعیان دین و ترک شکنجه اشاره کرد (فیروزشاه، ص۱۴). سلطان فیروزشاه نیز بسیاری از مالیات‌های غیراسلامی را برانداخت و به اصلاح مواردی مانند رشوه در نظام اداری پرداخت (همو، ص۱۴؛ نظری، ص۹۸).

وقتی محمد بن تغلق پایتخت را به دیوگیر، که دولت‌آباد نامیده شد، انتقال داد، امرای مناطق گوناگون را به پایتخت جدید فراخواند تا با ساختن خانه به توسعهٔ پایتخت جدید یاری رسانند؛ اما بهرام اینه حاکم ملتان سر باز زد و سرانجام کار به لشکرکشی به ملتان کشید. با شکست بهرام اینه، سلطان محمد بن تغلق، به‌سبب مقاومت مردم ملتان در برابر سپاه او قصد کشتار داشت؛ اما با تأثیرپذیری از آموزه‌های اسلامی از تصمیم خود منصرف شد (سیهرندی، ص۱۰۰؛ فرشته، ج۱، ص۴۵۷؛ بداؤنی، ج۱، ص۱۵۷). نمونهٔ دیگر که در دورهٔ سلاطین دهلی به حفظ جان مردم و حفظ اتحاد جامعهٔ اسلامی انجامید، در دورهٔ حکومت لودیه روی داد. در سال ۸۰۸ق از جنگ میان اقبال‌خان و بهرام‌خان ترک از گروه‌های درگیر در حوادث دورهٔ سلطان ابراهیم لودی جلوگیری شد (نظری، ص۹۹-۱۰۰).

در باب عدالت‌گرایی نیز، نمونه‌هایی قابل توجه ذکر شده است، از آن جمله شمس سراج عفیف، در جریان تسلیم حاکم تهته که سلطان وی را بخشید، شعری از نظامی می‌آورد و ظلم را برازندهٔ شاه عادل نمی‌داند (شمس سراج عفیف، ص۲۴۴). در جایی دیگر، در جریان ورودِ سلطان فیروزشاه تغلقی به دهلی و بخشش مردم به‌سبب تصمیم به شورش علیه وی به رهبری خان جهان، شعری دیگر از نظامی در این زمینه آورده است

(همو، ص۹۱). سلطان دهلی، فیروزشاه تغلقی، در دوران حکومت خود، برخی از رسومِ مالی ناعادلانه را برانداخت و عفیف در پایان ذکرِ این موارد، سلطان را با ذکر شعری از نظامی ستوده است (همو، ص۳۷۹).

نتیجه‌گیری

در دوره‌های مختلف تاریخ، حکّام از نصایح نخبگان دورهٔ خود تأثیر می‌پذیرفته‌اند. نخبگان علاوه بر ارتباط مستقیم با حکومت، با نگارش کتاب در زمینه‌های مختلف در تعیین و تغییر اهداف حکومت، حکّام را یاری می‌دادند. حکومت سلاطین دهلی نیز از این امر مستثنی نبود. نخبگان عرصهٔ تاریخ‌نگاری شبه‌قاره، با رفت و آمد نزد حکّام و تألیف کتاب، می‌کوشیدند سلاطین و فرمانروایان را در مسیر معیّنی هدایت کنند. افکار و اندیشه‌های مورخان در باب روش حکومت‌داری اسلامی در تألیفات تاریخی آنها بازتاب یافته است. در این پژوهش به بررسی اصول حکومت‌داری از دیدگاهِ اندیشمندان مورخ پرداخته شد، که مؤلفه‌هایی مانند عدالت‌گرایی، تقابل با شرک و کفر، توجه به تاریخ انبیاء الهی و حکومت اسلامی، اخلاق‌گرایی و امر به معروف و نهی از منکر را در دورهٔ سلاطین دهلی در بر می‌گرفت. به استناد این آثار، می‌توان نتیجه گرفت اصول حکومت‌داری در اندیشهٔ مورخان، منطبق بر آموزه‌های رایج در دورهٔ اسلامی بوده است. همچنین، تمایل سلاطین، درباریان و امرا به شیوخ، خودبه‌خود بر نفوذ و تأثیر ایشان در دربار و حکومت می‌افزود. این ارتباط مستقیم، چه در رفتار فردی سلاطین و چه در نحوهٔ مدیریت حکومت مؤثر بود. وضعیت و جایگاه شیوخ را در نزد سلاطین و جامعه، می‌توان در چندین نمونه ملاحظه کرد که برای پایان دادن به اختلافات حکومت مرکزی با مخالفان وساطت می‌کردند. بنابراین، روابط دربار با ادبا و شعرا، مستقیم و غیرمستقیم در رواج و رسوخ آن آموزه‌ها تأثیر تمام داشت. و سلطان و امرا رفتار خود را براساس توصیهٔ آنان در حادثه‌ای خاص اصلاح می‌کردند، یا در مجالس سلطان، می‌کوشیدند با یادآوری سیرهٔ پیامبر اسلام و صحابه و بزرگان دین یا روش پادشاهان و فرمانروایان پیشین، به مرور زمان بر رفتار سلاطین تأثیر نهند. ازاین‌رو، مورخان با ترویج آموزه‌های حکومت‌داری، در رویکرد سلاطین دهلی به آموزه‌های اخلاقی و اسلامی مؤثر بودند.

منابع

ابراهیمی، رقیه، «اساسی‌ترین مؤلفه‌های اندیشهٔ سیاسی ضیاءالدین برنـی»، مطالعـات تـاریخ اسـلام، س اول، ش۲، ۱۳۸۸.
باسورث، کلیفورد ادموند، سلسله‌های اسلامی جدید: راهنمای گاهشماری و تبارشناسی، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، مرکز باستان شناسی اسلام و ایران، تهران، ۱۳۸۱.
بداؤنی، عبدالقادر بن ملکشاه، منتخب التواریخ، به کوشش احمـدعلی و توفیـق سـبحانی، انجمـن آثـار و مفاخر فرهنگی، تهران، ۱۳۷۹.
برنی (۱)، ضیاءالدین، فتاوی جهان‌داری، تصحیح ای. سایم خـان، نشـر ادارهٔ تحقیقـات پنجـاب، لاهـور، ۱۹۷۲م.
ـــــــ (۲)، تـاریخ فیروزشـاهی، تصـحیح مولـوی سـید احمـدخان، اسـیاتک سوسـئیتی بنگالـه، کلکتـه، ۱۸۶۲.
بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین، تاریخ بیهقی، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، مهتاب، تهران، ۱۳۷۴.
حسینی قریشی، علی بن سعد، خلاصة الالفاظ جامع العلوم، تصحیح غلام سرور، مرکز تحقیقـات ایـران و پاکستان، اسلام‌آباد، ۱۹۹۲م.
خسروبیگی، هوشنگ، سازمان اداری خوارزمشاهیان، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ۱۳۸۸.
زرهانی، سید حسین، «تداوم و نوآوری در اندیشهٔ سیاسی ضیاءالدین برنی و کتـاب فتـاوای جهـان‌داری»، فصلنامهٔ مطالعات شبه‌قارهٔ دانشگاه سیستان و بلوچستان، س ۷، ش ۲۴، ۱۳۹۴.
سیهرندی، یحیی بن احمد، تاریخ مبارک‌شاهی، اساطیر، تهران، ۱۳۸۲.
شمس سراج عفیف، تاریخ فیروزشاهی، مصحح ولایت حسین، اساطیر، تهران، ۱۳۸۵.
شمیم محمود زیدی، احوال و آثار شیخ بهاءالدین زکریا ملتانی و خلاصةالعارفین، مرکـز تحقیقـات فارسـی ایران و پاکستان، راولپندی، ۱۹۷۴م.
عالمی، خدیجه، مظهر ادوای و حسین نظـری، «نقـش تصـوف در تـرویج رویکردهـای سـلاطین دهلـی بـه فرهنگ اسلامی»، مجلهٔ شبه‌قاره (ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان)، ش۵، ۱۳۹۴.
فرشته، محمدقاسم استرآبادی، تاریخ فرشته، به کوشش محمدرضا نصیری، اساطیر، تهران، ۱۳۸۸.
فیروزشاه، فتوحات فیروزشاهی، مصحح عبدالرشید، مسلم یونیورسیتی، دانشگاه علیگره، ۱۹۵۴.
محدث دهلوی، عبدالحق، أخبارالاخیار، مصحح أشرف خان علیم، انجمن آثار و مفاخر فرهنگـی، تهـران، ۱۳۸۳.
محرابی کالی، فردین و محسن معصومی، «بررسی تـأثیر سـنت‌های ایرانـی در تشـکیلات اداری سـلاطین دهلی»، تاریخ تمدن اسلامی، س ۱۱، ش ۲۲، ۱۳۹۴.
منزوی، «برنی، ضیاءالدین» دایرةالمعارف الاسلامیه، ج۱، ۱۳۴۸.

منهاج سراج، طبقات ناصری، تصحیح عبدالحی حبیبی، اساطیر، تهران، ۱۳۸۹.
میرخورد، محمد بن مبارک، سیرالاولیاء، لاهور، ۱۹۷۸م.
نظری، حسین، «تأثیر ایرانیان مهاجر در تکوین رویکردهای سلاطین دهلی به فرهنگ اسلامی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد تاریخ اسلام، استاد راهنما: خدیجه عالمی، کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، ش۶۷۱۱۱، تهران، ۱۳۹۳.
Ali khan, Masood, *Sufism in India*, s. ram anmol publication pvt. ltd, new Delhi, 2003.
Bazmee Ansari A. S. , "Al-djuzdjani" , *in Encyclopedia of Islam* (2), vol. 2, 1991.
Raziuddinaguil, *Sufism culture and politics afghan and Islam in medieval north india*, Oxford, 2007.

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۷/۱۹
تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۱/۰۳
(صفحه ۲۳۵-۲۶۲)

جایگاه، ویژگی و کارکرد کوهستان در تاریخ اساطیری هند

دکتر لیلا پژوهنده* ـ دکتر مریم باقی** ـ زهرا حسینی***

چکیده

در «جغرافیای صمیمی و دوستانه و وجودی» هند باستان که درآمیختگی انسان با خدایان و محیط به نهایت می‌رسد کمتر داستانی در رابطه با کوهستان می‌یابیم که خدایان و اهریمنان در آن سهیم نباشند. از میان ویژگی‌های کوهستان که در این مقاله به شیوه‌ای توصیفی ـ تحلیلی فراهم آمد، حیات، زادِ ولد و روابط خانوادگی و پرواز کوه‌ها سابقه‌ای کهن دارد. اشاره به چگونگی پیدایش پدیده‌های طبیعی مانند گذرگاه «کراونچه»، حسن تعلیل‌های اسطوره‌ای هستند که بخشی از «تاریخ مینوی» را تشکیل می‌دهند. کوه‌ها دارای شخصیت هستند و همچون انسان‌ها و خدایان حسادت می‌ورزند، خشم می‌گیرند، حرف‌شنوایی دارند یا نافرمانی می‌کنند، تنبیه می‌شوند و داوری می‌کنند. در رویدادهایی نظیر دریدن شکم کوه‌ها شاهد کشمکش گریزناپذیر نیروهای خیر و شر جهت برقراری تعادل جهان هستیم.

کلیدواژه‌ها: کوه (کوهستان)، اسطوره، هند باستان، خدایان، کارکرد.

---

* دانشیار دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم Leila.pazhoohandeh@gmail.com
** استادیار دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم mbaghi@qom.ac.ir
*** کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم noshazar90@yahoo.com

مقدمه

کوه و آب در زندگی مردم نقش اساسی داشته‌اند و تقدس کوه و آب از مشترکات عمومی بشر در همهٔ جوامع بوده است. کوه در عالم ظاهر مطمئن‌ترین مکان برای سکونت و دفاع از خود، سرچشمهٔ آب‌های روان و محل چرای دام‌ها محسوب می‌شده و در عالم معنی جایگاه خدایان بوده است (قرشی، ص۸۱-۸۲). همیشه رابطه‌ای‌تنگاتنگ میان انسان، زمین، کوه، آب، آسمان و خورشید وجود داشته و این عناصر در اندیشه و باور بشر به عناوین مختلف گرامی و مقدس بوده‌اند و هر یک ایزد، اسطوره و آیین‌های ویژه‌ای داشتند (همو، ص۴۵-۴۶؛ شوالیه و گربران، ج۴، ص۶۳۶).

در اساطیر هندواروپایی «دایرهٔ هستی» (آسمان← آب ← زمین/ کوه ← آسمان) دائماً درحال گسترش و بالش و رویش بوده است. این باور کهن در تماس با فرهنگ غنی مدیترانه و آسیای غربی کمرنگ شد؛ ولی کاملاً رنگ نباخت (قرشی، ص۵). هستهٔ قدیمی باور هندوایرانی حکایت از رابطهٔ آسمان ـ ماه ـ جو/ گاو ـ آب ← زمین/ کوه ← جو/ هئومه/ سوما ـ خورشید ـ آسمان دارد. بدین‌ترتیب دایرهٔ فرضی خلقت و کائنات با آنچه امروز می‌دانیم یا باید بدانیم، زمین تا آسمان فاصله دارد. در این حلقه همهٔ عناصر مهم با نظم خاصی (ارته) به یکدیگر مربوط‌اند. درنظر ملل و اقوام قدیم، ازجمله هندوایرانیان، دنیا کوچک‌تر از واقعیت خود و آسمان و زمین نزدیک‌تر و مردم و خدایان بسیار خودمانی بوده‌اند (قرشی، ص۱۲۷-۱۲۸). جواهر لعل‌نهرو (ج۱، ص۸۰؛ نک: قرشی، ص۱۲۷) از روزگار اساطیری و دورانی که زندگی در کمال هماهنگی با طبیعت جریان داشت سخن می‌گوید و نکتهٔ جالبی را مطرح می‌کند: «انگار در آن زمان آسمان و زمین به یکدیگر خیلی نزدیک‌تر بودند و خدایان مرد و زن از کوه کیلاسا یا پناهگاه‌های هیمالیایی خودشان فرود آمده بودند و حتی مانند خدایان المپ به‌طور عادی به زمین می‌آمدند تا با مردان و زنان آدمیزاده بازی کنند و بیامیزند یا ایشان را کیفر و عقوبت دهند».

هند سرزمین متافیزیک است؛ متافیزیکی از ناب‌ترین و انتزاعی‌ترین تلاش‌ها برای دستیابی به عشق، شناخت، و هماهنگی با زندگی. به همین دلیل، این کشور، هنری را آفریده که بدیع، پرشور و زنده و ناب است (الیاده ۵، ص۱۳۴). اساطیر هندی پیش از آنکه هندی باشند، اساطیر هستند. به‌عبارت دیگر، آنها بخشی از یک مقولهٔ خاص از

دستاوردهای روحانی انسان باستانی را شکل می‌دهند و بنابراین می‌توان آنها را با هر گروه دیگری از اساطیر سنتی مقایسه کرد (همو ۴، ص۶۳). عجیب نیست که در فرهنگی بسیار کهن چون فرهنگ هند، اسطوره و دین درهم آمیخته‌اند و قابل تفکیک نیستند (ذکرگو ۲، ص۹۱).

در آیین هندویی شمار خدایان بیشتر از تعداد انسان‌هاست. در هند، انسان به‌عنوان شاه، راهب یا زاهد، صاحب نیرویی الهی می‌شود. خدایان به‌نوبهٔ خود، همانند انسان‌ها درگیر مشکلات زمینی، نجات پیروان دردمند و نیز سرگرم بازی‌های بوالهوسانهٔ خویش‌اند؛ زیرا خدایان هندویی ترجیح می‌دهند برنامه‌های خود را به‌صورتی افراطی و روی زمین انجام دهند تا در بهشت. آنان، مسیر بهشت تا زمین را به مانند مسیر زمین تا بهشت می‌پیمایند. خدایان در هند نسبت به انسان‌ها برتری زیادی ندارند، فقط قدرتمندترند و همین نیروهای استثنایی، به آنان اجازه می‌دهد در اعمال شرارت‌آمیز افراط نمایند. نیروی الهی به‌صورتی خداگونه موجب تباهی می‌شود. در دین اولیهٔ ودایی، مردم از ایزدان و دیگر نیروها و موجودات آسمانی تصوراتی انسان‌وار داشتند و ایشان را با لباس‌ها، و مرکَب‌های گوناگون توصیف کرده‌اند (ذکرگو ۳، ص۴۵-۴۶). البته دیوها، به‌عنوان سومین بخش این نمایش اسطوره‌ای به‌شمارند و تمایزشان از خدایان و انسان‌ها امری مشکل به‌نظر می‌رسد (کاوندیش، ص۲۹). یکی از نمودهای شگفت‌انگیز اساطیر هند برابری نیروی خدایان و اهریمنان و نبرد دائمی آنان برای تسلط بر سه جهان است (ایونس، ص۲۰۶).

در فرهنگ پیشرفتهٔ آسیای غربی و شبه‌قاره در هزاره‌های چهارم تا دوم پیش از میلاد، آب و کوه و زمین و درخت و مار پرستش می‌شدند (قرشی، ص۴۶-۴۷). عقاید اساطیری ودایی مبتنی بر این نکته است که همهٔ پدیده‌های طبیعت، جاندار و الهی است و به همین دلیل می‌تواند مورد ستایش و نیایش مردمان باشد[1] (بهار، ص۱۳۸).

در این پژوهش ویژگی‌ها و کارکردهای کوهستان در تاریخ اساطیری هند با دقت

۱. شاید بتوان پرستش عناصر طبیعت ازجمله کوهستان را در برخی قبائل هند متأثر از این بن‌مایه‌های کهن دانست؛ برای مثال قبایل سنتال (Santhal) و اوران (Oraon) در ایالت بیهار به ارواح مردگان خود معتقدند و آن را مقدس می‌شمارند. گروهی از آنان به تجسم ارواح مردگان اعتقاد دارند. این افراد بیشتر حیوانات، درختان، گیاهان، دریاچه‌ها، مرداب‌ها، رودخانه‌ها، سنگ‌ها، کوه‌ها و تپه‌ها را نیایش می‌کنند و روح را اظهرالاشیاء می‌دانند (سعیدی مدنی، ص۹۰).

جست‌وجو و فراهم آمد و تلاش شد با طرح منطقی و دسته‌بندی منظم موضوعات به شیوه‌ای توصیفی ـ تحلیلی، دستیابی خواننده بدان‌ها تسهیل گردد و زمینهٔ تحلیل و ارزیابی کارکردها و جایگاه کوه و نسبت آن با انسان و خدایان در دنیای اساطیری فراهم شود.

ویژگی‌ها و کارکردهای اساطیری کوهستان در هند باستان

در ریگ ودا هم از خطر کوه‌ها و آب‌های سیل‌آسا (ریگ ودا، ص۴۸۸) و هم از شادمانی‌ای که کوه‌ها و رودخانه‌ها و ویشنو می‌بخشند و با خدایان پیوسته است، یاد شده است (همان، ص۳۲۱).

هندوستان کشوری غوطه‌ور در اسطوره و و آکنده از نشانه‌های مرتبط با گذشتهٔ افسانه‌ای است. در اساطیر هندو، کوه‌ها نقش مهمی برعهده دارند. هیچ کوه، رودخانه، غار یا چشم‌اندازی وجود ندارد که با خدایی مرتبط نباشد. برخی از کوه‌ها چون «هیمالیا»، که آسمان‌ها بر قلهٔ آن قرار دارند، خود خدا انگاشته می‌شدند. کوه‌های هیمالیا که از قدیمی‌ترین و بلندترین کوه‌های جهان به‌شمار می‌آیند (ایونس، ص۲۰۰؛ جلالی‌نایینی، ص۲۴، ۵۲۲) مرکز عالم محسوب می‌شدند و از تقدس بیشتری برخوردار بودند. در هند باستان هر تپه، صخره و کوه معنی و مفهومی دینی داشت (بشم، ص۴۷۳-۴۷۴). هیمالیا رودهای پرآبی را به شبه‌قاره هدیه می‌کند و از اهمیت اقلیمی و اساطیری مهمی برخوردار بوده و هست (قرشی، ص۱۸۹). کوه‌ها و رودخانه‌های هند سهم مهمی در وضع جوی و جغرافیایی و اجتماعی، کشاورزی، تنوع محصول و آبادانی هند دارند (جلالی‌نایینی، ص۵۲۱). بزرگ‌ترین کوه اسطوره‌ای از رشته‌کوه‌های هیمالیا، «مرو[1]» نام دارد که بر قلهٔ آن محور سه جهان و جایگاه خدایان بزرگی چون ایندرا و برهما قرار دارد. هیاکل آسمانی هم پیرامون اوج قله می‌چرخند (ایونس، ص۴۱-۴۲، ۷۶، ۲۰۰). کوه‌های «ماندرا[2]» و «کیلسا/ کیلاس[3]» و «گواردهانا[4]» هم از دیگر کوه‌های هیمالیا هستند که در اسطوره‌های هندی از آنها بسیار یاد می‌شود. در مهابهارات (ج۲، ص۶-۷؛ ج۳، ص۲، ۶، ۱۳۰) از شش کوه عظیم یاد شده که سمیر پربت[5] در میان آنها واقع شده است و از جنس

1. Meru.
2. Mandara.
3. Kailasa.
4. Govardhana.
5. Sumeruparvata.

طلا و لعل و جواهر است و بر همهٔ کوه‌ها شرف دارد و به‌صورت گل نیلوفر است. و هیمالیا یکی از کوه‌های شش‌گانه شمرده شده است که عجایب و غرایب بسیاری را در خود جای داده است.

در مهابهارات (ج۴، ص۶۴) کوه از مواردی است که چون جنگل و ساحل و معبد به تصاحب شخصی درنمی‌آید.

۱. جاندارپنداری

هندواروپاییان به کائنات لقب sϕas-o* نیز داده بودندکه در زبان‌های اروپایی Space و در زبان فارسی سپهر (-Spaθra) از آن است و در لغت به‌معنی پهن و گسترده می‌باشد. در این سپهر یا چرخ گردان ستارگان و اجرام سماوی بسیارند که مهم‌ترین آنها خورشید و ماه‌اند و در جاهای مناسبی از آن گاو و هئومه/ سوما و انسان خلق شده‌اند. حیوان و گیاه و انسان از نظر نیروی حیاتی در تقابل با سایر عناصر طبیعت نیستند. یعنی همهٔ عناصر کمابیش زنده و دارای روح‌اند و هیچ عنصری از عناصر کائنات بی‌جان و غیرمتحرک نیست (قرشی، ص۱۲۹). به همین جهت در فرهنگ هندواروپایی گئو (geo= زمین)، با گاو و زندگی و جان و گیتی (در اوستا -gaêθa) هم‌ریشه بود. در نظر آنان نخست آسمان و سپس آب خلق شد و زمین و زندگی از آب سرچشمه گرفتند (همو، ص۵۳).

فرهنگ هندوایرانیان از زنده بودن تمام عناصر طبیعت و حضور برجستهٔ آب و کوه در دایرهٔ خلقت حکایت دارد (همو، ص۱۴۳). در نظر آنها کوه زاییده و زاینده و بالیده و بالنده و جاندار و اندیشمند و زایندهٔ رودها بوده و از نظر جانداری و معرفت قابل مقایسه با نباتات اندیشمند بوده است (همو، ص۱۶۵). در اوپانیشاد همهٔ عالم به جانداری (اشمید: اسب قربانی) تشبیه می‌شود و هر یک از اجزای این اسب قربانی مظهری از اجزای هستی کیهانی تصور شده است و «همانگونه که جاندار عضو دارد، عالم نیز عضو دارد». در این ترکیبِ مشابه جگر و سپرز این اسب با کوه‌ها برابر قرار گرفته است (ج ۱، ص۲). در ادامه خواهیم دید که کوه‌ها در اساطیر هند دارای شخصیت هستند و همچون انسان‌ها و خدایان حسادت می‌ورزند، خشم می‌گیرند، نافرمانی می‌کنند، تنبیه می‌شوند و داوری می‌کنند.

۲. روابط خانوادگی

کمتر کوه و قله‌ای در هند باستان بوده که دربارهٔ آن حکایاتی با مضمون زنده و جاندار بودنِ کوه‌ها و ارتباط خانوادگی آنها با هم و با خدایان بر سر زبان‌ها نبوده است (قرشی، ص۱۵۸). همان‌طور که اشاره شد حتی در اساطیر هندو برخی از کوه‌ها خدا انگاشته می‌شدند (ایونس، ص۲۰۰).

به‌نظر می‌رسد که ایزد شیوا با نام آریایی و اصالت بومی، حرمسرای بزرگی داشته و از این جهت به «مهادیو» و شیلا سوتا پتی[1] یعنی «شوهر دختران کوه» ملقب بوده است؛ ادامهٔ تفکر در تشخص کوه که نه‌تنها مسکن خدایان که پدرزن خدایی بزرگ نیز هست، چنین است. پارواتی[2] دختر کوه و الههٔ کوهستان، همسر شیوا است که در کنار او در قصرش در قلهٔ کیلاس جا گرفته است (مهابهارات، ج ، ص۱۵۹؛ قرشی، ص۱۵۸). در اوپانیشاد (ج۲، ص۴۲۳) شیوا (رودر) نگاهدارنده و صاحب کوه‌های بزرگ نامیده شده است. ارتباط شیوا با کوه در اساطیر هند به‌قدری است که ریواتا[3] هم نام شاهی و هم نام کوهی و هم لقبی از القاب شیوا بوده است (قرشی، ص۱۹۱). در اساطیر هند در موارد متعدد دیگر از همنام بودن کوه و خدایان نشان می‌یابیم؛ مانند ویندهایه که نام کوه و خداست (اوپانیشاد، نک: فهرست ذیل ویندهایه). اندیشهٔ پدر بودن کوه‌ها و دختر بودن رودها (در دوران مادرسالاری، مادر بودن کوه‌ها و زاییدن رودها) در شبه‌قاره دوام یافت. هیمالیا بزرگ‌ترین زاینده‌رود است و دخترانش همسران بعضی خدایان‌اند (قرشی، ص۱۵۸).

۳. زادِ ولد کوه‌ها

در فرهنگ هندوایرانیان به زنده بودن تمام عناصر طبیعت و زاییده شدن / باریدن و روان شدن آب از آسمان و زاییده شدن زمین از آب و زاده شدن کوه از زمین اشاره شده است (قرشی، ص۱۴۳). در اساطیر یونان تنها خدایان خانواده تشکیل می‌دادند و زادِ ولد می‌کردند؛ اما در شبه‌قاره کوه‌ها و خدایان هر دو خانواده تشکیل می‌دادند. در اساطیر هند هیمالیا بزرگ‌ترین زاینده‌رود است و قله کیلاس مقام یا بهشت مهادیو/ شیوا و بلندترین قلهٔ هیمالیا واقع در شمال دریاچهٔ مناس است، که رود گنگ را زاییده است (همو، ص۱۵۸-۱۵۹).

1. Šaila-Suata-Pati. 2. Parvathi. 3. Rivata.

۴. آفرینش کوه‌ها

در مهابهارات (ج۳، ص۲۰۴-۲۰۵) زمین به گل نیلوفر تشبیه شده که ساقهٔ آن کوه سمیروپروت است و در وسط همین کوه برهما مقام دارد که منشأ پیدایش آفرینش است و کوه‌ها از استخوان‌های او و زمین گوشت و دریاها خون اوست. در اوپانیشاد (ج ۲، ص۳۶۵) به آفرینش کوه‌ها و عالم از آتما اشاره شده است. در روایتی دیگر خاستگاه و آفریننده همهٔ موجودات «نارایانا» نام دارد. «نارایانا» همان برهما و به‌روایت دیگر ویشنو است. براساس این اسطوره، جهان به خواست «نارایانا» آفریده شد و کوه‌ها از استخوان‌هایش پدید آمدند: «از دهانش کلام زاده شد؛ وداها از اخلاط تنش آفریده شد؛ امریت [(آب حیات)] از زبانش... و کوه‌ها ازاستخوان‌هایش پدید آمدند» (ایونس، ص۴۳).

از نظر الیاده اندیشهٔ مذهبی هندی امکان استفادهٔ فراوان از همسانی سنتی خانه، کیهان و جسم انسانی را به‌وجود آورد. علت روشن است؛ نهایتاً، جسم مانند کیهان وضعی نظامی از تأثیرات شرطی‌ای است که فرد می‌پذیرد. با این رویکرد «ستون فقرات به ستون کیهانی یا به قلهٔ کوه تشبیه شده است؛ دم‌ها با بادها، ناف یا قلب با مرکز جهان، و غیره یکسان فرض شده‌اند» (الیاده ۱، ص۱۳۰) به اعتقاد او در روزگار باستان «انسان می‌داند که نفس‌هایش بادها هستند، استخوان‌هایش همچون کوه‌ها، که آتشی در معده‌اش می‌سوزد، که نافش می‌تواند مرکزجهان گردد[۱]» (الیاده ۳، ص۱۴۷؛ نک: توچی، ص۵۳، ۱۲۸).

یادآوری می‌شود در اساطیر هندواروپایی که «دایرهٔ هستی» (آسمان ← آب ← زمین/ کوه ← آسمان) دائما درحال گسترش و بالش و رویش و روانی بوده است، کوه از زمین روییده و پیوسته درحال رویش بوده است (قرشی، ص۵۰، ۱۲۱).

۵. حرکت کوه‌ها

به اعتقاد هندوایرانیان و حتی هندواروپاییان قدیم آب ساکن وجود نداشته و روانی شامل همهٔ آب‌ها می‌شد؛ درخصوص کوه نیز سکون غیرقابل تصور بوده است (قرشی، ص۱۴۵). در آن دوران همهٔ عناصر طبیعت در حال روانی و گسترس و بالندگی و نمو دیده می‌شده‌اند (قرشی، ص۱۲۰).

---

۱. همانندسازی کیهان، خانه و بدن انسان که در غرب تا عصر رنسانس ادامه داشت هنوز هم در هند اساس نظریه‌پردازی‌های فلسفی است (الیاده ۵، ص۱۹۲).

ریشه‌های فعلی چندی از زبان هندواروپایی و هندوایرانی باستان با دو معنی و مفهوم روان بودن (افقی) و بلند بودن (عمودی) تأیید می‌کند که حرکت جهت خاصی نمی‌شناخته است؛ حرکتی که خصوصیت همهٔ عناصر محیط و طبیعت تصور می‌شده است، مانند har-، sar-، Šar-، dan-، var-، zar- mar-γzar که هم در مورد آب (روان و ساکن) و هم در مورد کوه به‌کار می‌رفتند (قرشی، ص۱۱۸، ۱۴۵). به همین ترتیب صفت «بلند» نیز همچون «روان»، با حرکت فیزیکی توأم بوده است نه با سکون؛ همان‌گونه که در مورد آب نیز سکونی متصوَّر نبوده و هر آبی، روان تصور می‌شده است. این گفته که امروز عجیب می‌نماید در قدیم عین «حقیقت» بوده است (همو، ص۱۴۵-۱۴۶).

باور کهن عدم تناقض میان کوه و رود در شبه‌قاره سبب شده در سیستم گیتایی اجزایی که هم به‌معنی کوه و تپه و ارتفاع‌اند و هم به‌معنی آب روان و آب ساکن، بسیار باشند؛ ازجمله سیت (به‌صورت مذکر) نام کوهی است در شمال هند و سیتا (به‌صورت مؤنث) نام رودی در همان‌جا و همچنین نیشاد[1]، هم نام کوه و هم نام رودی جاری در کوه ویندهیه است. همچنین تری‌سولا[2] (سه شاخ و لقب سلاح سه شقهٔ شیوا)، نام کوه و رودی در شبه‌قاره است (قرشی، ص۱۲۰، ۱۵۷).

۶. پرواز کوه‌ها

ارتباط کوه با عقاب و شاهین و فرّ و شاهین در فرهنگ هندواروپایی سابقهٔ قدیم دارد (همو، ص۱۶۹).

در شبه‌قاره کوه‌ها تا پیش از آنکه ایندرا آنها را سر جایشان بنشاند، مانند عقاب پرواز می‌کردند (همان‌جا). در اساطیر هندوایرانی حوادث مهم طبیعی از قبیل آرام ساختن کوه‌های لرزان و استقرار دشت‌ها به ایندرا منسوب است. «در افسانه‌های جدیدتر گفته می‌شود که کوه‌ها نخست بال داشتند و پرواز می‌کردند و به هر جا می‌خواستند فرود می‌آمدند و زمین را منقلب می‌داشتند. ایندرا بال کوه‌ها را برید و آنها را برجای نشاند. بال‌ها در آسمان جا گرفتند و ابرهای طوفانی را تشکیل دادند» (یارشاطر، ص۴۳۸-۴۳۹).

از آنجا که با چیده شدن پر کوه‌ها، کوه‌های شبه‌قاره از پرواز می‌افتند و ساکن

1. Nisada. 2. Tri-Sula.

می‌شوند، در سانسکریت واژهٔ جدیدِ -agah (=بی‌حرکت) برای کوه ابداع می‌شود (قرشی، ص۱۵۶).

۷. جایگاه خدایان

«هیمالیا» رشته‌کوهی است که در اساطیر هند از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. بزرگ‌ترین کوه اسطوره‌ای از رشته‌کوه‌های هیمالیا، «مرو» نام دارد که بر قلهٔ آن محور سه جهان و جایگاه خدایان بزرگی چون ایندرا و برهما قرار دارد (ایونس، ص۴۱-۴۲، ۷۶، ۲۰۰). اکثر پوراناها (مجموعه‌ای از مهم‌ترین متون مقدس در آیین هندو، آیین جینو بوداگرایی) توصیف‌های گوناگونی از دنیاهای متنوع خدایان، اجداد و انسان به دست داده‌اند. کوه مقدس مرو که مرکز این طرح پیچیده به‌شمار می‌آید، در میانهٔ آسمان سر بر کشیده است و افزون بر شماری از خدایان، الهه‌ها، حکیمان و نیمه‌خدایان در قلهٔ آن زندگی می‌کنند (دالاپیکولا، ص۳۴). شیوا[1] و ویشنو نیز همانند برهما و ایندرا آسمانی مخصوص به خود دارند. جایگاه آنها بر قلهٔ «کوه کیلسا» در هیمالیا است (مهابهارات، ج۲، ص۶-۷؛ ج۳، ص۴۹۹؛ اوپانیشاد، ج ۱، ص۲۰۱؛ ایونس، ص۷۶، ۲۰۲؛ قس: دالاپیکولا، ص۳۴؛ ویتمن، ص۳۹). شیوا در آنجا، بر پوست ببری نشسته و در تفکری ژرف فرورفته است (مهابهارات، ج ، ص۱۵۹؛ وارنر، ص۱۱). در پایین دیوی به نام راوانا محبوس در کوه و بیهوده در فکر فرار است. خدا و الهه در اینجا نماد نیروی آفرینندهٔ خود یعنی برهمن هستند که دیو نمی‌تواند آن را از میان ببرد (هال، ص۳۶۳). اقامتگاه‌های «کبرا[2]» نیز بر بلندی‌های هیمالیا در کیلاس قرار دارند (مهابهارات، ج ۴، ص۱۶). در اوپانیشاد از کوهی به نام برهم‌گر (ج۱، ص۳۰۱) یعنی کوه خدا نام برده شده، ازاین‌رو که آن را کان جواهر جسم دانسته‌اند.

---

۱. نکتهٔ دیگری که یادآور خاطرهٔ کهن‌تر هندوایرانی در مورد کوه است نام مهاکال (Maha-kâla) است که در اصل به‌معنی «زمان بزرگ» بوده، همچنین یکی از صور شیوا و نیز نام کوهی در هند است. در این مورد زمان (ایزد زمان) و شیوا و کوه مرتبط می‌شوند. حتی مهادیو (-Maha-deva) یعنی «خدای اعظم» و خدای عظمت و ثروت نیز نام کوهی در هند است (قرشی، ص۱۵۷).

۲. فرمانروای موجودات اهریمنی در عصر ودایی که در آیین هندو به مقام خدایی دست یافت و یکی از هشت پاسدار جهان شد و با وجود این در مقام شهریاری یکشه‌های اهریمن باقی ماند (ایونس، ص۱۴۸).

مأوای دوی[۱] (همسر شیوا) که به‌عنوان خدابانویی خشن به دورگه[۲] شهرت دارد، کوه ماندارا است (ایونس، ص۲۰۲). در بهودگیتا مقرّ خدایان برفراز هیمالیا است (ص ۱۱-۱۲). در حماسهٔ مهابارات هیمالیا جایی برای عزلت و کوه مرو شهر خدایان معرفی شده است که ۳۳ کرور خدا بر کوه مرو یا پیرامون آن سکونت داشته‌اند (بشم، ص۶۰۰). غلوی که در شبه‌قاره در تجمع آن‌همه خدا در کوه به عمل آمد، ناشی از باور بومیانی بود که زمانی دور، از سواحل مدیترانه موسوم به «اژه» به شبه‌قاره مهاجرت کردند. آنها در اساطیر یونانی نیز کوه را مهم‌ترین جایگاه خدایان قرار دادند (قرشی، ص۱۰۲، ۱۹۰).

۱-۷. صحنهٔ وقوع حوادث، جایگاه کاخ‌ها و گنجینه‌های خدایان

۱-۱-۷. یکی از کاخ‌های کبرا (خدای زشت ثروت و پاسدار شمال) برکوه کیلسا در هیمالیا قرار دارد. «کبرا» شهر دیگری به نام «آلاکا» دارد که این شهر نیز بر فراز هیمالیا قراردارد و غنی‌ترین شهر جهان و دارای باغ بزرگ و زیبایی است به نام «چایتراراتا» که بر «کوه ماندارا» جای دارد (ایونس، ص۱۴۹-۱۵۰). در اوپانیشادها خدای «ایندره» به کوه کیهانی ـ که کوه مرکزی جهان است ـ می‌رود تا قصری برای خود بنا کند (کمبل۱، ص۱۰۲).

۲-۱-۷. اقامتگاه‌های «کبرا» بر بلندی‌های هیمالیا قرار دارند؛ این بدان دلیل است که «کبرا» محافظ گنجینه‌های زمین و پاسدار شمال است و کوه‌ها نیز در اسطوره‌ها مدفن گنجینه‌ها هستند. «کبرا» همراه با ملازمان خود «کنتاره»ها (یا «کینارە»ها) بر فراز دژهای سنگی از گنجینه‌های زر و سیم، جواهرات و گوهرهای گران‌قیمت و «نه نیدهیش» خود، که گنجینه‌هایی ناشناخته است، پاسداری می‌کند (ایونس، ص۱۴۹-۱۵۰).

۳-۱-۷. شیوا در ماجرایی، پاروانی، همسر شیوا را به‌سبب خطا و دروغ‌گویی نفرین می‌کند که از کوه کیلسا به زمین فروافتد و به زنی ماهیگیر بدل شود، و چنان هم می‌شود (همو، ص۱۶۶).

---

۱. دوی یا مهادوی (خدابانوی بزرگ) دارای نقشی بسیار پیچیده و قدرتمندترین خدابانوان است. ویژگی این خدابانو ترکیبی از خدابانوی مادر پیش‌آریایی و همسر شیوا است. وی همانند شوهر خویش دارای نقش‌های متعدد است که در هر یک نامی خاص ازجمله ساتی، پاروانی، دورگه و کالی می‌یابد (ایونس، ص۱۶۲؛ ویتمن، ص۳۹-۴۲).

2. Durga.

۷-۱-۴. با ورود دوی (دورگه)، خدابانوی خشن و زیبا به قلمرو مهیشا[۱] در کوهستان ویندهایه اهریمن او را می‌بیند و می‌خواهد که او را اسیر کند؛ ولی سرانجام دوی او را با نیزه می‌کشد (همو، ص۱۶۷).

۷-۱-۵. یکی از رقص‌های مشهور شیوا، رقص غروبگاهان است که در هیمالیا و قلهٔ کیلاس اجرا می‌شد. شیوا در این رقص همراه دیگر خدایان می‌رقصید (همو، ص۷۹). در پایان هر دورهٔ اساطیری در هند، زمانی که هستی سرشار از پلیدی و ناپاکی است شیوا رقصی ویرانگر را آغاز می‌کرد که از شعله‌های سوزاننده آن همه‌چیز نابود می‌شد. این نابودی زمینه را برای ظهور دوبارهٔ هستی در بستری پاک مهیا می‌ساخت (دادور، ص۲۴۱).

۷-۱-۶. در مهابهارات (ج۴، ص۱۵۸-۱۵۹) از سوختن کوه توسط کریشنا و مهادیو (شیوا) و حیات مجدد جانداران به‌واسطهٔ نگاه مرحمت آنها یاد شده است.

۷-۱-۷. در اسطورهٔ پیدایش گارودا (شهریار پرندگان و پرنده‌ای که نیمه‌خدا و نیمه‌انسان است) حکایت شده که تخم‌ها از راه سحر، روی کوه کیلاس آفریده شدند و گارودا‌ها از این تخم‌ها زاده شدند و بعدها به هامون فرود آمدند (الیاده ۳، ص۳۶).

۸. جایگاه موجودات متافیزیکی

پیرامون کوه مرو، جایگاه حیوانات، اشباح، اهریمنان و انسان‌هاست. گفتیم که در کیهان‌شناسی بودایی پیرامون قلهٔ کوه مرو بهشت و آسمان چهار شهریار بزرگ قرار دارند (ایونس، ص۲۶۲). بر فراز این آسمان، بهشت سکره (ایندرا) و ۳۳ خدای آن قرار دارد. بر بلندای این آسمان‌ها درقلهٔ کوه مرو، ۲۴ آسمان دیگر یکی بر فراز دیگری، همه به نور خود روشن قرار دارند. شش آسمان از آنها جایگاه لذت‌برندگان از احساس و شعور و ۲۰ آسمان دیگر چینه لوکه‌ها (قلمرو نگرش مجرد) و آروپه لوکه‌ها (جهان‌های بی‌شکل) جایگاه انسان‌هایی چون بوداییان و ارهت‌هاست (همان‌جا). دره‌های این کوه مأوای اهریمنان است (همو، ص۴۱-۴۲). دامنه‌های کوه مرو همچنین جایگاه ارواح نیکخواهی چون

۱. مهیشا (Mahisha) اهریمنی است به هیئت گاومیش که با توسل به ریاضت به نیرویی دست می‌یابد که خدایان را از قلمرو خود بیرون می‌راند (ایونس، ص۱۶۶).

«گندهروه[۱]» و «آپساره[۲]» است (همان‌جا). در برخی از افسانه‌ها آمده است که گندهروه‌ها شامگاهان در آسمان، جنگل‌ها و کوه‌ها بر مردم پدیدار می‌شوند؛ گاه زنان را می‌فریبند و گاهی هم با مردم ستیز می‌کنند (همو، ص۲۲۲).

غیر از آپساره‌ها، حوریان دیگری هم در آسمان و دامنه‌های کوه مرو وجود دارند که می‌توان از «تاپاتی» دختر «سوریا» یکی از زیباترین و مشهورترین آنان نام برد (همو، ص۲۲۳). از موجودات دیگر ساکن کوهستان‌ها، «یکشه[۳]»ها، ملازمان کبرا (خدای ثروت) هستند. یکشه‌ها در «هیمالیا» از گنج‌های کبرا محافظت می‌کنند. غالباً آنان همانند خدای خود با انسان‌ها به مهربانی برخورد می‌کنند و فقط هنگامی که آدمیان جویای گنج‌های کبرا باشند با آنان به ستیز برمی‌خیزند (همو، ص۴۹، ۲۲۲). «کنتاره»ها نیز موجودات دیگری‌اند که در بهشت کبرا سکونت دارند و در آنجا به رقص و نوازندگی و آوازخوانی می‌پردازند (همو، ص۲۲۲). دستهٔ دیگری از نیمه‌خدایان ویدیا دهره‌ها یا جادوگران آسمانی موجودات مرموزی بودند که در شهرهای سحرآمیزی در بلندای هیمالیا به‌سر می‌بردند (بشم، ص۴۷۰).

۹. مرکز و محور جهان ـ معبد

مرکز جایگاهی است که همه‌چیز جهان در اطراف آن می‌چرخد (کمبل ۲، ص۱۴۳). کوه نماد مرکز است. مرکز ارتباط نزدیکی با امر قدسی و قداست دارد (همان، ص۱۶۳). بر قلهٔ بزرگ‌ترین کوه اسطوره‌ای، «کوه مرو» که در مرکز جهان قرار دارد، محور سه جهان است (ایونس، ص۲۰۰). در اوپانیشادها خدای «ایندره» به کوه کیهانی می‌رود تا قصری برای خود بنا کند. کوه کیهانی، کوه مرکزی جهان است (کمبل ۱، ص۱۰۲). در فرهنگ‌هایی که

۱. «گندهروه»ها گروهی از موجودات نیمه انسان ـ نیمه‌پرنده هستندکه اغلب دوست انسان به‌شمار می‌آیند. گندهروه‌ها نوازندگانی ماهر و چیره‌دست‌اند که در «بهشت ایندرا» همراه با «آپساره»ها مشغول نوازندگی‌اند (ایونس، ص۲۲۲).

۲. «آپساره»ها حوریان بهشت ایندرا هستند که در بسیاری موارد همکار و معشوق گندهروه‌ها به‌حساب می‌آیند. در افسانه‌ها آپساره‌ها اغلب حوریان دریایی هستند و ساکن رودها و تالاب‌های مقدس‌اند و به مهارت آنان در آوازه‌خوانی و رقص کمتر اشاره می‌شود (ایونس، ص۲۲۲-۲۲۳).

۳. راکسش‌ها دشمن انسان‌اند و برادران آنها که کمتر تشنهٔ خون‌اند یکشه (yaksha) نام دارند. یکشه‌ها نیز گاه به دشمنی با انسان برمی‌خیزند و گاه یاور او هستند (ایونس، ص۴۶). در هندوستان یکشه‌ها موجوداتی مشابه پریان فارسی یا اجنهٔ اعراب‌اند (برفر، ص۱۲۰).

سه قلمرو کیهانی- قلمرو آسمان، زمین و دوزخ- در تصور خویش دارند، «مرکز» نقطهٔ تقاطع آن قلمروهاست. در اینجاست که رسوخ به سطحی دیگر امکان‌پذیر می‌شود و در عین حال، ارتباط بین سه قلمرو برقرار می‌گردد (الیاده ۴، ص۴۳-۴۴). صعود معادل است با سفر خلسه‌آمیز به مرکز عالم، زائر با رسیدن به بالاترین نقطه، عبور به وضعیتی دیگر را تجربه می‌کند؛ او از فضای نامقدس فراتر رفته و به «قلمرو پاک و محض» وارد می‌شود. در اینجا ما با «آیین مرکز» روبه‌رو هستیم. نوک کوه کیهانی نه‌تنها بلندترین نقطهٔ روی زمین، بلکه ناف زمین است، یعنی نقطه‌ای که آفرینش از آنجا آغاز می‌شود. خلقت انسان، بدلی از زایش کیهان، به‌طور مشابه از نقطهٔ مرکزی در مرکز عالم رخ می‌دهد (همان، ص۴۶).

تحقیقات باستان‌شناسی نشان می‌دهد که مضمون «معبد کوهستان» مبنای هرگونه معماری متعالی در هند و چین است و نماد کوهستان آشکارا در همهٔ معابد هندو به چشم می‌خورد (دیز، ج ۱، ص۸۴-۸۵).

در آیین بودایی چنین تعلیم داده می‌شد که زمین مسطح و مدور و کوه مرو در وسط آن است و تخت بودا را تشکیل می‌دهد. استوپا و پاگودا، شکل‌های نمادین کوه مرو بودند و محور کیهانی، از مرکز آن معبدها می‌گذشت (هال، ص۲۱۶). بنای یادبود بودا (استوپا) از کهن‌ترین نمونه معماری هندو است که در رمزپردازی کیهانی اثر گذاشت (دیز، همان‌جا؛ برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ رابطهٔ کوه و معبد نک: همو، ج ۱، ص۷۷-۸۵).

۱۰. زادگاه انسان نخستین

در مراحل اولیهٔ تکوین تفکر مشترک هندوایرانی در اوایل دوران پدرسالاری (نیمهٔ هزارهٔ سوم پیش از میلاد) منوشِ[1] هندواروپایی، انسان نخستین/ آدم ابوالبشر تلقی می‌شد. در شاخهٔ هندی آریایی **منو** مقام دیگری گرفت و در شاخهٔ ایرانی آریایی گیومرتن/ گیومرد/ کیومرث جای او را گرفت که بعدها به مقام نخستین شاه هم رسید (قرشی، ص۱۱۳).

منوش در جوامع هندواروپایی دو معنی داشت؛ یکی به‌معنی متفکر (انسان/ مرد)، و دیگر به‌معنای کوهی اساطیری. این تشابه سبب شده بود که در همان دوران همزیستی هندواروپایی، انسان نخستین با کوه ارتباط یابد (قرشی، ص۵۱، ۱۱۳). منوش گیتایی به‌معنی کوه در واژه‌های mons، mont، monte و... در زبان‌های اروپایی بازتاب یافته است؛ اما در شاخه‌های شرقی هندواروپایی، چنین واژه‌هایی برای کوه ابداع نشد و تنها در شاخهٔ ایرانی نام منوش‌چیثر/ منوچهر باقی ماند (همو، ص۱۱۳-۱۱۴). مانو[2] در اساطیر هند از یک‌سو به‌عنوان اولین بشر، با حضرت آدم ابوالبشر منطبق است، و از سوی دیگر داستان‌های زندگی او با حضرت نوح شباهت دارد (ذکرگو۴، ص۳۷۵).

در هند واژهٔ دیگری نیز برای انسان نخستین که به‌قولی در آب و به‌قولی در کوه زاده شده بود، به‌کار رفت و آن پوروشه[3] بود با معانی آدمی، انسان نخستین، اصل حیات، منشأ حیات (ریگ ودا، ص۱۸۱-۱۸۴؛ قرشی، ص۱۳۶). علاوه بر خدایی که خودِ مرگ به‌شمار می‌رود، متون ودایی دربارهٔ پادشاه مرگ، یعنی نخستین انسان فانی سخن می‌گویند. این پادشاه یمه[4] پسر ویوسونت (خورشید) است. پسر دیگر خورشید، برادر یمه (نقش آینه‌ای او) مانو، نیای نسل بشر است که روی زمین زندگی می‌کند (کاوندیش، ص۳۹-۴۰). به‌روایتی دیگر «یمه» و خواهر همزاد او «یمی» نخستین زن و مرد جهان بودند و نسل انسان از آنها تولد یافت. در سنت اسطوره‌ای هند، یمه، انسان نخستین، با مردن، از کوه و گذرگاه‌های بلند، بالا رفته و از آن عبور می‌کند تا مسیر را به همگان نشان دهد (الیاده ۴، ص۵۳).

---

1. manu-š, (از ریشهٔ man- = اندیشیدن)
2. Manu.
3. Purusa.
4. Yama.

۱۱. جایگاه بهشت و دوزخ

در کیهان‌شناسی بودایی پیرامون قلهٔ کوه مرو بهشت و آسمان چهار شهریار بزرگ قرار دارند: درتیشتره، پاسدار شرق؛ ویردکه، پاسدار جنوب؛ ویروپکشه، پاسدار غرب؛ و کبرا، پاسدار شمال. بر فراز این آسمان، بهشت سکره / سورگ (ایندرا) و ۳۳ خدای آن قرار دارد. در بهشت ایندرا خادمانی از ماروت‌ها، خدایان بزرگ، فرزانگان عارف، قدیسان و کسانی که ارواح پاک و بی‌گناه آنان چون آتش می‌درخشد، حضور دارند. بهشت ایندرا، مکانی به‌دور از غم و اندوه و رنج و ترس، مأوای ارواح نیکبخت، مردان دین و پیروان شادمان، فرزانه و وفادار است. در این بهشت جلوه‌های طبیعت نیز چون باد، تندر، آتش، آب، ابرها، ستارگان و سیارات وجود دارند (ایونس، ص۲۶۲).

در بسیاری از روایات اساطیری، بهشت ایندرا جایگاه موقتی یا جاودان جنگجویان است. در مهابهارات (ج۴، ص۴۹۹-۵۰۳)، پسر ایندرا «ارجونا» جنگجوی بزرگ ساکن کوه مرو است که ورود قهرمانان دو لشکر و کسانی را که وظایف جنگی‌شان را به‌خوبی انجام داده‌اند، به بهشت خوشامد می‌گوید[۱].

جهان بودایی «چکره واله» نام دارد که از سه بخش فراز، پیرامون و زیر «کوه مرو» تشکیل می‌شود. در بخش زیرین این جهان ۱۳۶دوزخ قرار دارد که هریک از این دوزخ‌ها برای گروهی خاص از گناهکاران است (ایونس، ص۲۶۲).

در مالله‌ند بیرونی، از کوهی به نام شرنگهونت[۲] واقع در رشته‌کوه هیمالیا یاد شده است که بنابر اساطیر هندوان دربارهٔ داوری ارواح مردگان بر فراز کوه اولیهٔ اساطیری، ارواح مردگان در آنجا به سر می‌برند (نیز نک: ریگ ودا، ص۲۷۷) و سرپرستی این ارواح بر عهدهٔ یم است که جایگاهش در کوه دیگری از هیمالیا موسوم به «سم یمن پورا[۳]» تعیین شده است (قرشی، ص۱۸۹-۱۹۰).

---

۱. کیش هندو مناطقی را برفراز ابرها به ایندرا، شیوا و دیگر خدایان اختصاص می‌دهد. هریک از این مناطق، جایگاه زیبایی و لذت‌بخشی است که از طریق ترکیب آیین راست و اخلاقیات درست به‌دست می‌آید. آیین بودا چنین نمودارهایی را از کیش هندو به ارث برد. در شکل پیشرفته مهایانه، گروه‌هایی درجه‌بندی‌شده از بهشت را در آسمانی ابهام‌آمیز و غیرنجومی می‌یابیم. درک این نکته اهمیت دارد که این شِبه بهشت‌های هندویی و بودایی هنوز به نظامی از باورهای اساطیری تعلق دارند (وارنر، ص۶۲).

2. šranghvant.

3. samyaman-pura.

۱۲. جایگاه و سرچشمهٔ رود مقدس گنگ

«گنگا» همسر خدایان قلمرو آسمان‌هاست (ایونس، ص۲۰۱). خدابانوی رود گنگ در آغاز رودی پیرامون شهر برهما بر «کوه مرو» بود. رود گنگ به‌صورت سیلاب عظیمی از کوه‌ها سرازیر می‌شود. «شیوا» به‌منظور کاستن شدت جریان رود، زیر آبشارهایی که از کوه فرومی‌ریزند، می‌ایستد تا آب‌ها از موهایش فروریزند. بدین‌ترتیب آب‌ها را به هفت شاخه یا هفت رود مقدس هند تقسیم می‌کند (مهابهارات، ج۲، ص۷؛ ایونس، ص۷۲). بدین‌ترتیب زیر کوه مرو هفت جزیرهٔ قاره‌ای متحدالمرکز شکل می‌گیرد که جهان را تشکیل می‌دهد (دالاپیکولا، ص۳۴).

این رود، مطابق اساطیر هند، دارای منشأ الهی است. ایزدبانو گنگا، دختر زیبای هیماوان[1]، خدای کوه است (ذکرگو ۳، ص۱۲۳ حاشیه). هندوان اعتقاد داشتند مجرای «گنگ» در قدیم بر زمین بهشت بوده است (ابوریحان بیرونی، ج ۱، ص۱۹۷). در مهابهارات (ج ۴، ص۲۲) از نگاه برهمن هر شهر و ولایت و کوه که گنگا از آنجا بگذرد از هر مکانی بهتر است.

افزون بر رود گنگ، «سرسوتی» خدابانو و رودی است به همین نام که از هیمالیا سرازیر می‌شود (ایونس، ص۱۵۸). به‌روایتی سرسوتیو لکشمی و گنگ همسر ویشنو بودند که به‌دلیل اختلاف آنها، ویشنو سرسوتی را به برهما و گنگ را به شیوا بخشید و خود به لکشمی بسنده کرد (نک: اوپانیشاد، ج ۲، ص۵۲۸-۵۲۹).

۱۳. خورشید و ماه

ایزد خورشید نزد تمام قبایل هندواروپایی با کوه مرتبط بوده است (قرشی، ص۱۹۰). کوه که در فرهنگ آریایی با خورشید و نور و درخشش و فرّ و شکوه قرین بوده، در شبه‌قاره با همین ویژگی‌ها همراه است. هیمالیا که خود به‌معنای جایگاه برف و سرماست (نک: مهابهارات، ج ، ص۱۵۹) با خورشید الفتی دیرینه دارد (قرشی، ص۱۵۷). در روایات کهن هند از کوهی به نام جیون تشمنت[2] به‌معنی «نورانی» یاد شده که لقبی برای خورشید هم

1. Himavan.
2. Jyontišmant.

هست. همچنین در روایات قدیم هند کوهی هست به نام شوکرا[1] که هم به‌معنی روشن و پاک و منزه است و هم نام عصارهٔ گیاه مقدس سوم/ هوم و نیز نام ستارهٔ ناهید (همان‌جا). مرو لقب دیگری نیز داشت و آن «سوراگیری[2]» بود، یعنی «کوه سورا/ کوه خدای خورشید». در مهابهارات (ج ۳، ص۴۸۹) از کوهی به نام آدت پربت یعنی کوه آفتاب نام برده شده که مسکن آتش است. در مالالهند از رکشبام (لقبی از برای کوه رکش) نیز سخن رفته است. رکشبام به‌معنی کوه درخشان است که در فرهنگ کوه‌های باستانی ایران مترادف زیاد دارد (قرشی، ص۱۰۳).

ماه از زمان‌های بسیار قدیم با باران و آب ارتباط ذهنی داشته است. ارتباطی که در اساطیر هندوایرانی به اوج خود رسید (آسمان /خورشید ← هئومه/سوما ← کوه، به موازات آسمان/ ماه ← گاو ← آب) (قرشی، ص۸۳). در اساطیر آریایی کوه با خورشید و آب با ماه ارتباط داشته است؛ اما در شبه‌قاره همچون بعضی باورهای مدیترانه‌ای ماه نیز با کوه مرتبط شده است (قابل مقایسه با طورسینا به‌معنی کوه ایزد ماه). مسکن ماه، ویهاوری پور[3]، در شمال کوه مرو قرار داشته است (قرشی، ص۱۹۱). ابوریحان بیرونی (ج۱، ص۱۹۷) از وجه تسمیهٔ کوه «میرو» و رابطهٔ خورشید و ماه با آن سخن می‌گوید.

۱۴. رستنگاه سومه: گیاه درمان‌بخش؛ خدای گیاهان و خدای شفابخشی

«سومه» نوشابه‌ای بهشتی بود که از شیرهٔ گیاهی به همین نام به دست می‌آمد و بعدها به خاستگاه ستیز خدایان و اهریمنان تبدیل شد. بنابر روایات این گیاه را «ایندرا» در هیمالیا پیدا کرد و آن را به خدایان پیشکش کرد تا به کمک آن با اهریمنان نبرد کنند. قدرت «سومه» سبب شد که کم‌کم به خدایی بزرگ، دربردارندهٔ نیرو، قدرت درمان‌کنندهٔ دردها و ارزانی‌کنندهٔ ثروت بدل شد. «سومه» سرانجام «ماه» شد و در هیئت خدای گیاهان و خدای شفابخش باقی ماند[4] (ایونس، ص۲۲-۲۹). در روایات دیگر، کشف این گیاه را به «سرسوتی»

1. Sukra. 2. Sura-Giri. 3. Vihavaripur.

۴. «سومه»، که «چندره» نیز نامیده می‌شود، در آیین هندو همان «ماه» است و گاه هنوز او را «امریت» می‌دانند که از کره‌گیری اقیانوس شیر به‌دست می‌آید. به‌روایتی «سوریا» ماه را با آب اقیانوس غذا می‌دهد و خود سومه غذای خدایان و جاودانان و بسیاری از موجودات است (ایونس، ص۲۹، ۱۴۵).

(خدابانو و رودی است به همین نام که از هیمالیا سرازیر می‌شود) یا «واچ» (خدابانوی سخن و کلام، یکی از همسران ایندرا یا برهمن) نسبت می‌دهند (همو، ص۱۵۸). در اسطوره‌ای دیگر گندهروه‌ها، ارواح آسمانی، از «سومه» استفاده می‌کردند. این گیاه در کوهستان مأوای آنان (دامنهٔ کوه مرو) می‌رویید (همو، ص۲۹).

«هیمالیا» خاستگاه گیاه دارویی است که برای درمان زخم‌های کشنده به‌کار می‌رود. در حملهٔ «راونا» (خطرناک‌ترین و نیرومندترین اهریمن شهریار) به بهشت ایندرا، «ایندراجیت» (پسر راونا) دو بار «راما» و «لکشمانا» (هفتمین تجلی ویشنو) را به‌سختی مجروح کرد و هر بار «هانومان» (میمون‌خدایی که فرمانده سپاه رامایانه است و دارای قدرت جادویی) با پرواز به هیمالیا و یافتن گیاه دارو توانست زخم مهلک راما و لکشمانا را درمان کند (همو، ص۹۶، ۱۹۰-۱۹۲).

۱۵. حسن تعلیل‌های اسطوره‌ای برای پدیده‌های طبیعی

۱-۱۵. نبرد با کوه

در روایتی «وایو» (خدای هوا یا باد) به‌ترغیب فرزانه و عارف پیشگو «نارادہ» به قلهٔ کوه آسمانی «مرو» یورش برد و یک سال تمام همهٔ نیروی خود را برای نابود کردن قلهٔ مرو به‌کار برد؛ اما از «گارودا» که بال خود را بر کوه گسترده بود و آن را در برابر بادها حفاظت می‌کرد شکست یافت. با این‌همه سرانجام در پایان سال، وایو از فرصتی کوتاه که «نارادہ» او را آگاه کرد، از غیبت «گارودا» شهریار پرندگان استفاده کرد و با حمله‌ای قلهٔ کوه مرو را به دریا افکند. از فروافتادن قلهٔ مرو به دریا، جزیرهٔ «لانکا» (سیلان) به‌وجود آمد (همو، ص۱۴۴-۱۴۵).

۲-۱۵. دریدن شکم کوه‌ها و جاری شدن آب‌ها

فتح بزرگ ایندرا غلبه بر دیو خشکی ورترا[1] است. این داستان که صورت افسانه‌ای طوفان و ظهور برق و فرودآمدن باران است و هستهٔ مرکزی داستان‌های ایندرا به‌شمار میرود، به صور مختلف در سرودهای ریگ ودا ذکر شده است. بنابر روایتی دشمن اصلی ایندرا، وریترا به‌صورت ماری بر کوه کیهانی در ناف زمین چنبره زده و خفته است و آب‌ها را پس

1. Vrhtra.

می‌راند. ایندرا، وریترا را شکست داد و باران را رها و کوه‌ها را متلاشی کرد. این عمل، موجب آزادی گاوهایی شد که در کوه کیهانی محبوس بودند (گاوها نماد ثروت و باروری‌اند) یا با سلاح خود برای آب‌ها مجری ساخت و رودها را به سوی دریا جاری کرد، یا کوه‌ها را بدرید و هفت رود را روان ساخت (ریگ ودا، ص۴۶۵؛ اوپانیشاد، ج ۲، ص۳۷۴؛ یارشاطر، ص۴۳۷-۴۳۸).

چنانچه به زبان رمزی و اساطیری توسل بجوییم مراد از احتکار آب‌های هستی‌بخش، اشاره به دگرگونی تعادل جهان است که به‌عللی به‌وقوع پیوسته و ایندرا، که نیروی متحرک زندگی است، این آب‌ها را از نو روانه می‌کند و نظام بربادرفته را دیگربار استوار می‌سازد (شایگان، ج۱، ص۶۶). به‌عبارت دیگر کشتن اژدها در این داستان عملی آفرینشی و به همان صورت، انهدام، روش دیگری جهت محکم کردن زمین و آسمان در جای درست خود بود (کاوندیش، ص۳۵). بعضی اندیشمندان این مبارزه را معجونی از اندیشه‌های آریایی و بومی تصور می‌کنند (قرشی، ص۴۹).

۱۵-۳. حسادت کوه‌ها

در اسطوره‌ای «ویندهایه»، خدای کوه‌ها که مرز شمالی دکن را شکل می‌دهد، به قدرت هیمالیا حسادت می‌کند و از خورشید می‌خواهد به‌جای گردیدن بر «کوه مرو» به گرد او بچرخد. «سوریا» (خدای خورشید) از پذیرش چنین کاری سر باز می‌زند. ویندهایه برای پنهان کردن هیمالیا از خورشید شروع به بزرگ شدن می‌کند. خدایان از «آگاستیه»، آموزگار عارف ویندهایه، می‌خواهند از این کارجلوگیری کند. «آگاستیه» از ویندهایه می‌خواهد خم شود تا از روی او بگذرد و به جنوب برود. ویندهایه به احترام او خم می‌شود و همچنان خمیده و کوتاه می‌ماند (مهابهارات، ج۱، ص۳۲۳؛ ایونس، ص۲۰۰-۲۰۱).

۱۵-۴. داوری کوه

در اسطوره‌ای کوه «کیلسا/ کیلاس»، که جایگاه ویشنو است، وسیله‌ای برای از بین رفتن مشاجرهٔ «ایندرا» و «کرتی‌کیا» دربارهٔ قدرت می‌شود. برای پایان یافتن این مشاجره، آنها مسابقه‌ای بین خود ترتیب می‌دهند تا گرد «کیلسا» بدوند. ایندرا و کرتی کیا پیرامون این

کوه می‌دوند و هر دو با هم به مقصد می‌رسند؛ ولی مشاجره پایان نمی‌گیرد. برخی می‌گویند که کرتی کیا در این مسابقه برنده شد. ایندرا و کرتی کیا، کوه کیلسا را به داوری انتخاب می‌کنند. کیلسا، ایندرا را به‌عنوان برنده برمی‌گزیند و کرتی کیا از این بی‌عدالتی خشمگین شده، نیزه‌اش را به سمت کوه پرتاب می‌کند. کوه شکافته می‌شود و گذرگاه «کراونچه» پدید می‌آید (ایونس، ص۲۰۰).

۵-۱۵. پیدایش طلا

براساس روایتی از مهابهارات نطفهٔ طلا از هم‌آغوشی گنگ و آتش به‌وجود آمد. گنگ که از درد بسیار بی‌طاقت شده بود بر سر کوه سمیر و در غاری کودک -حمل ناتمام- را به دنیا آورد. به همین دلیل نام کوه کند معدن[1] شد و به این ترتیب طلا که فرزند آتش است آفریده شد و با تولد این کودک که به رنگ طلا با گرما و حالت آتش بود تمامی کوه زرد و روشن شد (ج۴، ص۹۰-۹۱).

۱۶. تنبیه کوه‌ها

در روایات هندی ایندرا کوه‌ها را تنبیه می‌کند و بال‌هایشان را می‌برد و آنها را بر جای می‌نشاند (ایونس، ص۲۰۲)؛ زیرا آنها قبلاً به میل خود به پرواز درآمده، موجب ویرانگری بسیار شده بودند (کاوندیش، ص۳۵). بدین‌ترتیب بال‌ها در آسمان جا گرفتند و ابرهای طوفانی را تشکیل دادند (یارشاطر، ص۴۳۸-۴۳۹).

۱۷. کوه به‌عنوان ابزار کره‌گیری

در ویرانی دوران نخستین، بسیاری از اشیاء ارزشمند گم شدند. یکی از مهم‌ترین آنها امریت[2] (اکسیر جاودانگی، سومه، آب حیات) یا کرهٔ اقیانوس شیر[3] بود که نبود آن هستی

1. Skandhamadana.
2. Amrita.
۳. واژهٔ «کَره‌گیری» مفهومی دقیق و نمادین دارد. جهان، پیش از آنکه از ورطهٔ ظلمات به عالم تجلی وارد شود، به اقیانوس شیر تشبیه شده است. اقیانوس شیر، همان اقیانوس اولیهٔ اساطیری است. آب و شیر نمادهای حیات و رویش‌اند (ذکرگو۴، ص۱۱۰).

جهان را تهدید می‌کرد و نیروی خدایان و اهریمنان را کاستی می‌داد (ایونس، ص۴۳، ۷۲، ۸۳، ۲۰۶). در حکایتی سراسر شبه‌قاره‌ای و بومی ـ محلی (قرشی، ص۱۰۳) خدایان برای یافتن آن، انواع گیاهان دارویی را در اقیانوس شیر می‌ریزند. سپس با استفاده از کوه ماندارا به‌عنوان همزن و شاه بزرگ مارها، واسوکی، به‌عنوان طناب کره‌گیری، و همراهی ویشنو اقیانوس را به‌هم می‌زنند. ایزدان و اهریمنان (اسوراها) واسوکی را چون ریسمان بر دور کوه بلند ماندرا، که تنها ستون افراشته در دل اقیانوس بود، بستند. یک سر آن را خدایان به دست گرفتند و سر دیگر را اهریمنان و هر دو متناوباً کوه را به این سو و آن سو می‌کشیدند تا عصاره و شهد اقیانوس را، که شربت جاودانگی از آن ساخته می‌شود، به‌دست آوردند و زمین را از قعر تاریکی اقیانوس «وهم» به سطح ادراک ملموس درآوردند (ایونس، ص۲۰۷-۲۰۹؛ دالاپیکولا، ص۳۸؛ کمبل ۱، ص۱۸۵-۱۸۷).

این داستان نمادین از چند جنبه حائز اهمیت است: اول اینکه چرخش گردونهٔ هستی ممکن نیست مگر اینکه بر خداوند استوار باشد. دیگر اینکه ظهور پدیده‌ها و تحولات موجود هستی تنها در نتیجهٔ کشمکش میان نیروهای خیر و شر میسر می‌شود (دادور، ص۲۵۵؛ ذکرگو ۲، ص۹۸). در تعبیر جهان‌شناسی این داستان می‌توان گفت که خدایان و اهریمنان به‌ترتیب مظاهر دو نیروی فاعل و منفعل عالم‌اند که متحرک بدو حرکت متضادند و این دو حرکت را می‌توان قوس نزولی و صعودی و نشیب و فراز دو اصل جهان‌شناسی پنداشت. کوه اشاره به محور عالم است که بر پشت ویشنو قرار یافته است. ویشنو در این داستان هم به‌صورت لاک‌پشت در قعر اقیانوس است و هم در عین حال روی کوه نشسته و ناظر کشمکش خدایان و اهریمنان است؛ زیرا که او قطب و پایهٔ کائنات است (شایگان، ج ۱، ص۲۶۷).

۱۸. ساختن ابزار جنگی

در اسطوره‌های هند، کوه‌ها نماد قدرت خدایان هستند و خدایان در اوج خشم خویش کوه‌ها را مانند‌ه‌اند و گاه چون سلاحی پرتابی توسط خدایان و اهریمنان به‌کار گرفته می‌شوند (ایونس، ص۲۰۰).

در ریگ ودا به ساختن زوبین‌های آسمانی از کوه‌ها توسط اندرا و سوما اشاره شده است (ریگ ودا، ص۴۷۶). در مهابهارات (ج ۲، ص۳۲۳) برای ساختن ارابهٔ جنگی مهادیو (شیوا) از کوه‌هایی چون هیمالیا و ویندهایه (کوه بند) به‌جای چوب‌های به‌کاررفته در ارابه استفاده شده است. نیز چوب علم شیوا را از کوه مرو (سمیر[1]) ساختند.

۱۹ـ تصویرسازی از کوه

در متون کهن هندی به صور خیال برساخته از کوه و مرتبط با آن برمی‌خوریم (مهابهارات، ج ۲، ص۳۷۱؛ ج ۳، ص۱۳۰؛ ج ۴، ص۲۳۶، ۳۰۷، ۴۹۳؛ اوپانیشاد، ج۱، ص۲۲۶، ۲۳۴، ۲۵۵، ۲۸۳، ۳۰۱؛ ریگ ودا، ص۱۱۵) در مهابهارات (ج ۲، ص۶-۷، ج ۳، ص۲، ۶، ۱۳۰) از شش کوه عظیم یاد شده که سمیر پربت از جنس طلا و لعل و جواهر، در میان آنها واقع شده است و به شکل گل نیلوفر است. در منابع همچنین به استواری (ریگ ودا، ص۳۹۰) و تاریکی کوه‌ها (همان، ص۴۱۲) اشاره شده است.

۱-۱۹. معیار قدرت

در منابع از قدرت کوه‌ها و بزرگی و عظمت آنها یاد شده و به کوه به‌عنوان معیار قدرت و قدرت‌نمایی اشاره شده است (مهابهارات، ج ۱، ص۳۸۶، ج ۴، ص۲۳۶، ۳۰۷؛ ریگ ودا، ص۳۳۰) در اساطیر هند مواردی از این دست به همراه تصویرسازی به چشم می‌خورد:

بنابر اساطیر هند زمانی که مردم خدای ایندرا را می‌پرستیدند، کریشنا در دامنهٔ گواردهانا برای مردم سخن می‌گفت و آنها را مجاب کرد که ایندرا خدای چندان درخور احترام و مهمی نیست و توجه آنها را به جنگل‌ها، رودها و خصوصاً کوه گواردهانا جلب کرد و در پی آن مردم پیشکشی‌های خود را به کوهستان تقدیم کردند. ایندرا بر مردم غضب کرد و طوفانی سهمگین فرستاد. کریشنا به نیروی الهی خود کوه گواردهانا را از جا

1. Sumeru.

کند و چون چتری بر فراز سر اهالی نگاه داشت (مهابهارات، ج ۲، ص۲۸۴-۲۸۵، ج ۴، ص۳۴۴؛ ذکرگو ۴، ص۳۶۶؛ کمبل ۱، ص۳۳۲).

باد در فرمان ایندرا است و او چنان نیرومند است که می‌تواند کوه‌ها را جابه‌جا کند (قرشی، ص۱۳۲).

«راونا»، خطرناک‌ترین و نیرومندترین اهریمن شهریار، در مقام فرمانروای «رکشس»ها (اهریمنان گوشتخوار) به منظور قدرت‌نمایی کوه کلیسا را از جای کند؛ اما شیوا با انگشتی کوه را نگه داشت و راونا را شکست داد (ایونس، ص۲۱۳).

در داستان کره‌گیری از اقیانوس شیر، ویشنو، خدای خدایان، کوه ماندارا را که محور جهان بود بر دوش خود استوار کرد (نک: ذکرگو۲، ص۹۷-۹۸).

۲۰. جایگاه عزلت و عبادت

کوه نماد مرکز است و مرکز ارتباط نزدیکی با امر قدسی و قداست دارد (کمبل ۲، ص۱۶۳). ازاین‌رو انسان آرزومند زندگی کردن در مرکز است، جایی که امکان ارتباط با خدایان وجود دارد (الیاده۱، ص۱۲۹).

در اساطیر هند در حماسهٔ مهابارات هیمالیا جایی برای عزلت و نیز کوه مرو شهر خدایان معرفی شده است (بشم، ص۶۰۰). در این حماسه «در پایان ماجرا، پنج شهزادهٔ پاندو با عروس خود دروپادی به زیارت مقرّ خدایان که بر فراز قلهٔ هیمالیا است می‌روند. دروپادی با چهار برادر از پاندوان در راه می‌میرد و تنها یودشترا که طهارت و شایستگی ورود به ملکوت را دارد با سگ خود به آنجا می‌رسد» (موحد، ص۱۱-۱۲؛ نک: مهابهارات، ج ۴، ص۴۹۳-۴۹۶). این امر مسلم است که مرتاضان و تارکان دنیا برای ریاضت و کسب پاکی و وارستگی، در هیمالیا زندگی می‌کنند (مهابهارات، ج ۱، ص۳۲۷-۳۲۸؛ ج ۳، ص۴۹۹، ۵۳۹؛ جلالی‌نایینی، ص۵۲۱). همچنین برخی آزمون‌های پرهیزگاری انسان‌ها و خدایان در کوه‌ها به انجام می‌رسد (مهابهارات، ج ۴، ص۱۶-۱۹). به‌روایت اساطیر اهالیا زن معلم ایندرا و عارف مشهور گوتمه و نخستین و زیباترین زنی که برهما آفرید (ایونس، ص۱۳۲) در یکی از قله‌های هیمالیا جای داده شد و در آنجا به ریاضت‌کشی و نفس‌کشی پرداخت (ذکرگو۱، ص۱۸۶-۱۸۷). کوهستان محل عبادت ایندرا است (مهابهارات، ج ۱، ص۴۶۵) و در مهابهارات از کوهی به نام آدت پربت به‌معنی کوه آفتاب

نام برده شده که مهادیو در آنجا هزار سال به یک پای ایستاده و عبادت کرده است و برای آنکه کسی مزاحم عبادت شیوا نشود، اطراف آن آتش می‌سوزد (همان، ج ۳، ص۴۸۹).

بودا به محض تولد، زیر درخت مقدس شاله، بر مرکز جهان قرار گرفت. وی با پانهادن روی گل‌های لوتوس هفت گام بزرگ را برداشت و عروج دشوار «دوروهنه» را به انجام رساند. این عروج نمادین از میان هفت سیارهٔ آسمان و به سوی قلهٔ کیهان صورت پذیرفت. چنان‌که در متون بودایی آمده است بودا به اطرافش نگاهی افکند و گفت: من بر فراز جهان قرار دارم و این آخرین تولد من است. برای من هیچ‌گاه جسم دیگری نخواهد بود (حسین‌آبادی، ص۴۴).

مطلبی که شاعر هندی بهاروی دربارهٔ کوه‌های هیمالیا گفته است، در واقع نمایندهٔ فکر همهٔ هندیان است. او می‌گوید: «این خدای کوه‌ها با قله‌های برف‌پوش خود، آسمان را گویی صدپاره می‌کند و با تجلی خویش گناهان مردمان را پاک می‌سازد. کسانی که می‌خواهند به برهمن واصل شوند، باید در این کوهستان زندگی کنند. زیرا زندگی در آنجا مانند خواندن وداها تاریکی بی‌دانشی را از وجود آدمی دور می‌کند» (نک: جلالی‌نایینی، ص۵۲۱).

۲۱. پیکرگردانی کوه‌ها

درحالی‌که تبدیل موجودات مختلف به جمادات، یکی از مظاهر عمدهٔ پیکرگردانی‌هاست (رستگار فسایی، ص۴۰۱) در اساطیر هند به موارد متعددی برمی‌خوریم که حاکی از تغییر و تبدیل کوه‌ها یا خدای کوه به موجودات دیگر یا تبدیل خدایان به تجلی‌های دیگر است. در مهابهارات (ج ۱، ص۲۱۵-۲۱۶) در وصف مجلس کبری از شماری از کوه‌ها مانند هیمالیا، ویندهایه و کیلاس یاد شده که با پیکرگردانی به‌صورت آدمی به نزد کبری می‌روند.

در اسطوره‌ای «ویندهایه» خدای کوه‌ها به قدرت هیمالیا که به شکل «هیماون» مجسم شده بود حسادت کرد و از خورشید خواست به‌جای گردیدن بر «کوه مرو» به گرد او بچرخد (ایونس، ص۲۰۰-۲۰۱).

زمانی که کریشنا در دامنهٔ گواردهانا مردم را مجاب کرد که ایندرا خدای مهمی نیست و توجه آنها را به جنگل‌ها، رودها و خصوصاً کوه گواردهانا جلب کرد و در پی آن مردم پیشکشی‌های خود را به کوهستان تقدیم کردند، کریشنا خود را به شکلی دیگر درآورد: «قیافهٔ یک خدای کوهستان را به خود گرفت و پیشکشی‌های مردم را دریافت کرد، در همین حال به شکل

اولش بین مردم هم ایستاده بود و شاه کوهستان را ستایش می‌کرد» (کمبل ۱، ص۳۳۲؛ مهابهارات، ج ۲، ص۲۸۴-۲۸۵، ج۴، ص۳۴۴).

خدایان برای رهایی از ستم «تاراکهٔ» اهریمن از شیوا می‌خواهند پس از مرگ «ساتی» دوباره ازدواج کند. به خواست خدایان «ساتی» دوباره به هیئت «پارواتی» (زادهٔ کوهستان، نام دیگر او هیماواتی است) دختر زیبای «هیمالیا» و «منا» متولد می‌شود (ایونس، ص۱۵۳، ۱۵۵، ۱۶۴)؛ درحالی‌که «هیماون» به هیئت انسانی درمی‌آید و نخست پدر «گنگا» (خدابانوی رود گنگ) و بعد پدر «پارواتی» می‌شود (همو، ص۱۶۴، ۲۰۰-۲۰۲).

نتیجه‌گیری

در اساطیر هند، کوه‌ها نقش مهمی برعهده دارند. هیچ کوه، رودخانه، غار یا چشم‌اندازی وجود ندارد که با خدایی مرتبط نباشد. در فضای قدسی و اساطیری هند، درحالی‌که آسمان و زمین به یکدیگر خیلی نزدیک‌تر از امروز بودند، خدایان مرد و زن از کوه فرود می‌آمدند تا با انسان‌ها بیامیزند.

از میان ویژگی‌ها و کارکردهای اساطیری، آیینی و نمادین کوهستان، حیات، شعور، زادِ ولد و روابط خانوادگی آنها قابل تأمل است. حرکت، روان بودن و پرواز کوه‌ها نیز در هند سابقه‌ای کهن دارد. حضور کوه در اساطیر هند چشم‌اندازی از «کیهان گشوده»[۱]، که الیاده از آن سخن می‌گوید، به رویمان می‌گشاید؛ قرارگرفتن کوه‌ها در جایگاه مرکز و محور، زیستگاه خدایان، جایگاه کاخ‌ها و گنجینه‌های آنها و حوادث و وقایع مربوط به خدایان، وجود موجودات متافیزیکی پیرامون کوه، ارتباط با بهشت و دوزخ، و عبادتگاه امنی که «صعود» از جهان نامقدس به عالم علوی و مقدس را فراهم می‌آورد.

کوهستان که خود زنده، باشعور، اندیشمند و مقدس است با دیگر پدیده‌های ارجمند گیتی در ارتباط است: کوه سرچشمهٔ رود مقدس گنگ، رستنگاه سومه، گیاه درمان‌بخش، خدای گیاهان و خدای شفابخشی است و با خورشید و ماه مرتبط است.

اشاره به چگونگی پیدایش پدیده‌های طبیعی مرتبط با کوه مانند ایجاد جزیرهٔ «لانکا»

---

۱. «انسان مذهبی در کیهانی گشوده زندگی می‌کند و اینکه او دربرابر جهان گشوده است. این بدان معناست که الف) وی با خدایان در ارتباط است؛ ب) که در تقدس جهان سهیم است. انسان مذهبی فقط در جهانی گشوده می‌تواند زندگی کند» (الیاده ۱، ص۱۲۹).

(سیلان) و گذرگاه «کراونچه» جاری شدن آب‌ها و تشکیل ابرهای طوفانی، حسن تعلیل‌های اسطوره‌ای هستند که بخشی از «تاریخی مینوی» را تشکیل می‌دهند. در بسیاری از کارکردها و ویژگی‌های کوه اوصاف انسانی به چشم می‌آید. کوه‌ها در اساطیر هند دارای شخصیت هستند و همچون انسان‌ها و خدایان حسادت می‌ورزند، خشم می‌گیرند، حرف‌شنوایی دارند یا نافرمانی می‌کنند، تنبیه می‌شوند، داوری می‌کنند. شخصیت کوه در تلقی هندیان باستان حقیقتی از جنس زندگی است نه از سنخ زبان مجازی و صنایع بدیعی و از این منظر همانندسازی کیهان، خانه و بدن انسان (تشبیه نخاع به ستون کیهانی و...)، به‌عبارتی انسان‌وارگی کیهان که از ویژگی‌های فرهنگ اسطوره‌ای هند است (الیاده ۵، ص۱۹۲-۱۹۳)، قابل تأمل است. در میان ویژگی‌ها و کارکردهای نمادین کوهستان همچنین به رابطه و پیوند میان گیتی و جهان مینوی می‌رسیم. در بخشی از این ویژگی‌ها و کارکردها دوگانگی سرشت انسان و جهان، نبرد میان خوبی و بدی و خیر و شر، نمود می‌یابد. در داستان‌هایی نظیر دریدن شکم کوه‌ها و جاری شدن آب‌ها و کره‌گیری از اقیانوس شیر به‌وسیلهٔ کوه، شاهد کشمکش ضروری و گریزناپذیر نیروهای خیر و شر جهت برقراری نظم و تعادل جهان هستیم.

در «جغرافیای صمیمی و دوستانه و وجودی» هند باستان که درآمیختگی انسان با خدایان و محیطش به نهایت می‌رسد و شمار خدایان از انسان‌ها پیشی می‌گیرد، کمتر واقعه یا داستانی در رابطه با کوهستان می‌یابیم که خدایان و اهریمنان در آن سهیم نباشند. کوه‌ها که به‌واسطهٔ «بلندی» از فضیلتی قدسی‌مآب برخوردارند (الیاده ۲، ص۱۰۷)، براساس روایتی اسطوره‌ای، همچون جهان هستی، به خواست «نارایانا» (برهما یا ویشنو) و از استخوان‌هایش پدید آمدند. در بهگود گیتا از قول کریشنا آمده: «هر کجا شکوه و نیرو و جلالی هست، از من است و جزئی از عظمت من است» (ص ۱۵۱)؛ به‌نظر می‌آید مضامینی این‌چنین در اساطیر و فرهنگ هند، تقدس خداگونهٔ کوهستان و رابطه، نسبت و حضور چشمگیر و پررنگ کوه را در دنیای خدایان توجیه می‌کند. به این ترتیب در بهگود گیتا زمانی که کریشنا از «ظهورات الهی خود» سخن می‌گوید از کوه‌ها خود را هیمالیا می‌خواند: «... و از کوه‌ها هیمالیایم» (ص ۱۴۶-۱۴۷).

کوه‌ها در اساطیر هند درس‌های امیدبخش و «طرحی نو» برای انسان معاصر به ارمغان می‌آورند: «قهرمان توانایی که از نیروهای شگفت‌انگیزی برخوردار است [کریشنا]، کسی که می‌تواند کوه گواردهانا را با یک انگشت بلند کند و خودش را از شکوه مهیب کیهان سرشار کند، هر یک از ماست. البته نه این خود فیزیکی که در آینه قابل رؤیت است، بلکه آن شاهی که در درون است» (کمبل ۱، ص۳۶۷).

منابع

آذری، علاءالدین، «روابط ایران وهند درهندباستان»، بررسی‌های تاریخی، س۶، ش۴.
ابوریحان بیرونی. تحقیق ماللهند، ترجمه منوچهر صدوقی سها، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۶۲.
الیاده (۱)، میرچا، مقدس ونامقدس، ترجمهٔ نصراللّه زنگوئی، سروش، تهران، ۱۳۷۵.
ـــــــ (۲)، رساله درتاریخ ادیان، ترجمهٔ جلال ستاری، سروش، تهران، ۱۳۷۶.
ـــــــ (۳)، چشم اندازهای اسطوره. ترجمهٔ جلال ستاری، توس، تهران، ۱۳۸۶.
ـــــــ (۴)، تصاویر و نمادها، ترجمهٔ محمد کاظم مهاجری، پارسه، تهران، ۱۳۹۱.
ـــــــ (۵)، نماد پردازی، امر قدسی و هنر، ترجمهٔ محمد کاظم مهاجری، ویراستار دایان آپوستولوس - کاپادونا، پارسه، تهران، ۱۳۹۴.
اوپانیشاد، ترجمه محمد دارا شکوه، با مقدمه و حواشی و تعلیقات دکتر تاراچند و سید محمدرضا جلالی نائینی، علمی، تهران، ۱۳۶۸.
ایونس، ورونیکا، اساطیرهند، مترجم باجلان فرخی، اساطیر، تهران، ۱۳۷۳.
برفر، محمد، آینهٔ جادویی خیال، امیرکبیر، تهران، ۱۳۸۸.
بشم، آرتور لولین، هند باستان، ترجمهٔ فریدون بدره ای و محمود مصاحب، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۹۳.
بهار، مهرداد، ادیان آسیایی، چشمه، تهران، ۱۳۷۵.
تاپار، رومیلا، تاریخ هند، ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده، نشر ادیان، ۱۳۸۶.
توچی، جوزپه، مندله: نظریه و عمل، ترجمهٔ ع. پاشایی، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ۱۳۸۸.
جعفری قریه علی، حمید، «ویژگی های مهر درمنظومه‌های حماسی ملی ایران»، نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، ش۲۴، زمستان۸۷.
جلالی نائینی، محمدرضا، هند در یک نگاه: مردم‌شناسی، تاریخ سیاسی هندوستان... نوشته‌های اوپانیشادی مکتب‌های فلسفی هند، مؤسسه نشر و پژوهش شیرازه، تهران، ۱۳۷۵.
جواهر لعل، نهرو، کشف هند، ترجمهٔ محمود تفضلی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۱.
حسین آبادی، زهرا، «بررسی پیوستگی نگاره‌های درخت با باورهای اساطیری و مذهبی هند»، فصلنامهٔ مطالعات شبه‌قارهٔ دانشگاه سیستان و بلوچستان، س۶، ش۱۸، بهار۱۳۹۳.
دادور، ابوالقاسم و الهام منصوری، درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند درعهد باستان، دانشگاه الزهرا و کلهر، تهران، ۱۳۸۵.
دالاپیکولا، آنا.ال، اسطوره‌های هندی، ترجمهٔ عباس مخبر، نشرمرکز، تهران، ۱۳۸۵.
دیز، ارنست، «اسطورهٔ کوه مرو، جایگاه خدایان هندو »، جهان اسطوره‌شناسی (آئین و اسطوره)، ترجمهٔ جلال ستاری، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۹.

ذکرگو (۱)، امیرحسین، اسراراساطیرهند(خدایان ودایی)، فکر روز، تهران، ۱۳۷۷.
ـــــــ (۲)، «ماندالا: تجلی ماوراءالطبیعه در هنر دینی هند»، هنرهای تجسمی، ش ۴۶، ۱۳۷۹.
ـــــــ (۳)، ترجمه و تحقیق مقدمه‌ای بر هنر هند، آناندا کوماراسوامی، روزنه، تهران، ۱۳۸۲.
ـــــــ (۴)، اسطوره‌شناسی و هنر هند، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»، مؤسسهٔ تألیف، تهران، ۱۳۹۴.
رستگار فسایی، منصور، پیکر گردانی در اساطیر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ۱۳۸۳.
سعیدی مدنی، سیدمحسن، «پرستش روح و جان درقبایل هند»، کاوش نامه، س۴، ش۵و۶، ۱۳۸۲.
شایگان، داریوش، ادیان و مکتبهای فلسفی هند، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۵.
شوالیه، ژان و آلن گربران، فرهنگ نمادها، ترجمهٔ سودابه فضایلی و علیرضا سید احمدیان، نشر جیحون، تهران، ۱۳۸۸.
قرشی، امان‌الله، آب وکوه در اساطیر هند و ایرانی، هرمس، تهران، ۱۳۸۹.
کاوندیش، ریچارد، اسطوره‌شناسی دایرةالمعارف مصور اساطیر و ادیان مشهور جهان، ترجمهٔ رقیه بهزادی، نشرعلم، ۱۳۸۷.
کمبل (۱)، جوزف، قهرمان هزارچهره، برگردان شادی خسرو پناه، گل آفتاب، مشهد، ۱۳۸۵.
ـــــــ (۲)، جوزف، قدرت اسطوره، ترجمهٔ عباس مخبر، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۹.
کوماراسوامی، آناندا، مقدمه‌ای بر هنر هند، ترجمه و تحقیق امیرحسین ذکرگو، روزنه، تهران، ۱۳۸۲.
گاندی، مهاتما، سیمای هند، ترجمهٔ محمود تفضیلی، کتابسرا، تهران، ۱۳۷۸.
گزیده سرود های ریگ ودا، با پیشگفتار دکتر تارا چند، به تحقیق، ترجمه و مقدمهٔ سید محمدرضا جلالی نائینی، نقره، تهران، ۱۳۷۲.
گیتا (بهودگیتا)، ترجمهٔ محمدعلی موحد، خوارزمی، تهران، ۱۳۸۵.
موحد، محمدعلی، مقدمه و ترجمهٔ بر گیتا (بهودگیتا)، خوارزمی، تهران، ۱۳۸۵.
هال، جیمز، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمهٔ رقیه بهزادی، فرهنگ معاصر، تهران، ۱۳۸۳.
وارنر، رکس، دانشنامهٔ اساطیر جهان، ترجمهٔابوالقاسم اسماعیل‌پور، اسطوره، تهران، ۱۳۸۶.
ویتمن، سیمن، آیین هندو، ترجمه علی موحدیان عطار، مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب، قم، ۱۳۸۲.
یارشاطر، احسان، «اساطیر هندوایرانی ایندرا»، مجله یغما، س۴، ش۱۰، دی۱۳۳۰.

in Formation of Delhi Sultans' Approach Toward Islamic Governance

Kh. Alami
M. Advay
H. Nazari

The Persian historians were undoubtedly part of the elites of Indian subcontinent during the period of the Delhi Sultans from seventh to tenth centuries AH. Through writing historical books, and properly communicating with prominent government officials, especially the Delhi Sultans, the Persian historians propagated Islamic teachings. In this research, the main question is, what was the leading role of the Persian historians in the development of the Delhi Sultans' approach to Islamic governance? Persian historians carried out an active role in this regard by promoting religious, moral, political, and social teachings in accordance with Islam. Responding to the main question of this study, the most significant works of the historians of this period have been investigated, on the basis of the descriptive-analytical method.

Keywords: Indian subcontinent, Delhi Sultans, Islamic governance, historians

The Status, Features, and Functions of Mountain in Indian Methodological History

L. Pajhuhande
M. Baghi
Z. Hoseini

In the intimate, friendly, and existential geography of Ancient India, where there is ultimate mingling between humans, and gods and environment, it is hard to find a story about mountains, unassociated with gods and daemons. Among mountain features investigated in this paper through descriptive analysis, some qualities such as life, breeding, family relationship, and flying have an ancient history. The creation of natural phenomena like Krauncha passage is considered as mythical aetiology and a part of the sacred history. Mountains are personified and may express jealousy, outrage, obedience and disobedience, or they may get punished, or judge like humans and gods. In events such as tearing the mountains apart, we witness the inevitable conflict between evil and good to achieve order and balance in the world.

Keywords: Mountain, myth, ancient India, gods, function

Compilation Techniques and Components of the Entries of Meftah al-Fozala

A. Emami
D. Buseckaite

Meftah al-Fozala, is one of the oldest examples of the early Persian lexicography, which was mainly compiled in the Indian subcontinent in 873 AH/1468-9 by Mohammad ibn Davud ibn Mohammad ibn Mahmud Shadi-Ābadi. In this article, the compilation methods and techniques used in *Meftah al-Fozala* are discussed, and also the constituting components of the entries, such as headwords, definitions, illustrative examples, grammatical information, etc., are analyzed. For studying the variety of headwords, the whole book was analyzed, but for the statistical analysis, the method of simple random selection of pages was used. Therefore, ten percent of the dictionary, that is five hundred and thirty-two entries from different sections were analyzed. The results show that the variety of the headwords of *Meftah al-Fozala* remained mainly unchanged in comparison to the previous dictionaries of the same period. But its entries include new components, like pronunciation, non-Persian equivalents, vernacular terms, and references to the sources, consequently, the entries of this dictionary are longer and more comprehensive. Some of the entries of *Meftah al-Fozala* are very similar to the same entries in *Lesan al-Sho'ara* and *Farhang-e Zafan-e Guya*. Comparing these dictionaries makes it possible to find out which parts were compiled by Shadi-Ābadi himself and what was gathered from the mentioned dictionaries.

Keywords: *Meftah al-Fozala*, Shadi-Ābadi, history of Persian lexicography, lexicography in Indian subcontinent, selecting entries

The Myth of Soma in Hindu Vedas with a Glance to its Persian Counterpart in Avesta

A. M. Shah Sani
J. Firuzi
M. Torabparvar

Indian Soma, named Haom or Haoma in Avestan culture, was a wondrous mysterious plant, personified as a divinity in Indo-Iranian mythology. Soma can be traced back in the oldest human written works, like Vedas and Avesta, and other later texts. Soma, being a god-plant, had noticeably significant rituals. This article aims to analyze the position of Soma in Rig Veda and its unique functions and it deals with the Persian Haoma in Avesta as well.

Keywords: Soma, Haoma, Rig Veda, Avesta, Amanita Muscaria

The Impact of Lotus on Mythical Beliefs in Iran and India

A. Aldaqi

Water lily (Lotus) is a sacred flower and a global symbol, which has captured the attention of people in several nations. In India it has been associated with gods and goddesses, and it is introduced by Mitra and Anahita in Iran. Hindus and Buddhists consider lotus as a valuable mystery, the symbol of the world, the manifestation of order and beauty, and the symbol of the four elements of soil, water, fire, and wind. After the tree of life, the lotus is the commonest and most famous symbol of manifestation. The shape of lotus in Indian culture is a mature flower, and in Iran it appears in both blooming and mature forms. The present paper aims to investigate the religious and mythical beliefs in both Iran and India, which used lotus as a godly symbol in decorative art. The findings show that lotus, because of its life stages, is the symbol of human's growth in both countries, especially India. Also, declaring the artistic and mythical concepts related to lotus can aid this symbol's lasting in the contemporary arts.

Keywords: Lotus, belief, myth, Iran, India

The Semiotic Analysis of Binary Oppositions in the Mewar Ramayana Manuscript

S. Taheri

This article tries to analysis the semiotic context of the illustrated Mewar Ramayana manuscript by emphasizing on the structuralist semioticians underscore of reciprocal determination of polar signs, the definition of binary oppositions in world mythologies by Lévi-Strauss, and the deep second binary oppositions, mentioned by Fourie. The painters of Mewar court used many examples of deep second binary oppositions to characterize protagonists and antagonists in this manuscript. The most pivotal of them are: modesty ≠ arrogance, benevolence ≠ rapacity, chastity ≠ lechery, relativeness ≠ otherness, penance ≠ gluttony, courage ≠ cowardice, unison ≠ discord, etc. Painters have wisely utilized these semiotic differences to draw a distinct boundary between the good and the evil in their paintings.

Keywords: Ramayana, the illustrated Mewar Ramayana manuscript, binary oppositions, deep second binary oppositions

to Hinduism. The mystical importance of this section led the Muslim Sufis to mention it independently in their works. The plurality of prose and poetry translations of this work shows the significance of this mystical text among the Persian-speakers of India. The leaders of various orders of Sufism viewed the book according to their beliefs, and translated it to their languages. The differences in their worldviews and beliefs have been undoubtedly reflected in their translations. This paper deals with the comparative study of three translations of *Bhagavad Gita*, entitled *Sorud-e Elahi*, translated by Darashokouh (d: 1069 AH); *Merāt al-Haqayeq* translated by ʻAbd al-rahman Cheshti (d: 1094 AH), and a poetic translation by Feyzi-ye Dakani (d: 1004 AH). Darashokouh was a follower of Qaderi order, ʻAbd al-rahman was one of the Cheshti leaders, and Feyzi was Eshraqi, and their various mystical approaches reflected in their translations.

Keywords: *Bhagavad Gita*, *Mahabharata,* Abd al-rahman Cheshti, Darashokouh, Feyzi-ye Dakani

Asefi Heravi, a Pioneer of Nazok-khiyal (Narrow Imagination) Poetic Style in the Tenth Century AH

R. Refaie Qadimi Mashhad
M. Salehinia

Asefi Heravi is one of the prominent poets of the tenth century AH, whose name has been mentioned as one of the idiosyncratic poets in several tazkeras of Safavid era. The core argument of this study is that in the tenth century AH, Nazok-khiyal (narrow imagination) poetic trend existed along with the Voquʻ poetic style, that led to the emergence of the former in the eleventh century. The tazkeras and poems of Asefi, show that he was one of the pioneers of Nazok-khiyal style, and this paper tries to prove it through studying the historical documents and stylistic features of Asefi's poems. In this article, Asefi's biography and style are studied, and some unclear points are analyzed. Moreover, it is discussed that the poets of Door-khiyal and Nazok-khial styles welcomed Asefi's poetry, and Nazok-khiyal poets followed his style. Finally, the features of Asefi's Nazok-khiyal poetry are explained through various examples of his poetry.

Keywords: Asefi Heravi, Nazok-khiyal poetic style, Voquʻ poetic style, tenth century AH, Indian style of Persian poetry

talked about the path of love as the path of Shaṭṭar but this term in his works was just a general term. However Shāh 'Abdulla based on this genera term established a Sufi order. From then on Shaṭṭar has become a specific term which indicates his followers.

Keywords: Shaṭṭārī order, 'Ishqiyyah, Shāh 'Abdulla Shaṭṭārī, Shaikh Qāzin, Ma'dan al-asrar, Shaikh Najmiddin Kubra.

Investigation of Jalal Azod Yazdi's Plagiarisms of Khosrow Dehlavi

M. Sharifi Sahi
M. Fazeli

Khosrow Dehlavi is one of the most influential and popular poets in Persian literature; however, his poems have not been accurately counted and comprehensively edited yet. Many poets have imitated his poetry (Tatabbo‘), and these imitations (Mojabat) were the benchmark for their poetic power. One of these poets is Jalal Azod Yazdi, that according to the author's research, he was influenced by Khosrow's poetry. This influence was not limited to the usual poetic imitations, and led to plagiarism of Khosrow's poems. In this study, the manuscripts and printed poems of Khosrow and Jalal are accurately evaluated, and the imitations of Jalal and his plagiarism is investigated. The collection of Jalal's Ghazals in his published Divan includes 257 poems, about fifty of which are influenced by Khosrow's poetry, and around forty of these poems are possibly associated to plagiarism. Identical verses and intact quotations (Tazmin) of Khosrow's poems without mentioning his name, and the imitation (Esteqbal) of the metre, radif (identical ending syllable), rhymes and the structure of Khosrow's poetry indicates that Jalal had access to Khosrow's poems. Replacing the pen name of Khosrow with Jalal, adding one or more new couplets to some of Khosrow's Ghazals, and the presence of Khosrow's Ghazals in the old manuscripts of Jalal eliminates the possibility of interference or error of the scribes, and reveals Jalal's plagiarism of Khosrow Dehlavi's poems.

Keywords: Khosrow Dehlavi, Jalal Azod Yazdi, plagiarism

The Variations of Mystical Interpretation in the Persian Translations of the Bhagavad Gita

G. Honari

Bhagavad Gita, the sixth book of the epic collection of *Mahabharata*, is dedicated

ABSTRACTS

Seraj al-din Ali-Khan Arezu, One of the Pioneers of Literary Criticism in the Indian Subcontinent

K. Asadollahi
M. Rahimpour

Seraj al-din Ali-Khan Arezu (1069-1119 AD) is one of the most significant characters in the history of Persian language and literature in the Indian subcontinent in 12th century AH. He has many works in Persian in various literary fields of rhetoric, literary criticism, dictionaries, etc. But his most important works are the books on literary criticism, which captured the attention of contemporary researchers of the field. In this article, some of his barely known ideas in literary criticism are studied.

Keywords: Arezu, literary criticism, text edition, stylistics, plagiarism, tavarod

The Spread of 'Ishqiyyah Order in India According to Shaikh Qāzin Shaṭṭarī

M. R. Adli

'Ishqiyyah or Shaṭṭārī order is a Sufi order established in India in 15th century by Shāh 'Abdulla Shaṭṭārī . He travelled all around the India from east to west and tried to promote this order. He finally settled in Mandu and died there. His order spread to the east of India by his successor, Shaikh Qāzin. It seems that Shāh 'Abdulla believed that his tradition rooted in Khorasanian path of love differed from what prevailed in India. Before Shāh 'Abdulla Shaikh Najmiddin Kubra had

TABLE OF CONTENTS

Editorial

Some remarks on teaching Perisan in India	**Q. A. Hadad adel**	9

Essays

Seraj al-din Ali-Khan Arezu, One of the Pioneers of Literary Criticism in the Indian Subcontinent	**K. Asadollahi** **M. Rahimpour**	13
The Spread of 'Ishqiyyah Order in India According to Shaikh Qāzin Shaṭṭarī	**M. R. Adli**	49
Investigation of Jalal Azod Yazdi's Plagiarisms of Khosrow Dehlavi	**M. Sharifi Sahi** **M. Fazeli**	63
The Variations of Mystical Interpretation in the Persian Translations of the Bhagavad Gita	**G. Honari**	87
Asefi Heravi, a Pioneer of Nazok-khiyal (Narrow Imagination) Poetic Style in the Tenth Century AH	**R. Refaie Qadimi Mashhad** **M. Salehinia**	103
The Impact of Lotus on Mythical Beliefs in Iran and India	**A. Aldaqi**	123
The Semiotic Analysis of Binary Oppositions in the Mewar Ramayana Manuscript	**S. Taheri**	137
Compilation Techniques and Components of the Entries of Meftah al-Fozala	**A. Emami** **D. Buseckaite**	153
The Myth of Soma in Hindu Vedas with a Glance to its Persian Counterpart in Avesta	**A. M. Shah Sani** **J. Firuzi** **M. Torabparvar**	191
in Formation of Delhi Sultans' Approach Toward Islamic Governance	**Kh. Alami** **M. Advay** **H. Nazari**	213
The Status, Features, and Functions of Mountain in Indian Methodological History	**L. Pajhuhande** **M. Baghi** **Z. Hoseini**	235
Abstracts in English		3

sub continent
Šebh-e Qārreh

Vol. 8, 2018

Chief Editor: M. R. Nasiri
Editorial Board:
Zh. Amouzegar (Prof. at University of Tehran, Academy of Persian Language and Literature), Chander Shekhar (Prof. at University of Delhi), T. H.Sobhani (Prof. at Payam-e Noor University), F. Mojtaba'i (Prof. at University of Tehran, Academy of Persian Language and Literature), M. R. Nasiri (Prof. at Payam-e Noor University, Academy of Persian Language and Literature), H. Reza'i Baghbidi (Prof. at University of Tehran, Academy of Persian Language and Literature), A. A. Sadeghi (Prof. at University of Tehran, Academy of Persian Language and Literature), Ch. Werner (Prof. at University of Marburg), M. J. Yahaghi (Prof. at Ferdowsi University of mashhad, Academy of Persian Language and Literature).
Advisory Council:
Azarmidukht Safavi (Prof. at Aligarh Muslim University), J. Noroozi (Associate Prof. at Payamen Noor University), M. Fotouhi Roudma^{c}jani (Prof. at Ferdowsi University of Mashhad, Academy of Persian Language and Literature), S. K. Hajseyyed Javadi (Associate Prof. at Education Center of the Cultural Heritage Organization of Iran), Y. Jalali Pandari (Prof. at University of Yazd, Academy of Persian Language and Literature), K. Najafi Barzegar (Associate Prof. at Payame Noor University), Reyhane Khatoon (Prof. at Aligarh Muslim University), M. Saleem Akhtar (Prof. at University of the Punjab), M. Saleem Mazhar (Prof. at University of the Punjab), Sharif Hossein Ghasemi (Prof. at University of Delhi), M. R. Torki (Associate Prof. at University of Tehran, Academy of Persian Language and Literature).

Internal Manager: N. Azimipour
Persian Editor: Dr. Mahdi Firuzian
English Editor: Gelare Moradi

Typeset and Layout: Narges Abbaspour
Cover Design and Print Supervision:
Hossein Mirzahosseiny

J.Subcontinent@persianacademy.ir
by the Steering Council of the Supreme Council of the Cultural Revolution in accordance with the Ratification of the 267th meeting of April 8, 2014
ISSN: 2588-3267

Nāme-ye Farhangestān
President: Gh.A. Haddad Adel
Editorial board: M. Dabir-Moqaddam, K. Fani, Gh.A. Haddad Adel, M.R. Nasiri, H. Reza'i Baghbidi, A.A. Sadeqi, A. Sami'i (Gilani), M.R. Torki
Editor: A. Sami'i (Gilani)
The Academy of Persian Language and Literature
Academies Complex, After Metro Station, Haqqani Highway, Tehran, Iran
Postal code: 1538633211
P.O. Box: 15875-6394

Phone: (+98 21) 88642339-48, **Fax:** 88642500
e-mail: farnameh@persianacademy.ir
namehfarhangestan@gmail.com
Please fill out the subscription form in the Following website:
www.persianacademy.ir
This Journal is indexed in the Scientific Information Database: www.SID.ir

Rated as a Scientific and Research Journal by the Ministry of Science, Research and Technology

ISSN: 1025-0832

sub
con
tine
nt
Šebh-e
Qārreh