ISSN:2008-6512

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی

(علمی- پژوهشی)

دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

خوانش تطبیقی تاریخ‌نگاری منظوم در مدایح ابن هانی و امیر معزّی ۱
فروغ الهی

کاربرد دینی، ادبی و هنری حروف مقطعهٔ قرآنی در ادب پارسی ۲۱
غلامرضا حیدری

کاوشی در تطابق آرای کلامی شمس تبریزی و محمّد غزّالی ۵۳
محمّد خدادادی/ فاطمه محمّدی عسگرآبادی

بررسی تطبیقی تأویلات آیهٔ نور در دیدگاه ابن عربی و مولانا ۷۳
محمّدرضا ساعدی رودی/ محمّدرضا صرفی/ عنایت‌الله شریف‌پور

بررسی تطبیقی کارگفت‌های به‌کاررفته در لالایی‌های دو فرهنگ کلامی فارسی و انگلیسی ۹۷
آزاده شریفی مقدّم/ پردیس شریف‌پور

کشمکش سیاسی اجتماعی در شعر خلیل حاوی و مهدی اخوان ثالث ۱۲۳
شهلا شکیبایی‌فر/ محسن پیشوایی علوی

بررسی نقش مراکز علمی کردنشین جزیره در پیشبرد علوم لغوی و ادبی عصر عبّاسی ۱۴۵
شعله ظهیری

بررسی تطبیقی داستان ماه عسل از نجیب محفوظ و حضور.../ ۱۶۵
فائزه عرب یوسف‌آبادی/ زهرا داور

وحدت وجود در مثنوی مولانا و تائیهٔ ابن فارض ۱۸۳
مریم فریدی

بررسی تطبیقی رمان حاجی بابای اصفهانی و یکی بود یکی نبود.../ ۲۰۵
فاطمه کاسی/ محمّدصادق بصیری/ فاطمه رنجبر

تصویر رمانتیک در شعر حسین منزوی و بدر شاکر السیّاب ۲۲۳
سیّد اصغر موسوی/ سیّد حسین سیّدی

مقایسهٔ سبکی هجویّات حطیئه و خاقانی ۲۴۵
محمّد غفوری‌فر/ امید وحدانی‌فر/ حسن رحمانی راد/ حسین شمس‌آبادی

سال ۱۰ ، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

بسمِ اللهِ الرَّحمنِ الرَّحيم

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی

دانشکدهٔ ادبیّـــــات و علوم انســـانی

دانشگـــــــاه شهیـــــد باهنـــــر کرمـــــــان

(علمی- پژوهشی)

این نشــریّه براســاس رأی جلســهٔ شــمارهٔ ۲۹۱۰/۱۳۹۳مورّخ ۸۱/۱۰/۲۱ کمیسیون بررسی نشریّات علمی کشور، حائز شرایط دریافت درجـــــهٔ «علمی-پژوهشی» شناخته شد.

این نشریه در «ایران ژورنال» نظام نمایه‌سازی مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری (RICeST) به نشانی www.ricest.ac.ir و پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) به نشانی www.isc.gov.ir نمایه می‌شود.

سال ۱۰، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــــاه شهید باهنـــر کرمـــان

صاحب امتیاز: دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان

مدیر مسئول: دکتر محمّدصادق بصیری

سردبیر: دکتر عنایت‌الله شریف‌پور

مدیر داخلی: دکتر نجمه حسینی سروری

اعضای هیأت تحریریّه

۱- دکتر محمّدصادق بصیری: استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان.
۲- دکتر عنایت‌الله شریف‌پور : دانشیارگروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنرکرمان.
۳- دکتر احمد امیری خراسانی : استادگروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان.
٤ـ دکتر سیّد حسین سیّدی: استاد گروه زبان و ادبیّات عربی دانشگاه فردوسی مشهد.
۵- دکتر محمود شکیب انصاری: استاد گروه زبان و ادبیّات عربی دانشگاه شهید چمران اهواز.
٦- دکتر محمّدرضا صرفی: استاد گروه زبان وادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان
۷- دکتر اکبر صیادکوه: دانشیارگروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز.
۸- دکتر ناصر محسنی‌نیا: دانشیار گروه زبان و ادبیّات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) قزوین.
۹ـ دکتر محمود مدبّری: استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان.
۱۰- دکتر محمّدرضا نجّاریان: استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد.

ویراستار فارسی: دکتر نجمه حسینی سروری

ویراستار انگلیسی: پردیس شریف‌پور

فاصلهٔ انتشار: دو فصل‌نامه

ناشر: مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری (RICeS)
پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)

نشانی:کرمان، صندوق پستی۱۳۳-۷۶۱۷۵، دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، نشریهٔ ادبیّات تطبیقی.
*نشانی سامانهٔ دریافت، ساماندهی و انتشار مجازی مجلّهٔ ادبیات تطبیقی: http://jcl.uk.ac.ir
پست الکترونیکی: adabiyat_e_tatbiqi@uk.ac.ir
تلفن تماس و فاکس: ۳۳۲۵۷۳۶۵-۳۳۲۵۷۳۴۹ - ۰۳۴

راهنمای تدوین مقالات

الف: شیوه‌نامهٔ مورد قبول نشریه

از صاحب‌نظران و نویسندگان محترم انتظار می رود که در تدوین مقالهٔ خود، موارد زیر را لحاظ و بعد از اعمال آنها به دفتر نشریّه ارسال فرمایند.

ساختار و روش تهیّهٔ مقالات:

لازم است نویسندگان محترم، نکات زیر را در تنظیم مقاله رعایت فرمایند:

۱- رسم‌الخط مقاله، براساس دستور خط فرهنگستان زبان و ادب فارسی تنظیم شده‌باشد و رعایت نیم‌فاصله در نوشتن واژه‌ها الزامی است.

۲– مقاله باید در ۲۰ صفحهٔ تایپ‌شده در ابعاد قطع وزیری (حاشیهٔ بالای صفحه ۵/۸، پایین صفحه ۴/۸۵ و حاشیهٔ چپ و راست ۴/۵ سانتی‌متر) و با استفاده از برنامـهٔ Word XP، ۱۳Bzar=، تنظیم و تایپ شود و تورفتگی ابتدای پاراگراف‌ها، ۰/۵ سانتی‌متر باشد.

۳– ارجاعات در داخل متن، به‌صورت (نام خانوادگی مؤلّف، سال انتشار: شمارهٔ صفحه) و منابعی که بیش از یک مؤلف دارند، به صورت (نام خانوادگی مؤلف اول و دوم و همکاران، سال انتشار: شمارهٔ صفحه) آورده‌شود. در مورد منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود.

- ارجاع تکراری به یک منبع، به جای نام نویسنده یا نویسندگان از واژهٔ «همان» استفاده شود: (همان: ۵۰)

- نقلِ‌قول‌های مستقیم، داخل گیومه فارسی «» قرار داده‌شوند و نقلِ‌قول‌های بیش از چهل واژه، به‌صورت جدا از متن با تورفتگی (نیم‌سانتی‌متر) از طرف راست و **(با قلم شمارهٔ ۱۲)** درج شود.

- نقلِ‌قول خلاصه یا استنباط‌شده، به شکل مثال نوشته‌شود: (ن.ک: کریمی،۱۳۸۲: ۴۵-۵۰)

- نقلِ‌قول برگرفته از منبع واسطه، به شکل مثال نوشته‌شود: (پیاژه ۱۹۷۳، به نقل از منصور، ۱۳۷۶: ۵۰)

۴- معادل لاتین واژه ها و اصطلاحات نامأنوس درجلوی آنها، در داخل پرانتز و با **قلم ۱۲** فقط یک بار آورده‌شود.

۵- عددنویسی فصول و بخش‌ها، از راست به چپ نوشته‌شود.

۶- جدول‌ها، نمودارها و عکس‌ها ، ترجیحاً در متن در کنار توضیحات مربوط قرار گیرند.

۷- ساختار مقاله باید بر این اساس تنظیم شود:

صفحهٔ اول: عنوان مقاله، نام نویسنده یا نویسندگان، چکیده و واژه‌های کلیدی. **(با قلم شمارهٔ ۱۲)**

- **عنوان** : کوتاه ، دقیق و دربردارندهٔ بیان روشنی از موضوع مقاله باشد.

- **نام نویسنده یا نویسندگان**: در زیر عنوان و سمت چپ نوشته‌شود و نام نویسندهٔ عهده‌دار مکاتبات، با ستاره مشخص شود و در زیرنویس، مرتبهٔ علمی و نام دانشگاه یا موسّسهٔ مربوط به هریک از نویسندگان به ترتیب ذکر شود.

- **چکیده** : باید در صدوپنجاه تا دویست وپنجاه کلمه و به دو زبان فارسی و انگلیسی نوشته‌شود و شامل معرّفی موضوع ، ضرورت و اهمیّت پژوهش، روش کار و یافته‌های پژوهشی باشد. به عبارت دیگر، در چکیده باید بیان شود که چه گفته‌ایم ، چگونه گفته‌ایم و چه یافته‌ایم.

– **واژه‌های کلیدی** : اساسی‌ترین واژه‌هایی است که مقاله حول محور آنها بحث می‌کند و مورد تأکید مقاله است و باید بین ۳ تا ۶ واژه باشد. در مقابل عنوان « واژه های کلیدی»، علامت (:) گذاشته‌شود و بعد از آن ، واژه‌های کلیدی مورد نظر با علامت ویرگول (،) از هم جدا شوند. **(با قلم ۱۲ و سیاه‌bold)**

صفحات بعدی: به ترتیب شامل: مقدّمه، بحث، نتیجه‌گیری، یادداشت‌ها و فهرست منابع و در نگارش هر قسمت، موارد زیر رعایت شود:

- **مقدّمه** : مقدّمه، بستری است جهت آماده‌شدن ذهن مخاطب برای ورود به بحث اصلی . در مقدّمه معمولاً موضوع از کل به جزء بیان می‌شود تا فضای روشنی از متن بحث برای خواننده حاصل شود . همچنین ضروری است که بیان هدف‌های پژوهشی در مقدّمهٔ مقاله مدّ نظر قرارگیرد.

– **بحث**: شامل تحلیل، تفسیر و استدلال‌های تحقیق است.

- **نتیجه‌گیری** : شامل ذکر فشردهٔ یافته‌ها و بحث است.

- **یادداشت‌ها**: شامل پیوست‌ها ، ضمائم ، پی نوشت‌ها و به طور کلی مطالبی که جزو اصل مقاله نیست امّا در ایضاح موضوع نوشته، ضروری و مناسب به نظر می‌رسد.

- **فهرست منابع**: منابع در بخش‌های جداگانه، شامل کتاب‌ها و مقاله‌ها و...، به شکل الفبایی و به‌صورت زیر ارائه شوند:

فهرست منابع (در فهرست منابع، فقط منابعی که در متن به آنها ارجاع داده‌شده‌است، نوشته‌شود)

منابع در هر قسمت، شماره گذاری شود. شماره گذاری باید از ابتدای خط و به صورت دستی انجام شود و با خط فاصله، بعد از عدد (۱– ...)

– کتاب‌ها

– نام خانوادگی، نام نویسنده. (سال نشر). نام کتاب (پررنگ شود). نام مترجم یا مصحّح. نوبت چاپ. محل انتشار: ناشر.

۱– کریمی، یوسف. (۱۳۸۲). **روان‌شناسی اجتماعی: نظریه‌ها، مفاهیم و کاربردها**. چاپ یازدهم. تهران: ارسباران.

۲– وین رایت، ویلیام (بی تا). **عقل و دل**. ترجمهٔ محمّدهادی شهاب. (۱۳۸۶). قم: انتشارات پژوهشگاه علوم ومعارف اسلام.

کتاب‌هایی که دو نویسنده دارند:

- نام خانوادگی، نام نویسندهٔ اول و نام خانوادگی، نام نویسندهٔ دوم. (سال نشر). نام کتاب (پررنگ شود). نام مترجم یا مصحّح. نوبت چاپ. محل انتشار: ناشر.

۱- مارشال، کاترین و راسمن، گرچن ب. (۱۳۷۷). **روش تحقیق کیفی**. ترجمهٔ علی پارسائیان و سید محمّد اعرابی. تهران: انتشارات دفترپژوهش‌های فرهنگی.

کتاب‌هایی که بیش از دو نویسنده دارند:

- نام خانوادگی، نام نویسندهٔ اول و نام خانوادگی، نام نویسندهٔ دوم و همکاران. (سال نشر). نام کتاب (پررنگ شود). نام مترجم یا مصحّح. نوبت چاپ. محل انتشار: ناشر.

۱- گرین، ویلفرد و مورگان، لی و همکاران. (۱۳۷۶). **مبانی نقد ادبی**. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.

ارجاع به کتاب‌های یک نویسنده در یک سال؛ مانند مثال زیر:

۱- کریمی، یوسف. (۱۳۸۷الف). **روان‌شناسی اجتماعی.** تهران: رشد.

۲- کریمی، یوسف. (۱۳۸۷ب). **روان‌شناسی شخصیت**. تهران: آگه.

کتاب‌هایی که نام نویسندهٔ آنها مشخص نیست، درپایان فهرست کتاب‌ها و براساس نام کتاب مرتب شوند:

- **هزارویک شب** (الف لیله و لیل). (۱۳۲۸). ترجمهٔ عبداللطیف طسوجی تبریزی. تهران: علی اکبر علمی و شرکا.

- مقاله‌ها

- نام خانوادگی، نام نویسنده. (سال نشر). «عنوان مقاله». نام مجلّه. جلد، شماره، صفحه.

مقاله‌هایی که بیش از یک نویسنده دارند:

- نام خانوادگی، نام نویسنده و نام خانوادگی، نام نویسنده و نام خانوادگی، نام نویسنده. (سال نشر). «عنوان مقاله». نام مجلّه. جلد، شماره، صفحه.

مقالهٔ نشریّه‌های الکترونیکی

- اطّلاعات نویسنده یا نویسندگان. (سال انتشار). عنوان مقاله. عنوان مجلّهٔ علمی دوره، {ش. برای فارسی و no. برای انگلیسی}. مقاله (دسترسی در تاریخ). نشانی الکترونیکی.

- گزنی، علی.(۱۳۷۹). طرّاحی سیستم‌های بازیابی اطّلاعات بهینه در نرم‌افزارهای کتابخانه‌ای و اطّلاع‌رسانی. علوم اطّلاع‌رسانی۱۶، ش.۲-۱ .دسترسی در ۱۰ آذر ۱۳۸۵. از طریق نشانی: http://irandoc.ac.ir/ETELAART/۱۶/۱۶_۱_۲_۷_abs.htm

مقالهٔ مجموعه مقالات

- اطّلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. {در} عنوان مجموعهٔ مقالات، {ویراستهٔ} نام ویراستار(ان)، شمارهٔ صفحهٔ ابتدا {-} انتهای مقاله. ناشر: محل نشر.

- دقیق روحی، جواد، و بابا مخیر، محمّدرضا.(۱۳۸۴). بررسی دیپلوستومیازیس در لای ماهی تالاب انزلی. در خلاصهٔ مقالات سیزدهمین کنفرانس سراسری و اوّلین کنفرانس بین‌المللی زیست‌شناسی ایران، ویراستهٔ ریحانهٔ سریری، ۲۳-۳۴. گیلان: دانشگاه گیلان.

مقالهٔ کنفرانس‌ها

- اطّلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. {در} عنوان همایش، محل همایش، روز و ماه برگزاری.

- دالمن، اعظم و ایمانی، حسین و سپهری، حوریّه. (۱۳۸۴). تأثیر DEHP بر بلوغ آزمایشگاهی، ازسرگیری میوز و تکوین اووسایت‌های نابالغ موش. پوستر ارائه‌شده در چهاردهمین کنفرانس سراسری زیست شناسی، گیلان.

مقالهٔ دانشنامه

- اطّلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. {در} عنوان دانشنامه، {ویراستهٔ} نام ویراستار(ان)، شمارهٔ صفحهٔ ابتدا {-} انتهای مقاله. ناشر: محل نشر.

- حریری، نجلا. (۱۳۸۰). ربط. در دایره‌المعارف کتابداری و اطّلاع‌رسانی، ویراستهٔ عبّاس حرّی، ج. ۱: ۸۷۰-۸۷۴.

گزارش‌های علمی فنّی

- اطّلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان گزارش. {گزارش طرح پژوهشی}. محلّ نشر: ناشر.

- گنجی، احمد، و دوران، بهزاد.(۱۳۸۶). بررسی الگوی کاربری اینترنت در بین افراد ۲۵ تا ۴۰ سال شهر تهران. گزارش طرح پژوهشی. تهران: پژوهشگاه اطّلاعات و مدارک علمی ایران. از طریق نشانی: http://www.itna.ir/archives/84-85-ITAnalyze/004088.php

- استناد برگرفته از منابع دیگر (کتاب)

اطّلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان اثر {ایتالیک}. ناشر: محلّ نشر [اطّلاعات اثر مورد استناد]. {نقل در} نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان اثر اصلی، عنوان اثر اصلی (محلّ نشر: ناشر، سال انتشار اثر اصلی)، صفحهٔ مورد استناد در اثر اصلی.

- عراقی، حمیدرضا.(۱۳۵۶). *اصول بازاریابی و مدیریّت امور بازار*. تهران: انتشارات توکا. نقل در احمد روستا، داور ونوس و عبدالمجید ابراهیمی، مدیریّت بازاریابی (تهران: سمت، ۱۳۸۳: ۱۰۲).

- پایان‌نامه‌ها و رساله ها

اطلاعات نویسنده. (سال دفاع). عنوان پایان‌نامه یا رساله. نام استاد راهنما. نام دانشگاه یا مؤسسه.

- خامسان، احمد. (۱۳۷۴). بررسی مقایسه‌ای ادراک خود در زمینه تحولی و سلامت روانی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد روان‌شناسی تربیتی، دانشگاه تهران.

- استناد به اینترنت:

- Laporte RE, Marler E, AKazawa S, Sauer F . The death of biomedical journal. BMJ. ۱۹۹۵; ۳۱۰: ۱۳۸۷-۹۰ . Available from: http:/www.bmj.com / bmj/archive. Accessed ۲۶September ۱۹۹۶.

ب- راهنمای کلی نگارش

مقاله نیازمند اصلاحات نگارشی و ویرایشی، خصوصاً در به‌کارگیری علائم سجاوندی است و لازم است که نویسندهٔ محترم بر اساس جزوهٔ «**دستور خط فارسی**» فرهنگستان زبان فارسی مقاله را مورد بازنگری قرار دهند.

- از گیومهٔ فارسی«» استفاده شود، نه گیومهٔ غیر فارسی"".

- قبل از پرانتزها و گیومه‌ها، بین کلمهٔ قبل و بعد، بیرون از پرانتز و گیومه، یکSpace گذاشته‌شود ولی علامت پرانتزها و گیومه ها به کلمات یا شماره‌های درون آنها چسبیده‌باشند؛ مثال: این مقاله در مجلّهٔ «فرهنگ و رسانه» چاپ شده‌است.

- کاما، نقطه، دونقطه، نقطه ویرگول به کلمات پیش از خود چسبیده‌باشد و به واسطهٔ یک Space از کلمات بعدی فاصله داشته‌باشد.

- کلیهٔ منابع درون متن، داخل پرانتز قرار داده‌شود و به صورت (مؤلف، سال: صفحه) آورده‌شوند.

- برای کلمات مختوم به های غیرملفوظ، در حالت مضاف و موصوف، از علامت «ۀ» استفاده شود:

خانهٔ من به جای خانه‌ی من / نامهٔ او به جای نامه‌ی او / زندگی‌نامهٔ خودنوشت به جای زندگی‌نامه‌ی خودنوشت و...

تر کیباتی مثل: زمینه بررسی، پیشینه تحقیق، رابطه خدا به صورت: زمینهٔ بررسی، پیشینهٔ تحقیق و رابطهٔ خدا نوشته‌شوند.

- در موارد لازم و مواردی که موجب ابهام می‌شود، علامت تشدید گذاشته‌شود؛ مثال: علی، عِلّی/ مبین، مبیّن

- «نیم‌فاصله» در تمام موارد لازم رعایت شود؛ مثال:

بین اجزای فعل؛ مثل افعال استمراری: «می‌رود» به جای «می رود»، ماضی نقلی و بعید: «نوشته‌است و نوشته‌بود» به جای «نوشته است و نوشته بود»، فعل مجهول: «گفته‌شد» به‌جای «گفته شد»، افعال مرکب مانند «به‌کاربردن» به جای «به کار بردن» و کلمات مرکب مانند «باستان‌شناسی» به جای «باستان شناسی» و...

- «ها»ی جمع، پسوند فعل‌ها، و کلمه‌هایی که از دو یا چند جزء تشکیل شده‌اند، با استفاده از نیم فاصله به صورت جدا نوشته‌شوند.

- علامت نقطه، قبل از ارجاع منابع و در حالت نقل‌قول مستقیم، در داخل گیومه «» قرار داده‌شود: عبداللطیف طسوجی تبریزی، از فضلای عهد فتحعلی‌شاه و محمّدشاه و اوایل عهد ناصری است. «این شخص مردی فاضل بوده و تنها

اثری که از او به‌جامانده‌است، همین ترجمهٔ هزارویک‌شب است که آن را به فرمان شاهزاده بهمن میرزا، برادر محمّدشاه قاجار، ترجمه کرده‌است.» (بهار، ۲۵۳۵،ج۳: ۳۶۹)

روایت‌شناسی تلاش می‌کند تا توصیفی ساختاری از روایت ارائه دهد تا در نهایت، به کشف الگوی عامی برای روایت دست یابد که در حقیقت تولید معنا را ممکن می‌کند. (ن.ک: برتنز،۱۳۸۲:۹۹)

- واو عطف و علامت‌های دیگر سجاوندی، از قبیل ویرگول و نقطه ویرگول، بعد از پرانتز مشخصات منبع بیاید:

اگرچه تنها اثری که از طسوجی به جا مانده، همین ترجمهٔ هزارویک‌شب است که آن را به فرمان شاهزاده بهمن میرزا ترجمه کرده‌است» (ن.ک: بهار، ۲۵۳۵،ج۳: ۳۶۹)، همین کتاب به‌تنهایی نشان می‌دهد که او «حسن ذوق و استادی تمام داشته و نثری متین و استادانه و در عین حال شیرین و شیوا دارد.» (ناتل خانلری،۱۳۶۹: ۱۰۹)

روایت‌شناسان غالباً لفظ روایت را به طور خاص به دسته‌ای از آثار خلاقه اطلاق می‌کنند که «زنجیره‌ای از رخدادهاست که در زمان و مکان واقع شده‌است» (لوته،۱۳۸۸: ۹) و بیشتر، آن را محدود به قصّه می‌دانند. (ن.ک: احمدی، ۱۳۷۰)

- متن خالی از اشتباهات تایپی و املایی باشد.

- رعایت نشانه‌گذاری صحیح متن الزامی است.

یادآور می‌شود که رعایت‌نکردن هریک از موارد یادشده، اعم از نکات مربوط به شیوه‌نامهٔ نشریه و چارچوب نگارشی، ویرایشی و املایی یادشده، مانع تأیید مقاله خواهدشد.

یادآوری‌های مهّم

۱-مقاله از طریق ثبت نام در سامانهٔ نشریّه :jcl.uk.ac.ir ارسال شود.

۲- رسم‌الخطّ مورد قبول نشریّه و اصول نگارش باید براساس آخرین شیوه نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی باشد .

۳- چنانچه مقاله‌ای فاقد هریک از موارد بالا باشد، از دستور کار خارج می‌شود.

٤ – حقّ چاپ هرمقاله، پس ازپذیرش محفوظ است ونویسندگان در ابتدای ارسال مقاله متعهّد می‌شوند تا مشخّص‌شدن وضعیّت مقاله، آن را به جای دیگر نفرستند. چنانچه این موضوع رعایت نشود، هیأت تحریریّه در اتّخاذ تصمیم مقتضی مختار است .

٥- نشریّه در اصلاح مقالاتی که نیاز به ویرایش داشته باشند، آزاد است .

٦-آرا و نظریّه‌های مندرج در نشریّه، مبیّن نظر مسئولان و ناشر نیست.

نشانی نشریّه: کرمان، انتهای‌بلوار ۲۲ بهمن، مجتمع دانشگاهی شهید باهنرکرمان، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، صندوق پستی ۱۱۱ - ۷۶۱۶۵ ، کد پستی ۷۶۱۶۹۱۴۱۱۱.

تلفن و دورنویس: ۳۳۲۵۷۳۶۵ – ۰۳۴ دفتر نشریّهٔ ادبیات تطبیقی

نشانی پست الکترونیکی نشریّه: adabiyat_e_tatbiqi@uk.ac.ir

فرم اشتراک

مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری پایگاه استنادی علوم جهان اسلام ISC

علمی- پژوهشی

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی

(دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی- دانشگاه شهید باهنر کرمان)

☐ قبلاً مشترک بوده‌ام ☐ قبلاً مشترک نبوده‌ام

☐ اشتراک کتابخانه نام کتابخانه: .....

☐ اشتراک سازمان/ مؤسسه نام سازمان / مؤسسه: .....

☐ اشتراک شخصی نام و نام خانوادگی: .....

نشانی دقیق: .....

تلفن: ..... پست الکترونیک: .....

به پیوست، رسید بانکی به شمارهٔ ..... به مبلغ ..... ریال، بابت اشتراک سال.....

شمارهٔ ..... الی ..... یا خرید تک شماره (های) ..... ارسال می‌گردد.

تاریخ و امضا

بهای اشتراک هر شماره از مجله ۲۰۰۰۰ ریال

مبلغ اشتراک به حساب شمارهٔ ۲۱۷۲۴۰۳۰۰۲۰۰۹ سیبا بانک ملّی ایران، شعبهٔ فلکهٔ گاز، به نام تمرکز درآمد اختصاصی مرکز منطقه‌ای واریز، و فیش بانکی آم به نشانی مرکز منطقه‌ای ارسال گردد.

شیراز، بلوار جمهوری اسلامی، خیابان جام جم، کد پستی: ۷۱۹۴۶۹۴۱۷۱

انتشارات:۰۷۱۱- ۶۴۶۸۴۵۲ نمابر: ۰۷۱-۶۴۶۸۳۵۲ پست الکترونیک: publication@ricest.ac.ir

www.ricest.ac.ir www.isc.gov.ir

فهرست مندرجات

خوانش تطبیقی تاریخ‌نگاری منظوم در مدایح ابن هانی و امیر معزّی.....۱
دکتر فروغ الهی
کاربرد دینی، ادبی و هنری حروف مقطعهٔ قرآنی در ادب پارسی.....۲۱
دکتر غلام‌رضا حیدری
کاوشی در تطابق آرای کلامی شمس تبریزی و محمّد غزّالی.....۵۳
دکتر محمّد خدادادی، دکتر فاطمه محمّدی عسگرآبادی
بررسی تطبیقی تأویلات آیهٔ نور در دیدگاه ابن عربی و مولانا.....۷۳
محمّدرضا ساعدی رودی، دکتر محمّدرضا صرفی، دکتر عنایت‌الله شریف‌پور
بررسی تطبیقی کارگفت‌های به‌کاررفته در لالایی‌های دو فرهنگ کلامی فارسی و انگلیسی.....۹۷
دکتر آزاده شریفی مقدّم، پردیس شریف‌پور
کشمکش سیاسی اجتماعی در شعر خلیل حاوی و مهدی اخوان ثالث.....۱۲۳
شهلا شکیبایی‌فر، دکتر محسن پیشوایی علوی
بررسی نقش مراکز علمی کردنشین جزیره در پیشبرد علوم لغوی و ادبی عصر عبّاسی.....۱۴۵
دکتر شعله ظهیری
بررسی تطبیقی داستان ماه عسل از نجیب محفوظ و حضور.../.....۱۶۵
دکتر فائزه عرب یوسف‌آبادی، زهرا داور
وحدت وجود در مثنوی مولانا و تائیهٔ ابن فارض.....۱۸۳
دکتر مریم فریدی
بررسی تطبیقی رمان حاجی بابای اصفهانی و یکی بود یکی نبود.../.....۲۰۵
دکتر فاطمه کاسی، دکتر محمّدصادق بصیری، فاطمه رنجبر
تصویر رمانتیک در شعر حسین منزوی و بدر شاکر السیّاب.....۲۲۳
سیّد اصغر موسوی، دکتر سیّد حسین سیّدی
مقایسهٔ سبکی هجویّات حطیئه و خاقانی.....۲۴۵
دکتر محمّد غفوری‌فر، دکتر امید وحدانی‌فر، حسن رحمانی راد، دکتر حسین شمس‌آبادی

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهید باهنـــر کرمـــان
سال ۱۰ ، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

خوانش تطبیقی تاریخ‌نگاری منظوم در مدایح ابن هانی و امیر معزّی

مطالعه موردی: مضامین، ساختارهای ادبی و تصاویر شاعرانه

(علمی- پژوهشی)

فروغ الهی[۱]

چکیده

به‌طورکلی تاریخ‌نگاری منظوم یا ثبت وقایع تاریخی در شعر شاعران عرب و ایران، جایگاه ویژه‌ای داشته‌است؛ امّا این امر در عصر عبّاسی به نحو گسترده و متفاوتی در ادب عرب ظهوریافته و شاعران ایرانی نیز در این دوره، به دلیل ارتباط تنگاتنگی که با شعر و ادبیّات عرب پیداکرده‌اند، در ثبت وقایع تا حد زیادی متأثر از بزرگان شعر و ادب عرب بوده‌اند. بر این اساس، مدایح تاریخی امیر معزّی را که به‌عنوان یک شاعر درباری که در لغت، تصاویر شعری و مضمون متأثر از شعرای عرب و از جمله متنبی است، می‌توان از جنبه‌های مختلف با مدایح تاریخی ابن هانی که او نیز از متنبی تأثیر پذیرفته و ملقب به متنبی مغرب است، مقایسه‌کرد. وی بسیاری از مضامین مدایح خود را به‌صورت مستقیم و آگاهانه، از طریق مطالعه و تسلط بر اشعار برخی از شاعران عرب هم‌عصر یا پیش از خود یا غیرمستقیم و ناآگاهانه، با تأثیر پذیری از برخی شاعران ایرانی هم‌عصر یا پیش از خود، از شاعران عرب اخذ کرده و در تعدادی از قصاید خود، طرح کلی، ساختار عمومی و مضامین و تصاویر شعری قصاید عربی را رعایت کرده‌است. در این پژوهش، با بررسی و مقایسهٔ مدایح تاریخی این دو شاعر، ضمن بیان وجوه اشتراک و افتراق آنها در مضون، ساختار و تصاویر شعری، جایگاه هریک از آنها در ثبت وقایع تاریخی عصر خود، نشان داده‌شده‌است.

واژه‌های کلیدی: ابن هانی، امیر معزّی، مدح، تاریخ‌نگاری منظوم.

---

[۱] - استادیار گروه زبان و ادبیّات عرب، دانشگاه آزاد اسلامی واحد زابل، زابل، ایران:
forooghelahi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۱/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۷/۲۴

۱- مقدمه

ابن هانی (۳۲۰- ۳۶۲) یکی از شعرای مشهور و برجستهٔ ادبیّات عرب در عصر عبّاسی است که در مغرب زندگی می‌کرده و شعر خود را وقف مدح خلیفه و وصف فتوحات او نموده‌است. (ابن خلکان،۱۴۳۰، ج۴: ۴۲۱ ؛ فروخ،۱۹۸۴، ج۴: ۲۷۶) دیوان وی از توصیف میدان جنگ، نیزه، شمشیر، لشکریان ممدوح و اسب‌های آنها ، غبار کارزار و پشته‌پشته کشته‌های دشمن پر است؛ تا آنجا که می‌توان بخشی از تاریخ منظوم فاطمیان را در شعر او یافت. بی‌شک این امر را می‌توان حاصل انعکاس مضمون و ساختار مدایح تاریخی متنبی که به‌عنوان شاعری مورخ شناخته‌شده‌است، دانست . (جون علی،۲۰۰۰: ۴۰) وی در روزگاری می‌زیسته که مدیحه‌سرایی غرض و مضمون اصلی بیشتر قصاید در اندلس بوده‌است. (بسج،۱۴۱۴: ۳۷)

امیر معزّی (۵۴۲ وفات) نیز که یکی از شاعران برجستهٔ ادبیّات فارسی در خراسان و امیرالشعرای دربار ملکشاه و سلطان سنجر سلجوقی بوده‌است، در شعر خود به مدح و ستایش حاکمان و پادشاهان سلجوقی می‌پردازد و حوادث و فتوحات روزگار آنها را در قالب مدح توصیف می کند. دیوان وی، سراسر فواید تاریخی و لغوی است؛ به‌طوریکه می‌توان گفت حق عظیمی بر گردن مورخان دارد و بسیاری از وقایع قسمتی از عصر سلجوقی را که بین ۴۶۵ (یعنی سال جلوس ملکشاه) تا حدود ۵۲۰ (سال وفات شاعر) به وقوع پیوسته، می توان از قصاید او دریافت. (امیر معزّی،۱۳۱۸: ۸۷)

معزّی در عصری می‌زیسته که زبان فارسی به‌شدّت با مفردات و ترکیبات عربی امتزاج یافته‌است؛ لذا وی نیز به‌شدّت تحت تأثیر ادب عربی و لغات و مفردات آن قرارگرفته‌است. (صفا،۱۳۸۷،ج۲: ۳۳۹). دود پوتا دراین‌باره گفته‌است: « ذهن ایرانیان، از ادب عرب اشباع بود و خود اعتراف کرده‌اند که شاگرد شاعران عرب‌اند و جهت الهام، چشم به آنها داشته‌اند. به‌علاوه، از آنجا که این مضامین را نخستین بار شاعران عرب بسته‌اند، طبیعی‌است که به این نتیجه برسیم شاعران ایرانی از آنان اخذکرده‌اند.» (دود پوتا، ۱۳۸۲: ۸۲) این مضامین را شاعران ایرانی، به‌تدریج از شعر گویندگانی همچون امرؤالقیس، متنبی، بحتری، ابن معتز،

ابوتمام و .... اخذ کرده‌اند. در این بین، متنبی علاوه بر شاعران عرب، در میان شاعران ایران نیز جایگاه ویژه ای داشته‌است؛ به‌طوری‌که دولتشاه سمرقندی می‌گوید: «همهٔ شاعران بعدی عالم اسلام، فرزندان متنبی هستند.» (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۵: ۲۴)

اگرچه به‌طور قطع نمی‌توان گفت که معزّی، دیوان ابن هانی را مستقیماً مطالعه‌کرده و تحت تأثیر آن قرارگرفته، استفادهٔ گسترده از تصاویر و مضامین شاعران عرب قبل از او، نشان می‌دهد که این شاعر از یک‌سو، با تقلید از شاعرانی چون عنصری ، فرخی و...، به‌طور غیرِمستقیم تحت تأثیر شاعران عرب بوده (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳، ۶۳۴) و از سوی دیگر، تأثیرپذیری مستقیم وی از شاعرانی چون متنبی ، ابو تمام و... که ابن هانی نیز به‌عنوان یکی از شاعران برجستهٔ عرب تحت تأثیر آنها بوده و در سبک، تصاویر و مضامین شعری خود از آنها الهام‌گرفته، نقاط اشتراک زیادی میان این دو شاعر ایجاد کرده‌است. در این پژوهش از دیدگاه ثبت وقایع تاریخی در مدایح این دو شاعر، به بررسی این وجوه اشتراک خواهیم‌پرداخت.

بررسی منابع و مصادر تاریخی ارزشمندی چون تاریخ طبری، الکامل ابن اثیر، مروج الذهب مسعودی و .... نشان می دهد که ابیات و اشعار شاعران، همچون اسناد موثقی بوده که مورخین در جهت بیان یا اثبات وقوع حوادث و وقایع، به آنها استناد می جسته‌اند. (ر.ک: طبری، ۱۹۷۹، ج۱: ۱۲۴-۱۴۴؛ ابن اثیر،۱۳۰۱، ج۱۳: ۳۴۵-۳۷۸؛ المسعودی، ۱۹۵۶، ج۴: ۲۳۴-۲۵۶) این امر، بیانگر اهمیت و جایگاه متون منظوم در ثبت و ضبط وقایع تاریخی است. لذا با بررسی اشعار شاعران بزرگی که در عصرهای مختلف زندگی می‌کرده و بویژه، شاعرانی که در دربار خلفا بوده‌اند، می‌توان کمک شایانی به تاریخ‌نگاری منثور کرد. در این میان، مقایسهٔ نحوه ثبت وقایع و حوادث در اشعار شاعران عرب و ایرانی، می‌تواند برای مخاطبان ادبیّات تطبیقی عربی- فارسی اهمیت و جذابیت خاصی داشته‌باشد.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق:

در زمینه تأثیرپذیری امیر معزّی از ادب عربی، به‌طور عام، مطالبی در لابه‌لای برخی از کتاب‌ها آمده‌است و مقالاتی، از جمله مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی توصیف ممدوح و

معشوق در دیوان امیر معزّی و برخی شاعران عرب» توسط دکتر احمدرضا یلمه‌ها نوشته‌شده که در آن، به‌طورکلی مضامین و معانی مشترک مدایح امیر معزّی و چندین شاعر برجستهٔ عرب مورد بررسی قرارگرفته‌است؛ امّا تاکنون در موضوع مورد بحث این مقاله که تاریخ‌نگاری را در مدایح امیر معزّی با مدایح ابن هانی مقایسه کرده، مقاله یا پژوهشی نوشته نشده‌است. این پژوهش، با رویکرد تطبیقی مکتب آمریکایی که قائل به بررسی موازنه‌ای و مقایسه‌ای است و وجود تأثیر و تأثر را شرط اصلی بررسی تطبیقی نمی‌داند، به بررسی و مقایسهٔ مضامین و ساختار مدایح تاریخی ابن هانی و امیر معزّی پرداخته‌است.

۲- بررسی و مقایسه مضامین مدایح تاریخی ابن هانی و امیر معزّی

همان‌طور که گفتیم، به‌طور کلی، مدح در شعر این دو شاعر در خدمت ثبت و ضبط وقایع دربار و بیان جزییات جنگ ها و حوادث قرارگرفته‌است. در این پژوهش با بررسی بخشی از مدایحی که این دو شاعر در مناسبت‌های مشابه، همچون فتح، تبریک عید، ستایش، مبارزه با مخالفان و ..... سروده‌اند، به مقایسه و تحلیل ادبی و ساختاری سبک امیر معزّی و ابن هانی در ستایش ممدوح و ثبت وقایع تاریخی می‌پردازیم و بدین وسیله، وجوه افتراق و اشتراک آنها را بیان می‌نماییم.

۲-۱-مبارزه با شورش‌ها و تهاجمات داخلی و خارجی

نبردهایی که بر علیه شورشیان یا دشمنان خارجی به وقوع پیوسته، بخشی از وقایع تاریخی‌ای بوده که در مدایح تاریخی ابن هانی به ثبت رسیده‌است؛ مثلاً وی حملاتی را که خلیفه، امرا یا فرماندهٔ او، جوهر، در مقابل شورش‌های قبایل بربر انجام‌داده‌اند، در اشعار خود توصیف کرده‌است. از جمله، دربارهٔ کشته‌شدن محمّد بن خزر از قبیله زناته که علیه خلیفه قیام کرده‌بود، می‌گوید:

لَقَـد قَصـَمـتَ مِن ابنِ الخَزرِ طـاغیـَةً صـَعبَ المَقادَةِ أبّاءً علی الجَدَلِ.....
مِن جاحِدی الدینِ و الحَقِّ المُنیرِ و مِن عادی الأئِمّةِ، و الکُفّارِ بالرُسـُلِ ..
أتـاکَ یَعلموهُ مِن عِصـیـانـِهِ خَفَرٌ حَتّی کـَأنَّ بـِهِ ضـَربـاً مِنَ الخَجَـلِ

یُدیرُهُ الرُّمحُ مُهتَزّاً بِلا طَرَبٍ إلی الکَتائِبِ، مُفتَرّاً بِلا جَذَلِ...

(علی، ۱۴۲۹: ۵۹۷)

«ابن‌خزر که فردی جبار و متکبر بود و زیر بار اطاعت نمی‌رفت و به‌شدّت دشمنی می‌ورزید، به هلاکت رسید. وی منکر دین و حق ودشمن امامان و پیغمبران بود؛ امّا هنگامی که نزد تو آمد، با حیا و شرمندگی بسیار آمد؛ چرا که عصیان کرده‌بود. حالت شرمندگی او، مانند حیا و شرمندگی زنان یا کنیزان زیباروی بود. (حالت سر ابن‌خزر و یارانش را بر بالای نیزه توصیف می‌کند) سر او بر بالای نیزه می‌چرخید و او بر بالای آن، گویا خوشحال بود و می‌خندید؛ امّا خندهٔ او حقیقی نبود؛آن‌گونه که در زمان حیاتش، هنگامی که به لشکریانش می نگریست، خوشحال می‌شد و می‌خندید.»

و در بخشی از قصیده‌ای که در مدح خلیفه و توصیف نبرد او با رومیان سروده، به توصیف کشتی‌هایی می‌پردازد که در نبرد دریایی از آنها استفاده کرده‌است و می‌گوید:

أما الجَواری المُنشآتِ التی سَرَت لَقد ظاهَرتها عُدَّةٌ و عَدیدٌ

قِبابٌ کما تُزجی القِبابُ عَلی المَها و لکنَّ مَن ضُمَّت عَلیهِ أسودُ....

و ما راعَ مَلکَ الرّوم الا اطِّلاعُ ها تُنَشَّرُ أعلامٌ لها و بُنُودُ..

(همان: ۲۳۲و ۲۳۳)

«امّا کشتی‌هایی که در دریا حرکت می‌کنند، نشان‌دهندهٔ تعداد بسیار زیاد لشکر خلیفه‌اند. گنبدها یا برآمدگی‌هایی که در آنهاست، همانند کجاوه‌های زنانی است که چشم‌هایشان در زیبایی، همانند چشم‌های گاوهای وحشی است؛ با این تفاوت که در این گنبدها، قهرمانانی سیاه‌چهره هستند. پادشاه روم، به محض اینکه از وجود این کشتی‌ها اطلاع یافت، ترسید و فرار کرد. بر بالای این کشتی‌ها، پرچم‌های بلندی با طناب نصب شده‌بود و..»

امیر معزّی نیز در قصیده‌ای که در باب فتح شام سروده، ضمن تبریک و تهنیت، به ثبت و ضبط نبردهای ملکشاه با مخالفان و گردنکشان داخلی و خارجی می‌پردازد:

تا شهریار دادگر آهنگ شام کرد صبح مخالفان همه در شام شام کرد

پیرار بر عدو ظفر از سوی بلخ یافت و امسال بر ظفر سفر از سوی شام کرد

یک سال شد به شرق و دگر سال شد به غرب تا در دو سال کار دو جانب تمام کرد..
گردنگشان روم و عرب را به یک سفر در پیش تخت خویش رهیّ و غلام کرد
ماه صیام بود که آن فتح کرد شاه بی آنکه رنج برد و فراوان مقام کرد...
ملکی که در قدیم عرب داشتند و روم بگرفت شاه و مملکت خویش نام کرد...

(امیر معزّی، ۱۳۱۸: ۱۲۴)

همان‌طور که در ابیات فوق مشخص‌است، هر دو شاعر، لشکر ممدوح را لشکر اسلام و حق و سپاه دشمن را سپاه کفر و باطل می‌دانند.

ثبت حوادث و وقایع به ترتیب زمان و در همان زمان وقوع حوادث، گونه‌ای از تاریخ است که به آن وقایع‌نگاری می‌گویند و معمولاً به‌طور مختصر و خالی از هرگونه شرح و تحلیل است؛ برخلاف تاریخ‌نگاری که مبتنی بر توصیف و تحلیل است و غالباً بر اساس اطلاعات و داده‌های وقایع‌نگاران نگاشته می‌شود. (مایرهوارد و هارپهام، ۱۳۸۶: ۵۲۹؛ رامین و حامی و همکاران، ۱۳۸۹، ج۱۷: ۶۷۸) با کمی تأمل در قصاید و مدایح تاریخی ابن هانی و امیر معزّی، می توان دریافت که هرچند هر دو شاعر وقایع‌نگار محسوب می‌شوند، به این معنا که هر دو در زمان وقوع حوادث به ثبت آنها پرداخته‌اند، با توجه به اینکه ابن هانی هنگام ثبت وقایع به شرح و توصیف ماوقع می‌پردازد و جزییاتی را بیان می‌کند که گاه حتی در کتب تاریخی نیز وجود ندارد، شیوهٔ او نسبت به امیر معزّی که تقریباً در همهٔ مدایح تاریخی خود به ذکر نام فتوحات و افتخارات ممدوح و اسامی اماکن و اشخاص و گاه تاریخ واقعه بسنده می‌کند، به تاریخ‌نگاری نیز نزدیک است؛ حال آنکه امیر معزّی صرفاً وقایع‌نگاری می‌کند.

۲-۲- فتوحات

هر دو شاعر، ذکر و توصیف فتوحات را دست‌مایهٔ مدح خلیفه یا فرماندهان او قرارداده و از این طریق، به ثبت فتوحات آنها پرداخته‌اند. از مهم‌ترین قصایدی که ابن هانی در باب فتوحات خلیفه معزالدین سروده‌است، قصیده‌ای در باب فتح مصر است. وی در مطلع این اشعار که در باب فتح مصر و مدح جوهر، فرماندهٔ سپاه خلیفه معزالدین، سروده، می‌گوید:

رایتُ بعینی فوقَ ما کنتُ أسمعُ و قد راعَنی یومٌ من الحشر أروع
غداةَ کأنّ الأفقَ سُدَّ بِمِثلِهِ فَعاد غُروبُ الشمس مِن حیث تطلعُ

(علی، ۱۴۲۹: ۳۹۷)

«با چشمانم چیزی را دیدم که تا به حال، همانند آن را نشنیده‌بودم. روزی را دیدم که از روز محشر، ترسناک‌تر بود؛ گویا افق شرقی آسمان، با افقی همانند خود پوشیده‌شده‌بود. (منظور از افق دوم، لشکر ممدوح است) و خورشید در همان جای طلوع خود غروب کرده‌بود؛ چراکه لشکر عظیم و انبوه ممدوح، نور خورشید را پوشانده‌بود.»

امیر معزّی نیز در ابتدای قصیده‌ای که در باب فتح غزنین و مدح سلطان سنجر سروده، می‌گوید:

رای سلطان معظم خسرو خسرونشان معجزات فتح را بنمود در مشرق عیان...
هر که خواهد تا بداند معجزات فتح او گو بیا بشنو حدیث زابل و هندوستان
داستان فتح غزنین را به جان باید شنید زان که در گیتی نباشد زین عجب‌تر داستان
خصم ملک از گربزی صد لشکر آورده از حد کالَنجَر و قِنّوج و سِند و مولتان...

(امیر معزّی، ۱۳۱۸: ۵۲۰)

هر دو شاعر، بدون مقدمه، وارد مضمون اصلی قصیده که بیان داستان فتح بوده‌است، شده‌اند و در همان ابیات ابتدایی، با ابراز تعجب و شگفتی از دیدن و شنیدن صحنه‌های چنین جنگی، خواننده را مشتاق شنیدن این داستان می‌کنند و در ادامه، به توصیف لشکر ممدوح خود می‌پردازند. معزّی در این ابیات، به ثبت و ضبط اسامی برخی از مکان‌ها پرداخته؛ همان‌طور که ابن هانی نیز در ابیات پایانی قصیده، ضمن بیان مسیر حرکت لشکر، به ذکر و ثبت اسامی برخی از شهرها پرداخته‌است.

ابن هانی در ادامهٔ این قصیده، حرکت لشکر ممدوح را مرحله به مرحله توصیف می‌کند؛ چون همان‌طور که در مطلع قصیده نشان می‌دهد، شاعر خود در این جنگ همراه سپاه بوده‌است؛ امّا معزّی تنها به بیان داستانی می‌پردازد که شنیده‌است؛ لذا ابیات محدودی را در توصیف لشکر می‌سراید و سپس، به مدح ممدوح و پیروزی او در این جنگ می‌پردازد. در

ابیات پایانی قصیده نیز هر دو شاعر، با استفاده از عناصر طبیعت، به مدح ممدوح خود می‌پردازند. ابن هانی می‌گوید:

و أصـــبحتِ الطُرق التی انت ســـالكٌ مُقَـدّســـةَ الظُّهرانَ تُســـقی و تُربَعُ
و قـد بســـطـت فیـه الریـاضُ درانکـاً مِنَ الـوَشـــیِ إلا أنّهـا لـیـسَ تُـرقَعُ
و غرَّدَ فیها الطَّیرُ بالنَّصـــرِ واکتَســـَت زرابـی مِّـن أنـوارِهـا لا تـُوَشـــَّعُ

(علی، ۱۴۲۹: ۴۰۹)

مسیرهایی را که پیمودی و قدم در آنها گذاشتی، سیراب و پر از گل و گیاه شده‌بود. باغ‌ها و بستان‌ها درآن مسیرها، جامه‌ای پر از نقش و نگار پهن کرده‌بودند؛ جامه‌ای که وصله و پینه نداشت. پرندگان در آن آواز پیروزی سر می‌دادند و زمین، لباسی از گل و شکوفه در بر کرده‌بود؛ لباسی که همانند جامه و بوریا بافته نشده‌بود.»

امیر معزّی نیز می‌گوید:

ملك و گنج شـــایگان آورده‌ای زیر نگین شاد و برخوردار باش از ملك و گنج رایگان
گر حقیقت بنگرند از شرق تا اقصای غرب باغ در باغ ا ست ملك و بو ستان در بو ستان
بوســتان ســبز و برومندســت و باغ آراســته زانکه فَرّت بوســتان بانســت و عدلت باغبان

(امیر معزّی، ۱۳۱۸: ۵۲۱)

۲-۳- ضعف خلافت عبّاسی

در دورهٔ زندگی این دو شاعر، حکومت عبّاسی قدرت و عظمت قبل را از دست داده و رو به افول نهاده‌بود و بخش زیادی از قلمرو آنها، تحت تسلط خاندان‌هایی قرار گرفته‌بود که ظاهراً زیر نظر خلیفهٔ عبّاسی بودند؛ امّا در واقع، به‌طور مستقل حکومت می‌کردند و خلیفه تبدیل به مقامی تشریفاتی شده‌بود. از جملهٔ این دولت‌ها، فاطمیان در مصر و مغرب و سلجوقیان در ایران بودند و ابن هانی و امیر معزّی، جزءِ شعرای دربار آنها محسوب می‌شوند؛ لذا هر دو شاعر با صراحت، به ضعف خلافت عبّاسی اشاره دارند.

ابن هانی با بیانی تمسخرآمیز می‌گوید:

تقول بنو العباس هل فُتِحت مصــرُ فقُل لبنی العباس قد قُضــی الامرُ ..

(علی، ۱۴۲۹: ۳۳۵)

«بنی عباس می‌گویند: آیا مصر فتح شده؟ به آنها بگو که کار از این حرف‌ها گذشته ...»

امیر معزّی نیز می‌گوید:

تهنیت گوید همی از عدل او بغداد را جان عباس و بنی عباس در خلد برین

آرزو ناید همی بغداد را با چون تو شاه روزگار معتصــم یا روزگار مســتعین

(علی، ۱۴۲۹: ۴۶۴)

همانطور که مشهوداست، این‌گونه انتقاد تحقیرآمیز و طعنه‌آمیز از خلافت عبّاسی را می‌توان در اشعار ابن هانی و امیر معزّی یافت؛ امّا در باب خلفای فاطمی و سلجوقی، هر دو شاعر محتاطانه عمل‌کرده و راه سلامت و میانه‌روی را برگزیده‌اند. آنها هیچ‌گاه زبان به انتقاد و امر و نهی نگشوده‌اند، بلکه آنجا که مصلحت ایجاب می‌کرده، به پند و اندرز خلیفه یا سلطان پرداخته‌اند. مثلاً ابن هانی در یکی از قصاید خود می‌گوید:

و مَن یتیقّن إنّ لِلعفو موضــعاً مِن الســیفِ یَصــفَح عن کثیرٍ و یَحلُمِ

و مـا الرأی إلا بعـد طولِ تَثبُّتٍ و لا الـحـزمُ الا بـعـد طـول تـلـوُّم

(همان: ۶۷۲)

«کسی که یقین حاصل‌کند که در جایی، گذشت و عفو بهتر از شمشیر و جنگ عمل می‌کند، (جایگاه عفو بخشش را بشناسد) بسیار گذشت می‌کند. تفکر و تدبیر، درست بعد از مدتی درنگ و انتظار حاصل می‌شود.»

امیر معزّی نیز به‌عنوان ملک‌الشعرای دربار، خط‌مشی سیاسی آرام و معتدلی را در پیش گرفته و به پند و اندرز سلاطین بسنده می‌کند؛ مثلاً در جایی می‌گوید:

وگر شــاهی بود با ملک و لشــکر که باشــد دشــمن از تیغش هراســان

چنـان بـایـد کـه از عـدلش رعیـت بود آســوده و شــاد و تن آســان

(امیر معزّی، ۱۳۱۸: ۳۲۱)

۲-٤- جشن‌های ملّی و مذهبی

یکی دیگر از مواردی که ابن هانی و امیر معزّی در مدایح تاریخی خود به آن توجه کرده‌اند، جشن‌ها و اعیادی بوده که با دقت در اشعاری که در باب آنها سروده‌شده‌است، جنبه‌هایی از تاریخ اجتماع و فرهنگ آن روزگار نمایان می‌شود.

ابن هانی، این‌گونه قصاید خود را با تغزل آغاز می‌کند و پس از آن، به مدح ممدوح و توصیف مراسم عید و جشن‌هایی می‌پردازد که در هیچ‌کدام از کتب تاریخی که توسط مورخان فاطمی و غیرِفاطمی نوشته‌شده، به آنها اشاره‌ای نشده‌است (الیعلاوی، ۱۹۸۵: ۱۴۳)؛ مثلاً با اشاره به جشن‌های مخصوص عید فطر و مراسم آن می گوید:

و جَلا الفطرُ منه عن نبویٍّ أبیضِ الوجهِ أبیضِ الاخلاقِ ...
رفعت فوقه المغاویرُ شُهباً مِن قَناً فی سماوةٍ مِن طِراقِ
و غَمامٍ مِن ظِلِّ ألویَةِ النص رِ فمِن راجفٍ و من خفّاقِ
(همان: ۴۸۵)

«او به‌عنوان شخصی از خاندان نبوی که دارای چهره و اخلاق درخشان و زیباست، عید فطر را نمایان ساخت. بر بالای سر او، لشکریانی بودند که سرنیزه‌های آنها، همانند ستارگانی درخشان و متراکم قرارداشتند و سایهٔ پرچم‌هایی که بر روی آنها «نصر من الله و فتح قریب» نوشته شده‌بود، همانند ابرهایی بود که می لرزیدند یا می‌جنبیدند.»

شاعر در دو بیت آخر، توصیف چتر یا سایبانی را توصیف می‌کند که خلفای فاطمی، در اعیاد و جشن‌ها، هنگامی که سوار بر مرکب هایشان بودند، استفاده می‌کردند و نشان جلال و ابهت آنها بود. بخشی از این سایبان، پرچمی بوده که بر روی آن «نصر من الله و فتح قریب» نوشته شده‌بود و ۲۱ نفر آنها را حمل می‌کنند و امرا و بزرگان لشکر نیز سایبان را حمل می‌کردند. همچنین، شاعر در دیوان خود، عید قربان را نیز فرصتی جهت مدح خلیفه قرارداده و در آن، به توصیف جشن و مراسم رسمی‌ای می‌پردازد که معز، با ملازمان و همراهان خود درآن شرکت کرده‌است. این توصیفات را مقریزی نیز در کتاب خود آورده‌است. (مقریزی، ۱۹۹۶: ۱۳۷)

امیر معزّی نیز در بسیاری از قصاید خود، اعیاد مختلف را بهانه‌ای برای مدح پادشاه قرارداده و ضمن تبریک عید، به مدح ممدوح خویش پرداخته‌است؛ با این تفاوت که به توصیف مراسم و سنت‌ها نمی‌پردازد بلکه در لابه‌لای آنها، اطلاعات تاریخی و مذهبی پراکنده‌ای را ذکر می‌کند؛ مثل تقارن این عید با ماه فروردین و وجود این عید به‌عنوان سنّتی در میان اعراب. وی همواره در همان مطلع قصیده، بدون هیچ مقدمه‌ای، از عید یاد می‌کند و سپس، به مدح ممدوح می‌پردازد و عید را تبریک می‌گوید و برای او دعا می‌کند؛ مثلاً در تبریک عید قربان و عید نوروز می‌گوید:

عید قربان و ماه فروردین هر دو با یکدگر شدند قرین...
جشن آن هست در عرب سنّت هر جشن این هست در عجم آیین...
دو تا جاودان همی خواهند عز و پیروزی معزّ الدین....
همه روزت چو عید اَضحی باد همه سالت چو ماه فروردین

(امیر معزّی، ۱۳۱۸: ۴۶۰)

۲-۵- مدح خلافت یا سلطنت ممدوح

هر دو شاعر، آنگاه که از به‌خلافت‌رسیدن ممدوح خود سخن می‌گویند، عقاید و حوادث تاریخی زمان خود را بیان می‌کنند؛ مثلاً ابن هانی، خلافت معز و برتری او را این‌گونه بیان می‌کند:

ألا تلکم الأرضُ العریضةُ أصبَحت و ما لبنی العباسِ فی عَرضِها فِترُ
فقد دالتِ الدنیا لِآل محمّد و قد جرّرت أذیالَها الدّولَةُ البِکرُ
و ردَّ حقوقَ الطالبینَ مَن زَکَت صنائعه فی آله و زکا الذُّخرُ.....

(علی، ۱۴۲۹: ۳۳۵)

«آگاه باشید ای مردم که آن قلمرو گسترده، از دست بنی عبّاس خارج شد و حتّی به اندازهٔ فاصلهٔ میان انگشت سبابه و انگشت ابهام نیز برای آن قلمرویی باقی نمانده‌است. حکومت جهان به آل محمّد بازگردانده‌شد و دولتی بی‌نظیر شکل‌گرفت که همانند کنیزی پاکدامن، دامن خود را با با تفاخر بر زمین می کشد. (مراد از دامن پیروان و لشکریان است) و حق و

حقوق فرزندان علی بن ابی طالب به آنها بازگردانده شد و ... آن هنگام که در گهواره بود، پدرش، المنصور بالله، فضایل و علائم امامت را در او دید و شناخت.»

و امیر معزّی نیز از پادشاهی سنجر و برتری او اینگونه سخن می‌گوید:

گوهر سلجوق کز نور بخارا دررسید — هم به مشرق هم به مغرب از آن گوهر رسید
ابتدا از طغرل و جغری درآمد کار ملک — نام ایشان در جهانداری به هر کشور رسید
بعد از او سلطان ملکشه در جهان شد پادشاه — وز فلک منشور عدل و استقامت دررسید
هم در آن مدت ز بهر راحت و امن جهان — نوبت شاهی به سلطان جهان سنجر رسید

(امیر معزّی، ۱۳۱۸: ۱۳۷)

ابن هانی، از خلافت معز همانند مورخی فاطمی سخن می‌گوید و بنا بر اعتقاد خود که شیعهٔ اسماعیلی بوده‌است، او را امام و حکومت او را حکومت آل محمّد(ص) می‌داند؛ لذا آن‌گونه که برخی مورخین، تاریخ را بنا بر رأی و اعتقاد خود می‌نویسند، او نیز خلافت را که پس از سالیان متمادی که از سوی امویان و عبّاسیان غصب شده بود، به دست اهل بیت رسیده‌است، حق معز می‌داند که بنا بر اعتقاد او، از خاندان بنی هاشم است؛ امّا امیر معزّی، آنگاه که از پادشاهی سنجر سخن می‌گوید، به‌عنوان شاعری مادح و متکسب، به ثبت و ضبط اسامی پادشاهان و سلاطین این دولت در شعرش می‌پردازد.

۳- بررسی و مقایسهٔ ساختار مدایح تاریخی ابن هانی و امیر معزّی

۳-۱- تغزل

هر دو شاعر، گاه مدایح خود را به شیوهٔ قدما، با تغزل آغاز می‌کنند؛ غزل امیر معزّی، غزلی است عاشقانه با همان معانی لطیف و معمولی که از غزل انتظار می‌رود؛ امّا غزل ابن هانی، اغلب نوعی از غزل است که به آن «غزل حربی» گفته‌می شود؛ چراکه شاعر، همواره محبوبهٔ خود را در حصاری از نگهبانان و جنگاوران فرض می‌کند که برای به‌دست‌آوردن یا دیدار او، شمشیر به کمر بسته و آمادهٔ کارزار می‌شود. با وجود این، گاه ابن هانی نیز در تغزل‌های ابتدای مدایح تاریخی خود، از غزل‌های عاشقانه استفاده می کند؛ مثلاً در یکی از مدایح خود که آن را با تغزل آغازکرده‌است، با وقوف بر اطلال و گریه بر دیار یار، می‌گوید:

قد مررنا علی مغانیکِ تلک فراینا فیها مَشابَه منک

«از کنار آن منزلگاه‌هایی که زمانی شما در آن ساکن بودید، گذشتیم و در آنجا، موجوداتی را دیدیم که (در زیبایی) شبیه تو بودند.»

عارَضتنا المَهی الخَواذلُ أسر باً بِأجراعِها فلم نسلُ عنک

«در آنجا، گله‌ای از گاوهای وحشی را با چشمان زیبا و پاهایی که راه راه بود، دیدیم. این حیوانات، در داشتن چهرهٔ زیبا، چشمان درشت و در شیوهٔ راه‌رفتنشان شبیه تو بودند؛ امّا ما تو را فراموش نکردیم و به یاد تو بودیم.»

مسعدی عُج فقد را یتُ مَعاجی یوم ابکی علی الدیار و تبکی

ای یاریگر من، بایست! آن روز که بر دیار گریستم، خمیدگی خود را دیدم و تونیز گریستی.

بحنینٍ مُرَجَّعٍ کحنینی و تشکِ مردّدِ کتَشکی

با آه و ناله‌هایی بلند، همانند من و ناله‌هایم، حیران و سرگردان ناله و شکایت کن.

فاتَّئِد تسکب الدموعَ کسکبی ثم لا تسفکَ الدِماءَ کَسَفکی

(علی، ۱۴۲۹: ۵۲۶)

پس در گریه‌کردن، همانند من، به آرامی گریه کن؛ امّا در خون‌ریختن (خون گریه‌کردن) همانند من نباش.

امیر معزّی نیز در ابتدای یکی از مدایح خود، تغزلی با همین مضامین آورده‌است.

ای ساربان منزل نکن جز در دیار من تا یک زمان زاری کنم بر ربع و اطلال و دمن
ربع از دلم پر خون کنم خاک دمن گلگون کنم اطلال را جیحون کنم از آب چشم خویشتن
از روی یار خرگهی ایوان همی بینم تهی وز قد آن سرو سهی خالی همی بینم چمن
بر جای رطل و جام می گوران نهادستند پی بر جای چنگ ونای ونی آواز زاغ است و زغن

(امیر معزّی، ۱۳۱۸: ۵۲۴)

تأثیرپذیری مستقیم یا غیرِمستقیم امیر معزّی از ابن هانی، در ابیات فوق نیز نمود یافته و در واقع، بخشی دیگر از تشابه ساختار و مضمون مدایح تاریخی این دو شاعر، با مقایسهٔ این ابیات به‌خوبی درک می‌شود.

۳-۲- استفاده از فنون بدیعی

ابن هانی در مدایح تاریخی خود، از فنون مختلف بدیع و مجاز، از تشبیه ساده و معمولی تا استعاره های بعید و دور از ذهن، راه افراط را درپیش‌گرفته‌است. (الیعلاوی،۱۹۸۵ : ۳۱۷) امیر معزّی نیز در مدایح خود، از فنون بدیعی به‌طور گسترده استفاده‌کرده‌است؛ به‌طوری‌که عوفی، امیر معزّی را سلطان جهان بیان و لشکرکش امرای کلام و شهسوار میدان فصاحت می‌داند و شعر او را سلیس مصنوع می‌داند. (صفا، ۱۳۸۷، ۵۱۳/۲)

فراوانی شیوه‌ها و انواع گوناگون تشبیه در مدایح تاریخی ابن هانی و امیر معزّی، آنچنان است که می‌توان پژوهشی مجزا در این باب انجام داد. گاه، تشبیه‌ها یا تصاویری که این دو شاعر خلق کرده‌اند، به یکدیگر شباهت دارند؛ مثلاً هر دو، شمشیر ممدوح خویش را به «ذوالفقار» تشبیه می‌کنند. ابن هانی می‌گوید:

لـكَ حســـنـهُ مـتـقـلـّداً و بـهـاؤُهُ مُـتَـنَـكَّـباً، و مَضـــاَؤُهَ مَســـلـولاً...
ســَمـّاهُ جـدُّكَ ذا الفقـارِ، و انّمـا ســـمـّاهُ مـَن عـادَيـتَ: عـَزرَائـيـلا
(علی،۱۴۲۹: ۷۸۱)

و امیر معزّی نیز می‌گوید :

تیغ گوهردار او از آســمان آمد مگر زآنکه زخمش بر مخالف هست زخم ذوالفقار
(امیر معزّی، ۱۳۱۸: ۳۲۰)

همچنین، هر دو با الهام از عناصر دینی و اعتقادی خویش، ممدوح خویش را ملقّب به «معزّالدین» کرده‌اند؛ مثلاً ابن هانی می گوید:

إذا ا لـمعزُ مُعزُّ الـد ینِ ســـلّطَه لم يَرتَقِب بـالمِنـايـا مُـدَّةَ الأجـلِ
(علی، ۱۴۲۹: ۳۴۲)

«و هنگامی که معز، برای یاری دین خدا، آن را (شمشیر) به دست می‌گیرد، دشمن دیگر برای اجلش انتظار نمی‌کشد.»

و امیر معزّی نیز می‌گوید:

تو معز الدین و دنیایی و بفزاید همی　　از تو فرّ دین و دنیا کردگار دادگر

(امیر معزّی، ۱۳۱۸: ۲۶۲)

۳-۳- براعت استهلال

هر دو شاعر، هنگامی که در باب جنگ‌ها و فتوحات ممدوح شعر می‌سرایند، اغلب بدون هیچ مقدمه‌ای، وارد موضوع اصلی می‌شوند و از نسیب یا تغزل استفاده نمی‌کنند و گاه، مقدمهٔ این‌گونه مدایح، آنچنان زیبا و مرتبط با موضوع اصلی است که حسی حماسی را در خواننده ایجاد می کند؛ مثلاً ابن هانی در ابتدای قصیده‌ای که در مدح معز و توصیف هدیه‌ای که فرمانده سپاه او، جوهر، بعد از تصرف مغرب در سال ۳۴۸ ه.ق، برای او سروده، می‌گوید:

ألا هکـذا فَلیُهـدِ مَن قـادَ عسـکرا　　وَ أوردَ عَن رأی الإمامَ و أصـدَرا

هد یةُ مَن أعطی النصـیحةَ حَقَّها　　و کانَ بما لَم یُبصـِر الناسُ أبصـرا

ألا هکـذا فَلتُجلـَب العیسُ بـُدَّنـاً　　ألا هکذا فَلتُجنَبِ الخیلُ ضـُمَّرا....

(علی، ۱۴۲۹: ۳۵۲)

«هان! آگاه باشید که اینچنین باید هدیه داده‌شود به کسی که لشکری را فرماندهی کرده و رأی و خواست امام را به بهترین نحو انجام داده و به اتمام رسانده‌است. این هدیه، از آن کسی است که حق مشورت و نصیحت را ادا کرده و به امور و مصالح سیاسی مردم، بیشتر از خود آنها آگاه است. هان! بدانید و آگاه باشید که اینچنین باید شتر سفید و فربه و قوی‌هیکلی را فراهم آورید و از انتخاب اسبان لاغر اجتناب کنید...»

بنازد جان اسـکندر به سـلطان جهان سـنجر　　که سلطان جهان سنجر شرف دارد بر اسکندر

به عمر خویش در عالم نکرد اسـکندر رومی　　چنین فتحی که کرد امسال سلطان جهان سنجر

معزالـدین و الـدنیـا خـداونـد خـداونـدان　　شـهنشـاه مبارک‌رای ملک‌آرای دین‌پرور

(امیر معزّی، ۱۳۱۸: ۱۸۲)

امیر معزّی نیز در باب فتح غزنین توسط سلطان سنجر، قصیده‌ای دارد که این‌گونه آغاز می شود:

۳-٤- تلمیح یا اقتباس از آیات قرآن و احادیث

استفاده از آیات، احادیث و داستان‌های قرآنی در اشعار این دو شاعر، انعکاس‌دهندهٔ عقاید و باورهای دینی آنهاست که حتّی در مدح خلفا و ثبت وقایع نیز ظهور پیدا کرده‌است؛ به‌خصوص ابن هانی که از معدود مدّاحانی است که مدایح او، علاوه بر جنبهٔ سیاسی، جنبهٔ اعتقادی نیز دارد.

و أشـــهـدُ أنّ الـدینَ انـتَ مَنـارُهُ و عَروَتُـه الوثقی التی لم تُفَصـَّم

(علی، ۱۴۲۹، ۶۶۹)

«گواهی می‌دهم که تو پرچم و نشان دین و رشتهٔ محکمی هستی که بریده‌نمی‌شود. اقتباس از آیهٔ «فَمن یَکفرُ بالطاغوت و یؤمنُ بالله فقد استمسکَ بالعُروةِ الوُثقی»

و امیر معزّی نیز اینچنین می گوید:

اگر کمال تو د یدی ز گوهر آدم بگاه فرمان، ابلیس خاکســـار لعین

ز روی کبر نگفتی خلقتنی من نار ز راه کفر نگفتی خلقتَه من طین

(امیر معزّی،۱۳۱۸، ۵۶۶)

۳- نتیجه گیری

یکی از مضامینی که شعرای عرب و ایران در قرون چهارم و پنجم، بسیار به آن پرداخته‌اند، مدح خلفا، امیران و وزیران آنها بوده‌است. این مدایح، آگاهانه یا ناآگاهانه، تبدیل به گنجینه‌ای از وقایع و حوادث تاریخی مربوط به زمان آنها شده، به‌طوری‌که مورخین بزرگی همچون محمّد بن جریر طبری و ابن اثیر، در کتب تاریخی خود، به این‌گونه اشعار استناد کرده‌اند و گاه، حتّی حوادثی در این اشعار به ثبت می‌رسد و بیان می‌شود که در هیچ‌یک از کتب تاریخی وجود ندارد.

از جملهٔ این شعرا در ادبیّات عرب، ابن هانی ملقّب به متنبی غرب، یکی از بزرگ‌ترین شعرا و مدیحه‌سرایان در شعر و ادبیّات عرب اندلس و مغرب است. مدایح تاریخی وی در باب خلیفهٔ فاطمی، معزالدین بالله، امرا و والیان او، در مضمون و ساختار کاملاً بر الگوی سنّتی قصاید عرب، استوار و از جایگاه ویژه‌ای برخورداراست.

امیر معزّی نیز به‌عنوان شاعری مادح در دربار سلجوقیان ایران، بخش عظیمی از اشعار خود را به مدح ملکشاه سلجوقی و سلطان سنجر و وزرای آنها اختصاص داده‌است. وی در این مدایح، از یک سو، به دلیل ثبت و ضبط حوادث تاریخی و از سوی دیگر، به دلیل کثرت استفاده از مضامین، ساختار و صور خیال شعر عربی، با ابن هانی قابل‌مقایسه است. بنا بر آنچه بررسی، مقایسه و بیان گردید، تأثیرپذیری غیرِمستقیم امیر معزّی از ابن هانی کاملاً مشخص است؛ چرا که امیر معزّی نیز با مضامین و ساختار اشعار متنبی آشنایی کامل داشته و این آشنایی، سبب شده تا مضامین و تصاویر اشعار او، تا حد زیادی، با اشعار متنبی غرب نیز تشابه و نزدیکی داشته‌باشد.

مدایح هر دو شاعر، تا حد زیادی، تاریخ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی زمان خود را بیان می‌کند و می‌توان از آنها به‌عنوان تاریخی منظوم یاد کرد. هر دو شاعر، آنگاه که از فتوحات و حوادث بزرگ سخن می‌گویند، بدون هیچ مقدمه و تغزلی، مستقیماً وارد موضوع اصلی می‌شوند و آنگاه که به مدح و ستایش‌هایی می‌پردازند که جنبهٔ تاریخی نیز دارد، به سبک قصاید کلاسیک و سنتی عرب، با تغزل آغاز می‌کنند. همچنین، در استفادهٔ بسیار زیاد از صنایع بدیعی و بیان عقاید دینی و مذهبی خود، تصاویر و عقاید مشابه و مشترکی دارند؛ به‌طوری‌که می توان بسیاری از اصول اعتقادی تشیع اسماعیلی و اهل سنّت را در مدایح آنها مشاهده‌کرد.

فهرست منابع:

۱- آبرامند، مایرهوارد،گلت و هارپهام،جفری. (۱۳۸۶). **فرهنگ‌وارهٔ اصطلاحات ادبی**. ترجمهٔ سیامک بابایی. چاپ هشتم. تهران: جنگل.

۲- ابن خلکان، احمد بن محمّد بن ابی بکر. (۱۴۳۰). **وفیات الاعیان.** قاهره: دارالاحیا التراث العربی.

۳- ابن الاثیر، علی بن محمّد. (۱۳۰۱). **تاریخ الکامل**. القاهره: طبعه الازهریه.

۴- امیر معزّی، محمّد بن عبد الملک. (۱۳۱۸). **دیوان امیر معزّی** به سعی و اهتمام عباس اقبال. تهران: چاپخانهٔ اسلامیه.

۵- بسج، احمد امین. (۱۴۱۴). **ابن هانی‌الاندلسی؛ عصره و بیئته و حیاته و شعره.** الطبعهٔ الاولی. بیروت: دارالکتب العلمیه.

۶- جون علی، محمّد تقی. (۲۰۰۷). **المتنبی مؤرخا.** الطبعهٔ الاولی. بغداد: دارالشؤون الثقافهٔ العامه.

۷- دود پوتا، عمر محمّد. (۱۳۸۲). **تأثیر شعر عربی در تکامل شعر فارسی.** ترجمهٔ سیروس شمیسا. تهران: صدای معاصر.

۸- رامین، علی و حامی،کامران و همکاران. (۱۳۸۹). **دانش‌نامهٔ دانش‌گستر**، ج ۱۷. تهران: مؤسسهٔ علمی و فرهنگی دانش‌گستر.

۹- سمرقندی، امیردولتشاه. (۱۳۸۱). **تذکره الشعرا.** تصحیح ادوارد براون. چاپ دوم. تهران: اساطیر.

۱۰- شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۷۳). **صورخیال در شعر فارسی**. چاپ چهارم. تهران: آگاه.

۱۱- صفا، ذبیح الله. (۱۳۸۷). **تاریخ ادبیّات در ایران**. چاپ دوم. تهران: فردوس.

۱۲- الطبری، ابوجعفر محمّد بن جریر. (۱۹۷۹). **تاریخ الطبری**. تحقیق محمّد ابی الفضل ابراهیم. ط۳. مصر: دارالمعارف.

۱۳- علی، زاهد. (۱۴۲۹). **تبیین المعانی فی شرح دیوان ابن هانی‌الاندلسی المغربی**. القاهره: مطبعهٔ المعارف.

۱۴- فروخ، عمر. (۱۹۸۴). **تاریخ الادب العربی**. بیروت: دارالعلم للملایین

۱۵- متنبی، ابوالطیب. (۱۹۸۶). **دیوان.** شرح عبدالرحمن البرقوقی. بیروت: دارالکتاب العربی.

۱۶- المسعودی، ابوالحسن علی بن الحسین بن علی. (۱۹۶۵). **مروج الذهب**. تحقیق محمّد محیی الدین عبدالحمید. الطبعه الرابعه. القاهرة: المکتبه التجاریه الکبری.

۱۷- مقریزی،احمدبن‌علی. (۱۹۹۶). **اتعاظ‌الحنفا باخبارالائمة الفاطمیین الخلفاء**. الطبعة الثانیة. مصر: المجلس الاعلی للشئون الاسلامیه.

۱۸- الیعلاوی، محمّد. (۱۹۸۵). **ابن هانی‌الاندلسی، شاعرالدولة الفاطمیه.** لبنان: دارالعرب الاسلامی.

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهید باهنـــر کرمـــــان
سال ۱۰ ، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

کاربرد دینی، ادبی و هنری حروف مقطعهٔ قرآنی در ادب پارسی

(علمی- پژوهشی)

غلامرضا حیدری[۱]

چکیده

به مجموعهٔ حروف الفبایی که یک یا چند حرف از آنها، به شکل و ترکیب (الر، الم، المر، المص، حم، حمعسق، ص، طس، طسم، طه، ق، کهیعص، ن، یس) در ابتدای ۲۹ سوره از سوَر قرآن قرار دارند، حروف مقطعه می‌گویند. با وجودِ اسرارآمیزبودن این حروف، مفسّران و قرآن‌پژوهان به تشریح و تفسیر این حروف پرداخته‌اند و در این زمینه، نظرها و اقوال متنوعی دارند. شعرا و نویسندگان در ادب پارسی، با عنایت به شکل، حالت و ویژگی حروف مقطعهٔ قرآنی و با تکیه بر ارزش‌های دینی، اعتقادی، تعلیمی، بیانی و بلاغی این حروف، ضمن بیان فضایل، مفاهیم، محتوا، آموزه‌ها و حکایات سوَر مربوط به آن، با جلوه‌های هنری و ادبی اقتباس، درج، تلمیح و... دست به مضمون آفرینی‌های بکری زده‌اند و با خلق ترکیبات، تعابیر و تصاویر نغز، از علائم ظاهری حروف، به نحو مطلوب، بهره برده‌اند و وقتی این تصاویر، مضامین، تعابیر و ترکیبات برساخته از حروف مقطعهٔ قرآنی و حروف الفبای پارسی را با چاشنی ایهام، جناس و دیگر آرایه‌های ظریف ادبی درآمیخته‌اند، ملاحت آن را بیشتر نموده‌اند. در این مقاله، سعی کرده‌ایم ضمن گذری کوتاه به دیدگاه های مفسّران، قرآن‌پژوهان و محقّقان دینی، نسبت به حروف مقطعهٔ قرآنی، با ارائهٔ شواهد شعری و نثری از ساختارها و کاربردهای مشترک و مختلط هنری، ادبی و دینی هر دو مقولهٔ حروف در ادب پارسی، جایگاه این حروف را در خلق تعابیر و مضامین ادب پارسی، بیشتر بنمایانیم.

واژه‌های کلیدی: حروف مقطعه، حروف الفبا، ادبیّات پارسی، تفاسیر.

---

[۱]- استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ابهر، ابهر، ایران:
phlitgholamrezaheidary@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۹/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۹/۲

۱- مقدّمه

در ادب پارسی، در بیشتر موارد، پرداختن و توجّه به باورها، اعتقادات مذهبی و اجتماعی، از ارکان اصلی شعرا و نویسندگان، در خلق مضامین و مفاهیم نغز آثار ادبی است. یکی از این خمیرمایه‌های بنیادین دینی، اعتقادی و اجتماعی در ادب پارسی، حروف مقطعه و جایگاه منیع آن است.

حروف نمادین و رمزآلود مقطعه، که بخشی از سخنان خداوند سخن‌آفرین را در قرآن کریم دربردارد و هر شنونده و خواننده‌ای را مسحور عظمت، اعجاز و متانت خود می‌کند، چنان بر خوانندگان و شنوندگانش تأثیر گذاشته که از دیرباز تاکنون، کمتر شاعر و نویسنده‌ای را در پهنهٔ ادب پارسی می‌توان یافت که با استمداد از جایگاه معنوی و لفظی این حروف و آیات، به مضمون‌پردازی نپرداخته‌باشد.

هرچند پهنهٔ ادب پارسی، خود، جولانگاه اندیشه‌های اعتقادی، دینی، مذهبی و عرفانی شاعران و نویسندگان بزرگی است، هرگاه جلوه‌های هنری، ادبی و شاعرانهٔ حروف الفبا و بویژه، حروف رمزآلود و مقدّس مقطعهٔ قرآنی، با این تفکرات و اندیشه‌ها درمی‌آمیزد، ساختار و ترکیبات برساختهٔ دستوری، ادبی، هنری و بلاغی کاملاً دینی، مذهبی و اعتقادی ارائه می دهد که به غنای ادب تعلیمی و دینی پارسی، کمک شایانی می‌نماید.

شاعران و نویسندگان، ازیک‌طرف، با عنایت به شکل، حالت و ویژگی حروف الفبای پارسی و ازطرف‌دیگر، با تکیه بر ارزش‌های دینی، مذهبی، فضایل، مفاهیم، محتوا، آموزه‌ها و حکایات این حروف و سوَر مربوط به آن، با شگردهای هنری و ادبی جناس، ایهام، اقتباس، درج، تلمیح و دیگر آرایه‌های ظریف ادبی، در القا و بیان این ارزش‌ها کوشیده‌اند و با خلق ترکیبات، عبارات، تعابیر و تصاویر نغز ادبی، دینی و اجتماعی، از این علائم ظاهری حروف، به‌نحو مطلوب بهره‌برده‌اند.

بازتاب گوناگون و فراوان حروف مقطعه، به همراه نظرها و اعتقادات متعدّد دینی و مذهبی مربوط به آن، در ادب پارسی، علاوه‌براینکه فضایی هنری و ادبی، از بازی با حروف

و حروف‌گرایی را ایجاد می‌کند و تصاویر و مضامین بکر و نغزی را می‌آفریند، ارزش و اعتبار و جایگاه ادبی- دینی این حروف را بیشتر می‌نمایاند.

با توجّه به اهمیّت و جایگاه این حروف در تبیین تعالیم دینی، مذهبی و اعتقادی و بازتاب و نقش وسیع آن در این امر مهم، با نگاهی گذرا و کوتاه به اعتقادات و دیدگاه‌های مفسّران، قرآن‌پژوهان و محقّقان دینی و مذهبی نسبت به حروف مقطعهٔ قرآنی و ارائهٔ شواهد شعری و نثری از ساختارها و کاربردهای مشترک و مختلط هنری، ادبی و دینی هر دو مقولهٔ حروف، چه حروف مقطعهٔ قرآنی و چه الفبای پارسی، جایگاه این حروف را در خلق تعابیر و مضامین ادب پارسی، بیشتر می‌نمایانیم.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

در خصوص حروف مقطعه و جایگاه دینی، مذهبی و اعتقادی آن در قرآن کریم، در تفاسیر، کتب و مقالات تحلیلی و پژوهشی دینی، مطالب فراوانی بیان شده‌است و هریک به نوبهٔ خود، به‌گونه‌ای، سعی در رازگشایی این حروف رمزآلود قرآنی داشته‌اند؛ برخی در ارائهٔ نکاتی تازه و نغز، موفّق بوده‌اند و مطالب برخی هم، تکراری و برگرفته از دریافت‌ها و آموزه‌های دیگران بوده است. برخی نیز با تلاش های فراوان، راه به جایی نبرده‌اند و در عالم حدسیات و گمان، سخنان رازآلود و دور از ذهنی را ارائه داده‌اند. ازاین میان، می‌توان به تفسیر«المیزان فی تفسیرالقرآن»، اثر محمّدحسن طباطبایی، انتشارات جامعهٔ مدرسین حوزهٔ علمیهٔ قم، «تفسیر نمونه»، اثر ناصر مکارم شیرازی و همکاران، انتشارات دارالکتب اسلامیه، «تفسیر نور»، اثر محسن قرائتی، انتشارات مرکز فرهنگی درس‌هایی از قرآن، کتاب «الجامع الاحکام القرآن»، اثر محمّد بن احمد قُرطبی، انتشارات ناصرخسرو، تفسیر «مجمع البیان فی تفسیرالقرآن»، اثر فضل بن حسن طبرسی، انتشارات ناصرخسرو، کتاب «الاتقان فی علوم القرآن»، اثر جلال‌الدین سیوطی، انتشارات امیرکبیر، مقالهٔ «حوزهٔ معنایی حروف مقطعه در قرآن کریم»، به قلم سید مهدی لطفی(۱۳۹۱)، در شمارهٔ اول فصلنامهٔ مطالعات قرآن و حدیث و چندین کتاب و مقالهٔ پژوهشی دیگر اشاره کرد که بیشتر، جنبهٔ دینی و مذهبی دارند.

باتوجّه به اینکه، در ادبیّات پارسی نیز این حروف، به واسطهٔ جایگاه ادبی و دینی، بازتاب بسیار وسیعی دارد و کمتر شاعری را سراغ داریم که در این زمینه به مضمون‌آفرینی دینی، ادبی، هنری و حتی ارائهٔ ظاهری آن حروف، در مقام فضل و مباهات، نپرداخته‌باشد، محقّقان ادبی به صورت جسته‌وگریخته، پراکنده و مختصر در خلال تحشیه ها و تعلیقات و شرح‌های ادبی بر آثار بزرگان ادب پارسی، به تبیین و تشریح جایگاه دینی و ادبیِ حروف پرداخته‌اند؛ امّا به صورت مطلبی منسجم و کلی، دراین‌خصوص تحقیق و پژوهشی انجام نگرفته‌است. این مقاله، با نگرشی کلی بر غالب آثار ادبی و بیان ارزش دینی و مذهبی حروف مقطعه و هنر آمیختگی و ترکیب و تناسب آن با حروف الفبا و بازتاب آن در ادبیّات پارسی، به همراه ارائهٔ شواهد شعری و نثری متعدّد، درنوع خود، یکی از تحقیقات و مقالات تازه و بکر است که سابقه‌ای در ادبیّات پارسی، بر آن نمی‌توان‌یافت.

۲- جایگاه و کاربرد دینی، ادبی و هنری حروف مقطعهٔ قرآنی

به مجموعهٔ حروف الفبایی که یک یا چند حرف از آنها، در ابتدای ۲۹ سوره از سوَر قرآن (۲۶ سورهٔ مکی،۳ سورهٔ مدنی) قراردارد، در اصطلاح مفسّران، حروف مقطعه، حروف فواتح سوَر، حروف نورانی، مقطعات، اوایل سوَر، حروف رازآمیز، حروف تهجی و حروف افتتاحیه می‌گویند. این حروف که مجموعاً ۷۸ حرف است و با حذف مکرّرات، ۱۴ حرف (آ، ح، ر، س، ص، ط، ع، ق، ک، ل، م، ن، ی، ه)، یعنی نصف حروف هجاست در کتابت، سَرهم نوشته می‌شوند؛ ولی در قرائت، جدا از هم خوانده می‌شوند. این حروف مقطعه (الر، الم، المر، المص، حم، حمعسق، ص، طس، طسم، طه، ق، کهیعص، ن، یس) که در پاره‌ای از سوَر، آیهٔ مستقل به‌شمارآمده و در برخی سوَر هم، آیهٔ مستقل محسوب نشده‌اند، در ابتدای سوَر، به‌صورت یک‌حرفی، دوحرفی، سه‌حرفی، چهارحرفی یا پنج‌حرفی هستند.

برخی، با ذوقِ هنریِ خود، از ترکیبِ این حروف، جملات و عباراتی همچون «نصٌ حکیمٌ قاطعٌ له سرّ» یا «صراطٌ علیٌّ حقٌّ نُمسِکُهُ» یا «علی صراط حق نمسکه» یا «علی حق، نمسک صراطه» یا «صریح طریقک مع السنه» را ساخته‌اند.

سوَری که در ابتدای آنها، حروف مقطعه قراردارد، عبارت‌اند از: الر: در سوَرِ یونس (۱۰)، هود (۱۱)، یوسف (۱۲)، ابراهیم (۱۴)، حجر (۱۵). الم: در سوَرِ بقره (۲)، آل‌عمران (۳)،

عنکبوت (۲۹)، روم (۳۰)، لقمان (۳۱)، سجده (۳۲). المر: در سورهٔ رعد (۱۳). المص: در سورهٔ اعراف (۷). حم: در سوَرِ دُخان (۴۴)، جاثیه (۴۵)، احقاف (۴۶)، غافر یا مؤمن (۴۰)، فصلت (۴۱)، زخرف (۴۳). حمعسق: در سورهٔ شوری (۴۲). ص: در سورهٔ ص (۳۸). طس: در سورهٔ نمل (۲۷). طسم: در سوَر شعراء (۲۶)، قصص (۲۸). طه: در سورهٔ طه (۲۰). ق: در سورهٔ ق (۵۰). کهیعص: در سورهٔ مریم (۱۹). ن: در سورهٔ ن یا قلم (۶۸). یس: در سورهٔ یس (۳۶).

وجه اشتراک این سوَر، شباهتی است که به یکدیگر دارند و این شباهت، مخصوص این چند سوره است و در دیگر سوَر، دیده‌نمی‌شود. هریک از این سوَر، با توصیف قرآن، شروع می‌شوند و از نظر طول، به همدیگر نزدیک‌اند.

هرچند حروف مقطعه، همیشه جزء کلمات و حروف اسرارآمیز محسوب شده و دانشمندان اسلامی و مفسّران، برای آن، نظرها و تفاسیرِ متعدّد و گوناگونی ذکرکرده‌اند، هیچ‌کدام از آنها، نتوانسته‌اند منظور خاص و اصل موضوع را بدانند و برای عموم بازگو کنند. نظر اکثر مفسّرین، این است که قرآن به این حروف، اشارهٔ صریحی نداشته‌است و در قرآن یا احادیث نبوی، غیر از آنچه یاد شد، هیچ‌نشانه یا حدسی که بتواند بحث پیرامون حروف مقطعهٔ اوایل سوَر، هدفی را مشخص کند، وجودندارد. با وجود اسرارآمیزبودن این حروف و پیچیده بودن موضوع، مفسّران و قرآن‌پژوهان، به تشریح، تفسیر و تبیین این حروف پرداخته‌اند و در این زمینه، نظرها و اقوال متنوع و مختلفی دارند. بعضی از اقوال و نظرها، تفسیر به رأی، استنباط، اجتهاد، تخمین، حدس و برداشت ذوقی است و برخی، مستندش اخباری است که سندش ضعیف و یا اعتبارش ثابت نیست و پاره‌ای از آنها، مستندش اخباری است که با قواعد مسلّمه که در دست است، سازش ندارد. به طور کلی، مجموع اقوال و نظرهای مفسّران، قرآن‌پژوهان و محقّقان دینی متقدّم و متأخّر، بدون ذکر تأویلات، نکات عرفانی، حواشی و مکرّرات مربوط به آن، از این قرار است[1]:

حروف مقطعه، از نوع متشابهات قرآنی است که علم آن، مخصوص به خداوند است.// حروف مقطعه، حروف سوگند هستند و خداوند به این حروف، سوگند یادکرده است؛ این

امر، نشان از عظمت و برتری این حروف و نیز موضوعاتی که سوگند بر آنها خورده شده، دارد.// حروف مقطعه، نشانه‌های اختصاری از رمزها و سرآغاز نام ها و صفات و اغلب، نام‌ها و صفات الهی هستند؛ مثلاً الف از الله، لام از لطیف و میم از مجید است.// حروف مقطعه، علامت اختصاری یک جملهٔ کامل هستند؛ بنابراین، الم به معنای اَناالله اَعلَم، المص به معنای اَناالله اَعلَم و اُفَصِّل و المر به معنای اَناالله اعلم و أری است.// این حروف، درواقع، رمز و رازی است میان خدا و پیامبر و خدا نخواسته‌است کسی جز پیامبر، از آنها آگاه گردد.// حروف مذکور، برای آگاه‌نمودن پیامبر از نزول وحی و تمایز آن از سخنان بشری نازل شده‌است.// این حروف، پاره‌ای از وحی‌اند؛ ولی جز اشارات رمزآمیز به کتاب آسمانی، هیچ معنای خاصّی ندارند.// در این حروف مقطعه، اسم اعظم خداوند، پنهان است و کیفیّت و ترکیب اسم اعظم از آن، بر آدمیان مجهول است.// از بعضی از حروف متفرقهٔ آن، اسامی الهی به دست می‌آید؛ مثلاً از ال، حم، ن، کلمهٔ الرحمن استخراج می‌گردد.// حروف مقطعه، اسامی قرآن است.// حروفی از حروف هجا هستند که برای ترکیبات موضوع اند. // حروفی هستند که هریک از آنها، به معنایی اشاره دارد.// اسرار قرآن هستند، چنانچه برای هر کتابی سرّی است.// حروف مقطعه، نام فرشته‌ای از فرشتگان الهی است.// حروف مقطعه، نام پیامبری از پیامبران الهی است.// این حروف، در اوایل سوره آورده‌شده تا ابتدای سوره و انتهای سورهٔ سابق را تعیین نمایند.// این حروف، از مختصات قرآن است و در سایر کتب آسمانی، مانند تورات و انجیل، سابقه ندارد.// همه یا حداقل قسمتی از این حروف مقطعه، همانند یک کلمه، دارای معانی و مفاهیم خاصّی است. مثل طه به معنی یا رجل (ای مرد) است که در برخی از اشعار عرب، به آن برخورد می کنیم و مفهومی شبیه یا رجل و یا نزدیک به آن دارد.// حروف مقطعه، اسامی سوَری هستند که به صورت اختصاری، در آغاز آنها قرارگرفته‌اند.// این حروف، بر پایهٔ حساب جُمّل، دربردارندهٔ معانی خاصّی از جمله، مدت زندگی اقوام و پیش‌بینی سال بعضی حوادث مهم است.// میان حروف مقطعه و محتوا و مضامین این سوَر، ارتباط خاصّی وجود دارد؛ مثلاً: در سوَری که حم در ابتدای آن ها آمده است، بحثِ حیات و موت در میان است یا طسم، رمز طیر و طیور و سلیمان و سبا و موسی

است.// سوَری که با یک نوع حروف مقطعه آغاز می‌شوند، مطالب مشترکی دارند.// حروف مقطعه، رمزی برای اعجاز قرآن است تا بدین ترتیب، خواننده و شنونده بداند که قرآن که معجزه است، از همین حروف معمولی ساخته‌شده‌است و افراد بشر از آوردن مانند آن یا مثل بخشی از آن عاجزند.// حروف مقطعه، نشانهٔ مجهولات و نقاط مبهمی است که برای بشر، قابل فهم نیست.// هریک از این حروف، به مثابهٔ ادات تنبیه (از قبیلاَلا، اَما، هان و...) هستند تا موجب سکوت مشرکان و انگیزهٔ هشیاری و استماع و جلب نظر آنان به قرآن گردد.// مراد از جمیع حروف مقطعه که مقترن به لفظ کتاب یا قرآن است، نام مقدّس حضرت محمّد (ص) است که خداوند متعال، به آن قسم می‌خورد.// این حروف، علامت پاره‌ای از واژه‌های عربی است که قبلاً، در ادبیّات عرب رایج بوده است.// حروف مقطعه درآغاز هر سوره، کلمه‌ای است دارای معنی خاص که برخی با گذشت زمان، متروک مانده و برخی به ما رسیده‌است.// حروف مقطعه، صرفاً، حروف الفبا هستند که خدا با ذکر جزء، کل ۲۸ حروف الفبا را اراده کرده است.// این حروف، صرفاً، حروف مجرّده هستند با همان خاصیّت آوایی که دارند، رمز و اشاره نیستند و حکمت آوردن این حروف در اوایل این سوَر، از محدودهٔ الفاظ و اصوات تجاوزنمی‌کند.// حروف مقطعه، احتمالاً حروف آغازین یا نمادِ اسامی مؤمنانی هستند که در حیات پیامبر (ص)، مجموعه‌هایی شخصی از سوَر را برای خود فراهم آورده‌بودند و زمانی که کاتبان، قرآن را گردآوردند، رموز مالکان نسخه‌های خطی را در مصاحف به‌کار بردند؛ مثلاً الر، نمادِ الزبیر، المر، نمادِ المُغیره و حم، رمزِ عبدالرحمان. این نشانه‌های رمزی، زمانی که مسلمانان بعدی، دیگر معانی آن را نمی‌دانستند، تصادفاً و بر اثر بی‌دقتی کاتبان، وارد قرآن شده‌اند.// حروف مقطعه، معمولاً، قبل از نام و یادی از کتاب، قرآن، ذکر، وحی، نوشته و... می‌آید. این خود، نشان می‌دهد که ارتباطی میان این دو (حروف مقطعه و عظمت قرآن) موجود است.// این حروف، درحقیقت، نوعی بازی‌کردن با معانی است.// بیشتر این حروف، آغازگر سجع و آهنگ سوَرشان هستند.// بیشترین حجم حروف سوره را حروف مقطعه‌ای که در ابتدای آن سوره قرار دارد، به خود اختصاص داده‌است؛ به‌طورنمونه، حروفِ الف ولام و میم که در ابتدای سورهٔ بقره آمده است، بیشتر

از سایر حروف، در سورهٔ بقره به‌کاررفته‌است.// این حروف، بیانگر منازل عرفانی است که جز عارف، به آنها دست نمی‌یابد.

۲-۱-کاربرد دینی و ادبی و هنری حروفِ مقطعهٔ قرآنی

۲-۱-۱- الف لام را (الر): سه حرف آ، ل، ر// از حروف مقطعهٔ قرآنی در آغاز پنج سوره به نام‌های یونس (۱۰)، هود (۱۱)، یوسف (۱۲)، ابراهیم (۱۴)، حجر (۱۵).// کنایه از قرآن و یا هرکدام از سوَر مذکور و یا محتویات و حکایات آن.

الف. از نظر تفاسیر دینی و مذهبی[۲]: اشاره به اسم اعظم الهی دارد.// الر را مفسّران، اناالله آری (منم خدایی که می‌بینم) و اناالله رئوف (منم خدای مهربان) تعبیر و معنی می‌کنند.// اشاره به الرحمن دارد.// اشاره به الرحیم دارد.// به دو الر دو لفظِ الرحمن و الرحیم در آیهٔ بسم الله الرحمن الرحیم نیز توجّه دارد.// **الر**، بخشی از الر، حم، ن است که آن را صورت پراکنده‌ای از الرحمن می‌دانند.

ب. از نظر فضایل دینی و مذهبی: با خواندن این سوَر، در روز قیامت، از مقرّبان درگاه الهی می‌شود. اجر و ثواب و عطای خداوند فراوان می‌شود. از گناهان او، چشم‌پوشی می شود. از بلایا و امراض، حفظ می‌شود. شجاعت و قوت قلب می‌یابد. خواندن این سوَر، رافع و دافع گرفتاری، بلایا، دشمنی، چشم‌زخم، نظر بد، شرّ و هراس این دنیا و روز قیامت است. باعث فراوانی رزق، برآورده‌شدن حوایج و افزایش شیر مادر می‌شود. مرگ را آسان می کند. خواندن و نوشتن آن بر گهوارهٔ کودک، باعث آرامش کودک می‌شود. (ن.ک: نورمحمّدی، ۱۳۸۲: ۸۱ – ۹۷)

ج. از نظر ادبی و هنری: برخی از آیات این سوَر، بر اساس اهمّیّت کلامی، اعتقادی، بیانی و بلاغی با جلوه‌های هنری اقتباس، درج و تلمیح و... در بیان مصادیق و تأکیدات دینی و مذهبی شعرا و نویسندگان، بیشتر مورد توجّه بوده‌اند.

که شعر است قرآن و بی‌معنی است الـف لام مـیـم و الـف لام را

(بهار، ۱۳۶۸: ۴۲۲)

۲-۱-۲- الف لام میم (الم): سه حرف آ، ل، م.// از حروف مقطعهٔ قرآنی در آغاز شش سوره به نام‌های بقره (۲)، آلِ عمران (۳)، عنکبوت (۲۹)، روم (۳۰)، لقمان (۳۱)، سجده (۳۲).// کنایه از سورهٔ **الروم** از قرآن است.// کنایه از قرآن یا هرکدام از سوَر مذکور و یا محتویات و حکایات آن.

الف. از نظرِ تفاسیر دینی و مذهبی[۳]: اشاره به اسم اعظم الهی دارد.// الف، اشاره به اللّه، لام، اشاره به لطیف و میم، اشاره به مجید یا محّب است.// الف، اشاره به اللّه، لام، اشاره به جبرئیل و میم، اشاره به محمّد است؛ یعنی، خدا، قرآن را به و اسطهٔ جبرئیل به محمّد (ص) نازل کرده‌است.// الف، اشاره به احد، لام، اشاره به لطیف و میم، اشاره به ملک است؛ یعنی، الاحد اللطیف الملک.// الف، اشاره به نام مقدّس اللّه، لام، اشاره به لقای حق و میم، اشاره به محبّت الهی در مخلوق است.// الف، اشاره به قیام در نماز، لام، اشاره به رکوع و میم، اشاره به سجود است.// الف از آلاء الهی، لام از لطف الهی و میم از مجد الهی مشتق شده‌است.// الف، اشاره به انا، لام، اشاره به اللّه و میم، اشاره به علم اوست؛ یعنی، انااللّه اعلم (منم خدایی که می‌دانم)؛ مفسّرین، انااللّه الملک و انااللّه المجید و انالله سلطان نیز می‌نویسند.

ب. از نظرِ فضایلِ دینی و مذهبی: خواندن این سوَر و به همراه‌داشتن آن و بویژه، **آیه‌الکرسی بقره**، دافع شرّ شیطان، دشمن، مشکلات، درد، غصه، بیماری، فقر، بدهکاری، گمراهی، سرگردانی و حیرانی می‌شود. باعث افزایش حافظه، رزق، ثواب، برآورده‌شدن حوایج، فرزنددارشدن مادر و زایمان راحت می‌شود. (ن.ک: نورمحمّدی، ۱۳۸۲: ۴۹ - ۶۱ و نیز ۱۴۹ - ۱۵۵)

ج. از نظر ادبی و هنری: برخی از آیات این سوَر، براساس اهمّیّت کلامی، اعتقادی، محتوایی، بیانی و بلاغی با جلوه‌های هنری اقتباس، درج و تلمیح و... در بیان مصادیق و تأکیدات دینی و مذهبی شعرا و نویسندگان، بیشتر مورد توجّه بوده‌اند.// با ساختاری هنری و ادبی، ضمن بیان مفاهیم و معانی حروف مقطعهٔ قرآنی و توجّه به شکل و حالت این حروف، به ایهام، به راستی، استواری و ایستادگی حرف الف و خمیدگی، کجی و شکنج حرف لام و خُردی، تنگی و باریکی حرف میم توجّه دارد و از الف، قد و قامت و از لام، زلف و از

میم، دهان و خال را اراده کرده‌است.// به ایهام، به واژهٔ اَلَم عربی، به معنی رنج و دردمندی نیز توجّه دارد.

که شعر است قرآن و بی‌معنی است الف لام میم و الف لام را
(بهار، ۱۳۶۸: ۴۲۲)

آمد الحمد اول قرآن پس الف لام میم از پی آن
(جامی، ۱۳۶۸: ۹)

صورت عین شین و قاف در سر یعنی که عشق نقش الف لام میم در دل یعنی الم
(خاقانی،۱۳۷۳: ۲۶۰)

الف لا میم چون دانست تحقیق بداند سر قرآن یافت توفیق
(عطار، ۱۳۷۱: ۴۴۴)

این الف لام میم و حا میم ای پدر آمدست از حضرت مولی البشر
(مولوی،۱۳۷۲، ج ۵: ب ۱۳۲۰)

قامت و زلف و دهانش چون الف لام است و میم گر نداری صدق والله العزیز ذوانتقام
(نسیمی، ۱۳۷۲: ۲۲۵)

- و هرآیتی که در قرآن الف، لام، میم بود، همه بخواندند و تفسیر بکردند...(عنصرالمعالی، ۱۳۷۵: ۲۰۹)

- تمامی سوره‌های قرآن را که درآغازش حروف الف لام میم بود، گردکردند...(شیخ بهایی، ۱۳۷۴: ۴۲۶)

۲-۱-۳- حا میم (حم): دو حرف ح، م.// از حروف مقطعهٔ قرآنی در ابتدای چند سوره به نام های غافر یا مؤمن (۴۰)، فصلت (۴۱)، زخرف (۴۳)، دخان (۴۴)، جاثیه (۴۵)، احقاف (۴۶).// کنایه از قرآن و یا هرکدام از سوَر مذکور و یا محتویات و حکایات آن.

الف. از نظرِ تفاسیر دینی و مذهبی[٤]: اشاره به اسم اعظم الهی دارد.//حم، آغاز نام‌های خداوند است: حلیم، حمید، حکیم، حی، حنان و...// حرف حا، مختصر حیات، میم، مختصر موت یا ممات است.// حم، یعنی قضا و انجام شد،آنچه بود.// خداوند با این لفظ، به حلم و ملک قسم خورد.// حم، بخشی از الر، حم، ن است که آن را، صورت پراکنده‌ای از الرحمن

می‌دانند.// حم و سوَر آن را، گل‌های خوشبوی قرآن می‌نامند.// برخی به حوامیم جمع می بندند و اشتباه است؛ امّا در بعضی از اشعار شعرا آمده‌است.

ب. از نظرِ فضایل دینی و مذهبی: خواندن و دمیدن این سوَر، باعث برآورده‌شدن حوایج، افزایش رزق و ثواب این دنیا و آخرت، بخشیده‌شدن گناهان و محشورشدن با پیامبر در روز قیامت و نیز دافع شرّ، آفات، هراس این دنیا و آخرت، امراض، گرفتاری و فشار قبر می‌شود. هرکس در هر شب، به‌خصوص، شب جمعه، این سوَر را قرائت کند، خداوند، گناهان گذشته و آیندهٔ او را می‌آمرزد و آخرتش را بهتر از دنیایش قرارمی دهد. (ن.ک: نورمحمّدی، ۱۳۸۲: ۱۸۹ - ۲۱۱)

ج. از نظر ادبی و هنری: برخی از آیات این سوَر، براساس اهمیّت کلامی، اعتقادی، محتوایی، بیانی و بلاغی با جلوه‌های هنری اقتباس، درج و تلمیح و... در بیان مصادیق و تأکیدات دینی و مذهبی شعرا و نویسندگان، بیشتر مورد توجّه بوده‌اند.// با ساختاری هنری و ادبی، ضمن بیان مفاهیم و معانی حروف مقطعهٔ قرآنی و توجّه به شکل و حالت این حروف، با ایهام، به خمیدگی، کجی، شکنج و هیچ نداشتن حرف حا و خُردی، تنگی و باریکی حرف میم توجّه دارد و از حا، ابروی کمانی، زلف و گیسوی پُرشکنج و خمیده و از میم، دهان را اراده کرده است.// به واسطهٔ شکل خاصِّ حروف حا و میم که مظهر کجی، ناراستی و خمیدگی است، خطوط کج و ناراست و نقش بافته‌های حصیر و بوریا را به آن نسبت می دهند و از آن، به نقش حامیم تعبیر می‌کنند.// به ایهام، توجّهی هم به معنای حم و حمیم (گرمای شدید) دارد.

دل چو درافتاد به حامیم تب — شربت طاها و الف لام داد
(اوحدی مراغه‌ای،۱۳۷۵: ۵۳)

شکل گیسوی و دهان تو به‌صورت حامیم — حرفِ منشور جلال تو به معنی طاهاست
(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۴: ۶۰۴)

در مرتبه‌ای طا ها در مرتبه‌ای یاسین — در مرتبه‌ای حامیم در مرتبه‌ای سبحان
(شاه نعمت الله، ۱۳۷۴: ۶۱۷)

این الف لام میم اســـت و حامیم ای پدر آمـدســـت از حضـــرت مولی البشـــر
(مولوی،۱۳۷۴: ج ۵، ب ۱۳۲۰)

۲-۱-٤- صاد (ص): حرف ص.// از حروف مقطعهٔ قرآن کریم در آغاز سوره‌ای با این نام.// کنایه از سورهٔ ص (۳۸) و یا محتویات و حکایات آن.// کنایه از کل قرآن یا محتویات و حکایات آن.

الف. از نظر تفاسیر دینی و مذهبی[۵]: اشاره به اسم اعظم الهی دارد.// طبق تفاسیر، نام چشمه‌ای است که از زیر عرش می‌جوشد و رسول خدا (ص) در شب معراج از آن وضو گرفت. // اولین آیهٔ آن ص و القرآن است که معمولاً، سورهٔ صاد به این نام نیز نامیده می شود.

ب. از نظرِ فضایلِ دینی و مذهبی: هرکس در شب جمعه، این سوره را تلاوت کند، خیر و ثواب و مزد دنیا و آخرت، نصیب او می‌شود. (ن.ک: نورمحمّدی، ۱۳۸۲: ۱۸۳- ۱۸۵)

ج. از نظر ادبی و هنری: برخی از آیات این سوره، براساس اهمیّت کلامی، اعتقادی، محتوایی، بیانی و بلاغی با جلوه‌های هنریِ اقتباس، درج و تلمیح و... در بیان مصادیق و تأکیدات دینی و مذهبی شعرا و نویسندگان، بیشتر مورد توجّه بوده‌اند.// با ساختاری هنری و ادبی، ضمن بیان مفاهیم و معانی حروف مقطعهٔ قرآنی و با توجّه به شکل و حالت حرف ص، شباهت آن به چشم، به ایهام، در ادبیّات از آن به چشم تعبیر می کنند.

به خال طُرفهٔ نون و به چشم شاهد صاد به زلف پُر خَم یاســین و طُرّهٔ طا ها
(عطار، ۱۳۶۶: ۷۲۹)

۲-۱-۵- طا سین (طس): دو حرف ط، س.// از حروف مقطعهٔ قرآنی درآغاز سوره‌ای به نام نمل (۲۷).// کنایه از سورهٔ نمل و محتویات و حکایات آن.// کنایه از کل قرآن و محتویات و حکایات آن.

۲-۲-۵-۱- از نظرِ تفاسیر دینی و مذهبی[٦]: اشاره به اسم اعظم الهی دارد.// مفسران معنای آن را انا طالب السمیع (منم طالب شنوا) می‌نویسند.// طا، اشاره به لطیف و سین، اشاره

به سمیع دارد.// طا، اشاره به طول و سین، اشاره به سنای حق دارد.// جمع آن ذوات طس است؛ نه طواسین که اشتباه است.

الف.از نظرِ فضایلِ دینی و مذهبی: هرکس این سوره را در شب‌های جمعه قرائت کند از اولیا و دوستان خدا شمرده‌می‌شود. رنج و سختی در دنیا به او نمی‌رسد و نعمت‌های بهشتی به او عطا می‌گردد. در بهشت با پیامبران خدا همنشین می‌شود. (ن.ک: نورمحمّدی، ۱۳۸۲: ۱۴۱ - ۱۴۷)

ب. از نظرِ ادبی و هنری: برخی از آیات این سوره، بر اساس اهمیّت کلامی، اعتقادی، محتوایی، بیانی و بلاغی با جلوه‌های هنری اقتباس، درج و تلمیح و... در بیان مصادیق و تأکیدات دینی و مذهبی شعرا و نویسندگان، بیشتر مورد توجّه بوده‌اند.

آن‌که طاها طهارتش داده آن‌که طاسین امارتش داده

(سنایی، ۱۳۷۴: ۲۳۴)

۲-۱-٦- طا سین میم (طسم): سه حرف ط، س، م.// از حروف مقطعهٔ قرآنی درآغاز دو سوره به نام های شعراء (۲۶)، قصص (۲۸).// کنایه از هرکدام از دو سورهٔ مذکور و محتویات و حکایات آن.// کنایه از کل قرآن و محتویات و حکایات آن.

الف. از نظرِ تفاسیر دینی و مذهبی[۷]: اشاره به اسم اعظم الهی دارد.// مفسّران، معنای آن را انا الطالب السمیع المبدءالمعید و انا الطالب السمیع المعید (منم خدای طالب و شنونده و معید) می‌نویسند. // طا، اشاره به ذی الطول، سین، اشاره به القدوس و میم، اشاره به الرحیم و یا الرحمن دارد.

ب. از نظرِ فضایل دینی و مذهبی: هرکس این سور را در شب‌های جمعه قرائت کند، از اولیا و دوستان خدا شمرده‌می‌شود. رنج، سختی، درد و امراض در دنیا به او نمی‌رسد و نعمت‌های بهشتی به او عطا می‌گردد. در بهشت، با پیامبران و فرستادگان خدا همنشین می شود، ثواب و پاداش زیادی به او عطا می‌شود؛ مثل این است که تمام کتاب های آسمانی نازل‌شده از سوی خداوند را قرائت نموده‌است. (ن.ک: نورمحمّدی، ۱۳۸۲: ۱۴۱ - ۱۴۷)

ج. از نظرِ ادبی و هنری: برخی از آیات این سوره ها، براساس اهمیّت کلامی، اعتقادی، محتوایی، بیانی و بلاغی با جلوه‌های هنری اقتباس، درج و تلمیح و... در بیان مصادیق و تأکیدات دینی و مذهبی شعرا و نویسندگان، بیشتر مورد توجّه بوده‌اند.

پس از الحمـد و الرحمن و الکهف پس از یاسـین و طاسـین میم و طاها

(خاقانی،۱۳۷۳: ۲۵)

۲-۱-۷- طاها (طه): دو حرف ط، ه.// از حروف مقطعهٔ قرآن در آغاز سوره‌ای با این نام.// کنایه از سورهٔ طه (۲۰) و محتویات و حکایات آن.// کنایه از کل قرآن و محتویات و حکایات آن.

الف. از نظرِ تفاسیر دینی و مذهبی[۸]: اشاره به اسم اعظم الهی دارد.// طه، اسم فعل است؛ به معنی آرام کن.// کنایه از پیامبر (ص).// کنایه از آل پیامبر (ص).// طا، مختصر کلمهٔ طور و ها، مختصر کلمهٔ هدایت است.// طه، اشاره به طهارت اهل بیت دارد.// به معنی یارجل (ای مرد) است. در پاره‌ای از اشعار عرب نیز به کلمهٔ طه برخورد می کنیم که مفهومی شبیه یارجل و یا نزدیک به آن دارد.// معانی آن را طالب الحق، الهادی الیه (ای کسی که طالب حقی و هدایت‌کننده به سوی آنی) یا طأ الارض بقدمیک در حق پیامبر اکرم (ص) بیان کرده‌اند.// مرکّب از دو حرف رمزی است.

ب. از نظر فضایل دینی و مذهبی: خداوند این سوره را دوست دارد و هرکس، آن را تلاوت کند، خداوند او را نیز دوست می‌دارد. هرکس، این سوره را تلاوت کند، نامهٔ اعمالش به دست راست داده‌می‌شود، مشکلاتش رفع می‌شود، باعث فراوانی روزی می‌شود. عُمَر، با استماع تلاوت سورهٔ طه، تحت تأثیر قرارگرفت و اسلام آورد. (ن.ک: نورمحمّدی، ۱۳۸۲: ۱۱۵ - ۱۱۷)

ج. از نظرِ ادبی و هنری: برخی از آیات این سوره، براساس اهمیّت کلامی، محتوایی، اعتقادی، بیانی و بلاغی با جلوه‌های هنری اقتباس، درج و تلمیح و... در بیان مصادیق و تأکیدات دینی و مذهبی شعرا و نویسندگان، بیشتر مورد توجّه بوده‌اند.// با ساختاری هنری و ادبی، ضمن بیان مفاهیم و معانی حروف مقطعهٔ قرآنی، با توجّه به شکل و حالت گرد،

مدوّر، شکنج و خمیدهٔ حروف ط و ه، در طه و ترکیب حرف ط و ه در لفظ طُرّه و تشابه حرفی طُرّه با طه، از حرف ط و ه و ترکیب آنها، با بیانی هنری، طُرّه، زلف و مو را اراده کرده است. با توجّه به شکل و حالت خاصّ حرف ط و ه و شباهت آن به چشم و گردی صورت، از آن، چشم و روی و صورت را نیز اراده کرده‌اند. بر این اساس، حلقهٔ روی، به ایهام، هم می‌تواند اشاره به گردی و حلقه‌مانندی روی و صورت داشته‌باشد و هم به کنایه، زلف حلقه مانندی که بر روی می‌افتد و از آن به حلقهٔ روی تعبیر می‌کنند، مدّ نظر باشد. عقد گیسو و خطوط تمغا و یرلیغ و طغرا نیز از دیگر تعابیر برگرفته از شکل حلقه و شکل گره مانند ط و ه است.

یاسین ز نامت آیتی طاها ز علمت رایتی کشف تو از مه غایتی برداشت مهر دختری
(اوحدی مراغه‌ای، ۱۳۷۵: ۳۷)

بید خرما و تبرخون ندهد میوه دیو طاها و تبارک نکند از بر
(اعتصامی، ۱۳۷۱: ۳۸۵)

پیشت آرم مصطفایی را شفیع کاسم او یاسین و طاها دیده‌ام
(خاقانی، ۱۳۷۳: ۲۷۵)

تو را عز لولاک تمکین بس است ثنای تو طاها و یاسین بس است
(سعدی، ۱۳۶۳: ۶)

رویت چو طاها طاهرست والليل مویت ظاهرست امر لعمرک ناظرست دریا که پاک آمد لقب
(سنایی، ۱۳۶۲: ۶۷)

صورتش در طا و ها می جو که هست معنی‌اش در یا و سین یعنی علی
(شاه نعمت‌الله،۱۳۷۴: ۵۳۶)

طُرّهٔ مشکین عنبرپاش از یاسین چنند حلقهٔ روی بهشت‌آساش از طا ها زنند
(عراقی، ۱۳۷۳: ۵۱)

زهی طاها و یاسین نعت نامت زهی روح القدس کمتر غلامت
(عطار، ۱۳۶۶: ۴۰۸) از

تا تو بر یک پا نسوزی تا سحر مانند شمع پی وضع قدمها امرطاها آمده
(منصور حلاج، ۱۳۶۹: ۱۷۱)

آ مده در شـــأن چشـــمت رمز مازاغ البصـــر روی و مویـت را بیـان یس و طـاهـا آمـده
(نسیمی، ۱۳۷۲: ۲۷۵)

- عُمَر به خانهٔ خواهر خویشتن درآمد؛ خواهرش، قرآن می‌خواند، طاها ما انزلنا به آواز...
(مولوی، ۱۳۷۸: ۳۹۹)

۲-۱-۸- قاف (ق): حرف ق.// از حروف مقطعهٔ قرآن در آغاز سوره‌ای با این نام.// کنایه از سورهٔ ق (۵۰) و محتویات و حکایات آن.// کنایه از کل قرآن و محتویات و حکایات آن.

الف. از نظرِ تفاسیر دینی و مذهبی[۹]: اشاره به اسم اعظم الهی دارد.// اشاره به قدرت الهی است در پادشاهان زمین.// اشاره به اسماء الله مثل قادر و قیوم است.// اشاره به جبل قاف دارد که محیط به دنیا است.// مختصر قیامت است؛ چراکه مضامین سورهٔ ق، دربارهٔ قیامت است.// اوّلین آیهٔ آن ق و القرآن است که معمولاً سورهٔ قاف، به این نام نیز نامیده می‌شود.

۲-۲-۸-۲- از نظرِ فضایلِ دینی و مذهبی: خواندن این سوره، باعث افزایش رزق، بیناشدن چشم کور، جان‌کندن راحت و افزایش شیر مادر می‌شود. باعث می‌شود که نامهٔ اعمال به دست راست داده شود. آدمی را از شرّ شیطان و بیماری و مشکلات محفوظ می دارد. (ن.ک: نورمحمّدی، ۱۳۸۲: ۲۲۵ - ۲۲۶)

ب. از نظر ادبی و هنری: برخی از آیات این سوره، براساس اهمیّت کلامی، اعتقادی، محتوایی، بیانی و بلاغی با جلوه‌های هنری اقتباس، درج و تلمیح و... در بیان مصادیق و تأکیدات دینی و مذهبی شعرا و نویسندگان، بیشتر مورد توجّه بوده‌اند.// با ساختاری هنری و ادبی، ضمن بیان مفاهیم و معانی حروف مقطعهٔ قرآنی و توجّه به شکل و حالت این حرف، ازیک طرف، با ایهام به شکل و حالت حرف قاف، خمیدگی و انحنا مدِّ نظر است و ازطرف دیگر، با توجّه به معنای لفظی قاف که کوه معروف باشد، ایستادگی و بلندی قد و قامت مورد توجّه است.

همرهند این پنج‌تن چون کاف و ها یا عین و صـاد یک‌تنه چون ق و القرآن من اینجا ما نده‌ام
(خاقانی، ۱۳۷۳: ۹۰۶)

بـه ق و الـقـرآن و بـه صـــاد و الـقـرآن بـه عـلـم الـقـرآن و بـه عـلـم الاســـمـاء
(عطار، ۱۳۶۶: ۷۲۹)

سورهٔ قاف است رویش هرکه این مصحف بخواند گرچه کافر می‌نماید انه شیء عجیب
(نسیمی، ۱۳۷۲: ۱۲۹)

۲-۱-۹-کاف ها یا عین صاد (کهیعص): پنج حرف ک، ه، یا، ع، ص.// از حروف مقطعهٔ قرآن در آغاز سورهٔ مریم (۱۹).// کنایه از سورهٔ مریم و نیز کل قرآن و محتویات و حکایات آن.

الف. از نظرِ تفاسیر دینی و مذهبی[۱۰]: اشاره به اسم اعظم الهی دارد.// براساس نظر برخی از مفسّران، کاف، اسم کربلا، ها، هلاک و شهادت عترت رسول (ص)، یا، یزید لعنت الله علیه، عین، عطش آن حضرت و صاد، صبر اوست.// اشاره به اسماء حسنی از قبیل کافی و هادی و غیره.// مفسّران، معنای آن را اناالله هادی و ولی و صادق الوعد می‌نویسند.// کاف، اشاره به الکریم، ها، اشاره به الهادی، یا، اشاره به الحکیم، عین، اشاره به العلیم و صاد، اشاره به الصادق دارد.// کاف، اشاره به کریم، ها، اشاره به هادی، یا، اشاره به یقین، عین، اشاره به علم و صاد، اشاره به صادق دارد.// این سوره، به‌صورت کاف، کاف‌ها، کاف یا ها، نیز نامیده و خوانده می‌شود.

ب. از نظر فضایلِ دینی و مذهبی: هرکس در خواندن این سوره، مداومت کند، خداوند، مال دنیای فراوانی بر او عطا می‌کند، در آخرت، از یاران حضرت عیسی شمرده می‌شود و سلطنتی مثل سلطنت حضرت سلیمان، در دنیا و در آخرت خواهد داشت. هرکس، این سوره را بنویسد و نگه دارد از بلاها، بدی‌ها، آزارها، گرفتاری‌ها، امراض و ترس در امان می‌ماند. خواندن آن، باعث گشایش در رزق و روزی می‌شود. (ن. ک: نورمحمّدی، ۱۳۸۲: ۱۱۱ – ۱۱۴)

ج. از نظرِ ادبی و هنری: برخی از آیات این سوره، براساس اهمیّت کلامی، اعتقادی، محتوایی، بیانی و بلاغی با جلوه‌های هنری اقتباس، درج و تلمیح و... در بیان مصادیق و تأکیدات دینی و مذهبی شعرا و نویسندگان، بیشتر مورد توجّه بوده‌اند.

همرهند این پنج‌تن چون کاف و ها یا عین و صاد یک‌تنه چون قاف و القرآن من اینجا مانده‌ام
(خاقانی، ۱۳۷۳: ۹۰۶)

از آن لب شکرینت بهانه های دروغ به جای فاتحه و کاف‌ها و یاسین است
(مولوی،۱۳۶۳: ۲۱۷)

۲-۱-۱۰- نون (ن): حرف ن.// از حروف مقطعهٔ قرآن درآغاز سوره‌ای با نام ن یا قلم.// کنایه از سورهٔ ن یا قلم (۶۸) و محتویات و حکایات آن.// اوّلین آیهٔ آن «ن والقلم» و مایسطرون (نون و قسم به قلم و آنچه می‌نویسد) است که معمولاً، سورهٔ نون، «ن والقلم» نیز نامیده می‌شود.// کنایه از کل قرآن و محتویات و حکایات آن.

الف. از نظرِ تفاسیر دینی و مذهبی[۱۱]**:** اشاره به اسم اعظم الهی دارد.// نون، نام دیگری است از سورهٔ ن والقلم.// در اصطلاح صوفیه، نون، عبارت از علم خدای متعال است در حضرت احدیت و قلم، حضرت تفصیل است.// نون، با توجّه به تلمیح داستانی، کنایه از حضرت یونس و آن، ماهی‌ای است که حضرت یونس، مدتی در شکم آن قرارگرفت.// با عنایت به معنی نون، نون، اشاره به هر ماهی دریایی دارد.// اسم آن ماهی‌ای است که زمین بر روی آن قرار دارد.// حرفی از حروف الرحمن است.// نون، کنایه از دوات است.// نون، اشاره به لوحی از نور دارد.// نون، اشاره به نهری بهشتی دارد.// نون، اشاره به نور دارد.// نون، اشاره به ناصر دارد.// ن والقلم، یعنی حرف ن و لفظ قلم.// ن والقلم، به گفتهٔ صوفیه، نون، علم الهی و قلم، عقل اول است.

ب. از نظرِ فضایلِ دینی و مذهبی: خواندن این سوره، بویژه ان یکاد الذین، دافع فقر، تنگدستی، فشار قبر، درد، بلایا، چشم‌زخم و نظر بد است. مانع سقط جنین و موجب افزایش حافظه می‌شود و مرگ را آسان می‌کند. (ن.ک: نورمحمّدی،۱۳۸۲: ۲۷۵ - ۲۷۶)

ج. از نظر ادبی و هنری: برخی از آیات این سوره، براساس اهمیّت کلامی، اعتقادی، محتوایی، بیانی و بلاغی با جلوه‌های هنری اقتباس، درج و تلمیح و... در بیان مصادیق و تأکیدات دینی و مذهبی شعرا و نویسندگان، بیشتر مورد توجّه بوده‌اند.// با ساختاری هنری و ادبی، ضمن بیان مفاهیم و معانی حروف مقطعهٔ قرآنی و توجّه به شکل و حالتِ این حروف، با توجّه به شکل و حالت خمیده، کج و ناراست حرف نون، به کجی ابرو، زلف پُرشکنج و پُرخَم و تاب‌دار، انحنای تیغ و شمشیر، قدوقامت خمیده، قوسی کف دست، هلال ماه، حالت

سجده، خطوط کج و ناراستِ طغرا توجّه دارد و معمولاً، از سورهٔ نون، زلف پُرخَم و شکنج و مُجعّد مراد است. با توجّه نقطهٔ حرفِ ن، از ن و نقطهٔ آن، به خال تعبیر می‌شود. ازطرف دیگر، به معنای ماهی و شکل خمیده مانند آن نیز، توجّه دارد.// با عنایت به شکل و حالت خمیده، کج و ناراست ن و راستی، کشیدگی و ایستایی شکل قلم، از ترکیب ن والقلم، علاوه بر تقابل کجی و راستی، با بیان هنری و ادبی و با ایهام، به ن والقلم قرآنی، تعابیر و کنایات نغزی در ادب پارسی خلق شده است. ن والقلم، کنایه از دنیا است؛ چراکه دوات و قلم، همه از لوازم دنیاست. ن والقلم، اشاره به ابرو و مژه دارد.// ن والقلم، یعنی کمان و تیر است.// ن والقلم، اشاره به خمیدگی در رکوع و سجود دارد.// ن والقلم، اشاره به زلف پُرخَم و پُرشکنج، بر قامت رعنا و ایستادهٔ معشوق دارد.// ن والقلم، کنایه از کمان و زه است.// از ن والقلم، ابرو و بینی را اراده کرده‌است.

همی‌کردم حدیث ابرو و مژگان او هردم — چو طفلان سورهٔ ن و القلم خوانان به مکتب‌ها
(امیرخسرودهلوی،۱۳۴۳: ۲۷)

زلف تو تن را نوشت سورهٔ نون بر ورق — قد تو دل را نهاد لوح الف در بغل
(اوحدی مراغه‌ای، ۱۳۷۵: ۲۵۰)

چو من ماهی کلک آرم به تحریر — تو از ن والقلم می‌پرس تفسیر
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۰۴۷)

چرخ را نشره نون والقلم است از مه نو — کان همه سرخی در باختر آمیخته‌اند
(خاقانی، ۱۳۷۳: ۱۱۸)

چون قلم دار گفت جفت قدم — ور نداری تو نون بوی نه قلم
(سنایی، ۱۳۷۴: ۲۹۲)

قوس قدرت را تویی زه لاجرم — گشت نازل زین سبب ن والقلم
(عطار، ۱۳۷۳: ۱۲۴)

گر چو نونی در رکوع و چون قلم اندر سجود — پس تو چون ن والقلم پیو ند با مایسطرون
(مولوی، ۱۳۶۳: ۷۳۳)

هست ابروی تو آن حرفی که نامش را اله — در کلام کبریا قبل از قلم نون می کند
(نسیمی، ۱۳۷۲: ۱۹۱)

۲--۱۱- یا سین (یی سین) (یس): دو حرف ی، س.// از حروف مقطعهٔ قرآن در آغاز سوره‌ای با این نام.// کنایه از سورهٔ یس (۳۶) و محتویات و حکایات آن.// کنایه از کل قرآن و محتویات و حکایات آن.

الف. از نظرِ تفاسیر دینی و مذهبی[۱۲]: اشاره به اسم اعظم الهی دارد.// از اسامی پیامبر (ص) است.// مفسّران، در معنای آن، سامع الوحی والقرآن الحکیم انک لمن المرسلین علی صراط مستقیم (ای شنوای وحی قرآن کریم، به‌درستی که تو، قطعاً از فرستادگان خدایی که بر راه راست آنی) می‌نویسند.// یاسین، اشاره به یا سید دارد.// یا، حرف ندا، سین، اشاره به سید دارد.// یاسین، اشاره به یا انسان دارد.// یا، حرف ندا، سین، اشاره به انسان دارد.// یاسین، یعنی، ای انسان و منظور، هم حضرت محمّد (ص) و هم، آدمی است.// سین در یاسین، مخفف انیسین، مصغر انسان است.// یاسین از قوارع قرآن است و آنها عبارت‌اند از آیاتی که هرکه آنها را بخواند از شیاطین و انس و جن و دیو مصون می‌ماند.// سورهٔ یاسین، عروس قرآن است.// سورهٔ یاسین، قلب قرآن است.// سورهٔ یاسین، گُل خوشبوی قرآن است.

ب. از نظرِ فضایل دینی و مذهبی: گوش کردن، تلاوت و قرائت این سوره، ثواب دارد و زیاد توصیه شده‌است. خواندن (با لحن خوش)، حفظ کردن، تکرارکردن، نوشتن و دمیدن آن بر روی چیزی و نگه‌داشتن آن، به همراه سوَر الرحمن، الانعام، النجم و طاها، با خود، ثواب فراوان دارد. باعث آرامش، افزایش رزق، شفاعت و آمرزش گناهان، پیداشدن گمشده، افزایش شیر مادر، افزایش حافظه و نورانی‌شدن چهره می‌شود. دافع و رافع شرّ شیاطین، بلا، گرفتاری‌ها، دیوانگی، امراض، چشم‌زخم، نظر بد، حسد، کینه، فشار قبر و وسواسی می‌شود. خواندن یاسین در مساجد و اماکن مذهبی، به‌خصوص در شب جمعه و بر سر اموات، ثواب دوازده مرتبه ختم قرآن را دارد. خواندن آن بر سر فرد در حال احتضار، جان‌دادن او را آسان می‌کند و فرشتگان، برای استغفار او، نازل می‌شوند و در کفن و دفن او شرکت می‌کنند و برای او نماز می‌خوانند و او را از نعمات بهشتی بهره‌مند می‌گردانند. (ن.ک: نورمحمّدی، ۱۳۸۲: ۱۶۹ - ۱۷۸). یاسین مغربی، حرزی است که با سورهٔ یاسین و بعضی ادعیه تدوین شده است و بسیار مؤثر است. (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۳۶۹۵).

ج. از نظرِ ادبی و هنری: برخی از آیات این سوره، براساس اهمیّت کلامی، اعتقادی، بیانی و بلاغی با جلوه‌های هنری اقتباس، درج و تلمیح و... در بیان مصادیق و تأکیدات دینی و مذهبی شعرا و نویسندگان، بیشتر مورد توجّه بوده‌اند.// با ساختاری هنری و ادبی، ضمن بیان مفاهیم و معانی حروف مقطعهٔ قرآنی و توجّه به شکل و حالت این حروف، با ایهام، به شکل و حالت یا، خمیدگی، کجی، افتادگی و واپسینی و با ایهام، به شکل و حالت سین، دندانه‌داری و شکنج و تیزی مدِّ نظر است.// به ایهام از یا، لب و از سین، دندان را اراده کرده است و از مجموع یا و سین، لب و دندان و نیز لب خندان را اراده کرده‌است.// به ایهام و با تشبیه و بیانی هنری از یاسین، روی و رخساره و دهان را اراده کرده‌است.// از باب تشبیه و ازآنجاکه سورهٔ یاسین، عروس قرآن است، زلف پُرشکنج و تاب‌دار را که از ویژگی های زیبای محبوب است، بدان نسبت می‌دهند؛ زلف آشفته و زیبای یاسین. البته در این تشبیه، توجّهی هم به دندانه‌های سین دارد.

سید و صدر روزگار که هست ز آلِ یاسین چو از نبی یاسین
(انوری، ۱۳۷۲: ۳۷۷)

یاسین ز نامت آیتی طاها ز علمت رایتی کشف تو از مه غایتی برداشت مهر دختری
(اوحدی مراغه‌ای، ۱۳۷۵: ۳۷)

صاحب آن‌همه گفتار امروز سائل فاتحه و یاسین است
(اعتصامی، ۱۳۷۱: ۴۵۶)

صورت یاسین بود آن یا و سین در رقمش از همه بالانشین
(جامی، ۱۳۶۸: ۳۶۸)

از چشم بد ایمنی که دارد دندان و لب تو شکل یاسین
(خاقانی، ۱۳۷۳: ۶۵۲)

تو را عز لولاک تمکین بس است ثنای تو طاها و یاسین بس است
(سعدی، ۱۳۶۳: ۶)

این چنین دولتی مرا جویان — من گریزان چو زوبع از یاسین
(سنایی، ۱۳۶۲: ۵۶۴)

سید ما را ز یاسین می طلب — صورتش از معنی طاها بجو
(شاه نعمت‌الله، ۱۳۷۴: ۴۳۰)

طُرّهٔ مشکین عنبرپاش از یاسین چنند — حلقهٔ روی بهشت آساش از طاها زنند
(عراقی، ۱۳۷۳: ۵۱)

به خال طُرفه نون و به چشم شاهد صاد — به زلف پُر خَم یاسین و طُرّهٔ طاها
(عطار، ۱۳۶۶: ۷۲۹)

شمس تبریزی که فخر اولیاست — سین د ندان هاش یاسین من است
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲۰۰)

از علم پاک جانش وز زهد دل ولیکن — بر زر نوشته یکسر بر طیلسانش یاسین
(ناصرخسرو، ۱۳۷۳: ۴۱۱)

اوراد ساکنان سماوات روز و شب — در مدح جد و باب تو یاسین و هل اتی
(نسیمی، ۱۳۷۲: ۳۰۴)

۲-۲- ترکیباتِ دینی و ادبی و هنریِ حروفِ مقطعهٔ قرآنی

۲-۲-۱- آل (طاها، یاسین): چون طاها و یاسین در بسیاری از تفاسیر، خود پیامبر(ص) هستند، ترکیب‌ها، کنایه از خاندان و امت پیامبر (ص) و مسلمانان است. (ن.ک: یاسین و طاها)

سید و صدر روزگار که هست — ز آلِ یاسین چو از نبی یاسین
(انوری، ۱۳۷۲: ۳۷۷)

چون فکندی آتش کین در حریم آلِ یاسین — زآه آتش‌بارشان چون شد که خاکستر نگشتی
(بهار، ۱۳۶۸: ۱۴۸)

بندگی کن آلِ یاسین را به جان تا روز حشر — همچو بی‌دینان نباید روی اصفر داشتن
(سنایی، ۱۳۶۲: ۴۷۱)

یادگار نعمت‌الله قره‌العین رسول نور طا ها آلِ یاسین سایه سلطان من
(شاه نعمت‌الله، ۱۳۷۴: ۴۱۰)

اگر از جام او نوشی نقی بین مبین خود دشمنان آل یاسین
(عطار، ۱۳۴۵: ۲۵۱)

با شریف آن کرد مرد ملتجی که کند با آل یاسین خارجی
(مولوی، ۱۳۷۲: ج ۲، ب ۲۲۰۳)

یاری ندهد تو را بر این دیو جز طاعت و حب آلِ یاسین
(ناصرخسرو، ۱۳۷۳: ۳۵۹)

خداوندا رسان جان را به جانان از آن راهی که رفتند آل یاسین
(نسیمی، ۱۳۷۲: ۲۶۳)

- خداتان خیر دهاد ای آل یاسین ای ستارگان حقیقت و ای رایات هدایت. (شیخ بهایی، ۱۳۷۴: ۱۸۴)

۲-۲-۲- النجم و یاسین خواندن گدا: چون گدایان برای گدایی و درخواست کمک مالی، برای ایجاد ترحم و شفقت و برانگیختن احساسات عاطفی، دینی و مذهبی، سورهٔ یاسین و النجم و... ادعیه و اوراد را در اماکن دینی، مذهبی، قبرستان‌ها، کوچه‌ها و سرِ گذرها می خواندند و تکرار می‌کردند و سروصدای زیادی ایجاد می‌کردند، ترکیب، کنایه از سروصدا و ازدحام و شلوغی زیاد است. (ر.ک: یاسین)

از همه بدتر سروصدای گداهاست کاین یک والنجم خواند آن یک یاسین
(بهار، ۱۳۶۸: ۵۱۰)

۲-۲-۳- انار یاسین: (ر.ک: سورهٔ یاسین به نار خواندن)

سیب غبغب اگر به دست افتد بهتر از صد انار یاسین است
(صائب، ۱۳۶۸: ۱۰۸۳)

۲-۲-٤- به لب، یاسین خواندن و از کینه، جمله تن، چون سین بودن: به ایهام، از یا، لب و از سین، دندان را اراده کرده است و از مجموع یا و سین، لب و دندان و نیز لبی خندان را اراده کرده‌است. در ترکیب به لب یاسین‌خواندن، ضمن خواندن یاسین، به شکل

لب و دندان که خنده را نیز ابراز می کند، توجّه دارد. باتوجّه به اینکه دندانه‌های ارّه مانند سین، نشانهٔ حالت عصبانیت و ناراحتی و خشم است و دندان نشان‌دادن و دندان تیزکردن و دندان برروی‌هم کشیدن، نشانهٔ کینه است، ترکیب به لب یاسین‌خواندن و از کینه، جمله تن چون سین‌بودن، به کنایه، یعنی در حین خنده و تبسم ظاهری، دلی پُرازکینه داشتن. (ن.ک: یاسین)

به لب، یاسین همی‌خوانی ولیکن ز کینه، جمله تن دندان چو سینی
(مولوی، ۱۳۶۳: ۹۸۷)

۲-۲-۵- به یاسین افتادن: به کنایه، به حال احتضار و مرگ رسیدن. دشوارشدن کار و ازچاره‌گذشتن آن؛ بدان جهت که سورهٔ یاسین را بر پایهٔ سنت و رسم پیامبر (ص)، بر سر محتضر می‌خوانده‌اند. (ر.ک: یاسین)

رنجور شقاوت چو بیفتاد به یاسین لاحول بود چاره و انگشت گز یدن
(همان: ۷۱۱)

۲-۳-٦- زلف پُرخم یاسین: از باب تشبیه و ازآنجاکه سورهٔ یاسین، عروس قرآن است، زلف پُرشکنج و تاب‌دار را که از ویژگی های زیبای محبوب است، بدان نسبت می‌دهند. زلف آشفته و زیبای یاسین. (ر.ک: یاسین)

به خال طُرفهٔ نون و به چشم شاهد صاد به زلفِ پُرخَمِ یاسین و طُرّهٔ طاها
(عطار،۱۳۶۶: ۴۸)

۲-۲-۷- سورهٔ یاسین به نار خواندن: اناری که در نوروز، چهل بار سورهٔ یاسین تلاوت کنند وبر آن بدمند و گویند هرکه آن را بی مشارکت غیری بخورد، تمام سال از امراض جسمانی درامان باشد. (رامپوری، ۱۳۶۳: ۸۵) کنایه از دعاکردن، چاره‌اندیشیدن، رفع بلاکردن، حاجت‌خواستن، از دست امراض روحی و روانی، رهایی‌یافتن و آرامش پیداکردن. و نیز به ایهام، به انار پستان محبوب و معشوق که از محسنات محبوب به‌شمارمی رود و مایهٔ آرامش عاشق است، اشاره دارد. (ن.ک: انار یاسین)

سورهٔ یاسین چه می‌خوانید چل نوبت به نار نارپستانی به دست آرید و صد عشرت کنید
(صائب، ۱۳۶۸: ۱۳۶۰)

۲-۲-۸- صاد، نون: دو حرف ص، ن.// از نون، سورهٔ نون و از صاد، سورهٔ صاد را اراده کرده‌است.// با ایهام، به شکل و حالت شبیه به چشم حرف ص و خمیدگی و کمانی و انحنای حرف ن توجّه دارد و از ص، چشم و از ن، ابرو را اراده کرده است.// از ترکیب دو حرف صاد و نون، به ایهام، لفظ و کلمهٔ نص نیز، مدِّ نظر شاعر بوده‌است. (ن.ک: ص و ن)

به زیر آن دو نون طُرفه دو صادش نوشته کلک صنع اوستادش
(جامی، ۱۳۶۸: ۶۰۱)

دو چشم و ابروی او صاد و نون بود دلیلش نص قاطع نی که نون بود
(عطار، ۱۳۸۹: ۶۸)

۲-۲-۹- طا و سین، بی‌زحمت طاس‌دادن: این بیت عطار، در خصوص مور سلیمان است. طاس یا طاس لغزنده، سوراخ قیف‌مانند مورچه‌خوار است و مورچه‌خوار، برای شکار مور، آن را ایجادمی‌کند و در اثر سقوط مور در آن، مور باید رنج و زحمت زیادی متحمل بشود تا نجات یابد. خلعت عبّاس هم اشاره به لباس سیاه عبّاسیان دارد که هم‌رنگ مور است و طاسین نیز حروف مقطعهٔ آغازین سورهٔ نمل است. ترکیب طاسین، بی‌زحمت طاس‌دادن ظاهراً، اشاره به این دارد که خداوند، بدون رنج و مشقت و ریاضت، سوره‌ای از سوَر قرآن کریم را، به نام او، یعنی مور کرده‌است. (ن.ک: عطار، ۱۳۷۰: ۲۶۴-۲۶۵) (ن.ک: طاسین)

خلعت اولاد عباسش بداد طا و سین بی‌زحمت طاسش بداد
(عطار، ۱۳۷۰: ۲)

۲-۲-۱۰- ماه طاها: ط، به حساب جُمّل نه و ه، پنج است و مجموع آنها، چهارده می‌شود و مقصود از آن، چهارده کامل است. این چهارده، علاوه بر صفت ماه بودن، اشاره‌ای هم به ماه طه در ترکیب کنایی و بلاغی دارد. به شکل گرد، مدوَّر و خمیدهٔ حرف ط و ه نیز توجّه دارد. (ن.ک: طاها)

کرده بر چرخ حق به نور یقین طا و ها ماه چارده‌اش در دین
(سنایی،۱۳۷۴: ۲۳۵)

ماه ملّت را تمامی داده از مهر نبی مجلس ما را منیر از ماه طاها کرده‌ای
(منصورحلاج، ۱۳۶۹: ۱۶۷)

۲-۲-۱۱- نون والقلم شدن کمان و تیر: به کنایه، یعنی زه‌شدن کمان، آماده‌شدن کمان برای تیراندازی، تیر درکمان قرارگرفتن. از نون، خمیدگی کمان و از قلم، راستی تیر را اراده کرده‌است. (ن.ک: ن)

چون کمان و تیر شد نون و القلم نشره فتح این وآن خواهد نمود
(خاقانی، ۱۳۷۳: ۴۷۹)

۲-۲-۱۲- یاسین‌خواندن: ازآنجاکه خواندن، حفظ و تکرارکردن و حتّی گوش‌کردن سورهٔ یاسین، ثواب و پاداش فراوان دارد و نیز باعث آرامش می‌شود و در دفع شرّ و بلا و رهایی از گرفتاری‌ها و درامان‌بودن از شرّ شیاطین، جن، انس، دیوانگی، امراض، چشم‌زخم، نظر بد، حسد، کینه و... اثربخش است، ترکیب، کنایه از قرائت سورهٔ یاسین و توسل جستن به آن و درنتیجه، رسیدن به آرامش روحی و روانی و رهایی‌یافتن از بلا و مشکلات وگرفتاری‌هاست. (ن.ک: یاسین)

آن زمان که دیو می‌شد راه زن آن زمان بایست یاسین خواندن
(مولوی، ۱۳۷۲: ج ۶، ب ۵۴۰)

گویند بخوان یاسین تا عشق شود تسکین جانی که به لب آمد چه سود ز یاسینی
(مولوی، ۱۳۶۳: ۹۶۹)

۲-۲-۱۳- یاسین و الانعام خواندن: خواندن سوره‌های یاسین والانعام، در دفع بلا و رهایی از گرفتاری‌ها و درامان‌بودن از شر شیاطین، اثربخش است. کنایه از رفع بلا و گرفتاری است. (ن.ک: یاسین)

چون بخورد آن گندم اندر فخ بماند چند او یاسین و الانعام خواند
(مولوی، ۱۳۷۲: ج ۶، ب ۵۳۳)

۳- نتیجه‌گیری

با بررسی دامنهٔ کاربرد دینی، هنری و ادب حروف مقطعهٔ قرآنی در پهنهٔ ادب پارسی، نتایج زیر به دست آمد:

۱- باتوجّه به اهمّیّت کلامی، اعتقادی، بیانی و بلاغی این حروف مقطعه، برخی از این حروف مقطعه و آیات مربوط به این سوَر، با جلوه‌های هنری اقتباس، درج و تلمیح و... در بیان مصادیق و تأکیدات دینی و مذهبی شعرا و نویسندگان، بیشتر مورد عنایت بوده‌اند.

۲- توجّه و پرداختن به فضایل دینی، مذهبی و ارزش های اعتقادی این سوَر، یکی از مهم‌ترین کاربردهای دینی و مذهبی حروف مقطعه و سوَر مربوط به آن، در ادب پارسی به‌شمارمی‌رود.

۳- مفاهیم، محتوا، حکایات، آموزه‌های دینی و مذهبی این سوَر، به‌عنوان سوَر مورد توجّه بیشتر مفسّران دینی و مذهبی، در اکثر آثار شعرا و نویسندگان، در بیان و القای تعالیم و آموزه‌های دینی و مذهبی، جایگاه خاصّی دارد.

۴- اکثر شعرا و نویسندگان، با عنایت به شکل، حالت و ویژگی حروف الفبای پارسی و با تکیه بر ارزش هایی دینی و اجتماعی، و شکل و حالت حروف مقطعهٔ قرآنی، دست به مضمون آفرینی های بکری زده‌اند و با خلق ترکیبات، تعابیر و تصاویر نغز، از این علائم ظاهری حروف، به نحو مطلوب، بهره برده‌اند و با افزودن چاشنی ایهام، جناس و دیگر آرایه‌های ظریف ادبی، به تصاویر، مضامین، تعابیر و ترکیبات برساخته از حروف رمزآلود مقطعهٔ قرآنی و حروف الفبای پارسی، زیبایی ادبی و هنری آن را، بیشتر جلوه داده‌اند.

۵- از میان حروف مقطعهٔ قرآنی، یاسین، بیشتر از دیگر حروف، مورد توجّه بوده‌است و مولوی و سنایی ازجمله شعرایی هستند که بیش از دیگران، از یاسین در مضامین، تعابیر و ترکیبات دینی و ادبی بهره جسته‌اند. حروف مقطعهٔ طاها و نون از دیگر حروف مورد توجّه شعرا و نویسندگان، بعد از یاسین است. در این میان، خاقانی، عطار، سنایی، جامی و شاه نعمت‌الله ولی، به ترتیب، بیشتر به این حروف توجّه داشته‌اند. حروف مقطعهٔ حامیم و الف لام میم از دیگر حروفی است که بعد از حروف ذکرشدهٔ بالا، مورد توجّه شاعران و

نویسندگان ادب پارسی قرارگرفته‌است. مولوی و جامی به حامیم، بیشتر از دیگران پرداخته‌اند و نسیمی و مؤلف قابوسنامه نیز، به الف لام میم، بیشتر از دیگران توجّه داشته‌اند. ق، بعد از حروف مقطعهٔ بالا، در ردیف پُرکاربردترین حروف مقطعه، به‌حساب می‌آید و عطار، بیش از دیگران، بدان توجّه داشته‌است. حروف مقطعهٔ دیگری چون صاد، طاسین، طاسین میم، الف لام را کاف‌ها یا عین صاد، علاوه بر اینکهکمتر در ادبیّات پارسی، بازتاب داشته‌اند و تعداد آن از انگشتان دست هم فراتر نمی‌رود، به ترتیب، بیشترین کاربرد را در ادب پارسی داشته‌اند.

۶- درکل، در بین شعرا و نویسندگانی که در این خصوص، مورد بررسی قرارگرفتند، مولوی، عطار، خاقانی، جامی، سنایی، نسیمی، شاه نعمت‌الله ولی، ناصرخسرو و...، به ترتیب، ازجمله شاعرانی هستند که از حروف مقطعه، با تکیه بر ارزش‌های دینی و مذهبی، در خلق مضامین و تعابیر ادبی و دینی، بهرهٔ فراوان برده‌اند.

یادداشت‌ها

۱. علت تعدّد تفاسیر مورد استناد در ارائهٔ مطالب ذیل، برای جلوگیری از تشتّت و آشفتگی ارجاعات پی‌درپی، از آوردن نام تک‌تک تفاسیر، در این بخش، خودداری و به ذکر نام تفاسیر مورد ارجاع، در منابع آخر مقاله، بسنده کرده‌ایم.

۱-۱۲. مطالب این بندها، از تفاسیر متعدّد برگرفته شده‌است که در فهرست منابع، به نام همهٔ آنها اشاره کرده‌ایم.

فهرست منابع

-کتاب‌ها

۱- قرآن کریم.

۲- امیرخسرو دهلوی، محمود. (۱۳۴۳). **دیوان امیرخسرو دهلوی.** تصحیح سعید نفیسی. تهران: جاویدان.

۳- انوری، اوحدالدین. (۱۳۷۲). **دیوان انوری.** به اهتمام محمّدتقی مدرس رضوی (دوجلد). چاپ چهارم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۴- اوحدی مراغه‌ای، رکن‌الدین. (۱۳۷۵). **دیوان اوحدی مراغه‌ای.** به کوشش سعید نفیسی. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

۵- اعتصامی، پروین. (۱۳۷۱). **دیوان پروین اعتصامی.** به کوشش بدرالدین یغمایی. تهران: آرمان.

۶- بنت الشاطی، عایشه عبدالرحمن. (۱۳۸۲). **اعجاز بیانی قرآن.** ترجمهٔ حسین صاعدی. تهران: علمی و فرهنگی.

۷- بهار، محمّدتقی. (۱۳۶۸). **دیوان ملک‌الشعرای بهار.** به کوشش مهرداد بهار. چاپ پنجم. تهران: توس.

۸- جامی، عبدالرحمن. (۱۳۴۱). **دیوان کامل جامی.** تصحیح هاشم رضی. تهران: پیروز.

۹- _____. (۱۳۶۸). **مثنوی هفت‌اورنگ.** تصحیح مرتضی مدرس گیلانی. چاپ پنجم. تهران: سعدی.

۱۰- حافظ شیرازی، شمس‌الدین. (۱۳۶۲). **دیوان حافظ.** به تصحیح پرویز ناتل خانلری. چاپ دوم. تهران: خوارزمی.

۱۱- حسین بن منصور حلاج، (۱۳۶۹). **دیوان منصور حلاج.** چاپ پنجم. تهران: سنایی.

۱۲- خاقانی شروانی، افضل‌الدین. (۱۳۷۳). **دیوان خاقانی.** تصحیح ضیاءالدین سجادی. چاپ چهارم. تهران: زوار.

۱۳- خواجوی کرمانی، کمال‌الدین. (۱۳۷۴). **دیوان کامل خواجوی کرمانی.** به کوشش سعید قانعی. تهران: بهزاد.

۱۴- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). **لغتنامه.** زیر نظر محمّد معین و جعفر شهیدی. تهران: مؤسسه لغت-نامهٔ دهخدا و دانشگاه تهران.

۱۵- رامپوری، شرف‌الدین. (۱۳۶۳). **فرهنگ غیاث اللغات.** به کوشش منصور ثروت. تهران: امیرکبیر.

۱۶- زمخشری، محمّدبن عمر. (۱۳۸۹). **الکشاف عن حقایق التنزیل و عیون الاقاویل فی وجوه التاویل.** ترجمهٔ مسعود انصاری. تهران: ققنوس.

۱۷- سعدی، مشرف‌الدین. (۱۳۶۳). **کلیّات سعدی.** به اهتمام محمّدعلی فروغی. تهران: محمّد.

۱۸- سنایی، مجدودبن آدم. (۱۳۷۴). **حدیقه‌الحقیقه و شریعه الطریقه.** تصحیح محمّدتقی مدرس رضوی. چاپ چهارم. تهران: دانشگاه تهران.

۱۹- _____. (۱۳۶۲). **دیوان حکیم سنایی.** به اهتمام محمّدتقی مدرس رضوی. چاپ سوم. تهران: کتابخانهٔ سنایی.

۲۰- سیوطی، جلال‌الدین. (۱۳۶۳). **الاتقان فی علوم القرآن** (دو جلد). به تصحیح محمّدابوالفضل ابراهیم. تهران: امیرکبیر.

۲۱- شاه نعمت‌الله ولی کرمانی. (۱۳۷۴). **دیوان شاه نعمت‌الله ولی کرمانی.** با مقدمهٔ سعید نفیسی. چاپ اوّل. تهران: نشر نخستین.

۲۲- شیخ بهایی، محمّدبن حسین. (۱۳۷۴). **متن کامل کشکول شیخ بهایی.** به کوشش بهمن رازانی. چاپ دوازدهم. تهران: زرین.

۲۳- صائب، میرزا محمّدعلی. (۱۳۶۸). **دیوان صائب تبریزی** (شش جلد). به کوشش محمّد قهرمان. چاپ دوم. تهران: علمی و فرهنگی.

۲۴- طباطبایی، محمّدحسن. (۱۳۷۴). **المیزان فی تفسیرالقرآن** (۲۰جلد). قم: جامعهٔ مدرسین حوزهٔ علمیهٔ قم.

۲۵- طبرسی، فضل بن حسن. (۱۳۷۲). **مجمع‌البیان فی تفسیرالقرآن.** تهران: ناصرخسرو.

۲۶- عراقی، فخرالدین. (۱۳۷۳). **دیوان فخرالدین عراقی.** به اهتمام سعید نفیسی. چاپ هفتم. تهران: جاویدان.

۲۷- عطار، فریدالدین. (۱۳۸۹). **الهی‌نامه.** به کوشش حمیدرضا مجدآبادی. تهران: نشر پروان.

۲۸- _____. (۱۳۷۱). **جوهرالذات** (دوجلد). تهران: اشراقیه.

۲۹- _____.(۱۳۶۶). **دیوان عطار نیشابوری.** به اهتمام وتصحیح تقی تفضلی. چاپ چهارم. تهران: علمی و فرهنگی.

۳۰- _____. (۱۳۷۳). **مصیبت‌نامه.** به تصحیح نورانی وصال. چاپ چهارم. تهران: زوار.

۳۱- _____. (۱۳۴۵). **مظهرالعجایب.** تصحیح احمد خوشنویس.. تهران: سنایی.

۳۲- _____. (۱۳۷۰). **منطق‌الطیر.** تصحیح صادق گوهرین. چاپ هفتم. تهران: علمی و فرهنگی.

۳۳- عنصرالمعالی، کیکاووس بن وشمگیر. (۱۳۷۵). **قابوسنامه.** به تصحیح غلامحسین یوسفی. چاپ هشتم. تهران: علمی و فرهنگی.

۳۴- قرائتی، محسن. (۱۳۸۳). **تفسیر نور** (دوازده جلد). چاپ یازدهم. تهران: مرکز فرهنگی درس‌هایی از قرآن.

۳۵- قُرطبی، محمّدبن احمد. (۱۳۶۴). **الجامع الاحکام القرآن** (بیست‌جلد). تهران: ناصر خسرو.

۳۶- مکارم شیرازی، ناصر و همکاران. (۱۳۸۱). **تفسیر نمونه** (۲۸ جلد).چاپ۴۲. تهران: دارالکتب اسلامیه.

۳۷- مولوی، جلال‌الدین محمّد. (۱۳۷۸). **فیه مافیه.** تصحیح حسین حیدرخانی. چاپ دوم. تهران: سنایی.

۳۸- _____. (۱۳۶۳). **کلیّات شمس تبریزی.** تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. چاپ دوازدهم. تهران: امیرکبیر.

۳۹- _____. (۱۳۷۲). **مثنوی معنوی.** تصحیح رینولد نیکلسون. چاپ دوم. تهران: مولی.

۴۰- ناصرخسرو قبادیانی، ابومعین. (۱۳۷۳). **دیوان ناصرخسرو قبادیانی.** به اهتمام سیدحسن تقی‌زاده. تهران: نگاه.

۴۱- نسیمی، عمادالدین. (۱۳۷۲). **دیوان نسیمی.** به کوشش یدالله جلالی پندری. تهران: نی.

۴۲- نورمحمّدی، محمّدحسین. (۱۳۸۲). **فضایل قرآن.** چاپ سوم. قم: جامعه القرآن الکریم.

- مقاله

۱- لطفی، سیّدمهدی. (۱۳۹۱). «حوزهٔ معنایی حروف مقطعه در قرآن کریم». **فصلنامهٔ مطالعات قرآن و حدیث**، شمارهٔ ۱، ۱۱۳ – ۱۳۳.

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهید باهنـــر کرمـــــان
سال ۱۰ ، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

کاوشی در تطابق آرای کلامی شمس تبریزی و محمّد غزّالی

(علمی- پژوهشی)

محمّد خدادادی*[۱]
فاطمه محمّدی عسکرآبادی[۲]

چکیده

در مباحث کلامی معمولاً مواردی که در آن دیدگاه یک متکلّم با یک عارف شناخته‌شده و صاحب‌نظر کاملاً مطابقت داشته باشد، تقریباً بسیار اندک است. در این میان، شباهت‌های چشمگیری میان آرای کلامی شمس تبریزی و امام محمّد غزّالی دیده می‌شود که تا کنون از دید محققان پنهان مانده و به آن پرداخته نشده‌است. در این پژوهش دیدگاه‌های کلامی آنها را احصا نموده و سپس به بررسی میزان تطابق این دیدگاه‌ها پرداخته‌ایم. از جمله یافته‌های این نوشتار، آشکارشدن میزان تطابق اندیشه‌های شمس و غزّالی در حوزهٔ «ایمان» است. به طوری که هر دو ایمان قلبی را بسی والاتر از ایمان زبانی ذکر کرده و در مرحلهٔ بالاتر، اساساً ایمان را تصدیق قلبی دانسته‌اند. علاوه بر آن، به اعتقاد هر دو آنها، رابطه‌ای مستقیم بین ایمان و معجزه وجود ندارد؛ بلکه ایمان حقیقی را منوط به داشتن معیارهای خاصّی می‌دانند. در مبحث «جبر و اختیار» نیز شمس و غزّالی به‌صورتی گسترده، ادلّهٔ جبرگرایان و اختیارگرایان مطلق را مورد نقد قرار داده‌اند و در پی عرضهٔ راهی میانه، برای برپاسازی شالودهٔ نظام فکری خود هستند؛ علاوه بر این، هر دوی این متفکّران در مبحث «حدوث و قدم» ذات و صفات الهی، قائل به بینونیّت ذاتی میان ذات و صفات الهی نیستند. در مورد «رؤیت» حق‌تعالی نیز هر دو ایشان، در پی اثبات این مدعا هستند که رؤیت الهی، مستلزم قبول تجسیم و پذیرش کمیّت و مقدار برای ذات اقدس اله نیست.

واژه‌های کلیدی: ادبیّات عرفانی، علم کلام، شمس تبریزی، امام محمّد غزّالی.

---

[۱] - استادیار بخش زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه یزد (نویسندهٔ مسئول): khodadadi@yazd.ac.ir
[۲] - دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد. Mohamadi_f58@yahoo.com
تاریخ دریافت:۱۳۹۴/۳/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۹/۲۶

۱- مقدمه

دو تن از شخصیت‌های برجسته و اندیشمند فرهنگ و تمدن اسلامی، امام محمّد غزّالی و شمس تبریزی هستند که هریک در جایگاه خود، به‌عنوان متکلّم و عارف از اعتبار ویژه‌ای برخودارند.

غزّالی در حوزه‌های مختلف تفکّر، صاحب نظریّات متقن و قابل توجّهی است و آثار فراوانی از او به جای مانده‌است. از این میان، تفکّرات کلامی او دارای جایگاه خاص و ویژه‌ای است؛ چراکه توانسته‌است با درنظرگرفتن جنبه‌های مختلف علم کلام و آبشخورهای اصلی آن، یعنی قرآن و حدیث، نظریّاتی محکم و ارزشمند در ابواب مختلف کلامی عرضه کند که به وسیلهٔ آنها، پاسخ بسیاری از شبهات داده‌شده‌است.

شمس‌الدّین محمّد تبریزی (۵۸۲ ؟ - ۶۴۵ ؟ هـ.ق) نیز یکی دیگر از شخصیت‌های پُرآوازه و البتّه رازآمیز فرهنگ و تمدّن اسلامی است که با تحوّل عمیقی که در آراء و عقاید مولانا جلال‌الدّین محمّد، مشهور به مولوی (۶۰۴ -۶۷۲ هـ.ق)، به وجود آورد، شهرهٔ خاص و عام است. سخنان گوناگون و گاه ضدّ و نقیض در مورد شخصیّت شمس تبریزی بسیار است:

> خوشبختانه، «مطالعهٔ *مقالات شمس*، موجب دور ریختن افسانه‌هایی می‌شود که از این مرد ساخته‌اند. نوشته‌های شمس آشکار می‌سازد که او *در مباحث فلسفی و کلامی روزگار خود تبحّر داشته*، امّا اغلب بر باورهای مرسوم جامعهٔ خود خرده می‌گرفته است. *مقالات شمس* نشان می‌دهد که شمس، خطیبی بوده خوش بیان و نیّات خود را به زبان فارسی، به صورت ساده و بسیار دل‌انگیز بیان می‌کرده است.» (دین لوئیس، ۱۳۸۶: ۱۸۱)

بنابراین، بهترین ملاک برای شناخت افکار و عقاید و زندگی شمس تبریزی، همان کتاب مقالات شمس است که مجموعه‌ای از منقولات پراکندهٔ اوست که به‌صورت شفاهی در میان مریدان بیان می‌کرده‌است.

علم کلام، از جملهٔ مهم‌ترین علوم اسلامی است که در تاریخ تمدّن اسلامی، دانشمندان، فیلسوفان، فقیهان و عارفان بزرگی را به خود مشغول داشته‌است. فلاسفه، متکلّمان و عارفان

دربارهٔ مباحث کلامی چون ایمان، جبر و اختیار، حدوث و قدم و امثال آن،دارای دیدگاه‌های متفاوت‌اند؛ به‌طوری‌که کمتر موردی می‌توان یافت که در آن تطابق کامل میان دیدگاه‌های یک فیلسوف و یک متکلّم یا یک متکلّم و یک عارف بزرگ وجود داشته‌باشد. در این میان، مطابقت چشمگیر و قابل‌توجّهی میان اندیشه‌های کلامی شمس تبریزی، عارف بزرگ قرن هفتم، و امام محمّد غزّالی، متکلّم مشهور قرن پنجم هجری، دیده‌می‌شود. شمس و غزّالی، هریک در حوزهٔ خود، از کمال شهرت و اعتبار برخوردارند و اینکه دیدگاه‌های این دو عارف و متکلّم کاملاً با هم مطابقت داشته‌باشد، موضوعی است که درخور توجه و تأمّل ویژه است و همین امر، میزان اهمیّت و ضرورت بررسی تطبیقی آرای کلامی این دو اندیشمند بزرگ را دوچندان می‌کند.

در این پژوهش به بررسی میزان تطابق آرای کلامی شمس تبریزی و امام محمّد غزّالی پرداخته‌می‌شود. برای این منظور، سه نکتهٔ اصلی مورد توجّه قرارگرفته‌است؛ اوّل: میزان آشنایی شمس با غزّالی و خانواده، آثار و افکار آنان و همسویی اندیشهٔ او با ایشان؛ دوم: مشخص‌شدن وسعت اطلاعات کلامی شمس تبریزی که از آشنایی او با کتاب‌های متکلّمان برجسته و مباحثات او با متکلّمان زمان روشن می‌شود و سرانجام، هم‌آوایی شمس در رئوس اندیشه‌های کلامی با امام محمّد غزّالی که نشان‌دهندهٔ اهمیّت و درستی اندیشه‌های غزّالی، از دیدگاه عارف بزرگی چون شمس تبریزی است. دغدغهٔ اصلی این پژوهش، بررسی میزان تطابق آرای کلامی شمس و غزّالی و یافتن علّت‌های احتمالی این موضوع است.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

اگرچه تحقیقاتی در مورد اندیشه‌های کلامی امام محمّد غزّالی انجام گرفته، تاکنون کسی به بررسی اندیشه‌های کلامی شمس تبریزی و مقایسهٔ آنها با آرای کلامی غزّالی نپرداخته‌است. این در حالی است که برخی از پژوهشگران، در آثار خود به این خلأ پژوهشی اشاره کرده‌اند. چنان‌که محقّقان بزرگ ایرانی، همچون بدیع‌الزمان فروزانفر و محمّدعلی موحّد (ن.ک: موحد، ۱۳۸۵: ۱۸-۲۰ و فروزانفر، ۱۳۸۷: ۱۴۰) و محقّقان شرق‌شناس غربی، همچون ویلیام چیتیک و فرانکلین دین لویس(چیتیک، ۱۳۸۸: ۴۱ و دین لوئیس، ۱۳۸۶:

۱۸۱)، به اهمیت مباحث کلامی در مقالات شمس اذعان داشته‌اند؛ امّا به این موضوع در آثار خود نپرداخته‌اند و تنها ضرورت و اهمیّت پرداختن به آنها را یادآور شده‌اند. پژوهش حاضر، در حقیقت، نخستین اثری است که به بررسی تطبیقی آرای کلامی شمس تبریزی و امام محمّد غزّالی می‌پردازد.

۲- علم کلام و دیدگاه شمس و غزّالی دربارهٔ آن

علم کلام یا اصول دین یا «فقه اکبر» (تهانوی، ۱۸۶۲، ج۱: ۸۷)، در واقع «علمی است که آدمیان با استفاده از آن، بر اثبات عقاید دینی خود، با ارائهٔ حجّت‌ها و دفع شبهات اقتدار می‌یابند.» (ایجی، ۱۹۹۷، ج۱: ۳۱) به عبارت دیگر، علم کلام «علمی است که از ذات و صفات و احوالِ ممکنات از مبدأ تا معاد، براساس قانون اسلام بحث می‌کند» (جرجانی، ۱۴۰۵: ۲۳۷) و «عبارت از علم آگاهی بر اعتقادات اصولی دین، از طریق ادلّهٔ عقلی است.» (راغب پاشا، ۱۳۸۲: ۲۰) همچنین، آن را از زمرهٔ پرفایده‌ترین و شریف‌ترین علوم دینی دانسته‌اند. (ن.ک: تفتازانی، ۱۳۷۶: ۹ و بدوی، ۱۳۷۴: ج۱: ۲۲)

امام محمّد غزّالی، آموختن علم کلام را واجب کفایی دانسته و معتقد است که در هر شهر و ولایتی باید کسی به آن علم اشتغال ورزد و دل‌های مسلمین را از شک و شبهه پاک کند تا مردم آن شهر و ولایت، به واسطهٔ وجود شبهات، از دین خارج نشوند. (ن.ک: غزّالی، ۱۳۸۲: ۹-۱۰) غزّالی معتقد است که متکلّمی که بر مسیر صلاح باشد، حکم نگاهبانی را دارد که کاروانی را به سوی حج هدایت می‌کند و می‌گوید:

> «پس، باید متکلّم حدّ خویش از دین بداند که منزلت او در دین، منزلت نگاهبان است در راه حج. پس، اگر نگاهبانی اقتصار نماید، از حاجّ نبود و متکلّم اگر بر مناظره و مدافعه اقتصار نماید و سالک راه آخرت نشود و به تعهّد دل و اصلاح آن مشغول نگردد، اصلاً از علمای دین نباشد.» (همان، ۱۳۵۹، ج۱: ۶۵)

شمس تبریزی نیز کلام را در زمرهٔ علوم مشکل و با اهمیّت دانسته و معتقد است که: «این سهل‌ترین علوم، علم استنجاست و توابع فقه؛ از آن مشکل‌تر، اصول فقه؛ از آن مشکل‌تر، اصول کلام؛ از آن مشکل‌تر، علم فلسفه و الهی که می‌گویند با انبیا پنجه می‌زند.» (شمس

تبریزی، ۱۳۸۵، ج۲: ۱۱۳) پیداست که شمس، علم کلام را پس از فلسفه و الهیّات، از مشکل‌ترین و مهم‌ترین علوم دانسته‌است.

با مشخص شدن دیدگاه‌های کلّی شمس و غزّالی دربارهٔ علم کلام، حال به بررسی میزان انطباق دیدگاه‌های کلامی ایشان می‌پردازیم.

۳- بررسی تطبیقی آرای کلامی شمس و غزّالی

۳-۱- ایمان

ایمان به خداوند، از جمله مباحثی است که متکلّمان و عرفا به بحث پیرامون آن پرداخته‌اند و معانی مختلفی برای آن ذکر می‌کنند. ایمان را در لغت به معنای «تصدیق» دانسته‌اند. (ن.ک: تهاونی، ۱۳۴۶، ج۱: ۹۴)؛ امّا در اصطلاح شرعی، در تعریف آن اختلاف است. اشاعره معتقدند که «ایمان در شرع، عبارت است از تصدیق به آنچه از خداوند به پیامبر (ص) آمد و اقرار به آن.» (نسفی، ۱۳۳۳: ۳۱) حنابله معتقدند که «ایمان، اقرار و شهادت‌دادن به زبان است و عمل به ارکان و پذیرفتن مخلصانهٔ آن در دل است و این ایمان، با فرمانبرداری افزون می‌گردد و با نافرمانی کاهش می‌یابد.» (مقدسی، ۱۲۸۲: ۱۶) این نظر حنابله، برخلاف نظر اشاعره است که ایمان را امری ثابت و به دور از ازدیاد و نقصان می‌دانند. (ن.ک: نسفی، ۱۳۳۳: ۳۱) شیعهٔ اثناعشریه، اصول ایمان را سه چیز می‌داند: «تصدیق به وحدانیّت ذات خداوند متعال و عدل در افعال او و تصدیق به نبوّت انبیاء و پس از آنان، اعتقاد به امامت ائمهٔ معصومین علیهم‌السلام.» (عاملی شهید ثانی، ۱۴۰۹: ۵۴) علاوه بر این، امامیّه معتقدند که ایمان، دارای مراتبی است و هرکس با توجّه به ظرفیّت وجودی خود، به درجه‌ای از ایمان دست‌می‌یابد. (ن.ک: طوسی، ۱۳۳۵: ۱۲-۱۳)

عرفای مسلمان نیز به نوبهٔ خود، تعاریف گوناگونی از ایمان عرضه کرده‌اند که در این مجال پرداختن به آنها ممکن نیست. (ر.ک: هجویری، ۱۳۵۸: ۳۶۸؛ مستملی بخاری، ۱۳۶۵، ج۲: ۱۳۶۵؛ همدانی، ۱۳۷۰: ۶۶؛ عطّار، ۱۳۷۰: ۳۷۰ و ۵۷۸) در این میان، ابوحامد غزّالی و شمس تبریزی نیز دارای دیدگاه‌های قابل توجّهی دراین‌باره هستند که در ادامه، به بررسی

آنها می‌پردازیم. برای این منظور، ابتدا به تبیین انواع ایمان پرداخته و سپس ارتباط آن را با معجزات پیامبران بررسی خواهیم کرد.

با توجّه به آنچه ذکر شد، می‌توان گفت در حوزهٔ کلام اسلامی، سه دیدگاه در مورد ایمان وجود دارد؛ تصدیق قلبی، اقرار زبانی و انجام طاعات و عبادات. در این میان، غزّالی ایمان را تصدیق قلبی می‌داند و سایر نظریات را با ارائهٔ دلایلی رد می‌کند. (ن.ک: کاکایی و حقیقت، ۱۳۸۷: ۱۵۱ -۱۵۴)

غزّالی معتقد است که در مبحث ایمان، این تصدیق قلبی است که دارای ارزش و اهمیّت است، نه اقرار زبانی. به همین دلیل، معتقد است که حتّی اگر کسی در این جهان به زبان ایمان نیاورد، امّا قلباً به خداوند ایمان داشته باشد، مؤمن از دنیا رفته است و به‌عکس، اگر کسی با زبان شهادتین بگوید، امّا قلباً ایمان نداشته باشد، کافر است و مستوجب عذاب جهنم؛ هرچند بر ماست که در این دنیا شهادت ظاهری او را بپذیریم و او را مؤمن بدانیم. (ن.ک: غزّالی، ۱۳۵۹، ج۱: ۱۱۰-۱۱) او در جای دیگر از سخنان خود، با صراحت، ایمان را منحصر به تصدیق قلبی می‌داند و می‌گوید:

«الایمانُ هُوَ التَصدیقُ المَحض وَ اللِّسان تَرجُمان الایمان فلابُدَّ اَن یَکونُ الایمان مُوجوداً بِتَمامه قَبلَ اللِّسان حَتّی بِتَرجُمه اللِّسان وَ هَذا هُوَ الاَظهَر اِذ لا مُستَنَد اِلّا اِتباع مُوجِب الالفاظ وَ وَضَع اللِّسان اَنَّ الایمان هُو عِبارة عَن التَصدیق بِالقَلب.» (۱) (همان: ۱۱۸)

چنان‌که پیداست، به عقیدهٔ غزّالی، اساس ایمان، تصدیق قلبی است و بدون ایمان قلبی، ایمان زبانی ازرش خاصّی ندارد و همان‌طور که خود او می‌گوید: «با نبود ایمان قلبی، ایمان و تصدیق زبانی از بین می‌رود.» (همان: ۱۱۲)

شمس تبریزی نیز در این باب، نظری مطابق با نظر غزّالی دارد. او بر این باور است که ایمان و تصدیق زبانی، باعث ایمان و رستگاری نمی‌شود و اگر کسی به ایمان قلبی دست نیابد، به بهشت وارد نخواهدشد و به‌عکس کسی که به ایمان قلبی دست یابد، علاوه بر آخرت، در همین جهان نیز در عین جنّت است. وی برای تبیین این موضوع، جمله‌ای نقل می‌کند که در آن، ذکر خالصانهٔ «لااِلهَ اِلّاالله» را شرط ورود به بهشت دانسته‌است و سپس، به نقد آن می‌پردازد و توضیح می‌دهد که منظور، درک و فهم یکتایی حق‌تعالی است وگرنه

تکرار بدون ادراک قلبی، سودی نخواهد داشت. این مطلب در بیان شمس، این‌گونه آمده‌است:

گفت: مَن قالَ لااِلهَ اِلّاالله خَالِصاً مُخلَصاً، دَخَلَ الجنّه. اکنون تو بنشین می‌گوی، دِماغ خشک شود! او یکی است، تو کیستی؟ تو شش‌هزار بیشی! تو یکتا شو وگرنه از یکی او، تو را چه؟ تو صدهزار ذرّه، هر ذرّه به هوایی برده، هر ذرّه به خیالی برده! خالِصاً بِنیَّتِه وَ مُخلَصاً بِفِعلِه. وعدهٔ دَخَلَ الجنّه حاجت نیست؛ چون آن کرد، در عین جنّت است.» (شمس تبریزی، ۱۳۸۵، ج۱: ۲۵۹)

بنابراین، از دیدگاه شمس، اقرار زبانی و تکرار کلمهٔ شهادت نیز موجب ایمان نمی‌شود و سودی به حال گوینده ندارد؛ همچنان که تنها تکرار لااِلهَ اِلّاالله، باعث وصول به مقام توحید حقیقی نمی‌شود. به اعتقاد شمس، مؤمن واقعی، کسی است که از نظر قلبی و درونی به یکی‌بودن خداوند ایمان بیاورد و در آن صورت است که در عین بهشت و خوشی خواهدبود.

شمس معتقد است که برای گذر از ایمان زبانی و رسیدن به ایمان قلبی، نیاز به تزکیه و مجاهده است؛ زیرا او ایمان را نقطهٔ مخالف هوای نفس می‌داند و می‌گوید: «ایمان، مخالفت هواست، کافری موافقت هوا. آن یکی ایمان آورد، معنی‌اش این است که عهد کردم که مخالفت هوا بکنم.» (همان، ج۲: ۹) غزّالی نیز دارای دیدگاهی مشابه شمس است. به اعتقاد او نیز برای رسیدن به کمال ایمان که همان ایمان و تصدیق قلبی است، نیاز به مجاهده و عبادت و مخالفت با نفس است؛ زیرا تنها به وسیلهٔ مجاهدات و طاعات، می‌توان به کمال ایمان دست یافت. او معتقد است که راه کمال ایمان، طاعت و عبادت و مجاهده با نفس است و بدون تزکیه و تصفیهٔ درونی، کسی به ایمان قلبی دست نمی‌یابد. (ن.ک: غزّالی، ۱۳۵۹: ۱۱۳-۱۱۶).

۳-۲- رابطهٔ ایمان و معجزه

غزّالی در چند جا از آثار خود، به بیان رابطهٔ ایمان و معجزه پرداخته و در مجموع، معتقد است که ایمان و یقین حقیقی، منوط به دیدن معجزه نیست؛ بلکه برای دستیابی به ایمان حقیقی، نیاز به حجّت‌های درونی و عقلانی است. او در کتاب «المنقذ من الضلال»، این موضوع را این‌گونه بیان می‌کند:

«علم به اینکه ده بزرگ‌تر از سه است، علم یقینی است که هیچ احتمال خلاف در آن راه ندارد. من می‌دانم که ده از سه بزرگتر است؛ حال اگر کسی منکر این معنی شود و از طریق معجزه و کرامت، در برابرم سنگی را طلا و عصایی را اژدها کند و بعد مدّعی شود که ده بزرگ‌تر از سه نیست، به هیچ وجه سخنش را نمی‌پذیرم و در علم من، هیچ شک و تردیدی ایجاد نخواهدشد و این خرق عادت، جز شگفتی، حاصلی نخواهدداشت.» (غزّالی، ۱۴۱۴: ۲۶)

او در جای دیگر از سخنانش، در کتاب «القسطاس المستقیم»، نیز این موضوع را بیان کرده‌است. (ن.ک: همان: ۳۱) آنچه از سخنان غزّالی فهمیده‌می‌شود، این است که به اعتقاد وی، معجزه به تنهایی نمی‌تواند باعث ایمان شود؛ زیرا امکان فریب و سحر و جادو در امور خارق‌العاده وجود دارد؛ بنابراین، او معتقد است که تا کسی از نظر عقلی و درونی به یقین دست نیابد، معجزه و کرامت نمی‌تواند موجب ایمان حقیقی او بشود.

دیدگاه شمس تبریزی در مورد رابطهٔ ایمان و معجزه، از یک جهت با دیدگاه غزّالی مشابه است. تشابه دیدگاه آنها در اینجاست که شمس نیز همانند غزّالی، معجزات را باعث ایمان نمی‌داند و معتقد است که تا کسی از نظر درونی به انبیا ایمان نیاورد، معجزه باعث ایمان او نمی‌شود؛ امّا شمس، این حجّت درونی را عقل و منطق نمی‌داند؛ بلکه معتقد است که برای ایمان و درک معجزه، نوعی قابلیت درونی غیرِمحسوس لازم است که از آن با عنوان «اندرون» یاد می‌کند.

به اعتقاد شمس، کسی که دارای «اندرون» است، بدون دیدن معجزه هم ایمان می‌آورد؛ امّا آن کسی که «اندرون» ندارد، حتّی با دیدن معجزات مکرّر هم ایمان نخواهدآورد. نتیجه اینکه معجزه، شرط کافی برای ایمان نیست؛ بلکه برای ایمان، اندرون خالی‌شده از غیر حق و محبّت درونی لازم است که همه‌کس را به آن دسترسی نیست؛ چنان‌که گوید: «اندرون خالی است، بر اندرون باز می‌زند، ایمان آرد و آن را که اندرون نیست، هزار معجزه می‌نمایی ایمان نمی‌آورد. ابوبکر، رَضیَ اللهَ عَنه، هیچ معجزه نخواست. گفت: پیغمبرم؛ گفت: آمَنّا وَ صَدَّقنا.» (شمس تبریزی،۱۳۸۵، ج۱: ۲۱) جالب است که این دیدگاه شمس، در سخن مولوی به نحوی آشکارتر بیان شده‌است. مولوی منظور از این اندرون را قابلیت درونی یا تجانس

ذاتی دانسته‌است. در نظر او، باعث ایمان، «جاذبهٔ تجانس ذاتی، ما بین رهبر و رهرو و مرید و مراد است، نه خرق عادت و ظهورکرامت.»(همایی، ۱۳۶۹، ج۱ : ۲۸۹)؛ زیرا دوستان حقیقی که دارای قابلیت درونی و تجانس ذاتی با انبیا و اولیا هستند، از معجزه بی‌نیازند:

موجب ایمان نباشد معجزات بوی جنسیّت کند جذبِ صفات
معجزات از بهر قهرِ دشمن است بوی جنسیّت پی دل بردن است

(مولوی، ۱۳۶۳، ج۳ :۳۴۱)

پیداست که به اعتقاد غزّالی و شمس هر دو، معجزات به‌تنهایی باعث دستیابی به ایمان حقیقی نمی‌شود. در این میان، غزّالی، مبنای عقلی و منطقی را باعث پذیرش معجزه می‌داند و شمس، قابلیّت درونی و اندرون را عامل پذیرش آن و دستیابی به ایمان حقیقی معرفی می‌کند.

۳-۳- جبر و اختیار

مسئلهٔ جبر وا ختیار، از جمله مباحثی است که از روزگاران قدیم تا به امروز، مورد بحث و جدال فلاسفه، متکلّمین و عرفا بوده و هست؛ به عنوان نمونه، گروهی چون اشاعره، جانب جبر را گرفته (شهرستانی، ۱۳۶۲، ج۱: ۱۲۵) و معتزله، مکتب اختیار را برگزیده‌اند (نسفی، ۱۳۴۴: ۲۴۶ -۲۴۷) برخلاف نظر اشاعره و معتزله، شیعه معتقد به جبر و اختیار مطلق نیست؛ بلکه با توجّه به این حدیث امام جعفر صادق (ع) که «لاجَبرَ وَ لا تَفویضَ وَ لکِن اَمرٌ بَینَ الأمرَین» (کلینی، ۱۳۶۵، ج۱: ۱۶۰)، راهی میان آن دو را برگزیده‌است. (ن.ک: ابن بابویه قمی، ۱۳۷۹: ۲۶)

علاوه بر متکلّمان، عرفای مسلمان نیز هریک در این باب سخن گفته و مسیری را پیموده‌اند؛ به عنوان نمونه، عین‌القضات همدانی، آدمی را صاحب اختیار معرفی کرده‌است (ن.ک: همدانی، ۱۳۷۰: ۱۸۹) و ابوالحسن هجویری، بیشتر به جبر گرایش دارد (ر.ک: هجویری، ۱۳۵۸: ۵۰۳) و عدّه‌ای نیز همچون عزیزالدّین نسفی، جبر و اختیار را اموری نسبی دانسته‌اند. (ر.ک: نسفی، ۱۳۴۱: ۲۱۵)

غزّالی نیز همچون سایر متفکّران اسلامی، به بحث پیرامون جبر و اختیار پرداخته است. او در کتاب «اربعین» خود، ضمن بررسی سایر نحله‌های کلامی، نظر خود را دربارهٔ جبر و اختیار، اعلام می‌کند. خلاصهٔ دیدگاه‌های غزّالی در کتاب مذکور، از این قرار است:

«قدریّه، اختیار کلّی را در تمام کارها برای بندگان ثابت کرده‌اند و در کلیّه کارهای اختیاری، قضا و قدر را انکار می‌کنند؛ جبریّه، اختیار را به کلّی از بندگان سلب و فقط بر قضا و قدر تکیه می‌کنند؛ فرقهٔ معتزله، فقط کارهای بد را به خود نسبت می‌دهند و در این مورد، خود را دارای اختیار کامل می‌دانند و قصدشان این است که ظلم و کارهای زشت را به خدا نسبت ندهند؛ ولی با این عقیده، ناتوانی را به او نسبت داده‌اند و خدا خیلی بالاتر است از این که چنین جسارتی درباره‌اش روا دارند ... [امّا] مذهب حق این است که مجموع دو قدرت، یعنی قدرت خدا و قدرت عبد هر دو در اعمال بشر مؤثّرند و تمامی اعمال به قضا و قدر خداست و بندگان دارای اختیارند؛ یعنی، خدا تمام اعمال را مقدّر کرده‌است و بندگان به اختیار خود، آنها را کسب می‌کنند و این مذهب، حدّ متوسط جبر و اختیار است.» (غزّالی، ۱۳۶۸: ۲۷)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، غزّالی نه به جبر مطلق اعتقاد دارد و نه به اختیار مطلق؛ بلکه حدّ وسط را گرفته‌است. شمس تبریزی نیز نظری مشابه دارد؛ او نیز در ضمن سخنان پراکندهٔ خود، به جبریان می‌تازد و آنها را سرزنش می‌کند و کسانی را هم که به اختیار مطلق اعتقاد دارند، در مسیر راست نمی‌داند؛ بلکه معتقد است لطیفه‌ای هست بیرون جبر و اختیار که نه جبر مطلق است و نه اختیار تام.

شمس در وهلهٔ نخست، به نقد تفکّرات جبرگرایانه پرداخته و معتقد است که مکتب جبر، با تعالیم الهی، امر و نهی و ارسال پیامبران در تعارض است و می‌گوید:

«این بزرگان همه به جبر فرو رفتند... امّا طریق غیر آن است. لطیفه‌ای هست بیرون جبر. خداوند تو را قَدَری می‌خواند، تو خود را جبری چرا می‌خوانی؟ او تو را قادر می‌گوید، زیرا مقتضای امر و نهی و وَعد و وعید و ارسال رُسُل، این همه مقتضای قَدَر است. آیتی چند هست در جبر، امّا اندک است.» (شمس تبریزی، ۱۳۸۵، ج ۱: ۲۴۵)

شمس در جای دیگر از سخنانش، اعتقاد به جبر را باعث متلوّن‌شدن نامهٔ اعمال و بازماندن از بسیاری فایده‌ها دانسته‌است و چنین می‌گوید: «نامهٔ کردارت متلوّن است. این تلوّن از جبر است. نامهٔ متلوّن منویس. آخر جبر را این طایفه به دانند. اگر تو بدین جبر معامله کنی، از بسیاری فواید بازمانی. چندان نیست که بگویی، برویم بخسبیم، تا خدا چه فرماید.» (همان، ج۱: ۹۱) علاوه بر این، شمس معتقد است که تفکّرات جبرگرایانهٔ مطلق، از زمرهٔ حجاب‌های راه سلوک است و عارفانی چون بایزید بسطامی، به علّت تفکرات جبری، از درک تمامی حقایق محروم مانده‌اند. (همان، ج۱: ۱۰۳)

آن‌گونه که از سخنان شمس برمی‌آید، او در ظاهر اختیار را بر جبر ترجیح داده است؛ امّا باید دانست که او جبر را به صورت مطلق رد نکرده‌است؛ بلکه به تقسیم‌بندی انواع جبر پرداخته و جبر مذموم را رد کرده و جبر محمود را پذیرفته‌است. به عبارت دیگر، او قائل به دو نوع «جبر تحقیقی» و «جبر تقلیدی» است که اوّلی را پسندیده و دومی را امری ناپسند می‌داند: «جبر را این طایفه دانند؟ ایشان چه دانند جبر را؟ آخر جبر را تحقیقی است و تقلیدی است. آخر در تقلید چرا می‌نگری؟ آخر سوی تحقیق چرا نمی‌نگری؟» (همان، ج۱: ۹۱) شمس در جای دیگر از سخنانش، به‌طور ضمنی، به نقد «جبر تقلیدی» پرداخته و معتقد است که سالک باید بتواند از ایمان، اعتقاد و جبر تقلیدی رها شده و از ورای این حجاب‌ها، به درک و شناخت بی‌واسطهٔ خداوند نائل آید. (ن.ک: همان،ج۱: ۲۹۹-۳۰۰)

بنابراین، شمس در بخشی از سخنانش، به نقد تفکّرات جبرگرایانه پرداخته و با عرضهٔ دلایلی، اختیار را ارجحیّت داده است؛ امّا در قسمت دیگری از سخنانش، «جبر تحقیقی» را پذیرفته‌است و «جبر تقلیدی» را رد کرده‌است؛ یعنی در حقیقت، او هم اختیار را پذیرفته و هم جبر تحقیقی و عالمانه را. نکتهٔ دیگر اینکه او در ضمن سخنان پراکنده‌اش، از حالتی ورای جبر صحبت کرده‌است که البته اختیار مطلق هم نیست. او از «لطیفه‌ای بیرون جبر» (همان، ج۱: ۲۴۵) سخن می‌گوید که «چیز دیگر است» (همان، ج۱: ۱۰۳) و اکثر بزرگان و عارفان آن را درنیافته‌اند؛ چنانکه گوید: «این بزرگان، همه به جبر فرو رفته‌اند، این عارفان؛ امّا طریق غیر آن است، لطیفه‌ای هست بیرون جبر» (همان، ج۱: ۲۴۵) که جبر مطلق نیست و

اختیار مطلق هم نیست؛ زیرا شمس، جبر تحقیقی را پذیرفته‌است؛ بنابراین، می‌توان گفت که منظور شمس از «لطیفهٔ بیرون از جبر»، همان جمع بین جبر و اختیار است. بعدها شاهد آن هستیم که این عقیدهٔ شمس، در آثار مولوی نیز جلوه‌گر شده و او نیز همانند پیر و مراد خود، «معتقد به حالتی ما بین جبر و تفویض مطلق شده‌است.» (همایی، ۱۳۶۹، ج۱: ۷۷)

۳-٤- حدوث و قدم (مباینت یا یگانگیِ ذات و صفات)

یکی دیگر از مباحثی که متکلّمان و گاه، عرفای اسلامی در باب آن به اظهار نظر پرداخته‌اند، موضوع یگانگی یا مباینت ذات و صفات الهی و یا بحث حدوث و یا قدم صفات الهی است؛ چنان‌که بعضی از معتزله معتقدند که خداوند، دارای صفاتی است و صفات او، عین ذات هستند. (ن.ک: قاضی عبدالجبار، ۱۹۶۵: ۱۲۲) شیعیان امامیّه نیز خداوند را دارای صفاتی می‌دانند که عین ذات حق است. (ن.ک: لاهیجی، ۱۳۸۸: ۲۴۱) عطار نیشابوری نیز چنین عقیده‌ای دارد؛ چنان‌که می‌گوید: «صفاتش، ذات و ذاتش چون صفات است.» (عطار نیشابوری، ۱۳۶۸: ۳۲۳)

غزّالی در کتاب «الاقتصاد فی الاعتقاد»، به بحث پیرامون این موضوع پرداخته‌است. او معتقد است که صفات حق‌تعالی، قدیم‌اند و جدای از ذات او نیستند و می‌گوید: « صفات الهی قدیم‌اند؛ به این معنی که چون ذات خداوند آغازی ندارد، صفاتش نیز قدیم و غیرمسبوق به نیستی است.» (غزّالی، بی‌تا: ۷۹) او در جای دیگر، همین مفهوم را این‌گونه بیان می‌دارد: «هرچند ذات با صفات تغایر مفهومی دارند، امّا از نظر مصداق و وجود متّحد است.» (همان: ۱۶۰)

شمس تبریزی نیز به قدیم‌بودن صفات الهی و یگانگی ذات و صفات اعتقاد دارد؛ چنان‌که با صراحت می‌گوید: «هیچ صفت از ذات جدا نیست.» (شمس تبریزی، ۱۳۸۵، ج۱: ۳۲۳) شمس در جای دیگر از سخنانش، در جواب کسانی که ذات را از صفات جدا می‌دانند و در نتیجه، حضور حق در مخلوقات و محدثات را انکار می‌کنند، این‌گونه پاسخ داده‌است: «هو عظیم‌تر از چندین هزار نظرهاست. چه عجب اگر او با همه صفات و محدثات باشد؟ وَ هُوَ مَعَکُمْ أَیْنَ ما کُنْتُم.» (همان، ج۱: ۳۲۳)

شمس در جای دیگر، به این موضوع پرداخته و صفات حق را از ذات او جدا ندانسته‌است؛ به عنوان مثال، علم حق را عین ذات او دانسته و می‌گوید:

«اسد متکلّم، روزی تفسیر این می‌گفت: هُوَ مَعَکُمْ أَیْنَ ما کُنْتُم... با همه فضلش، چون بر ملا چیزی پرسیدمی، بر هم شکستی. روزی پرسیدمش که می‌گویی: وَ هُوَ مَعَکُم، خدا با شماست، چگونه باشد؟ ... خدا با بنده چگونه باشد؟ گفت: آری، خدا با بنده است به علم. گفتم که علم از ذات جدا نیست و هیچ صفات از ذات جدا نیست ... فی الحال بیچاره شد. برخاست و سر نهاد و به تعظیم مشغول شد.» (همان: ج۱، ۲۹۵)

بنابراین، غزّالی و شمس در زمینهٔ حدوث و قدم صفات الهی نیز دیدگاهی مشابه دارند؛ هر دو آنها، صفات الهی را از ذات او جدا نمی‌دانند و به عبارت دیگر، به قِدَم صفات الهی باور دارند.

۳-۵- رؤیت

مسئلهٔ رؤیت نیز از جمله مباحث مهم کلام اسلامی است که در مورد آن اختلاف نظرهای بسیاری وجود دارد؛ به عنوان نمونه، اشاعره، ماتریدیّه، مشبّهه، حشویّه و کرامیّه، بر این باورند که رؤیت خداوند، در همین دنیا ممکن و در آخرت حتمی است. (اشعری، ۱۳۸۹، ج۱: ۲۶۱ -۲۶۵ و البزودی، ۱۳۸۳: ۷۷) در نقطهٔ مقابلِ اشاعره، امامیّه و معتزله قرار دارند که عقل را بر نقلِ ظنّی مقدّم می‌دانند و با ردّ ظواهر برخی آیات و روایات که از آنها رؤیت جسمانی استنباط می‌شود، لازمهٔ رؤیت به چشم را تجسّم دانسته‌اند و ظاهر آیات تشبیه را تأویل کرده‌اند. (ن.ک: الهمدانی، ۱۹۶۵: ۲۴۲)

نظریات غزّالی در باب رؤیت، دارای دو بخش عمده است؛ او در وهلهٔ نخست، به تنزیه خداوند می‌پردازد و او را منزّه از جا و مکان می داند. (غزّالی، ۱۳۶۸: ۵۰ و همان، ۱۳۵۱: ۲۵۹) امّا معتقد است که رؤیت خداوند ممکن است؛ چراکه او رؤیت را مستلزم جسمانیّت و حضور فیزیکی نمی‌داند؛ بلکه به مشاهده و رؤیت قلبی ایمان دارد و سعی می‌کند در ضمن سخنان خود، بین تنزیه خداوند و امکان رؤیت او، هماهنگی عقلی ایجاد کند. (پور جوادی، ۱۳۷۵: ۱۰۰ -۱۰۱)

شمس تبریزی نیز در مقالات خود، مباحثی را دربارهٔ رؤیت مطرح ساخته‌است که می‌توان گفت از جنبه‌های بسیاری با سخنان غزّالی مشابهت دارد؛ چراکه او نیز پس از پاسخ‌گفتن به شبهات پیرامون رؤیت خداوند، بر این موضوع تأکید دارد که رؤیت خداوند در این دنیا و جهان دیگر امکان دارد و این موضوع مستلزم تشبیه و تجسّم خداوند نیست.

شمس در چند جا از سخنان خود، به امکان رؤیت خداوند در دنیا و آخرت اشاره کرده و این موضوع را بیان می‌دارد. (شمس تبریزی، ج۱: ۲۰۷) از دیدگاه شمس، عارفان راستین، این قابلیت را دارند که در همین عالم مادی، به دیدار خداوند دست یابند. (همان، ج۱: ۱۳۵)

علاوه بر این، در مورد «حضرت موسی (ع) و طلب رؤیت حق‌تعالی»، شمس برخلاف نظر اکثر مفسّران و عرفا و حکمای اسلامی،[۲] معتقد است که حضرت موسی (ع) به دیدار حق‌تعالی نایل آمده است. او بر این باور است که آیهٔ ۱۴۳ سورهٔ اعراف که خداوند در آن به موسی «لَن تَرانی» می‌گوید، تأویل و تفسیر خاصّی دارد که اکثر مفسران از فهم معنای حقیقی آن غافل‌اند. (ر.ک: همان، ج۲: ۱۵۱ -۱۵۲ و ج۱: ۱۷۴)

البته بحث درباره اشتراک دیدگاه‌های شمس و غزّالی در باب رؤیت و سایر موضوعات کلامی، بسیار گسترده ر از این مطالبی است که ذکر شد؛ امّا بنا به محدودیت صفحات مقاله، قادر به عرضهٔ همه آنها نیستیم.

سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود، این است که آیا این میزان تطابق غیرقابل‌انکار بین آرای شمس و غزّالی، ممکن است در اثر تصادف یا ترادف معانی و مسائل دیگری باشد یا اینکه شمس با آرای غزّالی آشنا بوده و او را می‌شناخته و حتّی شاید مقداری از آثار او را مطالعه کرده‌است؟ این، سؤال بسیار مهمی است؛ چراکه پاسخ به آن، از دیدگاه پژوهشی و اصالت نظریهٔ پژوهشی ما، بسیار حائز اهمیت است.

جواب ما به این سؤال این است که شمس، نه‌تنها محمّد غزّالی را می‌شناخته و با آثار او آشنا بوده است؛ بلکه حتی خانوادهٔ او را نیز می‌شناخته و جالب است که بدانیم دربارهٔ غزّالی و خانوادهٔ او به اظهار نظر نیز پرداخته‌است و حتی مباحثی را از زندگی شخصی و علمی آنها بیان داشته که در کتاب‌های تاریخی و تاریخ ادبیّات و کلام، مشابه آنها یافت نمی‌شود. این

دسته از سخنان شمس، این ظن پژوهشی را تقویت می‌کند که به احتمال بسیار زیاد، شمس مقداری از آرای کلامی خود را از محمّد غزّالی اخذ کرده‌است و سپس این آرا، از همین رهگذر به مولانا جلال‌الدین رومی منتقل شده‌اند. این نظریه‌ای است که تاکنون مورد توجّه محقّقان و پژوهشگران این حوزه قرارنگرفته‌است؛ امّا با توجه به میزان تطابق آرای کلامی ایشان که در قسمت‌های قبل با شاهد و مثال‌های فراوان به اثبات رسید و با توجه به آنچه در ادامه، در اثبات آشنایی انکارناپذیر شمس با غزّالی و آثار و خانواده او عرضه خواهدشد، این نظریهٔ پژوهشی تقویت می‌شود و می‌تواند مورد توجه بیشتری قراربگیرد. در ادامه، به بررسی میزان آشنایی شمس با خانوادهٔ غزّالی می‌پردازیم تا زمینه برای علّت‌یابی تشابه اندیشه‌های ایشان مهیّا شود.

٤- آشنایی شمس با غزّالی و خانواده او: زمینه‌ای برای تأثیرپذیری

شمس تبریزی از محمّد غزّالی و برادرانش احمد و عمر غزّالی، با احترام بسیار یاد کرده‌است و آنها را از «سلالهٔ پاک» معرفی می‌کند. وی همچنین، با اشاره به تصنیفات بسیار محمّد غزّالی، به بی‌نظیر بودن او در علوم روزگار خود اشاره می‌کند و هرکدام از برادرانش را در جایگاه خود، یگانهٔ روزگار و بی‌نظیر دوران می‌داند و می‌گوید:

> «احمد غزّالی، رحمه‌الله علیه، و محمّد غزّالی، برادرش، و آن برادر سوم، هرسه از سلالهٔ پاک بودند. هریک در فنّ خود چنان بودند که نظیرشان نبود: محمّد غزّالی در شیوهٔ علوم، لا نَظیرَ لَهُ بود، تصانیف او اَظهَرُ مِنَ الشَّمس است... و احمد غزّالی در معرفت، سلطان همه انگشت‌نمایان بود و آن برادر دیگر، در سخا و کرم؛ زیرا صاحب نعمت بود و ایثار بسیار. اکنون، آن برادر سوم را عمر غزّالی گفتندی که بازرگان بود و مالدار، در سخا و کرم کسی او را نظیر نبود.» (شمس تبریزی، ۱۳۸۵، ج۱: ۳۲۰)

شمس در جایی دیگر، با بیان حکایتی از احمد و محمّد غزّالی، به خصوصیات برجستهٔ آنان اشاره نموده و چنین می‌گوید:

> «این احمد غزّالی، از این علم‌های ظاهر نخوانده‌بود. طاعنان، طعن کردند در سخن او پیش برادرش، محمّد غزّالی، که: [برادرت] سخنی می‌گوید؛ او را از انواع علوم، هیچ خبر نه. محمّد غزّالی، کتاب «ذخیره» و کتاب «لُباب» [را] که تصنیف او بود، پیش برادر فرستاد به

دست فقیهی ... این رسول چون درآمد، او نشسته بود در خانقاه خوش حال. از دور، نظر او بر او افتاد؛ تبسّم کرد، گفت که ما را کتاب‌ها آوردی؟ لرزه بر آن رسول افتاد. بعد از آن، گفت: من اُمّی‌ام؛ امّی دیگر باشد، عامی دگر. آن عامی، خود کور باشد و اُمّی نانبیسنده باشد. گفت: اکنون تو بخوان تا بشنوم. او از هر جای از آن، چیزی بخواند. گفت: اکنون بنویس بر دیباچهٔ کتاب این بیت را که املا کنم:

انـدر پی گنج، تن خراب اســـت مرا بر آتش عشــق، دل کباب اســـت مرا
چه جای ذخیره و لباب اســـت مرا؟ معجون لب دوست، شراب است مرا»

(همان: ۳۲۱)

همان‌طور که از سخن شمس پیداست، او محمّد غزّالی را دانشمندی می‌داند که صاحب تألیفات بسیار است و در اینجا، از دو کتاب به نام‌های «ذخیره» و «لباب» نام می‌برد و آنها را متعلّق به محمّد غزّالی می‌داند که البتّه به نظر درست نمی‌نماید؛ چرا که محمّد غزّالی کتابی به نام ذخیره ندارد و شاید منظور شمس از «ذخیره»، کتاب «الذّخیرَهُ فی عِلمِ البَصیرَه» باشد که از احمد غزّالی است و ممکن است مراد از «لباب»، کتاب «لباب‌الاحیاء» باشد که آن هم متعلق به احمد غزّالی است. از این رو، اُمّی‌بودن شیخ احمد غزّالی که شمس آن را در سخنش بیان داشته، صحیح نمی‌نماید؛ امّا مقصود اصلی شمس از این سخنان، آن بوده که بر علم بسیار محمّد غزّالی و معرفت سرشار احمد غزّالی یا بی‌اعتنایی او به علوم ظاهر، اصرار نماید و گویا به نوعی، برجسته‌سازی خصوصیّات اصلی هریک از این دو برادر را در نظر داشته‌است.

شمس تبریزی، ضمن آوردن حکایتی دیگر، از تحصیل‌کردن امام محمّد غزّالی نزد عمر خیّام، یاد کرده‌است. (ن.ک: شمس تبریزی، ۱۳۸۵، ج۲: ۵۱) و در جایی از سخنان خویش، ضمن تأویل یکی از احادیث نبوی، به صورت تعریض‌گونه به کتاب «کیمیای سعادت» امام محمّد غزّالی نیز اشاره کرده و می‌گوید:

«قالَ النَّبیُّ، عَلَیهِ السَّلام: إنَّ لِرَبِّکُمْ فِی أیَّامِ دَهْرِکُمْ نَفَحَاتٍ؛ أَلَا فَتَعَرَّضُوا لَهَا. مرا چنین می‌آید که این ترجمه را بگویی، معنی این آن می‌نماید که این نفحات، نَفَس بنده‌ای باشد از بندگان مُقرّب که اوست کیمیای سعادت نه آن کتاب.» (همان، ج۲: ۱۵۲)

در اینجا، منظور از آن کتاب، «کیمیای سعادت امام محمّد غزّالی» (موحد، ۱۳۸۵، ج۲: ۳۴۳) است. این سخن، نشان‌دهندهٔ آشنایی شمس با آثار محمّد غزّالی است. در مبحث تحصیل‌کردن امام محمّد غزّالی نزد عمر خیّام، شمس از کتاب دیگر محمّد غزّالی، یعنی «احیاءالعلوم» نیز نام برده‌است. با مشخص‌شدن میزان آشنایی شمس با خانواده و آثار امام محمّد غزّالی، علّت هم‌آوایی اندیشه‌های این دو بزرگ‌مرد، روشن‌تر می‌شود.

۵- نتیجه‌گیری

با بررسی مقایسه‌ای اندیشه‌های کلامی محمّد غزّالی و شمس تبریزی درمی‌یابیم که تطابق چشمگیری مابین نظریات کلامی این دو چهرهٔ برجستهٔ کلام و عرفان اسلامی وجود دارد؛ به عنوان نمونه، هر دوی ایشان در باب ایمان و حدود آن، تفکرات مشترکی دارند و بر این باورند که ایمان قلبی، بسی والاتر از ایمان زبانی است و در یک مرحلهٔ بالاتر، اساساً ایمان را تصدیق قلبی دانسته‌اند. همچنین، هر دوی آنها، معجزه را به‌تنهایی موجب دستیابی به ایمان حقیقی نمی‌دانند و بر این باورند که تا حجت‌های عقلی، درونی و باطنی در آدمی وجود نداشته‌باشد، معجزه به ایمان حقیقی منجر نخواهدشد.

در باب جبر و اختیار نیز هر دوی ایشان، به جبرگرایان و اختیارگرایان مطلق خرده گرفته‌اند و راهی میانهٔ جبر و اختیار را پیشنهاد می‌کنند که نه جبر مطلق است و نه اختیار لگام‌گسیخته.

علاوه بر این، در مبحث حدوث و قدم یا بحث بر سر مباینت و یگانگی ذات و صفات الهی نیز شمس و غزّالی، دارای آرای یکسانی هستند؛ به عقیدهٔ ایشان، میان ذات و صفات الهی مباینت حقیقی وجود ندارد؛ به عبارت دیگر، ایشان به قِدَم صفات الهی باور دارند.

در نظرگاه ایشان، اعتقاد به رؤیت، مستلزم تشبیه و تجسیم خداوند نیست؛ زیرا عارف در همین عالم، به واسطهٔ دیدهٔ باطنی، می‌تواند به رؤیت و مشاهدهٔ قلبی دست یابد که هیچ تعارضی با تنزیه ذات اقدس الهی ندارد.

علاوه بر آشکارشدن تطابق اندیشه‌های کلامی شمس و غزّالی، نتیجهٔ دیگری نیز از این پژوهش حاصل می‌شود و آن، این است که بر خلاف تصوّر عمومی از شمس تبریزی که او

را فردی بی‌سواد و مکتب ندیده می‌پندارند، وی در حوزه‌های مختلف علوم اسلامی، از جمله علم کلام، دارای نظریات استوار و سنجیده‌ای است؛ تا آنجا که آرای کلامی او، با نظریّات متکلّم بزرگی همچون امام محمّد غزّالی پهلو می‌زند و گاه شباهت دیدگاه‌های این دو، در تطابق کامل است.

یادداشت‌ها

۱. یعنی: ایمان، تصدیق محض است و زبان ترجمان ایمان. پس بناچار اگر ایمان کامل وجود داشته باشد، آن تصدیق بر زبان نیز جاری خواهدشد.

۲. ر.ک: ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن قشیری، لطائف الاشارات، ج۱، صص ۵۶۴ -۵۶۴. و رشیدالدّین ابوالفضل میبدی، کشف‌الاسرار و عدةالابرار، ج۳، صص ۷۲۴ -۷۲۷. و: محمّد بن حسین سُلمی، حقائق التفسیر، ص ۲۹.

فهرست منابع

-کتاب‌ها

۱- **قرآن مجید**. (۱۴۱۵ه.ق). ترجمهٔ محمّد مهدی فولادوند. تهران: دارالقران کریم.

۲- ابن بابویه قمی، ابوجعفر محمّدبن علی. (۱۳۷۹). **اعتقادات**. ترجمهٔ سیّد محمّد الحسنی. چاپ سوم. تهران: کتابخانهٔ شمس.

۳- ابن ندیم، محمّد ابن اسحاق. (۱۳۸۱). **الفهرست**. ترجمهٔ محمّدرضا تجدّد. تهران: اساطیر.

۴- اشعری، ابوالحسن علی ابن اسماعیل. (۱۳۸۹ هـ). **مقالات الاسلامیین و اختلاف المصلین**. به اهتمام محمّد محی الدّین عبدالعمید. چاپ دوم. قاهره: مکتبه نهضت.

۵- ایجی، قاضی عضدالدّین. (۱۹۹۷ م). **کتاب المواقف**. تصحیح عبدالرّحمن عمیره. بیروت: دارالجبل.

۶- بدوی، عبدالرحمن. (۱۳۷۴). **تاریخ اندیشه‌های کلامی در اسلام**. ترجمه حسین صابری. مشهد: آستان قدس.

۷- البزودی، محمّد بن محمّد عبدالکریم. (۱۳۸۳). **اصول الدّین**. تحقیق و مقدمهٔ هانز پیتر لینس. قاهره: دار احیاء الکتب الاسلامیه.

۸- پورجوادی، نصرالله. (۱۳۷۵). **رؤیت ماه در آسمان**. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۹- تفتازانی، سعیدالدّین. (۱۳۷۶). **شرح العقاید النسفیّه**. سنندج: دارالکردستان.

۱۰- تهانوی، محمّدعلی. (۱۳۴۶). **کشّاف اصطلاحات الفنون**. تصحیح محمّدعبدالحق و غلام قادر. تهران: خیام.

۱۱- جرجانی، علی بن محمّد. (۱۴۰۵). **تعریفات**. بیروت: دارالسرور.

۱۲- چیتک، ویلیام. (۱۳۸۸). **من و مولانا** (زندگانی شمس تبریزی). ترجمهٔ شهاب‌الدّین عبّاسی. چاپ چهارم. تهران: مروارید.

۱۳- خواجه نصیرالدّین طوسی. (۱۳۳۵). **تذکرهٔ آغاز و انجام**. به کوشش ایرج افشار. تهران: دانشگاه تهران.

۱۴- دین لوئیس، فرانکلین. (۱۳۷۶). **مولانا دیروز تا امروز. شرق تا غرب**. ترجمهٔ حسن لاهوتی. چاپ سوم. تهران: نامک.

۱۵- راغب پاشا، محمّد. (۱۳۸۲ هـ). **سفینهالراغب**. بولاق. بی‌نا.

۱۶- شمس تبریزی، شمس‌الدّین محمّد. (۱۳۸۵). **مقالات شمس تبریزی**. تصحیح محمّدعلی موحد. چاپ سوم. تهران: خوارزمی.

۱۷- شهرستانی، محمّد ابن عبدالکریم. (۱۳۶۲). **توضیح الملل** (ترجمه الملل و النحل). ترجمهٔ مصطفی خالقداد هاشمی. به تصحیح محمّدرضا جلالی نائینی. تهران: اقبال.

۱۸- عاملی، زین‌الدّین علی ابن احمد(شهید ثانی). (۱۴۰۹ هـ). **حقایق‌الایمان**. قم: کتابخانهٔ عمومی آیه‌الله مرعشی.

۱۹- عطار نیشابوری، فریدالدّین. (۱۳۷۰). **تذکرةالاولیاء**. تصحیح محمّد استعلامی. چاپ ششم. تهران: زوّار.

۲۰- عین‌القضات همدانی. (۱۳۷۰). **تمهیدات**. به کوشش عفیف عسیران. چاپ سوم. تهران: منوچهری.

۲۱- ــــــــــــــ. (۱۳۶۸). **الهی نامه**. به تصحیح هلموت ریتر. چاپ دوم. تهران: توس.

۲۲- غزّالی، ابوحامد محمّد. (۱۳۵۹). **احیاءالعلوم‌الدّین**. ترجمهٔ مؤیدالدّین محمّد خوارزمی. به کوشش حسین خدیوجم. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۲۳- ـــــــــــــ . (۱۴۱۴). **مجموعهٔ رسائل (المنقذ من الضلال، القسطاس المستقیم، الجام‌العوام عن علم‌الکلام، روضة الطالبین)**. بیروت: دارالکتب العلمیه.

۲۴- ـــــــــــــ . (۱۳۶۸). **کیمیای سعادت**. به کوشش حسین خدیو جم. چاپ چهارم. تهران: علمی و فرهنگی.

۲۵- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۷). **احادیث و قصص مثنوی**. ترجمهٔ کامل و تنظیم مجدد: حسین داوودی. تهران: امیرکبیر.

۲۶- قاضی عبدالجبار. (۱۹۶۵). **شرح اصول الخمسه**. قاهره: عبدالکریم عثمان.

۲۷- کلینی، محمّدبن یعقوب. (۱۳۶۵). **اصول کافی**. چاپ چهارم. تهران: دارالکتب الاسلامیه.

۲۸- مستملی بخاری، ابو ابراهیم اسماعیل. (۱۳۶۵). **شرح التعرف لمذهب التصوف**. با مقدمه و تصحیح محمّد روشن. تهران: اساطیر.

۲۹- مولوی، جلال‌الدّین محمّد. (۱۳۶۳). **مثنوی معنوی**. به تصحیح رینولد نیکلسون، به اهتمام نصرالله پورجوادی. تهران: امیرکبیر.

۳۰- نسفی، محمّد بن عمر. (۱۳۳۳ هـ). **العقاید النسفیّه**. قاهره. ناشر: مصطفی باب حلبی.

۳۱- نسفی، عزیزالدّین. (۱۳۴۴). **کشف الحقایق**. تصحیح احمد مهدوی دامغانی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۳۲- ـــــــــــــ . (۱۳۴۱). **انسان‌الکامل**. به تصحیح ماریژان موله. تهران: انستیتوی ایران و فرانسه.

۳۳- هجویری، علی بن عثمان. (۱۳۵۸). **کشف‌المحجوب**. تصحیح و. ژوکوفسکی. تهران: طهوری.

۳۴- همایی، جلال‌الدّین. (۱۳۶۹). **مولوی‌نامه (مولوی چه می‌گوید؟)**. چاپ هفتم. تهران: مؤسسه نشر هما.

۳۵- ـــــــــــــ . (۱۳۶۸). **غزّالی‌نامه**. چاپ سوم. تهران: مؤسسه نشر هما.

۳۶- الهمدانی‌الاسدآبادی، عبدالجبّار. (۱۹۶۵م). **شرح‌الاصول الخمسه**. قاهره: عبدالکریم عثمان.

- مقاله

۱- کاکایی، قاسم و حقیقت، لاله. (۱۳۸۷). «ماهیّت ایمان از دیدگاه محمّد غزّالی». **فصلنامه فلسفه و کلام اسلامی و آینه معرفت**. شمارهٔ ۱۴، ۱۴۵ -۱۷۳.

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهید باهنـــر کرمـــــان
سال ۱۰ ، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

بررسی تطبیقی تأویلات آیهٔ نور در دیدگاه ابن عربی و مولانا

(علمی- پژوهشی) **محمّدرضا ساعدی رودی**[۱]
محمّدرضا صرفی[۲]
عنایت‌الله شریف‌پور[۳]

چکیده

آیهٔ نور، از جمله آیاتی است که تمثیلی اعجاب‌انگیز دربارهٔ حقیقتی متعالی و ماورایی دارد. در این تمثیل زیبا، رموز و نهفتگی‌هایی موجود است که گاه لازم می آید با زبانی نمادپردازانه به بیان آن پرداخته شود. عرفان اسلامی در پرتو کتاب آسمانی قرآن، روایات و احادیث معصومان (علیهم السّلام)، در مباحث هستی‌شناسی و توحید، سرشار از غنای فکری و ژرف-اندیشی است که هر بار با دقّت و تأمّل در این معارف، افق‌های جدید و فضاهای گسترده‌تری، مکشوف و مفتوح می گردد. برخی از این مفاهیم، در نتیجهٔ جذبه و الهام است و برخی جنبهٔ استدلالی و توصیفی دارد که در ساحت آموزه‌های قرآنی و دینی حاصل می‌شود. واژه‌هایی که در این آیهٔ شریفه، محور اصلی موضوع است، عبارتند از: نور، مشکات، مصباح، زجاجه، شجره، زیتونه، لاشرقیه و لاغربیه. دلالت‌های لفظی، استعاری و تمثیلی متعدّدی در واژگان مذکور، موجود است. این مقاله به منظور بحث و تحلیل تعابیر مطرح‌شدهٔ مربوط به آیهٔ نور، با تکیه بر آثار ابن عربی و مولانا و تحلیل‌های صاحب نظران، نوشته‌شده‌است و سپس، به توصیف و تحلیل پرداخته‌ایم.

واژه های کلیدی: قرآن، آیهٔ نور، نور، ابن عربی،مولانا.

---

[۱] – دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان (نویسندهٔ مسئول): mstfsaedi8@gmail.com
[۲] – استاد بخش زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان: m_sarfi@yahoo.com
[۳] – دانشیار بخش زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان: e.sharifpour@mail.uk.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۴/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۰/۲۹

۱-مقدّمه

برخی بر این باورند که قرآن، ورای ادراک آدمی است، پس احدی حقّ تدبّر و تأمّل در معانی و مفاهیم آن را ندارد و عدّه‌ای قرآن را کتابی ساده می‌دانند که در همان قالب معنای لفظی وسطحی، کاربرد دارد. این دو دیدگاه، باعث محدودیت در تحقیق و تفحّص و مهجوریت قرآن شده‌است. قرآن، دارای ظرفیت‌های استثنایی است و هرکس به فراخور استعداد و قابلیت‌های معرفتی خود، می تواند از این اقیانوس بی‌انتها، صیدی در حدّ توان خویش برگیرد؛ به این معنا که در پس ظاهر سادهٔ آن، مفاهیم و موضوعات عمیق و بی پایان نهفته‌است.

آیهٔ ۳۵سورهٔ نور (اللَّهُ نُورُ السَّماواتِ وَالْأَرْضِ...)، آیه‌ای شگفت‌انگیز است. هر مفسّر و اندیشمندی، بسته به مراتب ایمانی، شهودی و استدلالی، از این آیهٔ شریفه، دریافت و برداشتی داشته‌است که اگرچه در صورت بیانی و شاکلهٔ بحث هریک، تفاوت‌هایی دیده‌می‌شود، ماهیّت هرکدام به یک حقیقت می پیوندد.

تمثیلی که در این آیه به کار رفته، همانند دیگر تمثیل‌های قرآنی، نزدیک‌کنندهٔ هرچه بیشتر مفاهیم، به ذهن مخاطب است؛ امّا اصطلاح نور، فراتر از یک مفهوم، جلوه‌ای از نمادها و مجازها را فرا روی اندیشمندان و هنرمندان قرارداده‌است و ایشان آرا و استدلال‌هایی را مطرح کرده‌اند. برخی برای توجیه، به تأویل و معانی باطنی پرداخته‌اند و در دیدگاه برخی، ضابطه‌مند بودن و نقل معتبر از معصوم، به‌عنوان اساس کار تأویل، مورد عنایت بوده‌است. یکی از حوزه‌های معرفتی که تأویل در آن کاربرد وسیعی دارد، عرفان اسلامی است؛ البتّه عرفا، سعی کرده‌اند که تأویلاتشان بر مبنای حفظ معنای ظاهری قرآن باشد. بنای این نوع تأویل، اتّکای بر معرفت حاصل از کشف روحانی است.

هدف اصلی در این مقاله، تحلیل اندیشه‌های عرفانی ابن عربی و مولانا و نمادپردازی این دو عارف و متفکّر شهیر اسلامی، درخصوص نور و این آیهٔ شریفه است. اهمّیت پرداختن به موضوع، علاوه بر لذّت‌بخشی، فضایی از تفکّرات و کشفیات عقلی، اشراقی و ذوقی، دامنهٔ نگرش‌ها و پیوندها را ارائه می‌دهد تا بدین ترتیب، راهکاری در مسیر رهپویان قرآنی باشد. نکتهٔ بارزی که در مقایسه لحاظ شده، مفاهیم و رهیافت‌هایی است که در بحث نوری، جزءِ

ملزومات آن محسوب می‌شود و با استخراج این لوازم مشترک، مانند: تمثیل آینه در بحث تجلّی، انسان کامل، وحدت و کثرت و... از آثار این دو شخصیت بزرگ، زمینه‌هایی برای تحقیقات تطبیقی، از این‌گونه موضوعات فراهم می آید.

مبنای بحث در این آیهٔ شریفه، نور و تبیین تجلّی نور حق، بر همهٔ موجودات است؛ با محوریت این موضوعات که مراد و منظور از این نور چیست؟ دلالت‌هایی که اصطلاحات خاص و کلیدی این آیه دارد و در این خصوص عارفانی چون ابن عربی و مولانا، به فراخور استدلال و برداشت‌های خود، با نمادپردازی به تبیین آن پرداخته‌اند، کدام‌اند؟ از جمله نکاتی که باید حدّ و مرز آن تعیین شود، توصیف و محتوای تمثیلی تجلّی حق، در شاکلهٔ بحث است؛ به علاوه، رابطه‌ای که می‌توان با توجّه به این آیه، بین خالق و مخلوق استنباط نمود.

۱-۲-پیشینهٔ تحقیق

در تفاسیر قرآنی علمای سلف و مفسّرین عصر حاضر، در باب آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور، توضیحات مختصر و مبسوطی با زمینه‌های عرفانی و فلسفی، مفاهیم ظاهری و باطنی، جلب نظر می کند؛ آرای فلسفی، کلامی و عرفانی مرتبط با این آیه، از اندیشمندان و عرفایی چون ابن سینا، سهروردی و ملّاصدرا و... قابل توجّه است. در بحث حاضر، با امعان نظر و محورقراردادن آثار ابن عربی و شارحان آثارش، از جمله: آشتیانی، آملی، عفیفی، جامی، خوارزمی، قیصری و قونوی، موارد برجسته‌ای از افاضات و آرای صاحب‌نظران و نویسندگان معاصر، از جمله: ریاض عبدالله، عثمان یحیی، خرّمشاهی و... گردآوری شده، با ترجمهٔ برخی نکات مرتبط با موضوع، دیدگاه‌های این شخصیت برجسته، مورد تحلیل قرارگرفته‌است. در بررسی نور و آیهٔ نور از نظرگاه مولانا، تکیهٔ ما بر مثنوی، دیوان شمس و فیه مافیه است و در این راستا به آثار معاصران مولانا، نظر داشته و از توضیحات استادانی چون: فروزانفر، چیتیک و... استفاده شده-است. در مجموع این آثار، اشاراتی درمورد نور و در برخی به‌صورت کوتاه، در باب آیهٔ نور، ملاحظه می‌شود. بر آن شدیم، آیهٔ مورد بحث را در چارچوب یک موضوع مشخّص و منسجم، با رویکرد نمادگرایی در آثار ابن عربی و مولانا، بررسی نماییم؛ لذا، به طرح نظرات و تحلیل و نتیجه‌گیری مبادرت شده‌است.

۲- بررسی تطبیقی تأویلات آیهٔ شریفهٔ نور در آثار ابن عربی

یکی از آیات شگفت انگیز سورهٔ نور که جایگاه ویژه ای در تفاسیر، ادب، عرفان و فلسفهٔ اسلامی دارد، آیهٔ۳۵ سورهٔ نور است:

«اللَّهُ نُورُالسَّمواتِ وَ الْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكاةٍ فِيها مِصْباحٌ الْمِصْباحُ فِي زُجاجَةٍ الزُّجاجَةُ كأنها كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاشَرْقِيَّةٍ وَ لاغَرْبِيَّةٍيَكادُ زَيْتُها يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نارٌ نُورٌعَلى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشاءُ وَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثالَ لِلنَّاسِ وَ اللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ.»

عفیفی، عبارت ابن عربی را در تفسیر«اللّهُ نورُ السَّمواتِ والأَرضِ»، در کتاب شرح فصوص الحکم، چنین آورده است: «فَيَقولونَ إنَّهُ نورُ السَّمواتِ بِمَعنى أَنَّهُ العَقلُ الكُلّيُّ الالهيُّ وَ نورُ الأرضِ بِمَعنى أَنَّهُ مَبدَأُ وُجودِالعالَمِ أو مَبدَأ الخَلقِ فيه.» (ابن عربی،بی‌تا، بخش دوم: ۱۰۹) خداوند نور آسمان‌هاست، در حقیقت، بدین معناست که او عقل کلّی است و نور زمین بودن، بیانگر این است که وی مبدأ و آغازگر عالم وجود و خلقت است. او در بخش دیگری از فصوص، عالم را سایه‌ای از نور حق می‌داند که ادراک وجودش، منوط به نوربخشی حضرت الهی است؛ پس حقیقت و اصل وجود، پروردگار عظیم‌الشّأن است که تجلّی نموده و به اشکال مختلف، جلوهٔ خود را نمایانده‌است:

«اگر نور نباشد، وجود سایه قابل ادراک نیست. در پرتو نور است که ادراک ممکن می‌گردد. جاهل، سایه را هم درکنار شخص، یک موجود حقیقی می‌پندارد؛ ولی عارف می‌داند که سایه، وجودش موهوم است و هیچ جز شخص صاحب سایه نیست. سایه، وجودی زاید بر وجود صاحب خود ندارد. عالم نیز چنین است. عالم چیزی زاید بر وجود حق نیست. همان خود اوست که به این اشکال مختلف جلوه گر شده است. همچون روشنایی نور است که از ورای شیشه‌های رنگارنگ بتابد و سرخ و کبود و سبز بنماید. از رنگ‌ها که بگذری ، نور در پشت شیشه‌ها رنگ ندارد و یکی بیش نیست.» (ابن عربی، بی‌تا، بخش دوم: ۴۴۸)

در قاموس قرآن، نور از اسمای الهی است. به هر تقدیر، تجلّیات و فیوضات حضرت پروردگار، بر مراتب هستی، فراگیر و پایدار است. این تمثیل ابن عربی که نور بی‌رنگ در شیشه-های رنگین ، به رنگ شیشه درمی‌آید، مصداق جلوهٔ خداوند تبارک وتعالی است که در اعیان ثابته[1] و همهٔ موجودات، رنگارنگ جلوه‌گر می‌شود. وی در صفحهٔ ۷۰۲ در همین مبحث، اطلاق

نور را بر مراتب هستی، این گونه توجیه می کند: « اطلاق نور بر هر یک از مراتب هستی یا حضرتی از حضرات ، به لحاظ مقایسهٔ هر مرتبه با مراتب پایین تر است.»

از بیان ابن عربی در بارهٔ نور، می توان به این نتیجه رسید که یک طرف عالم، نور محض است و در طرف دیگر آن، تاریکی وجود دارد و میان این دو، منطقهٔ انوار است که به سایه‌ها تعبیر می شود. این را می توان در سلسلهٔ مراتب هستی، توجیه کرد؛ هر مرتبهٔ پایین‌تر، سایه‌ای از مرتبهٔ بالاتر است که این سایه در اصطلاح وی، همان نور متعیّن یا ضیاء است. نوعاً نور، در دیدگاه ابن عربی، در مراتب متعدّدی قرار دارد و عبارت وی را می توان چنین تحلیل نمود که هر مرتبهٔ پایین‌تر نور، نسبت به مرتبهٔ بالاترش، از نور ضعیف‌تری برخوردار است و این، همان نکته‌ای است که در عرفان اسلامی، براساس آیات قرآن، نور در همهٔ پدیده های عالم متجلّی است. مؤلّف کتاب حکمت الاشراق، از مقایسهٔ فلسفهٔ اشراق و عرفان در باب سریان نور، نتیجه گرفته که همهٔ عالم، حتّی مراتب نازل عالم مادّه نیز از نور بهره دارند:

«در دستگاه فلسفهٔ اشراق ، عالم مادّه بدون هیچ مجامله‌ای سراسر ظلمت است و از نور بهره‌ای ندارد. امّا محقّقان عرفان، با توجّه به سرایت هویت الهی، نور را نه فقط در عقل اوّل و مراتب مادون تا نفس انسانی، بلکه در مراتب نازل هستی و عالم مادّه نیز صادق می دانند. آنان عالم مادّه را از یک جنبه، امری نورانی و از جهتی ظلمانی می‌دانند که به نظر می‌آید، چنین طرحی مناسب‌تر و معقول‌تر است.» (یزدان‌پناه، ۱۳۸۹: ۲۵)[۲]

ابن عربی، بحثی نمادین در بارهٔ زمین و آسمان دارد:

«در عرفان، زمین نماد جهت سفلی و عالم جسمانی و مادّی است. آسمان نماد جهت علیا و عالم معنی به شمار می‌رود. ارض عبارت است از: ۱- صفات خلق، در مقابل صفات حق (سماء) و پایین در مقابل بالا (سماء) و عالم فساد در مقابل عالم اصلاح (سماء)؛ ۲- دنیایی که بر روی آن زندگی می کنیم، با بدن انسانی که مخلوق اوست و آن محلّ ظهور روزی است؛ ۳- به معنای خلق است، در مقابل زینت آن که حق است.» (میرآخوری،۱۳۸۹: ۴۶۰) او می‌گوید: جهان وجود مشتمل است بر عرش، کرسی، سماوات هفت‌گانه، زمین و آنچه در آن می‌باشد.» (آشتیانی، ۱۳۸۰: ۳۰)

لازم است که در بحث این آیه، نگاه ابن عربی را به خلق و نظام خلقت بررسی نماییم. استاد دینانی می‌نویسد:

«آنچه دربارهٔ خلق در آثار ابن عربی مطرح شده، در آثار هیچ‌یک از حکما و متکلّمان سابقه نداشته است. از نظر او، خلق، امری نیست که خداوند یک‌بار و برای همیشه آن را انجام داده‌باشد و نیز هستی‌دادن به آنچه نیست، نمی باشد. خلق در دیدگاه ابن عربی، فعل دایم خداوند از ازل تا ابد بوده که به طور پیوسته انجام می‌پذیرد و در نتیجه، تجلّیات حق را ظاهر می‌سازد. وی در فصّ شعیبی، نظریهٔ خود را دربارهٔ آفرینش عالم مطرح می‌کند و آن را با اصطلاح قرآنی «خلق جدید» در آیهٔ شریفهٔ «بَل هُم فی لَبسٍ مِن خَلقٍ جَدید» (ق/۱۵)، تطبیق می‌نماید و معتقد است که بسیاری از مردم، توان ادراک حقیقت خلق جدید را ندارند. (ابراهیمی دینانی، ۱۳۶۲: ۱۳۵-۱۵۵)

ابن عربی صدور اشیا وخلقت را به اعتبار نسبت مجاز، برای خالق به‌کارمی‌گیرد. بحث صدور[۳]، از مباحث کلیدی در فلسفه و عرفان است؛ هرچند او، تعبیر صدور کون از وجود را به کار برده است، این بدان معنا نیست که او، حق تعالی را مصدر اشیا بداند. وی در یکی از رسائلش (رسائل الصّفات الالهیه) تصریح کرده‌است که: «نمی‌توان جز به طریق مجاز، از صدور اشیا از حق سخن گفت؛ زیرا اطلاق این لفظ، از طریق شرع به ما نرسیده‌است.» (عفیفی، ۱۳۸۰: ۲۱) درکتاب «مقایسهٔ دیدگاه‌های عرفانی جیلی و ابن عربی»، در بارهٔ صدور، این‌گونه آمده‌است:

«دلیل عدم انتساب مصدر اشیا به حق: زیرا حق تعالی، منزّه از نسبت با ممکنات است و علاوه بر این، لفظ «صدور»، به نوعی جدایی میان واجب و ممکن و داشتن هویّتی خاص را برای ممکن، نشان می‌دهد؛ بدین معنی که در صدور، به نوعی دلالت بر انتقال از حالتی وجودی، به حالت وجودی دیگر دارد، حال آنکه در ممکن، همواره سبق عدمی ایجاد می‌شود.» (امامی،۱۳۸۹: ۱۶۹)

در ادامهٔ آیه، عیناً تفسیر «مثل نوره» را از تفسیر ابن عربی در اینجا نقل می‌کنیم: «مَثَلُ نُورِهِ صِفَةُ وُجودِهِ وَ ظُهورِهِ فِی العالَمَینِ بِظُهورِها بِهِ کَمَثَلِ وَ هِیَ إشارَةٌ إلَی الجَسَدِ لِظُلمَتِهِ فی نَفسِهِ وَ تَنَوُّرِهِ بِنورِ الرّوحِ». (ابن عربی،۱۴۲۲، ج۱: ۳۴۰)؛ «مَثَلُ نورِهِ»، صفت وجودی و ظهوری حق تعالی در هر دو جهان است و طبق این تمثیل، اشاره به جسم ظلمت‌گرفتهٔ بشر است که با نور روح، روشنایی یافته‌است.

«مشکات»، در دیدگاه ابن عربی، وجود پاک حضرت رسول(ص) است؛ ترجمهٔ آقایان

موحّد را از فصوص الحکم ابن عربی، در بارهٔ واژهٔ «مشکات»، اینجا یادآور می‌شویم:

«وَ مایَراهُ اَحَدٌ مِنَ الأنبیاءِوَ الرُّسُلِ اِلّامِن مِشکاةِ الرَّسولِ الخاتَمِ وَ لا یَراهُ اَحَدٌ مِنَ الأولیاءِ اِلّا مِن مِشکاةِ الوَلیِّ الخاتَمِ حتّی اَنَّ الرُّسُلَ لا یَرَونَهُ-مَتی رَاَوهُ-اِلّا مِن مِشکاةِ خاتَمِ الأولیاءِ؛ هیچ‌یک از انبیا و مرسلین حق را نمی‌بینند، مگر از مشکات رسول خاتم و باز هیچ‌یک از اولیا، او را نمی‌بینند مگر از مشکات ولیّ خاتم؛ حتّی رسولان حق اگر او را ببینند، از مشکات خاتم اولیا می بینند.» (ابن عربی،۱۳۸۹: ۵۳۷)

با توجّه به تأویل و تفسیر ابن عربی در مورد «مشکات»، تحلیل این بحث، در حدیث شریف«کُنتُ نبیّاً وَ آدَمُ بَینَ الماءِ و الطّینِ» نهفته‌است. انبیا از آدم (ع) تا آخرین آنان، نور حقیقت را از مشکات خاتم النّبیین اخذ نموده‌اند؛ اگرچه وجود خاتم النّبیین از لحاظ زمانی، پایان‌بخش رسالت انبیاست، لیکن حقیقت نبوّت حضرت رسول(ص)، پیش از همگان، موجود بوده است؛ به عبارتی، مظهر اعلای تابش نور حق را می‌توان در خاتم انبیا و خاتم اولیا دانست. انبیای دیگر، ریزه‌خواران خوان خاتم انبیا و راه‌جویان چراغ هدایت اوی‌اند و اولیا نیز از فیض خاتم اولیا و نور چراغ او بهره‌مند می گردند.

در بارهٔ تفسیر زجاجه و تشبیه آن به کوکب درّی می‌خوانیم: «وَ الزُّجاجَةُ إشارَةٌ إلَی القَلبِ المُتَنوِّرِ بِالرّوحِ المُنَوَّرِ وَ شَبَّهَ الزُّجاجَةَ بِالکَوکَبِ الدُّرّیِّ لِبَساطَتِها وَ فَرطِ نورِیَّتِها کَما هُوَ الحالُ فِی القَلبِ.» (ابن عربی،۱۴۲۲، ج۱: ۳۴۰)؛ در این عبارت، زجاجه را همان قلب دانسته که به وسیلهٔ روح، منوّر گشته‌است و تشبیه آن به کوکب دُرّی، از لحاظ فراخنایی و شدّت نورانیت آن بوده که توصیف حال قلب انسان کامل است. عفیفی، با عنایت به فصوص الحکم ابن عربی، شرح مبسوطی در بارهٔ زجاجه داده است که به ترجمه و توضیح این عبارت پرداخته‌می‌شود:

«لِأَنَّهُ یُشَبِّهُ الحَقَّ بِالنّورِالَّذی لا لَونَ لَه، وَ یُشَبِّهُ الخَلقَ بِالزُّجاجِ المُلَوَّنِ وَ یَقولُ إنَّ الحَقَّ یُظهَرُ فی صُوَرِ المَوجوداتِ بِحَسَبِ ما تَقتَضیهِ طَبیعَةُ هذِهِ الصُّوَرِ کَما یُظهَرُ النّورُ المَرئیُّ خِلالَ الزُّجاجِ الأخضَرِ أخضَرَ وَ المَرئیُّ خِلالَ الزُّجاجِ الأحمَرِ أحمَرَ وَ هکَذا . فَالنّورُ هُوَ الحَقُّ أو الذّاتُ الإلهیَّةُ وَ الزُّجاجُ هُوَالعالَمُ ، وَ الألوانُ هِیَ صُوَرِ الوُجودِ المُختَلِفَةِ وَ الذّاتُ الإلهیَّةُ لا لَونَ لَها.» (عفیفی، بی تا، فصّ ثانی: ۱۱۱-۱۱۲)

در حقیقت، ابن عربی، نور حق را نوری بدون رنگ می‌داند که هیچ عوارضی از رنگ در

وجود پاک او راه ندارد (به عبارتی از عرض و جنس مبرّاست) و مراد از زجاجه، مخلوق اوست که در آنها مانند قندیل، تلوّن و رنگارنگی وجود دارد. همان‌طور که تابش نور مرئی بر زجاجهٔ (قندیل) سبز، به رنگ سبز درمی‌آید و بر قندیل قرمز، رنگ قرمز را به خود می‌گیرد و الی آخر، به همین ترتیب، حق بر حسب مقتضیات طبیعت و ظرفیت موجودات، ظهور می‌نماید؛ پس در واقع، ذات او نور و عالم، به‌مثابه زجاجه (قندیل) است و رنگ‌ها، صور موجودات مختلف است؛ به این معنا که در ذاتش، هیچ‌گونه صفت و خصیصه و نسبتی که مربوط به رنگ و پذیرش متفرّعات آن باشد، وجود ندارد.

در نصّ النّصوص شیخ حیدر آملی که در شرح فصوص الحکم نگاشته شده، آمده‌است: « مشکوه اشاره است به عالم حس و زجاجه به عالم عقل و مصباح به عالم کشف» (آملی، ۱۳۷۵: ۲۷)؛ عالم حس، همان شریعت و وجود پاک رسول (ص) است که بدان اشاره کردیم و زجاجه، نور عقلانی است که نورانیت خود را از نور دل، وام می گیرد و دربارهٔ آن توضیح داده‌شد.

شجره و زیتونه که بحث مفصّلی را می‌توان بدان اختصاص داد، در تفسیر نمادپردازانهٔ ابن عربی، این گونه شرح و تأویل شده‌است: «و الشَّجَرَةُ الَّتی توقِدُ مِنها هذِهِ الزُّجاجَةُ هِیَ النَّفسُ القُدسیَّهُ، أغصانُها فی فَضاءِ القَلبِ إلی سَماءِ الرّوحِ، اَلزَّیتونَةُ اِستِعدادُها لِلاِشتِعالِ وَ الاِستضاءَهُ بِنورِ نارِ العَقلِ الفَعّالِ، اَلواصِلُ إلَیها بِواسِطَهُ الرّوحِ وَ القَلبِ» (ابن عربی،۱۴۲۲، ج ۱: ۳۴۰)؛ درختی که از این زجاجه نور می گیرد، همان نفس قدسی است که شاخه‌های آن در فضای قلب قرارداشته و به سوی آسمان روح کشیده‌شده و زیتونه (روغن آن)، نور عقل فعّال است که نوردهنده است و به واسطهٔ روح و قلب، اتّصال نوری آن برقرار می گردد.

در جلد سوم الفتوحات مکّیه، این عبارت عربی در بارهٔ «زیتونه،»آمده: «اَلهویَّةُ وَ هُوَالزَّیتونَةُ المُنَزَّهَةُ عَنِ الجَهاتِ.» (ابن عربی، ۱۹۷۲، ج۳: ۱۹۸)؛ ابن عربی از «زیتونه» به هویت، تعبیر نموده‌است که از جهات مبرّاست. در این مفهوم، هر فرد انسانی، به حکم شجره‌بودن، یعنی جامعیت مراتب وجود، می تواند آینه‌ای برای اسما و صفات الهی و شریف‌ترین موجود در عالم باشد.

وی در آثار خود، مباحثی دیگر در باب درخت دارد که بی‌ارتباط با موضوع مورد بحث

ما نیست. در کتاب شجرة الکون، عالم آفرینش را مانند درختی به حساب آورده که در آن، هم میوهٔ کمال وجود دارد و هم کفر: «کلّ عالم تکوین، همچون درختی دانسته‌شده که بن و ریشهٔ آن از حبّهٔ «کن» است؛ ثمرهٔ این دانه، درخت آفرینش است که از آن، دو شاخهٔ مختلف «کمال» و «کفر» از ریشهٔ «اراده» و با یاری «قدرت»، نمایان گردیده‌است.» (ابن عربی،۱۹۸۴: ۴۱) ربط این مطلب با موضوع، از این لحاظ قابل توجیه است که در این درخت، کلّ نظام تکوین و تشریع، گنجانده‌شده و تمامی این امور، در ربط با تجلّی الهی، مطرح گردیده‌است و در این تجلّی، می‌توان رابطهٔ قرب ایجادی و شهودی را با هم دید.

از دیگر جوانب کاربرد درخت در آثار او، ارتباط‌بخشیدن بین وجود انسانی و درخت است؛ البتّه نماد درخت و مضامین غنی و عمیق آن، در آثار بسیاری از حکما و اندیشمندان و نیز اساطیر و کتب مقدّس آمده و پرداختن ابن عربی به آن، تمثیل نمادینی است، به‌منظور بیان ارتباط انسان با هستی و حقیقت مطلق و هستی با آفریدگار. شوالیه می‌نویسد:

> «درخت، جهان سفلی را با جهان اعلی پیوند می‌دهد وتمام چهار عنصر را در خود دارد. درخت، سه سطح جهان را با هم پیوند می‌دهد؛ زیر زمین را با ریشه در عمق می‌کاود، رویهٔ زمین را با ساقه و شاخه‌های پایین‌تر و آسمان را با شاخه‌های بالایی. به‌طور کلّی، درخت به‌عنوان نماد ارتباط میان زمین و آسمان، شناخته‌شده‌است.» (شوالیه،۱۳۸۲: ۱۸۸ و ۱۸۹)

از دیگر کارکردهای نمادین درخت که در گفته‌های برخی حکما و همچنین اسطوره‌ها و کتب مقدّس بدان پرداخته‌شده، رابطهٔ انسان با گیاه و درخت در قاموس آفرینش است. ابن عربی در جلد سوم فتوحات مکّیه، برای جنبهٔ نباتی انسان، به این آیهٔ قرآن، استناد کرده‌است: «وَاللهُ اَنبَتَکُم مِنَ الاَرضِ نَباتاً» (نوح ۱۷). به نظر وی، انسان نه‌تنها روییدنی بلکه قائم بر ساقهٔ خویش است و بنابراین، در حکم درخت است، نه علف. (ابن عربی،۱۳۸۵، ج ۳: ۱۳۷)

مسعودی در مبحثی، سخنی از افلاطون، نقل می کند: «انسان، گیاهی آسمانی است؛ زیرا همانند درختی وارونه است که ریشه‌اش به سوی آسمان و شاخه‌هایش به جانب زمین است.» (مسعودی،۱۳۴۴: ۵۹۹) کریستن‌سن، با توجّه به اساطیر ایرانی، به این منشأ انسانی که کنایه‌ای از دو جنسیتی درخت یا گیاه است، اشاره نموده‌است: «بنا بر اسطوره‌های ایرانی، منشأ نخستین زوج بشر، مشی و مشیانه، به گیاه ریواس می رسد.» (کریستن‌سن، ۱۳۷۷: ۱۷)

با توجّه به اشارات یادشده، فارغ از اعتقاداتی که در زمینهٔ درخت وجود دارد، درخت را می‌توان نوعاً نمادی از انسان دانست. بنا بر تحلیل عثمان یحیی، این مفهوم از شجره‌بودن انسان، در بخش التجلّیات الهیه از عقیدهٔ ابن عربی، دریافت می‌شود:

«انسان به حکم آفرینش خاصّ خود، انعکاسی از اسمای متقابل جلال وجمال الهی است و هرچه از اسما، اجناس، انواع، اصناف، نسب و اشخاص در گسترهٔ وجوب و امکان است، جملگی از انسان کامل، منتشر شده‌است. انسان کامل، حقیقت جامع و مرتبهٔ حدّ وسط، میان وجوب و امکان است که از آن، با تعبیر درخت میانی عالم، یاد شده‌است.» (عثمان یحیی،۱۳۶۷: ۴۳۲)

ازحیث نمادشناسی عرفانی، وقوع بیعت «تحت الشّجره» جالب توجّه است. همچنین، توصیف پیامبر(ص) و اصحاب آن حضرت در آیهٔ۲۹ سورهٔ فتح: «نهالی که جوانه برآورده و نیرومند و ستبر گشته و بر ساقه‌هایش ایستاده‌است.»[۴] ناظر بر تمثیلاتی است که به وحدت انسان با گیاه و درخت اشاره دارد.

در نگاه ابن عربی، درخت «لاشرقیّة و لاغربیّة»، حقیقتی است عرفانی؛ بدین معنا که انسان کامل، بر صورت خدایی است؛ لذا بر کلّ عالم، حکمرانی می کند و نور تقویت کننده‌اش، از شجرهٔ هویت الهی است که از جهات و اسمای متضاد، منزّه است. این، همان نکته‌ای است که ابن عربی، از چنین انسانی به عنوان امام اکبر یاد می‌کند؛ یعنی، کسی که تحت لوای امر الهی است و جامعهٔ انسانی در اصول و شرایع، به منظور پرهیز از تشتّت و اختلاف، باید از او پیروی نماید.

در بارهٔ این بخش از آیهٔ نور (لاشرقیّة و لاغربیّة)، تعدّد آرا و تأویلات را نزد عرفا، فلاسفه، متکلّمین و حتّی تفاسیر متقدّم، مشاهده می‌کنیم، با توجّه به این عبارت، دیدگاه ابن عربی در این خصوص بررسی می‌شود: «وَ مَعنی لا شَرقیَّة وَ لا غَربیَّة، إنَّها مُتِوَسِّطَةٌ بَینَ غَرب عالَمِ الأجسادِ الَّذی هُوَ غُروبُ النّورِ الإلهیِّ وَ تَستَرَهُ بِالحِجابِ الظُّلمانی وَ بَینَ شَرقِ عالَمِ الأرواحِ الَّذی هُوَ طُلوعُ النّورِ وَ بُروزِهِ عَنِ الحِجابِ النّورانی.» (ابن عربی،(۱۴۲۲ ق.)، ج۱: ۳۴۰)؛ نظر وی در بارهٔ این حقیقت قرآنی در آیهٔ نور، چنین است:

«لا شرقیّة و لاغربیّة»: آن(درخت)، بین شرق و غرب، یعنی میان عالم روحانی و جسمانی قراردارد؛ یک طرف آن، عالم اجساد (مواد) می‌باشد که حجاب ظلمانی است و طرف دیگر آن، عالم

ارواح که به‌منزلهٔ طلوع نور است. این بحث را می‌توان با شرحی که در نصّ النّصوص، با توجّه به فصوص الحکم ابن عربی آمده‌است، بهتر روشن نمود: لاشرقیّه و لا غربیّه، اشاره به نور ظاهر حق تعالی در انسان کبیر یا صغیر دارد که جامع عالم ارواح و عالم اجسام است و این دو عالم، جهت طلوع و غروب خورشید حقیقی است. ظهور حق تعالی که خورشید حقیقی و نور کلّی اعظم است، جز در انسان کامل که از او به خلیفه و نبی و رسول و ولی و امام و غیره، تعبیر کرده‌اند، ظهور نمی‌کند.» (آملی، ۱۳۷۵: ۶۶)

شعرانی با توجّه به فتوحات مکّیه، در باب شرقی و غربی نبودن شجرهٔ زیتونه، می نویسد: «شجرهٔ زیتونه، مثالی برای هویّت حق تعالی است که نه شرقی است، نه غربی و نه جهات را می‌پذیرد.» (شعرانی، بی‌تا:۲۸۱)

ابن عربی در بارهٔ «یَکادُ زَیتُها یُضیءُ وَ لَو لَم تَمسَسهُ نارٌ نورٌ علی نور» می‌نویسد: «اِستِعدادُها مِنَ النّورِ القُدسیِّ الفِطریِّ، یُضیءُ بِالخُروجِ إلَی الفِعلِ وَ الوُصولِ إلَی الکَمالِ بِنَفسِه «وَ لَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نارٌ»؛ اَلعَقلُ الفَعّالُ. «نُورٌ عَلی نُور»، أیُّ هذَا المَشرِقُ مِنَ الکَمالِ الحاصِلِ نورٌ زائدٌ عَلی نورِ الاِستِعدادِ الثابتِ المَشرِقِ فِی الأصلِ کَأنَّهُ نورٌ مُتَضاعَفٌ»(ابن عربی،۱۴۲۲، ج۱: ۳۴۰)؛ این بخش از تفسیر شیخ اکبر را می توان این گونه تحلیل نمود: انسانی که اوصاف ملکوتی در او به ثبوت رسیده‌باشد، از نور قدسی فیض می‌برد و از رهگذر این نور پاک، به کمال حقیقی نایل می آید؛ به‌طوری‌که بی‌واسطه و بدون وسیله، متّصل به نور ربّانی می‌گردد و این، مرحلهٔ عقل فعّال است؛ یعنی، همان مرتبهٔ عالی‌ای است که در قرآن، از آن تعبیر به« نورٌعلی نور» می‌شود؛ با این توصیف که نور حاصل از سلوک وطریقت، با مدد نور فیّاض تقویت و مصداق «نورٌ علی نور» می‌شود.

شعرانی، در کتاب «طلای سرخ»، تحلیلی این‌گونه در بارهٔ سالک طریق شریعت دارد: «نور علی نور، مقصود نور شرع است (نور بیرونی) که با نور بصیرت و توفیق و هدایت (نور درونی) آمیخته‌گردد. هر سالک طریق شرع، باید این دو نور را داشته‌باشد. اگر نور بصیرت(درونی)، بدون نور شرع(بیرونی) تحقّق یابد، بنده نمی‌داند چگونه راه بپیماید و سلوک کند؛ زیرا که در راهی مجهول، قرارگرفته که آن را نمی‌شناسد و نهایت آن را هم نمی‌داند. سالک این راه، باید چراغش را از هواها محافظت نماید تا با وزش بادهای هوس،

این چراغ خاموش نگردد.» (شعرانی، بی تا:۲۸۱)

در فتوحات مکّیهٔ ابن عربی که عثمان یحیی، شرحی مبسوط بر آن نگاشته‌است، تحلیلی از نورٌ علی نور در بارهٔ هستی می‌بینیم. ابن عربی، معتقد است:

«اشیای عالم و ممکنات، از خود نوری دارند که با آن مشهود حق شده و از محال متمایز و در نهایت، پذیرای نور وجود می‌شوند. از تلفیق نور امکان با نور وجود، کائنات پدید می‌آیند. از دیدگاه ابن عربی، «نورٌ عَلی نور» اشاره به دو «نور الهی» و «کونی» است. اشیا با نور امکان، مشهود حق می‌شوند و با نور وجود، مشهود خلق.» (ابن عربی، ۱۹۷۲،ج۲: ۳۹۲)

چکیدهٔ این تأویل، در فرهنگ اصطلاحات ابن عربی، با عنوان بیان معانی مراتب نور، چنین آمده: «مشکات، بدن توست. زجاجه اوّل، دل و فتیله روح. زجاجهٔ ثانی، روح حیوانی و زیت، امداد الهی و مصباح، حقیقت انسانیت و زجاجهٔ دوم، یعنی دل که مثل کوکب درّی است؛ یعنی، آفتاب روشن است.» (سعیدی،۱۳۸۳: ۸۷۹)

۳- بررسی تطبیقی تأویلات آیهٔ شریفهٔ نور در آثار مولانا

مولانا در مثنوی و غزلیات، بارها در باب معانی باطنی این آیه، داد سخن داده و با تکیه بر این آیه، تمام جهان را به خانه‌ای تشبیه نموده‌است که در آن، چراغی بسیار نورانی وجود دارد و آن نور خداست. این آیه، به انسان‌ها بشارت می‌دهد که عالم، تاریک و فانی و به خود وانهاده نیست بلکه نورانی است. همچنین از آن برمی‌آید که به دلیل نورانی‌بودن حق تعالی، همهٔ موجودات در باطن، خداآگاه هستند:

ز عشق روی تو رون، دل بنین و بنات بیا که از تو شود سیّئاتهم حسنات

(مولوی،۱۳۶۳: ۲۱۵)

حقیقت تاریکی نزد مولانا، انکار حقایق است که منجر به جهل می‌گردد؛ به‌طوری‌که تاریکی‌های عالم طبیعت در برابر تاریکی‌های معنوی، روشنایی است:

اندک اندک خوی کن با نورِ روز ور نه خفّاشی، بمانی بی‌فروز

(۲۱۸۴ /۴)

در فیه مافیه گفته‌است: «خدا این عالم آفرید که از ظلمت است تا نور او پیدا شود» (مولوی، ۱۳۳۰: ۸۰) و «جمله پیش‌ها را چون بازکاوی، اصل و آغاز آن وحی بوده‌است... عالم ارواح بود، پیش از عالم

اجسام». (همان: ۴۳)؛ «آسمان‌ها و زمین‌ها، همه سخن است، پیش آن‌کس که ادراک می کند و زاییده از سخن است که کن فیکون.» (همان: ۲۳) مولانا معتقد است که غیر از «هفت آسمان» که تا آن زمان منجّمان بدان باور داشتند و در قرآن به تکرار از آن یاد شده‌است؛ فضاهای دیگری نیز هست که نه به هم پیوسته است و نه از هم جدا:

اخـتـرانـنـد از ورای اخـتـران کـــه احتراق و نحس نبود اندر آن
ســـایران در آســمـان‌هـای دگر غیر این هفـــت آســمان مُشـتهر
راسـخان در تـــــاب انوار خدا نی بـه هم پیـوستـه نی از هم جدا
(۷۵۴-۷۵۶/۱)

مولانا، زمین را به گونهٔ افلاطونیان، تمثیلی از جهان باقی می‌دانست؛ لذا، آنچه که در زمین می‌گذرد، تمثیلی از آسمان است؛ چون حرکت و سکون، جمع و تفریق، موسیقی و عشق، تضاد و سرانجام زندگی و مرگ. بدین ترتیب، انسان کامل را نیز تمثیلی از خدا بر روی زمین می‌دانست و به طریق «مُثُل»، خواست‌ها و قوانین خدایی در زمین جاری است: «زندگی خود وی، نمایشی و تمثیلی از جهان هستی و پیونددهندهٔ زمین و آسمان یا بهتر گفته‌شود، زندگی ناسوتی و لاهوتی بود؛ زیرا در انسان کامل این توانایی را می‌یافت و بر این باور بود که مقصود از عالم، آدم آمد.» (سلطان ولد، ۱۳۶۷: ۲۰۱)

وی مانند ابن عربی، اصالت را به انسان می‌دهد. تفسیر و تأویل این آیه هم با همین دید، شکل گرفته‌است؛ لذا، مشکات هم در نگاه مولانا، نماد نوع آدم است. استاد همایی، می نویسد: «اساساً طریق مولوی در کیش تصوّف، آیین بشرپرستی است؛ یعنی،آنجا که جلوهٔ حق را در مظهر بشری و نور خدا را در مشکات آدم خاکی ببیند، او را می‌پرستد و پرستش او، عین خداپرستی است.» (همایی،۱۳۶۹، ج۲: ۹۱۴) این کانون نور الهی، همان اولیا هستند که به عالی-ترین تجارب عارفانه دست یافته‌اند و رابطهٔ ایشان با خداوند متعال، چنان است که حضرت باری، شخصیّت الهی خود را در ایشان متجلّی می کند و سپس، از جانب ایشان به سوی دیگران آشکار می‌شود. مولانا تلویحاً این تجارب عارفانه را همان عقل کلّی دانسته‌است:[۵]

هزار شکر خـــدا را که عقل کلّی باز ز بعد فرقت آمد بـــــه طالع مسـعود

(مولوی،۱۳۶۳: ۳۶۹)

وی مسائل آفرینش را با «عقل کلّ» جستجو می کند؛ البتّه این بدان معنا نیست که از عقل جزئی، بهره نگیرد. ابزار کار مولانا، برای تبین و مستدل ساختن نظریات و فرضیه‌هایش، عقل جزئی است و در غیر کارآمدی عقل جزئی، به «اشراق» متوسّل می گردد.

مولانا،«چراغ» را به جانشینان پاک رسول خدا(ص) و اهل بیت مکرّم وی و تابعان آنها تعبیر کرده است و سپس، آن را به انتقال نور شمع، به چراغ‌های اولیا در طول تاریخ تا قیامت تعبیر کرده‌است:

گفت: طوبی مَن رَآنی مصطفا والّذی یُبصِرِ لِمَن وَجهی رَأی
چون چراغی نور شمعی را کشید هرکه دید آن را، یقین آن شمع دید
همچنین تا صد چراغ ار نقل شد دیدن آخر لقای اصل شد
خواه از نورِ پسین، بستان به جان هیچ فرقی نیست، خواه از شمعدان
خواه بین نور، از چراغ آخرین خواه بین نورش ز شمع غابرین

(۱۹۴۶-۱۹۵۰ /۱)

این ابیات، اشاره به آن دارد که نور هدایت را می‌توانی از ولیّ حاضر یا گذشته بگیری. مولانا در موضعی دیگر از مثنوی، مقام رسول الله (ص) را در مقایسه با مقام اولیا، به خورشید در برابر چراغ تشبیه کرده است:

چون که شد خورشید و ما را کرد داغ چاره نبود بر مقام او چراغ
چون که شد از پیش دیده وصل یار نایبی باید از او مان یادگار
چون که گل بگذشت وگلشن شد خراب بوی گل را از که یابیم؟ از گلاب

(۶۷۰-۶۷۲ /۱)

دل عارفان، مانند خانهٔ بزرگی است که همسایگانی در جوار آن زندگی می کنند و به حال یاران خانه اشراف دارند:

هست دل مانندهٔخانهٔ کلان خانهٔ دل را نهان همسایگان
از شکاف روزن و دیوارها مطّلع گردند بر اسرارها

(۱۷۷۷-۱۷۷۸ /۴)

مولانا در بارهٔ «مصباح»، چنین سروده:

نـــــور مصـباح اسـت دادِ ذوالجلال صنعتِ خلق است آن شیشه و سُفال

(۲۸۸۰/۵)

این مصباح، عنایت الهی است که به افراد قابل و شایسته عطا می‌گردد و از فحوای کلام مولانا برمی‌آید که همان نور عقل باشد؛ البتّه در مثنوی نیز به دفعات، خرد انسانی با ذکر مراتب آن، چراغ خوانده‌شده‌است:

این خردها چون مصـابیح انور اسـت بیست مصبـاح از یکی روشن‌تر است

(۲۶۱۳/۶)

بیت اشاره به آن دارد که افزایش عقول و مشاورت با دیگران، نورانیت را افزایش می‌دهد و به علاوه، ممکن است در میان عقول چراغی یافت شود که نور آسمانی داشته‌باشد:

بـــو که مصباحی فتد انـــدر میـــان مشتعـل گشتـه ز نـــور آسمـــان

(۲۶۱۴/۶)

این «چراغ» که مظهر حق تعالی و نور غیبی است، بینش‌مندی را در پی دارد، مگر آنکه چشم، بر روی حقایق بسته گردد:

ورنـــــه لاعَینٌ رَأت چه جای باغ؟ گفـت نـور غیب را یـزدان چـــراغ

(۳۴۰۶/۳)

البتّه تصویر تجربیات عرفانی به هیأت چراغ، از باب تشبیه و استعاره نیست؛ حقیقتاً سالکان طریقت در ابتدای سلوک، تجلّیات را به‌صورت شمع و چراغ مشاهده می‌کنند. در بیتی دیگر، چراغ، تن است و نور آن، جان؛ نوری که او را به صراط مستقیم ابدیّت سوق می‌دهد و در زندگی فرا راه اوست:

آن چراغ، این تن بود نورش چو جان هســـــــت محتاج فتیل و این و آن

(۴۲۶/۴)

منظور از «زجاجه»، آنچه که نور را مضاعف می‌کند و در دیدگاه ابن سینا و غزّالی، مرحلهٔ «عقل

بالملکه» است. در تفسیر مولانا، «زجاجه»، نماد دل است و تمثیل ذیل، در باب شبیه‌بودن اجسام انبیا و کفّار، بسیار قابل تأمّل است. اسیران عالم خاک، مانند شیشه های پر از ادرارند که زرد می‌نمایند و از طرفی شیشه‌های چراغ هم زرد است؛ درست است که هر دو ظرف آبگینه هستند امّا این کجا و آن کجا!

آن زجا جی کاو ندارد نور جان بول و قارورست، قندیلش مخوان
(۲۸۷۹/۵)

مولانا در بیتی تلمیح‌گونه، زجاجه را نماد دل می داند:

حیثُ ما کنتم فَوَلّوا شطرَهُ با زجاجهٔ دل، پری‌خوان توایم
(مولانا،۱۳۶۳: ۶۳۲)

خداوند متعال، امری مجرّد و انتزاعی را به امری محسوس، تنزّل بخشیده و از منظر مولانا، کلام چون ظرف است برای بحر معانی. بیت ذیل، اشارت است به مقام «امّ الکتاب» که همهٔ حقایق از آن مقام متنزّل می شود تا به‌صورت الفاظ درآید:

حرف ظرف آمد در او معنی چو آب بحر معنی عندَهُ امُّ الکتاب
(۲۹۶/۱)

هرچند شیشه و چراغ، ساختهٔ دست بشر است، نور، فی الواقع عطای خداوند است. می‌توان به نتیجه‌ای دیگر هم که مربوط به وحدت و کثرت می‌شود، نائل آمد؛ بدین معنا که اگرچه ابدان تکثّر دارد، نور دل واحد است:

نور شش قندیل، چون آمیختند نیست اندر نور شان اعداد و چند
(۲۸۸۱/۵)

ده چراغ ار حاضر آید در مکان هریکی باشد به صورت غیر آن
فرق نتوان کرد نور هریکی چون به نورش روی آری بی شکی
(۶۷۸-۶۷۹ /۱)

استنباط کلّی اینکه کثرت از ناحیهٔ مادّه است و عالم معانی، فاقد کثرت است و جمله وحدت است. مولانا بر این اساس می‌فرماید: چراغ‌ها تعدّد می‌یابند؛ امّا نور واحد است. ابدان اولیا اگرچه

مختلف‌اند، نور ایمان، واحد است.

از کمـــال قـدرت، ابـــدان رجـــال یـافت اندر نـور بی‌چـون احتمـــال
آنچـــه طورش بـــرنتـــابـــد ذرّه ای قدرتش جـا سازد از قـــاروره‌ای
گشت مشکات و زجاجی جـــای نـــور که همی درّد ز نور آن قاف و طـــور
جسـمشـان مشـکات دان، دلشـان زجاج تـافتـه بر عرش و افلاک این ســـراج
(۳۰۶۶-۳۰۶۹ /۶)

این نور ایمان، از نوری سرمدی تغذیه می شود؛ آن نوری که کوه طور، نتوانست آن را برتابد، قدرت الهی در کالبد ولی حقیقی جای داد. مرد حق، به سرچشمهٔ نور مطلق پیوسته‌است و خودش «چو نور است»؛ در نتیجه عقل، مانند جبرئیل، رابط الهامات الهی برای اوست. این نور در قندیل از مردان حق که در مرتبهٔ پایین‌تراند، احاطه شده‌است:

او چو نور است و خرد جبریـــل اوست و آن ولیٌ کم از او، قند یل اوســـت
آن که زین قندیل کم، مشکات ماست نـــور را در مرتبـــه ترتیب‌هـاست
(۸۱۹-۸۲۰/۲)

وی در فیه مافیه، به زجاجه اشارتی دارد و وجود اولیا را به زجاجه تشبیه نموده‌است:

«حق تعالی، نور خویشتن را به مصباح تشبیه کرد، جهت مثال و وجود اولیا را به زجاجه. این جهت مثال است. نور او در کون و مکان نگنجد، در زجاجه و مصباح کی گنجد؟ الّا چون طالب آن باشی، آن را در دل یابی، نه از روی ظرفیت که آن نور در آنجاست بلکه آن را از آنجا یابی، هم چنانکه نقش خود در آیینه یابی».(مولوی،۱۳۸۵: ۱۵۶)

امّا حقیقتاً در کون و مکان، هیچ مثالی که گویای تشبیه حضرت اله بدان باشد، یافت نمی‌گردد و این تمثیلات قرآنی، به سبب تقریب ذهن به حقیقت کل است؛ ایشان به این ناتوانی در دیوان شمس اذعان دارد:

همی جویم به دو عالم مثالی تا تو را گویم نمی‌یابم خداوندا نمی‌گویی که را مانی
(مولانا،۱۳۶۳: ۹۴۹)

مولانا با تمثیل‌های فراوانی، تعدّد صورت و وحدت سیرت اولیا را مطرح کرده‌است، از آن

جمله است: تشبیه تعدّد چراغ و وحدت نور. وی می فرماید اگر در نور چراغ‌ها نظر کنی، همه را یکی می‌بینی؛ امّا اگر در چراغ و شیشه و خصوصیات ظاهری‌شان چشم بدوزی، آنها را متکثّر و متعدّد خواهی‌یافت:

گـــر نظـــر در شیشه داری گم شـــــوی زآنـــکه از شیشـه است اعـــداد دُوی
ور نظـــر بـــر نـــــور داری، وارهـــــی از دُوی وَاعـــداد جســـم منتهـــــی
(۳/ ۱۲۵۷-۱۲۵۶)

«شجره» از واژگان کلیدی این آیه است که نماد موارد معنوی بسیار قرارگرفته‌است. در میان عرفا، رایج‌ترین تعبیر این است که درخت را تمثیلی از ذات و اسمای جلال و جمال الهی دانسته‌اند و برخی عرفا، نظیر ابن عربی، دربارهٔ آن رسالهٔ مستقلّی نگاشته‌اند که به گوشه‌هایی از آن اشاره کردیم. مولانا در باب کاربرد تمثیلات، نکاتی نغز فرموده‌است:

گـه درختـش نـام شـد، گـاه آفتـــاب گـاه بحـرش نـــام شد، گاهی سحاب
در گـــــذر از نـــــام و بنگر در صفات تـا صفـــاتت ره نمایـد ســـوی ذات
(۲/ ۳۶۷۱)

در نظر مولانا، اختلاف خلق، به سبب تفاوت این نام‌هاست. تعبیر عالم وجود به باغ و انسان به درخت و باغبان به حق تعالی و اولیای وی، در آثار مولانا بارها آمده‌است. باغبان وجود، خوب می‌داند که چه درختی را باید آب داد و چه درختی را باید از ریشه درآورد، چه درختی را باید پیوند زد و چه درختی را باید رها کرد تا خشک شود. درختان اگرچه در فصل خزان و زمستان، از نظر شکل، به یک دیگر شبیه‌اند و هیچ‌کدام میوه‌ای ندارند، باغبان به درختان پرثمر و درختان بی‌خاصیت کاملاً واقف است:

بـــاغبـــان مُلک بـــا اقبـــال و بخت چـون درختـــی را نـداند از درخت؟
آن درختـــی را کـــه تـلـخ و رد بُـــوَد وان درختـــی کـه یـکش هفـصـد بـود
کـــی بـــرابـــر دارد انـــدر تـــربیـــت؟ چـــون ببینـــدشان بـــه چشم عاقبـــت
(۲/ ۱۵۶۵-۱۵۶۳)

مولانا در بیتی ، حقایق را به درخت تشبیه کرده‌است:

ز باد حضرت قدسی بنفشه‌زار چه می‌شد درخت‌های حقایق ازآن بهار چه می‌شد
دل از دیار خلایق بشد بـــه شهر حقایق خدای داندکاین دل، درآن دیار چه شد
(مولوی،۱۳۶۳: ۳۶۴)

درخت حقایق مانند بنفشه زاری است که از نسیم بهارحضرت قدس بهره‌مند است: دل وارسته در آن هنگامه که در شهر حقایق ورود می یابد، آن‌قدر محو جمال آن می گردد که عالم خلایق را به بوتهٔ فراموشی می‌سپارد. لاشرقیّه و لا غربیّه، در دیدگاه مولانا، اشاره به لامکانی و دلالت بر فراگیری نور حق در سراسر عوالم هستی دارد:

لا مکانـــی کـه در او نـــور خـــداست مـاضـــی و مستقبل و حـال از کجاست
ماضـی و مستقبـلش نسبـت بـه تـوست هـر دو یـک چیزند پنداری که دوست
(۳/ ۱۱۵۲-۱۱۵۱)

و با نورهای این جهانی که حدودی دارد، غیر قابل قیاس است:

نـــورهـــای چـــرخ، ببریده پـــی است آن چو لا شـرقیّ و لا غربی کی اسـت
(۱۵۴۲/۲)

زآنکه لا شرقی ا ست و لا غربی ا ست او با منجّم، روز و شب حربـــی ا ست او
که چـــــرا جزمـــن، نجـــوم بی هُدی قـبلـه کـردی از لـئـیـمـی و عـمـی
(۹۳-۹۴/۶)

بـــی ز تغییـــری کـــه لا شـــــرقیّةٌ بـی زتـــبدیـلی که لا غـــربیـــّةٌ
(۳۷۸۹/۴)

زیت، در نظرگاه مولانا همان ایمان است و او به کرّات می فرماید: چراغ قلبت را با روغن ایمان، فروزان نگاه دار:

تـا نمردســـت ا ین چراغ بـا گهر هیـــن فتیـلش سـاز روغـن زودتـر
(۱۲۶۸ /۲)

عارف با رنجی که در اثر عبادات بر چراغ بدن خویش وارد می‌سازد، از نور این چراغ، شمعی در درونش روشن می کند تا وقتی که بدنش مرد، قلبش روشن بماند.

٤- نتیجه‌گیری

۱- نور، اسم ذات الهی، از مهم‌ترین کلیدواژه‌های مولانا و ابن عربی است و در وجودشناسی عرفانی هم می‌توان از آن بهره گرفت.

۲- هر دو عارف، اصالت را به انسان می‌دهند و آیهٔ نور را براساس همین رویکرد، تفسیر و تأویل می‌نمایند. در نگاه ابن عربی، مشکات و زجاجه، قلب او و درخت، نمود انسان کاملی که نفس قدسی بر او احاطه دارد و لا شرقیّه و لا غربیّه، صورت الهی انسان کامل که از تشتّت به دور است. انسان کامل، مانند چراغی پاک که روغنی پاکیزه دارد و فتیله‌ای برآن نهاده باشند، تمام لوازم فراهم است و فقط اخگر یا آتشی می طلبد تا چراغ شعله‌ور گردد. شمس، همان جرقّه یا اخگر بود که در جان این چراغ افتاد و فروزش نور این چراغ، همواره، شیفتگان را فیض می‌بخشد.

۳- در نگاه هر دو، نور حقیقت یکی است و بر همهٔ هستی جلوه گر شده‌است؛ ولی نمودها و نمادهای آن دگرگون می‌شود و هستی راستین، در هستی نمایان و مادّی پنهان است. آنچه حقیقت است، نادیدنی است. عقل به تبع نور قلب، منوّر می‌شود و نور عقل، حقایق را به وسیلهٔ نور قلب درک می‌نماید.

۴- خدا نور آسمان‌هاست؛ بدین معنا که او، عقل کلّی است و نور زمین بودن، بیانگر آغازگر عالم خلقت است.

۵- مشکات، وجود پاک رسول (ص) است و منظور از «مثل نوره»، ظهور حق تعالی در هر دو جهان است. زجاجه، همان قلب است که از آن، به عالم عقل یا نورعقل نیز یاد شده‌است. شجره، نفس قدسی و زیتونه (روغن آن)، نور عقل فعّال وهویّتی است که از جهات مبرّاست. انسان کامل، حقیقت جامع و مرتبهٔ حدّ وسط، میان وجوب و امکان است و «لاشرقیّه و لاغربیّه»، مبیّن این است که او بر کلّ جهان حکمرانی می کند. «نورٌ علی نور»، همان مرتبهٔ عالی است که نور فیّاض، تقویّت‌کنندهٔ نور سلوک است. «نیستی» اصل است و «هستی» فرع؛ در ورای نیستی، آفریدگاری هست که از نیستی، هستی می‌آفریند.

یادداشت‌ها

۱- اعیان ثابته برخلاف اعیان خارجه، جدای از ذات نیستند و صرفاً به وجود علمی حق موجوداند. طبق نظر عرفا، اعیان ثابته نه اصالتاً و نه بدون استناد به وجود بلکه فقط با استناد به وجود علمی و اسما و صفات واجب تعالی موجود و محقّق می‌گردند. (جوادی آملی، ۱۳۷۰: ۴۴۱-۴۴۰)؛ ظهور اسما و صفات در مرتبهٔ واحدیت، موجب فیض مقدّس می‌گردد که باعث وجود احکام و آثار اعیان در خارج است. این معنا، همان نظر ابن عربی است که می‌گوید: «وَالقابِلُ لایَکونُ اِلّا مِن فیضِهِ الاَقدَسِ »؛ لذا، هم قابل (فیض اقدس) و هم مقبول (فیض مقدّس) از اوست. (جهانگیری، ۱۳۷۵: ۳۷۵-۳۷۳). مولانا در مثنوی، به‌خوبی به این معنا پرداخته که فهم این مطلب را آسان می‌سازد:

«آن یکی جودش گدا آرد پدید / وآن دگر بخشد گدایان را مزید.» (مولوی، دفتراوّل: ب ۲۷۴۹)

نکتهٔ مهم و اساسی در باب اعیان ثابته، این است که آنها موقعیت وجودی واسط دارند؛ یعنی، در میان حق مطلق و جهان اشیای محسوس قرارگرفته‌اند و به سبب این موقعیت ویژهٔ وجودی، دارای طبیعتی دوگانه هستند: فاعلی و انفعالی.

۲- ملّاصدرا، اعتقاد ابن عربی را در بارهٔ سریان نور در مراتب نازل هستی و عالم مادّه، در جلد دوم اسفار (۱۴۱۰ق:۳۵۸) ذکر کرده است.

۳- آفرینش حقایق و مظاهر در خارج، ناشی از ظاهرشدن فاعل مطلق به صورت آنهاست. مظاهر به ترتیب اسما و صفات و کمالات و خصوصیات، مرتّب است و چون این اسما و صفات و کمالات را نهایتی نیست، مظاهر را نیز نهایتی نیست. (آملی، ۱۳۶۴: ۶۹) اگرچه این طرز تفکر، به عقیدهٔ فلاسفه ای که می‌گویند از حق تعالی، فقط عقل اوّل و از عقل اوّل، بقیهٔ حقایق و موجودات صادر گشته، بسیار نزدیک است، همانند آن نیست؛ زیرا از نظر ما، این حقیقت اوّل و همهٔ حقایق و تمامی عالم بر سبیل کل واجمال، «دفعهٔ واحدهٔ » از حق تعالی، صادر شده‌است. (همان: ص ۶۲) خود خداوند در این‌باره فرموده‌است: «فرمان ما نیست، مگر یک سخن و یک‌بار، مانند یک چشم برهم زدن.» (قمر/ ۵۰).

۴. « کَزَرعٍ اَخرَجَ شَطئَهُ فَآذَرَهُ فَاستَغلَظَ فَاستَوی عَلی سوقِهِ»

۵. اگر چه این تحلیل، قبل از مولانا هم مسبوق به سابقه بوده‌است و تمثیل چراغ و چراغدان را ابن سینا و غزّالی نیز به کار گرفته‌اند. آن دو معتقدند که مثل قرآن، ناظر به انسان است و بویژه آن را راجع به جوهر اصلی انسان، که قوّهٔ عاقله است، دانسته‌اند و سپس، آن را بر مراحل و مراتبی که خودشان در بارهٔ قوّهٔ عاقله تشخیص می‌دادند، تطبیق کرده‌اند؛ مثلاً مقصود از «مشکات»، «عقل هیولانی»، یعنی عقل در مرحلهٔ قوّه است.

فهرست منابع

۱-قرآن کریم.

۲-آشتیانی، جلال‌الدّین. (۱۳۸۰). **شرح مقدّمهٔ قیصری بر فصوص الحکم**. چاپ پنجم. قم: بوستان کتاب.

۳-آملی، شیخ سید حیدر. (۱۳۷۵). **نصّ النّصوص در شرح فصوص الحکم**. ترجمهٔ محمّدرضا جوزی. تهران: روزنه.

۴-_____. (۱۳۶۴). **رساله نقد النقود فی معرفهٔ الوجود**. ترجمهٔ سیدحمید طبیبیان. تهران: اطلاعات.

۵-ابن عربی، محی الدّین. (۱۳۸۵). **فتوحات مکّیه** (ج۳). ترجمهٔ محمّد خواجوی. تهران: مولی.

۶-_____. (۱۳۸۹). **فصوص الحکم**. توضیح و تحلیل محمّدعلی موحّد و صمد موحّد. چاپ چهارم. تهران: کارنامه.

۷-_____. (۱۳۸۵). **فصوص الحکم**، ترجمهٔ محمّدعلی موحّد. تهران: کارنامه.

۸-_____. (۱۴۲۲). **تفسیر ابن عربی** (ج۱). بیروت: داراحیاء التّراث العربی.

۹-_____. (۱۹۷۲). **الفتوحات مکیه** (ج۲و۳). به کوشش عثمان یحیی. قاهره: الهیئت المصریّه.

۱۰-_____. (۱۹۸۴). **شجرهٔ الکون**. به کوشش ریاض العبدالله. بیروت: المرکز العربی للکتاب بیروت.

۱۱- ابراهیمی دینانی، غلامحسین. (۱۳۶۲). وجود رابط و مستقل در فلسفهٔ اسلامی. تهران: شرکت سهامی انتشار.

۱۲- امامی، علی‌اشرف. (۱۳۸۹). **مقایسهٔ دیدگاه‌های عرفانی عبدالکریم جیلی و ابن عربی**. چاپ اوّل. تهران: بصیرت.

۱۳- خرّمشاهی، بهاءالدّین. (۱۳۷۵). **قرآن شناخت** (مباحثی در فرهنگ آفرینی قرآن). تهران: طرح نو.

۱۴- سعیدی، گل بابا. (۱۳۸۳). **فرهنگ اصطلاحات ابن عربی**. تهران: شفیعی.

۱۵- سلطان ولد، بهاءالدّین محمّد بن جلال‌الدّین محمّد. (۱۳۶۷). **معارف**. به کوشش نجیب مایل هروی. تهران: مولی.

۱۶- شعرانی، عبدالوهّاب. (بی‌تا). **طلای سرخ: گزارشی از اندیشه های ابن عربی در فتوحات مکّیه**. ترجمهٔ احمد خالدی. تهران: سروش.

۱۷-شوالیه، ژان و گریران، آلن. (۱۳۸۲). **فرهنگ نمادها**. ترجمهٔ سودابه فضائلی. تهران: جیحون.

۱۸-صدرالمتألّهین شیرازی، محمّدبن ابراهیم (ملّاصدرا). (۱۴۱۰). **اسفار** (ج۲). الطبعه الرابعه. بیروت: دار احیاء.

۱۹- عثمان یحیی. (۱۳۶۷). **التجلّیات الالهیه** (شرح تجلّی الشّجره). تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۲۰- عفیفی، ابوعلاء. (بی‌تا). **تعلیقـــات فصوص الحکم ابن عربی**، فصّ ثانی. بیروت: دارالکتاب.

۲۱-_____. (۱۳۸۰). **شرحی بر فصوص الحکم محیّ الدّین ابن عربی**. ترجمهٔ نصرالله حکمت. تهران: الهام.

۲۲-قرشی، علی اکبر. (۱۳۷۷). **تفسیر احسن الحدیث** (ج۷). چاپ سوم. تهران: بنیاد بعثت.

۲۳-کریستن‌سن، آرتور. (۱۳۷۷). **نخستین انسان و نخستین شهریار**. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضّلی. تهران: چشمه.

۲۴-مسعودی، علی بن حسین. (۱۳۴۴). **مروج الذّهب** (ج۱). ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۲۵-مولوی، جلال الدّین محمّد. (۱۳۸۵). **فیه مافیه**. تصحیحات بدیع‌الزّمان فروزانفر. تهران: نگاه.

۲۶-_____. (۱۳۳۰). **فیه ما فیه**. تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر. تهران: چاپخانهٔ مجلس.

۲۷-_____. (۱۳۶۳). **کلّیات شمس تبریزی**. چاپ نهم. تهران: چاپخانهٔ سپهر.

۲۸-_____. (۱۳۵۷). **مثنوی معنوی**. چاپ پنجم. تهران: چاپخانهٔ سپهر.

۲۹-میرآخوری، قاسم. (۱۳۸۹). **مجموعه آثار حلّاج**. تهران: شفیعی.

۳۰-همایی، جلال‌الدّین. (۱۳۶۹). **مولوی نامه** (ج۱). چاپ هفتم. تهران: هما.

۳۱- یزدان‌پناه، سیّد یدالله. (۱۳۸۹). **حکمت اشراق۱ و۲** (شرح سنجش دستگاه فلسفی شیخ شهاب‌الدّین سهروردی). تحقیق و نگارش مهدی علی‌پور. قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهید باهنـــر کرمـــــان
سال ۱۰ ، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

بررسی تطبیقی «کارگفت‌های» به‌کاررفته در لالایی‌های دو فرهنگ کلامی فارسی و انگلیسی (علمی- پژوهشی)

آزاده شریفی مقدم*[۱]
پردیس شریف پور[۲]

چکیده

مطالعهٔ حاضر با هدف کلی مقایسهٔ انواع کارگفت‌های گفتاری لالایی‌ها، در دوفرهنگ کلامی فارسی و انگلیسی انجام گرفته‌است. نتایج حاصل از مقایسهٔ داده‌ها نشان می‌دهدکه انواع کارگفت در لالایی‌های هر دو زبان مشاهده می‌شود که به نسبت فراوانی، به ترتیب، شامل کارگفت‌های ترغیبی (مستقیم و غیرِمستقیم)، عاطفی، اظهاری، تعهدی و اعلامی است. هر دو زبان، کنش‌های عاطفی در لالایی‌ها را به صورت‌های مختلفی چون تعریف، آرزو، دعا، ترس و تهدید بیان می‌کنند؛ با این تفاوت که در فارس،ی تشبیه کودک به انواع گل‌ها بسیار معمول است. به‌همین صورت، عنصر ترس و تهدید نیز از گستره و تنوع بیشتری در لالایی‌های فارسی برخوردار است و ترس و نگرانی از تجدید فراش همسر نیز مشخصهٔ زن ایرانی در گذشته است؛ به‌علاوه، در لالایی‌های انگلیسی، عنصر خستگی مادر مشاهده نشد. بیان دلبستگی‌های اعتقادی و دلواپسی‌های اجتماعی در قالب کارگفت‌های اظهاری نیز از مشخصه‌های مشابه لالایی‌ها در دو فرهنگ کلامی است. تعهد به انجام عمل و قول و قرارهایی در قبال فرزند و اعلام شرایطی که کودک ناچار به پذیرش آن باشد، به ترتیب کارگفت تعهدی و اعلامی نیز در هر دو زبان با گسترهٔ بیشتر در فارسی مشاهده گردید.

واژه‌های کلیدی: لالایی‌های فارسی، لالایی‌های انگلیسی، فرهنگ کلامی، کارگفت‌ها.

---

[۱] - دانشیار گروه زبان‌های خارجی دانشگاه شهید باهنر کرمان (نویسندهٔ مسئول): asharifi@uk.ac.ir
[۲] - دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ مترجمی زبان انگلیسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان:
paradise_sh72@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۷/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱/۱۶

۱- مقدمه

لالایی ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین گونهٔ ادبیّات محسوب‌می‌شود که ابتدا توسط ذهن تودهٔ مردم و بویژه مادران یک سرزمین، آفریده و سروده شده‌است و سپس، سینه‌به‌سینه، به مادران نسل های بعد رسیده و آنان بی‌آنکه بدانند این لالایی‌ها از کجا و چگونه آمده‌اند و با توجه به روحیات و شرایط اجتماعی خود، آنها را در گوش کودکان خود زمزمه‌کرده‌اند؛ به همین دلیل، این‌گونهٔ ادبیّات، ادبیّات سمعی یا شفاهی نامیده‌می‌شود. (قزل ایاغ،۱۲۷:۱۳۸۶)

به لحاظ نشانه‌شناسی، لالایی‌ها در سطح «دال» (signifier) یعنی، تصوّر صوتی، شامل وزن، آهنگ و موسیقی و نیز «مدلول» (signified) که همان تصور معنایی و شامل ملودی و ساختار معنایی است، دارای ویژگی‌هایی هستند که آنها را از سایر صورت‌های ادبیّات منظوم شفاهی متمایزمی‌سازد؛ لالایی‌ها در سطح دال، اگرچه از ساختار شعر رسمی پیروی نمی‌کنند، دارای وزن و قافیه هستند و از تکرار مصراع‌های کوتاه و در قالب دوبیتی، مثنوی و مصراع‌های مقفی، نظیر سه مصراعی یا بیشتر، تشکیل شده‌اند. ساختار شعری، عمدتاً از تکرار پایهٔ مفاعیلن در مصراع‌های متوالی به‌وجودآمده‌است که دو بار یا بیشتر، تکرارمی‌شود (ن.ک:جمالی سوسفی،۷۱:۱۳۸۶) که با توجه واکنش طبیعی کودکان به موسیقی و عدم تکامل شناختی آنان در درک معنا و مضمون کلام، ویژگی‌های صوری، مثل وزن، ریتم و آهنگ در لالایی‌ها، ویژگی‌هایی هستند که کودک را به سمت ادامهٔ شنیدن آن جذب می‌کند. (مقدسی،۹:۱۳۸۳)

در سطح معنا، مدلول نشانه‌های به‌کاررفته در لالایی‌ها، حاوی مضامین بسیار ساده و دلنشین‌اند که همین مسئله، باعث جذابیت و نیز ماندگاری آنها نیز شده‌است. مفاهیم غالب در گفتمان لالایی، شامل موضوعات معمول و رمانتیک، از جمله آمال و آرزوهای مادر، دردها و رنج های او و نیز شرایط اجتماعی حاکم بر زندگی وی بوده‌است و به نظر می‌رسد که مضامین لالایی، برای مادران در نظر گرفته‌شده‌است. (کیانی و حسن‌شاهی،۱۳۹۱) در همین رابطه، دل گیدایس (۱۹۸۸) نیز معتقداست که لالایی‌ها از دو بخش ساختار و محتوا تشکیل‌شده‌است که ریتم و آهنگ آن، متعلق به کودک و محتوای آن، متعلق به مخاطبانی

مانند شوهر، برادر، پدر و حتّی سایر زنان بوده است. به تعبیر ژوکوفسکی (۱۳۸۲؛ به نقل از عنایت و دیگران، ۵۸:۱۳۹۰)، اَشکال لالایی از ساده‌ترین ناله‌های غم انگیز و غیرمنظوم که رنگ اندیشه های فروخوردهٔ زن را به خود گرفته، به وجود آمده‌است.

ویژگی‌ها و کارکردهای دیگری نیز به لالایی‌ها نسبت داده‌شده‌است؛ سادگی متن و در عین حال، واقع‌گرایی (سادات اشکوری،۱۳۷۷)، غنای معنوی و اجتماعی‌شدن کودک (جمال‌سوسفی،۱۳۸۶)، انتقال اولین آموزه‌های فرهنگی و کلامی به کودک از طریق تکرار زبان توسط مادر و نیز هماهنگی با ساخت‌های اجتماعی و سنّت‌ها (کیانی و حسن شاهی،۱۳۹۱) از جملهٔ این موارد است.

باور غالب در میان پژوهشگران و محققان این است که «لالایی»، پدیده‌ای عام و مشترک در همه فرهنگ‌ها، زبان‌ها و مللاست. این باور، ترانه‌های مادرانه را نیازی فطری و دوطرفه از سوی مادر و کودک می‌داند که از یک سو، ورود به دنیای خواب را که چندان برای کودک خوشایند نیست، با ترنم آرام و آشنای مادر مهیا ساخته و از سوی دیگر، این فرصت را برای مادر فراهم می‌آورد تا در خلوت خود بخواند و درددل کند. (همان:۹۱)

باور به جهانشمول‌بودن لالایی‌ها از یک‌سو و تأثیرپذیری آنها از فرهنگ منطقه‌ای که بدان تعلق دارند که اصطلاحا «فرهنگ محوری» نامیده‌می‌شود، این سؤال کلی را مطرح می‌سازد که آیا بین لالایی‌های مناطق مختلف، همگونی و شباهت وجود دارد؟ و در این‌صورت، این شباهت در کدام ویژگی‌ها و مشخصات است؟

پاسخ به این سؤال، از آنجا مهّم است که با توجه به عمومیت لالایی‌ها، وجود برخی شباهت‌ها و اشتراکات دور از انتظار به نظر نمی‌رسد و در عین حال، از آنجا که ادبیّات شفاهی هر منطقه نموداری از فرهنگ آن منطقه است، وجود شباهت‌ها، امری بعید به نظر می‌رسد.

با توجه به این ابهام و تناقض و به‌منظور رسیدن به پاسخی روشن و دقیق، ترانه‌های لالایی را در دو فرهنگ کلامی کاملاً متفاوت، یکی شرقی (فارسی) و دیگری غربی (انگلیسی)، درقالب نظریهٔ «کارگفت» (speech act)، از لحاظ انواع کارگفت‌های بیانی به کاررفته،

فراوانی آنها و نیز شیوهٔ بیان کارگفت‌ها به از لحاظ ضمنی و تأثیری و نیز صراحت در این لالایی‌ها، بررسی و مقایسه می‌کنیم.

نتایج این مطالعه، علاوه براینکه اشتراکات و افتراقات بین دو فرهنگ کلامی را در حوزهٔ لالایی نشان‌می‌دهد، به‌جهت تأکید بر شباهت بین کارگفت‌ها در دو زبان، گامی است در جهت شناخت قواعد جهان‌شمول (universal) در سطح زبان و خصوصاً در حوزهٔ قواعد کاربردشناسی؛ به‌علاوه، مطالعهٔ پیشینهٔ پژوهش در ایران که در بخش پیش‌رِو ارائه خواهدشد، نشان می‌دهد که هیچ مطالعه‌ای بر روی مقایسهٔ لالایی‌ها از لحاظ ویژگی‌های کاربردشناسی در دو فرهنگ کلامی فارسی و انگلیسی انجام نگرفته‌است و انجام این پژوهش، ضروری به نظر می‌رسد.

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

خاستگاه لالایی‌ها ذهن و دل تودهٔ مردم عادی، خصوصاً زنان و مادران یک سرزمین است که به دلیل مقبولیت عام، سینه‌به‌سینه گشته و از نسلی به‌نسل دیگر منتقل شده‌است. این گنجینهٔ ادبی، توسط عامهٔ مردم نگهبانی و پاسداری شده‌است. به‌همین دلیل، ثبت تاریخ و پیشینهٔ مشخص برای اولین لالایی‌ها و ترانه‌سرایان آن امکان‌پذیر نیست. بسیاری از پژوهشگران لالایی‌سرایی را نیازی فطری و غریزی می‌دانند که به زمان آفرینش انسان برمی‌گردد و با نخستین تراوش‌های معنوی ذهن بشر همراه است؛ بنابراین، مسلم است که دیرینگی لالایی‌ها به‌پیش از دوران خط و کتابت می‌رسد. قدیمی‌ترین نمونهٔ مکتوب به ۲۰۰۰ سال قبل از میلاد مسیح برمی‌گردد. متن این لالایی با خط میخی برروی یک لوح سفالی از بابل بدست آمده‌است و مضمون آن، حکایت بچه‌ای است که گریهٔ قبل از خوابش، سگ خانه را اذیت می‌کند و از سوی سگ، تهدید می‌شود. مضمون ترس در بین لالایی‌های تمام مناطق دنیا، مضمون جهانی است. (هدایت، ۱۳۷۸: ۲۰۶)

لالایی از حس و نیازی مشترک سرچشمه می‌گیرد که مادران در تمام فرهنگ‌ها و ملل، به‌عنوان ابزاری کارآمد و مؤثر برای ارتباط نزدیک‌تر و بهتر، ازآن استفاده می‌کنند و لذا، می‌توان آنها را از جمله پدیده‌های عام، همگانی و جهان‌شمول به‌حساب‌آورد. به‌همین‌جهت،

لالایی، مفهومی آشنا و مأنوس در میان کلّیهٔ ملل و فرهنگ‌های کلامی است و معادل آن در تمام زبان‌های دنیا، از گذشته تا کنون، وجود داشته‌است. (پناهی سمنانی،۱۳۸۳: ۲۰۸) در فرهنگ آکسفورد(Hornby,1884: 918) برای این کلمه در زبان‌های لاتین، انگلیسی، آفریقایی، برمه‌ای، تاجیک، دانمارکی، نپال، گرجی و نیز زبان ساختگی اسپرانتو، لفظ lullaby آمده‌است. این لفظ از ترکیب lull به معنای «آرام‌کردن/ خواب‌کردن» و by به‌معنای خداحافظی تشکیل شده‌است. در ترکی آذربایجانی Layla، در زبان‌های ترکی استانبولی و ایتالیایی به ترتیب ninni و ninnananna آورده‌شده‌است. در عربی، آن را «المهواده» می‌نامند. فرانسوی‌ها با berceuse و آلمانی‌ها از کلمه weigenlied برای اشاره به این مفهوم استفاده‌می‌کنند[1].

در گذشتهٔ زبان فارسی، کلمهٔ «بنگره» نیز در همین معنا به‌کارمی‌رفته‌است. این کلمه از ریشهٔ «بانگ» (در زبان پهلویvang)درمعنای «بانگ بلند یا ناله‌خاموش‌کن» آمده‌است (محمّدبن خلف تبریزی،۳۰۹:۱۳۶۱ و سروشیان،۱۵:۱۳۷۰) و در فرهنگ‌های جدید زبان فارسی، لالایی الفاظ یا آوازهایی تعریف شده‌است که مادران و دایگان برای خواب‌کردن اطفال می‌خوانند. (معین ،۱۳۶۲: ۳۵۳۵ ؛ دهخدا ، ۱۳۷۷: ۱۹۵۵۱؛ داد، ۴۱۲:۱۳۸۵)

علی‌رغم قدمت دیرینهٔ لالایی‌ها، تعداد تحقیقات علمی‌ای که در این زمینه انجام گرفته، بسیار اندک است و در بیشتر آنها به جمع‌آوری و دسته‌بندی موضوعی اقلام لالایی بسنده شده‌است. به اعتقاد بسیاری از محققان، این کم‌توجهی می‌تواند نتیجهٔ ارتباط لالایی‌ها با دو طبقهٔ ضعیف و کم‌قدرت اجتماع، یعنی زنان و کودکان، باشد و البته سبک عامیانه، غیررسمی و غیرمکتوب بودن زبان لالایی‌ها، نیز در به حاشیه رانده‌شدن آنها در پژوهش‌های علمی مؤثر بوده‌است.

از جمله کتاب‌هایی که نمونه‌های فراوانی از لالایی‌ها را می‌توان در آنها یافت، کتاب «ادبیّات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن» اثر قزل‌ایاغ (۱۳۸۵) و نیز کتاب دیگر او «ادبیّات کودکان از تولد تا سه سالگی» (۱۳۸۶)، «شعر کودک در ایران» نوشتهٔ کیانوش(۱۳۷۹) و نیز «لالایی در فرهنگ مردم ایران» اثر جمالی(۱۳۸۷) را می‌توان نام‌برد.

در آثار زیر نیز می‌توان نمونه‌هایی از لالایی‌های مرسوم را یافت: روستایی(۱۳۹۱)، آیینه نگینی(۱۳۸۱)، مرادی (۱۳۸۷)، همایونی (۱۳۸۹)، هدایت (۱۳۷۸)، پناهی‌سمنانی (۱۳۸۵).

از جمله مقالاتی که در این زمینه نوشته شده‌است، می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: حسن‌لی(۱۳۸۲) با تأکید بر ضرورت مطالعهٔ انواع گونه‌های ادبیّات شفاهی و خصوصاً لالایی‌ها، به ویژگی‌های کلی آنها پرداخته و مهم‌ترین مضامین مطرح‌شده را آرزوها و آمال مادرانه، بازگشت پدر، خستگی مادر و تشبیه کودکان ذکرمی‌کند. جمالی‌سوسفی(۱۳۸۶) در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی به لالایی‌های کرمان» ضمن پرداختن به ساختار صوری و معنایی لالایی‌های این منطقه، مهم‌ترین کارکرد اجتماعی لالایی‌ها را یادگیری زبان و انتقال معانی و مفاهیم زبانی در قالب ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی می‌داند. عنایت و همکاران (۱۳۹۰) مضامین و مفاهیم لالایی‌های منطقهٔ لامرد فارس را از دیدگاه جامعه‌شناسی مورد بررسی قرارداده‌اند و ضمن ترسیم وضعیت زنان در جامعهٔ مردسالار، مهم‌ترین کارکردهای پنهان لالایی را ایجاد فضای اعتراض برای زنان، شرایط بیان خواسته‌ها و تخلیهٔ فشار اجتماعی روانی برشمرده‌اند و بدین‌سبب، لالایی‌ها را به‌مثابه رسانه‌ای زنانه توصیف می‌کنند. کیانی و حسن شاهی(۱۳۹۱) در پژوهشی تطبیقی، مهم‌ترین عناصر پیوند بین لالایی‌ها را در ادبیّات فارسی و عربی، مواردی چون ایجاد آرامش با تکرار مداوم ریتم‌های خوشایند، واگوکردن دردها و رنج‌های مادر، زبان‌آموزی، اجتماعی‌شدن کودک و آموزش مفاهیم ارزشی جامعه برشمرده‌اند و بر باورهای مشترک دینی، به عنوان نقطهٔ اشتراک بین دو فرهنگ کلامی تأکید می‌کنند. آباد و دیگران (۱۳۹۱) با هدف بررسی تصویرگری مادران در لالایی‌های فارسی و عربی، دریافته‌اند که عنصر غالب در لالایی‌های فارسی، تشبیه حسّی است و به‌ندرت سایر عناصر بلاغی در آنها یافت می‌شود؛ به‌علاوه، درحالی‌که در لالایی‌های فارسی، مادران فرزندان خود را به انواع گل‌ها تشبیه می‌کنند، در عربی مشبه‌بهِ غالبی را نمی‌توان‌یافت که فرزند بدان تشبیه شده‌باشد. آقاگل‌زاده و رحمانی (۲۰۱۵) نیز به یادگیری جایگاه هسته در عبارت های اسمی، فعلی، وصفی و اضافی زبان فارسی توسط کودکان این زبان، با استناد به متون لالایی، به‌عنوان اولین آموزه‌های زبانی پرداخته‌اند.

اگرچه پژوهش‌های غربیان در این زمینه از گسترهٔ بیشتری برخوردار است، در غرب نیز همچنان این موضوع درمقایسه با سایر موضوعات علمی و تخصصی مورد توجه درخور قرارنگرفته‌است. در میان مطالعات انجام‌گرفته، بیشترین توجه به ابعاد روان‌شناختی و نیز فیزیولوژیک لالایی‌ها و تأثیر مثبت موسیقیایی آنها بر کودک معطوف شده‌است. این پژوهش‌ها عمدتاً بر نقش لالایی‌ها به‌عنوان عنصر آرام‌بخش تأکید کرده و آنها را به دلایلی چون آهنگ نرم و روان، ارتباط دیداری مستقیم مادر و فرزند و جهت‌داربودن کلام که باعث افزایش توجه و تمرکز در کودک و کاهش نقش عوامل و انگیزش‌های مختل‌کنندهٔ برونی می‌شود، عامل اصلی ایجاد آرامش وخواب دانسته‌اند؛ به‌علاوه، لالایی وابستگی عاطفی کودک را به مادر افزایش‌می‌دهد و به همین‌جهت، نیازهای عاطفی و روانی کودک و نیز مادر را برآورده می‌سازد. (Chang, 2008؛ Trainer, 1996) از سوی دیگر، در ارتباط با تأثیرات جسمی و فیزیولوژیک لالایی بر کودکان، مطالعات نشان داده‌است که آهنگ لالایی، باعث کاهش میزان ضربان قلب ناشی از فشار و اظطراب می‌شود و اثر آن نه‌تنها بر تنظیم ساعت خواب، بلکه بر تغذیه و رشد جسمی کودک نیز قابل‌ملاحظه است. (Stanly,2003)

نقش موسیقیایی لالایی نیز از دید پژوهشگران این حوزه پوشیده نمانده‌است. عمدهٔ این مطالعات، نقش ریتم و موسیقی را در مقایسه با کلام، پررنگ‌تر فرض‌نموده و با اشاره به موقعیت سنی کودک، ناتوانی در درک کامل زبان، هماهنگی ریتم لالایی با ریتم حرکات تکان‌دهنده توسط مادر یا گهواره و نیز ثابت بودن موسیقی آرام و یکنواخت، حتّی در میان موضوعات غم، ترس و تهدید، موسیقی را بخش اصلی و اساسی لالایی ها فرض نموده‌اند (Ilari and Megha,2009). به اعتقاد گونز و گونز، کلام به‌کاررفته در لالایی، به این دلایل ، دارای اهمیت است (Gunes and Gunes, 2012) : لالایی‌ها اولین آموزه‌های زبانی، فرهنگی، اجتماعی، ادبی و هنری را در اختیار کودک قرارمی‌دهند، دارای متن بسیار ساده و قابلِ‌فهم‌اند که با توجه به ردهٔ سنی کودک، منطقی است. مادر با تکرار ساختارهای ساده و کوتاه، اولین گام را در جهت آموزش زبان به کودک خود برمی‌دارد و

به‌علاوه، از طریق تماس‌های مستقیم دیداری و مخاطب قراردادن کودک، تمرکز را در کودک تقویت می‌نماید. در کلام لالایی، از کودک انتظار واکنش کلامی وجود ندارد که با توجه به ترتیب مهارت‌های زبانی از شنیدن به گفتار و سپس، خواندن و نوشتن، منطقی است و نیز موضوعات لالایی، کودک را با اساسی‌ترین نیازهای بشر، ازجمله عشق، غم و ترس آشنا می‌سازد و از این‌طریق، شخصیت عاطفی و اجتماعی کودک شکل‌می‌گیرد.

۲- مرور نظری پژوهش

در این بخش، چارچوب پژوهش، طرح پیشنهادی آستین (Austin,1962/1975) و سرل (Searle,1969/1976)، به‌عنوان «نظریهٔ کارگفت»، معرفی و سپس، شیوهٔ گردآوری وتحلیل داده‌ها توضیح داده‌خواهدشد:

منظور از «کارگفت» یا «کنش گفتاری»، به زبان ساده، این است که معنی یک جمله یا پاره‌گفتار چیزی نیست جز رفتاری که براساس آن، جمله تحقق‌می‌یابد؛ به عبارتی، افعال، اعمالی هستند که از طریق زبان انجام می‌گیرند. (Johnstone, 2008: 230)

آستین (۱۹۶۰- ۱۹۱۱)، طراح نظریهٔ کارگفت و از فلاسفهٔ مکتب آکسفورد، در کتاب معروف و تأثیرگذار خود (1962/1975) ***How to do things with words*** که حاصل مجموعه سخنرانی‌های وی در سال ۱۹۵۵ در دانشگاه هاروارد آمریکا بود، به طرح تازه‌ای از ارتباط بین زبان و عمل پرداخت. آستین، از سه اصلی که مورد تأیید و تأکید «منطقیون اثبات‌گرا» (positivists) بود، انتقاد می‌کند: جملات خبری، گونهٔ اصلی جملات زبان‌اند، کارکرد اصلی زبان، انتقال خبر از طریق جملات خبری است و صدق و کذب معنی پاره‌گفتارهای زبان را می‌توان تعیین‌کرد. (همان: ۲۳۳-۲۳۲)

در همین رابطه، وی به جملاتی چون « قول می دهم درس بخوانم و شروع جلسه را اعلام می کنم» اشاره می‌کند و اعتقاد دارد که نمی‌توان با قاطعیت، صدق و کذب این جملات را اثبات نمود. در این جملات، ملاک اعتبار یا پذیرش جمله، بیش از آنکه به صحت یا سقم جمله مربوط باشد، به شرایط گوینده در اجرای عمل گفته‌شده، مربوط می‌شود که آستین آن را شرایط کارایی(felicity conditions) می‌نامد؛ به‌عنوان مثال، در جملهٔ دوم، گوینده برحسب اینکه قاضی دادگاه باشد، جمله شرایط کارایی دارد و «بجا» (felicitous) محسوب

می‌شود وچنان‌که گوینده، فرد معمولی باشد، «نابجا» (infelicitous) تلقی‌خواهدشد. وی این دسته از پاره‌گفتارها را «بیانی» (performative) نامیده و آنها را از پاره‌گفتارهای «انشایی»(constative) که ملاک صدق و کذب بر آنها صادق است، متمایز می‌سازد. آستین در نظریهٔ خود معتقد است که هر کارگفت، خود می‌تواند از سه بخش یا سه عمل زیر تشکیل‌شود (Baler and Fallance, 2011: 138-139):

الف. کارگفت بیانی یا لفظی(locutionary act) که همان معنای تحت‌اللفظی است.

ب. کارگفت ضمنی (illocutionary act) که منظور گوینده را از بیان یک عبارت بیان می‌کند؛ به عنوان مثال، در جملهٔ «خسته نباشید» به استاد، منظور دانشجویان تعطیلی کلاس است.

ج. کارگفت پس‌بیانی یا تأثیری (perlocutionary act) که به تأثیر متن بر مخاطب و واکنش او در عمل برمی‌گردد.

پس از آستین، فیلسوفان و زبان‌شناسان دیگری، ازجمله سرل (۱۹۶۹/۱۹۷۶)، شیفر (۱۹۷۲)، فریزر (۱۹۷۰)، هانچر (۱۹۷۰)، باخ و هارنیش (۱۹۷۹)، به بررسی ماهیت کارگفت‌ها و طبقه‌بندی آنها پرداخته‌اند که در این میان، آرای سرل (همان) دربارهٔ مقوله‌بندی کارگفت‌ها، از اهمیت بسزایی برخوردار است. (به نقل از صفوی، ۱۳۷۹ : ۱۷۷) وی تحت تأثیر طرحی که آستین ارائه داده بود، کارگفت‌های بیانی را به پنج دستهٔ اصلی تقسیم‌می‌کند:

الف. کارگفت‌های اظهاری(representative) : تعهد گوینده را نسبت به عمل پاره‌گفتار نشان می‌دهد. گوینده در این کارگفت، به اوضاع امور و وقایع جهان خارج اشاره می‌کند؛ مفاهیمی نظیر تأکیدکردن، بیان واقعیت، تصدیق و نتیجه‌گیری در این دسته قراردارند.

ب. کارگفت ترغیب(directive) : در این کارگفت، گوینده مخاطب را به انجام کاری یا منع از آن، ترغیب می‌کند یا وامی‌دارد .

ج. کارگفت تعهدی(commisive) : گوینده، با قول‌دادن، سوگندخوردن یا وعده‌دادن متعهد به انجام کاری می‌شود.

د. کارگفت عاطفی(expressive) : گوینده، احساس خود را با قدردانی، عذرخواهی، ناسزا و تهدید بیان می‌کند .

ه: کارگفت اعلامی(declarative) : گوینده، شرایط تازه‌ای را به مخاطب اعلام می‌کند؛ مانند منصوب‌کردن، اعلام‌کردن و محکوم‌کردن .

طبقه‌بندی دیگری که سرل از کارگفت‌ها ارائه می‌دهد، تقسیم آنها به انواع مستقیم/ صریح (explicit) و غیرمستقم/ غیرِصریح (implicit) است. نوع مستقیمِ کارگفت‌ها، همان‌هایی هستند که از ساختار صوری جملات و پاره‌گفتارها فهمیده‌می‌شود؛ مانند کاربرد جملات امری برای خواهش‌کردن یا دستوردادن. در این نوع کارگفت، بین معنای جمله که از طریق ساختار آن فهمیده‌می‌شود و نقش آن یا قصد گوینده، ارتباط مستقیم یا مطابقت وجود دارد؛ درحالی‌که در کارگفت غیرمستقیم، بین معنا و نقش جمله، ارتباط مستقیم یا مطابقت وجودندارد؛ مانند زمانی که گوینده برای اینکه مخاطبش چای‌اش را عوض‌کند، به جای استفاده از یک جملهٔ امری، از یک جملهٔ خبری مثل «چای سرد است» استفاده کند.

داده‌های این پژوهش، شامل مجموعه ترانه‌های مادرانه یا همان لالایی‌های متعلق به دو زبان و فرهنگ فارسی و انگلیسی است که از آثار مرتبط با موضوع جمع‌آوری شده‌است. برای جمع‌آوری داده‌های فارسی، از آثار زیر استفاده شده‌است: روستایی(۱۳۹۱)، همایونی (۱۳۸۹)، قزل ایاغ (۱۳۸۵/۱۳۸۶)، جمالی (۱۳۸۷)، مرادی (۱۳۸۷)، پناهی(۱۳۸۵)، آیینه نگینی(۱۳۸۱)،کیانوش(۱۳۷۹)، هدایت (۱۳۷۸). لالایی‌های زبان انگلیسی از طریق وبگاه‌های مشخص که مجموعهٔ کاملی از لالایی‌های معمول و مرسوم را در اختیارمی‌گذارد، جمع‌آوری‌شده‌است[۲].

از آنجا که در این مطالعه تأکید بر گونه یا لهجهٔ خاصی نبوده‌است، در جمع‌آوری داده‌های دو زبان، جانب احتیاط به‌گونه‌ای رعایت شده که از لالایی‌های عام که متعلق به لهجهٔ خاصی نباشد، استفاده شود.

در مرحله بعد،کارگفت‌های مختلف که براساس مضمون لالایی‌ها تعیین و استخراج شده‌است، به لحاظ انواع بیانی، ضمنی و تأثیری و نیز صراحت مورد بررسی و مقایسه قرارگرفته‌است .

۳- بحث و تحلیل داده‌ها

در قالب نظریهٔ کارگفت، پاره‌گفتارها یا جملات زبان، براساس اینکه حاوی «افعال کنشی» (performaive verbs) باشند، به دو دستهٔ «بیانی» و «انشایی» تقسیم می‌شوند. پاره‌گفتارهای انشایی، جملات خبری هستند که محتمل بر صدق و کذب‌اند. درمقابل، پاره‌گفتارهای بیانی، دارای نوعی مضمون کنشی یا عمل هستند. بررسی پاره‌گفتارهای به‌کاررفته در لالایی‌های هر دو زبان فارسی و انگلیسی، بیانگر تعداد قابل‌توجه افعال بیانی و حاوی انواع کارگفت‌های اظهاری، اعلامی، عاطفی، ترغیبی و تعهدی است که در ادامهٔ بحث، نمونه های هر مورد را در هر دو زبان مطرح خواهیم‌کرد.

۳-۱-کارگفت‌های ترغیبی

از جمله بدیهی‌ترین نقشی که لالایی‌ها بر عهده دارند، تشویق و ترغیب کودک به خواب است. گفتمان لالایی را می‌توان نوعی مکالمهٔ یک‌طرفه یا یک‌سویه، بین مادر و کودک دانست که در آن، مادر سخنگوست و کودک، صرفاً شنونده. درواقع، دراین گفتمان، از کودک انتظار مشارکت در مکالمه نمی‌رود؛ بلکه برعکس، شرایط محیطی به گونه‌ای فراهم می‌شود و امکانات زبانی چنان به‌کارگرفته‌می‌شود که کودک، به سکوت تشویق شود و آرام‌گیرد. پیوستگی آهنگین کلام، نوای آرام ودلنشینی که توسط صدای آشنای مادر خوانده‌می‌شود، همراه با محیط ساکت و تکان‌های یکنواخت توسط مادر یا گهواره، از جملهٔ این شرایط و امکانات است. بدین ترتیب، مشخص‌است که در این گفتمان، نوعی عمل از طریق زبان یا همان «کارگفت» صورت می‌گیرد که نقش ترغیبی برعهده دارد.

کارگفت ترغیبی دراین گفتمان، به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم صورت‌می‌گیرد؛ در صورت مستقیم، مادر، کودک را مستقیماً مورد خطاب قرارمی‌دهد و به خواب دعوت می‌کند یا با توصیف محیط آرام و امر به آرامش محیط، فضای مناسب را تشریح و او را

به‌خواب تشویق می‌کند؛ نمونه‌های لالایی‌های فارسی و انگلیسی زیر، مؤید کاربرد مستقیم و غیرمستقیم کارگفت ترغیبی‌اند[۳]:

۱) *بخواب ای طفل نوخیزم*
نهال فصل پائیزم.....
۲) *مکن ای باد شب هوهو*
مرو این سو مرو آن سو.....

۳) *...Sleep little one go to sleep*
So peaceful birds and the sheep....
۴) *Day is done*
Gone the sun....

در نمونه های (۱) درفارسی و (۳) در انگلیسی،کارگفت به‌صورت مستقیم و از طریق جملهٔ امری و در نمونهٔ (۲) در فارسی و (۴) در انگلیسی، کارگفت موردِنظر به‌صورت غیرمستقیم و ازطریق جملهٔ خبری (توصیفی) بیان شده‌است.

به‌علاوه ،کارگفت یا کنش به‌کاررفته در لالایی‌ها، از لحاظ نوع کنش، تأثیری است؛ چراکه اهمیت خواندن لالایی، به‌خاطر تأثیری است که مادر بر آرامش خواب کودک گذاشته و واکنشی است که از سوی کودک، متوجه رفتارهای کلامی مادر می‌شود.

۳-۲-کارگفت عاطفی

کارگفت دیگری که در هر دو زبان از فراوانی بالایی برخورداراست، «کارگفت عاطفی» است که با بیان نوعی احساس مثبت یا منفی همراه است. از احساسات مثبت در لالایی‌ها، می‌توان به تعریف و تمجید یا دعا برای کودک، ابراز خوشحالی از یک واقعه و نیز امید به آینده اشاره نمود و از احساسات منفی یا ناخوشایند، می‌توان ترس‌ها، نگرانی‌ها، تهدید، ناسزا و نیز ابراز خستگی مادر را نام بردکه در زیر به هریک از آنها خواهیم‌پرداخت:

الف. <u>تعریف و تمجید از کودک</u> : یکی از راه‌های بیان احساس مثبت است که در آن، مادر با عشقی وصف‌ناشدنی به تعریف از کودک خود می‌پردازد. در زیر، نمونه‌هایی از وصف کودک که در هر دو زبان مشاهده شد، آورده‌شده‌است:

۵) لالا یی صورتت ماهه
که نورش توی درگاهه .....
۶) ...لبای سرخت آلبالو
دو چش داری مثه آهو .....

۷) ... Sweetest little fellow
With eyes so shiny blue.....

وصف کودک به‌مثابه گل و استفاده از این استعاره در هر دو زبان، خصوصاً در زبانِ فارسی، بسیار معمول و متداول است؛ با این تفاوت که در زبان انگلیسی، گل در معنای عام (rose) استفاده‌شده‌است؛ امّا بر مبنای داده‌های موجود درزبان فارسی، اسامی متنوعی از گل‌ها، بیش از ۲۰ نوع شامل: سوسن،زیره، لاله، پونه و حتی گلِ قالی و گلِ چنده مشاهده شد.

ب. <u>آرزوها و دعاها</u>: در بسیاری از لالایی‌ها، مادر از آرمان‌هایی که برای فرزند خود در سر دارد، سخن‌می‌گوید و گاه در قالب لالایی، آنها را بیان‌می‌کند؛ مانند دعا برای سلامت، پیشرفت علمی، رفتن به زیارت و ازدواج او؛ به‌علاوه، دعا برای پدر کودک که غالباً به دلیل تأمین معاش خانواده درسفر است، موضوع معمول دیگر دعاهای مادران است.

۸) .لالا که لالات بی بلا باد
نگهدار شب و روزت خدا باد .....
۹) لالالا گل خشخاش
بابات رفته خدا همراش...

۱۰) my sweet baby on loan from above
. No better treasure could I more love...

۱۱) ... As daddy sails over the sea,
.... And bring my daddy home

اگرچه فراوانی و تنوع دعاها در فارسی بیشتر است، دعاکردن فصل مشترک لالایی‌های دو زبان است. تفاوت دیگر بین دو زبان، به دلیل مشاغلی بوده‌است که باعث فاصلهٔ بین مرد یا پدر خانواده از اهل خانه است. گاهی نیز آرزوی مادر تحقق می‌یابد و مادر، این شادی را در لالایی منعکس‌می‌کند؛ مانند برگشتن پدر از سفر:

۱۲) .....**لالا** *گل سوسن*

بابات اومدچشام روشن ....

۱۳) *... I'm so glad when daddy comes home*
Glad as I can be
Clap my hands and shout for joy.....

در حوزهٔ مضامین عاطفی، آنچه بیش از هر چیز، حتی در اولین بررسی‌ها، لالایی‌های زبان فارسی را از زبان انگلیسی متمایز می‌سازد، وجود درون مایهٔ غم و اندوه در آثار فارسی است که مورد تأیید بسیاری از محققان این حوزه نیز قرارگرفته و دلیل آن را شرایط ناگوار و پراضطراب زندگی اجتماعی مادر ایرانی دانسته‌اند. به نظر می‌رسد که او، این ترانه‌ها را بستر مناسبی برای ابراز ترس‌ها، نگرانی‌ها، خستگی‌ها و احساسات ناخوشایند خود می‌داند و از این راه، گاه از زندگی و گاه از زمانه می‌نالد و گاه حتّی از خود کودک. (حسن لی،۱۳۸۲: ۷۵) مضامین احساسی ناخوشایند به‌کاررفته در لالایی‌ها را می‌توان به‌صورت زیر طبقه‌بندی کرد:

پ) ترس: در لالایی‌ها ابیاتی وجود دارد که بیانگر ترس‌ها، نگرانی‌ها و دلشوره‌های مادر است؛ مانند نگرانی از پیرشدن و تنهاماندن، دردهای زمانه و جفای روزگار و نیز ترس از گرسنه‌ماندن. نکتهٔ قابل‌ملاحظه‌ای که وجود دارد، این است که دراینجا نیز نقش یک سویهٔ مادر در مکالمه واضح است. مادر از غصه‌ها و رنج‌ها سخن می‌گوید؛ ولی کودک، ساکت و آرام گوش‌می‌دهد. در این گفتمان، تبادل پیام و معنا، تحت‌الشعاع کنش تأثیری به‌کاررفته در آن کمرنگ می‌شود. درواقع، در گفتمان لالایی، کودک بیش ازآنکه در مقابل درک

معنا قرار بگیرد، تحت تأثیرآهنگ گفتار قرارمی‌گیرد و تحت تأثیر آن به خواب می‌رود. نمونه های زیر، کاربرد این نقش و کنش گفتاری را در زبان فارسی و انگلیسی نشان‌می‌دهد:

۱۴) *.... لالا یت می کنم خوابت نمیاد*

بزرگت می کنم یادت نمیاد... .

۱۵) *..... به دستم مونده طفل شیرخواری*

مرا این یادگار از یار مونده.....

۱۶) *..... Baby and I were baked in a pie,*
The gravy was wonderful hot!
We had nothing to pay .....

در زبان فارسی، به نمونه‌هایی برمی‌خوریم که ترس مادر از این است که همسرش، او را ترک‌کند یا تجدید فراش کند:

۱۷) *.....لالالا گل زیره*

بابات رفته زنی گیره

ننه ات از غصه می میره.....

ت. <u>خستگی :</u> خستگی نیز تجربهٔ ناخوشایندی است که مادر با توجه به مسئولیت سنگین خانه و طفلی که نیاز به مراقبت شدید دارد، اغلب با آن مواجه است که البته با همان آهنگ و ریتم ملایم بر زبان می‌راند. جالب اینجاست که مادر، همچنان کودک خود را با بهترین القاب و الفاظ مورد خطاب قرارمی‌دهد.

۱۸) *.....لالالا گل پسته شدم از گریه هات خسته .....*

۱۹) *.....لالالا گل عناب شدم از گریه هات بی تاب .....*

۲۰) *.....لالالا گل زیره چرا خوابت نمی گیره .....*

۲۱) *.....لالالا گلم باشی تسلای دلم باشی...*

بخوابی از سرم واشی

این ویژگی در لالایی‌های زبان انگلیسی یافت نشد.

در این رابطه، عنایت و دیگران (۱۳۹۰) معتقدند که خستگی، با تغییر جامعه به سوی مدرنیزه و توسعهٔ امکانات، همچنان همزاد مادر در تمامی دوران است؛ چنان‌که موضوع مورد توجه ترانه‌سراهای جدید هم بوده‌است .

ث. تهدید : منطقی به نظر می‌رسد اگر تصورکنیم که ادامهٔ سناریوی خستگی مادر، توسل به تهدید و ترس است تا بلکه طفلک مزاحم که قصد خوابیدن ندارد، در آغوش مادر آرام گیرد؛ به همین دلیل، در کنار مفاهیم آرامش‌بخش و لطیف، استفاده از مفاهیم ترسناک و خیالی، در فارسی مانند «شیطان»، «سگ»، «شغال» و نیز «لولو» که اشاره به موجودی مهیب و ترسناک دارد و در انگلیسی موجود وهمی به نام "sandman" که موقع خواب در چشمان کودک شن می‌ریزد تا به خوابی عمیق فرورود، مشاهده می‌شود. البته به نظر می‌رسد که کاربرد مفاهیم ترسناک ، حضور مادر و آغوش امن و گرم او را پررنگ‌تر نشان می‌دهد.

۲۲) لالا لالا یی

برو لولوی صحرایی.....

برو لولو سیاهی تو

برو سگ، بی حیایی تو

که طفل من پدر داره

دو خنجر بر کمر داره

دو قران در بغل داره.....

مضمون لالایی بالا نشان می‌دهد که اطرافیان کودک و خصوصاً مادر، او را از آزار و اذیت تمام موجودات و نیروهای اطراف محافظت می‌کنند.

۲۳) *.... when the sandman comes*
Bringing his bag of sand,
In the bag he keeps,
All the sands of sleep,
My darling sleeps.....

اگرچه عنصر ترس در لالایی‌های هر دو زبان مشاهده می‌شود، به نظر می‌رسد که در فارسی، این عنصر با شدّت بیشتری به‌کارگرفته‌می‌شود. تعّدد کلمات دارای این مضمون و نیز مقایسهٔ نقش دو موجود خیالی، این مطلب را نشان می‌دهد.

۳-۳- کارگفت اظهاری

علاوه بر موارد بالا، لالایی‌ها می‌توانند آیینهٔ اعتقادات و بیانگر اوضاع جاری و حاکم نیز باشند؛ در میان این مجموعه، به نمونه‌هایی از لالایی‌ها در فرهنگ کلامی دو زبان فارسی و انگلیسی برمی‌خوریم که دارای محتوای اعتقادی هستند و عقاید مذهبی حاکم بر دو منطقه را نشان می‌دهد:

۲۴) ....لالا لالای روزم

امیرالمؤمنین دردُم دوا کن

نصیب و قسمتم از کربلا کن

لالالای روزم....

.....به حق گمّز سبز محمّد

که هرکس مطلبی داره ادا کن.....

۲۵) «.....*Jesus loves me*

Jesus loves me,
This I know,
His arms out stretched,
Wherever I go……

نمونه‌های بالا، کاربرد مضامین اسلامی از جمله نام پیغمبر(ص)، امام علی(ع)، محراب، مسجد و همچنین آرزوی سفر زیارتی به کربلا را در لالایی‌های فارسی و مفاهیم متأثر از دین مسیحیت و نام حضرت مسیح را در لالایی‌های انگلیسی نشان‌می‌دهد.

علاوه بر بیان اعتقادات، در لالایی‌های هر دو زبان، به مواردی برمی‌خوریم که نه‌تنها در آنها به وقایع تاریخی و اوضاع حاکم اشاره شده که به تحلیل و نقد آنها نیز پرداخته‌شده‌است. در واقع، به نظر می‌رسد که لالایی‌ها، به‌عنوان ابزاری جهت تحلیل اوضاع حاکم به‌کار گرفته‌شده‌اند. نمونه‌های زیر بیانگر این مطلب است:

۲۶) *لالا، لالا، گل زیره*

محمّدخان به زنجیره

ابوالفتح‌خان نمی میره

که دنیا تا قرار گیره

چرا خوابت نمی‌گیره .....

۲۷) *Great Big Dog*

down de road, 'Great big dog came stompin

Stepped, so hard he knocked down de houses,
way ol' dog,'way ol' dog, go' Go

shan't have my baby…… You

موضوع این لالایی، اعتراض به اربابانی است که کودکان برده‌ها را می‌گرفتند تا ببرند و بفروشند.

اشاره به روایات و یا نمونه‌ای از یک سرگذشت، چه در قالب نارضایتی از آنچه گذشته و چه افتخار به آن نیز از مضامین دیگری است که در لالایی‌های هر دو فرهنگ، خصوصاً فارسی، به نمونه‌هایی از آن برمی‌خوریم، همچون موارد زیر:

۲۸) *.....کوچم کردی (به کوچه‌ام کردی)، در و بستی*

منم رفتم به خاک بازی

دو تا هندو مرا دیدن

مرا بردن به هندستون

به صد نازی بزرگم کرد

به صد عشقی عروسم کرد.....

در لالایی های بالا، ضمن یک داستان، مادر از بچه‌هایش و افتخارات آنها سخن می‌گوید.

۲۹) *... Rock - a- bye baby,*
Your cradle is green ;
Father's a nobel man,

Mother's a queen ……

در این لالایی انگلیسی نیز از اعضای خانواده و شغل آنها سخن به میان آمده و حالتی افتخارآمیز دارد.

۳-٤- کارگفت تعهدی

در میان اشعار مادرانه، به مواردی برمی‌خوریم که مادر در قبال فرزند، برای خود تعهداتی ایجاد می‌کند، قول و قرارهایی می‌گذارد و حتّی در فارسی، برای برآوردن وعده‌های داده‌شده قسم نیز می‌خورد، همچون نمونه‌های زیر:

۳۰) *لالا یی، لالا یی*

تو را می‌دم به ملا یی

تو را می‌دم که ملا شی

نمی‌دم از سرم واشی.....

۳۱) *All The pretty Little Horess……»*

Hush-a- bye, don't you cry
Go to sleep my little baby
When you wake, you shall have all the pretty little horses
2 blacks, and 2 bays, a sorrel and a gray
All the pretty little horses to ride you round……

۳-۵- کارگفت اعلامی

ایجاد و اعلام شرایط تازه برای مخاطب، به‌گونه‌ای که وی ناچار به پذیرش آن باشد، در حوزهٔ کارگفت اعلامی جای می‌گیرد و نمونهٔ آن هنگامی است که مادر، تمام موجودات و اجزای طبیعت را آرامش و سکوت دعوت می‌کند تا کودک وی آرام گیرد؛ همچون موارد زیر:

۳۲) *گنجشک لالا،*

سنجاب لالا

آمد دوباره مهتاب بالا.....

۳۳) *مکن ای باد شب هو هو*

مرو این سو مرو آن سو
که می‌خوابد گلی خوشبو
میان سبزه‌ها، گل‌ها
ﻻﻻﻻ، ﻻﻻﻻ

….. The river with wind together (۳۴
Avoiding the usual chatter
In dumb silence bears,
The rapping of the oars…..

٤- نتیجه‌گیری

مطالعهٔ حاضر به بررسی و مقایسهٔ لالایی‌های دو فرهنگ کلامی فارسی و انگلیسی، از لحاظ کاربرد انواع کارگفت‌های گفتاری پرداخته‌است. پس از جمع آوری داده‌ها و تطبیق آنها در دو زبان، نتایج زیر به دست‌آمد:

- لالایی‌ها، به‌واسطهٔ اینکه دارای مضمون کنشی و حاوی نوعی عمل هستند، از جمله پاره‌گفتارهای بیانی به‌حساب می‌آیند.

- بررسی پاره‌گفتارهای به‌کاررفته در لالایی‌های هر دو زبان فارسی و انگلیسی، بیانگر تعداد قابل‌توجه افعال بیانی و حاوی انواع مختلف کارگفت است که در دو زبان، از لحاظ فراوانی، به‌ترتیب، شامل کارگفت‌های ترغیبی و عاطفی، اظهاری، تعهدی و اعلامی هستند.

- بدیهی‌ترین نقشی که لالایی‌ها برعهده دارند، تشویق و ترغیب کودک به خواب از طریق یک گفتمان یک‌طرفه بین مادر و کودک است که در آن، مادر سخنگوست و کودک صرفاً شنونده. بدین‌ترتیب، مشخص است که در این گفتمان، نوعی عمل از طریق زبان یا همان «کارگفت» صورت می‌گیرد که نقش ترغیبی برعهده دارد. کارگفت ترغیبی در این گفتمان، به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم صورت می‌گیرد؛ درصورت مستقیم، مادر کودک را مستقیماً مورد خطاب قرار می‌دهد و به خواب دعوت می‌کند یا با توصیف محیط آرام و امر به آرامش محیط، فضای مناسب را تشریح و کودک را به خواب تشویق می‌کند.

- کارگفت یا کنش به‌کاررفته در لالایی‌ها، از نوع کنش تأثیری است؛ چراکه اهمیت خواندن لالایی، به‌خاطر تأثیری است که مادر برآرامش و خواب کودک گذاشته و واکنشی است که از سوی کودک، متوجه رفتارهای کلامی مادر می‌شود.

- پس از کارگفت ترغیبی، کنش عاطفی که با بیان نوعی احساس مثبت یا منفی همراه است، دارای بیشترین فراوانی است. از احساسات مثبت، می توان به تعریف و تمجید یا دعا برای کودک، ابراز خوشحالی از یک واقعه و نیز امید به آینده اشاره نمود و از احساسات منفی یا ناخوشایند، می‌توان ترس‌ها، نگرانی‌ها، تهدید، ناسزا و نیز ابراز خستگی مادر را نام برد.

در حوزهٔ مضامین عاطفی، آنچه بیش از هر چیز لالایی‌های زبان فارسی را از زبان انگلیسی متمایز می‌سازد، وجود درون مایهٔ غم و اندوه است. بسیاری از محققان دلیل آن را شرایط ناگوار و پراضطراب زندگی اجتماعی مادر ایرانی و ترانه‌ها را بستر مناسبی برای ابراز احساسات ناخوشایند او می‌دانند.

- در حوزهٔ کنش عاطفی، تفاوت دو زبان در شیوهٔ به‌کارگیری ابزار کلامی، توصیف فرزند است که در فارسی از تشبیه کودک به انواع گل‌ها، بسیار استفاده شده‌است. به همین صورت، عنصر ترس و تهدید نیز در لالایی‌های فارسی، گستره و تنوع بیشترب دارد. به علاوه، ترس و نگرانی از تجدید فراش همسر، مشخصهٔ زن ایرانی در گذشته است و در لالایی‌های انگلیسی عنصر خستگی مادر، مشاهده نمی‌شود.

- بیان دلبستگی‌های اعتقادی و دلواپسی‌های اجتماعی، یکی دیگر از مشخصه‌های مشترک لالایی‌در دو فرهنگ کلامی است که به کارگفت‌های اظهاری مربوط می‌شود. هر دو زبان، بنا به مقتضیات اجتماعی زمانهٔ خود، به بیان وقایع مهم تاریخی و اعتقادات مذهبی حاکم برجامعهٔ خود پرداخته‌اند. کاربرد مضامین اسلامی از جمله نام پیغمبر(ص)، امام علی(ع)، محراب، مسجد و همچنین آرزوی سفر زیارتی به کربلا در لالایی‌های فارسی و مفاهیم متأثر از دین مسیحیت و نام حضرت مسیح در لالایی‌های انگلیسی، نمونه‌هایی از این کارگفت را نشان‌می‌دهد.

علاوه بر بیان اعتقادات، در لالایی‌های هر دو زبان، به مواردی برمی‌خوریم که به وقایع تاریخی و نقد آنها پرداخته‌شده و لالایی‌ها، به‌عنوان ابزاری جهت تحلیل اوضاع حاکم به کار گرفته‌شده‌اند. اشاره به روایات یا بیان سرگذشت تلخ یا افتخارآمیز نیز از مضامین دیگری است که در لالایی‌های هر دو فرهنگ، خصوصاً فارسی، مشاهده شد.

- تعهد به‌انجام عمل و قول و قرارهایی که مادر در قبال فرزند برای خود ایجاد می‌کند (کارگفت تعهدی) نیز در هر دو زبان مشاهده گردید. مادر ایرانی، برای نشان‌دادن پایبندی به این تعهدات قسم نیز می‌خورد.

- وضع و اعلام شرایطی که کودک ناچار به پذیرش آن باشد (کارگفت اعلامی) در هر دو زبان و بویژه در زبان فارسی، قابل مشاهده‌است. در اینجا، مادر تمام موجودات و اجزای طبیعت را دعوت به آرامش و سکوت دعوت می‌کند تا کودک وی آرام گیرد.

یادداشت‌ها

۱. http//:www.translate.google.com

۲. فهرست سایت های مذکور در بخش جداگانه ای در منابع آورده‌شده‌است.

۳. به دلیل طولانی‌بودن متن لالایی‌ها، در اینجا تنها بخش مرتبط آورده‌شده‌است.

فهرست منابع

- کتاب‌ها

۱-آیینه نگینی، ولی‌الله. (۱۳۸۱). **نگین سبز کرمان**. چاپ دوم.کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.

۲- پناهی سمنانی، محمّد. (۱۳۸۳). **ترانه و ترانه‌سرایی در ایران**. چاپ دوم. تهران: سروش.

۳- جمالی‌سوسفی، ابراهیم.(۱۳۸۷). **لالایی درفرهنگ مردم ایران**. چاپ سوم. تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

۴- داد، سیما. (۱۳۸۵). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: چاپ پنجم. مروارید.

۵- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). **لغت‌نامه** (جلد سیزدهم). چاپ پانزدهم. تهران: دانشگاه تهران.

۶- روستایی، علی. (۱۳۹۱). **لالایی‌ها**. چاپ دوم. تهران: انتشارات فرهنگ و هنر.

۷- سروشیان، جمشیدسروش. (۱۳۷۰). **فرهنگ بهدینان**. چاپ سوم. تهران: دانشگاه تهران.

۸- صفوی، کوروش. (۱۳۷۹). **درآمدی بر معنی‌شناسی**. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی حوزهٔ هنری، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

۹- عمرانی، ابراهیم. (۱۳۸۱). **برداشتی از لالایی‌های ایران**. چاپ سوم. تهران، پیوند نو.

۱۰- قزل ایاغ ، ثریا. (۱۳۸۶) . **ادبیا ت کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن** . چاپ سوم. تهران : سمت .

۱۱-_____. (۱۳۸۵). **ادبیّات کودکان؛ تولد تا سه سالگی**. چاپ چهارم. تهران: درخت بلورین.

۱۲- کیانوش، محمّد. (۱۳۷۹). **شعر کودک در ایران**. چاپ پنجم. تهران: آگاه .

۱۳- محمّد بن خلف تبریزی. (۱۳۶۱). **برهان قاطع**. تصحیح و تحشیهٔ محمّد معین. چاپ یازدهم. تهران: امیرکبیر.

۱۴- مرادی،عیسی. (۱۳۸۷). **ترانه‌ها، زبان‌زدها و فرهنگ عامهٔ مردم کرمان**. چاپ دوم. کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.

۱۵- معین، محمّد. (۱۳۶۲). **فرهنگ فارسی**. جلد سوم. چاپ پنجم. تهران: چاپخانهٔ سپهر.

۱۶- هدایت،صادق. (۱۳۷۸). **فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران**. چاپ دوم. تهران: نشر چشمه.

۱۷- همایونی،صادق. (۱۳۸۹). **زنان و سروده‌هایشان در گسترهٔ فرهنگ مردم ایران زمین**.چاپ سوم. تهران: نشر کل آذین.

- مقاله‌ها

۱- آباد، مرضیه و همکاران. (۱۳۹۱). «رویکردی تطبیقی بر تصویرگری در لالایی‌های فارسی و عربی». چکیده مقالات هفتمین **همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی**. ویراستهٔ نعمت‌الله ایران‌زاده. ص ۱.

۲- سادات اشکوری، کاظم. (۱۳۷۷). «اشاره به مردم‌شناسی». **نامهٔ علوم اجتماعی**. شمارهٔ۱۱، صص۶۱-۸۳ .

۳- جمالی‌سوسفی، ابراهیم. (۱۳۸۶). «نگاهی به لالایی‌های کرمان». **فرهنگ مردم ایران**. شمارهٔ۹. صص۶۸-۸۱.

۴- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۲). لالایی‌های مخملین: «نگاهی به خاستگاه و مضامین لالایی‌های ایرانی». **مجلهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان**. سال اول، شمارهٔ۱، صص۶۱-۸۰.

۵- عنایت ، فهیمه و همکاران. (۱۳۹۰) . «لالایی‌ها، رسانه‌ای زنانه یا ملودی خواب‌آور کودکانه؟». **زن در فرهنگ و هنر**، دورهٔ سوم،شمارهٔ۲، صص ۵۷-۷۶.

۶-کیانی، حسن و حسن‌شاهی، سعیده. (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی ساختار و درون‌مایهٔ لالایی‌های فارسی و عربی». **مطالعات ادبیّات کودک**. سال سوم، شمارهٔ۲، صص۹۱-۱۱۴.

۷- مقدسی، صادق. (۱۳۸۳). «لالایی کهن‌ترین زمزمهٔ سحرانگیز مادر». **فرهنگ مردم**. شمارهٔ۲، صص۱۵۷-۱۶۴.

۸ وجدانی، بهروز. (۱۳۸۷). «لالایی موسیقی. نقش زن در انتقال فرهنگ شفاهی». **کتاب ماه هنر**. شمارهٔ۱۲۲، صص۹۸-۱۰۴.

- منابع انگلیسی

1- Agha Golzadeh,F. and Z. Rahmani. (2015). The Investigation of Head-Complement and Verbal Aesthetics of Lullabies in Early Parameter Settings. *International Journal of Basic Sciences & Applied Research.* Vol. 4. (SP1). 56-68.

2- Austin, J. L. (1975). **How to do things with words**. 2nd. Oxford University Press.

3- ……. (1962). "How to do things with words". The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955. Oxford: Clarendo. Republished in 1975.

4- Baler, A. and J. Fallance. (2011). **Key terms in discourse analysis**. Continuum International Publishing Group: NewYork .NY 10038.

5- (2008). (Chang, Mei-Yueh; Chen, Chung-Hey; Huang Kuo-Feng, "Effects of music therapy on psychological health of women during . pp. 2580–2587.)19(pregnancy" *Journal of Clinical Nursing*, Vol. 17

6- Del Giudice, L. (1988). "Ninna-nanna-nonsense? Fears, Dreams, and Falling in the Italian. Lullaby", *Oral Tradition*, 3 (3): 270-293.

7- Gunes,H. and N. Gunes. (2012). "The effect of lullabies on children". *International Journal of Buisiness and Sciences.* Vol.3(3). pp:315-321.

8- Hornby, A.S. (1884). **Oxford Learner's Dictionary** .7th ed. Oxford: Oxford University Press.
9- Ilari, B. and S. Megha. (2009). "Music listening preferences in early life: Infants' responses to accompanied versus unaccompanied singing". *Journal of Research in Music Education.* Vol.56(4). p:356.
10- Johnstone, B. (2008). **Discourse analysis**. 2ndedn. Blackwell Publishing Company.
11- Searle J.R. (1976). **The Classification of illocutionary act**. Language in Society .5(3). pp:1-25.
12-……. (1969). **Speech acts**. Cambridge: Cambridge University Press.
13- Standley, J. M. (2003). "The effect of music-reinforced non-nutritive sucking on feeding rate of premature infants". *Journal of Pediatric Nursing*, Vol. 18 Issue 3 , pp. 169–173.
14-Trainor, Laurel J. (1996). "Infant preferences for infant-directed versus noninfant-directed play songs and lullabies" *Infant Behavior & Development*,, 19(3).pp.55-78.

فهرست وبگاه های انگلیسی :

1- http://alabamafolklife.org/content/all-pretty-little-horses
2- http://babycenter.co.uk/lullaby-lyrics
3- http://baby-sleep-advice.com/lullaby-lyrics
4- http://bussongs.com/songs/baby-dolly.php
5- http://en.m.wikipedia.org/wiki/lullaby
6- http://lullaby-link.com
7- http://m.bbc.com/news/magazine-21035103
8- http://.ssayedhashem.persianblog.ir/post/20
9- http://sitnsleep.com/resources/article/a-brief-history-of-lullabies
10- http//:www.translate.google.com

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهید باهنـــر کرمـــــان
سال ۱۰ ، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

کشمکش سیاسی اجتماعی در شعر خلیل حاوی و مهدی اخوان ثالث

(علمی- پژوهشی)

شهلا شکیبایی فر[۱]*
محسن پیشوایی علوی[۲]

چکیده

بیان نمایشی، یکی از انواع تمهیدات ادبی به‌شمارمی رود. شاعر معاصر به منظور عینی بخشیدن به افکار خویش، از شیوه‌های مختلف نمایشی بهره می‌گیرد.کشمکش از اساسی‌ترین شگردهای این فن است؛ زیرا به اثر ادبی بعدی دوسویه می‌بخشد و ارتباط آن را با زمان، جامعه و هستی میسر می‌کند؛ همچنین میان نگرش غنایی و موضوعی پیوند برقرار می‌سازد.

وجود مشابهت‌های فراوان میان خلیل حاوی و مهدی اخوان ثالث، از جمله زیستن در شرایط سیاسی اجتماعی یکسان، بهره‌گیری از بیان نمادین و شیوه‌های مختلف نمایشی، سبب شد که با تکیه بر روش توصیفی- تحلیلی، از منظر برون‌متنی چگونگی به کارگیری شگرد کشمکش سیاسی اجتماعی، همچنین تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو شاعر مورد بررسی قرارگیرد و از آنجا که نقد اجتماعی، سبب تبیین هرچه بیشتر رویارویی این سرایندگان با واقعیت موجود می‌شود، برخی نمونه‌های شعری آنان، از منظر ادبیّات انتقادی تحلیل شده‌ست. این بررسی نشان می‌دهد که هر دو شاعر به شکل ضمنی و با عنایت به نمادهای مکانی، زمانی و طبیعی، تکنیک کشمکش را در مقوله‌های سیاسی و اجتماعی به‌کارگرفته‌اند و تفاوتشان در زمینه به‌کارگیری این تکنیک، غالباً در ارتباط با مصادیق نمادهاست.

واژه‌های کلیدی: ادبیّات تطبیقی، درام، کشمکش، خلیل حاوی، مهدی اخوان ثالث.

---

[۱]- مربی گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه پیام نور: shahlashakibaee@yahoo.com
[۲]- دانشیار گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه کردستان: mpishvaiialavi@yahoo.com
تاریخ دریافت:۱۳۹۴/۱۱/۵ تاریخ پذیرش:۱۳۹۵/۱۲/۱۵

۱- مقدمه

درام، واژه‌ای یونانی است که در لغت، به معنای «حالت، عمل و پویایی» دلالت می‌کند و از نظر اصطلاحی، به نوعی نمایش اطلاق می‌شود که به توصیف مشکلات زندگی اجتماعی می‌پردازد و از نظر ساختار و محتوا، با نمایشنامه‌های تراژدی و کمدی تفاوت دارد. (وهبهٔ و المهندس، ۱۹۹۴: ۱۶۷) در دورهٔ معاصر، فنون مختلف ادبی و هنری، از جمله شعر، قصه و موسیقی، به منظور تجسم محسوس مضامین خویش، فنون نمایشی را به کارگرفته‌اند. این فن، دارای شگردهای مختلفی همچون کشمکش، گفتا شنود، تعلیق، گره افکنی و... است. (القصیری،۲۰۰۶: ۴۵)

کشمکش، یکی از برجسته‌ترین تکنیک‌های نمایشی است و از آنجا که همواره حادثه یا فکر مثبت را در برابر رویداد یا احساس منفی قرارمی‌دهد، با ایجاد تحرک میان دو نیروی متضاد، موجب پویایی آثار ادبی و شعری می‌شود و بدان بعدی دو سویه می‌بخشد (اسماعیل،۱۹۸۸: ۲۷۹-۲۸۰) و از سوی دیگر، سبب دگرگونی و تازگی در زبان تصویر و بافت شعر می‌شود و ارتباط آن را با کل جهان هستی و پدیده‌های منسجم یا متناقض آن، میسر می‌سازد. همچنین، شاعر با بهره‌گیری از این شگرد، قادر به توصیف رویدادهای جزیی زندگی می‌شود و عمق رویای شعری خویش را افزون می‌سازد و دامنه تجارب ادبی‌اش را به عرصهٔ پهناور هستی می گستراند (همان: ۲۷۸) و از سوی دیگر، شعر را از دایرهٔ نگرش غنایی مطلق می‌رهاند و میان این نگرش و رویکرد موضوعی پیوند برقرارمی‌کند (کندی،۲۰۰۳: ۲۵۷)؛ بنابراین، می توان گفت که بیان نمایشی، برترین نوع تعبیر ادبی است.

خلیل حاوی و اخوان ثالث از شاعران نوگرای هم نسل هستند، در شرایط اجتماعی سیاسی مشابهی زندگی کرده‌اند و در شعر رمزگرا، از زبان نمادین و شیوه‌های مختلف نمایشی و بویژه کشمکش، برای تصویر مؤلفه‌های اجتماعی عصر حاضر بهره برده‌اند. در این پژوهش، سعی بر آن است که به‌صورت تطبیقی، تکنیک نمایشی کشمکش سیاسی اجتماعی در اشعار خلیل حاوی و اخوان ثالث بررسی و به دو سؤال زیر پاسخ داده شود:

- هدف دو شاعر از به‌کارگیری تکنیک کشمکش در اشعارشان چیست؟

- در زمینهٔ کاربست این تکنیک، چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی میان آنها وجود دارد؟

۱-۱-پیشینهٔ تحقیق

برخی از مهم ترین مقالاتی که در باره خلیل حاوی نوشته‌شده، چنین است:

«حکایت سندباد به روایت نی و نای» (۱۳۸۲) از نجمه رجایی در مجلهٔ تخصصی زبان و ادبیّات دانشکده ادبیّات و علوم انسانی مشهد که به تحلیل اسطورهٔ سندباد در شعر حاوی پرداخته‌است. «واکاوی روان‌شناختی مفاهیم پری و عشق» در شعر خلیل حاوی (۱۳۹۰) از حسین ناظری و کلثوم صدیقی در مجله زبان و ادبیّات عربی که به تحلیل روان‌شناختی شعر حاوی با تکیه بر دو مفهوم پری و عشق پرداخته‌است. «بررسی نمود اگزیستانسیالیسم در شعر خلیل حاوی» (۱۳۹۰) نوشته حسین ناظری و کلثوم صدیقی که به تحلیل نمود اگزیستانسیالیسم در شعر حاوی می‌پردازد. «نشانه‌هایی از ویران‌شهر در شعر خلیل حاوی»، (۱۳۹۱) از احمد رضا حیدریان شهری و کلثوم صدیقی در مجلهٔ نقد ادب عربی که سازه‌های تشکیل‌دهندهٔ اندیشهٔ ویران‌شهر را درشعر حاوی بررسی نموده‌است. «بررسی کهن‌الگوی آنیما و تولد دوباره در ذهن و زبان خلیل حاوی»، (۱۳۹۲) از حسین ناظری و کلثوم صدیقی در مجلهٔ زبان‌پژوهی الزهرا که از منظر روان‌شناختی اشعارش را بررسی نموده‌است.

دربارهٔ اخوان ثالث، مهم‌ترین مقالات چنین است:

«تأویل نشانه‌شناختی ساختارگرای شعر زمستان اخوان ثالث» (۱۳۸۴)، نوشتهٔ علی‌رضا نوشیروانی در پژوهش‌نامهٔ پژوهش زبان‌های خارجی که به بررسی شعر «زمستان» از منظر نشانه‌شناختی پرداخته‌است. «فرایند روایت در شعراخوان» (۱۳۸۸) از جمال‌الدین مرتضوی که فرایند روایت را در اشعار این سراینده بررسی نموده‌است. «معنا، زبان و تصویر در شعر آخر شاهنامه از مهدی اخوان ثالث (م. امید)» (۱۳۹۰) از علی نوری و احمد کنجوری در فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی که به تحلیل سه عنصر زبان، معنا و تصویر در شعر «آخر شاهنامه» می پردازد. «شگردهای روایت در شعرهای روایی مهدی اخوان ثالث» (۱۳۹۱) از محمّد شادروی‌منش و اعظم برامکی در مجلهٔ ادب فارسی که به تحلیل برخی شگردهای روایت در شعر اخوان پرداخته‌است. «بررسی عناصر نمایش در دو شعر روایی الیکا از نیما

یوشیج و خوان هشتم از اخوان ثالث» (۱۳۹۱) نوشته آرش قراگوزلو و آرش سرمدی در پژوهش‌نامهٔ ادبیات و زبان‌شناسی که برخی عناصر نمایش را در دو شعر یادشده از نیما و اخوان، تجزیه و تحلیل نموده‌است. نظر به اینکه تاکنون پیرامون واکاوی تطبیقی تکنیک نمایشی کشمکش در اشعار خلیل حاوی و مهدی اخوان ثالث، پژوهشی صورت نگرفته‌است، نگارندگان با احساس چنین ضرورتی، تلاش نموده اند که با بررسی این عنصر و چگونگی به‌کارگیری آن در سروده‌های این دو شاعر، میزان شباهت و تفاوت‌شان را مشخص نمایند و جلوه‌ای تازه از جهان بینی آنان را به نمایش گذارند.

۱- معرفی اجمالی دو شاعر

خلیل حاوی، یکی از شاعران نوگرای لبنان است که با سرودن اشعار رمزی و اسطوره‌ای، تجربه‌های ذاتی بشر را با حقایق عام و مضمون را با شکل پیوند داده و معانی جدیدی پیرامون بحران هویت انسان بیان کرده (حاوی، ۱۹۸۴: ۱۶۱) و نقش مؤثری را در تحولات محتوایی شعر نو ایفا نموده‌است. از برجسته‌ترین ویژگی‌های شعر او، ترسیم انگاره‌های بنیادین، گزینش مفاهیم ژرف فلسفی (جیوسی،۲۰۰۱،ج۲: ۶۷۳ـ۶۹۷) و به‌کارگیری شگردهای فنی نوین نمایشی، از قبیل گفتا شنود، مونتاژ و کشمکش (عایدی، بی تا: ۷) است که اغلب با تعارض میان انزواطلبی و جمع‌گرایی، یاس و امید، بشارت تحقق رستاخیز و عدم وقوع آن، همراه است. (اسماعیل،۱۹۸۸: ۳۴۱-۳۴۲)

اخوان ثالث، شاعر صاحب سبک معاصر، با درهم‌آمیختگی شعر نیمایی و کلاسیک، گرایش به نمادگرایی اجتماعی و اساطیر سرشار ایرانی (شفیعی کدکنی،۱۳۴۵: ۵۸) و بهره‌گیری از شگردهای روایی، آفاق جدیدی را پیش روی شاعران پس از خود ترسیم نموده‌است. او انواع شیوه‌های نمایشی، از جمله، گفت وگو، تعلیق، گره‌گشایی، اوج و فرود را به کار گرفته تا زبان شعرش را از زبان هنجار متمایز سازد. می‌توان گفت که ماهیت ستیزه‌جویانهٔ اشعارش نسبت به جامعه که ریشه در خیام‌گرایی او دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۷۳)، از اساسی‌ترین شیوه‌های نمایشی موجود در شعرش است.

۲- شگرد کشمکش

واژۀ کشمکش در لغت، به معانی کشیدن و رهاکردن، تناقض، ستیزه (معین،۱۳۸۶: ۸۹۴) و در اصطلاح، به جدال دو شخصیت یا نیروی مخالف که بنیان حوادث را می آفریند، دلالت می نماید. (حماده،۱۹۸۵: ۱۶۲) می توان گفت که این فن، از تضاد و عدم تعادل شروع می‌شود، به هنجارشکنی اجتماعی، فکری، روحی و... منجر می گردد.

کشمکش، گاه درونی است و در نتیجۀ رویارویی شخصیت با افکار و احساساتش حاصل می گردد و گاه، توسط حوادث بیرونی و برخورد قهرمان نمایش با اشخاص دیگر ایجاد می شود. از نظر سیر حرکتی، کشمکش در سه شکل جهشی، یعنی ستیزی که بدون زمینه‌سازی منطقی بین دو نیروی متضاد شکل می گیرد؛ ساکن، یعنی جدالی که سیر حرکتی بسیار کند دارد و در خواننده تأثیری ایجاد نمی‌کند و تصاعدی، یعنی تقابلی که به‌تدریج بحرانی می‌شود و از نقطۀ عدم تعادل آغاز می گردد و به سوی نقطه اوج می‌رود، مورد بررسی قرارمی گیرد. (همان: ۱۶۲) به‌طور کلی، می‌توان کشمکش را به چهار نوع تقسیم نمود: ذهنی، عاطفی، اجتماعی (میرصادقی،۱۳۸۷: ۳۲۰-۳۲۱) و جسمانی میان دو شخصیت چالشگر که بحران نمایش را دامن می‌زند و پادچالشگر که به پاسداری از شرایط موجود می‌اندیشد (مکی،۱۳۷۱: ۸۲)

اساسی ترین انگیزۀ پیدایش نمایشنامه، تجسم حقایق زندگی در برابر دیدگان مخاطب است و تکنیک کشمکش با ایجاد نزاع میان پدیده‌های متناقص هستی، واقعیت‌های جهان پیرامون را با تمام شوربختی‌ها و سعادتش به تصویر می‌کشد؛ بنابراین، می‌توان گفت که کشمکش، جزءِ جدایی‌ناپذیر نمایشنامه و از بنیادی‌ترین عناصر ساختاری آن است و چنانچه این عنصر با زمینه‌سازی منطقی صورت گیرد، عامل جذب و تشویق مخاطب برای مشاهده نمایش، همچنین سبب گرایش او به یکی از دوقطب مخالف می‌شود. در غیر این صورت، اثر ادبی، گیرایی خویش را از دست می‌دهد و فقط یک روایت یکنواخت محسوب می‌شود. همچنین، این تکنیک سبب پیشبرد کنش وشکل گیری بحران می‌شود و نقش برجسته‌ای را در آفرینش شخصیت ایفا می نماید. (حمودۀ،۱۹۹۸: ۱۰۵-۱۱۱)

۲-۱-کشمکش در شعر

پدیدهٔ تضاد، از دیرباز در شعر فارسی و عربی وجود داشته‌است و در آرایه‌های ادبی، با عنوان «طباق» شناخته شده‌است. صنعت طباق، مبتنی بر مفاهیم مجزاست و بیشتر به سطوح زیبایی‌شناختی یک سخن شاعرانه مرتبط است، قابل حذف و جابه‌جایی است و نمی‌توان آن را کشمکش نمایشی نام نهاد. گونهٔ دیگر تناقض که در ادبیّات معاصر عربی و فارسی مشاهده می‌شود، تضاد معنایی یا تصویر پارادوکسی نامیده‌می‌شود که در لایه‌های ژرف یک اثر ادبی نهفته و معمولاً در روساخت شعر، به نظر نمی‌آید. این نوع تعبیر در هنر، اوج تعالی است (شفیعی کدکنی،۱۳۶۸: ۳۷) و زادهٔ نیروی تفکر است. همچنین، با تصاویر شعری و تضادهای جامعه، عمیقاً در ارتباط است و قابل تعویض نیست و می‌توان بدان صفت نمایش‌واره‌ای اطلاق نمود. کشمکش در سطحی‌ترین لایه‌های خویش، با مضامین اجتماعی و در عمیق‌ترین بخش، با ذات هستی پیوند می‌خورد. (زرقانی،۱۳۸۴: ۲۶)

از آن هنگام که بشر پا به عرصهٔ هستی نهاد، ستیز خیر و شر، از بدیهی‌ترین اصول زندگی‌اش به‌شمارمی‌رفت. شاعر به منظور ترسیم این اصل و تجسم محسوس واقعیات زندگی و عینیت‌بخشیدن به اشعار خویش، شگرد کشمکش را به کار می‌برد و از این رهگذر، قادر به ایجاد پیوندی عمیق میان خواننده، جهان پیرامون و اثر ادبی می‌شود؛ علاوه بر این، با کاربست این تکنیک، از تنگنای عالم ذات خارج می‌شود و اصل چندآوایی را در شعرش محقق می‌سازد و از سوی دیگر، با ایجاد چالش‌های عمیق فکری به مضامین، عواطف و تصاویر شعری خود عمق می‌بخشد و گیرایی و پویایی هرچه بیشتر شعر را فراهم می آورد. (اسماعیل، ۱۹۸۸: ۲۸۴-۲۸۵)

۲-۲-کشمکش در شعر خلیل حاوی و اخوان ثالث

حاوی، شاعری است که همواره در پی کشف تناقض پدیده‌های هستی است (مروه،۱۹۸۶: ۱۲۰-۱۲۳)؛ عناوین دیوان‌های او «رودخانهٔ خاکستر»، «نی و باد»، «دوزخ کمدی» و «خرمن‌زارهای گرسنگی»، به‌روشنی بیانگر این مدعاست؛ زیرا رود و باد، رمز دگرگونی و

خاکستر و نی، نماد ثبوت است و دوزخ، نشان عذاب؛ حال آنکه کمدی، بیانگر نوعی آسایش است. همچنین، خرمن‌زار، از وفور نعمت و گرسنگی، از فقر حکایت می کند.

ستیز شاعر با بحران‌های سیاسی و اجتماعی، یکی از پرکاربردترین انواع کشمکش در اشعار حاوی است؛ زیرا او همواره می‌کوشد تا آرمان‌شهری بر ویرانه‌های تمدن عصر خویش بنا نهد. اشعار اخوان نیز روایتگر کشمکش میان اشیای هستی است. دیوان‌های «زمستان»، «آخر شاهنامه»، «از این اوستا » و «در حیاط کوچک پاییز در زندان»، سرشار از درون‌مایهٔ اعتراض و ستیز با واقعیت‌های اجتماعی است. می‌توان گفت، تناقض اجتماعی در دو دیوان «آخر شاهنامه» و «از این اوستا »به اوج خود رسیده وگاه زبانی چند پهلو به خود گرفته‌است؛ علاوه بر جدال سیاسی، از کشمکش فکری نیز سخن می‌گوید. حال آنکه تضاد موجود در دو دفتر شعر«زمستان» و «در حیاط کوچک پاییز در زندان»، از عمق کمتری برخوردار است. (زرقانی، ۱۳۸۴: ۳۵-۴۰).

اخوان به منظور تجسم اندیشه‌های خویش، انواع تکنیک‌های نمایش، از جمله کشمکش را در اشعار خویش به کار گرفته‌است. شفیعی کدکنی، درخصوص بهره گیری اخوان از این اصل نمایشی، چنین گفته‌است: «بی‌تردید هر هنرمند بزرگی، در مرکز وجودی خویش، یک تناقض دارد؛ خلاقیت هنری جز به ظهور گاه گاه این تناقض نیست... اخوان ثالث هم این گونه بود...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۷۲-۲۷۳) اوضاع سیاسی- اجتماعی ایران، سرشتی مبارزه‌جویانه به سرودهٔ اخوان بخشیده‌است و می توان گفت کشمکش شاعر با رخدادهای سیاسی و اجتماعی، پرکاربردترین نوع تناقض در شعر این سراینده به‌شمارمی رود.

۲-۳-کشمکش سیاسی اجتماعی و کارکرد آن در شعر خلیل حاوی

این نوع ستیز، در نتیجهٔ مبارزه با نظام سیاسی حاکم بر جامعه، اصول اخلاقی و قراردادهای اجتماعی شکل می گیرد. (میر صادقی،۱۳۸۷: ۳۲۰)

کشمکش- سیاسی اجتماعی، گستره وسیعی از اشعار حاوی را به خود اختصاص داده‌است؛ زیرا او در یکی از سیاه‌ترین دوران‌های تاریخی عرب می‌زیست؛ تراژدی مصیبت‌بار فلسطین، جنگ داخلی لبنان (بعلبکی، ۱۹۸۰ :۳۵) و زیستن در این ویرانشهر

فسرده به آهنگ گناه که ساکنین‌اش به‌تدریج از مقدسات تهی می‌شدند، موجبات آن را فراهم آورده‌بود که شاعر، همواره با اجتماع و اوضاع سیاسی عصر خویش در ستیز باشد. این نوع از نزاع، در اشعار حاوی به شکل ضمنی و با تکیه بر نمادهای زمانی، مکانی و طبیعی قابل مشاهده است.

الف: نمادهای زمانی

اگرچه زمان فراگردی پویا است، بسیاری از سرایندگان معاصردر جهت تبیین اهداف سیاسی خویش، این عنصر را نماد رکود قرار داده و نام گیتی‌مدار و مینوی را بر آن اطلاق نموده‌اند. (کاسیرر، ۱۳۶۰: ۶۱) حاوی، در سروده‌های خویش با ترسیم زمانی که از حرکت باز ایستاده، به بهترین شیوهٔ ممکن از جدال با میهن شب‌زده‌اش که در مرداب شکست فرورفته و خورشید معنویات در آن رنگ باخته‌است، سخن می‌گوید.

زمان در اشعار حاویف گاه نماد ستیز با شکست‌های سیاسی است. او دراین راستا، آن دسته نمادهای زمانی را به‌کارمی‌گیرد که بر جمود دلالت می‌نمایند؛ این معنا، با سرودهٔ «عشق و هیاهو»در ارتباط است، او خیزش بی‌حاصل هم‌میهنان‌اش را به شبی تشبیه می‌کند که بر سینه‌اش تخته سنگ سکون افکنده‌است. همچنین، با ایجاد تناقض در دو عبارت «در قلبم دود و آتش است» و «دیوار شب پیش روی سینه‌ام جای دارد»، در حقیقت، ازکشمکش خویش با شکست‌های سیاسی و اشتیاق عمیق درونی‌اش به پیروزی سخن می‌گوید. (حاوی،۱۹۹۳: ۱۳۲) این نوع کشمکش، در شعر«زندانی» نیز مشاهده می‌شود؛ آن هنگام که ثانیه‌های زنگارزدهٔ روزگار که بیانگرجمود و ناکامی های عرب است، قلب شاعر را که درآرزوی تحقق خیزش می‌تپد، در هم فشرده‌است. (حاوی، ۱۹۷۲: ۷۳) درقصیدهٔ «سدوم»، جدال شاعر با شکست سیاسی از دریچهٔ صبحی نفرین‌شده که از کرانه‌های آسمان و زمینش سکون می‌بارد، ترسیم شده‌است:

هِی ذکری ذلک صبحِ اللّعین°/کانَ صُبحاً شاحِباً/ ...کانَ فِی الآفاقِ وَ الأرضِ سکون° / ثُمّ صاحَت° بومةٌ، هاجَت°خفافیشٌ (همان: ۸۱)

ترجمه: آن، خاطرهٔ صبحی نفرین‌شده است/ صبحی پریده‌رنگ بود/ کرانه‌های آسمان و زمین در خاموشی فرورفته‌بود/ سپس، جغدی فریاد برآورد، خفاش‌ها به حرکت در آمدند.

در این بخش، از سویی، واژهٔ صبح نماد باروری بذرهای رستاخیز و رمز نور خالصی است که با پلشتی آمیخته نشده‌است (شوالیه، ۱۳۸۴،ج۴ : ۱۳۷) و از سوی دیگر، همنشینی این لفظ با واژگان لعین، شاحب و اتعس، از تناقضی سخن می‌گوید که می‌بایست ریشه‌های آن را در پرتو شکست‌های سیاسی جست‌وجو نمود.

در بخشی دیگر از اشعار حاوی، زمان، نماد ستیز با مرگ معنویات است و به رویارویی او با خرابستانی که معنویات در آن به خاموشی گراییده‌است، دلالت می نماید. او به منظور توصیف عمق این نوع کشمکش،گاه ازتکنیک تداخل زمان در مکان بهره گرفته‌است (عقاق،۲۰۰۱: ۳۲۹-۳۳۰)؛ این مفهوم در چکامهٔ «زرتشتیان در اروپا» (حاوی،۱۹۷۲: ۱۰۹-۱۱۴) مشاهده می‌شود. ترکیب اضافی «لیل المقابر»، به وضوح بیانگر تصور مکانی زمان است و از رویارویی شاعر با بحران تمدنی سخن می‌گوید که رو به سوی شر دارد و معنویات در آن به فراموشی سپرده شده‌است. در شعر «غار» نیز جدال شاعر با رکود زمان، برگرفته از فراموشی ارزش‌های بشری است. (حاوی،۱۹۹۳: ۲۸۸) در سرودهٔ « شب‌های بیروت»، شاعر با بهره‌گیری از واژهٔ « لیالی»، با شهری در نبرد است که ساکنین‌اش در همهمهٔ گردباد گناه، توان به‌دوش‌کشیدن صلیب ایثار را ندارند. او با به‌کارگیری واژگان باد، شبح و جن، عناصر شنیداری و دیداری را درهم می‌آمیزد تا چهرل دوزخی بیروت را به تصویر کشد:

فِی لیالی الضیِّقِ وَ الحرمانِ/ وَ الریحِ المدوِّی فِی مَتاهاتِ الدروب°/مَن یُقَوّینا عَلی حَملِ الصَّلیب/ ...أعینٌ مَشبوهَهٔ الوَمضِ/و أشباحٌ دَمیمهٔ°/ و یثورُ الجنُّ فینا /و تُغاوینا الذنوب (حاوی، ۱۹۷۲: ۲۲-۲۳)

ترجمه: در شب‌های دلتنگی و ناکامی/ که زوزهٔ باد در بیراهه‌ها می‌پیچد/ چه‌کسی مارا در به‌دوش‌کشیدن صلیب قادر می‌سازد/ چشم هایی با روشنایی تردیدبرانگیز/ وسایه‌های زشت/ دیو در ما به حرکت در می‌آید/ و گناهان گمراه‌مان می‌سازد.

ب: نمادهای مکانی

آوای ستیزی که حاوی سر می‌دهد،گاه بازتاب زیستن در فضای بیمارگون است. این نوع کشمکش در شعر عربی، در نتیجهٔ تأثیرپذیری از نمونه‌های شعر غربی و بویژه «دشت سترون» الیوت بروز یافته‌است و می توان آن را شورشی علیه تمدن معاصر عربی و گسست روابط انسانی در آن، به‌شمار آورد. (اسماعیل،۱۹۹۶: ۳۲۶) شهر، برجسته‌ترین مکانی است که حاوی همواره با آن در ستیز است. نگاه او به شهر معاصر، نگاهی واقع‌گرایانه (عباس،۲۰۰۱: ۱۰۳) و سرشار از بدبینی است. ستیز او با بحران‌های سیاسی و اجتماعی، با تکیه بر نمادهای مکانی از دو منظرگسست روابط سیاسی – اجتماعی در شهر و تقابل آرمان‌شهر با ویران‌شهر قابل بررسی است.

سروده‌های حاوی، گاه ابزاری است که در آینهٔ آن، ازهم‌گسیختگی اجتماعی و ذاتی ترسیم گشته‌است. او، همچون دیگر شاعران معاصر، پیچیدگی های زندگی شهری و مسائل متعدد آن را از قبیل اوضاع نامساعد سیاسی، اقتصادی، تزلزل روابط معنوی و... از ابعاد گوناگونی مورد توجه قرارداده‌است. در این راستا، او گاهی تصویری از رخسار تب‌دار سرزمین‌های عربی را به نقش می‌آورد. در شعر «بازگشت به سدوم»، از جنگ‌های ویرانگر، کامجویی دختران و شادخواری مردانی که دست شاعرشان در پی درهمی ناچیز از جیبی به جیب دیگر می‌رود، سخن می‌گوید و با سدوم مدرن امروزی، یعنی بیروت، به مقابله برمی‌خیزد. (حاوی،۱۹۷۲: ۱۲۱) این مفهوم، در سروده‌های« شب‌های بیروت» نیز مشاهده می‌شود. (همان: ۲۲-۲۳) گاهی نیز گسست روابط انسانی در ویران‌شهر جهانی را توصیف می‌کند. در چکامهٔ «زرتشتیان در اروپا»، او تصویری از تباهی پاریس، روم و لندن ترسیم می‌نماید. به نظر می‌رسد که شاعر، تحت تأثیر اسطورهٔ انجیلی سفر سه زرتشتی به قدس، در پی طلوع ستاره‌ای که آن را نشان میلاد مسیح (ع) می‌دانستند، این چکامه را سروده‌است (یونگ،۱۳۷۳: ۵۳۲)؛ زرتشتیان در اسطورهٔ بازآفرینی‌شدل حاوی، برخلاف اسطورهٔ انجیلی که به یقین و هدایت دست یافتند، به گمراهی و تبهکاری روی آوردند (حیدریان شهری و صدیقی،۱۳۹۱: ۱۰۱):

عَبرَ باریسَ... بَلونا صومعاتِ الفِکر.../ بروما غَطَّتِ النجمَ، مَحَتهُ/ شَهوةُ الکُهّانِ فِی جمرِ المَباخر/ ثُمَّ ضیَّعناه فی لندنَ، ضِعنا/ فی ضَبابِ الفَحمِ، فِی لُغزِ التجارة (حاوی،۱۹۷۲: ۱۰۹-۱۱۰)

ترجمه: در پاریس کلیساهای فکر را آزمودیم/ در روم، خشم، ستاره (مسیح) را پوشاند/ شهوت کاهنان در آتش آتشدان‌ها/آن را در لندن گم کردیم/ دود زغال را در معمای تجارت رها کردیم.

گاه تقابل آرمان‌شهر و ویران‌شهر، نماد ستیز شاعر با فراموشی ارزش‌های فطری است. می توان گفت به‌کارگیری این دو عنصر مکانی، اغلب بیانگر رویارویی احساسات اصیل روستایی در برابر فناوری شهری است. در حقیقت، هدف شاعر از ایجاد چنین تناقضی، آن است که فراموشی ارزش‌های اصیل فطری توسط انسان متمدن معاصر را محکوم نماید و علیه آن به‌پا خیزد. این نوع ستیز، با شعر«تابوت میگساران» (همان: ۴۱) در ارتباط است، آنجا که شاعر بر آغوش تابوت شب‌زدهٔ شهر، آوای اشتیاق به بهشت آغازین را سرمی‌دهد. این مفهوم، در سرودهٔ «پیرزن مجنون»، به شکل کشمکش شهر و بادیه از دریچهٔ هراس و تضاد رفتاری ساکنین شهر با رفتارهای ساده و بی‌آلایش پیرزنی سپیدموی مشاهده می‌شود (همان: ۳۰۱-۳۰۳) و در چکامهٔ «در شهر»، با تقابل توصیفاتی که شاعر از جشن گندم‌زارهای بادیه و چیدن سیب ناهمواری‌ها توسط دختر بادیه‌نشین، در برابر ترکیب اضافی شب شهر ارائه می‌دهد، بروز می یابد.

هَل کُنتُ فِی لیلِ المَدینهٔ/غَیر أعیادِ البَیادرِ فِی الحصاد/ تُفاحهٔ الوعرِ الخصیبِ و هبتُ/ من جَسدی، دَمی/خمراً وَ زاد (همان: ۲۸۹)

ترجمه: آیا در شب شهر/ جز جشن خرمن‌زارها در موسم درو/ و سیب کوهستان‌های حاصل‌خیز بوده‌ام؟/ و از جسمم، خونم، باده و توشه‌ای تقدیم نموده‌ام.

ج: نمادهای طبیعی

نمادهای طبیعی، از دیگر ابزارهای شاعر جهت خلق کشمکش اجتماعی به‌شمارمی‌روند. بدین منظور، حاوی آن دسته عناصر طبیعی را به‌کارمی‌گیرد که دلالت بر ثبوت می‌کنند،

همچون جغد، خفاش، عنکبوت و برف. ستیز اجتماعی با تکیه بر نمادهای طبیعی، از دو زاویهٔ نزاع با رکود و کشمکش عوامل زایش و ناباروری قابل مشاهده است:

مبارزه با رکود اجتماعی با تکیه بر عناصر ثابت یا متحرک طبیعت، یکی از پرکاربردترین انواع کشمکش در اشعار حاوی است. قصیدهٔ «اندرون ماهی»، تصویر غاری است که عنکبوت، بر ژرفای وجودش تار تنیده و دسته‌های خفاش، بر فراز آن بال گشوده اند. این شعر، به وضوح از رویارویی شاعر با رکود اجتماعی سخن می‌گوید. (همان: ۶۷) در قصیدل «پل»، این مفهوم با خطاب قراردادن جغد تاریخ که بیانگر ایستایی دیرین عرب است، در ارتباط است و او برای نبرد با جغد و راندنش، تمامی توان خویش را به‌کارمی‌گیرد. (همان: ۱۴۱) در سرودهٔ «مه وآذرخش»، آنجا که صحنه‌ای از ویرانه‌های زندگی یک بوم را به تصویر می کشد، نیز قابل مشاهده است:

فی جبالٍ من کوابیسِ التَخلّی و السّهَاد/ حَیثُ حَطَّت بومةُ الخَرساءُ/تَجتَرُّ السواد/ الصدی، الظلُّ، الدّمعُ جِماد (همان: ۳۱).

در میان کوه‌هایی از جنس کابوس تنهایی و بیداری/ آنجا که جغدی گنگ فرومی‌نشیند/ سیاهی نشخوار می کند/ پژواک، سایه و اشک، یخ می‌بندد.

در اینجا، شاعر با تکیه بر جملهٔ «حطت بومهٔ» از ایستایی قوم عرب و ناتوانی آنها در تحقق خیزش سیاسی سخن می‌گوید. از سوی دیگر، گزینش لفظ «خرساء»، جملهٔ فعلیهٔ «تجتر السواد» و اسناد واژهٔ «جماد» به الفاظ «صدی و الظل»، بیانگر ثبوت و سکوتی کشنده است که بر سراسر هستی عرب، سایه افکنده‌است. می توان گفت طیف واژگان به‌کاررفته در این سروده، به عمق ناخوشنودی وتضاد سراینده با اجتماع اشاره می‌نماید.

از پرکاربردترین کشمکش‌های موجود در شعر حاوی، می‌توان به تناقض عوامل زایش و نازایی اشاره نمود و در حقیقت، این تقابل در سه دیوان «رودخانه خاکستر» ، «نی و باد» و «خرمن‌زارهای گرسنگی»، بیش از سایر اشعار حاوی مشاهده می‌شود. در دفترهای شعر «رودخانهٔ خاکستر» و«خرمن‌زارهای گرسنگی»، عنصر سترونی بر باروری و در دیوان «نی و باد»، عنصر زایایی بر ناباروی چیره می‌گردد. در چکامهٔ «پل»، از سویی با تشبیه هم‌میهنانش

به خفاشی تکیده و ناتوان، از نازایی خیزش عرب حکایت می‌کند و از سوی دیگر، خواستار نسلی بارور از تبار کرکس‌هاست. (همان: ۱۳۶) همچنین، در سرودهٔ «سفر هشتم سندباد»، آن هنگام که از عناصر متناقضی همچون چمنزار و دود، اله حاصل‌خیزی و خدای خشمگین آتش، شعله بهار و شب‌های یخ زده سخن می‌گوید، به تقابل زایش و سترونی اشاره می نماید. (همان: ۲۶۲) این نوع ستیز، در سرودهٔ «پس از یخبندان» نیز به چشم می‌خورد.

کَیفَ ظَلَّت شَهوةُ الارضِ/تدوّی تَحتَ أطباقِ الجَلید/شَهوةٌ للشَّمسِ، للغیثِ المُغنّی/ للبِذارِ الحیِّ للغَلّةِ فی قَبوٍ ودِنٍّ (همان: ۹۰-۸۹)

ترجمه: چگونه اشتیاق زمین/ طبقات یخ را درهم می‌پیچد/ اشتیاق به خورشید/ به بذرهای زنده، به دانه‌های درون زمین و درون خمره.

شاعر به منظور بیان نیستی و ناباوری عظیم عرب، عبارت«اطباق الجلید» را به کار گرفته‌است و از سوی دیگر، با تکیه بر جملهٔ «شهوة الارض تدوی»، به قدرت زایش عمیقی که آنان را در بر خواهدگرفت (عایدی، بی تا،۱۸۲)، اشاره نموده‌است؛ بنابراین، میان واژگان «اطباق» و «تدوی»، نوعی تناقض وجود دارد و بیانگر آن است که مرگ بر شهوت زیستن غلبه دارد.

۲-٤- کشمکش سیاسی اجتماعی و کارکرد آن در شعر اخوان ثالث

این نوع ستیز، از پرکاربردترین انواع کشمکش درشعراخوان به‌شمارمی رود؛ زیرا اخوان در یکی از تاریک‌ترین دوران‌های تاریخ می‌زیست. حوادث ننگین کودتای ۲۸ مرداد، شکست نهضت ملی‌شدن نفت، رواج جهل و رنگ‌باختن روابط انسانی، موجب می‌شدکه او در پی ستیز با جامعه و ایجاد تحولات زیربنایی در ساختار و سازه‌های مردمی باشد. نظر به آنکه اخوان قادر به ستیز صریح با نظام عصر خویش نبود، به منظور آفرینش کشمکش سیاسی و اجتماعی، نمادهای زمانی، مکانی و طبیعی را به کار گرفته‌است.

الف: نمادهای زمانی

از آنجا که زمان، ارتباط بسیار تنگاتنگی با افکار و اعمال بشر دارد، همواره شاعران به منظور توصیف نگرش خویش، بدین عنصر دست یازیده و ارتباط بسیاری از آنان در برابر مضمون گذر روزگار به مقابله آشکار است. اخوان، این عنصر را ابزاری مناسب برای تصویر اختناق

حاکم بر سرزمینش می‌داند. زمان در سروده‌های او، غالباً عنصری مینوی و ایستا است. او در این راستا، نمادهایی را به‌کارمی‌گیرد که بر نیستی و نومیدی دلالت می نمایند، همچون زمستان، پاییز، شب، غروب و.... کشمکش با اختناق سیاسی، پرکاربردترین ستیزی است که شاعر، با تکیه بر نمادهای زمانی ترسیم نموده‌است.

زیستن در سرزمینی که زیر چکمه‌های استبداد دژخیم پهلوی لگد مال می‌شد، سرزمینی که در آن آزادی به تاراج رفته‌بود، دل اخوان را به درد می‌آورد. در شعر «ساعت بزرگ»، نخست، ساعت بزرگی را که در باغی پرغرور سر بر ستونی آهنین نهاده، به تصویر می‌کشد و از این منظر، در حقیقت، عصر پرشکوه ایران باستان را ترسیم می‌نماید. سپس، از ساعتی شکسته در باغ روسپی شهر که در شب‌های قطبی جمود از حرکت بازایستاده سخن می‌گوید و بدین وسیله، به یاری نماد زمانی ساعت، از خفقان و سکون اجتماعی ایران معاصر پرده برمی‌کشد. (اخوان ثالث،۱۳۹۲: ۱۲۳-۱۲۷) درسرودهٔ «نادر یا اسکندر»، وضعیت سیاسی ایران را پس از کودتای ۲۸ مرداد به تصویر می‌کشد. در این چکامه، همنشینی واژهٔ شب با صفت هولناک، از افزایش اختناق حکایت می‌کند. این مفهوم، در سرودهٔ «پیامی از آن سوی پایان» نیز مشاهده می‌شود:

ما در سایهٔ آوار تخته‌سنگ‌های سکوت آرمیده‌ایم/ گام‌هامان بی‌صداست/ نه بامدادی، نه غروبی/ وینجا شبی است که هیچ اختری در آن نمی‌درخشد/ ...نه سینهٔ زورقی، نه دست پارویی/ اینجا موج اگر بود، با که درمی‌آویخت؟ (همان: ۸۹)

در این ابیات، ستیز شاعر با اختناق سیاسی، آنجا رخ می‌نماید که او با تصویر شبی که در آن از درخشش سپیده‌دم و غروب آفتاب خبری نیست، به مقابله با رکود و فضای رعب‌آور سیاسی کشورش می‌پردازد. نبود زورق و پارو، تأکیدی است بر سکون مطلق جامعه که از ایجاد هرگونه تحول ناتوان است.

شاعر در سرودهٔ «زمستان» ، تصویری گویا از زمستانی پژمرده و تاریک ترسیم می‌نماید. در حقیقت، او با تکیه بر واژهٔ «زمستان» و عبارت «تابوت ستبر ظلمت نه‌توی مرگ اندود» از دریچل توصیف ظلمت و سرما، به مبارزه با خفقان سیاسی حاکم بر کشورش می پردازد؛ او

آوای اعتراض خویش را بر علیه استبدادی سرمی‌دهد که سبب تیرگی روابط بینافردی شده‌است.

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت/ سرها در گریبان است/ کسی سر برنیاردکرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را/ ...که سرما سخت سوزان است /... حریفا! گوش سرمابرده است این، یادگار سیلی سرد زمستان است/ و قندیل سپهر تنگ‌میدان، مرده یا زنده،/ به تابوت ستبر ظلمت نه‌توی مرگ‌اندود، پنهان است. (اخوان ثالث،۱۳۸۲: ۱۰۷-۱۰۹)

ب: نمادهای مکانی

جدال اجتماعی با بهره‌گیری از نمادهای مکانی، از پرکاربردترین انواع کشمکش در شعر اخوان به‌شمارمی رود. این نوع ستیز در اشعار اخوان، غالباً با عنصر شهر که کانون برخورد افکار و بحران‌های سیاسی است، درارتباط است. واکاوی اشعار اخوان، حاکی از آن است که او رویکردی منفی و تراژیک نسبت به شهر معاصر دارد که ریشه‌های آن را می‌بایست در نومیدی او نسبت به بهبود اوضاع سیاسی اقتصادی و رنگ‌باختن ارزش‌های والای انسانی در برابر امیال شهوانی جست‌وجو نمود. از نگاه اخوان، شهر معاصر، انعکاس کاملی از نابه‌هنجاری‌هاست. (رجبی، ۱۳۹۰: ۷۲)

کشمکش اجتماعی که در بخشی از اشعار اخوان با به‌کارگیری نمادهای مکانی از دریچه تقابل آرمان‌شهر و ویران‌شهر قابل مشاهده است، غالباً بیانگر تضاد تمدن معاصر با ارزش‌های اصیل و فطری بشر است. اخوان بالذات، مرد اخلاق است و نمی‌تواند درزمانه‌ای که ارزش‌های انسانی در آن سست شده‌است، به آسودگی زندگی نماید (شاهین دژی،۱۳۸۷: ۲۶۸)؛ بنابراین، علیه مدنیتی که بشر را مدهوش کابوس سیاه بی‌خدایی نموده، شورشی به‌پا می‌کند. در شعر «نظاره »، با شهری پژمرده در ستیز است که ارزش‌های ناب انسانی را به یغما برده و پلشتی و بیداد را ره توشهٔ خود قرارداده‌است. (اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۶۲ـ۶۵) در سرودهٔ «چاووشی»، از امکان زیستن در سرزمینی که با محیط زندگی او در تضاد است، شهری که در آن آتش ارزش‌های ناب بشری خاموش نگشته و دل‌ها در آن تنگ نیستند، سخن می‌گوید (اخوان ثالث،۱۳۷۸: ۶۴-۶۹) و در سرودهٔ «پرنده ای در دوزخ»، عنوان شعر به وضوح، بیانگر چالش شاعر با شهر آلوده‌ای است که آتش تزویر در آن موج می‌زند. او با ایجاد تقابل در

عبارات «مرغک معصوم» و «شهر مسموم»، در حقیقت، از نفرت و اعتراض عمیق درونی خود نسبت به جامعه‌ای سخن می‌گوید که گوهر فطری وجودش را به فراموش‌خانهٔ عدم سپرده‌است:

نگفتندش چو بیرون می‌کشاند از زادگاهش سر/ که آنجا آتش و دود است/... پرید از جان‌پناهش مرغک معصوم/ در این مسموم شهر شوم/ پرید امّا کجا باید فرود آید/ نشست آنجا که برجی بود خورده با آسمان پیوند/ در آن مردی دوچشمش چون دو کاسهٔ زهر/ خوش آمد گفت درد آلود و با گرمی/ ولی زود از لبش جوشید با لبخندها، تزویر/ دلش می‌ترکد از شکوای آن گوهر که دارد چون/ صدف باخویش/ دلش می‌ترکد از این تنگنای شوم پرتشویش. (اخوان ثالث،۱۳۸۲: ۱۴۶ـ۱۴۸)

از دیگر مسائلی که موجبات جدال شاعر را با تمدن معاصر فراهم می‌آورد، شکوه و شوکت به افسانه پیوستهٔ ایران باستان، در برابر سرخوردگی و شکست‌های پیاپی خرابستان کنونی است. این مفهوم، در چکامهٔ «سنگستان»، آنجا که ایران کهن را شب‌چراغ روزگاران و ایران معاصر را آشیانی نفرت‌آباد می‌خواند (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۲۱) و همچنین، در سرودهٔ شوش که با سیر در روزگار پرشکوه گذشته، درجست‌وجوی هویت ازدست‌رفتهٔ خویش است و شوش کنونی را محل کاخ‌سازی عنکبوت و خاک‌بازی کودکان می‌داند (حقوقی،۱۳۷۵: ۳۳۸ـ۳۴۶)، به چشم می‌خورد. درسرودهٔ «آخر شاهنامه» نیز این مفهوم به وضوح قابل مشاهده است:

این شکسته چنگ بی‌قانون،/... خویش را دربارگاه پر فروغ مهر/ ... با پریزادی چمان سرمست/... برجبین قدسی محراب می‌بیند./... ما / فاتحان قلعه‌های فخر تاریخیم،/ شاهدان شهرهای شوکت هر قرن./...ای پریشان‌گوی مسکین! پرده دیگر کن./... ما / فاتحان شهرهای رفته‌بربادیم./ با صدایی ناتوان‌تر زانکه بیرون آید از سینه/...کس به چیزی، یا پشیزی، برنگیرد سکه‌هامان را (اخوان ثالث،۱۳۹۲: ۷۰–۷۷).

در این سطرها، شاعر با تکیه بر عبارات بارگاه پرفروغ، قلعه‌های فخر و شهرهای شوکت قرن، آرمان‌شهر پرشکوه ایران باستان را در تناقض با ویران‌شهر بربادرفتهٔ معاصر قرار

می‌دهد.در حقیقت، شاعر با بازگشت به عظمت ایران باستان بر آن است که بر علیه اوضاع سیاسی و اجتماعی عصر خویش به پا خیزد (وفایی، ۱۳۸۷: ۲۷۵).

ج: نمادهای طبیعی

در شعر اخوان، نمادپردازی اجتماعی با بهره‌گیری از عناصر طبیعی، امری رایج است. بررسی اشعارش، بیانگر آن است که او با ایجاد تضاد میان این پدیده‌ها، در پی آن است که به جدال با نابه‌هنجاری‌های جامعه بپردازد. کشمکش اجتماعی اخوان را با تکیه بر عناصر طبیعت، می‌توان در دو موضع ستیز پویایی و ایستایی همچنین تقابل شکست و پیروزی بررسی نمود.

بیشترین کاربرد به‌کار گیری نمادهای طبیعی در شعر اخوان، با مفهوم پویایی و ایستایی سیاسی- اجتماعی در ارتباط است. اخوان در چکامهٔ «نظاره»، رنج ساکنان فسردهٔ سرزمین خویش را که پای در زنجیر سکون نهاده اند، به عنکبوتی تشبیه می‌نماید که برخود تار تنیده و در انتظار بلعیدن حشره‌ای ناچیز به سر می برد و خود را پرنده‌ای پویا می‌داند که با جماعت عنکبوتیان در ستیز است و به سوی دگرگونی بال می گشاید. (اخوان ثالث،۱۳۸۲: ۶۲-۶۵) در شعر «سترون»، گروه تشنگانی را ترسیم می‌کند که دیده به آسمان دوخته‌اند تا باران رستاخیز، آنان را سیراب کند؛ حال آنکه سیاهی پشت دریاها، از جمود وعده‌های رستاخیز و نفی ارزش‌های راستین برای فریب تشنگان سخن می‌گوید. (همان: ۵۳-۵۶) همچنین، در شعر «بی‌سنگر»، از پروانه‌ای سخن می‌گوید که بر خلاف سنّت‌های طبیعی، پیله را که نماد سکون است، در فصل پاییز می‌شکافد تا در مراحل سیر و سلوک، به سوی جهانی پویا و متضاد با سرزمین ایستای خویش گام نهد. این مفهوم در چکامهٔ «کاوه یا اسکندر» نیز مشاهده می‌شود:

موج‌ها خوابیده‌اند آرام و رام/ طبل طوفان از نوا افتاده‌است/ چشمه‌های شعله‌ور خشکیده‌اند/ آب‌ها از آسیاب افتاده‌است. (اخوان ثالث،۱۳۹۲ :۲۱)

در این شعر، اخوان اوضاع اجتماعی ایران را بعد از کودتای ۲۸ مرداد به تصویر می‌کشد. به‌کارگیری فعل‌ها به شکل ماضی نقلی (افتادهاست، خشکیده‌اند)، از استمرار این وضعیت سخن می‌گوید. واژگان موج، توفان، چشمه‌های شعله‌ور و آسیاب، پویایی و شور مبارزات

قبل از کودتا را بیان می‌نماید و از سوی دیگر، الفاظ آرام، رام، ازنواافتادن و خشکیدن، ایستایی پس از کودتا را توصیف می‌کند.

طبیعت در اشعار اخوان، گاه، نماد شکست و پیروزی است؛ او از سویی، روحیهٔ حماسی دارد و از سوی دیگر، سرایندهٔ شعر شکست است. او به اعتبار تجربه بیرونی، مجبور است که شعر شکست و اندوه بسراید؛ امّا دنیای درونی‌اش، دنیای مبارزه‌طلبی است. (زرقانی،۱۳۸۴: ۴۳۳) در چکامهٔ «برف»، نگاره برف، نماد فضای اختناق‌آور سیاسی است و کشمکش اجتماعی، آنجا رخ می نماید که شاعر از سویی، به منظور توصیف پیروزی‌های کوچک هم‌میهنانش، رمزگان رد پاهایی را که بر سیمای برف نقش بسته‌است، به‌کارمی‌گیرد و از سوی دیگر، در جهت تبیین شکست سیاسی رد پاهای جماعت را محوشده به تصویر می‌کشد (اخوان ثالث،۱۳۹۲: ۱۰۰-۱۰۸) و در شعر «پیوندها و باغ‌ها»، نخست، باغ شادی را تصویر می‌کند که مقصود از آن، کشور روسیه و پیروزی‌های سیاسی‌اش است و سپس، از باغ خشکیدهٔ میهن خویش که بوته‌های بارهنگ بر لب جویبارانش به خواب رفته‌اند، حکایت می‌کند و در حقیقت، به‌واسطهٔ نمادهای طبیعی، به حادثهٔ شکست کودتای ۲۸ مرداد اشاره می‌نماید:

> سبز و رنگین جامه‌ای گلبفت بر تن داشت/ دامن سیرابش از موج طراوت مثل دریا بود/ از شکوفه‌های گیلاس و هلو طوق خوش‌آهنگی به گردن داشت/ ... روح باغ شاد همسایه/ مست و شیرین می‌خرامید و سخن می‌گفت/ ...جوی خشکیده است و از بس تشنگی دیگر/ بر لب جوی بوته‌های بارهنگ و پونه و خطمی/ ... ای درختان عقیم ریشه‌تان در خاک‌های هرزگی مستور، ... ای گروهی برگ چرکین تار چرکین پود/ ... هیچ بارانی شما را شست نتواند. (اخوان ثالث،۱۳۶۰: ۹۱-۹۴)

در این سطرها، اخوان انقلاب سفید روسیه را که در سال (۱۹۱۷م) به وقوع پیوست و منجر به پیروزی و ایجاد تغییرات بنیادین در این کشور شد، در تقابل با کودتای ۲۸ مرداد (۱۳۳۲) قرارمی‌دهد. شاعر در راستای تصویر پیروزی روسیه، الفاظ و عباراتی همچون باغ شاد، شیرین و مست را به‌کارمی‌گیرد؛ حال آنکه با تکیه بر نمادهای طبیعی، از قبیل جوی

خشکیده ، درختان عقیم و ریشه‌های هرزگی، برگ‌های چرکین و ... از شکست ناگوار کودتای ۲۸ مرداد سخن می‌گوید.

۳- نتیجه گیری

بررسی اشعار حاوی و اخوان، بیانگر آن است که هر دو شاعر، به منظور عمق‌بخشیدن به مفاهیم، تصاویر، تجارب شعری و تجسم محسوس رویدادهای سیاسی و اجتماعی پیرامون خود که اغلب با اندیشه‌های آرمانی‌شان در تعارض است، شگرد کشمکش را به کار گرفته‌اند. همچنین، می توان گفت که این سرایندگان، تکنیک یادشده را در جهت توصیف ستیز خود با واقعیت‌های موجود به‌کاربرده اند و از رویارویی طبقات مختلف اجتماعی، سخنی به میان نیاورده‌اند.

از جمله شباهت‌های حاوی و اخوان، این است که هردو شاعر، به شکل ضمنی و با تکیه بر نمادهای زمانی، مکانی و طبیعی، شگرد کشمکش را در مقولهٔ سیاسی- اجتماعی به کار گرفته‌اند؛ زیرا از سویی، برای خلق معانی و تصاویر شاعرانه، همواره از بیان نمادین بهره جسته‌اند و از سوی دیگر، قادر به مقابلهٔ صریح با اوضاع نامساعد سیاسی- اجتماعی عصر خود نبوده‌اند. تفاوت آنها در زمینهٔ استفاده از این تکنیک، با مصادیق نمادها مرتبط است؛ هر دو سراینده، با تکیه بر عناصر زمانی، ایستایی و رکود جامعهٔ خویش را به تصویر کشیده‌اند؛ با این تفاوت که عناصر زمانی در شعر حاوی، کشمکش شاعر را با شکست‌های سیاسی و فراموشی معنویات بیان می کند و در شعر اخوان، ستیز با اختناق سیاسی را به معرض نمایش می‌گذارد.

نمادهای مکانی در شعر هر دو شاعر، از جدال شهر با ارزش‌های فطری و تقابل آرمان‌شهر و ویران‌شهر سخن می گویدغ امّا دایرهٔ تقابل شهر با ارزش‌های فطری، در اشعار حاوی، وسیع‌تر از اشعار اخوان است؛ زیرا حاوی، از گسست ارزش‌های بشری در کشورهای عرب بلکه تمام دنیا سخن می گوید، حال آنکه اخوان بیشتر از افول معنویات در سرزمین خویش شکوه می‌کند. در زمینهٔ تقابل آرمان‌شهر و ویران‌شهر، حاوی، احساسات اصیل روستایی را

در برابر پیشرفت و نوآوری شهرها قرارمی‌دهد؛ امّا اخوان، به تضاد اوضاع نابسامان ایران امروزی با گذشته‌های باشکوه این سرزمین اشاره می‌نماید.

هر دو شاعر، به منظور تبیین رکود سیاسی- اجتماعی، آن دسته از نمادهای طبیعی را به‌کارگرفته‌اند که به ثبوت دلالت می‌نماید. این گونه نمادها در شعر حاوی، از تقابل عوامل زایش و نازایی سیاسی- اجتماعی حکایت می‌کند و در شعر اخوان، شکست و پیروزی سیاسی را بیان می‌نماید.

فهرست منابع

- کتاب‌ها

۱- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۶۰). **از این اوستا.** تهران: مروارید.

۲-_____. (۱۳۷۸).**آن گاه پس از تندر**. تهران: سخن.

۳-_____. (۱۳۸۲). **زمستان**. تهران: مروارید

۴-_____. (۱۳۹۲).**آخر شاهنامه**. چاپ بیست‌وسوم. تهران: زمستان.

۵- اسماعیل، عزالدین.(۱۹۸۸). **الشعر العربی المعاصر؛ قضایاه و ظواهره الفنیهٔ و المعنویهٔ**. د. ط. دارالفکر العربی.

۶- _____. (۱۹۹۶). **الشعر العربی المعاصر**. بیروت: دار الثقافه.

۷- البعلبکی. المنیر. (۱۹۸۰). **موسوعهٔ المورد**. ط۱. دار العلم للملایین: بیروت.

۸- جیوسی، سلمی الخضراء. (۲۰۰۱).**الاتجاهات و الحرکات فی الشعر العربی الحدیث**. ترجمهٔ عبدالواحد لؤلؤه. ط۱. بیروت: مرکز دراسات الوحدهٔ العربیهٔ.

۹- حاوی، ایلیا. (۱۹۸۴). **مع خلیل حاوی فی سطور من سیرته و شعره**. ط۱. بیروت: دارالثقافه.

۱۰- حاوی، خلیل. (۱۹۷۲م). **دیوان خلیل حاوی**. ط۱. بیروت: دار العودهٔ.

۱۱-_____. (۱۹۹۳م). **دیوان خلیل حاوی**. د. ط. بیروت: دار العوده

۱۲- حقوقی، محمّد. (۱۳۷۵). **شعر زمان ما (مهدی اخوان ثالث)**. چاپ سوم. تهران: نگاه.

۱۳- حماده، ابراهیم. (۱۹۸۵). **معجم المصطلحات الدرامیه**. قاهره: دارالمعارف

۱۴- حمودهٔ، عبد العزیز. (۱۹۹۸). **البناء الدرامی**. قاهرهٔ: الهیئهٔ المصریه العامه للکتاب.

۱۵- زرقانی، سیّد مهدی. (۱۳۸۴). **چشم‌انداز شعر معاصر ایران**. چاپ دوم. تهران: ثالث.

۱۶شاهین‌دژی، شهریار. (۱۳۸۷). **شهریار شهر سنگستان**.تهران: سخن.

۱۷- شفیعی کدکنی، محمّدرضا وکاخی، مرتضی. (۱۳۷۰). **باغ بی‌برگی: یادنامه مهدی اخوان ثالث**. تهران.

۱۸- شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۴۵). **از این اوستا** (ج۹). تهران: سخن.

۱۹-_____. (۱۳۶۸). **شاعر آیینه‌ها** (بررسی سبک هندی و شعر بیدل). چاپ دوم. تهران: آگاه.

۲۰- شوالیه، ژان. (۱۳۸۴). **فرهنگ نمادها.** ترجمهٔ سودابه فضائلی. چاپ دوم. تهران: جیحون.

۲۱- عایدی، علی جمعه. (بی تا). **شعر خلیل حاوی**: دراسهٔ الفنی. د.ط.

۲۲- عباس، احسان. (۲۰۰۱). **اتجاهات الشعر العربی المعاصر**. عمان.

۲۳- عقاق، قادهٔ. (۲۰۰۱). **دلاله المدینهٔ فی الخطاب الشعر العربی المعاصر**. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب.

۲۴- قصیری، فیصل صالح. (۲۰۰۶). **بنیهٔ القصیدهٔ فی شعر عز الدین مناصره.** مجدلاوی للنشر و التوزیع. ط۱. عمان- ارد.

۲۵-کاسیرر، ارنست. (۱۳۸۷).**فلسفه صورت‌های سمبولیک**.ترجمهٔ یدالله موقن. چاپ دوم. تهران: هرمس.

۲۶-کندی، محمّدعلی. (۲۰۰۳). **الرمز و القناع فی الشعر العربی الحدیث، السیاب، نازک و البیاتی**. ط۱. بیروت : دارالکتاب الجدید المتحده.

۲۷- معین، محمّد. (۱۳۸۶). **فرهنگ فارسی معین**. تهران: بهزاد.

۲۸- مکی، ابراهیم. (۱۳۷۱). **شناخت عوامل نمایش**. چاپ دوم. تهران: سروش.

۲۹- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۷). **راهنمای داستان‌نویسی**. تهران: سخن.

۳۰- وفایی، عباسعلی. (۱۳۸۷). **سفر در آینه، نقد و بررسی ادبیّات معاصر: بررسی فرآیند نوستالوژی در اشعار اخوان ثالث.** تهران: سخن

۳۱- وهبه، مجدی و المهندس، الکامل. (۱۹۹۴). **معجم المصطلحات العربیهٔ فی اللغهٔ و الادب**. مکتبهٔ لبنان.

۳۲- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۳). **جهان اسطوره‌شناسی**. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: نشر مرکز.

- مقاله‌ها

۱- حیدریان شهری، احمدرضا و صدیقی، کلثوم. (۱۳۹۱). «نشانه هایی از ویرانشهر در شعر خلیل حاوی». **نقد ادب معاصر عربی**. سال دوم، شمارهٔ۳، صص۸۸-۱۱۴.

۲- رجبی، فرهاد. (۱۳۹۰). «رویکردهای انسانی به شهردر شعرمعاصر عربی و فارسی». **ادب‌پژوهی**. شمارهٔ ۱۵، صص۸۲-۵۹.

۳- زرقانی، سیّد مهدی. (۱۳۸۴). «اخوان در خیمهٔ خیام» **فصلنامهٔ تخصصی زبان و ادبیات دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد**. شمارهٔ پیاپی ۱۵۱، صص۲۱-۴۶.

۴- ناظری، حسین و صدیقی، کلثوم. (۱۳۹۰ش). «بررسی نمود اگزیستانسیالیسم در شعر خلیل حاوی». **فصلنامهٔ فلسفی شناخت**. دورهٔ هفتم، شماره۶۴/۱، صص ۱۲۷-۱۵۷.

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهید باهنـــر کرمـــــان
سال ۱۰ ، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

بررسی نقش مراکز علمی کردنشین«جزیره» در پیشبرد علوم لغوی و ادبی عصر عبّاسی(مطالعهٔ موردی دیار ربیعه)

(علمی- پژوهشی)

شعله ظهیری[۱]

چکیده

بررسی نقش مراکز علمی مناطق کردنشین در پیشبرد علوم لغوی و ادبی، در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی مکتب فرانسه می‌گنجد؛ زیرا مراکز علمی یکی از اقوام ایرانی، در ادبیّات ملّتی دیگر تأثیرگذار بوده‌است. در دورهٔ عبّاسی (۶۵۶-۱۳۲هـ‌ق) که علوم عربی و ادبی بیش از هر دورهٔ دیگری شکوفا شد، با در نظر گرفتن مقتضیات و بستر سیاسی و دینی مناسب، نقش مراکز علمی مناطق کردنشین دیار ربیعه «موصل، هکاری، نصیبین، سنجار، رأس العین، اربل و جزیره ابن عمر» که جزء منطقهٔ جزیره است، در پیشبرد علوم ادبی و لغوی و شاخه‌های آن، چون صرف و نحو، بلاغت و نقد و ...، برجسته است. این نوشتار، با رویکرد توصیفی- تحلیلی، در صدد تبیین نقش سازنده و جایگاه حقیقی این مراکز در اعتلای علوم لغوی و ادبی در عصر عبّاسیان است و یافته‌های آن ،حاکی از این است این مناطق با پرورش اندیشمندان و ادیبانی چون موصلی‌ها، اربلی‌ها و جزری‌ها که با تألیفات ارزندهٔ خود، منشأ تحولات شگرف شدند، در پیشرفت علوم عربی و ادبی نقش بسزایی ایفا نمودند.

واژه‌های کلیدی: ادبیّات‌تطبیقی، علوم‌ادبی و لغوی، کردها، جزیره، دیار ربیعه، دورهٔ عبّاسی.

---

[۱]- دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات عرب، سرپرست پردیس بنت الهدی صدر دانشگاه فرهنگیان استان کردستان:
Sho1352zah1718@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۶/۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۲/۲۴

۱- مقدمه

ادبیّات تطبیقی، عبارت است از تحقیق علمی در باب روابط و مناسبات بین ادبیّات ملل و اقوام مختلف جهان و روابط و مناسبات میان ادبیّات و هنرهای زیبا و سایر شاخه‌های علوم انسانی و علوم غیرانسانی. (عبود، ۱۹۹۹: ۲۵) طبق این تعریف، نظریهٔ ادبیّات تطبیقی اسلامی که ملهم از اندیشهٔ وحدت‌گرایانهٔ علامه اقبال لاهوری است که ادبیّات راعامل وحدت‌بخش میان ملت‌های اسلامی می‌داند، می‌تواند به‌عنوان رهیافتی نوین در عرصه ادبیّات و نقد مطرح شود و ملل اسلامی را از طریق بررسی مناسبات آثار ادبی آنها، به یکدیگر نزدیک‌تر کند. (پروینی، ۱۳۸۹: ش۱۴، ۵۶) در همین راستا و به هدف تقارب و تفاهم فکری بیشتر میان کردها، به‌عنوان یکی از اقوام ایرانی و عرب‌ها و زدودن تعصب نژادی که از دغدغه‌های فعالان در حیطهٔ ادبیّات تطبیقی است، (پروینی، ۱۳۹۱، ۸۶-۸۵) این مقاله به نقش تأثیرگذار کردها در پیشبرد علوم ادبی وعربی می‌پردازد.

عدم تمرکز علمی در منطقه‌ای خاص، یکی از ویژگی‌های مهم تمدن جهان‌گستر اسلامی در عصر عبّاسی بود. در این دوران، در کنار حوزه‌های علمی بزرگ سایر ممالیک اسلامی، در کردستان نیز مدارس علوم عربی و ادبی تأسیس شد و چ بسا به‌یمن حضور شخصیت‌های برجستهٔ علمی، یک شهر کانون جاذبه علمی نیرومندی می‌شد که جویندگان علم ومحققان را به سوی خود جذب می‌کرد.

از جملهٔ این مراکز، می‌توان به مراکز علمی و ادبی منطقهٔ کردنشین «دیاربیعه»، یعنی «موصل، هکاری، نصیبین، سنجار، رأس العین، اربل و جزیره‌ابن‌عمر»، اشاره نمود که با تقدیم ادیبان برجسته در شاخه‌های مختلف علوم و ادب عربی، در پیشبرد زبان و ادب عربی تأثیرگذار شدند. پژوهش حاضر، پیرامون تبیین این مسئله شکل گرفته‌است که ادیبان واندیشمندان «دیاربیعه» در تحولات علوم مختلف ادبی و عربی، چه نقشی را ایفا نمودند؟

این نوشتار به روش توصیفی- تحلیلی، برآن است تا ضمن معرفی مراکز علمی و ادبی منطقهٔ دیاربیعه، بر سیمای دانشوران آن که در شکوفایی علوم عربی و ادبی عصر عبّاسیان

تأثیرگذار بوده‌اند، پرتویی بیفکند تا نقش سازندهٔ مراکز علمی آن، به‌عنوان پیکره‌ای از جهان اسلام در تحولات علوم لغوی و ادبی فراروی خوانندگان قرار گیرد.

۱-۱-پیشینهٔ تحقیق

لازم به‌ذکر است که برخی کتاب‌های تاریخی وجغرافیایی، مانند «معجم البلدان» وتاریخ ادبیّات‌هایی، چون «وفیات الاعیان»، «معجم الاباء»، «الاعلام»، «تاریخ مشاهیر کرد» و «اعلام الکرد»، مطالبی را در مورد این مراکز و اندیشمندان آن ذکر نموده‌اند و نیز تعدادی از پایان‌نامه‌ها و مقالات، گوشه‌ای از فعالیت‌های ادیبان این مناطق را در ضمن مطالبی دیگر، به‌تصویر کشیده‌اند که می‌توان به مقالهٔ «ابن اثیر، ضیاءالدین» محمّدعلی لسانی فشارکی و مقالهٔ «این جنی» ابو محمّد وکیلی و...اشاره نمود؛ امّا تاکنون نوشته‌ای مستقل وعلمی به بررسی نقش تأثیرگذار مراکز علمی این مناطق و فعالیت ادیبان این دیار در تحولات علوم عربی وادبی دورهٔ عبّاسی نپرداخته‌است.

۲- جزیره و مراکز علمی آن

واقع‌شدن منطقهٔ جزیره[1] بر چهار راه ارتباطی ایران، عراق، شام و روم، (بهرامی‌نیا، ۱۳۸۶: ۶) وگذر اقوام مختلف از آنجا، از دیرباز، به این منطقه موقعیتی راهبردی بخشیده و آن را از نظر سیاسی به کانون کشمکش و بحران و از نظر فرهنگی به مرکزی علمی و ادبی مبدل ساخته‌است. تاریخ ادبیّات‌هایی که به جمع‌آوری آثار عربی‌نویسان پرداخته و براساس مناطق جغرافیایی تقسیم‌بندی شده‌اند، بخشی را به اندیشمندان مناطق کردنشین جزیره اختصاص داده‌اند و بررسی و تحلیل داده‌های این آثار، از نقش تأثیرگذار ادیبان این مناطق در شکوفایی وتکامل علوم عربی وادبی حکایت دارد.

منطقهٔ جزیره، از شمال به«روم»، از شمال شرق به«ارمنستان وگرجستان»، از جنوب به «عراق عرب»، از غرب به «شام» واز شرق به «آذربایجان وأرّان» محدود می‌شود. این سرزمین، با توجه به گرایش سیاسی و ساکنان آن، از سوی سه قبیلهٔ عرب«عدنانی بَکر، رَبیعه ومُضَر»، به سه منطقهٔ «دیاربکر» در شمال، «دیارمُضَر» در غرب و«دیار ربیعه» تقسیم شده‌است (ن.ک:

مقدسی،۱۹۶۷: ۱۳۷)؛ البته جز این قبایل عرب، کردها نیز از دیرباز در این منطقه ساکن بوده‌اند. (بهرامی‌نیا، ۱۳۸۶: ۳۳)

۲-۱- مراکز علمی دیار ربیعه

دیار ربیعه، شرقی‌ترین ناحیهٔ سرزمین جزیره است و اراضی واقع در شرق رودهای «خابور بزرگ و هِرماس»، غرب دجله تا نَصیبین و جلگه‌های واقع در شرق دجله را شامل می‌شود. (لسترنج، ۱۳۷۷، ۹۴) شهرهای کردنشین دیاربربیعه که در اعتلای فرهنگ اسلامی و نیز غنای ادب عربی عصر عبّاسیان نقش داشته‌اند، عبارتند از:

الف. موصل: به گفتهٔ مقدسی، مرکز دیار ربیعه است (مقدسی، ۱۹۶۷: ۱۳۷)؛ این شهر بر ساحل غرب دجله قرار گرفته است. (بهرامی نیا، ۱۳۸۶: ۳۳)

وجه تسمیهٔ آن، به خاطر واقع شدن در محل اتصال شاخه‌های مختلف رود دجله بوده‌است. (یاقوت، ۱۹۵۵، ۲۶۵۳) این شهر در زمان اصطخری (متوفی: ۳۳۶هـ‌ق)، شهری بزرگ با بناهایی ساخته‌شده از سنگ وگچ بود. (اصطخری، بی‌تا، ۳۶ و۳۵) بزرگی و عظمت موصل تا زمان یاقوت، همچنان پابرجا بوده‌است و او از آن، در کنار نیشابور و دمشق، به‌عنوان سومین شهر بزرگ دنیا یادکرده‌است. (یاقوت، ۱۹۵۵: ۲۶۵۳) این شهر بنا به گفتهٔ ابن‌حوقل، مسکن سلطان جزیره و دیوان‌های وی بوده و در دره‌ها و کوهپایه‌های آن، عرب‌ها و قبایل کردی چون هَذَبانی، حُمیدی و لاری، ییلاق و قشلاق می‌کرده‌اند. (ابن‌حوقل، ۱۹۹۲: ۱۹۶) در شرق این شهر، «دژ حُمیدیه»، متعلق به کردهای حُمَیدی بود و در شمال این شهر نیز «دژعِمادیه» واقع‌شده که در دست کردها بود. (بهرامی‌نیا، ۱۳۸۶: ۳۶) هرچند حملات سهمگین مغولان به منطقهٔ جزیره، آبادانی و رونق موصل را به افول کشاند، موصل در دوران خلافت عبّاسیان، به علت مجاورت با بغداد و نیز وجود مدارس مترقی متعددی، چون «باب‌الشط» و«مارکوریل»، یکی از کانون‌های مهم و فعّال زبان و ادب عربی بود (موصلی، ۱۹۲۳، ج۱: ۹۳) و علمای بزرگی که برخی از آنان منسوب به طوایف هذبانی، حُمیدی، مارانی و عمادی هستند، در آن به ظهور رسیدند.

ب. هکاری: یا حکاری، منطقه‌ای کوهستانی در کردستان ترکیه است که مابین زمین‌های پست نینوا و دریاچهٔ «وان» در شرق موصل قراردارد. در این منطقه، قبایلی از کردها، موسوم به هَکاری پناهگاه‌ها و دژهایی داشته‌اند. (یاقوت، ۱۹۵۵، ج۳: ۲۸۷۴) علمای کرد این منطقه، در حوادث ادبی دورهٔ مورد بحث، بسیار نقش‌آفرین بودند.

ج. نصیبین: همان شهر«نسیبیس» رومیان است که با کژدم‌های کُشنده، در پنج فرسخی دارا واقع‌شده‌است. (ابن خردادبه، بی‌تا: ۳۹و ۳۵) این شهر، در ترکیهٔ نوین اهمیت خود را حفظ کرده و از شهرهای کردنشین آن کشور به‌شمارمی‌رود. (بهرامی‌نیا، ۱۳۸۶: ۳۵) ابن‌حوقل، نصیبین را در زمرهٔ بهترین، حاصل‌خیزترین و خوش‌آب‌وهواترین شهرهای جزیره به‌شمار آورده‌است. (ابن حوقل، ۱۹۹۲: ۱۹۱) این شهر هم به علت وجود مدارس پر رونق، یکی از مراکز علم و فرهنگ در زمان عبّاسی بود. (الفاخوری، بی‌تا، ج۱: ۵۲۳) ابن جُبَیر از زیبایی‌های شهر سخن گفته و یادآور شده‌است که چگونه دل‌انگیزی و دیرینگی و خوش‌منظری شهر، ذوق زیباپسند ابونواس(۱۳۳-۱۹۶هـ‌ق) را به وجد آورده‌است.[۲] (بهرامی‌نیا، ۱۳۸۶: ۳۶)

د. رأس‌العین(=سرکانی): یا همان «عین‌الورده»، شهری بزرگ از شهرهای جزیره کردستان و نزدیک نصیبین به فاصلهٔ پانزده فرسنگی از آن و در ۶۰ کیلومتری «کوبانی» قراردارد. (حمیری، ۱۹۸۴: ۲۶۶) ابن‌حوقل، اصالت ساکنان آنجا را مهاجرانی از موصل می‌داند و از چشمه‌سارهای بسیار شگفت انگیز و زلال آن می‌نویسد. (ابن‌حوقل، ۱۹۹۲: ۲۰۰) این شهر از قدیم‌الایام، مهد تمدن و فرهنگ بوده و در زمان عبّاسیان، همچنان رونق علمی و ادبی خود را حفظ نموده و با تقدیم دانشمندان و ادیبان بزرگ، دین خود را نسبت به زبان و ادب عربی به‌خوبی ادا کرده‌است. نسبت شهر رأس العین را «رسعنی» و یا «رأسی» گویند.

ه. اربل(=هولیر): اربیل همان اربلای قدیم و «هَولیر» کنونی کردها و پایتخت حکومت خودمختار در کردستان عراق است، (بهرامی‌نیا، ۱۳۸۶: ۳۸) که میان «زاب بزرگ» و «زاب‌کوچک» واقع شده‌است. (لسترنج، ۱۳۷۷: ۱۰۰) طبق گفتهٔ یاقوت: «ساکنانش کردانی هستند عرب‌شده و تمام روستاها و کشاورزان اطرافش نیز کُرد هستند.» (یاقوت، ۱۹۵۵، ج۱: ۱۳۳و۱۳۲) این شهر در زمان اشکانیان و ساسانیان، یکی از مراکز عمدهٔ بازرگانی ایران بود

که شهرزور وکرکوک هم از توابع آن محسوب می‌شد. (صفی‌زاده، ۱۳۸۰: ۱۰۹) اربل، در سدهٔ هفتم، چندین بار با حملات سنگین مغولان مواجه شد (بهرامی‌نیا، ۱۳۸۶: ۳۸)؛ البته این تاخت‌وتازهای سهمگین، هرگز نتوانست آن را از رونق علمی و فرهنگی بیندازد و اربل در طول دوران عبّاسی، همواره به‌عنوان یکی از مشهورترین و مؤثرترین کانون‌ها در شکوفایی ادبیّات عرب، با تقدیم علمای بزرگ و تأثیرگذار در زمینهٔ علوم عربی و ادبی مطرح بوده‌است.

و. سنجار(=شنگال): شهری از استان نینوا در شمال باختری عراق که در جنوب نصیبین واقع است. در روایات اسلامی آمده‌است که کشتی نوح (ع) در سنجار به‌زمین برخورد و سپس، به سیر خود ادامه داد و سرانجام، بر کوه جودی، در جانب شرق دجله، به زمین نشست. (ابن‌اثیر، ۱۹۸۷، ج۱: ۵۸ و لسترنج، ۱۳۷۷: ۱۰۶)

سلطان سنجر(۵۵۲هـ‌ق) در این شهر دیده به‌جهان گشود.[۳] (ابن خلکان، ۱۹۶۸، ج۲: ۴۲۸) ابن‌بطوطه، سنجار را میان نصیبین و شهر دارا و مردم آنجا را ایرانیان کردتبار دانسته‌است. (ابن‌بطوطه، ۱۳۷۶، ج۱: ۲۹۱) امروزه بیشتر مردم این شهر از کردهای یزیدی هستند و نیز طایفه‌ای از کردها به‌اسم «زرزاری» در این شهر مقیم هستند. (بهرامی‌نیا، ۱۳۸۶: ۳۹) این شهر با تقدیم دانشمندان برجسته، به‌نوبهٔ خود، در تحولات ادب عربی این دوران سهیم بوده‌است.

ز. جزیره ابن عمر: یکی از شهرهای کردستان ترکیه است که به نام بانی آن، «حسن‌بن عمر بن‌خطاب تغلبی»، مشهور و چون رودخانه دجله آن را احاطه کرده، جزیره نامیده‌شده‌است. (ابن‌خلکان، ۱۹۶۸، ج۴: ۱۴۳) گفتنی‌است که جزیره ابن‌عمر از مواطن دیرین طوایف کردها بوده‌است (بهرامی‌نیا، ۱۳۸۶: ۴۰) که به‌جوانمردی، مهمان‌نوازی و حمایت از هر پناهنده‌ای مشهور بودند. (یاقوت، ۱۹۵۵، ج۱: ۷۵۹) گفته‌شده‌است که «ناحیهٔ بوتان تا اواسط سدهٔ سوم هجری، «جزیره‌الاکراد» نامیده‌می‌شد تا اینکه فردی عرب آمد و چند ساختمان در آن بنا نهاد و به نام جزیره ابن‌عمر مشهور گردید.» (صدیق توفیق ، ۱۳۹۳: ۳۳-۳۲)

در زمان مأمون عبّاسی، چهار مدرسهٔ معتبر ویژهٔ تدریس مذهب شافعی در این شهر وجود داشته‌است (بهرامی‌نیا، ۱۳۸۶: ۴۰)؛ بدیهی است که از این مدارس، ادیبان بزرگی چون برادران «ابن‌اثیر» در زمینه‌های مختلف علوم عربی و ادبی پا به منصهٔ ظهور نهادند که حق بس عظیمی بر گردن فرهنگ و ادب اسلامی و عربی دارند.

۲-۲- علوم لغوی و فنون ادبی در این مناطق

در این نوشتار، علوم ادبی محض، چون شعر و ادب و علوم لغوی مرتبط به آن، مانند صرف و نحو، نقد ادبی و بلاغت، مورد بررسی و مداقه قرارمی‌گیرد که علمای این مناطق در آنها به نبوغ رسیدند.

۲-۲-۱- شعر و ادب

الف. ضریر رسعنی(؟-۳۰٦هـ‌ق): ابوحسن تمیمی مصری، مشهور به‌ضریر، از شاعران خوش‌قریحه بود. (یاقوت، ۱۹۹۳، ج۷: ۲۷۲۳) اشعاری از او برجای مانده‌است از جمله:

لولا بنـا تی و ســـیئـا تی لطرتُ شوقاً إلی الممات
لأنـــنـی فـی جـوار قـومٍ بغضـنی قُربُهم حیاتی
(همان)

ب. سری رفاء موصلی(؟-۳٦۲هـ‌ق): رفاء، از شاعران دورهٔ استقرار ادبی، در موصل متولد شد و همانجا پرورش یافت. در جوانی، به‌کار رفوگری اشتغال داشت؛ امّا بعدها به شعر و ادب علاقه‌مند شد. علاقه به ادبیّات، او را به حلب، نزد سیف‌الدوله کشاند. (ابن‌خلکان، ۱۹۶۸، ج۲، ۳۶۰) کتاب‌های «المحب و المحبوب»، «مشموم و مشروب» و«دیره» در ادبیّات از آثار اوست. (مردوخ کردستانی، ۱۳۵۱، ج۱: ۱۸۳) سری‌رفاء، دیوانی شعری در دو مجلد دارد که از وصف و مدح و هجا خالی نیست. (یاقوت، ۱۹۹۳، ج۳:۱۳۴۴) شعر او، از خیال او مایه می‌گیرد و به‌کار بردن صنایع بیانی، به‌رونق و شکوه آن افزوده‌است. زبانش سهل و اوزانش دلپذیر است و از آن، موسیقی شادمانه‌ای در گوش طنین‌انداز است. (الفاخوری، ۱۳۸۳: ۵۲۳)

و کانت الابرة فی ما مضـــی صـــائنَةً وجهی و اشـــعاری
فاصـــبح الرزق بها ضـــیقاً کـانـه من ثقبها جـاری
(ابن خلکان، ۱۹۶۸، ج۲: ۳۶۰)

ج. نصیبی‌علوی(؟-٤٠٨هـ): علوی در زمینهٔ علوم ادبی سرآمد بود و دیوان شعری دارد که صنعت و بلاغت در آن به‌وفور دیده‌می‌شود. (زرکلی، ۲۰۰۲، ج۶: ۹۹؛ صفدی، ۲۰۰۰، ج۳: ۷) لازم به‌ذکراست که باخرزی (متوفی:۴۶۷ هـ‌ق) در دمیه القصر، از شاعری به نام «محمّدبن عبیدالله بن محمّدکاتب نصیبی» نام می‌برد و ابیاتی از او را در رثای متنبی ذکر می‌کند که به احتمال زیاد، همین ابوعبدالله نصیبی است. (ن.ک: باخرزی، بی‌تا: ۲۶)

قَرَت عیونُ الأعادی یوم مصـــرعهِ و طالما سجِـ ـنت فیـ ـهِ مِن الحسدِ
یا یـــــوم صافیةِ الکّدراءِ قد کَدرت مشـــــــاربی بعد مقتـولٍ بلا قَود
(همان)

د. ابن‌مسهر موصلی(؟-٥٤٣هـ‌ق): شاعر برجستهٔ موصلی است که دیوان شعری در دو مجلد، از او به‌یادگار مانده‌است. (ابن‌خلکان، ۱۹۶۸، ج۳: ۳۹۱) اصفهانی در قسم شعرای شام و موصل، ضمن ذکر ابیاتی از او، به‌سرقت‌های ادبی او نیز اشاره نموده‌است. (اصفهانی، ۱۹۶۴، ج۱۳: ۲۷۱) ابن‌مسهر، بسیاری از خلفای موصل را مدح نموده‌است که ابیات زیر نمونه‌ای از مدحیات اوست:

فافخر فإنَّک من ســـلالة معشـــر عقدوا عمائهم علی التیـــــــجان
کـلُّ الانـامِ بَـنو أب لـکـنّمـا بالفضـــل تُعرَف قیمةُ الانســـان
(ابن‌خلکان، ۱۹۶۸، ج۳: ۳۹۴-۳۹۱)

ه. ابودرداء موصلی (؟-٥٤٥هـ‌ق): ثعالبی از او در یتیمه‌الدهر، اشعاری را آورده و معتقد است که پا جای گام‌های «سری رفاء» نهاده‌بود. (ثعالبی، ۱۹۸۳، ج۵: ۶۵)

دعوا المـــــــــــراء و الجدل فهـــــــــــــو عثارٌ و زلل

و صـــــافحوا الکـأسَ علی حســـــن احـادیـث الـغـزل

(همان)

و. مقدسی‌نصیبی (؟-بعد٥٦٤ هـق): شاعری والامقام و از مدح‌کنندگان «ابن‌کمال الدین شهرزوری» بود که دارای اشعاری زیبا و نیکو است. (اصفهانی، ۱۹۵۹، ج۱۳: ۴۰۵)

فـــهـــــذا یُصافحُ منک الوریدَ و هذا یُقبـــــــلُّ بالأمنِ فاکِ

فلـــی قوّةٌ تحـــــملُ الرّاسیاتِ و تَعجـــــزُ عن ذرةٍ مِن جفاکِ

(همان)

ز. خطیب‌سنجاری(؟-بعد ٥٦٥هـق): از شاعران برجستهٔ عصر عبّاسی‌است. اصفهانی در سال ۵۶۵ هجری، در خدمت «نورالدین زنگی»، این اشعار خطیب را که در نهایت رقّت و سلاست است، از برادرش شنیده است: (اصفهانی، ۱۹۵۹، ج۱۳: ۳۹۹)

عاهدتُـــهم أن لا أخون فی الهوی قـِدمـاً و اعطیتهُم یمینی

یا ســـادتی لا ســـلمَت من الرَّدی یمینُ مَن یَمینُ فی الیمین

(همان)

ح. اربلی شافعی(؟-٥٨٠هـق): از اهالی اربل بود که به دنبال کسب علم به بغداد آمد و ادیب ناموری شد. (صفدی، ۲۰۰۰، ج۳: ۲۱۴) این اشعار از اوست:

رُویدک فالدنیا الدنیّة کم دَنَت بمکروهها من اهلها و صحابها

لقد فاق فی الآفاق کلّ موفّقٍ أفاق بها من سُـکره و صحابها

ط. خضرجزری(۵۰۵-۵۸۰هـق): خضرتوماثی‌جزری، ادیبی فاضل و سخنوری شاعر و با اینکه نابینا بود، از حافظهٔ قوی و محفوظات زیادی برخودار بود. (یاقوت، ۱۹۹۳، ج۳: ۱۲۵۰) این ابیات از اوست:

مـــــــــواعـــظُ الدهر ادَّبتنی و إنَّمـا یُوعَظُ الادیـــــــبُ
لم یَمضِ بؤسٌ و لا نعیمٌ إلا و لی فیهمـا نَصـــیـبُ

(همان)

ی. ابن‌دهان موصلی(۵۲۳-۵۸۱هـ‌ق): ابن‌دهان موصلی، فقیهی فاضل، ادیبی شاعر و زیباسخن بود. شعر او مشهور و نغز و زیباست. چون مدّتی در حمص اقامت و تدریس داشته، به «حمصی» هم مشهور شده‌است. (ابن خلکان، ۱۹۶۸، ج۳: ۵۷) ظاهراً به‌علت افراط در صنعت شعر، سایر کمالاتش مجهول مانده و فقط به‌وصف شاعری اشتهار یافته‌است. (مردوخ کردستانی، ۱۳۵۱، ج۱: ۱۸۶) از اشعار اوست:

کـــأنَّ مقـــلتَه صادٌ و حاجـــبه نونٌ و موضـعَ تقـــــبیلی له میمُ
فصِرتُ أعشق منه فی الوری صنماً عاشـــقُ الصـــنم الإنســـیِّ محرومُ

(یاقوت، ۱۹۹۳، ج۳، ۱۵۰۹)

ک. موفق‌الدین اربلی(؟-۵۸۵هـ‌ق): از پیشوایان علم و ادب و استاد در عروض، قوافی، نقد شعر و موسیقی بود. (ابن‌خلکان، ۱۹۶۸، ج۵: ۹) از او دو اثر ادبی، یکی دیوان اشعار عربی و دیگری رسائل عربی به‌جا مانده‌است. (زرکلی، ۲۰۰۲، ج۷: ۱۴۹) او از مدح‌کنندگان صلاح‌الدین ایوبی و اشعارش در نهایت دقت و انسجام بوده‌است. (ابن‌خلکان، ۱۹۶۸، ج۵: ۹) این ابیات از اشعار اوست:

رُبَّ دارٍ بالـــــغضـا طال بلاهَا عکف الرکب علیها فبکاها
کنـــــت مشـغوفاً بکم إذ کنتم شـــجراً لا یبـلغ الطیر ذُراها

(همان)

ل. ابن‌عسکرموصلی(؟-۶۱۰هـ‌ق): ابن عسکر دارای تصنیفات ارزشمند و اشعاری زیباست (ابن‌خلکان، ۱۹۶۸، ج۱: ۳۷) که ابن‌مستوفی، در تاریخ اربل، از او نام می‌برد (ابن مستوفی، ۱۹۸۰، ج۱، ۱۸۷) در خریده نیز از او اشعاری ذکر شده است:

اقـــــول له صِلنی فیصرفُ وجهه کأنّـــــی أدعوه لفعلٍ مُحَرَّمِ

فإن کان خوفَ الإثم یکره وُصلتی فمن أعظم الآثام قَتلةُ مُسلم

(اصفهانی، ۱۹۵۹، ج۱۳: ۳۴۷)

م. بهاءالدین اسعد سنجاری(۵۳۳-۶۲۲هـق): مردی دانشمند، ادیب، شاعر و فقیه بوده‌است که جنبهٔ شاعربودن او غلبه دارد. او امرا و سلاطین بسیاری را دیده و همه را با شعر ستوده‌است. (یاقوت، ۱۹۵۵، ج۲: ۱۵۵۳) ابن‌خلکان، دیوان شعر قطور وی را در کتابخانهٔ اشرفیّه دیده‌است. (ن.ک: زرکلی، ۲۰۰۲، ج۱: ۳۰۲) از اشعار اوست:

یا لَلعجائب من اسیر دأبُهُ یَفدی الطلیق بنفسه و بماله

فکفاه عینُ کماله فی نفسه و کفی کمال الدین عینُ کماله

فقُلتُ إذ مَرَّت بوادی الغضا مِن أینَ هذا النَّفَسُ الطیِّبُ

(ابن‌خلکان، ۱۹۶۸، ج۱: ۲۱۶-۲۱۴)

ن. احمداربلی(۵۷۲-۶۳۱هـق): از ادبا قرن هفتم که به دبیری و نویسندگی پرداخته‌است (زرکلی، ۲۰۰۲، ج۱، ۱۵۰) و از او «دیوان شعر» و «دیوان الدوبیت»[۴] برجای مانده که در نهایت رقّت، جزالت و لطافت است. (ابن خلکان، ۱۹۶۸، ج۱: ۱۸۴)

یومُ القیامة فیه ما سمعتَ بهِ من کل هولٍ فکُن منهُ علی حذرِ

یکفیکَ من هولِه أن لستَ تبلغه إلا إذا ذُقتَ طعم الموت فی السفر

(همان)

س. حاجزی‌اربلی(؟-۶۳۲هـق): حاجزی، دارای دیوان شعری است که معانی جدید و کلمات نغز در آن فراوان است و شامل شعر و دوبیت و موالیا می‌شود. (ابن‌خلکان، ۱۹۶۸، ج۳: ۵۰۱)

یا بَرقُ إن جئتَ الدیار بإربلٍ و علا علیک من التدانی رَونَقُ

قُل یا جُعلتُ لک الفداء اسیرُکُم من کل مشتاق إلیکم أشوق

(همان)

ع. محمّداربلی(۵۷۲-۶۳۳هـق): مردی ادیب و سخن‌دان و شاعر بود و در سرودن «الدوبیت» بسیار ماهر بود. از جمله اشعار او، ابیاتی‌است که در تبعید پدر و خانواده‌اش از اربل و مقایسهٔ‌آن با حملهٔ قوم کرج به شهر«مرند» و تاخت و تاز آنان بر اهالی آن دیار که هر دو واقعه در یک محدودهٔ زمانی (در سال ۶۱۲ هجری)، اتفاق افتاد[۵]، سروده‌است: (ابن خلکان، ۱۹۶۸، ج۲: ۲۳۸)

إن یَکُن أخرجوا النساء من الأو طانِ ظُلماً و أسرَفوا فی التَّعدِی

فَلَـــــنا اسوة بمَن جارَت الکر جُ علیهم و أُخرجوا مِـــن مرندِ

(همان)

ف. ابن‌مستوفی‌اربلی(٥٦٤-٦٣٧هـق): ابن‌مستوفی، دریایی از شعر و ادب و سخنوری بود (ابن‌خلکان، ۱۹۶۸، ج۴: ۱۴۷) که در همهٔ فنون ادب از نحو، لغت، عروض، قافیه، علم بیان، اشعار، اخبار و امثال عرب تسلط کافی داشت. «النظام فی شرح شعر المتنبی و ابی تمام» و «ابا قُماش»در شرح نوادر ادبی از جمله آثار او در زمینهٔ ادب و شعر عربی‌است. (ابن‌خلکان، ۱۹۶۸، ج۴: و۴۷ و زرکلی، ۲۰۰۲، ج۵: ۲۶۹)

رعی الله لیلات تَقَضَّت بقربکم قصاراً وحَیّاها الحیا و سقاها

فمـا قلت إیة بعدَها لمـسامرٍ من النـاس إلا قال قلبی آها

(همان)

ص. موسی‌اربلی(۵۵۱-۶۳۹هـق): معاصرانش اصرار دارند که کسی مانند او در فراوانی علم و دانش به بغداد روی نیاورده‌است و نیز گواهی داده‌اند که وی در ۲۴ فن، از جمله اصول دین، اصول فقه، فقه، طب، حکمت، منطق، هیئت، ریاضیات و حتّی موسیقی استاد بوده‌است. او در تفسیر و حدیث، تورات و انجیل هم آگاهی کافی داشته‌است. (ابن خلکان، ۱۹۶۸، ج۵: ۳۱۷-۳۱۱) این ابیات نیز از اوست:

لئن شَرُفـ ـ ـ ـت أرضٌ بمالک رقها فمملکـة الـدنیـا بکم تتشـــرفُ

و مکنت فی حفظ البســیطة مثل ما تمکن فی امصـــار فرعون یوســف

(همان)

ق. عیسی هکاری(۵۹۳- ٦٦٩هـق): از فرماندهان عالی رتبه بود که در دربار ملک «ظاهر بیبرس» (متوفی ۶۷۶هـق)، مقام والایی داشت (زرکلی، ۲۰۰۲، ج۵: ۱۰۷) و در علوم ادبی، متبحر و شعر عربی را نیکو می‌سرود. (بابامردوخ، ۱۳۶۴، ج۱: ۸۷)

أأحبابَنا إن غِبتُ عنکم وکان لی إلی غیر مَغناکم مراحُ و المامُ
فما عن رِضاً کانت سُلیمی بَدیلةً بلیلی، و لکن للضروراتِ احکامُ
(همان)

ر. عیسی تموزی هکاری(؟-؟): شاعری با اشعاری با معانی عالی و روحانی است. از جملهٔ آن اشعار، ابیاتی است که در نکوهش کسانی که موجبات مهاجرت او به سرزمین «بَلَط» و ازدواج او را فراهم آوردند. (اصفهانی، ۱۹۵۹، ۱۳ ج۱۳: ۳۹۱)

عــجِبتُ من زَلَّتی و من غَلَطی لمّا رأیتُ الزّواج فی بَلَطِ
سُمــیّتِ زهراءَ یا ظلامُ و یا تــارکةَ الجار غیرَ مُغتَبِطِ
فی وجــهها ألفُ عُقدةٍ غَضباً علیَّ حتّــی کأننی نَبَطی

ش. عبدالسلام نصیبی(؟-؟): ثعالبی از او یاد نموده و تصریح کرده‌است که اشعار بسیاری به او نسبت داده‌شده‌است. (ثعالبی، ۱۹۸۳، ۵ ج۵، ۸۵)

قبّــلتــه اشتفی بقبلته فزادنــی ذلک اللّمی ألما
و سائل لی مبتدی سقمی مُسقم عینیه مسقمی بهما

۲-۲-۲- صرف ونحو

الف. ابن‌جنی نحوی‌موصلی(قبل ۳۳۰-۳۹۲هـ ق): او اعجوبهٔ زمان خود بود و در بیشتر علوم مرتبط به‌زبان‌شناسی، مخصوصاً صرف و نحو، مهارتی تام داشت (یاقوت، ۱۹۹۳، ج۴، ۱۵۹۴) و در این زمینه، دست پروردهٔ «ابوعلی‌فارسی» بود. (عبدالجلیل، ۱۳۸۱: ۲۱۱) از او آثاری غنی، در صرف و نحو، لغت و ادب برجای مانده‌است که «سر الصناعه»، «الخصائص»، «الالفاظ المهموزه»، «الکافی فی‌شرح القوافی»، «التلقین فی النحو»، «مختصر التصریف علی اجماعه»، «الخاطریات»، «اللمع فی‌العربیه»، «المصنف فی شرح‌تصریف المازنی»، «مختصر العروض والقوافی»، «التعاقب»، «المنهج فی اشقاق اسماء شعراءالحماسه»، «اللمع والتنبیه

والمهذب وتبصره»، «لمقتضب»و «المحتسب فی‌شرح‌الشواذ» از آن جمله هستند. (ابن‌خلکان، ۱۹۶۸، ج۳: ۲۴۷)

یاقوت، او را از حاذق‌ترین مردان ادب، لغت، صرف و نحو برشمرده و معتقداست کسی در علم صرف و اصول و فروع آن، عالم‌تر از او نیست. «المنصف» و «سرالصناعه» او، مبین اسلوب زیبا و محکم او در بررسی مباحث صرفی است. (ابومحمّد وکیلی، ۱۳۶۷، ج۳: ۲۵۸-۲۵۳) محققان دربارهٔ مکتب نحوی وگرایش‌های ادبی او، اتفاق نظر ندارند؛ بسیاری، او را بصری و گروهی نیز او را پیرو مکتب بغداد می‌دانند. (ابن‌خلکان، ۱۹۶۸، ج۳: ۲۴۷) کتاب‌های «خصائص» و «سر الصناعه»، اهمیت ونقش تحول آفرین او را در دستور زبان، لغت و آواشناسی آشکارتر می‌سازد.

«خصائص»، دایره‌المعارفی است که همهٔ موضوعات زبان‌شناسی درآن گردآوری شده، اصول علم نحو بر پایهٔ اصول فقه و کلام، اصل و منشأ زبان و آواشناسی مورد بررسی قرارگرفته‌است. (همان) «سرالصناعه»، دربارهٔ صامت‌ها ومصوت‌های زبان عربی است و در آن، به‌خصوص دربارهٔ مخارج حروف بحث شده‌است. بی‌گمان ابن‌جنی، آخرین فرد از سلسلهٔ قیاس‌گرایان مکتب بصره‌است. نوآوری‌های او بر پایهٔ قیاس استوار بود و همین ابتکار در« ساختار قیاس نحوی»، او را به یکی از تأثیرگذارترین دانشمندان این علم تبدیل نمود؛ چنان‌که پس از، او دیگر کسی نتوانست چیزی بر ساختار قیاس در نحو بیفزاید. او بسیاری از مسائل نحوی را براساس موازین اصول و کلام نهاد و «الخصائص» را بر همین اساس تألیف نمود. (ابن ندیم، بی‌تا، ۹۵؛ ابو محمّدوکیلی، ۱۳۶۷، ج۳: ۲۵۸-۲۵۳)

ب. ابن‌خبّاز اربلی(؟-۶۳۹هـ‌ق): از علمای نحو و شاعری نابینا و چیره‌دست بود که تصانیف متعددی از خود برجای گذاشت. ازجمله:«شرح المقدمه الجزولیه»، «شرح اللّمع لأبن جنی»، «التوجیه فی النحو»، «النهایه فی النحو»، «الغره المخفیه فی شرح الدره الألفیه ابن‌معطی و«شرح میزان العربیه»" ابن انباری. (زرکلی، ۲۰۰۲، ج۱: ۱۱۷)

ج. ابن‌صابغ موصلی(۵۵۶-۶۴۳هـ‌ق): ابوبقاء نحوی، مشهور به ابن‌صابغ، در صرف و نحو، حدیث و علوم عربی احاطهٔ کامل داشت. او بر کتاب «المفصل» ابوقاسم زمخشری،

شرحی شایان تقدیر نوشته‌است. او همچنین «التصریف» ابن‌جنی را نیز شرح نموده‌است. (مردوخ کردستانی، ۱۳۵۱، ج۱: ۱۹۴)

۲-۲-۳- بلاغت و نقد

ضیاءالدین ابن اثیر جزری (۵۵۸-۶۳۷هـ ق): در همهٔ فنون ادب سرآمد و بویژه در فن نویسندگی نبوغ داشت. (پاشا، ۱۹۷۲: ۶۹۳-۶۹۰) شیوهٔ نگارشِ او نیز همان طریقهٔ معمول نویسندگی در عصر ایّوبیان است که به‌طریقهٔ قاضی فاضل شهرت دارد و بیش از هر چیز، مبتنی بر معانی تخیلی و تضمین آیات و احادیث و اشعار در متون انشایی است. او علاوه بر وسعت اطلاع وآشنایی با بیشتر علوم و فنون عصر، با مطالعه، بررسی و گزینش ماهرانهٔ کتاب‌های معانی و بیان، به‌تألیف آثار متعدد در فنون بلاغت پرداخت و تلاش نمود فن نگارش را به میدان علم و هنر منتقل نماید و روش آموزش بلاغت و شیوه‌های کاربردی آن و چگونگی تکوین ملکهٔ بلاغت را برای همگان تشریح کند. (لسانی‌فشارکی، «ابن‌اثیر» ۱۳۶۷، ج۲: ۷۸-۷۰۵) تألیفات او عبارتند از: «المثل السائر فی ادب الکاتب والشاعر»، «الوشی المرقوم فی حل المنظوم»، «البرهان فی علم البیان»، «الجامع الکبیر فی صناعه المنظوم من الکلام و المنثور»، «المعانی المخترعه فی علم الانشاء» و«دیوان ترسل ومنشآت». (ابن‌خلکان، ۱۹۶۸، ج۵: ۳۹۲)

ذوق ادبی و مهارت خاص ضیاءالدین در شعرشناسی، موجب شد که تحولی عظیم در نقد ادبی ایجاد شود. او در نقد ادبی به نظریات تازه و ارزنده‌ای دست‌یافت، آن‌چنان‌که نظیر برخی از آرای او را، تنها می‌توان در قرون اخیر یافت. «المثل السائر فی ادب الکاتب و الشاعر» مشهورترین اثر اوست و به گفتهٔ ابن‌خلکان، در این کتاب چیزی از فنون نویسندگی نمانده که ابن‌اثیر آن‌را ذکر نکرده‌باشد. (ابن‌خلکان، ۱۹۶۸، ج۵: ۳۹۱) این کتاب، متضمن قواعد نقد ادبی و لبریز از حجت‌هایی استوار و نظریات صائب در این زمینه است و بهترین کتابی است که بدون تأثّر از اندیشه‌های عبدالقاهرجرجانی، پس از سدهٔ ششم، تألیف شده‌است. ابن‌اثیر در این کتاب، دیدگاه‌های تازه‌ای مطرح نمود؛ از جمله مجازبودن استعاره، مترادف‌بودن تمثیل و تشبیه، بحث از حقیقت و مجاز و بررسی آرای پیشینیان دربارهٔ استعاره

و اقسام آن. (لسانی‌فشارکی، ۱۳۶۷، ج۲: ۷۸-۷۰۵) «ابن‌اثیر در این اثر، قواعد ادب و بلاغت را به شیوه‌ای ماهرانه گنجانده‌است و چون استادی که دروس خود را بر دانشجویان علم بلاغت القاء کند، جلوه‌گر می‌شود. روش تدریس او مبتکرانه و جالب است، گذشته از این، از حیث حسن تألیف نیز درخور تمجید است. او ابتدا به ذکر اقوال متقدمین از شعرا و نویسندگان می‌پردازد، آنگاه این اقوال را به طور تطبیقی مورد بررسی قرارمی‌دهد. ابن‌اثیر در این کتاب، شیوهٔ جدیدی را در کتابت و نثر ترسیم کرد که نویسندگان پیشین، ضمن تقلید کورکورانه از آن دور بودند.» (الفاخوری، ۱۳۸۳: ۵۴۸) او با محورقراردادن ذوق سلیم و پرداختن به رویدادهای تاریخی در دیدگاه‌های نقدی خویش، نقد ادبی را حیاتی دوباره بخشید. او در «المثل السائر»، به دقایق ونکاتی در باب بلاغت قرآن واحادیث و نیز بحث‌های ایجاز و اطناب و سرقات ادبی، توجه نموده‌است که هیچ‌یک از علمای بلاغت قبل از او، به آن نپرداخته بودند و همین او را به اعجاب و خودستایی و شورش بر عده‌ای از مشهورترین ادیبان عرب وادار نمود تا جایی که خرده‌گیری و اشکال‌تراشی بسیاری از علمای نقد را به‌دنبال داشت. «الفلک الدائر علی المثل السائر» ابن‌ابی حدید و نیز«نصره الثائر علی المثل السائر» صفدی، دلیلی بر این ادعاست (همان)

لازم به ذکر است که غیر از علوم ادبی و لغوی که به آنها اشاره شد، علمای این مناطق در سایر علوم عربی و اسلامی به نبوغ رسیدند که پرداختن به آن به‌طور مفصل مجالی دیگر می‌طلبد؛ امّا در این فرصت فهرست‌وار به اسامی و حوزهٔ فعالیت آنان اشاره می‌شود:

تاریخ‌نگاری و سیره‌نویسی: عزالدین ابن‌اثیر مؤرخ جزری (۵۵۵-۶۳۰هـ ق)، ابن مستوفی اربلی(۵۶۴-۶۳۷هـق) و ابن شعار موصلی(۵۹۳-۶۵۴هـق)؛ **تفسیر:** نقاش موصلی (۲۶۶-۳۵۱هـق)؛ **فقه:** ضریر رسعنی(؟-۳۰۶هـق)، ابن برزی جَزری (۴۷۱-۵۶۰هـق)، ملا خضر اربلی (۴۷۸-۵۶۷هـق)، ابراهیم جزری (۵۱۴- ۵۷۷هـ.ق)، ضیاءالدین هذبانی مارانی(۵۱۶-۶۰۲هـق)، عمادالدین اربلی (۵۳۸-۶۰۸هـق) و احمد اربلی(۵۷۵-۶۲۲هـق)؛ **حدیث:** ابن‌اثیر محدث جزری (۵۴۴-۶۰۶هـق) و عُمرَوَرانی موصلی(۵۵۷-۶۲۲هـق) و عسکر

عدوی نصیبی(۶۳۶/۵۶۵هـ)؛ **موسیقی و خوش‌نویسی:** ابن طوق موصلی(؟-۴۹۴هـ‌ق)، یاقوت موصلی (؟-۶۱۸هـ‌ق) و کاتب سنجاری(؟-بعد ۶۲۵هـ‌ق).

۳- نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از این نوشتار را می‌توان در موارد زیر خلاصه نمود:

۱-در دورهٔ عبّاسی، با توجه به قرابت جغرافیایی و فرهنگی، سهم مناطق مختلف کردنشین «دیاربربیعه» (موصل، هکاری، نصیبین، سنجار، اربل، راس العین و جزیره ابن عمر)که خود در قلمرو منطقهٔ جزیره قرار داشتند، در شکوفایی و غنای علوم عربی و ادبی غیرِقابلِ‌انکار است و می‌توان گفت این مناطق در دوره عبّاسیان، آیینهٔ تمام عیار بغداد از نظر علمی بود.

۲-در میان این مناطق، موصل، اربل، سنجار و جزیره ابن عمر، با پرورش اندیشمندانی ادیب، دَین خود را به ادب عربی به خوبی ایفا نمودند. «موصل» به برکت مدارس خود و به‌واسطهٔ حضور فرهیختگانی چون«سری رفاء»، «ابن‌مسهر» و ابن‌جنی؛ «سنجار» به‌یمن وجود «خطیب» و «بهاءالدین» سنجاری؛ «اربل»، با پرورش اندیشمندانی چون «ابن مستوفی» و «جزیزه ابن عمر» با نبوغ علمی و ادبی کسانی چون ابن‌اثیرها، از نظر علمی، فرهنگی و اسلامی در ادب عربی مطرح گردیدند و نه‌تنها نام‌آوری را برای منطقه به ارمغان آوردند، بلکه علوم عربی و دانش و فرهنگ اسلامی را سخت تحت تأثیر قراردادند و قوام بخشیدند. ۳- اندیشمندانی چون«ابن‌جنی موصلی»، در پیشبرد صرف و نحو، «ضیاءالدین ابن‌اثیر جرزی» در بلاغت و نقد و «سری رفاء موصلی » در شعر و غزل، تأثیرگذار و منشأ تحولات چشمگیری شدند.

یادداشت‌ها

۱. جغرافی‌دانان مسلمان، منطقهٔ شمال بین النهرین را که مشتمل بر سرزمین‌های میان دو رود «دجله و فرات»است، «جزیره» نام نهاده‌اند.(ابن شداد، ۱۹۷۸، ج۳، ۴)

۲. {طابت نصیبینُ لی یوماً فَطِبتُ لَها/ یا لَیتَ حَظّی من الدنیا نَصیبینُ}، به نقل از سفرنامهٔ ابن جبیر. (بهرامی‌نیا، ۱۳۸۶: ۳۶)

۳. هرچند عزالدین ابن شداد (۶۸۴ه.ق)، ضمن برشمردن مدارس و خانقاه‌های متعدد سنجار، درخصوص وجه تسمیه‌اش گفته‌است که «سنجار، هَیت و آمِد»، اسامی فرزندان« بَلَندی بن مالک» است که در این مناطق مسکن گزیدند و نامشان بر آنجاها اطلاق شده‌است. (بهرامی نیا، ۱۳۸۶: ۳۹)

۴. آن‌چنان‌که از منابع مختلف برمی‌آید، یکی از اسم‌های رباعی، دو بیتی است که به عربی رفته و «الدوبیت» گفته می‌شود، بدین ترتیب، عرب‌ها از واژه فارسی «دو بیت» و ایرانیان از کلمهٔ عربی «رباعی» استفاده می‌کنند. (شمسیا؛ ۱۳۷۴: ۱۴-۱۳)

۵. بنا به گفتهٔ ابن‌خلکان، در سال ۶۱۲ هجری، مردم کرج به شهر«مرند» از توابع آدربایجان روی آوردند که نزدیک اربیل بود و در آنجا کشتار وقتل و ناامنی ایجاد نمودند. (ابن خلکان،۱۹۶۸، ج۲، ۲۳۸)

فهرست منابع

۱- ابن اثیرجزری، عزالدین. (۱۹۸۷). **الکامل فی التاریخ.** تحقیق عبدالله قاضی. لبنان: دار الکتب العلمیه.

۲- ابن حوقل. (۱۹۹۲). **صوره الارض.** بیروت: منشورات دار مکتبه الحیاه.

۳- ابن خردادبه. (بی‌تا). **المسالک والممالک.** دارصادر. (کتابخانه الکترونیکی)

۴- ابن خلکان. (۱۹۶۸). **وفیات الاعیان وأنباءابناءالزمان**. تحقیق احسان عباس. بیروت: دار صادر.

۵- ابن شداد، عزالدین. (۱۹۷۸). **الاعلاق الخطیره فی ذکر امراء الشام و الجزیره**. تحقیق یحیی عباره. دمشق: وزاره الثقافه و الارشاد القومی.

۶- ابن مستوفی ، ابوبرکات. (۱۹۸۰). **تاریخ اربل** (الجزء الاول). تحقیق سامی بن خماس. عراق: دارالرشید

۷- ابن ندیم. (بی‌تا). **الفهرست.** تحقیق رضا تجدد. بی‌جا. (کتابخانهٔ الکترونیکی)

۸- اصطخری. (بی‌تا). **المسالک و الممالک**. بی‌جا. (کتابخانهٔ الکترونیکی)

۹- اصفهانی. (۱۹۵۹). **خریده القصر وجریده العصر**: شعراء الشام، (جزء۲). تحقیق شکری فیصل. دمشق: المجمع العلمی العربی.

۱۰- باخرزی. (بی‌تا). **دمیه القصر**. (کتابخانهٔ الکترونیکی)

۱۲- بهرامی‌نیا، امید. (۱۳۸۶). **تاریخ کردان منطقه جزیره**. تهران: نشر احسان.

۱۳- پاشا، عمرموسی. (۱۹۷۲). **الادب فی بلادالشام.** الطبعه الثانیه. دمشق: المکتبه العبّاسیه.

۱۴- پروینی، خلیل. (۱۳۹۱). **الادب المقارن** «دراسات‌نظریه وتطبیقیه». تهران: سمت.

۱۵- ثعالبی. (۱۹۸۳). **یتیمه الدهر فی محاسن اهل العصر.** تحقیق محمّد قمیحه. بیروت: دارالکتب العلمیه.

۱۶- حمیری، عبدالنعیم. (۱۹۸۴). **الروض المِعطار فی خبر الاقطار.** احسان عباس. الطبعه الثانیه. بیروت: مکتبه لبنان.

۱۷- زِرِکلی، خیرالدین. (۲۰۰۲). **الاعلام.** الطبعه الخامسه العشر.بیروت: دارالعلم للملایین.

۱۸- روحانی، بابا مردوخ(شیوا). (۱۳۶۴). **تاریخ مشاهیر کرد** (۳جلد). تهران: سروش.

۱۹- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). **سیر رباعی در شعر فارسی**. چاپ دوم. تهران: فردوس.

۲۰- صدیق توفیق، زرار. (۱۳۹۳). **کرد و کردستان**. ترجمه: محمّد ابراهیمی محمّدی. سنندج: انتشارات علمی کالج

۲۱- صفدی، صلاح‌الدین. (۲۰۰۰). **الوافی بالوفیات.** تحقیق: احمد ارناووط وترکی مصطفی. بیروت: دارالاحیاء التراث العربی.

۲۱- صفی‌زاده، محمّدصدیق (بوره‌که‌یی). (۱۳۸۰). **دایره المعارف کردی** (فرهنگ اعلام). تهران: پلیکان.

۲۲- عبدالجلیل، ج.م. (۱۳۸۱). **تاریخ ادبیّات عرب**. ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.

۲۳- عبود، عبده، (۱۹۹۹)، **الادب المقارن**(مشکلات وآفاق)، دمشق، اتحاد الکتاب العرب.

۲۴- الفاخوری حنا. (بی تا). **الجامع فی‌تاریخ الادب‌العربی**(الادب القدیم و الجدید) ج۲و۱. بیروت : دارالجیل.

۲۵-_____. (۱۳۸۳). **تاریخ ادبیّات زبان عربی.** ترجمهٔ عبدالمحمّد آیتی. چاپ ششم. تهران: توس.

۲۶- لسانی فشارکی، محمّدعلی. (۱۳۶۷) **ابن‌اثیر**. در دایره المعارف اسلامی ، ج۲. صص ۷۰۸-۷۰۵.

۲۷- لسترنج. (۱۳۷۷.، **جغرافیای‌تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی.** ترجمهٔ محمود عرفان. تهران: علمی فرهنگی.

۲۸- مردوخ کردستانی، محمّد. (۱۳۵۱). **تاریخ کرد وکردستان** (ج۲و۱). چاپ سوم. سنندج: غریقی.

۲۹- مقدسی. (۱۹۶۷). **أحسن التقاسیم فی معرفه الأقالیم**. تحقیق دخویه. لیدن: مکتبه المدبولی.

۳۰- موصلی، صائغ. (۱۹۲۳). **تاریخ الموصل**، الجزءالاول. مصر . (کتابخانهٔ الکترونیکی)

۳۱- وکیلی، ابومحمّد. (۱۳۶۷) **ابن جنی.** در دایره المعارف بزرگ اسلامی ، ج۳صص ۲۵۸-۲۵۳.

۳۲- یاقوت حموی. (۱۹۵۵). **معجم البلدان**. بیروت: دار صادر. (کتابخانهٔ الکترونیکی)

۳۳- _____. (۱۹۹۳). **معجم الادباء**. تحقیق احسان عباس. بیروت: دار الغَرب الاسلامی.

- مقاله

پروینی، خلیل. (۱۳۸۹). «نظریهٔ ادبیّات تطبیقی اسلامی: گامی مهم در راستای آسیب‌زدایی از ادبیّات تطبیقی». **انجمن ایرانی زبان وادبیّات عربی**. ش۱۴، صص ۸۰-۵۵.

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهید باهنـــر کرمـــــان
سال ۱۰ ، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

بررسی تطبیقی داستان«ماه عسل» از نجیب محفوظ با داستان «حضور» از ابوتراب خسروی

(علمی- پژوهشی)

فائزه عرب یوسف‌آبادی[۱]
زهرا داور[۲]

چکیده

هدف مقالهٔ حاضر، توصیف و بررسی تطبیقی دو داستان «ماه عسل» نجیب محفوظ و «حضور» ابوتراب خسروی، براساس مکتب امریکایی ادبیّات تطبیقی است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که نویسندگان دو اثر، از لحاظ شیوهٔ آغاز داستان، روشی مشابه را برگزیده‌اند. همچنین، هر دو داستان عربی و فارسی، دارای سه شخصیت اصلی است و در هر دو داستان، «خانه» مکانی محوری است که با مفهوم ضمنی مأمنی برای انسان، در تردید قرارگرفته‌است. هر دو اثر، از نظر استفاده از تکنیک زمان‌پریشی نیز دارای تشابه هستند؛ به این ترتیب که علاوه بر گذشته‌نگری، تکنیک تداخل زمان‌های گذشته و حال در هر دو اثر وجود دارد؛ علاوه بر این، در بخش مشابهت در خویشکاری‌های دو داستان این حقیقت آشکار گشت که از میان سی‌ویک خویشکاری پراپ، یازده خویشکاری و توالی آنها، در هر دو داستان مشترک است. توالی خویشکاری‌های طرح هر دو داستان، نوعی الگوی درونی مشترک را نشان می‌دهد که از طریق نمایش رمزگان‌های مربوط به هر خویشکاری، چنین است: (α , β, ε, φ, λ, γ, δ, A, C, H, B) .

واژه‌های کلیدی: «ماه عسل»، نجیب محفوظ، «حضور» ، ابوتراب خسروی.

---

[۱]- استادیار بخش زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه زابل (نویسندهٔ مسئول): famoarab@gmail.com
[۲]- کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی: zahradavar69@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۷/۲۸

۱- مقدمه

ادبیّات تطبیقی، فلسفه‌ای نو در ادبیّات و نظریه‌ای جدید در علوم انسانی است که شاکلهٔ آن، براساس پدیدهٔ ادبی به‌عنوان یک کلیت و نفی خودکفایی فرهنگی استوار است. (یوست، ۱۳۸۸ :۴۹) بر اساس تعریف مکتب امریکایی، ادبیّات تطبیقی از یک‌سو، مطالعهٔ ادبیّات در ورای مرزهای کشورها و از دیگرسو، مطالعهٔ ارتباط میان ادبیّات و سایر حوزه‌های دانش بشری است. (Remak, 1961:1) زمینه‌های تحقیق در ادبیّات تطبیقی، بسیار گسترده و متعدد است؛ برخی از آنها عبارتند از: بررسی سرگذشت نویسندگان و تأثیر آن‌ها بر ادبیّات دیگر ملت‌ها، مطالعهٔ منابع خارجی یک اثر یا نویسنده، تصویر یک ملّت در ادبیّات ملّت دیگر و... .(نظری منظم ،۱۳۸۹: ۲۲۵)

در میان آثار متعدد نجیب محفوظ[1]، نویسندهٔ مشهور عرب، داستانی به نام «ماه عسل» در مجموعهٔ داستانی با همین عنوان وجود دارد که از جنبه‌های مختلف، با داستان«حضور» ابوتراب خسروی قابل تطبیق است. شاخصهٔ مهمی که داستان «ماه عسل» و داستان «حضور» را به هم نزدیک می‌کند، علاوه بر موضوع و محتوای مشابه، بهره‌گیری از تکنیک‌های روایی مشابه است. وجود چنین مشابهت‌هایی از یک‌سو و عدم تحقیقی بنیادین که به بررسی تطبیقی این دو اثر بپردازد، نگارندگان را بر آن داشت که به بررسی تطبیقی این دو اثر بپردازند تا به پاسخ این پرسش برسند که این دو داستان در چه زمینه‌هایی مشابه هستند؟

از آنجا که شواهدی دال بر ارتباط مستقیم و تعامل ادبی دو نویسنده وجود ندارد، این پژوهش به شیوهٔ مکتب آمریکایی در ادبیّات تطبیقی انجام می‌پذیرد که در آن، برخلاف روش فرانسوی، پژوهش، مشروط به اثرپذیری دو شاعر یا دو ادبیّات از یکدیگر نیست. روش مورد استفاده در این پژوهش، روش تحلیلی - تطبیقی محتواست و واحد تحلیل، مضمون در نظر گرفته شده‌است. پژوهش بر پایهٔ این فرضیه شکل گرفته که دو اثر، از لحاظ شیوهٔ آغاز داستان، سه شخصیت اصلی، مکان داستان و چگونگی استفاده از تکنیک زمان‌پریشی، دارای تشابه هستند؛ همچنین، از میان سی‌ویک خویشکاری پراپ، یازده خویشکاری و توالی آنها نیز در هر دو داستان مشترک است.

۱-۱-پیشینهٔ تحقیق

نجیب محفوظ، نویسنده‌ای سرشناس است که پژوهش‌های بسیاری دربارهٔ سبک و شیوهٔ نویسندگی او در دو زبان فارسی و عربی موجود است؛ ولی تاکنون هیچ اثری در زبان عربی و فارسی به طور مستقل به تحلیل و نقد داستان «ماه عسل» او نپرداخته‌است. دربارهٔ آثار و اسلوب نگارش ابوتراب خسروی نیز پژوهش‌هایی انجام شده‌است. از دیگرسو، تنها پژوهش مرتبط با بخشی از جامعهٔ آماری مقالهٔ حاضر (یعنی داستان «حضور)، مقاله‌ای است با عنوان «تولد دوبارهٔ یک فراداستان (بررسی پسامدرنیسم در دو داستان از ابوتراب خسروی)» (۱۳۸۷) نوشتهٔ منصوره تدینی که به بررسی جلوه‌های پست‌مدرن در داستان‌های «پلکان» و «حضور» می‌پردازد. تدینی در این مقاله، داستان «حضور» را براساس نظریهٔ وجودشناسی برایان مک هیل تحلیل کرده‌است. در توضیح می‌افزاییم که فقط سه صفحه (صص:۷۹-۸۱) از این مقالهٔ بیست صفحه‌ای به بررسی و تحلیل داستان «حضور» اختصاص یافته و دیگر صفحات این مقاله مرتبط با تحلیل داستان «پلکان» است . تدینی مطالب این مقاله را در اثر دیگر خویش با عنوان *پسامدرنیسم در ادبیّات داستانی ایران* نیز گنجانده‌است.

با توجه به آنچه گفته‌شد، تاکنون هیچ‌یک از پژوهشگران به بررسی تطبیقی داستان «ماه عسل» نجیب محفوظ و «حضور» ابوتراب خسروی نپرداخته‌اند.

۲- خلاصهٔ داستان‌های «ماه عسل» و «حضور»

داستان «ماه عسل» دربارهٔ به زن و مرد جوانی است که با شادی وارد خانه جدید خود می‌شوند و در بدو ورود متوجه می‌شوند که خدمتکار آنها در خانه حضور ندارد. اندکی بعد، مرد درشت‌اندامی در خانه دیده‌می‌شود که ادعا می‌کند پسر خدمتکار است. دیری نمی‌گذرد که زن و مرد جوان متوجه می‌شوند که در قفل است و این مرد درشت‌اندام، هیچ ارتباطی با ام‌عبدالله، خدمتکار خانه، ندارد.

مرد درشت‌اندام برای اثبات ادعای خود، از دوستانی کمک می‌گیرد که همهٔ آنها دربارهٔ مالکیت خانه به نفع مرد درشت‌اندام گواهی می‌دهند و شرایط به‌گونه‌ای پیش می‌رود که زن و مرد جوان متهم می‌شوند و توسط جمعی که همگی یک‌صدا آنها را مجرم می‌خوانند،

مورد آزار و اذیت واقع می‌شوند. در نهایت، بین تمام شخصیت‌های داستان درگیری به وجود می‌آید و تمام تلاش‌های زن و مرد برای اثبات ادعایشان، با شکست مواجه می‌شود. در انتهای داستان نیز نویسنده، خواننده را در بلاتکلیفی رها می‌کند و مخاطب درنمی‌یابد که به راستی حق با کدامیک از اشخاص داستان است. (محفوظ،۱۹۸۸: ۵-۲۷)

داستان «حضور» نیز مربوط به زن و مردی جوان است که پس از حضور در یک مهمانی شبانه، به خانه برمی‌گردند؛ ولی متوجه می‌شوند که در قفل است. زن جوان از سمت حیاط خلوت به طرف پنجرهٔ آشپزخانه می‌رود و در آشپزخانهٔ خانهٔ خود، پیرزنی ناشناس را می‌بیند. پس از مواجهه با پیرزن، ابتدا تقلا می‌کنند که او را از خانه بیرون کنند؛ ولی در کمال ناباوری می‌بینند که پیرزن ادعا می‌کند که صاحب خانه است و از خانه محافظت می‌کند.

پیرزن برای اثبات ادعای خود از دوستان و همسایگان خویش کمک می‌گیرد و همهٔ این افراد، به نفع پیرزن گواهی می‌دهند و مرد و زن جوان را متهم قلمداد می‌کنند. ادامهٔ این جدال، به حضور پلیس می‌انجامد و در نهایت، تمام تلاش‌های زن و مرد در اثبات ادعایشان با شکست مواجه می‌شود. در این داستان نیز نویسنده خواننده را در بلاتکلیفی رها می‌کند و مخاطب درنمی‌یابد که به‌راستی حق با کدام‌یک از اشخاص داستان است. (خسروی،۱۳۹۲: ۲۳-۳۱)

۳- بررسی و تحلیل وجوه مشترک دو داستان

۳-۱- مشابهت در شروع داستان

نویسندگان دو اثر از لحاظ شیوهٔ آغاز داستان، روشی مشابه را برگزیده‌اند؛ به این ترتیب که داستان «ماه عسل» با فضایی آرام آغاز می‌شود چهار سطر را به خود اختصاص می‌دهد و با گفت‌وگوی شخصیت‌ها امتداد می‌یابد. اولین شخصیت‌هایی که در داستان حاضر می‌شوند، زن و مردی جوان هستند که با یکدیگر به گرمی و مهربانی سخن می‌گویند و شوخی می‌کنند. مخاطب خیلی زود، پس از این مکالمهٔ کوتاه زن و مرد جوان، وارد فضای آشفتهٔ داستان می‌شود. اولین چالش داستان، استشمام بوی بد و پیداکردن ظرف غذای فاسدشده در اتاق تازه عروس و داماد است که ذهن زن و مرد جوان را آشفته می‌کند و فضای آرام را به

هم می‌ریزد. پس از آن، گره داستان آشکار می‌شود که عبارت است از حضور فردی غریبه در خانهٔ این زوج.

شروع داستان «حضور» نیز به همین شکل است. داستان با فضایی آرام آغاز می‌شود که پنج سطر را به خود اختصاص می‌دهد. اولین شخصیت‌هایی که در داستان حضور پیدا می‌کنند، زن و مردی جوان هستند که گفت‌وگویی حاوی محبت و شوخی دارند. پس از این مکالمه، با بازشدن در خانه، مخاطب ناگهان به فضای آشفته و معماگونهٔ داستان سوق داده‌می‌شود تا ذهنش با حوادث آن درگیر شود. پس از این تلنگر، گره این داستان نیز آشکار می‌شود که عبارت است از حضور فردی غریبه در خانهٔ این زوج.

۳-۲- مشابهت در شخصیت‌های داستان

از آنجا که تداوم‌یافتن هر خویشکاری، وابسته به حضور اشخاصی است که در طول روایت به ایفای نقش می‌پردازند، در این بخش به بررسی و مقایسهٔ شخصیّت‌های هر دو داستان می‌پردازیم. شخصیّت، عنصری است که در مطالعات روایت‌شناختی، بدان بی‌توجّهی شده و کمتر از دیگر عناصر روایت مورد تحلیل نظام‌مند واقع شده‌است.

شخصیّت در هر داستان «تصویری منظم از تمامی ویژگی‌ها و خصوصیات یک انسان است که او را از دیگران متمایز می سازد؛ این شخص برای کشمکش با دیگر افراد خلق شده‌است و برای رسیدن به هدفی مشخّص تلاش می‌کند.» (بلبل، ۲۰۰۳ :۸۵) شخصیّت‌های داستانی دو نوع هستند: شخصیّت اصلی (Protagonist) یا قهرمان داستان (Heros) که بیشتر رخدادها و گفت‌وگوها پیرامون وی می‌گردد و شخصیّت‌های فرعی که در مقابل یا در کنار قهرمان می‌ایستند.

در داستان «ماه عسل»، اولین شخصیت‌هایی که وارد داستان می‌شوند، مرد و زن جوان هستند که با آرامش وارد خانه خود می‌شوند؛ امّا ناگهان با مردی درشت‌اندام روبه‌رو می‌شوند که ادعای نگهبانی از خانه و مالکیت آن را دارد. شخصیّت‌های فرعی که نقش یاری‌رسانان مرد درشت‌اندام را به عهده دارند، عبارت‌اند از : کشتی‌گیر، رقاصه، نوازندهٔ نی و طبل‌زن که همه به مالکیت درشت‌اندام و مجرم‌بودن زن و مرد جوان گواهی می‌دهند. بعد

با گره دیگری در داستان مواجه می‌شویم که ظاهرشدن غول‌پیکر است که او نیز ادعای مالکیت خانه را دارد: «بیتک!...لکنه بیت، و تحت یدی ما یثبت ذلک: لا أحب الهذر، إنه بیتی و کفی.»[۲] (محفوظ،۱۹۸۸: ۲۲)

در داستان «حضور» نیز ابتدا زن و مرد جوان به مخاطب معرفی می‌شوند و پس از آن، پیرزنی در مقابل آنها قرارمی‌گیرد که ادعای نگهبانی و مالکیت خانه را دارد: «صدای قدم‌های پیرزن آمد که ... گفت: «باید یادتان باشد که خواب من، مثل خواب مرغ سبک است... اگر بایستید، بالأخره یکی پیدا می‌شود که از شما بپرسد این وقت شب، پشت پنجره خانهٔ من چه کار دارید؟» (خسروی: ۲۵)

شخصیّت‌های فرعی که نقش یاری‌رسانان پیرزن را به عهده دارند، عبارت‌اند از: پلیس، پیرمرد، مرد جوان سرخ‌مو، زنی چاق و مردی طاس. این افراد نیز به مالکیت پیرزن گواهی می‌دهند.

با توجه به خلاصهٔ داستان‌ها و آنچه دربارهٔ شخصیت‌های هر دو داستان گفته‌شد، این نتیجه به دست می‌آید که هر دو داستان عربی و فارسی، دارای سه شخصیت اصلی هستند و سایر شخصیت‌ها، در راستای یاری‌رسانی به شخصیت مقابل زن و مرد، وارد داستان می‌شوند. نمودارهای زیر نشان‌دهندهٔ نقش مشابه اشخاص اصلی هر دو داستان است:

زن و مرد جوان در «ماه عسل» ⟷ زن و مرد جوان در «حضور»

مردان غول‌پیکر در «ماه عسل» ⟷ پیرزن در داستان «حضور»

علاوه بر این، در هر دو داستان عربی و فارسی، هیچ‌یک از اشخاص داستان نام و نام خانوادگی ندارند و هر دو نویسنده، شخصیت‌های داستان خویش را براساس ویژگی و نقشی که دارند، نام‌گذاری می‌کنند؛ مثلاً نویسندهٔ داستان «ماه عسل»، شخصیت مقابل زن و مرد را با عنوان «مرد درشت‌اندام» معرفی می‌کند و معرفی بقیهٔ شخصیت‌ها نیز به همین منوال است. داستان «حضور» نیز دقیقاً همین‌گونه است و شخصیت‌هایی با این عناوین به مخاطب معرفی

می‌شوند: «مرد جوان سرخ مو» یا «مرد کروات قرمز» و ... . این ویژگی، در هر دو اثر، به ایجاد فضاسازی برای ابهام و نسبی‌انگاری کمک مؤثری کرده‌است.

در هر دو داستان، شخصیّت‌ها به دانش خویش از دنیای اطراف شک دارند و به دنبال این هستند که محدودهٔ دانش و یقین خود به حقیقت را در درجهٔ اول برای خودشان و پس از آن، برای دیگران مشخص کنند و هویّت خویش به عنوان صاحب‌خانه را دریابند؛ به همین دلیل، در هر دو داستان با حرکت شخصیت از بحران هویت به آگاهی مواجه هستیم تا به این پرسش‌های محوری پاسخ داده شود که چگونه می‌توان به شناخت صاحب‌خانهٔ حقیقی رسید و چه‌قدر می‌توان به درستی این شناخت یقین پیدا کرد ؟

۳-۳- مشابهت در صحنه و مکان داستان

مکان از عناصر مهم داستانی است که عبارت است از جایی که رویدادها در آن رخ می‌دهد و شخصیت‌ها در آن به حرکت در می‌آیند؛ از این رو، هر حادثه‌ای که اتفاق می‌افتد، باید مرتبط با شرایط و عادات و اصول خاص مکانی باشد که حادثه در آن روی می‌دهد. (مریدن، ۱۹۷۹م : ۳۰) محیط در شکل‌دادن به شخصیت فرد عامل بسیار مهم و نیرومندی است. اشخاص داستان حتّی اگر به‌طور موقت هم در محیط معینی قرار گیرند، از تأثیر آن برکنار نیستند. طبیعی است که در داستان‌های مدرن وپسامدرن، ساختارشکنی موجود سبب می‌گردد که مکان هم به نوعی تابع آن گردد.

هر دو داستان عربی و فارسی، در مکان مشخصی رخ می‌دهند و اختلاف و گره اصلی داستان و تمامی کشمکش‌ها، بر سر اثبات مالکیت یک «خانه» است؛ از این رو، «خانه» در هر دو داستان، مکانی محوری است که با مفهوم ضمنی مأمنی برای انسان، مورد تردید قرار گرفته‌است. نویسندگان هر دو داستان، با محور قراردادن خانه‌ای که صاحب آن نامشخص است، از زبان سمبلیک استفاده کرده‌اند تا لایه‌های معنایی متعددی را که «خانه» می‌تواند نمایندهٔ آنها باشد، به مخاطب خویش ارائه کنند و در نتیجه، با توجه به تعدد معنایی مربوط به خانه، زبان اثر خویش را از صراحت و گشادی به سوی ابهام و پوشیدگی برانند. (Barthes,1967:57)

اگر به تئوری‌های یونگ مراجعه کنیم، می‌بینیم که فضای خانه، در بطن خود مفهومی‌ژرف دارد که همان سنخ ازلی «درون انسان» است. یونگ در تعبیر رؤیا، خانه را درونی‌ترین سرنمون برای «شخصیت من و زمینهٔ خودآگاه دلبستگی‌های خود» در نظر می‌گیرد. (Jung, 1964: 261) استفاده از چنین اسطوره‌هایی، متبادرکنندهٔ گریزگاه روحی انسان در عصر مدرنیته است؛ به‌عنوان مأمنی برای رهایی انسان گرفتار در خلأ معنویت (قاسم‌زاده و قبادی، ۴۲:۱۳۹۱)؛ بنابراین، در این داستان‌ها بحران هویّت انسان معاصر، با تردید در مالکیت یک خانه به نمایش گذاشته‌شده‌است که تناظری در میان مفاهیم خویشتن و ورای آن، در یک طرف و خانه و ورای آن، در طرف دیگر برقرار کرده‌است.

یکی دیگر از نمادهای مکان‌محور مشترک در دو داستان، وجود «پنجره» است. پنجره از نمادهای مثبت ادبیّات معاصر است. از پنجره می‌توان به جریان زندگی در آن سوی دیوار نگریست؛ پس ماهیت پنجره، به‌عنوان مرز میان درون و برون، در هر دو داستان دارای مفاهیم رمزی و نمادین است که با توجه به بافت و ساختار کلی هر دو داستان، می‌توان از آن به عنوان نماد دیدگاه و بینش انسان معاصر و دریچه‌ای به سوی آزادی و رهایی او تعبیر کرد. (پورنامداریان و دیگران، ۱۳۹۱: ۴۴)

در داستان «ماه عسل»، هنگامی که زن و مرد با غریبه‌ای در خانهٔ خویش مواجه می‌شوند و قدرت اخراج او را نیز ندارند، به پنجره متوسل می‌شوند و از طریق آن، از انسان‌های بیرون خانه کمک می‌خواهند؛ امّا از سمت همسایه‌ها به طرف آنها آجر پرتاب می‌شود. (محفوظ،۱۹۸۸: ۹) در داستان «حضور» نیز تنگناهای موجود زن جوان را به سمت پنجره سوق می‌دهد؛ ولی در کمال ناباوری، در مقابل خویش پیرزنی را می‌بیند که کارد به دست مشغول تهدید و ارعاب آنهاست. (خسروی،۱۳۹۲: ۲۵)

با توجه به آنچه گفته‌شد، پرتاب آجر به سوی زن و مرد در داستان «ماه عسل»، با کاردکشیدن پیرزن برای زن و مرد در داستان «حضور»، کارکردی یکسان است که پس از نزدیکی به پنجره به وجود می‌آید؛ این کارکرد، عبارت است از انعکاس ناکامی انسان معاصر در کسب دیدگاه و بینش وسیع و احساس آزادی و رهایی و در نتیجه تبدیل‌شدن به

شخصیّت‌هایی تهی‌شده، فردیت‌یافته، بحران‌زده و بریده از متن جامعه. (قاسم‌زاده و قبادی: ۴۱)

۳-٤- مشابهت در زمان‌پریشی دو داستان

زمان به معنای اندازه‌گیری منظم آنچه وضعیّت‌های خاص گذشته را از وضعیّت کنونی ما جدا می‌کند، به این دلیل دارای مفهومی ساختاردهنده است که روابط بین وضعیّت‌های ویژه و تغییرات آن وضعیت را نشان می‌دهد و بر شناخت ما از تشابه و تفاوت‌های خاص میان وضعیّت‌های متفاوت متّکی است. هرگونه به‌همخوردن نظم در ترتیب بیان و چینش وقایع، زمان پریشی (Anachronies) نامیده‌می‌شود که به دو نوع کلّی گذشته‌نگر(Analepsis) و آینده‌نگر (Prolepsis) تقسیم می‌شود.

در نوع گذشته‌نگر، نوعی عقب‌گرد (flash back) نسبت به زمان تقویمی صورت می گیرد. روایت به گذشته‌ای در داستان باز می‌گردد و واقعه‌ای که قبلاً رخ داده‌است، بعداً در متن بیان می‌شود؛ در چنین حالتی، زمان داستان بر زمان سخن پیشی می‌گیرد. اگر رخدادهای (الف، ب، پ) در ترتیب متن به صورت (ب، پ، الف) بیایند، (الف) نوعی بازگشت زمانی است.(Genette,1980: 33)

در نوع آینده‌نگر، نوعی پرش و جلوروی (flash forward) نسبت به زمان تقویمی صورت می‌گیرد و واقعه‌ای که هنوز رخ نداده‌است، قبل ازاین‌که رخدادهای اولیهٔ آن بیان شود، نقل می‌گردد. گویی روایت به آیندهٔ داستان نقل مکان می‌کند. اگر رخدادهای (الف، ب، پ) در ترتیب متن به صورت (پ، الف، ب) بیایند، (پ) نوعی بازگشت زمانی است. (همان)

داستان‌های «حضور» و «ماه عسل» از نظر استفاده از تکنیک زمان‌پریشی، دارای تشابه هستند؛ به این ترتیب که در هر دو داستان، هنگامی که اشخاص برای اثبات مالکیت خویش دلیل می‌آورند، به گذشته رجوع می‌کنند و این بازگشت به گذشته، هر دو روایت را از گذشته‌نگری برخوردار کرده‌است. علاوه بر گذشته‌نگری، تکنیک زمان‌پریشی دیگری که در هر دو داستان موجود است، عبارت است از تداخل زمان‌های گذشته و حال.

بر این اساس، در مدت زمانی کوتاه، رخدادهای دوره‌هایی طولانی از گذشته که برای چند نفر در مکانی واحد رخ داده‌است، به شکل موازی پیش می‌روند و در یک زمان (یعنی زمان حال) با یکدیگر به گونه‌ای تلاقی پیدا می کنند که گویی تعدادی از این افراد، از زمان گذشته بریده و در زمان حال سرگردان شده‌اند.

در هر دو داستان، قراردادن جهان زن و مرد در تقابل با جهان دیگران که در اتصالی کوتاه، اصطکاکی تنش‌آمیز یافته‌اند، حاکی از تداخل گذشته و آینده در هر دو داستان است. در هر دو داستان، دوخانه، دو مکان آشنا ولی با چند گروه از آدم‌هایی غریبه، دلیل آشکاری است بر دوگانگی زمان؛ این دوگانگی سبب می‌شود که خواننده، راهی برای رسیدن به یقین نداشته‌باشد و فقط بتواند بر تکثّر و چندگانگی این جهان‌ها یقین پیدا کند. (تدینی، ۱۳۸۷: ۸۱)

این نفوذ زمان‌های متفاوت دریکدیگر، درخدمت برجسته‌کردن محتوای وجودشناسانهٔ هر دو داستان فارسی و عربی است. براساس این تکنیک، هر دو نویسنده، علاوه بر مخدوش‌کردن مرزهای گذشته و حال و در نتیجه، نیستی و هستی، به شیوه‌ای استعاری به انتقاد از وجود انسان معاصر و نیز امر واقع و قطعیت آن می‌پردازند. .به منظور بازنمایی دقیق‌تر این نوع از زمان‌پریشی در این روایات، مصداق‌های مرتبط با تداخل زمانی در هر دو داستان را به تفکیک بیان می کنیم:

در داستان «ماه عسل» زن و مرد جوانی، خانه‌ای را تازه خریداری کرده و به چیدمان آن پرداخته‌اند؛ ولی هنگامی که وارد خانه می‌شوند تا استراحت کنند، با افرادی روبرو می‌شوند که ادعا دارند مدت‌هاست که صاحب این خانه هستند و این در حالی است که غیبت صاحب خانه، مدت زمان زیادی طول نکشیده‌است. آنچه بیش از همه بر تقابل زمان‌ها صحه می‌گذارد، حضور طولانی‌مدت غریبه‌ها در خانهٔ آنهاست.

دلیل نخست این ادعا، بوی نامطبوع غذای فاسدشده‌ای است که به محض ورود، توجه زوج جوان را به خود جلب می‌کند. آنها پس از جست‌وجو موفق می‌شوند که غذای فاسدشده را از زیر مبل اتاق نشیمن پیدا کنند. این غذای فاسد، حکایت از گذشت زمانی

طولانی‌تر از غیبت این زوج از خانه را دارد؛ دلیل دیگر، مربوط به زمانی است که یکی از زوجین به طرف پنجره می‌رود و آن را می‌گشاید و در کمال ناباوری، متوجه پرتاب آجر و سنگ از جانب همسایگان به طرف پنجره می‌شود. این عکس‌العمل همسایگان، نشان‌دهندهٔ دوران طولانی غیبت آنها از خانه و حضور ممتد همراه با همسایه‌آزاری مرد درشت‌اندام در آن خانه است: «الحق علیهم، کلما ظهرت فی نافذهٔ بادرونی بمعاکساتهم، اضطررت الی قذفهم بالأطباق فقذفونی بالطوب.»[۳] (محفوظ،۱۹۸۸: ۱۰)

از دیگر سو، مرد غول‌پیکری نیز در خانه هویدا می‌شود که به‌خاطر سر و صدای آنها، از خواب بیدار و هم با زوج جوان و هم با مرد درشت‌اندام درگیر می‌شود و ادعای مالکیت خانه را مطرح می‌کند. با توجه به آنچه گفته‌شد، زمان حضور مرد درشت‌اندام و گروهش در خانه و زمان حضور زن و مرد جوان و همچنین زمان حضور مرد غول‌پیکر، زمان‌هایی متفاوت است؛ ولی هر سه گروه در زمانی مبهم، در مکانی واحد با یکدیگر ملاقات کرده‌اند.

در داستان حضور نیز وضعیت همین‌طوراست. زن و مردی، مدت زمانی کوتاه، منزل را ترک و در یک میهمانی شبانه شرکت می‌کنند؛ ولی هنگام بازگشت به منزل، با حضور پیرزنی مواجه می‌شوند که ادعا دارد که سال‌هاست در خانه اقامت دارد:

> «پیرزن گفت: «حتی وقتی آن مرحوم هم زنده بود، من از خانه مواظبت می‌کردم نه او. خدا بیامرز همین که سرش را زمین می‌گذاشت، هفت پادشاه را خواب می‌دید و حالا آن‌ها می‌خواهند با تهدید به خانهٔ من وارد شوند. من از آن‌ها شکایت دارم، مبادا فرار کنند.» (خسروی،۱۳۹۲: ۲۸)

در این داستان نیز دو گروه، در تقابل یکدیگر قرارگرفته‌اند که دارای زمان گذشته‌ای در یک مکان واحد هستند؛ زمان زندگی زن و مرد جوان در آن خانه و چهل‌سال زندگی پیرزن در همان خانه. این تعارض، نیز نشان‌دهندهٔ این حقیقت است که در این داستان نیز همچون داستان «ماه عسل»، زمان‌ها با یکدیگر تداخل پیدا کرده و آشفته شده‌اند؛ بنابراین، هر دو گروه، در یک فشردگی زمانی برای اثبات زمان حال خویش به رقابت می‌پردازند.

۳-۵- مشابهت در خویشکاری‌های دو داستان

اصطلاح ریخت‌شناسی(morphology) برای توصیف قصه براساس اجزای سازندهٔ آن و همبستگی این اجزا با هم و کل قصه به‌کارمی‌رود. طبق این نظریّه، هر قصّه یک ساختار است؛ ساختاری از تمهیدات و شگردهای داستانی که عناصر و اجزای آن، مواردی چون شخصیّت، خویشکاری و حرکت هستند که نسبت به یکدیگر و نسبت به کل ساختار، دارای هماهنگی متقابل هستند. براساس این نظریه، ساختار قصّه یا داستان‌ها، قابل تقلیل به واحدهای کوچک‌تر روایی است، تا آنجا که کوچک‌تر از آن ممکن نباشد. در ریخت‌شناسی قصّه، این واحدهای کوچک روایی را «خویشکاری» یا نقش ویژه (Function) می‌نامند.

پراپ، اجزای اصلی قصه را کارهایی می‌داند که اشخاص در قصه انجام می‌دهند. او این اجزا را به سی‌ویک خویشکاری محدود می‌کند و معتقد است که عناصر متغیر، نام و صفت قهرمانان هستند و عناصر بنیادین، کارهایی است که اشخاص قصه انجام می‌دهند.(Propp, 1989 : 21)

پراپ، سی‌ویک خویشکاری را با علائم و نشانه‌ها بیان می‌کند و براساس آنها، به تجزیهٔ عملی قصّه می‌پردازد. پس از بررسی و شناخت اجزای اصلی تشکیل‌دهندهٔ دو داستان براساس نظریهٔ پراپ[۴] به این نتیجه رسیدیم که خویشکاری‌های این داستان‌ها نیز مشابه هستند. جدول زیر، میزان انطباق خویشکاری‌های داستان‌های «ماه عسل» و «حضور» را مشخص می‌کند:

خویشکاری‌های قصّه‌های پریان:	خویشکاری‌های «ماه عسل»	خویشکاری‌های «حضور»
وضعیت آغازین:(α) الف. اعضای خانواده معرفی می‌شوند. ب. قهرمان معرفی می‌شود .	وضعیت آغازین: شامل گفت‌وگوی زن و مردی است که نشان‌دهندهٔ این است که این زن و مرد همسر همدیگر هستند.	وضعیت آغازین شامل گفت‌وگوی زن و مردی است که نشان‌دهندهٔ این است که این زن و مرد همسر همدیگر هستند
غیبت: (β) یکی از اعضای خانواده، خانه را ترک می‌کند.	گفت‌وگوی زن و مرد نشان‌دهندهٔ خروج آنها از منزل برای ماه عسل است.	گفت‌وگوی زن و مرد نشان‌دهندهٔ خروج آنها از منزل برای شرکت در یک میهمانی شبانه است.
خبرگیری: (ε) قهرمان درصدد جمع‌آوری	زن و مرد پس از ورود به منزل، متوجه بوی نامطبوعی در خانهٔ خویش	زن و مرد به هنگام ورود به منزل، متوجه می‌شوند که قفل در باز

اطّلاعات برمی‌آید.	می‌شوند؛بنابراین در صدد جمع‌آوری اطّلاعات دربارهٔ این مشکل بر می‌آیند.	نمی‌شود؛ بنابراین در صدد جمع‌آوری اطّلاعات دربارهٔ این مشکل برمی‌آیند
کسب خبر: (φ) قهرمان اطلاعاتی دربارهٔ مشکل به‌دست می‌آورد.	زن و مرد متوجه می‌شوند که غریبه‌ای وارد حریم آنها شده و فضای منزل آنها را با غذای فاسدشده متعفن کرده‌است.	زن و مرد متوجه می‌شوند که غریبه‌ای وارد حریم آنها شده و قفل در را عوض کرده‌است.
فریبکاری: (λ) شخص خبیث تلاش می‌کند که قربانی‌اش را بفریبد.	غریبه تلاش می‌کند زن و مرد را متقاعد کند که حضورش در منزل آنها قانونی و موجه است.	غریبه تلاش می‌کند زن و مرد را متقاعد کند که حضورش در منزل آنها قانونی و موجه است.
نهی: (γ) قهرمان از انجام کاری نهی می‌شود.	زن و مرد از حضور در منزل خویش نهی می‌شوند.	زن و مرد از ورود به منزل خویش نهی می‌شوند.
نقض نهی: (δ) ممنوعیّت، نقض می‌شود.	زن و مرد به این ممنوعیت اهمیتی نمی‌دهند و به حضور خویش ادامه می‌دهند.	زن و مرد به این ممنوعیت اهمیتی نمی‌دهند و به تلاش برای ورود به خانه ادامه می‌دهند.
شرارت، کمبود :(A) شخص خبیث شرارتی را انجام می‌دهد.	غریبه برای اثبات ادعای خود، از افراد دیگری کمک می‌گیرد.	غریبه برای اثبات ادعای خود، از افراد دیگری کمک می‌گیرد.
مقابلهٔ اوّلیّه: (C) جست‌وجوگر موافقت می‌کند یا تصمیم می‌گیرد که با آن مقابله کند.	زن و مرد تصمیم می‌گیرند که با غاصب منزل خود مقابله کنند.	زن و مرد تصمیم می‌گیرند که با غاصب منزل خود مقابله کنند.
مبارزه :(H) قهرمان و شخص خبیث مبارزه‌ای رودررو را آغاز می‌کنند	زن و مرد به مبارزهٔ فیزیکی با غاصب می‌پردازند.	زن و مرد سعی می‌کنند از طریق پلیس حق خود را به دست آورند
میانجیگری: (B) بداقبالی یا کمبود، آشکار می‌شود.	مبارزهٔ میان غاصب و زن ومرد به مرگ غاصب و نابودی اغلب وسایل خانه می‌انجامد.	زن و مرد نمی‌توانند هیچ دستاویز و دلیلی برای اثبات مالکیت خویش ارائه کنند.

همانطور که جدول نشان می‌دهد، از میان سی‌ویک خویشکاری پراپ، یازده خویشکاری و توالی آنها، در هر دو داستان مشترک است. توالی خویشکاری‌های طرح هر دو داستان، نوعی الگوی درونی مشترک را نشان می‌دهد که از طریق نمایش رمزگان‌های مربوط به هر خویشکاری چنین است:

(α , β, ε, φ, λ, γ, δ, A, C, H, B)

با توجه به اینکه خویشکاری، عنصر اصلی طرح ساختار هر دو داستان است، چنین مشابهت چشمگیری، به‌تنهایی نیز می‌تواند دلیلی برای اثبات مدعای ما باشد.

٤- نتیجه‌گیری

از مجموع آنچه دربارهٔ مشابهت‌های داستان «ماه عسل» نجیب محفوظ و داستان «حضور» ابوتراب خسروی گفته‌شد، این نتایج حاصل شد که نویسندگان دو اثر، از لحاظ شیوهٔ آغاز داستان، روشی مشابه را برگزیده‌اند؛ به این ترتیب که هر دوپ داستان، با فضایی آرام آغاز می‌شود که با گفت‌وگوی زن و مردی جوان امتداد می‌یابد. از منظر مشابهت در ارائهٔ شخصیت‌های داستان، این نتیجه به دست آمد که هر دو داستان عربی و فارسی، دارای سه شخصیت اصلی هستندکه عبارت است از یک زوج جوان و یک غریبه که منزل مسکونی آنها را غصب کرده‌است. در هر دو داستان، شخصیّت‌ها به دانش خویش از دنیای اطراف شک دارند و به دنبال این هستند که محدودهٔ دانش و یقین خود به حقیقت را در درجهٔ اول برای خودشان و پس از آن، برای دیگران مشخص کنند و هویّت خویش را به‌عنوان صاحب‌خانه دریابند.

در بخش مشابهت در صحنه و مکان داستان، دریافتیم که هر دو داستان عربی و فارسی، در مکان مشخصی رخ می‌دهند و اختلاف و گره اصلی داستان و تمامی کشمکش‌ها، بر سر اثبات مالکیت یک «خانه» است؛ از این رو، «خانه» در هر دو داستان، مکانی محوری است که با مفهوم ضمنی مأمنی برای انسان، مورد تردید قرارگرفته‌است. نویسندگان هر دو داستان، با محور قراردادن خانه‌ای که صاحب آن نامشخص است، از زبان سمبلیک استفاده کرده و بحران هویّت انسان معاصر را با تردید در مالکیت یک خانه، به نمایش گذارده‌اند که تناظری

در میان مفاهیم خویشتن و ورای آن، در یک طرف و خانه و ورای آن، در طرف دیگر برقرار کرده‌است.

علاوه بر این، داستان‌های «حضور» و «ماه عسل» از نظر استفاده از تکنیک زمان‌پریشی نیز دارای تشابه هستند؛ به این ترتیب که در هر دو داستان، هنگامی که اشخاص برای اثبات مالکیت خویش دلیل می‌آورند، به گذشته رجوع می‌کنند و این بازگشت به گذشته، هر دو روایت را از گذشته‌نگری برخوردار کرده‌است؛ علاوه بر گذشته‌نگری، تکنیک زمان‌پریشی دیگری که در هر دو داستان موجود است، عبارت است از تداخل زمان‌های گذشته و حال؛ بر این اساس، در هر دو داستان، قراردادن جهان زن و مرد در تقابل با جهان دیگران که در اتصالی کوتاه، اصطکاکی تنش‌آمیز یافته‌اند، حاکی از تداخل گذشته و آینده در هر دو داستان است. در هر دو داستان، دوخانه، دو مکان آشنا ولی با چند گروه از آدم‌هایی غریبه، دلیل آشکاری است بر دوگانگی زمان. این نفوذ زمان‌های متفاوت در یکدیگر، درخدمت برجسته‌کردن محتوای وجودشناسانهٔ هر دو داستان است و بر اساس این تکنیک، هر دو نویسنده علاوه بر مخدوش‌کردن مرزهای گذشته و حال و در نتیجه، نیستی و هستی، به شیوه‌ای استعاری، به انتقاد از وجود انسان معاصر و نیز امر واقع و قطعیت آن می‌پردازند.

در بخش مشابهت در خویشکاری‌های دو داستان، این حقیقت آشکار گشت که از میان سی‌ویک خویشکاری پراپ، یازده خویشکاری و توالی آنها، در هر دو داستان مشترک است. توالی خویشکاری‌های طرح هر دو داستان، نوعی الگوی درونی مشترک را نشان می‌دهد که از طریق نمایش رمزگان‌های مربوط به هر خویشکاری، چنین است: (C, H, B, A, δ, γ, λ, φ, ε, β, α).

یادداشت‌ها

۱. نجیب محفوظ نویسندهٔ مشهور عرب در «سال ۱۹۱۱ در قاهره به دنیا آمد». او که نویسندگی را با نوشتن حاشیهٔ جراید آغاز کرد (الشطی، ۲۰۰۴م: ۲۳)، پس از گذشت مدتی، از پایه‌گذاران رمان معاصر عرب به‌شمارآمد (الندوی،۲۰۱۱: ۳۶)؛ زیرا در زمینهٔ نوپردازی روایی، تا حدی پیش رفت که «هرم چهارم مصر» و گوستاوفلوبر عرب لقب گرفت و سرانجام، موفق به دریافت جایزهٔ نوبل گردید. (راغب،۱۹۶۵: ۶۵)

۲. منزل خودت!...ولی اینجا منزل من است و من مدارکی که ادعایم را اثبات می‌کند.
از شوخی خوشم نمی‌آید، این منزل من است و بس.
۳. اشتباه از آنها بود. آنها به حضور من در مقابل پنجره عکس‌العمل نشان می‌دادند. من جز این که بشقاب به طرفشان پرتاب کنم، چاره‌ای نداشتم. آنها نیز به طرف من آجر پرتاب کردند.
۴. در توضیح می‌افزاییم که با توجه به تفاوت سبک و محتوای این داستان‌ها با قصه‌های پریان روسی، خویشکاری‌های هر دو داستان فارسی و عربی از لحاظ توالی با خویشکاری‌های قصه‌های پریان، تفاوت‌هایی دارد.

فهرست منابع

- کتاب‌ها

۱- بلبل، فرحان. (۲۰۰۳). **النص المسرحی، الکلمهٔ و الفعل (دراسه)**. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

۲- پاینده، حسین. (۱۳۸۲). **گفتمان نقد:مقالاتی در نقد ادبی**. تهران: روزنگار.

۳- خسروی، ابوتراب. (۱۳۹۲). **سومنات**. تهران: نشر مرکز.

۴- راغب، نبیل. (۱۹۶۵). **قضیهٔ الشکل الفنی عند نجیب محفوظ**. دراسه تحلیله لاصولها الفکریه و الجمالیهٔ. القاهره: دار الکاتب العربی للطباعه و النشر.

۵- الشطی، سلیمان. (۲۰۰۴). **الرمز و الرمزیهٔ فی أدب نجیب محفوظ**. القاهرهٔ : الهیئهٔ المصریهٔ العامهٔ للکتاب.

۶- الندوی،محمد نجم الحق. (۲۰۱۱). **نجیب محفوظ فی ضوء نزعاته الادبیه** . اربد: عالم الکتب الحدیث.

۷- محفوظ،نجیب .(۱۹۸۸) **.شهرالعسل**. القاهرهٔ : مکتبهٔ المصر.

۸- مریدن، عزیزهٔ. (۱۹۷۹). **القصهٔ و الروایهٔ**. دمشق: دارالفکر العربی.

- مقاله‌ها

۱- پورنامداریان، تقی؛ رادفر، ابوالقاسم؛ شاکری، جلیل.(۱۳۹۱). « بررسی و تأویل چند نماد در شعر معاصر». **ادبیات پارسی معاصر**. سال دوم، شمارهٔ ۱، صص ۴۸-۲۵.

۲- تدینی، منصوره. (۱۳۸۷). «تولد دوبارهٔ یک فراداستان (بررسی پسامدرنیسم در دو داستان کوتاه از ابوتراب خسروی)» . **نقد ادبی**. سال اول، شمارهٔ ۲، صص ۶۳-۸۲.

۳- قاسم‌زاده، سیدعلی و قبادی، حسینعلی. (۱۳۹۱). «دلایل گرایش رمان‌نویسان پسامدرنیته به احیای اساطیر». **ادب‌پژوهی**. شمارهٔ ۲۱، صص ۶۱-۳۵.

۴- یوست، فرانسوا. (۱۳۸۸) «فلسفه و نظریهٔ جدید در ادبیّات ». ادبیّات تطبیقی.ترجمهٔ علی-رضا انوشیروانی. سال دوم، شمارهٔ ۸، صص۵۶-۳۷.

۵- نظری منظم، هادی. (۱۳۸۹) .«ادبیّات تطبیقی: تعریف و زمینه‌های پژوهش». **نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی**. سال ۱، شماره۲، صص ۲۲۱-۲۳۷.

- منابع انگلیسی

12 -Barthes, Roland .(1967). **Writing Degree Zero**. Translated by Annette Lavers & Colin Smith . London: Jonathan Cape.

13- Genette, Gerard. (1980). **Narrative Discourse**.Trans: Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell University Press.

14- Jost, Francois .(1974). **Introduction to Comparative Literature** . Trans: Nushirvani, Alireza, Indianapolis & New York Pegasus.

15- Jung, Carl Gustav .(1964). **Man and His Symbols**. London: Aldus Boo.

16- Propp, V .(1989). **Morphology of The Folktale**. trans: Laurence scott. Austin: University of Texas Press.

17- Remak, Henry. (1961). "Comparative Literature :It's Definition and Function", **Comparative Literature: Method and Perspective** .Edited by Newton Phelps.Stallknecht and Horst Fernz, Carbondal : Illinois University Press. p. 3-37.

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهید باهنـــر کرمـــــان
سال ۱۰ ، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

وحدت وجود در مثنوی مولانا و تائیهٔ ابن فارض

(علمی- پژوهشی)

مریم فریدی[۱]

چکیده

ابن‌فارض از بزرگترین سرایندگان شعر صوفیانه در ادبیّات عرب است و مولانا، خداوندگار عشق و عرفان در ادبیّات فارسی است که زیباترین و مهم‌ترین مضامین عرفانی در اشعار آن دو یافت می شود. جهان‌بینی و نگرش این دو عارف بزرگ، با یکدیگر شباهت‌های قابل توجهی دارد و در بسیاری از موضوعات عرفانی، مشابهت و مطابقت تام دارد و زیربنا و شالودهٔ اعتقادشان بر «وحدت وجود» و ادراک آن است.

نظریهٔ «وحدت وجود»، از مهم‌ترین مباحثی است که در عرفان از دیرباز مطرح بوده‌است؛ تا زمانی که ابن‌عربی در قرن هفتم آن را به‌صورت حکمی و فلسفی بیان کرد. بنابراین اندیشهٔ این دو عارف بزرگ، از جهاتی شبیه به اندیشه‌های ابن‌عربی است، با این تفاوت که ابن‌عربی، به‌صورت مستدل و معقول مسئلهٔ «وحدت وجود» را مطرح کرده و مولانا و ابن‌فارض، به‌صورت عاشقانه و با زبان شعر آن را بیان کرده‌اند. این دو عارف بزرگ، اگرچه هرکدام شیوهٔ خاصی در سلوک داشته‌اند، به یک نتیجهٔ واحد رسیده‌اند و آن، رسیدن به وحدت از طریق عشق و شهود و فنا و... است. این امر، اقتضا داشت تا مقولهٔ «وحدت وجود» و چگونگی نایل‌شدن به آن، در اندیشه و آثار منظوم این دو عارف شاعر بررسی و مقایسه شود.

واژه‌های کلیدی: مولوی، ابن‌فارض، ابن‌عربی، وحدت، وحدت وجود.

---

[۱] - مدرس دانشکده زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی نجف آباد: Erfan1377@yahoo.com

تارخ دریافت: ۱۳۹۴/۶/۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۹/۱۰

۱- مقدمه

اساس همهٔ مکاتب عرفانی را بحث وحدت وجود تشکیل می‌دهد. در اسلام مسئلهٔ توحید، خدامحوری، استناد همهٔ امور به خدا و احتیاج همه موجودات به حق تعالی، بحث وحدت وجود را تشکیل می‌دهد. عارف با شناخت این امور، عظمت و جلال خدا را درمی‌یابد و خود را در برابر وی هیچ می بیند و این امر، تصدیق می‌کند که تنها اوست که وجودی حقیقی دارد و تنها اوست که حق دارد بگوید من.

با بررسی تائیهٔ ابن‌فارض و مثنوی مولانا نیز می‌توان شباهت اندیشه‌های این دو عارف بزرگ در موضوع وحدت وجود را مشاهده کرد. همچنین این بررسی، طرق و شیوه‌هایی که این دو سرآمد عارفان را به وحدت وجود رسانده‌است، آشکار می‌سازد.

از جمله گرایش‌هایی که انسان در سیر فکری خویش در دوره‌های مختلف، از خود نشان داده، گرایش به سوی وحدت است. او این جهان را به صورتی دیده که به ظاهر گوناگون و از هم جداست؛ ولی در نهایت، با یکدیگر وحدت دارند و در واقع، به این نتیجه رسیده «که استقلال و جدایی چیزها از هم، نمود و توّهمی بیش نیست و موجودات این جهان، جلوهٔ یک چیز و مظاهر یک حقیقت‌اند.» (ضیاءنور،۱۳۶۹: ۲۷) این اندیشه در اکثر ادیان الهی وجود دارد.

از زمان شروع تصوف و عرفان اسلامی، یعنی قرن دوم، مسئلهٔ وحدت حق و شناخت خدا مطرح بوده‌است.

> معروف کرخی، اولین کسی است که «لا اله الا الله» را به آن‌گونه که در قرون بعد گفته‌اند، تعریف کرده‌است؛ یعنی: «هیچ وجودی نیست مگر خدا» و ابوالعباس قصاب می‌گوید: «در دو جهان، چیزی جز خدا نیست؛ موجودات- جز وجود او- معدوم‌اند.» انصاری به «توحید خاص» اشاره می‌کند؛ به این عنوان که «لیس غیر احد.» انصاری می‌پرسد: «توحید کدام است؟» و پاسخ می دهد «الله و بس، باقی هوس.» غزّالی در کتاب مشکات الانوار، میوهٔ معراج معنوی عارفان را این‌گونه توصیف می کند: «آنان با شهود مستقیم می‌بینند که وجودی جز خدا نیست. (چیتیک، ۱۳۸۶: ۱۵۷-۱۵۱)

بنابراین بسیاری از عرفا، مضامینی در آثار خود آورده‌اند که نشان از یکتایی وجود دارد.

به‌تدریج عارفان سعی کردند که برای تفهیم مبانی عرفان، از زبان شعر مدد جویند. سنایی، غزنوی، عطار، نظامی، مولانا، عراقی، حافظ و جامی، هرکدام سعی کرده‌اند، حقایق الهی را به گونه‌ای برای ما به تصویر بکشند. آنان کوشیده‌اند، با زبان لطیف شاعرانه، زیباترین تصویر از معبود را در نظر ما مجسم کنند.

اندیشهٔ وحدت وجود، مراحلی را طی کرد تا «دوران شیخ اکبر، یعنی محی الدین عربی، فرارسید و این عارف معروف، به این عقیده و فکر، جنبهٔ نظر و استدلال داد.» (ضیاءنور، ۱۳۶۹: ۱۲۰) با آنکه ابن عربی مؤسس نظریهٔ وحدت وجود در جهان اسلام بوده‌است، اصطلاح وحدت وجود، حتّی یک‌بار هم در سراسر فصوص و فتوحات به‌کارنرفته‌است و تنها در یک موضع، به‌طور ضمنی، از «الوحده فی الوجود» یاد کرده‌است و این اصطلاح، توسط شاگردان او به‌کارگرفته شد. به هر صورت، او به این نظریه که از قبل هم مطرح بوده، نظم بخشیده‌است.

ابن فارض و مولانا، از عارفانی هستند که نظراتشان شبیه ابن عربی است. ابن فارض حموی (۶۳۲-۵۷۶ هـ‌ق)، بزرگ‌ترین شاعر متصوف در زبان عربی است. او در حمات شام زاده‌شد و به سنین جوانی، در آنجا به تحصیل و سلوک مشغول بود. پس از آن، به اشارهٔ یک مرشد گمنام، راهی مکّه شد و پانزده سال در آنجا به سیر مراحل باطنی و عبادت و ریاضت پرداخت و بعد از آن، به اشارهٔ همان عارف، به مصر بازگشت و تا آخر عمر، به تنظیم دیوان خود، خصوصاً قصیدهٔ تائیه، مشغول بود. بر طبق ابیاتی که در تائیه آمده‌است، او توسط عشق به الله، به درجهٔ فنا رسید و توانست به مقام وحدت دست یابد.

جلال‌الدین محمّد بلخی، مشهور به مولوی (۶۷۲-۶۰۴هـ‌ق)، تحت تعلیم سلطان‌العلما، بهاءالدین محمّد بلخی و شاگردش، برهان‌الدین محقق ترمذی، قرارداشت. بعد از فوت پدر، بر کرسی تدریس نشست تا آنکه در چنگال شاهبازی چون شمس‌الدین محمّد بن علی تبریزی افتاد و تا پایان عمر، در حال مستی و شور عارفانه، مشغول سرودن مثنوی و دیوان شمس بود. شمس، چنان آتش در جان مولانا زد که یک رگ هوشیار از او باقی نماند و با

عشق و مستی، در وجود معشوق ازلی فانی شد و مقام وحدت را درک نمود، تا جایی که مثنوی خود را «دکان وحدت» نامید.

جهان‌بینی این دو عارف بزرگ، مبتنی بر وحدت وجود است؛ با این تفاوت که نگرش ابن‌عربی، نگرشی فلسفی و مستدل است، در صورتی که وحدت وجود مولانا و ابن‌فارض، حاصل تجربهٔ عرفانی آن دو عارف است و آن دستیابی به کنه حقیقت و فناشدن در ذات حضرت حق است.

در حقیقت، آثار عرفا به‌طور کلی و آثار مولانا و ابن‌فارض خصوصاً، حکایت از اعتقاد به وحدت وجود دارد. منظور اینکه همهٔ عرفا به یک وجود واحد اعتقاد دارند که آن واجب‌الوجود است؛ امّا توضیح و تبیین آن را در آثار مولانا و ابن فارض بهتر می‌توان مشاهده کرد. تأمل در آثار مولانا و ابن فارض، نشان می‌دهد که آن دو، وحدت وجود را به‌عنوان یک اثر نیاورده‌اند، بلکه عقاید خود را برآن اساس بیان می کنند و در عمل، معتقد به یک وجود واحد هستند.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

تاکنون کتاب و مقالات متعددی در زمینهٔ وحدت وجود، به‌صورت مستقل یا بررسی وحدت وجود در مثنوی مولانا و دیوان ابن فارض، نگاشته شده‌است و مقالات متعددی هم در مورد اندیشه‌های ابن فارض یا مولانا به تحریر درآمده که از آن جمله، می‌توان به مواردی همچون «فصوص‌الحکم» از محی‌الدین ابن‌عربی، «مشارق‌الدراری» از سعیدالدین فرغانی، «وحدت وجود» از فضل‌الله ضیاءنور، «وحدت وجود به روایت ابن‌عربی و مایستر اکهارت» از قاسم کاکایی، «سه حکیم مسلمان» از سیّد حسین نصر، «فلسفهٔ عرفان» از سیّد یحیی یثربی، «شکوه شمس» از آن ماری شیمل اشاره کرد. همچنین، از مهم‌ترین مقالات، می‌توان «بررسی اجمالی اندیشه‌های مشترک مولانا و ابن‌فارض» از محمّدعلی ابوالحسنی، «ابن‌عربی و نظریهٔ وحدت وجود» از زکریا بهارنژاد، «مقایسهٔ وحدت وجود در فصوص ابن‌عربی و مثنوی مولوی» از سیّد محمّد دشتی، «وحدت قوا در اشعار مولانا» از محبوبه مباشری، «وحدت ادیان و کثرت‌گرایی دینی از نظر حافظ و ابن فارض» از محمّدرضا نصر اصفهانی را نام برد؛ ولی تا

به حال، اندیشهٔ وحدت وجود در جهان‌بینی مولانا و ابن‌فارض و تطبیق اندیشهٔ آن دو، در این زمینه و عواملی که این دو سرآمد عارفان را به این مقام می‌رساند، مورد بررسی قرار نگرفته‌است. بنابراین نگارنده بر آن شد تا موضوع مقالهٔ خود را در این زمینه قراردهد تا با بررسی این نظریه، ضمن روشن‌شدن معنای «وحدت وجود»، اعتقادات مولانا و ابن‌فارض در این زمینه و راه‌هایی که آن دو عارف بزرگ را به وحدت وجود می‌رساند، مورد بررسی قرارگیرد.

۲- وحدت و حقیقت وجود

یکی از جلوه‌هایی که در شعر مولانا و ابن‌فارض مشاهده می‌شود، اشاره به یک وجود حقیقی است. اعتقاد به یک وجود واحد، از مهم‌ترین اندیشه‌هایی است که در عرفان مطرح شده‌است.

«عرفا از حضیض مجاز، به اوج حقیقت، پرواز کرده و پس از استکمال خود در این معراج، بالعیان می‌بینند که در دار هستی، جز خدا، دیّاری نیست و همه چیز، جز وجه او هالک است؛ نه‌تنها در یک زمان، بلکه ازلاً و ابداً... و هر چیز را دو وجه است: وجهی به سوی خود و وجهی به سوی خدا که به اعتبار و لحاظ وجه نخست، عدم است و به لحاظ وجه دوم، موجود است. در نتیجه، جز خدا و وجه او، موجودی نیست: کُلُّ شَیءٍ هالِک إلّا وَجهُه» (غزّالی، به نقل از یثربی،۱۳۷۷ : ۱۲۰)

ابن‌فارض بر این باور است که معشوق در قلب او جای گرفته؛ بنابراین، خود، امام امامان است و گویی انسان به سوی حقیقت خود، نماز می خواند:

أمَمْتُ إمامی فی الحَقیقَـهٔ ، فَالوری و یَشهَدُنی قَلبـی إمامَ أئِمَّتـی
وَرائی، و کانَت حَیثُ وَجَّهتُ وجهتی وَ لا غَرْوَ أنْ صَلَّی الإمامُ إلَیَّ أنْ
یَراها إمامی فی صَلاتی ، ناظِری ثَوَتْ فی فُؤادی، وَ هیَ قِبلَهٔ قِبلَتـی
(ابن‌فارض، ۱۹۷۱ : ۳۷)

-ترجمه: در عالم حقیقت، امام خود را امام شدم؛ پس همگی مردم در پشت سرِ من‌اند و به سویی هستند که من روی بدان سو دارم / چشمم او را امام من در نمازم می‌بیند؛ امّا قلبم

گواهی می‌دهد که من امام امامانم هستم / شگفت نیست که امام به سوی من نماز گزارد؛ زیرا معشوق در قلب من جا گرفته و اوست که قبلهٔ هر قبله‌ای است.

مولانا نیز برای تبیین این موضوع، از دود که دلیل آتش است و سایه که نشان از آفتاب دارد، مدد می جوید:

دود آن نارم، دلیلم من بَر او　　دور از آن شه، باطِلُ ما عَبَّروا
خود نباشد آفتابی را دلیل　　جز که نور آفتاب مستطیل
سایه که بود تا دلیل او بُود　　این بس استش که ذلیل او بود

(مولوی، ۱۳۶۹ :۳/۳۷۱۹-۳۷۱۷)

«وجود حقیقی، خاص حق متعال است و دیگر موجودات امکانی، سایه و عکس آن وجود حق ازلی یگانه‌اند و سرتاسر مراتب وجود، از نفَس رحمانی و فعل اول و صنع ساکن و عقل اول و وجود منبسط و غیرها که همگی اسماء حقیقت محمّدیه‌اند، تا مراتب مادیات و هیولا، ظهور و پرتو وجود حق تعالی هستند. خداوند در آیهٔ: أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ (دیده ای که پروردگار تو چگونه سایه را می‌کشد)(۴۵/ فرقان)، وجودات امکانی را ظل نامیده و ذات اقدس را خورشید که مبدأ بروز انوار و ظلال وجودات امکانی است، تا توهم اشتراک در وجود بین واجب و ممکن نشود و بلکه مشخص شود که حقیقت وجود بالذات، منحصر به ذات اقدس است و موجودات به‌منزلهٔ سایه‌اند.» (ابن‌عربی،۱۳۸۱ :۷۷)

۳- وحدت و فنا

یکی از موضوعاتی که مولانا و ابن‌فارض در آن به مقام وحدت دست یافته‌اند، فنای فی الله است. ابن‌عربی در مورد فنا در ذات الهی می گوید: «هنگامی که قلب، خدای تعالی را در بر می گیرد، چیز دیگری درآن نمی گنجد؛ گویی که حق آن را پرکرده‌است. معنای آن، این است که هنگامی که قلب در تجلّی، به حق می‌نگرد، امکان ندارد با وجود آن، به غیر نظر کند؛ چگونه حادث را ادراک می‌نماید؟»(ابن‌عربی، بی‌تا: ۱۲۰) همچنین، در مورد بقا و فنا می گوید:

«بدان که بقا و فنا در این طریق، دو مفهوم اضافی هستند؛ فنای از فلان و بقای با فلان؛ امّا فنای از خدای‌تعالی، به هیچ‌وجه ممکن نیست؛ زیرا در این میان، وجودی غیر از او نیست؛

پس، اضطرار تو را به سوی او برمی‌گرداند؛ پس، راهی نمی‌ماند جز آنکه بگوییم فنایت از خودت است. از خودت نیز فانی نمی‌شوی، مگر آنکه از همهٔ اکوان و اعیان فانی شوی؛ فنا اهل الله همین است.» (همان : ۴۵)

ابن فارض بر این باور است که خود را به واسطهٔ معشوق فراموش کرده‌است و خود را معشوق گمان کرده:

وَقَد أُشهدتنی حُسنها ، فشُدهتُ عَن حِجای، وَلَم أُثبت حِلای لَدهشَتی
ذَهَلتُ بِها عَنّی، بحیثُ ظَنَنتنی سِوایَ و لَم أَقصِد سَواء مَظِنّتی
وَ دَلهّنی فیها ذُهُولی، فَلَم أُفِق عَلّی و لَم أَقفُ إلتِماسی بِظِّنتی

(ابن فارض، ۱۹۷۱م : ۶۴و۶۳)

ترجمه: و در حالی‌که معشوق، حسن خود را به من نمایاند و من از هوش، بی‌هوش گشتم و آرایه‌هایم در اثر دهشت برجای نماند، آن بود که خویشتن را به واسطهٔ معشوق فراموش کرد، به گونه‌ای که خود را دیگری پنداشتم و به درستی و استواری گمان خود توجه نکردم. غفلت و فراموشی من در آن بارگاه، مرا سرگشته کرد، چنان‌که به خود نیامدم و خواستهٔ خود را از تهمت و گمانی که به خود داشتم، جستجو نکردم.

مولانا معتقد است که برای رسیدن به الا، باید از لا یعنی نیستی‌ها گذشت تا به ذات ابدی دست یافت و هستی حقیقی را در فنا می‌داند:

« کُلُّ شَیْءٍ هَالِکٌ» جز وجه او چون نه یی در وجهِ او هستی مجو
هر که اندر وجه ما باشد فنا «کُلُّ شَیْءٍ هَالِکٌ» نبود جزا
آن که در«الّا»ست او از لا گذشت هر که در «الّا»ست او فانی نگشت
هرکه بر دَر او من و ما می‌زند ردّ باب است او بر لا می‌تند

(مولوی، ۱۳۶۹/۱:۳۰۵۶-۳۰۵۳)

به واسطهٔ فنا «الف. ذات مخلوق (ذات عبد) در ذات حق از بین می‌رود و موجودیتش به پایان می‌رسد؛ همان طور که قطرهٔ آب، فردیت (تعین خود) را در اقیانوس از دست می‌دهد. ب. صفات مخلوق، در صفات حق فانی می‌شود؛ بدین ترتیب که صفات بشری او، به صفات الهی عوض می‌شود، طوری که خداوند، گوش و چشم او می‌گردد. ج. ذات مخلوق، در

نور ذات الهی محو می‌شود، همان‌طور که ستارگان در اثر نور خورشید ناپدید می‌گردند. خلقت او هیچ گاه باز نمی‌ایستد، بلکه در خلاقیّت پنهان می‌شود: پروردگار آشکار است و بنده نامرئی است.» (نیکلسن،۱۳۶۶: ۴۵۰)

ابن‌فارض بر این باور است که از خود و همه وصف‌هایی که مربوط به اوست، غایب شده‌است:

غَیّبتُ عن إفرادِ نَفسی، بحیـــــثُ لا یُزَاحِمُنی إ بداءُ وَصــفٍ بحَضــرتی

(ابن فارض،۱۹۷۱: ۴۱)

ترجمه: و از تنهاکردن نفس خود هم غایب شدم، به گونه‌ای که اینک ظهور هیچ وصفی در پیشگاه ذات من، نمی‌تواند مزاحم من گردد.

مولانا، اناالحق حلاج را دلیلی بر فنای وجود و رسیدن به نیستی می‌داند:

چون اناالحق گفت شــیخ و پیش بُرد پس گلوی جمله کوران را فشـــرد

چون اَنای بنده «لا» شـــد از وجود پس چه ماند؟ تو بیندیش از جحود

گر تو را چشمی است بگشا در نگر بعد «لا» آخر چه می ماند دگـــــر؟

(مولوی،۱۳۶۹ :۲۰۹۶/۶-۲۰۹۴)

«وقتی که شیخ اناالحق (من خدایم) گفت، گفتهٔ خود را پیش برد؛ امّا گلوی همهٔ نابینایان را هم فشرد. ای منکر! چون انانیّت بنده از میان برود، تو بیندیش که چه چیزی باقی می‌ماند. اگر چشم داری، بازکن و ببین که بعد از «لا» دیگر چه چیزی می‌ماند؟» (گولپینارلی،۱۳۷۴: ۲۸۶)

٤- وحدت و عشق

عشق به معبود، یکی از عواملی است که مولانا و ابن‌فارض را به وحدت رسانده‌است. عشق، وجود دو عارف را از هرچه جز معشوق، جدا کرده‌است و آن دو، جز معشوق، چیزی را نمی‌بینند. نسفی در این مورد می‌گوید: «وقت باشد که عاشق، چنان مستغرق معشوق شود که نام معشوق را فراموش کند، بلکه غیر معشوق هرچیز که باشد، جمله فراموش کند.» (نسفی،۱۳۷۹: ۱۶۰)

در حدیث قرب نوافل، این وحدت عاشقانه به خوبی بیان شده است:

لا یَزالَ العبد یَتقربُ الی بِالنَوافِل حَتی اَحَبّه فَاذا اَحببتَه کُنتُ سَمعَه الَذی یَسمَعُ بِه و بَصره الَذی یُبصر به و لِسانه الَذی ینطِقُ به ویَده الَتی یَبطشُ بها و رِجله الَذی یمشی به؛ «بندهٔ من دائماً در اثر عبادت نوافل، به من نزدیک می‌شود تا اینکه به مرحله‌ای می‌رسد که من، او را دوست دارم و هرگاه دوستش داشتم، گوشش می‌شوم که با آن می‌شنود؛ چشمش می‌شوم که با آن می‌بیند؛ زبانش می‌شوم که با آن سخن می‌گوید؛ دستش می‌شوم که با آن عمل می‌کند و پایش می‌شوم که با آن راه می‌رود.» (کلینی، ۱۴۰۵هـ ق ،۳۵۲/۲).

ابن‌فارض در وحدت عاشق و معشوق، معتقد است که هرچیز غیر از معشوق، بی‌ارزش است و تنها او و خواستهٔ اوست که باقی می‌ماند:

و عن مذهبی ، فی الحبّ ، ما لیَ مذهَبٌ و إن مِلْتُ یوماً عنهُ ، فارَقتُ مِلّتِی
و لو خطَرَتْ لی ، فی سِواکِ ، إرادةٌ علی خاطری، سَهْواً ، قضیتُ بِردّتِی
لکِ الحُکم فی أمری ، فما شئتِ فاصْنعی فلم تکُ، إلّا فیکِ، لا عنکِ، رَغْبَتِی
و مُحْکَمِ عهدٍ، لم یُخامِرْهُ بیننا تَخَیّلُ نَسْخٍ ، وهْوَ خیرُ ألیّهٔ

(ابن‌فارض ،۱۹۷۱م:۳۱)

ترجمه: آیین و مذهب من در عشق، چنان است که مذهبی ندارم و اگر روزی از این آیین انحرافی پیدا کنم، از مذهب خود جدا گشته‌باشم./ اگر در اثر غفلت، خواستی و ارادتی به غیر تو، از خاطر من بگذرد، به ارتداد خود حکم کنم./ در کار من فرمان تو راست؛ هرآنچه خواهی می‌کن؛ میل و رغبت من هرگز به غیر تو نخواهدبود و مرا از تو روگردانی نیست./ سوگند به محبت استواری که در میان ماست و گمان فروپاشی را در آن راه نیست و این نیکوترین سوگندهاست.

«شأن عشق، آن است که غیر معشوق را از دل عاشق محو و منسی سازی و هرگاه که به واسطهٔ قابلیّت محل، عشق استیلای تام یافت و آتش عشق تمام برافروخته شد، صورت و تعیّن معشوق مجازی را نیز می‌سوزاند و غیریّت از مابین مرتفع می‌گرداند و خود به خود عشقبازی می‌نماید.» (لاهیجی،۱۳۸۷: ۴۱۰)

مولانا نیز بر این باور است که عشق الهی، همانند شعله‌ای، دویی را می‌سوزاند و کثرت را به وحدت مبدّل می کند. در چنین حالتی، ادراکش محو می شود و جز معشوق، هیچ چیز باقی نمی‌ماند:

عشق آن شعله است کاو چون برفروخت هرچه جز معشوق باقی، جمله سوخت
تیغِ لا در قتل غیر حق براند در نگر زان پس که بعد لا چه ماند؟
ماند الا الله باقی، جمله رفت شاد باش ای عشق شرکت سوز زفت

(مولوی،۱۳۶۹: ۵/۵۹۰-۵۸۸)

ابن‌فارض معتقد است تا انسان هستی و وجود خود را درمی‌یابد نمی‌تواند به معشوق الهی راه یابد:

و جانِبْ جنابَ الوصْل ، هیهاتِ لم یکُنْ و ها أنتَ حیٌّ ، إن تکن صادقاً مُتِ
هو الحُبّ، إن لم تَقضِ ، لم تَقضِ مأرَباً منَ الحُبّ فاخترْ ذاكَ أو خَلّ خُلّتی

(ابن‌فارض ،۱۹۷۱م:۳۴)

ترجمه: از جناب وصل من دور باش تا زنده هستی؛ وصالی در کار نیست. اگر در ادعّای خود صادقی، بمیر/ این است عشق، تا نمیری از او کام نگیری؛ یا مرگ را بگزین یا دوستی مرا بگذار.

ابن‌عربی می گوید:

«وقتی که سرّ در دلم پدید آمد، هستی‌ام فانی شد؛ ستاره‌ام غروب کرد، دل من به سرّ پروردگارم به گردش درآمد و از رسم حسّ جسمانی غایب شدم، در مرکبی از عزم روشن خود، از او به یاری او به سویش آمدم، قلعه‌های فکر خود را در گردابی از علم نهان خود پراکندم؛ نسیم شوق من بر او وزید و همچون تیر در دریا گذشت. دریای فرودین را پشت سر نهادم، کسی را که به نام نمی‌شناختم، آشکارا دیدم، گفتم: ای که! تا دلم تو را دید هدف تیر محبتت شدم، تو انس من و مهر روان منی و در عشق نتیجه و ذخیرهٔ جان منی.»

(ابن‌عربی،۱۳۸۳: ۲۵)

مولوی نیز تنها وجود واقعی را معشوق می‌داند و بر این باور است که عاشق، پرده‌ای بیش نیست:

جمله معشـوق اسـت و عاشـق پرده‌ای زنده معشـوق اسـت و عاشـق مرده‌ای
چون نبـاشـــد عشـــق را پروای او او چـو مـرغـی مـانـد بـی پـروای او
(مولوی، ۱:۱۳۶۹/۳۱-۳۰)

«عشق انسانی، هرچه باشد، در نهایت متوّجه به جناب حق و انعکاس عشق الهی است؛ از این جهت، مولانا به مناسبت ذکر عشق، خاطرنشان می‌کند که هرچه هست، معشوق است و زندهٔ واقعی هم جز او نیست. عاشق، فقط پرده‌ای ظاهر یا نقش بی‌جانی است.» (حسینی کازرونی، ۱۳۸۵: ۱۴۱)

در واقع، عشق در حد ذات خود بی‌رنگ است و از عاشق، در مرتبهٔ ظهور خود، رنگ می‌پذیرد و جنید بدین مناسبت گفته است:

«لَونُ الماءِ لَونُ اِنائِهِ» و چون عاشق، مسلوب‌الاختیار است و در عدم، اختیار به مرده‌ای بی‌جان ماند و نیز از آن جهت که زندگی عاشق به اعتبار عاشقیّت، قائم به معشوق است و مدد حیات از معشوق می‌پذیرد و از وجود او تغذیه می‌کند، پس زندهٔ راستین، معشوق است و عاشق مرده‌ای بیش نیست و شارحان مثنوی، عموماً این بیت را بر وحدت وجود حمل کرده و پرده را به معنی تعیّن و مراتب آن گرفته‌اند.» (فروزانفر،۱۳۷۷: ۳۶)

هر دو عارف، در وحدتی عاشقانه، خدا را دریافته‌اند و برآن‌اند که عشق، کثرت‌ها را می‌سوزاند و حقیقت وجود را متجلّی می‌نماید.

۵- وحدت و شهود

هرچند، معتقدین به «وحدت وجود» و «وحدت شهود»، تفاوت‌هایی در قبول کثرت و وحدت دارند، در واقع، «وحدت وجود»، نظر فلسفی کسانی است که «وحدت شهود» را دریافته‌اند. «وحدت شهود»، یعنی شهود حق تعالی در همهٔ موجودات و «وحدت وجود»، یعنی معتقدبودن به یک وجود واحد که در همهٔ موجودات، ساری و جاری است؛ بنابراین، هر دو گروه به یک وجود واحد دست‌یافته‌اند. «از نظر ابن‌عربی، «شهود» و «وجود» یکی است. «یافتن وجود»، همان «وجود یافتن» است. وی به دنبال ذوق و چشیدن خودِ وجود (خدا) است، نه مفهوم آن؛ لذا، وحدت وجود برای او قابل تبدیل به «وحدت شهود» است.» (کاکایی ،۱۳۹۱: ۲۵۵)

ابن‌فارض، در شهود عاشقانه، از وجود ظاهری جدا شده و به وجود حقیقی دست یافته‌است:

و عانقْتُ ما شاهدتُ فی محْوِ شاهدی بمَشـهدِهِ للصـّحْوِ ، من بَعد سـَکرتی
ففی الصّحوِ، بعد المَحْوِ لم أکُ غیرَها و ذاتی بـذاتی ، إذ تحَلّـتْ تجَلّـتِ

(ابن‌فارض ،۱۹۷۱م:۴۲)

ترجمه: آنچه را در محو شاهد خویش مشاهده کردم، در آغوش کشیدم؛ به واسطهٔ بخشندهٔ آن شهود و برای هشیاری بعد از مستی‌ام./ پس در هوشیاری بعد از محو، من غیر معشوق نبودم و آنگاه که او جلوه کرد، ذات من به ذات حقیقی‌ام (یعنی ذات معشوق) آراسته گشت.

«گفته‌اند محو کند از دل عارفان، ذکر غیر و اثبات کند بر زبان مریدان، ذکر خویش و محو همگنان را بود و لیکن اثبات، آن را بود که سزای آن بود. هر کسی او را حق، محو کرد از شاهد نفس او، اثبات کرد او را به حق خویش و هرکه را محو کرد از اثبات او بدو، او را در میان اغیار اَوکند و اندر وادی‌های تفرقه، وی را بازداشت.» (قشیری، ۱۳۸۸ : ۱۸۰-۱۷۹)

آن یکی آمـــد در یاری بـــزد گفت یارش، کیستی؟ ای معتمـــد
گفت من ،گفتش برو هنگام نیســت بر چنین خوانی مقـام خـام نیســت
خام را جـــز آتش هجر و فراق کی پـــزد، کی وارهـــاند از نفاق
رفت آن مسکین و سالی در سفـــر در فراق دو ست سوزیـــد از شرر
پخته شد آن سوخته پس بازگشـــت بازگـــرد خانه همبـــــاز گشت
حلقـــه زد بر در به صد ترس و ادب بنجهـــــــد بی ادب لفظی زلب
بانگ زد یارش که بر در کیسـت آن گفت بر در هم تویی ای دلســتان
گفت اکنـــون چو منی ای من درآ نیســت گنجایی دومن را در ســرا

(مولوی، ۱۳۶۹ : ۳۰۶۴/۱-۳۰۵۷)

«در خانهٔ وجود و سرای هستی نیز دوگانگی نیست، بلکه یک وجود واحد، ساری و جاری است و کثرات، وجود حقیقی ندارند، بلکه باید ساقط شوند که توحید به معنی «اسقاط اضافات» است.»(زمانی، ۱۳۸۲: ۱/ ۸۹۲-۸۹۱)

ابن‌فارض معتقد است که شهود، انسان را به مقام جمع می‌رساند :

أروحُ بفَقْدٍ ، بالشّهـــــودِ مؤلِّفی، و أغْدو بوَجْدٍ ، بالوجودِ مِشـَّتّی
یُفرّقُنی لُبّی ، التِزاماً بمَحضَـــــری، و یَجمعُنی سـَلْبی، اصـْطلاماً بغیبتی
أخال حضـــیضـــی الصـّحو و الســـکر ألیها ، و مَحوی مُنتَهی قابِ ســَدرتی
معرجی (ابن‌فارض ،۱۹۷۱ :۴۳)

ترجمه: گاه با فقدی بودم که به واسطهٔ شهود، گردآورندهٔ من بود و گاه با وجدی که به خاطر وجود، پراکنده‌کننده‌ام بود./ گاهی عقل من، به سبب التزام حضور خودم، مرا در تفرقه می‌انداخت و گاهی سلب من که به طریق اصطلام بود، به واسطهٔ غیبت من، مرا جمع می‌کرد./ صحو را فرومایگی خود می‌پنداشتم و «سکر» را عروج دهندهٔ خویش به سوی معشوق و محو را منتهای مقدار کمالم.

ابن‌فارض در این مقام، از صحو و سکر گذر کرد و در این مشهد که سالک واصل، بساط هستی مجازی را که وجود کثرات و تعیّنات است، طی کرد، دید که هرچه هست، اوست و غیر آن حقیقت، موجودی نیست و کثرات و تعیّنات اعتبارات هستی مطلق‌اند که به‌حسب اختلاف نسب، عارض آن حقیقت شده اند؛ «یکی شد جمع و افراد»، یعنی اگر می‌گویی که به اعتبار اسما همه است، راست است و اگر می‌گویی که شیء واحد است هم راست است و هر دو یکی است و تکثّر اعتبارات و صفات، موجب تکثّر ذات نمی‌شود.»(لاهیجی،۱۳۸۷: ۲۰۲)

حضرت مولانا در این داستان هم به وحدت شاهد و مشهود، اشاره دارد که عاشق، دیگر جز معشوق چیز دیگری نمی‌بیند:

گفت معشـــوقی به عاشـــق ز امتحان در صـــبوحی کـای فلان ابن فلان
مر مرا تو دوســـــت‌تر داری عجـب یا که خود را راســـت گو یا ذالکرب
گفت من در تو چنان فانی شـــدم که پرم از تو ز ســـــــــر زان تا قدم
بر من از هســـتی من جز نام نیســـت در وجودم جز تو ای خوشکام نیست
(مولوی، ۱۳۶۹: ۲۰۲۳/۵-۲۰۲۰)

مولانا و ابن‌فارض، هر دو براین عقیده‌اند که در حالتی که انسان به وحدت شهود می‌رسد، غیر از خدا هیچ نمی‌بیند.

٦- وحدت و تجلّی

تجلّی در تصوف، از عشق الهی سرچشمه می‌گیرد: عرفا بر طبق حدیث: «کُنتُ کَنزاً مَخفِیا فَأحَبَبت أن أُعَرف فَخَلقتُ الخَلق لِکی أُعرَف (گنجی پنهان بودم که می‌خواستم شناخته شوم؛ مخلوقات را آفریدم تا همه به وجودم پی ببرند) (فروزانفر،۱۳۶۱: ۲۹)، معتقدند که خداوند، موجودات را ب‌واسطهٔ حبّ ذات آفرید؛ در واقع، خداوند در تجلّی موجودات، خود را شناخت و بر خود عشق ورزید. «بخش اخیر حدیث را با وفاداری به اندیشهٔ ابن‌عربی می‌توان چنین گفت: تا در وجود مخلوقات، شناسای وجود خود باشم.»(شایگان، ۱۳۷۱: ۳۸۶-۳۸۵) بنابراین، نتیجهٔ این حب، تجلّی اسما و صفات الهی است و همهٔ موجودات، تجلّی یک وجود واحد است.

در فصوص هم آمده: «صورت برای اینکه نمودار گردد، محتاج آیینه است. آیینه هم برای آنکه نقشی نشان دهد، محتاج تجلّی صاحب نقش است و این، نخستین مرحله است که حق در مقام تجلّی برمی‌آید و جامهٔ تعیّن بر خود می‌پوشد.» (ابن‌عربی، ۱۳۸۵: ۱۷۰)

ابن‌فارض معشوق حقیقی را در چهرهٔ مظاهر می‌بیند:

کَعـــــروسٍ جُلِیـــــَتْ فی حِبَرٍ، صَنْعِ «صنعـــاءَ» و دیباج خُـــوَی

(ابن‌فارض، ۱۹۷۱م: ۲۰۸)

ترجمه: او به‌سان عروسی است که در برد یمانی و حریر ترکی، خودنمایی می‌کند.

«سلطان عشق، خواست که خیمه به صحرا زند، در خزاین بگشود، گنج بر عالم پاشید.» (عراقی، ۱۳۸۲: ۲۷)

مولانا، موجودات را تجلّی ذات یگانهٔ خداوند می‌داند:

ما عدم‌هاییم و هستی‌های ما تو وجود مطلقی فانی‌نما

(مولوی، ۱۳۶۹: ۶۰۲/۱)

«ما از این جهت که وجود حقیقی نداریم، عدم به‌شمارمی‌آییم. حتّی هستی ما نیز عدم محسوب می‌شود. ابن‌عربی در فصوص‌الحکم، فص یعقوبی، گوید: و لیس وجود الا وجود الحق؛ وجودی نیست جز وجود حق. بدین ترتیب، حضرت حق، وجود مطلق است از حیث شمول و بدون اعتبار تعیّن و تقیّدی و خلق، همان حق است در مرتبهٔ ظهور و کثرت؛ زیرا

همهٔ ممکنات، مراتبی از ظهورات حق تعالی هستند و او در عین تجلّیات متعدد، واحد است به وحدت حقیقی و این کثرات موهوم، در شهود عارف واصل، محو گردد و جز ذات حق که عین وحدت است، چیزی نمی‌ماند.» (زمانی، ۱۳۸۲: ۱/ ۲۲۳)

ابن‌فارض، بر این باور است که معشوق حقیقی، در مظاهر جلوه کرده‌است:

و ما ذاکَ إلا أن بدَت بمَظاهِـــرٍ فظَنُّوا سِـــواها، و هی فیها تَجَلَّتِ

(ابن‌فارض، ۱۹۷۱: ۴۴)

ترجمه: و آن نبود مگر اینکه معشوق حقیقی، در مظاهری هویدا شد و آنان گمان بردند که این مظاهر غیر او هستند، در حالی که او بود که در مظاهر جلوه می‌کرد.

مولانا معتقد است که همهٔ موجودات، تجلّی خدا هستند:

خلق را چون آب دان صـاف وزلال اندر آن تابان ، صـفات ذوالجلال

علمشان و عدلشان و لطفشـان چون سـتارهٔ چرخ در آب روان

پادشـاهان مظهر شـاهی حـق فـاضـلان مـرآت آگـاهـی حـق

(مولوی، ۱۳۶۹: ۳۱۷۴/۶-۳۱۷۲)

همهٔ موجودات تجلّیات خداوند هستند؛ همانند آب صافی که در آن نوری بتابد، صفات خداوند در وجود انسان و موجودات متجلّی می‌شود؛ منظور اینکه جهان هستی، تجلّی اسماء و صفات الهی است. در بیت بعد، مولانا می‌گوید که صفات آفریده‌ها، تجلّی صفات حق است؛ به عنوان مثال، پادشاهان، مظهر پادشاهی خداوند و عالمان، آینه علم الهی هستند.

ابن‌فارض زیبایی هر مرد و زن را ناشی از جمال الهی می‌داند:

فَکُلُّ مَلیـــحٍ ،حُسنُهُ ، من جَمالهـــا مُعارٌ لَهُ، بل حُسـنُ کـلّ مَلیحـــهٔ

(ابن‌فارض،۱۹۷۱م: ۴۴)

ترجمه: حسن هر مرد و زن صاحب ملاحت، از جمال معشوق حقیقی است که به ایشان عاریه داده‌شده‌است.

«چه هر مردی صاحب ملاحت و زیبایی که در عالم است، خوبی و زیبایی او عاریت داده شده‌است آن مرد خوب را از حضرت معشوق من و حُسن هر زنی خوب و زیبا نیز عاریت است از حسن حضرت معشوق من؛ چه همچنان که در اصل وجود که حُسن و ملاحت،

صفت و اثر اوست، حضرت معشوق اصل است و وجود مضاف به هر خوبی، فرع و عاریت از او.» (فرغانی، ۱۳۷۹: ۳۷۸)

آستان و صـــدر ، در معنی کجـــاست؟ ما ومن کو آن طرف کآن یار ماســت؟
ای رهیده جان تو از مـــــــــا و من! ای لطیفـــــهٔ روح انـدر مرد و زن
مرد وزن چون یک شود ، آن یک توی چون که یک‌ها محو شـد ، آنک توی
این من و ما ، بهر آن بر ســـــــــاختی تـا تو بـا خود نرد خـدمـت بـاختی
تا من و توها همه یک جان شـــــــوند عاقبت مسـتغـــرق جانان شـــــوند

(مولوی، ۱۳۶۹: ۱۷۸۹/۱-۱۷۸۵)

ای وجودی که از من و ما دور هستی و ای وجودی که وجود حقیقی هر مرد و زن هستی، اگر حجاب‌ها محو شود، تو حقیقت هر مرد و زن هستی. «کلیهٔ حوادث طبیعی و عوارض صورت‌های متعیّنی از وجود واقعی است و چون پرده از تعیّن آنها برگرفته شود، همه با هم می‌آمیزند و یکتا می‌شوند و به هستی واقعی می‌پیوندند؛ به این دلیل، خداوند، ذات خویش را در وحدت جان‌های عشّاق مکشوف می‌سازد.» (نیکلسون، ۱۳۶۶: ۱۰۹-۱۰۸) در واقع، هر دو عارف معتقدند که مظاهر و تعیّنات، برای این آفریده شده‌اند تا خدا جمال خود را که گنجی مخفی است، ببیند و برخود عشق ورزد و هر دو در پس کثرت‌ها، وجود یگانه‌ای را می‌بینند که حسن او در موجودات متجلّی شده‌است.

۷- وحدت و ادیان

ابن‌عربی معتقد است که اساس همهٔ ادیان الهی، یکی است و آن، رسیدن به توحید است. «ماحصل این کلام، آن است که آنها هم که روی به قبلهٔ ما نمی‌آورند و در جهت دیگری می‌نگرند، روی در خدا دارند و خدا را می‌بینند.» (ابن‌عربی، ۱۳۸۵: ۴۷۹)

مولانا و ابن‌فارض نیز هر دو معتقدند که اگرچه ادیان از نظر ظاهر متفاوت به نظر می‌رسند، در اساس یکی هستند. بر طبق نظر آن دو، معنی، یکی است، هرچند از نظر عبارت متفاوت باشند. ابن‌فارض معتقد است که هیچ انحرافی در هیچ فرقه‌ای رخ نداده‌است:

و ما زاغتِ الأبصـــارُ من کلّ ملَّةٍ، و ما زاغتِ الأفکارُ من کلّ نِحلةٍ
و ما اختارَ مَن للشّمس عن غِرّةٍ، صبًا و إشـــراقُها مِن نورِ إسـْفارِ غُرّتی
(ابن‌فارض، ۱۹۷۱ :۸۱)

ترجمه: پس دیدگان هیچ ملّتی برنگشته‌است و اندیشهٔ فرقه‌ای هم به راه انحرافی نرفته‌است./ آن‌کس که از سر غفلت به خورشید مایل شد، در حقیقت، خورشید را برنگزیده است؛ زیرا تابناکی خورشید، از نور درخشش پیشانی من است.

منظور اینکه چون توجه کلیهٔ فرقه‌ها به حضرت الهیّت است، پس نظر جمله به یکبارگی از حق و توجه به اوست. اینکه فکرهای مردم در دعوی حقیقت هر رأیی و مذهبی و قبول آن و اقامت دلایل بر آن به‌کلی از حق روی نگردانیده‌است .

مولانا وحدت ادیان را در تمثیلی روشن می‌کند:

از نظر گه، گفتشـــان شـــد مختلف آن یکی دالش لقـب داد، این الف
در کف هرکس اگر شـــمعی بدی اختلاف از گفتشـــان بیرون شـــدی
(مولوی، ۱۳۶۹: ۱۲۶۸/۳-۱۲۶۷)

ابن‌فارض، همهٔ پیامبران را یک گروه واحد می‌داند:

و فی المَهدِ حِزبی الأنبیاء، و فی عنا صری لَوحیَ المحفوظ، و الفتحُ سورَتی
(ابن‌فارض،۱۹۷۱ : ۷۳)

ترجمه: در گهواره که (بودم)، پیغمبران گروه من بودند و در عالم عناصر، لوح من، لوح محفوظ بود و سورهٔ من، سورهٔ فتح.

مولانا نیز معتقد است که رنگ‌ها، مسبب اختلافات است:

چون که بی‌رنگی ، اسـیر رنگ شـد موســیی با موســیی در جنگ شـــد
(مولوی، ۱۳۶۹: ۲۴۶۷/۱)

بر طبق گفتهٔ مولانا و ابن‌فارض، باطن همهٔ دین‌ها، گواهی به حقانیت خداوند می‌دهد، هرچند از نظر لفظ و ظاهر، متفاوت به نظر رسند.

۸- نتیجه‌گیری

مولانا و ابن‌فارض، در بسیاری از ابیات خود، از رسیدن به «وحدت» سخن می‌گویند. درواقع، زیربنای سخنان مولانا و ابن‌فارض در «وحدت وجود» و رسیدن به مقام وحدت است. اگرچه سایر صوفیان و شاعران و عارفان در مورد «وحدت وجود» اشعار و سخنانی زیاد، ذکر کرده‌اند، هیچ‌کدام همانند این دو عارف بزرگ نتوانسته‌اند، حقیقت وجود را بیان کنند.

مولانا و ابن‌فارض هر دو معتقد به یک حقیقت واحد هستند و سایر موجودات را تجلّی آن یک وجود واحد می‌دانند. سرتاسر ابیات آنها، به عشق و فنا و شهودی اشاره دارد که انسان را سرانجام، به حقیقت وجود خود، یعنی خدا، می‌رساند.

عشق در مثنوی و تائیه، اگر مجازی و زین سوی هم باشد، بدان سر رهبر است و به وحدت می‌انجامد. در واقع، عشق از نظر آن دو، مرکبی است که انسان را از خودخواهی می‌رهاند و تا دیار معشوق می‌رساند، تا جایی که دیگر فرقی بین عاشق ومعشوق نخواهدبود. فنا در مثنوی و تائیه، انسان را از خود می‌گیرد، او را به مقام «اناالحق» حلاج می‌رساند و از آن هم عبور می‌دهد تا به فنای فی الله برسد و جز ذات لم یزلی، باقی نمی‌گذارد. آن دو معتقدند که عارف، به مقامی می‌رسد که حق تعالی را شهود می‌کند و در این مرحله، دیگر شاهدی باقی نمی‌ماند و به وحدتی دست می‌یابند که شاهد و مشهود، در آن یکی می‌شود.

مولانا و ابن‌فارض، در پس تجلّی خداوند در موجودات، وجود یگانه‌ای را مشاهده می‌کنند که همهٔ موجودات از آن واحد، نشئت گرفته‌اند. طبق نظر آنها، اساس همهٔ دین‌ها یکی است و فقط از نظر ظاهر، متفاوت به نظر می‌رسند و هر دو به وحدت ادیان اعتقاد دارند.

مولانا، ضمن استفاده از تمثیلات و داستان‌ها، عقیدهٔ خود را در مورد «وحدت وجود» بیان می‌کند و ابن‌فارض، ضمن بیان حالات عرفانی، عقاید خود را در این زمینه ارائه می‌دهد. آن دو معتقدند که از طریق عشق به الله، فنای فی الله، وحدت شاهد و مشهود و دیدن حقیقت که در پس کثرت‌ها، می توان به مقام وحدت رسید و حقیقت وجود را دریافت کرد و در مجموع، آرای این دو، شبیه به نظرات ابن‌عربی است .

فهرست منابع

۱- ابن‌عربی، محیی الدین. (۱۳۸۳). **الاسراء الی مقام الاسری** (ما ز بالاییم و بالا می‌رویم). ترجمهٔ قاسم انصاری. چاپ سوم. تهران: طهوری.

۲-_____. (بی تا). **فتوحات المکیه**. بیروت: دار صادر.

۳-_____. (۱۳۸۱). **فتوحات المکیه** ترجمه ، تعلیق و مقدمه از محمّد خواجوی. تهران : مولی .

۴-_____. (۱۳۸۵)، **فصوص الحکم** تصحیح و توضیح محمّدعلی موحد و صمد موحد. تهران: کارنامه.

۵- ابن‌الفارض، عمر. (۱۹۷۱). **دیوان ابن‌فارض**. تصحیح مهدی محمّد ناصرالدین. الطبعه الثالثه. بیروت: دارالکتب العلمیه.

۶- استعلامی، محمّد. (۱۳۶۹). **بررسی و تصحیح متن و توضیحات مثنوی**. چاپ دوم. تهران: زوار.

۷- ترکه اصفهانی، صائن‌الدین علی بن محمّد. (۱۳۸۴)، **نظم الدّر**. تصحیح و تحقیق اکرم جودی نعمتی. تهران: میراث مکتوب.

۸- چیتیک، ویلیام. (۱۳۸۹). **راه عرفانی عشق**: تعالیم معنـوی مولانا. ترجمهٔ شهاب‌الـدین عبّاسی چاپ پنجم.. تهران: پیکان.

۹- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۷). **پله‌پله تا ملاقات خدا**. چاپ بیست‌وهفتم. تهران: علمی.

۱۰- _____(۱۳۶۶)، **دنبالهٔ جستجو در تصوف ایران**. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

۱۱-_____. (۱۳۷۹)، **سرّ نی**. چاپ هشتم. تهران: علمی.

زمانی، کریم (۱۳۸۲)، **شرح جامع مثنوی معنوی**. چاپ دوازدهم . تهران: اطلاعات.

۱۲-_____ (۱۳۸۲). **میناگر عشق**. تهران: نشر نی.

۱۳- شایگان، داریوش. (۱۳۷۱). **آفاق تفکر معنوی در اسلام**. ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: آگاه.

۱۴- شیمل، آن‌ماری. (۱۳۶۷). **شکوه شمس**. با مقدمهٔ سیدجلال‌الدین آشتیانی. تهران: علمی‌وفرهنگی.

۱۵- ضیاءنور، فضل‌الله. (۱۳۶۹). **وحدت وجود**. سیرتاریخی و تطّور وحدت وجود و بررسی و تحلیل آن در آثار ابن‌عربی و مولانا. با مقدمهٔ محمّد باقر کتابی. تهران: زوار.

۱۶- عراقی، شیخ فخرالدین ابراهیم همدانی. (۱۳۷۶). **دیوان عراقی**. تنظیم جهانگیر منصور. چاپ سوم. تهران: نگاه.

۱۷- عزّالدین محمود کاشانی. (۱۳۸۹). **کشف الوجوه الغرّ لمعانی نظم الدّر**. تصحیح و تحقیق محمّد بهجت. قم: آیت اشراق.

۱۸- فرغانی، سعید. (۱۳۷۹). **مشارق‌الدراری**. با مقدمه و تعلیقات سیدجلال‌الدین آشتیانی. چاپ دوم. قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم.

۱۹- فروزانفر، بدیع الزمان. (۱۳۷۷). **شرح مثنوی شریف**. چاپ هشتم. تهران: زوار.

۲۰-_____. (۱۳۶۱). **احادیث مثنوی**. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.

۲۱- قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن. (۱۳۸۸). **رسالهٔ قشیریه**. ترجمهٔ ابوعلی حسن بن احمد عثمانی. تصحیحات و استدراکات بدیع الزمان فروزانفر. چاپ دوم. تهران:زوار.

۲۲- کاکایی، قاسم. (۱۳۹۱). **وحدت وجود به روایت ابن‌عربی و مایستر اکهارت**. چاپ پنجم. تهران: هرمس.

۲۳- کیایی‌نژاد، زین الدین. (۱۳۶۶). **سیرعرفان دراسلام**. تهران: اشراقی.

۲۴- کلینی رازی، ابوجعفرمحمّدبن‌یعقوب(ثقه‌الاسلام). (۱۴۰۵). **اصول کافی**. ترجمه و شرح از جواد مصطفوی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اهل بیت علیهم السلام.

۲۵-گولپینارلی، عبدالباقی. (۱۳۷۴). **نثر و شرح مثنوی شریف**. ترجمهٔ توفیق سبحانی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۲۶- لاهیجی، شمس‌الدین محمّد. (۱۳۸۷). **مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز**. با مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا برزگر خالقی و عفّت کرباسی. چاپ هفتم. تهران: خاشع.

۲۷- مولوی، جلال‌الدین محمّد. (۱۳۶۹). **مثنوی معنوی**. تصحیح رینولد الین نیکلسون. چاپ سوم. تهران: سپهر.

۲۸-_____. (۱۳۸۹)، **فیه ما فیه.** با تصحیحات و حواشی بدیع الزّمان فروزانفر. تهران: بهزاد.

۲۹- نسفی، عزیزالدین. (۱۳۷۹). **الانسان الکامل**. تصحیح و مقدمهٔ ماریژان موله. چاپ چهارم.تهران: طهوری.

۳۰- نیکلسون، رینولد.الّین. (۱۳۶۶). **مقدمهٔ رومی و تفسیر مثنوی معنوی**. ترجمه و تحقیق اوانس اوانسیان. چاپ دوم. تهران: نی.

۳۱- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۶۹). **مولوی‌نامه**. چاپ هفتم. تهران: هما.

۳۲- یثربی، سیّد یحیی. (۱۳۷۷)، **فلسفهٔ عرفان**. چاپ چهارم. قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیهٔ قم.

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهید باهنـــر کرمـــــان
سال ۱۰ ، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

بررسی تطبیقی رمان حاجی بابای اصفهانی و یکی بود یکی نبود با تکیه برشرق‌شناسی ادوارد سعید

(علمی- پژوهشی) **فاطمه کاسی*[۱]**
محمّدصادق بصیری[۲]
فاطمه رنجبر[۳]

چکیده

مقالهٔ حاضر به بررسی تطبیقی رمان «حاجی بابای اصفهانی» و مجموعهٔ «یکی بود یکی نبود» با تکیه بر دیدگاه‌های ادوارد سعید می‌پردازد. رمان «حاجی بابای اصفهانی» و مجموعهٔ «یکی بود یکی نبود» با تأسی از گفتمان‌های یک‌سویه و مرکزمدارانهٔ شرق‌شناسی، توصیفی به ظاهر واقعی از پدیده‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی ارائه می‌دهند و با نادیده‌گرفتن نقاط مثبت زندگی ایرانیان و با بی‌توجهی به شأن و تمدن تاریخی ایرانیان، در توصیفات بدبینانهٔ خود از شخصیت‌های ایرانی، تصاویر باورپذیری از خلق‌وخوی مردم ایرانی و شرقی ارائه می‌دهند. در واقع این دو اثر از نظر شگردهای روایت، دیدگاه‌های خاصی از واقعیت را به نمایش می‌گذارندکه از لحاظ محتوا، ذهنیت و بافت، گرایش شدیدی به گفتمان‌های منفی‌انگارانه و کل‌نگرانهٔ شرق‌شناسی دارد. نقد سیاست، فرهنگ، اجتماع و به طور مشخص اخلاق ایرانی، مهم‌ترین مضامینی است که در محتوای این دو کتاب جلوه‌گر شده‌است. سبک و تفکر محوری در هر دو کتاب، به یک نحو است و روش‌ها و نمودهایی که برای تحقیر شرقی ها به طور عام و ایرانی‌ها به طور خاص استفاده شده، با نظام‌بندی خاصی که متأثر از روایت‌های شرق‌شناسانه است، ارائه شده‌است.

واژه‌های کلیدی: ادبیّات تطبیقی، شرق‌شناسی، یکی بود یکی نبود، حاجی بابای اصفهانی.

---

[۱]- استادیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه پیام نور: fateme.casi@gmail.com
[۲]- استاد بخش زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان: Ms.basiri@gmail.com
[۳]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه سمنان:R.fadah@yahoo>com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۲/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۱۲

۱- مقدمه

ادبیّات تطبیقی، آن‌طورکه از اسمش برمی‌آید، نحوهٔ مقایسه و تطبیق ادبیّات و زبان‌ها را ارائه می‌دهد و پیوند ادبی را با دیگر ادب روشن می‌کند و شیوهٔ تأثیر و تأثر ادبیّات و زبان‌های مختلف را بیان می‌دارد.

«روش‌های تطبیقی، جزء طبیعی فرآیند تحلیل و ارزیابی در نقد ادبی به‌شمارمی‌آیند. ادبیّات تطبیقی، به شکلی نظام‌مند، یک اثر را با قرار دادن آن در بافت روشنگر محصولات یک یا چند فرهنگ زبانی دیگر یا با مطالعهٔ چگونگی تحقق یا انتقال یک موضوع یا درون‌مایه‌ای فراگیر در ادبیّات و سایر زبان‌ها، غنا می‌بخشد.» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۲۰)

در واقع، «عده‌ای معتقدند هرگاه یک اثر ادبی در کنار اثری دیگر قرار گیرد و هریک از آنها در مقام شیوه‌ای برای سخن‌گفتن دربارهٔ دیگری عمل کنند، معنایی ژرف‌تر را به نمایش می‌گذارند.» (همان: ۲۱) «ادوارد سعید که از او به‌عنوان پدیده‌ای در جهان اندیشه یا آگاهی انتقاد معاصر، یاد کرده‌اند، دانش‌آموختهٔ رشتهٔ ادبیّات تطبیقی است.» (زینی‌وند، ۱۳۹۳: ۴۷) دیدگاه‌های نقدی این نویسنده که یکی از نظریه‌پردازان حوزهٔ پسااستعماری است، درمورد ادبیّات تطبیقی به‌واسطهٔ رویکردهای فرهنگی- سیاسی آن شناخته شده‌است.

«این نظریه‌پرداز ادبی، اعتقاد دارد ادبیّات تطبیقی در نظر و عمل، با امپراطوری غربی و امپریالیسم فرهنگی آن در پیوند است و پیدایش مکتب‌های گوناگون غربی در این حوزه، بیشتر حاصل رقابت وکشمکش فرهنگی - سیاسی غرب برای گسترش و چیرگی نظام سلطه بر جغرافیای فرهنگی جهان است. وی اگرچه ماهیت و دستاوردهای مثبت ادبیّات تطبیقی را می‌ستاید، نسبت به رویکرد اروپامحوری و امپریالیستی آن به دیدهٔ تردید و انتقاد می‌نگرد. وی بر این عقیده است که ادبیّات تطبیقی در این رویکرد، پدیده‌ای بینافرهنگی و دانش مورد نیاز برای توجیه قدرت امپریالیسم و حفظ جایگاه امپراتوری آن و نیز ابزاری برای گسترش نظام سلطه بر ملّت‌های مشرق‌زمین است.» (همان: ۴۸)

شرق‌شناسی، یکی از مهم‌ترین منظومه‌های معرفتی مورد علاقهٔ سعید بود. او در این زمینه، رهاوردهای مهمی در نظریه‌های اجتماعی، ادبی، فرهنگی و سیاسی به ارمغان آورد. وی به نحو نظام‌مندی گفتمان شرق‌شناسی را از جنبهٔ ادبی مورد تحلیل قرارداده‌است که غربی‌ها به

ظاهر به منظور شناخت شرق پدیدآورده‌اند، بدین‌سان که بازنمودهای شرقی، یعنی ساکن‌بودن، احساسی‌بودن و غیرعقلانی‌بودن، به‌صورت جنبه‌ای ذاتی درخصوص شرقیان درآمده‌است. در واقع، همین شرق‌شناسی، به‌عنوان ابزار سلطه بر شرق عمل می‌کند. سعید همواره اذعان می‌داشت که «شرق‌شناسی، نوعی سبک غربی در رابطه با ایجاد سلطه، تجدید ساختار، داشتن آمریت و اقتدار بر مشرق‌زمین است.» (سعید، ۱۳۹۰: ۱۶)

انسان شرقی در متون شرق‌شناسانه، «همواره با معادل اروپایی خود، متقارن و در عین حال نسبت به آن معادل اروپایی، کاملاً دون‌پایه است.» (همان: ۱۱۷) به‌طور کلی از نظر سعید، «شرق‌شناسی اساساً یک نظریهٔ سیاسی است که به مشرق‌زمین، تحمیل شده‌است و یک‌یک اروپاییان در رابطه با آنچه می‌توانستند درباره مشرق زمین بگویند و یا بنویسند، نژادپرست و امپریالیست بودند و تقریباً همگی قومیت خود را در مرکز بشریت قرار می‌دادند.» (همان: ۲۹۹) هدف اصلی نگارندگان در این مقاله، بررسی تطبیقی مفاهیم شرق‌شناسانه، براساس نظریات «ادوارد سعید»، در رمان «حاجی بابای اصفهانی» نوشتهٔ «جیمز جاستنین موریه» و برخی از داستان‌های مجموعهٔ «یکی بود یکی نبود»، نوشتهٔ «محمّدعلی جمال‌زاده»، براساس گفتمان‌های شرق‌شناساته است.

جیمز موریه، مأمور سیاسی دولت انگلستان در دوران سلطنت فتحعلی شاه و نویسندهٔ رمان «حاجی بابای اصفهانی» است. او در این رمان، با استفاده از زبان نیش‌دار، طنزآلود وکنایات، شیوهٔ زندگی ایرانیان را توصیف و بازنمایی کرده‌است. متن کتاب «حاجی بابای اصفهانی»، به‌عنوان یک متن انتقادآمیز از استبداد و خرافه‌پرستی و تحجر...، مورد استقبال بخشی از جامعهٔ روشنفکر ایرانی واقع شد و نویسندگان مهمی دربارهٔ آن اظهارنظرکرده و در بعضی موارد، دنباله‌رو همان سبک نوشتاری جیمز موریه بوده‌اند. مجموعهٔ داستانی «یکی بود یکی نبود»، از نظر فرم پرداخت و الگوهای بیانی متن، محتوا، بافت موضوعی و توصیفات مبالغه آمیز از تبعیض و ناامیدی‌های اجتماعی، تأثیرات فراوانی از رمان حاجی‌بابا پذیرفته‌است. نگارندگان در این پژوهش برآن‌اندتا با محوریت قراردادن متن رمان «حاجی‌بابای اصفهانی»

با تکیه بر «شرق‌شناسی ادوارد سعید»، به بررسی تطبیقی این دو اثر برجستهٔ ادبیّات فارسی، از لحاظ تأثیرپذیری از گفتمان‌های مرکزگرایانهٔ شرق‌شناسی بپردازند.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

متن کتاب «حاجی بابا» و «یکی بود یکی نبود»، به‌عنوان یک متن انتقادآمیز توسط محققان در دو، سه دههٔ اخیر مورد توجه بوده و موضوع پژوهش‌های متعددی قرار گرفته‌است. از نمونهٔ این پژوهش‌ها، می‌توان به این موارد اشاره کرد: «ایران و ایرانیان در آثار جیمز موریه»، (۱۳۹۰)، پایان‌نامهٔ دانشجویی دورهٔ کارشناسی ارشد، علی رضایی، دانشگاه یزد. «رمان ماجراهای حاجی بابای اصفهانی و شرق‌شناسی پسااستعماری» (۱۳۸۹)، مقالهٔ پژوهشی، فرید قائمی و فاطمه اسمعیلی، مطالعات ادبیّات تطبیقی، سال چهارم، شمارهٔ ۱۳ و ... لازم به ذکر است که در زمینهٔ پژوهشی حاضر، تاکنون تحقیقی صورت نگرفته‌است.

۲- رمان حاجی بابای اصفهانی

این رمان، شرح احوالات دلاک‌زاده‌ای از اهالی اصفهان است که در جوانی به خدمت یک تاجر ترک درمی‌آید و پس از ماجراهایی طولانی، به دربار قاجار راه می‌یابد. این شخصیت، در ورای زندگی پرحادثهٔ خود، توصیفی به ظاهر واقعی از پدیده‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی ایرانیان ارائه می‌دهد.

۳- یکی بود یکی نبود

این کتاب، شامل شش داستان کوتاه به این شرح است: «فارسی شکر است»: راوی در این داستان پس از پنج سال زندگی در خارج، به ایران باز می‌گردد و به بندر انزلی می‌رسد و دو مأمور حکومتی به سروقت او می‌آیند و او را به زندان می‌برند. او در زندان، با افراد مختلفی از طبقات گوناگون جامعه آشنا می‌شود. «رجل سیاسی»: داستان مرد پنبه‌زنی است که به اصرار زنش وارد سیاست می‌شود. وی در می‌یابد که ورود به دنیای سیاست کار بسیار ساده ای است و نیازمند تبحر و سواد و بینش سیاسی نیست. «دوستی خاله خرسه»: دربارهٔ شخصیتی است که تصمیم می‌گیرد که در بحبوحهٔ جنگ بین‌الملل اول، نزد مادرش به کرمانشاه برود. در راه به دشمن روسی خود کمک می‌کند و در این راه کشته می‌شود. «درد دل ملا قربانعلی»: ملا قربانعلی، واعظی است که بر حسب تصادف، به حرفهٔ مداحی در می‌آید. «بیله‌دیگ بیله

چغندر»: دلاکی که به عنوان مستشار به ایران می‌آید و در مشاهداتش، ایرانیان را عقب‌مانده، دروغ‌گو و غیرقابل‌اعتماد می‌داند. «ویلان‌الدوله»: داستان مرد بی‌جا و مکانی است که زندگی‌اش در بیهودگی می‌گذرد و در نهایت، خودکشی می‌کند.

٤- نگاه شرق‌شناسانه به فرهنگ و ملیّت ایرانی در کتاب «حاجی‌بابای اصفهانی» و «یکی بود یکی نبود»

با توجه به زمینه‌های مشترک دو کتاب مذکور و از لابه‌لای توصیف‌های موجود در این دو کتاب، می‌توان پیش‌انگاره‌های گفتمان‌های شرق‌شناسی را به طور بسیار واضح بیرون کشید. انتقاد و برجسته جلوه دادن آداب و رسوم و پرداختن به جنبه‌های فرهنگی و اجتماعی ایرانیان با دیدی بسیار منفی و شدیداً مبالغه‌آمیز در این دو اثر، مؤید این گفته است. در واقع با توجه به توصیف‌های موجود در کتاب‌های شرق‌شناسانه و با اتکا به نظریات ادوارد سعید، می‌توان رگه‌هایی از نگاه‌ها و پیش‌فرض‌های گفتمان‌های شرق‌شناسانه و دامنهٔ وسیعی از بازنمایی های چندگانهٔ شرق‌شناسان در باب تصویرسازی از ملیت شرقی - ایرانی و خصائص شرقیان از قبیل: خلقیات، آداب و رسوم، رفتارهای اجتماعی، نوع حکومت‌گری و ...که به طور کلی نشانگر اثرهای گفتمان‌های شرق‌شناسی است، را در این آثار مشاهده کرد. شخصیت‌های داستان سرگذشت حاجی بابای اصفهانی، شخصیت‌های پیکارسک هستند، چیزی که در مجموعهٔ «یکی بود یکی نبود» نیز شاهد آن هستیم. شخصیت‌هایی دروغ‌گو، حقه‌باز، ریاکار و شارلاتان، که در اضمحلال جامعه می‌توانند نقش مؤثری را ایفا کنند. در واقع نگاه‌ها و پیش‌داوری‌های عنوان شده در دو اثر را با تکیه بر دیدگاه‌های شرق‌شناسانهٔ ادوارد سعید، می‌توان در قالب چندگروه بخش‌بندی نمود: بازنمایی‌های منفی، کلی‌ساز، سنجش با خود و غرب‌محوری، توهین و تحقیر الگوی شرقی، سکون و ایستاانگاری، ناامنی و استبداد شرقی.

٥- بررسی انواع اندیشه‌ها و زمینه‌های مشترک شرق‌شناسانه در دو کتاب

٥-١- کلی سازی

سیاست کلی‌گویی، منحرف‌ساختن ذهن مخاطب از موضوع اصلی و همچنین، روشی مفید برای فرار و طفره‌رفتن از دادن پاسخ درست و واقعی است. در واقع، کلی‌گویی و کلی‌سازی یکی از خطاهای فلسفی است و تمایل زیادی به سفسطه‌پردازی دارد.

«در روش کلی‌گویی، فرد با دیدن چند مورد از یک پدیده، قانونی کلی می‌سازد و پدیده‌های متفاوت را در آن قانون جای می‌دهد. برخی از شرق‌شناسان، همهٔ ملّت‌های شرق را در یک قالب ریخته و همسان انگاشته‌اند تا آسان‌تر بتوانند دربارهٔ آنها داوری کنند. در واقع، کلی‌سازی، روشی میان‌بُر برای رسیدن به شناخت زودتر است که بیشتر وقت‌ها به اشتباه می‌انجامد. شماری از ایران‌شناسان و شرق‌شناسان نیز ویژگی‌های برخی اقوام ایرانی را به همهٔ ایرانیان تعمیم داده‌اند و در داوری‌هایشان از واژه‌هایی چون همه، هر، هیچ، تمام و هیچ‌کس استفاده کرده‌اند.» (زاکر، ۱۳۸۹: ۱۶۸)

ادوارد سعید در زمینهٔ تعمیم‌ها و کلی‌گویی‌های فرهنگی و نژادی چنین می‌گوید:

«هنگامی که یک شرق‌شناس در کشور مورد مطالعه‌اش سفر می‌کرد، آنچه در ذهن داشت، همواره عبارت بود از نکته‌های تجریدی و به دور از واقعیت ملموس در خصوص تمدن تحت مطالعهٔ او. به‌ندرت اتفاق می‌افتاد که شرق‌شناسان به چیزی علاقه‌مند باشند، مگر به اثبات‌رساندن حقایق کهنه و خاک‌خورده. راه به‌اثبات‌رساندن این حقایق با واقعیات آن بود که آنها را با جرح و تعدیل بر مردم بومی تطبیق و تعمیم دهند. این کلی‌گویی‌ها و تعمیم‌ها، لاجرم ذهن انسان را آشفته می‌سازد.» (سعید، ۱۳۹۰: ۸۸ و ۱۵۰)

در رمان «حاجی بابای اصفهانی»، شاهد کلی‌گویی‌های متعددی دربارهٔ ملیت ایرانی هستیم. موریه با دیدن یک یا چند رفتار از عدّه‌ای ایرانی، قانونی کلی برای آنها صادر کرده است. در واقع، او هیچ‌یک از رفتارهای شخصیت‌های ایرانی را تأیید نکرده و کنش‌ها و واکنش‌های عده‌ای را به عادات و آیین همهٔ ایرانیان تعمیم داده است. او «از ایرانیان تصویری به دست می‌دهد که تا مدّت‌ها، یکی از تصاویر مقبول و مقرون به حقیقت در ذهن بسیاری از اروپاییان بوده‌است.» (بوبانی، ۱۳۸۷: ۴۷)

از نظر او، ایرانیان، مردمانی هستند که پای‌بند به هیچ نوع اصولی نیستند و در قسمت‌هایی از داستان به این موضوع اشاره دارد: «دروغ، ناخوشی ملّی و عیب فطری ایرانیان است و قسم، شاهد بزرگ این معنی. مگر قسم‌های ایشان را نمی‌بینید؟ سخن راست را چه حاجت به قسم؟» (موریه، ۱۳۹۱: ۱۲۶) او از زبان حکیم‌باشی، در باب حکیم فرنگی چنین می‌گوید: «من به او حالی خواهم کرد که ما ایرانی‌ها، چه جانوران نادرستی‌ایم!» (همان: ۱۰۶) او از زبان شخصیت

های داستان، به شیوه‌های مختلف، به اظهارنظر دربارهٔ ایرانیان و شرقیان می‌پردازد. در جایی از داستان، از زبان یکی از کنیزان حکیم‌باشی، به ایرانیان چنین می‌گوید: «شما ایرانی‌ها، مردمانی پست‌فطرت هستید، حتی از برده‌ها هم کمترید...» (همان: ۱۴۴) و در جایی دیگر می‌گوید: «ای یاران، به ایرانیان دل مبندید که وفا ندارند؛ سلاح آلت صلح ایشان، دروغ و خیانت است؛ به هیچ و پوچ آدمی را به دام می‌اندازندغ هرچه به عمارت ایشان کوشی، به خرابی تو می‌کوشند...» (همان: ۱۲۶)

موریه در این داستان به توصیف مردمانی پرداخته‌است که حتّی یک ویژگی مثبت اخلاقی هم ندارند. تصویر موریه از این شرق و شرقیِ رذل، درون چارچوب بزرگ‌تر از شرق ساختگی است که ذاتش با دروغ، خیانت، پلیدی و خرافه‌پرستی و ... عجین گشته‌است. این توصیفات می‌تواند به‌نوعی آشکارکنندهٔ اندیشه‌های برتری‌جویانه و خودمحورانهٔ پنهان و خودآگاه نویسنده باشد که در فرآیند «کلی‌گویی و نگاه‌های کاهش‌گرایانهٔ» گفتمان شرق‌شناسی تجسم می‌یابند.

به نظر می‌رسد، از آنجا که جمال‌زاده، از نخستین کسانی بوده‌است که کتاب «حاجی بابای اصفهانی» را تصحیح و ویرایش کرده‌است، در نوشتن داستان‌های کوتاه مجموعهٔ «یکی بود یکی نبود»، بسیاری از مفاهیم، مضامین و حتی جملات کتاب «حاجی بابای اصفهانی» را در آثار خود بازتاب داده‌است، به‌طوری که برخی از داستان‌های مجموعهٔ «یکی بود یکی نبود»، شباهت بی‌مانندی به داستان «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» دارد و حتّی نویسنده در این راه، به تکرار و تقویت بن‌مایه‌های شرق‌شناسانه پرداخته و با استفاده از شخصیت‌هایی که شباهت بسیاری به شخصیت‌های داستان حاجی بابا دارد، بسیاری از مفاهیم موردنظر موریه را در مجموعهٔ داستانِ خویش بازتولید کرده‌است؛ به عنوان مثال، شخصیت دلاکی که در داستان «بیله‌دیگ بیله‌چغندر» ذکر شده‌است، شباهت بی‌مانندی به شخصیت «حاجی بابای اصفهانی» دارد؛ شخصیت دلاکی که در ابتدای داستان نزد پدرش دلاکی می‌کرد و در طی داستان با مسافرت به شهرهای مختلف ایران، ارتقای شغلی پیدا می‌کند و ثروتمند می‌شود و اساساً این داستان از زبان شخصی نقل می‌شود که مدّتی در ایران دیپلمات بوده‌است و باز هم

این مسئله، یادآور شخصیت جیمز موریه است که او نیز در ایران دیپلمات بوده و از طرف دولت انگلستان پشتیبانی می‌شده‌است.

جمال‌زاده، از زبان دلاک در این داستان چنین می‌گوید: «من هجده ماه بیشتر در ایران نبودم؛ ولی همین‌قدر دستگیرم شد که سراسر ایران، مثل کارناوالی است که هرکس به هر لباس که بخواهد، می‌تواند در بیاید و کسی را بر او بحثی نیست.» (جمال‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۰۵) یا در جایی دیگر می‌گوید: «ایرانیان عموماً متوسط‌القامه هستند، زیاد حرف می‌زنند و کم کار می‌کنند.» (همان: ۱۱۰) جمال‌زاده همچنین در جایی از این داستان، عیناً جملات کتاب حاجی بابا را در مورد مردم ایران، از زبان دلاک انگلیسی نقل می‌کند:

«طولی نکشید که خودم را صاحب ثروتی دیدم و به یاد یک جمله از کتاب حاجی بابای اصفهانی مشهور که در ایران خوانده بودم افتادم که می‌گوید: ای یاران به ایرانیان دل مبندید که وفا ندارند صلاح جنگ و آلت صلح‌شان دروغ و خیانت است به هیچ و پوچ آدمی را به دام می‌اندازند. هرچه به عمارت ایشان کوشی به خرابی تو می‌کوشند.» (همان: ۷۸)

و در تصدیق حرف‌های فوق که دلاک آنها را در سفرنامه‌ای به نام خود نوشته است، می‌گوید: «دیدم یارو معقول چیزها نوشته، خیلی تفریح کردم!.» (همان: ۸۸)

نکتهٔ قابل توجه در این داستان، این است که جمال‌زاده با تقویت وتکرار کلیشه‌های شرق‌شناسانه و کلی‌گویی‌های داستان حاجی بابا در اثر داستانی خود، به نوعی به هجو اخلاق عمومی ایرانیان می‌پردازد و حتّی برگزیدن عنوان «بیله‌دیگ بیله‌چغندر» خود، مدلول این گفته است و این موارد، بیشتر از آنکه مربوط به تجربیات مستقیم او باشند، ناشی از انطباق دادن این اثر با رمان «حاجی بابای اصفهانی» است که مشخصه‌ها و ویژگی‌های آن را بازتولید کرده‌است.

«این نظر با دیدگاه برخی منتقدان که براین باورند، جمال‌زاده تصاویری از جهان پیرامونش را گلچین کرده و بدون هیچ دخل و تصرفی آنها را بیان کرده، منافات دارد.» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۲: ۱۱) او در داستان «ویلان‌الدوله»، نیز نظر صریح وکلیِ خود را دربارهٔ ایرانیان در ابتدای داستان عنوان می‌کند: «ویلان‌الدوله از آن گیاهان هرزی است که فقط در خاک ایران سبز می‌شود.» (جمال‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۱۹) ویلان الدوله در این داستان که فردی

بی‌هویت، آشفته و ناکارآمد است، معرف تیپ خاصی از طبقات اجتماعی ایران نیست، بلکه نمایانندهٔ تصویری از کل جامعهٔ ایرانی است که به زعم خودِ نویسنده، در همه جای ایران یافت می‌شود. او همچنین، داستان کوتاه «فارسی شکر است» را با این جمله آغاز می‌کند: «هیچ جای دنیا تر و خشک را مثل ایران با هم نمی‌سوزانند.» (همان: ۲۹) و بار دیگر کلی گویی نویسنده که در ابتدای داستان عنوان می‌شود تا پایان داستان ادامه می‌یابد و در همان جملهٔ آغازین، به‌طور هدفمندانه‌ای، خواننده را مجبور به قبول نظریات خود می‌کند و به‌طور مستقیم، نتیجه‌گیری از پیش تعیین‌شدهٔ خود را تا پایان داستان مطرح می‌سازد و در واقع، خواننده را تحت تأثیر زاویهٔ دید و افکار خود قرارمی‌دهد. این نتیجه‌گیری از پیش تعیین شده، اجازهٔ قضاوت آزادانه را از خواننده سلب می‌کند و در القای حالت بدبینی به خواننده، نقش کلیدی دارد.

۵-۲- سکون و ایستاانگاری (تقدیرگرایی، فقدان آینده‌نگری)

ایستاانگاری یا ثابت‌انگاری، یعنی نداشتن کوشش و انگیزه برای حرکت و پیشرفت در راستای ارتقای سطح زندگی و زیستی. این ویژگی ایستاانگاری و نداشتن انگیزهٔ کافی برای پیشرفت و رساندن سطح زیستی به درجهٔ متعالی، «به دلیل تفاوت جهان‌بینی و فرهنگ شرق و رکودی که در یک دورهٔ تاریخی گریبانگیر آن شده، ویژگی همیشگی شرق تلقی شده است و مردم شرقّ ملّتی ایستا و بی‌علاقه به حرکت و پیشرفت نشان داده‌شده‌اند.» (زاکر، ۱۳۸۹: ۱۷۱) در واقع، شرق‌شناسان از شرقی‌ها به‌عنوان قومی که هرگز تغییر نخواهندکرد، یاد می‌کنند.

> سعید تأکید می‌کندکه شرق‌شناسان بسیاری «مشرق زمینیان را ساده‌لوح، فاقد پشتکار و ابتکار عمل می‌خوانند. به گفتهٔ بسیاری از ایشان، مشرق‌زمینیان نه بر روی راه می‌توانند راه بروند و نه بر روی سنگ فرش. ذهن مغشوش آنها مانع از دریافت چیزی است که اروپایی هوشیار، بی‌درنگ در می‌یابد.» (سعید، ۱۳۹۰: ۶۹)

شرق‌شناسان با شیوه‌هایی که خود، آنها را به شرق و شرقیان نسبت می‌دهند، در تلاش‌اند که به نحوی، شرقیان را منفعل و بی‌روح نشان دهند، به‌طوری که قادر به انجام عملی مؤثر

نیستند. در واقع، «شرق‌شناسی به مردمان مشرق‌زمین به صورت موجودی می‌نگرد که وجودش در محورهای زمان و مکان، برای غرب، بی‌حرکت و بلاتغییر است.» (همان: ۱۶۹)

این نوع نگرش به شرقیان، تا جایی ادامه پیدا می‌کند که یک شرقی، نسبت به واقعیت های قومی، فرهنگی و تاریخی خود حالت پرسش‌گرانه‌ای می‌یابد و در نتیجه، مجموعهٔ این القائات، در شعور جمعی آنها تأثیر می‌گذارد و به‌تدریج به این باور می‌رسند که آنچه تاکنون دربارهٔ خود و قومیّت خود می‌اندیشیده‌اند، درست و قطعی نبوده‌است. در واقع، «ایستاانگاری» در گفتمان‌های شرق‌شناسی، نشان دهندهٔ نداشتن انگیزه و هدف برای حرکت و پیشرفت است. از نظر شرق‌شناسی که معتقد به ایستاانگاریِ شرقیان است:

> «مردم مشرق، افرادی سست، آسان‌گیر و تنبل می‌باشند و جز برای فراهم‌آوردن وسایل بسیار ضروری، تن به کار نمی‌دهند. مردم مشرق‌زمین اصولاً به اکتشافات نو و اختراعات جدید کاملاً بی‌اعتنا هستند و شوق و رغبتی به این امور ندارند. خیال می‌کنند بدانچه لازمهٔ یک زندگی راحت و پرآسایش است، دسترسی دارند و نباید عمر خود را بیهوده تلف کنند. ایرانیان، بیشتر به راحتی تن می‌دهند تا سختی‌هایی که مقدمهٔ ابتکار و اختراع‌اند.» (شاردن، ۱۳۷۲: ۸۵۶-۸۵۵)

جیمز موریه نیز با تکیه بر گفتمان‌های شرق‌شناسانه، در رمان «سرگذشت حاجی بابا»، با توصیفی که از روحیهٔ شرقی- ایرانی ارائه داده، ایرانیان را افرادی سست‌عنصر و بی‌اعتنا به امور مملکت معرفی کرده‌است. او در بخشی از رمان، از زبان یکی از شخصیت‌های داستان چنین می‌گوید: «خدایا تو بهتر می‌دانی که اگر پای مرگ در میان نبود، ایرانیان عجب جنگاورانی بودند!» (موریه،۱۳۹۱: ۲۰۲) و این بازنمایی‌های منفی، در جای‌جای داستان او دیده می‌شود.

موریه مانند بسیاری دیگر از شرق‌شناسان، ایرانیان را متهم به سستی، رخوت و نداشتن پشتکار می‌کند و می‌گوید: «آن ناخوشی ملّی ایرانیان در من هم بود. نمی‌خواستم ترک راحتِ حضر و اختیار مشقت سفر کنم، علی‌الخصوص سفر دریا و اختیار دیار غربت!.» (همان: ۳۶۵) در واقع، نویسنده با عنوان‌کردن مفاهیمی این‌چنینی که نشان‌دهندهٔ ایستایی، سستی و رخوت مردمان ایرانی و شرقی است، آن را یکی از تفاوت‌های جهان‌بینی بین شرقیان

و غربیان دانسته‌است. رکودی که همیشه گریبان‌گیر شرقی‌هاست و آنها را به ملّت‌هایی ایستا و بی‌علاقه به پیشرفت معرفی می‌کند. در واقع، موریه در این داستان کوشیده‌است تا با دادن گزارشی دقیق از زندگی ایرانیان، آنها را به عنوان کج‌خیال‌ترین ملّت‌ها و همچنین، شخصیت هایی که در آنها لیاقت ملّی وجود ندارد، نشان دهد.

در بین داستان‌های جمال‌زاده نیز سستی و رخوت در بین ایرانیان و همچنین بی‌اعتنایی به امور مملکت و عدم شجاعت، به کرّات دیده‌می‌شود. او در داستان «دوستی خاله خرسه»، تصویری تاریک و نابسامان از اوضاع اجتماعی ایران به دست می‌دهد. «نویسنده در توصیف شرایط و اوضاع و احوال ایران، از تمامی نمادهایی که به ذهنش رسیده، استفاده کرده‌است. دلیل اصلی نویسنده از خلق حجم غیرقابل تصوّر نمادهایی که بوی ویرانی، ناامیدی، ترس و... می‌دهد، برای تأثیرگذاری بیشتر بر ذهن خواننده است.» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۲: ۱۰۱)

در این داستان، «حبیب الله» به‌عنوان یک فرد ایرانی که دارای خصایص انسانی والا است، معرفی می‌شود و در سفری که به همراه دوستانش به کرمانشاه می‌رود، به دشمن روسی کمک می‌کند و زندگی او را نجات می‌دهد؛ امّا دشمن با او به طرز دیگری رفتار می‌کند و او را به کام مرگ می‌کشاند و دوستان و همرهانش، افرادی مانند «جعفر خان» و دیگران، برای زندگی و ادامهٔ حیات او هیچ کاری نمی‌کنند. نویسنده در این داستان، شخصیت‌هایی را به تصویر می‌کشد که هیچ تمایلی برای به‌خطرانداختن خود به‌خاطر هم‌وطنانشان ندارند؛ افرادی زبون و بیچاره که فاقد شجاعت در برابر دشمن هستند و هیچ کمکی به دوست و هم وطن خود که در دست دشمن افتاده‌است، نمی‌کنند. در بخشی از داستان از راوی چنین می‌گوید:

> «سراسیمه دویدم پیش جعفر خان. گفتم چه نشسته‌ای؟ دارن جوان مادر مرده را عوض آن همه جوانمردی می‌کشند! بیا برویم آخر دست‌وپایی بکنیم، نگذاریم خون او بی‌گناه و ناحق ریخته شود! جعفر خان لبش را از پستانک بافور برداشت ... و گفت: ای بابا مگر عقلت را از دست داده‌ای؟ می‌خواهی سرت را از دست بدهی ؟!..» (همان: ۸۱)

در جامعه‌ای که جمال‌زاده آن را به تصویر کشیده‌است، انسان‌های خوب و والامنش که دارای خصایص انسانی‌اند، به خاطر انسانیت‌شان نابود می‌شوند و فقط افراد سست‌عنصر و بی

مصرف باقی می‌مانند. او در این داستان، کشور ایران را «خاک بی‌صاحبی که کفن سفید برف آن را پوشانده‌است» (همان: ۸۲)، توصیف می‌کند و در واقع، «وجوه امواج منفی‌بافی و هیچ‌انگاری در بطن داستان‌های جمال‌زاده باعث شده تا خوانندهٔ آثارش، دچار افسردگی گردد.» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۲: ۱۲) گویی در ذهن و زبان جمال‌زاده، بی‌عاطفگی قوم ایرانی آشکار است و شجاعت، چیزی است که در بین آنها هیچ ارج و قربی ندارد. همان‌طور که موریه نیز در نشان‌دادن چهره‌های منفی و ایستا از ایرانیان، لجاجتی خاص داشت. البته جمال‌زاده در داستان «رجل سیاسی» نیز سعی می‌کند که چهرهٔ منفعل و سست عنصر ایرانی را نشان دهد که هیچ نوع حساسیتی به تغییر و تحول و پیشرفت کشور خویش ندارد. نویسنده در داستان «رجل سیاسی»، از زبان «شیخ جعفر» در این مورد چنین می‌گوید:

«همین که دوباره از در مجلس بیرون آمدم، خیال داشتم برای جمعیت نطق مفصلی بکنم ... ولی دیدم مردم به کلی متفرق شده‌اند و معلوم شد ملت باغیرت و نجیب، بیش از این پافشاری را در راه حقوق خود جایز ندانسته و پی کار و بار خود رفته‌اند ! ... و کور و کچل هایی هم که از بازار مرغی‌ها عقبم افتاده بودند، دیدم توی میدانگاهی سه قاپ می‌باختند!» (جمال‌زاده، ۱۳۸۹: ۵۰)

در واقع، نویسنده به فقدان کامل روحیهٔ اجتماعی در ایران اشاره می‌کند و از رهگذر آن، به نحو تمسخرآمیزی رویدادهای جریان مشروطه را شرح می‌دهد. در عمدهٔ تحقیقاتی که دربارهٔ شرق و شرقیان صورت گرفته و در کتاب‌های شرق‌شناسانه مکتوب شده‌است و اعتراض شرقیان را نیز برانگیخته‌است، این است که شرقیان و ایرانیان در نهایت سستی، ضعف و ستم‌پذیری، از لحاظ ساختارهای اجتماعی، سیاسی و شخصیتی، توصیف شده‌اند، همان طور که در این داستان (رجل سیاسی) نیز شاهد آن هستیم. نویسنده با انتخاب این عنوان (رجل سیاسی) و تأکیدی که بر رفتار عمومی مردم در این داستان دارد، قصد دارد به خواننده این مسئله را القا کند که مردمان ایران، نه‌تنها ناآگاه از مسائل سیاسی و اجتماعی هستند، بلکه کمترین علاقه‌ای نیز به آگاهی در این امور ندارند. در واقع، به نظر می‌رسد که خوانندهٔ ایرانی، به‌طور طبیعی «پس از خواندن چنین مطالبی، احساس خلا کرده، از تاریخ، پیشینه و قومیّت خود احساس نفرت می‌کند.» (رهدار، بی‌تا: ۲۱۷)

۵-۳- نبود قوانین، نا امنی، استبداد شرقی و پیامدهای آن

طبق الگوهای گفتمان‌های منفی شرق‌شناسی، شرقیان به طور اعم و ایرانیان به طور اخص، در عرصهٔ قدرت، عموماً استبداد و ناامنی را تجربه می‌کنند. این وضعیت، به علت نبود قوانین یا عملکرد وارونهٔ قوانین و مجریان قانون اتفاق می‌افتد. به‌طور کلی، «شرقیان در آثار شرق‌شناسان، انسان‌های شهوت‌ران، فاسد، نامتمدن، مستبد، بی‌قانون، خودمختار و تروریست مجسم می‌شوند.» (سعید، ۱۳۹۰: ۱۶۸) به زعم این نوع از گفتمان‌های شرق‌شناسی، شخصیت شرقی همواره با احساس آزارندهٔ عدم امنیت روبه‌روست و تجربهٔ مداومی از قربانی‌شدن را پشت سر می‌گذارد.

جیمز موریه در فرایند گفتمان‌های شرق‌شناسانهٔ خود درکتاب «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی»، کشور ایران را فاقد هرگونه قانون مدنی و کیفری می‌داند و معتقد است که اگر کسی در این کشور دچار مشکل حقوقی شود، هرگز نخواهدتوانست اقامهٔ دعوا کند و حقوق خود را مطالبه کند؛ زیرا دستگاه حکومتی و اجرایی در ایران، چنین قابلیتی را دارا نیست. او در جای‌جای داستان خویش، به این مسئله پرداخته‌است؛ به عنوان مثال، دربارهٔ ناامنی و فقدان قانون و همچنین عملکرد مجریان قانون در ایران چنین می‌گوید: «(حاجی بابا): می‌خواهم پیش حاکم شرع بروم ... علی‌محمّد نگهبان کاروانسرا گفت: حاکم شرع ؟ خدا نکند ! به جهنم برو و آنجا مرو! در خانهٔ حاکم شرع، فریادرس می‌جویی؟» (موریه، ۱۳۸۵: ۲۴۴) «حاکم شهر، حکم را به مثقال می‌فروشد و رشوه را به قنتار می‌گیرد، حکمش یک جو نمی ارزد؛ اگر جدول قرآن از طلا نبود، نمی‌گشود!» (همان: ۲۲۴)

موریه مصّرانه معتقد است که تمامی قضات، حاکمان شرع و مجریان قانون در این کشور، افرادی ناعادل و ناکارآمد هستند و مردم نیز توان مقابله با ایشان را ندارند و در نهایت، از احقاق حقوق خود ناامید می‌شوند و دست می‌کشند و به سبب همین، بی‌قاعدگی در زندگی عمومی اجتماعی ایران و فقدان نظم و ترتیب، بویژه در حیطه‌هایی که پای قدرت و ثروت در میان است، دیده‌می‌شود. در واقع، از آنجا که مسئلهٔ قوانین عملاً مربوط به توانایی ایرانیان و شرقیان در ادارهٔ امورشان است، زمانی که شرق‌شناس با مخدوش نشان‌دادن چهرهٔ

حاکمان شرع و همچنین محتوای قوانین اجرایی و حکومتی این کشورها، سعی در تحریف الگوهای حکومت‌داری ایشان دارد، بر احساس تفوّق عقلی و برتری مدنی اروپایی خود تأکید می‌ورزد و بدین طریق، به‌طور غیرمستقیم، الگوهای تمدن غربی، منطق و استدلال خود را بر «دیگری» (شرق) تحمیل می‌کنند.

> در این راستا سعید یادآور می‌شود که در کتاب «جان وستلیک که در سال ۱۸۹۴ تحت عنوان «فصولی در باب قوانین بین‌المللی»، انتشار یافت، چنین نظر داده‌شده‌است که قدرت های پیشرفتهٔ غربی، باید مناطقی از شرق را که ناتمدن و فاقد قوانین تشخیص داده شده‌اند، تحت اشغال قرار دهند یا با خود منضم سازند.» (همان: ۳۰۳)

جمال‌زاده هم به نوع اجرای عدالت و حکومت‌داری در ایران اشاره می‌کند. او در داستان «فارسی شکر است»، حسب حال فردی را عنوان می‌کند که پس از گذشت سال‌ها به ایران برمی‌گردد و به شرح محیط، اوضاع و احوال حاکم بر جامعه می‌پردازد. او که از همان ابتدای ورودش به ایران توسط مأموران تذکره دستگیر می‌شود، با زبانی تیز و گزنده شروع به انتقاد از قوانین، مأموران دولت و اوضاع حاکم بر جامعه می‌کند. در این داستان، مأموران دولت، بی‌دلیل مردم و مسافران را دستگیر و جیب‌های آنان را خالی می‌کنند و به آنها فحش و ناسزا می‌گویند: «خداوند هیچ قومی را گیر قوم فراش نیندازد؛ دیگر پیرت می‌داند که این پدرآمرزیده‌ها در یک آب‌خوردن چه بر سرت می‌آورند ... والا جیب و بغل سوراخی نماند که در یک طرفه‌العین، خالی نکرده‌باشند!» (جمال‌زاده، ۱۳۸۹: ۳۱)

جالب اینکه نمونهٔ چنین چیزی را در رمان «حاجی بابای اصفهانی» نیز مشاهده می‌کنیم. زمانی که حاجی بابا، نسقچی می‌شود و به مأموران دولت می‌پیوندد، چنین می‌گوید: «چنان بی‌محابا و بی‌تحاشی به سر و مغز مردم می‌نواختم ... روز تا شام، ترکه به دست، در گردش هرچه شکل آدمی داشت می‌زدم ... می‌توانم گفت که اگر پدرم را می‌دادند که پوستش را بِکَن و پر از کاه کن، مضایقه نداشتم!» (موریه، ۱۳۹۱: ۱۵۶)

جمال‌زاده در اکثر داستان‌های خود به مسائلی از قبیل قانون‌گریزی، رشوه، دزدی و همچنین بی‌نظمی و آشفتگی در نوع اجرای عدالت و قوانین در ایران اشاره می‌کند. او در داستان‌هایش ترسیم‌گر اوضاع آشفته و نابسامان و بی‌نظم جامعهٔ ایرانی است. به نظر می‌رسد

پرداختن به چنین مضامینی در داستان، ناخواسته، نویسنده را به سوی خلق فضاسازی‌های نامطلوب در داستان سوق می‌دهد. در حقیقت، نویسنده برای ایجاد وحدت میان فضاسازی و مضمون، به توصیفاتی ناخوشایند روی می‌آورد؛ فضایی که حالت بدبینی، اعتراض و ناامنی را به ذهن خواننده متبادر می‌کند. جمال‌زاده در توصیف چهرهٔ مأموران دولت نیز کار را به مبالغه کشانده‌است و صورت‌ها و رفتار ایشان را بسیار دهشتناک توصیف می‌کند: «صف شکافته شد و عنق منکسر و منحوس دو نفر از مأمورین تذکره که انگاری خود انکر منکر بودند، با چند نفر فراش سرخ‌پوش با صورت‌های اخمو و عبوس و سبیل‌های چخماقی ... در مقابل ما مانند آینه حاضر گردیدند.» (جمال‌زاده، ۱۳۸۹: ۳۰)

در داستان‌های او مأموران دولت در ایران، افرادی ظالم و مستبد هستند که به هیچ‌وجه از هیچ قانونی پیروی نمی‌کنند و در چنین حالتی، «زندگی ایرانی، همیشه در فضایی از ابهام است که احساس زنده و مستمری از فقدان امنیت ملی و فردی، خصوصیت غالب آن است.» (میرزایی و رحمانی، ۱۳۸۷: ۶۴) البته چنین زاویهٔ دیدی نسبت به چهره و منش مأموران دولتی، در رمان جیمز موریه نیز به فراوانی دیده می‌شود. او در توصیف یکی از سرداران ایرانی، چنین می‌گوید: «بسیار مشکل بود که تشخیص توان داد که سردار، به پلنگ شبیه‌تر است یا به نسناس! امّا آنچه محقق است، این است که صورت آدم به آن طور نمی‌شود.» (موریه، ۱۳۹۱: ۱۸۱)

جمال‌زاده در داستان «فارسی شکر است»، با توصیفی مأیوسانه از فضای زندان، به اوضاع و احوال اجتماعی ایران و اتفاقات جاری آن می‌پردازد. از نظر نویسنده، «همه چیز در ایران به تار و پودی وابسته است و هر آن، احتمال دارد از میان برود.» (پارسی نژاد، ۱۳۸۲: ۷۸) همان‌طور که موریه و شرق‌شناسان دیگر به این مسئله معتقد بوده و هستند که «زندگی ایرانی در جامعه‌اش، بسیار متلاطم و به تار مویی، بند است و حق او، همیشه تابع قدرت و زور است؛ اگر زور داشته‌باشی، حق هر کاری را داری و حتّی برای گرفتن حق خود نیز باید به زور متکی بود.» (میرزایی، رحمانی، ۱۳۷۸: ۶۶)

از نظر شرق‌شناسان اروپایی، مسئلهٔ استبداد و ظلم به زیردستان، خصیصهٔ ذهن یک شرقی و یا ایرانیِ مجری عدالت است. این «خصیصهٔ استبداد و ظلم ناشی از آن در سرتاسر حیات ایران و ایرانی، تسّری پیدا کرده‌است و در عرصه‌های اجتماعی، سبب شده که ایرانی، همیشه ظلم، ستم و خودسری را تجربه کند.» (همان: ۶۶)

جمال‌زاده در داستان‌های کوتاه «دوستی خاله خرسه» و «رجل سیاسی» نیز به طور ضمنی به نبود قوانین اجرایی درست و قانون‌گریزی مردم، اشاره می‌کند و علت نابسامانی‌های اجتماعی ایران را ناشی از نبود قوانین در ایران می‌داند. او همچنین در داستان‌هایش، تعالی جامعهٔ ایران را از لحاظ قانونی و مدنی، مبهم و مأیوس‌کننده توصیف می‌کند که این مسئله خود، تا حدود بسیار زیادی از الگوهای شرق‌شناسانه پیروی می‌کند. در واقع، مسئلهٔ قوانین، ظلم و استبداد شرقیان از مهم‌ترین مواردی است که شرق‌شناسان در نوشته‌های خود به آن پرداخته‌اند و البته این مسئله، اعتراض شرقیان را نیز برانگیخته و باعث شده‌است تا منتقدان پسااستعماری، در بسیاری موارد، دربارهٔ آن اظهارنظر کنند وآن را به نقد بکشند؛ زیرا ادعای نبود قوانین و یا روش‌های حکومت‌داری در کشورهای شرقی، همان چیزی است که استعمارگر را با ادعای آبادانی‌بخشیدن به کشورهای مستعمره، به آنجا می‌کشاند. در واقع، استعمارگر معتقد است که شرقیان، نیاز به کنترل و آموزش در تمامی مقاطع زندگی دارند؛ از جمله ادارهٔ اموری که مربوط به نوع حکومت‌داری و قانون‌مداری می‌شود.

۶- نتیجه‌گیری

امروزه، مطالعات شرق‌شناسی از اهمیت بالایی در مجامع علمی برخوردار است. در این‌گونه مطالعات، تصاویر ارائه‌شده در آثار ادبی غربی‌ها از شرق، به دیدهٔ انتقادی نگریسته‌می‌شود و روش‌های به‌کارگرفته‌شده توسط آنها برای ارائهٔ این‌گونه تصاویر، علل و انگیزه‌های این اقدام و بازتاب این نوشته‌ها در میان روشنفکران شرقی و غربی و روش‌های جبران و مقابله با آن، مورد بررسی قرارمی‌گیرد. بررسی صورت‌گرفته در این پژوهش، ما را به این نتیجه می‌رساند که کتاب «حاجی بابای اصفهانی» و مجموعه داستان‌های «یکی بود یکی نبود»، در چند موردِ مشترک، از الگوهای شرق‌شناسانه پیروی کرده‌اند.

نقد سیاست، فرهنگ، مسائل اجتماعی و به‌طور مشخص اخلاق ایرانی، مهم‌ترین مضامینی است که در محتوای این دو کتاب جلوه‌گر شده‌است و اساساً سبک و تفکر محوری هر دو کتاب، به یک نحو نگاشته‌شده‌است و روش‌ها و نمودهایی که برای تحقیر شرقی‌ها به‌طور عام و ایرانی‌ها به‌طور خاص استفاده شده، با نظام‌بندی خاص و با یک نگاه کل‌گرایانه که متأثر از نگاه‌های شرق‌شناسانه است، ارائه شده‌است؛ نگاه و روش‌های هر دو اثر، به‌گونه‌ای هستند که هم در رویهٔ آشکار و هم در رویهٔ پنهان آن، شرق را به‌صورت یکپارچه نگریسته‌اند و به گوناگونی‌های درونی آن توجهی نکرده‌اند و یا تفاوت‌هایی را که در راستای نظریهٔ آنها نبوده، نادیده انگاشته‌اند.

دگرسازی و بازنمایی‌های منفی که به دنبال آن توهین و تحقیر الگوی شرقی به وجود می‌آید، ناامنی، استبداد شرقی و پیامدهای آن، از مواردی است که بیشترین نمود را در این در آثار داشته‌است. در واقع، نویسندگان با این روش، زندگی شرقی- ایرانی را همواره با نوسانات شدید و در فضایی پر از ابهام، فقر، آشفتگی، بی‌نظمی و با نوعی تزلزل و بی‌ثباتی همیشگی توصیف کرده‌اند. از نظر دو نویسنده، سکون و ایستاانگاری، تقدیرگرایی، فقدان آینده‌نگری، عدم اعتماد به آینده، عدم امکان برنامه‌ریزی دقیق، تنبلی، رخوت و سستی، در همهٔ وجوه زندگی ایرانیان جریان دارد و آنها را در فقدان دائمی اطمینان آرامش‌بخش در حیات درونی و بیرونی‌اش قرارمی‌دهد. به نظر می‌رسد از آنجا که نویسندهٔ کتاب «حاجی بابای اصفهانی»، فردی اروپایی است و مدّت کوتاهی در ایران به سر برده‌است، دچار نوعی بدفهمی در نوع شناخت خود از الگوی ایرانی شده‌است و همان‌ها را در توصیفات خود ارائه داده‌است؛ امّا در این میان، نویسندهٔ کتاب «یکی بود یکی نبود» نیز با تأسی‌جستن از این نوعِ روش‌شناختی، به بازتولید نگاه‌های شرق‌شناسانهٔ جیمز موریه پرداخته‌است.

فهرست منابع

- کتاب‌ها

۱- الیوت، ترنر و ترنر، برایان. (۱۳۹۰). **برداشت‌هایی در نظریهٔ اجتماعی معاصر**. ترجمهٔ فرهنگ ارشاد. تهران: جامعه‌شناسان.

۲- بلوشر، و . (۱۳۶۳). **سفرنامه بلوشر**. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.

۳- پارسی‌نژاد، کامران. (۱۳۸۲). **نقد و تحلیل گزیدهٔ داستان‌های جمال‌زاده**. تهران: نشر روزگار.

۴- جمال‌زاده، محمّدعلی. (۱۳۸۹). **یکی بود یکی نبود**. تهران: سخن.

۵- سعید، ادوارد. (۱۳۹۰). **شرق‌شناسی**. ترجمهٔ لطفعلی خنجی. تهران: امیر کبیر.

۶- شاردن، ژیلبرت. (۱۳۷۲). **سفرنامهٔ شاردن**. ترجمهٔ اقبال یغمایی. تهران: توس.

۷- مکاریک، ایرنا. (۱۳۹۳). **دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی**. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران: آگه.

۸- موریه، جیمز. (۱۳۸۵). **سرگذشت حاجی بابای اصفهانی**. ویرایش مدرس صادقی. تهران: نشر مرکز.

- مقاله‌ها

۱- بوبانی، فرزاد. (۱۳۸۷). «جیمز موریه، حاجی بابا و ادبیّات استعماری». **پژوهش زبان‌های خارجی**. دورهٔ۱۳، شمارهٔ ۴۳،صص۱-۱۹.

۲- رهدار، احمد. (بی‌تا). «تأثیر شرق‌شناسی بر تاریخ‌نگاری ایران معاصر». **آموزه**. کتاب ششم.

۳- زند، زاکر. (۱۳۸۹). «بررسی تطبیقی پژوهش‌های ایران‌شناسی غربی و شرق‌شناسی». **مطالعات ملّی**. شمارهٔ ۴۲، ص ۱۸۲-۱۵۳.

۴- زینی‌وند، تورج. (۱۳۹۴). «معرفی و تحلیل دیدگاه‌های نقدی ادوارد سعید به چالش‌های بنیادین ادبیّات تطبیقی»، **پژوهش‌های ادبیّات تطبیقی**، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۲، صص۴۷-۷۰.

۵- میرزایی، حسن و رحمانی، جبار. (۱۳۸۷). «فرهنگ و شخصیت ایرانیان در سفرنامه‌های خارجی». **فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی**. سال اول، شمارهٔ ۳، صص ۷۷ - ۵۵.

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهید باهنـــر کرمـــــان
سال ۱۰ ، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

تصویر رمانتیک در شعر حسین منزوی و بدر شاکر السیّاب

(علمی- پژوهشی)

سید اصغر موسوی*[۱]
سیّد حسین سیّدی[۲]

چکیده

نویسندگان و شاعران، گاه به‌دلیل اشتراک‌های زبانی، مذهبی، جغرافیایی و... نقاط مشترکی در فکر و عمل دارند و گاه تنها آثار آنهاست که این نقاط مشترک را می‌نمایاند. حسینِ منزوی و بدرشاکرالسیّاب را شاید بتوان از گروه دوم به‌شمارآورد. اگرچه این دو شاعر را نمی‌توان به‌کلی پیرو رمانتیسم دانست، بسیاری از تصاویر شعری آنان در فضای مکتِ رمانتیسم تولید شده‌است؛ تصاویری که از یک‌سو، حالات روحی، احساسات درونی و ذاتیّات روانی شاعر را مهار می‌کنند و از سوی دیگر در انتقال احساس شاعر نقشی برجسته دارند. سیّاب به‌دلیل اقامتی که در ایران داشته، با نیما و شعر نیمایی آشنایی داشته و منزوی نیز در شعر نو، بی‌شک به نیما نظر داشته‌است. در این مقاله، پس از اشارهٔ کوتاهی به زندگی این دو شاعر و بحث پیرامون مفهوم تصویر و ویژگی‌های تصویر رمانتیک، به روش توصیفی – تحلیلی، نمودهایی از تصویرهای شعری این دو شاعر برجسته در سه مقولهٔ استحاله در طبیعت و اشیا، سایه‌واری و تأثیر فردیت در مبارزه، بررسی شده‌است.

واژه‌های کلیدی: تصویرِرمانتیک، منزوی، بدرشاکرالسیّاب، سایه‌واری، استحاله در طبیعیت و اشیا، فردیت.

---

[۱] . دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی نیشابور (نویسندهٔ مسئول):
musavi.seyed@yahoo.com
[۲] . استاد بخش زبان و ادبیّات عرب، دانشگاه فردوسی مشهد: seyedi@um.ac.ir

تاریخ دریافت:۱۳۹۴/۳/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۷/۲۴

۱- مقدمه

تصویرهای شعری، مجموعه‌ای از تجربه‌های عاطفی شاعران هستند؛ تجربه‌هایی که در ناخودآگاه شاعر حاضرند و در لحظهٔ سرایش شعر، به خودآگاه او منتقل می‌شوند. رنج‌ها و شادی‌های زندگی، هرکسی را به گونه‌ای تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ امّا ضمیر حساس شاعر به گونه‌ای منحصر به فرد، در مسیر این اندوها و شادی‌ها پرورش می‌یابد. بدین‌گونه تصویرهای شعری شاعر را می‌توان نمایانگر فراز و فرودهای زندگی شخصی و اجتماعی او دانست. این تصویرها از یک سو، نمودار زندگی شاعراند و از دیگر سو، اطراف او را به روشنی نمایان می‌کنند.

تصویرهای شعری، از مهم‌ترین ابزارهای ورود به دنیای اندیشه و احساسات شاعران است. همانندی تصویرهای شعری در آثار شاعران هم‌روزگار، بویژه شاعرانی که در جغرافیای مختلف زندگی می‌کنند یا به زبان‌های گوناگون می‌سرایند، به خوبی نمایانگر تأثیر و تأثر آنان از جریان‌های عمدهٔ ادبی است. رمانتیسم، به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین جریان‌های ادبی، همواره منشأ همانندی‌های گوناگون در ذهن و زبان شاعران بوده‌است. بررسی تطبیقی تصویرهای شعری بدر شاکر السیّاب، شاعر معاصر عرب و حسینِ منزوی، غزل‌سرای نامی معاصر، میزان و عمق تأثیر رمانتیسم را در آثار آنان نشان می‌دهد .

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

در مورد شعر منزوی، کارهای پژوهشی چندی انجام گرفته که موضوع این پژوهش‌ها عموماً کلی است. بررسی صور خیال شعر او، مقایسهٔ آن با شعر قیصر امین‌پور یا نوآوری‌های او در غزل از این جمله‌اند. کتابی نیز به نام از «ترانه تا تندر» در شناخت شعر و شخصیت منزوی به رشتهٔ تحریر درآمده که در برگیرندهٔ مقالاتی کوتاه و خاطرات و گفت‌وگوهایی دربارهٔ اوست. پژوهش‌های دیگر عموماً در نشریات‌علمی چاپ نشده‌است.

در مورد سیّاب، پژوهش‌های مختلفی صورت گرفته و شعر او از زاویه‌های گوناگونی بررسی شده است. «از یوش تا جیکور» که به بررسی دو شعر از سیّاب و نیما یوشیج می‌پردازد، «الرموز الشخصیّه و الأقنعه فی شعر بدر شاکر السیّاب» که برخی از اسطوره‌ها را در شعر سیّاب

واکاوی می‌کند و همچنین، «بررسی تطبیقی اشعار و اندیشه‌های نیما یوشیج و بدر شاکر السیّاب» ازجملهٔ این پژوهش‌هاست. با این حال، تصاویر رمانتیک در شعر این دو شاعر برجسته، هیچ‌گاه به عنوان یک موضوع مستقل مورد توجه قرارنگرفته‌است.

۲- دربارهٔ سیّاب و منزوی

بدر شاکر السیّاب در ۱۹۲۶م، در روستای جیکورِ بصره به دنیا آمد. در ۱۹۴۸م، لیسانس خود را در رشتهٔ زبان انگلیسی گرفت. گرایش‌های چپ سیاسی و اجتماعی، آزادی‌خواهی و مخالفت با استعمار انگلیس، او را راهی زندان کرد. پس از آزادی، مدّتی را در ایران و کویت گذراند. بازداشت دوبارهٔ او در ۱۹۶۱ م، صدمهٔ روحی و بیماری حاصل از آن را علت وفاتش در ۱۹۶۴م. دانسته‌اند. شفیعی کدکنی، وی را به‌دلیل بازنگری در مبانی عروضی، ایجاد زبانی متحرّک، خلق فضای جدید اسطوره‌ای و نیز ایجاد وحدت موضوع در شعر، آموزگار شاعران معاصر عرب می‌داند. (ن.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۷۵) شعر سیّاب در سه دورهٔ متمایز سروده شده است؛ مرحلهٔ اول (۱۹۴۱-۱۹۴۵)، دوران گرایش رمانتیک، تقلیدی و سادهٔ اوست؛ مرحلهٔ دوم (۱۹۴۶-۱۹۶۰)، دوران گرایش اجتماعی و مکتبی اوست و مرحلهٔ سوم، چهارسال پایانی عمر شاعر است؛ در این دوره (۱۹۶۱-۱۹۶۴)، یأس و ناامیدی بر روحِ شاعر غالب است. (ن.ک:سلیمی، صالحی، ۱۳۹۰: ۸۰)

حسین منزوی، در اول مهر ۱۳۲۵ در زنجان متولد شد. از سنین جوانی، سرودن شعر را آغاز کرد و در سال ۱۳۴۶، به‌عنوان شاعری برجسته و تأثیرگذار مطرح شد. پس از انتشار مجموعهٔ شعر «حنجرهٔ زخمی تغزل» در سال ۱۳۵۰، در بخش شعر جهان، جایزهٔ فروغ فرخزاد را دریافت نمود. او تحصیل در دو رشتهٔ ادبیّات فارسی و علوم اجتماعی را ناتمام گذاشت و در صدا و سیما مشغول به کار شد. سرانجام، حسین منزوی که مدّت‌ها از بیماری قلبی رنج می‌برد، در ۱۳۸۳ زندگی را وداع گفت.

۳- مفهوم تصویر

تصویر، یکی از اساسی‌ترین و پرکاربردترین اصطلاحات در نقد ادبی است. در لغت‌نامه‌های انگلیسی، Image در معانی زیر آمده‌است: «بدل، کپی، شبیه، عکس، مجسمه، هیأت، شکل،

تشبیه، سایه، شمایل، برگردان و... .» (فتوحی ، ۱۳۸۱: ۱۰۴) در زبان فارسی، کلمهٔ «خیال را برابر با Image پیشنهاد کرده‌اند؛ زیرا خیال در معنی سایه، عکس، پرهیبب، شبح و ...آمده‌است.» (شفیعیِ کدکنی،۱۳۶۶: ۱۱) منتقدان و بلاغیان معاصرِعرب نیز واژه‌های صوره و تصویر را معادل Image به‌کاربرده‌اند. تصویر از واژگانی است که به‌سبب تداول بسیار، تعریف‌های گوناگونی یافته که درکنارهم‌نهادن این تعریف‌ها، نه‌تنها وضوح معنایی این واژه را سبب نشده که آن را مبهم و تعریف‌نشدنی نموده‌است. دریک تقسیم بندی کلی، می‌توان تصویر را دارای دو تعریف سنّتی و مدرن دانست.

در تعریف سنتی، «به مجموعهٔ تصرفات بیانی و مجازی از قبیل تشبیه، استعاره، کنایه، مجازِ مرسل، تمثیل، نماد، اغراق و مبالغه، اسناد مجازی، تشخیص، حسامیزی، پارادوکس و...» تصویر می‌گویند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۹)؛ بنابراین، می‌توان گفت که تصویر سنّتی عموماً «در حدّ تصویر بلاغی متوقف می‌شود.» (علاق،۱۳۸۸: ۲۷۱)

> «نظام ارسطویی بلاغت سنّتی، براساس تقسیم زبان به دو قطب (حقیقت/ مجاز) استوار است. در این نگاه، در یک سو، واقعیت است که با زبان حقیقی بیان می‌شود و در سوی دیگر، مجاز که با زبان خیالی و مجازی به تصویر درمی‌آید؛ بنابراین، زبان مجازی برای اینکه فهمیده شود، باید به زبان حقیقی تأویل گردد؛ یعنی، رابطهٔ میان معنای مجازی و معنای واقعی کشف شود. در این فرایند، استعاره به مستعارله، مجاز به حقیقت و مکنی‌به، به مکنی‌عنه بازگردانده می‌شود و بدین ترتیب، شعر معنا می‌شود.» (فتوحی، ۱۳۸۱: ۱۰۹)

براساس این تعریف، ابزار بلاغی از یک سو، در تولید تصاویر شعری به‌کارمی‌روند و از دیگر سو، کشف رابطهٔ بین اجزای آنها، به کشف تصویر می‌انجامد. دیدگاه مدرن از تصویر، اگرچه تصویر حاصل از ساختار بلاغت سنّتی را رد نمی‌کند و آن را نیز یکی از انواع تصویر می‌داند (ن.ک:علاق،۱۳۸۸: ۲۷۱)، این نظام دوقطبی را در تحلیل تمامی تصاویر شعری ناتوان می‌داند؛ به عنوان مثال:

> «در تصویرهای نمادین، دنیای ورای تصویر، دنیای واقعی و حسی نیست بلکه عوالم نهان روحی است. تصویر سورئالیستی را نیز نمی‌توان به معانی واقعی و طبیعی تأویل کرد؛ زیرا این نوع تصویر، گزارشی است از عوالم رؤیا و ناخودآگاه ذهن و روان آدمی و تصویر

رمانتیک نیز همان عینیّت محسوس و طبیعی است که به رنگ احساس هنرمند در آمده است. تصاویر رئالیستی و ناتورالیستی نیز عین حقیقت واقع‌اند و قابل تأویل به چیزی غیر از خود نیستند.» (فتوحی ، ۱۳۸۱: ۱۰۹)

فرایند هدف– ابزار بلاغت سنتی، قادر به تحلیل این‌گونه تصاویر نیست. «تصویرِ شعری در نگاه مدرن، شبکه‌ای است گسترده که میان نقاط فراوانی رابطه برقرار می‌کند، به اعماق پدیده‌ها نفوذ می‌نماید و حقیقت آنها را آشکار می‌سازد.» (علاق، ۱۳۸۸: ۲۷۱) تصویر شعری و ادبی را می‌توان در دو سطح تصویر زبانی و تصویر خیالی و مجازی تعریف نمود.

۳-۱- تصویر زبانی

وقتی که اسم اشیا ملموس، مثلاً یک میوه یا صندلی و یا دیوار را بر زبان می‌آوریم، بلافاصله عکس آنها از حافظه به ذهن می‌آید؛ «این عکس که در حافظه محفوظ است، محصول تجربهٔ حسی قبلی ماست که با صورت خارجی شیء کاملاً منطبق است؛ بنابراین، تصویرزبانی، یعنی همان کاربرد قاموسی و حقیقی واژگان زبان.»(فتوحی ، ۱۳۸۱: ۱۱۲)

۳-۲- تصویر خیالی (مجازی)

ترکیب‌هایی همچون دریای آتش، شهر خاکستر و باران خون، دارای اجزایی هستند که این اجزا به‌تنهایی، واقعیت خارجی دارند؛ امّا ترکیب آنها واقعیت خارجی ندارد؛ امر سومی است که خود شکل تازه‌ای از واقعیت است؛ این امر سوم، تنها می‌تواند در عالم خیال وجود داشته باشد. براین اساس:

«تصویر خیالی، حاصل کشف رابطه یا پیوند میان دو یا چند امر است که به ظاهر، ارتباطی با هم ندارند. این ارتباط، فقط در خیال ما اتفاق می‌افتد. تصویر خیالی، برخلاف تصویر زبانی، ساده و تک بعدی نیست، بلکه مرکب از دو یا چند جزء است که به مدد خیال و عاطفهٔ شاعرانه با یکدیگر پیوند می‌خورند و واقعیت نوینی می‌آفرینند که سابقه ندارد و سرشار از تازگی و غرابت و شگفتی است.» (همان: ۱۱۵)

تصویر رمانتیک را باید از این گونه دانست.

۳-۳-تصویر رمانتیک

رمانتیسم را به سبب تعدد تعاریف و عدم اتفاق هوادارانش بر یک تعریف واحد، مکتبی دانسته‌اند که «بسیار پیچیده و آشفته است. رمانتیک‌ها را اغلب اصولی با هم متحد ساخته که نامفهوم و متضاداند. (سید حسینی، ۱۳۸۷: ۱۷۸) شاعر رمانتیک، شیء را به شکل واقعی و عینی به تصویر درنمی‌آورد، بلکه رنگ احساس خود را به آن می‌بخشد؛ بنابراین، «تصویر در شعر رمانتیک، میانجی و ابزار شناخت احساس شاعر و صدای احساس و عاطفهٔ اوست.» (الیافی، ۱۹۸۳: ۱۱۴) تصویرهای رمانتیک در برخی ویژگی‌ها مشترک‌اند؛ این ویژگی‌ها را عبارت‌اند از: ۱)استحاله در طبیعت و اشیا، ۲)سایه‌واری و ابهام پدیده‌ها در تصویر و ۳) انعکاس فردیت شاعر در تصویر.» (فتوحی، ۱۳۸۴ : ۱۵۳)

۳-۳-۱- استحاله در طبیعت و اشیا

طبیعت، به‌عنوان الهام‌بخش‌ترین موضوعات برای رمانتیک‌ها، یکی از مهم‌ترین ابزار تصویر سازی آنهاست. شاعر رمانتیک تا مرز یگانگی با طبیعت پیش می‌رود؛ «خصوصاً در مواقعی که محیط طبیعی، شباهت تام و تمامی با حالات و وضعیت روح و ذهن فرد پیدا می‌کند.» (فورست، ۱۳۷۵: ۵۳) شاعر در این مکتب، «حالات روحی خود را با تصویر مهار می‌کند، شکل می‌دهد و به مخاطب منتقل می‌کند.» (فتوحی،۱۳۸۴: ۱۵۳) رمانتیسم برای احساسات درونی و ذاتیات روانی شاعر، ظرف طبیعت را توصیه می‌کند. شاعر رمانتیک از سویی، «در جزئیات نازک و ظریف اشیا نفوذ می‌کند و به آنها حس حیات انسانی می‌دهد» (فتوحی، ۱۳۸۴: ۱۵۶) و از سوی دیگر، «مکالمهٔ حسی بشر را با طبیعت روایت می‌کنند.» (محمّدی و دیگران،۱۳۸۹ :۱۹۷۳) نیما برای نزدیک شدن شاعر به شیء، چهار مرحلهٔ حلول، استغراق، تخمیر و ذوب، را قائل است. (ن.ک:جورکش،۱۳۸۳، ۴۹ - ۵۰)

حسین منزوی، به‌عنوان یکی از قله‌های غزل‌نو، از سویی، قالب‌های قدیمی و سنّتی را حفظ کرده و از سوی دیگر، در نگاهی امروزین، با رمانتیک‌ها همراه است. تصویرهایی که منزوی از طبیعت می‌آفریند، گاه تا مرز آنچه نیما ذوب در طبیعت خوانده‌است، پیش می‌رود. او گاهی، خود را تک‌درختی در چنگال دژخیم پاییز می‌بیند که امید جوانه در آن مرده‌است

(منزوی،۴۹:۱۳۸۸-۴۸)، گاه، آنچنان سبز است که «باورش نمی شود همان درخت خشک بی‌جوانه» است (همان: ۶۷) و گاهی نیز با زمین و خاک هم‌داستان است:

صددانه به دل دارم و یک گل به سرم نیست باران من خاک شو و بارورم کن
(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۱۹)

شعر منزوی عرصهٔ کاربرد استعاره‌های دیریاب و باریک بینی‌های منحصربه‌فرد نیست؛

«صورخیال منزوی، غالباً تازه، لطیف و شسته‌رفته است و مداری یکسان دارد. در تصاویر شعری او، بیشتر از عنصر تشبیه استفاده شده و از میان انواع تشبیه، تشبیه مؤکّد، مجمل، بلیغ و تشبیه حسّی به حسّی بیشترین بسامد را دارند. همچنین، وجه شبه با بسامد بالایی در شعر او دیده می‌شود.» (مرتضوی، نجفی بهزادی، ۱۳۹۰ : ۱۸۳)

بنابراین، می‌توان گفت که بسیاری از تصویرهای منزوی، به لحاظ ظاهر، ابهام رمانتیک ندارند. نیما در مقدمهٔ افسانه، دربارهٔ رسیدن به تصویر رمانتیک و استحاله در شیء می‌نویسد:

« هیچ حُسنی برای شعر و شاعر، بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند. تشریح، یعنی اینکه جای سنگی نشسته، ادوار گذشته را که توفان زمین با تو گذرانده به تن حس کنی. دانستن سنگیِ یک سنگ، کافی نیست؛ مثل دانستن معنی یک شعر است. گاه باید در خود آن قرار گرفت و با چشم درون آن، به بیرون نگاه کرد.» (به نقل از جورکش، ۱۳۸۳: ۵۰)

مرداب و تصاویر وابسته به آن و یا فواره‌ای در وسط یک میدان را می‌توان رسیدن به نقطهٔ تشریح در شعر منزوی دانست:

در سکون این مرداب بو گرفته گندیدیم مثل ماهی تنبل، تا جدا شدیم ازرود
(منزوی، ۱۳۸۸: ۶۹)

بازمزمه‌ای غم بار، تکرار من است انگار تنهاییِ فواره در خالیِ میدان‌ها
(منزوی، ۱۳۸۸: ۱۰۶)

اشیا و طبیعت در شعر منزوی، از آن روی می‌توانند محمل تصویری رمانتیک باشند که به‌عنوان یک الگو برای یک نقاشی به‌کار نمی‌روند، بلکه او از طریق این تصاویر، خود را به طبیعت و اشیا نزدیک‌تر می‌کند. این نوع نگرش شاعر به اشیا و طبیعت، از یک‌سو، احساس

شاعر را بیان می‌کند و به عبارت دیگر « شاعر، حالات و روحیات درونی خود را در طبیعت کشف می‌کند» (جعفری جزی ، ۱۳۷۸: ۲۹۶) و از سوی دیگر، راز اشیا و طبیعت را با نگاه و دریافتی کاملاً شخصی به نمایش می‌گذارد.

تصویر در شعر بالا، در عین شفاف‌بودن، ویژگی‌های محو تصاویر رمانتیک را نیز به همراه دارد. فواره‌ای در وسط یک میدان- با تأکید بر خالی میدان‌ها- اگرچه می‌تواند تشبیه ساده‌ای از حالت و احساس تنهایی شاعر باشد، سریان و جریان تنهایی را نیز در خود این شیء نشان می‌دهد. این شیء و سایر اشیا و طبیعت، اگر رنگ احساس شاعر را به خود نگیرند، در شکل واقعی خویش، اولاً شفاف‌اند و ثانیاً هیچ احساسی را نه بیان می‌کنند و نه برمی‌انگیزند؛ شاید به همین دلیل، «منزوی از میان صور خیال، از عنصر تشبیه بیشتر استفاده کرده؛ زیرا تشبیه، مستقیم‌تر از استعاره و به طبیعت نزدیک‌تر است.» (مرتضوی، نجفی بهزادی ، ۱۳۹۰: ۱۹۲) منزوی وقتی از کویر، قایق، دریا، آینه و ...سخن می‌گوید، گویی با آنها به مرز یگانگی رسیده‌است؛ یعنی شعر، شاعر و طبیعت در هم استحاله شده‌اند.

در شعر سیّاب، واژه‌هایی از قبیل: السحر، القمر، الاضواء، المساء، الظلام، الضیاء النهر، غابه، نخیل و بسیاری واژگان دیگر، حضور پر رنگ طبیعت را رقم می‌زنند. «صنعت تشخیص، در اشعار او به‌وفور یافت می‌شود. سیّاب حتّی به امور معنوی، مانند غم و شادی و مرگ و زندگی نیز حیات می‌بخشد.» (محمّد رضایی، آرمات، ۱۳۸۷: ۱۶۹)

> «سیّاب دردهای اجتماعی، رنج‌های مردم عراق و خفقان دوران استبدادی را در قالب نمادهای طبیعت ارائه می‌کند. نمادهای طبیعت بیشتر از طبیعتِ محیط زندگی‌او گرفته‌شده‌است که ازجمله می‌توان به جیکور، بویب اشاره‌کرد.»(محمّدی و دیگران،۱۳۸۹ :۱۹۷۷)

و أنتِ یا بویب.../ أود لو غرقت فیک، ألقِطُ المحار/ أشید منه دار/ یضی فیها خُضره المیاهِ والشَجر/ و تنضح النجوم و القمر،/ وأغتدی فیکِ مع الجزر إلی البحر!/ فالموت عالم غریب یفتَنُ الصغار،/ و بابه الخفی کان فیک یا بویب... (السیّاب،۲۰۰۵: ۱۰۴)

ترجمه: دوست دارم در اعماق تو غرق گردم/ و مهره و صدف برچینم/ تا از آن خانه‌ای بسازم/ که سبزی آب و درخت در آن بدرخشد/ و روشنی ستارگان و ماه از آن بتراود/

دوست دارم با تو به هنگام جزر، به دریا برگردم/ چرا که مرگ، جهانی شگفت است که کودکان را می‌فریبد/ و درِ مخفی آن در اعماق توست. ای بویب!

احساس شاعر چنان قوی است که واژه‌ها، نه‌تنها تصویر که احساس غرق‌شدن را نیز منتقل‌می‌کنند و با جزر و مدّ کلمات، تصویری از شاعر را نیز می‌توان در بویب مشاهده کرد. سیّاب با ذهنی خلاق و رمانتیک، در اعماق بویب، برای خود زندگی دیگری قائل است یا این‌که او بخشی‌از حیاتِ دراعماق بویب است وفاصله‌ای بین او و طبیعت نیست.

سیّاب نیز همچون منزوی، گاهی برای گریز از تنهایی و ناامیدی به طبیعت پناه می‌برد. او در اشعار «انشوده المطر، احتراق، صیاح البط البری و سِفر ایوب، از این نمادهای طبیعی برای بیان دغدغه‌های اجتماعی عصر خود بهره برده است.» (محمّدی و دیگران،۱۳۸۹ :۱۹۷۱)

نزدیکیِ شاعرِ رمانتیک به اشیا، آن‌گونه که در شعر سیّاب دیده‌می‌شود، در برخی موارد از حد استحالهٔ رمانتیک‌ها برای بیان احساس نیز می‌گذرد؛ به این معنی که با ورود احساس شاعر به برخی مسایل پیچیدهٔ اجتماعی، تصویر در بستری تأویل‌پذیر می‌تواند گشوده‌شود. در این موارد، هدف‌گذاری شاعر عمیق‌تر است. طبیعت و اشیا در شعر سیّاب، معبری به درون اوست و این که گفته‌اند: «رومانتیسم نوعی درون‌بینی مبالغه‌آمیز است» (سیّدحسینی،۱۳۸۷: ۱۸۲)، در مورد سیّاب نمودی تام دارد.

یاوفیقه/والحمام‌الأسود/ یالَه شلال‌نورٍمنطَفی/یالَه نَهرثمارٍ مثلَها لَم‌یقطف(سیاب،۲۰۰۵: ۲۱۲)

ترجمه: ای‌وفیقه/ ای‌کبوتر سیاه/ شگفتا از آبشارِ نوری که خاموش شد/ و شگفتا از جویبار میوهایی که هرگز، میوه‌هایی مانند آن، برداشت نشد.

ناکامی شاعر در عشق و اندوه او در اثر این ناکامی، سبب شده‌است که شاعر، «معشوقی را که هرگز به وصالش نرسید، با عنوان کبوتر سیاه، رمز تاریکی، فقدان و اندوه، مورد خطاب قراردهد.» (صائغ،۲۰۰۳: ۱۲۷)

۳-۳-۲- سایه‌واری تصویر

شاعرِ رمانتیک، عاشق کشف و شهود است و از همین رهگذر شیفتهٔ ابهام؛

«تصویر رمانتیک، به ویژگی‌های ناپیدای شیء تکیه می‌کند و حاصلِ نگاهِ خیال و رؤیاست. گویی شاعر، اشیا و پدیده‌ها را در سایه و یا در شب تار دیده، همه چیز دور و مبهم می‌نماید.

به همین جهت است که اشیا در شعر رمانتیک، قطعیّت جرمانی و صلابت جسمانی ندارند و ابعاد و صفات آنها رنگ می‌بازد.» (فتوحی، ۱۳۸۴ : ۱۵۸)

در شعر منزوی، تصویرهایی از قبیلِ هفت وادی تردید، تلاقیِ رمز و معما، خانه‌های دم‌کرده، طرح شهر خاکستر در زمینه‌ای از دود، آسمان غبارآلود، آفتاب بی‌چهره، واژه‌های نارنجیِ تب‌آلود، گم‌اندرگم و...، از ابهامی رمانتیک در شعر او حکایت می‌کنند.

فضای رمانتیک در شعر منزوی، در محور عمودی نیز به خوبی جلوه‌گری می‌کند؛ به این معنا که «تصویرها در روند پیوسته‌ای، پشت سر هم می‌آیند و بی‌آنکه از هم گسسته‌شوند، همدیگر را حمایت می‌کنند و بار احساس شاعر را تا پایان شعر دست به دست می‌برند.» (فتوحی،۱۳۸۴: ۱۶۸) واژه‌ها و ترکیب‌هایی همچون سایه‌ای بر دیوار، منِ مثالی، خانهٔ خیالی، تاراج، پریده رنگ‌تر از خاطرات عمر، عناصری هستند که قطعیت را از تصویر می‌گیرند؛ در عین حال، این تصویرهای محو برای رساندن هدفی در کنار هم قرار گرفته‌اند. زیبایی این تصاویر آنجا دو چندان می شود که هم حکم هدف – ابزار را می‌توان در آنها جاری دانست و هم می‌توان آنها را نمودی از تصویر مدرنِ رمانتیک به شمار آورد.

نقش‌های کهنه‌ام چه‌قدر تلخ و خسته و خزانی‌اند نقش غربت جوانه‌ها، رنگ حسرت جوانی‌اند
روغن جلا نخورده‌اند رنگ‌های من که در مثل رنگ آب راکداند اگر آبی‌اند و آسمانی‌اند
رنگ‌های واپسین فروغ از دم‌غروب یک نبوغ مثل نقش های آخرین روز های عمر مانی‌اند
(منزوی،۱۳۸۸: ۴۰۴)

ویژگی دیگر تصویرهای بالا، فضای افسرده‌ای است که رمانتیک‌ها در آن غوطه‌ورند؛ چراکه «روح هنر و اندیشهٔ رمانتیسم، روحی حزین است که گویی با حالتی غربت‌زده و حسرت‌بار (نوستالوژیک)، بر نعمت ازدست‌رفته مرثیه می‌خواند» (مشکات، ۱۳۹۰: ۲۴۸) و این خاطرات، آرزوها و حسرت‌های مبهم و سایه‌وار در کلام شاعر جان می‌گیرند:

چگونه بودی و تمثیل دیشبِ تو چه بود سوادی آن‌سوی مه؟ یا سواری آن‌سوی رود
و یا همه بر و رو را به راز پوشیده زنی برابر آینه‌ای غبارانددود
گره به روی گره بسته‌اند در تو اگر منت چه رشته توانم از این کلاف گشود
(منزوی،۱۳۸۸: ۴۵۳)

هر دو طرف این معادله، دارای تصاویر محو و سایه‌وار است؛ یک طرف، مرد فصل‌های مردابی در فضایی مه‌آلود، دم‌کرده و خفه و آن سو، زنی با سرگذشت یا سرشتی رازناک دربرابرآینهٔ غباراندود خاطرات. غزل اندام‌واره است وگویا به سوی روایت سیر می‌کند. روایت خاطرات دور، گونه‌ای‌حیرانی وسرخوردگی از گذشتهٔ شیرینی که به تلخی گراییده و شاعر رمز این تغییر را نیافته‌است. کلاف سردرگمی که اگرچه شاعر سرِ رشتهٔ آن را به دست نیاورده، خاطراتی نوستالوژیک از آن در ذهن او باقی مانده‌است.

موضوعی که می‌توان آن را تفاوت عمدهٔ تصویر در شعر منزوی و سیّاب دانست، پیچیده‌شدن شعر سیّاب در اسطوره‌هایی است که به‌گونه‌ای شخصی نمود می‌یابد. در سایه‌واری شعر سیّاب، علاوه بر واژه، رنگ و برداشت‌های اسطوره‌ایِ شخصی نیز نقش زیادی را ایفا می‌نمایند. رنگ‌ها و برداشت‌هایی که به دلیل شخصی‌بودن، ابهام‌آمیز و سایه‌وارند. ارم‌ذات‌العمادِ سیّاب، به‌عنوان یکی‌از نمونه‌های سایه‌واری و رازناکی تصویر، از میان دود آغاز می‌شود و ناخودآگاه، فضای رؤیاییِ بازگشت به‌گذشته را تداعی می‌کند:

من خلل الدخان من سیکاره/ من خلل الدخان/ من قدح الشای و قد نشر و هو یلتوی ازاره/ لیحجب الزمان و المکان/ حدثنا جد ابی وفقال یا صغار (سیّاب،۲۰۰۵: ۳۴۹)

ترجمه: از لابه‌لای دود یک سیگار/ از لابه‌لای دود/ با عطر چای گرم/ از لابه‌لای دود و پوششی از آن/ که محو می‌ساخت زمان و مکان را/ پدربزرگمان این قصّه را برایمان سرود.

واژه‌هایی از قبیلِ شب، فضا سیاه و تار و قیر اندود، محو شدن زمان و مکان، صدای پچ‌پچ، مرداب، محوشدن روشنی در دل سیاهی، دریچه‌ای مخوف و تیره و سیاه چو شب، گورستان فراموش‌شده، سردی مرگ، عفونت زمان و نیز ترکیب این تصاویر در اندام‌وارهٔ شعر، عناصری هستند که سایه‌واری تصویر شعر سیّاب را سبب می‌شوند و تقویت می‌کنند.

فی لندنَ، اللیلُ موت نَزعه السهرُ / والبرد و الضَجرُ / و فی سواد القلب سوداء / ... یا لَیتَنی بینَ من فی تُربِها قُبِروا (همان،۳۰۳-۳۰۴)

ترجمه: در لندن، شب مرگی است که احتضار و سکرات آن بیداری است، سرما و بی‌قراری و دلتنگی، غربت و بی‌کسی در سیاهی قلب، سیاه و تاریک است، ... ای کاش من در میان کسانی بودم که در خاک آن دیار دفن شدند.

بسامد بالای تیرگی و سیاهی، سایهٔ گستردهٔ غربت ، تکرار واژه‌هایِ دالّ بر مرگ و هراس، فضایی است که عمق فاجعه را تصویر می‌کند. این فضا در عین شفافیت احساس، تصویرهایی محو به دست می‌دهد. آرزوی بازگشت و ارجاع تصویر به دوران کودکی نیزعنصردیگری است که دو بعد مهم سایه‌واری، یعنی زمان و مکان را نیز در برگرفته و برجسته می‌کند. ذهن شاعر رمانتیک، همواره به دوردست می‌رود؛ گاه، به زمانی دور و گاه، به مکانی حتّی آن سوی رؤیا و این، یعنی تحقق سایه‌واری رمانتیک، در زمان و مکان.

الف. زمان در شعر رمانتیک

زمان در تصاویر رمانتیک، جایگاه ویژه‌ای دارد؛ زیرا برخی زمان‌ها، مثل شب، پاییز، زمستان و...، ویژگی‌های خاص تصویری و احساسی دارند. علاوه بر این، زمان‌های خاص، همچون شب یا غروب، در کیفیت سایه‌واری تصاویر مؤثرند. «بازگشت به گذشتهٔ دور، دوران گنگ کودکی، همراه با وصف مکان‌های متروک و کهنه که زمان را تداعی می‌کند، فضای شعر رمانتیک را تار و شبح‌گونه می‌سازد.» (فتوحی،۱۳۸۴: ۱۶۰) این ویژگی تصویر رمانتیک در آثار منزوی و سیّاب نمودهای گوناگونی دارد:

آمد غروب و باز دل تنگ من گرفت همچون دل غریب برای وطن، گرفت
خاکستر حریق افق بر دلم نشست آیینهٔ شکسته، غبار مِحَن گرفت
در راه بود موکب گل ها که ناگهان پاییز بی امان به شبیخون، چمن گرفت
آن آبشار همهمه افتاد از خروش وآن جویبار زمزمه، لای و لجن گرفت
(منزوی،۱۳۸۸: ۱۲۲)

غروب و دلگیری‌ها و دلتنگی‌هایش، دوری از وطن و چندچندان‌شدن دلتنگی‌های غروب، ترکیب نشستن خاکسترِ حریقِ افق بر دل شاعر و غبارآلودکردن این آیینهٔ شکسته (دل)، بهارکوتاه، پاییز سخت و تبدیل‌شدن تکاپو و امید به سکون و ناامیدی، همه و همه،

تصاویری زنجیروارند که از سویی، تأثیر و نفوذ یکدیگر را تقویت می‌کنند و از دیگر سو، اثر زمان را در نگاه شاعر به‌خوبی به نمایش می‌گذارند.

سیّاب در قصیدهٔ «رحل النهار»، از اسطورهٔ سندباد بهره گرفته‌است و قصد دارد تجربه‌های سیاسیِ شکست‌خورده‌اش را تصویرکند. مفاهیم اسطوره‌ای، به کمک ویژگی زمانِ غروب و فضای محوِ آن، بیشترین سهم را در تولید تصویر رمانتیک داشته اند:

رَحَلَ النَّهَار/ هَا إنَّهُ انطَفَأت ذُبَالتُه عَلَی أفُقِ تَوهُّجِ دونَ نَار/ وجَلَستِ تَنتَظِرینَ عَودةَ سَندبَاد مِن سِفَار/ وَالبَحرُ یَصرَخُ مِن وَرائکِ بِالعَواصِفِ وَالرُّعُود/ هُوَ لَن یَعُود/ رَحَلَ النَّهَار/ فَلتَرحَلی هُوَ لَن یَعُود... (السیّاب، ۲۰۰۵: ۲۸۴)

ترجمه: روز سپری شد/ و ته‌مانده‌اش در افقی که بدون آتش می‌درخشد، خاموش شده/ و تو نشسته‌ای و بازگشت سندباد را از سفرها انتظار می‌کشی/ و دریا، پشت سرت با طوفان‌ها و رعدها فریاد می‌کشد/ او هرگز برنمی‌گردد/ روز سپری شد/ پس، از اینجا کوچ کن/ او هرگز برنمی‌گردد.

شب، خاموشی، انتظاری مداوم و تکرار آن، علاوه بر سایه‌واری، ناامیدی را دامن می‌زند.آنچه به تصویر رنگ رمانتیک داده، شاید بیشتر از هر چیزی، عنصر فاصله باشد. فاصلهٔ اکنون و گذشته. غمی که در لحظهٔ اکنون، گریبان شاعر را گرفته‌است و شادی محوی که شاعر قصد دارد در بازگشت به گذشته، آن را بیابد و زنده کند. شاعر برای گریز از اکنون، به سفری دور در زمان رفته و در حالتی از غلبهٔ رؤیا، به دنبال لذت‌ها و حسرت‌هایی می‌گردد که روزی شفاف و چه‌بسا بسیار هیجان‌انگیز بوده‌اند و اکنون غباری از خاطرات تلخ و شیرین بر آنها نشسته‌است.

شاعران رمانتیک، گویا در فضایی میان خاطرات کودکی تا حال در نوسان‌اند و به همین دلیل، رؤیت مستقیم تصویرهای آنان حاصل نمی‌شود. دوران‌کودکی وخاطرات آن روزها، نشاط و سرزندگی را به سیّاب باز می‌گرداند و البته او با حسرت از آن روزها یاد می کند:

طُفُولَتِی صِبایَ أینَ... أینَ کُلُّ ذاکَ؟/ أینَ حَیَاةٌ لَا یَحُدُّ مِن طُرُقِهَا الطَّویلِ سُورٌ/ کَثُرَ عَن بَوَّابِهِ کَأعیُنِ الشَّباک/ تُفضِی إلی القُبُور (السیّاب، ۲۰۰۵: ۲۲۷)

ترجمه: کودکی‌ام، نوجوانی‌ام، کجاست... آن همه کجاست؟/ کجاست آن زندگی، که هیچ دیواری، راه بلند آن را مانع نمی‌شد/ دروازه‌ای مانند سوراخ‌های توری را نشان بده که/ به گورستان منجر می‌شود.

عنصر فاصله، اندوه، ستم، تاریکی و ناامیدی گسترده، رنگ سیاه و...، در اشعار سیّاب متأثر از جامعه و محیط پیرامون شاعر و نیز حال و هوای روحی اوست. سیّاب، اساساً شاعری محزون است و اندوه او، حاصل محرومیّت‌های دوران کودکی و ناکامی‌های او در عشق و نیز بازتاب ستم، بی‌عدالتی، استبداد، فقر و گرسنگی مردم و سرانجام، درد و بیماری اوست. رؤیای سیّاب بازگشت به‌گذشته است:

يَا رَبِّ أرجِعِ عَلَى أيُّوبَ مَا كَانَا:/ جَيكُورَ وَالشَّمسَ وَالأطفَالَ رَاكِضَةً بَينَ النَّخِيلاتِ (السیّاب، ۲۰۰۵: ۳۰۳)

ترجمه: پروردگارا! آنچه که ایوب داشت، به او بازگردان!/ روستای جیکور، خورشید و کودکانی که در میان نخلستان‌ها می‌دوند.

سیّاب اگر چه از رنج ایوب سخن می‌گوید، به‌تدریج قرینه‌هایی از اندوه شخصی و بیماری‌اش را مطرح می‌کند، امیدواری‌اش گسترش می‌یابد و امید به بهبودی، به یقین بدل می‌شود؛

«تصاویر گذر از خواب مرگ، تاریکی، شب، سرما، برف، یخ و رؤیای شیرین بازگشت به وطن و خانه‌اش در میان فریادهای خانواده و درآغوش‌گرفتن فرزندان و ازبین‌رفتن این رؤیا و رخ‌نمودن واقعیتِ تلخ، حکایت حال شاعر است.» (الضاوی،۱۳۸۹: ۳۱-۳۲)

ب. مکان در شعر رمانتیک

مکان، از جمله عناصری است که می‌تواند تصویر را به قطعیّت و شفافیّت نزدیک کند؛ امّا رمانتیک‌ها به مکان نیز مختصاتی می‌دهند که به جای قطعیت، خیال‌انگیز و گنگ باشد.

«جان رمانتیک در کشمکش مدام، میان واقعیت و سایه، میان ماده و روح، میان بریدن و پیوستن و میان عصیان و درخودپیچیدن، شناور است. شاعر رمانتیک، در دنیای ناباوری و یأس، به فاصلهٔ میان واقعیت و خیال در دنیای سایه‌ها پناه می‌برد و ابعاد گنگ را نمایش می‌دهد.» (فتوحی، ۱۳۸۴ : ۱۵۹)

فاصلهٔ واقعیت و خیال و نیز عصیان و خویشتن‌داری در شعر منزوی، چنین است:

ما نیمه‌های ناقص عشـــقیم و تا هســـت از نیمـه هـای خویش دورافتـادگـانیم
با هفت‌خوان این توبه‌تویی نیست، شاید مـا گـمشده در وادی هفـتاد خـوانیم
(منزوی،۱۳۸۸: ۳۹۳)

تضادی سنگین، شاعر را مأیوس می‌کند یا به عصیان وامی‌دارد. در واقع، نمی‌توان دانست که این شعر اعلامیه‌ای علیه ساکتان است یا دعوت به سکوت و مرگ در ناامیدی.

ســـوارِ زورقِ بـی بـادبـانِ دربـه‌دری دوباره عزم کجا داری؟ ای دل سفری!
به جست‌وجوی کدامین جزیره خواهی‌رفت دراین قلمرو از نام و از نشـــا نه بری
جزیزه نیســـت نهنگی کـه خفتـه برآب به‌هوش باش، فریب دوباره‌اش نخوری
(منزوی،۱۳۸۸: ۱۸۱)

زورق بی‌بادبان، دربه‌دری، سفر، دل سفری، جست وجو، جزیره، نهنگ خفته بر آب، فریب و... همه و همه، حتّی در محور افقی، فضایی به شدت رمانتیک را می‌سازند.

منزوی، اگرچه نه همیشه، با یأس و ناامیدی از فاصله میان واقعیت و خیال به دنیای سایه‌ها ومکان‌های ناآشنا می‌رود. او از رویارویی با واقعیات دل خوشی ندارد؛ به همین سبب می‌گریزد. گاهی به درون و گاهی به بی‌کران، به دوردست. گاهی نیز به رؤیا می‌گریزد؛ امّا روح سیّاب، در بند جیکور است. «سیّاب ، در برابر ناکامی‌های سیاسی خود و برای کاستن از احساس دلتنگی روحی، آرمان‌شهری را برای خویش تصور می‌کند و آرزوی بازگشت دوباره به آن را دارد.» (راضی‌جعفر، ۱۹۹۹: ۵۲) او در سروده‌های «تموز جیکور، جیکور و المدینه و العوده لجیکور، روستای خود را نمادی از صورتی انسانی می‌یابد که نیروی روح و فعل در او دمیده‌شده‌است.» (رجائی، ۱۳۸۱: ۱۰۳)

جَیکِور... سَتُولَدُ جَیکورُ/ النَوْرُ سَیورق والنُّورُ/ جَیکُور سَتُولَدُ مِن جَرحِی/ مِن غَصَّةِ مَوَتِی، مِن نارِی/ سَیَفَیضُ البیدرُ بالقُمحِ/ والحُزنُ سَیَضحَکُ لِلصُّبحِ (السیّاب، ۲۰۰۵: ۷۱)

ترجمه: جیکور... جیکور متولد خواهدشد/ شکوفه و روشنی به برگ خواهدنشست/ جیکور از زخم من، از اندوه مرگ من، از آتش من، متولد خواهدشد/ خرمن‌گاه با گندم انباشته خواهدشد/ و اندوه به صبح خواهدخندید.

بازگشت به جیکور نیز یکی از مظاهر فاصله در شعر سیّاب است. امید و ناامیدی و روستایی که در خیال او هویّتی دیگر گرفته است. فاصلهٔ واقعیت و بهشت گمشدهٔ سیّاب، ابهامی است که تصویر رمانتیک جیکور را می‌سازد. آنچه شاید در دوران کودکی و در واقعیت زندگی شاعر نیز نمودی بیرونی نداشته و در زمان حال نیز تنها در رؤیاهای رمانتیک او فرصت حیات یافته‌است، نماد و نمودی است از نوسان روح او در یأس و امید.

۲-۳-۳- انعکاس فردیت شاعر در تصویر

رمانتیسم برای هر موجود انسانی، هویتی خاص قائل است. به همین خاطر است که:

«بسیاری از صاحب‌نظران، کشف مرکزیتِ خود و کشف خود به‌عنوان فاعل شناسایی را یکی از عمده‌ترین دستاوردهای رمانتیسم و پایه و مبنای جمال‌شناسی جدید در هنر به‌شمار می‌آورند. این وضعیت از یک سو، موجب پدیدآمدن خودآگاهی نسبت به خویش و ذهن‌گرایی و کشف غرورآمیز وجود فردیِ خود می‌شود و از سویی دیگر، با حسّ تنهایی، انزوا و سرگردانی توأم است. این ویژگی دوگانه، هم این انسان نو را در ستیزی پرشور با جهان بیرون قرار می‌دهد و هم او را دچار وحشت و درماندگی می‌کند.» (جعفری جزی، ۱۳۷۸: ۱۹۰-۱۹۲)

بنابراین، دیگر نباید از تصویر رمانتیک، توصیف طبیعت را انتظار داشت. «این تصویر، رنگ مخصوص شخصیت و هویت فردیِ هنرمند رمانتیک را دارد و بر او دلالت می‌کند. رمانتیسم، تجربه‌های شخصی را به همگان تعمیم می‌دهد.» (فتوحی،۱۳۸۴: ۱۶۵) مقوله‌های مختلفی در فردیت شاعران می‌تواند نمود داشته باشد. شب، فصل‌های سال، رنگ‌های خاص، باران و...مقوله‌هایی هستند که هریک از شاعران، به بخشی از آنها تعلق خاطر بیشتری‌دارند. مبارزه ازجملهٔ برجسته‌ترین مقوله‌های رمانتیسم است.

ج. مبارزه در فردیت منزوی:

رمانتسیم در انقلاب علیه کلاسیسم، نابسامانی‌ها، نابرابری‌ها، فساد اشراف‌زادگان و...، به جنگ سنّت‌های کهنه می‌رود. مبارزه از ویژگی‌های مهم رمانتیسم است. رمانتیک‌ها به مسائل روزمرهٔ جامعه، فقر، محرومیت، تبعیض و... بسیار پرداخته‌اند.

منزوی در غزل خود از نمادهای رهایی از ظلم و بیداد، از جمله: آرش، سربداران، کوراوغلی و نیز وقایعی ازجمله واقعهٔ عاشورا، قصهٔ اصحاب کهف و حماسهٔ رستم و سهراب، یاد می‌کند. او در غزل‌های متعددی به سراغ عنصر مبارزه رفته‌است. تصاویری از خون لخته‌شده در شکاف درختان، باران خون، تیغ‌های کُند، ابرهای سیاهی که نمی‌بارند، باغ‌هایی که سال‌هاست خشکیده‌اند، رنج انتظار، تکرار زمستان، تشویش، کوری، بیماری، ناامیدی و...، تصویرِ بخشی از فردیت شاعر در دوران اختناق پهلوی اول و دوم است.

تشـــویش هزار آیـا وســـواس هزار امّا کوریم و نمی‌بینیم ور نه همه بیماریم
دوران شـــکوه باغ از خاطرمان رفته‌ســـت امروز که صف‌درصف خشکیده و بی‌باریم
من راه تو را بســـتـه، تو راه مرا بســـتـه امید رهایی نیســـت، وقتی همه دیواریم
(منزوی،۱۳۸۸: ۲۷)

منزوی نسبت به موضوع مبارزه، نگاهی شفاف داشته‌است. او خود می‌گوید:

«من تنها رسالتم، شاعری و تنها تعهدم، شعر است. تفنگ برنمی‌دارم؛ چون کارم برداشتن قلم است و در کار مبارزهٔ بی‌امان و بی‌وقفه‌ای که بین زیبایی و زشتی و بدی و خوبی درگیر است، با ستایش زیبایی و ثبت آن، در صف مقابل زشتی و بدی ایستاده‌ام.» (منزوی: ۱۳۶۹، ۱۷۹)

برخلاف منزوی که تعهدش به مبارزه را تنها با شعر انجام می‌دهد، سیّاب در کوران مبارزه است. درد و رنج شکست‌های سیاسی در هر واژهٔ شعر او نمایان است. «او در زندان و تبعید، مدّت‌ها طعم ذلّت، غربت، شکست و تنهاییِ روح را چشید.» (داود البصری، ۱۴۰۶: ۱۲) سیّاب شرح این رنج و اندوه سیاسی را در مرحله‌ای که در ایران و کویت بود، در دو قصیدهٔ بلندِ «المومس العمیاء» و «الأسلحهٔ و الأطفال» منتشر نمود.

سیّاب در مبارزه، دو دورهٔ متفاوت را طی کرده است؛ دورهٔ فعالیت انقلابی گسترده که سرایش قصایدی همچون «غریب علی الخلیج»، «ارم ذات العماد»، «المسیح بعد الصلب»، «الی جمیله بوحیرد»، «الی العراق الثائر» و «انشوده المطر» در آن اتفاق افتاد و دوران یاس، ناامیدی و انفعال که «اسطورهٔ سندباد» نمایانگر آن است. (ن.ک:سلیمی، صالحی، ۱۳۹۰: ۸۱-۸۲) شعر أنشودهٔ المطر، رؤیای رهایی او از وضع موجود است:

فِی کُلِّ قَطرَهٔ مِنَ المَطَر/ حَمراءُ أو صَفراءُ مِن أجنَّهِ الزَّهَر/ وَ کُلُّ دَمعَهٔ مِنَ الجیاعِ وَ العُراهٔ/ وَکُلُّ قَطرَهٔ تُراقُ مِن دَمِ العَبید/ هِیَ ابتِسَامٌ فِی انتِظَارِ مَبسَمٍ جَدِید/ أو حُلمَهٌ تَوَرَّدَت عَلَی فَمِ الوَلید/ فِی عَالَمِ الغَد الفَتَیّ وَاهِبِ الحَیَاهٔ!/ مَطَر... مَطَر... مَطَر.../ سَیُعشَبُ العِراقُ بِالمَطَر... (السیّاب، ۲۰۰۵: ۱۲۳)

ترجمه: در هر قطره از باران/ گلی قرمز یا زرد، از گل‌های پنهان خواهدبود/ و هر اشکی از گرسنگان و برهنگان/ و هر قطره‌ای که از خون بردگان می‌ریزد/ لبخندی است که در انتظار دهانی جدید می‌ماند/ یا سرپستانی سرخ‌شده در کام نوزاد است/ در فردای نو، آن بخشندهٔ زندگی/ باران... باران... باران.../ عراق با باران، سبز و علف‌زار خواهدشد...

انشوده المطر با تصویر نخلستان، سحرگاه و ماه آغاز می‌شود، در محور عمودی با تصاویری از تاکستانی پر از برگ، رقص نورها، مه مبهم، لذتی سرکش، قهقههٔ کودکان در باغ انگور، هق‌هق مدام ناودان‌ها، احساس سرگشتگی، گرسنگان، کودکان، خون، مرگ، غرش‌هایی که در عراق جمع می‌شود و آذرخش‌هایی که در بیابان‌ها و کوهستان‌ها اندوخته می‌شوند، طوفان‌ها و تندرها ادامه می‌یابد و سر انجام، درو کشتزارها و چرخش آسیّاب‌ها .

در قصیدهٔ الی جمیله بوحیرد، «رنج و شکنجهٔ طولانی، تصویری است که همچون یک نقطهٔ تابان درظلمت عقب‌ماندگی، ضعف و ناتوانی‌عرب می‌درخشد.» (الضاوی، ۱۳۸۹: ۳۹)

یا اختنا المشبوحه الباکیه/ اطرافک الدامیه/ یقطرن فی قلبی و یبکین فیه/ لم یلق ما تلقین انت المسیح/ انت الذی تفدین جرح الجریح(السیّاب، ۲۰۰۵: ۵۲-۵۳)

ترجمه: ای خواهر رنج‌کشیده و گریان ما، چشمان خونین تو در دلم اشک خون می‌ریزند و در آن می‌گریند. مسیح با آنچه روبه‌رو شدی روبه‌رو نشد. تو آن‌کسی هستی که خود را فدای جراحت مجروحان کرد.

پیوندخوردن تصاویر مبارزه در شعر سیّاب با افرادی همچون جمیله بوحیرد، مسیح (ع) و پیامبراکرم(ص)، گسترهٔ دیگری را بر روی تصاویر شعری او می‌گشاید که با نوعی تداعی حاصل از تلمیح، تصاویری از مبارزهٔ بی‌امان را نه در کلام شاعر، بلکه در ذهن خواننده تولید می‌کند. علاوه بر این، رنج‌های مسیح و جمیله و پیروزی یک پیامبر تهی‌دست در فروریختن و متلاشی‌کردن سنگ‌های ظلم و فساد و تاج‌های پادشاهان، عنصرتضاد و فاصله را در شعر او تقویت می‌کند. تضاد و فاصلهٔ میان گذشته غرورانگیز، اکنون و آیندهٔ رؤیایی، میان یأس و امید، میان خفقان و آزادی.

٤- نتیجه‌گیری

۱. سیّاب اگر چه پیروِ فکری از رمانتیسم را در همان دوران اول شعر خود رها می‌کند، در تصویرسازی همچنان عناصر تصویر رمانتیک را به‌کارمی‌گیرد. منزوی را نیز می‌توان نیمه رمانتیک دانست؛ چراکه ترکیب‌ها و تصویرهای سایه‌وار و ابهام‌آمیز شعر او به سوی شفافیت جریان می‌یابد.

۲. تصاویر منزوی در القای معنی، سنّتی و در انتقال احساس، رمانتیک هستند؛ چراکه انتقال احساس، هدف بزرگ رمانتیک‌هاست؛ امّا بیشتر تصاویر سیّاب، به‌عنوان یکی از پیشگامان شعر نو در ادبیّات عرب، مدرن هستند.

۳. بهره‌گیری سیّاب از اسطوره و شخصی‌کردن نمادهای مختلف، در ابهام‌انگیزی و سایه-واری تصاویر شعر او تأثیر فراوان داشته‌است. تصویر در شعر منزوی، به دلیل استفاده از تشبیه و ذکر وجه شبه، در بسیاری از موارد ابهام زیادی را تولید نمی‌کند.

۴. طبیعت در شعر منزوی، شفاف‌تر و در شعر سیّاب، عمیق‌تر تصویر شده‌است.

۵. تضاد و فاصله که از ویژگی‌های رمانتیسم است، درتصاویر شعرسیّاب نمود بیشتری دارد.

۶. منزوی تحت تأثیر شرایط زندگی، دلتنگی‌ها و احساسات پرسوز خود، به آرمان‌شهر نمی‌اندیشد، اگرچه امتداد سایهٔ غم و ناامیدی را نیز نمی‌پذیرد؛ امّا سیّاب، از روستای محل تولد خود آرمان‌شهری ساخته و بسیاری از مفاهیم و تصاویر شعری خود را با کمک آن آفریده‌است.

۷. مبارزه، در فردیت سیّاب، از منزوی پر رنگ‌تر است و البته تصاویر شکست، سرگشتگی، یأس و ناامیدی نیز در آن تأثیرگذارتر و عمیق‌تراند.

فهرست منابع:

۱- الیافی، نعیم. (۱۹۸۳). **تطور الصوره الفنیه فی الشعر العربی الحدیث**. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.

۲- جعفری جزی، مسعود. (۱۳۷۸). **سیر رمانتیسم در اروپا**. تهران: مرکز.

۳- جورکش، شاپور. (۱۳۸۳). **بوطیقای شعرنو** (نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج) تهران: ققنوس.

۴- داود البصری، عبدالجبار. (۱۴۰۶م). **بدر شاکر السیّاب:رائد الشّعر الحرّ**. الطبعهٔ الثانیه. بغداد: دار الشؤون الثقافهٔ العامهٔ.

۵- راضی جعفر، محمّد. (۱۹۹۹). **الاغتراب فی الشعر العراق المعاصرمرحله الرواد**. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

۶- السیّاب، بدر شاکر. (۲۰۰۵). **الأعمال الشعریهٔ الکاملهٔ**. الطبعهٔ الثالثهٔ. بغداد: دارالحریهٔ للطباعهٔ و النشر.

۷- سیّدحسینی، رضا. (۱۳۸۷). **مکتب های ادبی** (ج۱). تهران: نگاه.

۸- شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۸۰). **شعر معاصر عرب**. تهران: توس.

۹-_____. (۱۳۶۶).**صورخیال‌درشعرفارسی** (ج۳). تهران: آگاه

۱۰- الضاوی، احمد عرفات. (۱۳۸۹). **کارکرد سنّت در شعر معاصر عرب**. ترجمهٔ سیّد حسین سیّدی. چاپ دوم. مشهد: دانشگاه فردوسی.

۱۱- علاق، فاتح.(۱۳۸۸). **مفهوم شعر از دیدگاه شاعران پیشگام عرب**. ترجمهٔ سیّد حسین سیّدی. مشهد: دانشگاه فردوسی .

۱۲- فورست، لیلیان. (۱۳۷۵). **رمانتیسم**. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: نشر مرکز.

۱۳- مشکات ، عبدالرسول. (۱۳۹۰). **فرهنگ واژه ها** (درآمدی بر مکاتب و اندیشه‌های معاصر). تهران: سمت.

۱۴- منزوی، حسین. (۱۳۶۹). **حیدر بابا**. به کوشش محمّد فتحی. تهران: آفرینش.

۱۵-_____. (۱۳۸۸). **مجموعه اشعار**. به‌کوشش محمّدفتحی.تهران: آفرینش.

مقاله‌ها

۱- سلیمی، علی و صالحی، پیمان. (۱۳۹۰) «بررسی تطبیقی اسطوره سندباد در شعر بدر شاکر السیّاب و خلیل حاوی». **مجلهٔ زبان و ادبیّات عربی**(ادبیّات و علوم انسانی سابق). شمارهٔ چهارم، صص۷۷-۹۳.

۲- فتوحی، محمود(۱۳۸۴). «تصویر رمانتیک، مبانی نظری، کارکردها»، **پژوهش‌های ادبی**. شمارهٔ ۹ و ۱۰، صص ۱۵۲-۱۸۰.

۳- فتوحی، محمود.(۱۳۸۱) «تصویر خیال». **نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی تبریز**. شمارهٔ ۱۸۵، صص۱۰۳ - ۱۳۴.

۴- محمّدرضایی، علی‌رضا وآرمات، سمیه. (۱۳۸۷). «بررسی تطبیقی اشعار بدر شاکر و نیما یوشیج». **ادبیّات تطبیقی**. سال دوم، شمارهٔ۶، صص ۱۷۳-۱۶۱.

۵- محمّدی، ابراهیم و حقدادی، عبدالرحیم و ماهوکی، مرضیه. (۱۳۸۹) «نمادهای طبیعت در شعر اخوان و بدر شاکر السیّاب» {در}**نخستین همایش ملّی ادبیّات فارسی و پژوهش‌های میا رشته‌ای**، ۱۹ و ۲۰ آبان.

۶- مرتضوی، سیّدجمال‌الدین و نجفی بهزادی، سجاد. (۱۳۹۰). «بررسی مقایسه‌ای صور خیال در شعر حسین منزوی و قیصر امین‌پور». **فصلنامهٔ زبان و ادبیّات فارسی**. شمارهٔ ۷۰، صص ۱۶۷-۱۶۹ .

پایان‌نامه

۱- رجایی، نجمه. (۱۳۸۱). اسطوره‌های رهایی. **رسالهٔ دکتری**. سید حسین سیّدی. مشهد: دانشگاه فردوسی.

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهید باهنـــر کرمـــــان
سال ۱۰ ، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

مقایسهٔ سبکی هجویّات حطیئه و خاقانی

(علمی- پژوهشی)

محمّد غفوری‌فر[۱]
امید وحدانی‌فر*[۲]
حسن رحمانی‌راد[۳]
حسین شمس‌آبادی[٤]

چکیده

یکی از انواع ادبی که بسامدهای گوناگون آن در آثار بیشتر شاعران پارسی‌گو و عربی‌سرا واقع شده و آثار قابل ملاحظه و خواندنی در این نوع به وجود آورده، «هجویه‌سرایی» است. مقایسهٔ سبکی این نوع ادبی در اشعار شاعران زبان فارسی و عربی، زمینه‌ساز تبیین اشتراکات و افتراقات بین آنها می‌شود. پژوهش حاضر در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی، براساس مکتب ادبیّات تطبیقی آمریکایی و با هدف بررسی مهم‌ترین وجوه اشتراک و افتراق سبکی هجویات حطیئه و خاقانی، در سه سطح زبانی، ادبی و فکری صورت گرفته‌است. روش پژوهش، توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر دیوان هر دو شاعر است. نتایج این پژوهش، بیانگر این است که در سطح زبانی، هر دو شاعر از اوزان متنوّعی جهت سرودن هجو بهره جسته‌اند؛ امّا موسیقی درونی هجویات خاقانی، به نسبت حطیئه، از برجستگی خاصی برخوردار است. زبان هر دو شاعر نیز عفیف است. از نظر سطح ادبی، صورخیال در هجویات خاقانی بیشتر از حطیئه به‌کار رفته‌است و در سطح فکری، انگیزهٔ حطئیه در سرودن هجو، به‌خاطر حقارت‌های اجتماعی است؛ امّا خاقانی به دلیل ناراحتی‌های ذهنی و درونی به هجو پرداخته‌است.

واژه‌های کلیدی: ادبیّات تطبیقی، هجو، سبک‌شناسی، حطیئه، خاقانی.

---

[۱]- استادیار زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه کوثر بجنورد: m.ghafourifar@gmail.com
[۲]- استادیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه بجنورد (نویسندهٔ مسئول): o.vahdanifar@gmail.com
[۳]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد: sefareshi85 @gmail.com
[۴]- دانشیار زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری: drshamsabadi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۳/۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۷/۱۱

۱- مقدّمه

نوشتار حاضر در جهت مقایسهٔ هجویات دو شاعر نامی در ادبیّات عربی و فارسی است. در یک سوی این مقایسه، حطیئه، شاعر بزرگ زبان عربی، قراردارد. نام او در اصل جرول بن اوس است؛ امّا به نام «حطیئه» شناخته‌می‌شود. (اصفهانی،۱۹۲۸: ۲ /۱۵۷) با وجود اینکه حطیئه در اغراض مختلف، مانندِ مدح، هجو، فخر و غزل اشعار زیادی سروده، هجویات وی بازتاب زیادی در میان سایر اغراض شعریش پیدا کرده‌است. در سوی دیگر این مقایسه، خاقانی شروانی قراردارد. وی از قصیده‌سرایان مشهور زبان فارسی است که به دلیل احاطهٔ وسیع به اغلب علوم عصر، قدرت فوق‌العاده در به کارگیری آن معلومات در عرصهٔ سخن، سبک و شیوهٔ خاص در ابداع ترکیبات، تشبیهات دلپذیر و ابتکار مضامین، التزام ردیف‌های مشکل و تصریح در ارائه قصاید طولانی، وی را در قیاس با شاعران متقدّم یا معاصر، ممتاز و بی‌بدیل ساخته و درمواردی مواضع، او را برتر از درجهٔ تقلید نشانده‌است. (مصطفوی‌نیا، ۱۳۸۸: ۲۲۳) با وجود این، روحیّهٔ حسّاس و زودرنج او، سبب شده‌است که به خاطر چیزهای بی‌ارزش از دوستان و نزدیکان خود رنجیده‌خاطر شود و به واسطهٔ این ملالت، زبان به هجو آنان بگشاید و اشعار هجوی قابل تأمّلی بسراید.

این مقاله در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی تلاش دارد تا به نقاط اشتراک و افتراق اشعار هجوی حطیئه و خاقانی بپردازد. روش این نوشتار، توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر مکتب آمریکائی در ادبیّات تطبیقی است. سروده‌های هجوآمیز حطئیه و خاقانی، با وجود تفاوت‌های زبانی و زمانی، در اسلوب و درون‌مایه اشتراک‌های فراوانی دارند و بررسی تطبیقی هجویات این دو شاعر، می‌تواند ما را در شناخت بهتر سروده‌های این دو سراینده، بویژه در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی، یاری نماید و افق‌های تازه‌ای برای شناخت ماهیّت هجو و ساختار آن در دو ادبیّات فارسی و عربی بگشاید.

در این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش‌ها هستیم: ۱- سبک اشعار هجوی حطیئه و خاقانی در مقایسه با یکدیگر، دارای چه نقاط اشتراک و افتراقی است؟ ۲- اشعار هجوی

کدام‌یک از دو شاعر از بسامد بالاتری برخوردار است؟ ۳- انگیزهٔ سرایش هجو نزد دو شاعر چیست؟

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

تا به امروز پژوهش‌های زیادی دربارهٔ خاقانی و حطیئه و بویژه خاقانی صورت گرفته‌است که در زیر به مهم‌ترین آنها اشاره می‌کنیم:

۱- «مقایسهٔ سبکی هجویات در دو دیوان خاقانی و متنبی» (پارسا و مرادی، ۱۳۸۷)؛ ۲- «قصائد مدحی خاقانی» (ایرانمنش، ۱۳۸۹)؛ ۳- «اهداف و ابزارهای کاربردتمثیل در دیوان خاقانی» (رحیمی و محمّدزاده، ۱۳۸۹)؛ ۴- «بررسی فنّی هجویات حطیئه» (غفوری‌فر، ۱۳۹۰)؛ ۵- «نقد وصف و جایگاه زیبایی‌شناختی آن در شعر خاقانی» (ذوالفقاری و دهرامی، ۱۳۸۹) و ... این پژوهش‌ها، گویای این مطلب است که هریک از آنها بنا به اهتمام ویژهٔ پدیدآورندگانشان، به جنبهٔ خاصّی از زندگی و اشعار این دو شاعر برجسته اختصاص یافته‌است. نوع تحلیل و بررسی ما در این مجال نیز بیانگر زاویهٔ دیدی خاص و متمایز است که تاکنون در هیچ پژوهشی سابقه نداشته‌است. در این پژوهش، کوشش شده تا با بهره‌گیری از الگو و نظریّهٔ مکتب آمریکایی در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی، به بررسی و تحلیل مقایسهٔ سبک هجویات حطیئه و خاقانی پرداخته شود.

۲- سبک و سبک‌شناسی

به‌طور کلّی می‌توان گفت که «سبک، وحدتی است که در آثار کسی دیده‌می‌شود؛ یک روح یا ویژگی یا ویژگی‌های مشترک و مکرّر در آثار کسی است.» (شمیسا،۱۳۸۶: ۱۶) این وحدت، از عوامل و مختصّات تکرارشونده و جلب نظرکننده ناشی می‌شود. عواملی که نسبتاً آشکار امّا غالباً پنهان و پوشیده‌اند. تجزیه و تحلیل سبک‌شناسی متون، نیازمند روشی است که ساده‌ترین راه آن، تحلیل متن از طریق سه دیدگاه زبانی، فکری و ادبی است تا با تجزیهٔ متن به اجزای کوچک‌تر و تبیین رابطهٔ آنها با یکدیگر، به ساختار متن دست یابیم. در سطح زبانی که متشکل از سه سطح موسیقایی، لغوی و نحوی است، به بررسی موسیقی جمله و عناصر موسیقائی آن، موسیقی درونی و بیرونی، وزن و قالب شعری، نوع الفاظ، ترکیب

جملات، ساختار نحوی و دستوری آن و...، پرداخته می‌شود. در سطح فکری، انگیزه‌های شاعر از سرودن اشعار، مهم‌ترین درون‌مایه‌ها و مضامین شعری وی مورد تطبیق و تحلیل قرار می‌گیرد و در نهایت، در سطح ادبی، مباحث بیانی و صور خیال به‌کاررفته در اشعار شاعر، مورد نقد و تحلیل قرارمی‌گیرد. اینک به بررسی تطبیقی سبک هجویات حطئه و خاقانی پرداخته‌می‌شود:

۲-۱- سطح زبانی

این سطح در میان دیگر سطوح مورد بررسی در سبک‌شناسی از گستردگی بیشتری برخوردار است و به دو سطح آوایی و لغوی تقسیم می‌شود:

۲-۱-۱- سطح آوایی

بررسی قلمروهای آوایی زبانِ متن، با عنوان «سبک‌شناسی آوایی» شناخته‌می‌شود. سبک‌شناسی آوایی، نحوهٔ کاربرد واحدهای آوایی (صدا وآهنگ) در یک موقعیّت زبان و نقش و کارکرد بیانی آواها و اصوات زبان را بررسی می‌کند. این رویکرد با تحلیل رایانه‌ای آواها و واج‌های شعری، نتایج روشن و دقیقی در تحلیل موسیقی شعر حاصل می‌کند. (هارتمن،۱۹۷۲: ۲۲۳)

الف. موسیقی درونی

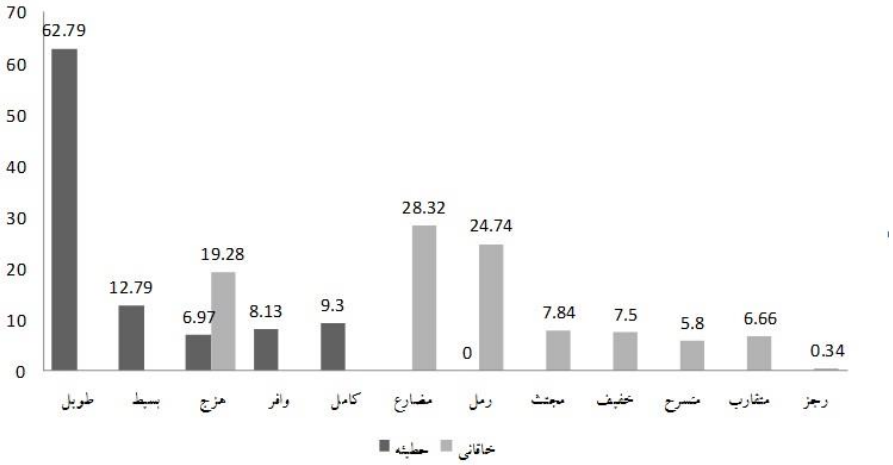
نوع دیگری از موسیقی در شعر است که از تناسب بین حروف و الفاظ ایجاد می‌شود و شامل تکرار حروف یا واژه‌ای خاص است؛ این نوع از موسیقی، به‌ندرت در اشعار هجوی حطیئه مشاهده می‌شود. حطیئه از صنعت جناس، تنها ۴ مرتبه و از صنعت تکرار، ۸ مرتبه در هجویات خویش بهره گرفته‌است. به نظر می‌رسد علّت بی‌توجّهی حطیئه به موسیقی درونی اشعار هجوی‌اش، پریشانی خاطر ناشی از شدّت تنفّر وی نسبت به فرد نکوهش‌شده است؛ زیرا شاعر، آسودگی خاطر خویش را از دست داده و در پی الفاظ کوبنده برای تحقیر هر چه بیشتر هجوشدگان بوده‌است و از این‌رو، چندان به الفاظ متجانس توجّه نداشته‌است.

خاقانی در موسیقی درونی شعر، درست در نقطهٔ مقابل حطیئه قراردارد. در اشعار او، بارها از صنایعی نظیر: جناس، تکرار، سجع و واج‌آرایی استفاده شده‌است. وی در مجموع ابیات هجوآمیز خود (۵۸۶ بیت)، ۱۰۶ بار از صنعت تکرار، ۴۸ بار از جناس و ۱۳ مرتبه از سجع

استفاده کرده‌است. چه‌بسا خاقانی در موسیقی درونی هجویات خود، از عواملی همچون انتخاب وزن‌های متناسب با موضوع، وزن‌های دوری، ردیف‌های اسمی و فعلی طولانی بهره گرفته‌است. درواقع، خاقانی موسیقی درونی خود را براساس آمیزش سه اصل تداعی، واج‌آرایی و تناسب پرورش داده‌است.

ب. موسیقی بیرونی

وقتی مجموعهٔ آوایی بیت یا ابیات شعر، به لحاظ کوتاهی و بلندی مصوّت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها، از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آورد که آن را «وزن» یا «موسیقی بیرونی» می‌نامند. نمودار زیر، بسامد استفادهٔ دو شاعر از اوزان عروضی را نشان می‌دهد:



اوزان مورد استفادهٔ دو سراینده در هجو، بدین شرح است: ۱ـ بحر هزج، بین دو شاعر مشترک، امّا بهرهٔ خاقانی از این وزن بیشتر از حطیئه است.۲ـ بحرهای رجز، متقارب، منسرح، خفیف، مجتث، رمل، مضارع، تنها مورد استفادهٔ خاقانی است و حطیئه در این اوزان، هجوی نسروده‌است. در مقابل، حطیئه از بحرهای کامل، وافر، بسیط و طویل در هجویاتش بهره برده‌است که در هجویات خاقانی دیده‌نمی‌شود.۳ـ بیشترین بسامد استفاده از بحرهای عروضی در هجویات حطیئه، مربوط به بحر طویل(۶۲٫۷۹٪) و در هجویات خاقانی، مربوط به بحر بسیط(۲۸٫۳۲٪) است. در مجموع، موسیقی بیرونی، در اشعار خاقانی تنوّع بیشتری

دارد. به‌طوری که وی در هجویاتش، از ۸ وزن عروضی و حطیئه، از ۵ وزن عروضی بهره برده‌است.

۲-۲- سطح لغوی (Lexical) یا سبک‌شناسی واژه‌ها

۲-۲-۱- عفّت کلام

یکی از ویژگی‌هایی که منتقدان در بررسی سطح واژگانی هجو به آن اشاره دارند، رعایت عفّت کلام است. با بررسی هجویات حطیئه، مشخّص می‌شود که وی در هجوهای خود از فحش و ناسزا استفاده نکرده‌است و زبانی عفیف دارد و اغلب از هنر طنز استفاده می‌کند و با این وسیله، حیثیّت اجتماعی مردم را فرومی‌کوبد. (فاخوری،۱۳۸۳: ۱۵۱) زبان خاقانی نیز همچون حطیئه، عفیف است و در هجویات او فحش‌های رکیک وجود ندارد و ناموس دیگران را در معرض فحش و هجو و بدزبانی قرارنداده‌است. با توجّه به مطالب ذکر شده، می‌توان بیان کرد که یکی از نکات مهم و مشترک در بررسی سطح لغوی هجویات حطیئه و خاقانی، به‌کارگیری زبانی عفیف و دور از ابتذال است.

۲-۲-۲- انتخاب واژگان مناسب

حطیئه در به‌کارگیری الفاظ هجا، به گزینش کلمات و آرایش عبارات می‌پردازد؛ به همین دلیل، هجای او یکی از بهترین نمونه‌های هجا است. عباراتش دارای استواری خاص است. از لحاظ بافت کلمات به‌صورت زیبا و در نهایت دقّت چینش یافته و در بیشتر اوقات، خنده را برمی‌انگیزد. (حسین محمّد، ۱۹۷۰: ۱۳۵) حطیئه از نمایندگان مکتب مضر و شاگرد و راوی زهیر بن ابی سلمی بود؛ در نتیجه، وی در گزینش الفاظ و پیراستگی و پالایش آنها، تحت تأثیر آن مکتب و زهیر قرارگرفته‌است. نمونه‌ای از گزینش الفاظ و آرایش عبارات در اشعار هجایی حطیئه:

لاَیَصـــبِرُونَ وَ لا تَزَالُ نِســـاَؤُهُم تَشـــکُو الهِوانَ اِلَی البَئِیسِ الأ بأَسِ

(الحطیئه، ۱۹۵۸: ۲۷۳)

ترجمه: صبر پیشه نمی‌کنند و پیوسته زنان ایشان، خواری و ذلّت خویش را به نزد شخص فقیر و نگون‌بخت می‌برند.

حطیئه در این بیت، دو کلمهٔ «البئیس» و «الأبأس» را به‌گونه‌ای به‌کاربرده که بیانگر دو مطلب است: توانایی او در گزینش کلمات و چینش آنها و دیگری، شدّت حقارت و پستی فرد نکوهش‌شده.

یُعطی الخَسیسةَ راغِماً مَنْ رامَها الضَّیْمِ بعدَ تَکلُّحٍ و تَعَبُّس

(همان: ۲۷۳)

ترجمه: با چهره‌ای درهم‌کشیده و از روی بی‌میلی، کمترین چیز را به طالب آن می‌بخشد.

در این بیت، معنای کلام از نوع چینش دو لفظ «تکلح» و «تعبس» و حروف آنها فهمیده‌می‌شود. این دو کلمه، شدّت ناراحتی و درهم‌کشیدگی چهره را با حروف خویش به ویژه «تا» و «لام»، به ما الهام می‌کند؛ امّا زبان خاقانی در هجویات، برعکس حطیئه، به سادگی و سهولت می‌گراید. گویا خشم و غضب دیگر مجالی برای خاقانی باقی نگذاشته‌است تا بتواند واژگانی سخت و متکلّف اختیار کند:

ای ظلم تو مخرب ملک یزیدیان لاف از علی مزن که یزید دوم تویی

تو منکری که از لب عیسی نفس منم من آگهم که از خر دجّال دم تویی

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۷۱۶)

۲-۲-۳- استفاده از کاف تحقیر در هجو مخاطب

یکی از شیوه‌هایی که شاعر برای تحقیر افراد هجوشده استفاده می‌کند، بهره‌گیری از کاف تحقیر است. با بررسی میدانی صورت‌گرفته در اشعار هجوی دو شاعر، این نتیجه به دست می‌آید که حطیئه در اشعار هجوی خویش، از هیچ واژهٔ مصغّری استفاده ننموده‌است؛ امّا در مقابل، خاقانی از این ابزار برای تحقیر هجوشدگان خود، بهره‌ها برده و به کرّات در هجویاتش استفاده کرده‌است؛ به عنوان نمونه، می‌توان به بیت زیر اشاره نمود:

رشیدکا! ز تهی مغزی و سبکساری پری به پوست همی‌دان که بس گرانجانی

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۷۱۴)

۲-۲-٤- استفاده از نماد حیوانی

یکی دیگر از ویژگی‌های سبکی شاعران هجوسرا در حیطهٔ واژگان، استفاده از نمادهای حیوانی در هجویات است. از زمان‌های قدیم، شاعران برای بیان مقاصد خود در هجویات از نمادهای حیوانی که بیشترآنها به‌عنوان نماد صفات زشت در فرهنگ عامّهٔ مردم محسوب می‌شوند، استفاده می کردند؛ برای نمونه، از میمون به‌عنوان نماد «زشت‌رویی» و از روباه برای نماد «فریبکاری» سود جسته‌اند تا از رفعت شأن و منزلت هجوشدگان خود بکاهند. (حلبی، ۱۳۶۴: ۶۳) حطیئه و خاقانی نیز مانند دیگر شاعران هجوسرا، از نمادهای حیوانی برای توصیف جنبه‌های واقعی یا ادّعایی از ظاهر یا باطن هجوشدگان خویش بهره برده‌اند. حطیئه ۱۰ حیوان را در مجموع ۱۲ بار و خاقانی ۴۸ جانور را در مجموع ۱۶۶ بار، در هجویات خود به‌کاربرده‌اند. جدول زیر بسامد این نام‌ها را در هجویات این دو شاعر نشان می‌دهد:

خاقانی		
ردیف	نام جانور	تعداد
۱	سگ	۳۲
۲	مار، شیر، خر	۱۲
۳	خروس، خرگوش	۵
۴	طوطی، باز، گرگ، هما، زاغ	۴
۵	مرغ، مور، سیمرغ، پلنگ، بوزینه، موش	۳
۶	گوساله، غراب، جغد، طاووس، مگس، آهو، استر، غزال،گوزن، کِرم	۲

حطیئه		
ردیف	نام جانور	تعداد
۱	الاغ، سگ	۲
۲	میمون، بز نر، گرگ، روباه، مار، قوچ، شترمرغ، شتر گر	۱

۷	گاو	۱۰
۸	عقرب، زنبور، شتر نر، دُمسیجه، ملخ، پره، خوک، پهنانه، یوز، گورخر، خُطاف، کلاغ، شغال، باشه، نعایم، عنکبوت، خرمگس، بز، ارقم، اژدها	۱

نشانی ابیاتی که حطیئه در آنها از نمادهای حیوانی در هجو استفاده کرده‌است، عبارت‌اند از: (الحطیئه، ۱۹۵۱: ۷۶، ۱۲۲،۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۹،۱۳۴، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۶۷) نشانی ابیاتی که خاقانی در آن‌ها از جانوران برای هجو بهره جسته‌است، عبارت‌اند از: (خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۱/۱، ۳۳/۱، ۴۷/۱، ۵۱/۱، ۵۸/۱، ۱۳۹/۱، ۱۴۷/۱، ۱۷۵/۱، /۱۸۷، ۲۱۳/۱، ۲۱۴/۱، ۲۱۵/۱، ۲۱۶/۱، ۲۳۲/۱، ۲۶۵/۱، ۲۶۶/۱، ۱/۱،۱/۲۷۰،۳۷۲/۳۶۲، ۳۸۴/۱، ۳۹۶/۱، ۴۱۰/۱، ۴۲۰/۱، ۴۲۱/۱، ۴۳۹/۱، ۴۵۱/۱، ۴۵۴/۱، ۴۵۷/۱، ۴۶۳/۱، ۴۸۰/۱، ۴۹۱/۱، ۴۹۲/۱، ۴۹۴/۱، ۴۹۵/۱، ۴۹۶/۱، ۵۰۳/۱، ۵۰۷/۱، ۵۱۲/۱، ۵۹۷/۱، ۶۰۹/۱، ۶۲۲/۱، ۶۴۰/۱، ۶۴۶/۱، ۸۰۳/۲، ۸۷۵/۲، ۱۱۰۱/۲، ۱۱۰۶/۲، ۱۱۱۱/۲، ۱۱۱۵/۲، ۱۱۲۴/۲، ۱۱۳۹/۲، ۱۱۴۳/۲، ۱۱۴۹/۲، ۱۱۵۶/۲، ۱۱۶۷/۲، ۱۱۷۲/۲، ۱۱۷۵/۲، ۱۱۷۸/۲، ۱۱۸۶/۲، ۱۲۲۵/۲، ۱۲۲۶/۲).

در مقایسهٔ بهره‌گیری حطیئه و خاقانی از نمادهای حیوانی، تفاوت‌های قابل ذکری وجود دارد که از جملهٔ آنها می‌توان به استفادهٔ بیشتر خاقانی از نماد حیوانی، نسبت به حطیئه، اشاره داشت. شایان ذکر است که دلیل کم‌توجّهی حطیئه به کاربرد نماد حیوانی در هجویاتش، مرتبط با فضای کلّی هجو در عصر جاهلی است؛ زیرا هجو در دوران جاهلی بیشتر پیرامون مسائل خُلقی است و نه خَلقی؛ به این معنا که شاعران صفاتی مانندِ بخل، ترس و ... را هجو می‌کردند و کمتر به مسائل خَلقی نظیر: قیافه، چهره و... روی می‌آوردند.

۲-۳- سطح ادبی

از آنجا که یکی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ شعر، صور خیال است، اشعار هجوی نیز مانند گونه‌های ادبی، نمی‌تواند خالی از صور خیال باشد. شاعر در هجویات خویش با استفاده از صورخیال، برای زشت جلوه‌دادن فرد نکوهش‌شده تلاش می‌کند و می‌خواهد زشت‌ترین ویژگی‌ها و صفات را به هجوشدگان نسبت دهد و ویژگی‌های نیک و شایستهٔ ادّعایی یا واقعی را از آنها سلب نماید و درواقع، تصویری سرشار از تنفّر، زشتی و حقارت از فرد نکوهش‌شده ترسیم کند، به گونه‌ای که احساس‌ها و وجدان‌ها را تحت تأثیر قراردهد و بدین صورت، معانی خویش را در نفوس افراد القا نماید. (غفوری‌فر،۱۳۹۰: ۹۱) اینک به بررسی سطح ادبی اشعار هجوی دو شاعر می‌پردازیم:

۲-۳-۱- تشبیه

تشبیه در هجویات حطیئه در ۹ بیت، امّا در هجویات خاقانی در ۶۱ بیت به‌کاررفته‌است. با وجود اینکه تشبیه در هجویات حطیئه اندک است، کیفیّت و زیبایی آن، ناچیز بودنش را جبران می‌کند؛ زیرا تصاویر او آن‌چنان جذّاب است که افکار و اندیشه‌ها را به تحرّک وامی‌دارد؛ به‌عنوان نمونه:

أَبلِغْ بَنِی عَبَسٍ بِأَنَّ نِجَارَهُم لُؤمٌ وَ أَنَّ اَبَاهُم کَالهِجرِسِ

(الحطیئه، ۱۹۵۸: ۲۷)

ترجمه: به بنی عبس بگو که اصل و نسب آنان فرومایه و پست است و پدرانشان همچون بوزینه‌اند.

در این بیت حطیئه مشبّه‌به حیوانی را برای مشبّه انسانی آورده‌است. حطیئه با توجّه به خشم و تنفّری که نسبت به قبیلهٔ عبس داشته‌است، به ذم و هجو آنان می‌پردازد و پدران آنان را مانند بوزینه ترسیم می‌کند تا سوزش و درد درونی خویش را درمان نماید. ترسیم پدران بنی‌عبس به بوزینه‌ها، می‌تواند از دو جنبهٔ ظاهری و باطنی باشد؛ زیرا شاعر می‌خواسته آنان را از جنبهٔ ظاهری به صورت زشت جلوه دهد و همچنین، عیوب باطنی آنان را به بدترین حالت ممکن ترسیم کند و به همین سبب، از میان حیوانات، بوزینه را برمی‌گزیند. هرچند

این ویژگی‌ها ممکن است واقعی یا ادّعایی باشد که شاعر مدّعی آن است. بسامد تشبیهات دیگر در هجویّات حطیئه: (الحطیئه، ۱۹۵۱: ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۸، ۱۳۵، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳). خاقانی در میدان تشبیه، نسبت به حطیئه، دستی قوی داشته‌است؛ زیرا تشبیهات وی به قدری قوی و نیش‌دار است که به‌خوبی توانسته، فرد نکوهش‌شده را بی‌ارزش و خوار کند. بیشترین تشبیهات خاقانی در اشعار هجوی‌اش از نوع تشبیه انسان به حیوان است.

۲-۳-۲- استعاره

حطیئه و خاقانی، همچون دیگر هجوسرایان، از استعاره نیز بهره جسته‌اند؛ امّا حطیئه، تنها ۵ بار و خاقانی، ۷۵ مرتبه از آن استفاده کرده‌است. نمونه‌ای از استعارهٔ به کار رفته در هجویات حطیئه:

لَقَدْ مَرَیتُکُمُ، لَوْ أنّ دِرَّتَکُم وماً یَجِیءُ بِهاَ مَسحِی وَ إبساسِی

(الحطیئه، ۱۹۵۸: ۲۸۳)

ترجمه: من شما را مدح کردم تا روزی از خیر و نیکی شما بهره‌مند شوم.

شاعر در این بیت به ارائهٔ تعبیری دقیق و زیبا می‌پردازد. وی، خودش را به دوشندهٔ شتر عقیم تشبیه کرده‌است، آن‌گاه صفات و ویژگی‌هایی همچون: «مسح»، «ابساس» و «مری» که از لوازم مشبّهٌبه است، به شیوهٔ استعارهٔ مکنیّه برای خویش عاریه گرفته و مشبّهٌبه را از کلام حذف کرده‌است. نشان ابیات دیگری که در آنها استعاره به‌کار رفته‌است: (الحطیئه،۱۹۵۸: ۱۲۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۳۸). خاقانی:

این گربه‌چشم، این سگک غوریِ غَرَک سگسارک، مخنثک زشت کافرک

با من پلنگ سارک و روباه طبعک است این خوک‌گردنک سگک دمنه‌گوهرک

گرد غزالکان و گوزنان بزم شاه فحلی کند چو گور خرک گرد مادرک

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۶۷۴)

خاقانی در سه بیت بالا، با بهره‌گیری از نام بعضی حیوانات و البتّه خصوصیّات ظاهری و رفتاری آنها بدون اشارهٔ مستقیم به نام فرد نکوهش‌شده ، با تهوّر و جرأتی که رنگ گستاخی پیدا کرده‌است، او را آماج هجوهای سخت و سنگین خود قرارمی‌دهد. در بیت اوّل، صفاتی چون بی‌حیایی، خنثی بودن و زشتی را از دو حیوان (گربه و سگ) وام گرفته و به رقیب خود

قرض داده‌است. در بیت دوم، شخص مورد ملامت را در دورنگی و فریب‌کاری، مانندِ پلنگ و روباه می‌داند و در زورگویی، گردن‌کلفتی و پستی جایگاه، او را چون خوک و سگ می‌داند؛ امّا در بیت سوم، او را چون گورخری می‌داند که مترصّد فرصتی است تا با دیگر حیوانات رابطه‌ای ناشایست برقرارکند و از مصاحبت با آنان سوءاستفاده نماید.

۲-۳-۳-کنایه

حطیئه در ۲ بیت و خاقانی در ۵۲ بیت از هجویات خود، از کنایه بهره گرفته‌اند. موارد زیر از نمونه‌های این کاربرد در هجویات دو شاعر است:

رَهطُ إبنِ جَحشٍ فِی الخُطُوبِ أَذِلَّةٌ دُسـمُ الثِّیَابِ قَنَاتُهُمْ لَمْ تُضـرَسِ

(الحطیئه، ۱۹۵۸: ۲۷۳)

ترجمه: قبیلهٔ ابن جحش در مصیبت‌ها، ذلیل، ناپاک و گنه‌کارند و نیزه‌هایشان، کند است.

در این بیت، شاعر «دُسمُ الثِّیاب» را به‌صورت کنایه به‌کاربرده و هدف او از این کنایه، بیان گناه‌کاری و آمیخته با گناه بودن آنهاست. بیت زیر نمونه‌ای از کنایات خاقانی است که در آن، «ماه چار هفته شدستم» را کنایه از لاغری و ضعف و سستی حال آورده‌است:

آبم ببرد بخت، بس ای خفته بخت بخ نانم نداد چرخ، زهی سـفله چرخ زه

چون ماه چار هفته شدستم به هفت حال حالی چنان که لیس علی الخلق یشـتبه

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۶۹۸)

خاقانی در قطعه‌ای دیگر، در شکایت از روزگار این‌گونه می‌سراید:

بر سـر بازار دهر خاک چه بیزی کآخر از این خاک جز غبار نیایی

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۷۰۳)

خاقانی در این بیت، «خاک بیختن» را کنایه از کار بی‌فایده و بی‌نتیجه آورده‌است. در نمودار زیر استفادهٔ حطیئه و خاقانی از برخی صور خیال با هم مقایسه شده‌است:

در هجویات حطیئه، تشبیه، استعاره و کنایه، اندک و مانند تصاویر بیانی خاقانی نیست و به نظر می‌رسد، خشم و رنجش خاطر حطیئه، مجال چندانی برای صور خیال باقی نگذاشته‌است؛ زیرا به‌کارگیری این‌گونه تصاویر، دلی آرام و اندیشه‌ای آسوده می‌طلبد.

۲-٤- سطح فکری(Philosophical Level)

در این سطح، انگیزه‌های سرایش هجو از سوی دو شاعر مورد کاوش و بررسی قرار می‌گیرد.

۲-٤-۱- انگیزه‌های هجو در اشعار حطیئه

در بررسی اسباب و علل سرایش اشعار هجوی دو شاعر، انگیزه‌های متفاوتی وجود دارد. این علل،گاهی بیرونی و گاه درونی است؛ به این معنا که ممکن است، شرایط اجتماعی و نوع نگاه مردم و برخوردهای اجتماعی باعث شود که شاعر به سرایش اشعار هجوی مبادرت ورزد و یا شرایط روحی، فرد را به سمتی سوق دهد که در اثر احساس حقارت و پستی، بدبینی، حسادت و...، اقدام به هجو دیگران کند. بررسی هجویات خاقانی و حطیئه، نشان می‌دهد که انگیزهٔ دو شاعر برای سرایش هجو، با یکدیگر تفاوت دارد؛ حطیئه به‌خاطر انگیزه‌های اجتماعی به سوی هجو سوق پیدا می‌کند؛ امّا خاقانی به سبب انگیزهٔ روانی به سرایش هجو می‌پردازد و فقط برای حسّ انتقام‌گیری و تشفّی خاطر و نیز غرور و تکبر فراوان هجو می‌سراید. حطیئه نیز از جمله شاعرانی است که عوامل اجتماعی، همچون نقص جسمانی، نداشتن اصالت، تعلّق به طبقهٔ پایین جامعه در وجود او شکل گرفته و او را برای سرایش هجو دعوت کرده‌است.

الف. نقص جسمانی

حطیئه از همان اوایل دوران کودکی، به سبب چهرهٔ زشت، بسیار احساس حقارت اجتماعی می‌کرد. (ضیف، ۲۰۰۲: ۹۷) اصمعی در توصیف ظاهر حطیئه، این‌چنین می‌گوید: «او داری چهره‌ای زشت و جسمی نحیف و لاغر بود.» (الاصفهانی، ۱۹۲۸: ۱۶۳/۲) حتّی شخص حطیئه نیز در قطعهٔ شعری این حسّ حقارت را بازگو می‌کند:

أَبَتْ شَفَتایَ الیَوْمَ إلاَّ تَکلُّمَا بِشَرٍّ فَمَا أَدْرِی لِمَنْ أَنَا قَائِلُهُ
أَرَی لِی وَجْهاً شَوَّهَ اللهُ خَلقَهُ فَقُبِّحَ مِن وَجهٍ وَ قُبِّحَ حَامِلُهُ

(الحطیئه، ۱۹۵۸: ۳۳۲)

ترجمه: امروز، زبانم تنها با سخن زشت گشوده گشت؛ امّا نمی‌دانم که روی سخنم با کیست./ من برای خویش چهره‌ای را دریافتم که خداوند آفرینش آن را زشت گردانید و از این‌رو، این چهره و دارندهٔ آن، زشت و ناپسند گردیدند.

در بیت دوم این قطعهٔ شعری، حطیئه صورت زشت خود را توصیف می‌کند و بیان می‌دارد که این زشتی به قدری غیرقابلِ‌تحمّل است که سبب زشتی و بدی دارندهٔ آن گشته‌است.

ب. بی‌اصالتی و بی‌هویّتی

حطیئه در شخصیّت خویش، بی‌هویّتی و بی‌اصالتی را احساس می‌کرد؛ زیرا وی در شناخت پدرش تلاش گسترده‌ای انجام داد. بارها از مادر خویش دربارهٔ اصالت خویش پرسید؛ امّا در این راه توفیقی کسب نکرد و در میان عامّهٔ مردم، به‌عنوان شخصیّتی بی‌هویّت شناخته‌می‌شد. شاعر در قطعهٔ شعری خویش، به این نکته تصریح می‌کند:

تَقُولُ لِی الضَّراءُ لَسْتَ لِواَحِدٍ وَ لاَ اثنَیْنِ فَانْظُرْ کَیْفَ شِرْکُ أُولَئِکَا
وَ أَنْتَ امْرَؤٌ تَبْغِی أَباً قَدْ ضَلَلتَهُ مَبِلْتَ أَلِمَّا تَسْتَفِقْ مِنْ ضَلالِکَا

(الحطیئه، ۲۰۰۱: ۱۱۶)

ترجمه: ضراء به من گفت تو از آن یکی یا دو شخص نیستی، پس بنگر چگونه عدّه‌ای در تو شریک‌اند. تو مردی هستی که در پی پدر گمشده‌ات می‌گردی، مادرت به عزایت بنشیند، از گمراهی‌ات هوشیار نمی‌شوی؟

ج. انتساب به طبقات پایین اجتماعی

جامعهٔ عرب عصر جاهلی، به لحاظ اجتماعی، دارای ساختی قبیله‌ای بود و قبیله از سه قشر تشکیل می‌شد: صرحاء، موالی، عبید. صرحاء کسانی بودند که خونشان خالص و همگی از یک پدر محسوب می‌شدند. طبقهٔ دوم، بردگان آزادشده یا احراری بودند که از قبایل دیگری به قبیله می‌پیوستند و طبقهٔ سوم، یعنی عبید، اسیرانی بودند که یا در جریان جنگ‌ها به اسارت درآمده و یا از سرزمین‌های مجاور مثل حبشه، آورده‌شده‌بودند. (خلیف، ۱۹۶۶: ۱۰۵ و ۱۰۸) طبقهٔ نخست، از منزلت اجتماعی بالایی برخوردار بودند و این مسئله، باعث سرافرازی فرد در اجتماع می‌شد و مزیّت فوق‌العادّه‌ای برای وی به‌شمارمی‌رفت (الفاخوری، ۱۴۲۷: ۹۰) و بنابراین، در چنین شرایطی، بی‌بهرگان از این امتیاز، همچون موالی و عبید، افرادی فرومایه و زبون محسوب می‌شدند و این نکته، باعث سرشکستگی‌شان می‌شد. (ابن منظور، ۱۹۸۶: ۴/ ۵۳) در چنین نظام طبقاتی، حطیئه جزء طبقهٔ بردگان محسوب می‌شد؛ زیرا وی بی‌بهره از خون خالص و حسب عالی و فرزند کنیزی به نام «ضراء» بود (فاخوری،۱۳۸۳: ۱۴۹)؛ بنابراین، در جامعهٔ آن روزگار، حطیئه از شأن و منزلت پستی برخوردار بوده و با دیدهٔ تحقیر به وی نگریسته‌می‌شده‌است.

۲-٤-۲- انگیزه‌های هجو در اشعار خاقانی

خاقانی، از جملهٔ شاعرانی است که انگیزهٔ روانی، او را به سرایش هجو ترغیب نموده و عوامل این انگیزه نیز به وضوح در وجود خاقانی نهفته‌است:

الف. تکبّر و تفاخر کامل به شعر خویش

دکتر ضیاءالدّین سجادی در کتاب «شاعر صبح»، می‌گوید: خاقانی به شاعران پیش از خود، از عرب و عجم، نظر داشته و گاهی در مقام تفاخر، خود را برتر از آنان شمرده و آن شاعران را ریزه‌خوار سخن خود شمرده و به جواب تعریض کسی که عنصری را بر او برتری داده، قطعه‌ای طولانی ساخته‌است:

به تعریض گفتی که خاقانیا چه خوش داشت نظم روان عنصری

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۲۱)

این خودشیفتگی و اعتقاد کامل به شاعری خویش، به حدّی است که همهٔ شاعران مقدّم، معاصر و حتّی درگذشته را ریزه‌خور خوان طبع خویش می‌داند:

شاعر مفلق منم، خوان معانی مراست ریزه‌خور خوان من، عنصری و رودکی

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۷۰۲)

خاقانی، همچون ابوتمّام، می‌خواهد در عرصهٔ شاعری بلامنازع باشد و بنابراین، هرکس را که با وی ادّعای برابری داشته، سخت نکوهش کرده‌است و حتّی مقلّدان شعر خویش را چنین وصف می‌کند:

خاقانی آن کسان که طریق تو می‌روند زاغند و زاغ را صفت کبک آرزوست

بس طفل کآرزوی ترازوی زر کند نارنج از آن کند که ترازو کند ز پوست

گیرم که مارچوبه کند تن به شکل مار کاو زهر بهر دشمن و کو مهره بهر دوست

(همان: ۶۲۶)

از نمونه‌های دیگر، می‌توان به مهاجات او با رشیدالدّین وطواط اشاره کرد؛ شاعری که در ابتدای حال، با خاقانی از طریق صفا و دوستی، مکاتبات شاعرانهٔ فراوانی داشته و به مدح و ثنای یکدیگر پرداخته‌اند؛ امّا تفاخر و اعتقاد کامل به شعر خویش نزد هر دو شاعر، موجب شده‌است که این صمیمیّت به کدورت مبدّل شود و در نهایت، در هجو یکدیگر بکوشند.

ب. بدبینی

شکایت از روزگار و بیان بدبینی نسبت به اجتماع و مردم زمان، از دیگر موضوعات هجویات خاقانی است. او، شاعری زودرنج است و به نظر او، مردم روزگارش به مقام بلند او توجّهی ندارند و در زمانهٔ او، انسان‌های فرومایه به جایگاه بلند دست‌یافته‌اند و دانشمندان و حکیمان در برابر این فرومایگان سر تسلیم فرود آورده‌اند؛ برای نمونه، در ابیات زیر خاقانی از دست حسودان زمان شکوه می‌کند (یزدانی،۱۳۸۱: ۹۴) و چنین می‌سراید:

مشتی خسیس که اهل سخن نی‌اند — با من قران کنند و قرینان من نی‌اند
چون ماه نخشبند مزوّر از آن چون من — انجم فروزگنبد هر انجمن نی‌اند
گویند در خلافه ولیعهد آدمیم — مشنو خلاف‌شان که جز ابلیس فن نی‌اند.

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۷۵)

گویا سختی‌ها و رنج‌های پی‌درپی و حوادث ناگوار زندگی، همچون محبوس‌شدن و مرگ عزیزانش، او را نسبت به روزگار و ابنای آن، بسیار بدبین ساخته‌بود و به همین دلیل، در شعر خاقانی شکوه از روزگار، مذمّت افراد حسود، خویشان و نزدیکان، بسیار دیده‌می‌شود.

۲-٤-۲-۳- توقّع صدرنشینی و عزّت و احترام در هر محفل و مجلس

خودشیفتگی و خودبزرگ‌بینی شاعر در جلوه‌های گوناگونی ظاهر می‌شود؛ یکی از این جلوه‌ها، توقّع صدرنشینی در هر مجلس و چشم‌داشت احترام فوق‌العادهٔ مجلسیان نسبت به خویش است. بنابراین، اگر شاعر در محفلی برخلاف انتظار، توجّه شایسته نبیند یا از طرف اهل مجلس به او بی‌احترامی شود، غرورش جریحه‌دار می‌شود و می‌کوشد تا این تحقیر را به نحوی شایسته توجیه کند و احیاناً زبان به هجو و دشنام می‌گشاید. خاقانی در قطعه‌ای، فروترنشینی خود و بالانشینی رقیب را این‌گونه توصیف می‌کند:

گر نشستی ورا خاقانی — نه ورا عیب و نه تو را هنر است
زحل نحس تیره‌روی نگر — کز بر مشتریش مستقر است
هرکجا نفت و آب جمع شوند — نفت بالا و آب زبرتر است...

(همان: ۶۲۶)

۲-٤-۳- هدف از هجو

از نقاط مهم در بررسی تطبیقی هجویات دو شاعر، این است که هجویات خاقانی هیچ‌گاه به خاطر کسب درآمد نبوده و فقط برای حسّ انتقام‌جویی و تشفّی خاطر است؛ ولی در مقابل، هجویات حطیئه بر دو گونه است؛ برخی را برای کسب مال و برخی دیگر را تنها به جهت انتقام‌جویی و یا ارضای خاطر خویش سروده‌است (الفاخوری، ۱۳۸۳ :۱۵۱)؛ به عنوان نمونه،

وقتی در زمان عُمَر، مردم از زبان گزنده و نیش‌دار حطیئه نزد او شکایت کردند، وی ابتدا به او تذکّر داد؛ ولی حطیئه در جواب او گفت که به‌خاطر نیاز دست به این کار می‌زند و برای گذراندن زندگی خود، هیچ راهی جز هجو دیگران ندارد. (همان: ۱۵۰)

مَاذا تَقُولُ لِأفْراخٍ بِذِی مَرخٍ حُمرُ الحَواصِلِ لاَ مَاءٌ وَ لاَشَجَرٌ

اَلقَیتَ کَاسِبَهُم فِی قَعرِ مُظلِمَةٍ فَارْحَمْ عَلَیکَ سَلامُ اللهِ یَا عُمَرُ

(الحطیئه، ۲۰۰۵: ۶۶)

ترجمه: ای عُمَر! نسبت به جوجه‌هایی که در وادی «ذی مرخ» از فرط گرسنگی چینه‌دانشان سرخ و کوچک گشته‌است و آب و دانه‌ای ندارند، چه می‌فرمایی؟ نان‌آورشان را به سیاه‌چالی انداخته‌ای. سلام خدا بر تو باد! به او ترحّم نما.

عمر بن خطّاب، بعد از شنیدن این ابیات، حطیئه را مورد عفو و بخشش قرارداد و او را از هجوسرایی برحذر داشت و تهدید کرد که اگر زبان به ذم و هجو بگشاید، زبانش را قطع می‌کند. حطیئه گفت: خانواده‌ام از گرسنگی می‌میرند. سرایش هجو، منبع درآمد من است و از آن امرار معاش می‌کنم. (الجمحی، ۱۳۴۵: ۵۰ -۵۱)

۳- نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر به مقایسهٔ تطبیقی هجویات خاقانی و حطیئه پرداخته و آن را در سه سطح زبانی، ادبی و فکری بررسی نموده‌است که نتایج این بررسی به شرح زیر است:

۱. از نظر سطح زبانی: الف. حیطهٔ آوایی: هر دو شاعر از اوزان متنوّعی در سرودن هجو بهره جسته‌اند؛ به گونه‌ای که بحر «هزج» بین دو شاعر مشترک است؛ امّا بحرهای کامل، وافر، بسیط و طویل، تنها مورد استفادهٔ حطیئه بوده و خاقانی در این اوزان هجوی نسروده‌است. در مقابل، خاقانی از بحرهای رجز، متقارب، منسرح، خفیف، مجتث، رمل و مضارع در هجویاتش بهره برده‌است که در هجویات حطیئه دیده نمی‌شود. موسیقی درونی در هجویات خاقانی به وضوح جلوه‌گری می‌کند؛ امّا این نوع موسیقی در هجویات حطیئه خیلی اندک به کار رفته‌است.

ب. حیطهٔ لغوی: اولاً استفادهٔ خاقانی از نمادهای حیوانی بیش از حطیئه است؛ ثانیاً: خاقانی از الفاظ مصغّر جهت تحقیر هجوشدگان بهره جسته، در صورتی که حطیئه از چنین ابزاری در هجویاتش بهره نگرفته‌است؛ ثالثاً: هر دو شاعر زبانی عفیف دارند و به‌ندرت از کلمات مستهجن در هجویاتشان استفاده می‌کنند.

۲. از نظر سطح ادبی: اولاً صورخیال در هجویات حطیئه خیلی کمتر از هجویات خاقانی است و حطیئه، تنها در ۹ بیت از تشبیه، ۴ بیت از استعاره و ۳ بیت از کنایه بهره جسته‌است؛ امّا خاقانی، ۶۱ مرتبه از تشبیه، ۷۵ بار از استعاره و ۵۲ مرتبه از کنایه بهره گرفته‌است؛ ثانیاً تنوّع قالب‌های شعری مورد استفاده در هجویات خاقانی بیش از حطیئه است؛ زیرا حطیئه تنها از دو قالب قصیده و قطعه در هجویات خویش بهره جسته در حالی‌که خاقانی علاوه بر این دو قالب، از غزل و رباعی نیز استفاده کرده‌است.

۳. سطح فکری: اولاً انگیزهٔ سرایش هجو حطیئه و خاقانی بایکدیگر تفاوت دارد و حطیئه به خاطر حقارت‌های اجتماعی دست به سلاح هجو می‌برد؛ امّا خاقانی به دلیل ناراحتی‌های ذهنی و درونی به هجو گرایش می‌یابد؛ ثانیاً هدف سرایش هجو برای هر دو شاعر، تشفی خاطر بوده‌است؛ امّا شایان ذکر است که حطیئه گاهی از هجو برای تکسب نیز بهره برده‌است.

فهرست منابع

- کتاب‌ها

۱ـ ابوالفرج الاصفهانی. (۱۹۲۸). **الاغانی**. القاهره: دارالکتب.

۲ـ الحطیئه. (۱۹۵۱). **دیوان(شعرالحطیئه)**. تحقیق عیسی سابا. بیروت: مکتبهٔ صادر.

۳ـ ــــــــ. (۱۹۵۸). **الدیوان**. شرح ابن‌السکیت. تحقیق نعمان طه. مصر: مصطفی‌البابی.

۴ـ ــــــــ. (۲۰۰۵). **الدیوان**. بیروت: دارالمعرفه.

۵ـ الخطیب، حسام. (۱۹۹۹). **آفاق الأدب المقارن**. دمشق: دارالفکر.

۶ـ الفاخوری، حنّا. (۱۳۸۳). **تاریخ ادبیّات عربی**. ترجمهٔ عبدالحمید آیتی. تهران: توس.

۷ـ حلبی، علی اصغر. (۱۳۶۴). **مقدّمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران**. تهران: پیک.

۸. خاقانی شروانی، افضل‌الدّین. (۱۳۷۵). **دیوان**. تصحیح جهانگیر منصور. تهران: نگاه.

۹ـ ــــــــ. (۱۳۷۳). **دیوان**. به کوشش ضیاءالدّین سجادی. چاپ چهارم. تهران: زوّار.

۱۰ـ داد، سیما. (۱۳۷۱). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: مروارید.

۱۱ـ ریپکا، یان. (۱۳۸۳). **تاریخ ادبیّات ایران**. ترجمهٔ ابوالقاسم سری. تهران: سخن.

۱۲ـ سجّادی، سیّد ضیاءالدّین. (۱۳۷۴). **شاعر صبح**. تهران: سخن.

۱۳ـ سیّدی، حسین. (۱۳۹۱). **بررسی نظریّهٔ ادبی**. مشهد: ترانه.

۱۴ـ شفیعی کدکنی، محمّد رضا. (۱۳۷۰). **موسیقی شعر**. تهران: آگاه.

۱۵ـ شمیسا. سیروس. (۱۳۷۵). **کلیّات سبک‌شناسی**. چاپ چهارم. تهران: فردوس.

۱۶ـ صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۵۵). **تاریخ ادبیّات ایران**. تهران: امیرکبیر.

۱۷ـ علوش، سعید. (۱۹۸۷). **مدارس الأدب المقارن**. المرکزالثقافی العربی.

۱۸ـ مراقبی، غلامحسین. **نقد و بررسی شعر هجوی**. تهران: سخن.

۱۹ـ نیکوبخت، ناصر. (۱۳۸۰). **هجو در شعر فارسی**. تهران: دانشگاه تهران.

- مقاله‌ها

۱ـ پارسا، احمد. (۱۳۸۵). «سبک‌شناسی هجویات خاقانی». **مجلّهٔ دانشکدهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز**. دورهٔ بیست و پنجم، شمارهٔ ۳، صص ۶۷ـ۵۷.

۲ـ شوشتری‌نژاد، زهرا و رادمنش، عطامحمّد. (۱۳۹۱). «ساختار زبانی و موسیقایی ردیف در شعر خاقانی». **کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی**. سال سیزدهم، شمارهٔ ۲۴. صص ۲۱ ـ ۳۵.

۳ـ کرمی، محمّدحسین و دهقانیان، جواد. (۱۳۸۹). «خاقانی، معمار زبان و خیال». **فنون ادبی**. دورهٔ ۲، شمارهٔ ۱، صص ۱ – ۱۶.

۴ـ مصطفوی‌نیا، محمّدرضی و جباری دانالوئی، مهدی. (۱۳۸۸). «مقایسهٔ عناصر بلاغی ـ استعاره ـ در حبسیّات خاقانی و ابوفراس حمدانی». **مطالعات ادبیّات تطبیقی**. شمارهٔ ۱۰، صص ۷۸ –۹۵.

ترجمهٔ چکیدهٔ مقاله‌ها

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year10, No 18, Spring and Summer 2018

A Stylistic Comparison between the Satires of Khaghani and Hotaieh (Scholarly-Research)

Mohammad ghafourifar[1], Omid vahdanifar[2]
Hassan Rahmanirad[3], Hossein Shamsabadi[4]

Abstract

Satire is a genre of literature that has been observed in different frequencies in the works of most Persian and Arab poets, who have created remarkable works worth reading in this genre. The stylistic comparison of this literary genre in Persian and Arabic poems forms the basis of determining the similarities and differences between them. The present study has been conducted in the field of comparative literature and is based on the American school of comparative literature, with the aim of investigating the main stylistic similarities and differences between Khaghani's and Hotaieh's satires on three linguistic, literary, and intellectual levels. The study has adopted a descriptive-analytical methodology and is based on the two poets' books of poetry. The results suggest that at the linguistic level, both poets have used different meters in writing satire, but the rhythm in Khaghani's satires is more prominent than it is in Hotaieh's satires. Also, they have both written in a non-offensive language. At the literary level, Khaghani's satires are more abundant with figures of speech. Finally, at the intellectual level, Hotaieh was motived by social inferiority in writing satire, but Khaghani was motivated by subjective and personal discomfort in writing satire.

Keywords: **Comparative literature, Satire, Stylistics, Hotaieh, Khaghani.**

[1] - Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Kosar University of Bojnord, Email: m.ghafourifar@gmail.com
[2] - Assistant Professor of Persian Language and Literature, Bojnourd University, (Corresponding Author), Email: o.vahidanifar@gmail.com
[3] -PhD Student of Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Email: sefareshi85@gmail.com
[4] - Associate Professor of Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University: drshamsabadi@yahoo.com

Date received:2016/5/23 Date accepted: 2016/10/2

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year10, No 18, Spring and Summer 2018

Romantic Image in the Poetry of Hossein Monzavi and Badr Shaker al-Sayyab

(Scholarly-Research)

Seyyed Asghar Mousavi[*1]
Seyyed Hossein Seyyedi[2]

Abstract

Sometimes authors and poets share common points in their way of thinking and acting due to the linguistic, religious, geographical and other similarities, and sometimes only their works reveals these common points. Hossein Monzavi and Badr Shaker al-Sayyab might be considered in the second group. Although these two poets cannot be generally regarded as followers of Romanticism, many of the poetic images in their works have been created in the romantic atmosphere. Images which, on the one hand, restrain the poet's internal emotions and mental states, and on the other hand, play a significant role in conveying the poet's emotions. Al-Syyab, due to his stay in Iran, has become familiar with Nima and Nima's poetry and Monzavi, that is, undoubtedly had been partially influenced by Nima. In this paper, after a brief reference to the poets' life and discussion about the concept of image and the characteristics of romantic image, some of the poetic images in their poetry has been investigated in the three categories of transformation in nature and objects, shadow likeness, and the impact of individuality on fighting.

Keywords: Romantic image, Monzavi, Badr Shaker al-Sayyab, Shadow likeness, Transformation in nature and objects, individuality.

[1]-PhD Student of Persian Language and Literature, Islamic Azad University of Neishabour (Corresponding Author): musavi.seyed@yahoo.com
[2]- Professor of Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad: seyedi@um.ac.ir

Date received: 2015/6/2 Date accepted: 2016/10/15

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year10, No 18, Spring and Summer 2018

A Comparative Study of the Novel "the Adventures of Hajji Baba of Ispahan" and "Once Upon a Time" Based on Edward Saeid's Orientalism (Scholarly-Research)

Fatemeh Kasi[*1], mohammadsadeq basiri[2], Fatemeh Ranjbar[3]

Abstract

The present article is a comparative study of *the Adventures of Hajji Baba of Ispahan* and *Once Upon a Time* Based on Edward Saeid's views, which consist of center-oriented discourses of orientalism and its metaphoric contrasts. The novel *the Adventures of Hajji Baba of Ispahan* and the short story collection *Once upon a time* following the unidirectional and center-oriented discourses of orientalism present an apparently realistic description of social, political, and cultural phenomena and by ignoring the positive aspects of Iranians' life and disregarding the dignity and the ancient civilization of Iranians, present believable images of the ethics of people in Iran and the East, in their pessimistic descriptions of Iranian characters . In fact, these two works show special views of reality in terms of narrative techniques, which have strong tendency towards the negative and holistic discourses of orientalism in terms of content, thought, and context. . The main themes of these works include the critique of politics, culture, society and in particular the Iranian ethics. Also, both works share the same style and main thought, and the methods and symbols which have been used to marginalize the eastern people in general and the Iranians in particular have been provided in a special system influenced by the orientalist narratives.

Keywords: Comparative literature, Orientalism, Once Upon a Time, The Adventures of Hajji Baba of Ispahan.

[1] - Assistant Professor of Persian Language and Literature, Payame Noor University (Corresponding Author): fateme.casi@gmail.com
[2] -Professor of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman: Ms.basiri@gmail.com
[3] -PhD Student of Persian Language and Literature, University of Semnan: R.fadah@yahoo.com

Date received: 2016/5/16 Date accepted: 2017/1/31

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year10, No 18, Spring and Summer 2018

Unity of Being in Maulana's Masnavi and Ibn Fariz's Taeiyeh

(Scholarly-Research)

Maryam Faridi[1]

Abstract

Ibn-al-Faridh is one of the most eminent Sufi poets in Arabic literature; Maulana (Rumi), on the other hand, is regarded as the master of love and mysticism in Persian literature. The most beautiful and the most significant mystical notions could be find in their poetry. These two mystics have considerable similarities in their worldviews and thoughts, which are completely overlapping in many mystical subjects. For both, the foundation and the basis of their belief is built upon "the unity of being" and its perception. The notion of "the unity of being" is one of the most important debates which has been discussed in mysticism from very old times. It was in the 7th century AH that Ibn Arabi expressed it in a philosophical framework. Therefore, the beliefs of the two mentioned great mystics resemble very much those of Ibn-Arabi in some aspects, with the difference that Ibn-Arabi has discussed the question of "the unity of being" in a reasonable and logical way, while Maulana and Ibn Fariz have expressed it in the language of love and poetry.

Although these two great mystics have suggested special ways of spiritual wayfaring, they have reached the same result, i.e., reaching unity through Love, intuition, annihilation, and so on. Thus, there was a need to investigate the notion of "unity of being" and the way to reach it according to the thoughts and the poetic works of these two mystic poets.

Keywords: Maulana, Ibn Fariz, Ibn Arabi, Unity, Unity of being.

[1]-Instructor at the Faculty of Persian Language and Literature, Islamic Azad University of Najafabad: Erfan1377@yahoo.com

Date received: 2015/8/29 Date accepted: 2016/11/30

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year10, No 18, Spring and Summer 2018

A Comparative Study of the Story of Shahr al-'Asal (The Honeymoon) by Naguib Mahfouz and the story of Hozour (The Presence) by Abu Turab Khosravi

(Scholarly-Research)

Faezeh Arab Yousefabadi[1]
Zahra Davar[2]

Abstract

Naguib Mahfouz in *Shahr al-'Asal* and Abu Turab Khosravi in *Hozour* describe the situation of a couple who after moving to their new house, notice that their residence has been occupied by some strangers. The goal of this paper is to offer a description and a comparative study of these two works based on the American school of comparative literature.

The results of the study suggest that the two authors have adopted an identical approach in the prelude of the story. Also, both of these Arabic and Persian stories are composed of three main characters, namely a young couple and a stranger usurping their house. "House" in both stories plays a key role, which has been questioned by the connotative meaning of home as a shelter or safe place for man. Also, both works are corresponding in terms of using the Anachronism technique, i.e., in addition to the flash back technique, the technique of mingling past and present times has been adopted in both works. Moreover, the analysis of both stories in terms of similarity of functions revealed that out of thirty-one functions of Propp, there are eleven overlapping functions in both stories in a similar sequence. The sequence of plot functions of both works is indicative of a consistent internal pattern, which can be illustrated through the relevant codes of each function as such: (B, H, C, A, δ, γ, λ, φ, ε, β, α)

Keywords: Shahr al-'Asal, Naguib Mahfouz, Hozour, Abu Turab Khosravi.

[1] - Assistant Professor of Persian Language and Literature, Zabol University, (Corresponding Author): famorab@gmail.com
[2] - M.A. in Persian Language and Literature: zahradavar69@gmail.com
Date received: 2016/4/3 Date accepted: 2016/10/19

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year10, No 18, Spring and Summer 2018

An Investigation of the Role of Kurdish Scientific Centers of "Cizre" in the Development of Philological and Literary Sciences during the Abbasid Era (A Case Study of Diar Rabia)

(Scholarly-Research)

Shole Zoheyri[1]

Abstract

Investigating the role of Kurdish scientific centers in the development of philological and literary sciences falls within the field of French school of comparative literature, as the scientific centers of one of the Iranian ethnic groups has been influential in the literature of another nation. In the Abbasid era, when the bloom of Arabic and literary sciences was more remarkable than in any other period, considering the requirements and suitable religious and political context, the role of scientific centers of Kurdish districts of Diar Rabia, namely "Mosul, Hakkari, Nusaybin, Sinjar, Ras al-Ain, Arbil, jazirat Ibn Umar", which are parts of the Cizre region, is prominent in the development of literary and Philological sciences and their branches, such as morphology, syntax, rhetoric, criticism, and so on. Taking a descriptive-analytical approach, this study aims at demonstrating the effective role and the real position of these centers in the promotion of Arabic and literary sciences in the Abbasid era, and its findings show that these regions by training scientists and litterateurs such as Mosulians, Arbilians and Jazarians who paved the way for remarkable changes and played an effective role in the evolution of Arabic and literary sciences by creating their valuable works.

Keywords: Comparative Literature, Philological and literary sciences, Kurds, Cizre, Diar Rabia, Abbasid era.

[1] - PhD in Arabic Language and Literature, University of Farhangian-Pardis Bentolhoda Sadr, Kurdistan: Sho1352zah1718@yahoo.com

Date received: 2015/8/25 Date accepted: 2016/5/13

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year10, No 18, Spring and Summer 2018

Socio-political Conflict in the poetry of Khalil Havi and Mehdi Akhvan Sales

(Scholarly-Research)

Shahla Shakibaeifar[*1]
Mohsen Pishvaei Alavi[2]

Abstract

Dramatic Expression is considered as one of the literary devices in poetry. A contemporary poet benefits from different dramatic techniques to materialize his or her thoughts. Conflict is one of the most basic techniques in so doing, as it adds a bilateral dimension to the literary work, makes possible its relation with the time, the society, and the world, and makes a connection between subjective and lyrical perspectives. The similarities between Khalil Havi and Mahdi Akhavan Sales, such as living in the same socio-political conditions, the use of symbolic expression and different dramatic techniques made it possible to investigate how the technique of socio-political conflict has been used, as well as the similarities and differences between the two poets from an extratextual perspective by focusing on a descriptive and analytical approach. Also, as social criticism will better explain the poets' encounter with the existing reality, some of their poems have been analyzed from the critical literature perspective.

Investigating Havi's and Sales's poems indicates that they both have implicitly applied the technique of conflict in socio-political issues based upon the local, temporal, and natural symbols. Their difference in using this technique is mostly related to symbol instances.

Keywords: Comparative literature, Drama, Conflict, Khalil Havi, Mahdi Akhavan Sales.

[1] - Instructor of Arabic Language and Literature, Payame Noor University (Corresponding Author): shahlashakibaee@yahoo.com

[2] - Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Kurdistan: mpishvaiialavi@yahoo.com

Date received:2016/1/25 Date accepted:2017/3/5

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year10, No 18, Spring and Summer 2018

A Comparative Study of Speech Acts used in the Lullabies of Two Persian and English Verbal Cultures

(Scholarly-Research)

Azadeh Sharifi Moghadam[*1]
Pardis Sharifpour[2]

Abstract

The present study has aimed at comparing different types of speech acts in Persian and English verbal cultures. The results obtained by comparing data revealed different speech acts were present in lullabies of both languages with the frequency sequence of directive (explicit and implicit), expressive, representative, commissive, and declarative types. In both languages, expressive acts are stated in different forms of praises, wishes, prayers, fears, and threats. In Persian language, however, comparison between child and different flowers in the form of simile is very common. Likewise, the elements of fear and threat have had more expansion and variety in Persian lullabies. Being worried over the husband's remarriage is the characteristics of Iranian women in the past. Moreover, English lullabies were found to be void of the element of mother's tiredness. Expressing belief attachments and social concerns in the form of representative speech acts were also common in lullabies of both Persian and English verbal cultures. Commitment to fulfill promises made to the child, as well as expressing conditions that the child is forced to accept, namely commissive and declarative acts were also found in both languages, especially in Persian.

Keywords: Persian lullabies, English lullabies, Verbal culture, Speech acts.

[1] -Associate Professor, Faculty of Foreign Languages, Shahid Bahonar University of Kerman, (Corresponding Author): asharifi@uk.ac.ir
[2] - M.A. in English Translation, Shahid Bahonar University of Kerman: paradise.sh94@gmail.com

Date received: 2016/10/10 Date accepted:2017/4/5

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year10, No 18, Spring and Summer 2018

A Comparative Study of the Interpretations of Ayat al-Nour (the Verse of Light) in Ibn Arabi's and Rumi's view

(Scholarly-Research)

Mohammadreza Saedi Roudi[*1]
Mohammadreza Sarfi[2]
Enayatollah Sharifpour[3]

Abstract

Ayat al-Nour is among those verses which contain wonderful allegories about a supreme and supernatural truth. In this beautiful allegory, there are mysteries that are sometimes required to be expressed in a symbolic language.Islamic mysticism in the light of the holy Quran and hadiths of the Infallibles (A.S.) is rich and profound in the debates of Ontology and monotheism. With close attention in these teachings, new horizons and broader perspectives are explored.Some of these concepts are the result of absorption and inspiration and some are considered to have the aspects of reasoning and describing, which are acquired in the light of Qurnic instructions. Some main words in this verse include: Nour, Meshkat, Mesbah, Zojageh, Shajareh, Zaitooneh,La sharghiyah, La gharbiyah.These words contain various literal, metaphorical and allegorical implications. This study has been conducted to discuss and analyze the suggested interpretations of Ayat al-Nour by referring to Ibne Arabi's and molana's works and the scholar's analyses, and then to describe and analyze.

Keywords: Quran, Ayat al-Nour (the verse of light), Nour, Ibne Arabi, Rumi.

[1]- PhD Student of Persian language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman, (Corresponding Author): mstfsaedi8@gmail.com
[2] - Professor of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman: m_sarfi@yahoo.com
[3]- Associate Professor of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman: e.sharifpour@uk.ac.ir

Date received: 2015/7/18 Date accepted:2016/1/19

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year10, No 18, Spring and Summer 2018

A Deliberation on the Agreement between Shams Tabrizi's and Muhammad Ghazali's Ideas on Kalam

(Scholarly-Research)

Mohammad Khodadadi[*1] , Fatemeh Mohammadi Askarabadi[2]

Abstract

In discussions about kalam, usually the cases in which the viewpoints of a speaker and a well-known mystic and scholar are in complete accordance with each other are almost very rare. There are significant similarities between Imam Muhammad Ghazali's and Shams Tabrizi's verbal ideas that have been unnoticed from the sight of researchers and have remained understudied. In this study, the researchers have enumerated their views of kalam and then determined their accordance with each other. One of the findings of this study is the indication of the accordance of Shams's and Ghazali's thoughts about "faith" with each other, as both of them have valued faith in heart over faith in words, and basically, in higher level, count that as acceptance in heart. Moreover, they both believe that there is no direct relationship between faith and miracle, but that true faith relies on having special qualifications. Also, in the discussion of "predestination and free will", they have widely criticized the arguments of both absolute determinists and libertarians, pursuing a way to build the basis of their own system of thought. Furthermore, in the discussion of "temporality and eternity" considering the nature and attributes of God, neither of them believe in any separation between the nature of God and his attributes. Also, about "vision" of God, they both try to prove this claim that vision of God does not entail any quantification or embodiment for the holy nature of God.

Keywords: Mystical literature, Ilm al-kalam, Shams Tabrizi, Imam Muhammad Ghazali.

1-Assistant Professor, Yazd University (Corresponding Author): khodadadi@yazd.ac.ir
2- PhD in Persian Language and Literature, Yazd University: Mohamadi_f58@yahoo.com

Date received: 2015/6/17 Date accepted:2015/12/17

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year10, No 18, Spring and Summer 2018

The Religious, Literary, and Artistic Use of Broken Letters of the Quran in Persian Literature

(Scholarly-Research)

Gholamreza Heydari[1]

Abstract

Broken letters include a set of alphabetic letters, among which one or more letters among them have the shape or combination of Alif Lām Rā , Alif Lām Mīm, Alif Lām Mīm Rā, Alif Lām Mīm Ṣād, Ḥā Mīm, Ḥā Mīm ʿAin Sīn Qāf, Ṣād, Ṭā Sīn, Ṭā Sīn Mīm, Ṭā Hā, Qāf, Kāf Hā Yā ʿAin Ṣād, Nūn, Yā Sīn, figuring at the beginning of 29 out of the 114 Surahs of the Quran. Despite the mysterious nature of these letters, interpreters and Quran scholars have explained and interpreted these letters and they suggest different ideas in this field. Persian poets and authors have engaged in the creation of original themes by considering the form and feature of broken letters of the Quran and by relying on religious, didactic, expressive and, rhetorical values of broken letters in Quran, while explaining the virtues, concepts, content, instructions, and stories in Surahs, and by using artistic and literary devices of adaptation, insertion, allusion, and so on. and they have well benefited from the use of external signs of these letters by creating excellent combinations, interpretations, and images. Therefore, by incorporating these images, themes, interpretations, and combinations made of broken letters of the Quran and Persian alphabetic letters with the flavor of equivoque and pun and other fine literary devices, they have added to its grace and elegance. This study has tried to indicate the role of these letters in creation of interpretations and themes of Persian literature by presenting poetic and prose evidences of common and mixed artistic, literary, and religious structures and applications in both categories of letters in Persian literature, while taking a brief look at the interpreters, Quran scholars, and religious researchers' views of the broken letters of the Quran.

Keywords: Broken letters, alphabetic letters, Persian literature, interpretations.

1-Assistant professor of Persian language and literature, Islamic Azad University, Abhar Branch, Abhar, Iran: phlitgholamrezaheidary@yahoo.com

Date received:2015/12/17 Date accepted:2016/11/12

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year10, No 18, Spring and Summer 2018

A Comparative Study of Versified Historiography in Ibn Hani and Amir Moezi's Panegyrics (A Case Study: Themes, Literary Structures, and Poetic Images)

(Scholarly-Research)

Forough Elahi[1]

Abstract

Generally, versified historiography or recording historical events has had a special place in Arabic and Persian poetry. But this has been widely and differently emerged in Arabic literature in Abbasside era. Iranian poets of this era had been greatly influenced by eminent Arab poets and litterateurs in recording historical events, as they had made a close relationship with Arabic literature and poetry. In this respect, the historical panegyrics of Amir Moezi as a court poet influenced by Arab poets like Mutanabbi in his use of words , poetic images, and themes could be compared from different aspects with the historical panegyrics of Ibn Hani who has been also influenced by Mutanabbi and is called the "Mutanabbi of the west". He has -directly and consciously- adopted many of the themes in his panegyrics from Arabic poems, through the study and mastery of the poems of some contemporary or earlier Arab poets- or indirectly and unconsciously- through the influence of some contemporary or earlier Iranian poets. And he had observed the overall design, general structure, themes, and poetic images of Arabic odes in a number of his odes. So, in this research, by comparing and examining the historical praises of these two poets and expressing their similarities and differences in terms of theme, structure, and poetic images, the position of each of them in recording the historical events of their eras was shown.

Keywords: Ibn Hani, Amir Moezi, Panegyric, versified historiography.

[1] - Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Zabol Branch, Zabol, Iran: forooghelahi@yahoo.com

Date received: 2016/2/15 Date accepted:2016/10/15

Table of Contents

A Comparative Study of Versified Historiography in …/..... 1
Dr Forough Elahi
The Religious, Literary, and Artistic Use of Broken Letters of …/..... 21
Dr Golamreza Heydari
A Deliberation on the Agreement between Shams Tabrizi's and …/..... 53
Dr Mohammad Khodadadi, **,** Fatemeh Mohammadi Askarabadi
A Comparative Study of the Interpretations of Ayat al-Nour …/..... 73
Mohammadreza Saedi Roudi, Dr Mohammadreza Sarfi, Dr Enayatollah Sharifpour
A Comparative Study of Speech Acts used in the Lullabies of …/..... 97
Dr Azadeh Sharifi Moghadam, Pardis Sharifpour
Socio-political Conflict in the poetry of Khalil Havi and…/ 123
Shahla Shakibaeifar, Dr Mohsen Pishvaei Alavi
An Investigation of the Role of Kurdish Scientific Centers of …**/**..... 145
Dr Shole Zoheyri
A Comparative Study of the Story of Shahr al-'Asal and…/..... 165
Dr Faezeh Arab Yousefabadi, Zahra Davar
Unity of Being in Maulana's Masnavi and Ibn Fariz's Taeiyeh..... 183
Dr Maryam Faridi
A Comparative Study of the Novel the Adventures of Hajji Baba…/..... 205
Dr Fatemeh Kasi, Dr Mohammadsadeq Basiri, Fatemeh Ranjbar
Romantic Image in the Poetry of Hossein Monzavi and… / 223
Seyyed Asghar Mousavi, Dr Seyyed Hossein Seyyedi
A Stylistic Comparison between the Satires of Khaghani and …/ 245
Dr Mohammad ghafourifar, Dr Omid vahdanifar, Hassan Rahmanirad, Dr Hossein Shamsabadi