



Journal of Comparative Literature

Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 13, No. 25, Winter 2022

Comparative analysis of two poems from Hillī and Jāmī which praise the Prophet Muhammad*

AliAkbar Mollaie ¹

1. Introduction

Safī al-Dīn al-Hillī (died in 750 AH) in an Arabic ninety verses *Qasīda* (ode) and Abd ar-Rahmān Jāmī (died in 898 AH) in a Persian fifty-six verses *Tarkīb Band* (poem of several stanzas of equal size) have praised the Prophet Muhammad. Equal subject and the same textual position are the base motivation of this research. Both poets composed their Eulogy when they went on a pilgrimage to Medina so they exposed their heart which was full of love and passion for visiting their Prophet's resting place (in Medina). The desire of meeting, the suffering of being far from beloved (here is the Prophet), and the hope of forgiveness are the essence of those poems. The social and cultural environments of the two poets have so many similarities. Although they have a hundred years' differences, both of them live in the Mongolian era. The research aims to compare two poems from the aspect of the forms (shape) & contents, then indicates similarities and differences.

2-Methodology:

The method which is used here is; intertextual criticism based on the American school in Comparative Literature. This school does not

*Date received: 28/07/2021

Date accepted: 29/10/2021

1. Assistant Professor; Department of Arabic Language and Literature; Faculty of foreign Languages; University of Vali-e-Asr of Rafsanjan; Rafsanjan; Iran. E-mail: akbar.m87@gmail.com & a.mollaie@vru.ac.ir

necessitate historical relations even applying different languages between two works. It intends to change the methodology from historical influence to literary theory and criticism. The research is done based on intertextual criticism of odes in order to show the emotional and artistic relationship between the shapes and contents, so it casts a bilateral and comparative approach.

3-Discussion

Both Safī al-Dīn al-Hillī's *Qasīda* (ode) and Abd ar-Rahmān Jāmī's *Tarkīb Band* (poem of several stanzas of equal size) has set in a travel literature genre like. They both describe the difficulties during the travel and passion for visiting their Prophet's resting place in an effective way. Hillī begins his ode with a lyric like traditional Arab poems, then describes his journey. Finally, he joins the conjunctive verse (Takhal'los تخلص) which tells of the Camel with the Eulogy about the prophet in a poetic way. In this ode, the chain of speech has been made under the influence of classic odes intentionally. The poet mentioned the people and places with an extroverted approach. He was inspired by the previous images and expressions.

Jāmī's *Tarkīb Band* begins with verses that explain his pilgrimage. The sound of camels and mob of the Caravan has blended with the commotion inside the poet's heart. Then the poet finishes the description of his journey and starts to praise his beloved (here is the Prophet), then tries to express his feeling to him so humbly. During composing the verse Jāmī is full of passion and floats in his unconsciousness. The form and content of the poem meet each other in an emotional artistic way.

4-Conclusion

By comparing the contents & the structures of the two poems we can indicate these similarities and differences;

4-1- Similarities:

The plot of the poems and the poets' situation are so close to each other, so the common themes are outstanding in the poems. For example; passion for visiting their Prophet's resting place (in Medina), the suffering of being far from beloved (here is the Prophet), description of camel & desert, saluting to the Prophet, humbleness, seeking intercession, and asking for a spiritual reward for his Eulogy,

complaining for his adversaries, avoid using offensive language for other religions, and generally talking about dignity & greatness of the Prophet.

4-2- Differences:

Jāmī's poem is full of passion while Hillī's is empty of that, so the Hillī's doesn't have structural coherence. Jāmī has a macro-perspective in spiritual and religious matters which led to using ambiguity instead of clarity when Hillī intentionally uses details and reveals all names & symbols in his poetic imagination. Jāmī focuses on gestures and body organs to express his thoughts and emotions whilst Hillī doesn't pay much attention to them. And finally, Jāmī uses the capacity of the rhythm and the sound of words more than his counterpart.

Keywords: Safī al-Dīn al-Hillī, Abd ar-Rahmān Jāmī, Comparative Literature, Praising the Prophet, Traditional Arabic and Persian poetry.

References [In Persian]

- Alzīmūsī, W. (2005). Muhammad the prophet in the Jāmī's Mystic poems. *Nāme-ye Pārsī Magazine*. 1, 71-85.
- AminMoghaddasi, A, H. (1998). Praising the Prophet Muhammad from the perspective of Hillī. *University of Tehran Journal of the Faculty of Literature and Humanities*. 146, 69-90.
- AminMoghaddasi, A, H. (2005). A Comparative Study of the eulogies for our holy prophet in the poetical works of Attār & Hillī. *University of Tehran Journal of the Faculty of Literature and Humanities*. 74, 59-78.
- Bahraminia, H. & Et al. (2020). A study of Jāmī 's opinions on "Special Prophecy" in the Divan of Poetry with an approach to the basics of Islamic Theology. *Comparative Literature Journal of Islamic Azad University of Yazd*. 11, 35-51.
- Fallah, I. (2017). Comparative Study of Nabavi's Eulogies in Abdolrazzaq and Hilli's Poetries. *Journal of Comparative Literature Studies*. 44, 195-214.
- Fowler, R. & Et al. (2002). *Linguistic Criticism*. (Translation by Hossein Payandeh & Maryam Khozan). 2nd ed. Tehran: Nashr-e Ney Publication.
- Hekmat, A. (1941). *Jāmī for high schools*. Tehran: Bina Publication.

- Homaei, J. (1997). *Brief History of Persian literature*. Tehran: Homa Publication.
- Ibn Arabi, M. (2012). Translation and explanation of *The Bezels of Wisdom* according to the translations of Abū al-‘Alā Afīfī & Ralph Austin by Hossein Moridi. 1st ed. Tehran: Jamī Publication.
- Jāmī. A. (1999). *Dīvān*. Criticism & introduction by Alā Khan Afsahzadeh. 1st ed. Vol, 1. Tehran: Iranian Studies Center.
- Safa, Z. (1984). *History of Persian literature*. 2nd ed. Vol 4. Tehran: Ferdowsi Publication.
- ShafieiKadkani, M. (1995). *History of Persian Literature from the Jāmī's Period to the Present Day*. (Translated by Hojjatollah Asil). 1st ed. Tehran: Nashr-e Ney Publication.
- Shamisa, S. (2005). *Literary Genres*. 4th ed. Tehran: Mitra Publishing.
- Soltani, M. (2007). Muhammad the prophet in the Jāmī's poems. *Beshārat*. 59, 53-55.
- References [In Arabic]**
- Holy Quran.
- Abīd, M. (2009). *Semiology of discourse from structure to Hermeneutics*. 1st ed. Duhok: Kurdish Writers Union Publications.
- Al-Fakhoury, H. (2011). *History of the Arabic Literature*. 6th ed. Tehran: Toos Book Publisher.
- Alhawī, I. (1959). *Ibn al-Rumi Techniques & his Spirit through his poems*. Beirut: Lebanese Publication.
- Ghalwash, J. (1959). *Safī al-Dīn al-Hillī's poem*. Baghdad: Alma'āref Publications.
- Hillī, S. (1997). *Dīvān* (introduction & explanation by Omar Faruq Tabba'a). 1st ed. Beirut: Arqam ibn Abi'l-Arqam Publication.



نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال سیزدهم، شماره بیست و پنجم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

بررسی تطبیقی دو چکامه از صفی‌الدین حلّی و عبدالرحمان جامی در
مدح پیامبر اسلام (ص)*

علی‌اکبر ملایی^۱

چکیده

صفی‌الدین حلّی (وفات ۷۵۰ ه.ق) قصیده‌ای شامل نود بیت به زبان عربی و عبدالرحمان جامی (وفات ۸۹۸ ه.ق) ترکیب‌بندی به طول پنجاه و شش بیت به زبان فارسی، در منقبت پیامبر اسلام (ص) سروده‌اند. تحلیل این دو سروده در یک اقدام تطبیقی، فراراه نوشتار حاضر است. روش تحقیق، بر پایه نقد درون‌متنی، در پرتو ادبیات تطبیقی به شیوه مکتب آمریکایی است. موضوع یکسان و موقعیت متنی مشابه، نگارنده را بر آن داشت که به مقایسه این دو سروده، در دو حیطة شکل و مضمون پردازد و همانندی‌ها و ناهمانندی‌ها را باز نماید. هر دو سراینده، مدایح خود را در عشق به پیامبر و در طیّ یک سفر پرشور زیارتی به مقصد مدینه آفریده‌اند. اشتیاق دیدار، رنج فراق و آرزوی آموزش، جان‌مایه این چکامه‌هاست. هر دو شاعر، زبانی عذرخواه و روحی خاکسار دارند؛ اگرچه حلّی، از شور عاطفی جامی و صدق هنری او برخوردار نیست و کلان‌نگری او را ندارد. عاطفه عرفانی در تمام عناصر شعری ترکیب‌بند جامی از قبیل واژگان، اسلوب عبارات، صور خیال و موسیقی، نیرویی نافذ و کنشگر بوده‌است؛ وانگهی عواملی از قبیل ضعف عاطفی در مدح، پایبندی شاعر به ساختار سنتی قصیده، طولانی‌بودن سروده و تنگنای قافیه، از انسجام هنری و اثربخشی عاطفی مدحیه حلّی کاسته‌است.

واژه‌های کلیدی: صفی‌الدین حلّی، عبدالرحمان جامی، ادبیات تطبیقی، مدح نبوی، شعر سنتی عربی و فارسی.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۰۶

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۰۳

Doi: 10.22103/jcl.2021.17972.3321

صص ۳۱۱-۳۳۲

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه ولی‌عصر (عج)، رفسنجان، ایران.

a.mollaie@vru.ac.ir

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

«عبدالرحمن بن نظام الدین احمد بن محمد جامی^۱، شاعر، دانشمند و عارف نام‌آور قرن نهم هجری قمری است.» (صفا، ۱۳۶۳: ۳۴۷/۴) وی در طول عمر خویش چندین بار سفر کرد. مهم‌ترین و طولانی‌ترین سفرش در سال ۸۷۷ ه.ق به حجاز بود. او در مسیر خود که از بغداد می‌گذشت، چهارماه توقف کرد و به سبب جفایی که از اهل بغداد دید، دچار کدورت شد. وی سپس روی به مدینه پیغمبر آورد و ترکیبی در نعت آن حضرت نظم کرد (ر.ک: حکمت، ۱۳۲۰: ۸۱-۸۴). نگارنده در صدد است این ترکیب^۲ را که ضمن پنجاه و شش بیت و هفت بند به رشته نظم درآمده، با قصیده‌ای^۳ از صفی‌الدین حلّی^۴، مقایسه و تطبیق کند. قصیده حلّی مشتمل بر نود بیت و در اظهار ارادت به حضرت محمد (ص) سروده شده است.

هدف نوشتار، بررسی این دو سروده بر پایه اصول ادبیات تطبیقی به روش مکتب آمریکایی است. این مکتب، «زیبایی‌شناسی و توجه به نقد و تحلیل را در رأس کار تطبیق‌گری نهاد.» (نظری منظم، ۱۳۸۹: ۲۲۱) نکته‌ای که نیازمند توضیح می‌نماید، این است که یکی از سروده‌ها، ترکیب‌بند و دیگری در قالب قصیده است. البته چنین انتخابی از نظر نگارنده، بی‌مبنا نبوده است؛ چراکه ترکیب‌بند از نظر موضوع و رعایت بحر شعری، شبیه قصیده است، گویی قصیده‌ای است که به چند قسمت مساوی تقسیم شده و در هر بند، تغییر قافیه داده است. بندهای واسطی که بین خانه‌های ترکیب قرار می‌گیرد، هم قافیه نیستند، ولی ابیات هر خانه، قافیه‌هایی شبیه قصیده دارند. امتیاز ترکیب‌بند و ترجیع‌بند بر قصیده، به این است که چون قافیه‌خانه‌ها عوض می‌شود، شاعر از استبداد ناشی از رعایت وحدت قافیه در تمامیت سروده رهایی می‌یابد و می‌تواند با سهولت بیشتری اشعار بلند بسراید (ر.ک: شمیسا، ۱۳۹۴: ۳۰۹-۳۱۲). افزون بر اینکه موضوع سروده‌ها نه تنها یکسان است، بلکه هر دو سراینده مسلمان، این مدایح را در موقعیت محیطی و روانی مشابهی یعنی در مسیر مدینه‌النبی و در اشتیاق زیارت مرقد آن حضرت، به گوهر نظم کشیده‌اند. محیط اجتماعی و فرهنگی هر دو شاعر نیز همانندی‌های بسیار دارد. هر دو با وجود بیش از صد سال اختلاف زمان، در عصر حاکمان مغولی زیسته‌اند.

۱-۲. پیشینه پژوهش

تا آنجا که در تیررس دید نگارنده است، تاکنون تحقیقی با این عنوان، صورت‌نگرفته است. با این حال می‌توان پژوهش‌هایی یافت که با نوشتار حاضر پیوندهایی دور یا نزدیک دارند:

امین مقدسی (۱۳۷۷) در مقاله «مدح پیامبر (ص) از دیدگاه صفی‌الدین حلّی»، به بررسی قصاید حلّی در مدح پیامبر پرداخته و به این نتایج رسیده که تنه اصلی اغلب مدایح، از صور خیال بهره چندانی ندارند و مفاهیم واحد به تأثر از قرآن و احادیث، در قصاید مختلف، تکرار شده‌اند. همین نویسنده (۱۳۸۴) در مقاله «مقارنه مدایح نبوی عطار و صفی‌الدین حلّی» به مقایسه مدایح نبوی دو شاعر پرداخته و با مقایسه مضامین و شیوه‌های بیانی دو سراینده، به این نتیجه رسیده که نگاه حلّی به پیامبر، شاعرانه و زمینی است، در حالی که عطار، نگاهی عارفانه به پیامبر دارد. الزیموسی (۱۳۸۴) در مقاله خود «حضرت محمد (ص) در اشعار عرفانی جامی» به تبیین سیمای پیامبر در خلال اشعار جامی پرداخته و به موضوع آفرینش پیامبر، مقام وی و معراج اشاره کرده‌است. سلطانی (۱۳۸۶) در مقاله «پیامبر اعظم در اشعار جامی» به چند نمونه از اشعار جامی که به مدح پیامبر (ص) پرداخته‌اند، اشاره کرده و برخی وام‌گیری‌های شاعر از قرآن کریم را معین ساخته‌است. فلاح (۱۳۹۶) در مقاله «بررسی تطبیقی مدایح نبوی در اشعار جمال‌الدین عبدالرزاق و صفی‌الدین حلّی»، به مقایسه نعت پیامبر اسلام در ترکیب‌بند جمال عبدالرزاق و قصاید صفی‌الدین حلّی پرداخته و برخی مضامین همانند و ناهمانند را به گواهی ابیاتی از سروده‌های هر کدام نشان داده‌است. بهرامی‌نیا و دیگران (۱۳۹۹) در مقاله «بررسی آراء جامی درباره «نبوت خاصه» در دیوان اشعار با رویکرد به مبانی علم کلام اسلامی» به مهم‌ترین دیدگاه‌های جامی در مورد نبوت خاصه در خلال ابیاتی از دیوان‌های وی، اشاره کرده‌اند.

۳-۱. ضرورت، اهمیت مسئله

این پژوهش که بر پایه تحلیل و نقد درون‌متنی، به مقایسه دو قصیده با موضوع یکسان از دو شاعر برجسته و ممتاز پرداخته، کوشیده‌است تا این دو اثر شایسته را که فضایل پیامبر رحمت (ص) را در قالب موزون خویش، گنجانده‌اند، بر دو محور شکل و معنی، مقابل یکدیگر قرار دهد و رابطه عاطفی و هنری بین ساختار و محتوایشان را به نمایش بگذارد. در این راستا، پرسش‌های پژوهش عبارتند از:

۱. این دو سروده هر کدام دارای چه ویژگی‌های سبکی و موضوعی هستند و چگونه اندیشه و احساس دو سراینده، در شریان شعر، جاری شده‌است؟
۲. دو چکامه چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در حیطه مضامین و سبک سرایش دارند؟

۲. بحث و بررسی

ابتدا هر سروده جداگانه نقد و معرفی می‌شود و سپس در یک اقدام تطبیقی، شباهت‌ها و تفاوت‌ها تبیین می‌گردند.

۲-۱. تحلیل موضوعی قصیده صفی‌الدین حلّی

در کالبدشکافی این قصیده، می‌توان آن را از نظر موضوعی، به سه بخش تقسیم کرد: تغزل (بیست و شش بیت)، وصف سفر (بیست و یک بیت) و مدح پیامبر (ص) (چهل و سه بیت). بخش اول قصیده، به رسم سروده‌های سنتی کهن عربی، تشبیب یا تغزل است. این تغزل، طبیعتی سرد و تقلیدی دارد و بار منظوری و عاطفی، بر پیکره منظوم قصیده، خوش نشسته؛ گویی صورتکی است ساختگی از عشق‌های عشیره‌ای که در خلأ عاطفی شکل گرفته‌است. در دو بیت اول، شاعر تشبیهی تکراری را به شیوه مقلوب، به کار گرفته و در هفت بیت بعدی، بین دو مصراع هر بیت، با تکلف، تقابلی محتوایی برانگیخته‌است که ضعف عاطفی خویش را پوشش دهد. این دوگانگی در واحدهایی چون: مُطَلَقَاتٍ / لَا يُفَكِّ - حِجَابٍ / سُفُورٍ - قَادَتِ / يُقَطِّعُ - الْأَسَدُ / الْحُورُ - فُتُورُ الطَّبَّيِّ (حَدَّ السَّيْفِ) / فُتُورُ الْأَجْفَانِ - لَهَيْبِ الْخُدُودِ / سَعِيرِ الْقُلُوبِ، دیده‌می‌شود.

از نظر اخلاقی، شاعر در تغزل خویش کاملاً عقیف است، طوری که زنان را با عبارت کنایی: «ما تحوی القصور» یاد می‌کند (بیت دوازدهم). شاعر از این جا به بعد، دو عاطفه ترس و طمع را به هم درمی‌آمیزد و به رسم کهن، از صف ناشکستی محافظان ناموسی و سعی و سماجت جاسوسان، سخن به میان می‌آورد که اقدام به دیدار معشوقه را تا مرز یک حماسه مرگبار، برجسته‌کند. در وانفسای این دیدار عاشقانه، چالشی برپاست. عشق می‌خواند و غیرت می‌راند. خلخال پای یار و بوی خوش عبیر آمیزش افشاگری می‌کنند. در چنین معرکه هولناکی، سپیده صبحگاهی چون تیغه زهرآلود دشنه غیوران قبیله، سینه تاریکی را می‌درد و عاشق، چون کودکی خطاکار در چتر گیسوان شیرنگ معشوقه پناه می‌جوید تا عشق و ایمنی را یک‌جا تجربه‌کند. دمیدن صبح و سعی جاسوسان، خاطره روزگاران گذشته و کینه‌توزی‌های دشمنانش را در خیال او زنده می‌کند و بهانه‌ای می‌شود تا صبوری‌های خویش را بستاید و اراده‌اش را استوار دارد. گویی معشوقه جهان در اسارت بدخواهان و تنگ‌نظرانی است که جز با صبر و صلابت پولادین، نمی‌توان از برکاتش کامی گرفت. این شش بیت پایانی (۲۱-۲۶)، آمیزه‌ای از شکایت و فخرند و مباحثات شاعر را با لحنی جاندار و مخیل، به تصویر کشیده‌اند. شاعر، ضمن چهار بیتی که به فخر اختصاص دارد، یک کنایه (قَلْبُ الدَّهْرِ الْمَجَنِّ)، یک اغراق حماسی (بیت ۲۴) و دو تلمیح (بیت ۲۶)، آورده و شکیبایی خویش را به زبان تصویر، گواهی کرده‌است. در بیت بیست و هفتم، پرده از سفری شبانه در عرصه شبی سیاه و سهمگین برداشته می‌شود. این بیت پایان بخش تغزل و فخر، و آغازگر غرض وصف است. وصف شتر و شرح سفر در بیابان، در بیست بیت به طول می‌انجامد. به گواهی این ابیات، شاعر بر پشت شتری تنومند و رهنورد سوار است و در بستر بیابان‌هایی سوخته و سراب‌گون با ریگ‌های جاری و بادهای

زوزه کش، چون ضمیری گم شده به دنبال مرجع خویش، روان است. توصیف سفر به گونه‌ای است که پیوند عاطفی آن با ابیات فخری سابق، بریده نشده است. گویا سفر شاعر، کنشی است که صلابت اراده را گواهی می‌کند و فعلی است که قول را مصداق می‌بخشد.

شاعر در هفت بیت، شتر خود را به شیوه شاعران جاهلی به راهواری، راه‌دانی و چابکی ستوده است. باری این مرکب ستایی، یادآور رسم کهن شاعران عصر جاهلی است که تمجید از شتر را شیوه‌ای غیرمستقیم برای خودستایی برمی‌گزیدند و با شتر خویش به مرحله همزادپنداری می‌رسیدند. شاعر در خلال این ابیات، مسیری را که از عراق تا حجاز پیموده از جمله دشت‌ها و کوه‌ها را یادآوری می‌کند و نام خاص هر یک را بازمی‌گوید. ذکر نام‌های اماکن، برآیند پیوند انسان با جغرافیاست و ناشی از محدودیت‌های مربوط به جبر جسم و اثرش در ناخودآگاه انسان خاکی است. شاعر در ادامه مسیر بیابانی، آن‌جا که گویی به خان هفتم سفرش نزدیک شده، با ترفندی هنری تخلص می‌جوید و وارد غرض اصلی یعنی مدح پیامبر می‌شود:

غَدَت تَتَقَاضَاَنَا الْمَسِيرَ لِأَنَّهَا إِلَى نَحْوِ خَيْرِ الْمُرْسَلِينَ مَسِيرُهَا

ترجمه: [کار به جایی رسید که شتر] از ما تقاضای [نشانی] مسیر را می‌کرد؛ چون که او به سمت

بهترین پیامبر، راهی بود.

حلی در ادامه، ضمن پنج بیت، فضایل پیامبر را می‌ستاید و پس از اظهار سلام و ابراز تحیت به مرقد نبی‌الله (ص)، روزنه‌ای به سمت عواطف مذهبی خویش که عصاره عواطف دینی اوست می‌گشاید و کامی‌برمی‌آورد. علی مرتضی و اهل بیت پیامبر (ع) را با لحنی شورانگیز و خیالی بارور می‌ستاید و با عبارت: «قلیل شکورها» (بیت شصت و ششم) به مخالفان شیعه، کنایه‌ای لطیف می‌زند و بلافاصله در دو بیت، صحابه را به شجاعت و سخاوت تحسین می‌نماید که مبدا کنایه‌اش، احساس مذهبی مخالفی را برشورد. در ادامه، شاعر با لحنی خطابی، پیامبر را می‌ستاید و همین لحن تا پایان قصیده ادامه می‌یابد. قصیده، چون خطبه شوقی خطاب به روح آسمانی پیامبر، ایرادمی‌گردد. شاعر از گناهان خویش می‌نالد، امید شفاعت و غفران را در دل، زنده نگاه می‌دارد و شاعرانه، حضرت را به پذیرش درخواستش برمی‌انگیزد.

۲-۲. تحلیل ساختاری قصیده

حلی، استخوان‌بندی قصیده را موافق با معیارهای سنتی، بنیان‌نهاد و ساختار را بر محتوا و تقلید را بر اصالت و ابداع، مقدم شمرده است. تغزل او یادآور تابوهای ناموسی عشایر خیمه‌نشین عصر جاهلی است و شتر او همان ویژگی‌های شتر کعب بن زهیر و طرفه بن العبد را داراست. نیروی پردازنده شعر از نظر عاطفی، کم‌رمق است و شاعر را ناگزیر کرده

که به دنبال محتوا در لایه‌های هوشیار ذهن کاوش کند و تعابیر و مضامین موروث را به‌چنگ آورد. تخیل، پیوند باریک و تازه‌ای بین عناصر تصویر، برنیانگیخته‌است و تردستی و طراوتی که ناشی از دخالت احساس یا اصالت طبع شاعر باشد، قابل درک نیست. تنها در چارچوبی سنتی و با مصالحی از نوع تلمیحات و اقتباسات، فضایل پیامبر، گزارش شده‌است.

به لحاظ موسیقایی، قصیده از قافیه مطلقه برخوردار است. اگر کلمه قافیه را واکاوی کنیم، می‌بینیم که وجود ضمیر مؤنث «ها» بعد از حرف رَوی، ضرورتی شبیه به لزوم ما لایزم را برای شاعر ایجاد کرده‌است. به طور مثال در کلمه «نَضِیرُها»، که قافیه مطلع اول است، «ر»، حرف رَوی است، «ه»، حرف وصل، و «ا»، حرف خروج است. ضرورت رعایت چنین قافیه‌ای در این چکامه بلند، شاعر را به سختی انداخته‌است. با این حال، آوردن قافیه، خواسته یا ناخواسته ترفندهایی بدیعی را در سروده برانگیخته‌است که به صورت یک نشان سبکی در سراسر قصیده جلوه‌گرند و البته در ایجاد موسیقی نیز شرکت دارند. یکی از صنایعی که قافیه در ایجاد آن دخالت داشته و بروز برجسته‌ای دارد، ردّ العجز علی الصّدر است که در بسیاری از بیت‌ها، ظاهر شده و مصداق‌های عینی (تکرار عین کلمه) و اشتقاقی آن، عبارتند از: اَسیرَةُ/اَسیرُها، غُررت/غُرورُها، تَغارُ/غَیورُها، یَزورُها/یَزورُها، صَبوراً/صَبورُها، جَسرة/جَسورُها، العَبورُ/عَبورُها، تَدبِرُ/دَبورُها، خَبرت/خَبیرُها، الضَّمیرُ/ضَمورُها، المَسیرُ/مَسیرُها، استَمَرُ/مَریرُها، بحارُ/بُحورُها، بُشری/بُشیرُها، تَقصیرُها/قُصورُها. در مواردی نیز این صنعت بدیعی از طریق انواع جناس، ایجاد شده که به ترتیب عبارتند از: نَظیرُها/نَضیرُها، الحورُ(زن زیبا/چشم)/حورُها (چشم زیبا)، فُتورُ (کندی شمشیر)/فُتورُها (خماری چشم)، القُصورُ/صُقورُها، إقتارُها/قَتیرُها، عثارُها (لغزش)/عُثورُها (آگاهی یافتن)، شَطرُ (نیمه)/شَطورُها (چالاک)، بُدورُ (پشتازی)/بُدورُها (ماه کامل)، الثُّبورُ/تَبیرُها، خَاطِرُ/خَطیرُها، قَطارُها (ابر باران‌زا)/قَطورُها، مُجیرُها/مُجیرُها و شِعری/شِعورُها (موهایش). این آرایه که در سطح ابیات، با تکرار یک واژه یا قسمتی از آن واژه در قافیه، شکل گرفته، موسیقی‌برانگیز است. گاهی نیز حضور قافیه، تضادی را در ساحت بیت باعث شده که ناظر بر ماهیت‌های دو قطبی است و آرایشی تقابلی برانگیخته که مصادیقش عبارتند از: حِجابها/سُفورُها، شَرخُ الشَّیبة/قَتیرُها (آغاز پیری)، مُبشِرُها/نَدیرُها، أوَّلها/أخیرُها، أخفی/ظُهورُها، ظُلْمَة/نورُها، خِماصاً/بُطونُها (شکم‌های لاغر)/مُثقلاتِ ظُهورُها (پشت‌های سنگین از بار)، اُتری/فقیرُها، بَرَدِ/سَعیرُها، اطرادُها (گسترده‌گی و شمول)/قُصورُها، جَمُّها (فراوان)/یَسیرُها (اندک).

۲-۳. تحلیل موضوعی ترکیب‌بند جامی

جامی در هشت بیت بند اول، شوق رهنوردی دارد. سخن از سفری زیارتی است. عشق آسمانی به پیشوای دین، جای تغزل به معشوق زمینی را گرفته‌است. باری قالب ترکیب‌بند با چنین آغاز شورانگیزی، تناسبی درخور دارد. قیدهایی چون: زودتر (بیت ۲)، پای کوبان (۵) دیر جنبیدن (۸)، و صفاتی چون: بی‌خوابی، بی‌صبری، بی‌قراری (۲)، بی‌اختیاری (۳)، مستی (۴) و شوق (۵)، و افعال و عبارات امری چون: محمل‌بند (بیت ۱)، آهنگ ره کن (۲) و خدا آغاز کن (۸)، پرده از عشقی بی‌مهار برمی‌دارند. این هشت بیت، مبدأ حرکت را به تصویر می‌کشند. شوق دیدار که مفهومی ذهنی است در طرح‌واره‌های استعاره‌ی شاعر، جسمی شده‌اند و حجم، حس و حرکت یافته‌اند. قید «زودتر» در بیت دوم و قید «پای-کوبان» در بیت پنجم، یادآور تقلای بی‌امان بیدلی است که تپش قلبش بر جنبش پاهایش، پیشی گرفته و جسم خاک‌اندودش با وجود چالاک‌گی، در بارگاه روح افلاکی، زمین‌گیر، زمان‌بر و زحمت‌آفرین شده‌است. شاعر در بند بعدی به توصیف مسیر می‌پردازد. پیش‌روی شاعر، خارزار بی‌حاصل نجد است، ولی چون مهد معشوق و مملکت محبوب اوست، بویش جانفزا، آبش خوش و خاکش دلکش است (بیت سیزدهم). صفای نجد هر چه بوده، باز نتوانسته خاطره تلخ بغداد را از ناخودآگاه شاعر بشوید. در بند سوم، غم غربت و رنجش وی از بغدادیان، لحظه‌ای در یاد شاعر زنده می‌شود و دجله را چون دو رشته خون از چشمان وی جاری می‌سازد:

بر کنار دجله‌ام افتاد دور از خان و مان وز دو دیده دجله خون در کنار من روان

شوق دیدار محبوب یثربی، از سویی و خاطره کدورت بغدادیان از دیگرسویی، جز و مدّی در روح شاعر نازک‌دل برانگیخته‌اند و اوست که رعدآسا بر خویشان می‌غرد تا از غوغایی که جاهلان بغدادی در روحش برانگیخته‌اند، دل صاف کند، بو که از چشمه‌سار حقیقت و معرفت نبوی، گلوی جانی تازه‌نماید:

کی بود یارت که دل از فکر عالم کرده صاف گرد آن خرم حرم گویم خروشان در طواف

عبارت پرسشی «کی بود یارت» (چه وقت توانایی آن را داری؟!)، به لحاظ بلاغی، سرشار از آرزومندی است و با لحنی استبعادی، تمنّایی دور را مطرح می‌سازد. باری این پرسش از نهاد شاعر برآمده و برآیند جدال بین نهاد وی و خود آرمانی اوست.

در بند چهارم که شاعر به حریم قدسی رسول نزدیک‌تر می‌شود و به آرمان‌شهر خویش پا می‌گشاید، از کویر محنت، رها می‌گردد و در دریای پر از فیض نبوی، شناور می‌شود؛ آنجا که آینه گیتی، زنگار ظلمت ندارد (بیت ۲۷) و تیزبینان، با چشم شهود، نور معرفت را می‌بینند (۲۸). شاعر به رسم آیه شریفه: اَدْخُلُوهَا بِسَلَامٍ اٰمِنِیْنَ (حجر/۴۶)،

هشت‌بار پیاپی به محضر پیام‌آور وحی، سلام می‌فرستد، به امید این که پاسخی دریافت کند. شاعر مشتاق، در بند پنجم با عبارت ندایی: یا شفیع المذنبین (بیت ۳۳)، درخواست شفاعت می‌نماید. حرف ندای «یا» در این عبارت، با مقتضای حال شاعر عارف‌پیشه‌ای چون جامی، متناسب است.

باری حرف «یا» در بردارنده‌اندوه، حسرت و انتظاری است که با روح مهجور و شکست‌خورده‌انسان نیازمند، هماهنگی دارد و ناظر بر درنگی است در آستانه‌درماندگی و تصویرگر فریادی است که بوی سوز و تک‌افتادگی از آن برمی‌خیزد. (الحاوی، ۱۹۵۹:

(۲۱۱)

تصویر این استیصال را می‌توان در واگویی‌های عجزآلود شاعر ضمن ابیات این بند، دریافت. بار گناه، پشت دوتاه، موی سفید، روی سیاه، عجز، بی‌خویشی، درویشی، دل‌ریشی و درد، اوصافی هستند که شاعر به تناسب حال پریشان خویش، به قلمرو شعر می‌کشد. زبان عذرخواه وی، همین ترکیب‌بند اوست که جز بسته‌ای نخل از خارستان طبع یا مُشتی گیاه نیست که سوی فردوس برین آورده‌است (۳۹). در بند ششم، شاعر عارفانه خاکساری می‌کند، دیو رهن نفسش را در حریم کبریایی خاتم پیغمبران، قربانی می‌نماید و با کامی‌تشنه، چون سگی بی‌اندام که پشمش ریخته، در آرزوی قطره‌ای از دریای احسان، سر به آستان می‌کوبد (۴۲). در بند پایانی، شاعر، ناله استغاثه خویش را نارسا و آستان نبوی را بلند می‌بیند؛ بدین سان دست ارادت به دامان خاندان و صحابه پیامبر دراز می‌کند، بادا که واسطه فیض و رحمت شوند و ندای آمرزش این شوریده را نبوش کنند. در فضای حرم، شاعر چنان محو عظمت و تعالی حقیقت جاری در روح شریعت اسلامی می‌شود که از طمع بهشت و ترس دوزخ، فارغ می‌گردد و راهی به سوی آن هستی محض می‌جوید که به زعم او از شریعت محمدی (ص) می‌گذرد (۵۶).

۲-۴. تحلیل ساختاری ترکیب‌بند

مهم‌ترین ویژگی این ترکیب‌بند، جریان احساس خروشان شاعر در تمام عناصر شکلی و معنوی سروده است. احساس آرزومندی و آمرزش‌خواهی شاعر در موسیقی شعر و به طور خاص در قافیه‌ها مؤثر افتاده‌است. در این راستا علاوه بر این که صدای بلند «آ»، در بیشتر کلمات، نیرویی کششی به سمت بالا برانگیخته‌اند، شاعر در هفت بند سروده، از قافیه‌هایی استفاده کرده که با برخورداری از صداهای کشیده، فرصت کشش صوت، تخلیه آه و ابراز آرزو را به او بدهند. در بند اول، صدای کشیده «آ»، درون هجای بلند «ار»، در بند دوم، صدای کشیده «ای»، در بند سوم صدای «آ» ضمن هجای «ان»، در بند چهارم، صدای بلند «او» ضمن هجای «اود» و در بند هفتم از طریق صدای بلند «او»، درون هجاهای «آوده‌اند»، زمینه کشش صوت را مهیا کرده‌اند. در بندهای پنجم و ششم که دارای ردیف

هستند، این قابلیت باز در کلمات قافیه، رعایت شده است. در بند پنجم، هجای بلند «اه» و در بند ششم، هجای «ان»، مجال کشش صوت و بالا بردن صدا را به قصیده بخشیده‌اند. گویا شاعر در ایستگاه پایانی هر بیت، آه خویش را بر محمل صدای کشیده «آ» به آسمان برکشیده و با آرامش، در بازه‌ای وسیع‌تر، راز دل آرزومندش را به پیام‌آور رحمت باز گفته است.

تأثیر عاطفه در گزینش واژگان نیز امری شایان پیگیری است. طرح ترکیب‌بند جامی در قالب سفری زیارتی ریخته شده است. فرایند سفر و در راه بودن، در دایره واژگانی شاعر نیز اثرگذار بوده به طوری که واژه «راه» و مخفف آن «ره»، ده بار در قصیده تکرار شده است. روح این سفر با دو عاطفه، گره خورده، یکی اشتیاق دیدار و دیگری رنج فراق. در بافت این دوگانگی، گویی دو مسافر در راه است و دو راه در پیش. روح، قطب گریزپایی است که از رایحه دماغ‌پرور محبوب، مست و مواج است و جسم در حصار مرزها و موانع، محبوس. این ماهیت دو قطبی، در عبارات و واژگان متقابل، جلوه گر شده که عبارتند از: ترک اختیار/زام اختیار- گرانی کوه/بادپای (۱۰)- حریر و گل/ خارا و خار- موی سفید/روی سیاه- گمره/ رو به راه- معذرت/گستاخی- خارستان طبع/فردوس برین- تشنه جان/بحر احسان- افسر شاهی/طوق فرمان- گلستان/خاک حجاز- زاغ طبعان/ عندلیب مدح گو- ایوان قبول/سنگ رد- سحاب فیض/لوث گناه، خلد/ جحیم. این تقابل و تضاد، پرده از فاصله‌ای برمی‌دارند که عاشق بین خود و محبوبش احساس می‌کند و سفر، واسطه‌ای است که عاشق را با وجود تمام تضادهایی که می‌یابد به دیدار محبوب، کامروا می‌سازد و کمال می‌بخشد.

عاطفه در تخیل شاعر نیز اثرگذار بوده است. شاعر وقتی ناخرسند است، دجله با آب‌های زندگی‌بخشش را اشک خون‌آلود می‌بیند، ولی بیابان سترون نجد را کان لطف، و سبزه اطلالش را بر جعد سنبل، مشک‌افشان می‌پندارد. او سروده‌اش را بسته‌ای نخل و طبع خود را خارستان، تصور می‌کند. این عناصر، نه تنها با عواطف شاعر همسوست، بلکه با عناصر اقلیمی کویر عربستان، در پیوند و تداعی است. این تناسب و تداعی، گویای صدق هنری شاعر است.

احساس جوشان شاعر در اسلوب جملات نیز اثرگذار بوده و باعث تنوع اسلوبی و پویایی لحن سروده شده است. به طور طبیعی احساس، سرشتی پویا و ناپایدار دارد. از این روی، در ابیات مندرج در بندهای اولیه که سخن از سفر و حال بی‌قراری است، لحن عمده عبارات، ندایی، امری و پرسشی است و تکاپوی مسافری را نشان می‌دهند که مشتاق زیارت است و بیابانی گسترده در پیش روی دارد. در بندهای بعدی که سخن از وصال عاشق و دیدار محبوب است، گزاره‌ها از شیب پراشتهای جملات انشائی به ثبات گزاره‌های

خبری رسیده‌اند و خروش خطاب و نهیب ندا، در لحن پذیرا و پرگرنش شاعر، بستری عارفانه یافته‌است.

۲-۵. مقایسه

همگونی‌ها و ناهمگونی‌های این دو سازه هنری، در دو مقیاس مضمون و ساختار، به شرح زیر قابل پیگیری است.

۲-۵-۱. همانندی‌ها

الف. سروده جامی، ترکیب‌بندی است که در طرحی شبیه به سفرنامه منظوم، سامان یافته‌است. سفری در قالب کاروان زیارتی که با شتر از بیابان‌های نجد، صورت گرفته‌است. باری حکایت ساربان و کاروان، محمل بستن و اشتر دوانیدن به شوق یار و سائق دیدار، یادآور مقدمات غزلی شاعران تازی‌گوی روزگاران پیش از اسلام است و در این ترکیب‌بند، چون اندوه‌یادی، عشق‌های فطری عشایر شبه جزیره را فرایادمی آورد. طرح این سفر در قصیده حلّی هم، جامه نظم پوشیده و پس از تغزل، سخن از صحرانوردی با شتر، سختی‌های سفر و اشتیاق مسافر، به میان آمده‌است.

ب. حلّی در بیت چهل و ششم از وصف، خلاصی می‌جوید و با بیتی که اصطلاحاً تخلّص نام دارد، از وصف به مدح ممدوح، ره می‌گشاید:

غَدَت تَقَاضَانَا الْمَسِيرَ لَأَنَّهَُا إِلَي نَحْوِ خَيْرِ الْمُرْسَلِينَ مَسِيرُهَا

(ترجمه آن در صفحه ۶ گذشت)

فعل ناقص «غَدَت» در مصراع نخست، ناظر بر تحوّل است. تحوّل یعنی شدن. گویا شتر در پیله سخت بیابان، دچار دگردیسی شده و به مرحله تقاضا و تعاون رسیده‌است. عبارت: «تَقَاضَانَا الْمَسِيرَ»، تصویرگر یگانگی عاطفی شاعر با حیوان صبور صحراست. یک روح مشتاق که در دو کالبد ناهمگون، حلول کرده و نشئه تلاش و تقاضای وصال است.

جامی نیز در سفر زیارتی خویش در آن نقطه از بیابان که بوی جانان را حس می‌کند، ضمن بیتی، از باد صبا ارشاد می‌طلبد و ملتمسانه راهی به سوی محبوب می‌خواهد:

حال و وجد من فرود از بوی جان افزای نجد سوی نجدم ای صبا بهر خدا راهی نمای

عبارت عربی: «غَدَت تَقَاضَانَا الْمَسِيرَ» و عبارت فارسی: «سوی نجدم ای صبا بهر خدا راهی نمای»، در ایات یاد شده، هر دو محتوایی استرشادی دارند که یکی از زبان شتر مطرح شده و دیگری از زبان شترسوار. اگر این دو عبارت را به مدد قرائن لفظی مقایسه کنیم، می‌بینیم که عبارت عربی، ساده و فاقد هرگونه تأکید لفظی است، ولی در عبارت فارسی، اسالیب ندا (ای صبا) و سوگند (بهر خدا)، چون لنگرگاه‌های جوهر عاطفی،

همواره مزاج خواهشناک شاعر را در این تجربه، گرم و پرخون نگه داشته‌اند. در مورد بلاغت حرف ندا، برخی ساختارگرایان بر این باورند که «کارکرد و لایه عاطفی زبان، تنها در حروف ندا نمودار می‌گردد.» (فالر و دیگران، ۱۳۸۱: ۷۴) به علاوه باد صبا نمادی از اصالت روح شرقی است. باری اگر چه بیت حَلّی بار عاطفی موجود در بیت جامی را ندارد، ولی هر دو بیت، نقطه عطف سیر تکاملی یک روح در آستانه عروج را نمایش می‌دهند؛ عروج از کویر تکلف به پردیس تمتع. در این میدان، شتر، قهرمان صبوری است که روحی مشتاق را از ماتمکده فراق تا نزدیکی‌های عشرتکده وصال، پیش‌رانده‌است. در سروده حَلّی، حیوان چون نشان مرقد محبوب را می‌یابد بر ریگ‌ها پای می‌کوبد، خواهشش به خرامش و تمنایش به تسبیح بدل می‌گردد:

تَرْضُ الحَصَى شَوْقاً لِمَنْ سَبَّحَ الحَصَى لَدَيْهِ وَحَيًّا بِالسَّلَامِ بَعِيْرُهُا

ترجمه: به اشتیاق کسی که ریگ‌ها تسبیح‌گوی اویند، [یا] بر ریگ‌ها می‌کوبد و شترش [نیز] با سلام کردن، تعیت می‌گوید.

همین احساس شوق را در شریان ناقه جامی هم جاری می‌یابیم، آنگاه که یاد حبیب و منزل، گام‌هایش را به تک و امی دارد:

ناقه چون ذکر حبیب و منزل او بشنود گر چه باشد در گرانی کوه، گردد بادپای

در این بیت، فعل «گردد»، معادل معنوی و لفظی «غَدَت» در تخلص حَلّی است و در بافت عاطفی و ساختاری سروده‌ها، موقعیتی مشابه یافته‌اند.

ج. موضوعات مشترک در دو سروده بسیار است. از جمله: شوق زیارت، گزند فراق، وصف بیابان و شتر، عرض سلام و ارادت به پیامبر، خاکساری، آمرزش، شفاعت‌جویی، درخواست اجر معنوی برای مدایح خود. شکایت کوتاه از دست رقیبان بدخواه، پرهیز از توهین صریح به مذاهب دیگر و به طور کلی رعایت حرمت و حشمت پیامبر (ص) در سروده.

۲-۵-۲. ناهمانندی‌ها

الف. حَلّی، شاعر است و در سروده با لحنی فاخر، عروس اندیشه خویش را سزاوار کابین قبول می‌یابد (۸۵). قصیده‌اش را با مدحیه کعب بن زهیر، مقایسه می‌کند و به جای بُرده، قصیده خود را شایسته برد (بهشت) می‌خواند (۸۳). پاداش اخروی خویش را با لحنی که تلویحاً آغشته به منیت و منت است، طلب می‌کند (۸۴)، اگر چه از روی احتیاط، ناگزیر کرنشی نشان می‌دهد (۸۶ و ۸۷). وانگهی شاید چنین روحیه‌ای از شخصیتی چون حَلّی که در عین مداحی کاسبانه، «در حدود نیم قرن، علمدار میادین قلم و شمشیر بود» (الحلی، ۱۹۹۷: ۵) و منزلت را قربانی معیشت نکرد، طبیعی باشد. در مقابل، جامی، عارف مسلک و

خاکسار است. وی در ترکیب‌بند، روحی خواهشگر و روحیه‌ای رمانتیک دارد. شعرش را مثنوی گیاه از خارستان طبع (بیت ۳۹) و خود را سگی تشنه‌جان معرفی می‌نماید که زبانش از تشنگی بر لب افتاده (۴۲)، گردن تسلیم زیر طوق فرمان آورده (۴۳) و بیمناک است که مبادا دربان حضرت، سنگ ردّ به درخواستش زند (۴۴)، گدایی بی‌نواست که زمامش را هوای نفس ربوده‌است (۵۲). کاربرد واژگان و ترکیباتی چون: گرگین سگ، گردن تسلیم، طوق فرمان، سنگ ردّ، عنان دل، کف نفس، دیو رهن و کمین، نحوه‌ای از بیان را نمایش-می‌دهند که یادآور نوعی حماسه‌عرفانی است؛ حماسه‌ای که پهلوانش عارف است و دشمنش دیو نفس. (برای اطلاع بیشتر، ر.ک: شمیسا، همان: ۱۲۱-۱۲۴)

ب. از جمله تفاوت‌های موجود بین دو سروده، ساختارگرایی حلّی در قصیده و عاطفه‌محوری جامی در ترکیب‌بند است. حضور سهمگین عاطفه‌عرفانی باعث شده که جامی در ترکیب‌بندش، بی‌واسطه گام در غرض اصلی یعنی مدح پیامبر نهد و هیچ مقدمه و تمهیدی را برنتابد. لحن شتاب‌جوی و خواهشناک شاعر که جان و جبروتی عارفانه دارد، در التفات‌های (تغییر ضمیر از یک صیغه به صیغه دیگر) موجود در ابیات و عبارات، امری محسوس است و سرشار از تپش و پویایی عاطفی است. به علاوه، یکدستی عاطفی در ترکیب‌بند، به اندیشه‌ها، عبارات و تخیلات او محوریت داده و همه را رنگ اشتیاق بخشیده است. هر چه هست، دست ارادت مُرید است و بلندای آستان مراد.

رسول اکرم در منظومه‌عاطفی و روانی جامی، مرکز دایره‌تعبیر است و عشق و عرفان با جاذبه‌جادویی خویش، قوای عاطفی و عقلی شاعر از جمله حواس، ذهن و ضمیر را به سمت هسته می‌کشند و هیچ‌گونه استطرادی را برنمی‌تابند. طبیعت نجد تنها در دو بیت، مجال توصیف می‌یابد (بیت ۱۳ و ۱۴)، آن هم نه طبیعتی که چشم می‌بیند، بلکه طبیعتی دور از واقع که از غنای رمانتیکی مایه‌ور است. لیلای مجنون که شهره‌شیدایان تاریخ حجاز است، نیز تنها در یک بیت یادشده (۱۱) و در یک بیت نیز نامی از عیسی (ع) بر زبان روئیده‌است (۲۱). در این دایره، هر عنصری که از نقطه‌کانونی دورتر است، نسیمی گذراست؛ چراکه تپش تند عاطفی، عناصر کم‌ربط‌تر را طرد می‌کند و امواج متراکم‌تر و مربوط‌تر را به سمت مرکز فرامی‌خواند. بر این پایه، سلام و تحیت به رسول‌الله در هفت بیت، توالی می‌یابد و مدار عاطفی یک‌سویه‌ای از متکلم به سمت مخاطب، جریان می‌گیرد. سپس امواج آموزش‌طلبی و شفاعت‌خواهی، در بستر قصیده، تلاطم می‌یابد و حجم عمده‌ای را در برمی‌گیرد (از بیت ۳۴ تا ۵۶). حلّی اما در قصیده‌اش، هرگز یکدستی عاطفی جامی را دارا نیست. ضعف عاطفی در قصیده‌حلّی، باعث شده که شاعر پس از هر بیت، منتظر پرداختی دیگر باشد و با جستجو در حافظه‌خویش، درصدد شکار تعبیری مناسب مقام و موضوع برآید. در ساختار پلکانی قصیده، نسیب به وصف می‌پیوندد و وصف به

مدح منتقل می‌شود. در این پیوست و گسست، حفظ ساختار بر اظهار عواطف و مضمون-آفرینی، اولویت می‌یابد و وحدت موضوعی و عضوی قصیده، تحت تأثیر حساسیت ساختاری آن قرار می‌گیرد. در تغزل و توصیف، حال و هوای سروده‌های شاخص عصر جاهلی، بر ساختار زبانی و فضای روانی قصیده حاکم است (ابیات ۲۷-۴۰). در پایان تغزل، شاعر به شکایت از روزگار و مباحثات به پایمردی خویش گریز می‌زند. حضور حسودان در خیال غزل‌پرداز شاعر، او را دچار استطراد می‌کند، انگیزه خودبینی و خودستایی را در او برمی‌انگیزد و باعث می‌شود که او وصف سفر را به شش بیت بعد، به تأخیر اندازد. جالب این‌که تنور عاطفه شاعر در میدان فخر، گرم‌تر می‌شود و اغراق‌هایی حماسی در خیالش جان می‌گیرند:

فَلَوْ تَحْمِلُ الْأَيَّامُ مَا أَنَا حَامِلٌ لَمَا كَادَ يَمْحُو صِبْغَةَ اللَّيْلِ نُورَهَا

ترجمه: اگر آن‌چه را که من تحمل می‌کنم، روزها تحمل می‌کردند، بعید بود که پرتو روز، رنگ شب را محو کند.

بار عاطفی شاعر در مدح نیز اندک است؛ لذا جهت خلق تعبیر در بخش مدح، از متون پیشین به ویژه قرآن کریم، احادیث و اشعار، اقتباس می‌جوید، آن‌سان که گویی در حال مستندسازی باورها و ادعاهای خویش است. در سیر مضمومنی قصیده، پس از این که شاعر به محضر پیامبر، درود می‌فرستد و به ستایش او مبادرت می‌ورزد، رشته کلام از مدح پیامبر به مدح آل و اصحاب می‌پیوندد و در هفت بیت به طول می‌انجامد (۶۳-۶۹). جالب این‌که هفت بیت یاد شده، مدحی منسجم‌تر و پرشورتر را به نمایش گذاشته‌است. در همین ابیات، لحن شاعر قدرت حماسی به خود می‌گیرد و قدری واژگان، فخیم‌تر و عبارات جاندارتر می‌شوند. موسیقی هم شدت می‌گیرد و مشبّه‌های کلانی چون: کوه، دریا، خورشید و ماه، در تخیل شاعر حضور می‌یابند و اهل بیت (ع) را عظمتی اسطوره‌ای می‌بخشند (ابیات ۶۴ و ۶۵). شاید این ویژگی ناشی از شدت عشق او به تشیع است که در ناخودآگاهش، مجال مدح اهل بیت (ع) را مصافی گرم‌تر برای مفاخره یافته است. وی با وجود خویشنداری، طعنه‌ای ادبی نثار بدخواهان این خاندان کرده و عبارتی آورده که به گونه‌ای مطبوع از اصالت تعبیر قرآنی (سبأ/۱۳)، بارور است:

فَالْكَ خَيْرُ الْأَلِّ وَالْعِتْرَةُ أَلْتِي مَحَبَّتُهَا نِعْمَى قَلِيلٌ شَكُورُهَا

ترجمه: پس اهل بیت تو بهترین خاندان و فرزندان هستند که محبت ورزیدن به آنان، نعمت است. با این حال، سپاسداران این [نعمت] اندکند.

باری این نوسانات عاطفی که در مناسبت‌های مختلف قصیده، رخ می‌نمایند، ناشی از سطحی بودن عاطفه دینی شاعر عرب (در این قصیده)، نسبت به حریف پارسی‌گوی

اوست؛ زیرا احساس ژرف و راستین، جوّ روانی منسجمی را در شعر ایجاد می‌کند. نیز شاید یکی از دلایلی که باعث شده جامی، قالب ترکیب‌بند را برای این تجربه برگزیند، همین فوران عاطفی و انسجام موضوعی بوده‌باشد؛ چرا که «در ترکیب‌بند و ترجیع‌بند، معمولاً وحدت موضوع دیده می‌شود.» (شمیسا، همان: ۳۱۲) از این حیث می‌توان ترکیب‌بند جامی را تجربه‌ای عارفانه در دنیای سرایندگی دانست و قصیده حلّی را کوششی شاعرانه در قلمرو باور دینی برشمرد.

ج. جامی در ترکیب‌بند خویش از حلّی در قصیده‌اش، کلان‌نگرتر است. شمول و ژرفای عاطفی، حوزه شناختی را تعمیم بخشیده و شاعر را از مرزهای بوم‌زیست خود به فراسوی ابعاد، اعلام و اماکن کشانده‌است. این کل‌نگری را در واژگان و عبارات نیز می‌توان دریافت. قیده‌های مبهمی چون: هر دم، هر کسی، هر نشان، بر همه، آن کسان؛ و گزینش عناوینی جهان‌شمول چون: آسمان، عالم، زمین، آدم، قدسیان، گیتی، کون و مکان، دهر، شب و روز، روز حشر، خلق، لطف عام، خلد و جحیم، نشان دهنده تعامل کلان شاعر با نظام فکری و عقیدتی خویش است. باری یکی از مهم‌ترین دلایل کلان‌نگری جامی، عارف‌مشری اوست. برای مثال او در بیتی، تیغ پیامبر را زداینده زنگار کفر از آینه گیتی می‌داند:

السلام ای آن که زنگ ظلمت کفر و نفاق صیقل تیغ تو از آینه گیتی زدود

نظیر چنین تصویری را عارف بزرگ، محیی‌الدین بن عربی، برانگیخته است. او گیتی، بی‌وجود انسان را به آینه‌ای زنگار گرفته تشبیه می‌کند که صیقل و صفایش، برگرفته از وجود انسان است. (ابن عربی، ۱۳۹۱: ۹۲) «جامی در تصوّف، پیرو محیی‌الدین عربی بود و در تبلیغ اندیشه‌های وی می‌کوشید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۸)؛ لذا طبیعی است که تفکرات عرفانی وی در اندیشه و خیال شاعرانه‌اش، مؤثر بوده‌باشد.

جامی در ذکر مصداق شفیعان، آل و اصحاب را شفیع می‌خواهد و در مقام سوگند، از ضمیر مبهم: آنانی که ... (ابیات ۴۹-۵۱) استفاده می‌کند، بدون این که نام شخصی را به زبان آورد. در عوض حلّی بیشتر در بند جزئیات است. وی اماکن و اعلام بیابان را با ذکر فراز و فرودهایش ذکر می‌کند. از وادی‌های «زَرود» و «شَمِیْط» و کوه‌های «قَطَن» و «ثَبیر»، از گلگشت بابل و کاخ‌هایش، از بادهای جنوبی و غربی و از ستاره شعری، سخن می‌راند، از حکایت خنساء و صخر، و زبّاء و قصیر، اقتباس می‌جوید (بیت ۲۶) و علی مرتضی (ع) را به دانشوری می‌ستاید (۶۳). بر پایه همین ویژگی است که از محتوای سروده حلّی می‌توان عرب‌بودن و شیعه‌بودنش را اثبات کرد، اما ملیّت، قومیت و مذهب جامی، از ترکیب‌بندش به صراحت درک نمی‌شود. این معلومات از نظر تاریخی، ارزشمند است، ولی بسیاری از نکته‌سنجان بر آنند که هنر راستین، وظیفه‌ای جز بیان احساس و عاطفه هنرمند ندارد و اگر

هنرمندی آگاهانه شعر را محمل جهان‌بینی کند، از ارزش هنری آن کاسته خواهد شد (ایمانیان، ۱۳۹۳: ۳). از این رویکرد، می‌توان سروده جامی را اثر هنری اصیل‌تری به شمار آورد.

۵. در ترکیب‌بند جامی، اعضای بدن، حضور مؤثری دارد. گرمترین کانون عاطفی در موقعیت‌هایی است که شاعر از زبان بدن برای اثبات دعوی خویش، استفاده می‌کند. به فرض در بیت زیر، عبارات چشم رحمت، موی سفید و روی سیاه، چنان درخواست عاشق را ملموس و موجّه جلوه می‌دهند که بی‌هیچ تأملی صدق مدّعی او پذیرفته می‌شود:

چشم رحمت بر گشا موی سفید من نگر
گرچه از شرمندگی روی سیاه آورده‌ام

باری زبان جسم از ابزارهای با اهمیت بیانی است و گفتمانی دروغ‌ناپذیر به‌شمار می‌آید (عیید، ۲۰۰۹: ۵۸). ترکیبات و عباراتی چون: پشت دوتاه، زبان عذرخواه، رو به راه، بر لب افتاده زبان، گردن تسلیم، خوی رخسار، کحل بینایی، مردمان چشم، خون جگر و پای از سر ساخته، که در جای جای سروده جامی، به‌کاررفته‌اند، شبیه ترانسفورماتورهای زبانی، جریان احساس را پرشتاب‌تر و لحن کلام را آتشین‌تر می‌کنند. زبان بدن در قصیده حلی، جز در تغزل که گزیری از توصیف بدن معشوق نیست، حضور درخشانی ندارد. شاعر تنها در چند بیت محدود، اعضای بدن را در حدّ موادّ خامی برای تصویرسازی یا تعبیر از مقاصد، مورد استفاده قرار داده‌است. به‌طور مثال، در بیت زیر که مفاخره‌ای بین دهان و چشم بر پا کرده و بوسه رشک‌برانگیز دهان بر مرقد حضرت را وجه برتری و افتخار این عضو بر چشم، شمرده‌است:

وَفَاخَرَتِ الْأَفْوَاهُ نُورَ عُيُونِنَا
بِتَرْبِكَ لَمَّا قَبَلْتَهُ تُغُورُهَا

ترجمه: هنگامی که دهان‌ها خاک [مرقد] تو را بوسیدند، به نور دیدگانمان فخر فروشی کردند.

یا در بیتی، کوتاه بودن مو را دلیلی بر کوتاهی کردن سر در راه کسب فضایل برشمرده‌است (بیت ۶۰). در بیتی نیز جهت مباحثات به مدحیه خود، آن را باده‌ای دانسته که جرعه‌هایش گوش‌ها را می‌نوازد (۸۰).

۵. هر دو شاعر در نزدیکی‌های مرقد پیامبر، به محضر وی سلام عرض می‌کنند. جامی ضمن هفت بیت با عبارت: «السّلام ای...» و حلی در چهار بیت با عبارت: «عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ يَا...»، بر آستان محبوب، درود می‌فرستند. فضل تعبیر جامی بر حلی را می‌توان در موسیقی آن جست که با مقتضای حال شاعر، تناسب بدیعی دارد. حرف «س» در السّلام، مشدّد است و هنگام تلفظ، «س» اول که ساکن است، شدت صوتی می‌یابد و با الحاق به صوت «س» دوم، دچار کشش می‌شود و صدایی برمی‌انگیزد که گویی مخاطب را به سکوت دعوت می‌کند، یعنی صدای کشیده «س» که اسم صوتی است برای ایجاد سکوت را ایجاد

می‌کند. طرفه این که چنین درخواستی با این کیفیت، با حال عارفی که در میان غوغای کاروان، به آستانهٔ مرقد محبوب نزدیک شده و قصد ابراز ارادت دارد، بسیار متناسب و به‌جاست. گویی با ادای این واژهٔ خوش‌نوا هم افراد پیرامونش را به سکوت فرامی‌خواند و هم به محضر ممدوح والا شأن خود، درود می‌فرستد. به علاوه ادا کردن واژهٔ السّلام، با قوّت و شدّت آوایی بیشتری صورت می‌گیرد و در تخلیهٔ هیجان‌گوینده، نقش مؤثرتری دارد، مخصوصاً که بلافاصله به حرف ندای «ای» می‌پیوندد و عاطفه‌برانگیزتر می‌شود. تعبیر حلّی فاقد این امتیاز آوایی است.

۳. نتیجه‌گیری

صفی‌الدین حلّی و عبدالرحمان جامی شاعرانی بزرگند که با اختلاف بیش از صد سال، گام در دنیای شعر نهادند. حلّی قصیده‌ای طولانی در مدح پیامبر اسلام به نظم آورده که از تغزلی بلند و تقلیدی برخوردار است و در آن، بنیاد عشقی عشیره‌ای با رعایت عفت و آداب‌دانی نهاده شده‌است. وی سپس از سفری سخن رانده که به مقصد مرقد رسول در بیابان‌های سیاه و مرگبار شبه‌جزیره انجام شده‌است. او پیامبر و آل و اصحابش را ستوده، از گناهان خویش، ابراز روسیاهی کرده و قصیدهٔ خویش را تحفه‌ای برشمرده که از فیض نبوی سرشار و شایان پاداشی معنوی است.

اندیشه و احساس جامی، رنگ عرفان دارند. وی در مسیر زیارت حضرت محمد از هرات تا یرب، طرح ترکیب‌بندی را در انداخته که سرشار از عاطفه است. سرنمون‌های محتوایی سروده، سفر، مسافر، مقصود و مقصد است که در تمامیت اثر، محوریت عاطفی، زبانی و تخیلی دارند. مقولات شعاعی، در پیوند استوار با این عناوین کلیدی، ساختار پذیرفته‌اند. شاعر در ساحت قصیدهٔ خویش از بیابان‌ها گذشته، منازل را طی کرده و به آستان حضرت، چنگ در زده‌است. سلام‌های گرم، آموزش‌طلبی‌های پرشور و خاکساری‌های این مرغ ثناخوان، همواره در ساحت سروده‌اش، طنین‌انداز است.

از همانندی‌های این دو سروده، موضوع یکسان یعنی مدح پیامبر اسلام، حضرت محمد (ص) است. هر دو در کشاکش سفر زیارتی به مدینه، سودای سُرّایش کرده‌اند و در طرحی مشابه، از سختی سفر و شدّت اشتیاق گفته‌اند. صدای پاهای شتر در ساحت هر دو سروده، طنین‌انداز است. هر دو به محبوب خویش سلام گرم و آتشین کرده‌اند، آل و اصحابش را ستوده‌اند، شخصیت بی‌نظیرش را با تعبیرهای شاعرانه و مُلهم از قرآن و احادیث تمجید کرده‌اند و سپس خاکسارانه، آموزش‌جسته‌اند.

حلّی، عاطفهٔ پرشور جامی را ندارد؛ بنابراین شیرازهٔ تعبیر و تخیل در قصیده، به استواری آن در ترکیب‌بند نیست. تنوعی که در اسلوب عبارات ترکیب‌بند دیده می‌شود،

ناشی از تأثیر عواطف موج شاعر است. به دلیل ضعف عاطفی و دخالت ذهن خودآگاه، چنین تنوعی در اسلوب قصیده حلی یافت نمی‌شود. کلان‌نگری جامی ناشی از گرایش عرفانی اوست. زبان بدن در خلال اییاتش، حضور عاطفی مؤثری دارد. موسیقی نیز با عواطف، هماهنگ است. از طرفی، حلی کلان‌نگری حریف پارسی خود را ندارد، از زبان بدن، بهره‌چندانی نجسته و از ظرفیت‌های آوایی واژگان، به اندازه جامی سود نبرده‌است. وانگهی استبداد قافیه نیز بر کوشش ذهنی وی افزوده و میدان را قدری بر سرشت و عاطفه تنگ کرده‌است.

یادداشت‌ها

۱. وی در سال ۸۱۷ در تربت جام خراسان به دنیا آمد، در هرات و سمرقند به تحصیل پرداخت و علوم عقلی، عرفان و ادبیات فارسی و عربی را آموخت. سپس به سلک متصوفه در آمد و روش نقشبندیه را قبول کرد (همایی، ۱۳۷۶: ۱۱۴). انتساب به سلسله نقشبندیه دلیلی است بر تسنن جامی. او سنی حنفی و در مذهب خود پایدار و بدان وفادار بود. جامی آثاری فراوان در شعر و نثر دارد. او دیوان‌های سه‌گانه‌اش را در سال ۸۹۶، به مناسبت سه دوره حیات خود تنظیم کرد و آن‌ها را به ترتیب: فاتحه‌الشباب، واسطه‌العقد و خاتمة‌الحیاء نامید. این سه دیوان شامل قصاید، غزل‌ها، مقطعات و رباعیات است. وی زندگانی را در عین مناعت طبع، گشاده‌دستی و آسایش گذراند و در سال ۸۹۸ در سن ۸۱ سالگی بدرود حیات گفت. (صفا، ۱۳۶۳: ۳۵۴-۳۵۹).

۲. مطلع ترکیب‌بند جامی: (جامی، ۱۳۷۸: ۱۳۸-۱۴۳)

محمل رحلت ببند ای ساریان کز شوق یار می‌کشد هر دم به رویم قطره‌های خون قطار

۳. مطلع قصیده حلی: (الحلی، ۱۹۹۷: ۷۷-۸۲)

كَفَى الْبَدْرَ حُسْنًا أَنْ يُقَالَ نَظِيرُهَا فَيُزْهِى وَلَكُنَّا بِذَاكَ نَظِيرُهَا

برای [توصیف] نیکویی ماه کامل، همین بس که گفته شود همتا و همانند اوست و [این تشبیه] موجب مباحثات ماه است، ولی [در تصور] ما طراوت و لطافت و درخشش [چهره] او تنها با آن (ماه) [سنجیده می‌شود].

۴. عبدالعزیز بن سراپا معروف به صفی‌الدین حلی (۶۷۷-۷۵۰) در حله از آبادی‌های فرات به دنیا آمد. به امرای سلسله ارتقیه در ماردین پیوست. سپس به مصر سفر کرد و سلطان ناصر بن قلاون را ستود. وفات او در بغداد اتفاق افتاد. او دیوانی مشتمل بر انواع قالب‌های شعری از جمله قصاید بلند، مقطعات و موشحات دارد. وی از شاعران تراز اول در دوره مغولی است و از مهارت ادبی بالایی برخوردار است (الفخوری،

۱۳۹۰ش: ۸۶۶). حلّی شاعری شیعی است (غلو، ۱۹۵۹: ۹۹) و مدایح او در شأن پیامبر اسلام (ص) و اهل بیت، شهرت دارند.

کتابنامه

قرآن کریم

- ابن عربی، محمد بن علی. (۱۳۹۱). *شرح و ترجمه فصوص الحکم محیی الدین عربی*، (براساس ترجمه عربی ابوالعلاء عقیفی و ترجمه انگلیسی رالف استین). مترجم: حسین مریدی. چ ۱. تهران: جامی.
- امین مقدسی، ابوالحسن. (۱۳۷۷). «مدح پیامبر (ص) از دیدگاه صفی‌الدین حلّی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. شماره ۱۴۶ و ۱۴۷، صص ۶۹-۹۰.
- امین مقدسی، ابوالحسن. (۱۳۸۴). «مقارنه مدایح نبوی عطار و صفی‌الدین حلّی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. دوره ۵۶، شماره ۷۴، صص ۵۹-۷۸.
- ایمانیان، حسین. (۱۳۹۳). «خطاب استدلالی در شعر ناصر خسرو قبادیانی و کمیت بن زید اسدی». *نشریه ادبیات تطبیقی*. سال ۶، شماره ۱۱، صص ۱-۲۳.
- بهرامی‌نیا، هاشم و دیگران. (۱۳۹۹). «بررسی آراء جامی در باره «نبوت خاصه» در دیوان اشعار با رویکرد به مبانی علم کلام اسلامی». *جستارنامه ادبیات تطبیقی*. دوره ۴، شماره ۱۱.
- جامی، عبدالرحمان. (۱۳۷۸). *دیوان جامی*. مقدمه و تصحیح: اعلاخان افصح‌زاد. ج ۱، چ ۱. تهران: مرکز مطالعات ایرانی.
- الحاوی، ایلیا سلیم. (۱۹۵۹). *ابن الرومی فنه ونفسته من خلال شعره*. بیروت: مکتبه المدرسه و دارالکتب اللبنانی.
- حکمت، علی اصغر. (۱۳۲۰). *جامی برای دبیرستان‌ها*. تهران: بی‌نا.
- الحلّی، صفی‌الدین. (۱۹۹۷). *دیوان صفی‌الدین الحلّی*. الشرح والضبط و التقدیم: عمر فاروق الطباع. ط ۱. بیروت: شركة دار الأرقم بن أبی الأرقم.
- الزیموسی، و داد. (۱۳۸۴). «حضرت محمد (ص) در اشعار عرفانی جامی». *مجله نامه پارسی*. سال ۱۰، شماره ۱، صص ۷۱-۸۵.
- سلطانی، مهدی. (۱۳۸۶). «پیامبر اعظم در اشعار جامی». *بشارت*. شماره ۵۹.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۹۹۵م). *ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما*. ترجمه: حجت‌الله اصیل. (۱۳۷۸). ج ۱. تهران: نشر نی.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۴). *انواع ادبی*. ویرایش چهارم، تهران: نشر میترا.
- صفا، ذیح‌الله. (۱۳۶۳). *تاریخ ادبیات در ایران*. ج ۴، ج ۲. تهران: انتشارات فردوسی.
- عبید، محمد صابر. (۲۰۰۹). *سیمایء الخطاب الشعری من التَّشکیلِ إلی التَّأویل*. ط ۱. دهوک: إصدارات اتحاد الأدباء الکرد.
- غلوش، جواد احمد. (۱۹۵۹). *شعر صفی الدین حلّی*. بغداد: مطبعة المعارف.
- الفاخوری، حنا. (۱۳۹۰). *تاریخ الأدب العربی*. ج ۶. تهران: انتشارات توس.
- فالر و دیگران. (۱۳۸۱). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمه پاینده و خوزان. ج ۲. تهران: نی.
- فلاح، ابراهیم. (۱۳۹۶). «بررسی تطبیقی مداخل نبوی در اشعار جمال‌الدین عبدالرزاق و صفی‌الدین حلّی». *مطالعات ادبیات تطبیقی*، سال ۱۱، شماره ۴۴، صص ۱۹۵-۲۱۴.
- نظری‌منظم، هادی. (۱۳۸۹). «ادبیات تطبیقی: تعریف و زمینه‌های پژوهش». *نشریه ادبیات تطبیقی*، سال اول، شماره ۲، صص ۲۲۱-۲۳۷.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۶). *تاریخ مختصر ادبیات ایران*. به کوشش: ماهدخت‌بانو همایی. تهران: نشر هما.

