



نشریه ادبیات تطبیقی

(علمی - پژوهشی)

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

- اهمیت انواع صناعات در خسرو و شیرین نظامی و ضیافت افلاطون
 ۱..... مرضیه اسماعیل زاده مبارکه؛ محسن محمدی فشارکی
 بررسی تطبیقی داستان بلوچی هانی و شی مُرید بالیلی و مجنون نظامی
 ۲۳..... عبدالغفور جهاندید
 مطالعه تطبیقی عناصر روایی منابع و اثر اقتباسی فیلم پری...
 ۵۳..... فاطمه رادینا؛ فتح الله زارع خلیلی
 بررسی علت رویین تنی در شاهنامه و مهابهارت بر اساس..
 ۹۵..... محمود رضایی دشت ارژنه؛ فرخ حاجیانی؛ علی فرزانه قصرالدشتی
 بررسی تطبیقی لفظ و معنا در امثال کردی ایلامی و عربی
 ۱۲۱..... محمدرضا شیرخانی؛ علیرضا شوهانی؛ مهدی احمدی خواه
 مقایسه ی عنصر رنگ در اشعار حمید مصدق و ...
 ۱۴۵..... حمید طاهری؛ مریم هادیان
 مطالعات میان رشته ای ادبیات تطبیقی، رویکردهای ..
 ۱۷۹..... فرزانه سادات علوی زاده
 بلاغت تطبیقی هندی (آلنکار) و اسلامی
 ۲۰۹..... مجاهد غلامی
 بررسی تطبیقی - انتقادی تعریف «سنت» و «نوآوری» در ...
 ۲۳۱..... یحیی کاردگر؛ نرگس مهدی
 بازتاب حکمت عملی بوستان و گلستان سعدی در اشعار بلوچی مولوی عبدالله روانبد
 ۲۵۳..... هوشنگ محمدی افشار؛ هادی اربابی
 «بررسی مقایسه ای دعا از منظر مولانا و کاترین پاندر»
 ۲۸۵..... مریم مردانی ورپشتی؛ حسین حسن پور آلاشتی؛ مسعود روحانی؛ علی اکبر باقری خلیلی
 بررسی تطبیقی دو چکامه از صفی الدین حلّی و عبدالرحمان جامی در مدح پیامبر اسلام (ص)
 ۳۱۱..... علی اکبر ملایی

سال ۱۳ ، شماره ۲۵ ، پاییز و زمستان ۱۴۰۰



مرکز مطالعاتی اطلاع رسانی علوم و فناوری



پایگاه استادی علوم جهان اسلام



پایگاه اطلاعات علمی
جهاد دانشگاهی



CIVILICA



پایگاه اطلاعات نشریات کشور

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

(علمی)

این نشریه براساس رأی جلسه شماره ۱۳۹۳/۱۰/۲۹ مورخ ۸۱/۱۰/۲۱
کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، حائز شرایط دریافت درجه
«علمی- پژوهشی» شناخته شد.

این نشریه در «ایران ژورنال» نظام نمایه سازی مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و
فناوری (RICEST)

پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)

پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)

پرتال جامع علوم انسانی

گوگل اسکولار

گوگل اسکولار

نورمگز

ابسکو

سیولیکا

نمایه می شود

سال ۱۳، شماره ۲۵، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

نشریه ادبیات تطبیقی
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان

صاحب امتیاز: دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان

مدیر مسئول: دکتر محمدصادق بصیری

سرمدیر: دکتر ناصر محسنی نیا

مدیر داخلی: دکتر حمیدرضا خوارزمی

اعضای هیأت تحریریه

- ۱- دکتر علیرضا انوشیروانی: استاد گروه زبانهای خارجی و زبان شناسی، دانشگاه شیراز
- ۲- دکتر محمدصادق بصیری: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان.
- ۳- دکتر محمدحسن جواری: استاد دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی دانشگاه تبریز
- ۴- دکتر حسن جوادی: استاد دانشگاه برکلی، کالیفرنیا، آمریکا
- ۵- دکتر بهجت السادات حجازی: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان
- ۶- دکتر علی اصغر رستمی ابوسعیدی: استاد زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شهید باهنر کرمان
- ۷- دکتر عنایت الله شریف پور: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان.
- ۸- دکتر اکبر صیادکوه: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز.
- ۹- دکتر محمدرضا صرفی: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان
- ۱۰- دکتر یحیی طالبیان: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی
- ۱۱- دکتر مهین دخت فرخ نیا: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان
- ۱۲- پروفیسور ژان پیر کاستلانی: استاد دانشگاه فرانسوا رابله، تور، فرانسه
- ۱۳- دکتر جان اله کریمی مطهر: استاد زبان و ادبیات روسی، دانشکده زبان ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران
- ۱۴- دکتر وحید کبابه: استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه حلب، سوریه

۱۵- دکتر ناصر محسنی‌نیا: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهیدباهنر کرمان.

۱۶- دکتر منیف احمد حمیدوش: استاد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فرات سوریه

۱۷- دکتر رضا ناظمیان: استاد گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه علامه طباطبایی

۱۸- دکتر محمدرضا نجاریان: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد.

۱۹- دکتر نزار محمد عبشی: استاد تمام زبان و ادبیات عربی دانشگاه بعث، حمص، سوریه

۲۰- دکتر مرضیه یحیی‌پور: استاد زبان و ادبیات روسی، دانشکده زبانها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران

ویراستار فارسی: دکتر حمیدرضا خوارزمی

ویراستار انگلیسی: دکتر موسی غنچه‌پور

فاصله انتشار: دو فصل‌نامه

نشانی: کرمان، صندوق پستی ۱۳۳-۷۶۱۷۵، دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، نشریه ادبیات تطبیقی.

*نشانی سامانه دریافت، ساماندهی و انتشار مجازی مجله ادبیات تطبیقی:

<http://jcl.uk.ac.ir>

پست الکترونیکی: adabiyat_e_tatbiqi@uk.ac.ir

تلفن تماس و فاکس: ۰۳۴ - ۳۱۳۲۲۳۴۲ - ۳۳۲۵۷۳۶۵

راهنمای تدوین مقالات

الف: شیوه‌نامه مورد قبول نشریه

از صاحب‌نظران و نویسندگان محترم انتظار می‌رود که در تدوین مقاله خود، موارد زیر را لحاظ و بعد از اعمال آنها به دفتر نشریه ارسال فرمایند.

ساختار و روش تهیه 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 شده- باشد و رعایت نیم‌فاصله در نوشتن واژه‌ها الزامی است.

۲- مقاله باید در ۲۰ صفحه تایپ شده در ابعاد قطع وزیری (حاشیه بالای صفحه ۵/۸، پایین صفحه ۴/۸۵ و حاشیه چپ و راست ۴/۵ سانتی‌متر) و با استفاده از برنامه Word، Bzar=۱۳، تنظیم و تایپ شود و تورفتگی ابتدای پاراگراف‌ها، ۰/۵ سانتی‌متر باشد.

۳- ارجاعات در داخل متن، به صورت (نام خانوادگی مؤلف، سال انتشار: شماره صفحه) و منابعی که بیش از یک مؤلف دارند، به صورت (نام خانوادگی مؤلف اول و سوم و همکاران، سال انتشار: شماره صفحه) آورده شود. در مورد منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود.

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

- نقل قول‌های مستقیم، داخل گیومه فارسی «» قرار داده شوند و نقل قول‌های بیش از چهل واژه، به صورت جدا از متن با تورفتگی (نیم‌سانتی‌متر) از طرف راست و (با قلم شماره ۱۱) درج شود.

- نقل قول خلاصه یا استنباط‌شده، به شکل مثال نوشته شود: (ن.ک: کریمی، ۱۳۸۲: ۴۵-۵۰)

- نقل قول برگرفته از منبع واسطه، به شکل مثال نوشته شود: (پیاژه ۱۹۷۳، به نقل از منصور، ۱۳۷۶: ۵۰)

۴- معادل لاتین واژه‌ها و اصطلاحات نامأنوس در جلوی آنها، در داخل پرانتز و با قلم ۱۲ فقط یک بار آورده شود.

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

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

۷- ساختار مقاله باید بر این اساس تنظیم شود:

صفحه اول: عنوان مقاله، نام نویسنده یا نویسندگان، چکیده و واژه‌های کلیدی.
(با قلم شماره ۱۲)

- **عنوان** : کوتاه ، دقیق و دربردارنده بیان روشنی از موضوع مقاله باشد.
- **نام نویسنده یا نویسندگان**: در زیر عنوان و سمت چاپ نوشته شود و نام نویسنده عهده دار مکاتبات، با ستاره مشخص شود و در زیر نویس، مرتبه علمی و نام دانشگاه یا موسسه مربوط به هریک از نویسندگان به ترتیب ذکر شود.
- **چکیده** : باید در صدوپنجاه تا دویست و پنجاه کلمه و به دو زبان فارسی و انگلیسی نوشته شود و شامل معرفی موضوع ، ضرورت و اهمیت پژوهش، روش کار و یافته های پژوهشی باشد. به عبارت دیگر، در چکیده باید بیان شود که چه گفته ایم ، چگونه گفته ایم و چه یافته ایم.
- **واژه های کلیدی** : اساسی ترین واژه هایی است که مقاله حول محور آنها بحث می کند و مورد تأکید مقاله است و باید بین ۳ تا ۶ واژه باشد. در مقابل عنوان « واژه های کلیدی»، علامت (:) گذاشته شود و بعد از آن ، واژه های کلیدی مورد نظر با علامت ویرگول (،) از هم جدا شوند. **(با قلم ۱۲ و سیاه bold)**
- **صفحات بعدی**: به ترتیب شامل: مقدمه، بحث، نتیجه گیری، یادداشت ها و فهرست منابع و در نگارش هر قسمت، موارد زیر رعایت شود:
- **مقدمه** : مقدمه، بستری است جهت آماده شدن ذهن مخاطب برای ورود به بحث اصلی. در مقدمه معمولاً موضوع از کل به جزء بیان می شود تا فضای روشنی از متن بحث برای خواننده حاصل شود. همچنین ضروری است که بیان هدف های پژوهشی در مقدمه مقاله مد نظر قرار گیرد.
- **بحث**: شامل تحلیل، تفسیر و استدلال های تحقیق است.
- **نتیجه گیری** : شامل ذکر فشرده یافته ها و بحث است.
- **یادداشت ها**: شامل پیوست ها ، ضمائم ، پی نوشت ها و به طور کلی مطالبی که جزو اصل مقاله نیست اما در ایضاح موضوع نوشته، ضروری و مناسب به نظر می رسد.
- **فهرست منابع**: منابع در بخش های جداگانه، شامل کتاب ها و مقاله ها و...، به شکل الفبایی و به صورت زیر ارائه شوند:
- فهرست منابع (در فهرست منابع، فقط منابعی که در متن به آنها ارجاع داده شده است، نوشته شود)**
- 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- ...)

- کتاب ها

- نام خانوادگی، نام نویسنده. (سال نشر). نام کتاب (پررنگ شود). نام مترجم یا مصحح. 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**. ترجمه محمد‌هادی شهاب. (۱۳۸۶). قم: انتشارات پژوهشگاه علوم و معارف اسلام.

کتاب‌هایی که دو نویسنده دارند:

- نام خانوادگی، نام نویسنده اول و نام خانوادگی، نام نویسنده سوم. (سال نشر). نام کتاب (پررنگ شود). نام مترجم یا مصحح. نوبت چاپ. محل انتشار: ناشر.

۱- مارشال، کاترین و راسمن، گرچن ب. (۱۳۷۷). **روش تحقیق کیفی**. ترجمه علی پارسائیان و سید محمد اعرابی. تهران: انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

کتاب‌هایی که بیش از دو نویسنده دارند:

- نام خانوادگی، نام نویسنده اول و نام خانوادگی، نام نویسنده سوم و همکاران. (سال نشر). نام کتاب (پررنگ شود). نام مترجم یا مصحح. نوبت چاپ. محل انتشار: ناشر.

۱- گرین، ویلفرد و مورگان، لی و همکاران. (۱۳۷۶). **مبانی نقد ادبی**. ترجمه 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 نویسنده آنها مشخص نیست، در پایان فهرست کتاب‌ها و براساس نام کتاب مرتب شوند:

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

مقاله‌ها

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

مقاله نشریه‌های الکترونیکی

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

- گزنی، علی. (۱۳۷۹). طراحی سیستم‌های بازیابی اطلاعات بهینه در نرم‌افزارهای کتابخانه‌ای و اطلاع‌رسانی. علوم اطلاع‌رسانی، ۱۶، ش. ۲-۱. دسترسی در ۱۰ آذر ۱۳۸۵. از طریق نشانی:
http://irandoc.ac.ir/ETELAART/_abs.htmv_2_1_16/16

مقاله مجموعه مقالات

- اطلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. {در} عنوان مجموعه مقالات، {ویراسته} نام ویراستار(ان)، شماره صفحه ابتدا { - } انتهای مقاله. ناشر: محل نشر.
- دقیق روحی، جواد، و بابا مخیر، محمدرضا. (۱۳۸۴). بررسی دیپلوستومیازیس در لای ماهی تالاب انزلی. در خلاصه مقالات سیزدهمین کنفرانس سراسری و اولین کنفرانس بین‌المللی زیست‌شناسی ایران، ویراسته ریحانه سریری، ۲۳-۳۴. گیلان: دانشگاه گیلان.

مقاله کنفرانس‌ها

- اطلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. {در} عنوان همایش، محل همایش، روز و ماه برگزاری.
- دالمن، اعظم و ایمانی، حسین و سپهری، حوریه. (۱۳۸۴). تأثیر DEHP بر بلوغ آزمایشگاهی، ازسرگیری میوز و تکوین اووسایت‌های نابالغ موش. پوستر ارائه شده در چهاردهمین کنفرانس سراسری زیست‌شناسی، گیلان.

مقاله دانشنامه

- اطلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. {در} عنوان دانشنامه، {ویراسته} نام ویراستار(ان)، شماره صفحه ابتدا { - } انتهای مقاله. ناشر: محل نشر.
- حریری، نجلا. (۱۳۸۰). ربط. در دایره‌المعارف کتابداری و اطلاع‌رسانی، ویراسته عباس حری، ج. ۱: ۸۷۰-۸۷۴.

گزارش‌های علمی فنی

- اطلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان گزارش. {گزارش طرح پژوهشی}. محل 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 اطلاعات و مدارک علمی ایران. از طریق نشانی:

<http://www.itna.ir/archives/84-85-ITAnalyze/004088.php>

- استناد برگرفته از منابع دیگر (کتاب)

اطلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان اثر {ایتالیک}. ناشر: محلّ نشر [اطلاعات اثر مورد استناد]. {نقل در} نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان اثر اصلی، عنوان اثر اصلی (محلّ نشر: ناشر، سال انتشار اثر اصلی)، صفحه‌ مورد استناد در اثر اصلی. - عراقی، حمیدرضا. (۱۳۵۶). اصول بازاریابی و مدیریت امور بازار. تهران: انتشارات توکا. نقل در احمد روستا، داور ونوس و عبدالمجید ابراهیمی، مدیریت بازاریابی (تهران: سمت، ۱۳۸۳: ۱۰۲).

- پایان نامه ها و رساله ها

اطلاعات نویسنده. (سال دفاع). عنوان پایان نامه یا رساله. نام استاد راهنما. نام دانشگاه یا مؤسسه. - خامسان، احمد. (۱۳۷۴). بررسی مقایسه‌ای ادراک خود در زمینه تحولی و سلامت روانی. پایان نامه کارشناسی ارشد روان‌شناسی تربیتی، دانشگاه تهران.

- استناد به اینترنت:

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

ب- راهنمای کلی نگارش

مقاله نیازمند اصلاحات نگارشی و ویرایشی، خصوصاً در به‌کارگیری علائم سجاوندی است و لازم است که نویسنده محترم بر اساس جزوه «دستور خط فارسی» فرهنگستان زبان فارسی مقاله را مورد بازنگری قرار دهند. - از گیومه فارسی «» استفاده شود، نه گیومه غیر فارسی ""'.
- قبل از پرانتزها و گیومه‌ها، بین کلمه قبل و بعد، بیرون از پرانتز و گیومه، یک Space گذاشته شود ولی علامت پرانتزها و گیومه‌ها به کلمات یا شماره‌های درون آنها چسبیده باشند؛ مثال: این مقاله در مجله «فرهنگ و رسانه» چاپ شده است.
- کاما، نقطه، دونقطه، نقطه ویرگول به کلمات پیش از خود چسبیده باشد و به واسطه یک Space از کلمات بعدی فاصله داشته باشد.
- کلیه منابع درون متن، داخل پرانتز قرار داده شود و به صورت (مؤلف، سال: صفحه) آورده شوند.

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

خانه من به جای خانه‌ی من / نامه او به جای نامه‌ی او / زندگی نامه خودنوشت به جای زندگی نامه‌ی خودنوشت و...

ترکیباتی مثل: زمینه بررسی، پیشینه تحقیق، رابطه خدا به صورت: زمینه بررسی، پیشینه تحقیق و رابطه خدا نوشته شوند.

- در موارد لازم و مواردی که موجب ابهام می‌شود، علامت تشدید گذاشته شود؛ مثال: علی، علی / مبین، مبین

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

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

- «های جمع، پسوند فعل‌ها، و کلمه‌هایی که از دو یا چند جزء تشکیل شده‌اند، با استفاده از نیم فاصله به صورت جدا نوشته شوند.

- علامت نقطه، قبل از ارجاع منابع و در حالت نقل قول مستقیم، در داخل گیومه «» قرار داده شود: عبداللطیف طسوجی تبریزی، از فضلالی عهد فتحعلی شاه و محمدشاه و اوایل عهد ناصری است. «این شخص مردی فاضل بوده و تنها اثری که از او به- جامانده است، همین ترجمه هزارویک‌شب است که آن را به فرمان شاهزاده بهمن میرزا، برادر محمدشاه قاجار، ترجمه کرده است.» (پاییز، ۲۵۳۵، ج ۳: 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 پراکنش مشخصات منبع بیاید:

اگرچه تنها اثری که از طسوجی به جا مانده، همین ترجمه هزارویک‌شب است که آن را به فرمان شاهزاده بهمن میرزا ترجمه کرده است» (ن.ک: پاییز، ۲۵۳۵، ج ۳: ۳۶۹)، همین کتاب به تنهایی 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 خلاصه اطلاق می‌کنند که «زنجیره‌ای از رخدادهاست که در زمان و مکان واقع شده است» (لوت، ۱۳۸۸: ۹) و بیشتر، آن را محدود به قصه می‌دانند. (ن.ک: احمدی، ۱۳۷۰)

- متن خالی از اشتباهات تایپی و املائی باشد.

- رعایت نشانه گذاری صحیح متن الزامی است.
یادآور می شود که رعایت نکردن هریک از موارد یادشده، اعم از نکات مربوط به شیوه نامه نشریه و چارچوب نگارشی، ویرایشی و املائی یادشده، مانع تأیید مقاله خواهد شد.

یادآوری های مهم

- ۱- مقاله از طریق ثبت نام در سامانه نشریه: jcl.uk.ac.ir ارسال شود.
- ۲- رسم الخط مورد قبول نشریه و اصول نگارش باید براساس آخرین شیوه نامه فرهنگستان زبان و ادب فارسی باشد .
- ۳- چنانچه مقاله ای فاقد هریک از موارد بالا باشد، از دستور کار خارج می شود.
- ۴- حق چاپ هر مقاله، پس از پذیرش محفوظ است و نویسندگان در ابتدای ارسال مقاله متعهد می شوند تا مشخص شدن وضعیت مقاله، آن را به جای دیگر نفرستند. چنانچه این موضوع رعایت نشود، هیأت تحریریه در اتخاذ تصمیم مقتضی مختار است .
- ۵- نشریه در اصلاح مقالاتی که نیاز به ویرایش داشته باشند، آزاد است .
- ۶- آرا و نظریه های مندرج در نشریه، مبین نظر مسئولان و ناشر نیست.
نشانی نشریه: کرمان، انتهای بلوار ۲۳ بهمن، مجتمع دانشگاهی شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، صندوق پستی ۱۱۱ - ۷۶۱۶۵، کد پستی ۷۶۱۶۹۱۴۱۱۱.
تلفن و دورنویس: ۳۳۲۵۷۳۶۵ - ۰۳۴ دفتر نشریه ادبیات تطبیقی
نشانی پست الکترونیکی نشریه: adabiyat_e_tatbiqi@uk.ac.ir

فهرست مندرجات

۱	اهمیت انواع صناعات در خسرو و شیرین نظامی و ضیافت افلاطون مرضیه اسماعیل زاده مبارکه؛ محسن محمدی فشارکی
۲۳	بررسی تطبیقی داستان بلوچی هانی و شی مُرید با لیلی و مجنون نظامی عبدالغفور جهاندید
۵۳	مطالعه تطبیقی عناصر روایی منابع و اثر اقتباسی فیلم پری... فاطمه رادنی؛ فتح الله زارع خلیلی
۹۵	بررسی علت روین تنی در شاهنامه و مهابهارت بر اساس.. محمود رضایی دشت ارژنه؛ فرخ حاجیانی؛ علی فرزانه قصرالدشتی
۱۲۱	بررسی تطبیقی لفظ و معنا در امثال کردی ایلامی و عربی محمدرضا شیرخانی؛ علیرضا شوهانی؛ مهدی احمدی خواه
۱۴۵	مقایسه ی عنصر رنگ در اشعار حمید مصدق و ... حمید طاهری؛ مریم هادیان
۱۷۹	مطالعات میان رشته ای ادبیات تطبیقی، رویکردهای .. فرزانه سادات علوی زاده
۲۰۹	بلاغت تطبیقی هندی (الکنکار) و اسلامی مجاهد غلامی
۲۳۱	بررسی تطبیقی - انتقادی تعریف «سنت» و «نوآوری» در ... یحیی کاردگر؛ نرگس مهدی
۲۵۳	بازتاب حکمت عملی بوستان و گلستان سعدی در اشعار بلوچی مولوی عبدالله رواثبد هوشنگ محمدی افشار؛ هادی اربابی
۲۸۵	«بررسی مقایسه ای دعا از منظر مولانا و کاترین پاندر» مریم مردانی ورپشتی؛ حسین حسن پور آلاشتی؛ مسعود روحانی؛ علی اکبر باقری خلیلی
۳۱۱	بررسی تطبیقی دو چکامه از صفی الدین حلّی و عبدالرحمان جامی در مدح پیامبر اسلام (ص) علی اکبر ملایی

سال ۱۳، شماره ۲۵، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

سخن سردبیر

به نام خداوند جان آفرین

حکیم سخن در زبان آفرین

بااستعانت از درگاه احدیت و به لطف و عنایت شمایان، اهالی فرهنگ و ادب، اینک بیست و پنجمین شماره نشریه ادبیات تطبیقی، بعد از تلاش‌های فراوان دست‌اندرکاران نشریه، از جمله زحمات بی‌شائبه و قابل تقدیر مدیر محترم داخلی در دسترس خانواده بزرگ فرهنگ و ادب، به‌ویژه پژوهشگران عرصه ارزشمند ادبیات تطبیقی و مطالعات ادبی و فرهنگی ملل عالم قرار می‌گیرد، در این شماره، چون روال پیشین سعی تحریریه نشریه بر آن بوده، تا ضمن رعایت انصاف علمی و در نظر داشت عدالت ژورنالیستی، بیشترین دقت در داوری و گزینش مقالات دریافت‌شده، مد نظر قرار گیرد؛ دقتی که فزون بر رعایت مسائل شکلی و صوری، نگاهی عالمانه و ژرف‌نگرانه به درون‌مایه‌های مقالات داشته، از این حیث نیز کار دشواری را پشت سر نهاده‌ایم و ماحصل این کوشش‌ها و دقت‌ها دوازده نوشتار ارزشمندی است که تقدیم ساحت علمی شما ارجمندان می‌گردد. «تا که قبول افتد و که در نظر آید!»

و آخر دعوانا ان الحمد لله رب العالمین.

با احترام

ناصر محسنی‌نیا



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

The importance of the types of techniques in Nizami's Khosrow and Shirin and Plato's Symposium *

Marziye Esmailzade Mobarake¹, Mohsen Mohammadi Fesharaki²

1. Introduction

The Symposium by Plato, best known in Persian as Ziāfat, is the scene of dialogue in a banquet held by Agathon, the tragic poet, on the special occasion of celebrating the prize for his first tragedy in 416 B.C. In this symposium, every attendee, including Phaedrus, Pausanias, Eryximachus, Aristophanes, Agathon, and Socrates, gives a speech about Eros, respectively. Eros is known in Greek culture as Love or desire _ especially sexual and personified as the God of love. Two of Plato's most famous dialogues focus on understanding Eros, the Symposium and the Phaedrus. (Preus, 2007→Eros)

The cause for comparing Nizami's Khosrow and Shirin and Plato's Symposium in this essay is their shared fictive patterns, except for similar themes that exist in both of them. The title of Hakim for Nizami, the sixth-century well-known poet and storyteller, indicates that he had a good grasp of common sciences of his age of which philosophy and Hekmat (wisdom) were basics. And this interest in

*Date received: 14/04/2021

Date accepted: 05/08/2021

1. Ph.D Candidate in Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: MEsmailzade67@ltr.ui.ac.ir.

2. **Corresponding author:** Associate Professor of Persian Language and Literature Department, University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: m.mohammadi@ltr.ui.ac.ir

philosophy can be seen in Iskendernāme and his other works like Khosrow and Shirin.

2.Methodology

In the article, the perspectives of Plato and Nizami toward the arts in the Symposium and Khosrow and Shirin have been analyzed by library research method and content analysis. At first, the process of creating figures of speech that result from the unity of reason (Logos) and love (Eros), and then the importance of various rhetorical figures were studied in these two works.

3.Discussion

There is a kind of social forces assemblage in Plato's Symposium and Nizami's Khosro and Shirin; each has a specific thought method about Eros (love) as well as a romantic relationship. Love brings people of different viewpoints together to communicate with each other. Even Techne or technique is one of the significant issues in the Symposium, including a kind of sense, consciousness, and love, which helps the human to create artworks. On the other hand, even in Khosrow and Shirin, love is observed in all types of arts; music, painting, architecture, poetry, and politics are all manifestations of Eros. So, "Techne" or "technique" and its relation to "Eros" or "love" is one of the subjects to study in both works.

In the present study, Plato and Nizami's views have been analyzed on the techniques in the Treatise of Symposium and Khosrow and Shirin. First, the process of techniques' creation, obtained from the association of reason (Logos) and love (Eros), and then the importance of techniques'types in these two works have been studied.

4.Conclusion

1. The perspective of Islamic philosophers about arts (different kinds of Techne) can be divided into verbal and non-verbal areas. Indeed, verbal arts are five Arts (five functions of the language in Aristotle's view) following logic. And non-verbal arts are crafts, following ethics, under the branch of political philosophy.

2. According to Plato's Symposium, the perception of rational imageries and the distinction between good and evil are manifested with the advent of Eros. When a human falls into love with someone for the first time, his/her obsession or object of love is perceivable with external senses, concretely and partially. But this love in human beings gives rise to the distinction because a lover always sees the beloved better and superior than others. The distinction of "superlatives," that comes with love, in higher stages entails recognition of universals and the advent of philosophy by which one distinguishes between the data of estimative faculty and the data of rational faculty and does not get caught in the trap of fancies. Issues expressed in Khosrow and Shirin have a similar pattern to those of Plato's Symposium examined in this article.

3. In both the Symposium and Khosrow and Shirin, with the advent of love, the discriminating faculty that is the reason is created in person, and the other arts are manifested following that. Love (Eros) is like a midwife that brings forth the reason (Logos); Thus, the reason is the logos or the rational soul connecting love with the arts because love (Eros) takes the monstrous reason to the actual stage. And the manifestation of various arts is one of the results of love's advent and the actualism of reason. Nizami in Khosrow and Shirin has entered fiction from the viewpoint of utopias. And it has such priority that at the beginning of the debate between Khosrow and Farhad when Farhad introduces himself as belonging to the state of love and friendship, the first question that Khosrow asks him is about the craft of his fellow citizens.

Keywords: technique, politics, Plato, Symposium, Nizami, Khosrow & Shirin

References [In Persian]:

- Anvari, H. (2007). *Sokhan Great Dictionary*. Iran, Tehran: Sokhan.

- Avicenna, H. (1981). *Risael-e Ibn-e Sina*. Translated by Z. Dorri. Iran, Tehran: Markazi.
- Avicenna, H. (1984). *Al-Shifa (The book of Healing)*. Edited by I. Madkur. Vol2. Iran. qom: Ayat Allah Marashi Najafi library.
- Avicenna, H. (2007). *Ahval al-Nafs: Risalah fi Nafs va Baqaeha*. France. Paris: Dar al-Billion.
- Binaye Motlaq, S. (2016). *Techne in Plato's works*. Iran. Tehran: Farhangestane Honare Jomhuriye Islamiye Iran.
- Farabi, M. (1995). *Ara Ahl al-Madina al-Fadila*. Lebanon. Translated by S.J. Sajjadi. Iran. Tehran: Tahuri.
- Ibn khaldun, M. (1990). *Muqaddame (The Introduction)*, Translated by M.Parvin Gonabadi. Iran. Tehran: Elmi Farhangi.
- Ibrahimi Dinani, Q.H. (2009). *Daftare Aql va Ayete Eshq*. Vol1. Iran. Tehran: Tarhe No.
- Kockelmanns, J. (2016). *Heidegger on art and artworks*. Translated by M.J. Safiyan. Iran. Abadan: Porsesh.
- Nasafi, A. (2009). *Al-Insan al-Kamil (The Perfect Man)*. Edited by M. Mole. Iran, Tehran: Tahuri.
- Nizami, E. (2014). *Khosrow & Shirin*, Edited by H. Vahid Dastgerdi, Iran, Tehran: Ghatre.
- Pazuki, Sh, (2007). 'The Meaning of Industry in Islami Philosophy: An Analysis of and a Commentary on Mir Findirisk's Risalah-I Sana iyyah'. *Kheradname-ye Sadra*. No 48. pp 95-106.
- Plato. (2001). *Complete Works*. Translated by M.H. Lotfi. Vol3. Iran. Tehran: Kharazmi.
- Qotb al-Din Shirazi, M. (1990) *Dorrat al-Taaj*. Edited by M. Meshkat. Vol1. Iran. Tehran: Hekmat.
- Strauss, L. (2017). *Leo Strauss on Plato's Symposium*. Translated by I. Azarfaza. Iran. Tehrn: Elmi va Farhangi.
- Zarrinkob, A, *Nizami's Search for Utopia*, Iran, Tehran: Sokhan, (2007).
- Guthrie, W.K.C. (1998). *A History of Greek Philosophy*, Translated H. Fathi. Vol14. Iran. Tehran: Fekre Ruz.

[In English]:

- Bloom, A. (1993), *Love and Friendship*, New York, US: Simon & Schuster.

- Robinson, S. (2004) "The contest of wisdom between Socrates and Agathon in Platos' Symposium". *Ancient Philosophy*, N24. pp 81-100.
- Roochnik, D. (1998), *Of Art and Wisdom (Plato's Understanding of Thechne)*. U.S: Pennsylvania State University Press.
- Peters, F.E, (1967), *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon*, New York, US: New York University Press.
- Plato. (1991) *The Symposium (The Dialogue of Plato)*. Translated by R.E.Allen, US: Yale University.
- Preus, A. (2007), *Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy (Historical Dictionaries of Religions, Philosophies, and Movement)*. London, US: The Scarecrow Press
- Prior, W. (2006). "The Portrait of Socrates in Plato's Symposium", *OSAPH*, 31. pp 137-166.



نشریه ادبیات تطبیقی
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان

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

اهمیت انواع صناعات در خسرو و شیرین نظامی و ضیافت افلاطون*

مرضیه اسماعیل زاده مبارکه^۱؛ محسن محمدی فشارکی (نویسنده مسئول)^۲

چکیده

در ضیافت افلاطون و خسرو و شیرین نظامی نوعی گردهمایی نیروهای اجتماعی وجود دارد که هرکدام از این نیروها شیوه تفکر خاصی درباره اروس (عشق) و ارتباط عاشقانه دارند. عشق، این افراد را با دیدگاه‌های مختلف کنار هم قرار می‌دهد تا با هم گفت‌وگو کنند. تخته یا صنعت نیز که از مباحث مهم در ضیافت است، حاوی نوعی شعور، آگاهی و عشق است که انسان را برای خلق آثار هنری یاری می‌کند. از سویی، در خسرو و شیرین هم، تکثر عشق در انواع هنرها مشاهده می‌شود: موسیقی، نقاشی، معماری، شعر و سیاست که همه جلوه‌هایی از تجلی اروس است؛ بنابراین یکی از موضوعاتی که در هر دو اثر قابل بررسی است، «تخته» یا «صناعت» و ارتباط آن با «اروس» یا «عشق» است. در مقاله حاضر دیدگاه افلاطون و نظامی نسبت به صناعات در رساله ضیافت و خسرو و شیرین تحلیل شده است. نخست به فرآیند خلق صناعات که از اتحاد عقل (لوگوس) و عشق (اروس) حاصل می‌شود، سپس به اهمیت انواع صناعات در این دو اثر پرداخته شده است. در همین معنی، در مبحث صنعت و سیاست، به این پرسش پاسخ داده شده که چرا پس از ادعای فرهاد مینی بر اهل شهر عشق بودن، نخستین سؤال خسرو از فرهاد این است که «آنجا به صنعت در چه کوشند؟»

واژه‌های کلیدی: صناعت، اروس، سیاست، افلاطون، ضیافت، نظامی، خسرو و شیرین.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۱/۲۵

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۱۴

Doi: 10.22103/jcl.2021.17417.3243

صص ۱-۲۱

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران MEsmailzade67@ltr.ui.ac.ir

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. m.mohammadi@ltr.ui.ac.ir

۱. مقدمه

سمپوزیوم (Symposium) که در فارسی آن را با نام «ضیافت» یا «مهمانی» می‌شناسیم، صحنه گفت‌وگو در جشنی است که شاعر تراژدی‌پرداز، آگاتون (Agathon) به مناسبت کسب جایزه برای اولین تراژدی‌اش در ۴۱۶ پ.م. برگزار کرده است (گاتری، ۱۳۷۷، ج ۱۴: ۲۶۶). در این ضیافت هر کدام از حاضران خطابه‌ای در مورد اروس (Eros) ایراد می‌کنند که به ترتیب شامل فایدروس، پائوسانیاس، اروکسیماخوس، آریستوفانس، آگاتون و سقراط می‌شود.

اروس در فرهنگ یونانی به عشق یا میل شدید، به ویژه به میل جنسی گفته شده و به عنوان خدای عشق تشخص یافته است. «سمپوزیوم» و «فایدروس» مشهورترین دیالوگ‌هایی است که بر شناخت اروس تمرکز دارد. (Preus, 2007 → Eros) اما انگیزه مقایسه خسرو و شیرین نظامی و ضیافت افلاطون در این جستار به جز مضامین مشابه که در هر دو اثر وجود دارد طرح داستانی مشترکشان است. لقب حکیم برای نظامی، شاعر و داستان‌سرای نامدار قرن ششم، بیانگر آن است که وی بر دانش‌های رایج عصر خویش که فلسفه و حکمت از اصول آن است، احاطه داشته و این تعلق و علاقه به فلسفه را علاوه بر اسکندرنامه در دیگر آثارش از جمله خسرو و شیرین می‌توان مشاهده کرد. در مورد نظامی «غیر از مخزن‌الاسرار که صورت تعلیمی اثر، تقریر مستقیم بعضی از وجوه این تأملات را ایجاد می‌کند. گفت و شنود فلسفی گونه خسرو با بزرگ امید در قصه خسرو و شیرین و آنچه در منظومه اسکندرنامه در گفت و شنود حکیم هند با اسکندر... مطرح می‌شود، وسعت دایره تأملات فلسفی، دینی و کلامی را در اندیشه شاعر با روشنی بیشتری تصویر می‌کند.» (زرین کوب، ۱۳۸۶: ۲۵۰).

۱-۱. شرح و بیان مسئله

در ضیافت افلاطون، نوعی گردهمایی نیروهای اجتماعی مشاهده می‌شود که هر کدام از این نیروها شیوه تفکر خاصی درباره عشق و ارتباط عاشقانه دارند. عشق، این افراد را با دیدگاه‌های مختلف کنار هم قرار می‌دهد تا با هم گفت‌وگو کنند. در خسرو و شیرین نظامی نیز دیدگاه‌های مختلف درباره عشق، با تمام تفاوت‌هایی که دارند در یک پیکره جمع شده‌اند؛ به همین خاطر تکثر عشق در خسرو و شیرین نیز مشاهده می‌شود. هنر بارید و نکیسا (موسیقی)، نقاشی‌های شاپور، سنگ‌تراشی فرهاد، شعر نظامی، سیاست‌مداری و قدرت‌طلبی شخصیت‌ها همه جلوه‌هایی از تجلی اروس است. بنابراین یکی از موضوعاتی که در هر دو اثر قابل بررسی است، «تخنه» یا «صناعت» و ارتباط آن با «اروس» یا «عشق» است. تخنه (τέχνη) در زبان یونانی اصطلاحی فلسفی است که در معنای موسع آن، بر «حرفه»، «هنر»، «صنعت»، «دانش و آگاهی» و «دانش فنی» دلالت می‌کند. (Roochnik,

(xi: 1998) در زبان فارسی نیز صناعت در معنای هنر، به ویژه هنر شعر و موسیقی و نقاشی؛ صنعت (در علم اقتصاد)، مجموع روش‌های معین برای رسیدن به برخی از اغراض (در فلسفه)، کیمیاگری؛ شغل؛ پیشه و کار به کار رفته است. (انوری، ۱۳۸۱: ذیل صناعت) در مقاله حاضر ابتدا به اختصار، طبقه‌بندی انواع صناعات از دیدگاه افلاطون و حکمای اسلامی بررسی، سپس به بحث درباره شیوه شکل‌گیری صناعات، پس از اتحاد عقل و عشق پرداخته شده است.

۱-۲. پیشینه پژوهش

درباره مفهوم تخته نزد افلاطون و صناعات در فلسفه اسلامی، مقالات و مطالبی در کتاب‌های مختلف می‌توان مشاهده کرد. به عنوان نمونه در مقاله «معنای صنعت در حکمت اسلامی: شرح و تحلیل رساله صناعیه میرفندرسکی» از پازوکی، دیدگاه حکمای اسلامی درباره صناعت و در کتاب «هنر در نظر افلاطون» از بینای مطلق دیدگاه افلاطون درباره هنر بررسی شده است، اما تا کنون درباره اهمیت صناعات در رساله «ضیافت» افلاطون و «خسرو و شیرین» نظامی مطلبی نوشته نشده و نخستین بار در این پژوهش به بررسی و تبیین این موضوع پرداخته خواهد شد.

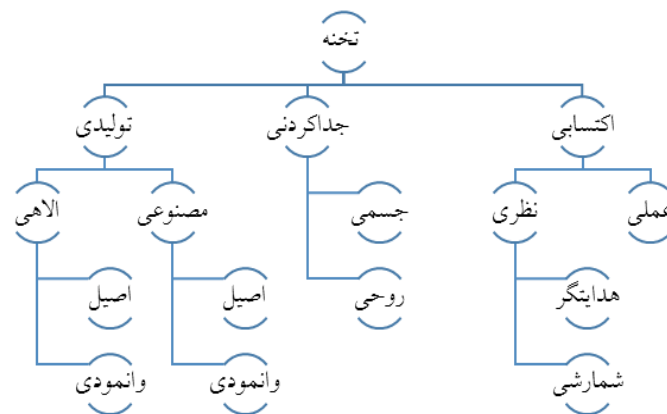
۲. بحث و بررسی

۲-۱. تعریف و طبقه‌بندی صناعات نزد افلاطون و حکمای اسلامی

تصور جدیدی که ما از مفهوم تکنولوژی داریم، درک مفهوم تخته را همان گونه که نزد افلاطون و دیگر فلاسفه یونانی به کار رفته دشوار کرده است؛^۱ چراکه برخلاف صنعت در معنای امروزی، تخته حاوی نوعی شعور و شناسایی است که انسان را هنگام تولید چیزی، چه ابزار، چه کار هنری راهنمایی می‌کند^۲ (کوکلمانس، ۱۳۹۵: ۳۵).

برخلاف ارسطو که تخته را در معنای دقیق و منسجم به کار برده است، افلاطون نظریه مشخصی درباره تخته ندارد. در آثار افلاطون تخته به معنای مهارت و قابلیت برای انجام کار یا حرفه‌ای است که این معنا در مقابل مفهوم استعداد و قریحه (physis) و تصادف محض (tyche) قرار می‌گیرد. (Peter, 1967 → Techne)

افلاطون در دیالوگ‌های «سوفسطایی» و «مرد سیاسی» هنگامی که می‌خواهد معنای سوفسطایی و سیاست‌مدار را بر مبنای روش دیالکتیکی تعریف کند، بحث خود را با تخته پیش می‌برد؛ لذا با توجه به محتوای این دو دیالوگ جدول تقسیم‌بندی تخته‌ها، البته بدون در نظر گرفتن عنوان‌های فرعی بسیاری که دارد، به این صورت است:



بنا بر این دیدگاه تخنه به سه دسته تقسیم می‌شود:

۱- اکتسابی یا به‌دست‌آوردنی که خود شامل دو نوع عملی و نظری است. اکتسابی عملی مثل شکارکردن، ماهیگیری و یا کسب دانشی است که می‌توان از آن در عمل استفاده کرد؛ مانند خانه‌سازی و دانش‌های نظری که افلاطون این دانش‌ها را دو دسته می‌داند: یکی دانش‌های هدایتگر مانند رهبری جامعه، هنر سیاست و تدبیر منزل و دسته دوم دانش‌های شمارشی مثل حساب کردن و شمردن.

۲- جداکردنی که مبنای آن بریدن و جدا کردن چیزی است و به دو نوع روحی و جسمی تقسیم می‌شود. جداسازی روحی مانند پزشکی که قادر است بیماری را از بدن خارج کند و یا ورزش کردن که درون تن را پاک می‌کند و جداسازی جسمی مانند غربال کردن، لکه‌گیری، الک کردن و...

۳- تولیدی که بر مبنای الهی یا بشری بودن و در مرتبه بعد از لحاظ اصیل یا وانمودی بودن تقسیم‌بندی می‌شود. محصولات یک صنعتگر الهی شامل تولیدات عقل الهی (آفرینش طبیعت) می‌شود و تولیدات وانمودی یا تقلیدی الهی تولید سایه، رؤیا و اوهام است. در سوی دیگر، تولیدات اصیل مصنوعی یا بشری نیز تولیداتی است که باعث می‌شود خودِ اشیا به وجود بیایند مانند کفایتی؛ و تولیدات وانمودی هم مانند تصویرسازی و تقلید صداست که برای فریب دیگران به کار می‌رود و هیچ‌گونه ارزشی ندارد. (افلاطون، ۱۳۸۰: ۱۳۸۶-۱۴۷۰)

اما در تصوف و حکمت اسلامی صناعت در معنای عام آن بر پیشه، کار و حرفه (به عنوان عملی دینی و مقدس) دلالت می‌کند و از نبوت و خلافت تا آهنگری و کتابت و گزاری و... را در بر می‌گیرد؛ همچنین صنایع و علوم مختلف همانند نجوم و طب و یا آنچه امروز هنرهای زیبا می‌نامند، همه جزء صناعات به حساب می‌آیند (پازوکی، ۱۳۸۶: ۹۷).

اخوان‌الصفا در رساله هشتم بخش ریاضی، به بحث و ارزش‌گذاری انواع صناعات پرداخته‌اند. ایشان ابتدا صنایع را به دو نوع علمی و عملی تقسیم کرده‌اند. منظور از صناعات

علمی، جنبه نظری آن نزد صاحب صناعت است؛ چرا که علم، صورت یافتن معلومات در نفس عالم است و صناعات عملی خارج کردن این صورت‌ها از فکر و ایجاد کردن آن در فرم (هیولی) است. از نظر ایشان مصنوعات به چهار بخش: بشری، طبیعی، نفسانی و الهی تقسیم می‌شود و به اعتبار موضوع نیز دارای دو نوع روحانی و جسمانی است که صناعات روحانی موضوع صناعات علمی (نظری) و صناعات جسمانی موضوع صناعات عملی است (اخوان الصفا، ۱۴۱۲، ج ۱: ۲۷۷). همچنین صناعات، به اعتبار ابزار مستعمل دو نوع است: صنعتی که به عضو یا اعضای از بدن و به وسیله یا وسایل بسیاری نیازمند است و صنعتی که به وسیله بیرونی نیازمند نیست بلکه عضوی از جسم برای ایجاد آن کفایت می‌کند مانند صناعت خطیب، شاعر، قاضی و قاری (همان: ۲۸۲) برخی از صنایع هستند مانند کشاورزی و بنایی که از روی قصد اولیه به آن‌ها مبادرت می‌شود؛ یعنی آن‌هایی که ضرورت ایجاد می‌کند، برخی تابع و خادم، برخی مکمل و برخی زینت‌بخش این صناعات هستند (همان: ۲۸۴).

اما در یک تحلیل کلی، دیدگاه فلاسفه اسلامی درباره صناعات (انواع تخته) می‌توان در دو حوزه کلامی و غیر کلامی تقسیم‌بندی کرد. صناعات کلامی، در واقع صناعات خمس (کارکردهای پنج‌گانه زبان از نظر ارسطو) است که ذیل منطق قرار می‌گیرد و صناعات غیر کلامی مشاغل و حرفه‌ها هستند که ذیل اخلاق، شاخه سیاست مدن قرار می‌گیرد. صناعات خمس به اعتبار اینکه اقشار مختلفی از مردم به سبب شغل و حرفه خود از آنها استفاده می‌کنند و هر یک دارای غایتی است تخته یا صناعت محسوب می‌شود؛ مثلاً سیاستمداران از خطابه برای اقناع جمهور استفاده می‌کنند؛ از سوی دیگر اینها صناعات‌های فکری‌اند که قشر اندیشمند و مدیر جامعه به آن نیاز دارد. صناعات‌های یدی یا مشاغل در مرتبه بعد قرار می‌گیرد و متعلق به بدنه جامعه (جمهور) است. بدنه جمهور مصرف‌کننده صناعات خمس است نه تولیدکننده آن؛ همچنین هر یک از این صناعات به ترتیب نسبتی که با حقیقت دارند رتبه‌بندی شده‌اند. اول برهان است که بیشترین نسبت را با حقیقت و آخر خطابه است که کمترین نسبت را با حقیقت دارد. (ر.ک: فارابی، ۱۳۶۱: ۱۸۷-۱۸۹). شعر نیز از نظر افلاطون پایین‌تر از خطابه است اما از نظر ارسطو امری علی‌حده است، زیرا مبادی اختصاصی ندارد و از همه انواع قیاس به وجود می‌آید.

بنابراین در فرهنگ اسلامی صناعات از دیدگاه‌های مختلفی چون ضرورت، شیوه ایجاد و کاربرد و مقام صاحب صناعت تقسیم‌بندی شده است. اما به جز تقسیم‌بندی، بررسی شیوه شکل‌گیری صناعات نیز موضوعی درخور توجه است که در ادامه شیوه شکل‌گیری صناعات از منظر رساله ضیافت افلاطون بررسی و با دیدگاه نظامی در خسرو و شیرین مقایسه خواهد شد.

۲-۲. اتحاد عقل (لوگوس) و عشق (اروس)

عقل نزد فلاسفه دارای مراتبی است و از دیدگاه فلسفه مشاء به عقل هیولانی (استعداد فعلیت نیافته)، عقل بالملکه (درک معقولات بدیهی)، عقل بالفعل (درک صور معقول غیربدیهی) و عقل مستفاد (حاضر شدن صور معقول بالفعل در نفس) تقسیم می‌شود. هنگامی که عقل از مرتبه هیولانی و بالملکه عبور کرد و به مرتبه بالفعل رسید به کمال نسبی دست می‌یابد. در این مرتبه علاوه بر اولیات، حصول نظریات و صور علمی هر زمان که اراده کند (بلا تکلف اکتساب) نزد نفس حاصل می‌شود (ابن سینا، ۱۴۲۸: ۶۶-۶۷).

بر اساس آنچه در رساله ضیافت مطرح شده ادراک صور معقول و تمییز میان خوب و بد با ظهور اروس پدیدار می‌شود. «همه آدمیان به نسبت جسم و روح خود آبهستن هستند و چون به سن معینی می‌رسند طبیعت آدمی میل شدید به هستی بخشیدن می‌یابد. این طبیعت در آدمی نمی‌تواند زشتی بیافریند، بلکه تنها قادر به زادن زیبایی است» (Plato, 1991: 206d). از طرفی اروس میل شدید به چیزی است که هنوز به دست نیامده است. اروس، عشق به زیبایی و نیکی است که فرد آن را ندارد و طالب به دست آوردنش است (ibid: 200-201). هنگامی که انسان برای نخستین بار عاشق کسی می‌شود متعلق و ابژه عشق او جزئی و انضمامی و با حواس ظاهری قابل درک است اما این عشق در آدمی سبب پیدایش تمییز و تمایز می‌شود، زیرا عاشق همیشه معشوق خود را در قیاس با دیگران برتر و زیباتر می‌داند. این تشخیص «ترین» که با عشق پیدا می‌شود، در مراحل بالاتر تمییز کلیات و ظهور فلسفه را در پی دارد که فرد داده‌های قوه وهم را از داده‌های قوه عقل تشخیص می‌دهد و در دام توهمات گرفتار نمی‌شود. در ضیافت نیز به ارتباط بین اروس و فلسفه اشاره شده است: «به یقین دانش در میان زیباترین چیزهاست. اما اروس عاشق زیبایی است پس اروس لزوماً فیلسوف است، عاشق دانایی» (ibid: 204b).

با در نظر گرفتن آنچه ذکر شد، موضع سقراط در سایر آثار افلاطون «من نمی‌دانم» اما در ضیافت و بحث درباره عشق، «من می‌دانم» است. وی در پاسخ پیشنهاد گفت‌وگو درباره اروس می‌گوید: «من ادعا می‌کنم که هیچ چیز به جز امور مربوط به عشق نمی‌دانم» (ibid: 177e). درباره این جمله سقراط تفسیرهایی ذکر شده است^۳ اما با توجه به رابطه عقل و عشق، ادعای سقراط را چنین می‌توان تفسیر کرد: عشق (اروس) و عقل (لوگوس) رابطه تنگاتنگی با یکدیگر دارند و هنگام زاده شدن با هم متحد می‌شوند. چه کسی می‌گوید نمی‌دانم؟ کسی که به کمی و ناچیزی دانش خود پی برده است و خواهان آموختن است. چگونه می‌شود که کسی پی می‌برد نمی‌داند؟ وقتی فرد برای اولین بار (در نوجوانی) عاشق می‌شود بر نقص و کاستی درون خود واقف شده، در طلب نیکی و زیبایی برمی‌آید، زیرا عشق باعث می‌شود فردی را از میان افراد ترجیح دهد و ترجیح یک کس از

میان افراد بسیار بدین معناست که در نظر عاشق در آن فرد چیزی هست که در دیگران از جمله در خود عاشق نیست. این مفهوم یعنی پیدایش قدرت تمییز که با ظهور عشق تجلی می‌یابد و عقل همان قوه تمییز است که پس از اولین عشق و همراه با آن متولد می‌شود. به طور کلی، در ادبیات فارسی دو نوع دیدگاه دربارهٔ رابطهٔ عقل و عشق وجود دارد: ۱- دیدگاهی که عقل را با عشق در تضاد می‌داند. ۲- دیدگاهی که قائل به یگانگی عقل و عشق است. در آثار بزرگان ادب فارسی یکی بودن عقل کلی با عشق را می‌توان مشاهده کرد (ر.ک. ابراهیمی دینانی: ۱۳۸۵، ج ۱: ۱۹-۴۰). در این دیدگاه، عقل و عشق دو مقولهٔ جدا از هم نیستند بلکه عشق در طول عقل قرار می‌گیرد و به همین دلیل، عقل و عشق مکمل یکدیگر می‌شوند. اتحاد عقل و عشق، در رسالهٔ ضیافت مطرح شده و در خسرو و شیرین نیز عینیت ادبی یافته است.

وقتی کسی می‌گوید نمی‌دانم یعنی می‌تواند اندکی دانش خود را از بسیاری دانش موجود تمییز دهد. چنین فردی عاشق آموختن می‌شود؛ به همین سبب موضع سقراط در ضیافت «من خوب می‌دانم» است، زیرا کسی که عشق را خوب بداند موضعش در همه جا «من نمی‌دانم» است. «حکیم پابره‌نه» نیز که در گفت‌وگوی سقراط «اروس» معرفی شده، رمزی از احساس افتقار است که عشق نامیده می‌شود؛ چراکه یکی از مظاهر اروس، احساس فقر و تهی‌دستی و درویشی است و اروس از مادر خود، «پنیا» تهیدستی و بی‌نوابی به ارث برده است (Plato, 1991: 203).

موضوعاتی که در خسرو و شیرین نظامی مطرح شده نیز طرحی شبیه به ضیافت افلاطون دارد. نظامی داستان عاشقانهٔ خسرو و شیرین را با سیاست کردن خسرو و ایجاد احساس افتقار در وی آغاز می‌کند:

ملک فرمود تا خنجر کشیدند	تکاور مرکبش را پی بریدند
غلامش را به صاحب غوره دادند	گلایی را به آب شوره دادند
دران خانه که آن شب بود رختش	به صاحبخانه بخشیدند تختش...

(نظامی، ۱۳۹۳: ۴۵)

خسرو با از دست دادن اسب و غلام و تخت خود، دچار احساس افتقار می‌شود و در خواب می‌بیند چیزهای بهتری به او خواهند داد:

دلارامی تو را در بر نشیند	کزو شیرین‌تری دوران نبیند
به شبرنگی رسی شب‌دیز نامش	که صرصر در نیابد گرد گامش
به دست آری چنان شاهانه تختی	که باشد راست چون زرین درختی
نواسازی دهندت باربد نام	که بر یادش گوارد زهر در جام

(همان: ۴۷-۴۸)

بر مبنای آنچه در ضیافت مطرح شده، عاشق، طالب چیزی است که در خودش نمی‌یابد، اما از منظر عرفان اسلامی آدمی در پی چیزی است که در وجود خودش هم یافت می‌شود. بر این اساس انسان، «عالم صغیر» و نسخه‌ای از جهان به عنوان «عالم کبیر» است (نسفی، ۱۳۸۸: ۱۸۵-۱۸۶)؛ پس هر آنچه در جهان وجود دارد، در آدمی نیز یافت می‌شود؛ لذا عاشق نیز در جهت کامل کردن نقایص خود، عاشق می‌شود و از کمالات معشوق بهره می‌گیرد تا خود را به کمال ممکن برساند. ابن سینا در آغاز «رساله عشق»، درباره این اشتیاق ذاتی برای رسیدن به کمال سخن می‌گوید:

جميع حکماء و فلاسفه متفق و معتقدند که هر یک از افراد ممکنات دارای دو جنبه می‌باشند بمقادیر: «کُلُّ مُمکنٍ زَوْجٌ تَرکیبِی» که یکی جنبه وجود او است دیگری جنبه ماهیت. وجود منبع خیرات و سرچشمه کمالات است و لکن ماهیت منشأ شرور و نقصان. پس هر یک از ممکنات به واسطه جنبه وجودی که در اوست همیشه شایق به کمالات و مشتاق به خیرات می‌باشند و بر حسب فطرت و ذات از شرور و نقصان که لازمه جنبه ماهیت و هیولا است متنفر و گریزانند همین اشتیاق ذاتی و ذوق فطری و جبلی که سبب بقاء وجود آنها است، ما آنرا عشق می‌نامیم. (ابن سینا، ۱۳۶۰: ۱۰۱)

خسرو در منظومه نظامی، فردی هوس‌باز معرفی می‌شود.^۴ اما در مقابل، آنچه از شیرین می‌شنود و در او می‌یابد خویش‌داری و پاکدامنی است. در حالی که زنان حرمسرای خودش فاقد این صفاتند (نظامی، ۱۳۹۳: ۱۰۶). علاوه بر این، پیامدهای اروس برای خسرو همان است که در ضیافت درباره تأثیر اروس بر آدمی نقل شده است: «چنانکه هومر به درستی می‌گوید ایزد شجاعت را درون برخی پهلوانان می‌دمد چیزی که اروس از همان منبع به عاشقان می‌بخشد» (Plato, 1991: 179b). از این دیدگاه، ایزد در پهلوانان و اروس در عاشقان شجاعت می‌دمد. خسرو نیز به خاطر معشوقش، شیرین، بر بی‌ارادگی و سستی‌اش غلبه می‌کند، شجاعت خود را باز می‌یابد و برای به‌دست آوردن قدرت که از نیرومندترین جلوه‌های اروس است، به جنگ با بهرام چوبین می‌شتابد. رسیدن خسرو به مرحله تمییز و تمایز پس از رفتنش از نزد شیرین، بلافاصله در ماجرای دیدارش با راهب متجلی می‌شود؛ دیداری که در سه بیت بیان شده اما مفهوم عمیقی در خود دارد:

فرس می‌راند تا رهبان آن دیر	که راند از اختران با او بسی سیر
بران رهبان دیر افتاد راهش	که دانسا خواند غیب‌آموز شاهش
ز رایش روی دولت را برافروخت	وزو بسیار حکمت‌ها درآموخت

(نظامی، ۱۳۹۳: ۱۵۹)

مکمل این حکمت جویی نیز پس از وصال معشوق است که در آنجا پند شیرین، خسرو را به دادورزی و کسب علم برمی‌انگیزد:

ز دانش خواهد او را نیکنایمی	چو خسرو دید کان یار گرامی
به امید بزرگش پیش بنشانند	بزرگ‌امید را نزدیک او خوانند
مرا از خود بزرگ‌امید گردان	که: ای از تو بزرگ‌امید مردان

(همان: ۳۹۹)

بدین صورت، شخصیت‌های منظومه نظامی در کنار یکدیگر و در پرتو اروس طرحی شبیه به آنچه در ضیافت مطرح شده می‌آفرینند و یکی از نتایج این همراهی خلق صناعات است.

۲-۲-۱. خلق صناعات پس از اتحاد عقل و عشق

چنان‌که ذکر شد، عشق (اروس) همانند قابله‌ای است که سبب زاده شدن عقل (لوگوس) می‌شود؛ لذا عقل، لوگوس یا همان نفس ناطقه ارتباط دهنده عشق با صناعات است؛ چراکه عشق (اروس) عقل هیولانی را به مرتبه بالفعل می‌رساند و یکی از نتایج ظهور عشق و بالفعل شدن عقل، پدیدار شدن صناعات گوناگون است. به بیان ابن سینا، قوای نفس ناطقه به دو قوه عامله (عقل عملی) و عالمه (عقل نظری) تقسیم می‌شود که دانایی و آگاهی از توابع عقل نظری است و استنباط و اعمال صناعات گوناگون انسانی به حصول قوه عالمه بستگی دارد (ابن سینا، ۱۴۰۵، ج ۲: ۳۶-۳۷)؛ بنابراین ارتباط عشق (اروس) با صناعات نیز از رهگذر نفس ناطقه حاصل می‌شود.

عشق در صناعات‌های مختلف با عنصر شعور و معرفت نسبت به آن صنعت توأم است؛ مثلاً یک نجار یا نقاش هم به حرفه خود عشق می‌ورزد، هم عالم به کاربرد وسایط و ابزارهاست و هم به جایگاه واقعی صنعت خود در میان صناعات‌ها شعور و معرفت دارد. اریکسیماخوس در گفتار خود در ضیافت بیان می‌کند که علم، مبتنی بر اروس است و اروس باعث زایش تخته‌ها از جمله کشاورزی و پزشکی می‌شود. در واقع علم به دنبال کشف وحدت و هماهنگی در طبیعت است تا بتواند از آن قانون بسازد و اروس نیروهای متضاد طبیعت را با هم آشتی می‌دهد (Plato, 1991: 187a). یکی از مظاهر این توافق و هماهنگی میان عناصر متضاد هستی موسیقی است. موسیقی نیز همانند طب با تعبیه اروس و توافق میان نُت‌ها، آن‌ها را هماهنگ می‌سازد. موسیقی شناخت امور عاشقانه‌ای است که به هم‌نوایی و ریتم مربوط است (ibid: 187c).

همچنین به گفته آگاتون، اروس خدای تمام صناعات است: «صنعتگری که این خدا [اروس] معلم آن می‌شود شهرت و آوازه می‌یابد اما آنکه اروس او را لمس نکرده است در سایه باقی می‌ماند. آری به یقین آپولون هنر تیراندازی، پزشکی و پیشگویی را با راهنمایی

اروس و میل مفرط اختراع کرد، از همین روی، او نیز باید شاگرد اروس بوده باشد؛ همچنان که به موساها (موزها) موسیقی و شاعری، به هفایستوس آهنگری، به آتنا بافندگی و به زئوس حکومت بر خدایان و آدمیان را آموخت». (ibid:197a)

در توازن با نظر اریکسیماخوس درباره صناعات از جمله موسیقی، در خسرو و شیرین نیز باربد و نکیسا مظهر آشتی میان عناصر هستی و شناخت هم‌نوایی و ریتم هستند. آن‌ها پیوستگی و توافق را هم، میان نُت‌ها برقرار می‌کنند و هم میان خسرو و شیرین که تا پیش از محفل موسیقی با هم در تضاد بودند.

نشسته باربد بر بربط گرفته	جهان را چون فلک در خط گرفته
به دستان دوستان را کیسه‌پرداز	به زخمه زخم دلها را شفافساز
ز دود دل گره بر عود می‌زد	که عودش بانگ بر داود می‌زد
همان نغمه دماغش در جرس داشت	که موسیقار عیسی در نفس داشت...
بدانسان گوش بربط را بمالید	کز آن مالش دل بربط بنالید
چو بر زخمه فکند ابریشم ساز	در آورد آفرینش را به آواز
نکیسانام مردی بود چنگی	ندیمی خاص، امیری سخت‌سنگی
کز او خوشگوتری در لحن آواز	ندید این چنگ پشت ارغنون‌ساز
ز رود آواز موزون او برآورد	غنا را رسم تقطیع او درآورد...
چنان بر ساختی الحان موزون	که زهره چرخ میزد گرد گردون
جز او کافزون شمرد از زهره خود را	ندادی یاری کس باربد را

(نظامی، ۱۳۹۳: ۳۵۶-۳۵۸)

به طور کلی هم در رساله ضیافت و هم در خسرو و شیرین، با ظهور عشق، قوه تمیز که همان عقل است در فرد ایجاد می‌شود و سایر هنرها در پی آن پدیدار می‌گردد. عشق انگیزه معماری فرهاد در بیستون می‌شود و در به وجود آمدن شعر، موسیقی، نقاشی و سیاست دخالت دارد. این نکته نیز درخور توجه است که در خسرو و شیرین نظامی، هنر هم خود از آثار اروس و مخلوق عشق است و هم می‌کوشد خالق اروس در دیگران باشد و زمینه‌ای برای به وجود آمدن عشق ایجاد کند؛ چنانکه وصال خسرو و شیرین در پی ضیافتی صورت می‌گیرد که باربد و نکیسا گرداننده آنند، همچنین فرهاد صنعت خود را برای جلب رضایت شیرین یا برای به دست آوردن او به کار می‌بندد و یا شاپور درباره هنر خود و ایجاد عشق در شیرین می‌گوید:

من آن صورت‌گرم کز نقش پرگار	ز خسرو کردم این صورت نمودار
هر آن صورت که صورتگر نگارد	نشان دارد ولیکن جان ندارد
مرا صورتگری آموختستند	قبای جان دگر جا دوختستند

چو تو بر صورت خسرو چینی بین تا چون بود کو را بینی
(نظامی، ۱۳۹۳: ۶۹)

۲-۳. صناعت و سیاست

هرکدام از افراد حاضر در «ضیافت» در مورد ارتباط اروس و سیاست سخنانی بیان کرده‌اند. ابتدا فایدروس به این موضوع اشاره می‌کند که اروس در دو چیز تاثیر بسزایی دارد: یکی در ارتش شهر که با حضور عاشقان، شجاعت و در نتیجه پیروزی برای ارتش به همراه خواهد داشت و دیگر در امور شهری که با سلطه اروس، پرهیز از امور شرم آور و اشتیاق افتخارآمیز به امور زیبا و در نتیجه ارتقا و به سامان شدن امور شهری ایجاد خواهد شد (Plato, 1991: 187-179).

به طور کلی در ضیافت دو نوع دیدگاه درباره ارتباط اروس و سیاست مطرح شده است: دیدگاه پائوسانیاس و آریستوفانس که در آن «ضدیت» میان خدایان و آدمیان محور گفت‌وگو است و دیدگاه اروکسیماخوس و آگاتون که در آن بر «هارمونی» میان خدایان و آدمیان تأکید شده است.

پائوسانیاس معتقد است کسی که اروس دارد به بردگی خودخواسته تن می‌دهد؛ چراکه روابط عاشقانه روابطی برده‌وار است اما برده انسان فضیلت مند بودن شرم آور تلقی نمی‌شود (ibid: 184b). آریستوفانس نیز معتقد است میان انسان و خدایان تضاد وجود دارد و بر مبنای خصومت بنیادین میان خدایان المپ و اروس، هرکه اروسش شدید است در نهایت کار وی به سیاست و ضدیت با خدایان خواهد کشید (ibid: 192). در واقع «آریستوفانس آنچه را پائوسانیاس تلویحا مطرح کرده بود اثبات می‌کند. اروس میل به بازگرداندن شکل گروی کیهانی است. اروس جنبش طبیعت معیوب، علیه قانون است و جهت اروس خلاف جهت عمل خدایان آلوپوس است». (اشتراوس، ۱۳۹۶: ۲۱۲) از نظر آریستوفانس کسانی وارد سیاست می‌شوند و شهوت حکم‌راندن دارند که از کودکی اروس‌های نیرومندی در خود پرورش داده‌اند و طبیعتشان طبیعتی اروتیک است.

از دیدگاه اروکسیماخوس و آگاتون اروس میان خدایان و آدمیان هماهنگی ایجاد می‌کند. بنابر گفته آگاتون جهان آدمیان و خدایان تفاوتی با هم ندارد و همان گونه که اروس شیوه زیستن و انواع تخته‌ها را به خدایان را آموخت به انسان‌ها نیز همان را آموزش داد. (Plato, 1991: 197) سقراط این هماهنگی را می‌پذیرد و اضافه می‌کند که اروس به آدمیان میل به جاودانگی بخشید که خدایان به علت جاودانه بودن از آن بی‌بهره‌اند. (ibid: 209)

در ضیافت نوع عملکرد شهروندان و جهت‌گیری سیاسی در پولیس در ارتباط با اروس تشریح می‌شود. از دیدگاه آگاتون صناعاتی که در شهر رواج دارد همه محصول شیوه برخوردی است که اروس در ارتباط با خدایان و آدمیان اتخاذ کرده است. در فلسفه

اسلامی نیز صنعت و سیاست دو عنصر به هم پیوسته‌اند که یکی موجب قوام دیگری می‌شود. صنعتی که در شهر رواج دارد، نشان‌دهنده میزان رفاه مردم آن شهر و از طرفی بیانگر شکوه و قدرت پادشاهی است. وابستگی حکومت و صنایع به یکدیگر به گونه‌ای است که به گفته ابن خلدون:

هرگاه شهرها در شرف ویرانی باشند صنایع آنها رو به زوال می‌رود... و هرگاه ترقیات شهری به انحطاط مبدل شود و به علت در هم شکستن عمران و تقلیل یافتن ساکنانش در سرایش فرتوتی واقع گردد، آن وقت تجمل‌خواهی و ثروت در آن نقصان خواهد یافت و مردم مانند دوران ده‌نشینی به همان ضروریات اکتفا خواهند کرد، در نتیجه صنعتی که از لوازم تجمل‌خواهی به شمار می‌رود بی‌رونق خواهد شد، زیرا سازنده‌ی آنها در چنین شرایطی نمی‌تواند از راه آن صنایع معاش خود را تامین کند و ناچار به سوی دیگری می‌گریزد یا می‌میرد و از وی جانشینی هم باقی نمی‌ماند؛ در نتیجه نشانه این گونه صنایع به کلی محو می‌شود.

(ابن خلدون، ۱۳۶۹، ج ۲: ۷۹۹)

نقش پادشاه به عنوان رئیس مدینه اهمیت بسزایی دارد (و ازین جهت صاحب این صنعت استخدام سایر صنایع کند) (قطب‌الدین شیرازی، ۱۳۶۹: ۱۳۰). در واقع سیاست و ریاست به عنوان مهمترین نوع صنعت غیر کلامی مطرح می‌شود. رئیس مدینه به صناعات خمس نیازمند است و باید فردی باشد که از حکمت و مراتب آن برخوردار باشد به همین دلیل صناعات خمس در درجه نخست به رئیس اول تعلق دارد. صنعت رئیس مدینه فاصله باید به گونه‌ای باشد که تمام صناعات از آن پیروی کند و پیرو اغراض و اهداف او باشد (فارابی، ۱۳۶۱: ۲۶۶).

می‌توان گفت پادشاه مدینه در فلسفه اسلامی که خود صاحب صناعات است و صنعت‌گران را استخدام می‌کند در توازن با اروسی قرار می‌گیرد که در ضیافت معرفی شده است؛ اروسی که صنعت می‌آموزد و آنان را که مورد توجه قرار می‌دهد افراد مشهوری می‌شوند.

نظامی در خسرو و شیرین از دیدگاه انواع مدینه وارد این موضوع شده است و این امر چنان اهمیتی دارد که در آغاز مناظره خسرو و فرهاد، هنگامی که فرهاد خود را متعلق به مملکت عشق و دوستی معرفی می‌کند، نخستین سوالی که خسرو از فرهاد می‌پرسد صنعت اهالی شهر است: «بگفت آنجا به صنعت در چه کوشند؟» (نظامی، ۱۳۹۳: ۲۳۳) بدین صورت خسرو از فرهاد می‌پرسد تو که اهل کشور عشقی چه صنعت‌هایی در شهر شما هست؟ اهمیت این موضوع به این خاطر است که مدینه به وسیله صنعت جمهور، قوام پیدا می‌کند. از طرفی صنعت در مدینه فاصله معادل «خدمت» قرار می‌گیرد و خدمت به پادشاه

و مدینه محسوب می‌شود؛ چنانکه فارابی آن را در این معنی بسیار به کار برده است: «و چنین نبود که به هر نوع صنعتی بتوان ریاست کرد و بلکه اکثر صنایع صناعی بود که در خدمت مدینه واقع می‌گردد و اکثر فطرت‌ها فطرت خدمت بود... و در بین آن‌ها صناعی بود که تنها به واسطه آن‌ها خدمت شود». (فارابی، ۱۳۶۱: ۲۶۴-۲۶۶)

در منظومه نظامی نیز فرهاد، صاحب صنعتی است که باید در خدمت رییس مدینه قرار بگیرد، به همین دلیل فرهاد پس از درخواست خسرو برای کندن کوه، صنعت خود را «خدمت» به پادشاه می‌داند:

جوابش داد مرد آهنین چنگ	که بردارم ز راه خسرو این سنگ
به شرط آنکه خدمت کرده باشم	چنین شرطی به جای آورده باشم

(نظامی، ۱۳۹۳: ۲۳۶)

درواقع خسرو، فرهاد را به صنعتی وامی‌دارد که با آن باید به پادشاه و مدینه خدمت کند و این کار را به کمک جدل که از صناعات خمس و غایت آن اسکات خصم است انجام می‌دهد. در ماجرای ساختن جوی شیر نیز، نظامی از هنر فرهاد به عنوان «خدمت» نام می‌برد:

چو آگه گشت از آن اندیشه فرهاد	فگند آن حکم را بر دیده بنیاد
در آن خدمت به غایت چابکی داشت	که کار نازنینان نازکی داشت
از آنجا رفت بیرون تیشه در دست	گرفت از مهربانی پیشه در دست

(همان: ۲۲۰)

بنابر آنچه ذکر شد، در مبحث صناعات در فرهنگ اسلامی، «خدمت» واژه کلیدی است و صنعت جمهور معادل «خدمت» یعنی خدمت‌خادم به مخدوم خویش و مدینه قرار می‌گیرد.

۳. نتیجه‌گیری

۱- دیدگاه فلاسفه اسلامی درباره صناعات (انواع تخته) را در دو حوزه کلامی و غیر کلامی می‌توان تقسیم‌بندی کرد. صناعات کلامی، درواقع صناعات خمس (کارکردهای پنج‌گانه زبان از نظر ارسطو) است که ذیل منطق قرار می‌گیرد و صناعات غیر کلامی مشاغل و حرفه‌ها هستند که ذیل اخلاق، شاخه سیاست مدن قرار می‌گیرد.

۲- بر اساس آنچه در رساله ضیافت مطرح شده ادراک صور معقول و تمییز میان خوب و بد با ظهور اروس پدیدار می‌شود. هنگامی که انسان برای نخستین بار عاشق کسی می‌شود متعلق و ابژه عشق او جزئی و انضمامی و با حواس ظاهری قابل درک است اما این عشق در آدمی سبب پیدایش تمییز و تمایز می‌شود زیرا عاشق همیشه معشوق خود را در قیاس با

دیگران برتر و زیباتر می‌داند. این تشخیص «ترین» که با عشق پیدا می‌شود، در مراحل بالاتر تمییز کلیات و ظهور فلسفه را در پی دارد که فرد داده‌های قوه و هم را از داده‌های قوه عقل تشخیص می‌دهد و در دام توهمات گرفتار نمی‌شود. موضوعاتی که در خسرو و شیرین نظامی مطرح شده نیز طرحی شبیه به ضیافت افلاطون دارد که در مقاله به بررسی آن پرداخته شده است.

۳- هم در رساله ضیافت و هم در خسرو و شیرین، با ظهور عشق، قوه تمییز که همان عقل است در فرد ایجاد می‌شود و سایر هنرها در پی آن پدیدار می‌گردد. عشق (اروس) همانند قابله ای است که سبب زاده شدن عقل (لوگوس) می‌شود؛ لذا عقل، لوگوس یا همان نفس ناطقه ارتباط دهنده عشق با صناعات است؛ چراکه عشق (اروس) عقل هیولانی را به مرتبه بالفعل می‌رساند و یکی از نتایج ظهور عشق و بالفعل شدن عقل، پدیدار شدن صناعات گوناگون است. نظامی در خسرو و شیرین از دیدگاه انواع مدینه وارد داستان شده است و این امر چنان اهمیت دارد که در آغاز مناظره خسرو و فرهاد، هنگامی که فرهاد خود را متعلق به مملکت عشق و دوستی معرفی می‌کند، نخستین سوالی که خسرو از فرهاد می‌پرسد صنعت اهالی شهر است.

۴- در مبحث صناعات در فرهنگ اسلامی، «خدمت» واژه کلیدی است و صناعت جمهوری معادل «خدمت» یعنی خدمت خادم به مخدوم خویش و مدینه قرار می‌گیرد. در خسرو و شیرین نظامی نیز واژه «خدمت» در همین معنی به کار رفته است.

یادداشت‌ها

- ۱- به همین دلیل برای ممانعت از تبادر مفهوم امروزی صنعت در این مقاله از واژه «صناعت» استفاده می‌کنیم.
- ۲- هنری که مورد نقد افلاطون قرار می‌گیرد نه تخرن است و نه پوئیس (ایجاد و تولید) بلکه تنها پاره‌ای از اشکال میمسیس (تقلید و محاکات) است. (بینای مطلق، ۱۳۹۵: ۱۶-۱۷).
- ۳- در مقاله «چهره سقراط در سمپوزیوم افلاطون»، نویسنده درباره ادعای سقراط می‌گوید: سقراط با پذیرش دانش عشق از موضع انکار دانش خود در گفت‌وگوهای سقراطی دور می‌شود. اما باید در نظر گرفت که یافته‌های او درباره امور عاشقانه در دستان دیوتیما است. دیوتیما زنی مانتیایی و کاهن است و ادعا می‌کند درباره اروس می‌داند، در حالی که دیوتیما صعودی را که در روح انسان برای رسیدن به زیبایی می‌پیماید با زبان اسرار توصیف می‌کند. زبان دیوتیما زبانی است که دانایان اسرار (Mystologos) به کار می‌برند. در واقع دانش سقراط دانش دیوتیما است که معنایی فلسفی ندارد بلکه به نوعی اطلاع‌داشتن از امور سری است که به میستوگوس‌ها یعنی دانایان اسرار الهام می‌شده.

(Prior, 2006: 145- 147). در جاهای دیگر نیز شبیه این تفسیر مشاهده می‌شود که در آن گفته می‌شود آگاتون و سقراط هر دو خردمندند اما جنس خرد آن‌ها با هم متفاوت است. آگاتون نماد خرد اکثریت و فرهنگ عمومی و سقراط نماد خرد اقلیت و فرهنگ انحصاری است؛ یعنی واقف بر اسرار و رموزی است که تنها عده کمی از آن اطلاع دارند. (Robinson, 2004: 93) و یا ر.ک ← (Bloom, 1993: 509- 524)

۴- مثلاً بهرام چوبین (نظامی، ۱۳۹۳: ۱۱۳) و یا مهین بانو درباره خسرو می‌گوید: شنیدم ده هزارش خویرویند/ همه شکرلب و زنجیر مویند/ دلش چون زان همه گلها بخندد/ چه گویی؟ در دلی چون مهر بندد؟ (همان: ۱۲۰) و یا درجایی دیگر از زبان نظامی چنین می‌شنویم: برون شد حاجب شه، بارشان داد/ شه آنکاره دل در کارشان داد (همان: ۱۲۲)

۵- نخستین بار گفتش کز کجایی/ بگفت از دار ملک آشنایی (نظامی، ۱۳۹۳: ۲۳۳)

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- افلاطون. (۱۳۸۰). *دوره آثار کامل افلاطون*. ترجمه محمدحسن لطفی. ج ۳. تهران: خوارزمی.
- انوری، حسن. (۱۳۸۶). *فرهنگ بزرگ سخن*. تهران: سخن.
- ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد. (۱۳۶۹). *مقدمه ابن خلدون*. ترجمه محمد پروین گنابادی. تهران: علمی و فرهنگی.
- ابن سینا، حسین بن عبدالله. (۱۴۲۸ق). *احوال النفس: رساله فی النفس و بقائها و معادها*. فرانسه. پاریس: دار بیلیون.
- ابن سینا، حسین بن عبدالله. (۱۳۶۰). *رسائل ابن سینا*. ترجمه ضیاءالدین درّی. تهران: مرکزی.
- ابن سینا، حسین بن عبدالله. (۱۴۰۵). *الشفاء (الطبیعیات)*. تصحیح ابراهیم مدکور. ج ۲. قم: کتابخانه عمومی حضرت آیت الله العظمی مرعشی نجفی (ره).
- اشتراوس، لئو. (۱۳۹۶). *ضیافت افلاطون به نزد لئو اشتراوس*. ترجمه ایرج آذرآرا. تهران: علمی و فرهنگی.
- بینای مطلق، سعید (۱۳۹۵). *هنر در نظر افلاطون ۱*. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- پازوکی، شهرام (۱۳۸۶). «معنای صنعت در حکمت اسلامی: شرح و تحلیل رساله صنایع میرفندرسکی». *خردنامه صدر*. ش ۴۸. صص ۹۵-۱۰۶.
- ابراهیمی دینانی، غلامحسین. (۱۳۸۳). *دفتر عقل و آیت عشق*. ج ۱. تهران: طرح نو.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۶). *بیر گنج در جستجوی ناکجا آباد: درباره زندگی، آثار و اندیشه نظامی*. تهران: سخن.

- فارابی، ابونصر محمد بن محمد. (۱۳۶۱). *اندیشه‌های اهل مدینه فاضله*. ترجمه سیدجعفر سجادی. تهران: طهوری.
- قطب‌الدین شیرازی، محمود بن مسعود. (۱۳۶۹). *دره التاج*. تصحیح محمد مشکوه. ج ۱. تهران: حکمت.
- کوکلمانس، یوزف.ی. (۱۳۹۵). *هیدگر و هنر*. ترجمه محمدجواد صافیان. آبادان: پرسش.
- گاتری، دبلیو.کی.سی. (۱۳۷۷). *تاریخ فلسفه یونان (افلاطون، بخش دوم، محاورات میانی)*. ترجمه حسن فتحی. ج ۱۴. تهران: فکر روز.
- نسفی، عزیز الدین. (۱۳۸۸). *مجموعه رسائل مشهور به کتاب الانسان الكامل*. تصحیح ماریژان موله. تهران: طهوری.
- نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۹۳). *خسرو و شیرین*. چاپ حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

ب. منابع انگلیسی

- Bloom, Allan. (1993). *Love and Friendship*. New York. US: Simon & Schuster.
- Robinson, Steven. (2004). "The contest of wisdom between Socrates and Agathon in Platos' Symposium". *Ancient Philosophy*. N24. pp 81- 100.
- Roochnik, David. (1998). *Of Art and Wisdom (Plato's Understanding of Thechne)*. U.S: Pennsylvania State University Press.
- Peters, F.E. (1967). *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon*. New York. US: New York University Press.
- Plato (1991) *The Symposium (The Dialogue of Plato)*. Translated by R.E.Allen. US: Yale University.
- Preus, Anthony. (2007). *Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy (Historical Dictionaries of Religions, Philosophies, and Movement)*. London. US: The Scarecrow Press
- Prior, William. (2006). "The Portrait of Socrates in Plato's Symposium". *OSAPH*. N31. pp 137-166



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

A comparative study of the Balochi story of Hani and Shaymorid with Laila and Majnun of Nizami*

Abdolghafour Jahandideh ¹

1. Introduction

Storytelling has a significant and prominent place in Iranian literature and its history dates back to the Pre-Islamic era. Fiction poetry is a part of Iranian poetic literature. In Persian literature, Fiction Poetry began with *Wameq and Azrai Onsori* (Death, 431), *Vargheh and Golshah Ayoughi* and *Weiss and Ramin*. It reached its climax with *Khosrow and Shirin* by Nizami (607-535). (Zolfaghari, 1394: 74) *Laila and Majnun* is the third fiction poem in Khamseh poem collection (a collection of five narrative poems) written by Nizami and is considered as one of his most brilliant works. The origin of this story should be sought in Arabic literature and Nizami put it in such a fascinating way that later numerous poets imitated this masterpiece work of poetry.

Storytelling and fiction poetry are essential features of Balochi literature and a significant part of traditional Balochi poetry consists of poetic stories. There are dozens of romantic poems in Balochi literature, among which *Hani and Shaymorid* are the most famous.

*Date received: 18/07/2021

Date accepted: 09/09/2021

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Chabahar Maritime University, Chabahar, Iran. E-mail: ajehandideh@yahoo.com

The place and role of this story in Balochi literature is the same as Laila and Majnun in Persian literature.

In this article, two poetic stories have been compared and evaluated, on the one hand, "Laila and Majnun" by Nizami, as one of the most famous and important poetic stories in Persian literature, and on the other hand, the story of "*Hani and Shaymorid*" as one of the most famous Balochi romantic story.

2. Methodology

The method of collecting data in the story and poems of "Hani and Shaymorid" is rather field-based. The author has heard the poem from the song of musicians and the story behind it from narrators. After compiling this story and its poems, using analytic and comparative methods, he has studied the characters and events of the stories and has used library resources for content analysis.

3. Discussion

The story of "Hani and Shaymorid" is about five centuries old and there are forty semi-long and short poems that were accessible to the author. This is the most famous Balochi story popular with the people and there are two main narrations and several sub-narrations about it. One of the main narrations is of southern Balochistan, i.e., the land of Makoran. The other one is the narration of northern Balochistan. Each of these narrations has its unique features. It is worth mentioning that there are more poems about the first narrative than the second.

The main characters of this story are Hani and Shaymorid and Mir Chakar. Hani is the daughter of Dinar, the cousin, fiancé, and lover of Shaymorid, who eventually becomes his wife. Shaymorid is the son of Mubarak and Mir Chakar Rind, who is Shaymorid's love rival in this story, is the son of Sheyhak.

Hani and Shaymorid were cousins and had been engaged since childhood. Even though the two played together as children, Shaymorid did not meet Hani after childhood, so he did not discover her beauty. Mir Chakar, the chief of the tribe, heard the description of Hani's beauty and sought to choose her as the lady of his palace. Hani was engaged to Shaymorid, and it was a major obstacle to Mir Chakar's decision, so he tricked Shaymorid and dissuaded him from marrying Hani. Hani became aware of Mir Chakar's deception, and although she agreed to an unwanted marriage with Mir Chakar, she refused even to sit next to him and was still in love with Shaymorid in her heart. After the marriage, Shaymorid was able to see Hani and at first sight, he was enchanted by her beauty.

Obviously, Shaymorid was not able to fight Mir Chakar, so at his father's suggestion, he went for the Hajj journey (the house of God in Mecca) to get rid of this mad love. He wrote letters and sent messages to Hani during these years, and Hani also replied to his letters. Thirty years passed and Shaymorid returned to his house. Hani was still waiting for him to come. No one would recognize Shaymorid until some people could identify him according to the signs in his appearance and informed Hani about Shaymorid's presence. She happily sent a messenger to take Shaymorid to the house of Hani's parents. She then sent intermediaries to Mir Chakar, asking for divorce and Mir Chakar immediately divorced Hani. The two lovers then left while holding hands, and no one found a sign of them. They joined the myth and the Baloch people believe that they are "the living old (holy eternal life)" and have reached to the water of life and drank it.

The second narration is based on the same as the first one, with the difference that the amount of extraordinary and mythical elements in the second narration is significantly more than the first one. Here we

try to summarize the general cases that are not mentioned in the above narration.

When Hani was taken from Shaymorid, Shaymorid wanted to fight against Mir Chakar because he was angry with him, but his father stopped him and advised Shaymorid that his strength would not be enough to confront Mir Chakar. Shaymorid then went to Mir Chakar's Palace to visit Hani. Hani was asleep and did not notice his presence. Shaymorid desperately returned and made a promise to God to go to Mecca (the house of God) to get rid of his emotional dependency on Hani.

Hani was told that Shaymorid had come to her and she could not notice. She crazily and barefoot went out of the palace and followed Shaymorid. On the way, she saw a deer and asked whether it had seen a well-dressed, charming man riding a horse. The deer replied: "Last night, under the moonlight, I was sleeping next to a bush that smelled like a human being. I got up and saw a man with the same characteristics, along with six dervishes."

Hani said to the deer, "Come and convey my message to him that why did you turn your back and left me alone? Come back"! The deer immediately found Shaymorid and conveyed Hani's messages to him. Shaymorid replied: "I made a promise to my God that I would leave my city and country and be near the house of God for seven years and then only I shall return". The deer conveyed Shaymorid's message to Hani. Upon hearing this, Hani took it as a bad omen and attempted to kill the deer, but he escaped.

Desperately, Hani made her way to the mesquite tree, which people used to ask for their wishes by tying a piece of cloth to its branches. Hani said to the tree: "O tree, fulfill my wish". Of course, she did not hear any response and involuntarily uprooted the tree and continued on her way until she reached an old woman and said: "O kind old woman, I have a traveler on my way, tell me when he will

reach.” The old woman took the rosary in her hand to fortune-tell and said: “Your traveler is on his way to Mecca, and he will stay there for seven years and then only he shall return. Like before, the result of the omen was not pleasant for Hani, and she killed the unfortunate woman. Seven years later, Shaymorid returned home and after his identity got examined, it was revealed that Shaymorid had come back. When Hani made sure that her beloved was by her side, they both put their hands around each other's necks and got united. There appeared a green camel before them. They both rode on it, and departed from that place, and never returned. Folks say that they will remain alive until the Day of Judgment. They would be wandering in the deserts and mountains till then.

Laila and Majnun is the third poem of Nizami's *Khamseh*, written eight years after *Khosrow and Shirin* in 584 AH. Nizami put this story in poetic order in less than four months. This story was famous during The Age of Ignorance (jāhiliyah) in Arabia and before Nizami's era. Some scholars have provided evidence of its authenticity and have even attributed a *Divān* (poem collection) to Majnun Qais Ameri. (Zolfaghari, 1392: 707). *Laila and Majnun* has an Arabic origin, but it is pretty prominent in Iranian literature and Persian. Nizami had composed this story artistically and he also did many manipulations in the story while writing the poem (Safa, vol. 2, 1989: 802).

The plot of the story in Nizami's narrative is that a love affair begins between a child named Qais and his contemporary school girl Laila. The pride and prejudice that was quite ingrained in the Arabs' culture of that time, created obstacles in the way of this passionate innocent love. Laila goes to the house of a greedy husband named Ibn Salam, and Qais, who does not benefit from his father's intervention and Nofal's mediation, goes insane and heads to the desert and becomes acquainted with animals (that's why the local people gave him the title of Majnun). Neither his parents' death, who die away in

the grief of his absence, recovers him from insanity, nor the demise of Ibn Salam; brings him back to his lover. Laila, who lost her hope, dies in despair. Hearing about Laila's death, Majnun approached her grave and said "O friend" repeatedly and then he also passed away. (Rezaei Ardani, 2012: 49)

There are common features, events, and similarities, in the two stories "*Hani and Shaymorid*" and "*Laila and Majnun*" and here we will try our best to point out some of them.

- Being companions and being in the same school got "Qais (Majnun) and Laila acquainted with each other in childhood which in result the fell in love" (Saeedi Sirjani, 1377: 117). Hani and Shaymorid were engaged and playmates since childhood. Of course, their relationship did not lead to falling in love during this period.

- When Majnun fell in love, this tragic love lasted for thirty years. (Servatiyan, 1395: 53). Hani and Shaymorid s' ever-lasting love, which was during the separation period, according to the narrations of the people of southern Balochistan, lasted for thirty years.

-Although Laila was insanely in love with Majnun, she was forced to marry a wealthy man named "Ibn Salam," who offered her many precious gifts. (Saeedi Sirjani, 1998: 117). Hani was also deeply in love with Shaymorid and like Laila, she was unwillingly married to Mir Chakar through the cunning and sophistries of intermediaries.

- Laila was uninterested in her husband and hated him. However, Ibn Salam knew that Laila was not in love with him. He had no choice but to get along and be patient (Saeedi Sirjani, 1998: 117). Mir Chakar, the chief of the tribe, like Ibn Islam, was a wealthy man. Hani hated Mir Chakar and did not approach him throughout her life.

- Both lovers are known mainly by their titles or nicknames, Majnun's real name is "Qais" and Shaymorid's real name is "Pirbaksh" (/pɪrbækʃ/). Majnun means mad and rebellious and Shaymorid also literally means mad and unconscious.

- In the following poem, which is the translation of its Farsi original, Laila "laments that she has been created as a woman who is doomed to be helpless:

"A woman even though she is a fighter

A woman, even though she is brave hearted

She is just an incapable creature after all

"A woman remains a woman, even though she is a lion." (Saeedi Sirjani, 1998: 123)

In a message sent to Shaymorid, Hani laments her inability as a woman and says:

"I am a bewildered and helpless woman sitting here

I do not have the strength to fight in Mir Chakar's Palace

and break the doors of the palace and get out of here

and accompany the pilgrims of Haj on barefoot

and come there and embrace you

I am a woman and it is not my fault; my excuse is valid

I am like a mourning dove whose wings are broken by Mir Chakar"

- Shaymorid's parents went blind as they were in so much grief that their son was being away and separated. Majnun's parents also died, one after the other, out of suffering from their son's absence and madness.

-Laila and Majnun sometimes used to meet each other secretly. During his displacement, Shaymorid stayed in Mecca for a long time. Sometimes, he disguised himself as beggars or dervishes and came to Hani's house, met her, and returned without introducing himself.

-Majnun's father took him to Mecca for the Hajj pilgrimage to get rid of love but visiting the house of God not only failed to diminish his love; instead, it added to his passion and affection for Laila. Shaymorid also spent many years near the house of God in Mecca to

get rid of Hani's love, but even this proximity to God's house had no effect on reducing his agitated love.

-People call Qais insane because of his mad behavior. When Majnun sent his envoys to Laila's father to propose Laila on his behalf, Laila's father rejected his proposal by arguing that Qais was crazy. He said:

“Although your son is cheerful and healthy, he behaves insanely and a madman does not deserve to be with us.” (Nizami, 1389: 90)

-People also called Shaymorid *Diwanag* (dīwānæg), which means mad or crazy because of his insane behavior, and this title is repeated many times in the other following poems such as:

“Come O mad Murid!

Come! so our great time has returned”. (Jahandideh, 1390: 146)

-Some critics and narrators of *Laila and Majnun* consider Majnun, a poet and attribute poems to him. Others are skeptical of attributing these poems to him.

Some of Hani and Shaymorid's poems or poem collections are addressed to a dove or a nightingale to convey the messages to each other.

- Laila gets sick after Ibn Salam's death and finally dies. Upon hearing the news of Laila's death, Majnun grieved and cried a lot at her grave, then said “O friend” and died. He is then buried next to Laila's grave.

The union of Hani and Shaymorid was not physical, their disappearance from the sight of people, causing them to be called holy livings and people believed that they were alive like Khedr (A prophet in Islam religion).

- Majnun was full of Platonic or pure love (in Arabic: عشق عُذری Eshq-e Ozri). This love was nurtured among the tribes living in the middle of the Arabian Peninsula (Krachkovsky, 1999: 64)

Hani and Shaymorid s' union is a kind of Platonic love, i.e., a kind of love that is not sexually oriented. Throughout the story of Hani and Shaymorid, we see no sign of sexuality and there is no word mentioning it even when they are united.

4. Conclusion

Fiction in Iran is not limited to the Persian language and literature, but in various Iranian ethnic groups and dialects, there are poetic stories that are very important in terms of Iranian literature, anthropology, and sociology. Comparing these stories, which are often anonymous, with the narrative poem collections of Persian literature will open a new chapter in the study of ethnic and national literature. The story of *Hani and Shaymorid* - the most important Balochi love story and its narratives and poems have been common among the Baloch people for hundreds of years.

Significant results can be achieved by matching the two stories of *Laila and Majnun* and *Hani and Shaymorid*; The characters of both stories have many features in common, and there are various similarities in the course of events and actions of both stories too. Some of these characteristics and commonalities can be stated as follow: chastity and purity in love, having pure love, the loyalty of lovers towards their beloveds, both the lovers were addressed with their pseudonyms, both the lovers made a pilgrimage to the House of God (Mecca), both the lovers fought to achieve their beloveds, both the lovers showed insane behaviors, both the lovers were threatened to be killed, attributing poetic art to lovers of both stories, forced marriage of two beloveds and their hatred towards their unwanted husbands and secret meetings between lovers and their beloveds. The story of *Laila and Majnun* in Persian literature and *Hani and Shaymorid* in Balochi literature both have a high status and their heroes are a symbol of true love and affection. There is an obstacle to

connecting the lover to the beloved in both stories, and it takes thirty years to overcome. The end of the two stories is that Laila and Majnun died in the grief of separation and at the height of their true love. Hani and Shaymorid, although they finally reached a sacred connection and away from physical desires, but hide from view. They turn and achieve eternal life.

Keywords: Romantic poems, Balochi Literature, Hani and Shaymorid, Laila and Majnun of Nizami, Comparative critique

References [In Persian]:

- Anoushirvani A. (2010). The necessity of comparative literature in Iran, *journal of comparative literature*, academy of persian literature, 1 , 38-7.
- Servatian, B.(2016). *The manifestation of love in the mystical masnavi of Laila and Majnun Nizami Ganjaei*, Tehran: Tamsal publishing.
- Jahandideh, A. (2011). *Baluchi romances in verse*, Tehran: Moin.
- Hakemi, I. (1978). Storytelling style in Wais and Ramin, *faculty magazine*, 10.
- Zolfaghari, H. (2015). Fictional structure of persian love poems, *Dorr e dari Scientific-Specialized Journal Lyrical-mystical literature*, 17, 73-90.
- Zolfaghari, H. (2013). *One hundred persian love poems*, Tehran: Cheshmeh publishing.
- Rakhshani, W. (2015). *Balochi dowd o robidag and pahlavani adab*, Karachi: Chamag publications.
- Rezaei Ardani, F. (2012). Analytical study and comparison of Laila and Majnun Nizami and Arabic narratives of this story, *Quarterly, Journal of fiction studies*,1, 42-57.
- Satari, J. (2006). *Cases of Insane Love*, Tehran: Toos publications.
- Sepahi, M. (2019), "Study of the influence of the Balochi poem, Mohammad Hanifeh on the Story of Rostam and Sohrab Shahnameh, *Journal of comparative literature* (Bahonar University of Kerman) , 20, 77-96.
- Saeedi Sirjani, A. (1998). *The appearance of two women*, Tehran: Paikan publications.

-
- Shahin Qaisrani, M. (1994). *Balochistan History and Religion*, Quetta: Teaching office publications.
 - Sharifi, M. (2009). *Dictionary of Persian literature*, Tehran: Moin publications and Farhang nashr-e no.
 - Safa, Z. (1989). *History of literature in Iran*, V. 2, Tehran: Ferdows publications.
 - Krachkovsky, AA. (1999). *Laila and Majnun*. complete translation by Ahmadnejad Kaamel, Tehran: Zavar publications.
 - Nizami, Ganjehi. (2010). *Laila and Majnun*, edited and explained by Behrouz Servatian (2ed ed.). Tehran: Amir Kabir publications.



نشریه ادبیات تطبیقی
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان

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

بررسی تطبیقی داستان بلوچی هانی و شیمزید با لیلی و مجنون نظامی*

عبدالغفور جهاندیده^۱

چکیده

«در ادبیات ایرانی داستان‌سرایی از قدیم و پیش از اسلام رواج داشته و مورد توجه بوده است. در ادب فارسی سرودن داستان‌های عاشقانه در پایان قرن ششم هجری به وسیله نظامی گنجه‌ای به کمال رسید و این نوع ادبی در ادبیات اقوام ایرانی نیز بنا بر سنت دیرینه‌ای که میان ایرانیان رواج داشته، دارای تاریخی کهن و مورد توجه مردم بوده است. داستان‌سرایی بیشترین بخش ادبیات سنتی و شفاهی قوم بلوچ را تشکیل می‌دهد و در این میان منظومه‌های عاشقانه جایگاه مهمی دارد. با انتشار این منظومه‌ها علاوه بر آگاهی یافتن از ادبیات و فرهنگ مردم بلوچ، می‌توان با تطبیق با برخی از داستان‌های مشابه در ادبیات فارسی به نتیجه‌های قابل قبول‌تری در پژوهش دست یافت. هانی و شیمزید معروف‌ترین داستان عاشقانه ادبیات بلوچی است که بین علاقه‌مندان ادبیات ایرانی گمنام است، این داستان به نظم بلوچی درآمده است و قدمت آن به چند قرن پیش می‌رسد و در برخی از حوادث، شباهت‌های آشکاری با لیلی و مجنون نظامی دارد. زندگی قبیله‌ای و شرایط اقلیمی ویژه‌ای که در صحاری بلوچستان و عربستان حاکم است؛ اشتراکات گوناگونی را بین این دو داستان به وجود آورده است. در این داستان ضمن گزارش خلاصه‌ای از دو روایت مشهور داستان هانی و شیمزید، با روش تحلیلی و تطبیقی، شخصیت‌ها و حوادث این داستان را با داستان معروف لیلی و مجنون نظامی بررسی می‌کنیم.

واژه‌های کلیدی: منظومه‌های عاشقانه، ادبیات بلوچی، هانی و شیمزید، لیلی و مجنون نظامی، نقد تطبیقی.

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۱۸

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۲۷

Doi: 10.22103/jcl.2021.17863.3316

صص ۲۳-۵۲

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده مدیریت و علوم انسانی دانشگاه دریانوردی و علوم دریایی چابهار، چابهار، ایران.

ajehandideh@yahoo.com

۱. مقدمه

داستان‌سرایی در ادبیات ایرانی جایگاه بسیار مهم و برجسته‌ای دارد و تاریخ آن به پیش از اسلام برمی‌گردد. بخشی از ادبیات منظوم ایرانی را منظومه‌های داستانی تشکیل می‌دهند، منظومه «در معنای متداول به نوعی شعر روایی اطلاق می‌گردد که معمولاً داستانی و طولانی است و از ویژگی‌های رایج آن تعدد راوی است.» (شریفی، ۱۳۸۸: ۱۳۵۶) «موضوع این منظومه‌ها مربوط است به حیات روحی و ذوقی انسان‌ها و بیش از همه متعلق است به حالات قلب: خواه عشق باشد خواه نفرت، عشق پاک و لطیف باشد یا عشق شهوانی و جسمانی.» (حاکمی، ۱۳۵۷: ۱۰۰) در ادبیات فارسی «منظومه‌پردازی با وامتی و عندرای عنصری (مرگ ۴۳۱) و ورقه و گلشاه عیوقی و ویس و رامین شروع شد و با خسرو و شیرین نظامی (۶۰۷-۵۳۵) به اوج رسید.» (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۷۴) لیلی و مجنون سومین منظومه از خمسه نظامی و از درخشان‌ترین آثار اوست. اگرچه منشأ این داستان را در ادبیات عرب باید جستجو کرد، اما نظامی آن را به شیوه‌ای دلکش به نظم کشید که پس از آن مورد تقلید بسیاری از منظومه‌سرایان قرار گرفت.

داستان‌سرایی و منظومه‌پردازی از شاخصه‌های مهم ادبیات بلوچی است و بخش بزرگ‌تر شعر سنتی بلوچی را داستان‌های منظوم تشکیل می‌دهد. منظومه‌های عاشقانه در ادبیات بلوچی به ده‌ها مورد می‌رسد که از میان آن‌ها «هانی و شیمیرید» شهرت بیشتری دارد، جایگاه این داستان در ادبیات بلوچی، همانند جایگاه لیلی و مجنون در ادبیات فارسی است. همه داستان‌های منظوم بلوچی، از جمله هانی و شیمیرید، جزو ادبیات شفاهی بلوچ بوده‌اند و امروزه بیشتر آن‌ها گردآوری و منتشر شده‌اند.

۱-۱. بیان مسئله و پرسش‌های پژوهش

در این مقاله دو داستان منظوم مورد تطبیق و سنجش قرار گرفته‌اند، از یک سو «لیلی و مجنون» نظامی، به عنوان یکی از مشهورترین و مهم‌ترین داستان‌های منظوم ادبیات فارسی و از سوی دیگر داستان «هانی و شیمیرید» به عنوان مشهورترین داستان عاشقانه بلوچی است.

۱- این دو داستان مربوط به چه فرهنگ‌هایی و در کدام سرزمین‌ها رایج هستند؟

۲- این دو داستان منظوم از نظر محتوا و خصوصیات شخصیت‌ها چه شباهت‌هایی با

هم دارند؟

۱-۲. اهمیت و ضرورت پژوهش

«ما برای شناخت و شناساندن خود به دیگران به ادبیات تطبیقی نیازمندیم. ادبیات تطبیقی، اقرون بر این که راه را برای شناخت بهتر و عمیق‌تر ادبیات ملی و قومی می‌گشاید، پلی است که فرهنگ‌ها و ملل مختلف را به هم متصل می‌سازد، ادبیات تطبیقی عامل

پویایی و رشد و توسعه فرهنگ‌های بومی است» (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۶)؛ «اگرچه زبان فارسی و ادبیات غنی و پر بار آن، یکی از مهم‌ترین رشته‌های فرهنگی اقوام ایرانی با همدیگر و نیز با برخی از ملت‌های هم‌کیش و همسایه بوده است، درباره میزان و چگونگی ارتباط ادبیات اقوام ایرانی با ادبیات فارسی، هنوز پژوهش‌ها و اطلاعات ما بسیار اندک است.» (سپاهی، ۱۳۹۸: ۸۴) داستان‌های منظوم بلوچی، بخشی از ادبیات ایرانی هستند که برای فارسی‌زبانان و ایرانیان غیربلوچ، ناشناخته مانده‌اند. اهمیت و ضرورت انتشار این منظومه‌ها در این است که علاوه بر آگاهی یافتن از ادبیات و فرهنگ مردم بلوچ، می‌توان با تطبیق با برخی از داستان‌های مشابه در ادبیات فارسی به نتیجه‌های قابل قبول‌تری در پژوهش دست یافت.

۳-۱. شیوه پژوهش

شیوه گردآوری داده‌ها در داستان و منظومه‌های «هانی و شیمیرید» بیشتر میدانی است، نگارنده منظومه را از آواز خنیاگران و داستان آن را از زبان روایان شنیده است. منبع اصلی داستان به روایت جنوب بلوچستان شادروان کمالان هوت و روایت شمال بلوچستان خنیاگر مشهور «ظاهر بلوچ» است. نگارنده پس از گردآوری این داستان و منظومه‌هایش، آن را به روش تحلیلی و توصیفی با داستان و منظومه لیلی و مجنون نظامی مقایسه و تشابهات موضوعی و محتوایی آن‌ها بررسی کرده است.

۱-۴. پیشینه تحقیق

گزارش روایتی از داستان هانی شیمیرید همراه با منظومه‌هایی از آن در کتاب *منظومه‌های عاشقانه بلوچی* (جهان‌نیده: ۱۳۹۰) آمده است و نیز فقیر شاد (۲۰۱۶ میلادی، چاپ پاکستان) منظومه‌هایی از آن را در کتاب *میراث آورده است*. ولی محمد رخسانی: (۲۰۱۵ میلادی، چاپ پاکستان) در کتابی با نام *بلوچی دودئ ریدگ ء پهلوانی ادب هفت* روایت از منظومه هانی و شیمیرید را به گویش بلوچستان شمالی، به نقل از روایان و خنیاگران آورده است. اما تاکنون کتاب یا مقاله‌ای که در تطبیق دو داستان لیلی و مجنون و هانی و شیمیرید باشد، منتشر نشده است.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. معرفی داستان

این داستان حدود پنج قرن قدمت دارد، مشهورترین شخصیت آن میرچاکر فرزند میرشیهک، رئیس قبیله بزرگ رند بوده است. «این شخصیت بین سال‌های ۱۴۵۰ تا ۱۴۷۰ میلادی متولد شد و در سی سالگی به حکومت رسید، مدت ۲۵ سال بر قبائل بلوچ حکومت کرد و در ۹۶ سالگی در سال ۱۵۵۵ یا ۱۵۶۵ درگذشت.» (شاهین قیصرانی، محمد

اشرف، ۱۹۹۴: ۹۶) آنچه از داستان هانی و شیمیرید، در دسترس نگارنده قرار گرفته است؛ بیش از چهل منظومه و سروده نیمه بلند و کوتاه است. اختلاف روایت‌ها و سروده‌ها به دلیل شفاهی بودن این آثار، امری طبیعی است. داستان هانی و شیمیرید مشهورترین داستان بلوچی است که بین مردم رایج است؛ از این داستان دو روایت اصلی و چندین روایت فرعی وجود دارد. روایت‌های اصلی، یکی روایت جنوب بلوچستان و سرزمین مکران. دوم روایت شمال بلوچستان است. هر کدام از این روایت‌ها، ویژگی‌های خاص خود را دارد؛ درباره روایت نخست نسبت به روایت دوم منظومه‌های بیشتری سروده‌اند.

۲-۲. قهرمانان اصلی داستان

هانی: دختر دینار، دخترعمو و نامزد و معشوق شیمیرید که سرانجام همسر او شد. هانی در ادبیات بلوچ، جایگاهی والا دارد و از لحاظ زیبایی و پاکدامنی، وفاداری و دلیری، هوشیاری و فراست زبان‌زد است.

شیمیرید: پسر مبارک، پسرعموی هانی، وی در زمان خود به زیبایی، سخاوت و نیروی بازو زبان‌زد بوده است.

میرچاکر رند: فرزند شیهک مهم‌ترین و متشخص‌ترین قهرمان حماسی و رهبر قومی بلوچ در سده‌های گذشته به شمار می‌آید؛ وی در این داستان رقیب عشقی شیمیرید است.

۲-۳. خلاصه روایت نخست داستان هانی و شیمیرید

هانی و شیمیرید دخترعمو و پسرعمو یکدیگر و از زمان کودکی نامزد بودند. با وجود هم‌بازی بودن آن دو در دوران کودکی، پس از این ایام، شیمیرید هانی را ندیده و زیبایی کم‌نظیر او را مشاهده نکرده بود. میرچاکر سردار قبیله، وصف زیبایی هانی را شنیده و در پی آن بود که او را به عنوان بانوی دربار خود انتخاب کند. نامزد داشتن هانی، مانع بزرگ تصمیم میرچاکر بود، بنابراین دست به خدعه زد و با ترفند شیمیرید را از ازدواج با هانی منصرف کرد. هانی از خدعه میرچاکر آگاه شد و با وجود آنکه تن به یک ازدواج ناخواسته با میرچاکر داد، ولی حاضر نشد حتی در کنار او بنشیند و دل در گرو مهر شیمیرید داشت. شیمیرید پس از این جریان توانست هانی را ببیند و با یک نگاه محو زیبایی هانی شد.

شیمیرید از این که هانی را از دست داده بود، به شدت ناراحت و بی‌قرار بود، از یک سو طعنه مردم و از سوی دیگر عشق هانی آرامش را از او گرفته بود و توان مبارزه با میرچاکر را نداشت، بنابراین برای رهایی از این عشق جنون‌آمیز، به پیشنهاد پدر همراه با درویشان دوره‌گرد به سفر حج رفت و به مدت سی سال مجاور خانه خدا شد. در طول این سال‌ها برای هانی نامه می‌نوشت و پیغام می‌فرستاد و هانی نیز پیغام‌هایش را پاسخ می‌داد، همچنین

گاهگاهی در لباس درویشان و گدایان به دیدار هانی می آمد و حتی خود هانی در لحظه دیدار متوجه نمی شد و پس از روی برگرداندن او می فهمید که او شیمیرید بوده است. سی سال گذشت، شیمیرید از مکه به خانه خود برگشت، هانی همچنان منتظر آمدن او بود، کسی شیمیرید را نمی شناخت، تا این که نشانه هایی که بیانگر وجود او بود، در او یافتند و خبر را به هانی رساندند، هانی با خوشحالی قاصدی را به دنبالش فرستاد تا شیمیرید را به خانه پدر و مادر هانی بردند و نیز واسطه هایی را نزد میرچاکر فرستاد تا او را طلاق دهد و میرچاکر بی درنگ هانی را طلاق داد و پس از این هر دو دست به دست هم دادند و از آنجا بیرون رفتند و کسی دیگر نشانی از آن ها نیافت. آن ها به اسطوره پیوستند و بلوچ ها باور دارند که آن ها «زنده پیر (زنده جاوید مقدس)» هستند و به آب حیات رسیده و نوشیده اند. در طول صدها سال پس از این رخداد، کسانی بوده اند که مدعی دیدار آن ها گشته اند و گویند آن ها در کوه ها و بیابان ها یاور و راهنمای گمشدگان و تشنگان هستند و...

۲-۴. خلاصه روایت دوم داستان هانی و شیمیرید

روایت دوم در اساس همان روایت نخست است، با این تفاوت که میزان امور خارق العاده و اسطوره ای در این روایت بیشتر است. در این جا خلاصه موارد کلی ای را که در روایت فوق نیامده است، نقل می کنیم.

زمانی که هانی را از شیمیرید گرفتند، شیمیرید امیدوار بود که میرچاکر با مشاهده بی علاقگی هانی نسبت به او، جوانمردی کند و هانی را برگرداند، اما این گونه اتفاق نیفتاد و هانی در کاخ میرچاکر ماند. شیمیرید با خشمی که از میرچاکر در دل داشت، می خواست با او درگیر شود، اما پدر او مانع گردید و شیمیرید را نصیحت کرد که زورش به میرچاکر نمی رسد. شیمیرید با غفلت نگهبانان و کشتن آن ها از چند دروازه کاخ میرچاکر گذشت و به درون شبستان رفت و دید هانی خواب است، شیمیرید حرکاتی انجام داد تا هانی بیدار گردد، هانی فکر کرد میرچاکر است و به او توجهی نکرد و او را از خود راند و بدین گونه متوجه حضور شیمیرید نشد، چون انتظار آن را نداشت که شیمیرید این گونه نزد او بیاید. شیمیرید ناامیدانه از آن جا پشت کرد و با خدا عهد کرد برای رهایی از وابستگی به هانی به مکه و خانه خدا رود. پس از این تصمیم، به همراهی شش تن از درویشان عازم مکه شد.

پس از این جریان، هانی خبردار شد که شیمیرید در کنار او آمده و متوجه نشده است. دیوانه وار و پابرنه از قلعه بیرون آمد و به دنبال شیمیرید راه افتاد. پس از طی مسیری در میانه راه، آهویی را دید و به آهو گفت: «مردی خوش پوش و عاشق گونه و سوار بر اسب را ندیده است؟» آهو پاسخ داد: «دیشب زیر نور مهتاب، کنار بوته ای خوابیده بودم که بوی آدمی به مشام رسید، از جای خود برخاستم، و مردی را با همین مشخصات، همراه با شش

درویش دیدم» هانی به آهو گفت: خواهش مرا بپذیر و دنبال شیمیرید برو و پیغام مرا به او برسان. بگو: «چرا پشت کردی و مرا تنها گذاشتی؟ برگرد و بیا! و بگو: لحظه‌ای که در قلعه میرچاکر آمدی، من در خواب بودم و فکر نمی‌کردم ناگهانی و بدون اطلاع بیایی؛ اگر بی‌توجهی مرا دیدی به این دلیل بود که فکر می‌کردم میرچاکر است که نزد من آمده است»، آهو بی‌درنگ خود را به شیمیرید رساند و پیغام‌های هانی را به او داد. شیمیرید پاسخ داد: با خدای خود عهد کردم که از شهر و دیارم بروم و هفت سال در مجاورت خانه خدا باشم و پس از آن برگردم.

آهو پیغام شیمیرید را به هانی رساند. هانی دیوانه عشق بود و در حالتی عادی قرار نداشت، با شنیدن این خبر آن را به فال بد گرفت و آهو را صدا کرد و به او گفت: من راهم را به دنبال شیمیرید ادامه می‌دهم، اجازه بده پوستت را بکنم و از آن مشکی سازم تا رهگذران را آب بنوشانم؛ آهو از ترس، به سرعت از او دور شد و هانی ناامیدانه راهش را پیش گرفت تا به یک زیارتگاه و درخت کهوری رسید که مردم بر آن دخیل می‌بستند و آرزو می‌خواستند. هانی به درخت گفت: ای درخت، آرزوی مرا برآورده کن. البته جوابی نشنید و بی‌اختیار درخت را از ریشه کند و به روایتی آتش زد و راهش را ادامه داد تا به پیرزنی رسید و گفت: ای پیرزن مهربان، مسافری در راه دارم، فالی برای من بگیر که کی از راه می‌رسد. پیرزن تسیح در دست، فال گرفت و گفت: مسافر شما در راه مکه است و هفت سال آن‌جا می‌ماند و برمی‌گردد. نتیجه فال همانند قبل برای هانی خوشایند نبود و به پیرزن گفت که جلوتر بیاید تا زبانش را ببوسد، پیرزن نگون‌بخت زبانش را درآورد و هانی زبانش را از ته برید و از آن‌جا رفت و به خانه‌اش رسید. هفت سال گذشت و موعد بازگشت شیمیرید فرارسید، دختران محله پیش هانی آمدند تا او را برای تفریح ببرند و در دشت سبزه جمع کنند، آن‌ها با هانی در مسیر ورودی شهر بر تپه‌ای بالا رفتند و با چشمان تیزبین خود به دوردست نگریستند، هانی دید که هفت نفر دارند از راه می‌رسند و به خیال آن که یکی از آن‌ها شیمیرید باشد، فوراً به خانه رفت و سر و تن بشست. شیمیرید در کسوت درویشی به خانه هانی رفت و به رسم درویشان با گفتن نام خدا از اهل منزل تقاضای آب کرد. هرچه به او آب می‌دادند، سیراب نمی‌شد، تا این که آبی را که هانی سرش را شسته بود به او نوشانیدند، شیمیرید با نوشیدن آن سیراب شد. نوشانیدن آب شستشوی سر هانی به شیمیرید در واقع آزمایشی بود تا راستی آزمایی کنند که واقعاً شیمیرید است یا نه حيله‌گری مکار. با این آزمون ثابت گردید که شیمیرید از راه رسیده است. گویند شیمیرید دست بر ریشش کشید و به حکم خدا ریشش سیاه گردید و همان جوانی شد که هفت سال پیش از آن‌جا رفته بود؛ اینجا بود که هانی مطمئن شد محبوبش در کنارش است و هر دو دست بر گردن هم انداختند و راز دل خود را بیان کردند و شتری سبزرنگ ظاهر شد و هر دو بر آن

سوار شدند و از آنجا رفتند و دیگر برنگشتند و گویند آن دو تا روز محشر زنده‌اند و در بیابان‌ها و کوه‌ها می‌گردند.

۲-۵. روایت لیلی و مجنون نظامی

لیلی و مجنون سومین منظومه از خمسه نظامی است که آن را هشت سال پس از خسرو و شیرین به سال ۵۸۴ق. و کمتر از چهار ماه به نام شروان‌شاه اخستان و به درخواست وی به نظم درآورد. مجموع ابیات آن ۴۷۰۰ بیت و در بحر هزج است که قبلاً منظومه‌ای در این بحر سروده نشده و این وزن بعدها نیز وزن رایج در برخی منظومه‌های عاشقانه شد (ذوالفقاری، ۱۳۹۲: ۷۰۶). «این داستان پیش از نظامی و در دوره جاهلیت رواج داشته و برخی محققان بر واقعی بودن آن شواهدی ارائه و حتی دیوانی را نیز به مجنون قیس عامری نسبت داده‌اند.» (همان: ۷۰۷) داستان لیلی و مجنون، دارای بنیادی تازی است؛ ولی در ادبیات ایران و زبان فارسی، جایگاه بسیار بلندی دارد. نظامی این داستان را بسیار هنرمندانه سروده است «و خود هنگام نظم در آن تصرفات بسیار کرده است.» (صفا، ج ۲، ۱۳۶۸: ۸۰۲) داستان لیلی و مجنون بنا بر اصل بدوی و عربی آن رنگی کاملاً محلی دارد و نظامی و مقلدان دیگر کوشیده‌اند این ویژگی را حفظ کنند، مثل نظام قبیله‌ای، صحراگردی، سفر به مکه، گفت‌وگو با باد صبا و شاخص‌های دیگر زندگی عرب که از خلال داستان می‌توان دریافت (ذوالفقاری، ۱۳۹۲: ۷۰۸).

طرح کلی این داستان در روایت نظامی چنین است که بین کودکی به نام قیس و لیلی، دختر همسال او در مکتب، عشقی آغاز می‌شود و غیرت و تعصب عربی در سر راه این عشق پرشور معصوم، مانع‌ها پدید می‌آورد. لیلی به خانه شوهری نادلخواه به نام ابن سلام می‌رود و قیس که از مداخله پدر و وساطت نوفل، بهره‌ای نمی‌یابد، مجنون واقعی می‌شود و سر به بیابان می‌گذارد و با جانوران صحرا انس می‌گیرد. نه خبر وفات پدر و مادر که دور از او و در غم او می‌میرند، او را از شیدایی باز می‌آورد و نه مرگ ابن سلام؛ او را به وصال و کام می‌رساند. در این میان لیلی نیز به ناکام می‌میرد و مجنون هم وقتی بر سر تربت او می‌رود، «ای دوست» می‌گوید و جان به دوست می‌دهد. (رضایی اردانی، ۱۳۹۱: ۴۹)

«منظومه‌های متعددی به زبان‌های فارسی و عربی درباره لیلی و مجنون در دست است و بی‌گمان منظومه‌های عربی مقدم بر فارسی و اصل است و سراینده‌گان فارسی از جمله نظامی از متن یا متون عربی (مستقیم یا با واسطه) بهره برده‌اند.» (همان)

۲-۶. سنجش داستان هانی و شیمیرید با داستان لیلی و مجنون

در دو داستان «هانی و شیمیرید» و «لیلی و مجنون» ویژگی‌ها و رخداد‌های مشترک و همانندی وجود دارد و ما در این جا برخی از این همانندی‌ها را با هم می‌سنجیم.

۲-۶-۱. آغاز عشق

«قیس (مجنون) و لیلی در عالم کودکی با یکدیگر انس گرفتند و سرانجام همنشینی و همدرسی‌شان به عشق کشیده شد.» (سعیدی سیرجانی، ۱۳۷۷: ۱۱۷) هانی و شیمیرید از دوران کودکی با هم، نامزد و همبازی بودند. البته در این دوران کار آن‌ها به عشق کشیده نشد. میان بلوچ‌ها رسم بوده است که دختر از زمان نامزدی تا زمان ازدواج خود را به پسر نشان ندهد و به همین دلیل شیمیرید هانی را پس از این که او را شوهر دادند، دید و محو زیبایی او شد و دل باخت.

۲-۶-۲. مدت عشق

مجنون پس از این که دل از دست داد، این عشق جان‌سوز سی سال به درازا کشید (ثروتیان، ۱۳۹۵: ۵۳). عشق و هانی و شیمیرید که همه آن در دوران هجران بود، بنا بر روایت مردم جنوب بلوچستان سی سال طول کشید و البته در شعر سی و دو سال آمده است. در منظومه این داستان آمده است که هانی به همسرش میرچاکر می‌گوید:

سیء دو سالء گوستگ آنت تو گون منء آهد بستگآت

من چه گمان پیر بیتگان

توجه: سی و دو سال از آن تاریخ گذشته است،/ از آن روز که مرا عقد کرده‌ای؛/ من از اندوه /بودن در کنار تو/ تو پیر شده‌ام. (جهان‌دیده، ۱۳۹۰: ۸۵)

۲-۶-۳. ازدواج اجباری

لیلی - با آنکه دل‌بسته و وابسته به مجنون بود - ناخواسته و به اجبار دیگران و با زبان‌بازی واسطه‌ها و هدایای گران‌بها، به عقد مردی توانگر، به نام «ابن سلام» درآمد (سعیدی سیرجانی، ۱۳۷۷: ۱۱۷).

هانی نیز به شیمیرید سخت وابسته بود. او را ناخواسته و به اجبار و با حيله‌گری و زبان‌بازی واسطه‌ها، بویژه زنی به نام «سازین» و هدیه‌ها و رشوه‌های فراوان، به عقد میرچاکر درآوردند.

چاکر/ در آن شب به دنبال راه چاره‌ای می‌گشت /تا مرا به همسری خود برگزیند/

روز بعد «سازین» بدشگون را پیش خود خواند.

او (چاکر) موضوع دیدن مرا با آن زن زیرک و چالاک گزارش داد و

به او پول و منال زیادی داد و

به خانه پدر هانی فرستاد /تا به آن‌ها دهد/ (جهان‌دیده، ۱۳۹۰: ۸۵)

سازین هانی را می‌بیند و می‌گوید:

[و بدان که] تدبیر و ترفند و حيله نزد ما فراوان است.

و یک بار هم شده، تو را به عقد میرچاکر درمی‌آورم. (همان: ۸۹)

۲-۶-۴. برخورد نخستین لیلی و هانی با همسران خود

لیلی پس از عقد نادلخواه او با ابن سلام، نسبت به او تمکین نمی‌کند و عکس‌العمل او نسبت به نزدیک شدن او این‌گونه است:

کافتاد چو مُرده مرد بی‌خود	لیلیش چنان طپانچه‌ای زد
از خویشتن و ز من برآیی	گفت ار دگر این عمل نمایی
کاراست به صنع خود نگارم	سوگند به آفریدگارم
گر تیغ تو خون من بریزد	کز من غرض تو برنخیزد

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۶۰)

هانی برای نخستین بار که میرچاگر به عنوان همسر می‌خواست به او نزدیک شود، گفت:

من واده اِنْت گو مَنی خُدا	کول اِنْت که یِایی دیمِترِء
خنجر به گُپتانی تهء	یَگی بشیپین تئی گُورِء
کَسئی موانی تئی خطا	رِنَدانی ته بدنام بی.

(رخشانی، ۲۰۱۵: ۲۸)

ترجمه: سوگند به خدا، که اگر جلوتر بیایی، خنجر از جیب خود درمی‌آورم، و ضربه‌ای بر پهلویت می‌زنم/ کسی خطای تو را نبخشند [مقصر می‌شوی و]/ در میان رندها بدنام گردی.

۲-۶-۵. بی‌علاقگی و نفرت لیلی و هانی به همسران خود

لیلی نسبت به این همسر خود بی‌علاقه بود و از او بی‌زاری می‌جست «ابن سلام چون دانست که لیلی بدو بی‌علاقه است، جز تسلیم و شکیبایی چاره‌ای ندید و دل از وصالش برگرفت و به تماشای جمالش خرسند گشت. لیلی در حرمرسرای ابن سلام روزگار غم‌انگیزی داشت» (سعیدی سیرجانی، ۱۳۷۷: ۱۱۷)

میرچاگر سردار قوم، مانند ابن سلام مردی توانگر بود. هانی از میرچاگر، بی‌زاری می‌جست و به او علاقه‌ای نداشت. در یکی از منظومه‌ها از زبان هانی آمده است:

ای چاکر! بستر عروسی تو را از همان آغاز پهن نکرده‌ام
عطرهای عروسی تو هنوز سر به‌مهر و دست‌نخورده است
طلاها و زیورآلات تو کهنه شده‌اند و از رنگ و رورفته‌اند
و هنوز در صندوقچه‌ها هستند
لباس‌های ابریشمی اهدائی تو را نبوشیده، کهنه شده‌اند و
دیری است که موریانه آن‌ها را از بین برده است
و من هنوز هم در اندیشه و یاد تو نیستم،

بلکه به یاد و شیفته شیمرید هستم. (جهان‌دیده، ۱۳۹۰: ۱۴۱)

میر چاکر در برابر هانی، مانند ابن‌سلام در برابر لیلی، چاره‌ای جز تسلیم نداشت و بدون آن که هانی نسبت به او مهر بورزد یا در بستر او بخوابد یا حتی در کنار او بنشیند، او را در کاخ خود نگاه داشته بود و هانی هم به گونه‌ای غم‌انگیز در خانه چاکر زندگی می‌کرد و روزگار را به سختی می‌گذرانید. هانی رو به چاکر می‌گوید:

از آن زمانی که به نام تو عقد شده‌ام؛ از تو جدا خوابیده‌ام. و تو به آرزوی وصال من هم نرسیده‌ای. از آمدن به کنار تو پرهیز کرده‌ام. (همان)

۲-۶-۷. شهرت عشاق به نام مستعار

هر دو عاشق بیشتر با لقب یا نام مستعار خود مشهور هستند، نام اصلی مجنون «قیس» و نام اصلی شیمرید، «پیربکش» (پیربخش) است. مجنون به معنی دیوانه و شوریده و شیمرید نیز مجازاً به معنی شوریده و از خود بی‌خود است.

۲-۶-۷. شکوه لیلی و هانی از زن بودنشان

لیلی «از این که زن آفریده شده است و محکوم عجز خویشتن است نالیده که:

زن گرچه بود مبارزافکن آخر چو زنت هم بود زن

زن گیر که خود به خون دلیراست زن باشد زن اگرچه شیر است»

(سعیدی سیرجانی، ۱۳۷۷: ۱۲۳)

هانی در پیغامی که به شیمرید فرستاده است از ناتوانی خود به علت زن بودن می‌نالند و می‌گوید:

من جنینان گت و حیران نشتگان زور منا نیست که چاکری کوت‌ء جنگ کنان

کوت ئی پروشان و من چما گلء در کپان پادشپادیء حجی حاجیان گون کپان

ئیایان اودان و من ترا امبازان گران من جنینان چه وتی تاوانء دران

رامگین شاتویان چاکرء بازل پروشتگان^۱

ترجمه: من زنی هستم حیران و درمانده اینجا (کاخ چاکر) نشسته‌ام/ نیرویی در من نیست که در کاخ چاکر بجنگم/ و درهای کاخ را بشکنم و از آنجا بیرون بیایم/ و پابره‌نه و پیاده با مسافران حج و حاجیان همراه گردم/ و آنجا بیایم و تو را در آغوش بگیرم./ من زنی هستم و تقصیری ندارم و عذرم پسندیده است./ مانند قمری‌ای هستم که چاکر بال‌هایش را شکسته است.

۲-۶-۸. وضعیت والدین مجنون و شیمرید از دوری فرزند

پدر و مادر شیمرید از دوری فرزندشان و از غم دیوانگی او کور شدند. پدر و مادر مجنون نیز از غم دوری و دیوانگی پسر، یکی پس از دیگری جان دادند. «پیرمرد سرخورده

(پدر مجنون) [که از مجنون ناامید گشته بود] با فرزند سوارسیده خود وداع گفت و به قبیله باز آمد و آخرین ایام عمر را به نومییدی سپری کرد و به تلخی جان سپرد» (سعیدی سیرجانی، ۱۳۷۷: ۱۲۱)، پس از مدتی نیز مادر مجنون او را اندرز گفت که به قبیله برگردد و جای خالی پدر را پر کند «دعوت او را نیز نپذیرفت و زن ماتم زده بازگشت و از غم فرزند به تلخکامی جان سپرد.» (همان: ۱۲۵)

۲-۶-۹. تهدید عشاق به ریختن خون آن‌ها

مجنون «پس از آن که لیلی را به پرده می کشانند نیز پیوسته از دیدار او بهره مند می شده است، عشیره لیلی شکایت به سلطان می برند و وی ریختن خون مجنون را روا می شمرد. چون این کار نیز مانع دیدار مجنون و لیلی نمی شود، عشیره لیلی از آن ناحیه کوچ می کنند... پس از کوچ عشیره لیلی دیوانگی مجنون بالا گرفت خویشان او از پدرش خواستند که او را به زیارت کعبه برد و شفای او را از خداوند بخواهد. آنان به سوی کعبه روان شدند؛ چون به منی رسیدند، شنیدند که یکی آواز می دهد یا لیلی! مجنون با شنیدن نام لیلی بیهوش بر زمین افتاد. در کعبه نیز به جای طلب شفا از خدا، می خواست که عشق لیلی را در دلش فرون تر کند... پس از گزاردن حج کار جنون مجنون به نهایت می رسد. قبیله خود را ترک می کند و آواره بیابان‌ها می شود، بی خود و شیدا با خاک و سنگ بازی می کند و جز با نام و ذکر لیلی به خود باز نمی آید (کراچکوفسکی ۱۳۷۸؛ صص ۷۳، ۷۴ و ۷۵).

شیمیرید پس از این که هانی را در کاخ چاکر می برند، همواره به دیدار او می رفت و چاکر از دست شیمیرید خسته شده بود و او را تهدید کرد که اگر بار دیگر به دیدن هانی بیاید، خون او را می ریزد، ولی تهدید چاکر به جایی نرسید. و برای رهایی از او، خانه هانی را به شهر دیگری برد. ولی باز هم شیمیرید او را رها نکرد و چاکر از «مبارک» - پدر شیمیرید - خواست تا پسرش را اندرز دهد که از این کارهای خود دست بردارد. میرچاکر به مبارک پدر شیمیرید گفت:

اکنون مواظب پسر ت باش [و او را اندرز بده که از کارهایش دست بکشد]

[اگر برایش مشکلی پیش آمد] من تقصیری ندارم.

هانی درخت انار پر از گلی است، / و باغی سبز و آباد است،

اسبی است که در سبزه زار می تازد / و رام نمی گردد

و با من همواره درگیر است. / و تاب و توان را از من گرفته است.

تیغ آبدار و برنده من

هنگام شکار تیز است.

زمانی که با آهو دچار می گردد

او را بر زمین می زند

و مضروب می گرداند. (جهانپنده، ۱۳۹۰: ۱۳۵)

۲-۱۰- دیدار عاشق و معشوق

لیلی و معجون گاهی پنهانی به ملاقات هم می‌رفتند، یک بار معجون در هیئت گدایان خواست به دیدار لیلی برود، پیرزنی را دید که مردی را در بند کشیده و به صورت چهار دست و پا کشان کشان کوی به کوی می‌گرداند تا به واسطه آن گدایی کند و حاصل گدایی را با آن مرد نصف می‌کرد. معجون به پیرزن گفت، که حاضر است معجون را مانند همان مرد در بند کشد و چهار دست و پا کوی به کوی بگرداند و به خانه لیلی ببرد.

چون دید زن این چنین شکاری شد شاد به این چنین شماری
زان یار بداشت در زمان دست آن بند و رسن همه درو بست

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۵۳)

معجون بر در هر خیمه‌ای که می‌رسید، «لیلی» می‌گفت و مردم به او سنگ می‌زدند، چون چند جفاش بر سر آورد
گردد در لیلیش بر آورد
چون بادی از آن چمن برو جست
بر خاک چمن چو سرو بنشست
بگریست بر آن چمن به زاری
چون دیده ابر نوبهاری

(همان: ۱۵۴)

شیمیرید در آوارگی خود مدت‌ها در شهر مکه ماند، گاهی ناشناخته در لباس گدایان و درویشان به خانه هانی می‌آمد و خود را معرفی نمی‌کرد و هانی را می‌دید و برمی‌گشت. در یکی از منظومه‌ها هانی خاطره دیدار خود را با شیمیرید این گونه بیان می‌کند:

یک روز کاروانی از حج با کشتی برگشته بود، حاجیان پیاده شدند و هر کدام به گوشه‌ای از شهر رفتند و از میان آن‌ها یک درویش ماند. این درویش با کجکول و عصایش از جانب گوشه‌ای از شهر به سوی قصر چاکر روانه گردید، پس از چند لحظه در خانه به صدا درآمد. در را باز کردم چشمم به درویشی افتاد که چیزی می‌خواهد. من نخست از او پرسیدم که از کجا می‌آید؟ گفت: از مکه! من به او گفتم:

«ای درویش! زود کن خبرها را به من بده!»

احوال و سرگذشت شیمیرید را

/درویش گفت: /اگر کسی از شیمیرید خبر بدهد،

مژدگانی چه می‌دهی؟

هانی از ته دل و با افسوس گفت:

گوشواره های زیبایم را به او می‌دهم.»

و همه زیورآلاتم را

و هر چه بخواهی، تقدیم می‌کنم. حتی حاضرم تمام زندگی او را فدای او کنم!

درویش به او پاسخ داد:

«من همچین مردی را ندیده‌ام.

که نامش شیمرید دلیر باشد،

لنج در دریا خیلی زیاد است.

دریا بسیار ژرف و گسترده است.» (جهان‌دیده، ۱۳۹۰: ۱۱۹)

[درویش گفت:] شیمرید چرا قهر کرده است؟ هانی همه سرگذشت خود و نامردی‌ها و ترفندهای چاکر را برای او تعریف کرد. درویش چیزی دیگر به من نگفت. من ظرفی را پر از گندم کردم که به او بدهم اما او به آن توجهی نکرد،

شیهه که چمود پشت گرتگ / من گون ملگان دُرست گرتگ

مُندریک شروک و گوات / دست و مَلگ و شهمات

دست من دُرتراتگ دوستانی / میدانی شتان په رتد

واجه مان زره ایر کپتگ / کشتی و ته و نیادیتگ

کشتی موگمان تیلینتگ / دیم په مگه و دربند

متگ سر منی گون بزنان / پیشیگین گم و اندیشان

توجه ۴۰: [او شیمرید بود] و از همان جا برگشت. / من از روی راه رفتنش او را شناختم / و از روی انگشتر و شکوهی که در اندام و قامتش بود. / و از حرکت دست‌ها و پنجه‌هایش، به وجود او پی بردم. / با علاقه فراوان دست‌هایم را حرکت دادم و / با شتاب به دنبالش رفتم، / سرورم در دریا فرود آمد، / و درون کشتی نشست، / با دها کشتی را تکان دادند، / و کشتی به سوی سرزمین مکه / حرکت کرد / من ماندم و با دریغ‌ها و افسوس‌هایی که می‌خوردم، / و با اندوه‌های پیشین خود. (همان: ۱۲۳ و ۱۲۴)

۲-۶-۱۱. جنگ برای معشوق

مجنون در بیابان آواره و با حیوانات وحشی انس یافته بود، شخصی از بزرگان عرب با نام نوفل به قصد شکار به کوه نجد رفته بود و مجنون را در آن حالت زار دید و با شنیدن و دیدن احوال مجنون قول داد که او را به وصال لیلی برساند. «نوفل دو بار با قبیله لیلی جنگید، بار اول مغلوب و مجبور شد صلح کند، اما در جنگ دوم آن‌ها را شکست داد. قبیله لیلی با زاری، نوفل را متقاعد می‌کنند که مجنون دیوانه است» (ذوالفقاری، ۱۳۹۲: ۷۳۹)، اما شیمرید در برابر میرچاکر که با ترفند هانی را از او گرفت، می‌خواست شخصاً با او درگیر شود و گفت:

مَنْ وَاَدَّ بَيْتَ گُو مَنِي خِدا زِيَانِ كَنِينِ هَيْسِي سَرَّ
يا كه كُشِينِ مِيرْچَاكَرَّ^۲

ترجمه: سوگند به خدا! وعده می‌دهم/ یا جانم را از دست می‌دهم/ یا میرچاگر را می‌کشم.
اما پدر او مانع گردید و شیمرید را نصیحت کرد که زورش به میرچاگر که صاحب
لشکری با هزاران سرباز است، نمی‌رسد و بیهوده به این فکر نباشد. شیمرید آرام نداشت،
آتی بمی آرگی گورَّ هپت پهره دار اوشتاتگْ اَنْت
هر هپتنیَّ کُشتگْ ئی هپت آهنی دروازگْ اَنْت
هر هپتنیَّ پُروشتگْ ئی بالادَّ بیست آرگی سرَّ

بی بی که واب اِنْت اُخدا^۳

ترجمه: در کنار ارگ ظاهر شد، هفت نگهبان ایستاده بودند و/ بر هفت دروازه آهنی نگهبانی می‌دادند./
هر هفت نگهبان را از پای درآورد، هر هفت دروازه را شکست، و/ بر بالای ارگ رفت./ بانو (هانی) در
خواب بود.

۲-۶-۱۲. رفتن به زیارت خانه خدا

پدر مجنون، او را برای رهایی از عشق، به حج برد. نه تنها حج و خانه خدا سبب نشد که
از عشق و شوریدگی او کاسته شود، بلکه به آشفتگی و دلباختگی او به لیلی افزوده گردید.
شیمرید هم شاید برای رهایی از عشق هانی، سالیانی را در جوار خانه خدا در مکه
گذراند. اما این مجاورت هیچ تأثیری در کاهش شوریدگی او نداشت. شاید رفتن او به
حج به پیشنهاد پدر بوده باشد تا پسرش از گزند چاگر در امان باشد، یا این که دیوانگی و
خودسری او در جوار خانه خدا از بین برود.

گپ اون پتَّ دِلگوش کُتگْ من پَه گمی پاد اَتکگان
دوستَّ دل ایکیم بیتگان گون حاجیان گون کپتگان
هرَبه که یاتان کپتگان بندَّ رگْ اون داگْ کُرْتگان
وهدی زهیران زرتگان گال اون ردین پربستگان

پَه دادرَّ رَه داتگان

ترجمه: شیمرید گفت: به سخن پدرم گوش دادم، با اندوه برخاستم، و از دوست نامید گشتم، و با
حاجیان/سی که عازم خانه خدا بودند/ همراه شدم [و به مکه رفتم]/ هر بار که به یاد [هانی] می‌افتم/ بندها و

مفصل‌هایم را داغ می‌کردم. / هنگامی که یاد جانکاه او بی‌آرامم می‌کرد؛ / شعرهایی می‌سرودم و / به شهر «دادر» / محل سکونت هانی / می‌فرستادم.

۲-۶-۱۳. رفتارهای جنون‌آمیز

مردم به قیس به دلیل رفتارهای جنون‌آمیزش لقب مجنون می‌دهند. هنگامی که فرستادگان مجنون به خانه پدر لیلی رفتند تا از او خواستگاری کنند، پدر لیلی بهانه آورد:

فرزند تو گرچه هست پدرام فرخ نبود چو هست خود کام
دیوانگی‌ای همی‌نماید دیوانه حریف ما نشاید
بگریست بر آن چمن به زاری چون دیده‌ابر نوبهاری

(نظامی، ۱۳۸۹: ۹۰)

مردم به شیمیرید نیز به دلیل رفتار جنون‌آمیزش لقب «دیوانگ» می‌دهند و این لقب بارها در منظومه‌های باقی‌مانده تکرار می‌شود:

بیا اُمیرید دیوانگین // دَور په دوباره اَتکگک اَنت
تورجمه: ای مُرید دیوانه، بیا که روزگار ما دوباره برگشت.

وَه شیمرود دیوانگین وَه شیمرود مولانگین
هانی سلام گُرتَه ترا گند شَه خدا برگرد بیا^۴

تورجمه: ای شیمیرید دیوانه، هانی به تو سلام رسانده است، تو را به خدا برگرد و بیا.

هانی نشانی رفتارهایش را به چوپان پدرش این گونه می‌دهد تا او را بیابد و به خانه آورد: درویشان شوریده‌حال می‌آیند. / از راه کابل می‌گذرند. / به آن پیرامون نظر بینداز! / مردی از همان راه می‌گذرد؛ / موهای بلندش، آشفته و به هم ریخته‌اند؛ / بر روی شانه‌هایش افتاده‌اند؛ / شل‌وارش پاره ندارد؛ / و جامه‌اش بدون آستین است؛ / مانند دیوانگان کف بر دهان دارد؛ / همواره نام «هانی» را بر زبان دارد. (جهان‌یاده، ۱۳۹۰: ۱۴۵)

۲-۶-۱۴. شاعر بودن عشاق

برخی از نقادان و روایت‌کنندگان داستان لیلی و مجنون، مجنون را شاعر می‌دانند و اشعاری را به وی نسبت می‌دهند. برخی دیگر از نسبت دادن این اشعار به مجنون شک دارند «مقصود از همه آن نسبت‌هایی که به مجنون داده‌اند آشکار است، و آن این است که در مجنون همه صفاتی را که برای سرشناس شدن و قهرمان شدن در عشق لازم است، گرد آورند تا کسی یارای رقابت با او را نداشته باشد. (کراچکوفسکی، ۱۳۷۸: ۱۰۸) «کاملاً واضح است که وقتی ما در میان اشعار منسوب به مجنون قصیده‌هایی در بحر متقارب یا رمل می‌بینیم، این اجازه را داریم که در همان نگاه نخست و بی‌آنکه به ارزیابی مضمونشان بپردازیم آن‌ها را کنار بگذاریم.» (همان: ۱۱۱)

برخی از راویان و نقلان و قصه‌گویان اشعاری را به شیمیرید نسبت می‌دهند و او را شاعر می‌دانند و نیز در متن برخی از منظومه‌های این داستان، نام شیمیرید به عنوان سراینده اشعار هم آمده است. البته نسبت دادن این اشعار به او، جای تردید دارد.

هوش از سر شیمیرید پرید. / هفتاد و هفت داغ گذاشت؛ / بر مفصل‌ها و بندهای تنش. / هفتاد و هفت شعر [در فراق دلبر] سرود / و مانند دیوانه‌ها [از آن شهر] بیرون آمد / و همراه با صوفیان دیوانه‌وار کابلی / و مستانه‌ها و ناهشیاران کف به دهان [آواره شد] (جهان‌دیده، ۱۳۹۰: ۱۰۷)

۲-۶-۱۴. خطاب اشعار به جانوران

مجنون نیز مانند شیمیرید، بسیاری از اشعار خود را «مطابق سنت دیرین عرب از اشعاری که در زمان‌های مختلف سروده است در خطاب به کبوتران است... و در شعر خود از آهوان و کبوتران بسیار یاد می‌کرده [است]» (همان: ۷۵ و ۸۲)

برخی از اشعار و منظومه‌های هانی و شیمیرید، خطاب به کبوتر یا بلبل است که پیغام او را به همدیگر برسانند.

مطلع برخی از این منظومه‌ها عبارت است از:

مکه در بندۀ کپوت پریاتان مکن

ترجمه: ای کبوتر شهر و دیار مکه فریاد و ناله سر نده!

دوشی کپوت کو کوء و ابء من آگه گنگ

ترجمه: دیشب ناله‌های کبوتر مرا از خواب بیدار کرد.

بیا که بیاهاتی دادرء و ش گوانکین گلی

ترجمه: بیا ای گلی (بلبل) خوش آواز شهر دادرا! الهی بیایی!

۲-۶-۱۵. فرجام عاشقان

لیلی پس از مرگ ابن سلام حالش بد می‌شود و سرانجام می‌میرد، مجنون نیز با شنیدن خبر مرگ لیلی خود را بر تربت او می‌غلطاند و پس از گریستن بسیار ای دوست می‌گوید و جان می‌دهد، پس از آن او را در کنار تربت لیلی دفن می‌کنند.

شیمیرید پس از سال‌ها آوارگی و تحمل رنج هجران، به شهرش برمی‌گردد و هانی که همچنان به او وفادار مانده بود، از آمدنش خبردار می‌شود و فرستادگانی را نزد میرچاگر می‌فرستد تا از او خواهش کنند که هانی را طلاق دهد، میرچاگر می‌پذیرد و هانی از بند او آزاد می‌گردد. شیمیرید را نزد هانی می‌آورند و هانی شادمان از این که به وصال محبوبش رسیده است اما شیمیرید می‌گوید که نیروی مردانگی ندارد و اعضای بدنش را داغ کرده است، ولی هانی می‌گوید هدفش رسیدن به اوست. پس از این هر دو دست در دست هم می‌گذارند و سوار بر شتری سبزرنگ می‌شوند و به جایی نامعلوم می‌روند.

وصال هانی و شیمیرید جسمانی نبود، غیب شدن آنها از چشم مردم، سبب شد به آنها لقب زنده مقدس بدهند و به باور مردم همانند خضر زنده هستند.

سبزین جری جوکان جتگک شَیجان په دیمی نشتگی

هانی په پشتی سوار بی جالا چُمی گواتء شُتنت

بالا چُمی بادی روءء هر دو زنده پیر آنت آ

زندگ ته روچء محشرء

(رخشانی، ۲۰۱۵: ۹۱)

توجه: شتر جوان سبزرنگی زانو بر زمین زد،/ شیمیرید [سوار شد و] جلو رخت شتر نشست/ هانی در پشت او جا گرفت/ به پایین دست مانند باد رفتند/ و به بالادست با باد حرکت کردند/ هر دو زنده جاوید هستند،/ و تا روز محشر در حیاتند.

۲-۶-۱۶. عشق عذری

مجنون سرشار از «عشق افلاطونی یا به تعبیر عرب، حُب العُدری بود. این عشق، میان قبایل ساکن در میانه‌های شبه جزیره عربستان پرورش یافت. گروهی از شاعران ایده آلیست را در مکتب خود پروراند که نام آوران دنیای احساس بودند و به معشوقی یگانه عشق - می‌ورزیدند. [این گونه عشق] در وجود عاشق و معشوق تجسم می‌یابد که عشقشان دوطرفه است، اما همواره به ناکامی می‌انجامد؛ با این خصوصیت فراگیر که اگر دیداری هم دست دهد، عاشق مرگ را برتر از لمس محبوب خود، می‌داند. چنان که عادتاً هر دو بر سر عشق ممنوع جان می‌بازند یا بعضاً از اندوه عشق جان می‌بازند.» (کراچکوفسکی، ۱۳۷۸: ۶۴) عاشق در این نوع «عشق وصل نخواهد و عفت پیشه کند که کام عاشق عذری در طریق ناکامی است و از آغاز خواستار فراق و حرمان نیست، حتی اگر چون مجنون سودایی و زنجیری کوی عشق باشد.» (ستاری، ۱۳۸۵: ۴۳۳)

عشق هانی و شیمیرید از گونه عشق افلاطونی است. یعنی «عشقی دور از گرایش‌های جنسی.» در سرتاسر داستان هانی و شیمیرید، نشانه‌ای از تمایلات جنسی نمی‌بینیم. حتی هنگام وصال آنها نیز سخنی در این مورد وجود ندارد و شیمیرید هانی را از نشستن در کنار خود منع می‌کند و می‌گوید:

مردی ء مردکاری نیان بر دوروان سوار نیان

اشکء تئگء سَتکگان جانء سلء پیلوشتگان

بندبند وتی داگک داتگان

ترجمه: به خاطر تو و آوارگی [آن نیرو را] از دست دادم. / دیگر آن نیرو و جوانی را ندارم، / و توانایی
تاخت و تاز بر اسب را ندارم / بر اثر عشق تو سوخته‌ام / پوست بدنم سوخته و کباب شده است، / مفاصل
اعضایم را داغ کرده‌ام.

۳. نتیجه‌گیری

ادبیات داستانی در ایران، محدود به زبان و ادبیات فارسی نیست، بلکه در اقوام و گویش‌های متعدد ایرانی، داستان‌های منظومی وجود دارد که از نظر ادبی و مردم‌شناسی و جامعه‌شناختی ایرانی بسیار مهم هستند. مقایسه این داستان‌ها - که اغلب گمنام هستند - با منظومه‌های روایی ادبیات فارسی، فصلی جدید را در شناخت ادبیات اقوام و ادبیات ملی باز خواهد کرد. داستان هانی و شیمیرید مهم‌ترین داستان عاشقانه بلوچی و روایت‌ها و منظومه‌های آن، صدها سال است که در میان مردم بلوچ رایج است. از تطبیق دو داستان لیلی و مجنون و هانی و شیمیرید به نتایج مهمی می‌توان دست یافت؛ شخصیت‌های هر دو داستان دارای ویژگی‌های مشترک زیادی هستند، در حوادث و کنش‌های هر دو داستان نیز مشابهت‌های گوناگونی وجود دارد. برخی از این ویژگی‌ها و اشتراکات عبارتند از: عفت و پاکی در عشق، برخوردار بودن از عشق عذری، وفاداری و دل‌نهادن عشاق به معشوق غیر، شهرت عشاق با نام مستعار، رفتن عشاق به زیارت خانه خدا، جنگیدن عشاق برای رسیدن به معشوق، رفتارهای جنون‌آمیز عشاق، تهدید عاشقان به ریختن خون آن‌ها، نسبت دادن فن شاعری به عشاق هر دو داستان، ازدواج اجباری دو قهرمان زن و بی‌علاقگی و نفرت آن‌ها از شوهران ناخواسته، دیدارهای پنهانی عاشق و معشوق. داستان لیلی و مجنون در ادبیات فارسی و داستان هانی و شیمیرید در ادبیات بلوچی هر دو دارای جایگاه والایی و قهرمانان آن‌ها نماد مهرورزی و عشق راستین هستند. در هر دو داستان مانعی برای وصال عاشق به معشوق وجود دارد و سی سال طول می‌کشد تا برطرف گردد. فرجام دو داستان به گونه‌ای است که لیلی و مجنون در عشق و اندوه جدایی می‌میرند و هانی و شیمیرید هم اگرچه سرانجام به وصال مقدس و دور از هوس‌های جسمانی می‌رسند، اما از دیده‌ها پنهان می‌گردند و به زندگی جاوید دست می‌یابند.

یادداشت‌ها

۱. آواز کمالان هوت

۲. آواز ظاهر بلوچ

۳. آواز ظاهر بلوچ

کتابنامه

- انوشیروانی، علی‌رضا. (۱۳۸۹). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». *مجله ادبیات تطبیقی فرهنگستان ادب فارسی*. دوره اول، شماره ۱، صص ۷-۳۸.
- ثروتیان، بهروز ۱۳۹۵، *تجلی عشق در مثنوی عارفانه لیلی و مجنون نظامی گنجه‌ای*، تهران: نشر تمثال.
- جهان‌دیده، عبدالغفور. (۱۳۹۰). *منظومه‌های عاشقانه بلوچی*. تهران: معین.
- حاکمی، اسماعیل. (۱۳۵۷). «شیوه داستان‌سرایی در ویس و رامین». *مجله دانشکده*، سال سوم، شماره ۱۰، صص ۴۲-۵۷.
- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۴). «ساختار داستانی منظومه‌های عاشقانه فارسی»، *مجله علمی-تخصصی دُر درِی* (ادبیات غنایی-عرفانی)، سال پنجم، شماره ۱۷، صص ۷۳-۹۰.
- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۲). *یکصد منظومه عاشقانه فارسی*. تهران: نشر چشمه.
- رخشانی، ولی محمد. (۲۰۱۵). *بلوچی دودغ ریدگ و پهلوانی ادب*. کراچی: انتشارات چمگ.
- رضایی اردانی، فضل‌الله. (۱۳۹۱). «بررسی و مقایسه تحلیلی لیلی و مجنون نظامی و روایت‌های عربی این داستان». *فصلنامه مطالعات داستانی*. سال اول، شماره اول.
- سپاهی، محمد اکبر. (۱۳۹۸). «بررسی تأثیرپذیری منظومه بلوچی «محمد حنیقه» از داستان رستم و سهراب شاهنامه». *نشریه ادبیات تطبیقی دانشگاه باهنر کرمان*، دوره ۱۱، شماره ۲۰، صص ۷۷-۹۶.
- ستاری، جلال. (۱۳۷۵). *حالات عشق مجنون*. چاپ دوم. تهران: انتشارات توس.
- سعیدی سیرجانی، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *سیمای دوزن*. چاپ پنجم. تهران: نشر پیکان.
- شاهین قیصرانی، محمد اشرف. (۱۹۹۴). *بلوچستان تاریخ اور مذهب*. کویت: انتشارات اداره تدریس.
- شریفی، محمد. (۱۳۸۸). *فرهنگ ادبیات فارسی*. چاپ سوم، تهران: انتشارات معین و فرهنگ نشر نو.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۸). *تاریخ ادبیات در ایران*. جلد ۲، چاپ نهم. تهران: انتشارات فردوس.
- کراچکوفسکی، ا.ا. (۱۳۷۸). *لیلی و مجنون*. ترجمه کامل احمدنژاد چاپ سوم، تهران: انتشارات زوار.
- نظامی گنجه‌ای. (۱۳۸۹). *لیلی و مجنون*. به تصحیح و شرح بهروز ثروتیان. چاپ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.



Journal of Comparative Literature

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

A Comparative Study of the Narrative Elements of the Adapted work (Franny and Zooey and A Perfect Day for Banana fish) with the Adapted film (Pari Movie) Based on the Grimas Narrative Model

(Scholarly-Research)*

Fatemeh raadniya ¹, Fathola zarekhalili ²

1. Introduction

Structuralism means the study of the interrelationships between the components of an object or subject. Narratology as a gift of structuralism; It is one of the most important theoretical areas. Many structuralist scholars have tried to provide basic rulings on the various narratives so that they can fit all narratives into a particular format. Algeria Julien Grimas With the publication of his book, Structural Semantics (1966) he tried to achieve the general grammar of the narrative language by presenting the pattern of action and chains of narrative and to analyze each narrative with its narrative structure. The aim of this study was to identify and study the change of narrative line from source to adaptation and to study the narrative processes of conversion of source to adaptation as well as theory. Grimas

*Date received: 09/05/2021

Date accepted: 07/12/2021

1. **Authorauthor author:** Graduate of Art Research, Shiraz University, Iran. aydaraadniya191090@gmail.com

2. Assistant Professor Department of Art, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Iran. zarekhalili@shirazu.ac.ir

suggested that the general classification governing all narratives should consist of only six roles or commonalities in three two way confrontations. These categories are: subject / object, giver / receiver, helper / adversary. In Iranian cinema, the Pary film (1995) is based on the novel Porridge Vesuvii and the short story "A Good Day for the FishFish" by Jerome David Salinger.

2.Methodology

The research is done in six stages. In the first stage, gathering library information, completing theoretical foundations, reviewing the research background, studying the adapted literary works, studying the adapted screenplay and watching the selected film are done. Then a comparative study of the narrative components obtained in the source and the adaptation effect is performed. In the next step, the narrative techniques used by the filmmaker in changing the narrative line of the story to the film are studied. (Output of this step: tables of classification of narrative elements of the source (story text) and adaptation effect (film) to classify and facilitate comparative study between the two) and finally information analysis and conclusion is done.

3.Discussion

Structuralism is a method that systematically studies phenomena in the field of humanities. Grimas, considering Saussure's system of confrontation, believed that all narratives could be adapted to a system of common signs.

Mehrjoui in the cinematic translation of films from adapted sources of processes such as changing the text-to-film narrative system, deleting, adding, reducing, expanding, repeating, generalizing, highlighting, replacing images, interfering,

thematic diversity, changing crisis and story climaxes, changing In the nature of the characters, change in the beginning and end of the story, change in the social position of the characters and objects is used.

The present study, in parallel with studying the changes in the narrative line from source to adaptation, also studies these changes.

4. Conclusion

The present study was conducted to study the process of adaptation in two selected works of Dariush Mehrjoui based on Grimas's narrative model (syntactic rule and active patterns). Comparative study of how the narrative line is adapted and the study of narrative processes in converting the source into an adapted work were among the issues that the researcher sought to find answers to in the study of the adaptation process.

The questions raised in this research are: 1) What changes has the narrative line of the story from the source to the adaptation effect during the adaptation? 2) What narrative processes has the filmmaker used in converting the narrative line of the text of the story into a screenplay?

In answer to these questions, it must be said that the structural pattern of Grimas actor is a good pattern for examining stories. In order to complete the studies, and since the statistical population is in addition to the story (writing system), there is also a film (visual system), the episodes obtained from the stories, which are logically classified according to structuralist patterns, can be the focus of technical study.

The first finding of the research is that the narrative line in the film has not changed much compared to the sources. A

more accurate explanation is that in the middle episodes, the similarity in the narrative line of the episodes between the source and the adapted work is close to eighty percent 80%. This is while the two initial and final episodes show a zero matching percentage. This means that the filmmaker has added two episodes and in the other cases, with a percentage of nearly eighty, has moved in line with the narrative line of the source. However, and given the debatable point that artistic adaptation should be seen and studied as a whole in the realm of literary art criticism, attention to the details of the change and transformation from source to adaptation in order to emphasize the process. It is an adaptation and does not mean confirmation and emphasis on the method of detailed study in the phenomenon of adaptation.

In response to the second question, narrative processes in source-to-effect adaptation were studied in each episode, and the results were summarized in a table. Among the narrative processes, increase, deletion, and highlighting have the largest share. However, other psychological tricks can also be traced.

Finally, it is necessary to explain that Grimas's activist paradigm was created at a time in Grimas's intellectual life when he emphasized the logic of structuralism. After this period of thought, he conducted newer studies. In future research, these findings should also be studied on stories.

Keywords: Narratives science, Pari Film, Grimas, Dariush Mehrjoui, Salinger, Cinematic Adaptation

References [In Persian]:

- Abyaneh.A. (2004). Following the imaginary world, a look at literary adaptation in Iranian cinema from the beginning to 1357. *Journal of art and architecture. Nos. 54, 146.*
- Ahmadi, B. (1370). *Text structure and interpretation.* Tehran. Iran: Markaz Publishing.
- Ahmadi, B. (1371). *From visual cues to text.* Tehran, Iran: Markaz Publishing.
- Amini. (2014). Gramas elusive meanings. review and critique of the book meaning loss. *Critical research journal of humanities texts and programs, institute of humanities and cultural studies.* Fourth Year, No. 3, 1-14.
- Baghen, A. (1382). *What is cinema?* translated by Mohammad Shahba. Tehran. Iran: Hermes Publications.
- Bertens, Y. (2003). *Literary theory.* translated by Farzan Sojudi. Tehran. Iran: other song publications.
- Bertens, H. (1384). *Foundations of literary theory.* translated by Mohammad Reza Abolghasemi. Tehran. Iran: Fish Publishing.
- Bordwell, D. (1373). *Narration in a feature film.* translated by Aladdin Tabatabai. Tehran. Iran: Farabi Cinema Foundation Publishing.
- Bordwell, D. Thomson, K. (1383). *Art Cinema.* translated by Fattah Mohammadi. Tehran. Iran: Publication Center.

- Borch.N. (1383). *Time and place in the cinema*. translated by Hassan Siraj Zahedi. Tehran. Iran: ministry of guidance Printing Company.
- Cigar, I. (2008). *Writing an adapted screenplay*. Tehran. Iran: Niloufar Publications.
- Daad, S. (2008). *Dictionary of literary terms*. Tehran. Iran: Morvarid Publications.
- Eagleton, T. (1380). *An introduction to literary theory*. translated by Abbas Mokhber. Tehran, Iran: new publishing.
- Eshghi, b. (2010). Literary adaptation in Mehrjoui cinema. *Journal of Art and Architecture*, No. 64.
- Fayazi.M. (1394). A brief look at the background of narrative theories. *Journal of Literary Criticism*, No. 2. 146-147
- Grimas, A. (1389). *Lack of meaning*. translated by Hamid Reza Shairi. Tehran. Iran: Alam Publications
- Horry.A.(1382). Narrative and narratology . *Journal of art and architecture*. No. 8, 321-350
- Hamidi faal, P. (1388). *From literature to cinema; from novels to movies*. Literature Month Book Magazine. No. 144, 3-18.
- Healing, Herman, d. (2014). *Fundamental elements in narrative theories*. Tehran. Iran: Ney Publishing.
- Jameson, F. Deleuze, g. eco, u. Slavoj, z. Film theory: collection of articles, organon philosophical, *Literary, and Cultural Quarterly*, No. 18.

- Kheiri, M. (1389). *Adapted for screenplay*. Tehran. Iran: Soroush Publications.
- Lezgi, H., Abbasi, M. (1389). Adaptation of iranian cinema from contemporary literature. *Journal of persian language and literature research. Textology of Persian literature..*, No.2. 85-100.
- Makoki, R. (2004). *story, structure, style and principles of screenwriting*, translated by Mohammad Gozarabadi. second edition. Tehran. Iran: Hermes.
- Morad Abbasi, M. (2011). *The structure of the process of literary adaptation in Iranian cinema*. Tehran. Iran: Surah Mehr Publications.
- Moradi, Sh. (1368). *Literary adaptation in iranian cinema*. Tehran. Iran: Agah Publications.
- Mirsadeghi, J. (1380). *Story elements*. Tehran. Iran: Agah Publications.
- Mostaghaee.S.(1379). The relationship between cinema and literature in the one hundred year history of Iranian cinema. *Journal of Art and Architecture*. Farabi, No. 37, 127-150.
- Mousavi Lor, M. & Mesbah, G. (1390). Analysis of the structure of the narrative in Zahak's death painting based on Grimas's action model. *Journal of Fine Arts_Visual Arts*. No. 45, 23-33.
- Nabiloo. (2010). Narrative of the story of the boom and the crow in kelileh and demneh. *Journal of Literature Research*, No. 14, 7-28.

- Prince, J . (2012). *Narratology, form and function of narration*. Shahba.M. Tehran. Iran: inavi Kherad Publications.
- Poetry, H. (1381). *Fundamentals of modern semantics*. Tehran. Iran: Samat Publications.
- Prop,v. (1386). *Morphology of fairy tales.badree*. F. third edition, Tehran. Iran: Toos Publications.
- Qara Sheikhlou, A. Vafaei, M. (1385). *Dariush Mehrjoui critique of works from lady to mom's guest*. Tehran. Iran: Hermes Publications.
- Ravanjoo, M. (2010). *Theoretical expression, visual rules, essays on the nature and structure of cinema*. Tehran. Iran: Afraz Publications.
- Ricor, p. (1389). *Life in the world of text, translated* . Babak Ahmadi. fourth edition. Tehran. Iran: Markaz Publishing.
- Samakar, A. (1395). *An introduction to the critique of aesthetic structures*. second edition. Tehran. Iran: House of Art
- Scholes, R. (1976). *An introduction to structuralism in literature*. Translated by Farzaneh Taheri. Tehran. Iran: Agaah Publications
- Torabzadeh, Z. (1393). *The process of adapting from a literary text to a cinematic work. study the story and script of the cow*. Ministry of Science, Research and Technology - payame noor university of Tehran - faculty of art and architecture -master Thesis.

Todorov, T. (1383). *Two principles of narration*. translated by Ahmad Nik Farjam. Tehran. Iran: Farabi Foundation. .

Yousefnia. (1374) Critique and analysis of pari film. *cinema, eater*. No. 7, 16-19.

[In English]:

Chatman, S. (1978). *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University press

Greim, A. (1983). *Structural semantics: an attempt at a method published*: university of nebraska press.

نشریه ادبیات تطبیقی
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال سیزدهم، شماره بیست و پنجم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

مطالعه تطبیقی عناصر روایی منابع و اثر اقتباسی فیلم پری بر اساس الگوی روایت‌شناسی گریماس*

فاطمه رادنیان (نویسنده مسئول)^۱، فتح‌الله زارع خلیلی^۲

چکیده

نظریات روایت‌شناسی، معیار روش‌مندی برای تحلیل روایت داستانی به حساب می‌آیند. در نظریه روایت‌شناسی گریماس ژرف‌ساخت روایت‌ها مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. در این پژوهش الگوی روایت‌شناسی گریماس معیاری برای مطالعه عناصر روایی در منبع و اثر اقتباسی و مطالعه تطبیقی بین آن‌ها قرار می‌گیرد. فیلم پری داریوش مهرجویی با اقتباس از آثار سلینجر ساخته شده است و در میان آثار اقتباسی سینمای ایران جایگاه مناسبی دارد. پژوهش حاضر از نوع توصیفی-تحلیلی است. داده‌ها به روش کتابخانه‌ای جمع‌آوری و با رویکرد گفتمان‌رشته‌ای (اقتباسی) تحلیل می‌شوند. در تحلیل از روش استنباطی (کیفی) و در بعضی موارد از روش کمی استفاده شده است. نتایج، تغییرات خط روایی داستان و فرایندهای روایی به کار رفته در تبدیل منبع به اثر روایی را نشان می‌دهد. با استفاده از الگوی کنشی گریماس، فیلم پری را می‌توان در هشت اپیزود مورد مطالعه قرار داد. تقریباً در بیشتر موارد، هر شش عنصر روایی الگوی کنشی گریماس یافتنی است. اپیزودها در صد انطباق بالایی بین عناصر روایی منبع و اثر اقتباسی را نشان می‌دهند.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۱۶

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۱۹

Doi: 10.22103/jcl.2022.17557.3266

صص ۵۳-۹۳

۱. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه شیراز، شیراز، ایران aydaraadniya191090@gmail.com

۲. استادیار گروه هنر دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. zarekhalili@shirazu.ac.ir

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، فیلم پری، گریماس، داریوش مهرجویی، سلینجر، اقتباس سینمایی.

۱. مقدمه

ساختارگرایی به معنی بررسی روابط متقابل میان اجزای سازنده یک شیء یا موضوع است. این مکتب در عرصه‌های مختلف ادبی به تحقیق پرداخته، ولی بیشترین کوشش آن صرف بررسی و پژوهش در داستان و روایت شده است. روایت‌شناسی به عنوان ارمغان ساختارگرایی یکی از مهمترین حوزه‌های نظری محسوب می‌شود. بسیاری از صاحب‌نظران ساختارگرایی کوشیده‌اند تا دستورهای بنیادین از روایت‌های گوناگون ارائه دهند تا بدین وسیله بتوانند تمامی روایت‌ها را در قالبی خاص قرار دهند. یکی از ساختارگرایان به نام آلژیرداس ژولین گریماس با انتشار کتاب خود، *معناشناسی ساختاری* (۱۹۶۶) با ارائه الگوی کنش و زنجیره‌های روایت سعی کرد تا به دستور کلی زبان روایت دست یابد و هر روایت را با ساختار روایی خود تجزیه و تحلیل کند. در مباحث جدید نقد هنری و ادبی، روایت‌شناسی مختص به ادبیات نیست و ردیابی عناصر روایی در باقی رشته‌های هنری و از جمله فیلمسازی بسیار کارآمد است.

در سینمای ایران، فیلم پری (۱۳۷۳) با اقتباس از رمان «فرنی وزویی»^۱ و داستان کوتاه «یک روز خوب برای موزماهی»^۲ نوشته جروم دیوید سلینجر^۳، ساخته شده است و این اثر، در پرونده سینمایی مهرجویی از برجسته‌ترین آثار او و از نمونه‌های اقتباسی مهم در سینمای ایران محسوب می‌شوند.

سوالاتی که در این پژوهش مطرح است عبارتند از:

- ۱- خط روایی داستان در جریان اقتباس چه تغییراتی کرده است؟
- ۲- فیلمساز در تبدیل خط روایی متن داستان به فیلمنامه از چه فرایندهای روایی استفاده کرده است؟

پژوهش پیش رو در جهت رسیدن به پاسخ سوالات، با هدف شناسایی و مطالعه تغییر خط روایی از منبع به اثر اقتباسی به عنوان هدف کلی و بررسی نحوه انطباق یا عدم انطباق خط روایی بر الگوی منتخب (الگوی کنشی گریماس) و مطالعه فرایندهای روایی تبدیل منبع به اثر اقتباسی و نیز بررسی درصد تطابق خط روایی در آثار به عنوان اهداف جزئی تر انجام می‌پذیرد.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

پژوهش حاضر از نوع توصیفی-تحلیلی است و با رویکرد گفتمان‌رشته‌ای (اقتباسی) انجام گرفته است، از روش استنباطی (کیفی) استفاده می‌کند و در بعضی موارد با توجه به نوع داده، پیش‌بینی می‌شود که در آن از روش کمی نیز استفاده شود. ابزار گردآوری اطلاعات شامل منابع مکتوب نوشتاری و منابع و اسناد تصویری و فیلم‌ها و منابع شنیداری از جمله مصاحبه‌ها و کارت مشاهده برای ثبت نظام‌مند مشاهدات است.

جامعه آماری به دو دسته تقسیم می‌شوند که شامل: ۱- فیلم اقتباس شده پری- ۲- آثار ادبی مورد اقتباس، فرنی و زویی، داستان کوتاه یک روز خوش برای موزماهی است.

پژوهش در شش مرحله انجام می‌پذیرد. در مرحله اول گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای، تکمیل مبانی نظری، بررسی پیشینه تحقیق، مطالعه آثار ادبی مورد اقتباس، مطالعه فیلمنامه اقتباسی و دیدن فیلم منتخب انجام می‌پذیرد. در ادامه الگوی روایت‌شناسی گریماس به تفصیل مطالعه و این الگو بر آثار ادبی و نیز آثار سینمایی منطبق می‌شود. در نهایت مطالعه تطبیقی بر روی مؤلفه‌های روایی به دست آمده در منبع و اثر اقتباسی و مطالعه شگردهای روایی به کار گرفته شده توسط فیلمساز در تغییر خط روایی داستان به فیلم انجام می‌پذیرد. خروجی این مرحله: جداولی جهت طبقه‌بندی عناصر روایی منبع (متن داستان) و اثر اقتباسی (فیلم) برای طبقه‌بندی و سهولت مطالعه تطبیقی بین آن دو است و در نهایت نیز تجزیه و تحلیل اطلاعات و نتیجه‌گیری انجام می‌پذیرد.

۱-۲. پیشینه پژوهش

در مورد پیشینه پژوهش، مطالعاتی ثبت شده است که الگوی روایت‌شناسی گریماس را بررسی می‌کنند. از جمله مشهدی، ثواب (۱۳۹۳) در «تحلیل ساختار روایتی داستان بهرام و گل‌اندام بر پایه نظریه گریماس»، ساختار روایتی داستان بهرام و گل‌اندام را بر مبنای نظریه گریماس مورد مطالعه قرار می‌دهد. در این پژوهش، طرح اصلی روایت با تغییر وضعیت‌ها بر اساس تقابل‌های دوگانه و زنجیره‌های روایی و الگوی کنشی روایت تحلیل و بررسی می‌شود.

«روایت‌شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه»، از نبی‌لو (۱۳۸۹) پژوهش دیگری است که با مطالعه تقابل‌ها به بررسی روایت‌شناسی داستان بوم و زاغ کلیله و دمنه از منظر گریماس پرداخته است.

موسوی لرو و مصباح (۱۳۹۰) در «تحلیل ساختار روایت در نگاره مرگ ضحاک بر اساس الگوی کنشی گریماس» با استفاده از الگوی کنشی گریماس به بررسی

انطباق این ساختار در نگاره پرداخته‌اند و نتیجه، نشان‌دهنده همخوانی بصری و کنشی نگاره با الگوهای جدید روایی است.

امینی در «گرماس معناهای گریزان، بررسی و نقد کتاب نقصان معنا» (۱۳۹۳)، کتاب *نقصان معنا*، اثر گرماس، ترجمه حمیدرضا شعیری را معرفی و نقد و بررسی کرده است. گرماس در کتاب *نقصان معنا*، نشانه‌شناسی کلاسیک را پشت سر گذاشته و با ارائه نمونه‌ها و متن‌ها و قرار دادن خواننده در شرایط و فضاهای خاص به سویه‌های تشویشی احساس‌مدار و زیبایی‌شناختی معنا توجه نشان داده است.

۱-۳. ضرورت و اهمیت مسئله

وجه تمایز پژوهش پیش رو با موارد قبلی، استفاده از الگوهای روایت‌شناسی گرماس، جهت مطالعه و بررسی تطبیقی دو اثر اقتباسی در مقایسه با منابع اقتباسی و پیگیری خط روایی در جریان اقتباس است که نحوه تغییر را از منبع اقتباسی (داستان با نظام نشانه‌شناسی نوشتاری) به اثر اقتباسی (فیلم با نظام نشانه‌شناسی سینمایی) نشان می‌دهد.

۲. بحث و بررسی

اصطلاح ساختارگرایی برگرفته از حوزه زبان‌شناسی ساختاری است. دهه ۱۹۶۰ دوره اوج این رهیافت ادبی است. ساختارگرایی روشی است که در حوزه علوم انسانی به مطالعه نظام‌مند پدیده‌ها می‌پردازد. پس از پایه‌گذاری روایت‌شناسی، افرادی مثل رولان بارت^۴، کلود برمون^۵، ژرارژنت^۶، آلژیرداس ژولین گرماس و تزوتان تودورف^۷ با توجه به نظام تقابلی سوسوری عقیده داشتند که تمام روایت‌های داستانی را می‌توان بر نظام نشانه‌های مشترکی منطبق کرد. آنان مفهوم عام روایت را مهم‌تر از روایت‌های منفرد واقعی می‌دانستند.

در مورد روایت باید گفت مشخصه اصلی آن این است که آغاز و پایان دارد. هر داستان از مجموعه چند روایت اصلی و فرعی تشکیل یافته است. در واقع هر داستان مجموعه‌ای از پی‌رفت‌هاست. پی‌رفت، خود مجموعه‌ای از کنش‌هاست. (کنش زبانی، کنش رفتاری، کنش اندیشه). کنش‌هایی که در یک پی‌رفت می‌گنجد، یک واحد زمانمند را می‌سازند. یعنی آغاز و پایانی دارند که با پیشرفت در طول زمان همخوان است (احمدی، ۱۳۸۵: ۲۴۰).

۲-۱. قاعده‌های نحوی

یکی از مباحث روایت‌شناسی گریماس، توجه به زنجیره‌های روایی (پیرفت) است که در سه دسته قابل شناخت است:

۱- اجرایی (آزمون‌ها، مبارزه‌ها).

۲- پیمانی (بستن و شکستن پیمان‌ها).

۳- انفصالی (رفتن‌ها و بازگشتن‌ها).

در زنجیره اجرایی به آزمون‌ها، مبارزه‌ها، تلاش‌ها و خویشکاری‌هایی از این دست پرداخته می‌شود که بخشی از هر روایت به این موضوعات و امور اختصاص دارد و کمتر روایتی دیده می‌شود که این بعد در آن وجود نداشته باشد. در واقع این زنجیره وابسته به زمینه‌چینی وظایف، خویشکاری‌ها، کنش‌ها و موارد دیگر است. پی‌رفت اجرایی، طرح اصلی داستان را می‌سازد و ساختار روایی هر داستان متکی به آن است (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۶۲).

در زنجیره پیمانی به عهد و پیمان‌ها، قول و قرارها و بستن و گسستن آن‌ها پرداخته می‌شود و اغلب قصه‌ها از چنین خصلتی برخوردارند. زنجیره پیمانی، وضعیت داستان را به سوی هدف و نتیجه هدایت می‌کند. این پی‌رفت به وضعیت‌ها در داستان سروسامان و جهت می‌دهد. به گمان گریماس بیشتر داستان‌ها یا از وضعیتی منفی به وضعیتی مثبت حرکت می‌کنند و یا از وضعیتی مثبت به شکستن پیمان منجر می‌شوند (همان: ۱۶۳).

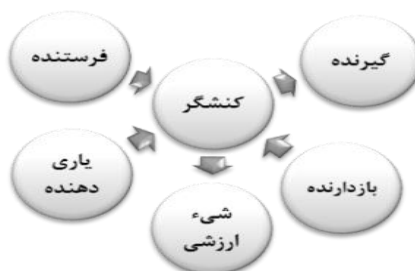
در زنجیره انفصالی، سیر و سفرها و رفت و برگشت‌ها مورد نظر است و غالب داستان‌ها این ویژگی را دارند و جریان داستان با این نوع سفرها و گشت و گذارها پیش می‌رود.

۲-۲. الگوی کنشی گریماس

گریماس از جمله کسانی است که بر ساختار روایت‌ها تکیه می‌کند و می‌کوشد عناصر سازنده روایت‌ها را توصیف کند. او اعتقاد دارد که باید از عناصر روستاخی گذر کرد و به ساختارهایی که در عمق هستند توجه نمود. به باور او عناصری که در عمق هستند سازنده معنا هستند.

گریماس پیشنهاد می‌کند دسته‌بندی کلی حاکم بر تمام روایت‌ها فقط متشکل از شش نقش یا مشارک در سه تقابل دو سویه باشد. این دسته‌بندی‌ها عبارتند از: فاعل/مفعول، دهنده/گیرنده، یاری‌دهنده/مخالف (تولان، ۱۳۸۳: ۸۲).

شکل ۲-۱- الگوی کنشی گریماس را نشان می‌دهد: (جهت نمودارها مهم است).



شکل ۲-۱- الگوی کنشی گریماس

در توضیح این عوامل می توان گفت:

۱. فرستنده یا تحریک کننده: نیرویی است که «کنشگر» را به دنبال خواسته یا هدفی می فرستد.
 ۲. گیرنده: کسی است که از کنش «کنشگر» سود می برد.
 ۳. کنشگر: معمولاً مهمترین شخصیت داستان است که عمل را انجام می دهد و به سوی «شیء ارزشی» می رود.
 ۴. شیء ارزشی: هدفی است که کنشگر به سوی آن می رود یا عملش را بر روی آن انجام می دهد.
 ۵. کنشگر بازدارنده: کسی است که جلو رسیدن «کنشگر» به «شیء ارزشی» را می گیرد.
 ۶. کنشگر یاری دهنده: او «کنشگر» را یاری می دهد تا به «شیء ارزشی» برسد.
- گریماس تأکید دارد که ممکن است در یک روایت هر شش عنصر مورد نظر حضور نداشته باشند. او ساختار روایت را بسیار شبیه به ساخت گرامری و دستور زبان می داند و «اعتقاد دارد که دستور روایت نیز مانند دستور زبان محدود است.» (گرین و لیهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰)
- مهرجویی در برگردان سینمایی فیلم پری از منابع اقتباسی، تغییرات گسترده ای را به وجود آورده است. مجموعه فرایندهایی چون تغییر سیستم روایی متن به فیلم، حذف (حوادث و شخصیت ها)، افزودگی (حوادث و شخصیت ها)، کاهش، قبض، گسترده گی، تکرار، تعمیم، برجسته سازی، جابه جایی صحنه ها، جایگزینی تصویری، تداخل های روایی، تنوع درون مایه، تغییر در نقاط بحران و اوج در داستان، تغییر ماهیت شخصیت ها، تغییر عنوان، تغییر شروع و پایان بندی داستان، تغییر جایگاه اجتماعی شخصیت ها و جایگزینی اشیاء از جمله تغییراتی است که

فیلمساز در جریان تغییر و تبدل از متن به فیلم می‌تواند از آن‌ها بهره ببرد و مهرجویی در مواردی از آن‌ها سود جسته است.

۲-۳. تحلیل منابع (فرنی و زویی و یک روز خوش یرای موزماهی) و اثر اقتباسی (فیلم پری) بر اساس قاعده‌های نحوی

داستان فرنی و زویی سلینجر شامل دو داستان به هم پیوسته است. داستان فرنی در سال ۱۹۵۵ و داستان زویی در سال ۱۹۵۷ در نشریه «نیویورکر»^۸ به چاپ رسیدند. در مورد شخصیت‌های داستان‌های سلینجر باید گفت خانواده گلس شامل یک زوج و پنج پسر و دو دختر آن‌هاست. «زویی» کوچک‌ترین پسر، و «فرنی» دختر کوچک‌تر و آخرین فرزند است. سلینجر طرحی درازمدت درباره این خانواده در سر داشت. او می‌خواست مجموعه‌ای از داستان‌های مختلف راجع به اعضای مختلف خانواده‌ی گلس بنویسد.

پری فیلمی است به کارگردانی و نویسندگی داریوش مهرجویی که در سال ۱۳۷۳ ساخته شده است. داستان درباره پری، دختر جوانی است که در رشته ادبیات درس می‌خواند. با خواندن کتاب سبز رنگی درباره سیرو سلوک عارفانه، دچار تحولات روحی و فکری می‌شود. او این کتاب را از اتاق برادر بزرگش، اسد برداشته است که خودش را در یک کلبه جنگلی آتش زده است. برادر دیگرش، داداشی که خود تجربیات مشابه‌ای را در گذشته از سر گذرانده است سعی می‌کند با صحبت کردن، خواهرش را به زندگی طبیعی بازگرداند.

پری نماینده افرادی است که در دین تا مرز افراط پیش می‌روند و به پریشانی و اضطراب شدید می‌رسند. فیلم در واقع می‌کوشد عمق معنای عرفان را نشان دهد و از سطحی‌نگری و افراط بر حذر دارد. بازیگران این فیلم نیکی کریمی، علی مصفا، خسرو شکیبایی، توران مهرزاد، فرهاد جم، پارسا پیروز فر هستند.

۲-۴. شخصیت و کارکرد آن در منابع و اثر اقتباسی

در مجموع داستان‌های منبع اقتباسی، ده شخصیت قابل اعتناء به صورت اصلی و فرعی وجود دارد. این شخصیت‌ها در تبدل به فیلم پری تغییراتی در تعداد و نقش پیدا می‌کنند. تعداد آن‌ها به شانزده مورد می‌رسد. شخصیت «سالک» که از شخصیت‌های کلیدی فیلم پری است، مهم‌ترین تغییر به وجود آمده در شخصیت‌های فیلم است که مورد متناظری برای آن در داستان‌های اقتباسی وجود

ندارد. مطالعه و تطبیق شخصیت‌ها و تغییر و تحولشان از منبع به اثر اقتباسی در جدول ۲-۴ به اختصار نشان داده می‌شود.

شخصیت و نقش در اثر اقتباسی	شخصیت و نقش در منابع اقتباسی
پری (اصلی) شخصیت اول داستان، دچار تحولات روحی	فرنی (اصلی) منبع: «فرنی» و «زویی» شخصیت اول، دچار تحولات روحی
داداشی (اصلی) شخصیت اول داستان، تلاش برای کمک به خواهر	زویی (اصلی) منبع: «فرنی» و «زویی» شخصیت اول، سعی در کمک به خواهر
منصور (اصلی) نامزد پری و در تعارض فکری با او	لین (اصلی) منبع: «فرنی» دوست پسر فرنی، در تضاد فکری با او
صفا (فرعی اما تاثیرگذار) برادر بزرگ، دارای ناخوشی روانی، خودکشی با آتش	سیمور (اصلی) منبع: «یک روز خوش..» برادر بزرگ، خودکشی با تفنگ
مادر (اصلی) شخصیت نگران، به دنبال راه حل برای پریشانی دختر	مادر (اصلی) منبع: «فرنی» و «زویی» شخصیت نگران
پدر (فرعی) در چند اپیزود در حال دیدن فیلمی از گذشته خانواده	پدر (فرعی) منبع: «زویی» حضور در قاب عکسی قدیمی
اسد (اصلی)	بادی (فرعی)

برادر بزرگ خانواده، زندگی در روستایی دور افتاده	منبع: «زوی» برادر بزرگ خانواده، زندگی در کلبه جنگل
سالک (اصلی) شخصیتی خیالی، در نقش مراد و مرشد عرفانی پری	_____ عدم تناظر در اثر اقتباسی
هلنا (فرعی) به همراه همسر در ماه عسل و شاهد خودکشی اسد	موریل (فرعی) منبع: «یک روز...» در مسافرت و شاهد خودکشی سیمور
مادر هلنا (فرعی) نگران از رفتار اسد	مادر موریل (فرعی) منبع: «یک روز...» نگران از رفتار سیمور
استاد و همکلاسی‌ها (فرعی) نظرات استاد در تعارض با نظر پری	_____ عدم تناظر در اثر اقتباسی
کارگران (فرعی) در حال تعمیر خانه	_____ عدم تناظر در اثر اقتباسی
مولودی خوان‌ها (فرعی) در حال مولودی خوانی خانه عمه	_____ عدم تناظر در اثر اقتباسی
آئنه (فرعی) در خانه عمه	_____ عدم تناظر در اثر اقتباسی
دختر بچه زلیخا (فرعی) صحبت با اسد در مورد ماهی‌های (عشق نور)	دختر بچه، سیبیل (فرعی) منبع: «یک روز...» صحبت با سیمور در مورد موز ماهی
بازیگران صحنه نمایش (فرعی)	_____

در حال نمایش	عدم تناظر در اثر اقتباسی
--------------	--------------------------

جدول ۲-۴. مطالعه تطبیقی شخصیت و نقش از منبع به اثر اقتباسی

۲-۵. تحلیل فیلم «پری» بر اساس قاعده‌های نحوی

زنجیره میثاقی و اجرایی و انفصالی در فیلم پری شامل موارد زیر است:

زنجیره میثاقی یا قراردادی (Syntagmes Contractual)

- (۱) پیمان پری با منصور برای دیدار با هم.
- (۲) پیمان درونی صفا با پری و داداشی برای نوشتن نامه به آن‌ها.
- (۳) پیمان اسد با هلنا برای گذراندن ماه عسل در کلبه جنگلی.
- (۴) پیمان داداشی با مادر برای صحبت کردن با پری برای بهبود حال او.
- (۵) پیمان داداشی با خودش برای پیدا کردن پری و ادامه صحبت با او.

زنجیره اجرایی (Syntagmes Performancial)

- (۱) دیدار پری و منصور با هم در اصفهان و صحبت بی نتیجه و ناراحت کننده‌شان.
- (۲) حرف زدن صفا با پری و داداشی در یک نامه.
- (۳) صحبت مادر با داداشی در مورد پری و نگرانی شدید او.
- (۴) صحبت طولانی داداشی با پری در مورد تجربه عرفانی سیر و سلوک او و تلاش او برای روشنگری.
- (۵) تقلید صدای صفا از پشت تلفن در جهت تلاش برای ادامه صحبت با پری.

- (۶) حرکت شبانه داداشی به سمت کلبه اسد برای پیدا کردن پری.

زنجیره انفصالی (Disjonctionnels Syntagmes)

- (۱) از هوش رفتن پری در نتیجه خواندن مکرر ذکر و صحبت با منصور.
- (۲) تغییر وضعیت روحی پری در نتیجه دیالوگ طولانی اش با داداشی.

۲-۶. تحلیل داستان فرنی بر اساس قاعده‌های نحوی

زنجیره میثاقی و اجرایی و انفصالی در داستان فرنی شامل موارد زیر است:

زنجیره میثاقی یا قراردادی (Syntagmes Contractual)

- (۱) پیمان فرنی و لین برای دیدار با هم در ایستگاه راه آهن.
- (۲) نقص پیمان فرنی با گروه نمایش برای اجرای نمایش.
- (۳) نقص پیمان فرنی با لین برای گذراندن تعطیلات خوب.

زنجیره اجرایی (Syntagmes Performancial)

(۱) دیدار فرنی و لین با هم.

(۲) دیالوگ فرنی و لین با هم راجع به سیر و سلوک و نظام دانشگاهی.

زنجیره انفصالی (Disjonctionnels Syntagmes)

(۱) ناراحتی فرنی و لین از عدم موفقیت در صحبت با هم (در نتیجه نقض پیمان فرنی) و ناامید شدن از گذراندن تعطیلات خوب.

(۲) ازهوش رفتن فرنی به خاطر غذانخوردن و تجربه جدید عرفانی اش.

۷-۲. تحلیل داستان زویی بر اساس قاعده‌های نحوی

زنجیره‌های میثاقی و اجرایی و انفصالی در داستان زویی شامل موارد زیر است:

زنجیره میثاقی یا قراردادی (Syntagmes Contractual)

(۱) پیمان زویی با مادرش برای صحبت کردن با فرنی.

(۲) پیمان زویی با خودش برای بهبود حال روحی فرنی و باز گرداندن او به زندگی طبیعی.

زنجیره اجرایی (Syntagmes Performancial)

(۱) دیالوگ با مادر در حمام درباره فرنی.

(۲) دیالوگ مداوم و آزاردهنده با فرنی در مورد اشتباهاتش در فهم تجربه عرفانی اش.

(۳) تقلید صدای بادی برای صحبت کردن با فرنی در مورد مشکل او و کمک به باز گرداندن فرنی به زندگی طبیعی.

زنجیره انفصالی (Disjonctionnels Syntagmes)

(۱) تغییر دیدگاه فرنی در نتیجه تلاش زویی.

۸-۲. تحلیل داستان (یک روز خوش برای موز ماهی) بر اساس قاعده‌های نحوی

زنجیره میثاقی و اجرایی و انفصالی در داستان (یک روز خوش برای موز ماهی) شامل موارد زیر است:

زنجیره میثاقی یا قراردادی (Syntagmes Contractual)

(۱) پیمان سیمور با موریل برای گذراندن تعطیلات.

(۲) پیمان سیمور با سیبل برای گرفتن موز ماهی.

زنجیره اجرایی (Syntagmes Performancial)

(۱) دیدار با سیبل کنار ساحل و صحبت کردن با او درباره موز ماهی و تلاش

برای گرفتن یکی از آن‌ها.

(۲) بازگشت به هتل و کشتن خود با اسلحه.

زنجیره انفصالی (Disjonctionnels Syntagmes)

(۱) مصمم شدن به خودکشی در نتیجه دیدار با سیبل.

(۳) خودکشی

۲-۹. مطالعه انطباقی الگوی کنشگر گریماس در داستان فرنی و زویی و یک روز خوش برای موزماهی و فیلم پری

در این بخش الگوی کنشی گریماس در منبع و اثراقتباسی به صورت تطبیقی مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

۲-۹-۱ مطالعه الگوی کنشگر گریماس در فیلم پری-اپیزود اول

اپیزود اول فیلم پری، از کابوس صبحگاهی و رفتن پری به دانشگاه و مخالفت با نظرهای استاد در کلاس درس شروع می‌شود؛ درحالی که در کتاب فرنی، اپیزود اول با دیدار فرنی و لین در ایستگاه قطار شروع می‌شود. این اپیزود در منبع اقتباسی (داستان فرنی) وجود ندارد و فیلمساز آن را خلق کرده است. بخش کابوس صبحگاهی در اپیزود دوم زویی به گونه‌ای وجود دارد.

مقایسه نشان می‌دهد خط روایی منسجمی از منبع به اثر وجود ندارد و از بین شش عنصر روایی الگوی کنشی گریماس هیچ مورد مشترکی یافت نمی‌شود؛ بنابراین خط روایی در این اپیزود دچار تغییر کاملی شده است و درصد انطباق بین الگوی روایی داستان در منبع با اثر اقتباسی صفر درصد است.

فیلمساز در این اپیزود، از تکنیک افزایش، هم در به‌وجود آوردن اپیزودی که در منبع اقتباسی وجود ندارد و با تغییراتی در اپیزود دوم داستان زویی وجود دارد و هم در شخصیت استفاده کرده است. شخصیت لین حذف و شخصیت استاد و همکلاسی‌ها اضافه شده است. از سویی می‌توان صحنه خواب‌دیدن پری را به گونه‌ای استفاده از فرایند گسترده‌تری دانست؛ چون این فانکشن به صورت گذراتری در اپیزودهای بعدی دیده می‌شود، پس به گونه‌ای جابه‌جایی صحنه نیز قابل مشاهده است.

از آنجا که مفهوم تقابل اندیشه خیام و مولوی و به دنبال آن تقابل دو نظام فکری از مفاهیمی است که فیلمساز آن را پرورانده، تنوع درونمایه نیز قابل ردیابی است. نام فیلم نیز به پری تغییر یافته است که مرتبط با فرهنگ ایرانی و در همسانی با نام فرنی قهرمان داستان است. تغییراتی که در اشیاء دیده می‌شود نیز استفاده از کلاس درس است که در منبع اقتباسی وجود ندارد.

جدول ۲-۹-۱ الگوی کنشی گریماس در منبع و اثراقتباسی رانشان می‌دهد.

<p style="text-align: center;">اپیزود اول - فیلم پری</p> <p>کنشگر: پری شیء ارزشی: مخالفت با آموزه‌های دانشگاهی فرستنده: احساس تنفر از نظام دانشگاهی گیرنده: پری یاری دهنده: حال روحی بد پری. خواندن کتاب سالک بازدارنده: _</p>	<p>(منبع اقتباسی)</p> <p>_____</p> <p>بخشی از صحنه کابوس در اپیزود دوم زویی</p>	<p>الگوی کنشی</p> <p>گریماس در منبع</p> <p>اقتباسی و</p> <p>اپیزود اول فیلم</p> <p>پری</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

جدول ۲-۹-۱ بررسی تطبیقی عناصر روایی منبع و اثر اقتباسی _ منبع اقتباسی و اپیزود اول فیلم پری

۲-۹-۲. مطالعه الگوی کنشگر گریماس در فیلم پری - اپیزود دوم

پری با اتوبوس به اصفهان می‌رود تا نامزدش را ببیند. در ترمینال، کتاب سبزرنگی می‌خواند، اندکی بعد نامزدش (منصور) به دنبالش می‌آید و با هم سوار اتومبیلشان می‌شوند و می‌روند. در راه بر سر مباحث ادبی بحث می‌کنند. بعد از مدتی، در کنار مسجدی، پری از منصور می‌خواهد که ماشین را نگه دارد.

در منبع اقتباسی این بخش مربوط به داستان فرنی است. اپیزود اول داستان فرنی این گونه شروع می‌شود که دوست پسر فرنی، لین، در ایستگاه قطار منتظر آمدن فرنی است. نامه فرنی را از جیب کتش بیرون می‌آورد و می‌خواند. فرنی می‌رسد و اندکی بعد لین راجع به کتاب سبزرنگی که در دستان فرنی است از او می‌پرسد و دیالوگشان شروع می‌شود و برای ناهار به رستوران می‌روند.

از فرایندهای روایی می‌توان به تکنیک افزودگی اشاره کرد. صحنه خانه به هم ریخته پری در منبع اقتباسی وجود ندارد. کارگران مشغول به کار در خانه پری نیز از شخصیت‌هایی است که افزوده شده است. نامه فرنی به لین در منبع اقتباسی وجود دارد و در اثر حذف شده است. نماهای شهر اصفهان، بخصوص تأکید که بر مسجد می‌شود از جمله موارد گسترده‌گی و افزودگی و به گونه‌ای برجسته‌سازی است. تأکید بر کتاب سبزرنگ هم در منبع و هم در اثر اقتباسی،

شگرد روایی برجسته‌سازی را نشان می‌دهد. تغییر ماهیت کتاب سلوک از آموزه‌های مسیحیت به آموزه‌های عرفان ایرانی، مصداق تغییر در اشیاء و مفهوم است. خط روایی در منبع و اثر اقتباسی تقریباً همسو حرکت می‌کند و از بین شش عنصر روایی الگوی کنشی گریماس، چهار عنصر مشترک است. جدول ۲-۹-۲ عناصر روایی منبع و اثر اقتباسی در اپیزود اول فیلم پری را نشان می‌دهد.

<p>اپیزود دوم- فیلم پری کنشگر: پری شیء ارزشی: مسافرت به اصفهان و دیدار منصور فرستنده: امید به تغییر حال روحی، دلنگی با دیدار منصور گیرنده: پری - منصور یاری دهنده: خانه به هم ریخته بازدارنده: _____</p>	<p>اپیزود اول - داستان فرنی کنشگر: فرنی شیء ارزشی: مسافرت و دیدار با لین و بهبود حال روحی فرنی فرستنده: دلنگی گیرنده: فرنی - لین یاری دهنده: _____ بازدارنده: ناراحتی روحی فرنی</p>	<p>الگوی کنشی گریماس در منبع اقتباسی و اپیزود دوم فیلم پری</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------

جدول ۲-۹-۲ بررسی تطبیقی عناصر روایی منبع و اثر اقتباسی - منبع اقتباسی و اپیزود دوم فیلم پری

۲-۹-۳. مطالعه الگوی کنشگر گریماس در فیلم پری - اپیزود سوم
در رستوران پری هیچ غذایی نمی‌خورد. مدتی که می‌گذرد بلند می‌شود و به دستشویی می‌رود. حالش بد می‌شود و به گریه می‌افتد. به صورتش آب می‌زند و چهره سالک را به جای خودش در آینه می‌بیند که ذکر می‌خواند. حالش به هم می‌خورد و از هوش می‌رود. وقتی به هوش می‌آید در دفتر مدیریت است. منصور در حال زنگ زدن به آمبولانس است.

در منبع اقتباسی این بخش مربوط به اپیزود دوم داستان فرنی است که در رستوران می‌گذرد، فرنی و زویی در رستوران، مارتینی می‌خورند و فرنی به مدت طولانی راجع به تجربه سلوک عرفانی‌اش صحبت می‌کند. لین راجع به مقاله‌اش صحبت می‌کند که فرنی در مورد آن اظهار نظر تندی می‌کند. فرنی به دستشویی می‌رود و در آنجا گریه می‌کند. به کتاب نگاه دوباره‌ای می‌اندازد و صورتش را می‌شوید و برمی‌گردد. سرمیز صحبتشان ادامه پیدا می‌کند تا اینکه حال فرنی به هم می‌خورد و بیهوش می‌شود.

خوردن مارتینی با توجه به فرهنگ ایرانی از اثر اقتباسی حذف شده است. دیدن چهره سالک در آینه رستوران از موارد افزودگی است. زوم کردن دوربین بر روی غذایی که منصور می‌خورد و تکرار این حرکت از مصادیق برجسته‌سازی در اثر اقتباسی است. افزودن سالک در این اپیزود از مصادیق تغییر درونمایه به حساب می‌آید.

از بین شش عنصر الگوی کنشی گریماس، چهار مورد بر هم منطبق است. جدول ۲-۹-۳ به بررسی تطبیقی عناصر روایی منبع و اثر اقتباسی در اپیزود سوم می‌پردازد.

<p style="text-align: center;">اپیزود سوم- فیلم پری</p> <p style="text-align: center;">کنشگر: پری</p> <p>شیء ارزشی: مخالفت با نظام فکری دانشگاهی و نظرات لین فرستنده: توضیح دادن تجربه فرنی به لین و میل به برون فکنی احساسی گیرنده: منصور یاری دهنده: وضعیت نابسامان بازدارنده: _____</p>	<p style="text-align: center;">اپیزود دوم- داستان فرنی</p> <p style="text-align: center;">کنشگر: فرنی</p> <p>شیء ارزشی: مخالفت با نظام فکری دانشگاهی و نظرات لین فرستنده: توضیح دادن تجربه فرنی به لین و میل به برون فکنی احساسی گیرنده: زویی یاری دهنده: _____</p> <p>بازدارنده: تفاوت دیدگاهشان، عدم توفیق در دیالوگ با هم، از حال رفتن فرنی</p>	<p style="text-align: center;">الگوی کنشی گریماس در منبع اقتباسی و اپیزود سوم فیلم پری</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

جدول ۲-۹-۳- بررسی تطبیقی عناصر روایی منبع و اثراقبتاسی_ منبع اقتباسی و اپیزود سوم فیلم پری

۲-۹-۴. مطالعه الگوی کنشگر گریماس در فیلم پری- اپیزود چهارم

این بخش روایی در منبع اقتباسی وجود ندارد و فقط بخش‌هایی از آن در اپیزود اول داستان زویی قابل یافت است. پری به خانه عمه خانم می‌رود که در آن مولودی خوانی در حال برگزاری است. او با دیدن این صحنه، بلافاصله به تهران برمی‌گردد، نمایی از بافت قدیمی و خرابه‌های شهرداری می‌شود. در این اپیزود مختصری از برادر بزرگ‌ترشان صفا دیده می‌شود که در حال نامه نوشتن است و در آن از تحصیلات دانشگاهی و هنرپیشگی می‌گوید. صفا در نمای دیگری به خرید می‌رود و یک دختر بچه را می‌بیند و به او می‌گوید: تو قشنگ‌ترین موجودی هستی که من دیده‌ام. اسد، برادر بزرگ خانواده مدتی قبل خودش را آتش زده است. در این صحنه، خودکشی او دیده می‌شود. صفا برای دیدن جنازه رفته است. کاغذی در دست جنازه است.

در منبع اقتباسی این بخش مربوط به اپیزود اول داستان زویی است که در حمام اتفاق می‌افتد. زویی بیست و پنج ساله درون وان نشسته است و در حال

خواندن نامه برادر بزرگش بادی است. نامه قدیمی و بسیار طولانی است. نامه از نارضایتی‌اش درباره دانشگاه و نظام آموزشی و نیز درباره کودکی فرنی و زویی است. مادر که نگران حال فرنی است وارد حمام می‌شود و از زویی می‌خواهد با فرنی صحبت کند. زویی با لحن طعنه آمیزی با مادر صحبت می‌کند. مادر غر می‌زند که برادر بزرگشان، بادی در یک کلبه دوردست بدون تلفن زندگی می‌کند و امکان تماس با او نیست.

از بین شش عنصر روایی هیچ مورد متناظری وجود ندارد اما به صورت پراکنده می‌توان چهار مورد را در اپیزود اول داستان زویی یافت. افزودگی به واسطه آوردن نماهای مولودی خوانی خانه عمه‌خانم و حضور دخترک که دارای ابعاد نشانه‌شناسیک نیز هست، نماهایی از فضاهاى مخروبه ذهنی، حضور صفا در روستایی در حال خرید و دخترکی که می‌بیند، از مصادیق افزودگی است. قسمت خواندن نامه بادی توسط زویی و سیگار کشیدن او و صحبت کردن او با مادر در حمام بخشی است که در اثر اقتباسی حذف شده است.

در منبع اقتباسی صحبت کردن زویی با مادر با لحن طنزآمیز بخش زیادی از اپیزود را تشکیل می‌دهد که در اثر اقتباسی به واسطه گنجانیدن حوادث زیاد در کنار هم این قسمت دچار کاهش شده است. ارائه جزئیاتی از زندگی صفا و نیز صحنه خودکشی اسد که در منبع اقتباسی به اختصار آورده شده، در فیلم گسترده شده است. نشان دادن نماهایی از فضای مخروبه، تأکید و برجسته کردن تداوم وضعیت روحی بد پری است. با تأکید زیاد بر طبیعت و نقش آن در زندگی اسد و صفا به نظر می‌رسد فیلمساز دارای نقش آگاهانه‌ای در تغییر ماهیت این دو شخصیت دارد. جدول ۲-۹-۴. مطالعه تطبیقی عناصر روایی در اپیزود چهارم را نشان می‌دهد.

<p>اپیزود چهارم فیلم پری کنشگر: صفا شیء ارزشی: نامه نوشتن به پری و داداشی فرستنده: میل به صحبت با پری و داداشی و برحذر داشتن آنها از اشتباه گیرنده: پری- داداشی یاری دهنده: علاقه به پری و داداشی بازدارنده: ___</p>	<p>بخش‌هایی در اپیزود اول داستان زویی</p>	<p>الگوی کنشی گریماس در منبع اقتباسی و اپیزود چهارم فیلم پری</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------

جدول ۲-۹-۴. بررسی تطبیقی عناصر روایی منبع و اثراقتباسی_ منبع اقتباسی و

اپیزود چهارم فیلم پری

۲-۹-۵. مطالعه الگوی کنشگر گریماس در فیلم پری - اپیزود پنجم

در این قسمت پری به خانه رسیده و دراز کشیده است. داداشی در حالی که روی پشت‌بام دوچرخه‌سواری می‌کند، با مادر در مورد پری صحبت می‌کند. پدر در حال نگاه کردن فیلمی از گذشته خانواده است. داداشی به نزدیکی ستور می‌رود و چند نت می‌زند. پری بیدار می‌شود. مرد سالک دوباره ظاهر می‌شود. همه جا نورانی است. پری با گلایه به داداشی می‌گوید: چرا مرا بیدار کردی؟ دیالوگشان در مورد حال و هوای روحی پری و کتاب سلوک ادامه پیدا می‌کند. حال پری بد می‌شود. داداشی در زیرزمین خانه با نگاهش، چرخ‌های دوچرخه را می‌چرخاند. پری از حرف‌ها و کارهای داداشی عصبانی‌تر می‌شود. بعد از مدتی داداشی از پنجره وارد اتاق برادران بزرگترشان می‌شود.

در منبع اقتباسی اپیزود دوم در اتاق نشیمن می‌گذرد. فرنی با بی‌حالی روی کاناپه، خوابیده است. زویی از حمام بیرون می‌آید. به فرنی نزدیک می‌شود و او را بیدار می‌کند. فرنی در حالی که از نور شکایت می‌کند می‌گوید: خواب وحشتناکی دیده است. در خوابش عده‌ای کنار استخر ایستاده‌اند که او را مجبور به شیرجه زدن ته استخر می‌کنند. صحبتشان ادامه پیدا می‌کند. زویی به سمت پیانو

می‌رود و چند نت می‌نوازد. فرنی می‌گوید: ناکوک است نزن. زویی عکسی قدیمی از پدر را پیدا می‌کند. فرنی مرتب زیر لب ذکر می‌خواند. زویی بعد از گریه مداوم و طولانی فرنی، دستپاچه می‌شود و از اتاق خارج می‌شود.

در این اپیزود صحنه خواب دیدن فرنی حذف شده است. در واقع این صحنه با تغییراتی به اپیزود اول فیلم پری منتقل شده است. پس جابه‌جایی صحنه‌ها دیده می‌شود. در این اپیزود، با وجود حفظ تمامیت روایت، موارد زیادی از افزودگی و تغییر دیده می‌شود؛ از آن جمله دیالوگ مادر با داداشی بر روی پشت‌بام و در حالی که داداشی دوچرخه سواری می‌کند، حضور پدر در حالی که فیلمی خانوادگی از گذشته را می‌بیند، حضور مرد سالک نورانی در خواب پری، وجود صحنه‌های زیرزمین و کارهای خارق‌العاده داداشی، ورود به اتاق قدیمی صفا و اسد توسط داداشی است. شخصیت پدر و مادر و مرد سالک به این بخش اضافه شده است که در منبع اقتباسی وجود ندارند.

دعوی داداشی و پری با آوردن صحنه‌های زیرزمین و تأکید بر قدرت خارق‌العاده داداشی نسبت به منبع اقتباسی از مصادیق گسترده‌تری است. ماهیت داداشی نیز به عرفان ایرانی نزدیک‌تر شده است و از شخصیت زویی در منبع اقتباسی متفاوت شده است. از سویی فیلمساز با آوردن صحنه‌های زیادی بر نقش راهبری داداشی تأکید کرده است. حضور دوباره پدر در حالی که ارتباطش با واقعیت به گونه‌ای قطع شده است و مرتب در حال دیدن فیلمی از گذشته خانواده است از مصادیق تکرار است. با تغییر مفهوم مسیحیت به عرفان ایرانی، تنوع درونمایه نیز قابل ردیابی است. تبدیل پیانو به سنتور، تغییر در اشیاء را نشان می‌دهد.

مطالعه تطبیقی عناصر روایی نشان می‌دهد که خط روایی داستان در هر دو تقریباً هم‌سو با هم حرکت می‌کند و از بین شش عنصر در الگوی کنشی تقریباً شش عنصر قابلیت انطباق دارند. جدول ۲-۹-۵. عناصر روایی منبع و اثر اقتباسی در این اپیزود را نشان می‌دهد.

<p style="text-align: center;">←</p> <p>اپیزود پنجم- فیلم پری کنشگر: داداشی شیء ارزشی: صحبت کردن باپری فرستنده: امید به بازگرداندن پری به زندگی طبیعی گیرنده: پری یاری دهنده: داشتن تجربیات مشترک عرفانی بازدارنده: عدم تمایل پری به صحبت با داداشی</p>	<p>اپیزود دوم-داستان زویی کنشگر: زویی شیء ارزشی: صحبت با فرنی فرستنده: کمک به فرنی برای رهایی از استیصال گیرنده: فرنی یاری دهنده: استفاده از تجربیات عرفانی قبلی زویی، بازدارنده: بدحالی فرنی</p>	<p>الگوی کنشی گریماس در منبع اقتباسی و اپیزود پنجم فیلم پری</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

جدول ۲-۹-۵. بررسی تطبیقی عناصر روایی منبع و اثراقباسی_ منبع اقتباسی و اپیزود پنجم فیلم پری

۲-۹-۶. مطالعه الگوی کنشگر گریماس در فیلم پری- اپیزود ششم

اپیزود ششم در کنار ساحل و کلبه است. در این اپیزود، صحبت تلفنی همسر اسد، هلنا با مادرش دیده می شود. اسد لب رودخانه نشسته است. دختر کوچکی به اسم زلیخا نزدیک می شود و با او صحبت می کند. با هم به سمت رودخانه حرکت می کنند. اسد به او راجع به ماهی های عشق نور می گوید. مدتی بعد اسد به سمت خانه می رود. ظرف نفت را برمی دارد، روی تخت می خوابد و خودش را آتش می زند در ادامه صفا برای دیدن ماجرا و جنازه می آید. آتش را خاموش می کنند. در نمای بعد پری دیده می شود. مادر برایش آب مرغ آورده و او در ظرف غذا، ماهی های زنده در حال حرکت را می بیند و حالش بد می شود.

در منبع اقتباسی، سیمور به سمت هتل برمی گردد. در آسانسور با زنی روبرو می شود که به پاهای او نگاه می کند. به او می گوید: به پاهایم زل نزن. به طبقه پنجم می رود. همسرش در اتاق خوابیده. کنارش می نشیند و با اسلحه خودش را می کشد.

حضور دخترکی به نام زلیخا در کنار رودخانه و صحبت اسد با او درباره "ماهی های عشق نور"، افزودن صحنه خودکشی اسد و حضور خبرنگاران و صفا و دیگران در صحنه آتش سوزی، حضور پری و مادر در این اپیزود از مصادیق

افزودگی است. مواجه شدن سیمور با زن در آسانسور که در منبع اقتباسی وجود دارد از فیلم پری حذف شده است. ماجرای خودکشی اسد هم در ماهیت تغییر پیدا کرده است و از خودکشی با اسلحه به خودکشی با نفت تبدیل شده است و هم با تاکید فیلمساز بر روی آن از موارد برجسته سازی و تغییر و گسترده سازی است. تغییر ماهیت موزماهی به ماهی های عشق نور و اضافه کردن مفهومی عرفانی بر آن (ماهی هایی که به سمت نور می پرند و در خشکی می میرند) ماهیت شخصیت اسد که خودکشی می کند در فیلم پری با مورد متناظرش که سیمور است در اندیشه متفاوت شده است. فیلمساز آشکارا نقش عرفان اسلامی و یگانگی او با طبیعت و هستی را پررنگ می کند که در منبع اقتباسی بدین صورت نیست و موارد دیگری چون سرخوردگی سیمور و آسیب ناشی از جنگ را می توان از دلایل احتمالی در نظر گرفت. تبدیل اسلحه به پیت نفت نیز از موارد تغییر اشیاء است. خط روایی همسو با هم در پیشبرد داستان حرکت می کند و از بین شش عنصر در الگوی کنشی گریماس تقریباً شش مورد قابلیت انطباق دارند. جدول ۲-۹-۶ تغییرات روایی در این اپیزود را نشان می دهد.

<p style="text-align: center;">←</p> <p style="text-align: center;">اپیزود ششم - فیلم پری</p> <p>کشگر: اسد</p> <p>شیء ارزشی: خودکشی</p> <p>فرستنده: میل به تمام کردن زندگی، خستگی روحی</p> <p>گیرنده: اسد</p> <p>یاری دهنده: وضعیت نامتعادل روحی اسد، بازدارنده:</p>	<p style="text-align: center;">اپیزود سوم - داستان یک روز خوش برای موزماهی</p> <p>کشگر: سیمور</p> <p>شیء ارزشی: خودکشی</p> <p>فرستنده: میل به تمام کردن زندگی</p> <p>گیرنده: سیمور</p> <p>یاری دهنده: عدم تعادل روحی بازدارنده:</p>	<p style="text-align: center;">الگوی کنشی گریماس در منبع اقتباسی و اپیزود ششم فیلم پری</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------

جدول ۲-۹-۶. بررسی تطبیقی عناصر روایی منبع و اثر اقتباسی - منبع اقتباسی و اپیزود ششم فیلم پری.

۲-۹-۷. مطالعه الگوی کنشگر گریماس در فیلم پری - اپیزود هفتم

در اپیزود هفتم، داداشی در اتاق برادرانشان سعی می کند صدایش را عوض کند و خودش را به جای صفا جا می زند و با پری راجع به مسائلی مثل کتاب و سیر و سلوک و داداشی حرف می زند. بعد از مدتی داداشی اصطلاح «چونه آهنی» را در

مورد خودش به کار می‌برد و از این‌جا پری متوجه می‌شود که در حال صحبت-کردن با داداشی است نه صفا! تلفن را قطع می‌کند و بیرون می‌رود. در منبع اقتباسی، زویی به دنبال راه حلی برای بهبود حال روحی فرنی، بعد از مدتها به اتاق دو برادر بزرگش سیمور و بادی می‌رود. تلفن را برمی‌دارد و زنگ می‌زند. زویی صدای برادر بزرگش بادی را تقلید می‌کند و فرنی را پشت تلفن می‌خواهد. اندکی بعد از صحبت‌هایشان فرنی با یک اشاره متوجه می‌شود زویی خود را به جای برادرش بادی جا زده است و گوشی را قطع می‌کند. روی تخت می‌خوابد و به سقف خیره می‌شود. فیلمساز اپیزود نهایی را هم افزوده است. با رفتن پری از خانه تغییری در صحنه‌ها به وجود آمده است. آوردن عبارت (چونه آهنی) از زبان داداشی برای توصیف خودش موردی است که به داستان افزوده شده است. در این اپیزود از بین شش عنصر روایی، شش مورد قابلیت انطباق دارد. جدول ۲-۹-۷ تغییر و تحول روایی را نشان می‌دهد.

<p>اپیزود هفتم- فیلم پری کشگر: داداشی شیء ارزشی: تقلید صدای صفا و صحبت با پری فرستنده: تمایل به بازگرداندن پری به زندگی طبیعی گیرنده: پری یاری‌دهنده: توانایی تقلید صدای اسد بازدارنده: به کاربردن اصطلاح "چونه آهنی"</p>	<p>اپیزود سوم- داستان زویی کشگر: زویی شیء ارزشی: تلفن به فرنی با تقلید از صدای بادی فرستنده: امید به بهبود حال فرنی از طریق تقلید صدای بادی گیرنده: فرنی یاری‌دهنده: توانایی تقلید صدای بادی، علاقه فرنی به صحبت با بادی بازدارنده: شناختن صدای او توسط فرنی</p>	<p>الگوی کنشی گریمناس در منبع اقتباسی و اپیزود هفتم فیلم پری</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------

جدول ۲-۹-۷ بررسی تطبیقی عناصر روایی منبع و اثراقباسی_ منبع اقتباسی و اپیزود هفتم فیلم

۲-۹-۸. مطالعه الگوی کنشگر گریماس در فیلم پری - اپیزود هشتم

اپیزود هشتم فیلم به تلاش داداشی برای پیدا کردن پری که از خانه رفته است مربوط می‌شود. این بخش در منبع اقتباسی وجود ندارد. داداشی به انگشترش نگاه می‌کند و آن را می‌بوسد و به پیشانی می‌برد. ناگهان به او الهام می‌شود که پری به کلبه سوخته‌اش رفته است. به سمت کلبه حرکت می‌کند. به سمت خانه اسد می‌رود و می‌بیند که پری روی تخت خوابیده است. پری، داداشی را به شکل سالک می‌بیند. داداشی نزدیک می‌شود و بررویش نفت می‌ریزد. کبریت روشن را هم به دستش می‌دهد و می‌گوید: اگر می‌خواهی خودت را آتش بزن و در نهایت روزه سه روزه پری به دست داداشی باز می‌شود و این دارای مفهومی نمادین است.

خط روایی در منبع و اثر اقتباسی در این اپیزود کاملاً قطع است و از بین شش عنصر روایی هیچ مورد متناظری دیده نمی‌شود و به همین دلیل موارد زیادی از افزودگی و تغییر را می‌توان دید. از جمله موارد اضافه‌شده رفتن پری از خانه و نگرانی خانواده، نگاه کردن داداشی به انگشتر و الهام به او برای پیدا کردن پری، حرکت به سمت کلبه سوخته اسد، ماهی‌های «عشق نور» در حال مرگ بر روی خاک، تداعی داداشی به شکل سالک در ذهن پری، باز شدن روزه سه روزه پری به دست داداشی که در این جا نقش راهبری‌اش به شدت برجسته شده و مواردی از این دست از جمله مصادیق افزودگی است. مفهوم ماهی‌های عشق نور تکرار شده و بر روی این مفهوم برجسته‌سازی انجام پذیرفته است. حضور داداشی به عنوان راهبری معنوی برای پری نیز کاملاً برجسته شده است. پایان‌بندی داستان هم در روایت داستانی و هم در درونمایه کاملاً دگرگون شده است. استفاده از انگشتر به عنوان شئی با نقش عرفانی نیز برجسته شده است. جدول ۲-۹-۸ تغییر روایی در این اپیزود را نشان می‌دهد.

✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	افزایش
				✓				کاهش
		✓	✓	✓		✓	✓	گسترده‌گی
✓			✓		✓			تکرار
								تعمیم
✓		✓	✓	✓	✓	✓		برجسته سازی
✓							✓	تغییر در شروع و پایان
	✓	✓	✓				✓	جابه‌جایی و تغییر در صحنه
✓		✓		✓	✓		✓	تنوع درونمایه
✓		✓	✓		✓		✓	تغییر در اشیاء
✓		✓	✓	✓		✓		تغییر ماهیت

جدول ۲-۱۰. مطالعه فرایندهای روایی در تبدیل خط روایتی منبع به اثر اقتباسی

از سویی می‌توان درصد انطباق‌پذیری الگوی روایتی اثر اقتباسی بر روی الگوی روایی منبع اقتباسی در فیلم پری را با استفاده از مقیاسی توصیفی به شکل زیر نشان داد. شش جزء تشکیل‌دهنده الگوی کنشی گریماس در اثر اقتباسی مطالعه و درصد انطباق آن هم در تعداد و هم در نقش با منبع اقتباسی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. بدین سان تطابق کامل اثر با منبع اقتباسی واجد درجه صد و عدم تطابق واجد درجه صفر می‌شود و باقی موارد بین این دو مقدار قرار می‌گیرد. در فیلم پری اپیزود پنجم و ششم و هفتم در هر شش جزء کنشگر گریماس و نیز در نقش با منبع اقتباسی یکسان است و درجه صد را به خود اختصاص می‌دهد. اپیزود اول و هشتم در هیچ موردی با منبع اقتباسی یکسان نیست و درجه صفر را به خود اختصاص می‌دهد و اپیزود دوم و سوم و چهارم در چهار جزء از شش جزء الگوی کنشی گریماس با منبع یکسان است و درجه ای در محدوده ۹۰ - ۸۰ را به خود اختصاص می‌دهد. جدول ۲-۱۱ نتایج را به اختصار نشان می‌دهد.

اپیزود اول	اپیزود دوم	اپیزود سوم	اپیزود چهارم	اپیزود پنجم	اپیزود ششم	اپیزود هفتم	اپیزود هشتم
۰ درصد	۹۰-۸۰ درصد	۹۰-۸۰ درصد	۹۰-۸۰ درصد	۱۰۰ درصد	۱۰۰ درصد	۱۰۰ درصد	۰ درصد

جدول ۲-۱۱. درصد تطبیق عناصر روایی منابع و اثر اقتباسی در فیلم پری. (عدم تطابق=۰ و تطابق کامل=۱۰۰)

جابه‌جایی صحنه‌ها از منبع به اثر اقتباسی نیز مفهوم قابل‌بحثی است که درصد دخالت فیلمساز در منبع اقتباسی را نشان می‌دهد و نتایج از مطالعه دقیق اپیزودها به دست آمده است و در جدول ۲-۱۲ نشان داده می‌شود.

تغییرات اپیزود (جا به جایی صحنه ها) از منبع به اثر اقتباسی							
اپیزود اول فیلم پری	اپیزود دوم فیلم پری	اپیزود سوم فیلم پری	اپیزود چهارم فیلم پری	اپیزود پنجم فیلم پری	اپیزود ششم فیلم پری	اپیزود هفتم فیلم پری	اپیزود هشتم فیلم پری
—	اپیزود اول داستان زویی	اپیزود دوم داستان یک روز خوش برای موز ماهی	بخش‌هایی در اپیزود اول داستان زویی	اپیزود دوم داستان زویی	اپیزود دوم داستان فرنی	اپیزود دوم داستان فرنی	—

جدول ۲-۱۲. تغییرات اپیزود (جا به جایی صحنه‌ها) از منبع به اثر اقتباسی

۳. نتیجه گیری

پژوهش حاضر به منظور مطالعه چگونگی فرایند اقتباس در دو اثر منتخب داریوش مهرجویی بر مبنای الگوی روایت‌شناسی گریماس (قاعدآ نحوی و الگوهای کنشگر) انجام گرفت. مطالعه تطبیقی چگونگی تطبیق خط روایی و

بررسی فرایندهای روایی در تبدیل منبع به اثر اقتباسی از جمله مسائلی بود که پژوهنده در بطن مطالعه فرایند اقتباس به دنبال یافتن پاسخ برای آن‌ها بود.

سؤالاتی که در این پژوهش مطرح شد عبارت است از: ۱- خط روایی داستان از منبع به اثر اقتباسی در جریان اقتباس چه تغییری کرده است؟ ۲- فیلمساز در تبدیل خط روایی متن داستان به فیلمنامه از چه فرایندهای روایی استفاده کرده است؟

در پاسخ به این سؤالات، باید گفت الگوی ساختاری کنشگر گریماس الگوی مناسبی برای بررسی داستان‌ها است. به منظور تکمیل مطالعات و از آن جهت که جامعه آماری علاوه بر داستان (نظام نوشتاری)، فیلم (نظام بصری) نیز هست، می‌توان اپیزودهای به‌دست آمده از داستان‌ها که منطبق بر الگوهای ساختارگرایی طبقه بندی شده‌اند را محور مطالعه تکنیکی قرار داد.

اولین یافته پژوهش این است که خط روایی در فیلم نسبت به منابع تغییر زیادی نکرده است. توضیح دقیق‌تر این که در اپیزودهای میانی درصد شباهت در خط روایی اپیزودها بین منبع و اثر اقتباسی نزدیک به هشتاد درصد است. این در حالی است که دو اپیزود ابتدایی و انتهایی درصد تطابق صفر را نشان می‌دهد. این بدان معناست که فیلمساز دو اپیزود اضافه و در باقی موارد با درصدی نزدیک به هشتاد، همسو با خط روایی منبع حرکت کرده است؛ با این حال و با توجه به این نکته قابل بحث که اقتباس هنری را باید به عنوان کلیتی موجود در قلمرو دانش نقد ادبی هنری دید و مورد مطالعه قرار داد، توجه به جزئیات تغییر و تبدل از منبع به اثر اقتباسی، از جهت تأکید بر روند اقتباس است و به معنای تأیید و تأکید بر روش مطالعه جزء به جزء در پدیده اقتباس نیست.

در پاسخ به پرسش دوم، فرایندهایی روایی در اقتباس از منبع به اثر در هر اپیزود مورد مطالعه قرار گرفت و نتایج به جهت اختصار در جدولی گردآوری شد. از بین فرایندهای روایی، افزایش، حذف، برجسته‌سازی بیشترین سهم را دارد؛ هرچند باقی شگردهای روانی نیز قابل ردیابی است.

در پایان لازم به توضیح است که الگوی کنشگر گریماس در دورانی از زندگی فکری گریماس ساخته شد که او بر منطق ساختارگرایی تأکید داشت. پس از این دوران فکری، او مطالعات جدیدتری را انجام داد. جا دارد که در پژوهش‌های آتی این یافته‌ها نیز بر روی داستان‌ها مورد مطالعه قرار گیرد.

یادداشت‌ها

۱. عنوان کتابی از نویسنده آمریکایی، جروم دیوید سلینجر است که در سال ۱۹۶۱ به چاپ رسیده است.
۲. عنوان کتابی از جروم دیوید سلینجر است که نخستین بار در ۱۹۴۸ در مجله نیویورکر و سپس در کتاب "نه داستان" منتشر شد.
۳. Jerome David Salinger (۱۹۱۹ - ۲۰۱۰)
نویسنده معاصر آمریکایی است. رمان‌های پرطرفدار وی، مانند ناطور دشت در نقد جامعه مدرن غرب و خصوصاً آمریکا نوشته شده‌اند. سلینجر بیشتر با حروف ابتدایی نام خود «جی.دی. سالینجر» معروف است.
۴. رولان بارت Roland Barthes (۱۹۸۰-۱۹۱۵) نشانه‌شناس، زبان‌شناس و نظریه پرداز ادبی فرانسوی است.
۵. کلود برمون از نظریه پردازان ساختارگرایی و روایت‌شناسی است. او معتقد است که واحد پایه روایت نقش ویژه نیست بلکه پی‌رفت است.
۶. ژرار ژنت Gérard Genette (۱۹۳۰-۲۰۱۸) نظریه پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی است. او یکی از جامع‌ترین چارچوب‌های تحلیل متون روایی را ارائه می‌دهد.
۷. تزوتان تودوروف Tzvetan Todorov (۱۹۳۹-۲۰۱۷)، فیلسوف، مورخ و نشانه‌شناس بلغاری _ فرانسوی است.
۸. هفته نامه ادبی آمریکایی است. سلینجر داستان‌های کوتاه متعددی را در دهه ۱۹۴۰ در این نشریه به چاپ رساند.

کتابنامه

الف: منابع فارسی

- ایبانه، ا. (۱۳۸۳). *در پی دنیای خیالی، نگاهی به اقتباس ادبی در سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۵۷. مجله هنر و معماری*. شماره ۵۴، ۱۴۶.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: ایران: نشر مرکز.
- احمدی، ب. (۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: ایران: نشر مرکز.
- ایگلتون، ت. (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر. تهران: ایران: نشر نو.
- اسکولز، ر. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: انتشارات آگه.

- امینی، ف. (۱۳۹۳). «گریماس معنای گریزان. بررسی و نقد کتاب نقصان معنا». **پژوهش نامه انتقادی متون و برنامه های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی**. سال چهارم، شماره ۳، ۱-۱۴.
- باژن، آ. (۱۳۸۲). **سینما چیست؟** ترجمه محمد شهبان. تهران. ایران: انتشارات هرمس.
- برتنز، ی. (۱۳۸۲). **نظریه ادبی**. ترجمه فرزانه سجودی. تهران. ایران: انتشارات آهنگ دیگر.
- برتنس، ه. (۱۳۸۴). **مبانی نظریه ادبی**. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران. ایران: نشر ماهی.
- بوردول، د. (۱۳۷۳). **روایت در فیلم داستانی**. ترجمه علاءالدین طباطبایی. تهران. ایران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- بوردول، د. تامسون، ک. (۱۳۸۳). **هنر سینما**. ترجمه فتاح محمدی. تهران. ایران: نشر مرکز.
- بورچ، ن. (۱۳۸۳). **زمان و مکان در سینما**. ترجمه حسن سراج زاهدی. تهران. ایران: شرکت سهامی چاپخانه وزارت ارشاد.
- پرینس، ج. (۱۳۹۱). **روایت شناسی، شکل و کارکرد روایت**. محمد شهبان. تهران. ایران: انتشارات مینوی خرد.
- پراپ، و. (۱۳۸۶). **ریخت شناسی قصه های پریان**. فریدون بدره ای. چاپ سوم، تهران. ایران: انتشارات توس.
- تراب زاده، زینب. (۱۳۹۳). **فرایند اقتباس از یک متن ادبی تا یک اثر سینمایی** (مورد مطالعه داستان و فیلمنامه گاو). پایان نامه کارشناسی ارشد. به راهنمایی الیاس صفاران؛ علی شیخ مهدی، دانشگاه پیام نور استان تهران.
- تودوروف، ت. (۱۳۸۳). **دو اصل روایت**. ترجمه احمد نیک فرجام. تهران. ایران: بنیاد فارابی.
- جیمسن، ف و همکاران. (۱۳۸۳). «نظریه فیلم»؛ مجموعه مقالات، **فصلنامه فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون**، شماره ۱۸.
- حری، ا. (۱۳۸۲). «روایت و روایت شناسی». **مجله هنر و معماری**. شماره ۸، صص ۳۲۱-۳۵۰.
- حمیدی فعال، پ. (۱۳۸۸). «از ادبیات تا سینما؛ از رمان تا فیلم». **مجله کتاب ماه ادبیات**. شماره ۱۴۴، ۳-۱۸.
- خیری، م. (۱۳۸۹). **اقتباس برای فیلمنامه**. تهران. ایران: انتشارات سروش.
- داد، س. (۱۳۸۷). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران. ایران: انتشارات مروارید.

- روانجو، م. (۱۳۸۹). **بیان نظری، قواعد بصری، جستارهایی در ماهیت و ساختار سینما**. تهران: ایران: انتشارات افراز.
- ریکور، پ. (۱۳۸۹). **زندگی در دنیای متن**. ترجمه بابک احمدی. چاپ چهارم. تهران: ایران: نشر مرکز.
- سیگر، ل. (۱۳۸۷). **نگارش فیلمنامه اقتباسی**. تهران: ایران: انتشارات نیلوفر.
- سماکار، ع. (۱۳۹۵). **درآمدی بر نقد ساختارهای زیبایی شناسی**. چاپ دوم. تهران: ایران: خانه هنر.
- شفا، هرمن، د. (۱۳۹۳). **عناصر بنیادین در نظریه های روایت**. تهران: ایران: نشر نی.
- شعیری، ح. (۱۳۸۱). **مبانی معناشناسی نوین**. تهران: ایران: انتشارات سمت.
- عشقی، ب. (۱۳۸۹). «اقتباس ادبی در سینمای مهرجویی». **مجله هنر و معماری**، شماره ۶۴.
- فیاضی، م. حسین، ص. (۱۳۹۴). «نگاهی گذرا به پیشینه نظریه های روایت». **مجله نقد ادبی**، شماره ۲.
- قره شیخلو، ع. وفایی، م. (۱۳۸۵). **داریوش مهرجویی نقد آثار از بانو تا مهمان مامان**. تهران: ایران: انتشارات هرمس.
- گریماس، آ. (۱۳۸۹). **نقصان معنا**. ترجمه حمیدرضا شعیری. تهران: ایران: انتشارات علم.
- لزگی، ح. عباسی، م. (۱۳۸۹). «اقتباس سینمای ایران از ادبیات معاصر». **مجله پژوهش های زبان و ادبیات فارسی**، شماره ۸۵-۱۰۰.
- مک کی، ر. (۱۳۸۳). **داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی**، ترجمه محمد گذرآبادی. چاپ دوم. تهران: ایران: هرمس.
- مراد عباسی، م. (۱۳۹۰). **ساختارشناسی جریان اقتباس ادبی در سینمای ایران**. تهران: ایران: انتشارات سوره مهر.
- مرادی، ش. (۱۳۶۸). **اقتباس ادبی در سینمای ایران**. تهران: ایران: انتشارات آگاه.
- میرصادقی، ج. (۱۳۸۰). **عناصر داستان**. تهران: ایران: انتشارات آگاه.
- مستغاثی، س. (۱۳۷۹). «ارتباط سینما با ادبیات در تاریخ یکصد ساله سینمای ایران». **مجله هنر و معماری فارابی**، شماره ۳۷، صص ۱۲۷-۱۵۰.
- موسوی لهر، م. مصباح، گ. (۱۳۹۰). «تحلیل ساختار روایت در نگاره مرگ ضحاک بر اساس الگوی کنشی گریماس». **نشریه هنرهای زیبا هنرهای تجسمی**. شماره ۴۵، صص ۲۳-۳۳.

- نبی لو. (۱۳۸۹). «روایت شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه». *مجله ادب پژوهی*، شماره ۱۴، ۷-۲۸.

-یوسف نیا، (۱۳۷۴). «نقد و تحلیل فیلم پری». *سینما، تئاتر*. شماره ۷، ۱۶-۱۹.

ب: منابع لاتین

-Greim, A. (1983). *Structural semantics: An Attempt at a method*

Published: university of nebraska press

-Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in*

Fiction and Film. Ithaca and London: Cornell University press.



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

Investigating the cause of invulnerability in Shahnameh and Mahabharat based on Rite Patterns*

Mahmoud Rezaei Dashtarzhane¹ Farrokh Hajiani ², Ali Farzane Qasrodashti ³

1. Introduction

Invulnerability It is one of the most famous, oldest and most repetitive myths in the world, and has always been considered by mythologists and many other types of researches have been done on the invulnerable. There are many questions about this. Why are invulnerable usually killed at a young age? Why a person is chosen to be invulnerable? Why the invulnerable are often killed by arrows? Which narrative about the cause of invulnerability is older? But one of the most fundamental questions in this regard is how the hero becomes invulnerable. In some epic and mythical narratives of the world, such as the story of Achilles and Balder, it is explicitly mentioned how the hero became invulnerable. But in some stories, the

*Date received: 21/09/2021

Date accepted: 21/11/2021

¹ . **Corresponding author:** Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Shiraz, Shiraz, Iran. E-mail: mrezaei@shirazu.ac.ir.

2. Associate Professor of Culture and Language of Ancient Iran, Department of Foreign Languages and Linguistics, Faculty of Persian Literature and Foreign Language, University of Shiraz, Shiraz, Iran. E-mail: f.hajiyani@rose.shirazu.ac.i.

3. PhD student in Persian language and literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Shiraz, Shiraz, Iran. E-mail: alifarzaneqd@gmail.com

cause of the hero's vulnerability is not stated and has led to research on this issue. In *Shahnameh* and *Mahabharat* we encounter characters who are invulnerable or have signs of invulnerability, but the reason for this is questionable. In this article, we try to investigate the cause of the invulnerability of these people.

2. Methodology

In this article, we try to use rite patterns to analyze the data; for this reason, we pay attention to *Eliade's* findings from Shamanic beliefs. *Eliade* believes that myths and rites are related. He considers the rites to be the repetition of the oldest myths for the renewal of the world (Eliade, 2008: 80). Myths have changed for being oral; but because the rites were sacred and performed precisely, they have changed less than myths. Therefore, they can contain important information about the ancient form of myths and the cause of the hero's invulnerability can be examined according to the ancient rites related to invulnerability in *Shahnameh* and *Mahabharat*.

3. Discussion

Various theories have been proposed as to why heroes become invulnerable. In some myths, the reason for the hero's invulnerability is explicitly stated. In the most famous myths, *Thetis* immersed *Achilles* in water after her birth and *Achilles* became invulnerable; but his talon, which was in his mother's hand, did not come into contact with water and remained vulnerable (Dixon-Kennedy, 2011: 39). After killing the dragon, *Siegfried* drowns in her blood and her skin becomes invulnerable; but a leaf was stuck between his shoulders and this organ did not come into contact with blood and remained vulnerable (Eslami Nadoushan, 1972: 49). There are two accounts of why *Balder* was invulnerable in *Norse* mythology: In one version, *Balder* became invulnerable by eating snake food made by Gods

(Warner, 2007: 395). In the famous narrative, his mother, *Frigg* adjure all plants and metals not to harm *Balder*; but she omits the bud of an oak tree and *Balder* dies from an arrow made from this bud (Davidson, 2006: 78-9). In *Greek* mythology, the water god, *Poseidon* makes *Caeneus* invulnerable (Dixon-Kennedy, 2011: 302). *Ayas* becomes invulnerable by the skin of a lion that *Heracles* wrapped around him as a child (Khaleghi, 1987: 200). In Indian mythology, *Duryodhana* is invulnerable to his mother's gaze (*Mahabharat*, 1979: 2/501); but in cases like *Esfandiyar*, *Rustam*, and *Arjuna*, the reason for invulnerability is not clear.

3. 1. Investigation of invulnerability in shamanic rites

One of the frequent themes in shamanic rites is swallowing a novice by a large monster. The symbol of rebirth is seen in shamanic beliefs around the world and one of the main symbols of rebirth is being swallowed by a monster at puberty (Eliade, 2008: 142). This pattern symbolizes death and rebirth (Eliade, 2003: 213). Swallowed by a monster is a symbol of entering the dark world of the dead, learning secrets from the spirits of the ancestors, and then emerging alive. (Eliade, 2003: 215). Landing in the world of the dead with a living body is one of the features of the heroic and epic initiation rites and is done with the goal of achieving immortality (Eliade, 2013: 136).

3. 2. *Esfandiyar* and *Rustam*

Narratives about the cause of *Esfandiyar's* invulnerability can be seen in Iranian books. In a narrative, *Zarathustra* pours holy water on *Esfandiyar* and makes him invulnerable (Anjavi, 1980: 2/7). In another narration, *Zarathustra* gives the pomegranate she brought from heaven to *Esfandiyar* and *Esfandiyar* becomes invulnerable by eating it (Amoozegar & Taffazoli, 2010: 161). *Minovi* considers these narrations to be fabrications and guesses that *Esfandiyar* in the story of *Haft Khan* becomes invulnerable because she goes into the dragon's

mouth and is immersed in the dragon's blood (Minovy, 1975: 80). *Haft Khan* is *Esfandiyar's* initiation and for this reason, it is related to shamanic rites. *Esfandiyar* fights with the dragon in *Haft Khan* with a box she made herself. The dragon swallows her, the warrior tears the dragon from within and kills her. The pattern of being swallowed by a dragon can be seen in this narrative, and it symbolizes the hero's journey to the dark world of the dead, where she learns from her ancestors and returns victorious. This story is both the rite of the hero's initiation and makes him invulnerable

Another invulnerable example in *Shahnameh*, is *Rustam's* special armor, "*Babr e Bayan*". After the epics become logical, armor becomes invulnerable instead of the hero (Khaleghi, 1987: 211). If we accept that *Rustam* is invulnerable, he probably acquired this feature in her rite of initiation, like *Esfandiyar*. *Babr e Bayan* armor is the skin of a dragon of the same name that *Rustam* kills in his first heroism. *Rustam* kills this dragon in the style of *Esfandiyar*. The warrior goes into the dragon's mouth with the help of a box she made herself and tears him from the inside (*Haft Manzumah-yi Hamasi*, 2015: 266). So this story is also a symbol of the hero going to the dark world of the dead and the hero returns from there after learning the secrets from his ancestors while he is invulnerable.

3.3. *Arjuna*

In *Mahabharat*, the story of *Arjuna's* invulnerable armor is very similar to this pattern. After the *Pandus* and *Kauravs* families disagree over the government, the *Pandus* gets ready for war. *Arjuna* goes to his father, *Indra* with the help of a shaman to learn war and get weapons. One of the weapons that *Arjuna* takes from his father is invulnerable armor (*Mahabharat*, 1979: 1/287-8). Her separation from her family marks the beginning of the rite of initiation. He also learns the techniques of war from his father and eventually returns with invulnerable armor. This narrative, like killing a dragon, symbolizes

the hero going to his ancestors, learning from them, and returning to the world of the living while becoming invulnerable.

4. Conclusion

Esfandiyar's invulnerability is probably due to the events of *Haft Khan's* story, in which he tears a dragon from inside. This story is a sign of his going to the underworld to his ancestors and returning from there, which in the shamanic rites can cause immortality and invulnerability. The story of *Rustam's* invulnerable armor and the way he obtained it follows the same pattern. But in *Mahabharat*, the principle of myth remains and we are not confronted with symbols: With the help of a shaman, *Arjuna* goes to another world to his father and returns from there with invulnerable armor after learning the secrets from him.

Keywords: invulnerability, Shahnameh, Mahabharat, Shamanism, Esfandiyar

Resources [in Persian]:

- Amirghasemi, M. (1989). Esfandiar and Akhilleus, mythical twin. *Literary Studies*, 86-7, 433-448.
- Amoozegar, J. (2001). *Mythological history of Iran*. Tehran: Samt press.
- Amoozegar, J. & Taffazoli, A., (2010). *Zorosther's mythological life*. Tehran: Cheshme press.
- Anjavi Sh., A. (1980). *The book of Ferdowsi*. Tehran: Elmi press.
- Aydenlou, S. (2000). Esfandiar and his Invulnerability in Shahnameh. *She'r magazine*, 28, 42 - 48.
- Aydenlou, S. (2020). *Esfandiar's secret of invulnerability*. Tehran: Mahmoud Afshar press.
- Bagheri, M. (1986). Babr-e Bayān. *Ayande*, 1-3(12), 24-26.
- Bagheri, M. (2016). *The book of Esfandiar*. Tehran: Tahoori press.

- Bahram. P. Z. (1959). *The book of Zrathosht*. Edited by M. D. siaqi. Tehran: Tahoori press.
- Barzegar Kh. M., Kupa, F., Poshtdar, A. & neysari, R. (2011). The status of “woman” and “wlove” in Dade QorQod and Iliad and Odyssey. *Comparative Literature*, 5, 25-44.
- Dashti, M. & Pajhuhi, M. (2017). Another view to Esfandiar's invulnerability in Shahnameh. *Literary Text Research*, 71, 7-28.
- Davidson, H. R. E. (2006). *Scandinavian mytholigy*. Translated into Persian by B. Farrokhi. Tehran: Asatir press.
- Dehkoda: *Persian dictionary*.
- Dixon-Kennedy, M. (2011). *Encyclopedia of Greco-Roma mithology*. Translated into Persian by R. Behzadi. Tehran: Tahoori press.
- Eliade, M. (2003). *Myths, dreams, mystries*. Translated into Persian by R. Monajjem. Tehran: Elmi press.
- Eliade, M. (2008). *The sacred and the profane*. Translated into Persian by N. Zangoori. Tehran: Soroush press.
- Eliade, M. (2009). *Shamanism archaic tecniques of ecstasy*. Translated into Persian by M. K. Mohajeri. Tehran: Adyan press.
- Eliade, M. (2011). *The myth of the eternal return*. Translated into Persian by B. Sarkarati. Tehran: Tahoori press.
- Eliade, M. (2013). *Rites and symbols of intiation*. Translated into Persian by M. Salehi. Tehran: Niloofar press.
- Eliade, M. (2018). *The vanishig God*. Translated into Persian by M. salehi. Tehran: Niloofar press.
- Eslami Nadoushan, M. A. (1972). Esfandiar and secret of invulnerability. *Literature magasine*, 80, 43-62.
- Fatehi, A., Khoshhal T. & Abolghasemi, M., (2002). The Comparison of Esfandiyār’s Invulnerability in Pahlavi Texts and his Vulnerable Eyes in the Shāhnāma of Ferdowsi. *Literary Studies*, 2(45), 25-59.
- Ferdosi, A. (2007). *Shahnameh*. Edited by J. Khaleghi M. Tehtan: dayeratolma'aref press.

- Frazer, J. G. (2009). *The golden bough*. Translated into Persian by K. Firoozmand. Tehran: Agah press.
- Gholizadeh, Kh. (2013). *Mythological encyclopedia of animals*. Tehran: Parse press.
- Haft Manzumah-yi Hamasi*. (2015). Edited by R. Ghafouri. Tehran: Miras maktoub press.
- Ions, V. (2002). *Indian mythology*. Translated into Persian by B. Farrokhi. Tehran: Asatir press.
- Khaleghi M. J., (1987). Babr-e Bayan, invulnerability and its types. *Irannamag*, 22, 200-227.
- Khatibi, A. (2000). Esfandiar In purgatory. *Humanities articles*, 1, 77-104.
- Kharazmi, H. (2020). Mythic reason for defeating Forod by Bijan. *Epic Literature* , 29(16), 143-156.
- Mahabharat*. (1979). Translated into Persian by Gh. A. Ghazvini. Edited by J. Nayini. Tehran: Tahoori press.
- Mahdi, A. (2015). Invulnerability in Shahname and Mahabharat. *Naqd o tahqiq*, 1(1), 80-87.
- Minovy, M. (1975). *Ferdosi and his poet*. Tehran: Dekhoda press.
- Modarresi, F. & Bamdadi, M. (2010). An intertextual look at one of the myths of West Asia and its adaptation to the myth of Zahak. *Comparative Literature* , 3, 355-375.
- Omidssalar, M. (1982). *The secret of Esfandiar's invulnerability*. *Irannamag*, 2, 254-281.
- Omidssalar, M. (1998). Esfandiar and Akhilleus. *Iranian Studies*, 40, 734-744.
- Omidssalar, M. (2002). *Shahnameh Studies and Literary Topics*. Tehran: Mahmoud Afshar press.
- Parto, B. (2014). *Myth and rite*. Tehran: Ketabdar press.
- Pinsent, J. (2008). *Greek mythology*. Translated into Persian by B. Farrokhi. Tehran: Asatir press.

- Rezaei D. M. (2014). An introduction to the link between Babr-e Bayan and Saszi's grudge in the Shahnameh. *Epic Literature*, 2(1), 47-72.
- Sahehi, A & Dadvar A. (2017). The three myths of invulnerability: Achilles, Esfandiyar, and Siegfried a comparative. A study based on Jungian archetype theory. *Mythology and mystical literature magazine*, 47, 165-196.
- Segal, R. A. (2015). *Myth*. Translated into Persian by F. Farnoodrfar. Tehran: Basirat press.
- Shamisa, S. (2008). *Literary genres*. Tehran: Mithra press.
- Shahbazi, A. (1987). Babr-e Bayan. *Ayande*, 1-3(13), 54-58.
- Tarsousi, A. (2010). *The book of Darab*. Edited by Z. Safa. Tehran: Elmi-farhanfi press.
- Vojdani, F. (2007). Another study in Esfandiar's invulnerability. *Pesian language learning magazine*, 73, 4-9.
- Warner, R. (2007). *Encyclopedia of word mythology*. Translated into Persian by A. Esmaeilpoor. Tehran: Ostoore press.
- Wolff, F. (1998). *Glossar zu Firdosis Schahname*. Tehran: Asatir Press.



نشریه ادبیات تطبیقی
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان

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

بررسی علت روین تنی در شاهنامه و مهابهارت بر اساس الگوهای آیینی*

محمود رضایی دشت‌ارژنه (نویسنده مسئول)^۱، فرخ حاجیانی^۲، علی فرزانه قصرالدشتی^۳

چکیده

روین تنی یکی از مباحث تکرار شونده در حماسه‌های جهان است که در شاهنامه و مهابهارت نیز نمود یافته‌است، اما دربارهٔ علت روین تنی روایت‌های متعددی در سرتاسر جهان دیده می‌شود؛ روین تنی با آب، روین تنی با خون ازدها، روین تنی به کمک خدایان و... که همگی قدمت بسیار دارند، با اساطیر کهن پیوند خورده‌اند و یافتن نشانه‌های روایت کهن تر در آنها سخت می‌نماید. در سوی دیگر نیز آیین‌های شمنی، آیین‌های بسیار کهنی هستند که در واقع تکرار اسطوره‌های بسیار کهن بوده‌اند؛ بنابراین می‌توانند در یافتن اشکال کهن اسطوره راهنمای بسیار مفیدی باشند. در این تحقیق سعی شده‌است علل روین تنی در روایت‌های شاهنامه و مهابهارت، براساس آیین‌های شمنی تحلیل شده، اصیل‌ترین روایت در باب روین تنی به دست آید. بر اساس این تحقیق روین تنی به واسطه بلعیده شدن توسط ازدها که در اسطوره روایت‌های ایرانی نمود یافته، اصلتی بسیار کهن تر دارد؛ اما قدیم‌ترین روایت احتمالاً روایت روین تنی ارجونه است که با تغییراتی در مهابهارت نمود یافته‌است.

واژه‌های کلیدی: روین تنی، شاهنامه، مهابهارت، شمنیسم، اسفندیار.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۳۰

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۳۰

Doi: 10.22103/jcl.2021.18259.3356

صص ۹۵ - ۱۲۰

۱. استاد زبان و ادبیات فارسی، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

mrezaei@shirazu.ac.ir

۲. دانشیار فرهنگ و زبان ایران باستان؛ بخش زبان‌های خارجه و زبان‌شناسی. دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز،

شیراز، ایران. f.hajiyani@rose.shirazu.ac.ir.

۳. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز،

ایران. alifarzaneqd@gmail.com

۱. مقدمه

اسطوره‌ها و آیین‌ها از دیرباز ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر داشته‌اند؛ اما اول بار ویلیام رابرتسن اسمیت (William Robertson Smith) بود که نظریه مدون ارتباط اسطوره را با مناسک و آیین‌ها مطرح کرد. او اسطوره را وابسته به مناسک می‌دانست و معتقد بود اسطوره‌ها صرفاً تبیین آیین‌ها هستند و به همین آیین‌ها نیز محدود می‌شوند (سگال، ۱۳۹۴: ۱۱۱). این نظریات اسمیت بعدها توسط دانشمندان دیگر این حوزه مورد نقد قرار گرفت. دیگر دانشمند تأثیرگذار این نظریه، ادوارد برنت تیلور (Edward Burnett Tylor) است. تیلور بنیان‌گذار نظریه جان‌دارانگاری (animism) است و همین جان‌دارپنداشتن پدیده‌های جهان و زنده‌بودن کل طبیعت را منشأ شکل‌گیری اسطوره می‌داند و البته بر نقش زبان بسیار تأکید می‌ورزد (ر.ک: پرتو، ۱۳۹۳: ۶۶). او همچنین منشأ دین را باور به جان و روح می‌دانست (همان: ۶۸)؛ اما بر خلاف اسمیت مناسک و آیین‌ها را در مرحله دوم و بعد از اسطوره‌ها می‌دانست و باور داشت اسطوره نه تبیین مناسک، بلکه تبیین عالم طبیعت است و مناسک بر پایه اسطوره‌ها بنا شده‌اند و اجرای آن هستند، نه موضوع آن (سگال، ۱۳۹۴: ۱۱۳).

یکی از پرآوازه‌ترین اسطوره‌شناسان این حوزه جیمز جورج فریزر (Sir James George Frazer) است که پژوهشی مفصل در باب آیین‌ها و مناسک کهن مرتبط با جادو و تحلیل آنها ذیل عنوان *شاخه زرین (The Golden Bough)* دارد. فریزر جادوی‌های مناسک را به دو اصل تقسیم می‌کند: اصل شباهت و اصل سرایت (فریزر، ۱۳۸۸: ۸۸). درواقع مناسک به هدف جادو و به دوشکل شبیه کردن معلول به علت و سرایت عملی از علت به معلول اتفاق می‌افتد. او اسطوره را علمی عملی می‌دانست که با آیین‌ها آمیخته‌بودند (پرتو، ۱۳۹۳: ۱۱۱)؛ بنابراین اسطوره را مقدم بر آیین می‌دانست. دیگر شخصیت تأثیرگذار این حوزه برونیسلاو مالینوفسکی (Bronislaw Malinowski) است که نه تنها آیین‌ها، بلکه افعال فرهنگی جامعه بدوی را تابع اسطوره‌ها می‌داند (سگال، ۱۳۹۴: ۱۲۷)؛ از این رو، این دانشمند تأثیری بر اندیشه‌های میرچا الیاده (Mircea Eliade) گذاشته که این مقاله بیشتر بر اساس یافته‌های کهن‌الگویی او در باورهای شمنی است. الیاده معتقد است حوادث تاریخی قابلیت خلق اسطوره را ندارند و «با پذیرفته‌شدن در مقولات اساطیری پایان‌می‌پذیرند» (الیاده، ۱۳۸۸: ۵۳۳)؛ اما اسطوره تاریخ مقدسی را بیان می‌کنند که در آغاز زمان و به دست خدایان رخ داده است (الیاده، ۱۳۸۷: ۷۲) و این حرکات و اعمال خدایان سرمشق رفتارهایی شده است که آیین می‌نامیم (همان: ۸۰). الیاده نیز همچون مالینوفسکی معتقد است نه تنها آیین‌ها، بلکه تمام رفتارهای فرهنگی جوامع کهن به شکلی تکرار اسطوره‌ها است و فراتر از آن، هر عمل بشری به میزانی معتبر می‌شود

که به تقلید و تکرار اساطیر آغازین بپردازد (الیاده، ۱۳۹۰: ۳۶). در واقع الیاده آیین‌ها را تکرار کهن‌ترین اسطوره‌ها برای نوسازی جهان می‌داند. از آنجایی که آیین‌ها مقدس شمرده شده و سعی در انجام دقیق آنها می‌شد، کمتر از اساطیر تغییر یافته‌اند؛ بنابراین می‌توانند اطلاعات مهمی در باب شکل کهن اسطوره‌ها به دست دهند و می‌توان با بررسی آیین‌های کهن روایت‌های شاهنامه و مهابهارت در ارتباط با مقوله رویین‌تنی، به بررسی اصالت این روایات پرداخت.

از سوی دیگر اسطوره رویین‌تنی یکی از معروف‌ترین، قدیم‌ترین و مکررترین اساطیر دنیا است و این اسطوره همیشه مورد توجه اسطوره‌شناسان بوده است. آشیل (Achilles)، زیگفرید (Siegfried) و بالدر (Baldr) شناخته شده‌ترین رویین‌تنان جهان هستند و پژوهش‌های بسیار دیگری درباره رویین‌تنان انجام شده است؛ اما همچنان سؤالات بسیاری درباره رویین‌تنان وجود دارد و با وجود نظریه‌های متعدد در باب این سؤالات - به دلیل امکان بررسی این موضوعات از دیدگاه‌های متفاوت - پاسخی برای آنها نداریم: چرا رویین‌تنان عموماً در جوانی کشته می‌شوند؟ چه چیزهایی در یک شخص باعث برگزیده شدن او می‌شود تا رویین‌تن شود؟ چرا رویین‌تنان اغلب با تیر کشته می‌شوند؟ کدام روایت درباره علت رویین‌تنی کهن‌تر است؟ و...؛ اما یکی از بنیادی‌ترین سؤالات در این زمینه چگونگی رویین‌تن شدن پهلوان است. در بعضی از روایت‌های حماسی و اسطوره‌ای جهان، چون داستان آشیل و بالدر، صراحتاً به چگونگی رویین‌تن شدن پهلوان اشاره شده است؛ اما در مواردی علت رویین‌تنی فرد بیان نشده و این موضوع باب گمانه‌زنی‌هایی را در این باره باز کرده است. در شاهنامه و مهابهارت با شخصیت‌هایی مواجهیم که رویین‌تن هستند یا نمودهایی از رویین‌تنی دارند؛ اما علت این امر سؤال برانگیز است. در این مقاله سعی شده تا الگوی مشترک علت رویین‌تنی در این دو منظومه، بر اساس کهن‌الگوهای آیین‌های کهن شمینی بررسی و طرحی یک‌دست از الگوی علت رویین‌تنی در شاهنامه و مهابهارت ارائه شود.

۲-۱. پیشینه پژوهش

درباره رویین‌تنی در شاهنامه و مهابهارت مهدی (۲۰۱۵) پیش‌تر پژوهشی انجام داده و به هم‌سانی‌های داستان مرگ اسفندیار و دریودنه چون جوانی ایشان، آگاهی افرادی خاص از آسیب‌پذیری آنها و مخالفت مادر پهلوان با جنگ پرداخته و توجهی به علت رویین‌تنی ایشان نداشته است؛ اما پژوهش‌های متفاوتی درباره علت رویین‌تنی، آسیب‌پذیری و حتی انکار رویین‌تنی اسفندیار انجام شده است.

از پژوهش‌های گوناگونی که به رویین‌تنی اسفندیار اشاراتی داشته‌اند، می‌توان به مقاله اسلامی ندوشن (۱۳۵۱) با عنوان «اسفندیار و راز رویین‌تنی» اشاره کرد که به بیان

روایت‌های علل رویین تنی پهلوانان حماسی جهان و کارکردهایی اساطیری چون چوب گز، گیاه و آب رز در داستان رستم و اسفندیار پرداخته‌است. امیدسالار (۱۳۶۱) در مقاله «راز رویین تنی اسفندیار» که پس از بررسی روایت‌های رویین تنی اسفندیار در متون قدیم و متأخر هفت‌خان اسفندیار را علت رویین تن شدن او دانسته‌اند. می‌توان گفت اشاره مینوی به رویین تنی اسفندیار در خان سوم (مینوی، ۱۳۵۴: ۸۰) پژوهش‌گر را به این تحقیق کشانده‌است؛ اما تحلیل ایشان بر مبنای ساختار داستان‌ها است و مباحث آیینی را شامل نمی‌شود. امیرقاسمی (۱۳۶۸) در مقاله «اسفندیار و آشیل، دو همزاد اسطوره‌ای» هم‌گونی‌های دو رویین تن ایران و یونان، اسفندیار و آشیل را ارائه داده‌است. نمونه دیگر پژوهش تطبیقی اسطوره آشیل و اسفندیار، پژوهش امیدسالار (۱۳۷۷) با عنوان «اسفندیار و آشیل» است. آیدنلو (۱۳۷۹) در مقاله «اسفندیار و رویین تنی او در شاهنامه» پس از بررسی روایات علت رویین تنی اسفندیار و بر اساس نمونه‌های دیگر و روایت داراب‌نامه، علت رویین تنی اسفندیار را زره زخم‌ناپذیر وی می‌داند. آموزگار (۱۳۸۰) در کتاب «تاریخ اساطیری ایران» احتمال می‌دهد علت رویین تنی اسفندیار دود برآمده از زهر اژدهای خان سوم باشد که سراپای او را می‌گیرد. همچنین وجدانی (۱۳۸۴) در مقاله «تأملی دیگر در رویین تنی اسفندیار» تناقضات رویین تنی اسفندیار و زره‌پوشی او را این‌گونه توجیه می‌کند که در داستان‌های اساطیری هر رویداد منفرد است و نباید با استدلال‌ات عقلی سنجیده شود. پژوهشی دیگر در این باب، مقاله فاتحی و دیگران (۱۳۹۱) با عنوان «مقایسه رویین تنی و چشم آسیب‌پذیر اسفندیار در متن‌های فارسی میانه و شاهنامه» است که به بررسی روایت‌های رویین تنی اسفندیار در متون فارسی میانه پرداخته و اسفندیار را بدون هیچ آسیب‌پذیری می‌داند و روایات آسیب‌پذیری چشم او را تأثیر روایت‌های خراسان و سیستان گفته‌است. دشتی (۱۳۹۶) در مقاله «نگاهی دیگر به رویین تنی اسفندیار در شاهنامه» رویین تنی اسفندیار را به معنای شکست‌ناپذیری او می‌داند. همچنین صالحی و دادور (۱۳۹۶) در مقاله «مطالعه تطبیقی رویکرد کهن الگویی در سه اسطوره رویین تن»، با بررسی سه رویین تن حماسی (اسفندیار، آشیل و زیگفرد)، به اقتباس فردوسی از روایت هومر درباره آشیل باور دارند. آیدنلو (۱۳۹۹) نیز در کتاب «راز رویین تنی اسفندیار» به بررسی روایت‌های رویین تنی اسفندیار و علل رویین تنی او پرداخته‌است که هیچ‌یک با نظریه این مقاله منطبق نیست. در ادامه سعی داریم با بررسی تحلیلی-تطبیقی اسطوره‌های رویین تنی در شاهنامه و مهابهارت، اصالت روایت‌های علت رویین تنی را در این دو حماسه مشخص کنیم. آنچه در این تحقیق به پیش‌برد تحلیل روایت‌ها کمک بسیار می‌کند، آیین‌های شمعی است. آیین‌های بسیار کهن که تکرار اسطوره‌های آغازین و بازسازی آنها

به‌شمارمی‌آمدند و می‌توانند در یافتن شکل‌های کهن اسطوره‌ها که امروز در دسترس نیستند، راه‌گشای خوبی باشند.

از دیرباز اشکال بسیار متفاوتی دربارهٔ علت روئین‌تنی قهرمانان مطرح‌بوده‌است. در مشهورترین روایت‌ها تیتیس (Thetis) بعد از تولد آشیل، او را در رودخانهٔ استوکس فرو کرد و به این شکل او روئین‌تن شد اما پاشنه‌ای که در دست مادر بود با آب تماس نداشت و آسیب‌پذیر ماند (دیکسون‌کندی، ۱۳۹۰: ۳۹). زیگفرید نیز بعد از کشتن اژدها پوست خود را در خون او غوطه‌ور کرده، این‌چنین پوست او زخم‌ناپذیر می‌شود و تنها میان دو کتف او برگی چسبیده بود و با خون تماس نیافت و آسیب‌پذیر ماند (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۵۱: ۴۹). دربارهٔ روئین‌تنی بالدر نیز دو روایت در اساطیر اسکاندیناوی است که بر اساس یکی او با خوردن غذای مار که ایزدان درست کرده‌بودند روئین‌تن شد (وارنر، ۱۳۸۶: ۳۹۵) و در روایت مشهورتر، فریگ (Frigg) مادر او و همسر اودین (Oðin)، همهٔ نباتات و فلزها را سوگند می‌دهد که به بالدر آسیب نرسانند؛ اما فراموش کرد شاخه‌ای نورسته از درختی بلوط را سوگند دهد و بالدر به واسطهٔ همین تیر می‌میرد (دیویدسون، ۱۳۸۷: ۷۸-۹). نمونه‌های بسیاری دیگر در علت روئین‌تنی در اساطیر جهان است. کاینئوس (Caeneus) در اساطیر یونان به دست پوسیدون، خدای آب روئین‌تن می‌شود (دیکسون‌کندی، ۱۳۹۰: ۳۰۲)؛ آياس (Aias) نیز به واسطهٔ پوست شیری که هراکلس (Heracles) در کودکی دور او پیچید روئین‌تن شد. (خالقی‌مطلق، ۱۳۶۶: ۲۰۰) دیودنه (Duryodhana) به نگاه مادر روئین‌تن می‌شود (مهابهارت، ۱۳۵۸: ج ۲، ۵۰۱)؛ اما روایت‌های روئین‌تنی اسفندیار نیز متعدد و مشهور است. در هرکدام از این روایت‌ها نشانه‌های کهن اساطیری دیده‌می‌شود و بی‌شک روایت‌هایی کهن نیز هستند. در حماسه‌های ایرانی چند روایت دیده‌می‌شود؛ اما دقیقاً مشخص نیست که کدام روایت اصیل و یا کهن‌تر است. در روایت‌های هندی نیز موضوع روئین‌تنی به واسطهٔ مادر دیده‌می‌شود و نمونه‌های دیگر نیز داریم. برای مشخص کردن اصالت این روایت‌ها بهتر است نخست آیین‌های مرتبط با روئین‌تنی را واکاوی کنیم.

۲-۱. بررسی آیین‌های شمنی روئین‌تنی

یکی از بن‌مایه‌های تکرارشونده در آیین‌های شمنی، بلعیده‌شدن رازآموز توسط هیولایی بزرگ است. در باورهای شمنی سرتاسر دنیا نمادگرایی تولد دوباره دیده‌می‌شود و یکی از نمودهای اصلی تولد دوباره، بلعیده‌شدن توسط هیولا در سن بلوغ است (الیاده، ۱۳۸۷: ۱۴۲). این طرح نشانی از مرگ و رستاخیز نمادین می‌باشد (الیاده، ۱۳۸۲: ۲۱۳). طرح کلی این الگو، بازگشت مخاطره‌آمیز به زهدان مادر است و در اسطوره‌ها به شکل بلعیده‌شدن قهرمان توسط هیولا و بازکردن راهی برای خروج پیروزمندانه از شکم او

نمودیافته‌است و به صورت نمادین در آیین‌ها اجرا می‌شود (الیاده، ۱۳۹۲: ۱۱۸). یکی از نشانه‌های مهم این الگو، این است که قهرمان با ابزارهایی که خود ساخته راه خود را باز می‌کند. در یکی افسانه‌های آیینی فنلاد آمده است هنگامی که جادو، قهرمان را بلعید، راهی برای خارج شدن قهرمان به او نشان داد، اما قهرمان پاسخ داد «راه خروج را من خود خواهم ساخت» و با ابزار آهنگری که به شکل جادویی ساخته بود، شکم جادو را شکافت و بیرون شد (الیاده، ۱۳۸۲: ۲۱۶). بلعیده‌شدن توسط هیولا صرفاً یک بازگشت به زهدان و تولد دوباره نیست. نوآموز بلعیده شده، می‌میرد و از نو زاده می‌شود. بلعیده‌شدن توسط هیولا نمودی از رفتن به جهان تاریک مردگان و بازگشتن از آنجا به صورت زنده است (الیاده، ۱۳۸۲: ۲۱۵)؛ همچنین می‌تواند نشانی از رفتن به عصر آغازین جهان و شب‌های بی‌نظمی کیهانی باشد (همان: ۲۱۷).

در مورد اول، شخص با رفتن به جهان مردگان، علاوه بر آموزش نزد نیاکان می‌تواند به جاودانگی برسد. فرود آمدن به جهان مردگان با بدن زنده از ویژگی‌های آیین‌های تشرّف قهرمانی و حماسی است که به هدف دستیابی به بی‌مرگی انجام می‌شود (الیاده، ۱۳۹۲: ۱۳۶). در افسانه‌های رومانیایی رسیدن به جاودانگی با فرود آمدن به دوزخ به دست می‌آید (الیاده، ۱۳۹۷: ۱۰۵). رسیدن به جهان زیرین در واقع رسیدن به ارواح یاری‌گر است (الیاده، ۱۳۸۸: ۳۱۶) که می‌توانند برای انسان جاودانگی و رویین‌تنی را به همراه داشته باشند.

در باورهای قبیله ماندجا (Mandja) نگاکولا (Ngakola) موجودی است که مردان را می‌بلعد و درحالی که نیرویی تازه گرفته‌اند، قی می‌کند (الیاده، ۱۳۹۲: ۱۶۲)؛ همچنین رفتن به قعر زمین می‌تواند نشانی از رسیدن به مادر اعظم زمین باشد که عمدتاً خود را به شکل ایزدبانوی مردگان می‌نماید و چهره‌ای ترسناک و پرخاشگر دارد (همان: ۱۳۷). در حماسه‌های فنلاندی ویناموینن (Vainamoinen) به درون شکم ماده غولی می‌رود و عجوزه سالخورده هیسسی (Old Hag of Hiisi)، ایلمارینن (Ilmarinen) را می‌بلعد که هر دو نمادهای دستیابی به بی‌مرگی است (همان: ۱۳۹-۴۰).

در مورد دوم، شخص با رسیدن به عصر پیش از آفرینش از زمان فراتر رفته، به پیش از تمام اشکال هستی می‌رسد؛ در نتیجه زمان برای او به پایان می‌رسد و به بی‌مرگی می‌رسد (الیاده، ۱۳۸۲: ۲۱۷) و بی‌مرگی برای یک جنگجو، در مرتبه اول، زنده ماندن در جنگ و آسیب‌ناپذیری است. همه این موارد نشانه‌ها و نمادهای یکسانی هستند و به یک نتیجه می‌انجامند. ورود قهرمانانه به شکم یک غول ماده، ایزدبانو یا هیولایی دریایی که نماد رسیدن به شب کیهانی و یا رفتن به قلمرو مردگان است و «کسی که موفق به انجام چنین

عمل برجسته و شاهکار قهرمانانه‌ای شده است، دیگر ترسی از مرگ ندارد؛ او توانسته پیروزمندانه به نوعی جاودانگی یا بی‌مرگی جسمانی برسد.» (الیاده، ۱۳۹۲: ۱۴۰)

اکنون که آیین‌های رسیدن به جاودانگی و رویین‌تنی روشن‌شد نیاز است تا روایت‌های علت رویین‌تنی را در شاهنامه و مهابهارت بررسی کنیم تا به نزدیک‌ترین روایت به اسطوره‌های کهن برسیم.

۲-۲. رویین‌تنی در شاهنامه

در شاهنامه رویین‌تنی به دو معنی «پهلوان» و «آسیب‌ناپذیر در برابر زخم» به کار رفته است؛ اما به آسیب‌ناپذیری اسفندیار یا کس دیگری برابر زخم صراحتاً اشاره نشده است. اگرچه کلمه رویین‌تن در این منظومه بیش از هر کس برای اسفندیار به کار رفته، در بسیاری موارد صرفاً در معنی «پهلوان» آمده است. کیخسرو در آغاز سلطنت فسیله سوی لشکر آورده و خطاب به پهلوانان:

بفرمود کان کو کمندافکن است	به رزم اندرون گرد رویین‌تن است
به سوی فسیله کمند افکنید	سر بادپایان به بند افکنید

(فردوسی، ۱۳۸۶: ج ۳، ۱۲)

بیژن نیز در جنگ با بلاشان، هنگام معرفی، خود را رویین‌تن می‌خواند:

دلاور بدو گفت من بیژنم به جنگ اندرون گرد رویین‌تنم

(همان: ج ۳، ۶۱)

شیده نیز در آغار جنگ بزرگ نزد پدر خود را رویین‌تن می‌خواند:

مبارز نخستین ز لشکر منم که اسپ افکنم، پیل رویین‌تنم

(همان: ج ۴، ۱۹۷)

بر اساس فرهنگ فریتس ولف لفظ رویین‌تن هشت بار برای اسفندیار تکرار شده است (ولف، ۱۳۷۷: ۴۵۴). این لفظ در شاهنامه بیشتر به عنوان صفت برای اسفندیار به کار رفته است و البته جز سه بیت در خان چهارم که هم می‌توان علت رویین‌تنی اسفندیار را از آن برداشت کرد و هم می‌تواند نشانی از تعویذ زرتشت باشد، روایتی در باب چگونگی رویین‌تنی اسفندیار نیامده است:

یکی نغز پولاد زنجیر داشت	نهان کرده از جادو آژیر داشت
به بازوش بر بسته بد زردهشت	به گشتاسب آورده بود از بهشت
بدان آهن از جان اسفندیار	نبردی گمانی به بد روزگار

(همان: ج ۵، ۲۳۸)

لازم به ذکر است که بعضی چون خطیبی (۱۳۷۹: ۳-۸۲) و باقری (۱۳۹۵: ۳۹) همین روایت را علت رویین تنی اسفندیار ذکر کرده‌اند.

از آنچه گذشت می‌توان نتیجه گرفت به صرف بیان لفظ رویین تن نمی‌توان پهلوانان را رویین تن دانست. در سوی دیگر نیز نمود رویین تنی در شاهنامه به اسفندیار یا کسانی که دارای صفت «رویین تن» هستند ختم نمی‌شود. زال و رستم نمودهای دیگری هستند که به سبب نامیرایی و زره زخم‌ناپذیر گاهی رویین تن خوانده می‌شوند. اکنون به بررسی دقیق‌تر رویین تنان شاهنامه می‌پردازیم:

۲-۲-۱. اسفندیار

در ادبیات اوستایی و منابع فارسی میانه نیز نشانی از رویین تنی اسفندیار دیده نمی‌شود (ر. ک: امیدسالار، ۱۳۶۱: ۶-۲۵۵)؛ اما با توجه به روایت‌های موجود در متون بعد از اسلام، می‌توان احتمال داد که روایت رویین تنی اسفندیار از منابعی که امروزه در دسترس نیست به این متون راه یافته‌اند. با توجه به نداشتن منابع دست اول، اطلاعات دقیقی درباره چگونگی رویین تن شدن اسفندیار نیز نداریم. یکی از روایات در این باره، روایت وجرکرد دینی است که بر اساس آن زرتشت چون به دربار گشتاسب آمد، برای اثبات پیامبری چند معجزه داشت و یکی بخشیدن اناری بهشتی به اسفندیار بود که به واسطه آن اسفندیار رویین تن شد (آموزگار و تفضلی، ۱۳۸۹: ۱۶۱). همین روایت به زراتشت‌نامه بهرام پژدو نیز وارد شده است (بهرام پژدو، ۱۳۳۸: ۷-۷۳).

به روایت داراب‌نامه زره اسفندیار آسیب‌ناپذیر است (طرسوسی، ۱۳۸۹: ج ۱، ۶۷) و علاوه بر این مورد، زره سمندون نیز که از پوست ماهی و پرورده در خون آدمی بوده، همین ویژگی را دارد (همان: ۷۳). به روایتی نیز زرتشت، اسفندیار را به حمام برده، آبی دعا خوانده بر وی می‌ریزد و او را رویین تن می‌کند و چون اسفندیار چشمان خود را می‌بندد، چشمان او آسیب‌پذیر می‌ماند (انجوی شیرازی، ۱۳۶۹: ج ۲، ۷). در دو روایت شفاهی، اسفندیار با رفتن در حوضچه آب رویین تن می‌شود که در یکی از این دو روایت وزیر گشتاسب او را در آب می‌کند و در روایتی دیگر کتایون، مادر اسفندیار (انجوی شیرازی، ۱۳۶۹: ج ۱، ۲۰۵-۶). شمیسا نیز بدون ذکر منبع علت رویین تنی اسفندیار را آب تنی او در رود داهی تی (Daitya) به دستور زرتشت می‌داند (شمیسا، ۱۳۸۷: ۹۳).

جز این روایت‌ها، تحلیل‌هایی نیز درباره رویین تنی اسفندیار شده است. مینوی این روایت‌ها را ساختگی دانسته، احتمال می‌دهند که در خان سوم و به سبب رفتن به کام اژدها و شسته شدن به خون او رویین تن شده است؛ ضمن این که داستان زیگفرید می‌تواند مؤید این دلیل باشد (مینوی، ۱۳۵۴: ۸۰). اگرچه مینوی تحلیلی در این باره به دست نمی‌دهد، اشاره بسیار ظریفی دارد که با آیین‌های شمنی مطابقت می‌کند. همچنین امیدسالار نیز علت

اصلی رویین تنی اسفندیار را هفت خان او و گذر از نشانه‌های طبیعی و ماورائی می‌داند (امیدسالار، ۱۳۶۱: ۲۷۷).

اگرچه رویین تنی با آب و گیاه که هر دو شکل آن در روایت‌های مربوط به اسفندیار دیده می‌شود از الگوها و عناصر کهنی پیروی می‌کند، دلیل رویین تنی اسفندیار به دلیل عدم صراحت منابع پیشااسلامی، نیاز به تحلیل بیشتری دارد و نیاز است تا یک مجموعه از عناصر آیین‌های مرتبط با رویین تنی در داستان اسفندیار واکاوی شود. اسفندیار پیش از رفتن به هفت خان برای آوردن خواهران از رویین دز چند جنگ دیگر داشته است؛ اما هفت خان در واقع مقام تشرّف اسفندیار به‌شمار می‌آید؛ آیین‌هایی که با گذراندن آن، شخص به عنوان عضوی از گروهی خاص که این‌جا طبقه پهلوان است پذیرفته می‌شود. در واقع مسئله هفت خان با آیین‌های شمنی کاملاً مرتبط است. اسفندیار آماده می‌شود تا با رفتن به دز خواهران خود را بیاورد که با رازآموزی برای رفتن به جهان زیرین و آوردن روح خواهران یا زن محبوب از جهان مردگان در باورهای شمنی برابر است (ر. ک: الیاده، ۱۳۸۸: ۴۶۷-۸).

بین رویین تنی، خان سوم اسفندیار و آیین‌های شمنی نیز ارتباط وجود دارد. چنان‌که قبلاً اشاره شد، مینوی علت رویین تنی اسفندیار را رفتن او به شکم و شسته شدن به خون اژدها می‌داند؛ اما دو نکته بسیار مهم در این روایت است که با آیین‌های شمنی بی‌مرگی و رویین تنی مرتبط است: نخست اینکه اژدها اسفندیار را می‌بلعد؛ دوم صندوق‌های تیغ‌نشانی که اسفندیار برای کشتن اژدها ساخته بود. چنان‌که اشاره شد بلعیده شدن توسط هیولا و کشتن او، رفتن به جهان مردگان و بازگشت پیروزمندانه از آنجا و دست‌یابی به بی‌مرگی و رویین تنی است؛ همچنین یکی عناصر مهم این الگو ساختن سلاح‌هایی جادویی برای کشتن این موجود است. اسفندیار نیز در خان سوم برای رویارویی با اژدها، صندوقی تیغ‌نشان ساخته، درون آن می‌رود و نزدیک اژدها می‌شود؛ در نتیجه اژدها پهلوان را می‌بلعد و پهلوان از صندوق بیرون می‌آید و اژدها را می‌کشد:

همی جست اسپ از گزندش رها	به دم در کشید اسب را اژدها
فرو برد اسبان و گردون بهم...	به صندوق در گشت جنگی دژم...
برآمد ز صندوق مرد دلیر	یکی تیز شمشیر در چنگ شیر
به شمشیر مغزش همی کرد چاک	همی دود زهرش برآمد ز خاک

(فردوسی، ۱۳۸۶: ج ۵، ۲۳۳)

۲-۲-۲. ببر بیان

یکی دیگر از نمودهای آسیب‌ناپذیری و رویین تنی در شاهنامه، «ببر بیان»، پوشش خاص رستم است. درباره چستی این لباس نظریات متفاوتی وجود دارد. ماهیار نوایی لفظ «بیان»

را تحول یافته لغت «بغان» و این لباس را منتسب به خدایان می‌داند (نوابی، ۱۳۵۷: ۲۶۰). امیدسالار بیر بیان را سگ آبی دانسته و پوشش رستم را لباس این حیوان تعریف می‌کند (امیدسالار، ۱۳۸۱: ۴۲). رضایی دشت‌ارژنه نیز این تعریف را پذیرفته و بر این باور است که صفت سگزی را علاوه بر انتساب رستم به سیستان، به معنای کسی است که مثل سگ زندگی می‌کند و علت آن پوشش پوست سگ رستم است (رضایی دشت‌ارژنه، ۱۳۹۳: ۷۰). خوارزمی نیز بر این باور است که بر پایه داستان‌های عامیانه، بیش‌تر پوشش‌های مربوط به حیوانات دریایی آسیب‌ناپذیر است (خوارزمی، ۱۳۹۹: ۱۴۹). به‌همه‌حال لباس زخم‌ناپذیر یکی از نمودهای رویین تنی است. در جهت گرایش حماسه‌ها به واقعیت، رویین تنی تبدیل به زخم‌ناپذیری زره شده است (خالقی مطلق، ۱۳۶۶: ۲۱۱).

نمونه پوست آسیب‌ناپذیر موجوداتی که با آنها زره ساخته می‌شد، در حماسه‌های دیگر نیز به چشم می‌خورد. «اژدهایی که در افسانه ژرمنی به دست فروتو کشته می‌شود تنها از سوی شکم زخم‌پذیر است؛ همچنین گرازی که دیارمد، پهلوان کلتی می‌کشد زخم‌ناپذیر است و نیز شیری که هراکل پوست او را بر دوش خود دارد زخم‌ناپذیر است.» (همان: ۲۱۴) بیر بیان نیز یکی از این نمونه‌های متعدد است. ذیل عنوان «بیر بیان» در لغت‌نامه دهخدا آمده است: «نام خفتان چرمین که رستم هنگام جنگ پوشیدی و در او تیغ کارگر نبود. ... بعضی گویند که آن از پوست اکوان دیو بوده؛ ... اعتقاد بعضی آن است که آن را به جهت رستم از بهشت آورده بودند.» از همین موارد می‌توان استنباط کرد که بیر بیان پوششی ساده بوده است و چرم بیری معمولی نیست. به روایتی افسانه‌ای، بیر بیان جانوری بود که در زمان انوشیروان پیدا شد و تیغ و آب و آتش بر تن او اثر نداشت (باقری، ۱۳۶۵: ۱۱). طبق روایت منظومه بیر بیان، اژدهایی به همین نام در هند پیدا شده و رستم او را کشته و از پوست او برای خود لباسی می‌سازد که همان جامه بیر بیان است (هفت‌منظومه حماسی، ۱۳۹۴: ۲۷۲). بعضی این لباس را از پوست سمور یا سگ آبی و شبیه لباس آناهیتا می‌دانند (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۷۷). شاپور شهبازی دو اشاره در این باره دارد: نخست اینکه این لباس، جامه‌ای شاهانه است و خاصیت زرهی ندارد؛ دوم این که پهلوانان از پوست موجوداتی که می‌کشتند برای خود زره می‌ساختند (شاپور شهبازی، ۱۳۶۶: ۵۵). اگرچه چستی بیر بیان موضوع این تحقیق نیست، ذکر چند نکته در این جا ضروری می‌نماید. نخست این که بیر بیان نیز همچون بیر اوستایی، موجودی آبی است (هفت‌منظومه حماسی، ۱۳۹۴: ۲۶۴)؛ دوم اینکه در سیر حماسی شدن موجودات، حیوانی می‌تواند به شکلی شگفت تغییر یابد و این احتمال وجود دارد که بیر یا سمور یا سگ آبی به شکلی اسطوره‌ای و موجودی با پوست زخم‌ناپذیر درآمده است؛ چنان که رستم برای کشتن او مجبور است از درون او را بشکند. دیگر این که در باورهای شمنی، سمور با آیین‌های مرگ و تجدید حیات و نامیرایی که

همان آیین‌های مرتبط با رویین تنی است پیوند دارد. علاوه بر نقش درمان‌گری، پوست جادویی سمور و پوشیدن آن می‌تواند رازآموز را به مرگ و حیات دوباره برساند (الیاده، ۱۳۸۸: ۶-۴۷۳) که همان نماد رفتن به جهان زیرین و بازگشت پیروزمندانه از آن است؛ بنابراین می‌توان گفت ببر بیان درواقع پوست سگ آبی یا سموری اسطوره‌ای و زخم‌ناپذیر بوده است که رستم پس از کشتن او، زرهی از پوستش می‌سازد. چنان که پیشتر آمد، این الگو که موجودی زخم‌ناپذیر پیدا می‌شود، پهلوانی او را می‌کشد و از پوست او زرهی زخم‌ناپذیر می‌سازد، در حماسه‌های دیگر ملل نمونه‌هایی دارد و می‌توان اصالت آن را تأیید کرد. ضمن این که در این روایت چند نشانه شمعی نیز دیده می‌شود که مؤید اصالت داستان است.

رستم در این داستان، در اوان کودکی است و به دور از خانواده، نزد گودرز در حال تربیت است (هفت منظومه حماسی، ۱۳۹۴: ۲۳۶). درواقع سن بلوغ، سنی است که نوآموز از خانواده، بخصوص مادر دور شده و نزد یکی از بزرگان قبیله به تعلیم می‌رود تا آماده حضور در جامعه‌ای خاص شود (الیاده، ۱۳۹۲: ۲۶)؛ بنابراین می‌توان گفت رستم همچون اسفندیار در حال تشرّف به مقام پهلوانی است و برای ورود به این انجمن باید آیین‌هایی را انجام دهد. دو نکته مهم دیگر داستان شکل کشتن اژدها است: نخست اینکه رستم همچون اسفندیار برای کشتن اژدها صندوقی آهنی می‌سازد و خنجر بسیار در آن می‌نشانند (هفت منظومه حماسی، ۱۳۹۴: ۲۶۳) که همان عنصر ساخت سلاح جادویی است؛ دوم اینکه همچون اسفندیار توسط اژدها بلعیده می‌شود و او را از درون می‌شکرد:

فرود آمد از بارگی دیوبند	در آن آهنین‌خانه خود را فکند
سوی خانه شد ببر آتش‌فشان	کشید از نفس‌خانه را خود‌کشان
دم آورد و آن‌خانه در دم گرفت...	فرو تا شدش حلق محکم گرفت...
تهمت کمان را برآرنده کرد	صد و شصت تیرش گذارنده کرد

(همان: ۲۶۶)

بنابراین رویین تنی در روایت‌های ایرانی با الگوی بلعیده‌شدن توسط هیولا ارتباط دارد که نمادی از رفتن به جهان زیرین و دست‌یابی به بی‌مرگی و رویین تنی است. از نمونه‌های داستان‌های اساطیری جهان که ارتباط سفر به جهان زیرین و رویین تنی را تأیید می‌کند، داستان‌های هراکلس است. دوازده‌خان هراکلس اغلب در فضای جهان زیرین اتفاق می‌افتد (ر. ک: بین سنت، ۱۳۸۷: ۱۵۵) و در خان اول، او شیر نمئی (Nemaeon) را در غاری که نمود جهان زیرین است، می‌کشد و پوست او را که زخم‌ناپذیر بود، به عنوان زره برمی‌گزیند (دیکسون‌کندی، ۱۳۹۰: ۳۸۸)؛ همچنین در داستان خان دوازدهم هراکلس، پهلوان در جهان زیرین به دنبال آب حیات و مرگ و رستاخیز قهرمانانه است (بین سنت،

۱۳۸۷: ۱۵۵). این روایت‌ها تأیید می‌کند که جاودانگی پهلوان و به عبارتی رویین تنی او در گرو رفتن به جهان زیرین و همچنین مرگ و رستاخیز دوباره است؛ چنان که هراکلس نیز مانند رستم و اسفندیار برای رسیدن به رویین تنی و زره زخم‌ناپذیر به جهان زیرین رفته و به دنبال مرگ و رستاخیز دوباره است؛ اسطوره‌ای که الگوی بلعیده شدن توسط هیولا، تکرار آن می‌باشد.

۲-۳. مهابهارت

در مهابهارت، برخلاف شاهنامه، روایت‌های رویین تنی به صراحت ذکر و علت رویین تنی پهلوانان بیان شده است. با توجه به کهن بودن متن این منظومه و صراحت بیان آن، کمتر نیاز به تحلیل‌های خاص داریم و می‌توانیم اسطوره‌های رویین تنی را در دسترس داشته باشیم. نمودهای رویین تنی در حماسه هندی از این قرارند:

۲-۳-۱. دریودنه

دریودنه، برادر بزرگ کوروان و عموزاده پاندوان که حکومت را به قمار از ایشان گرفت، رویین تن بود. در علت رویین تنی او نقش گاندهاری (Gandhari)، مادر او بارز است. به روایت مهابهارت چون نگاه گاندهاری به دریودنه می‌افتاد، رویین تن می‌شد؛ پس فرزند را خواست تا برهنه نزد او شود. دریودنه از شرم حمایلی گل بر عورت خود بست و نظر گاندهاری بر ران و عورت او نیفتاد و آسیب‌پذیر ماند (مهابهارت، ۱۳۵۸: ج ۲، ۵۰۱)؛ سرانجام دریودنه بر اثر اصابت گرز بهیم‌سین (BhimaSena) بر ران جان می‌دهد. در این روایت نقش مادر پهلوان برای رویین تن کردن او بارز است. عموماً رویین تنانی که به کمک پدر یا مادر رویین تن می‌شوند، فرزند خدایان هستند؛ مانند تیتس، مادر آشیل که فرزند ژئوس بود و فرزند خود را رویین تن کرد (دیکسون‌کندی، ۱۳۹۰: ۲-۱۹۱). گاندهاری نیز اگرچه خدا نیست، ارتباط تنگاتنگی با خدایان دارد. او پیش از ازدواج با دهرته‌راشتر (DhrtaRastra) سال‌ها مهادیو (Mahadeva)، یکی از خدایان بزرگ هند و همسر شیوا (šiva) را عبادت می‌کند و وعده داشتن صد پسر از او می‌گیرد (مهابهارت، ۱۳۵۸: ج ۱، ۱۱۷)؛ همچنین او یکی از بزرگ‌ترین علمای دینی به شمار می‌آید، تاجایی که حتی ویاس (Vyasa)، یکی از بزرگ‌ترین برهمنان افسانه‌ای هند سؤالات دینی خود را از او می‌پرسید (همان: ج ۴، ۴۲۴)؛ بنابراین می‌توان گفت گاندهاری پیش از ازدواج یکی از بزرگان معبد مهادیو بوده است و کارکردی خداگونه در رویین تن کردن فرزند دارد.

۲-۳-۲. پرسورام

یکی دیگر از رویین تنان حماسه مهابهارت، پرسورام (Parasurama) فرزند جمداگنی (Jamadagni) برهمن است که به دعای پدر خود رویین تن شد. جمداگنی پنج فرزند داشت و پرسورام خردترین آن‌ها بود. روزی جمداگن که تغییری در چهره زن خود دیده

بود، از یک‌یک فرزندان خواست تا مادر خود را بکشند اما هیچ‌یک نپذیرفتند جز پرسورام؛ پس جمداگنی به دعا او را روین تن و مادر او را زنده کرد (همان: ج ۱، ۳۳۳). جمداگنی یکی از هفت ریشی بزرگ است که در هند کارکرد نیمه‌خدایی دارند. پرسورام نیز ششمین تجلی ویشنو است (ایونس، ۱۳۸۱: ۸۸) که بیست و یک مرتبه دور عالم گشت و زمین را از طبقه کشتریه (Kṣatriya) (فرمان‌روا-جنگ‌جو) پاک کرد و به برهنمان داد (مهابهارت، ۱۳۵۸: ج ۱، ۶۱)؛ بنابراین هر دو کارکردی خدایی دارند؛ اما یکی از نمادهای اساسی این روایت کشتن مادر است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

۲-۳-۳. کرنه

کرنه (Karana)، برادر ارشد پاندوان که پدر او آفتاب بود یکی دیگر از روین تنان حماسه مهابهارت است. کنتی (Kunti) پیش از ازدواج با پاندو (Pāndu)، پدر پاندوان، با افسونی که می‌دانست آفتاب را حاضر کرده، از او باردار شد. پس از تولد کرنه، کنتی او را به آب سپرد و زنی او را از آب بگرفت (همان: ۱۱۸۹). در روایت روین تنی کرنه آمده است که پوستی زخم‌ناپذیر داشت. او همچنین گوشواره‌ای داشت که تا زمانی که در گوش او بود، هیچ‌کس بر او پیروز نمی‌شد (همان: ج ۱، ۴۱۱) و این خود نمودی دیگر از روین تنی است. ایندرا (Indra) پوست و گوشواره کرنه را از او می‌طلبد و کرنه این دو را به او می‌دهد (همان: ج ۱، ۴۱۲) و سرانجام به دست برادر خود، ارجونه (Arjuna) در جنگ بزرگ مهابهارت کشته می‌شود. لازم به ذکر است که اشوتهمان (Asvatthaman)، استادزاده پاندوان نیز گوهری دارد که همچون گوشواره کرنه، صاحب آن همواره پیروز جنگ خواهد بود (همان: ج ۲، ۴۹۴). نمونه‌ای از این شکل روین تنی در حماسه دده‌قورقود دیده می‌شود و تپه‌گوز به وسیله انگشتی یا حلقه که مادرش به او عطا می‌کند روین تن می‌شود (مدرسی و بامدادی، ۱۳۸۹: ۳۷۰)، اما او نیز از ناحیه چشم آسیب‌پذیر بود (برزگر خالقی و دیگران، ۱۳۹۰: ۳۷).

درباره منشأ پوست کرنه در مهابهارت به صراحت سخن نرفته‌است. اول بار پدرش، آفتاب، او را از این ویژگی آگاه می‌کند (مهابهارت، ۱۳۵۸: ج ۱، ۴۱۱) و شاید آفتاب، پدر او این موهبت را به او اعطا کرده‌است.

۲-۳-۴. زره آسیب‌ناپذیر؛ ارجونه و باورهای شمنی

در مهابهارت دو مورد از زره آسیب‌ناپذیر سخن رفته‌است. ماندهاتا (Mandhata) فرزند راجه یواناش (Yuvanasha) که از پهلوی چپ پدر به دنیا آمده و عالم را فتح کرده بود، زرهی زخم‌ناپذیر داشت (همان: ج ۱، ۳۳۹). درباره چگونگی رسیدن زره به او سخنی در مهابهارت نرفته؛ اما او سلاح خود را از برهما گرفته‌است (همان) و گرفتن سلاح

و زره از خدایان در مهابهارت مرسوم است؛ بنابراین می‌توان احتمال داد که زره خود را هم از برهما گرفته باشد؛ اما روایتی کامل از چگونگی آن نداریم.

مورد دیگر زره زخم‌ناپذیر، زره ایندرا است که آن را به ارجونه می‌دهد. پاندوان چون سلطنت را در قمار به دريودنه، پسر عموی خود باختند، سیزده سال در جنگل به تبعید گذراندند. در این مدت زمان، ارجونه برای آموزش جنگ و گرفتن سلاح، از خانواده جدا شده، نزد ایندرا می‌رود. ایندرا به‌واقع پدر ارجونه است. کنتی مادر او، افسونی می‌داند که به واسطه آن می‌تواند از خدایان باردار شود (همان: ج ۱، ۱۱۸). راجه پاندو، پدر ارجونه به سبب نفرین برهمنی نمی‌توانست هم‌خوابه کنتی شود؛ پس کنتی با همان افسون چهار بار باردار شد که در چهارمین مورد ایندرا را خواست و حاصل آن ارجونه بود (همان: ج ۱، ۱۳۴). هنگام تبعید پاندوان، ارجونه به کمک افسون‌هایی که ویاس به او آموخت توانست به جهانی دیگر، نزد ایندرا و دیگر خدایان رود (همان، ج ۱، ۲۸۷-۸) و علاوه بر آموزش نزد آنها، سلاح‌هایی از ایشان می‌گیرد و یکی از سلاح‌ها زره زخم‌ناپذیر ایندرا است.

تنها روایت رویین تنی مهابهارت که با الگوهای آیینی رویین تنی و زره آسیب‌ناپذیر مطابقت دارد همین روایت است که می‌توان نمودهای رفتن به جهان مردگان را در آن یافت. این روایت از چندین عنصر الگوی شمنی پیروی می‌کند. جداشدن فرد از جامعه شروع رازآموزی است و به کمک یک شمن رازآموزی انجام می‌شود. ویاس در مهابهارت بین زمین و آسمان و جهان زیرین در رفت و آمد است و شخصیتی کاملاً شبیه به شمن‌ها دارد که تحلیل کامل آن از حوصله بحث خارج است؛ اما باید او را به مثابه شمن هادی روح دانست که با جهان مرگان و آسمان در ارتباط است (الیاده، ۱۳۸۸: ۴۴). نکته دیگری که در این مورد اهمیت دارد آموزش نزد نیاکان است. یکی از آیین‌های کهن شمنیسم رفتن به جهان مردگان و آموزش نزد ارواح نیاکان می‌باشد (همان: ۱۰۱) که حاصل آن دستیابی به بی‌مرگی است (الیاده، ۱۳۹۲: ۱۳۶)؛ بنابراین می‌تواند گفت در شکل کهن‌تر، روایت مهابهارت چنین بوده که ارجونه برای آموزش نزد نیاکان از جامعه خود جدا شده و به کمک ویاس که شمن است به جهانی دیگر نزد ارواح نیاکان یا پدر خود که از خدایان است رفته و پس از آموزش نزد آنها به موهبت بی‌مرگی رسیده که این موهبت در لایه‌های جدیدتر به شکل زره آسیب‌ناپذیر درآمده است.

رویین تنی در حماسه مهابهارت بیشتر با خدایان و کارکردهای خداگونه برهمنان مرتبط است. مشهورترین روایت رویین تنی در این منظومه، روایت رویین تنی دریودنه است که با نگاه مادر خود که حالتی نیمه‌خدایی دارد رویین تن می‌شود؛ اما روایت چگونگی رویین تن شدن او با نمونه‌های رویین تنی در اساطیر دیگر ملل مطابقت ندارد و نشانه‌های آیینی در آن دیده نمی‌شود. روایت به آب دادن کره شاید نمودی از جداشدن نوآموز از

جامعه و غوطه دادن او به آب باشد؛ در روایت پرسورام، کشتن مادر می‌تواند نمودی از بلعیده شدن توسط مادر اعظم و دریدن تن او باشد، اما در هیچ یک از این روایات نشانه‌های کاملی نداریم که بتوانیم آن را با الگوهای کهن یا آیینی تطبیق دهیم و این گمانه‌زنی‌ها قابل اعتماد نیستند.

در روایت‌های ایرانی نیز با کارکرد آیینی اسطوره روبه‌رو هستیم و هیولایی قهرمان را در حین آیین‌های تشریف به پهلوانی می‌بلعد و قهرمان با خروج پیروزمندانه از شکم هیولا به هدف اصلی انجمن‌های قهرمانی، یعنی بی‌مرگی و روین تنی می‌رسد. لازم به ذکر است که روین تنی به دست مادر نیز می‌تواند نمودی جدیدتر از همین الگو باشد. در این روایت روین تنی در واقع مادر، نقش همان ایزدبانو را بازی می‌کند که با غوطه‌ور کردن قهرمان در آب یا شستن او، در واقع فرزند را به جهان زیرین یا اقیانوس بی‌نظمی آغازین برده و به موهبت بی‌مرگی رسانده است؛ چنان که رود استوکس که آشیل در آن روین تنی می‌شود، یکی از پنج رود جهان زیرین است (دیکسون کندی، ۱۳۹۰: ۳۹)؛ اما کهن‌ترین روایت درباره روین تنی، روایت ارجونه است که با وجود تغییراتی که در لایه‌های جدیدتر داشته، شکل کهن خود اسطوره و متقدم بر شکل آیینی را حفظ کرده است.

۳. نتیجه‌گیری

با تحلیل و تطبیق روایت‌های روین تنی در شاهنامه و مهابهارت با آیین‌های کهن شمنی به چند نتیجه مهم دست یافتیم:

(۱) می‌توان احتمال داد که علت روین تنی اسفندیار رویدادهای خان سوم است که ازدها او را می‌بلعد و در این نماد پهلوان به دنیای مردگان و نزد نیاکان رفته و پیروزمندانه و زنده از آنجا بازمی‌گردد و به روین تنی دست می‌یابد.

(۲) روایت ببر بیان نیز از همین الگو پیروی می‌کند و زره رستم در واقع نمودی از روین تنی اوست؛ همچنین نشانه‌های روین تنی در ایران می‌تواند با الگوی بلعیده شدن توسط هیولا و دست‌یابی به بی‌مرگی منطبق باشد.

(۳) در حماسه مهابهارت رفتن ارجونه نزد خدایان یا نیاکان شکل پیراسته‌تر الگوی بلعیده شدن توسط هیولا و با آن منطبق است.

(۴) روایت علت روین تنی در ایران شکل کهن آیینی خود را حفظ کرده است. در روایات هندی نیز این اسطوره دچار تغییراتی شده است و تنها در اسطوره ارجونه اصل اسطوره با تغییراتی اندک باقی مانده است.

کتابنامه

- آموزگار، ژاله. (۱۳۸۰). *تاریخ اساطیری ایران تهران*: سمت.
- آموزگار، ژاله و تفضلی، احمد. (۱۳۸۹). *اسطوره زندگی زرتشت*. تهران: چشمه.
- آیدنلو، سجاد. (۱۳۷۹). «اسفندیار و رویین تنی او در شاهنامه». *مجله شعر*، شماره ۲۸، صص ۴۲-۴۷.
- آیدنلو، سجاد. (۱۳۹۹). *راز رویین تنی اسفندیار*. تهران: انتشارات دکتر محمود افشار.
- اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۵۱). «اسفندیار و راز رویین تنی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، شماره ۸۰، صص ۴۳-۶۲.
- الیاده، میرچا. (۱۳۸۲). *اسطوره، رویا، راز*. ترجمه رویا منجم. تهران: علم.
- الیاده، میرچا. (۱۳۸۷). *مقدّس و نامقدّس*. ترجمه نصرالله زنگویی. تهران: سروش.
- الیاده، میرچا. (۱۳۸۸). *شمنسیم*. ترجمه محمد کاظم مهاجری. تهران: ادیان.
- الیاده، میرچا. (۱۳۹۰). *اسطوره بازگشت جاودانه*، ترجمه بهمن سرکاراتی. تهران: طهوری.
- الیاده، میرچا. (۱۳۹۲). *آیین‌ها و نمادهای تشرّف*. ترجمه مانی صالحی علامه. تهران: نیلوفر.
- الیاده، میرچا. (۱۳۹۷). *خدای ناپدیدشونده*. ترجمه مانی صالحی علامه. تهران: نیلوفر.
- امیدسالار، محمود. (۱۳۶۱). «راز رویین تنی اسفندیار». *ایران نامه*، شماره ۲، صص ۲۵۴-۲۸۱.
- امیدسالار، محمود. (۱۳۷۷). «اسفندیار و آشیل». *ایران شناسی*، شماره ۴۰، صص ۷۳۴-۷۴۴.
- امیدسالار، محمود. (۱۳۸۱). *جستارهای شاهنامه شناسی و مباحث ادبی*. تهران: بنیاد ایرج افشار.
- امیرقاسمی، مینو. (۱۳۶۸). «اسفندیار و آشیل، دو همزاد اسطوره‌ای». *جستارهای نوین ادبی*، شماره‌های ۸۶ و ۸۷، صص ۴۳۳-۴۴۸.
- انجوی شیرازی، ابوالقاسم. (۱۳۶۹). *فردوسی نامه*. تهران: علمی.
- ایونس، ورونیکا. (۱۳۸۱). *اساطیر هند*. ترجمه باجلان فرخی. تهران: اساطیر.
- باقری، مهری. (۱۳۶۵). «بیر بیان»، *آینده*، سال دوازدهم، شماره‌های ۱ تا ۳، صص ۶-۲۴.
- امیدسالار، محمود. (۱۳۹۵). *اسفندیار نامه*. تهران: طهوری.
- برزگر خالقی، محمد رضا و کوپا، فاطمه و همکاران. (۱۳۹۰). «سیمای زن و عشق در شاه کارهای حماسی دده‌قورقود و ایلید و اودیسه». *ادبیات تطبیقی*، شماره ۵، صص ۲۵-۴۴.
- بهرام پژدو، زرتشت. (۱۳۳۸). *زرتشت نامه*. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: طهوری.
- پرتو، بابک. (۱۳۹۳). *اسطوره و آیین*. تهران: کتابدار.
- پین سنت، جان. (۱۳۸۷). *اساطیر یونان*. ترجمه باجلان فرخی. تهران: اساطیر.
- خالقی مطلق، جلال. (۱۳۶۶). «بیر بیان (رویین تنی و گونه‌های آن)». *ایران نامه*، شماره ۲۲، صص ۲۰۰-۲۲۷.

- خطیبی، ابوالفضل. (۱۳۷۹). «اسفندیار در برزخ». *مجموعه مقالات علوم انسانی*، دفتر اول، صص ۷۷-۱۰۴.
- خوارزمی، حمیدرضا. (۱۳۹۹). «تحلیلی اسطوره‌ای از دلیل غلبه بیژن بر فرود». *پژوهش‌نامه ادب حماسی*. سال شانزدهم، شماره ۲۹، صص ۱۴۳-۱۵۶.
- دشتی، مهدی. (۱۳۹۶). «نگاهی دیگر به رویین تنی اسفندیار در شاهنامه». *متن پژوهی ادبی*، شماره ۷۱، صص ۷-۲۸.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳). *لغتنامه*. زیر نظر محمد معین و جعفر شهیدی. تهران: دانشگاه تهران.
- دیکسون‌کندی، مایک. (۱۳۹۰). *دانشنامه اساطیر یونان و روم*. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: طهوری.
- دیویدسون، ه. و. آلیس. (۱۳۸۷). *اساطیر اسکاندیناوی*. ترجمه باجلان فرخی. تهران: اساطیر.
- رضایی دشت‌ارژنه، محمود. (۱۳۹۳). «درآمدی بر پیوند ببر بیان و کینه سگری در شاهنامه». *پژوهش‌های ادب حماسی*. سال اول، شماره ۲، صص ۷۲-۴۷.
- سگال، رابرت آلن. (۱۳۹۴). *اسطوره*. ترجمه فریده فرودفر. تهران: بصیرت.
- شاپورشهبازی، علیرضا. (۱۳۶۶). «ببر بیان». *آینده*. سال سیزدهم، شماره ۱ تا ۳، صص ۵۴-۵۸.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). *انواع ادبی*. تهران: میترا.
- صالحی، علی و دادور، ابوالقاسم. (۱۳۹۶). «مطالعه تطبیقی رویکرد کهن‌الگویی سه اسطوره رویین تن». *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، شماره ۴۷، صص ۱۶۵-۱۹۶.
- طرسوسی، ابوطاهر. (۱۳۸۹). *دراپ‌نامه*. به کوشش ذبیح‌الله صفا. تهران: علمی و فرهنگی.
- فاتحی، اقدس؛ خوشحال، طاهره و محسن ابوالقاسمی. (۱۳۹۱). «مقایسه رویین تنی و چشم آسیب‌پذیر اسفندیار در متن‌های فارسی میانه و شاهنامه». *جستارهای ادبی*، سال چهل و پنجم، شماره دوم، صص ۲۵-۵۹.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). *شاهنامه*. تصحیح جلال خالقی‌مطلق، تهران: مرکز دایره‌المعارف اسلامی.
- فریزر، جیمز جورج. (۱۳۸۸). *شاخه زرین*. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.
- قلی‌زاده، خسرو. (۱۳۹۲). *دانشنامه اساطیر جانوران*. تهران: کتاب پارسه.
- مدرسی، فاطمه و بامدادی، محمد. (۱۳۸۹). «نگاهی بینامتنی به یکی از اساطیر آسیای غربی و تطبیق آن با اسطوره ضحاک در شاهنامه». *ادبیات تطبیقی*، شماره ۳، صص ۳۷۵-۳۵۵.
- *مه‌بهارت*. (۱۳۵۸)، ترجمه میر غیاث‌الدین علی قزوینی. تصحیح محمدرضا جلالی نائینی. تهران: طهوری.
- مهدی، عزیز. (۲۰۱۵). «رویین تنی در شاهنامه و مه‌بهارت». *نقد و تحقیق*. سال اول، شماره ۱، صص ۸۷-۸۰.

- مینوی، مجتبی. (۱۳۵۴). *فردوسی و شعر او*. تهران: دهخدا.
- وارنر، رکس. (۱۳۸۶). *دانشنامه اساطیر جهان*. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور. تهران: اسطوره.
- وجدانی، فریده. (۱۳۸۴). «تأملی دیگر در رویین تنی اسفندیار». *آموزش زبان و ادب فارسی*، شماره ۷۳، صص ۴-۹.
- ولف، فریتس. (۱۳۷۷). *فرهنگ شاهنامه فردوسی*. تهران: اساطیر.
- *هفت منظومه حماسی*. (۱۳۹۴). تصحیح و تحقیق رضا غفوری. تهران: میراث مکتوب.



نشریه ادبیات تطبیقی
شماره: ۲۵۱۲-۲۰۰۸



Journal of Comparative Literature

Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman

Year 13, No. 25, Winter 2022

A comparative study of form and content in Ilami Kurdish and Arabic Proverbs *

Mohammad Reza Shirkhani¹, Ali Reza Shohani², Mahdi Ahmadikhah³

1. Introduction

Literature is the manifestation of beliefs, thoughts, practices, and rites of nations, reflected in proverbs as the major ancient part. In this sense, proverbs are regarded as short and pithy sayings that have been refined from time immemorial and passed down to us. These concise statements have been continuously exchanged as cultural and literary commodities between nations and tribes due to their moral-semantic features as well as brevity and easier memorization. Considering its proximity to Iraq and the longest land borders, Ilam Province, in western Iran, has been always the hub of commercial, cultural, and literary exchanges between Ilami Kurds and the Arabs. The interactions of both languages, other than poetry, have been also

*Date received: 23/06/2018

Date accepted: 27/10/2020

1. Corresponding author: Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ilam University, Ilam, Iran, mr.shirkhani@ilam.ac.ir

2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ilam University, Ilam, Iran, a.shohani@ilam.ac.ir

3. PhD student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ilam University, Ilam, Iran, nima.ahmadi20@gmail.com

exhibited in popular culture, including proverbs as the most important part. Therefore, this study aimed to review Ilami Kurdish and Arabic proverbs to clarify their verbal-semantic commonalities and differences through a descriptive-analytical approach using a library method. The study results revealed that some of the proverbs in both languages had equivalent form and content, raising the suspicion of translation in the audience, and some others had only semantic commonalities, resulting from common human experiences or imports attributable to geographic, cultural, and religious proximity.

1.1. Statement of the Problem

Proverbs are known as concise moral and sometimes melodic expressions that encapsulate the experiences of nations. They are also the oldest part of literature devised by humans and employed in dialogues before the invention of writing and poetry (Parsa, 2015: 22). This large and important part of popular literature sometimes finds its way into another culture, language, and nationality due to migration, translation, or imports owing to socio-cultural or even geographic proximity. Since Ilami Kurds have had and still have long-standing neighborhoods and cultural ties with the Iraqi Arabs, some of the cultural and literary interactions between the two languages can be traced back to their proverbs. Referring to the books, *Ilami Kurdish Proverbs* (Sohrabnejad, 2013) and *al-Amsal v-al-Hekam (A Collection of Arabic Proverbs and Maxims)* (Harirchi, 1992), this study compared similar proverbs in two categories, namely, (a) proverbs with equivalent form and content, and (b) proverbs with shared content but distinct form, and then analyzed them as much as possible using some examples.

1.2. Significance of the Study

Due to the proximity of Ilami Kurds to Iraqi Arabs, their long-standing neighborhood and cultural ties, as well as the unique features of proverbs such as conciseness, meaningfulness, rhetoric and

advisory features, easy memorization, and transferability from one culture to another, etc., the suspicion of cultural interactions remain strong in this part of popular literature. Since no work has so far comparatively examined the mutual effects of Ilami Kurdish and Arabic proverbs in terms of form and content, the need for the present study doubled.

1.3. Research review

Although proverbs are derived from popular language and culture and are mainly oral, today, with the help of researchers and the printing industry, the work of collecting and publishing Kurdish and Arabic proverbs has been done to aid scholars refer to such sources for literary, linguistic, and cultural studies, including the following ones:

– The book entitled *A Comparative Study of Kurdish and Persian Proverbs* (Parsa, 2015), in which the author quotes 3,000 proverbs from *Twelve Thousand Persian Proverbs and Thirty Thousand Equivalents* (Shakoorzadeh Boloori, 2000) and *Kurdish Proverbs and Sayings* (Fatahi Ghazi, 1996) based on sampling and a comparative study.

– The article entitled “A comparative study of proverbs in Persian and Arabic in terms of content, form, and style” (Zarkoob & Amini, 2013), published in the *Journal of Studies on Arabic Language and Literature Translations*.

– The article entitled “Woman in the mirror of Kurdish and Arabic proverbs” (Khezeli & Salimi, 2016), published in the *Journal of Comparative Literature of Shahid Bahonar University of Kerman*

– A master’s thesis entitled “A Comparative Study of Arabic and Sorani Kurdish Proverbs” fulfilled by Mostafaei-Rad (2012) at Kurdistan University, Iran.

– The book entitled *al-Majani al-Hadith* (Nowresideh & Zeighami, 2013), reflecting on the Persian equivalents of some Arabic proverbs in some parts.

- The book entitled *Common Themes in Persian and Arabic Literature* (Damadi, 2000).
- The book entitled *Kalhor-Nameh* (Mohammadi, 2012), examining some common proverbs in the city of Ivan-e-Gharb in Ilam province, Iran.

2. Methodology

This library study using an analytical-descriptive method was thus performed based on referring to the books entitled *al-Hekam v-al-Amsal al-Arabi* (Homosi, 1993), *al-Amsal v-al-Hekam (A Collection of Arabic Proverbs and Maxims)* (Harirchi, 1992), *Common Themes in Persian and Arabic Literature* (Damadi, 2000), and *al-Majani al-Hadith* (Nowresideh & Zeighami, 2013), as well as the books of *Ilami Kurdish Proverbs* (Sohrabnejad, 2013) and *Kalhor-Nameh* (Mohammadi, 2012). The study was to compare the Arabic and Ilami Kurdish proverbs in the mentioned works in order to extract the common ones. On this basis, about 200 proverbs (namely, 87 Arabic and 110 Ilami Kurdish ones) were indexed. Following reviews and analyses, the research files were grouped into two categories, i.e., (a) proverbs with equivalent form and content, and (b) proverbs with shared content but distinct form. At the final stage, 35 Arabic proverbs and 35 Ilami Kurdish ones were selected and compared.

3. Discussion

In this study, after reviews and analyses, the data were classified into two categories, viz. (a) proverbs with equivalent form and content and (b) proverbs with shared content but distinct form, and then compared.

3.1. Proverbs with Equivalent Form and Content

Some proverbs in Ilami Kurdish and Arabic with similar content and usages were also endowed with verbal commonalities. These proverbs were probably the product of translations from one language

into another. Moreover, geographic proximity and the presence of the Arabs and Ilami Kurds on both sides of the land borders as well as their mastery of both languages could strengthen the probability that these individuals had managed to associate the verbal equivalents of the proverbs in their minds to express them and consequently to provide parallel translations for them. What put more emphasis on this idea was the existence of proverbs whose form had numerous structures, indicating that different people had made use of a special circle of their own words to translate such proverbs and had even interpreted them based on their tastes and syntax.

Example 1

Arabic	بلغ السکینُ العظمَ (Nowresideh & Zeighami, 2013; 374)
Ilami Kurdish	<i>kârd wa seqân rasi</i>
Persian	کارد به استخوان رسید (Sohrabnejad, 2013; 76)
English	It means at the end of one's tether.

Semantic matching: Both proverbs represent reaching thresholds in the face of difficult and unhappy events.

Verbal matching: The words in the Arabic proverbs are quite similar to those in Ilami Kurdish cases. For instance:

Arabic	السکین	العظم	بلغ
Ilami Kurdish	<i>Kârd</i>	<i>seqân</i>	<i>Řasi</i>
Persian	کارد	استخوان	رسیدن
English	Knife	Bone	Reach

Example 2

Arabic	الکلامُ یجرُّ الکلامَ (Nowresideh & Zeighami, 2013; 374)
--------	----------------------------------------------------------

	376)
Ilami Kurdish	<i>qesya, qesya dyârê</i>
Persian	حرف حرف می آورد (Sohrabnejad, 2013; 137)
English	It means one word leads to another.

Semantic matching: They mean one word leads to another.

Verbal matching: Both proverbs are literally equivalent. For example:

Arabic	الكلام	يجر
Ilami Kurdish	<i>Qesya</i>	<i>Dyârê</i>
Persian	حرف	می آورد
English	Word	leads to

Example 3

Arabic	يَسْرِقُ الْكُحْلَ مِنَ الْعَيْنِ (Homosi, 1993; 283)
Ilami Kurdish	<i>sÿvarmeg la çaw dezê</i>
Persian	سر مه را از چشم می دزدد (Mohammadi, 2000; 89)
English	It means being skillful.

Semantic matching: Both proverbs have the same semantic implications for ingenuity and arrogance in action.

Verbal matching: The words of the two proverbs are literal translations. For instance:

Arabic	يَسْرِقُ	الْكُحْلَ	مِنَ الْعَيْنِ
Ilami Kurdish	<i>Dezê</i>	<i>sÿvarmeg</i>	<i>la çaw</i>
Persian	می دزدد	سر مه	از چشم
English	Steal	Kohl	from eye

3.2. Proverbs with Shared Content but Distinct Form

Concerning the comparative study of the Arabic and Ilami Kurdish proverbs, there were cases with shared content and usages, but no verbal commonalities. This group of proverbs could be the result of common human experiences or exchanges attributable to geographic, cultural, and religious proximity. As proverbs had no verbal similarities in this section, verbal matching was omitted. For instance:

Example 4

Arabic	مَقْتَلُ الرَّجُلِ بَيْنَ فَكَّيْهِ (Homosi, 1993; 184)
Ilami Kurdish	<i>zewân pâsewâne sara</i>
Persian	زبان، نگهبان سر انسان است (Sohrabnejad, 2013; 118)
English	It means not letting your tongue cut your throat.

This proverb is reminiscent of the words by Imam Ali (AS) saying “المرء مخبوء تحت لسانه”، which means a man is hidden under his tongue.

Semantic matching: There is a need to avoid prattling.

Example 5

Arabic	إِيَّاكَ أَعْنِي وَ اِسْمَعِي يَا جَارَةٌ (Nowresideh & Zeighami, 2013; 380)
Ilami Kurdish	<i>waywla wa tenem xasiira guş betaken</i>
Persian	عروس! باتوهستم، مادرزن تو گوش بده (Sohrabnejad, 2013; 172)
English	It means to beat someone to frighten another.

Semantic matching: It refers to addressing someone indirectly.

Example 6

Arabic	ضَرَبَ العَصْفُورَينِ بحجر (Nowresideh & Zeighami, 2013; 380)
Ilami Kurdish	<i>de pat wa yay tir</i>
Persian	دو گنجشک را با یک سنگ زد (یک تیر و دو نشان) (Sohrabnejad, 2013; 109)
English	It means to kill two birds with one stone.

Semantic matching: It means benefiting from a single action and achieving multiple goals.

4. Conclusion

Proverbs contain a major ancient part of cultures and civilizations of nations, which are the products of their artistic tastes or sociocultural exchanges. Geographic proximity and socio-economic interactions by Ilami Kurds with their Iraqi counterparts have further led to a cultural mix manifested in Ilami Kurdish and Arabic proverbs. Accordingly, there are shared proverbs in both languages, discussed into two categories in terms of semantic and verbal matching as follows:

- Proverbs with equivalent form and content: This category was probably the product of the literal translation of words from one language into another.
- Proverbs with shared content but distinct form: This group of proverbs could be the result of common human experiences or exchanges due to geographic, cultural, and religious proximity, in which content and usages were close together.

Keywords: proverb, form, content, Ilami Kurdish, Arabic, comparative study

References

- Anwari H. (2003). *one-volume rooz-e-sokhan dictionary*. Tehran: sokhan press. (in persian)
- Damadi S. M. (2000) *common themes in persian and arabic literature*. Tehran: university of Tehran press. (in persian)
- Fatahi Ghazi Gh. (1996). *kurdish proverbs and sayings*. Tabriz: Tabriz university press. (in persian)
- Harirchi F. (1992). *al-amsal v-al-hekam (A collection of arabic proverbs and maxims)*. Tehran: university of Tehran press. (in arabic-persian)
- Homosi S. I. (1993). *al-hekam v-al-amsal al-arabi*. Qatar: Talas publications (in arabic).
- Khezeli M., Salimi, A. (2016). woman in the mirror of kurdish and arabic proverbs. *journal of comparative literature of Shahid Bahonar university of Kerman*, 8 (15), 113-135. (in persian)
- Mohammadi N. (2012). *Kalhor-Nameh*. Tehran: Dastan press. (in kurdish-persian)
- Mostafaei-Rad, N. (2012). *A comparative study of arabic and kurdish proverbs*. Sanandaj: university of Kurdistan publications. (in arabic-kurdish-persian)
- Nowresideh A. A. & Zeighami, A. (2013). *Al-Majani al-Hadith*. Mashhad. (in arabic-persian)
- Parsa, S. A. (2015). *A comparative study of kurdish and persian proverbs*. Sanandaj: university of Kurdistan publications. (in persian).
- Parsa A. (2015). *scientific and literary analysis of persian proverbs and sayings*. Tehran: The institute for humanities and cultural studies publications. (in persian).
- Sohrabnejad A. M. (2013). *Ilami kurdish proverbs*. Ilam: Zana publications. (in kurdish-persian)

- Shakoorzadeh Boloori, E. (2000). *twelve thousand persian proverbs and thirty thousand equivalent*s. Mashhad: Astan-e Ghods Razavi publications, Behnashr Co. (in persian)
- Zarkoob M. Amini, F. (2013). A comparative study of Persian and Arabic proverbs in terms of content, form, and style. *studies on arabic language and literature translations*, 4 (10), 113-139. (in persian)
- Zolfaghari H. (2007). A classification of persian proverbs. *journal of literature and human sciences faculty of Tehran university*, 15, 31-52. (in persian)



نشریه ادبیات تطبیقی
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان

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

بررسی تطبیقی لفظ و معنا در امثال کردی ایلامی و عربی*

محمدرضا شیرخانی (نویسنده مسئول)^۱، علیرضا شوهانی^۲، مهدی احمدی خواه^۳

چکیده

ادبیات تجلیگاه باورها، اندیشه‌ها و آداب و رسوم ملت‌هاست که بخش عمده و دیرینه‌ای از آن در قالب ضرب‌المثل‌ها نمود یافته‌است. ضرب‌المثل‌ها جملات کوتاه و موجزی هستند که از روزگاران دور صیقل یافته، سینه به سینه به ما رسیده‌اند. این عبارات موجز به سبب برخورداری از عمق معنایی و حکمی و نیز کوتاهی لفظ و قابلیت به‌خاطر سپاری آسان، همیشه به عنوان یک کالای فرهنگی- ادبی در بین ملت‌ها و اقوام در تبادل و انتقال بوده‌اند. استان ایلام به سبب همسایگی با عراق و وجود مرز مشترک طولانی، همواره محل تردد و داد و ستد اقتصادی، فرهنگی و ادبی مردمان گرد و عرب بوده‌است. تأثیرات متقابل دو زبان علاوه بر شعر، در فرهنگ عامه که امثال بخش عمده‌ای از آن را تشکیل می‌دهد، نیز نمود یافته‌است. در این نوشتار سعی نگارندگان بر آن بوده‌است تا با بررسی ضرب‌المثل‌های عربی و کردی ایلامی با رویکرد تحلیلی-توصیفی و به شیوه کتابخانه‌ای، به بیان اشتراکات و اختلافات لفظی و معنایی موجود در این امثال پردازند. از نتایج تحقیق آن است که پاره‌ای از امثال در دو زبان در لفظ و محتوا دارای تطابق نعل به نعل بوده، ظن ترجمه را در مخاطب برمی‌انگیزاند و پاره‌ای دیگر نیز تنها اشتراکات معنایی

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۴/۰۲

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۰۶

Doi: 10.22103/jcl.2021.12236.2666

صص ۱۲۱-۱۴۳

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران mr.shirkhani@ilam.ac.ir

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران a.shohani@ilam.ac.ir

۳. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران.

nima.ahamdi20@gmail.com

داشته، حاصل تجربه مشترک انسانی یا نوعی تواردا ناشی از نزدیکی جغرافیایی، فرهنگی و آیینی می‌باشند.

واژه‌های کلیدی: ضرب‌المثل، لفظ، معنا، زبان کردی ایلام، زبان عربی، بررسی تطبیقی.

۱. مقدمه

زبان و ادبیات هر قوم و ملتی انواع ادبی خاصی را در خود دارد و چه بسا برخی را بیشتر از برخی دیگر محل توجه و استفاده قرار داده‌است. زبان کردی و عربی، از جمله زبان‌هایی هستند که نوع ادبی مثل را به خوبی در دل خود پرورش داده، از قدرت تشبیه، ایجاز و تأثیرگذاری آن بر مخاطب، به خوبی بهره برده‌اند. ضرب‌المثل‌ها، چکیده اندیشه، تأملات، آداب و تجربیات یک ملت است که از مسیر پر حوادث تاریخ گذشته، به دست ما رسیده‌اند. این عبارات موجز حکمی، اندرزی و گاه آهنگین عمدتاً به شکل شفاهی و سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته تا به امروز ماندگار مانده‌اند. از آنجایی که این عبارات عمدتاً آموزنده، قاطع و موجز بوده‌اند، به خاطر سپاری آن‌ها برای مردمان غیر آن زبان نیز سهل و آسان بوده‌است. این ویژگی امثال موجب شده‌است در تعاملات و ارتباطات جوامع گوناگون بشری با هم، امثال نیز به عنوان یک کالای فرهنگی و ادبی بین ملل مختلف رد و بدل شوند و به این ترتیب ملت‌ها توانسته‌اند از چکیده تجربیات هم در قالب امثال آگاه شده، آن را نقشه راه زندگی خویش قرار دهند.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

«مثل یکی از کهن‌ترین ادبیات بشر است. انسان پیش از آنکه شعر بگوید و قبل از آنکه خط بنویسد، اختراع مثل نموده و در محاورات خود به کار برده است.» (پارسا، ۱۳۹۴: ۲۲)

این بخش بزرگ و مهم از ادبیات عامه گاه در اثر مهاجرت، ترجمه و یا تواردا ناشی از مجاورت فرهنگی-اجتماعی و یا حتی مجاورت جغرافیایی، از فرهنگ، زبان و ملیتی؛ به فرهنگ، زبان و ملیت دیگر راه می‌یابند. از آنجایی که کردهای ایلامی با اعراب عراقی، همسایگی دیرینه و ارتباطات فرهنگی داشته و دارند، می‌توان بخشی از تعاملات فرهنگی و ادبی این دو زبان را در لابه‌لای امثال آنان جستجو کرد. بر این اساس، نگارندگان پژوهش حاضر با مراجعه به کتب ضرب‌المثل‌های کردی ایلامی و امثال‌الحکم عربی در دو مقوله امثالی که در لفظ و معنا کاملاً مشترک‌اند و امثالی که تنها اشتراکات معنایی دارند، به مقایسه امثال همگون پرداخته، ضمن به دست دادن نمونه‌ها، تا حد ممکن آن‌ها را تحلیل کرده‌اند.

۱-۲. پیشینه پژوهش

اگرچه امثال برآمده از زبان و فرهنگ عامه و عمدتاً شفاهی است، اما امروزه به همت پژوهشگران خوش ذوق و به مدد صنعت چاپ، کار گردآوری و انتشار امثال کردی و عربی به انجام رسیده و محل رجوع محققان در اجرای پژوهش‌های ادبی، زبانی، فرهنگی و... قرار گرفته است که از جمله آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- کتاب بررسی تطبیقی امثال کردی و فارسی از سید احمد پارسا که در آن نویسنده سه هزار مثل را از کتاب دوازده هزار مثل فارسی از ابراهیم شکوری زاده بلوری و کتاب امثال و حکم کردی تألیف قادر فتاحی قاضی به روش نمونه‌گیری مورد بررسی و مقایسه تطبیقی قرار داده است.

- مقاله «تحقیق مقابله‌ای امثال در فارسی و عربی از نظر معنا، واژگان و سبک» از منصوره زرکوب و فرهاد امینی، چاپ شده در مجله پژوهش‌های ترجمه عربی دانشگاه علامه طباطبایی.

- مقاله «زن در آینه ضرب‌المثل‌های کردی و عربی» از مسلم خزلی و علی سلیمی چاپ شده در نشریه ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان.

- پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی تطبیقی امثال عربی و کردی [سورانی]» از نادر مصطفایی راد در دانشگاه کردستان.

- کتاب المجانی الحدیثه از علی اکبر نورسیده و علی ضیغمی که در بخشی از آن، معادل فارسی بعضی از امثال عربی را آورده است.

- کتاب «مضامین مشترک در ادب فارسی و عربی» از سید محمد دامادی.

- کتاب ضرب‌المثل‌های ایلامی از علی محمد سهراب‌نژاد.

- کتاب کلهرنامه از ناهید محمدی که در آن بیشتر به ضرب‌المثل‌های رایج در شهرستان ایوان غرب از توابع استان ایلام پرداخته است.

۱-۳. روش پژوهش

این پژوهش از نوع کتابخانه‌ای و به شیوه تحلیلی - توصیفی با مراجعه به کتب حکم و الامثال عربی از سیمون ابراهیم حمصی، امثال الحکم از فیروز حریرچی، مضامین مشترک در ادب فارسی و عربی از محمد دامادی و مجانی الحدیثه تألیف علی اکبر نورسیده و علی ضیغمی و نیز کتاب‌های ضرب‌المثل‌های ایلامی از علی محمد سهراب‌نژاد و کلهرنامه از ناهید محمدی به انجام رسیده است. هدف نگارندگان در این تحقیق بر آن بوده است تا با بررسی و مقایسه امثال عربی و کردی در آثار مذکور، نسبت به استخراج امثال مشترک اقدام نمایند. براین اساس، قریب به دویست مثل (۸۷ مثل عربی و ۱۱۰ مثل کردی) فیش‌برداری گردید. پس از بررسی و تحلیل، فیش‌های تحقیق در دو مقوله امثالی که در

لفظ و معنا کاملاً مشترک‌اند و امثالی که تنها دارای اشتراک معنایی بوده، لفظ آن‌ها جدای از هم است، دسته‌بندی گردید و در مرحله‌نهایی تعداد ۳۵ ضرب‌المثل عربی و ۳۵ ضرب‌المثل کردی انتخاب و ملاک مقایسه قرار گرفت.

۱-۴. ضرورت پژوهش

با توجه به آنچه که در بخش پیشینه پژوهش آورده شد تا کنون در موضوع پژوهش حاضر که بررسی تأثیر و تأثر امثال کردی ایلامی و امثال عربی در سطح لفظ و معناست، کار مستقلی انجام نشده است و این خود ضرورت انجام تحقیق حاضر را دوچندان می‌کند.

۲. بحث و بررسی

مَثَل از نظر لغوی، اسم و اسم مصدر عربی و به معنای: مَثَل آوردن در میان کلام، مَثَل زدن، مَثَل و نمونه اعلا در امری که زبانه‌د باشد را گویند (انوری، ۱۳۸۳: ۲۴).

پارسا در تعریف مثل آورده است: «مثل جمله‌ای کوتاه رسا و اغلب آهنگینی است که به صورت استعاره تمثیلیه برای بیان حجت یا به کارگیری اندرز، اغلب بدون تغییر لفظی شهرت یافته است» (پارسا، ۱۳۹۴: ۸)؛ همچنین ذوالفقاری در تعریف مَثَل می‌گوید: «مثل، جمله‌ای است کوتاه، گاه استعاری و آهنگین، مشتمل بر تشبیه، با مضمونی حکیمانه و برگرفته از تجربیات مردم که به واسطه روانی الفاظ و روشنی معنا و لطافت ترکیب، بین عامه مشهور شده و آن را بدون تغییر یا با تغییر جزئی در گفتار خود به کار برنده‌اند.» (ذوالفقاری، ۱۳۸۶: ۳۲)

در این گفتار به بررسی تطبیقی لفظ و معنا در امثال کردی ایلامی و عربی در دو مقوله امثالی که در لفظ و معنا کاملاً مشترک‌اند و امثالی که تنها اشتراک معنایی دارند، خواهیم پرداخت:

۲-۱. امثالی که در لفظ و معنا کاملاً مشترک‌اند

پاره‌ای از امثال موجود در زبان کردی و عربی، امثالی هستند که ضمن داشتن معنای واحد و کاربرد یکسان، از اشتراک لفظی نیز برخوردارند. این دسته از امثال به احتمال حاصل ترجمه از زبانی به زبان دیگر است، چه نزدیکی جغرافیایی و حضور اعراب و اکراد در دو سوی مرز و نیز تسلط آنان به زبان هم، این احتمال را قوت می‌بخشد که آنان در مقام استفاده از امثال توانسته‌اند به خوبی معادل واژگانی مَثَل را در ذهن خود تداعی کرده، بر زبان جاری سازند و بدین شکل ترجمه‌ای نعل به نعل را از مَثَل به دست دهند. آنچه این اندیشه را مؤکد می‌کند، وجود امثالی است که لفظ آن‌ها اشکال متعددی به خود گرفته است و این نشان آن است که افراد مختلف به هنگام استفاده از مَثَل، از دایره واژگانی

خاص خود در ترجمه مثل بهره برده، آن را مطابق میل و یا نحو زبانی خود برگردان کرده-
اند. برای نمونه:

- کارد وه سقان ره سی /kârd wa seqân fasi/

۱- بلغ السَّيْلُ الزَّبِّي (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۷۴).

معنی: آب به بلندی رسید.

۲- بلغ السَّكِينِ العَظْم (همان).

معنی: کارد به استخوان رسید (سهراب نژاد، ۱۳۹۲: ۷۶).

مطابقت معنایی: هر دو ضرب المثل بیانگر معنای غایت و به نهایت رسیدن تاب و توان انسان در تحمل سختی ها و نامرادی هاست.

مطابقت لفظی: واژه های ضرب المثل عربی با مثل کردی کاملاً شبیه به هم اند:
(السکین = کارد، العظم: سقان = استخوان، بلغ: ره سی = رسیدن).

۳- إِذَا اللهُ أَرَادَ يَهْلِكُ نَمْلَةً أَنْبَتَ لَهَا جَنَاحِينَ (حمصی، ۱۹۹۳: ۱۵۷).

معنی: اگر خدا بخواهد مورچه ای را بمیراند، بر او دو بال پرویاند.

- مووریژ وهخت ئی خودا خوازی رستی بوری، بال و په دراری

/muriž waxtê xwdâ xwâzê resqê burê bâl-o- pañ derârê/

وقتی خدا بخواهد روزی مورچه را ببرد، بال و پر درمی آورد (سهراب نژاد، ۱۳۹۲: ۱۶۲).
مطابقت معنایی: هر دو مثل بیانگر این معنا است که وقتی خداوند اراده کند کسی را بیچاره کند، نشانه های بدبختی و سرکشی را در او نمایان می سازد.

مطابقت لفظی: در هر دو مثل از واژه های (آراد = خوازی: خواستن، نمله = مووریژ: مورچه، جناح = بال و پر، یه لک = نابود شدن و...) کاملاً به یک شکل آمده اند، به گونه ای که می-
توان گفت، هر دو مثل ترجمه واژه به واژه ای همدیگرند.

۴- أَلْفَ صَاحِبٍ وَلَا عَدُوٍّ وَاحِدٍ (حمصی، ۱۹۹۳: ۱۲۸).

معنی: هزار دوست داشته باشی نه یک دشمن.

- هزار دووس که مه و یه ئی دژمن فره. /hezâr dus kamaw yañ dežmen fera/

معنی: هزار دوست داشته باشی کم است و یک دشمن، زیاد (محمدی، ۱۳۹۱: ۱۶۰).

مطابقت معنایی: هر دو مثل بیانگر معنای پرهیز از دشمنی و دعوت به دوستی با مردمان است.

مطابقت لفظی: واژه های هر دو مشترک اند (الف = هزار، صاحب = دووس: دوست، عدو =
دژمن: دشمن، واحد = یه ئی: یک).

۵- أَلْحَدِيثُ ذُو شُجُونٍ (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۷۶).

معنی: سخن شاخه های گوناگون دارد. (سخن غصه های فراوان به دنبال دارد)

۶- الْكَلَامُ يَجْرُ الْكَلَامُ (همان).

معنی: حرف، حرف می آورد.

- قسیه، قسیه دیاری. /qesyā, qesyā dyârê/

معنی: حرف حرف می آورد (سهراب نژاد، ۱۳۹۲: ۱۳۷).

مطابقت معنایی: هر سخنی، سخن دیگر را به دنبال خواهد داشت.

مطابقت لفظی: هر دو مثل ترجمه نعل به نعل همدیگرنند: (الکلام = قسیه: حرف، یجر = دیاری: می آورد).

۷- كَلْبُ الْأَسْوَدِ وَ كَلْبُ الْأَبْيَضِ وَ الْاَتْنَيْنِ اَوْلَادُ كِلَابٍ (حمصی، ۱۳۹۹: ۱۷۳).

معنی: سگ سیاه و سگ سفید هر دو توله سگ هستند.

- بازه‌ئ‌ش برای بوره‌سه. /bâzayš berây burasa/

معنی: سگ سیاه و سفید (ابلق) برادر سگ خاکستری است (محمدی، ۱۳۷۹: ۱۳۹).

مطابقت معنایی: هر دو مثل بیانگر این حقیقتند که بدی به هر شکلی که باشد، ناپسند و بد است (سروته یک کرپاس).

مطابقت لفظی: واژه‌های (كَلْبُ الْأَبْيَضِ = بازه: سگ سیاه و سفید، كَلْبُ الْأَسْوَدِ = بوره: خاکستری) در هر دو مثل مشترک است.

۸- كُلُّ شَاةٍ تَنَاطُ بِرَجْلِيهِ (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۷۹).

معنی: هر گوسفندی (میشی) با پاهای خودش آویزان می‌شود.

- بزَن وَه پَائِ خَوْه‌ئِ كَه‌نَه‌ئِ دَارِ، مِيه وَه پَائِ خَوْه‌ئِ.

/bezen wa pâÿ xwaÿ kanaÿ dâr, mya wa pâÿ xwaÿ/

معنی: بز را با پای خودش و گوسفند را با پای خودش آویزان می‌کنند (محمدی، ۱۳۷۹: ۱۴۹).

مطابقت معنایی: معنای هر دو مثل این است که هر کس بار گناه خود را بر دوش می‌کشد. مطابقت لفظی: در مثل عربی و کردی، واژه‌های (شَات = بزَن: بز، تَنَاطُ = كَه‌نَه‌ئِ دَارِ: به دار آویختن و برجلیه = وَه پَائِ خَوْه‌ئِ: با پایش) مشترک می‌باشد. تنها اختلاف در آوردن واژه گوسفند در مثل کردی است که برای بیان نوعی تقابل و برجسته کردن اختلاف در گناه، در برابر واژه بُز آمده، به زیبایی مثل افزوده است.

۹- كُلُّ كَلْبٍ بِيَابِه نَبَاحٍ (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۸۱).

معنی: هر سگی درب منزل صاحبش بسیار پارس کننده است.

- سَه‌گِ دَه دَهَر مَالْ خَاوَه‌ن خَوْه‌ئِ پَاسِ كَه‌ئِ.

/sag da dar mâlxâwen xwaÿ pâs kaÿ/

معنی: سگ دم در خانه صاحبش پارس می‌کند (سهراب نژاد، ۱۳۹۲: ۱۲۴).

- رَوَوِي لَه دَهَر مَالْ خَوْه‌ئِ شِئِ رِئِ گَه. /fuwi la dar mâl-e- xwaÿ šêrêga/

معنی: رویاه در خانه خودش شیراست (محمدی، ۱۳۷۹: ۱۹).

مطابقت معنایی: امثال بیانگر این معنی اند که غربت و سفر آشکارکننده‌ی جوهر شخص است و گرنه، هرکس در حضر و در خانه خود مدعی و لاف‌زن است.

مطابقت لفظی: مثل اول کردی با مثل عربی مطابقت لفظ به لفظ دارد (کلب = سه‌گ: سگ، بیابه = دهرمال‌خاون خواهی: در خانه صاحبش، تباح = پاس که ی: پارس می‌کند) اما در مثل دوم کردی، مطابقت لفظی وجود ندارد و مطابقت صرفاً معنایی است.

۱۰- *تَعَزُّ مِنْ تَشَاءٍ وَ تَذَلُّ مِنْ تَشَاءٍ* (سوره ی آل عمران، آیه ۲۶).

معنی: هرکه را بخواهی عزت دهی و هرکه را بخواهی خوار کنی.

- یه ک ی که ی دن وه خان خانان یه ک ی نه ی دن له بیل بانان

/yakê kayden wa xân-e xânân yakê nayden la bil bânân/

معنی: یکی را ارباب اربابان می‌کند، یکی را بدبخت و بیچاره (محمدی، ۱۳۹۱: ۲۶۰).

مطابقت معنایی: خداوند هر که را بخواهد اعتبار می‌بخشد و هر که را بخواهد ذلیل می‌گرداند.

مطابقت لفظی: واژه‌های (تَذَلُّ = بیل بانان: بدبخت شدن، تَعَزُّ = خان خانان: عزیز و بزرگ شدن). به احتمال این مفهوم از زبان و مفاهیم اعتقادی عرب وارد زبان کردی شده است.

۱۱- *يَسْرِقُ الْكُحْلَ مِنَ الْعَيْنِ* (حمصی، ۱۹۹۳: ۲۸۳).

معنی: سرمه را از چشم می‌رباید.

- س قره‌مگ له چه و دزی. / *sÿvarmeg la çaw dezê*

معنی: سرمه را از چشم می‌دزد (محمدی، ۱۳۷۹: ۸۹).

مطابقت معنایی: هر دو مثل دلالت معنایی بر زیرکی و گریزی در انجام عمل دارند.

مطابقت لفظی: واژگان دو مثل، ترجمه لفظ به لفظ هم‌اند (یسرق = دزی: می‌دزد، الكحل = س قره‌مگ: سورمه، من العین = له چه و: از چشم).

۲-۲. امثالی که تنها اشتراک معنایی دارند

در کار مقایسه و تطبیق امثال کردی ایلامی و عربی، به نمونه‌هایی برمی‌خوریم که تنها اشتراک معنایی و کاربردی داشته، لفظ آن‌ها هیچ تشابهی به هم ندارد. این دسته از امثال را می‌توان حاصل تجربه مشترک انسانی و یا نوعی توارد ناشی از نزدیکی جغرافیایی، فرهنگی و آیینی دانست. در این بخش چون امثال عاری از تشابه لفظی‌اند، از آوردن بخش مطابقت لفظی خودداری شده است:

۱۲- *رُبَّ كَلِمَةٍ تَقُولُ لِصَاحِبِهَا دَعْنِي* (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۸۳).

معنی: چه بسا سخنی به گوینده‌اش می‌گوید مرا به خود واگذارد.

۱۳- *مَقْتَلُ الرَّجُلِ بَيْنَ فِئَتَيْهِ* (حمصی، ۱۹۹۳: ۱۸۴).

- معنی:** مرگ هرکس در زبانش نهفته است (زبان سرخ سر سبز می دهد بر باد).
 زوان پاسه وان سهره /zewân pâsewâne sara/
- معنی:** زبان، نگهبان سرانسان است (سهراب نژاد، ۱۳۹۲: ۱۱۸).
 یادآور کلام امام علی (ع) است که فرمود: «الْمَرْءُ مَخْبُوءٌ تَحْتَ لِسَانِهِ»، انسان در زیر زبانش پنهان است.
- مطابقت معنایی:** پرهیز از بیان سخنان لغو و بیهوده.
- ۱۴- أَكَلْتُمْ تَمْرِي وَ عَصَيْتُمْ أَمْرِي (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۷۳).
معنی: دسترنج مرا (میوه ام را) خوردید و از دستورم سرکشی می کنید.
 - نان خور سفره در. /nân-xwar-e sefra-def/
- معنی:** کسی که از سفره نان می خورد و در پایان آن را پاره می کند (سهراب نژاد، ۱۳۹۲: ۱۷۲).
- مطابقت معنایی:** بیان قدر شناسی و کفران نعمت.
- ۱۵- إِيَّاكَ أَعْنِي وَ أَسْمَعِي يَا جَارَهُ (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۸۰).
معنی: منظور من تو هستی ولی ای همسایه تو بشنو. (همسایه را خطاب قرار می دهم درحالی که تو مد نظر من هستی).
- وه قله وه تنم! خهس قره گووش بته کن /waywla wa tenem xasîra guş betaken/
- معنی:** عروس! باتو هستم، مادرزن تو گوش بده (سهراب نژاد، ۱۳۹۲: ۱۷۲).
- مطابقت معنایی:** مخاطب قرار دادن کسی به صورت غیر مستقیم.
- ۱۶- تسمع بالمعیدی خیر من أن تراه (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۷۸).
معنی: اگر در مورد معیدی سخنی بشنوی بهتر از آنست که خود او را ببینی.
 - ده نگ ده له دقر خواهه /dang-e dehl la dūr xwaša/
- معنی:** آواز دهل شنیدن از دور خوش است (سهراب نژاد، ۱۳۹۲: ۱۰۷).
- مطابقت معنایی:** بیانگر معنای ظاهر خوب و باطن بد کسی یا چیزی.
- ۱۷- جدح جوین من سویق غیره (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۷۵).
معنی: جوین از آرد دیگری خمیر درست کرد. (از مال دیگران بخشید).
 - ده کیسه ئی خه لیفه به خشی /da kisay Xalifa baxš ê/
- معنی:** از کیسه خلیفه می بخشد (سهراب نژاد، ۱۳۹۲: ۱۰۶).
- مطابقت معنایی:** در بیان خساست در مال خود و بخشش از مال دیگران. (خرج چو از کیسه میزبان بود/ حاتم طائی شدن آسان بود).
- ۱۸- خذ من الرضفه ما علیها (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۷۳).
معنی: همان مقدار اندک (از شیر) که بر سنگ داغ ریخته شده است را، بردار.
 - ده خرس م قوی بکه نی قه نیمه ته. /da xers müwe bekani qakimata/

- معنی:** مویی از خرس کردن، غنیمت است (سهراب نژاد، ۱۳۹۲: ۱۰۲).
- له چه و کووری گگ ئرمس ئ گگ بتک ئ خاسه. /la çaw kurêg ermesêg betake xâsa/
- معنی:** از چشم کوری اشکی بریزد، غنیمت است (محمدی، ۱۳۹۱: ۲۲۶).
- مطابقت معنایی:** بهره ناچیز بهتر از هیچ است. (کاجی بهتر از هیچی).
- ۱۹- الرائد لا یكذب أهله (الحمصی، ۱۹۹۳: ۱۹۲).
- معنی:** پیش قراول به همراهانش دروغ نمی گوید.
- ته ور دو خوه ئ نیه تاش ئ. / tawr dü xway nyatâšy /
- معنی:** تیر دسته خودش را نمی تراشد (محمدی، ۱۳۹۱: ۱۵۸).
- مطابقت معنایی:** در بیان این قاعدتاً انسان به خود و نزدیکانش خیانت نمی کند.
- ۲۰- جاء صفر الیدین (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۷۷).
- معنی:** دست خالی آمد.
- دهس ئ ده پائی درپتره /dasÿ da pâÿ deftra/
- معنی:** دستش از پایش درازتر است (سهراب نژاد، ۱۳۹۲: ۱۰۴).
- مطابقت معنایی:** در بیان ناامیدی و دست خالی ماندن از چیزی.
- ۲۱- لا یمدح العروس الا اهلها (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۸۴).
- معنی:** کسی از عروس تعریف نمی کند، جز صاحبش.
- کهس وه دوو خوه ئ نیه قوشی ترش. /kas wa du xway nyaywšê terš/
- معنی:** هیچ کس به دوغ خود نمی گوید ترش است (همان، ۱۴۱).
- مطابقت معنایی:** هر کسی از خود و مالش تمجید می کند.
- ۲۲- الصبر مفتاح الفرج (مثل گونه) (حمصی، ۱۳۹۹: ۱۴۵).
- معنی:** شکمیایی کلید گشایش است.
- بنیش بنیش سه نگیں سه نگیں به ختد ئه ل که ف ئ ره نگیں ره نگیں
beniš beniš sangin sangin baxted alkafey fangein fangein
- معنی:** با متانت و وقار بنشین [باش] تا بخت شایسته ای نصیب شود (سهراب نژاد، ۱۳۹۲: ۷۰).
- مطابقت معنایی:** در معنای دعوت به صبر و استقامت در امور.
- ۲۳- ضرب العصفورین بحجر. (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۸۲).
- معنی:** دو گنجشک را با یک سنگ زد (یک تیر و دو نشان).
- د پهل وه یه ئ تیر. /de paÿ wa yaÿ tir /
- معنی:** دو نشان با یک تیر (سهراب نژاد، ۱۳۹۲: ۱۰۹).
- مطابقت معنایی:** بهره فروان بردن از عملی واحد، با انجام عملی به اهداف متعدد رسیدن.

- ۲۴- طیبُ یدای الناسَ و هو مریضٌ (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۷۹).
معنی: پزشکی که مردم را درمان می‌کند در حالی که خود بیمار است.
 - گیوه کهر پائی په تیهه. /giwa-kar pây patiya/
معنی: گیوه [دوز]، پایش برهنه است (سهراب نژاد، ۱۳۹۲: ۱۵۱).
مطابقت معنایی: بهره‌بردن از مال یا هنر خود.
 ۲۵- الفائتُ لا یُستدرکُ (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۸۳).
معنی: آنچه بگذرد و ازین برود، قابل جبران نیست. (گذشته بر نمی‌گردد) یا (آب رفته به جوی بر نمی‌گردد)
 - ئاوی گک ک رشیا، جه‌مه و نیه و /âwÿg ke feşyâ jamaw nyaw/
معنی: آبی که ریخت جمع نمی‌شود (محمدی، ۱۳۹۱: ۱۳۹).
مطابقت معنایی: ناتوانی در جبران یا تدارک عملی فرصت آن گذشته باشد.
 ۲۶- کالباحث عن حثفه بظلفه (دامادی، ۱۳۷۹: ۵۳۳).
معنی: با پای خود در پی مرگ است. (با پای خود به قتلگاه می‌رود).
 - وه دهس خواهی قه‌ور خواهی که‌نی. /wa dase xway, qawre xway kani/
معنی: با دست خود قبر خودش را کند (محمدی، ۱۳۹۱: ۱۵۳).
 این مثل در معنای خود را در معرض آسیب و تلف قراردادن است.
 ۲۷- کالراقمُ علی الماءِ (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۷۷).
معنی: چون کسی است که بر آب می‌نویسد.
 - ئاو زه‌ل ده‌ئ /âw zal day/
معنی: علف هرز را آبیاری می‌کند (محمدی، ۱۳۹۱: ۱۴۰).
مطابقت معنایی: در بیان تلاش و کوشش نابجا و بی‌فایده.
 ۲۸- کلُّ یجر النارَ الی قرصه (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۷۵).
معنی: هر کسی آتش را به سمت خویش می‌کشد (هر کس به فکر خویش است).
 - هه‌ر که‌س پف‌ئه و مل‌په‌پگک خواهی که‌ئ.
 /har kas pef aw mel-e papeg-e xway kay/
معنی: هر کس خاکستر نشسته بر نان خود را با پف کردن/پاک می‌کند (سهراب نژاد، ۱۳۹۲: ۱۷۹).
 - په‌ئ‌قمبه‌ریش دو‌عا وه‌ گیان خواهی که‌ئ.
 /payqambariș doâ wa gyan xway kay/
معنی: پیغمبر هم به جان خودش دعا می‌کند (محمدی، ۱۳۷۹: ۱۵۸).
مطابقت معنایی: در بیان منفعت طلبی اشخاص.
 ۲۹- مالذباب و ما مرقته (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۷۷).

معنی: مگس چیست تا آنگوشتش چه باشد.

– مه گهس خوه ئی چوهسه و فشار خون ئی چوهس؟

/magas xway êwasaw fešâr-e xünê êwas /

معنی: مگس خودش چیست که فشار خونش چه باشد؟ (سهراب نژاد، ۱۳۹۲: ۱۵۸).

– موری خوه ئی چوهسه و که له پاچهی چوهس؟

/muri xway êwasaw kala pâçâyêwas/

معنی: مورچه خودش چیست و کله پاچه اش چیست؟ (محمدی، ۱۳۹۱: ۱۵۲).

مطابقت معنایی: در نفی بیان خودستایی فرومایگان یا تهدید از سوی آنان.

۳۰– ما یشق له غبار (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۷۸).

معنی: گرد و خاکی از او بر نمی خیزد.

– هلم ئی گک له لی نیه لس ئی.

/helmêg la ly nyalesê /

معنی: بخاری از او بر نمی خیزد (محمدی، ۱۳۷۹: ۱۴۲).

مطابقت معنایی: جریزه انجام کاری را ندارد، به هیچ دردی نمی خورد.

۳۱– مَن خَطَبَ الحُسْنَاءَ يُعْطَى مَهْرَه (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۷۶).

معنی: هرکس زیبا روی را خواهد، مهریه اش را پرداخت می کند.

– هه ره کهس ماسی گری، بایه بنیش ئده ئاو چای.

/harkas mâsi gerê bâya benišêda âw çây/

معنی: هرکس بخوهد ماهی بگیرد، باید در آب سرد بنشیند (سهراب نژاد، ۱۳۹۲: ۱۸۰).

مطابقت معنایی: در بیان پذیرش شرایط و عواقب امور.

۳۲– والخنفساءُ تَسْمَى بِنْتِهَا القَمْرَا (حریرچی، ۱۳۷۱: ۲۹۳).

معنی: سوسک سیاه دخترش را ماه می نامد.

۳۳– القِرْدُ فِي عَيْنِ أُمِّهِ غَزَالٌ (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۸۴).

معنی: میمون در چشم مادرش آهو می نماید.

– ژژوو ئی قوشی: له وه چگه ئی م نهرم و چه ورت تر نیه.

/žežu êušê: la waçgaÿ me narm-o- çawrter neya/

معنی: جوجه تیغی می گوید: از بچه من نرم تر و لطیف تر وجود ندارد. (سهراب نژاد، ۱۳۹۲: ۱۸۰).

مطابقت معنایی: در بیان عیب خود را ندیدن. (عیب کسان منگرو احسان خویش)

۳۴– لا کِرَامَةَ لِنَبِي فِي وَطْنِهِ (نورسیده و ضیغمی، ۱۳۹۲: ۳۸۱).

معنی: هیچ پیامبری در دیار خویش کرامت ندارد.

– وه ئی و خودمال قروو نه ئی ری /waü . xodmâl qru naÿrê/

- معنی:** عروسی که از فامیل باشد، اعتبار ندارد (محمدی، ۱۳۹۱: ۲۵۲).
- مطابقت معنایی:** در بیان عدم شناخت و درک صحیح مردمان از داشته‌های خود، مرغ همسایه را غاز پنداشتن.
- ۳۵- عُصْفُورٌ بِالْيَدِ وَلَا عَشْرَةَ عَلَي شَجْرَةَ (حمصی، ۱۳۹۹: ۱۳۱).
- معنی:** یک گنجشک در دستم، بهتر از ده گنجشک بر روی درخت است.
- هه‌ئ‌شت م‌ئ‌شتم له ده ده‌ئ‌شتم خاس تر.
- /haÿšt-e mêštem la dah-e daÿštem xâstr /
- معنی:** هشت [در] مشتتم، بهتر است از ده نسیه [است] (سهراب‌نژاد، ۱۳۹۲: ۱۸۹).
- مطابقت معنایی:** نقد اندک بهتر از نسیه بسیار است.

۳. نتیجه‌گیری

امثال بخشی بزرگ و دیرینه‌ای از فرهنگ و تمدن هر ملتی را در خود دارد که حاصل ذوق هنری یا داد و ستد فرهنگی و اجتماعی آن ملت است. نزدیکی جغرافیایی و تعامل اقتصادی و اجتماعی مردمان ایلام با عراق باعث نوعی آمیختگی فرهنگی شده است که جلوه‌های آن در امثال کردی و عربی قابل مشاهده است؛ از این‌رو، در دو زبان مورد نظر، امثال مشترکی را می‌توان یافت که از نظر تطابق لفظی و محتوایی، عمدتاً در دو گروه کلی قابل دسته‌بندی و نقد و بررسی است:

الف- امثالی که اشتراک لفظی داشته و از محتوای یکسانی برخوردارند. این دسته به احتمال، حاصل ترجمه تحت لفظی امثال از زبانی به زبان دیگر است.

ب- امثالی که اشتراک محتوای یکسان داشته، هیچ لفظ مشترکی ندارند. این دسته از امثال حاصل تجربه مشترک انسانی یا نوعی توارد ناشی از نزدیکی جغرافیایی، فرهنگی و آیینی می‌باشند که محتوا و کارکرد آن‌ها را به هم نزدیک کرده است

کتابنامه

- انوری، حسن (۱۳۸۳). *فرهنگ تک جلدی روز سخن*. تهران: سخن.
- پارسا، احمد (۱۳۹۰). *بررسی تطبیقی ضرب‌المثل‌های کردی و فارسی*. سنج: دانشگاه کردستان.
- پارسا، احمد (۱۳۹۴). *بررسی و تحلیل علمی و ادبی امثال و حکم فارسی*. تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- حریرچی، فیروز (۱۳۷۱). *امثال و حکم*. تهران: دانشگاه تهران.
- حمصی، سیمون ابراهیم (۱۹۹۳). *الف و میه من الحکم و المثل الشعبیه*. قطر: تلاس.

- خزلی، مسلم و سلیمی، علی (۱۳۹۵). «زن در آئینه ضرب المثل‌های کردی و عربی». *نشریه ادبیات تطبیقی*. دوره ۸، شماره ۱۵. صص ۱۳۵-۱۱۳.
- دامادی، سید محمد (۱۳۷۹). *مضامین مشترک در ادب فارسی و عربی*. تهران: دانشگاه تهران.
- ذالفقاری، حسن (۱۳۸۶). «طبقه بندی ضرب‌المثل‌های فارسی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. شماره ۱۵. صص ۵۲-۳۱.
- زرکوب، منصوره و امینی، فرهاد (۱۳۹۳). «تحقیق مقابله‌ای امثال در فارسی و عربی از نظر معنا، واژگان و سبک». *پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*. دوره ۴. شماره ۱۰. صص ۱۳۹-۱۱۳.
- سهراب‌نژاد، علی محمد (۱۳۹۲). *ضرب‌المثل‌های ایلام*. ایلام: زانا.
- محمدی، ناهید (۱۳۹۱). *کلهرنامه*. تهران: دستان.
- مصطفایی راد، نادر (۱۳۹۱). *بررسی تطبیقی امثال عربی و کردی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عرب. به راهنمایی عبدالله رسول نژاد، دانشگاه کردستان.
- نورسیده، علی اکبر؛ ضیغمی، علی (۱۳۹۲). *المجانی الحدیثه*. مشهد: فقهی.



نشریه ادبیات تطبیقی
شماره: ۲۵-۱۳-۲۰۰۸



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

**Comparison of the element of color in the poems of Hamid
Mosaddegh and Ahmad Shamloo based on Max Luscher's theory***

Hamid Taheri¹, Maryam Hadian Ghazvini²

1. Introduction

Due to the increasing progress of science, in the twentieth century, for the first time, members of the Research Council in the social sciences used the term interdisciplinary. This approach created an integration between different disciplines that were splitting and turned scientific autonomy into scientific collaboration. Because literature originates from the human mind and psyche and covers a wide range, it has its roots in various sciences including psychology. This science deals with the cognition of the psyche, and since it's impossible to study the psyche directly, its external manifestation, that is behavior, is examined. One of the behaviors that leads us to know more about the human mind is writing, which is directly related to literature. In the psychology of colors (which is a branch of psychology), the choice of color, desire and hatred to it, is related to the personality of the individual and leads us to an understanding of the mental state of the individual.

In this research, the position and importance of color in the poetic language of Hamid Mossadegh and Ahmad Shamloo are investigated;

*Date received: 02/05/2021

Date accepted: 29/08/2021

1. (**Corresponding author**): Associate Professor, Imam Khomeini International university, Qazvin, Iran. *E-mail*: taheri_x135@yahoo.com

2. Master of pure literature, Imam Khomeini university, Qazvin. Iran. *E-mail*: hadiyan.maryam@yahoo.com

Of course, with a psychological approach and with this method, a better understanding of their poetry will be obtained. Aspects of the poet's personality and outlook will be discovered to some extent through the colors and symbols made of color and the dominant atmosphere in his poetry.

2. Methodology

In this research, at first, the related books and works and what is mentioned as a background were studied, and finally, their poems were studied in a descriptive-analytic method. The main sources of this research are "Collection of Poems" by Hamid Mossadegh, "Collection of Poems" by Ahmad Shamloo and "Psychology of Colors" by Max Luscher translated by Vida Abizadeh, and the psychological analyzes are all based on this book. Also, in the study of Shamloo's poems, Mr. Morteza Mohseni's article entitled "Color analysis in Shamloo's poems based on Max Luscher's theory" was used, of course, in examining the examples, there was a difference with examining the authors in Hamid Mossadegh's poems, for example, the color of the night according to Its high frequency was not mentioned in inductive words and white color and its inductive words and brown were not studied and analyzed in general, so for a more comprehensive comparison, these items were added to the present study.

In the Luscher's psychology of color, white color is not mentioned and only in the text of the book, white and black are mentioned as two extremes. Therefore, all articles in this field have eliminated white color even in spite of its high frequency in their research. As a result, the poet's color preferences have changed. For this reason, in the analysis of color pairs, no comparison is made between the analysis and the characteristics of the poems and the personality of the poet. In this article, a different procedure has been adopted in the analysis of poems. Accordingly, white color was not removed and was examined due to its high frequency and its contrast with black, which itself induced in the studied texts. And in the analysis of color pairs,

because there was no analysis of white color in Luscher's psychology, in the first color pair of both poets - which was black and then white - only black color analysis was given; but the poet's color preferences did not change.

The only purple color, which had no example in Mossadegh's poetry and was mentioned only three times in Shamloo's poems, was removed due to the limited frequency in the analysis of color pairs in order to obtain a more consistent analysis with the poems and their characteristics.

3. Discussion

Psychologists carefully use colors to identify the hidden layers of a person's personality, Jung, one of the greatest thinkers and psychologists of the twentieth century, believed in the symbolic power of colors and encouraged his patients to use colors without thinking while painting, to reveal the deepest part of their subconscious and be able to establish a link between the subconscious and the conscious to achieve mental health (Sun, 1378: 58)

In modern psychology, colors are criteria for measuring personality. Each color has a special mental and physical impact on the person, and people's tendency to colors shows their mental and physical condition, and this issue has been proven by the advancement of physiology and psychology. Color reveals the innermost thoughts and human emotions and reflects the values of the individual. The colors we love the most represent the hopes and aspirations that we pursue with passion. The colors that you are least interested in are as important and effective as your favorite colors because they show you all the experiences, situations and people you want to avoid. (Sadka, 2014: 30)

The study of color elements in the poets' works, changes in the use of color, the type of look at colors, its semantic rotation in every poet and also in each period, it draws our attention to their causes and factors, and finally these aspects and types can move towards scientific criticism and make achievements such as recognizing the poet and entering the world of mind and familiarity with his language through color analysis (Seddiqi, 2005: 6)

This study examines Hamid Mossadegh and Ahmad Shamloo's poems from the perspective of "color psychology"; and it examines not only the names of colors but also color inducer words to gain another understanding of the poet's poems and worldview and his personality traits from the angle of colors. Considering that the color elements in the poetry of both poets has a symbolic function and with the theory of sharing the views of two poets in several cases, in this article, using descriptive-analytic method, the poems of two poets have been examined from the perspective of color function.

Due to the importance of color in literature, research in the field of color psychology has been done in the literary works, some examples of research are as follow:

_ Ghasemzadeh, seyed Ali and Nikoobakht, Naser (2003), "The psychology of color in the poems of Sohrab Sepehri", Literary research, No 2, Pp 145-156.

_ Mohseni, Morteza and Pirooz, Gholamreza and Poorali, Marziye, (2012), "Color analysis in shamloo's poems based on Max luscher theory", literary research.

_ panahi, Mahin, (2006), "The psychology of color in Nima's collection of poems", (Based on the color psychology of Max Luscher), Articles in scientific and literary research journals, No 12&13, Pp49-82.

_ Talebanpoor, Parisa, (2011) "Analysis of symbolic concepts of colors in Islamic mysticism" (according to persian prose texts from the fourth century to the end of the seventh century) and its study from the perspective of psychology, Supervisor: Kheirollah Mahmoodi, Ministry of Science, Research and Technology _ State University of Shiraz ,Masters.

_ Zabih Nia Omran, Asiye and Hoti Nejad, Seyed Khalaf, (2013), "The psychology of color in the narration of Wameq and Ozra" (Study and analysis of color psychology in four narrations of Wamegh and Azra Hosseini, Joshaghani and Zahir Kermani), Chideman Farhang, No2, Pp154-162.

4. Conclusion

According to the findings of this study, color has a special function in the poetry of Hamid Mossadegh and Ahmad Shamloo and indicates the appropriateness of the poets' thoughts, feelings and emotions with the social and political life and the requirements of their time. Among

the colors, black and white have a high frequency, and these colors are in exact proportion to the situation of the time and its effect on the inner world of both poets.

Keywords: color, color psychology, Luscher, Hamid Mossadegh, Ahmad Shamloo

References [in Persian]

- Aboumahboob, A. (2008). *Dar hayohoye bad*. second edition. Tehran. Sales.
- Apple, E. (1992). *Dream and Dream Interpretation*. (Qahraman). Tehran. Ferdos and Majid.
- Attari, Y., fallahi, R. (2005). *Psychology of color and advertising*. second edition. Tehran. Golgasht.
- Bakhtiari Fard, H. (2013). *color and communication*. second edition. Tehran. Fakhrakia.
- Hojati, M. (2004). *color educational effects*. First edition. Qom. Jamal.
- Hosseinpure chafy, A. (2011). *Contemporary persian poetic currents*. 3ed ed. Tehran. Amirkabir.
- Itten, J. (2016). *The book of color*. (Halimi). sixteenth edition. Tehran. Printing and publishing Organization.
- Izman, L. (2017). *Applied psychology of colors(pentone)*. (zamzameh). sixth edition. Tehran. Bayhaq ketab.
- Luscher, M. (2010). *Psychology of colors*. (Ebizadeh). Twenty_sixth edition. Tehran. Dorsa.
- Mahmoodi, K. (2010). *Principles and foundations of chromatography in architecture and urban planning*. 3ed ed. Tehran. Tahan.
- Mohseni, M., Pirooz, GH., Poorali, M. (2012). *Color analysis in Shamloo poems based on Max Luscher theory*. literary research.
- Mosaddegh, H. (2012). *Collection of poems*. Twelfth edition. Tehran. Negah Publishing Institute.
- Poornamdarian, T. (2002). *Safar dar meh*. First edition. Tehran, Winter.
- Rahimi, H. (2012). *Sepide daman*. First edition. Tehran. Navide sobh publications.
- Sadka, D. (2014). *Psychology of colors*. (Al Yasin). second edition. Tehran. Hamoon.
- Salajeghe, P. (2005). *Amirzadeh Kashiha*. Tehran. teyfnegar publications.
- Sedighi, M. (2005). *Jostojooye khoshe khakestari*. First edition. Tehran. Roshan mehr.
- Seyed Hosseini, R. (2008). *Literary schools*. fourteenth edition. Tehran. Negah Publishing Institute.

- Seyed Sadr, S. (2001). *Architecture, color and human*. First edition. Tehran. Publisher Asare Andisheh.
- Shamloo, A. (2016). *Collection of Poems*. Twelfth edition. Tehran. Negah Publishing Institute.
- Son, H. ,son. D. (2000). *life with color*. (Saffariyan). Tehran. Hekayat.



نشریه ادبیات تطبیقی
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان

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

مقایسه عنصر رنگ در اشعار حمید مصدق و احمد شاملو براساس نظریه
ماکس لوشر*

حمید طاهری (نویسنده مسئول)؛^۱ مریم هادیان قزوینی^۲

چکیده

با توجه به پیشرفت روزافزون علوم در قرن بیستم میلادی، برای نخستین بار اعضای شورای پژوهشی در علوم اجتماعی اصطلاح میان‌رشته‌ای را به کار بردند. این رویکرد بین رشته‌های مختلف که در حال گسستگی بود، تلفیق ایجاد کرد و خودمداری‌های علمی را به همکاری‌های علمی بدل نمود. از آنجا که ادبیات از ذهن و روان آدمی نشئت می‌گیرد و شامل قلمرو وسیعی است، در علوم مختلف از جمله روانشناسی ریشه دارد. این علم به شناخت روان می‌پردازد و چون امکان مطالعه مستقیم روان وجود ندارد، نمود خارجی آن یعنی رفتار را بررسی می‌کند. یکی از رفتارهایی که ما را به شناخت بیشتر ذهن بشر سوق می‌دهد، نوشتن است که با ادبیات پیوند مستقیم دارد. در روانشناسی رنگ‌ها (که شاخه‌ای از علم روانشناسی است) انتخاب رنگ، تمایل و تنفر نسبت به آن، به شخصیت فرد مرتبط می‌شود و ما را به درکی از وضعیت روحی فرد رهنمون می‌سازد. این پژوهش به بررسی اشعار حمید مصدق و احمد شاملو از منظر «روانشناسی رنگ» می‌پردازد و نه تنها اسامی رنگ‌ها، بلکه واژه‌های القاگر رنگ را بررسی می‌کند تا از زاویه رنگ‌ها نیز شناختی دیگر از اشعار و جهان‌بینی شاعر و ویژگی‌های شخصیتی آن‌ها حاصل آید. با توجه به اینکه عنصر رنگ در شعر دو شاعر کارکرد نمادین دارد و با نظر به اشتراک دیدگاه دو شاعر در موارد متعدد، در این مقاله با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی، اشعار دو شاعر از منظر کارکرد رنگ‌ها مورد بررسی قرار گرفته است. بر اساس یافته‌های این پژوهش رنگ در شعر

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۱۲

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۰۷

Doi: 10.22103/JCL.2021.17522.3260

صص ۱۴۵-۱۷۷

۱. دانشجوی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران taheri_x135@yahoo.com

۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران.

حمید مصدق و احمد شاملو، کارکرد خاصی دارد و حکایتگر تناسب اندیشه و احساسات و عواطف خاص شاعران با حیات اجتماعی و سیاسی و مقتضیات روزگار آن دوست و در میان رنگ‌ها، رنگ سیاه و سپید بسامد بالایی دارند و این رنگ‌ها تناسبی دقیق با احوال زمانه و تأثیر آن بر عالم درون هر دو شاعر دارد.

واژه‌های کلیدی: رنگ، روانشناسی رنگ، لوشر، حمید مصدق، احمد شاملو.

۱. مقدمه

دنیای پیرامون ما دنیای رنگ‌هاست و انسان از روزگاران بسیار دور تاکنون تحت نفوذ رنگ و تأثیر آن بوده است. شب و روز اولین پدیده رنگی است که بشر با آن سروکار داشته است. شب محیطی را پدید می‌آورد که فعالیت بشر را متوقف می‌کند و بشر اولیه به سمت پناهگاه می‌برد. روز، واسطه محیطی بود که در آن کار و عمل مقدور بود؛ لذا بشر اولیه دوباره دست به کار می‌شد تا توشه مواد غذایی خود را بیابد یا به جستجوی شکار پردازد. شب به همراه خود بی‌حرکتی، آرامش و کاهش عمومی سوخت‌وساز فعالیت جسمانی و روز به همراه خود امکان کار و عمل و افزایش فعالیت جسمانی را به ارمغان می‌آورد و به انسان نیز هدف می‌داد. رنگ‌های مرتبط با این دو محیط عبارتند از رنگ آبی متمایل به تیره آسمان شب و زرد روشن نور آفتاب (ر.ک: لوشر، ۱۳۸۹: ۲۰).

۱-۱. شرح و بیان مسئله

چون اعمال بشر اولیه اعم از حمله (رنگ قرمز) یا دفاع (رنگ سبز) در کنترل او بودند، لذا این عوامل و رنگ‌ها را «مستقل» یا «خودتنظیم‌کننده» توصیف کرده‌اند. از سوی دیگر حمله یک عمل اکتسابی جهت کسب مال یا قدرت بوده و فعل صادره از آن «فعالیت» به شمار می‌آید، ولی دفاع فقط محدود به خود شخص است و به همین دلیل یک عمل «غیر فعال» می‌باشد (همان: ۲۱).

با گذر زمان ذهن بشر متوجه پدیده‌های طبیعی رنگارنگ دیگر از قبیل رنگین کمان، رعد و برق و... شد؛ در نتیجه در کنار رنگ‌های طبیعی بتدریج رنگ‌های شیمیایی و مصنوعی ایجاد شد و استفاده از رنگ‌ها گسترش یافت و برای خودآرایی به کار رفت. این گونه که در قبایل مختلف و معمولاً در زمان‌های مهمی از حیات فرد از قبیل: تولد، بلوغ، ازدواج، مرگ و... رنگ آمیزی‌هایی روی بدن انجام می‌شد که هر قبیله طرح و رنگ خاص خود را داشت و نوع طرح و رنگ نشانگر هویت فرد و تعلق او به طبقه ای خاص بود.

در مراسم مختلف نیز در هر منطقه از رنگ خاصی استفاده می‌شد؛ مثلاً در هندوستان برای مراسم عروسی رنگ زرد به کار می‌رفت تا ارواح را دور نمایند، اما در چین از قرمز استفاده می‌شد که برای آنان نماد زندگی تازه و آینده‌ای خوب و شاد است (ر.ک: محمودی، ۱۳۸۹: ۳).

دکتر الریش بیر (Ulrich beer)، روانشناس مشهور اتریشی، تحقیقات زیادی در زمینه رنگ دارد. وی چنین می‌نویسد:

به‌طور یقین از لحاظ روانشناسی به‌ندرت می‌توان در طبیعت چیزی به بزرگی رنگ مشاهده کرد. هیچ‌کس از ما نمی‌تواند در برابر طبیعت قرار بگیرد و غریزه، عواطف و احساساتش برانگیخته نشود. همه ما از دیدن و درک رنگ‌ها لذت می‌بریم. رنگ قسمتی از خود آگاه، نیم آگاه و ناخودآگاه ماست و ما با دریافت رنگ در رفتارمان از خود واکنش نشان می‌دهیم. این واکنش‌ها فقط روانی یا ادراکی نیستند؛ بلکه ممکن است جنبه فیزیولوژیک هم داشته باشند؛ از این رو رنگ کامل‌ترین تعریف یک پدیده سایکوفیزیولوژیک است که در مغز و روان ما ایجاد می‌شود و خارج از ذهن ما مفهومی نخواهد داشت. (بختیاری‌فرد، ۱۳۹۲: ۱۱)

رنگ‌ها با توجه به خاصیت‌های مختلفی که دارند، می‌توانند تعادل روحی و روانی، شادابی و نشاط را برای انسان ایجاد کنند. «تردیدی نیست که با حذف رنگ‌ها از صحنه طبیعت، زیبایی و جمال طبیعت نیز از بین می‌رود، که با توجه به اصالت فطری حس زیبایی در انسان و نقش و اهمیت آن در زندگی او _بخصوص حیات روحی وی_ می‌توان به اهمیت وجود رنگ‌ها پی برد.» (حجتی، ۱۳۸۳: ۱۵)

روانشناسان با دقت در کاربرد رنگ‌ها، به بازشناسی لایه‌های پنهان شخصیت افراد می‌پردازند. «یونگ» یکی از بزرگترین متفکران و روان‌پزشکان سده بیستم، به نیروی نمادین رنگ‌ها اعتقاد داشت و بیمارانش را تشویق می‌کرد تا به هنگام نقاشی، بی‌هیچ فکری رنگ‌ها را به کار گیرند تا بدین وسیله ژرف‌ترین بخش ناخودآگاه خویش را آشکار کنند و بتوانند برای دست یافتن به سلامت روان، پیوندی بین ناخودآگاه و خودآگاهشان برقرار سازند (ر.ک: سان، ۱۳۷۸: ۵۸).

درک حکایت رنگ‌ها و نقش نمادین آنها متعلق به ضمیر ناخودآگاه جمعی است. همانطور که تعلق افراد به یک فرهنگ باعث واکنش مشابه در برابر محرک‌های بیرونی می‌شود، در مورد رنگ‌ها هم ارزش نمادین احساسات ناشی از طبیعت فرد و تجربیاتی است که او نسبت به رنگ آگاهانه یا ناآگاهانه داشته، در نهایت باعث علاقه به رنگ خاص، ترجیح و یا تنفر از آن می‌شود و هر رنگ شخصیت روانشناسی کاملاً مستقلی دارد (ر.ک: عطاری و فلاحی، ۱۳۸۴: ۶).

در روانشناسی جدید، رنگ از معیارهای سنجش شخصیت محسوب می شود؛ چراکه هر رنگی تأثیر روحی و جسمی خاصی را در فرد باقی می گذارد و گرایش افراد به رنگها، وضعیت روانی و جسمی آنها را نشان می دهد و این موضوع با پیشرفت دانش های فیزیولوژی و روانشناسی ثابت شده است.

به عقایدی که انتخاب رنگ را با روانشناسی شخصیت مرتبط می سازد، عنوان «روانشناسی کارکردی» می دهند. آزمایش لوشر جدیدترین نظریه ای است که در این مورد ارائه شده است و قبل از آن، «آزمایش رورشاخ» که از طریق لکه های جوهر رنگین به بررسی شخصیت انسان می پرداخت، مطرح بود. در آزمایش لوشر ساختار رنگ ثابت است و به عنوان معنای واقعی تعریف شده است و برای همه یکسان است؛ یعنی رنگ آبی معنی آرامش و سکون را دارد و اینکه کسی این رنگ را دوست داشته باشد یا خیر، در معنای ذاتی آن تفاوتی ایجاد نمی کند. از طرفی کارکرد عبارت است از «تمایل ذهنی نسبت به رنگ» و به این دلیل است که در مورد اشخاص مختلف تفاوت دارد و تفسیرهای آزمایش لوشر نیز بر همین اساس استوار است. شخصی ممکن است یک رنگ خاص را دوست داشته باشد، دیگری شاید همان رنگ را خسته کننده بداند، سومی نسبت به آن بی تفاوت باشد و چهارمی شاید کاملاً از آن گریزان باشد (ر.ک: لوشر، ۱۳۸۹: ۳۱).

رنگ درونی ترین افکار و عواطف انسان را آشکار می کند و نمایانگر ارزش های فرد است. «رنگ هایی که بیشتر از همه دوستشان داریم، نمایانگر امیدها، آرزوها و آرمان هایی هستند که با شور و اشتیاق در پی آنها هستیم. رنگ هایی که کمترین علاقه را نسبت به آنها دارید نیز به اندازه ی رنگ های دلخواهتان، مهم و تأثیر گذاراند؛ چراکه تمام تجربه ها، موقعیتها و مردمانی را که می خواهید از آنها بپرهیزید، به شما نشان می دهد.» (سادکا، ۱۳۹۳: ۳۰).

بررسی عناصر رنگ در آثار شاعر «تغییر و تحول در کاربرد رنگ، نوع نگاه به رنگها، چرخش معنایی آن نزد هر شاعر و نیز در هر دوره، ما را به علل و عوامل آنها توجه می دهد و راه می نماید و سرانجام این سویه ها و گونه ها می تواند به سمت نقدی علمی حرکت کند و دستاوردهایی را بر سازد؛ از جمله شناخت شاعر و ورود به دنیای ذهن و آشنایی با زبان وی از طریق تحلیل رنگها.» (ر.ک: صدیقی، ۱۳۸۴: ۶).

۱-۲. اهداف پژوهش

در این پژوهش جایگاه و اهمیت رنگ در زبان شعر حمید مصدق و احمد شاملو بررسی می گردد؛ البته با رویکرد روان شناسی و با این شیوه تا حدی درک بهتری از شعر آنها حاصل خواهد شد. جنبه های شخصیتی و جهان بینی شاعر از پس رنگها و نمادهای ساخته

از رنگ و فضای مسلط بر شعر او تا حدودی کشف و با این پژوهش ارتباط ادبیات با علم روان شناسی و تأثیر مطالعات روانشناسی در پژوهش های ادبی آشکار خواهد شد.

۳-۱. پیشینه پژوهش

با توجه به اهمیت رنگ در ادبیات، پژوهش هایی در زمینه روانشناسی رنگ در آثار ادبی صورت گرفته است، چند نمونه از پژوهش های انجام شده ذکر می گردد:

– پناهی، مهین. (۱۳۸۵)، «روانشناسی رنگ در مجموعه اشعار نیما» (براساس روانشناسی رنگ ماکس لوشر)، فصلنامه پژوهشهای ادبی، ش ۱۲ و ۱۳، صص ۴۹-۸۲.

– ذبیح نیا عمران، آسیه و حوتی نژاد، سید خلف. (۱۳۹۲)، «روانشناسی رنگ در روایت وامق و عذرا» (بررسی و تحلیل روانشناسی رنگ در چهار روایت وامق و عذرا ی حسینی، جوشقانی و ظهیر کرمانی)، چیدمان فرهنگ، سال دوم، ش ۲، صص ۱۵۴-۱۶۲.

– طالبان پور، پریسا. (۱۳۹۰). پایان نامه کارشناسی ارشد «تحلیل مفاهیم نمادین رنگ ها در عرفان اسلامی (با استناد به متون نثر فارسی از قرن چهارم تا پایان قرن هفتم) و بررسی آن از منظر علم روانشناسی»، استاد راهنما: خیرالله محمودی، دانشگاه شیراز.

– قاسم زاده، سیدعلی و نیکوبخت، ناصر. (۱۳۹۱)، «روانشناسی رنگ در اشعار سهراب سپهری»، فصلنامه پژوهشهای ادبی، ش ۲، صص ۱۴۵-۱۵۶.

– محسنی، مرتضی؛ پیروز، غلامرضا و پورعلی، مرضیه. (۱۳۹۱) «تحلیل رنگ در اشعار شاملو بر اساس نظریه ماکس لوشر»، پژوهشهای ادبی.

۴-۱. روش پژوهش

در این پژوهش ابتدا کتب و آثار مرتبط و آنچه به عنوان پیشینه از آنها یاد شده است، مورد مطالعه قرار گرفت و در نهایت با شیوه ای توصیفی-تحلیلی، اشعار دو شاعر بررسی شد. منابع اصلی این پژوهش کتاب «مجموعه اشعار» حمید مصدق، «مجموعه اشعار» احمد شاملو و «روانشناسی رنگ ها» اثر ماکس لوشر به ترجمه ویدا ابی زاده است و تحلیل های روانشناختی صورت گرفته، همگی مبتنی بر این کتاب است. همچنین در بررسی اشعار شاملو از مقاله آقای مرتضی محسنی نیز با نام «تحلیل رنگ در اشعار شاملو بر اساس نظریه ی ماکس لوشر» استفاده شده که البته در بررسی مصداق ها تفاوتی با بررسی نگارندگان در اشعار حمید مصدق داشت؛ از جمله اینکه رنگ شب با توجه به بسامد بالای آن در واژه های القاگر رنگ نیامده و رنگ سپید و واژه های القاگر آن و رنگ قهوه ای به طور کلی بررسی و تحلیل نشده بود؛ لذا برای تطبیقی که جامع تر باشد این موارد به پژوهش حاضر افزوده گردید.

در روانشناسی رنگ لوشر نیز رنگ سفید ذکر نشده است و تنها جایی در متن کتاب آورده شده که سیاه و سیاه دو حد افراط و تفریط‌اند؛ لذا تمامی مقالات در این حیطه، رنگ سپید را حتی با وجود بسامد بالای آن در تحقیقات خود حذف کرده‌اند و به تبع اولویت‌های رنگی شاعر دستخوش تغییرات شده است که در برخی از آنها به همین دلیل در تحلیل جفت رنگ‌ها، تطبیقی بین تحلیل و ویژگی اشعار و شخصیت شاعر نمودار نمی‌گردد. در این مقاله در تحلیل اشعار رویه‌ای متفاوت پیش گرفته شده، به این گونه که سپید به علت بسامد بالای آن و تقابلی که با سیاه دارد و خود متنهای مورد بررسی القا می‌کرد، حذف نگردید و بررسی شد و در تحلیل جفت رنگ‌ها، به دلیل عدم ارائه تحلیلی از رنگ سپید در روانشناسی لوشر، در جفت رنگ اول هر دو شاعر - که سیاه و بعد سفید بود - تنها تحلیل رنگ سیاه آورده شد؛ اما اولویتهای رنگی شاعر تغییر نکرد. تنها رنگ بنفش که در شعر مصدق هیچ مصداقی نداشت و در اشعار شاملو تنها سه بار آمده بود، به دلیل بسامد محدود در تحلیل جفت رنگ‌ها حذف گردید تا تحلیلی مناسبتر با اشعار و ویژگی آنها حاصل آید.

۲. بحث و تحلیل

۲-۱. بسامد و تحلیل رنگ‌ها در اشعار حمید مصدق

رنگ	سیاه	سپید	زرد	قرمز	سبز	قهوه‌ای	خاکستری	آبی
بسامد	۳۹۳	۲۱۲	۱۵۷	۱۴۴	۱۲۱	۵۷	۳۳	۱۰

در مجموع ۳۹۳ عنصر سیاه در تمام شعرهای حمید مصدق وجود دارد که از بین آنها واژه «شب» پربسامدترین آنهاست؛ تاجایی که اولین شعر و اولین دفتر حمید مصدق یعنی درفش کاویان با توصیفی از شب و تاریکی و تداعی رنگ سیاه چنین آغاز می‌گردد:

«شبی آرام چون دریای بی جنبش / سکون ساکت سنگین سرد شب / مرا در قعر این گرداب بی پایاب می‌گیرد / دو چشم خسته‌ام را خواب می‌گیرد.» (مصدق، ۱۳۹۱: ۱۹)

در آزمایش لوشر «سیاه» تیره‌ترین رنگ است و در واقع خود را نفی می‌کند. سیاه نمایانگر مرز مطلق است که در فراسوی آن زندگی متوقف می‌گردد؛ از این رو بیانگر فکر پوچی و نابودی است. سیاه به معنای «نه» بوده و نقطه مقابل «بله» و نماد آن رنگ سفید است. سفید به صفحه ای خالی می‌ماند که داستان را باید روی آن نوشت ولی سیاه نقطه پایانی است که در فراسوی آن هیچ چیز وجود ندارد. (لوشر، ۱۳۸۹: ۹۳).

رنگ سیاه، نشانه ناخودآگاهی کامل است؛ رنگ عزا و ظلمات است. در اروپا سیاه، رنگی منفی به حساب می آید و نباید ابتداء ساکن به طور مثبت در رؤیا تعبیر شود. شخص سیاه پوش، خانه شوم، مار سیاه، همه نشانه های تاریک و بدون امید هستند. در کلیسا جشن مردگان تحت لوای رنگ سیاه برگزار می شود (اپلی، ۱۳۷۱: ۲۸۴).

سیاه و سفید دو حد افراط و تفریط اند. در آزمایش هشت رنگ، سفید قرار داده نشده است، اما نزدیک ترین رنگ به آن زرد روشن است و اگر در یک گروه قرار گیرند، نشانگر نوعی رفتار افراطی است. سیاه به عنوان نفی کننده خود، نشانگر ترک علاقه، تسلیم یا انصراف نهایی است و از تأثیر قوی بر هر رنگی برخوردار است. اگر کسی این رنگ را در وضعیت اول انتخاب کند، نشان می دهد که شخص می خواهد هر چیزی را نفی کند که بیرون از دایره ی اعتراض لجوجانه او به وضع موجودی است که در آن، وی احساس می کند و هیچ چیز آن طور که باید و شاید، نیست. این شخص در برابر سرنوشت و یا دست کم در برابر سرنوشت خود قد علم می کند (ر.ک: لوشر، ۱۳۸۹: ۹۷).

رنگ سیاه برای مصدق رنگ زمان حال اوست که فضایی نامساعد را تصویر می کند. شاعر خواستار بازگشت به سپیدی گذشته و رهایی از سیاهی اکنون است؛ اکنونی که: «نه کس بیدار/ نه کس را قدرت گفتار / همه در خواب/ همه خاموش.» (مصدق، ۱۳۹۱: ۲۴) در نتیجه، همه آنها «شب تاریک را تاریک تر می کرد.» (همان، ۲۴) که در همین جمله شاعر، سیاهی مضاعف را به تصویر می کشد.

بخش دوم این دفتر نیز مجدداً با فضایی سیاه شروع می شود. شاعر در دل تاریکی گرفتار است و انتظار طلوع سپیدی دارد:

«کلاغان سیه / این فوج پیش آهنگ شام تار / فراز شهر با آواز ناهنجار / رسیدند آن زمان چون ابر
ظلمت بار / زمین رخت عزای خویش می پوشید / زمان / نه مانده های نور را در جام خاک خسته می نوشید.»
(همان: ۲۷)

دومین دفتر شاعر، قصیده آبی، خاکستری و سیاه است. در عنوان این قصیده نیز بسامد با تیرگی (خاکستری و سیاه) است. این قصیده در فراق و با توصیف شب تنهایی آغاز می شود. ابتدای قصیده محتوایی رمانتیک دارد و در ادامه ساخت سیاسی پیدا می کند. شاعر در این قصیده هر جا که به تنهایی و فراق از معشوقش می اندیشد، ناامیدانه سخن می سراید و فضای شعر رنگ سیاهی می گیرد و هر جا که به توصیف معشوق خود می پردازد، مضامینی سفید و روشن به کار می گیرد و قصیده مدام با جا به جایی این دو رنگ و این دو محتوا شکل می گیرد.

«در شبان غم تنهایی خویش / عابد چشم سخن گوی توام / من در این تاریکی / من در این تیره شب
جانفرسا / زائر ظلمت گیسوی توام.» (همان: ۵۷)

شب، تیره، ظلمت و گیسو همه واژگان سیاهی هستند که شاعر خود را زائر آن ها می‌داند و در ادامه به بسط شب می‌پردازد:

«شب تهی از مهتاب/ شب تهی از اختر/ ابر خاکستری بی‌باران پوشانده/ آسمان را یکسر/ ابر خاکستری بی‌باران دلگیر است/ و سکوت تو پس پرده خاکستری سرد کدورت افسوس/ سخت دلگیرتر است.» (همان: ۵۹)

شاعر شبی را توصیف می‌کند که حتی اندک روشنای ستاره‌ای در آن نیست و سراسر آسمان با ابری خاکستری پوشیده شده است و این نیز تأکیدی بر استمرار و گستردگی تیرگی است و البته آنچه برای شاعر سیاه‌تر از این سیاهی‌هاست، سکوت معشوق است در پس کدورتی سرد. همچنین تکرار صدای «س» و مصوت «ا» و واژه «کدورت» نیز سردی و سیاهی را القا می‌کند.

سومین دفتر مصدق نیز تلفیقی از سیاهی و سپیدی در مفاهیم و واژگان است. شاعر مطلوب و معشوق خویش را سپید و اکنونش را سیاه می‌بیند. در وصف این سیاهی مجدداً شب سهم قابل توجهی دارد و شاعر شب را چنین وصف می‌کند: «شب مثل شب شیر و سیاه است و پرز درد.» (همان: ۱۸۶)

گوی تیره‌تر از شب نبوده است که مشبه‌به، تشبیه قرار گیرد و سیاهی شب تنها به خود می‌ماند و هیچ چیز آن قدر سیاه نیست که شب. شاعر تمام سرزمینش را در شب می‌بیند:

«شب با تمام توش و توان و صلابتش/ بر سرزمین تبزده آویخت.» (همان: ۲۵۶)

و حال که خود را مستمر در سیاهی می‌بیند، نومیدانه می‌گوید:

«گویی/ شب را پگاه نیست.» (همان: ۱۹۹) و این همان دوام سیاهی‌هاست.

دفتر بعدی مصدق «از جدایی‌ها» است که دو بخش دارد: بخش اول سراسر تغزلی و سمبولیک است و بخش دوم حاکی از تعهد سیاسی؛ مانند دفترهای قبلی مصدق رنگ فضا تلفیقی از سیاهی و سپیدی است؛ البته با غلبه سیاهی. در قسمتی از دفتر شعر خود از استمرار سیاهی‌ها و نبود روشنایی چنین گفته است:

«شب/ ای شب/ ای شب ظلمت گرفته در آغوش/ دلم گرفته از این غارهای بی‌منفذ/ به آفتاب بگو

نیزه‌های نورش کو؟» (همان: ۳۰۰)

واژه شب و غار خود القاگر سیاهی‌اند و شبی که در آغوش ظلمت قرار گرفته و غاری که بی‌منفذ است، غلظت سیاهی را می‌افزاید و حتی تصور روزنه‌ای از نور را هم باطل می‌کند و حال در این خفقان و تاریکی، از آفتاب سراغ نیزه‌های نور را می‌گیرد و خواهان روشنی است؛ آن هم در فضایی که سراسر سیاه است:

«کسی به سوک نشست/ که سوکواری جوانی است/ سوکواری امید/ و سوکواری گذشتن/ و برنگشتن

هاست/ کسی نمی‌داند/ که پشت پنجره رودی است در سیاهی شب.» (همان: ۳۶۱)

در سالهای صبوری «شاعر همچون کبوتری شکسته‌بال در دام، شکیبایی می کند و به عشق پناه می برد و هرچه به پایان مجموعه نزدیک می شود، شعر و کلام نیز رنگ سیاسی تری به خود می گیرد.» (ابومحجوب، ۱۳۸۷: ۹۰) در این دفتر نیز سیاهی غلبه دارد و در برخی توصیفات چنان غلظت می یابد که چیزی جز سیاهی مجال بروز نمی یابد:

«تاریک/ تار/ تار/ تار/ تار/ تاریک تا نهایت تاریکی/ مستور در تمام تاریکی.»
(مصدق، ۱۳۹۱: ۵۵۰)

تا جایی که بی تابانه می گوید:

«آه چه شام تیره ای، از چه سحر نمی شود/ دیو سیاه شب چرا جای دگر نمی شود.» (همان: ۵۶۶)
«در شبی این گونه جانفرسا/ در شبی این گونه محنت بار/ مردم آزاده بیدار/ چشم بر راه سحر بودند.» (همان: ۵۱۴)

آخرین دفتر شعر حمید مصدق «شیر سرخ» است. «در این مجموعه ایران گرایی با درون مایه های اجتماعی و سیاسی به همراه سمبولیسم اجتماعی کم رنگ، به طور آشکار خود را نشان می دهد. از طرفی گویی شرایطی شبیه به شرایط اواخر دوره قاجاریه و حدود زمان مشروطه موجب پدید آمدن دوباره سنت شعر وطنی با زبان شعار گونه در این مجموعه شده است.» (ابومحجوب، ۱۳۸۷: ۹۰). در این دفتر نیز مشتقات شب و تیرگی بسامد قابل توجهی دارد و فضای حال همچنان سیاه است:

«چراغ ها همه خاموش/ شب است و شهر در آغوش تیرگی مدهوش.» (مصدق، ۱۳۹۱: ۶۷۵)

شاعر در پی بازگشت معشوق یا است که می گوید:

«برخیز و بازگرد و گرنه شبان من/ بی تو پراز توالی تکرار تیرگی است.» (همان: ۷۲۸)

و به بازگشت خوبی ها و سپیدی ها امیدوار است:

«چشم امید ما به شما زنده است/ گر ابرهای تیره سفر کردند/ و نور روشن فردا را دیدید/ از ما به

مهربانی یاد آرید/ از ما که در تمام شب عمر/ در جستجوی نور سحر پرسه زدیم.» (همان: ۶۵۹)

این بند به نوعی بیان آرزوی شاعر است؛ شاعری که در تمام شب عمر در جستجوی نور پرسه زده، اینک آرزومند و امیدوار است؛ چنانچه ابرهای تیره نامرادی رفتند و نور روشن کامیابی آشکار شد، از او به مهربانی یاد آرند. واژه امید، نور، روشن، مهربانی و سحر همگی روشن و سپیدند؛ البته با شرط؛ در نتیجه اکنون در آسمان زندگی ابرهای تیره و سیاه حاکمند که «اگر» سفر کنند، نور و روشنی می آید.

بعد از رنگ سیاه، سفید بیشترین فراوانی را در اشعار مصدق دارد و این تقابل سیاه و

سفید در اشعار وی معنادار است. شاعر سپیدی را می شناسد و سیاهی را می بیند.

اینجاست که مسئله «ادبیات متعهد» مطرح می شود؛ «زیرا به هر حال هر اثر هنری و فعالیت ذهنی شاعر از نمودهای گوناگون خارجی جدا نیست و به همین دلیل مجردترین

اشعار هم همواره چیزی غیر مجرد و غیر شاعرانه نیز با خود همراه دارد.» (ابومحبوب، ۱۳۸۷: ۶۴).

هر چیزی ممکن است انگیزه شعر باشد: انسان، سیاست، جامعه، اخلاق، طبیعت، دین، عشق و... و همین جاست که شعر با هرگونه تجربه انسانی ارتباط می‌یابد و از آن مایه می‌گیرد؛ حتی ادراک شرع. اریک نیوتن می‌گوید:

هنر، چیزی جز بیان تجربه آدمی نیست و درک کردن و لذت بردن از هنرها همانا توانایی تماشاگر است به مرتبط ساختن اثر هنری با ذخیره تجربه‌های بر هم انباشته شخصی‌اش... واکنش تماشاگر در برابر اثر هنری به همان نسبت که دامنه تجربه‌اش تنگ‌تر باشد، ضعیف‌تر یا محدود‌تر است (همان: ۶۶).

در نتیجه بررسی بستر اجتماعی-سیاسی حاکم بر آن زمان و توجه به رنگ‌ها و فراوانی آنها در آشکار کردن ذهن و دغدغه‌های روحی شاعر راهگشاست. در دهه‌های سی و چهل، گرایش‌ها و جریان‌های گوناگونی در شعر معاصر رخ داد. یکی از مهمترین این جریانها، جریان سمبولیسم اجتماعی یا شعر نوی حماسی و اجتماعی است که شاعران در این جریان به مسائل سیاسی، اجتماعی، مشکلات و آرمان‌های مردم توجه عمده‌ای دارند و معمولاً شاعران این دوره از پشتوانه نوعی درک و دریافت فکری و فلسفی برخوردارند. یکی از خاستگاه‌های مهم جریان شعری سمبولیسم اجتماعی، مکتب سمبولیسم اروپایی است (ر.ک: حسین پورچافی، ۱۳۹۰: ۱۹۳).

از تعریفی که «قاموس فنی و اعتقادی فلسفه» اثر آندره لالاند از سمبول به‌دست داده، این تعریف قابل توجه است: «هر نشانه محسوس که (با رابطه‌ای طبیعی) چیزی غایب یا غیر قابل مشاهده را متذکر شود.» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۵۳۸).

هگل درباره سمبولیسم اقوام اولیه چنین می‌گوید:

سمبول بنا به طبیعتش اساساً مبهم و چندپهلوست. انسان در اولین برخورد با یک سمبول از خود می‌پرسد که آیا این واقعا سمبول است یا نه؟ بعد به فرض اینکه چنین باشد، در میان همه معانی مختلفی که سمبول می‌تواند داشته باشد، آن معنی که حقیقتاً متعلق به آن است، کدام است؟ بنابراین، اغلب رابطه بین نشانه و مدلول ممکن است بسیار دور باشد. (هگل، نقل از سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۵۳۸)

شاعر این دوره برای خود تعهد و رسالت قائل است و مسئله تعهد در هنر را یک اصل مسلم و لازم می‌داند. از نظر آنها «زیبایی و هنری که نفعی از آن، جهت بهروزی مردم و بهبود اوضاع سیاسی و اجتماعی حاصل نشود و همچون سلاحی بر ضد ستمگران به کار نرود، هنری بی‌ارزش و بیهوده است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۸).

مصدق نیز چنین است، «روی هم رفته مصدق شاعری سیاسی و اجتماعی است که همواره دغدغه ایران و آزادی و عشق در شعرش همه جا اثر گذاشته است؛ از این جهت تعهد او ملی است و می‌توان او را جزو دسته شاعران ملیت‌گرا به‌شمار آورد.» (ابومحجوب، ۱۳۸۷: ۹۰).

هر شاعری شعرهایی هم برای خودش و دلش دارد. شاعر یک انسان است و بیان احساس او، به احساس نوع بشر ارتباط دارد. مصدق هم از خودش می‌گوید، هم از همسر و فرزندانش، هم از عشق، هم از جامعه و مردم، هم از انسان و... همه اینها نیز مسائل انسان هستند (همان: ۹۵). با توجه به تمام اینها معیار واحدی در رنگ فضای شعری شاعر وجود دارد. شاعر در هر محتوایی سخن گفته، خوبی‌ها، زیبایی‌ها، مطلوب و معشوقش را سپید و با رنگ‌های شاد وصف کرده است و هر جا نامردی و فراق دیده، فضای شعر به تیرگی و سیاهی می‌گراید و با این دو رنگ تقابل نیک و بد را ایجاد کرده است؛ از آنجا که گریز ناگزیر زندگی، گذر است از مراد به نامردی و از نامردی به مراد، غالب رنگ‌ها در دفاتر شعری اش حول سیاه و سپید می‌گردد و در بسامد بالای این دو گویی سایر رنگ‌ها، رنگ می‌بازند.

بعد از سیاه، رنگ سپید با فراوانی ۲۱۲ بار، در مرتبه دوم قرار دارد که از میان اینها نور، روشنی و فروغ، سپس صبح و مشتقات آن مقدار قابل توجهی را به خود اختصاص داده است و البته مقدار کمی از اینها با ادات نفی و یا توصیفات همراه شده اند که مجدد القای سیاهی می‌کنند مانند:

«نه در روزش امیدی بود/ نه شامش را سحرگاه سپیدی بود.» (مصدق، ۱۹۳۱: ۲۶)

و یا: «(زمان/ ته مانده‌های نور را در جام خاک خسته می‌نوشید.» (همان: ۲۷)

نمونه دیگر: «نیک منم گسسته ز خورشید نور و عشق.» (همان: ۳۸۷)

در ادامه نمونه‌هایی از کاربرد سپیدی در اشعار آورده می‌شود که بیشتر آنها در تقابل ناامیدی آمده و امیدوارانه است:

«نوبد ما/ امید ماست/ امید ماست/ که چون صبح بهاری دلکش و زیباست...» (همان: ۴۰)

یا توصیف روزهای مراد و نیکویی است که سیاهی رخت می‌بندد و سپیدی جای گیر می‌شود:

«شعاع مهر از خاور/ نوبد صبحدم می‌داد/ شب تیره سفر می‌کرد/ جهان از خواب برمی‌خاست.»

(همان: ۴۸)

و از این قبیل است:

«پیام فتح را با خود از آن ناورد/ نسیم صبح می‌آورد.» (همان: ۴۹)

در آبی، خاکستری، سیاه توصیفاتى که از معشوق ارائه می شود، روشن و سپید است و فضای شعر با توصیف معشوق درخشان می گردد؛ گویی «که پرستو پر می شوید در چشمه نور» (همان: ۸۲) بند زیر از این زمره است:

«دیده در آینه ی صبح تو را می بیند/ از گریبان تو صبح صادق/ می گشاید پر و بال/ تو گل سرخ منی/ تو گل یاسمنی/ تو چنان شبنم پاک سحرى؟/ نه/ از آن پاک تری.» (همان: ۶۲)

تشبیه صبح به آینه‌ای که معشوق در آن نمایان است، سپیدی گریبان معشوق که به صبح صادق می ماند و گل یاسمن و واژه پاک، همگی به یادآورنده سپیدی و درخشندگی هستند.

در دفتر «در رهگذار باد» بندی مدام تکرار می شود. در ادامه توصیف طلوع صبح، شاعر از بین بردن سیاهی و زایش نور را طلب می کند و این تکرار مؤکد، اکنون سیاه و نورخواهی را تصویر می کند.

«سیماب صبحگاهی/ از قلّه بلندترین کوهها/ فرومی ریخت/ گفتم: / برخیز و خواب را.../ برخیز و روشنی آفتاب را...» (همان: ۹۹) و در جایی از زوال شب می گوید: «دیدم نسیم صبح/ این قیرگونه گیسوی شب را/ سپید می سازد.» (همان: ۱۱۳) و یا: «شب/ ما را به سوی صبح/ سوی سپیده سحرى می برد.» (همان: ۱۲۹)

در این دفتر نیز توصیفات شاعر از معشوق و خاطرات او مثل همیشه روشن است؛ چنانچه در بند:

«آواز مهربانی تو با من/ در کوچه باغ های محبت/ مثل شکوفه های سیب/ ایثار سادگی است...» (همان: ۲۱۱)

و از این قبیل است توصیفات زیر: «ای پاک تر/ از برف های قلّه دماوند.» (همان: ۲۱۵)
«باری طلوع پاک تو در آن شب سیاه/ شاید بشارت از دم صبح سپید بود/ وقتی طلوع تو درخشید/ از پشت کوهسار توهم/ دیدم که این طلوع/ زیباترین سپیده صبح امید بود.» (همان: ۲۲۰)

در دفتر «از جدایی ها» رنگ ها به نسبت سه مجموعه قبل رو به روشنی دارند؛ مخصوصاً در زمانی که شاعر از معشوقش می گوید و او را به چیزهایی روشن تشبیه می کند مانند:
«تو مثل چشمه نوشین کوهسارانی/ تو مثل قطره باران نوبهارانی/ تو روح بارانی.» (همان: ۲۹۳)
و یا: «تو پاک مثل پرستو.» (همان: ۳۰۶)

«تو عطر بودی و نور/ تو نور بودی و عطرگریز و رنگ خیال.» (همان: ۲۶۹)
و نیز «سپیده بود و من و یاد با تو بودن ها/ سپیده چون تو گل تارک بهاران بود.» (همان: ۲۸۱)
در بندی دیگر معشوق را چنین توصیف می کند:

«تو مثل خورشیدی/ که شرق شب زده را غرق نور خواهی کرد/ تو مثل معجزه در وقت یأس و نومیدی/ ظهور خواهی کرد.» (همان: ۳۰۷)

در آخرین شعر از این دفتر - که برای همسرش لاله نوشته است - چنین گوید:
 «از شب هراس مدار این هنوز آغاز است / بیا که پنجره رو به صبحدم باز است / چو آفتاب درخشان چه
 خوش درخشیدی / طلوع پاک تو در شب قرین اعجاز است.» (همان: ۳۷۲)

و این همان سپیدبینی، سپیدشناسی و سپیدخواهی شاعر است در دل سیاهی‌ها.
 در «سال‌های صبوری» رنگ سپید کم و رنگ غالب سیاه است و درون سینه‌اش زخم
 کهنه‌ای است که او را مدام می‌کاهد با این حال منکر سیاهی می‌گردد و می‌گوید که مرگ
 نور را باور نمی‌کند و سپیدخواهی‌اش - گرچه کم‌رنگ - ظاهر می‌گردد و محبوبش را
 به سان خدایان ستودنی می‌داند (همان: ۳۸۳) و در توصیفش چنین می‌گوید: «تو سرچشمه نور
 مهر پگاهی / نسیم خوش صبحگاهی / تونوری / تو شعری / تو شعری.» (همان: ۴۳۱)
 و معشوق آن‌گونه است که درباره‌اش می‌گوید: «فروغ روی تو سازد دل مرا روشن.»
 (همان: ۴۶۶)

و در جایی نور را چنین وصف می‌کند: «آن نور / نقش سرور بود / و تیرگی و تاری و ظلمت / از
 نور، دور بود.» (همان: ۵۵۲)

و یا «آن نور بود توانستن / نشأت گرفته بود ز دانستن / شایستن از برای بودن و بایستن / وز ملتقای
 ظلمت و بیداد / وز بطن نیستی / هستی نور گوهر خود را بروز داد.» (همان: ۵۵۳)

در سال ۱۳۷۶ آخرین مجموعه‌ی شعر مصدق یعنی «شیر سرخ» منتشر شد. در این دفتر
 عناصر سپید بیش از سیاه‌اند. بندهایی پراکنده از این دفتر ذکر می‌گردد:

«ای آفتاب حسن ز فیض حضور تو / تابان شود دل من و روشنگر آینه

... هر صبح برکشی چو سراز خواب، دست چرخ / گیرد به پیش چهر تو از خاور آینه.» (همان: ۶۶۶)

در اینجا واژه‌های تابان، روشنگر، صبح، آینه و... القای سپیدی و درخشندگی دارند.

و یا: «با نور شمع باید / از سطرهای سربی واژه گذر کنم / بر بستر سپیدی کاغذ سفر کنم.»
 (همان: ۶۸۱)، که واژه سپیدی آمده است و فضایی روشن در ذهن نقش می‌بندد.

بعد از سپید، رنگ زرد با فراوانی ۱۵۷ در رده‌ی سوم رنگ‌های شعر مصدق قرار
 می‌گیرد که اکثر آنها واژه‌تداعی گر رنگ هستند و نه نام رنگ. از قبیل طلایی، زر و
 مشتقات آن؛ خورشید، آتش، قناری، سمنند و...

«رنگ زرد در این آزمایش روشن‌ترین رنگ به‌شمار می‌آید و اثر آن به صورت روشنی
 و شادمانی ظاهر می‌شود؛ چون قرمز به صورت غلیظ تر و سنگین تر از رنگ زرد ظاهر
 می‌گردد، از قدرت تحریک‌کنندگی بیشتری برخوردار است. از سوی دیگر چون رنگ
 زرد سبک‌تر و غلظت کمتری در مقایسه با رنگ قرمز دارد؛ لذا به جای اینکه محرک باشد
 بیشتر جنبه‌ی تلقینی دارد.

صفات اصلی رنگ زرد عبارتند از: روشنی، بازتاب، کیفیت درخشان و شادمانی زودگذر آن. زرد نمایانگر توسعه طلبی بلامانع، سهل گرفتن یا تسکین خاطر است. (لوشر، ۱۳۸۹: ۹۰).

در ادامه از هر دفتر شعر مصدق یک نمونه ذکر می گردد:

«میان خواب و بیداری / سمند خاطراتم پای می کوبید / به سوی روزگار کودکی / دوران شور و شادمانی ها / خوشا آن روزگار کامرانی ها.» (همان: ۲۰)

که خاطرات در آن به سمند تشبیه شده است. در روانشناسی رنگها، زرد رنگ روشنی و شادمانی است. نشانه رهایی و انتظار خوشبختی بزرگ داشتن است (ر.ک: لوشر، ۱۳۸۹: ۹۰) و تشبیه خاطرات کودکی به عنصری زرد، دارای معناست؛ همان گونه که در ادامه ی شعر واژه ی «خوشا» در توصیفش ذکر گشته است.

«ما قناری ها را / از درون قفس سرد رها می کردیم.» (مصدق، ۱۳۹۱: ۷۰)

قناری تداعی گر زرد است و شاعر قناری درون قفس را آزاد می کند که به نوعی امید به سعادت است؛ زیرا «زرد نشانگر پیشرفت به جلو، به سوی چیزهای تازه، تحول و ترقی است» (لوشر، ۱۳۸۹: ۹۱) و شاعر موانع را برمی دارد.

«شب می رسید و ماه / زرد و پریده رنگ می برد / ما را به سوی خلسه نامعلوم.» (مصدق، ۱۳۹۱: ۱۷۲)

«درون سینه دلم در میان شعله نشست / مرا به وسوسه آفتاب دعوت کرد / ز روی دیده من پلک غرق خواب گشود / کسی که پنجره را / رو به آفتاب گشود.» (همان: ۳۰۱)

در این بند شعله و آفتاب زردی را القا می کنند و در سطر آخر گویی درخشش آفتاب به اتاق هجوم می آورد و خواب از دیده می گیرد و نور می زاید.

چهارمین رنگ پربسامد در اشعار مصدق قرمز است. در مجموع ۱۴۴ عنصر سرخ در اشعار حمید مصدق وجود دارد که از این میان «خون» و «گل» سهم قابل توجهی دارند.

قرمز «نشانگر یک شرایط جسمانی به کاربردن انرژی است. نبض را سریع می کند، فشار خون را بالا می برد و تنفس را بیشتر می کند. قرمز بیانگر نیروی حیاتی، فعالیت عصبی و غددی بوده؛ لذا معنای آرزو و تمام شکل های میل و اشتیاق را در خود نهفته دارد. قرمز یعنی لزوم به دست آوردن نتایج مورد نظر و کسب کامیابی، نشانگر آرزوی شدید برای چیزهایی است که شدت زندگی و کمال تجربه را در پوشش خود دارند.» (لوشر، ۱۳۸۹: ۸۶). قرمز به شدت می درخشد و به آسانی تاریک و روشن نمی شود. رنگی بسیار انعطاف پذیر است و به حالات مختلف درمی آید. این رنگ سمبول حیات و زندگی است و عامل مؤثری در سازندگی و تشدید رویش گیاهان بوده و بیان کننده هیجان و شورش است. قرمز علامت جهان متلاطم، جنگ و شیاطین بوده است و نشانی تثبیت شده از مبارزه و انقلاب و شورش دارد (ر.ک: ایتن، ۱۳۹۵: ۲۱۴).

«گروهی عزمشان راسخ/ که اکنون جنگ باید کرد/ به خون اهرمن شمشیر را گلرنگ باید کرد.»
(مصدق، ۱۳۹۱: ۳۵)

«آه ای پدر مگر/ گندم چقدر شیرین بود؟/ و سبب سرخ و سوسه هوا را/ در دامن فریب چرا فکند؟»
(همان: ۱۱۵)

«بین، بین/ گل سرخی میان باغ شکفت/ به دست خصم تبهکار اگر چه پر پر شد/ به ما نوید بهاران
دیگری را داد/ و خصم را آشفنت.» (همان: ۳۵۹)

بعد از رنگ قرمز، رنگ سبز با فراوانی ۱۲۱ بار در وضعیت پنجم قرار می گیرد. برگ و بهار بخش عمده‌ای از آن را شامل می شود. لازم به ذکر است که در جدول جنگل به عنوان واژه القاگر سبز به کار رفته است؛ چرا که این واژه به تنهایی سبزی را به ذهن متبادر می کند؛ اما در بافت اشعار مصدق اغلب انبوهی و صلابت و یا عطر آگینی را می رساند و در لایه معنایی آن سبزی مد نظر نیست.

رنگ سبز در این آزمایش رگه‌ای از رنگ آبی نیز دارد و در آزمایش رنگ، نشانگر وجود شرایط روحی «اضطراب انعطاف پذیر» است. انتخاب کننده این رنگ دارای صفات روحی اراده در انجام کار، پشتکار و استقامت است؛ لذا سبز مایل به آبی نمایانگر عزم راسخ، پایداری و مهمتر از همه مقاومت در برابر تغییرات می باشد. در ضمن از ثبات عقیده و خودآگاهی نیز حکایت کرده و ارزش زیادی را برای خود شخص در تمام شکلهای تعلق و اظهار وجود قایل می شود؛ زیرا تعلق، عاملی به شمار می آید که امنیت و احترام به خود را بیشتر می کند. (لوشر: ۱۳۸۹: ۸۳)

«غبار راه سال و ماه/ نشسته در میان جنگل گیسوی مشکین فام.» (مصدق، ۱۳۹۱: ۲۹)

و یا: «گیسوان تو شب بی پایان/ جنگل عطر آلود.» (همان: ۵۸)

«در تو چرا صلابت جنگل نمانده است؟» (همان: ۴۸۵)

در قصیده آبی، خاکستری، سیاه، معشوق را سبز و سبز آفرین توصیف کرده است:

«سبزی چشم تو/ دریای خیال/ پلک بگشا که به چشمان تو دریایم باز/ مزرع سبز تمنایم را.»
(همان: ۶۳)

و در بند زیر واژه باغ القای سبزی می کند که خود با واژه سبز قرین شده است.

«بگذار باغ/ بی خبر از من/ در بستر حریری رویای سبزرنگ/ بیار آمد.» (همان: ۱۲۴)

بعد از رنگ سبز، بسامد با رنگ قهوه‌ای است؛ به این گونه که در مجموع ۵۷ واژه القاگر قهوه‌ای در تمام اشعار مصدق وجود دارد. لازم به ذکر است که نام این رنگ در هیچ کدام از دفترهای مصدق نیامده است.

رنگ قهوه‌ای این آزمایش یک زرد- قرمز تیره شده است. خصلت شور زندگی بی ارادی

رنگ قرمز از طریق این زمینه تیره شده، کاهش یافته و سردتر شده و ملایم تر می گردد و به

گفته نقاشان «در هم شکسته» می شود؛ لذا رنگ قهوه‌ای انگیزه‌ی خلاق و وسیعی را که نیروی فعال رنگ فرمز است، ازدست می دهد. شور زندگی فاقد قدرت تأثیر فعال بوده و به گونه ای انفعالی، پذیرنده (غیرفعال) و حسی است. (لوشر، ۱۳۸۹: ۹۵)

نمونه‌هایی از آن ذکر می گردد:

«باد کولی تو چرا زوزه کشان/ همچنان اسبی بگسسته عنان/ سم فروکوبان بر خاک گذشته همه جا.»
(همان: ۸۰)

که تصویر در این بند غبار آلود و حاصل پراکندگی خاک توسط باد است.
«دیدم در آن کویر درختی غریب را/ محروم از نوازش یک سنگ رهگذر/ تنها نشسته‌ای/ بی برگ و بار زیر نفسهای آفتاب/ در التهاب/ در انتظار قطره باران/ در آرزوی آب.» (همان: ۱۲۰)

«درخت خشک کویرم که برگ و بارم نیست/ امید بارش باران نوبهارم نیست.» (همان: ۲۷۳)

۲-۲. بسامد و تحلیل رنگ‌ها در اشعار شاملو

شعرای زمان شاملو به دو گروه تقسیم می شوند: ۱. شعرای متعهد ۲. شعرای وابسته به مکتب هنر برای هنر.

همان‌طور که ذکر گردید شاعران گروه اول خود را زبان گویای جامعه می دانند که نباید در برابر هر واقعه غیر انسانی که در جامعه رخ می دهد سکوت کنند و واکنش در برابر آن را رسالت اصلی خود برمی شمارند، در نتیجه زندگی آنها جدا از زندگی مردم نیست (ر.ک: رحیمی، ۱۳۹۱: ۲۹).

«شاملو در قلب معركة زندگی حضور دائم دارد و به همین جهت نبض شعرهای او با نبض اجتماع می زند و شعر او صدای ضربه های یک زندگی اجتماعی و یک درگیری وسیع با رویداد هاست.» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۸۳).

او عقیده دارد: «امروز شعر حربه خلق است/ زیرا که شاعران/ خود شاخه‌ای به جنگل خلق اند/ نه یاسمن و سنبل و گلخانه و فلان.../ بیگانه نیست شاعر امروز/ با دردهای مشترک خلق/ او با دهان مردم لبخند می زند/ درد و امید مردم را با استخوان خویش/ پیوند می زند.» (شاملو، ۱۳۹۵: ۱۴۲)

و خود او درباره آثارش چنین گفته است: «آثار من اتوبیوگرافی کاملی است. من به این حقیقت معتقدم که شعر برداشت‌هایی در زندگی نیست؛ بلکه یک سره خود زندگی است.» (رحیمی، ۱۳۹۱: ۲۸).

شعر شاملو از نظر محتوا به سه دوره ی مجزا تقسیم می شود: دوره اول، دوره سرایش اشعار اجتماعی- سیاسی اوست که مجموعه‌های قطعنامه، آهن‌ها و احساس، هوای تازه و باغ آینه با این رویکرد است؛ در دوره دوم، شاعر به مفاهیم عاشقانه و غنایی روی می آورد و جامعه‌گرایی و سیاسی‌سرایي در درجه دوم اهمیت قرار می گیرند. مجموعه‌های آیدل در آینه و آیدل: درخت، خنجر و خاطره از این دوره است. شاعر در دوره سوم با انتشار ققنوس

در باران، مرثیه های خاک، شکفتن در مه، ابراهیم در آتش و دشنه در دیس به شعر فلسفی و فکری روی می آورد که هم دارای مفاهیم اجتماعی سیاسی است و هم مفاهیم غنایی (ر.ک: حسین پورچافی، ۱۳۹۰: ۲۵۳).

در شعر شاملو نیز مانند مصدق، شب و صبح به دفعات تکرار شده است و بسامد بالایی دارد. همین بسامد منجر می شود فضای رنگی غالب اشعار شاملو مانند مصدق، آمیخته ای از سیاه و سپید باشد و البته با غلبه سیاهی.

سیاه اسم مفهومی است که معنای نمادین دارد؛ چراکه هم بر خود و هم بر دایره وسیعی از معانی ضمنی دلالت می کند که می تواند جانشین آن شود؛ مانند: ظلم، جهل، استبداد، غفلت و... (ر.ک: سلاجقه، ۱۳۸۴: ۱۸۶) و شاملو نیز از این رنگ برای نمایش بی عدالتی جامعه و بدبختی و تیره روزی استفاده می کند.

او به وضع موجود اعتراض دارد. فضایی تیره بر روح او و جامعه اش حاکم است که او را به مبارزه می طلبد. این رنگ نشانه روح آشفته و نابسامان شاعر است و بیان کننده یک اضطراب که شاعر با آن دست و پنجه نرم می کند. او می خواهد اضطراب حاکم بر ذهن و روحش را که ناشی از وضع رقت بار اجتماع یا حتی وضعیت روحی و درونی خود است، جبران کند (ر.ک: محسنی، ۱۳۹۱: ۴)؛ چنان که در مرغ دریا می گوید:

«آهنگ شب به گوش من آید؛ لیک/ در ظلمت عبوس لطیف شب/ من در پی نوای گمی هستم.» (شاملو، ۱۳۹۵: ۲۳)

و شعر را چنین می داند که: «او قصه می کند/ به شب/ از صبح دلپذیر» (شاملو، ۱۳۹۵: ۱۴۶) و «او رو به طالع صبح، چشمان خفته را/ بیدار می کند» (همان: ۱۴۷)؛ در نتیجه رسالت خود را در شعری که زندگی است در دل سیاهی ها، فریاد سپیدی ها می داند و به آن چشم دارد و این فضا در مجموعه های شعری او هویدا است و می خواهد به سردار رؤیایی خواب های سپیدش برسد؛ در نتیجه با تکرار از او چنین می خواهد:

«مرا به پیش خودت ببر/ سردار رویایی خوابهای سپید من/ مرا به پیش خودت ببر.» (همان: ۳۷۹) و این خواسته را در سراسر «غزل بزرگ» تکرار می کند.

بعد از سیاه و سفید، قهوه ای رنگ پر بسامد شعر شاملوست. البته این رنگ حتی یکبار هم در اشعار شاملو به کار نرفته است؛ اما واژه های القاگر آن از قبیل: خاک، کویر، بیابان و کوزه، این رنگ را از نظر بسامد بعد از سپید و سیاه قرار می گیرند و از آنجا که بهره گیری از واژه ها از ناخود آگاه سرچشمه می گیرد، وجود آنها در مجموعه اشعار و تحلیلشان حائز اهمیت است.

این رنگ در وضعیت سوم در آزمایش لوشر حاکی از این است که فرد از شرایط موجود ناراحت است و احساس ناامنی می کند و نشان از نیاز فرد به امنیت بیشتر و یک

محیط با محبت تر و یا شرایطی که فشار جسمانی کمتری به او تحمیل کند، دارد (ر.ک: لوشر، ۱۳۸۹: ۱۶۹).

وقتی کمترین امید به امنیت در آینده در فردی پدید آید، غالباً رنگ قهوه‌ای درست در ردیف اول قرار می‌گیرد و این مورد در میان افراد بی‌خانمان و آواره در جنگ جهانی دوم مشاهده شده است و از نیاز افراد به جا و مکانی که در آن احساس امنیت کنند و از آسایش و راحتی خیال برخوردار شوند، حکایت دارد. در وضعیت ناامنی، بیماری، یک محیط تضاد و یا وجود مشکلاتی که شخص خود را قادر به مقابله با آنها نمی‌بیند این رنگ در نیمه‌های اول قرار می‌گیرد (همان: ۹۶)، در شبانه آمده است:

«پنجره/ چون تلخی لیخته‌ی حزنی/ بازشو/ تا شاخه نوری بروید/ در شکاف خاک خشک رنجم/ از بدر تلاش من.» (شاملو، ۱۳۹۵: ۱۷۸)

چهارمین رنگ پربسامد در اشعار شاملو قرمز است و معنی غیر حقیقی آن بیشتر مد نظر شاعر است. قرمز در آزمایش لوشر نشان از داشتن آرزوهای بسیار، شور و شوق زندگی و تهوّر و قدرت اراده است. شاعر سیاهی را می‌بیند، از سپیدی می‌گوید، از عدم امنیت در رنج است و حال به مبارزات اجتماعی خود امیدوار. او «صدای مبارزی است، پر شکوه و هیبت، بر طبل می‌کوبد، سرود می‌خواند و آتش می‌کند. خون می‌ریزد و خون می‌دهد.» (صدیقی، ۱۳۸۴: ۱۹۳)

و شعر «زندگی او/ با قافیه ی خونش/ و زندگی شعر من/ با خون قافیه اش/ و چه بسیار/ که دفتر شعر زندگی شان را/ با کفن سرخ یک خون شیرازه بستند.» (شاملو، ۱۳۹۵: ۶۷)

رنگ زرد پنجمین رنگ پربسامد در اشعار شاملو است. در آزمایش لوشر قرار گرفتن زرد در این جایگاه، نشان از این دارد که فرد به عقیده خود پایبند است و امیدها و آمالش را واقع‌بینانه می‌داند، ولی نیاز به دلگرمی و قوت قلب دارد (ر.ک: لوشر، ۱۳۸۹: ۱۸۲) و البته فرد در مسیر ناامیدی قرار دارد؛ چراکه هرچه میزان ناامیدی بیشتر باشد، این رنگ بیشتر در ردیف آخر قرار می‌گیرد (همان: ۹۲) در اشعار شاملو این رنگ از لحاظ معنایی فضایی دوگانه می‌سازد؛ از طرفی به ضعف و بیماری اشاره دارد و از طرفی به روشنی و فروغ:

«بگذار این چنین بشناسد مرد/ در روزگار ما/ آهنگ و رنگ را/ زیبایی و شکوه و فریبنده‌گی را/ زندگی را/ حال آنکه رنگ را/ در گونه‌های زرد تو می‌باید جوید، برادرم/ در گونه‌های زرد تو.» (شاملو، ۱۳۹۵: ۲۹)

«نگر/ تا به چشم زرد خورشید اندر/ نظر نکنی/ که ت افسون نکنند/ بر چشم‌های خود از دست خویش سایبانی کن نظاره آسمان را...» (همان: ۶۸۱)

سبز، رنگ پربسامد بعدی شاملو است. انتخاب رنگ سبز در وضعیت اول نشان از این دارد که فرد مایل به تأثیرگذار شدن در محیط پیرامون خویش است. چنین شخصی نیاز به

شناخته شدن و داشتن راه و رسم خاص خود در برابر مخالفت و ایستادگی دارد و فردی که آن را در وضعیت ششم به بعد انتخاب می کند نیز خواستار همان چیزهاست؛ اما بر اثر مقاومتی که با آن مواجه شده، ضعیف گردیده است (ر.ک: لوشر، ۱۳۸۹: ۸۵).

سبز همانند رنگ‌های دیگر در اشعار شاملو «بیشتر در معنای نمادین و برای نشان دادن روح مبارزه طلبی و تغییر وضعیت موجود به کاررفته است. شاملو مبارزان جوانی را که سرود حق طلبی سر داده اند، همچون سنبله‌های سبز و نورسیده‌ای می بیند که در راه عدالت خواهی سرود بر لب دارند و با آن، دروگر را که خواستار نابودی آنهاست تحقیر می کنند.» (محسنی، ۱۳۹۱: ۸)

«ای برادران/ این سنبله‌های سبز/ در آستان درو سرودی چنان دل‌انگیز خوانده‌اند/ که دروگر/ از حقارت خویش لب به تحسّر گزیده است.» (شاملو، ۱۳۹۵: ۴۶۲)

رنگ آبی بعد از سبز قرار دارد. در آزمایش لوشر طرد این رنگ و قرار گرفتن آن در وضعیت‌های آخر، نشان از این دارد که فرد از آرامش یا تسلیم‌شدگی خودداری می کند و با ادامه فعالیت، خستگی و افسردگی را موقتاً متوقف می سازد. یک وضعیت برای فرد رضایت‌بخش نیست؛ ولی خود را قادر به تغییر آن نمی بیند. این وضعیت موجب ناخشنودی همراه با بی قراری می شود (ر.ک: لوشر، ۱۳۸۹: ۱۹۸).

رنگ آبی «نشان‌دهنده آرامش کامل است. اندیشیدن درباره این رنگ از یک تأثیر آرام‌بخش بر سیستم اعصاب مرکزی برخوردار است. فشار خون، نبض و تنفس کاهش می یابد؛ درحالی که مکانیسم‌های خودمحافظ برای تجدید نیروی موجود زنده فعالیت می نمایند. بدن انسان خود را با آرامش و تجدید قوا تطبیق می دهد؛ به طوری که در هنگام بیماری و خستگی نیاز به این رنگ بیشتر می شود.» (همان، ۷۸)

آبی به دلیل ارتباطش با آب و آسمان، به عنوان نمادی از ثبات در زندگی ماست؛ چراکه اقیانوس هیچ وقت ناپدید نمی شود و آسمان هیچ گاه نمی افتد. به همین دلیل رنگی قابل اعتماد و مورد تعهد شناخته می شود و آرامش به بار می آورد. با دیدن رنگ آبی، مغز یک سری سیگنال‌های شیمیایی ارسال می کند که آرام‌بخش هستند؛ به همین دلیل در بسیاری از بیمارستانها و مکانهای دیگر- که اضطراب در آنها وجود دارد- از این رنگ استفاده می شود تا آرامش به بار آورد (ر.ک: آیزمن، ۱۳۹۵: ۴۳)

«شاملو در اشعار خود رنگ آبی را بیشتر در معنای آرامش به کار برده و معنویت و سکون این رنگ مورد توجه اوست؛ آنجا که چهره سرخ و پر شور عشق را آبی می بیند و به دنبال آرامش آبی می گردد.» (محسنی، ۱۳۹۱: ۱۱)

«آی عشق/ آی عشق/ چهره آبی‌ات پیدا نیست.../ غبار تیره تسکینی/ بر حضور و هن/ و دنج رهایی/ برگریز حضور/ سیاهی بر آرامش آبی/ و سبزه برگچه/ بر ارغوان...» (شاملو، ۱۳۹۵: ۷۳۸)

خاکستری از لحاظ بسامد، رتبه هشتم را در شعر شاملو دارد. شخصی که خاکستری را در وضعیت هشتم انتخاب می‌کند، مایل است که هر چیز را در پوشش اراده خود قرار دهد و احساس می‌کند که از حق کاملی برای شرکت کردن در هر چیزی که در پیرامون او روی می‌دهد برخوردار است (ر.ک: لوشر، ۱۳۸۹: ۷۵) و این دقیقاً با گفته‌های شاملو درباره اشعار خود منطبق است که شعر زندگی است. «شعر او سرگذشت مهر و کین، یأس و امید، عشق و نفرت، درد و دریغ و حمله و گریز است، اما محور تمام این عواطف اجتماع است و مردمش.» (پور نامداریان، ۱۳۷۴: ۸۳).

«خاکستری در آزمایش لوشر نه دارای رنگ است؛ نه تیره است و نه روشن؛ بلکه کاملاً آزاد از هر محرک یا گرایش روانی است. خاکستری خنثی است؛ نه ذهنی است؛ نه عینی؛ نه درونی و نه برونی؛ نه اضطراب‌آفرین است و نه آرام‌بخش. خاکستری فاقد حیطة و قلمرو بوده، فقط یک رمز است، مرزی مانند سرزمین هیچ‌کس.» (لوشر، ۱۳۸۹: ۷۴). «این رنگ دارای صفت ویژه عدم مشارک یا کاری به کار دیگران نداشتن است و دارای یک عنصر آشکار پنهان کاری است.» (همان: ۷۵).

«این رنگ در اشعار شاملو بیشتر در معنی حقیقی آن به کار رفته است و به عنوان صفتی برای هوای گرفته بعد از غروب آفتاب.» (محسنی، ۱۳۹۱: ۱۲)

«گویی به قله ازاکوه، اختران/ چون دختران گازر/ خاکستری قبای هوا را/ از خون آفتاب بشسته - در

نیل می‌زدند.» (شاملو، ۱۳۹۵: ۴۱۹)

۲-۳. تحلیل جفت رنگ‌ها در آثار حمید مصدق و احمد شاملو

رنگ‌های پربسامد در اشعار هر دو شاعر در ابتدا سیاه و سفیدند. همان‌طور که ذکر آن گذشت، سپید در روانشناسی رنگ لوشر لحاظ نگردیده است، اما به دلیل بسامد بالای آن در اشعار هر دو شاعر، نادیده گرفتن آن منجر به پیدایش نقصی بزرگ در فهم روانشناسی رنگ در اشعار این دو شاعر می‌گردد و از طرفی حذف آنها اولویت رنگ‌ها را در اشعار تغییر می‌دهد؛ لذا با علم به اینکه سفید در روانشناسی رنگ لوشر وجود ندارد، در تحلیل آنها در جفت رنگ اول تنها تحلیل سیاه آورده می‌شود؛ اما تغییری در اولویت‌های رنگی آنها داده نمی‌شود تا تحلیل دقیق‌تری بر مبنای لوشر از جهان‌بینی آنها حاصل آید.

سیاه در انتخاب اول حاکی از آن است که فرد شرایط موجود را بر خلاف میل خود و بسیار طاقت‌فرسا می‌بیند و اجازه نمی‌دهد که هیچ‌چیز در افکار او تأثیر بگذارد (ر.ک: لوشر، ۱۳۸۹: ۱۵۶). همان‌طور که در تحلیل اشعار بیان گردید، هر دو شاعر از وضعیت موجود ناراضی‌اند و به همین دلیل غالب اشعار آن‌ها فضایی سیاه دارند و شب به عنوان نماد جایگاه ویژه‌ای در شعر آن دو می‌یابد.

انتخاب سوم حمید مصدق و احمد شاملو متفاوت است، لیکن در انتخاب چهارم مشترک‌اند. جفت رنگ زرد-قرمز که اولویت حمید مصدق است، در روانشناسی لوشر نشان از شخصیتی فعال، اجتماعی و بی‌قرار دارد. فرد از اینکه می‌بیند حوادث در مسیر دلخواه او با کندی روی می‌دهد، احساس ناکامی می‌کند (همان: ۱۶۷) و همین احساس او را به بیان سیاهی‌ها و سپیدی‌ها و می‌دارد تا روشنی‌بخش باشد.

جفت رنگ دوم احمد شاملو قهوه‌ای-قرمز است که در تحلیل آن آورده شده که «فرد در پیشرفت خود با دشواری روبروست و خواستار شرایطی راحت‌تر است تا در آن از هرچیز مضطرب‌کننده اجتناب نماید.» (همان: ۱۷۰).

زوج رنگ سوم حمید مصدق سبز-قهوه‌ای است. «احساس می‌کند که در مورد مشکلات و دشواری‌های موجود کار چندانی از دست او بر نمی‌آید؛ لذا ناگزیر است که به بهترین طرز از شرایط موجود استفاده کند.» (همان: ۱۸۰) در این بین رسالت شاعری خویش را به کار می‌بندد و با تکرار «من اگر برخیزم، تو اگر برخیزی، همه برمی‌خیزند.» سعی در تغییر اوضاع در جهتی سازنده و روشن دارد.

رنگ زرد - سبز برای احمد شاملو جفت سوم است که انتخاب‌کننده این رنگ در این جایگاه در آزمایش لوشر احساس می‌کند «بار سنگینی از مشکلات را به دوش می‌کشد، با این حال دست از اهداف خود بر نمی‌دارد و در تلاش است با سازگار بودن و انعطاف‌پذیری بر دشواری‌ها غلبه کند» (همان: ۱۸۳) و این جاست که شاعر در راستای اهداف خود به مردم می‌پیوندد و در شعری که زندگی است، موضوع شعر امروز را موضوعی دیگر می‌داند که با موضوع شعر شاعر پیشین متفاوت است و شاعر باید به جراحات شهر پیر دست ببرد (ر.ک: شاملو، ۱۳۹۵: ۱۴۰).

آخرین زوج رنگ حمید مصدق خاکستری-آبی است. «یک وضعیت می‌کند که مورد رضایت شخص نیست، ولی احساس می‌کند که قادر نیست آن وضعیت را تغییر داده، احساس تعلقی که بدان نیاز دارد در خود پدید آورد؛ لذا در برابر شرایط موجود ایستادگی می‌کند. این وضعیت موجب می‌شود که حالت بی‌قراری چشمگیر و ضرورت رهاشدن از این وضعیت نیز در او به وجود می‌آید.

به‌طور خلاصه: ناخشنودی همراه با بی‌قراری.» (لوشر، ۱۳۸۹: ۱۹۲) که این بی‌قراری به‌طور دقیق در اشعار مصدق سایه گسترده است؛ تاجایی که سیمین بهبهانی درباره زبان شعر او می‌گوید: «در کلام مصدق تشویش حق‌طلبی و تلقین ستیز به چشم می‌خورد» (ابومحبوب، ۱۳۸۷: ۱۸۶).

آخرین زوج احمد شاملو آبی-خاکستری است و «نشان از حالت ناشکیبایی و بی‌قراری دارد. فرد احساس می‌کند که قادر به تسلط بر اوضاع نیست و در مورد یک وضعیت یا

رابطه‌ای که آن را به عنوان یک مسئولیت ناامیدکننده تلقی می‌کند، پافشاری می‌نماید. به‌طور خلاصه: بر اثر ناکامی، بی‌قرار و ناشکیباست. (لوشر، ۱۳۸۹: ۱۹۸).

۳-۴. رنگ در لایه خیال دو شاعر

تصاویر خیال محمل عاطفه‌اند و عاطفه نیز همچون صورت خیال، جوهر هنر شعر است. هدف شاعر انتقال عاطفه زیبایی‌شناختی است تا مخاطب را به واکنش وادارد و تصاویر خیال نتیجه دست‌برد شاعر در طبیعت و جهان واقع است. این دخالت و در واقع تصرف در آن به قصد انتقال یک تجربه شعری و عاطفه زیباشناختی است. رنگ و عاطفه در شعر تناسب دارند؛ همان‌گونه که نوع تصویر با عاطفه گره می‌خورد، عناصر تصویرساز نیز با نوع عاطفه و تصویر متناسب‌اند؛ این سه‌گانه پیچیده در بافت نازک خیال، شاخصی مهم و ارزشمند در نقد زیبایی‌شناختی شعرند.

عاطفه‌ها در شعر رنگ دارند؛ همچون واژه‌های القاگر رنگ، عاطفه‌ها نیز رنگ دارند و حکایت از چینه‌های رنگ‌ها در ژرفای خیال و اندیشه و جهان‌نگری شاعر دارند. غم سیاه است، امید سپید است، شوق شاید رنگی قرمز دارد.

در تصاویر خیالی چون تشبیه و استعاره، وجه شبه و جامع از گونه رنگ می‌تواند همان کارکرد و تفسیر رنگ را در شعر شاعر داشته باشد؛ البته کمی ژرف‌تر و پنهان‌تر. وجه شبه‌ها و جامع‌ها از ناخودآگاه انسان سرچشمه می‌گیرد؛ لذا بررسی وجه‌شبه‌های بیانگر رنگ حائز اهمیت است.

در این مقاله به تناسب محدودیت بیان، ناچاریم بسیار گذرا به اهمیت رنگ در تصاویر خیال برساخته شاعر و حکایت‌گری‌های آنها از عالم پیچیده و پنهان عاطفه و تجربه و اندیشه شاعر چیزی بگوییم. برای این منظور، به بررسی دفتر «آبی، خاکستری، سیاه» حمید مصدق و «حدیث بی‌قراری ماهان» و «آهن‌ها و احساس» شاملو پرداختیم. طبق بررسی‌های به عمل آمده در شعر مصدق، وجه شبه‌هایی با رنگ سیاه، سپید، سرخ و سبز و در شعر شاملو وجه شبه‌هایی با رنگ‌های سیاه و سرخ و سپید دیده شد و برای تأمل در این منظر از روانشناسی رنگ، نمونه‌هایی را فقط یاد می‌کنیم. تفسیر و تحلیل آن‌ها با خوانندگان عزیز:

«در شبان غم تنهایی خویش.» (مصدق، ۱۳۹۱: ۵۷) - «گیسوان تو شب بی‌پایان.» (همان: ۵۸) -

«شکن گیسوی تو/ موج دریای خیال.» (همان: ۵۸) - «کاشکی پنجه من/ در شب گیسوی پرپیچ تو راهی

می‌جست.» (همان: ۵۹) - «دیده در آینه صبح تو را می‌بیند.» (همان: ۶۲) - «از گریبان تو صبح صادق

می‌گشاید پر و بال.» (همان: ۶۲) - «تو گل سرخ منی/ تو گل یاسمنی/ تو چنان شب‌نم پاک سحری؟ نه/ از

آن پاک‌تری/ تو بهاری؟ نه... بهاران از توست.» (همان: ۶۲) - «سبزی چشم تو دریای خیال.»

(همان: ۶۳) - «سیل سیال نگاه سبزت/ همه بنیان وجودم را ویرانه کنان می‌کاود.» (همان: ۶۴) - «چه

کسی باور کرد جنگل جان مرا/ آتش عشق تو خاکستر کرد.» (همان: ۷۹) - «آشیان تهی دست مرا/ مرغ

دستان تو پر می سازد... آه مگذار که مرغان سپید دستت / دست پر مهر مرا سرد و تهی بگذارد.»
(همان: ۸۷)

«گرید به زیر چادر شب خسته / دریا به مرگ بخت من، آهسته.» (شاملو، ۱۳۹۵: ۲۳) «هی! / شاعر / هی! / سرخی، سرخی است / لبها و زخمها / لیکن لبان یار تو را خنده هر زمان / دندان نما کند / زان پیشتر که بیند آن را / چشم علیل تو / چون رشته ای ز لولو، بر گل انار / آید یکی جراح خونین مرا به چشم / کاندر میان آن / پیدا است استخوان.» (همان: ۳۰) «گر خنجر امید دشمن کوتاه نبود / دندان های صدف خیابان باز هم می توانست / شما را بیوسد.» (همان: ۴۲) «در من اما او / چه می کند هان؟ / دهان و لبی می بیند ماهی وار / بی امان در کار / و آوایی نه.» (همان: ۱۰۲۳) «هی بر خود می ززم که مگر در واپسین مجال سخن / هر آنچه می توانستم گفته باشم گفته ام؟ / نمی دانم / این قدر هست که در آوار صدا، در لجه ی غریب خویش مدفون شده ام / و این / فرو مردن قبیله ای مغرور را ماند / در انباره پرروغن چراغش.» (همان: ۱۰۲۷) «نقش غلط مخوان / هان / اقیانوس نیستی تو / جلوه سیال ظلمات درون / کوه نیستی / خشکینه بی انعطافی محض.» (همان: ۱۰۲۹) «اینک چشمه سار زمزمه: / زلال / چرا که از صافی های اعماق می جوشد.» (همان: ۱۰۳۱) «نگران آن دو چشمان است، دور سوی آن سهیل که بر سیستان حیات من می نگرد / تا از سبزینه نارس خویش / سرخ بر آید.» (همان: ۱۰۵۱) «پنجمین / آه سیاه را مانستی / یکی آه سیاه را.» (همان: ۱۰۵۱)

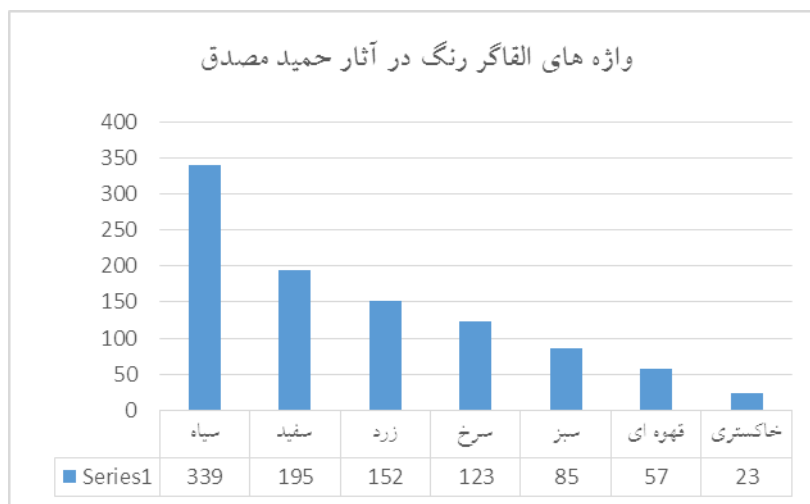
۳. نتیجه گیری

یکی از معیارهای سنجش شخصیت در روانشناسی جدید، رنگ است؛ چراکه هر رنگ تأثیر خاص روحی و جسمی را در فرد باقی گذاشته و نشانگر وضعیت روانی و جسمی او است. آزمایش لوشر جدیدترین نظریه ای است که در این مورد ارائه شده و این پژوهش بر پایه این نظریه شکل گرفته است که در آن تفسیر ثابت هر رنگ بنا به اولویت انتخابی فرد تغییر می کند. با بررسی بسامد نام رنگ و واژه های القاگر رنگ در مجموع اشعار حمید مصدق و احمد شاملو اولویت های رنگی آنها مشخص گردید و سیاه پربسامدترین رنگ شناخته شد. باتوجه به وضعیت سیاسی-اجتماعی حاکم بر آن دوره شاعر متعهد، بیان سیاهی ها را جهت تغییر اوضاع، رسالت خود دیده و البته تنها به بیان سیاهی ها پرداخته است؛ چراکه بعد از سیاه، سپید اولویت شاعر است، در نتیجه بیان سیاهی ها و در کنار آن سپیدی ها هدفمند بوده است و شاعر درد آشنا تا سر حد توان خویش رسالتش را به انجام می رساند. پس با اینکه چشم از حقیقت و حال نبسته از روزهای روشن گذشته می گوید و امید به بازگشت سپیدی ها دارد و در این راه بی قرار و ناشکیباست.

یادداشت ها

۱. فراوانی رنگ ها در اشعار حمید مصدق

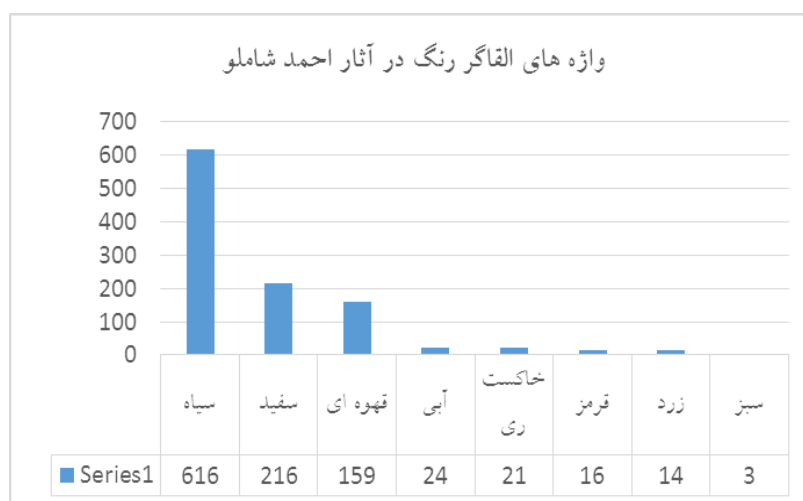
نام دفتر	سیاه	سفید	آبی	خاکستری	سرخ	سبز	زر د
درفش کاویان	۱۰ (سیاه، سیه، مشکین فام، قیرگون)	۱			۲ (لعلگون- گلگون)		
آبی، خاکستری، سیاه	۲	۱	۴	۶ (خاکستر ی، سربی- رنگ)	۳	۱۱	
در رهگذار باد	۱۱ (سیاه، قیرگون)	۷	۵ (آبی، نیلگون)		۳	۶	۳
از جدایی ها (دفتر نخست)	۷	۱				۷	
از جدایی ها (عقاب جور)	۱۰	۱			۳ (سرخ، گل گون)		
سالهای صبوری (چ شمه ی عشق)	۴	۳			۲	۲	
سالهای صبوری (ا شارات)	۷	۱	۱	۱ (سربی)	۵	۳	۲
شیر سرخ	۳	۲		۳ (سربی)	۳	۷	
مجموع	۵۴	۱۷	۱۰	۱۰	۲۱	۳۶	۵



فراوانی رنگ‌ها در اشعار شاملو

نام دفتر	س یاه	س قره ز	س بز	زرد	آبی	خاکستری	بنفش	س فید	قهوه ای
آهن‌ها و احساس	۶	۱۵	۱	۲			۱	۱	
قطعه‌نامه		۱۰	۳	۳				۱	
هوای تازه	۳۸	۱۴	۹	۹	۴		۲	۵	
باغ آینه	۲۰	۳	۴	۲					
لحظه‌ها و همیشه	۴		۲			۱			
آیدا در آینه	۲	۱	۱			۱		۴	
آیدا: درخت، خنجره و خاطره	۱	۶	۳						
ققنوس در باران		۱	۲	۲					

	۱				۱				مرثیه‌های خاک
									شکفتن در مه
				۲		۴	۲		ابراهیم در آتش
	۱			۵	۳	۲	۲		دشنه در دیس
	۱				۱	۳	۱		ترانه‌های کوچک غربت
	۱				۳	۳	۱		مدایح بی‌صله
	۲		۱		۴	۲	۵		در آستانه
	۲				۱	۲	۲		حدیث بی‌قراری ماهان
	۰	۱۹	۳	۳	۱۱	۳۱	۴۱	۶۳	۷۱



کتابنامه

- ابو‌محبوب، احمد. (۱۳۸۷). *درهای و هوای باد*. چاپ دوم، تهران: ثالث.
- اپلی، ارنست. (۱۳۷۱). *رؤیا و تعبیر رؤیا*. ترجمه دل‌آرا قهرمان، تهران: فردوس و مجید.
- ایتن، جوهانز. (۱۳۹۵). *کتاب رنگ*. مترجم محمدحسین حلیمی، چاپ شانزدهم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- آیزمن، لئاتریس. (۱۳۹۵). *روانشناسی کاربردی رنگ‌ها (پنتون)*. مترجم: روح‌الله زمزمه، چاپ ششم، تهران: بیهق کتاب.
- بختیاری‌فرد، حمیدرضا. (۱۳۹۲). *رنگ و ارتباطات*. چاپ دوم، تهران: ناشر فخراکیا.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). *سفر در مه*. چاپ اول، تهران: زمستان.
- حجتی، محمدامین. (۱۳۸۳). *اثرات تربیتی رنگ*. چاپ اول، قم: جمال.
- حسین پورچافی، علی. (۱۳۹۰). *جریانهای شعری معاصر فارسی*. چاپ سوم، تهران: امیر کبیر.
- رحیمی، هادی. (۱۳۹۱). *سپیده دمان*. چاپ اول، تهران: انتشارات نوید صبح.
- سادکا، دوی. (۱۳۹۳). *روانشناسی رنگ‌ها*. مترجم: محمدرضا آل یاسین، چاپ دوم، تهران: هامون.
- سان، هوارد و دوروتی. (۱۳۷۸). *زندگی با رنگ*. ترجمه نغمه صفاریان، تهران: حکایت.
- سلاجقه، پروین. (۱۳۸۴). *امیرزاده کاشی‌ها*. تهران: انتشارات طیف نگار.
- سید حسینی، رضا (۱۳۸۷). *مکتبهای ادبی*. چاپ چهاردهم، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- سیدصدر، سید ابوالقاسم. (۱۳۸۰). *معماری، رنگ و انسان*. چاپ اول، تهران: ناشر آثار اندیشه.
- شاملو، احمد. (۱۳۹۵). *مجموعه اشعار*. چاپ دوازدهم، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- صدیقی، مصطفی. (۱۳۸۴). *جستجوی خوش خاکستری*. چاپ اول، تهران: روشن مهر.
- عطاری، یوسفعلی و فلاحی، رضا. (۱۳۸۴). *روانشناسی رنگ و تبلیغات*. چاپ دوم، تهران: گلگشت.
- لوشر، ماکس. (۱۳۸۹). *روانشناسی رنگ‌ها*. مترجم: ویدا ابی‌زاده، چاپ بیست و ششم، تهران: درسا.
- محسنی، مرتضی؛ پیروز، غلامرضا؛ پورعلی، مرضیه. (۱۳۹۱). «تحلیل رنگ در اشعار شاملو براساس نظریه ماکس لوشر»، همایش پژوهشهای ادبی، دوره شش.
- محمودی، کوروش. (۱۳۸۹). *اصول و مبانی رنگ‌شناسی در معماری و شهرسازی*. چاپ سوم، تهران: طحان.
- مصدق، حمید. (۱۳۹۱). *مجموعه اشعار*. چاپ دوازدهم، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.



نشریه ادبیات تطبیقی
شایا: ۱۳۶۵-۸-۲۰۰۸



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

**Interdisciplinary studies of comparative literature, its
methodological approaches and the identity crisis of comparative
literature***

Farzaneh Sadat Alavizadeh ¹

1. Introduction

The evolution of comparative literature towards interdisciplinary approaches, putting together literature and other disciplines and sciences and the widespread importing of critical theories and other theoretical discourses into the field of comparative literature, developed important turns in comparative literature and its methods and approaches, and expanded its area considerably. But on the other hand, it also brought new issues and conflicts in this field; particularly from the late 19th and early 20th centuries, differences of opinions intensified. Following these debates and conflicts, the comparative literature, which had just emerged from the crisis of theory and method, faced another crisis: the crisis of identity. This new crisis was the result of many theories in this field and forgetting how these theories should be used in the analysis of literary works and how to distinguish between comparative literature as an independent academic discipline and other disciplines. In this article, the author

*Date received: 15/06/2021

Date accepted: 17/09/2021

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, University of Bojnord, Bojnord, Iran. E-mail: f.alavizadeh@gmail.com.

first tries to clarify the concept of interdisciplinary and its necessity in literary studies and provides a clear understanding of the differences between the traditional approach of this theory and its interdisciplinary turns in the present age by examining the interdisciplinary developments of comparative literature. Then, he investigates the concept of identity crisis in the comparative literature, explains its causes and tries to show the necessity of systematic and practicality of these studies, considering the scientific and logical boundaries between disciplines.

2.Methodology

To answer the main problem of this research, we first define interdisciplinary studies, their causes and the necessity of interdisciplinary approaches in different studies, especially literary studies. In the second stage, we present a perspective of the history of comparative literature studies, its theoretical and methodological developments, from traditional French influences to critical theorists' reactions to this approach and then we explain the necessity of interdisciplinary turns in the comparative literature. What is important is placing literature alongside other disciplines and sciences in the field of comparative literature to achieve the practical purposes of interdisciplinary literary studies. Paying attention to this issue clarifies what is discussed in the third part of this paper: Examining the systematic theoretical and methodological frameworks for combining different disciplines and methods and finally putting them in a new structure.

3.Discussion

The evolution of comparative literature towards interdisciplinary approaches and the widespread arrival of critical theories and other theoretical discourses into the field of comparative literature developed important turns in comparative literature and its methods and approaches and expanded its area considerably. Traditional

studies of comparative literature, both the influential study of the French school and parallel American studies, made their way to a variety of postmodern theories. Thus, comparative literature examines the relationship between literature and other sciences and disciplines, especially arts such as music, architecture, cinema, mass media, etc., which can be placed next to literature. On the one hand, the expansion of the realm of comparative literature solved the problem of limitation in this field but on the other hand, it created new issues. Following these debates and conflicts, the comparative literature, which had just emerged from the crisis of theory and method faced another crisis: the crisis of identity. This new crisis was the result of many theories in this field and forgetting how these theories should be used in the analysis of literary works and how to distinguish between comparative literature as an independent academic discipline and other disciplines. In other words, although comparative literature in its new sense was able to free itself from being limited to the study of sources and influences and achieve a wider system of studies, according to some critics this system was not well defined. This added the ambiguity of the field of comparative literature in terms of the independent academic institution. This crisis is intensified when the issue of adaptation, which should be at the center of the study of comparative literature, is neglected. Conducting interdisciplinary studies in various fields requires a thoughtful and systematic process and the essential differences between the various disciplines must be taken into account. Here are some key questions to keep in mind: Have we done an interdisciplinary research in comparative literature by juxtaposing the topics and methods belonging to the two disciplines? How can a comparatist establish a fruitful interaction between literature and other scientific and artistic fields? In such a way these studies achieving the ultimate goals of interdisciplinary studies of comparative literature do not ignore the differences of the disciplines and lead the researcher to a comprehensive and deep understanding of the subject matter. Is there a systematic way to combine different disciplines and their methods, and finally put them in a new structure?

4. Conclusion

To carry out a systematic interdisciplinary study in the field of comparative literature, we need to use the logical methods and abilities of other sciences and scientific fields to be able to address the concerns of literary research. Our definition of interdisciplinary studies and its methodology should be in accord with the principal objectives of interdisciplinary research. Therefore, it is necessary to make fundamental revisions in clarifying the definition, application, methodology and goals of interdisciplinary approaches in the field of comparative literature studies. On the other hand, using the interdisciplinary approaches in the study of comparative literature does not mean the loss of its independent methodology and identity, rather, it means creating a bridge between literature and other disciplines to enrich literary comparative studies. As much as restricting literary studies and separating literature from other scientific and cultural fields are dangerous and disadvantageous for the achievements of literary research, the unsystematic and nonfunctional expansion of interdisciplinary studies in the field of literature leads unjustified and biased analyses.

Also, considering the adjacency of the nature of different disciplines in an interdisciplinary study is necessary to achieve the scientific and desired results. It is therefore clear that simply addressing the interdisciplinary approach in the comparative literature is not adequate to create a relationship between the literature and other scientific and artistic fields but it is also significant how to deal with these studies and to consider the different capabilities of interdisciplinary studies in different fields.

Keywords: comparative literature, interdisciplinarity, interdisciplinary studies of comparative literature, identity crisis.

References [In Persian]:

Anoushirvani, A., (2012). Editorial. The current of theoretical developments in comparative literature. *Journal of comparative*

- literature of the Academy of Persian Language and Literature*, 3 (2), 3-7.
- Basent, S., (2008). *From comparative literature to translation research*. Translated by Khalil Mahmoudi. Tehran: Ahsan press.
- Barzegar, I., (2008). History, Nature and Philosophy of Interdisciplinary Sciences. *Quarterly Journal of Interdisciplinary Studies in the Humanities*, 1, 37-56.
- Khorsandi Taskooh, A., (2008). *Interdisciplinary discourse of knowledge: typology, theoretical foundations and policies*. Tehran: Research Institute for Cultural and Social Studies.
- Khorsandi Taskooh, A., (2009). interdisciplinarity and its issues in higher education. *Quarterly Journal of Interdisciplinary Studies in the Humanities*, 1 (2), 85-101.
- Razavipour, F., & Nemati, Ahmadabad, L. (2013). Study of Comparative Literature and Interdisciplinary Studies. *Journal of Comparative Literature*, 4 (7), 119-135.
- Zinivand, T., (2013). Comparative literature from historical-cultural research to interdisciplinary studies. *Quarterly Journal of Interdisciplinary Studies in the Humanities*, 5 (3), 21-35.
- Shaqool, Y., & Amozadeh, M. (2007). Interdisciplinary: Definitions and Necessities. *Rahyافت*, 40, 25-34.
- Chevrel, Y., (2007). *Comparative literature*. Translated by Tahmoures Sajedi. Tehran: Amirkabir press.
- Namvar Motlagh, B., (2010). Comparative knowledge, interdisciplinary study of comparative knowledge. *Comparative knowledge*. Tehran: Sokhan press, 17-32.
- Alavizadeh, F., (2019). Whither comparative literature. Culler, J., *Journal of comparative literature of the Academy of Persian Language and Literature*, 18, 80-96.
- Ramak, H., (2012). Definition and function of comparative literature. Translated by Farzaneh Alavizadeh. *Journal of comparative literature of the Academy of Persian Language and Literature*, 3 (2), 54-73.
- Fowler, R., & others, (1990). *Linguistics and literary criticism*. Translated by Maryam Khozan & Hossein Payendeh. Tehran: Ney press.

References [In English]:

- Aldridge, A., [ed.]. (1969). *Comparative Literature, Matter and Method*. Chicago: University of Illinois Press.
- Bassnett, S., (1993). *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Oxford, UK & Cambridge, USA: Blackwell.
- Bernheimer, Ch., (1995). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Brunel, P., & Pichois, C., & Rousseau, A. (1997). *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris : Armand Colin.
- Cornea, P., (2008). La Littérature comparée dans la deuxième moitié du XXe siècle. *Points de repère*, Newsletter, 29, 17-33.
- Hutcheon, L., (1995). Comparative literature's Anxiogenic State. Bernheimer, Ch., *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Klein, J. T., & William, H. L. (1998). Advancing Interdisciplinary studies. In H.L. William (Ed.). *Interdisciplinarity: Essays from the Literature*. College Intranse Examination Boards, 3-22.
- Klein, J.T., (1998). The Discourse of Interdisciplinarity. *Liberal Education*, 84 (3), 4-11.
- Lattuca, L., (2004). Does Interdisciplinarity Promote learning. Theoretical Support and Researchable Question. *The Review of Higher Education*, 28 (1), 23-48.
- Remak, H., (2002). Origins and evolution of comparative literature and its interdisciplinary studies. *Ncohelicon* *XXLX*, 1, 245-250.
- René W., (1963). The Crisis of Comparative Literature. *Concepts of Criticism*, Edited and with an Introduction by Stephen G. Nichols Jr. New Haven: Yale University Press, 282-295.
- Saussy, H., (2006). *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Schmidt, S., (1993). Literaturwissenschaft als interdisziplinäres Vorhaben. *Vielfalt der kulturellen Systeme und Stile*. Ed. Johannes Janota. Tübingen: Max Niemeyer. 3-19.

- Spivak, G., (2003). *Death of a Discipline*. New York: Columbia University.
- Totosy de Zepetnek, S., (1998). *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Preface by F. Elizabeth Dahab. Amsterdam: Rodopi.
- Wellek, R., (1963). The Crisis of Comparative Literature. *Concepts of Criticism*. Edited by Stephen G. Nichols, Jr. New Haven. CT & London: Yale University Press: 282-295.
- Wellek, R., (1970). *Discriminations: Further Concepts*. New Haven and London: Yale University Press.
- Xiangyu, L., (2010). Reflections on the crisis of comparative literature as a discipline. *Frontiers of Literary Studies in China*, 4 (3), 321–339



نشریه ادبیات تطبیقی
شایا: ۶۵۱۳-۲۰۰۸



نشریه ادبیات تطبیقی
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان

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

مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی، رویکردهای روش‌شناسی آن و
بحران هویت ادبیات تطبیقی*

فرزانه سادات علوی‌زاده^۱

چکیده

مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی، به عنوان یک رهیافت نوین در تحلیل و بررسی‌های ادبی قادر است تا با رها ساختن ادبیات از انزوا، زمینه گشودن افق‌های جدید فکری و برقراری رابطه ادبیات را با سایر رشته‌های علوم انسانی از جمله زبان‌شناسی، هنر و مطالعات فرهنگی فراهم آورد؛ همچنین، بسیاری از تنگناهای مطالعات علمی را بر طرف می‌کند و منجر به غنا، تنوع و گسترش حوزه مطالعات ادبی می‌شود. در این جستار، نگارنده نخست می‌کوشد تا پس از بررسی مفهوم میان‌رشته‌ای و ضرورت توجه به آن در مطالعات ادبی، با بررسی تحولات میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی، درک روشنی از تفاوت رویکرد سنتی این نظریه و چرخش‌های میان‌رشته‌ای آن در عصر حاضر ارائه دهد، سپس به بررسی مفهوم بحران هویت که به دنبال ورود نظریه‌های مختلف به حوزه ادبیات تطبیقی مطرح می‌شود، می‌پردازد، علل آن را تبیین می‌کند و می‌کوشد تا با بررسی چارچوب‌های صحیح و نظام‌مند برای بررسی‌های میان‌رشته‌ای در ادبیات تطبیقی، ضرورت نظام‌مند بودن و کاربردی بودن این نوع مطالعات را با حفظ مرزبندی‌های علمی و منطقی میان رشته‌ها را نشان دهد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، میان‌رشته‌ای، مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی، بحران هویت.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۳

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۲۶

Doi: 10.22103/jcl.2021.17648.3282

صص ۱۷۹-۲۰۷

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات علوم انسانی، دانشگاه بجنورد، بجنورد، ایران

f.alavizadeh@gmail.com

۱. مقدمه

تحول ادبیات تطبیقی و حرکت به سوی رویکردهای میان‌رشته‌ای و قرار دادن ادبیات در کنار سایر رشته‌ها و علوم و نیز ورود گسترده نظریات انتقادی و سایر گفتمان‌های نظری به قلمرو ادبیات تطبیقی، چرخش‌های مهمی در جریان ادبیات تطبیقی و روش‌ها و رویکردهای آن ایجاد کرد و به قلمرو آن وسعت چشمگیری بخشید، اما از سوی دیگر، مسائل تازه و کشمکش‌ها و جدال‌هایی در این حوزه را نیز به همراه داشت؛ به‌ویژه از اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ اختلاف عقاید و دیدگاه‌ها در این باره شدت گرفت. به دنبال این بحث‌ها و کشمکش‌ها، ادبیات تطبیقی که به تازگی از بحران نظریه و روش‌هایی یافته بود به بحران دیگری دچار شد: بحران هویت. بحران جدید در حوزه ادبیات تطبیقی حاصل کثرت نظریه‌ها در این حوزه و فراموش کردن این نکته بود که از این نظریه‌ها چگونه باید در تحلیل و تطبیق آثار ادبی بهره گرفت و با گستره جدید این حوزه، چگونه می‌توان بین ادبیات تطبیقی به عنوان یک رشته مستقل دانشگاهی و سایر رشته‌ها، تفاوت و تمایز قائل شد. برای پاسخ به این سوال، نخست به تعریف مطالعات میان‌رشته‌ای، علل ایجاد آن و ضرورت توجه به رویکردهای میان‌رشته‌ای در مطالعات مختلف به ویژه مطالعات ادبی با رهیافت میان‌رشته‌ای می‌پردازیم. در مرحله دوم این جستار، نمایی از تاریخچه مطالعات ادبیات تطبیقی، تحولات نظری و روش‌شناسانه آن را از مطالعات سنتی تأثیر و تأثری فرانسوی گرفته تا واکنش‌های انتقادی نظریه‌پردازان به این رویکرد، در پیش روی خواننده ترسیم می‌کنیم و ضرورت چرخش‌های میان‌رشته‌ای در ادبیات تطبیقی را مورد تبیین قرار می‌دهیم.

آنچه که در این میان بسیار اهمیت دارد آن است که چگونه در حوزه ادبیات تطبیقی، قراردادن ادبیات در کنار سایر رشته‌ها و علوم و رها کردن آن از مرزبندی‌های محدود این رشته، می‌تواند در عین حفظ استقلال روشی و ماهیت مستقل ادبیات، اهداف کاربردی مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات را نیز تحقق بخشد. اگر بنا به اشاره ولک در یک دوره، بحران ادبیات تطبیقی به دلیل وجود مرزبندی‌های تصنعی در زمینه موضوع و روش، درک مکانیکی از منابع و گرایش به ملی‌گرایی بود (ر.ک: ولک، ۱۹۶۳: ۲۹۵-۲۸۲ و ۱۹۷۰: ۳۶-۱)، اکنون باید به این موضوع پردازیم که حل این بحران، چگونه ادبیات تطبیقی را به زعم نظریه‌پردازان این حوزه، به سوی بحران دیگری، بحران هویت، دچار کرد. توجه به این موضوع، آنچه را که در بخش سوم این جستار، بدان پرداخته شده است، روشن می‌کند: بررسی چهارچوب‌های نظری و روش‌شناسانه نظام‌مند برای ترکیب رشته‌ها و روش‌های برگرفته از آنها، تلفیق و در نهایت حل آن‌ها در یک ساختار تازه.

در پیشینه پژوهش حاضر می‌توان به این موارد اشاره کرد: علیرضا انوشیروانی در سرمقاله خود با عنوان «مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی» (۱۳۹۲)، به طور مختصر به بحث درباره رابطه ادبیات و هنر می‌پردازد و پژوهش‌های انجام گرفته در این حوزه را معرفی می‌کند. زینی‌وند در پژوهشی با عنوان «ادبیات تطبیقی از پژوهش‌های تاریخی-فرهنگی تا مطالعات میان‌رشته‌ای» (۱۳۹۲)، به نقد و تحلیل چگونگی پژوهش‌های روش‌مند در ادبیات تطبیقی پرداخته است و برای تحلیل کمی و کیفی استادهای پژوهش، برخی از پژوهش‌های تطبیقی این حوزه را مورد نقد و ارزیابی و استناد قرار داده است. رضوی‌پور و نعمتی در مقاله «بررسی ادبیات تطبیقی و مطالعات میان‌رشته‌ای» (۱۳۹۲) حصرگرایی، ظاهرگرایی و مقایسه‌های توصیفی را از آسیب‌هایی می‌دانند که کارایی و اثربخشی مطالعات تطبیقی را در ادبیات کاهش می‌دهند. ضرورت اصلی مقاله حاضر آن است که با تأکید بر مسئله بحران هویت در ادبیات تطبیقی و بررسی علل آن، می‌کوشد تا درک تازه‌ای را از روش‌مندی مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی ارائه دهد.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. تعریف میان‌رشته‌ای

اصطلاح میان‌رشته‌ای را اولین بار در دهه ۱۹۲۰، اعضای شورای پژوهش علوم اجتماعی به کار بردند. در این تاریخ است که به تدریج از زوایای مختلف به بحث میان‌رشته‌ای توجه شد. با وجود این، کمتر از سه دهه است که مطالعات میان‌رشته‌ای در عمل، مطلوبیت عام یافته است (لاتوسا، ۲۰۰۴). مطالعات میان‌رشته‌ای، فرایند پاسخ دادن به سؤال، حل مسئله یا پرداختن به موضوعی پیچیده و گسترده است که نمی‌توان به قدر کفایت با یک رشته یا حرفه دانشگاهی و آکادمیک بدان پرداخت. از آنجایی که بیشتر مسائل مهم دلایل چندگانه دارند، مطالعات میان‌رشته‌ای، دامنه‌ای از چشم‌اندازها را برای درک جامع‌تر از مسائل و چالش‌ها فراهم می‌کند (کلاین و ویلیام، ۱۹۹۸: ۳). رویکرد میان‌رشته‌ای، یک پدیده یا موضوع علمی مرتبط با یک رشته خاص را با استفاده از مبانی، تجارب و مهارت‌های روشی و آزمایشگاهی رشته یا رشته‌های علمی دیگر بررسی و مطالعه می‌کند (خورسندی طاسکوه، ۱۳۸۷: ۷۲).

۲-۲. نارسایی‌های تخصص‌گرایی

مطالعات میان‌رشته‌ای رویکردی است که پس از آشکار شدن ضعف‌ها و کاستی‌های تخصصی و شعبه شدن علم به رشته‌های ریز ضرورت یافته است (برزگر، ۱۳۸۷: ۳۷). روند و جریان مسلط در قرن بیستم، رشد تخصصی یعنی رشد و توسعه رویکرد تک‌رشته‌ای بوده اما در دهه‌های اخیر توجه به رویکرد میان‌رشته‌ای قوت بیشتری یافته

است. در اشاره به سنگ بنای مطالعات میان‌رشته‌ای و هم‌زیستی و مشارکت میان رشته‌ها و حوزه‌های علمی مختلف و مشروعیت استفاده از مفاهیم و مبانی روش‌شناسی یک علم در حوزه پژوهش‌های علم دیگر، توجه به آسیب‌ها و به دنبال آن واکنش‌های اعتراض‌آمیز به تخصصی شدن علوم و دانش‌ها و جریان علوم ناب در دوره معاصر راهگشا است. دانش‌های ناب که پدیده عصر مدرن محسوب می‌شوند، به طور محض و تک‌شاخه‌ای به مطالعه موضوع مورد نظر خود به دور از تأثیرات دیگر دانش‌ها می‌پردازند و می‌کوشند موضوع خود را تا جای ممکن ریز و جزئی کنند. این ریزبینی و جزئی‌نگری در کنار دستاوردهای فراوانی که برای انسان مدرن به همراه داشت، نارسایی‌ها و آسیب‌هایی نیز در پی داشت؛ مهم‌ترین این مشکلات از دست دادن نگرش کلان و کلی درباره موضوع مورد مطالعه بود. این نظام معرفتی واکنش‌ها، اعتراضات و به دنبال آن پیشنهادهایی را در پی داشت که طرح دانش‌های میان‌رشته‌ای از آن جمله‌اند. دانش‌های میان‌رشته‌ای در صدد پیوند مجدد دانشی‌هایی برآمدند که جدایی آن‌ها موجب آسیب‌هایی جدی شده بود (نامور مطلق، ۱۳۸۹: ۲۱-۲۰).

شاقول و عموزاده نیز برخی از دلایل نارسایی و مشکلات تخصص‌گرایی را موارد زیر می‌دانند:

- ۱- تخصصی‌تر شدن رشته‌ها موجب تمایل بیشتر آنها به جداشدن از دیگر حوزه‌ها می‌شود. این روند تخصص‌گرایی تا بدانجا پیش می‌رود که به زیر تخصص‌گرایی منجر می‌شود و دانشمندان در این فرایند به مباحث ریزی توجه می‌کنند که درک آنها حتی برای متخصصان رشته اصلی و هم‌جوار هم دشوار و حتی غیرممکن است.
- ۲- مطلق‌گرایی از دیگر مشکلات پیشروی در تخصصی کردن علوم است. هر متخصص شیوه کار خود را تنها شیوه درست یا حداقل بهترین روش مطالعه تلقی می‌کند. این امر به یک‌جانبه‌نگری و تا حدودی ساختگی بودن مفاهیم در رشته‌های تخصصی دلالت دارد.
- ۳- تقلیل‌گرایی از دیگر مشکلات عمده تخصص‌گرایی است. نادیده گرفتن مسائل کلی و بی‌توجهی به پدیده‌هایی که در دیدرس یک تخصص خاص نیست، می‌تواند زیان‌آور باشد؛ به عبارت دیگر، عدم توانایی در تلفیق دانش‌ها، گاهی به توصیف جزئی و غیرجامع از پدیده‌ها منجر می‌شود (شاقول و عموزاده، ۱۳۸۶: ۲۹-۳۰).

۲-۳. مزایای رویکرد میان‌رشته‌ای

در مطالعه‌ای با رویکرد میان‌رشته‌ای، از دستاوردهای علوم مختلف در تحلیل و بررسی یک موضوع واحد استفاده می‌شود. از طرفی، برخی از مطالعات، طبیعتاً ماهیتی بینارشته‌ای دارند و رسیدن به نتایج جامع و موجه در آن‌ها صرفاً با استفاده از رهیافت‌های حوزه‌های دیگر امکان‌پذیر است؛ مانند مطالعات مربوط به محیط طبیعی، علوم شناختی، مطالعات

مربوط به نقد ادبی و حوزه‌هایی از این قبیل. مشکلاتی که با عنوان نارسایی‌های تخصص‌گرایی یاد شد، می‌تواند از منظری دیگر به عنوان ضرورت‌های رویکرد میان‌رشته‌ای لحاظ شوند. برزگر برخی از مزایای مطالعات میان‌رشته‌ای را شامل موارد زیر می‌داند:

- ۱- انسان موجودی است چندبعدی و چندساحتی و موضوع مورد مطالعه علوم مختلف. هر یک از رشته‌ها و تخصص‌ها از منظری به انسان و تولیدات انسانی به طور جزئی می‌نگرند. مطالعات میان‌رشته‌ای می‌تواند مرزهای بسته و مصنوعی علوم مختلف را به روی یکدیگر باز کند و امکان نگاه چندساحتی و چند بعدی به موضوعات مورد مطالعه را فراهم آورد.
- ۲- با مطالعات میان‌رشته‌ای می‌توان از دستاوردهای سایر رشته‌ها و تخصص‌ها آگاه شد و با این اطلاعات و آگاهی‌ها، بر تنگ نظری‌ها و یک سوئگیری‌های تخصصی غلبه و زمینه را برای نظریه‌پردازی‌های جدید و افزایش دستاوردهای علمی فراهم کرد (برزگر، ۱۳۸۷: ۳۷-۳۸).

درحقیقت مطالعات میان‌رشته‌ای سبب می‌شود تا خودمداری‌های علمی به همکاری‌های علمی تبدیل شود و زمینه برای تعامل ثمربخش میان حوزه‌های مختلف دانش فراهم گردد. البته نباید این‌گونه تصور شود که مطالعات میان‌رشته‌ای در همه موقیعت‌ها و برای همه موضوعات و مسائل کارایی دارد. پس از چند دهه تجربه سازمانی و به رسمیت شناخته شدن رشته‌های مستقل و آکادمیک دانشگاهی در حوزه مطالعات میان‌رشته‌ای، امروزه در برابر فعالیت‌های میان‌رشته‌ای، واکنش‌ها و مقاومت‌های پراکنده اما جدی وجود دارد که عمدتاً سازمانی و روشی هستند و نتایج و اهداف مورد نظر را با ابهاماتی روبرو می‌سازند. لذا فعالیت‌های میان‌رشته‌ای در عمل، مستلزم دانش فنی، آگاهی از روش‌ها و رعایت دقیق و ظرافت‌های معرفتی و موقعیتی است (خورسندی طاسکوه، ۱۳۸۸: ۸۷).

۲-۴. تفاوت میان چند اصطلاح: میان‌رشته‌ای، چندرشته‌ای و فرارشته‌ای

در اینجا لازم است برای جلوگیری از خلط میان اصطلاحات میان‌رشته‌ای، چندرشته‌ای (multidisciplinary) و فرارشته‌ای (transdisciplinary) در مورد این اصطلاحات توضیحاتی داده شود. بر اساس OECD (Organization for Economic Cooperation and Development) چندرشته‌ای، عبارت است از مجاورت و هم‌نشینی رشته‌های مختلف، گاهی بدون ارتباط آشکار بین آنها مانند موسیقی، ریاضیات و تاریخ. فرارشته‌ای، عبارت است از بنیان‌گذاشتن سیستمی از اصول برای مجموعه‌ای از رشته‌ها و میان‌رشته‌ای صفتی است که تعامل میان دو یا چند رشته مختلف را توصیف می‌کند. این تعامل می‌تواند از ارتباط ساده ایده‌ها تا وحدت، یکپارچگی و سازماندهی

متقابل مفاهیم، روش‌شناسی‌ها، فرایندها، معرفت‌شناسی و هدایت داده‌ها به سوی سازماندهی تحقیق و آموزش در یک حوزه نسبتاً وسیع، گستردگی داشته باشد. گروه مطالعات میان‌رشته‌ای، متشکل از افرادی است که در حوزه‌های مختلف دانش (رشته‌ها) با مفاهیم، اصطلاحات، روش‌های مختلف و داده‌هایی که با تلاش کارآمد و مؤثر بر روی یک مسئله سازماندهی شده، تربیت یافته‌اند (۱۹۷۲: ۲۶-۲۵).

۲-۵. مطالعه ادبیات با رهیافتی میان‌رشته‌ای

ادبیات و مطالعات ادبی قلمرو وسیعی است که مجموعه دانش‌های مختلف و متنوع را به خدمت می‌گیرد و با عبور از مرزبندی‌های محدودکننده، بر مبنای رهیافتی ترکیبی و میان‌رشته‌ای، موضوع مورد نظر خود را مطالعه می‌کند. با تحلیل متون ادبی بر مبنای رهیافتی میان‌رشته‌ای امکان بررسی موشکافانه و رسیدن به لایه‌های عمیق معنایی متن فراهم می‌آید. ادبیات بر مبنای توان میان‌رشته‌ای خود می‌تواند تعامل گسترده‌ای با اصطلاحات، مفاهیم، موضوعات و یافته‌های پژوهش‌های مختلف در رشته‌ها و حوزه‌هایی چون زبان‌شناسی، مطالعات فرهنگی، انواع هنرها، روانشناسی و ... داشته باشد.

واضح است که ماهیت تحقیق در تعیین مبادلات مابین مطالعات ادبی و سایر حوزه‌ها و گزینش مواد اطلاعاتی و روش‌شناسی نقش اولیه دارد. بسته به هدف و درک و دریافت محقق و جهت‌گیری تحقیق او، مرزهای ادبیات بسط و گسترش می‌یابد. در واقع، ماهیت یک تحقیق مشخص‌کننده گزینش سایر حوزه‌هایی است که باید در کنار ادبیات قرار بگیرند. در بخشی از مطالعات حوزه ادبیات به لحاظ ماهیت و ویژگی‌هایشان، نیاز به کاربرد رهیافت‌های میان‌رشته‌ای چشمگیرتر است؛ مثلاً، نقد ادبی یک حوزه میان‌رشته‌ای است که در کنار ادبیات از دانش‌هایی مانند زبان‌شناسی، علوم طبیعی، الهیات، علوم اجتماعی، زیست‌شناسی، علوم سیاسی، مطالعات رسانه‌ای و روانشناسی استفاده می‌کند.

۲-۵. ادبیات تطبیقی و میان‌رشته‌ای

به وجود آمدن وجهه میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی و قراردادن ادبیات و سایر رشته‌ها و علوم در کنار هم و نیز ورود گسترده نظریات انتقادی و سایر گفتمان‌های نظری به قلمرو ادبیات تطبیقی، چرخش‌های مهمی در جریان ادبیات تطبیقی و روش‌ها و رویکردهای آن ایجاد کرد و به قلمرو آن وسعت چشمگیری بخشید. مطالعات سنتی ادبیات تطبیقی، چه مطالعات تأثیری فرانسوی و چه مطالعات همزمان (Parallel) امریکایی، مسیر خود را به سمت انواع نظریه‌های پست‌مدرن پیش بردند.

به وجود آمدن وجهه میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی حاصل دو حرکت عمده در این حوزه بود: اول، زمینه ظهور رویکردهای جدید نقد ادبی چون هرمنوتیک، نشانه‌شناسی، روان‌کاوی، اسطوره‌شناسی، جامعه‌شناسی و مطالعات فرهنگی فراهم آمد. در این میان

می‌توان به نظریه‌پردازان و منتقدان ادبی متعددی همچون رنه و لک، ادوارد سعید (Edward Said)، هومی بابا (Homi Bhabha)، گایاتری اسپیواک (Homi Bhabha)، هانس برتن (Hans Bertens)، لیندا هاچن (Linda Hutcheon)، بیل ری‌دینگ (Bill Readings)، جانانان کالر (Jonathan D. Culler)، فردریک جیمسون (Fredric Jameson) و بسیاری دیگر اشاره کرد که همگی دانش آموخته رشته ادبیات تطبیقی بودند. دوم، ادبیات تطبیقی جزایر پراکنده رشته‌های علوم انسانی را به هم متصل ساخت. با ظهور پدیده جدید چندفرهنگی و جهانی‌شدن و تأثیر آن بر فرهنگ و ادب، ادبیات تطبیقی وارد عرصه جدیدی شد که بحث‌های آن هنوز در شرق و غرب ادامه دارد (انوشیروانی، ۱۳۹۱: ۴).

هنری رماک (Henry Remak)، نظریه‌پرداز ادبیات تطبیقی، در مقاله خود به سال ۱۹۶۱ با عنوان «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی» (Comparative Literature: Its Definition and Function) تعریفی نوین از ادبیات تطبیقی ارائه کرد: ادبیات تطبیقی مطالعه ادبیات فراسوی مرزهای یک کشور خاص و مطالعه روابط میان ادبیات از یک سو و سایر قلمروهای دانش و معرفت مانند هنرها، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی، دین و ... از سوی دیگر است (علوی‌زاده، ۱۳۹۱: ۵۵). تعریف رماک از ادبیات تطبیقی دو حوزه اصلی را در برداشت: مطالعه ادبیات در فراسوی مرزهای یک کشور خاص و مطالعه روابط میان ادبیات و سایر قلمروهای دانش و معرفت. بخش دوم تعریف رماک، نمایانگر تمایز بنیادینی بود که میان ادبیات تطبیقی از دیدگاه مکتب فرانسه و مکتب امریکایی وجود داشت.

رماک با ارائه این تعریف علاوه بر مطالعه ادبیات در فراسوی مرزها، مقایسه ادبیات با سایر قلمروهای بیان انسانی را نیز در حوزه ادبیات تطبیقی قرار داد و به ادبیات تطبیقی ماهیتی میان‌رشته‌ای بخشید که از رهگذر آن می‌توانست با سایر علوم و حوزه‌های دانش بشری پیوند یابد. او عدم تلفیق‌های گسترده در حوزه ادبیات تطبیقی را از سوی سردمدارانی چون کاره و گی‌یار بیش از اندازه احتیاط‌آمیز می‌دانست و معتقد بود اگر بخواهیم در زندگی فکری و احساسی دنیا مشارکت داشته باشیم، باید دیدگاه‌ها و نتایج حاصل از تحقیقات ادبی را کنار هم بگذاریم و از آن‌ها به نتایج معنی‌دار و قابل استفاده برای سایر رشته‌ها برسیم (همان: ۵۷). رماک امیدوار بود با گسترش موضوعی ادبیات تطبیقی و پیوند آن با سایر زمینه‌های تحقیقی بتواند ادبیات تطبیقی را از محدودیت و انزوایی که به اعتقاد او در نتیجه بررسی مکانیکی سرچشمه‌های متنی و روابط مبتنی بر تأثیر و تأثر در مکتب فرانسه ایجاد شده بود، رهایی دهد.^۱

بیانیه رماک جواز شکستن مرزبندی‌های موضوعی و ورود نظریه‌ها و دیدگاه‌های متنوعی از سایر حوزه‌ها به قلمرو ادبیات تطبیقی را صادر کرد. آلدریج (Aldridge)،

سر دبیر مجله مطالعات ادبیات تطبیقی (*Journal of Comparative Literature Studies*)،
در این باره نوشت:

اکنون همه بر سر این موضوع توافق دارند که ادبیات تطبیقی به معنای مقایسه ادبیات قومی و ملی نیست. ادبیات تطبیقی در واقع روشی برای دستیابی به رویکردهای جدید ادبی است، روشی که از افق‌های تنگ و محدود مرزهای ملی، جغرافیایی، سیاسی و زبانی فراتر می‌رود تا آنجا که روابط بین ادبیات و سایر شاخه‌های علوم انسانی و هنرهای زیبا را نیز دربرمی‌گیرد. روش تحقیق در مطالعات ادبیات تطبیقی با روش مطالعات ادبیات ملی تفاوتی ندارد، جز آنکه در ادبیات تطبیقی موضوع تحقیق گسترده‌تر است؛ بیش از یک ادبیات و در واقع، هر آنچه که دانشجو قادر به خواندنش باشد، دربرمی‌گیرد. محقق ادبیات تطبیقی به جای آن که خود را به فروشگاه ملّیت واحدی محدود کند، در مرکز تجاری بزرگ ادبی به خرید می‌پردازد. می‌توان گفت که ادبیات تطبیقی در مطالعه پدیده‌های ادبی نه تنها از مرزهای ادبیات ملی فراتر می‌رود، بلکه به ارتباط آن با سایر حوزه‌های فکری و هنری نیز می‌پردازد. (آلد ریچ، ۱۹۶۹: ۱-۶)

شکل‌گیری مباحثی پیرامون ادبیات تطبیقی و مطالعات فرهنگی، ادبیات تطبیقی و مسائل مربوط به نژادشناسی و جنسیت، ادبیات تطبیقی و رسانه و مطالعاتی از این دست حاصل توجه به وجه میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی است.

رویکرد فرانسوی ادبیات تطبیقی نیز که با مطالعات تأثیر و تأثیری آغاز شد، با گذشت زمان و بعد از انتقاداتی که بر مطالعات سنتی تأثیر و تأثیری وارد گشت، به تدریج مسیر خود را به سمت رویکردهای تازه‌ای در این حوزه سوق داد.^۲

روند مطالعات ادبیات تطبیقی در نیمه دوم قرن بیستم در فرانسه را می‌توان در سه دوره زمانی تقسیم‌بندی کرد: ۱- دهه ۶۰: شامل پژوهش‌هایی است که به بررسی جایگاه ادبیات تطبیقی در اروپا و به طور متمرکز به مطالعات تأثیر و تأثیری می‌پردازد؛ ۲- دهه ۷۰: در این دهه نظریه پذیرش و مقبولیت یک اثر ادبی در محور مطالعات ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد؛ ۳- دهه ۹۰: در این دهه است که مطالعات میان‌رشته‌ای و مطالعات فرهنگی توجه تطبیق‌گران را به خود جلب می‌کند (کرنه آ، ۲۰۰۸: ۱۸). به باور کرنه آ، متون ادبی صرفاً موضوعی برای ادبیات نیستند بلکه ادبیات اساساً یک منبع فرهنگی پیچیده به حساب می‌آید. وی به گروه‌های ادبیات تطبیقی توصیه می‌کند که بر گفتمان‌های ادبیات متمرکز شوند و موقعیتی را که متن در آن تولید می‌شود، بررسی کنند. خوانش غیرمتعارف متون متعارف، توجه به رسانه‌هایی مانند تلویزیون، فرامتن‌ها، واقعیت‌های مجازی و همکاری در مطالعات فرهنگی از اقداماتی است که می‌تواند برای تطبیق‌گران بسیار سودمند باشد. امروزه، ما به مقایسه محصولات هنری رشته‌های مختلف (همچون هنرهای تجسمی،

موسیقی، فیلم، ادبیات، گرافیک)، آداب و رسوم فرهنگی در شرق و غرب، مباحث مربوط به جنسیت، خرده فرهنگ‌های شهری، جوانان و اقلیت‌ها، مد، ریشه‌ها و نشانه‌های آن و اخلاقیات و مباحثی از این دست می‌پردازیم (همان: ۲۹-۳۰).

از جمله نظریه‌پردازان ادبیات تطبیقی فرانسه که به طرح مباحث نوین در این حوزه تأکید کرده‌اند، می‌توان به افرادی نظیر رابرت اسکارپیت (R. Escarpit) به دلیل توجه به حوزه جامعه‌شناسی ادبی در مطالعات ادبیات تطبیقی، ایو شورل (Y. Chevrel) در طرح مسائل مربوط به نظریه‌های ترجمه، اسطوره‌های ادبی و رابطه ادبیات و هنرهای مختلفی چون سینما، موسیقی، نقاشی، رقص و معماری و دانیل هنری پاژو (D. H. Pageaux) به دلیل توجه به نظریه‌های نوین همچون بینامتنیت (intertextuality)، نشانه‌شناسی (semiotics) و ادبیات زنان در حوزه مطالعات ادبیات تطبیقی اشاره کرد که از چهره‌های شاخص در ایجاد رویکردهای نوین در مکتب ادبیات تطبیقی فرانسه محسوب می‌شوند. برونل، پیشوا و روسو هم ادبیات تطبیقی را مطالعه‌ای میان‌رشته‌ای در نظر می‌گیرند:

ادبیات تطبیقی هنر روشمندی است که به بحث در باب تشابهات، تأثیرات و قرابت آثار ادبی با هم یا با گونه‌های مختلف دانش انسانی در زمان‌ها و مکان‌های مختلف می‌پردازد. فایده این نوع پژوهش، وصف، فهم و درک هرچه بهتر آثار ادبی است. (برونل، پیشوا و روسو، ۱۹۹۷: ۱۷۰)

بدین ترتیب، ادبیات تطبیقی به بررسی رابطه ادبیات با سایر علوم و رشته‌ها به ویژه رشته‌های هنری چون موسیقی، معماری، سینما، رسانه‌های جمعی و ... می‌پردازد که می‌توانند در کنار ادبیات قرار بگیرند. در خصوص رابطه بین ادبیات و هنر باید به این نکته اشاره کرد که:

ادبیات تطبیقی از دو دیدگاه به تحقیق درباره ادبیات با سایر هنرها می‌پردازد: اول اینکه چگونه داستان یا نمادی مشخص از متن نوشتاری به حوزه هنرهای دیداری وارد می‌شود که در اینجا پژوهشگر به دنبال فرایند اقتباس است. نویسنده با کلمه یعنی زبان نوشتاری‌اش و هنرمند با استفاده از ابزار هنری خاص مثل خط و رنگ، صورت و آوا همان مفهوم را بیان می‌کند. اقتباس‌های سینمایی و نمایشی یا نقاشی‌ها و موسیقی‌های برگرفته از آثار ادبی در زمره چنین پژوهش‌هایی می‌گنجد. دوم اینکه چگونه مفهوم انتزاعی واحدی چون مرگ یا شفقت یا ناامیدی و یأس در ادبیات و سایر هنرها متجلی می‌شود. شاعر با کلمات و مجسمه‌ساز با تراشیدن سنگ، احساس خود را از همان مفهوم بیان کرده است. در چنین پژوهشی، وظیفه پژوهشگر ادبیات تطبیقی بررسی تأثیر و تأثر نیست بلکه پی بردن به روش‌های متفاوت بیان ادبی و هنری است که در یکی از کلمه و در دیگری از ابزار هنری استفاده شده است. (انوشیروانی، ۱۳۹۲: ۵)

ایو شورل در تحقیق تقریباً مختصری که در زمینه ادبیات تطبیقی انجام داده است به رابطه ادبیات با رشته‌هایی مثل نقاشی، مجسمه‌سازی، سینما/تلویزیون، موسیقی، رقص، معماری و... اشاره می‌کند. وی به این نکته می‌پردازد که آثار ادبی به عنوان متونی جامع می‌توانند ترکیبی از تمام هنرها را داشته باشند و آن‌ها را در خود ادغام کنند. به اشاره شورل می‌توان پیوند بین ادبیات و هنرها را بررسی کرد و به این نکته پرداخت که چگونه در یک رابطه متقابل، ادبیات و هنرها مواد اصلی را برای یکدیگر فراهم می‌کنند (شورل، ۱۳۸۶: ۱۴۹-۱۳۲).

۶-۱- رویکرد میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی و بحران در این حوزه

وسعت قلمرو ادبیات تطبیقی از یک سو، معضل محدودیت این حوزه را حل کرد اما از سوی دیگر مسائل تازه‌ای را در این حوزه به وجود آورد. با ورود نظریه‌های نقدی و گفتمان‌های فرهنگی به قلمرو ادبیات تطبیقی این حوزه آن‌چنان وسعت یافت که فرانسوا یوست (Francois Jost)، درباره آن نوشت: «ادبیات تطبیقی گسترده‌تر از آن است که یک رشته دانشگاهی باشد. ادبیات تطبیقی چشم‌اندازی کلی است از ادبیات و دنیای حروف، یک بوم‌شناسی انسانی، یک جهان‌بینی ادبی و یک نما از جهان فرهنگی که کلی و قابل درک است.» (باسنت، ۱۳۸۷: ۱۳)

به دنبال این بحث‌ها و کشمکش‌ها، ادبیات تطبیقی که به تازگی از بحران نظریه و روش‌هایی یافته بود، به بحران دیگری دچار شد: بحران هویت. بحران جدید در حوزه ادبیات تطبیقی حاصل کثرت نظریه‌ها در این حوزه و فراموش کردن این نکته بود که از این نظریه‌ها چگونه باید در تحلیل و تطبیق آثار ادبی بهره گرفت و تا چه میزان باید در مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی، هویتی مستقل برای این حوزه به عنوان یک رشته دانشگاهی قائل شد. این مسئله چیزی جز تحیر و سرگردانی دانشجویان این رشته را به دنبال نداشت. اگر زمانی ولک به وجود بحران در ادبیات تطبیقی به دلیل عدم تبیین موضوع و روش‌شناسی مشخص در این حوزه اشاره کرد (ر. ک: ولک، ۱۹۶۳: ۲۸۲)، بحران جدید ادبیات تطبیقی، بحران هویت و شکست تلاش‌های اخیر در این حوزه از منظر وضعیت نظام‌مند ادبیات تطبیقی به عنوان یک رشته مستقل دانشگاهی بود. به بیان دیگر، اگرچه ادبیات تطبیقی در مفهوم تازه خود توانست با گذشت زمان خود را از محدودماندن به مطالعه منابع و تأثیرات رها سازد و به نظام وسیع‌تری از مطالعات دست یابد اما به اعتقاد برخی، این نظام اگرچه به دلیل بهره‌گیری از گفتمان‌ها و دیدگاه‌های نظری ادبی و غیر ادبی، گستره وسیعی را شامل می‌شد اما به خوبی تعریف نشده بود و همین مسئله به ابهام در حوزه ادبیات تطبیقی از نظر فقدان یک نهاد مستقل دانشگاهی افزود.^۴ چالرز برنهایمر (Charles Bernheimer)، سومین گزارش ده‌ساله به انجمن ادبیات تطبیقی آمریکا

(ACLA) را در سال ۱۹۹۳ به همراه پاسخ‌های آن در قالب یک کتاب با عنوان *ادبیات تطبیقی در عصر چند فرهنگ‌گرایی* (*Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*) درآورد و در مقدمه آن به وجود تشویش و اضطراب در این رشته به دلیل عینیت‌گرایی مبهم آکادمیک و چشم‌انداز تیره و تاریک آن از منظر حوزه کاربردی اشاره کرد (برنهایمر، ۱۹۹۵: ۱۷-۱۱). لیندا هاجن (Linda Hutcheon) در یکی از مقاله‌های جوابیه کتاب برنهایمر با عنوان «وضعیت مشوش ادبیات تطبیقی (Comparative Literature's Anxiogenic state)» نیاز به بازنگری و اصلاح این حوزه را به‌ویژه از منظر وضعیت سازمانی و شکل‌گیری یک حوزه دانشگاهی مستقل ضروری دانست (هاچن، ۱۹۹۵: ۳۰۳-۲۹۹). سوزان باسنت (Susan Bassnett) در کتاب خود، *درآمدی انتقادی بر ادبیات تطبیقی* (*Comparative Literature, A Critical Introduction*) به این نکته اشاره کرد که بسیاری از محققان از حوزه‌های مختلف به سمت ادبیات تطبیقی حرکت می‌کنند اما آن‌ها در یک نقطه واحد به یکدیگر نمی‌رسند (باسنت، ۱۹۹۳: ۱). هم‌چنین در سال ۲۰۰۳ اسپوآک، کتابی را با عنوان *مرگ یک رشته* (*Death of a Discipline*) منتشر کرد و در آن ادبیات تطبیقی را به عنوان یک رشته در حال مرگ به تصویر کشید (اسپوآک، ۲۰۰۳: xii). در همان سال، هان ساوسی (Haun Saussy) در مقاله‌ای با عنوان «ادبیات تطبیقی در عصر جهانی شدن (*Comparative Literature in an Age of Globalization*)» برای ادبیات تطبیقی و سنت آن، استعاره «اجساد بارزشی که از کابوس‌های تر و تازه به هم دوخته شده‌اند (*Exquisite Cadavers stitched from fresh Nightmares*)» را به کار برد (ساوسی، ۲۰۰۶: ۴۲-۳).

از نظر کالر اگر با نگاهی عقلانی و منطقی به این مسئله بنگریم درخواهیم یافت که ادبیات تطبیقی در کشاکش تحولات خود به دلیل وسعت قلمرو، استفاده از دیدگاه‌های نظری و یافتن صبغه میان‌رشته‌ای، به پیروزی دست یافته است اما اگر از منظر وجود یک نهاد مستقل یعنی در نظر گرفتن هویت مستقل برای ادبیات تطبیقی به عنوان یک رشته دانشگاهی بنگریم، شکست ادبیات تطبیقی را خواهیم دید؛ زیرا ادبیات تطبیقی در این مفهوم دچار بحران هویت شده است. (علوی‌زاده، ۱۳۹۸: ۸۲). برای توضیح بیشتر این مسئله کالر به گزارش سال ۱۹۹۳ انجمن ادبیات تطبیقی آمریکا^۵ اشاره می‌کند. تأکید اصلی این گزارش بر دو مسئله بود: نخست پافشاری بر این موضوع که ادبیات تطبیقی باید اروپامحوری سنتی خود را رها کند و صبغه جهانی بیابد. دوم آنکه ادبیات تطبیقی باید از تمرکز بر روی ادبیات به سمت مطالعه تولیدات فرهنگی یا سایر انواع گفتمان، تغییر جهت دهد. کالر، تأکید اول را کاملاً موجه می‌داند؛ چراکه جهانی شدن ادبیات تطبیقی و رهاشدن آن از اروپامحوری صرف، هم بازتاب واقعیت‌های فرهنگی معاصر است و هم

پاسخی است برای درک این مسئله که چگونه فرهنگ‌های غربی به واسطه روابطشان با فرهنگ‌های غیرغربی شناخته و تعریف شده‌اند. تأکید دوم نیز به دلیل پذیرش ادبیات به مثابه گفتمانی در کنار سایر گفتمان‌ها و استفاده از توانایی‌های ادبی در تحلیل گفتمان‌های روانکاوانه، سیاسی، فرهنگی، رسانه و ... در خور تجلیل است. اما تأکید اصلی کالر بر نتیجه‌ای است که از عمل به این دو پیشنهاد حاصل می‌شود: هم جهانی شدن و هم فرهنگی شدن به ادبیات تطبیقی ماهیتی می‌بخشد که دیگر شبیه به یک رشته دانشگاهی نیست و شامل مطالعه گفتمان‌ها و تولیدات فرهنگی از هر نوع در سرتاسر جهان می‌شود (همان: ۸۴-۸۳). اینجاست که پرسش‌هایی درباره تمایزات هویتی ادبیات تطبیقی با سایر رشته‌ها و دپارتمان‌ها مطرح می‌شود: آیا دپارتمان‌های دیگری در حوزه علوم انسانی وجود خواهد داشت که با ادبیات تطبیقی مغایرات داشته باشد؟ آیا دیگر نیازی به دپارتمان‌های موسیقی، هنر، ادبیات و فلسفه یا دپارتمان‌هایی برای مطالعه زمینه‌های مختلف در جهان خواهد بود؟ آیا ادبیات تطبیقی در حاکمیت جدید خود همه چیز را در علوم انسانی و بیشتر زمینه‌های علوم اجتماعی در بر خواهد گرفت؟ (همان: ۸۴).

این بحران زمانی حادث می‌شود که مسئله تطبیق، که باید در محور مطالعات ادبیات تطبیقی باشد، به دست فراموشی سپرده شود. رماک در مقاله‌ای با عنوان «خاستگاه و تکامل ادبیات تطبیقی و مطالعات میان‌رشته‌ای آن (Origins and Evolution of Comparative Literature and Its Interdisciplinary Studies)» به این موضوع اشاره می‌کند: «مقایسه آثار ادبی فرهنگ‌های مختلف حتی در ادوار گذشته نیز هیچ‌گاه بسامد بالایی نداشته است؛ باین حال نباید فراموش کنیم که اصل مقایسه، هسته اصلی و مرکزی ادبیات تطبیقی است، اما همین اصل، امروزه در این رشته چیزی شبیه به یک امر فراناداره و بسیار کمیاب شده است (رماک: ۲۰۰۲: ۲۴۷). پیتر بروکس (Peter Brooks)، دارای مدرک دکتری ادبیات تطبیقی از دانشگاه هاروارد و صاحب کرسی دپارتمان ادبیات تطبیقی دانشگاه ییل (the University of Yale)، در مقاله‌ای با عنوان «آیا ما باید عذرخواهی کنیم؟ (Must We Apologize?)» می‌نویسد: «من هرگز مطمئن نبوده‌ام که حوزه یا رشته ادبیات تطبیقی چیست و آیا واقعاً می‌توانم ادعای تدریس یا کار در این حوزه را داشته باشم» (برنهایمر، ۱۹۹۵: ۹۷ به نقل از شیانگ‌یو، ۲۰۱۰: ۳۲۶). توماس روزنمیر (Thomas Rosenmeyer) نیز در مقاله «آیا من یک تطبیق‌گر هستم؟ (Am I a comparatist?)» می‌گوید: «من هنوز مطمئن نیستم که تطبیق‌گران چه کسانی هستند و چه کارهایی انجام می‌دهند» (همان).

رماک همچنان طرح یک پرسش کلیدی را اجتناب ناپذیر می‌داند: ما، به مثابه پژوهشگران ادبیات، تا چه اندازه در رقابت با واقعیت‌های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی،

نژادی و مذهبی، تجارت، فن‌آوری، صنایع تفریحی و چرخه خرید و فروش در کشورمان یا الحاق اجتناب‌ناپذیر آن‌ها به حوزه ادبیات، موجودیت مستقل به خود را داریم؟ (رماک، ۲۰۰۲: ۲۴۶). پاسخ به این پرسش می‌تواند مرزبندی مشخصی میان پژوهش‌های ادبی و پژوهش‌های غیرادبی ایجاد کند و میزان و نحوه استفاده از نظریه‌ها و روش‌های سایر علوم در ادبیات را معلوم سازد.

به اعتقاد رماک برای رشته ادبیات تطبیقی در ایالات متحده امریکا می‌توان دو جنبه مثبت و منفی برشمرد: جنبه مثبت آن است که مطالعات میان‌رشته‌ای به معنای واقعی در این حوزه، به‌ویژه در تاریخ‌نگاری، فلسفه، انسان‌شناسی، علوم مهندسی و تکنولوژی به موازات مطالعات بیناهنری، چه در سطح تاریخی و چه در سطح معاصر، و بحث و جدال‌های میان آن‌ها به گونه‌ای مؤثر موجب غنای مطالعات ادبیات تطبیقی شده است. اما در جنبه منفی، روند پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در دام ناشیگری و بی‌تجربه‌گی خام‌دستانی گرفتار آمده که اصل بیناملی (Inter-national) و بینابانی (Inter-linguistic) در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی را کنار گذاشته‌اند^۶ (همان: ۲۴۹).

اگرچه باید اشاره کنیم که به باور دیگر نظریه‌پردازان این حوزه، وجود این بحران امری طبیعی است و ادبیات تطبیقی باید از این بحران گذر کند: پایه و اساس ادبیات تطبیقی به روند فکری ما بستگی دارد. برای شخصی‌سازی یک شی یا یک فرد، برای تعریف یک مفهوم و برای یافتن جایگاه خویش در میان دیگران، باید مقایسه انجام شود. به همین دلیل ما همیشه یک ادبیات را با ادبیات‌های دیگر مقایسه می‌کنیم، اما بحران نقطه آخر جهان نیست؛ بحران انرژی‌های پنهان ما را فعال می‌کند تا بتوانیم روش‌های گذر از بحران را بیابیم (کرنه‌آ، ۲۰۰۸: ۳۲). اسپواک (Spivak) در این باره می‌گوید: به بحران رسیدن چندان هم بد نیست؛ بلکه به کیفیت و عدالت ذهن ما کمک می‌کند تا به طور افراطی موضع‌گیری نکنیم. به اعتقاد او، ادبیات تطبیقی مدرن باید از معیارهای ادبیات فراتر رود و به موقعیتی جهانی دست یابد. اولین هدف ادبیات تطبیقی که همانا مطالعه فراملی ادبیات از نظر درون‌مایه‌ها، مکاتب، انواع، دوره‌ها، زمان و تاریخ اندیشه بود، تغییر کرده است و اکنون ادبیات باید در پرتو آثار خلق شده در فرهنگ‌های نوظهور بازنگری شود (ر.ک: اسپواک، ۲۰۰۳: ۱۰۰).

۲-۶-۱. روش‌شناسی پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در ادبیات تطبیقی

تأکید بر استفاده از رویکرد میان‌رشته‌ای در برخی از حوزه‌های پژوهش‌های ادبی به معنای از بین بردن استقلال روشی و تضعیف ماهیت مستقل ادبیات نیست بلکه به معنای یافتن شیوه‌ای است برای ایجاد پل ارتباطی در بهره‌گیری از دستاوردهای سایر علوم در حوزه مطالعات ادبی و غنا بخشیدن به مطالعات ادبی، زیرا به همان اندازه که محدود کردن

مطالعات ادبی به مرزهای بسته، جدایی ادبیات از سایر حوزه‌های علمی و فرهنگی و در انزوا قرار گرفتن ادبیات، برای دستاورد پژوهش‌های ادبی خطرناک و زیان‌بار است، وسعت بخشیدن غیرنظام‌مند و بدون توجه به اهداف کاربردی مطالعات میان‌رشته‌ای در حوزه ادبیات نیز مطالعات ادبی را به سمت تحلیل‌های ناموجه و متعصبانه سوق می‌دهد.

اگرچه در پژوهش‌های میان‌رشته‌ای، توجه به نزدیک‌بودن ماهیت رشته‌ها لازم است اما تأکید بر این نکته نیز ضروری است که مطالعات میان‌رشته‌ای را نباید با وسعت بخشیدن به حوزه آکادمیک یک رشته دانشگاهی یکسان تلقی کرد؛ مثلاً، درست است که رهیافت‌های زبان‌شناسی در مطالعه عینی ادبیات راهگشاست اما این مسئله نباید موجب شود که ما مرزبندی‌های علمی و منطقی رشته‌های مختلف را نادیده بگیریم. در این باره، میتوان به نمونه‌ای اشاره کرد: رومن یا کوبسن در مقاله پایانی خود در همایش مشهور «کنفرانس درباره سبک» که در سال ۱۹۵۸ در دانشگاه ایندیانا برگزار شد، در تأکید بر نزدیکی و ارتباط میان حوزه ادبیات و زبان‌شناسی تا آنجا پیش رفت که گویا قصد داشت ادبیات را بخشی از قلمرو زبان‌شناسی قلمداد کند: «شعرشناسی به مسائل ساختار کلام می‌پردازد ... از آنجا که زبان‌شناسی علم جهانی ساختار کلام است، شعرشناسی را باید جزء مکمل زبان‌شناسی دانست.» باید توجه داشت که منظور یا کوبسن از «شعرشناسی» مطالعه ادبیات به مفهوم عام کلمه است و نه صرفاً مطالعه شعر (ر.ک: فالر و همکاران، ۱۳۶۹: ۹۵).

واضح است که انجام مطالعات میان‌رشته‌ای در حوزه‌های مختلف با توجه به تمایزات ماهیتی میان رشته‌های گوناگون، نیازمند یک جریان اندیشیده و نظام‌مند است. سؤالات اساسی که بایستی در اینجا مطرح شود آن است که آیا در کنار هم قرار دادن موضوعات و روش‌های متعلق به دو رشته، به معنای انجام یک پژوهش میان‌رشته‌ای در ادبیات تطبیقی است؟ یک تطبیق‌گر چگونه می‌تواند بین ادبیات و سایر دانش‌ها و حوزه‌های بیان هنری هم‌زیستی و تعاملی ثمربخش برقرار کند به گونه‌ای که چنین مطالعه‌ای در راستای رسیدن به اهداف نهایی از مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی باشد، تمایزات رشته‌ها را نادیده نگیرد و محقق را به درک جامع و عمیق از موضوع مورد مطالعه خود سوق دهد. آیا شیوه نظام‌مندی برای ترکیب رشته‌ها و روش‌های برگرفته از آنها، تلفیق و در نهایت حل آنها در یک ساختار تازه وجود دارد؟

یک چهارچوب قابل قبول در این زمینه طرحی است که هانری رماک در تعیین روش‌شناسی مطالعات نوین ادبیات تطبیقی مطرح می‌کند. آنچه که رماک می‌گوید با اندکی تسامح می‌تواند الگوی مناسبی را برای تعیین مناسبات میان ادبیات و سایر رشته‌ها فراهم آورد. پیشتر اشاره شد که رماک حوزه مطالعات ادبیات تطبیقی را به مثابه یک حوزه میان‌رشته‌ای در نظر می‌گیرد. او معتقد است اگر محققى بخواهد تحقیقی درباره منابع

تاریخی نمایشنامه‌های شکسپیری انجام دهد، این تحقیق تنها در صورتی در حوزه ادبیات تطبیقی جای می‌گیرد که تاریخ‌نگاری و ادبیات دو قطب اصلی پژوهش باشند، واقعیت‌ها یا گزارش‌های تاریخی و انطباق‌های ادبی آن‌ها به گونه‌ای نظام‌مند مقایسه و ارزیابی شده باشد و همچنین نتایج حاصل از این بررسی، هر دو حوزه تاریخ‌نگاری و ادبیات را به حیث ماهیتشان در بر بگیرد. مثال دیگر رماک، تحقیق درباره نقش پول در رمان باباگوریو (Père Goriot) اثر بالزاک (Balzac) است. به باور او، این نوع بررسی اگر به طور اساسی (نه فقط برحسب نمونه‌های اتفاقی) به نفوذ ادبی یک نظام منسجم مالی یا مجموعه‌ای از تفکرات مالی مربوط شود، یک بررسی تطبیقی محسوب خواهد شد. یا بررسی یک شخصیت در رمان هنری جیمز (Henry James) در صورتی که چشم‌اندازی روش‌مند از این شخصیت در پرتو نظریه‌های روانشناسانه فروید (یا آدلر، یونگ و...) ارائه کند، در قلمرو ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد (علوی‌زاده، ۱۳۹۱: ۶۲). چنانکه ملاحظه می‌شود، دوقطبی بودن تحقیق و کاربرد نظام‌مند مفاهیم و روش‌های دو حوزه به گونه‌ای که نتایج حاصل از تحقیق، هر دو حوزه را به حیث ماهیتشان در بر بگیرد، شروط اساسی است که رماک مطرح می‌کند؛ به بیان دیگر، مطالعه ادبیات باید در کنار یک دانش دیگر قرار گیرد و به میزان مساوی به هر دو پرداخته شود. رماک می‌کوشد تا با تعیین این شرایط، این نوع مطالعه را به مطالعه‌ای نظام‌مند تبدیل کند و برای آن مرزبندی‌های مشخصی قائل شود.

تامپسون کلاین (Thompson Klein) برای یک مطالعه میان‌رشته‌ای، اهداف زیر را تعیین می‌کند: یک مطالعه میان‌رشته‌ای می‌خواهد تا به سوالات پیچیده پاسخ گوید، تا به موضوعات گسترده بپردازد، تا روابط میان رشته‌ها و فنون مختلف را مورد مذاقه قرار دهد، تا مسائلی را حل کند که از محدوده یک رشته فراتر می‌رود، تا به وحدت دانش دست پیدا کند؛ خواه در یک مقیاس محدود باشد و خواه در یک مقیاس وسیع. او برای انجام یک پژوهش میان‌رشته‌ای هدفمند و منطقی، ساختار زیر را توصیه می‌کند:

تعریف مسئله، تعیین همه نیازهای علمی شامل نمایندگان و مشاوران شایسته از رشته‌های مختلف و نیز الگوها، سنت‌ها و آثار جنبی مرتبط، طرح و توسعه یک چهارچوب صحیح تحقیق و پرسش‌های مناسبی که باید مورد کندوکاو قرار بگیرند، مشخص کردن مطالعات خاصی که باید انجام شوند، مذاکره و گفتگو پیرامون موضوع مورد بحث (در یک کار گروهی)، جمع‌آوری همه دانش‌های موجود و جستجوی اطلاعات تازه، حل مناقشات رشته‌ای، تلاش برای رسیدن به توافق، تأکید بر یادگیری دوسویه در کار گروهی و ایجاد و حفظ ارتباط از طریق روش‌های تلفیق و متحد کردن. (کلاین، ۱۹۹۸: ۱۸۸-۱۸۷)

استیون توتوسی (Steven Totosy de Zepetnek) از دیگر کسانی است که با توجه به جدال‌ها بر سر این موضوع می‌کوشد تا طرح نظام‌مند و دقیقی از مطالعات ادبیات تطبیقی با

رویکرد میان‌رشته‌ای را ترسیم کند. او برای مفهوم میان‌رشته‌ای در ادبیات تطبیقی دو اصل اساسی را در نظر می‌گیرد: نخست مسلم دانستن این اصل که ادبیات می‌تواند یا باید با توجه به رشته‌هایی که به لحاظ مفهومی با آن مرتبط‌اند مثل تاریخ، روانشناسی، یا سایر حوزه‌های بیان هنری مثل فیلم، موسیقی، هنرهای تجسمی و غیره مورد بررسی قرار گیرد. او این رویکرد را به عنوان «اصل تطبیقی» میان‌رشته‌ای در پژوهش ادبی در نظر می‌گیرد. دوم «اصل روش»، یعنی به کارگیری چهارچوب‌ها و روش‌شناسی‌های نظری سایر رشته‌ها به منظور فراگرفتن دانش تحلیل ادبیات و متن یا متون ادبی. توتوسی میان سه دسته از مطالعات میان‌رشته‌ای تمایز قائل می‌شود:

۱. مطالعات درون‌رشته‌ای (intra-disciplinarity)، به معنای پژوهش در درون رشته‌هایی گسترده اما به یکدیگر مرتبط مثل رشته‌های علوم انسانی یا علوم اجتماعی. مثلاً، روش‌هایی که از جامعه‌شناسی، تاریخ یا روانشناسی به وام گرفته می‌شود، در مطالعه ادبیات یا متون ادبی به کار گرفته می‌شود.
۲. چندرشته‌ای (multi-disciplinarity)، زمانی که محقق می‌کوشد تا مسئله یک رشته را با استفاده از رویکردهای نظری و روش‌شناسانه رشته‌های دورتر (رشته‌هایی که ارتباط کمتری با رشته مورد نظر دارند) حل کند؛ مثلاً، محقق می‌کوشد تا یک متن ادبی با موضوع و محتوایی مشخص را با کمک زمینه علمی برگرفته از علوم مثل داروشناسی، هواشناسی، جغرافیا و غیره تحلیل کند.
۳. چندرشته‌ای گسترده (pluri-disciplinarity)، به معنای مشارکت جمعی پژوهشگرانی از حوزه‌های مختلف برای حل مسائل و پاسخ‌گویی به سوالاتی که با استفاده از یک روش یا رویکرد نمی‌توان به طور قانع‌کننده به آن‌ها پاسخ گفت.

توتوسی رشد مطالعات میان‌رشته‌ای در ادبیات را ویژگی مغتنم و رضایت‌بخشی می‌داند اما با این حال معتقد است که تلاش‌ها در این حوزه فاقد یک اصل مهم و حیاتی یعنی اصل کاربردی بوده‌اند. به اعتقاد او آثار و کتاب‌های نگاشته شده در این زمینه هیچ کدام میان‌رشته‌ای بودن را به عنوان یک چهارچوب و روش‌شناسی کاربردی نشان نداده‌اند (ر.ک: توتوسی، ۱۹۹۸: ۸۰). میان‌رشته‌ای در این مفهوم گسترده و با در نظر گرفتن تفاوت‌های کاربردی در سه نوع مطالعات میان‌رشته‌ای شامل درون‌رشته‌ای، چند رشته‌ای و چند رشته‌ای گسترده بر پایه دو اصل اساسی - اصل تطبیقی و اصل روش - بخش اصلی طرح توتوسی را از ادبیات تطبیقی نوین (New Comparative Literature) شامل می‌شود. توتوسی معتقد است که اگر مطالعه ادبیات بخواهد به هدف خود که همانا وسعت‌بخشیدن

به دانش ادبی در بافت میان‌رشته‌ای است دست یابد، اصل تطبیقی و اصل روش هر دو باید با اصل کاربردی و عملی بودن همراه شوند (همان: ۸۲).

اشمیت نیز به اصل کاربردی بودن مطالعات میان‌رشته‌ای در ادبیات تأکید می‌کند. طرح او دربارهٔ کاربردپذیری رویکرد نظام‌مند و تجربی به ادبیات و فرهنگ در مطالعات میان‌رشته‌ای، با نظریهٔ نظام‌ها آغاز می‌شود. به این معنا که:

مطالعهٔ ادبیات در شکل میان‌رشته‌ای از نظر ساختاری مانند همه دانش‌های اجتماعی دیگر صورت می‌گیرد. به همین دلیل، مطالعهٔ ادبیات اگر بخواهد گسترش یابد، باید آگاهانه شامل میان‌رشته‌ای بودن در شکل کاربردی آن باشد. به عبارت دیگر، باید تلاش شود تا مطالعهٔ ادبیات در این معنا آگاهانه و قانون‌مند صورت گیرد. (اشمیت، ۱۹۹۳: ۷)

کالر نیز از دیگر نظریه‌پردازانی است که به دنبال حل کشمکش‌ها و جدال‌ها بر سر بحران هویت در ادبیات تطبیقی می‌کوشد تا به ترسیم دقیق طرح خود از مفهوم میان‌رشته‌ای در ادبیات تطبیقی و فرهنگی شدن آن پردازد. او در توضیح انتقادات خود بر تأکیدات گزارش ۱۹۹۳ می‌نویسد: این بدان معنا نیست که اعضای دپارتمان‌های ادبیات تطبیقی باید از مطالعهٔ ادبیات در ارتباط با سایر فعالیت‌های فرهنگی یا پیگیری طرح‌هایی که ادبیات تنها در حاشیهٔ آن قرار دارد یا از آن دور است، منع شوند. تطبیق‌گران مثل همیشه در جالب‌ترین پیشرفت‌های روش‌شناسانه و نظری در حوزه علوم انسانی شرکت خواهند داشت. از آنجاکه ادبیات نه یک نوع طبیعی بلکه ساختاری تاریخی است، مطالعهٔ آن در ارتباط با سایر گفتمان‌ها نه فقط اجتناب‌ناپذیر بلکه ضروری است (ر.ک: علوی‌زاده، ۱۳۹۸: ۸۷-۸۶)؛ اما تأکید کالر آن است که ادبیات باید بخش مرکزی و محوری یک تحقیق در حوزهٔ ادبیات تطبیقی باشد. ادبیات تطبیقی به عنوان جایگاهی برای مطالعهٔ ادبیات، باید پذیرای امکانات متنوعی از سایر رشته‌ها و گفتمان‌ها باشد اما برای اجتناب از این که نهایتاً به جایگاهی برای مطالعات فرهنگی بدل شود، باید بخش محوری مطالعه از آن ادبیات باشد.

هان ساوسی نیز که ادبیات تطبیقی را «مقایسه‌هایی به کمک ادبیات» می‌داند، مرکزیت ادبیات را محرز می‌پندارد؛ بهاین معنا که ادبیات تطبیقی شامل خوانش انواع مختلفی از متون است، ولی خوانشی ادبی. پیشنهاد کالر بنا به اذعان خود او چندان مورد پذیرش واقع نشد و طرفدار زیادی نیافت (همان: ۸۷)، اما این موضوع که ادبیات تطبیقی گریبانگیر بحران هویتی است، همچنان به عنوان موضوعی پر کشمکش میان نظریه‌پردازان و فعالان این رشته باقی مانده است. تاجایی که رماک که خود طراح تعریف نوین ادبیات تطبیقی و بخشیدن وجههٔ میان‌رشته‌ای به آن محسوب می‌شود، خود را در جهت‌گیری غلط این مسیر مقصر می‌داند و مطالعات این حوزه را «مطالعات میان‌رشته‌ای بدون رشته» می‌نامد: پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در ایالات متحده از ۴۰ تا ۵۰ سال پیش دو هدف اصلی را دنبال می‌کرده است

(من همین جا اقرار می‌کنم که در این مسیر مقصر بوده‌ام^۷): هدف نخست، یعنی نزدیکی و تأثیر متقابل مطالعات میان‌رشته‌ای در حوزه ادبیات تطبیقی با موفقیت اثبات شده است؛ اما هدف دوم، یعنی جداکردن این دو حوزه (مطالعات میان‌رشته‌ای و ادبیات تطبیقی) و تعریف دوباره تمایزات میان آن‌ها، در کشاکش جریان‌های نقدی و نظریه‌های فرهنگی پنهان مانده است. پیامد ترکیب ناصحیح این دو حوزه، ادبیات تطبیقی را به لحاظ مفهومی مبهم و این دو حوزه را به حوزه‌هایی همانند بدل کرده است تا جایی که امروز به گونه‌ای حیرت‌آور می‌توانیم این حوزه را مطالعات میان‌رشته‌ای بدون رشته بنامیم (ر.ک: رماک، ۲۰۰۲: ۲۵۰).

رماک می‌گوید: علت اولیه و هدف نهایی از یک پژوهش ادبی، روشن کردن معنای کامل متن است؛ اما این بافت متن نیست که معنای آن را روشن می‌کند بلکه متن، خود ابزاری است برای اثبات معنا، روشن ساختن بافت و تأیید نظریه، آن‌هم به طور قیاسی و نه استقرایی. البته این انتظاری است که ما از یک پژوهش ادبی داریم اما شوربختانه واقعیت پژوهش‌های ادبی به دلیل تفاوت در رویکردهای پژوهشی، موقعیت‌ها، تمایلات محققان و توانایی‌های لازم و مقتضی آن‌ها، بسیار نابسامان‌تر و آشفته‌تر از آن چیزی است که تصور می‌کنیم اما با وجود همه این شرایط، اصل تقدم متن در پژوهش‌های ادبی همچنان پابرجاست. در تحقیقات منتشر شده در این حوزه در ایالات متحده آمریکا، اصل ادبی در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی کم‌رنگ و ضعیف شده است تا جایی که اگرچه کاملاً از میان نرفته اما به هر روی در جایگاه دوم اهمیت قرار دارد. در فرهنگ‌های اروپایی که ادبیات و هنرشان قدمت دیرینه تاریخی دارد، رویکرد تاریخی به ادبیات به مثابه یک پدیده متمایز موجب شده تا پژوهش در ادبیات تطبیقی، هم از منظر تاریخی و هم از منظر انتقادی صورت گیرد (همان: ۲۴۸-۲۴۷).

۳. نتیجه‌گیری

انجام یک پژوهش میان‌رشته‌ای نظام‌مند در ادبیات تطبیقی مستلزم یافتن روش‌های منطقی و کارآمد در بهره‌گیری از توان علمی و تحقیقاتی سایر دانش‌ها و حوزه‌های علمی به عنوان پیش‌نیازها، ضرورت‌ها و مکمل‌ها در حل دغدغه‌های پژوهش‌های ادبی است. تعریفی که از ماهیت مطالعات میان‌رشته‌ای ارائه می‌دهیم و جهت‌گیری روشی که برای آن‌ها در نظر می‌گیریم، باید با توجه به اهداف غایی از پژوهش‌های میان‌رشته‌ای باشد. از این رو، نیاز به تجدید نظرهای بنیادین در روشن کردن تعریف، کاربرد، روش‌شناسی و اهداف رویکردهای میان‌رشته‌ای در حوزه مطالعات ادبیات تطبیقی ضروری است. از سوی دیگر، تأکید بر استفاده از رویکرد میان‌رشته‌ای در مطالعات ادبیات تطبیقی به معنای از بین

بردن استقلال روشی و تضعیف ماهیت مستقل آن نیست بلکه به معنای یافتن شیوه‌ای است برای ایجاد پل ارتباطی در بهره‌گیری از دستاوردهای سایر علوم در حوزه مطالعات ادبی و غنابخشیدن به مطالعات ادبیات تطبیقی، زیرا به همان اندازه که محدود کردن مطالعات ادبی به مرزهای بسته، جدایی مطالعات ادبی از سایر حوزه‌های علمی و فرهنگی و در انزوا قرار گرفتن ادبیات، برای دستاوردهای پژوهش‌های ادبی خطرناک و زیان‌بار است، وسعت بخشیدن غیرنظام‌مند و بدون توجه به اهداف کاربردی مطالعات میان‌رشته‌ای در حوزه ادبیات نیز مطالعات ادبی را به سمت و سوی تحلیل‌های ناموجه و متعصبانه سوق می‌دهد؛ همچنین، توجه به نزدیک‌بودن ماهیت رشته‌ها نیز برای رسیدن به نتایج مطلوب در یک بررسی میان‌رشته‌ای لازم است، بنابراین واضح است که صرف طرح رویکرد میان‌رشته‌ای در ادبیات تطبیقی در جهت ایجاد رابطه بین ادبیات و سایر حوزه‌های علمی و هنری کافی نیست بلکه چگونگی طرح این دسته از مطالعات و توجه به قابیتهای مختلف مطالعات میان‌رشته‌ای در حوزه‌های مورد استفاده نیز باید مورد نظر قرار بگیرد و مرزبندی‌های علمی و منطقی رشته‌های مختلف نیز نباید نادیده گرفته شود.

یادداشت‌ها

۱. رماک ادبیات تطبیقی را بیشتر به مثابه یک رشته کمکی بسیار ضروری، یک پیوند میان بخش‌های کوچکتر ادبیات بومی و یک پل میان حوزه‌های خلاقیت بشری که از نظر ساختار درونی با یکدیگر مرتبطند اما از نظر ساختار بیرونی مجزا از هم هستند، می‌داند تا به عنوان یک موضوع مستقل که باید به هر قیمتی قوانین ثابت خود را داشته باشد (علوی‌زاده، ۱۳۹۱: ۹).

۲. در نیمه اول قرن بیستم تطبیق‌گرایان اغلب از به کاربردن کلمه «مقایسه» اجتناب می‌کردند. واژه «مرز» (frontière) برای آن‌ها تداعی‌کننده مفهوم «ارتباط» (rapport) یا به بیان دیگر «ارتباط حقایق» (rapport de fait) شد (پاژو، ۱۹۹۸: ۷).

۳. روسو در کتاب خود با عنوان هنر و ادبیات: یک «وضع فعلی» و تأملاتی چند (Art et Littérature: un "etat present" et quelques réflexions 1977) که به عنوان پژوهشی میان‌رشته‌ای در زمینه ادبیات و هنر به شمار می‌رود، پیوند این دو حوزه را بررسی می‌کند و منجر به طرح مسائل روش‌شناسی نوین می‌شود.

۴. رج. به علوی‌زاده، ۱۳۹۸: ۸۲-۸۱.

۵. این گزارش با عنوان «ادبیات تطبیقی در آغاز قرن» «Comparative Literature at the Turn of the Centure» توسط چالرز برنهایمر نوشته شد و سپس به همراه ۱۶ پاسخ‌نامه و بیانیه در قالب کتابی با عنوان ادبیات

تطبیقی در عصر چندفرهنگی (*Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*) منتشر گشت.

۶. به این معنا که یک پژوهش ادبیات تطبیقی باید فراملی و فرازبانی باشد و بین یک ملت یا یک زبان و ملت و زبان دیگر انجام شود و پژوهش‌های درون زبانی و درون ملی از حوزه ادبیات تطبیقی خارج‌اند. اما این اصل از سوی افراد غیرحرفه‌ای و ناآگاه با موازین این رشته زیر پا گذاشته شد.

۷. اشاره نویسنده به مقاله قبلی خود است. رج. به رماک، هانری (پاییز و زمستان ۱۳۹۱)؛ «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی»، ترجمه فرزانه علوی زاده، *ادبیات تطبیقی، ویژه‌نامه نامه فرهنگستان*، ۲/۳، پیاپی ۶: ۵۴-۷۳.

کتابنامه

- انوشیروانی، علیرضا. (پاییز و زمستان ۱۳۹۱). سرمقاله. «سیر تحولات نظری ادبیات تطبیقی».
- **ادبیات تطبیقی ویژه‌نامه نامه فرهنگستان**. دوره ۳، شماره ۲، پیاپی ۶، صص ۳-۷.
- انوشیروانی، علیرضا. (بهار و تابستان ۱۳۹۲). «مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی». *ادبیات تطبیقی ویژه‌نامه نامه فرهنگستان*. دوره ۴، شماره ۱. پیاپی ۷، صص ۳-۹.
- باسنت، سوزان. (۱۳۸۷). *از ادبیات تطبیقی تا پژوهش‌های ترجمه*. ترجمه خلیل محمودی. تهران: نشر احسن.
- برزگر، ابراهیم. (۱۳۸۷). «تاریخچه، چیستی و فلسفه پیدایش علوم میان رشته‌ای». *فصلنامه مطالعات میان رشته‌ای در علوم انسانی*. شماره ۱، صص ۳۷-۵۶.
- خورسندی طاسکوه، علی. (۱۳۸۷). *گفتن میان رشته‌ای دانش: گونه‌شناسی، مبانی نظری و خط مشی‌ها*. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- خورسندی طاسکوه، علی. (۱۳۸۸). «میان‌رشتگی و مسائل آن در آموزش عالی». *فصلنامه مطالعات میان رشته‌ای در علوم انسانی*. سال اول، شماره دوم، صص ۸۵-۱۰۱.
- رضوی پور، سید فضل‌الله و نعمتی احمدآباد، لیلا. (۱۳۹۲). «بررسی ادبیات تطبیقی و مطالعات میان‌رشته‌ای». *نشریه ادبیات تطبیقی*. سال ۴، شماره ۷، بهار و تابستان، صص ۱۱۹-۱۳۵.
- زینی‌وند، تورج. (۱۳۹۲). «ادبیات تطبیقی از پژوهش‌های تاریخی-فرهنگی تا مطالعات میان-رشته‌ای». *فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*. دوره ۵، شماره ۳، تابستان، صص ۲۱-۳۵.
- شاقول، یوسف و عموزاده، محمد. (۱۳۸۶). «میان رشته‌ای‌ها: تعاریف و ضرورت‌ها». *رهیافت*. شماره ۴۰، صص ۲۵-۳۴.
- شورل، ایو. (۱۳۸۶). *ادبیات تطبیقی*. ترجمه طهمورث ساجدی. تهران: امیرکبیر.

- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۹). «دانش‌های تطبیقی مطالعه بین‌رشته‌ای دانش‌های تطبیقی». **دانش‌های تطبیقی**. به کوشش بهمن نامور مطلق و منیره کنگرانی. تهران: انتشارات سخن.
- علوی‌زاده، فرزانه سادات. (۱۳۹۸). «ادبیات تطبیقی به کجا می‌رود؟» **ادبیات تطبیقی (ویژه‌نامه نامه فرهنگستان)**. کالر. جاناتان. شماره ۱۸، صص ۹۶-۸۰.
- رماک، هانری. (پاییز و زمستان ۱۳۹۱). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی». ترجمه فرزانه علوی‌زاده. **ادبیات تطبیقی، ویژه‌نامه نامه فرهنگستان**. دوره ۳، شماره ۲، پیاپی ۶، صص ۷۳-۵۴.
- فالر، راجر و همکاران. (۱۳۶۹). **زبان‌شناسی و نقد ادبی**. ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نشرنی.
- Aldridge, A. [ed.]. (1969). *Comparative Literature, Matter and Method*. Chicago: University of Illinois Press.
- Bassnett, S., (1993). *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Oxford, UK & Cambridge, USA: Blackwell.
- Bernheimer, Ch., (1995). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Brunel, P., & Pichois, C., & Rousseau, A. (1997). *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris : Armand Colin.
- Cornea, P., (2008). *La Littérature comparée dans la deuxième moitié du XXe siècle*. Points de repère, Newsletter, 29, 17-33.
- Hutcheon, L., (1995). *Comparative literature's Anxiogenic State*. Bernheimer, Ch., *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Klein, J. T., & William, H. L. (1998). Advancing Interdisciplinary studies. In H.L. William (Ed.). *Interdisciplinarity: Essays from the Literature*. College Intranse Examination Boards, 3-22.
- Klein, J.T., (1998). *The Discourse of Interdisciplinarity*. Liberal Education, 84 (3), 4-11.
- Lattuca, L., (2004). Does Interdisciplinarity Promote Learning. Theoretical Support and Researchable Question. *The Review of Higher Education*, 28 (1), 23-48.

-
- Remak, H., (2002). Origins and evolution of comparative literature and its interdisciplinary studies. *Ncohelicon XXXX*, 1, 245-250.
- René W., (1963). The Crisis of Comparative Literature. *Concepts of Criticism*, Edited and with an Introduction by Stephen G. Nichols Jr. New Haven: Yale University Press, 282-295.
- Saussy, H., (2006). *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Schmidt, S., (1993). Literaturwissenschaft als interdisziplinäres Vorhaben. *Vielfalt der kulturellen Systeme und Stile*. Ed. Johannes Janota. Tübingen: Max Niemeyer. 3-19.
- Spivak, G., (2003). *Death of a Discipline*. New York: Columbia University.
- Totosy de Zepetnek, S., (1998). *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Preface by F. Elizabeth Dahab. Amsterdam: Rodopi.
- Wellek, R., (1963). The Crisis of Comparative Literature. *Concepts of Criticism*. Edited by Stephen G. Nichols, Jr. New Haven. CT & London: Yale University Press: 282-295.
- Wellek, R., (1970). *Discriminations: Further Concepts*. New Haven and London: Yale University Press.
- Xiangyu, L. (2010). Reflections on the crisis of comparative literature as a discipline. *Frontiers of Literary Studies in China*, 4 (3), 321–339.



نشریه ادبیات تطبیقی
شماره: ۲۵-۸-۲۰۲۲



Journal of Comparative Literature

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

Comparative Indian (Alankārā) and Islamic rhetoric*

Mojahed Gholami¹

1. Introduction

There was literature and poetry in Iran before Islam, and we have received works on this subject. However, nothing is left of the rhetorical works that probably written in those days. Hence, our information about them is limited to the remained references of some writers such as Al-Jahiz (776-868 AD), who reported the existence of a rhetorical writing in Pre-Islamic Iran called “Kārvand”. With the advent of Islam and doing the research on the mysteries of the eloquence and rhetoric of the Qur'an, the Islamic rhetoric formed by the efforts of muslims, in specific by Iranians. Over time, the Iranians also wrote books on rhetoric in Persian. In terms of content, these books were influenced by Arabic rhetorical books and they rarely disclosed new concepts. From the 16th to 18th centuries, in the era Safavids and Gurkhanids imperia (Great Mongol Empire), along with other rhetorical currents, a new rhetorical current formed. It was appeared through the adaptation of Indian (Alankārā) and Islamic rhetoric. In this process, aesthetic, rhythm, and recognizing the beloved in Indian poetry issues have been translated into Arabic and Persian. Also, the evidence from Arabic and Persian poetry has been presented for them.

2. Methodology

*Date received: 09/07/2021

Date accepted: 20/10/2021

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. E-mail: Mojahed.Gholami@pgu.ac.ir.

This study is based on the analytic-descriptive method by using library research. The works which have been written in Persian and Arabic with the subject of comparison of Indian rhetoric with Islamic rhetoric during the 16th to 18th centuries are presented in the current investigation. After that, the presented issues in these books are considered by focus on the proposed issues in the Islamic rhetoric and the similarities and differences are analyzed.

3. Discussion

From the sixteenth to the middle of the eighteenth century, rhetorical works written in Arabic do not include the new subjects.

In these centuries, "looking at the books of the past and trying to teach, learn and finally annotate and possibly describe or summarize them" is common (Safa, 1999, V5/1: 414). This issue paved the way and it is closed to any innovations. The most prominent Persian rhetorical books, such as *Dastour al-Shoarā* by Mohammad Mazandarani, nicknamed Amani (d. 1682) and informed by Razi al-Din Muhammad ibn Muhammad Shafi'i, written in 1684 AD also contains the same subjects and elements that has already been seen in Arabic and Persian rhetorical books.

Among the currents that exist in the 16th to 18th centuries in the field of rhetorical writings and research in Iran and India in the Safavids and Gurkhanids (Great Mongol Empire), there is a new current: the comparative reading of Indian rhetoric, known as "Alankārā", with Islamic rhetoric and translation of issues of Indian prose and rhyme, aesthetics of Indian poetry and knowledge of Indian lover in Arabic and Persian and finding the evidence of Arabic and Persian literature for these. This current has two prominent faces:

- Mirza khan Ibn Fakhr Ol-din Muhammad, author of the *Tohfāt Ol-Hend* (1068-1118 AH).

- Mir Gholam Ali Azad Hosseini Waseti Belgerami (1116-1200 AH) Author of *Sebhat Ol-Marjan fi Asar Ol-Hendestan* (1177 AH) and *Ghezlan Ol-Hend* (1178 AH).

Tohfāt Ol-Hend was written during the time of Aurangzeb and apparently for Muhammad Azam, his third son. This prince was interested in Indian wisdom, art, and literature, and poets such as Bidel Dehlavi, Rasekh Serhendi, and Salem Keshmiri were associated with his court. *Tohfāt Ol-Hend* has seven chapters, all of which are very valuable in terms of identifying Indian culture and literature.

Sebhat Ol-Marjan fi Asar Ol-Hendestan is the first book of Azad Belgerami about comparative rhetoric and has four chapters. The third chapter of the *Sebhat Ol-Marjan* is a separate treatise on comparative Indian and Islamic rhetoric. The fourth chapter is also very useful for research in the comparative aesthetics of the beloved in Arabic and Indian poetry. *Ghezlan Ol-Hend* is also a summary of *Sebhat Ol-Marjan* and is written in Persian. The author of these two books, Azād Belgerami, was known as literate in his time. As Khan Arezou called him a "scientist and wise man" (Arezou, 2005: 42) and praised his poetry.

In comparing Indian rhetoric with Islamic rhetoric, notable issues are:

1. In Indian and Islamic rhetoric, simile has a special place. Of course, the simile in Indian and Islamic rhetoric is not exactly the same. For example, Arab scholars have divided the simile according to its sides, whether it is sensory or rational (Non-sensory) or different, and Indian literature has a different opinion (Azād Al-Belkerami, 2015: 231). Some of similies in Indian rhetoric have equivalent in the Islamic rhetoric. On the one hand, in Indian rhetoric, the categorize of similies are based on the concepts of verses. In light of this perspective, there could be possible to innovate a large number of similies.

2. In Indian and Islamic rhetoric, literary ornaments can also be compared; we see two groups of literary elements and ornaments in the comparative works of Indian and Islamic rhetoric:

In most cases, the literary ornaments are the abstract of verse concepts and in fact is a title for them.

Those that have existed in the Indian rhetoric from the beginning and those that have been created by the authors of those works. Literary ornaments in Indian rhetoric are often the summary of the content of the verses and the title for them. For example:

Al-Tosie (Order)

The narrator orders the person who fulfills her wish after death. In Indian rhetoric, there is a section called "Naika Behid" (Beloved Science) or knowing the types of Beloved. In Indian culture, "Naika" means "woman" and "Naik" means "man". "Behid", like the words "Veda" and "Wid", means "knowledge". We do not have such a thing in Islamic rhetoric. Among the Persian rhetorical works, the only work that is somewhat compatible with "Naika Behid" is *Anis Ol-oshaq* (757 AH) by Sharaf Ol-Din Rāmi. The author has said that "poets have

divided the beloved from head to toe in nineteen sections" (Rami, 1946: 3). Based on this view, he has examined the descriptions of the beauty of the beloved in nineteen sections and has given examples of Persian poetry for each. In Naika Behid, as in Indian Alankārā, the tendency is towards content issues and not towards formal and physical issues. In translating this art into Arabic and Persian, Indian writers have divided women into different types according to their moral and spiritual characteristics, age, treatment of friends etc.

3. Conclusion

One of the anonymous currents in the formation of Islamic rhetoric is the current that formed by creating an interaction between Indian with Arabic and Persian culture and literature in the Safavid (Timurid) period. This current is the adaptation of Indian rhetoric (AlNakārā) with Islamic rhetoric. In fact, it is the translation of rhetorical and expressive issues from Hindi to Arabic and Persian. The approach is as follows: after defining an Indian rhetoric to Arabic and Persian languages, they are given evidence of poetry in both languages. This movement has done by two famous literate including Mirza khan Ibn Fakhr Ol-din Muhammad and Mir Gholam Ali Azad Belgerami.

By comparative looking at ndian and Islamic rhetoric, we conclude that:

1. Some rhetorical beauties and ornaments are specific to Islamic rhetoric. However, some are specific to Indian rhetoric and some are common in both of them. Ferthermroe, sometimes the same Indian beauties and ornaments are not without equivalents in Islamic rhetoric. There are also topics that have not been discussed in Islamic rhetoric, but some types of verses can be used for aesthetic analysis.

2. In comparing Indian and Islamic rhetoric, it can be seen that Indian aesthetics is mainly concerned on the content issues of the verses rather than the formal and verbal issues.

Indian rhetoric also has a chapter called "Naika Behid", which can be called women's science or knowing the beloved. In this field, based on the content orientation of the poems, the beloved of poem from the prespective of sensual characteristics, age, and the way of behave with a friend are named and categorized. In translating Naika Behid into Arabic and Persian, due to social and cultural differences, it is necessary to make changes in the position of "Naika" and the gender of the beloved.

Key words: Comparative rhetoric, Indian rhetoric (Alankārā), Indian style, Naika Behid (Beloved Science), Tohfāt Ol-Hend, Sebhat Ol-Marjan fi Asar Ol-Hendestan, Ghezlan Ol-Hend

References [In Persian]:

- Abbas, S, H. (1994). "Mir Qolam-Ali Azad Belgerami and His Arabic Works". *Ayena-ye Pajouhesh*. (Vol.5.). (N.28.). October and November. Pp. 100-103.
- Arezou, S, A, A. (2005). *Majma Ol-Nafayes*. Emend. Mohaddes, M, H. Tehran: Association of Cultural Works and Honors Press.
- Arezou, S, A, A. (2002). *Atiye-ye Kobra va Mohebate Ozma*. Emend. Shamisa, S. Tehran: Ferdows Press.
- Azad Belgerami, M, Gh. (2003). *Qezlan Ol-Hend*. Emend. Shamisa, S. Tehran: Sedaye Moaser Press.
- Bahar, M, T. (2005). *Stylistics: History of the evolution of Persian prose*. Tehran: Amir Kabir Press.
- Fotouhi, M. (2006). *Literary Criticism in Indian Style*. (2nd Ed.). Tehran: Sokhan Press.
- Hafez, Sh, M. (1983). *Divane Hafez*. Emend. Natel Khanlari. P. (3rd Ed.). Tehran. Kharazmi Press.
- Mohammadi Malayeri, M. (2005). *Pre-Islamic Iranian culture and its effects on Islamic civilization and Arabic literature*. (5th Ed.). Tehran: Tous Press.
- Mirza khan ibne Fakhr Ol-din Mohammad. (1975). *Tohfāt Ol-Hend*. Emend. Ansari, N. (Vol. 1.). Tehran: Iranian Culture Foundation Press.
- Rami, Sh. (1946). *Anis Ol-OShagh*. Emend. Eqbal, A. Tehran: Iranian Works Publishing Association Press.
- Ripka, Y and Cooperators. (2002). *History of Iranian literature*. Trans. Shahabi, I. (2nd ed.). Tehran: Elmi va Farhangi.
- Saeb Tabrizi, M, A. (2012). *Divane Saeb Tabrizi*. Emend. Qahraman, M. (5th Ed.). Tehran: Elmi va Farhangi Press.

- Safa, Z. (1999). *History of Literature in Iran*. (10th ed.). Tehran: Ferdows Press.
- Shafii KadKani, M. (1996). *Imaginary Forms in Persian Poetry: A Critical Study on the Evolution of Persian Poetry Images and the Theory of Rhetoric Theory in Islam and Iran*. 6th. Ed. Tehran: Agah Press.
- Tafazzoli, A. (2007). *History of pre-Islamic Iranian literature*. Intro. Amouzgar, J. Tehran: Sokhan Press.

References [In Arabic]:

- Azad Al-Belgerami, Gh. A. (2015). *Sebhat Ol-Marjan fi Asare Hendestan*. Emend. Al-Tarihi, M, S. Beirut: Dar Ol-Rafedin Press.
- Al-Jahiz, A. (without date). *Al-Bayan v Al-Tabiin*. Beirut: Dar Ol-Kotob Al-Elmie Press.
- Salloum, D. (1981). *Articles on the History of Arabic Criticism*. Damascus: Ministry of culture and media.



نشریه ادبیات تطبیقی
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید بهشتی کرمان

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

بلاغت تطبیقی هندی (الکنکار) و اسلامی*

مجاهد غلامی^۱

چکیده

با فراهم آمدن امکان گفتگوی فرهنگی - ادبی میان ایران و هند در دوره صفویان / تیموریان، مجال آن نیز پیش می آید که بلاغت هندی (الکنکار)، با بلاغت اسلامی تطبیق داده شود و محسّنات و مسائل زیبایی شناختی و بلاغی هندی همراه با پی آیه‌ای در «نایکابهد» (علم النسوان یا معشوق شناسی)، در تخطاب با بلاغت اسلامی در دو نمود عربی و فارسی‌اش، به زبان‌های فارسی و عربی برگردانده شود. در این باره سه کتاب بیشترین دستاوردها را داشته‌اند: *تحفة الهند* (۱۰۶۸-۱۱۱۸ق.) از میرزاخان ابن فخرالدین محمد و *سبحه المرجان فی آثار هندستان* (۱۱۷۷ق.) و *غزلان الهند* (۱۱۷۸ق.) از میرغلامعلی آزاد حسینی واسطی بلگرامی. به بویۀ معرفتی این جریان در بلاغت اسلامی و واکاوی ساحت‌های همانندی و ناهمانندی بلاغت هندی با بلاغت اسلامی، در این جستار که به شیوۀ توصیفی - تحلیلی فراهم آمده است، پس از به دست دادن شناخت‌نامه‌ای از آثار پیشگفته، نکات چندی از بیان، بدیع و نایکابهد (معشوق شناسی) هندی در تطبیق با بلاغت اسلامی و زیبایی شناسی معشوق شعر فارسی دیده و بررسی شده است. از جمله نتایج آنکه، در کنار محسّنات و صنعت‌های خاص بلاغت اسلامی و محسّنات و صنعت‌های مشترک میان بلاغت هندی با بلاغت اسلامی، که در نوع خود جذاب‌اند و کارایی‌های گوناگونی در قلمروهای ادبیات خلاق و پژوهش‌های ادبی دارند، گروهی از محسّنات و صنعت‌ها که خاص بلاغت هندی‌اند، عمدتاً محتوایی و معنایی‌اند؛ برای آن‌ها از شعر عربی و فارسی می‌توان شواهد فراوانی به دست داد و برخی از آنها را نیز می‌شود در تحلیل زیبایی - شناسانه شعر عربی و فارسی به کار برد.

واژه‌های کلیدی: بلاغت تطبیقی، بلاغت هندی (الکنکار)، سبک هندی، نایکابهد (معشوق شناسی)، *تحفة الهند*، *سبحه المرجان فی آثار هندستان*، *غزلان الهند*.

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۲۸

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۱۸

Doi: 10.22103/jcl.2021.17864.3312

صص ۲۰۹ - ۲۲۹

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

mojahed.gholami@pgu.ac.ir

۱. مقدمه

در سده دهم تا میانه سده دوازدهم، آنچه که در بلاغت به زبان عربی نوشته شده و در بردارنده حرف تازه ای بوده باشد، جز به ندرت، وجود ندارد. در این سده‌ها، «نظر در کتاب‌های گذشتگان و کوشش در درس دادن، فراگرفتن، بازگفتن و سرانجام حاشیه و احیاناً شرح یا تلخیص آن‌ها» به مثابه عادت‌های مألوف (صفا، ۱۳۷۸، ج ۱/۵: ۴۱۴) راه را بر هرگونه نوآوری ای بسته است. فراوانی حاشیه‌ها و شرح‌هایی که در این دوره بر *مطول* و *مختصر* نوشته شده است، مثال زدنی است. نیز در سده‌های یادشده برجسته‌ترین کتاب‌ها در بلاغت که به فارسی نوشته شده‌اند، *دستورالشعر* از محمد مازندرانی، متخلص به امانی (ف ۱۰۶۱ ق.) و *مطلع* از رضی الدین محمد بن محمد شفیع، تألیف یافته به سال ۱۰۶۳ قمری است. این آثار عمدتاً در بردارنده همان مسائلی اند که پیش از این در کتاب‌های بلاغت عربی و فارسی بارها و بارها تکرار شده‌اند.

گویا چشم‌های مان فقط باید به افق‌های شبه قاره دوخته شده و از ادبای آن سامان انتظار داشته باشیم که در زمینه بلاغت طرحی نو در اندازند. این انتظار، بی‌پاسخ نمانده است. اما از نابخشودنی، همچنانکه به ادبیات دوره صفویه تا مدت‌ها به عنوان «ادبیات منحنط» (ریپکا و همکاران، ۱۳۸۱: ۴۱۲) نگریسته می‌شد، آثاری که چه در ایران و چه در هند نوشته شده و قابل پیوند دادن با دانش‌های ادبی‌ای از قبیل بلاغت و نقد ادبی‌اند، هنوز در خور قدر و قیمت‌شان واکاوی و بلکه معرفی نشده‌اند. از این رو، از جمله هدف از جستار پیش رو آن بوده است که جریان تطبیق بلاغت هندی با بلاغت اسلامی، بیش از کارهای ارزشمند اما انگشت‌شمار قبلی درباره آن‌ها، معرفی و بررسی گردد.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

در کنار جریان‌هایی که در سده‌های دهم تا دوازدهم در زمینه تألیفات و تحقیقات بلاغی در ایران دوره صفوی و هند دوره گورکانی وجود دارد، یک جریان تازه‌گی و طرفگی ویژه‌ای دارد و آن، جریان بازخوانی تطبیقی بلاغت هندی، موسوم به «الَنکار» (Alankāra)، با بلاغت اسلامی و برگرداندن محسنات و مسائلی از عروض و قافیه هندی، بیان و بدیع هندی و معشوق‌شناسی هندی به زبان عربی و فارسی و یافتن شواهدی از ادب عربی و فارسی برای آن‌هاست. در پیوند با این جریان، به‌ویژه سه کتاب را باید پیش چشم داشت: *تحفة الهند* (۱۰۶۸-۱۱۱۸ ق.)، *سیحۃ المرجان فی آثار هندستان* (۱۱۷۷ ق.) و *مخولان الهند* (۱۱۷۸ ق.). «نایکابهد» یا دانش معشوق‌شناسی به عنوان پی‌آیه‌ای جا افتاده در بلاغت هندی، مابه‌ازای مرسوم در بلاغت اسلامی ندارد. اما آرایه‌های بیانی‌ای از قبیل تشبیه و استعاره و نیز برخی صنعت‌های بدیعی، در بلاغت هندی و بلاغت اسلامی هست که بازخوانی تطبیقی‌شان خالی از مزه نیست.

۲-۱. پیشینه پژوهش

سید حسن عباس، از پژوهشگران هند، در کتاب *احوال و آثار میرغلامعلی آزاد بلگرامی* (۱۳۸۴) به مثابه جامع ترین شناخت نامه از آزاد، پس از نگاهی به وضعیت سیاسی، اجتماعی و ادبی شبه قاره در سده دوازدهم، به احوال و آثار آزاد بلگرامی پرداخته و گزارشی از نسخه های موجود از آثار وی به دست داده است. مصحح *تحفة الهند* نیز در مقدمه کتاب، تا جایی که اسناد و مدارک یاری می دهنند، میرزاخان ابن فخرالدین محمد را معرفی نموده و درباره اهمیت کار وی توضیحاتی داده است. همچنین معرفی و بررسی مسائل بلاغی و نقد ادبی که در دوره روایی سبک هندی در آثار گوناگونی و از جمله *تحفة الهند* و *سیحۃ المرجان* بازتاب یافته است، به ویژه می شود از کتاب *نقد ادبی در سبک هندی* (ویراست دوم، ۱۳۸۵)، نوشته محمود فتوحی رودمعجنی سراغ گرفت. در این کتاب، از آزاد بلگرامی در شمار منتقدان ادبی عصر نام برده و به آرای ادبی و بلاغی وی و نظرهای موافق و مخالف درباره اش توجه داده شده است.

۳-۱. ضرورت و اهمیت مسئله

در سده ها و سال هایی که بر عمر بلاغت در ایران گذشته است، علاوه بر آنکه کتاب های بلاغی فارسی با پیش چشم داشتن کتاب های بلاغی عربی و حتی گاه با استشهاد به همان شواهد ابیات عربی نوشته شده است، پژوهش های بلاغی و واکاوی زیبایی شناسانه اشعار فارسی نیز با ارجاع به مسائل و موضوعات مطرح در آن کتاب ها صورت گرفته است. هیچگاه چنانکه باید بلاغت اقوام دیگر واکاوی نشده و مسائل و موضوعات آن ها در تطبیق با بلاغت اسلامی بررسی نگریده است؛ حال آنکه بلاغت اقوام دیگر نیز در بردارنده مسائلی اند که در فریه نمودن دانسته های بلاغی ما و به دست دادن آرا و ایده هایی تازه برای تحلیل زیبایی شناسانه اشعار فارسی، به کار توانند آمد. در این میان، بلاغت هندی (النکار) به دلیل مشترکات فرهنگی و زبانی ای که این سرزمین خاصه در گذشته های دور با ایران داشته است، جایگاه ویژه ای دارد.

۲. بحث و بررسی

ادبیات هند و زبان سانسکریت، از جمله ادبیات و زبان های دارای بلاغت است. می نماید که پیشینه تألیف نخستین رساله های النکار و آرایه ایده ها و آرا درباره بیان و بدیع شعر هندی به سده هفتم میلادی برسد. در این سده است که رساله های کاویاداشا (Kāvyaarca) یا *آیینة شعر*، توسط دانداین، و کاویالانکارا (Kāvyaṅkara) یا *آرایش شعر*، توسط بهاماها نوشته می شود و با این آثار بحث های نظری در بلاغت هند، که به تدریج شامل آرایه درباره انواع، محسنات و عیوب شعر می گردد، بنیان گذارده می شود.

به دلایلی علی‌رغم ریشه‌های مشترک فرهنگی و زبانی، آن تعاملی که میان ادبیات و زبان فارسی با ادبیات و زبان عربی صورت گرفته‌است، هیچگاه با آن گستردگی و پیوستگی میان ادبیات و زبان فارسی با ادبیات هندی و زبان سانسکریت به وجود نیامده‌است. مشخصاً در سده‌های دهم تا دوازدهم هجری، زمینه تعاملی چنین فراهم می‌آید که از برکاتش، ایجاد بلاغت تطبیقی هندی و اسلامی است. توضیح درباره درستی اصطلاح «بلاغت اسلامی» و نادرستی اصطلاح «بلاغت عربی»، در آیه‌ای است بر واکاوی زوایای این تعامل.

۱-۲. بلاغت اسلامی و نه بلاغت عربی

اگر به‌ویژه پی‌آیه تألیفات و تدقیقات شرق‌شناسان از وجود شعر در ایران پیش از اسلام آگاهی و به بخش‌هایی از آن میراث از میان رفته دسترسی یافته‌ایم، از بلاغت در ایران پیش از اسلام تقریباً نه چندان چیزی می‌دانیم و نه چندان چیزی در دست داریم. البته در این باره صداهایی از اسناد تاریخی و ادبی به گوش می‌رسد؛ مانند صدای جاحظ (۱۶۰-۲۵۵ق.) در *البيان والتبيين*. جاحظ که از وی با عنوان «بزرگ‌ترین ناقد ادبی فرهنگ اسلامی» (سلوم، ۱۹۸۱م: ۱۲۲) نام برده‌اند، در این کتاب، از نوشته‌ای از ایرانیان پیش از اسلام به نام *کاروند* سخن به میان آورده و بی‌آنکه خود آن را دیده‌باشد، از قول برخی گفته‌است: هر کس می‌خواهد بلاغت را دریابد، غرایب کلام را بشناسد و در لغت مهارت یابد کتاب *کاروند* را بخواند.^۱ (جاحظ، من دون تاریخ، ج ۳: ۵) تفضلی از *کاروند* پی‌آیه ادبیات پهلوی سخن گفته‌است و برمی‌آید که در نظر وی این کتاب بازسته به ایران دوره ساسانی و به زبان پهلوی (پارسیک) بوده‌است. (نک. تفضلی، ۱۳۸۶: ۳۱۴) شادروان بهار دور نمی‌داند که *کاروند* به زبان دری بوده‌باشد (نک. بهار، ۱۳۴۵، ج ۱: ۲۸۶) و از اینکه این دید و داوری را هنگام بحث درباره احتمال وجود آثار منشور فارسی در سده‌های نخست هجری ابراز داشته‌است نیز برمی‌آید که وی *کاروند* را از نوشته‌های دوره اسلامی گمان کرده و آن را دلیلی بر وجود آثاری به نثر فارسی پیش از زمان نوح بن منصور سامانی دانسته‌است. گذشته از اشاره جاحظ و نیز اشارات دیگران در کتاب‌های عربی نخستین سده‌های اسلامی به آشنایی ایرانیان با بلاغت و توانایی‌شان در آن، وجود ظرایف بلاغی و زیبایی‌شناختی در آثار برجای‌مانده از آن روزگاران، بر وجود بلاغت در ایران پیش از اسلام و وجود قواعد و رسوم بلاغی‌ای که آثار را هرچه بلیغ‌تر و زیباتر متجلی سازد (نک. محمدی ملایری، ۱۳۸۴: ۳۲۸)، گواهی می‌دهد. با وجود این‌ها، بلاغتی که نقداً در دست ما ایرانیان است و ادبیات گرانسنگ‌مان از دریچه آن دیده و بررسی می‌شود، بلاغت دوره اسلامی است، با تأثیرپذیری‌هایی که احتمالاً از بلاغت پیش از اسلام داشته‌است.

نامیدن بلاغتی که ما ایرانیان داریم به «بلاغت ایرانی»، همان‌قدر متعصبانه و ناشیانه است که نامیدن آن به «بلاغت عربی». به اعتبار برخوردار بودن تاریخی ادبی ما از آثار ارجمند

بلاغی ای که به زبان فارسی توسط محمدبن عمر رادویانی، رشیدالدین وطواط، شمس قیس رازی، شرف‌الدین رامی، شمس فخری اصفهانی، واعظ کاشفی و ... تا شمس‌العلمای گرکانی، محمدخلیل رجایی، نصرالله تقوی، جلال‌الدین همایی و پس از این‌ها نوشته شده است، نمی‌شود از بلاغت ایرانی سخن گفت؛ به این دلیل استوار و ساده که خاستگاه این بلاغت، کلام‌الله مجید و ادبیات عربی بوده است. اما قطعاً نیز نمی‌شود این بلاغت را بلاغت عربی نامیده و مقوله‌ای وارداتی به‌شمار آورد؛ زیرا بسیاری از شناخته‌شده‌ترین چهره‌های این بلاغت که در شکل‌گیری آن تأثیری بسزا داشته‌اند، ایرانی بوده‌اند؛ کسانی چون عبدالقاهر جرجانی، سراج‌الدین سکاکی و سعدالدین تفتازانی. در آن سده‌ها و سال‌ها مخاطب، جهان اسلام بوده است و زبان علم نیز زبان عربی. اصطلاح «بلاغت فارسی» نیز اگرچه از «بلاغت ایرانی» سنجیده‌تر است، اما بی‌اشکال نیست؛ چرا که نام‌گذاری بلاغتی که داریم به بلاغت فارسی، از سویی میان آن با مبادی و مبانی‌اش فاصله می‌اندازد و از سویی دیگر امکان آن را فراهم می‌آورد که در مقابل باز به اعتبار زبان و به اشتباه چیزی به نام بلاغت عربی مطرح باشد. بنا بر آنچه گفته شد، بهتر آنست که اصطلاح «بلاغت اسلامی» (که دو نمود عربی و فارسی دارد) را جایگزین همه گزینه‌های موجود و محتمل بکنیم.

۲-۲. شناخت‌نامه جریان تطبیق بلاغت هندی با بلاغت اسلامی

کسانی که در دوره صفوی/ تیموری در بلاغت تطبیقی، مشخصاً بلاغت تطبیقی هندی و اسلامی، ابراز نظری نموده و چیزی نوشته‌اند، از تعریف یا تفریس بلاغت هندی آن خواسته‌اند که محسنات هندی را به زبان عربی و یا به زبان فارسی برگردانده و با تأملات گاه‌به‌گاه بر سر تفاوت‌ها و شباهت‌های محسنات ادبی در ادبیات هندی، عربی و فارسی برای آن محسنات شواهدی از شعر عربی و فارسی پیدا کنند. این کار البته قدر دانستنی است و سگه آن به‌ویژه به نام دو تن خورده است:

- میرزاخان ابن فخرالدین محمد، نویسنده *تحفة الهند* (۱۰۶۸-۱۱۱۸ق.).

- میرغلامعلی آزاد حسینی واسطی بلگرامی (۱۱۱۶-۱۲۰۰ق.). نویسنده *سیحۃ المرجان فی آثار هندستان* (۱۱۷۷ق.) و *مخزلان الهند* (۱۱۷۸ق.).

تحفة الهند از یادگارهای عهد اورنگ زیب است و می‌نماید که برای سومین پسر وی، محمداعظم، نوشته شده است. این شاهزاده به حکمت، هنر و ادبیات هندی علاقه‌مند بوده و شاعرانی چون بیدل دهلوی، راسخ سرهندی و سالم کشمیری به دربار وی رفت و آمد داشته‌اند. کتاب، هفت باب دارد که همه از نظر گاه‌شناسایی فرهنگ و ادبیات هندی بسیار ارزشمند است: (۱) در علم پنگل یا عروض اهل هند، (۲) در علم تک یا قافیة اهل هند، (۳) در علم الکنار یا بلاغت اهل هند، (۴) در علم سنگاررس یا عاشق و معشوقی، (۵) در علم

سنگیت یا موسیقی اهل هند، ۶) در علم کوک یا معرفت اقسام زن و مرد و صحبت داشتن و معاشرت و مباشرت با زنان، ۷) در علم سامدریک یا قیافه‌شناسی. از نویسنده کتاب، میرزاخان ابن فخرالدین محمد، جز چیزهایی از فرزاندگی و دانش دوستی که از نوشته‌اش برمی آید، نمی‌دانیم. وی به وجود آورنده دستور زبان هندی میانه (برج بهاشا) بوده است.

در مقابل، از آزاد بلگرامی چه از راهگذر نوشته‌های خود وی (تذکره‌های سرو آزاد، خزانه عامره، ید بیضا، ضوء الدراری در شرح صحیح بخاری، دواوین اشعار عربی و فارسی و مآثر الکلام در تاریخ بلگرام و حسب حال عرفا و علمای آنجا و ...) و چه از راهگذر آنچه معاصرانش درباره‌اش نوشته‌اند و مبنای تحقیقات بعدی درباره آزاد قرار گرفته، اطلاعات مان بسیار بیشتر است. خان آرزو اگرچه آزاد را از نزدیک ندیده بوده است، اما وی را «مردی فاضل و عالم» (آرزو، ۱۳۸۴: ۴۲) قلمداد نموده و شعر وی را ستوده است. *سیحۃ المرجان فی آثار هندستان*، نخستین کتاب آزاد در حوزه بلاغت تطبیقی، در چهار فصل نوشته شده است؛ فصل‌های اول و دوم، «فی ما جاء من ذکر الهند فی التفسیر و الحدیث» و «فی ذکر العلماء»، چنانکه از عنوان‌های شان برمی آید، ستایش‌نامه‌هایی‌اند از هند و دانشمندان هندی. این دو فصل را «سیدشمس‌الدین حسنی الحسینی بنارسی به دستور راجا ایسر پرساد در سده نوزدهم به فارسی برگردانده است و نسخه منحصراً به فرد این ترجمه در کتابخانه خدابخش پنتا (هند) موجود است.» (عباس، ۱۳۷۳: ۱۰۱) در پیوند با جستار پیش رو، آنچه ارج و ارز دارد فصل‌های سوم (دربردارنده پنج مقاله) و چهارم (دربردارنده چهار مقاله) کتاب است؛ فصل سوم *سیحۃ المرجان*، یکبارگی رساله‌ای در بلاغت تطبیقی هندی و اسلامی است. فصل چهارم نیز به‌ویژه برای پژوهش در زیبایی‌شناسی تطبیقی معشوق شعر عربی و هندی بسیار کارآمد است. سیاهه مقالات فصل سوم کتاب، چنین است:

المقالة الاولى: فی المحسنات التي نقلتها عن الهندية الى العربية.

المقالة الثانية: فی المحسنات التي استخرجها المؤلف.

المقالة الثالثة: فی نوع من مستخرجات الامير خسرو الدهلوی (ابوقلمون و ثمانية انواع

قديمات: التدارک / التلميح / التعمية / التاريخ / الزير / البيئات / دائرة التاريخ / التصغير).

المقالة الرابعة: فی النوعين المختصين بالعرب: حسن التلخیص / استخدام المظهر.

المقالة الخامسة: فی القصيدة البديعية.

با این توصیفات، *مخزلان الهند* کوتاه‌شده و فارسی‌شده فصل‌های سوم و چهارم *سیحۃ المرجان* است. آگاهی ستودنی آزاد از دو زبان عربی و فارسی و ادبیات و بلاغت هر این دو زبان، از جای‌جای آثارش پیداست. کتاب *شفاء العلیل فی اصلاح کلام ابوالطیب المنتبی* که نقدی بر اشعار این شاعر طراز اول عرب و ذکر اشتباهات معانی و بیان در شعر وی است، به تنهایی از اعتماد به نفس آزاد در اشراف بر ادبیات و بلاغت عرب خبر

می‌دهد. وی در *غزلان الهند* علاوه بر گزارشی کوتاه از تاریخ تکوین بلاغت در اسلام، زیر صنعت «الوفاق» مطالبی را از *مفتاح العلوم* سگاکاکی و *مطول* تفتازانی بازآورده است. به وطواط التفاتی ویژه دارد و جدا از آنکه در *سبحه المرجان* شناخت‌نامه کوتاهی از وی به‌دست‌داده، در *غزلان الهند* با بازآوری رباعی امیر معزی از *حدایق السحر*، بر تشخیص وطواط از نوع تشبیهی که در این رباعی هست، خرده گرفته.

از ویژگی‌های آزاد بلگرامی آن است که به موازات تطبیق بلاغت هندی با بلاغت اسلامی (به دو زبان عربی و فارسی)، به برخی شباهت‌ها و تفاوت‌های فرهنگی و ادبی، توجه و در این باره یادآوری‌های نغزی نموده‌است. از جمله آنکه به درستی، ردیف و حاجب را مختص شعر فارسی و مایه زیب و زینت آن دانسته و گفته‌است: «به سبب ردیف، تنوع شعر فارسی از دایره انحصار بیرون است و در شعر عربی ردیف نیست مگر به تبعیت فرس، اما لطف نمی‌دهد.» (آزاد بلگرامی، ۱۳۸۲: ۳۰) یا آنکه عمده لطف صنعت‌های «صرف الخزانة» و «براعه الجواب» را در زبان عربی و هندی دانسته و درباره «استخدام مضمراً» نیز بر آنست که برخلاف زبان عربی، در زبان فارسی پُر بی‌مزه واقع شده است. با وجود این، داوری‌های وی همه جا نیز درست نیست.

۲-۳. اُپمان (تشبیه) و نگر جا دهیوسان (استعاره) در بلاغت هندی و بلاغت اسلامی

در آثار تطبیقی بلاغی هندی و اسلامی، از زیرشاخه‌های دانش «بیان»، به «تشبیه» بسیار توجه شده است، چه در گروه محسناتی که از آغاز در بلاغت هندی وجود داشته و چه در گروه محسناتی که از مخترعات نویسندگان بوده‌است. در بلاغت هندی، تشبیه را «اُپمان» (با نون مغنونه)، مشبه را «اُپمی» (/اُپمیو) و مشبه‌به را «اُپمان» (با نون مفتوحه) می‌گویند. در تفاوت تشبیه در بلاغت هندی و اسلامی، به این نکته توجه داده‌اند که علمای عرب تشبیه را به اعتبار طرفین آن که حسی یا عقلی یا مختلف باشد تقسیم نموده‌اند و ادبای هند به اعتبارات دیگر (آزاد البلگرامی، ۲۰۱۵: ۲۳۱). برای گروهی از تشبیهاتی که در بلاغت هندی هست، معادل یا مشابهی از بلاغت اسلامی به دست می‌توان داد. بنا بر یک گونه‌بندی، تشبیهات در بلاغت هندی عبارتند از:

- ۱- مُکه اُپمان: تشبیهی که در بردارنده ادات تشبیه باشد (معادل تشبیه مطلق یا صریح).
- ۲- اُپت اُپمان: تشبیهی که ادات تشبیه از آن محذوف باشد (معادل تشبیه محذوف الادات).
- ۳- مآلو اُپمان: تشبیهی که در آن علاوه بر مشبه و مشبه‌به، لوازم و لواحق مشبه نیز به لوازم و لواحق مشبه‌به، تشبیه شده باشد (تقریباً معادل تشبیه ملفوف).
- ۴- سرنکھلا اُپمان: تشبیهی که در آن مشبه را به مشبه‌به تشبیه کنند و سپس مشبه‌به را مشبه قرار داده و به مشبه‌به دیگر تشبیه کنند و ... انتهى.

۵- اَنّی اُپمان: تشبیهی است که در آن مشبّه و مشبّه‌به، یک چیز باشد.
 ۶- اُپمی اُپمان: تشبیهی که در آن مشبّه فقط یک مشبّه‌به داشته باشد.
 آزاد، اَنّی اُپمان را «تشبیه الشیء بنفسه» نام گذاشته و برای آن از جمله به این بیت نظامی
 استشهاد
 کرده:

گزین کرده هر دو عالم توئی چو تو گر کسی باشد آن هم توئی

(آزاد بلگرامی، ۱۳۸۲: ۳۸)

محمود فتوحی سه نوع از این تشبیهات را بی آنکه دقیقاً مشخص نموده باشد معادل تشبیه
 کنایه، تشبیه صریح و تشبیه معکوس دانسته است (نک. فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۴۵). می‌نماید که
 وی «مکه اُپمان» را معادل تشبیه صریح، «اُپت اُپمان» را معادل تشبیه کنایه و «سِرنگه‌لا
 اُپمان» را معادل تشبیه معکوس دانسته است. در این صورت، سهو کوچکی روی داده است؛
 چه، تشبیه معکوس در بلاغت اسلامی چنین ساختاری دارد:

$$A=B \leftarrow B=A$$

و این با ساختار «سِرنگه‌لا اُپمان» در بلاغت هندی همخوانی ندارد:

$$D=C \leftarrow C=B \leftarrow B=A$$

این نوع تشبیه را می‌شود «تشبیه متتابع» نام گذاشت.

عجیب آنکه میرزاخان، «بتر کتا لَنکار»، «پَر کتسا نتهابهان» و «جَد یارته» را که گونه‌هایی از
 تشبیه‌اند، از بخش تشبیهات جدا کرده و در بخش صنعت‌های شعری آورده است!
 این نیز گفته شود که اعتباراتی که در بلاغت هندی اساس گونه‌بندی تشبیهات است
 چنان گسترده‌گی ای دارد که می‌شود سیاهه بلندبالایی از انواع تشبیه به دست داد. این
 اعتبارات، تقریباً همگی محتوایی و معنایی‌اند. مثلاً اگر ادعا شود که مشبّه عین مشبّه‌به است
 و برای این برهانی قرار داده شود، «تشبیه البرهان» است:

لو لم یکن اقحونا ثغر مبسمه ما کان یزداد طیباً ساعة السحر

(آزاد البلگرامی، ۲۰۱۵: ۲۳۳)

یا اگر با دیدن مشبّه‌به، مشبّه به یاد آید، «تشبیه الذکر» است:

بر سرِ سروِ سهی، بال تدروی دیدم شکن طرف کلاه تو به یادم آمد

(آزاد بلگرامی، ۱۳۸۲: ۴۰)

چنانکه می‌بینید با هزینه کردن مقداری ذوق می‌شود تعداد زیادی از این قبیل تشبیهات
 اختراع کرد. به‌ویژه در شعر سبک هندی به دلیل ویژگی مدعا- مثلی ایات و ارتباطی که

میان طرفین محسوس و معقول ایبات است، اختراع تشبیهات تازه که خوش آیند بلاغتِ هندی باشد کار دشواری نیست. نمونه را با تورق نویسنده این جستار در شعر صائب:

تشبیه النزول

آن است که مشبه، به مرتبه مشبه‌به نرسد و نزول کند به مرتبه مشبه‌بھی که از متعلقات مشبه‌به اول باشد. شاهد:

خود را چو آفتاب نکردی به نور عشق
باری چو سایه در قدم آفتاب باش

(صائب تبریزی، ۱۳۹۱، ج ۵: ۲۴۲۷)

و یا:

تشبیه لاینفع

آنست که در رسیدن مشبه به مشبه‌به از جهتی، آن را از جهت دیگر فایده‌ای نباشد. شاهد:
چه سود از اینکه چو یوسف عزیز خواهم شد
مرا که عمر به زندان گذشت و چاه تمام

(همان: ۲۷۵۹)

و همچنانکه تفاوت محیط بر تشبیهات شعر فارسی و عربی تأثیر گذاشته و در جاهایی شناسایی خاستگاه تصویرهای شعری را امکان‌پذیر ساخته، تشبیهات شعر هندی نیز از تأثیرات محیطی برکنار نمانده است. یکی از ادبای برجسته هند با توجه به این جنس «قرارداد»ها بیان داشته است که:

هرچند تشبیه اشتراک دو چیز است در وصفی، لیکن مطلق وصف نیست؛ بلکه آنچه قرارداد آن مردم باشد. مثلاً شعرای پارس، رنگ طلا را تشبیه به روی عاشق می‌کنند به خلاف شعرای هند؛ اینان چشم را به ماهی تشبیه دهند به خلاف پارسیان؛ و تازیان زلف را به انگشت به خلاف پارسیان. (آرزو، ۱۳۸۱: ۶۵)

در بلاغت هندی، «نگرجا دهیوسان» معادل استعاره مصرّحه در بلاغت اسلامی است. قابل تأمل است که در بلاغت هندی نیز «نگرجا دهیوسان» یا همان استعاره، بر مبنای ژرف ساخت تشبیهی‌اش تعریف می‌شود و نه بر مبنای مجاز مرسل: «نگرجا دهیوسان: [...] آن النکاری بود که اُپمیو در ضمن اُپمان باشد و همان اُپمان مذکور شود و مراد از آن، اُپمیو باشد.» (میرزاخان ابن فخرالدین محمد، ۱۳۵۴: ۲۷۵)

۲-۴. صنعت‌های بدیعی در بلاغت هندی و بلاغت اسلامی

از یک نظر گاه در آثار تطبیقی بلاغت هندی و اسلامی با دو گروه از محسنات و صنعت‌های ادبی روبروایم: آن‌ها که از ابتدا در بلاغت هندی وجود داشته‌اند و آن‌ها که

ساخته و پرداخته نویسنده‌گان آن آثارند. هر این دو گونه، در آثار آزاد بلگرامی، چه در *سبحة المرجان* که عربی است و چه در *غزلان الهند* که فارسی است، محسنات و صنایعی اند معنایی و محتوایی (چنانکه پیشتر در مورد تشبیهات گفته شد). بسیار وقت‌ها آنچه که بدان صنعت گفته شده، موضوع و چکیده تک‌واژگانی محتوای ابیات است؛ یک‌گونه گونه‌شناسی موضوعی. مثلاً:

التوصیه

آنست که گوینده امر کند شخصی را که پس از مرگ خواسته وی را برآورد:
فَإِنْ مِتُّ فَأَنْعِنِي بِمَا أَنَا أَهْلُهُ وَشُقِي عَلَيَّ الْجَيْبَ يَا ابْنَةَ مَعْبَدٍ

(آزاد البلگرامی، ۲۰۱۵: ۲۷۵)

و از همین قبیل است صنعت‌های «التأویل»، «التقوی»، «الغبطه»، «المزاح»، «التفأؤل»، «الغصب»، «النذر»، «جرثقیل» و ... البته همیشه تشخیص موضوع و صنعتی که می‌تواند نماینده آن باشد آسان نیست. چنانکه این بیت از صائب:

عشق می‌چیند ز دل‌سوزی بلای حسن را در دل بلبل خلد خاری که در پای گل است

از این رو که در آن «علت تأثیر نکند در آنچه علت اوست و تأثیر کند در غیر او» (آزاد بلگرامی، ۱۳۸۲: ۵۶)، دارای صنعت «الاعتساف» است.

در جایگاه تطبیق صنعت‌ها، «عکس المخالطه» و «الاعتذار» در بلاغت هندی به حسن تعلیل مانده است؛ «الخارق» به اغراق؛ «صرف الخزانة» به استخدام؛ و «التشبیح» به افتنان. از آنجا که برخلاف آزاد، میرزا خان تعمّدی در حذف محسنات و صنعت‌های مشترک بین بلاغت اسلامی و هندی نداشته، معادل‌های بیشتری از محسنات و صنعت‌های هندی برای محسنات و صنعت‌های عربی-فارسی را به ما شناسانده است. سیاهه کردن تمامی این موارد، جاگیر است و به ناگزیر به برخی‌شان اشاره‌ای می‌شود:

۱. جَمکالکنکار: تکرار لفظ هر تُک (مصراع) در آن تُک با اختلاف معنا (معادل جناس تام).
۲. سکارن ات پریچها: شاعر توطئه کند و آن را با توجیه پذیرفتنی گرداند (حسن تعلیل).
۳. اُنکرمان النکار: در صدر کلام ذکر چند چیز کنند و به ترتیب وصف هر کدام را بیاورند (معادل لفّ و نشر مرتب).
۴. سندیها لنکار: در دو چیز تردید کنند و سخن به شکّ و ظنّ گویند (معادل تجاهل العارف).

۵. سَرَب تو بهدرا النکار: حروف یک لفظ را منقلب کنند، همان لفظ حاصل شود با همان معنا (معادل قلب مستوی).

۶. سینکهاو لوکن النکار: باز آوردن الفاظ یک نیمه تُک (مصراع) در نیمه دیگر؛ یا الفاظ یک تُک در تُک دیگر (معادل طرد و عکس).

تعدادی صنعت نیز هستند که از مخترعات نویسنده‌اند، اما در قیاس با صنعت‌های اختراعی آزاد بلگرامی ابتکار و ذوق چندانی در شان نیست و رونوشت‌هایی از ردالعجز علی الصّدر، ترصیع و انواع قلب‌اند.

۲-۴-۱. جات برن النکار

تا چند دهه پیشتر «خیال» یا «تصویر»، جوهره اصلی شعر به شمار می‌آمد و باور آن بود که «اگر از هر شعر مؤثر و دل‌انگیزی، جنبه خیالی آن را بگیریم، جز سخنی ساده و عادی که از زبان همه کس قابل شنیدن است، چیزی باقی نمی‌ماند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۵) با انتشار نظریه‌های فرمالیستی و تغییر شاخص‌های ادبیّت (Literariness)، گزاره‌های نوین رستاخیز زبانی، آشنایی زدایی و هنجارگریزی تا مدتی (و برای برخی تا اکنون)، جای خیال و تصویر را گرفت. با وجود این، همچنان بنا بر معییری میان زبان ادبی و زبان روزمره که به واقعیت بیرونی ارجاع می‌دهد، تفاوت گذاشته می‌شود. طرفه آنکه در بین صنایع هندی، صنعتی هست که بر از میان برداشتن فاصله شعر با واقعیت دلالت دارد و پیشنهاد می‌شود به «بیان رئالیستی» معادل‌سازی گردد. بنا به تعریف میرزاخان، جات برن النکار، «النکاری بود که سخن بی تکلف و تصرف و بی ساخته و پرداخته بلامبالغه و اغراق بیان واقع باشد؛ چنانکه مصنف کتاب گفته است:

کشیده سرمه به چشم و به زلف شانه زده

شراب خورده نگار آمد و به بزم نشست»

(میرزاخان ابن فخرالدین محمد، ۱۳۵۴: ۲۸۰)

۲-۴-۲. دینیاوار النکار

در بلاغت هندی صنعت‌هایی هست که برابر نهاده‌ای در بلاغت اسلامی ندارند و در تحلیل بدیعی شعر فارسی می‌شود از آن‌ها بهره برد. مثلاً ما بیت زیر را که در آن واژه «باقی»، هم در پیوند با ماقبل و هم در پیوند با مابعد خوانده تواند شد و هر بار معنای دیگری تواند داشت، قابل «دوگانه‌خوانی» می‌دانیم:

عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده بجز از عشق تو باقی همه فانی دانست

(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۱۴)

حال آنکه در بلاغت هندی، صنعت دِیِنیادُوار النکار، برای توجّه دادن به چنین شگردی ساخته شده است. بنا بر تعریف و شواهد هندی‌ای که به دست داده شده، دِیِنیادُوار النکار آنست که شاعر واژه‌ای را به کار ببرد که با دو معنا به عبارت‌های ماقبل و مابعد خود ملحق تواند شد.

۲-۵. نایکابھید (معشوق‌شناسی)

در زبان هندی «نایکا» به معنای «زن» و «نایک» به معنای «مرد» است. «بھید» نیز مانند واژه «ودا» و «وید»، به معنای «دانش» است. البته در برابر نهادن نایکابھید به معشوق‌شناسی، آسان‌گیری‌ای با توجّه به تفاوت‌های فرهنگی - ادبی صورت گرفته. چه، در فرهنگ و ادب غنایی هندی، زن در مقام عاشقی است و مرد در مقام معشوقی؛ بیتابی و نیاز از جانب زن است و عتاب و ناز از جانب مرد. اولاً به دلایلی که پرداختن بدانها بیرون از مجال این جستار است، شاهدبازی و عشق مذکر و زیبایی‌شناسی مذکر در ادبیات فارسی بازتابی انکارناشدنی دارد. ثانیاً برخلاف زبان‌های انگلیسی و عربی، در زبان فارسی مؤنث و مذکر شناسه‌های دستوری جداگانه ندارد و بسیار جاها زبان مشخص نمی‌کند که مخاطب با معشوق مذکر است یا معشوق مؤنث. برآیند این مسائل باعث شده که گاه کل ادبیات فارسی به ارتکاب این علت و ابتلا بدین آفت متهم گردیده و نکوهیده شود. چندانکه ادبای هندی آشکارا بیان داشته‌اند که برخلاف عاشقانه‌های عربی و هندی، در عاشقانه‌های فارسی و ترکی، خطاب با یارِ اَمرد و معشوق مذکر است (میرزاخان ابن فخرالدین محمد، ۱۳۵۴: ۲۹۸؛ آزاد البلکرامی، ۲۰۱۵: ۳۵۸؛ آزاد بلگرامی، ۱۳۸۲: ۱۱۶). بنا بر تفاوت‌های یادشده، در برگردان عربی و فارسی نایکابھید مخاطب تغزلات کلاً مؤنث گرفته شده و این مخاطب مؤنث در مقام معشوقی است، نه عاشقی.

در نایکابھید نیز مانند النکار هندی، گرایش به سوی مسائل معنایی و تجربیدی است، و نه چندان به سوی مسائل صوری و تنی. ادبای هند در انتقال این فن به عربی و فارسی، معشوق مؤنث را بنا بر خصایص اخلاقی و روحی و سنّ و سال و شیوه رفتار با یار و مانند این‌ها، به انواعی مثل صالحه، طالحه، بیتیه، سوقیه، صغیره، غافله، باکره، تیه، شاکیه، رامزه، مضطربه، منهره، طارقه، حاضره، مترجیه، نادمه و ... تقسیم‌بندی نموده‌اند. مثلاً مضطربه، نایکایی را گویند که با کمال شوق جانب نایک رود؛ اگر این رفتن در روز باشد، نایکا منهره (از انهار به معنای به روز در آمدن) و اگر در شب باشد، نایکا طارقه (از طروق به معنای به شب آمدن) باشد:

● آمد سحر به خانه من یار بی حجاب امروز از کدام طرف سر زد آفتاب

● شب که آن شیرین لب آمد بی حجاب شکرین گردید شیر ماهتاب

چنانکه می بینید بدین نحو می شود سیاهه بلندبالایی از نایکابهدید ترتیب داد و گونه‌های زیادی استخراج کرد و بر آن افزود. اگر درباره گردآوری زیبایی‌شناسی صورتی معشوق در ادبیات هندی نیز کوششی صورت گرفته بود، در واکاوی تطبیقی با زیبایی‌شناسی معشوق شعر فارسی می شد به نتیجه‌های جالبی رسید و دریافت که تفاوت فضا‌های اجتماعی و فرهنگی چگونه بر تفاوت ادراک‌ها از مقوله زیبایی و تفاوت التذاذ زیبایی‌شناسانه از معشوق تأثیر گذاشته و تغییرات این مسائل در طی زمان چگونه و چقدر بوده است. در فارسی، گذشته از اشعار و ابیات «سراپانامه»، تنها اثری که تا حدودی از این نظر گاه انتظارمان را برمی آورد، *انیس العشاق* (حدود ۷۵۷ ق.) شرف‌الدین رامی است. رامی با یادکرد این نکته که «شعرای سخن آفرین و استادان باریک بین از کثرت معانی و غایت سخندانی، سراپای معشوق را بر نوزده باب مبوب گردانیده» اند (رامی، ۱۳۲۵: ۳)، اوصاف حسن معشوق را زیر نوزده باب بررسی کرده و برای آن‌ها شواهدی از شعر فارسی به دست داده است.

۳. نتیجه‌گیری

در تکوین بلاغت اسلامی، چه در نمود عربی و چه در نمود فارسی‌اش، یکی از جریان‌هایی که نشاید از نظر دور بماند، جریانی است که با به وجود آمدن تعامل میان فرهنگ و ادبیات هندی با فرهنگ و ادبیات عربی و فارسی در دوره صفوی / تیموری شکل گرفت و آن، جریان تطبیق بلاغت هندی (النکار) با بلاغت اسلامی و برگرداندن مسائل بیانی و بدیعی از هندی به عربی و فارسی است. شیوه کار تقریباً چنان است که پس از تعریف آرایه بلاغی هندی به زبان عربی و فارسی، برای آن‌ها شواهدی از شعر این دو زبان به دست داده می‌شود. این جریان، دو چهره شاخص دارد: میرزاخان ابن فخرالدین محمد و میرغلامعلی آزاد بلگرامی.

با نگاهی تطبیقی به بلاغت هندی و اسلامی دریافت می‌شود که برخی محسنات و صنعت‌های بلاغی خاص بلاغت اسلامی، برخی خاص بلاغت هندی و برخی مشترک میان آن‌هاست. هرچند که گاه همان محسنات و صنعت‌های هندی نیز در بلاغت اسلامی بدون مابه‌ازاء نیست؛ مانند تعدادی از گونه‌های تشبیه، عکس‌المخالطه، صرف‌الخزانة، الاعتذار، الخارق، التشبیك. صنعت‌هایی نیز هستند که در بلاغت اسلامی مطرح نبوده‌اند، اما برای تحلیل بدیعی نوعی از ابیات از آن‌ها بهره‌مند می‌توان شد. از این قبیل است صنعت دینبادوار النکار. همچنین در تطبیق بلاغت هندی و اسلامی، می‌توان بدین نکته پی برد که محسنات و صنعت‌های هندی، عمدتاً پیرامون مسائل محتوایی و معنایی ابیات می‌گردند تا مسائل صورتی و لفظی.

بلاغت هندی، پی‌آیه‌ای نیز با نام نایکابهیید دارد که می‌توان آن را به علم النسوان یا معشوق‌شناسی برابر نهاد. در این حوزه باز بر بنیاد همان محتواگرایی و معناگرایی غالب، معشوق شعری از جهت خصائل نفسانی و سن و سال و نحوه رفتار با یار، گونه‌شناسی و نام‌گذاری شده است. در برگردان نایکابهیید به عربی و فارسی، با توجه به تفاوت‌های اجتماعی و فرهنگی، در مقام عاشقی یا معشوقی نایکا(زن) و جنسیت معشوق، ایجاد تغییراتی، ناگزیر است.

پی‌نوشت‌ها

۱. «قالوا: وَمَنْ أَحَبَّ أَنْ يُبْلَغَ فِي صِنَاعَةِ الْبَلَاغَةِ وَيَعْرِفَ الْغَرِيبَ وَيَتَّبِعَ فِي اللُّغَةِ فَلْيَقْرَأْ كِتَابَ كَارُونَدٍ وَ قَدْ عَلِمْنَا أَنَّ أَخْطَبَ النَّاسِ الْفَرَسُ.»

کتابنامه

- آرزو، سراج‌الدین علی خان اکبرآبادی. (۱۳۸۴). *مجمع التفاسیر*. میر هاشم محدث (مصحح). تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- آرزو، سراج‌الدین علی خان اکبرآبادی. (۱۳۸۱). *عطیة کبری و موهبت عظمی*. سیروس شمیسا (مصحح). تهران: فردوس.
- آزاد البلکرامی، غلامعلی. (۲۰۱۵م). *سیحۃ المرجان فی آثار هندستان*. محمد سعید الطریحی (تقدیم و تحقیق). بیروت: دارالرافدین.
- آزاد بلگرامی، میرغلامعلی. (۱۳۸۲). *مخزلان الهند*. سیروس شمیسا (مصحح). تهران: صدای معاصر.
- بهار، محمدتقی. (۱۳۸۴). *سبک‌شناسی: تاریخ تطوّر نثر فارسی*. تهران: امیرکبیر.
- تفضلی، احمد. (۱۳۸۶). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*. به کوشش ژاله آموزگار. تهران: سخن.
- جاحظ، ابی‌عثمان عمرو بن بحر. (من دون تاریخ). *البيان والتبيين*. بیروت: دارالکتب العلمیه.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۲). *دیوان حافظ*. پرویز ناتل خانلری (مصحح). ج. ۳. تهران: خوارزمی.
- رامی، شرف‌الدین. (۱۳۲۵). *انیس العشاق*. عباس اقبال (مصحح). تهران: انجمن نشر آثار ایران.
- ریپکا، یان و همکاران. (۱۳۸۱). *تاریخ ادبیات ایران*. عیسی شهابی (مترجم). ج. ۲. تهران: علمی و فرهنگی.
- سلوم، داوود. (۱۹۸۱م). *مقالات فی تاریخ النقد العربی*. دمشق: وزارة الثقافة و الإعلام.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). *صور خیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی در تطوّر ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران*. ج. ۶. تهران: آگاه.
- صائب تبریزی، محمدعلی. (۱۳۹۱). *دیوان صائب تبریزی*. محمد قهرمان (مصحح). ج. ۵. تهران: علمی و فرهنگی.
- صفاء ذبیح‌الله. (۱۳۷۸). *تاریخ ادبیات در ایران*. ج. ۱۰. تهران: فردوس.
- عباس، سید حسن. (۱۳۷۳). «میرغلامعلی آزاد بلگرامی و آثار عربی او». *آینه پژوهش*. دوره ۵. ش. ۲۸. مهر و آبان. صص. ۱۰۳-۱۰۰.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). *نقد ادبی در سبک هندی*. ویراست دوم. تهران: سخن.
- محمدی ملایری، محمد. (۱۳۸۴). *فرهنگ ایرانی پیش از اسلام و آثار آن در تمدن اسلامی و ادبیات عربی*. ج. ۵. تهران: توس.
- میرزاخان ابن فخرالدین محمد. (۱۳۵۴). *تحفة الهند*. نورالحسن انصاری (مصحح). ج. ۱. تهران: بنیاد فرهنگ ایران



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

**Comparative-critical study of the definition of “tradition” and
“innovation” in literary criticism of Iran and the world***

Yahya Kardgar ¹, Narges Mahdi ²

1. Introduction

“Tradition” is one of the widely used concepts in different fields of human sciences and has its specific use and special idiomatic meaning in diverse subcategories including philosophy, theology, sociology and literature. That is why this concept is closely connected to an extended range of concepts in different fields of human sciences. Even though there are common elements in the definition of tradition in these fields, its accurate and distinctive definition in each has exclusive elements and meaningful differences. In all these diverse semantic fields, literary tradition is quite remarkable as one of the most notable components leading to the creation of literary works. Regarding the outstanding role of the two concepts of literary tradition and innovation, in the present study, first, the views of Iranian authorities and their offered definitions of these terms are examined and criticized; then, their views are compared to those of non-Iranian theorists to offer an opportunity to the readers to critically compare these concepts from different views. That is due to the fact that when these terms are explained in detail, it is much easier to know features

*Date received: 08/06/2020

Date accepted: 17/05/2021

1. Associated Professor in Persian Language and Literature, Persian Language and Literature Department of Qom University, Qom, Iran. E-mail: kardgar1350@yahoo.com.

2. **Corresponding author** M.A. Graduate of Persian Language and Literature Department, Qom University, Qom, Iran. E-mail:n.mahdi67@gmail.com

rooted in tradition as well as turn-points of innovation and making changes in tradition; So it becomes clear how important a role the writers and poets had owing to their literary innovation and their choice to deviate from or follow the tradition.

2. Methodology

In the present paper, first, the views of Iranian critics, authorities and writers regarding the definition of tradition and innovation, elements leading to them and the correlation between the two concepts are expressed and some examples are mentioned for each. Then, these definitions are compared to those of Western and Arabian writers and their common and different points are highlighted.

3. Discussion

The definitions of literary tradition offered are diverse regarding the composing elements and the conditions leading to tradition. Most of the definitions, including the ones offered by Sima Dad, Ehsan Yarshater and Fatemeh Sayyah, consider literary tradition something like literary norms, principles and rules, and diverse elements including subject matters, themes, forms of prose and poetry, figures of speech and the like as composing elements of literary tradition. Nevertheless, in some definitions, including the ones offered by Jamal Mirsadeghi and Meimanat Zolghadr among the Iranian thinkers and T. S. Eliot among the Western ones, literary tradition is regarded much more extended and includes every sign of literary past and heritage left from past generations in a literary work which makes literary tradition a complicated and at the same time expanded term. On one hand, when it makes elements of tradition, there is usually an emphasis on repetition. In most definitions of literary tradition, repetition and continuance in a long period is the necessary condition to form a literary tradition. In the definitions offered by Sima Dad, Fatemeh Sayyah, Jamal Mirsadeghi and meimanat Zolghadr, there is an emphasis on repetition. On the other hand, in some definitions, there is no necessity for repetition and all of the literary history in a language, literary heritage of any kind, even the most exceptional ones, are considered as literary tradition. Among the Iranian writers, Taghi Poornamdairan, and among the Westerns, Eliot and Gadamer affirm this definition of tradition. This difference is much more significant when we have in mind the fact that there are some features

in the works of literary geniuses and pioneering people which, due to this aspect of genius and forward-lookingness, have not been imitated nor repeated after them and have remained unique and exceptional. In such a circumstance, if the condition of repetition is extremely emphasized, some of the most significant and outstanding literary works do not find a way to the circle of literary tradition. To find a way out, the two concepts of the style of the age and individual style might be helpful, the two paradoxical views which can be reconciled by the fact that these unique features were not repeated at the time and even at the close periods following the time of their being created, which made them unable to form a literary tradition, but in many cases, they have been found worthy and significant after a period of time, imitated, repeated and considered as literary tradition as well.

Regarding the definition of innovation, it is worth mentioning that contrary to the concept of tradition, innovation by itself has not been much attractive and its correlation with tradition has been of more importance. In other words, innovation has mostly been meaningful in contrast to tradition and not independently. However, the most important point in present definitions by many Iranian and non-Iranian thinkers, including Mashallah Ajoudani and Ali Ahmad Said (Adunis), is the emphasis on accompaniment of innovation with identity, nobility and independence in every literary work.

While discussing the correlation between tradition and innovation, the main part of diverse definitions, the issue emphasized by many Iranian, Arabian and Western authorities, including Taghi Poornamdarian and Ali Mohammad Haghshenas among the Iranian thinkers and Eliot and Roman Jakobson among the Western ones, is the emphasis on their accompaniment, and it is tried to exposit and explain the dynamic and dialectic relation of the two concepts. So, innovation can only be durable and acceptable while based on tradition and tradition can only survive and pull through while opening the way for innovation to be revealed and acknowledged. That is why there are two kinds of innovation, one based on tradition and born out of traditional heritage and the other not rooted in tradition, isolated and separated. It is based on the first kind of innovation that some Iranian and Arabian authorities, including Abbas Milani and Adunis, hope to find the roots of the contemporary modernity and innovation in historical periods and deep in the pioneering and developed movements of eastern traditional thinking.

4. Conclusion

Tradition and innovation are two important and functional concepts in different fields of human sciences. Although the definitions of the two offered by Iranian and non-Iranian critics are different, they have many significant similarities. Analysis and examination of diverse definitions from a general view leads to the fact that they are different from two aspects: the extendedness of the composing elements of tradition and the necessity of repetition to form it. The definitions which consider more extended features of form and content seem to offer a more accurate definition of tradition. Moreover, apparently, despite the affirmation of the condition of repetition in forming a tradition, the condition is applicable not only in immediate imitation but also in further imitation in later periods and centuries. Therefore all features related to the form and content of past literary works, which have been repeated, continued and circulated after a short or long period, form a literary tradition. Regarding innovation, it is worth mentioning that its dynamic and complicated relationship with tradition, is the main essence of literary works which is, on the one hand, the guarantor of the durability and success of literary innovations and on the other, the main cause of revival and renaissance of tradition.

Keywords: tradition, innovation, convention. Literary Criticism.

References [In Persian]:

- Adunis,A.h.s.(2013).*The static and dynamic: a research into the creative and limitative of Arabs*. Translated by habibollah abbasi. Tehran: Sokhan.
- Ahmadi,B. (1991).*The text structure and textural interpretation* . Tehran: markaz
- Ajoudani,M. (2003). *Or death or modernity*. Tehran: akhtaran
- Aminpour,Gh.(2005). *Tradition and innovation in contemporary poetry* .tehran : elmai va Farhangi publishing company .
- Ashoori,D.(1998). *Modernity and us* .tehran : serat . -
Baraheni,R.(2001) .*Gold in copper* .tehran : zaryab. -Dad,S.(2003) .*Dictionary of literary terms* .tehran : morvarid. Dekhoda,A.A.

- (1998). *Dehkhoda dictionary*. tehran : Tehran university publication and dehkhoda dictionary institute .
- Eliot, T.S. (1969). *Viewpoints of Walter Scott and a few articles of T.S Eliot*. Translated by fariborz saadat .tehran : amirkabir .
- Eliot, T.S. (1969). *Tradition and the individual talent* .translated by manoochehr kashef .tehran : sepehr
- Haghshenas, A.M. (2003) . *Persian language and literature in the passage of tradition and modernity* .tehran : agah .
- Mirsadeghi, J and Zolghadr , M . (1998) . *A glossary of the art of story writing* . tehran : mahnaz.
- Milani, A. (2001). *Modernity and its foes in Iran* . Tehran: akhtaran
- Pournamdarian, T. (2010). *My house is cloudy*. tehran: morvarid. -
- Sayyah, F. (2001). *Criticism and journey* .tehran: tous. -Shafiei kadkani, M.R. (2006). *The poet of mirrors*. tehran: agah.
- Yarshater, E. (2014). *History of Persian literature*. Tehran : Sokhan.



نشریه ادبیات تطبیقی
شماره: ۲۵۱۳-۲۰۰۸



نشریه ادبیات تطبیقی
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان

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

بررسی تطبیقی-انتقادی تعریف سنت و نوآوری در نقد ادبی ایران و
جهان*

یحیی کاردگر^۱، نرگس مهدی (نویسنده مسئول)^۲

چکیده

مفهوم سنت از مفاهیم پرکاربرد در علوم انسانی است و در هر یک از حوزه‌های آن معنای اصطلاحی خاصی دارد. در این میان، سنت ادبی و نوآوری، به عنوان مفهوم متقابل آن، از اهمیت ویژه‌ای در ادبیات به ویژه نقد ادبی برخوردار است. این پژوهش با نگاهی انتقادی تعاریف سنت و نوآوری را در آرای صاحب‌نظران ایرانی بررسی کرده و نتایج به دست آمده را با مهم‌ترین نظریات منتقدان غربی و عربی تطبیق داده و وجوه شباهت و تفاوت آن‌ها را نشان داده است. بر اساس نتایج این پژوهش، در یک نگاه کلی می‌توان گفت که این تعاریف از دو جنبه گسترده‌گی عناصر تشکیل‌دهنده و الزامی بودن یا نبودن شرط تکرار در شکل‌گیری سنت اختلافاتی دارند. بر این اساس، تمامی ویژگی‌های صوری و محتوایی که در آثار ادبی وجود دارند و پس از گذشت دوره‌های زمانی کوتاه یا طولانی تکرار و تداوم می‌یابند، سنت ادبی را تشکیل می‌دهند. در باب نوآوری نیز باید گفت رابطه پویای آن با سنت، جوهره اصلی آثار ادبی و ضامن موفقیت نوآوری‌های ادبی و سبب نوزایی مداوم سنت است.

واژه‌های کلیدی: سنت، نوآوری، ابداع، نقد ادبی.

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۲۷

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۱۸

Doi: 10.22103/jcl.2021.14990.2960

صص ۲۳۱-۲۵۲

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه قم، ایران. kardgar1350@yahoo.com

۲. دانش‌آموخته زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه قم، ایران. n.mahdi67@gmail.com

۱. مقدمه

مفهوم سنت یکی از گسترده‌ترین مفاهیمی است که در حوزه‌های گوناگون علوم انسانی از فلسفه و الهیات گرفته تا جامعه‌شناسی و ادبیات به کار می‌رود؛ با این حال علی‌رغم برخی عناصر مشترک میان کاربردهای اصطلاحی سنت در حوزه‌های مذکور، تعاریف دقیق این واژه در هر یک از آنها، تفاوت‌های آشکاری با هم دارند. در میان این ساحت‌هایی متعدد معنایی، سنت ادبی به عنوان یکی از مهم‌ترین عوامل شکل‌دهنده آثار ادبی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

نظر به اهمیت و جایگاه دو مفهوم سنت ادبی و نوآوری، این پژوهش ضمن تشریح و نقد آراء و تعاریف صاحب‌نظران ایرانی به تطبیق نظرات آنان با نظرات متفکران غیرایرانی خواهد پرداخت تا از این مسیر امکان مقایسه و نگاه انتقادی به این مفاهیم برای خوانندگان فراهم شود؛ چراکه با روشن شدن دقیق حدود و ثغور این اصطلاحات، شناخت ویژگی‌های برخاسته از سنت و شناسایی بزنگاه‌های نوآوری و عدول از سنت آسان‌تر می‌شود و بدین ترتیب سهم نویسندگان و شاعران در نوآوری و میزان انحراف یا بهره‌گیری از سنت‌ها در تحولات ادبی روشن می‌شود.

۱-۲. پیشینه پژوهش

با وجود اهمیت دو مفهوم سنت و نوآوری در ادبیات، تاکنون پژوهش مستقلی در باب بررسی انتقادی و تطبیقی این دو مفهوم در نقد ادبی ایران و جهان صورت نگرفته است. با وجود این در برخی آثار که به بررسی سنت و نوآوری در حوزه‌های مختلف ادبی پرداخته‌اند، به عنوان مقدمه بحث، فصل یا فصولی به تعریف و تشریح سنت و نوآوری اختصاص یافته است؛ از جمله قیصر امین‌پور در کتاب سنت و نوآوری در شعر معاصر به تعریف و تشریح مفهوم سنت و نوآوری در حوزه‌های مختلف علوم انسانی از جمله ادبیات پرداخته است. در کتاب نقد و سیاحت که به شرح و بررسی نظرات فاطمه سیاح در باب ادبیات ایران و اروپا اختصاص دارد و محمد گلبن آن را جمع‌آوری کرده نیز بخش‌هایی با موضوع تعریف و تشریح مفهوم سنت ادبی گنجانده شده و یکی از مقالات این مجموعه اختصاصاً با عنوان سنت ادبی نامگذاری شده است. به علاوه مقالات کوتاهی در موضوع سنت و نوآوری ادبی تألیف شده که در اغلب آنها تنها به ارائه برخی توضیحات کلی در باب اهمیت سنت در آفرینش ادبی و لزوم پایه‌گذاری هر نوع نوآوری بر مبنای سنت بسنده شده است؛ از جمله در: «سنت و نوآوری نوشته احمد سپیداری»، مجله چیستا، شماره ۲۵۸-۲۵۹، اردیبهشت و خرداد ۱۳۸۸ صص ۷۴-۷۵ و «سنت و نوآوری در ادبیات»، نوشته

مسعود رضوی، در اطلاعات حکمت و معرفت، شماره ۲۰، اردیبهشت ۱۳۷۸، صص ۵۷-۶۰.

افزون بر این پژوهش‌ها که در عنوان خود مشخصاً به سنت و نوآوری اشاره دارند، در فرهنگ‌های مرتبط با اصطلاحات ادبی و نیز در برخی آثار حوزه نقد ادبی به فراخور موضوعات مختلف از سنت ادبی و نوآوری در آن سخن رفته و تعاریفی برای این دو مفهوم ارائه شده‌است. با این حال، علی‌رغم تأکیدی که همواره بر نقش سنت ادبی به عنوان یکی از مهم‌ترین منابع آفرینش ادبی رفته‌است و علیرغم تحسینی که همیشه نثار نوآوری در حوزه‌های مختلف ادبیات شده‌است، خلأ انجام پژوهش‌های مستقل و مفصل در باب این دو اصطلاح و مقایسه دقیق میان تعاریف ارائه شده و شرایط شکل‌گیری سنت و نوآوری به روشنی احساس می‌شود. این پژوهش بر آن است که بخشی از این خلأ را پر کند.

۱-۳. روش پژوهش

در این پژوهش ابتدا نظرهای منتقدان، صاحب‌نظران و نویسندگان ایرانی در باب تعریف سنت و نوآوری، عوامل شکل‌دهنده آن دو و رابطه میان این دو مفهوم استخراج شده و مثال‌هایی مرتبط با هریک ذکر شده‌است. در ادامه، این تعاریف با نظرهای نویسندگان غربی و عربی مقایسه و نقاط اشتراک و افتراق آن‌ها بازنمایی شده‌است.

۲. بحث اصلی

۲-۱. سنت خارج از حوزه ادبیات

سنت واژه‌ای است عربی که از ریشه سن به معنای جریان ملایم و مستقیم آب گرفته شده‌است و معادل آن در اغلب زبان‌های مشهور اروپایی واژه Tradition است که از ریشه لاتین tradere به معنای انتقال از طریق مکتوب یا شفاهی گرفته شده‌است. (tradition، انسان‌شناسی، ۹۷/۱۱/۱۵، <http://anthropology.ir/dictionary/144.html>).

اما در حوزه کاربرد اصطلاحی، سنت از مقوله مشترک لفظی به شمار آمده و در حوزه‌های گوناگون علوم انسانی به کار می‌رود اما از آنجا که از میان این تعاریف گوناگون، تنها سنت ادبی مرتبط با موضوع این مقاله است، از شرح و توضیح سایر معانی آن صرف‌نظر می‌شود.

۲-۲. سنت ادبی

تعاریف ارائه شده برای سنت ادبی از دو جنبه عناصر تشکیل‌دهنده و نیز شرایط شکل‌گیری سنت با هم تفاوت دارند. در بحث عناصر تشکیل‌دهنده، اغلب این تعاریف، سنت ادبی را چیزی از جنس شیوه‌ها، اصول و قواعدی می‌دانند که در ادبیات هر ملتی وجود دارد. به عنوان مثال در فرهنگ اصطلاحات ادبی تألیف سیما داد، سنت ادبی بر

خلاف رویه معمول نه معادل tradition - که سنت را در معنای کلی و عام آن می‌رساند - بلکه معادل convention آمده است که به معنای میثاق و قرارداد است. بر این اساس «سنت به اصول و قواعد پذیرفته شده‌ای اطلاق می‌شود که همواره به صورت موضوع، قالب یا صنعتی خاص در آثار ادبی تکرار می‌شود.» (داد، ۱۳۸۲: ۳۷۳) بر اساس این تعریف موضوعات پرتکراری همچون ابراز نیاز عاشق در برابر معشوق و ناز و کرشمه و اظهار بی‌نیازی معشوق در برابر عاشق و مسیر صعب و سخت عاشقی در اشعار غنایی فارسی یا شکل خاص قالب غزل و قصیده و نیز جزئیات مرتبط با آن همچون ترتیب ابیات و اجزای مختلف هریک از این قالب‌ها هریک نوعی سنت ادبی است. شیوه خاص روایی داستان در داستان که در بسیاری از آثار نظم و نثر داستانی فارسی سابقه‌دار است، مصداق دیگری از سنت‌های ادبی است که می‌توان آن را در زمره آن دسته از سنت‌های ادبی دانست که به شکل صنعتی خاص جلوه‌گر شده است.

احسان یارشاطر سنت را معادل هنجارهای هنری هم در حیطه صورت و هم در حیطه محتوا در نظر گرفته و دو عامل را تشکیل‌دهنده آن می‌داند: «از ساختار قواعد ادبی به دو طریق حفظ و حراست می‌شود: یکی به‌توسط پاره‌ای ملاک‌های نقد ادبی که به تثبیت ارزش‌های هنری کمک می‌کنند و دیگری به واسطه معیارها و اصول پیشنهادی از سوی شاخص‌ترین نمایندگان آن سنت.» (یارشاطر و همکاران، ۱۳۹۳: ۳۳) ساختار دوقطبی و مطلق شخصیت‌های داستان‌های سنتی (خیر و شر) و ایستایی و تحول‌ناپذیری آنان از مصادیق دسته اول و شیوه خاص و پیشروانه مولانا در طراحی سیر تحول شخصیت‌های داستانی مثنوی و برهم‌زدن حالت ایستا و بدون تحول آنان از مصادیق دسته دوم به شمار می‌رود. یارشاطر در ادامه از اصطلاح نظام تجویزی (normative system) در باب سنت‌های ادبی استفاده می‌کند که از آغاز شکل‌گیری ادبیات فارسی تا قرن چهاردهم بر آن سیطره داشته‌است و بر همین مبنا برداشت می‌کند که: «اگر اصطلاح نظام تجویزی صفت معتبر و موجهی باشد، حاکی از این خواهد بود که سنت ادبی فارسی برساخته ذهن پژوهشگران امروزی نیست بلکه خود واقعیتی در ذهن کسانی بود که سهمی از این سنت داشتند.» (همان: ۳۵)

عقیده یارشاطر از این منظر حائز اهمیت است که بر حضور واقعیتی به نام سنت ادبی در ذهن گذشتگان صحنه می‌گذارد. تعبیری همچون قواعد ادبی، ملاک‌های نقد ادبی و معیارها و اصول پیشنهادی، همچنین اصطلاح نظام تجویزی همگی معنایی دربردارنده اصول و قواعد را از سنت ادبی به ذهن متبادر می‌کنند و هرگاه که پای اصول و قواعد به میان بیاید، ناگزیر شرط آگاهانه و شناخته شده بودن نیز به نوعی ملازم آن است. در واقع با تعریف سنت ادبی به قواعد و قراردادهای ادبی از اصول شناخته شده و معینی سخن

می‌گوییم که توسط شاعران و نویسندگان یا منتقدان وضع شده و آفرینندگان آثار ادبی با آگاهی و الگوگرفتن از آن‌ها به آفرینش اثر ادبی دست می‌زنند.

فاطمه سیاح، یکی از نخستین نظریه‌پردازان نقد ادبی جدید در ایران نیز سنت را تکرار شیوه‌های ادبی می‌داند؛ تکراری که سبب ایجاد شباهت و هماهنگی میان دوره‌های مختلف ادبی است: «سنت عبارت است از تکرار شیوه‌های ادبی؛ بنابراین عامل تجانس و همانندی دوره‌های مختلف ادبی است. از مطالعه درجه این تجانس که زائیده سنت است، می‌توان هر دوره‌ای را با دوره دیگر مقایسه کرد.» (سیاح، ۱۳۸۰: ۳۰۴) بر اساس تعریف سیاح که شباهت زیادی با مفهوم سبک دوره دارد، زبان ساده و خالی از صنعت سبک خراسانی نوعی سنت ادبی و عامل شباهت و تجانس اشعار این دوره است؛ همچنانکه زبان پیچیده و پر صناعت سبک عراقی نیز مصداق دیگری از سنت ادبی و سبب تمایز آن با سبک خراسانی است. به بیان دیگر این دو ویژگی متضاد هر یک در دوره‌ای مصداقی از سنت ادبی بوده‌اند.

در نقطه مقابل تعاریفی که تاکنون ذکر کردیم، برخی تعاریف دیگر از سنت، در برشمردن عناصر تشکیل‌دهنده آن، دایره گسترده‌تری ترسیم می‌کنند. بر مبنای این تعاریف، سنت ادبی نه صرفاً مجموعه‌ای از قوانین و قواعد ادبی که در بردارنده عناصری همچون افکار و عقاید نیز هست: «سنت ادبی آمیزه‌ای است از افکار و عقاید، شکل‌ها و ویژگی‌های سبکی که در آثار متعدد ادبی در طول دورانی طولانی مرسوم شده و به کار رفته است.» (میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۷۷: ۱۷۱)؛ به‌عنوان مثال عقیده جبرگرایی که به تبع جهان‌بینی حاکم بر جامعه ایران در آثار بسیاری از دوره‌های ادب کلاسیک ما به چشم می‌خورد، نوعی سنت ادبی است؛ هرچند به شکل مشخص از جنس قواعد ادبی و مشابه نمونه‌هایی که در تعاریف قبلی ذکر کردیم نباشد.

از میان صاحب‌نظران غربی تی.اس.الیوت شاعر و نویسنده انگلیسی، از سنت تعریفی گسترده‌ای دارد و آن را شامل همه اعمال عادی و عادات و رسوم دینی و اجتماعی می‌داند که بیانگر پیوند خونی مردمان یک سرزمین‌اند؛ از نظر او سنت در مجموع معنایی نزدیک به مفهوم تابو دارد (الیوت، ۱۳۴۸ الف: ۵۷)؛ همچنین الیوت علاوه بر ارائه این تعریف کلی و گسترده از سنت که آن را درباره ادبیات هم صادق می‌داند، نظرهای دیگری نیز در باب سنت ادبی به طور خاص دارد؛ او در مقاله مشهور «سنت و استعداد فردی» ضمن تأکید بر اینکه سنت صرفاً به معنای تکرار کورکورانه گذشته‌ها نیست، از مسئله‌ای به نام **شم تاریخی** یاد و آن را چنین تعریف می‌کند: «شم تاریخی مستلزم ادراکی است نه فقط از گذشته بودن گذشته‌ها بلکه از حضور ایشان در لحظه حال.» (الیوت، ۱۳۴۸ ب: ۱۱۴) به عقیده او با توجه به مفهوم شم تاریخی هنرمند باید در هنگام آفرینش ادبی نه فقط معاصران

خود بلکه تمام ادبیات اروپا از دوره هومر به بعد را به مثابه کلیتی یک پارچه و دارای نظمی یک دست در نظر داشته باشد. این شمّ تاریخی از یک سو سبب می شود هنرمند احساس بی‌زمانی کند و از سوی دیگر سبب احساس تعلق او به لحظه خاص زندگی اش در زمان حال می شود و به این ترتیب هنرمند را همزمان نسبت به سنت ادبی گذشته و معاصر آگاه می کند. (همانجا)

اما دومین عنصری که در تعاریف سنت ادبی محل اختلاف واقع شده است، مربوط به شرایط شکل گیری آن است. در برخی از این تعاریف همچون تعریف سیما داد و فاطمه سیاح یا به صراحت از عنصر تکرار به عنوان شرط لازم در شکل گیری سنت یاد شده یا مانند تعریف واژه نامه هنر داستان نویسی از تداوم استعمال در دوران طولانی سخن گفته شده است. سیاح علاوه بر تعریف مذکور، در جایی دیگر به شکل جداگانه از شرط تکرار و طول زمان یاد کرده و معتقد است که هر سبک و موضوع و قهرمان ادبی برای اینکه به بخشی از سنت تبدیل شود، باید نخست مدت زمانی بر آن بگذرد و «چندگاهی در بوته تحول ادبی گذاخته شود و بارها تکرار یابد تا سرانجام در عداد ذخایر قومی درآمده یکی از عناصر سنت ادبی به شمار رود؛ بنابراین تکرار و طول زمان دو شرط اساسی تشکیل سنت ادبی هستند.» (سیاح، ۱۳۸۰: ۳۰۷) اما در برخی دیگر از تعاریف سنت ادبی نشانی از تأکید بر شرط تکرار دیده نمی شود. از میان صاحب نظران ایرانی، تقی پورنامداریان سنت را چنین تعریف می کند: «سنت حضور گذشته در حال است. این حضور ممکن است به آسانی قابل دیدن نباشد اما این به معنی غیبت کامل آن نیست.» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۳۳) در این تعریف، آنچه که پورنامداریان از آن به عنوان حضور گذشته در حال نام می برد و به خصوص تأکیدی که بر آسان نبودن مشاهده این حضور دارد، قابل توجه است؛ چراکه اگر سنت ادبی صرفاً به معنای قواعد و هنجارهای شناخته شده و مکرر ادبی باشد، درک حضور آن‌ها در متن کار چندان دشواری نیست؛ اما اگر سنت را به معنای هر نشانه و ردپایی در نظر بگیریم که ممکن است از آثار گذشتگان در آثار ادبی امروز وجود داشته باشد، آنگاه آنچه درباره سختی دیدن این حضور گفته شده، بهتر قابل درک خواهد بود؛ چراکه با تعریف سنت به عنوان ویژگی های مکرر ادبی، ناگزیر به نوعی صفت ابتدال و کلیشه را نیز درباره این سنت‌ها پذیرفته ایم و این ویژگی های کلیشه ای و مکرر اغلب در همان نگاه اول در هر متنی به چشم می آیند.

اما در نقد ادبی غرب، الیوت در نظریه شمّ تاریخی که به آن اشاره شد، سنت را ادراک حضور گذشته در حال و تمام ادبیات اروپا از هومر تا عصر حاضر را کلی یک پارچه و دارای نظمی یک دست می داند. بر اساس این تعریف می توان گفت هر اثر ادبی که در گذشته خلق شده، جزئی از سنت است. وی در ادامه شرح نظریه شمّ تاریخی خود

می‌نویسد که با آفرینش هر اثر ادبی که حقیقتاً از ویژگی نو بودن برخوردار باشد، نظم موجود در آثار قبلی به هم می‌خورد چراکه:

نظم موجود قبل از ظهور اثر جدید خود کامل است و برای بقای این نظم بعد از پیدایش اثر جدید سرپای نظم موجود اگرچند بسیار اندک باید که تغییر پذیرد و از این رو رابطه‌ها، نسبت‌ها و ارزش‌های هر کدام از آثار هنری نسبت به کل موجود جرح و تعدیل می‌گردد و همین است هماهنگی کهنه با نو (الیوت، ۱۳۴۸: ۱۱۴).

بر اساس آنچه الیوت می‌گوید، هر اثر ادبی از لحظه پیدایش خود بر سنت ادبی پیش از خود تأثیر می‌نهد؛ درحالی‌که در آن تغییری ایجاد می‌کند خود جزئی از آن خواهد شد. ناگفته پیداست که در لحظه خلق هر اثر هنوز مجال و امکانی برای تکرار ویژگی‌های یک اثر ادبی وجود ندارد و اگر هر اثر ادبی را به محض پیدایش و پیش از آن که زمانی برای تکرار در میان باشد، جزوی از سنت ادبی بدانیم، شرط تکرار در طول زمان از مفهوم سنت ادبی حذف می‌شود و هر اثری با همه ویژگی‌هایش به محض پیدایش جزوی از سنت ادبی خواهد بود. نظریات هانس-گئورگ گادامر فیلسوف مشهور آلمانی نیز از این منظر قابل توجه است و شباهت‌هایی با نظرهای الیوت دارد. گادامر سنت را چیزی شبیه یا حتی معادل زبان می‌داند. وی که عمده نظریاتش پیرامون موضوع تأویل و شرایط متن و تأویل‌کننده آن متمرکز است، در بحث از شرایط تأویل، تأکید ویژه‌ای بر مفهوم سنت دارد. به گمان گادامر، تأویل و شناخت، لحظه‌ای از یک سنت هستند؛ سنتی که همچون مکالمه‌ای میان افق‌های معنایی گوناگون جلوه می‌کند: «سنت به هیچ‌رو رخدادی نیست که زمانی تجربه و جایگاهش تعیین شده باشد، بل زبان است، زبانی که حرف می‌زند و همچون دیگری وارد مکالمه می‌شود.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۸۲) گادامر زبان را شیوه وجود سنت می‌داند و سنت را وسیله‌ای که زبان با استفاده از آن تداوم می‌یابد. به عقیده او افق امروز بدون افق گذشته معنا ندارد و بر این اساس «زبان در حکم علامت یا مهر گذشته بر امروز است. به بیان دیگر، زبان زندگی گذشته در زمان حاضر است.» (همان: ۵۸۰). بر این اساس می‌توان گفت تمامی آنچه در قالب زبان و عناصر زبانی هر فرهنگی طی نسل‌های متمادی به ارث می‌رسد، بخشی از سنت آن فرهنگ و زبان است. این تعریف از سنت با آنچه الیوت آن را شم تاریخی می‌نامد و تأکیدی که بر لزوم ادراک هنرمند نسبت به حضور گذشته در زمان حال دارد قابل مقایسه است.

در این میان، نکته قابل توجه این است که با قبول یا رد تکرار به عنوان شرط تحقق سنت ادبی، تغییری اساسی در تعبیر و تلقی ما از سنت رخ خواهد داد. با پذیرش آنچه پورنامداریان در باب سنت و تعریف آن به مفهوم گسترده‌ای همچون حضور گذشته در حال و دشواری درک این حضور گفته است و نیز آنچه الیوت در باب سنت می‌گوید و

دایره گسترده‌ای که در تعیین مصادیق سنت از آثار ادبی عهد هومر تا حال ترسیم می‌کند و نیز با پذیرش نظرهای گادامر که بر اساس آن تمام میراث زبانی هر ادبیاتی را می‌توان بخشی از سنت ادبی دانست، تمام آثار ادبی جزئی از سنت ادبی‌اند و بر اساس آن هر نوع ویژگی مرتبط با محتوا و صورت که به نحوی در پیشینه ادبیات هر ملتی وجود دارد و از مسیر آثار ادبی به دست نسل‌های بعدی رسیده است، به نوعی جزوی از سنت ادبی آن ملت محسوب می‌شود. به بیان دیگر در این تعریف مرز مشخصی میان سنت ادبی با مفاهیمی همچون پیشینه، میراث و ذخایر ادبی وجود ندارد و به علاوه در این تعریف از دوام و استمراری که در ریشه واژه سنت و نیز در تعاریف لغوی آن و حتی در معانی اصطلاحی و کاربردهای این واژه در علوم مختلف مستتر است، اثری نخواهد بود؛ چراکه بر اساس همه آن تعاریف، دوام و استمراری که در نتیجه تکرار حاصل شده، شرط لازم برای تحقق سنت به‌شمار می‌آید و ما با پذیرش این تعریف گسترده از سنت ادبی این شرط را نادیده گرفته‌ایم.

از سوی دیگر، با تأکید بر شرط تکرار و استمرار در تشکیل و تحقق سنت ادبی ناگزیر برخی نمونه‌های شاخص ادبی جواز ورود به دایره سنت را نخواهند یافت. در بررسی آثار شاخص و آفریده‌های نوابغ هر عصر همواره با ویژگی‌هایی روبرو می‌شویم که در آثار بعدی تکرار نشده، در نتیجه، دوام و استمرار نیافته‌اند. ویژگی‌هایی که همگی حاصل نوآوری‌های این چهره‌های پیشرواند و دیگران نخواسته یا نتوانسته‌اند از آن‌ها تقلید کنند. حال سؤال اصلی این است که آیا چنین نوآوری‌هایی را صرفاً به علت تکرار نشدن در آثار بعدی، باید از مصادیق سنت‌های ادبی حذف کرد؟ در مقابل اگر این ویژگی‌های بدیع و نوآورانه را جزوی از سنت بدانیم، با مفهوم دوام و استمرار به عنوان ویژگی ذاتی سنت چه کنیم؟ در باب رابطه میان سنت و نوآوری نکته ظریفی وجود دارد که توجه به آن در پاسخ گفتن به این پرسش راه‌گشا خواهد بود. سیما داد در فرهنگ اصطلاحات ادبی و در ادامه تعریف سنت به نکته‌ای اشاره می‌کند که پاسخ به این سؤال به نوعی در آن مستتر است: «گفتنی است هر سنتی معمولاً در بدو پیدایش بدعت به شمار می‌آید و رفته رفته به سبب تکرار به سنت تبدیل می‌شود.» (داد، ۱۳۸۲: ۳۷۴)

با پذیرش این فرض می‌توان گفت هرچند تمامی سنت‌های ادبی زمانی نو بوده‌اند و اغلب بر اثر تکرار جنبه نو بودن خود را از دست داده و در زمره سنت‌ها درآمده‌اند، این روند لزوماً همواره به سرعت و بلافاصله اتفاق نیفتاده است؛ به بیان دیگر تمامی نوآوری‌های ادبی به دلایل مختلف به شکل پیوسته و بلافاصله بعد از ظهورشان قابلیت امکان تکرار نیافته‌اند؛ لذا در آن دوران تبدیل به سنت نشده‌اند. این ویژگی‌ها هر چند آشکارا جزوی از میراث ادبی بوده‌اند، برای تبدیل آن‌ها به سنت ادبی به زمان بیشتری نیاز

بوده است. بر همین اساس اگر تحت شرایطی در دوره‌های بعدی، نویسندگان و شاعرانی بنا به دلایل گوناگون در پی احیا و استفاده مجدد از این نوآوری‌ها برآیند و از این ویژگی‌ها در آفرینش آثار ادبی خود بهره بگیرند، شرط تکرار را در مورد این ویژگی‌ها محقق کرده‌اند و آن‌گاه است که می‌توان از داخل شدن این ویژگی‌های نوآورانه به دایره سنت سخن گفت.

امین‌پور در کتاب سنت و نوآوری در شعر معاصر، آنجا که به رابطه مفهوم سبک با سنت و نوآوری می‌پردازد، به مطلبی اشاره می‌کند که با بحث مدنظر ما مرتبط است. وی ضمن تفکیک سه مفهوم سبک فردی، جمعی و دوره‌ای معتقد است سبک فردی بیشتر متمایل به مفهوم نوآوری و سبک دوره بیشتر مرتبط با مفهوم سنت است؛ چراکه قیودی همچون تداوم و استمرار و تکرار در طول زمان در سبک دوره به وضوح دیده می‌شود: «سبک جمعی هم در ابتدا جنبه فردی و شخصی دارد؛ سپس با گرایش افراد دیگر استمرار می‌یابد و اگر در زمان طولانی تکرار شود به سبک دوره‌ای تبدیل می‌شود.» (امین‌پور، ۱۳۸۴: ۱۸۳) تکرار در زمان طولانی دقیقاً همان شرطی بود که در اغلب تعریف‌هایی که از سنت ادبی ارائه کردیم بر آن تاکید شده بود. شفیع کدکنی نیز در کتاب شاعر آینه‌ها سنت ادبی و سبک دوره را تقریباً معادل یکدیگر به کار برده و ضمن استفاده از تعبیر سنت ادبی عصر، ویژگی‌های خاص سبکی هر دوره از شعر فارسی را «یک سنت از مجموعه سنت‌های ادبی شعر فارسی» می‌داند (شفیع کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۱). تعریفی که پیش از این از قول فاطمه سیاح ذکر شد نیز بر شباهت دو مفهوم سنت ادبی و سبک دوره صحه می‌گذاشت. بر اساس این نظر، می‌توان گفت آن‌دسته از نوآوری‌هایی که جزوی از سبک فردی نویسنده یا شاعرند ولی به دلایل مختلف مورد استقبال و تقلید آیندگان قرار نمی‌گیرند و یا به دلیل پیشرو بودن و نبوغ ابداع‌کنندگان این نوآوری‌ها نسبت به زمانه خود، اساساً شاعران و نویسندگان دیگر توان تکرار آن‌ها را ندارند، جزوی از سبک دوره‌ای نیز به حساب نیامده‌اند؛ گویی این نوآوری‌ها به قدری فراتر از زمانه خویش بوده‌اند که برای درک و شناخت دقیق آن‌ها و رواج و تکرارشان به گذشت زمان طولانی‌تری نیاز بوده‌است.

یارشاطر هم در توضیح سنت ادبی به نکته‌ای اشاره می‌کند که از این حیث راهگشا است: «از ساختار قواعد ادبی به دو طریق حفظ و حراست می‌شود: یکی به‌توسط پاره‌ای ملاک‌های نقد ادبی که به تثبیت ارزش‌های هنری کمک می‌کنند و دیگری به واسطه معیارها و اصول پیشنهادی از سوی شاخص‌ترین نمایندگان آن سنت.» (یارشاطر و دیگران، ۱۳۹۳: ۳۳). ملاک‌های نقد ادبی همان اصول شناخته شده سنت ادبی‌اند و معیارها و اصول پیشنهادی توسط نمایندگان شاخص سنت نیز از آنجا که اغلب توسط سایر شعرا و

نویسندگان تقلید و تکرار می‌شوند، پس از مدت کوتاهی جزوی از سنت‌های ادبی می‌گردند؛ در عین حال برخی از اصول پیشنهادی توسط نمایندگان شاخص سنت ادبی به دلایل مختلف مدت‌ها مورد استقبال قرار نمی‌گیرند و همچنان جنبه نوآورانه خود را حفظ کرده و به عنوان جزوی از سنت - که معنای تکرار و در نتیجه به نوعی معنای ابتدال را نیز در خود دارد- در نمی‌آیند؛ مگر اینکه با گذشت زمان طولانی‌تری، شاعران و نویسندگان آینده با درک اهمیت این نوآوری‌ها و با الگو گرفتن از آن‌ها و در نتیجه مکرر کردن این ویژگی‌ها، آن‌ها را جزوی از سنت و قواعد ادبی سازند. به عنوان نمونه می‌توان از شیوه خاص داستان‌پردازی مولانا در مثنوی یاد کرد که از بسیاری جهات متفاوت با سنت‌های داستان‌پردازی کلاسیک فارسی است؛ از جمله نوع خاصی از روایت غیرخطی که در داستان‌های کلاسیک فارسی تقریباً بی سابقه است. این ویژگی که با شیوه جریان سیال ذهن در داستان‌نویسی مدرن قابل مقایسه و تطبیق است، پس از مولانا مورد توجه و تقلید سایر داستان‌پردازان قرار نگرفت تا اینکه در دوره معاصر و تحت تأثیر آشنایی با ادبیات داستانی غرب، منتقدان به شرح و توضیح این ویژگی و بیان شباهت آن با شیوه جریان سیال ذهن پرداختند.

در پایان این بخش ذکر این نکته ضروری است که هرچند دامنه مفهوم سنت ادبی بسیار گسترده است، با این حال در یک نگاه کلی این تعاریف را می‌توان در دو دسته جای داد: دسته اول تعاریفی که سنت ادبی را بیشتر چیزی از جنس قواعد و شیوه‌های کلیشه‌ای و مکرر می‌دانند و دسته دوم که فراتر از این عناصر آشکار و تکراری، هر نوع ردپایی از داشته‌ها و تجربه‌های موجود در گذشته ادبی را نیز به صورت بالقوه جزئی از سنت ادبی به‌شمار می‌آورند.

۱-۳. نوآوری

نوآوری از آن دست مفاهیمی است که در مراجعه به متون مختلف تعریف دقیق و مشخصی از آن دیده نمی‌شود؛ شاید از آن‌رو که نیاز چندانی به تعریف آن احساس نمی‌شود و به همین دلیل است که اغلب تنها به بیان معنای تحت اللفظی آن بسنده شده است. در مقایسه با اصطلاح سنت که علاوه بر معانی لغوی، کاربردهای اصطلاحی متعدد و متفاوتی دارد و در کنار واژه‌هایی همچون بدعت، مدرنیته و تجلّد که دارای تعریفی خاص‌اند و هر یک مصادیقی از نوآوری در حوزه‌های گوناگون به‌شمار می‌آیند، اصل واژه نوآوری اغلب همراه با نوعی گستردگی و عمومیت، در همان معنای واژگانی خود یعنی آوردن و ارائه دادن چیزی نو و بی سابقه به کار رفته‌است. در واقع در بحث نوآوری بیش از تعریف نوآوری، بیان شرایط و ضوابط آن و نیز تبیین رابطه آن با سنت است که اهمیت دارد. در عین حال ابداع به عنوان معادل مشهور نوآوری که در زبان فارسی کاربرد

قابل توجهی دارد، علاوه بر استعمال به عنوان مترادف نوآوری، از تعریف خاص و مشخص دیگری نیز برخوردار است؛ ابداع در لغت به معنای ایجاد چیزی از نه چیز یا شیء از لاشیء است که در برابر خلق به معنای ایجاد چیزی از چیز دیگر قرار می‌گیرد. بر اساس تعریفی دیگر ابداع، ایجاد شیء غیر مسبوق به ماده و مدت است (لغت نامه دهخدا، ذیل ابداع). این تعریف از ابداع تنها در مورد ذات خداوند مصداق دارد؛ اما اگر ابداع را نه در این معنای خاص فلسفی بلکه معادل نوآوری به معنای عام و به خصوص نوآوری ادبی در نظر بگیریم، به بعضی تعاریف برمی‌خوریم؛ از جمله در فرهنگ اصطلاحات ادبی، ابداع معادل invention دانسته شده و به این نکته اشاره می‌شود که این اصطلاح ابتدا در حوزه بلاغت مطرح شده و پس از آن به نقد ادبی راه یافته است. در این فرهنگ همچنین به تقابل این واژه با سنت اشاره شده است: «امروزه در مباحث ادبی غرب، ابداع در مقابل سنت مطرح می‌شود؛ اثر بدیع آن است که موضوع یا قالب یا سبکی تازه در آن ارائه شده باشد.» (داد، ۱۳۸۲: ۱۳)

در حوزه نقد ادبی جهان عرب، علی احمد سعید (ادونیس) شاعر و منتقد مشهور سوری، با طرح مسئله هویت هنرمند آن را با نوآوری و ابداع یکسان می‌داند و با تغییر و نگاه به آینده همراه و ملازم می‌گیرد و معتقد است که هویت هنرمند در گرایش او به سوی افق‌های [تازه] و نوآوری معنا پیدا می‌کند نه در بازگشت به سوی [گذشته] و دنباله‌روی گذشتگان (ادونیس، ۱۳۹۲: ۴۲). وی به صراحت میزان حضور هر هنرمند در اثر خود را با میزان نوآوری او معادل می‌داند و معتقد است:

انسان در تجربه آفرینش هنری خود به آن میزان حضور دارد که از آنچه هست خارج شود. هویت دیالکتیکی است میان آنچه هست و آنچه خواهد بود. یا به قولی هویت نیز ابداع است؛ ما هویت خویش را با زندگی و فکرمان ابداع می‌کنیم. (همان)

ماشالله آجودانی در کتاب یا مرگ یا تجدد در نظری مشابه با این جملات ادونیس، اصالت و استقلال کار شاعران معاصر را در گرو نوآوری‌های برگرفته از تجربیات شخصی آنان می‌داند (آجودانی، ۱۳۸۲: ۱۹۲) و بر این اساس او نیز همچون ادونیس جوهره اصلی آثار ادبی را در نوآوری می‌بیند.

۱-۴. رابطه سنت و نوآوری

همان‌طور که گفته شد مهم‌تر از تعریف و تشریح نوآوری، تبیین رابطه آن با سنت و به بیان دیگر تعریف این مفهوم در رابطه با سنت و سنت‌گرایی است؛ چراکه می‌توان گفت نوآوری به خودی خود معنی مستقلی ندارد و نوآوری در سنت و در ارتباط با سنت است که معنی می‌یابد. منظور ما از نوآوری در این جا مفهوم عامی است که هر نوع تغییر در سنت را به خصوص در معنای جامعه‌شناختی و ادبی آن در نظر دارد و بر این اساس

سخن گفتن از رابطه سنت و نوآوری نه فقط تقابل دو زوج سنت ادبی و نوآوری بلکه تقابل میان سنت با مدرنیته یا تجدد را هم در برمی گیرد.

به علاوه هرگاه سخن از نوآوری به میان می آید از سویی اغلب بر لزوم نوآوری مبتنی بر شناخت صحیح از سنت‌ها تأکید و از سوی دیگر گفته می شود که سنت بدون نوآوری مداوم امکان ادامه بقا ندارد؛ به بیان دیگر تبیین دقیق رابطه میان سنت و نوآوری و شیوه‌هایی که بر مبنای آن سنت با پذیرفتن رنگ و بوی نو، دوام و بقا و زندگی دوباره پیدا کند و نوآوری نیز با بهره‌گیری از گنجینه غنی سنت‌ها شکل معقول و قابل‌پذیرشی پیدا کند، مهم‌ترین چالش در موضوع سنت و نوآوری است. نقل قول مشهوری از الیوت بیانگر همین معنا است: «اوج نوآوری راستین همان سنت‌گرایی است و اوج سنت‌گرایی راستین همانا نوآوری» (حق شناس، ۱۳۸۲: ۹۵). رضا براهنی در کتاب *طلا در مس* در بیان لزوم همراهی و ملازمت سنت با نوآوری می‌نویسد: «سنت خون متحرک و موزون فرهنگ گذشته است ... سنت اگر ذات تحول را نپذیرد، سنت اگر خود را با انقلاب در سنت توجیه نکند، سنت اگر نخواهد دگرگون شود و اگر نخواهد دگرگون کند، خود بخود از بین خواهد رفت» (براهنی، ۱۳۸۰، ج ۱: ۴۶۴). با این توصیف سنت هم باید متحول بشود و هم باید متحول بکند و این خود نوعی همراهی و ملازمت دائمی سنت و نوآوری است. درحقیقت همان‌طور که سنت‌ها برای تداوم و احیای خود به نو شدن نیاز دارند، هر نوع نوآوری در عرصه‌های اجتماعی یا آثار ادبی نیز برای به‌نتیجه‌رسیدن و کامیاب شدن نیازمند بهره‌گیری از سنت‌ها است.

پورنامداریان در بحث از شعر نیما و نوآوری‌های او در شعر کلاسیک فارسی می‌نویسد: «هر تجدیدی بر اساس سنت می‌تواند بنا شود و پایدار بماند. هر تجدیدی که بخواهد به کلی با سنت قطع ارتباط کند، سرنوشتش مرگ و فراموشی و زندگی بسیار کوتاه و موقت است» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۳۳). علی محمد حق‌شناس نیز در باب ادبیات عصر جدید به صراحت به لزوم همراهی سنت با نوآوری تأکید و از آن به بازآفرینی مداوم سنت‌ها تعبیر می‌کند. وی معتقد است ادبیات جدید و به خصوص شعر آن، به جای سعی در توقف در سنت‌ها و تلاش برای تداوم آن‌ها از مسیر تکرار «همواره می‌کوشد تا از سنت‌ها بگذرد و تداوم آن‌ها را نه در تکرار، بلکه در تغییر پیاپی آن‌ها از رهگذر بازآفرینی مداومشان بیابد. از این دیدگاه می‌شود دید که ادبیات جدید مخالف سنت‌ها نیست بلکه موافق زایش و بالش مستدام آن‌هاست.» (حق‌شناس، ۱۳۸۲: ۸۲)

در نقد ادبی غرب نیز الیوت در نظریات مشهور خود در باب سنت، شرایط احیای آن را برمی‌شمارد و به آسیب‌شناسی گرایش به سنت می‌پردازد و از دو خطری که آن را تهدید می‌کند سخن می‌گوید: اول خطر تمییز قائل‌نشدن میان سنت‌های اساسی و واقعی با

سنت‌های غیراساسی و وهمی و دیگر خطر تعبیر از سنت به ایستایی و آن را مخالف تحول و تغییر دانستن (الیوت ، ۱۳۴۸ الف : ۵۸). از نظر الیوت با نوآوری در سنت‌ها می‌توان به آن‌ها حیات دوباره بخشید یا به تعبیر وی آن را سامان داد. وی سپس همراهی سنت با خرد را شرط اساسی پاسداری از آن دانسته و در یک جمع‌بندی کلی معتقد است در بحث استفاده از سنت‌ها باید «دریابیم که در میراث گذشته ما چه چیزها ارزش حفاظت دارد و چه چیزها را باید به دور افکنند» (همان : ۵۹). الیوت همچنین در مقاله دیگری به تفاوت دو جامعه آرزویی (ایده آل) با جوامع رخوت‌زده درباب استفاده از سنت می‌پردازد و استفاده صحیح از سنت و نوآوری مبتنی بر آن را شرط پویایی جامعه می‌شمرد و معتقد است در چنین جوامعی هر شیوه نو خوب در نتیجه شیوه‌های کهن خوب پدید می‌آید درحالی‌که در جوامع رخوت‌زده با معادل دانستن سنت با خرافه، چشم‌انداز هنرمند در آفرینش هنری تنگ و محدود خواهد شد (همان : ۶۹).

نظر رومن یاکوبسون زبان‌شناس و نظریه‌پرداز مشهور روسی درباره دیالکتیک وابستگی و گریز آثار هنری نسبت به سنت - که همان نظر فرمالیست‌ها است - نیز در این زمینه قابل توجه است. وی معتقد است که خواننده یک شعر یا تماشاگر پرده‌ای نقاشی از دو نظام متفاوت به خوبی باخبر است:

یکی قاعده‌های سنتی و دیگری نوآوری‌های هنری که همچون انحراف‌هایی از آن قاعده جلوه می‌کند. نوآوری یکسر علیه آن زمینه سنتی امکان دارد. پژوهش فرمالیستی نشان می‌دهد که این همراهی و همزمانی سنت و گسست از آن سازنده گهر هر اثر هنری است. (احمدی ، ۱۳۷۰ : ۸۰)

بر اساس نظر یاکوبسون سنت و نوآوری پایه‌ای هم و در یک گسست و پیوست مداوم‌اند که تمامی آثار هنری را به وجود می‌آورند.

از رهگذر تبیین همین رابطه میان سنت و نوآوری است که می‌توان به وجود دو نوع نوآوری و تجدد قائل شد. نوآوری بر مبنای سنت‌ها و نوآوری بدون توجه به پیشینه فرهنگی و ادبی و بدون توجه و بهره‌گیری از سنت‌ها که نوع اول به تعبیر الیوت، نوع راستین نوآوری است. بر مبنای همین تقسیم‌بندی دوگانه از نوآوری می‌توان از منظری تاریخی ردپای بسیاری از عناصر نوگرایی‌های ادبی و اجتماعی را در سنت گذشتگان به روشنی مشاهده کرد. برخی از صاحب نظران ایرانی و غیر ایرانی بر همین مبنا به جست‌وجوی ریشه‌های جریان مدرنیسم در تاریخ مشرق زمین پرداخته‌اند. از آن جمله، عباس میلانی از نوزایش و تجدد سقط‌شده‌ای در تاریخ ایران سخن می‌گوید که بسیاری از عناصر تفکر مدرن را قرن‌ها قبل از ظهور آن در مغرب زمین در ایران مطرح کرده است. وی معتقد است در قرن‌های چهارم و پنجم و ششم هجری، بزرگانی چون فردوسی ، ابن

سینا، خیام و بیهقی «فرهنگی پویا و پاینده و به قول مجتبی مینوی درخشنده‌ترین دوره تاریخ ملت ایران را پی ریختند. بسیاری از اجزای مهم این فرهنگ، همسو و گاه‌گاهی پیش‌تر از غرب به سوی نوعی تجدد سیاسی و فرهنگی ره می‌سپرد» (میلانی، ۱۳۸۰، ص: ۷۶). اما نخست حمله مغول و پس از آن مخالفت سلاطین صفوی با فلسفه و تفکر خردمدار و جایگزین کردن ایمان و یقین حاصل از شریعت به جای آن «بیشتر اجزای خردمدار و بالقوه تجددزای ایران را از پویش و پیشرفت ناگزیر خویش واداشتند و چنین بود که نوزایش ایران سقط شد» (همان).

ادونیس نیز در یک بررسی کلی در باب جریان تجدد و نوآوری در عالم اسلام، تقسیم‌بندی دوگانه‌ای مبتنی بر گرایش‌های عقلی و نقلی ارائه کرده که می‌توان آن را با تقسیم‌بندی که از نوآوری و انواع دوگانه آن ارائه دادیم، تطبیق داد. وی معتقد است تجدد بر پایه دو نوع فکر بنیان شده است: «فکری که بر متن سیطره دارد، همراه با تأویلی که متن را بایسته تطابق با واقعیت و تجدد می‌سازد و فکر دیگر آن که متن را فاقد هر نوع مرجعیتی می‌داند و به جای نقل بر عقل تکیه می‌کند» (ادونیس، ۱۳۹۲: ۳۱). ادونیس حتی از این هم فراتر می‌رود و در نظری مشابه نظر میلانی، با تکیه بر نوع اول که تجدد را در بازیابی متون گذشته و تطابق آن با مقتضیات جدید تعریف می‌کند، ریشه‌های مدرن‌سیم را تا شخصیت‌های قرون اولیه فرهنگ و تمدن اسلامی به عقب می‌برد و آن را در آثار کسانی همچون ابونواس، ابوتام و بسیاری از آثار علمی و فلسفی نظایر رازی، ابن‌راوندی و ابن‌رشد نشان می‌دهد. به عقیده او «برجسته‌ترین ویژگی که این آثار را متمایز می‌سازد، همان تقبیح تقلید یا محاکات و نفی و طرد آفرینش بر سبک و سیاق پیشینیان و تأکید بر تفرّد و پیش‌آهنگی و ابتکار است.» (همان: ۵۹۳) وی وجود این متفکران و هنرمندان و ویژگی‌های غیرتقلیدی و مبتکرانه آثار آنان را بیانگر اهمیت و قدمت و عمق جریان مدرن‌سیم در گذشته جوامع اسلامی می‌داند (ر.ک: همان). میلانی و ادونیس هر دو در جستجوی ریشه‌های تاریخی تجدد در سنت و تاریخ مشرق زمین به برخی دوره‌ها و شخصیت‌های شاخص می‌رسند؛ با این تفاوت که میلانی در باب علت نوگرایی این شخصیت‌ها بیشتر بر عنصر خردمداری و شک فلسفی تأکید دارد و ادونیس بر عنصر ابتکار و نفی تقلید؛ اما به هر روی در اینجا نیز همانند آنچه در سطور گذشته درباب نوآوری‌های فراموش شده و ادامه‌نیافته در آثار نوابغ و شخصیت‌های پیشرو ادبی گفتیم، با نوعی گسست تاریخی روبرو می‌شویم که روند انتقال تجربیات نوگرایانه را در بطن جریان تفکر سنتی ما با مشکل روبرو کرده است. با پذیرش آنچه که کسانی همچون میلانی و ادونیس درباب زمینه‌های تفکر متجدد در بطن میراث سنتی ایران و سایر جوامع اسلامی بدان قائلند،

می‌توان به دیدگاه جدیدی درباره همراهی سنت و نوآوری دست یافت؛ چراکه بر این اساس، سنت زمینه‌های لازم برای نوزایی را در درون خود دارد.

تمامی نقل‌قول‌هایی که تاکنون آوردیم، هر یک به نوعی و از منظری، بر لزوم همراهی سنت و نوآوری در جامعه و فرهنگ و هنر و ادبیات تاکید داشتند اما شیوه همراهی و ملازمت میان سنت و نوآوری نیز نکته بسیار مهمی است که نباید به سادگی از کنار آن گذشت. در این باره در بیان کسانی که از این موضوع سخن گفته‌اند تعبیری چون ترکیب و تلفیق میان سنت و نوآوری یا سنت و تجدد دیده می‌شود؛ با این حال نباید از نظر دور داشت که اگر این ترکیب و تلفیق صرفاً جنبه تحمیلی و مکانیکی داشته باشد و از کنار هم قراردادن عناصر متنوع اما نامرتب از سنت و تجدد در کنار هم و ساختن **کلاژ** بی‌تناسبی از این عناصر حاصل شود، راه به جایی نخواهد برد زیرا ارتباط و ملازمت سنت و نوآوری تا زمانی که جنبه دیالکتیکی و پویا پیدا نکند و تا زمانی که به اصطلاح **گفتگو** میان سنت و تجدد صورت نگیرد، کامیاب نخواهد بود. همان‌گونه که اشاره شد، ادونیس هویت هنرمند را مساوی با ابداع و برابر با دیالکتیکی میان حال و آینده می‌داند و یاکوبسون نیز از دیالکتیک وابستگی و گریز آثار هنری نسبت به سنت سخن گفته است. آشوری نیز با بیان دیگری از دو نوع نفی گذشته سخن گفته و منظور او از نفی گذشته همان نوآوری است. از نظر او برای تجدیدنظر و نفی میراث گذشته دو راه در برابر ما است: نفی مکانیکی و نفی دیالکتیکی؛ در مورد اول با تغییر وضعیت بر اثر ورود یک نیروی جدید و نابودی کامل آن موجودیت سر و کار داریم اما در مقابل نفی دیالکتیکی «یعنی تأثیر دوسویه نیروهای درونی یک موجودیت ارگانیک بر هم که حاصل آن نه نابودی که وحدت‌یافتن این نیروها است با هم در سطحی بالاتر و یا ساختن یک سنت و یا رشد و تغییر و تحول.» (آشوری، ۱۳۷۷: ۶)

۳. نتیجه‌گیری

سنت و نوآوری دو اصطلاح مهم و پرکاربرد در حوزه‌های مختلف علوم انسانی است. تعاریف ارائه شده از سنت ادبی و نوآوری توسط منتقدان ایرانی و غیرایرانی علیرغم برخی تفاوت‌ها، در اغلب موارد شباهت‌های قابل توجهی با هم دارند. با بررسی و تطبیق تعاریف مختلف سنت ادبی در یک نگاه کلی می‌توان گفت که این تعاریف دارای اختلافاتی از دو منظر میزان گستردگی عناصر تشکیل‌دهنده و الزامی بودن یا نبودن شرط تکرار در شکل‌گیری سنت‌اند. به نظر می‌رسد تعاریفی که دایره گسترده‌تری از ویژگی‌های صوری و محتوایی را در عناصر تشکیل‌دهنده سنت ترسیم می‌کنند، تعریف دقیق‌تری از سنت ارائه می‌دهند. به علاوه به نظر می‌رسد با وجود پذیرش شرط تکرار برای تحقق سنت ادبی، این

شرط نه صرفاً در صورت تحقق بلافاصله و بدون گسست زمانی بلکه در صورت تحقق در قرون و دوره‌های ادبی دورتر از زمان آفرینش آثار ادبی نیز قابل پذیرش‌اند؛ بر این اساس تمامی ویژگی‌های صوری و محتوایی که در آثار ادبی گذشته وجود دارند و پس از گذشت دوره‌های زمانی کوتاه یا طولانی تکرار و تداوم و تداول می‌یابند، سنت ادبی را تشکیل می‌دهند. در باب نوآوری نیز باید گفت رابطه پویا و درهم‌پیوسته آن با سنت، جوهره اصلی آثار ادبی است و از یک سو ضامن دوام و موفقیت نوآوری‌های ادبی و از سوی دیگر سبب تجدید حیات و نوزایی مداوم سنت خواهد بود.

کتابنامه

- آجودانی، ماشالله. (۱۳۸۲). *یا مرگ یا تجدد*. تهران: اختران.
- آشوری، داریوش. (۱۳۷۷). *ما و مدرنیت*. تهران: صراط.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
- ادونیس، علی احمد سعید. (۱۳۹۲). *سنت و تجدد، یا، ثابت و متحول: پژوهشی در نوآوری و سنت عرب*. ترجمه حبیب الله عباسی. تهران: سخن.
- الیوت، تی. اس. (۱۳۴۸). *دیدگاه‌های نقد ادبی ولبر اسکات و چند مقاله از تی اس الیوت*. ترجمه فریبرز سعادت. تهران: امیرکبیر.
- الیوت، تی. اس. (۱۳۴۸). *سنت و استعداد فردی در تولد شعر*. ترجمه منوچهر کاشف تهران: مرکز نشر سپهر.
- امین پور، قیصر. (۱۳۸۴). *سنت و نوآوری در شعر معاصر*. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- براهنی، رضا. (۱۳۸۰). *طلا در مس*. تهران: زریاب.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۹). *خانه‌ام ابری است*. تهران: مروارید.
- حق شناس، علی محمد. (۱۳۸۲). *زبان و ادبیات فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیت*. تهران: آگاه.
- داد، سیما. (۱۳۸۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران و موسسه لغت‌نامه دهخدا.
- سیاح، فاطمه. (۱۳۸۰). *نقد و سیاحت*. به کوشش محمد گلبن. تهران: توس.
- شفیع کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *شاعر آینه‌ها*. چاپ هفتم. تهران: آگاه.
- میرصادقی، جمال و ذوالقدر، میمنت. (۱۳۷۷). *واژه‌نامه هنر داستان نویسی*. تهران: مهناز.
- میلانی، عباس. (۱۳۸۰). *تجدد و تجددستیزی در ایران*. تهران: اختران.
- یارشاطر، احسان و همکاران. (۱۳۹۳). *تاریخ ادبیات فارسی*. تهران: سخن.

-یارشاطر، احسان و همکاران. ، انسان شناسی . ۱۳۹۷/۱۱/۱۵ . "tradition" ، انسان شناسی ،
<http://anthropology.ir/dictionary/144.html>



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

**The Impact of Sadi's Boudstan and Golestan's Practical Wisdom
 on Molavi Abdollah Ravanbod's Balouchi Poems***

Houshang Mohammadi-Afshar ¹, Hadi Arbabi²

1. Introduction

Didactic literature is a significant part of Persian literature, with edification and ethics playing a key role in all elements of ancient literary genres.

Theological-educational literature grew and enriched in Islamic times as a result of writings influenced by the Holy Quran, hadiths, and other Islamic sources, and the bulk of these works were influenced by each other, sometimes directly, sometimes indirectly, and intertextually. In their respective artistic ways, great writers and orators have profited from these pure and transcendent principles. Most didactic and moral texts, as well as their themes, influenced Sheikh Ajal Sa'di, and he was innovative in integrating the perspectives of the past with the needs of his time. Many artists tried to imitate Sa'di's eloquence.

*Date received: 28/04/2021

Date accepted: 13/06/2021

1. Corresponding author: Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman, Iran. E-mail: h.afshaar@gmail.com

2. M. A Language and Persian Literature. Faculty of Letters and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman, Iran. E-mail: hadiarbabi7287@gmail.com.

As one of the most effective followers of Sa'di's school of thinking, Abdullah Ravanbod Pishini has duplicated didactic and moral notions and topics that existed before Sa'di's period and then surfaced in this talented poet's works in plain language.

2. Methodology

This article is based on the French school of comparative literature. The researcher's job in this school is to identify sources of inspiration and thinking, as well as subjects and ways of expression, along with schools and literary genres. Historiography, differences in language and literature, and the existence of a historical relationship between the two types of literature are the principles of the French school. This research examines the extent to which Ravanbod was influenced from Sa'di, particularly in Boustan and Golestan, and the similarities between the poems of the two orators based on the "French School of Comparative Literature," while looking at the degree to which Sa'di's wisdom is reflected in Ravanbod's Balouchi poetry.

3. Discussion

Sa'di

The wisdom poems, which are the result of Sheikh Ajal Sa'di's personal meditation gained from his journeys, are the most prominent poetry in Boustan and Golestan. In these two writings, Sa'di strives to describe a civilisation founded on humanism, compassion, justice, and reality. Kindness and fairness, he believes, are the most important virtues. The Qur'an, Nahj al-Balagha, ancient Iranian memoirs (Andarz-nameh), Kelileh va demneh, Qabousnameh, Nasirean Ethics (Akhlaq-i Nasiri), and the Alchemy of Happiness (Kimiay-e-Sa'adat) have all been suggested as sources and foundations for Sa'di's moral point of view. Many scientific theories have affected him as a result of his many trips and education in Baghdad's Mustansiriyah and

Nezamiyeh; yet, the wisdom and ideas of ancient Iran and Islamic wisdom form the foundation of his thoughts.

Ravanbod

In addition to wisdom, law, philosophy, theology, and religious sciences, Maulana Mohammad Abdullah Ravanbod Pishini (1926-1988) possessed a comprehensive command of literary sciences such as the science of prose, rhyme, innovation, and expressiveness, which he considered essential for every poet. He is the most well-known contemporary poet in Iran's Baluchistan province.

Despite his wide understanding of Persian, Arabic, Urdu, and Baluchi literature, his manner of speech is basic and unpretentious. Ravanbod has been dubbed "Sa'di of Balochistan" by several critics and fans of his poetry. This term is usually attributed to him because his poetry influences Baluchi literature and language, as well as its simplicity.

Ravanbod's Baluchi poems are the most essential, brilliant, and numerous of his poems. Baluchi poetry is written in the manner of traditional and classical Baluchi poetry or in the genres of Qasideh (ode), Qazal (lyric), and Mosammat, which are influenced by Persian poetry.

The following are some of the most prevalent instructional concepts shared in the works of the two orators:

God's power, God's transcendence of human intellect and imagination, purposefulness in the system of creation and the need to pay attention to every single being in the universe, humility due to being created out of the soil, God's generosity to all human beings, the humans' inability to thank God for all blessings, belief in fate and predestination, advising patience, seeking happiness in both worlds, avoiding worldly attachments, warning the harmful effects of persecution and scolding, criticizing the world, making the most of time in life, emphasizing the deeds rather than origin, highlighting the

role of being a good person as an enduring legacy, not neglecting comeuppance, not belittling the enemy and sin, the immutability of the wicked principle, standing up to oppression and living and dying with honor rather than degradation and disgrace.

4. Conclusion

The presence of common and similar topics in the works of Sa'di and Ravanbad suggests that both poets are interested in religious and didactic writing, according to this study. Wisdom and ethics are practically present in the lives of characters and heroes in both orators' works, to the point where many educational notions and moral themes in Ravanbad's and Sa'di's writings are similar, and in some cases merge into one. If there is a little discrepancy in interpretations or words, it is due to language differences, which have the same semantic relationship and message in any case. The majority of the subjects on which the two orators have voiced and agreed are related to how one obtains both earthly and otherworldly bliss. In order to attain happiness and salvation in the two worlds, the ideal human being, in Sa'di and Ravanbad's terms, must "give up bad and reprehensible habits and thoughts, and adorn oneself with good morals and good deeds"; that is, one must purify his existence of reprehensible attributes.

The usage of verses and hadiths, myths and religious figures can be noticed with the use of similes and allegories in order to objectify the message in both orators' poems. Ravanbod's poems in the Balochi language are known for their simplicity, earning him the title "Sa'di of Balochistan," due to following Sheikh Ajal Sa'di Shirazi's statement.

Keywords: Sa'di, Ravanbod, comparative literature, practical wisdom.

Resources [in Persian]:

- Abdolbaqi, M. (1995). *Dictionary of the words of the Holy Quran* (2nd ed.). Tehran: Islami Press.
- Al-Jorjani, A. (1994). *Sharh-o-Mavaqef*. Qom: Razi Press.
- Azadi, M. (1994). *Education and edification from Sa'di's perspective*. Shiraz: Rahgosha Press.
- Dabashi, H. (1991). Anoushirvan and Bozormehr in Sa'di's Golestan. *The Iranian Studies Journal*, 3 (1), 85-97.
- Dehkoda, A. A. (1998). *Proverbs and Mottos (Amsal o Hekam)* (vol. 1, 1st ed.). Tehran: Amir-Kabir University Press.
- Duchesne-Guillemin, J. (2006). *The Western response to Zoroaster* (T. Qaderi, Trans.). Tehran: Amir-Kabir Press.
- Durant, W. (1997). *The story of civilization* (2nd ed.) (A. Aryan-Pour et.al, Trans.). Tehran: Scientific & Cultural Publication center.
- Fereydoun, T. (2012). Moral themes in Boustan and their comparison with Nahjol-Balaqah. *The journal of didactic literature*, 4 (16), 189- 218.
- Geiger, W. , Hinz, W. & Windischmann, F. (2013). *Zoroaster in Gasaha: Wisdom and mysticism, ethical groudworks, political worldview and philosophy (Translation of Classical Greek texts regarding Zoroaster and Maqan)* (H. Razi , Trans.) Tehran: Sokhan Press.
- Hakhamaneshi, K. (1976). *Sa'di's wisdom* (2nd ed.). Tehran: Amir-Kabir Press.
- Khajeh-Nasir-al-Din, J. (1977). *Nasirean Ethics* (M. Minoei & A. Heidari, Eds.). Tehran: Zar Press.
- Khamenei, S. (2001). *The trend of wisdom in Iran and world*. Tehran: Sadra Islamic Wisdom Center Press.
- Mehr, F. (2008). *A new look at an ancient religion (the philosophy of Zoroaster)* (7th ed.). Tehran: Jami Press.

- Mirfakhraei, M. (2012). The impact of Pahlawi memoirs on Islamic-Iranian literature and wisdom. *The journal of humanities & cultural studies*, 3 (1), 107- 119.
- Mohaqqeq, M. (1984). *The first twenty speeches (Regarding scientific and philosophical discussions about Islamic sects)* (1st ed.). Tehran: McGill University Institute of Islamic Studies, Canada in collaboration with the University of Tehran.
- Mohaqqeq, M. (1990). *The second twenty speeches* (1st ed.) Tehran: McGill University Institute of Islamic Studies, Canada in collaboration with the University of Tehran.
- Mohseni-Niya, N. (2013). *Comparative literature in contemporary world* (1st ed.). Tehran: Science & Knowledge Press.
- Monshi, N. (1972). *Kalileh va Demnah* (M. Minoei, Rev.). Tehran: Tehran University Press.
- Moshref, M. (2010). *A series of articles on didactic literature in Iran* (1st ed.). Tehran: Sokhan & Shahid-Beheshti University Press.
- Mostofi, H. (1960). *Selected history*. Tehran: Amir-Kabir Press.
- Nahj al-Balaghah (2008). (M. Dashti, Trans). Qom: Imam Asr Press.
- Onsor-ol-Maali, K. (1966). *Qabus-Nama* (Q.Yousefi, Trans.). Tehran: Elmi Press.
- Panousi, S. (2002). *The effect of Iranian culture and worldview on Plato*. Tehran: Iranian research institute of wisdom and philosophy Press.
- Qazali-Tousi, A. (2001). *The alchemy of happiness* (Vol.2) (9th ed.) Tehran: Scientific & Cultural Company Press.
- Qonimi-Halal, M. (2011). *Comparative literature* (M. Ayatollahzadeh, Trans.) (2nd ed.). Tehran: Amir-Kabir Press.
- Raqeb-Isfahani, H. (2008). *Al-Mufradat fi Gharib al-Quran*. (M. Eytani Rev.) (2nd ed.). Tehran: Arayeh Press.

- Ravanbod, M. (2005). *Divan-e-Ravanbod: A collection of Persian and Arabic poems as well as a selection of Balouchi poems* (A. Jahandideh, Rev.). Zahedan: Bam-e-Donya Press.
- Ravanbod, M. (2010). *Balouchi Divan of Maulana Abdollah Ravanbod* (A. Molaze'i, Rev.). Dubai: Chabjah-al-Qarir Press.
- Ravanbod, M. (2017). *An anthology of Makoran* (A. Jahandideh, Trans.) (1st ed.). Tehran: Sheikh Sharqi Press.
- Sa'di, M. (2006). *Complete works of Sa'di* (M. Forouqi, Rev.). Tehran: Hermes Press.
- Sabzianpour, V. (2011). *The impact of Iranian wisdom on Sa'di's works*. The Shiraz University Journal of Boustan-e-Adab, 3 (3), 50-76.
- Sami, A. (1968). Wisdom & Philosophy in Ancient Iran. *The Quarterly Journal of Art & People*, (69), 13-20.
- Sivari, J. (1983). *Ershad -al- Talebin Ela Nahja al-Mastarshodin* (M. Rajaei, Ed.). Qom: Ayatollah Mar'ashi Najafi Library Press.
- Sohravardi, S. (1983). *Hikmat Al-Ishraq* (S. Shahidi, Trans.) (2nd ed.). Tehran: Tehran University.
- Taha, N. (2004). *Comparative literature* (H. Nazari, Trans.) (1st ed.). Tehran: Ney Publication Center.
- Zabi-o-Allah, S. (1990). *The history of literature in Iran* (Vol.3) (first chapter). Tehran: Ferdows Press.

References [In Arabic]:

- Alkandi, A. (1990). *Rasael-alkandi-al falsafiyeh*. Cairo: Darolfekr al-Arabi Press
- Farabi, A. (1992). *Al-a'malah Falsafiyeh*. Beirut: Darolmanahal Press
- Ibn-Manqaz, A. (1975). *Labab-al-adab*. (A. Shaker). Cairo: Louis Serkis Press.
- Ibn-Sina, S. (1983). *Al-Ta'liqat*. Beirut: Al-a'lam-a-Islami Press
- Quran Karim.



نشریه ادبیات تطبیقی
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان

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

بازتاب حکمت عملی بوستان و گلستان سعدی در اشعار بلوچی مولوی
عبدالله رواند*
هوشنگ محمدی افشار (نویسنده مسئول)^۱، هادی اربابی^۲

چکیده

سرچشمه‌های اصلی ادبیات حکمی و تعلیمی عبارتند از: اندیشه‌های ایرانیان باستان، فلسفه یونان و حکمت و کلام اسلامی. نویسندگان و سخنورانی که در دامان تمدن اسلامی پرورش یافته‌اند، هر کدام به اندازه توان خود از این منابع بهره‌مند گردیده و اندیشه‌های حکمی و تعلیمی را در آثار خویش متبلور ساخته‌اند. در قرن هفتم این نوع ادب در تعالیم حکمی و اخلاقی با استاد سخن، شیخ اجل سعدی شیرازی (۶۰۶-۶۹۰ ه.ق) در نظم و نثر به اوج خود رسید. مولوی عبدالله رواند (۱۳۰۵-۱۳۶۷ ه.ش) از جمله شاعران معاصر بلوچ زبان است که در اشعار خود از مضامین حکمی و تعلیمی بهره کافی برده و زیر تأثیر اندیشه‌های ایرانی-اسلامی و حکمت و فصاحت سعدی به نشر آثار و اشعار خود به زبان بلوچی پرداخته است. هدف از این پژوهش، معرفی جایگاه واقعی مولوی رواند، به عنوان «سعدی بلوچستان» و بررسی کیفیت تأثیرپذیری وی از بوستان و گلستان شیخ اجل در حوزه حکمت عملی است. این پژوهش نشان می‌دهد که علاوه بر موضوعات مشترک جامعه بشری، اشعری بودن دو سخنور، سفرهای تحصیلی و شرایط اجتماعی تقریباً مشابه، سبب شده است که رواند بیشتر از دیگر شعرای بلوچ زبان از اندیشه و بیان سعدی تأثیر پذیرد. شیوه

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۰۸

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۱۶

صص ۲۵۳-۲۸۴

Doi: 10.22103/JCL.2021.17489.3253

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران. h.afshaar@gmail.com

۲. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران.

hadiarbabi7287@gmail.com

تحقیق در این مقاله بر مبنای مکتب ادبیات تطبیقی تاریخ‌گرای فرانسوی به روش توصیفی-تحلیلی است. نتایج به دست آمده از یافته‌های پژوهش بدین گونه است که اندیشه‌های بنیادین روائتد برای توجیه مشیت و حکمت خداوند در آفرینش جهان و مضامین حکمی و تعلیمی و نیز در تشبیه و تمثیل پردازی به سعدی شباهت دارد.

واژه‌های کلیدی: سعدی، روائتد، ادبیات تطبیقی، حکمت عملی.

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

حکمت (Wisdom) از واژه «حکمه یا حکم مشتق شده و وسیله‌ای برای مهار حیوان سواری و جلوگیری از سرکشی آن است؛ زیرا حکمت، دارنده آن را از ارتکاب به اخلاق پست باز می‌دارد؛ بنابراین حکمت ملازم با خلل‌ناپذیری، استواری و استحکام است، خواه مربوط به علم باشد، خواه مربوط به عمل.» (راغب اصفهانی، ۱۳۸۷: ۴۲۴-۴۲۷) و حکم داوری کردن به عدل و داد را گویند؛ یعنی تمییز حق از باطل و بازداشتن از ستمگری و چون داوری عمدتاً مستلزم علم، آگاهی، عقل، دوراندیشی و بصیرت است، رفته‌رفته این گونه معانی در حکمت جمع و سخنان پندآمیز و آنچه سبب افزایش بینش و خرد گردید، «حکمت» نامیده شد (ر.ک: میرفخرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۹). خواجه نصیر می‌گوید: «حکمت عبارت بود از دانستن چیزها چنانکه باشد و قیام نمودن به کارها چنانکه باید، به قدر استطاعت تا نفس انسانی به کمال که متوجه آن است، برسد.» (خواجه نصیر، ۱۳۵۶: ۳۷) از این رو می‌توان حکمت را به درک و تشخیص واقعیت یا امر حق تعبیر کرد که در آن باطلی نیست. به طور کلی حکمت را به دو دسته «نظری» و «عملی» تقسیم کرده‌اند که خود شامل اقسامی است. منظور از حکمت عملی مجموعه کارهایی است که وجود آن‌ها منوط به تصرف و تدبیر انسان است، اما حکمت نظری آنچه وجود آن موقوف به حرکات ارادی اشخاص بشری نباشد (همان: ۳۸).

در ایران باستان همواره دانایان به عنوان یکی از طبقات ممتاز مورد توجه بوده‌اند. افلاطون و ارسطو معتقدند که مغان ایرانی، قرن‌ها پیش از یونانی‌ها فلسفه را درس می‌دادند و حتی ارسطو فلسفه را در ایران، قدیم‌تر از مصر دانسته است؛ همچنین عده‌ای از محققان بر این باورند که «طالس، فیثاغورث و دمکریتوس با آگاهی از فلسفه و اندیشه‌های پژوهشگران شرق باستان، عقاید فلسفی خود را پایه‌گذاری کرده‌اند.» (سامی، ۱۳۴۷: ۱۳) در فلسفه زرتشت جهان تقابل دو نیروی خیر و شر (سپنت مئنیو و انگره مئنیو) است. به عقیده زرتشت جهان کامل نیست، ولی به سوی کمال پیش می‌رود. نویسندگان کلاسیک یونان،

فیثاغورث را شاگرد مکتب زردشت دانسته‌اند، وی از دیدگاه دوگانگی روان و تن و نیز تناسخ روان جانب‌داری می‌کرد (مهر، ۱۳۸۷: ۷۶). بعد از فیثاغورث کسانی چون دیموکریتوس (Democritus) و خانتوس (Xanthus) با سفرهایی که به سرزمین بابل داشتند، متأثر از آموزه‌های زرتشت به‌وسیله مغان زرتشتی شده‌اند (گیگر و همکاران، ۱۳۸۲: ۲۷۳-۳۰۹). دربارهٔ امپیدوکلس (Empidoklēs) می‌گویند: «عالم او در معرض ستیز و نزاع عشق و نفرت قرار داشت.» (دوشن‌گیمن، ۱۳۸۵: ۱۳۵) این موضوع به‌شدت ما را به یاد ایران و فلسفه زردشت و زروانیان می‌اندازد. «بیز» و «کوممون» نیز این شباهت را ناشی از وام‌گیری و تأثیرپذیری امپیدوکلس از ایرانیان، البته به‌واسطه فیثاغورث می‌دانند. همچنین هراکلیتوس را علاوه بر مسأله تضاد در هستی، در باب مسئلهٔ محوریت آتش متأثر از مغان می‌دانند (دورانت، ۱۳۷۶: ۱۵۷).

در نظر زرتشت، آفرینش نخستین جنبهٔ مینوی و مثالی داشته‌است؛ «یعنی صور مثالی و روحی همهٔ چیزها در جهان روح و روشنایی به‌صورت مینوی و مجرد از ماده توسط اهورامزدا آفریده شده» (گیگر و همکاران، ۱۳۸۲: ۲۶۵)، بعد خداوند با خواست خود، آن‌ها را در قالب صورت پدید آورده‌است. بنابراین مُثُل و جهان صور نخستین که به نام افلاطون شهرت دارد، به جهان فروهری در حکمت ایران باستان برمی‌گردد (پانوسی، ۱۳۸۱: ۶۴).

در فرهنگ اسلامی نیز، ماهیت و چیستی حکمت بیشتر بر محوریت علم و معرفت است. «الکندی» نخستین فیلسوف مسلمان، حکمت را «علم الأشیاء الکلیه بحقائقها» می‌داند (الکندی، ۱۳۶۹ هـ: ۱۷۷). «فارابی» بیشتر به مکتب نوافلاطونی تمایل داشت، اما معتقد به جدایی مکتب افلاطونی از مکتب مشائی نبود. وی کوشید بین آرای متضاد افلاطون و ارسطو آشتی بدهد. وارث آثار فارابی، «شیخ‌الرئیس ابن‌سینا» است. ابن‌سینا به‌جای شرح و تفسیر کتب ارسطو به پایه‌ریزی فلسفه اسلامی پرداخت. «ابن‌سینا با آن که به فیلسوف مشائی معروف است و کتاب معروف خود شفا را به شیوهٔ مشائی به نگارش در آورده، ولی به متون حکمت اشراقی ترجمه شدهٔ اسکندرانی نیز دسترسی داشته و احتمالاً از میراث کهن حکمت ایرانی بهرهٔ بسیار یافته و سرانجام کتاب حکمت مشرقیین را نوشته‌است» (خامنه‌ای، ۱۳۸۰: ۲۳۴). بنابراین، علم به حقیقت اشیاء متداول‌ترین معنای حکمت در فرهنگ اسلامی است.

علاوه بر این، در فرهنگ اسلامی معرفت از نگاهی متعالی در نظر گرفته شده‌است و در برخی از تعاریف حکمت را «معرفت وجود حق» (فارابی، ۱۴۱۳: ۳۸۲) یا «معرفت وجود واجب» (ابن‌سینا: ۱۴۰۴: ۲۰) معنا کرده‌اند. در قرن هفتم هجری، باوجود جوّ ضد فلسفه، «خواجه نصیر» و حکمای پیش و پس او هرگز از تدریس کتب فلسفهٔ ابن‌سینا و شاگردان

او و حتی کتب شیخ اشراق غافل نبودند. این حکیم بزرگ در زمان خود بالاترین مرتبه را در منطق و فلسفه مشائی، حکمت اشراقی، علم کلام، علوم فقه و حدیث داشته است که هم سبب بقا و اعتلای این مکاتب گردید و هم آن‌ها را باهم آمیخت و آمیزه‌ای از این سه نسل را به نسل‌های بعدی گسیل داشت؛ به طوری که او را می‌توان الگوی ملاصدرا- مؤسس حکمت متعالیه- دانست.

ادبیات حکمی، بخش عمده‌ای از ادبیات فارسی را تشکیل می‌دهد و تعلیم و اخلاق در همه اغراض و انواع ادبی کهن از عناصر اساسی به شمار می‌آید.

اندرزنامه‌ها بخش مهمی از ادبیات دوره ساسانی را تشکیل می‌دهد. اثر این اندرزنامه‌ها در ادبیات اسلامی کاملاً مشهود است. اندرزهای پهلوی در طول سه یا چهار قرن اول هجری به زبان عربی ترجمه شد که بخش‌هایی از آن‌ها در کتاب‌های معروف به‌ویژه جاودان خرد ابن مسکویه، غرر ثعالبی، کتاب التاج منسوب به جاحظ، عیون‌الخبار ابن قتیبه، مروج- الذهب مسعودی و آثار ابن مقفع نقل شده است. (مشرف، ۱۳۸۹: ۱۸)

در روزگار اسلامی، آثار متأثر از قرآن کریم، احادیث و دیگر منابع اسلامی باعث پرباری و غنی‌تر شدن ادبیات حکمی- تعلیمی گردید و اغلب این آثار، گاه به صورت مستقیم و گاه غیرمستقیم و بینامتنی از یکدیگر متأثر گردیدند. «افکار حکیمان و اندیشمندان ایرانی هر یک در حکم حلقه‌هایی است از زنجیره به هم پیوسته افکار و عقاید، به‌ویژه در دوره اعتلای تمدن اسلامی، پیوستگی رشته فکر از عصری به عصر دیگر به شکلی بارز و برجسته نمایان است و از سنتی ریشه‌دار و اصیل حکایت می‌کند.» (همان: ۱۵۹) نویسندگان و سخنوران برجسته هر کدام با سبک و شیوه هنری خاص خویش از این اندیشه‌های ناب و متعالی بهره گرفته‌اند؛ به عنوان مثال، شیخ اجل در آثار خود، از غالب کتاب‌های حکمی و اخلاقی و درونمایه‌های آن‌ها تأثیر پذیرفته و اندیشه‌های گذشتگان را با نیازهای عصر خویش پیوند زده و به آفرینشگری پرداخته است. پس از سعدی، بسیاری از هنرمندان به تقلید از شیوه سخنوری وی پرداختند که از موضوع مقاله بیرون است.

مولوی عبدالله رواشد پیشینی یکی از پیروان موفق مکتب سعدی است. وی اندیشه‌های حکمی و اخلاقی و موضوعات و مضامینی را که در آثار پیش از روزگار سعدی وجود داشته و در آثار و اشعار افصح‌المتکلمین با زبان سهل و ممتنع مجال بروز و ظهور یافته، تقلید و بیان کرده است. این پژوهش قصد دارد ضمن بررسی میزان بازتاب حکمت سعدی در اشعار بلوچی روانبد، کیفیت تأثیرپذیری وی از سعدی، به‌ویژه در بوستان و گلستان و جوه اشتراک اشعار دو سخنور را بررسی و تحلیل کند.

۱-۱. روش پژوهش

پژوهش‌های تطبیقی، اغلب به آثاری اطلاق می‌شود که به «تلاقی ادبیات در زبان‌های مختلف، یافتن پیوندهای پیچیده و متعدد ادب در گذشته تا حال و به طور کلی، ارائه نقشی که پیوندهای تاریخی در تأثیر و تأثر داشته‌است، چه از جنبه‌های اصول فنی در انواع مکاتب ادبی و چه از دیدگاه جریان‌های فکری» (عُنیمی هلال، ۱۳۹۰: ۳۲) توجه دارد. تحلیل و بررسی تعاملات ادبی و فرهنگی میان آثار ادبی در دو مکتب مشهور از مکاتب ادبیات تطبیقی، یعنی مکتب آمریکایی و مکتب فرانسوی بیشتر معمول است. روش تحقیق در این مقاله بر اساس مکتب فرانسه است.

ادبیات تطبیقی از دیدگاه صاحب‌نظران این مکتب «بررسی تاریخ روابط بین‌المللی میان ادبیات‌های گوناگون است» (ندا، ۱۳۸۳: ۲۵-۲۶) و بخشی از تاریخ ادبیات به شمار می‌رود و وظیفه محقق در این مکتب، یافتن سرچشمه‌های اندیشه و الهام و مضامین و اسلوب‌های بیان و مکتب‌ها و انواع ادبی است.

اصول مکتب فرانسوی عبارتند از: تاریخ‌گرایی که مهم‌ترین ویژگی آن است؛ دیگر: تفاوت در زبان و ادبیات و وجود رابطه تاریخی میان دو ادبیات. «در مکتب فرانسه، تنها زبان است که شخصیت یک ادبیات را قابل مقایسه با شخصیت ادبیات دیگر می‌نماید؛ لذا ادبیات تطبیقی فقط در حوزه دو زبان و دو ادبیات متفاوت امکان دارد» (محسنی‌نیا، ۱۳۹۳: ۹۷-۹۸) و به وجوه مشترک و مشابه میان آثار ادبی ملت‌هایی که رابطه تاریخی و فرهنگی و ادبی باهم نداشته‌اند، توجه نکرده‌است. همچنین در این مکتب به جنبه‌های زیباشناختی آثار ادبی کمتر توجه شده‌است (همان: ۱۱۰).

۲-۱. ضرورت، اهمیت پژوهش

جایگاه مولوی عبدالله روانبد در شعر و ادب بلوچی مانند سعدی در زبان و ادب فارسی است؛ از این رو ضرورت مسئله ایجاب می‌کند که به بررسی حکمت در اشعار سعدی و اشعار بلوچی روانبد پرداخته و نیز علل بازتاب و کیفیت تأثیر و تأثر نشان داده شود.

۳-۱. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش درصدد است به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

الف- مفاهیم مشترک حکمی بین دو شاعر در چه زمینه‌هایی است و چگونه در شعر آن‌ها نمود یافته‌است؟

ب- کیفیت تأثیرپذیری روانبد از سعدی و وجوه اشتراک مولوی روانبد با سعدی در چیست؟

۱-۴. پیشینه پژوهش

تاکنون مقالات پژوهشی و آثار تحقیقی بسیاری به تحلیل و بررسی ابعاد گوناگون افکار و اندیشه‌های شیخ اجل سعدی شیرازی و حکمت وی و همچنین مقایسه و تطبیق با دیگر نویسندگان و شاعران انجام گرفته‌است. از برجسته‌ترین این تحقیقات عبارتند از: «حکمت سعدی» (هخامنشی: ۱۳۵۳)، «حکمت نظری و عملی در آثار سعدی» (ابراهیمی دینانی: ۱۳۹۲)، «تأثیر پندهای انوشیروان و بزرگمهر در گلستان سعدی» (سبزیان‌پور: ۱۳۸۷)، «تأثیرپذیری گلستان سعدی از آموزه‌های تعلیمی قابوس‌نامه» (یلمه‌ها و رجبی: ۱۳۹۳)، «مقایسه و بررسی گلستان سعدی و اخلاق ناصری خواجه نصیرالدین طوسی» (حسن‌نژاد بچاری: ۱۳۹۱)، «مقایسه اشعار حکمی منسوب به امام علی (ع) با حکمت‌های گلستان و بوستان سعدی» (دولتیاری، ۱۳۹۳) و «بررسی گلستان سعدی و کیمیای سعادت از نظر فکری و زبانی» (احمدی: ۱۳۹۳). همچنین دیوان اشعار فارسی، عربی و بلوچی مولوی عبدالله روائید توسط عبدالغفور جهانانیده (۱۳۸۴)، دیوان بلوچی وی به وسیله عبدالرؤف ملآزهی (۱۳۸۹) و منظومه مکران نیز توسط عبدالغفور جهانانیده (۱۳۹۶) تصحیح و منتشر گردیده‌است و نورالله کرد در تذکره شاعران معاصر بلوچستان (۱۳۸۶) بخشی را به معرفی این شاعر اختصاص داده‌است. درباره روائید نیز پایان‌نامه و مقالاتی نگاشته شده‌است؛ از جمله: «دعوت به خداشناسی در دیوان مولانا روائید» (دهانی و نیکبخت: ۱۳۹۸)، «فقیه بزرگ، سعدی بلوچستان، علامه مولانا روائید» (رعایت الله روانبد: ۱۳۸۸) و پایان‌نامه کارشناسی ارشد صور خیال در دیوان مولانا روائید توسط علی اکبر بکران چرخ به راهنمایی محمود عباسی در دانشگاه سیستان و بلوچستان (۱۳۹۵). اما تاکنون پژوهش تطبیقی میان اشعار بلوچی روائید با بوستان و گلستان سعدی در موضوع حکمت عملی انجام نگرفته‌است.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. سعدی

شیخ اجل مصلح‌الدین سعدی شیرازی (۶۰۶- ۶۹۰ ش.) از جمله بزرگ‌ترین معلمان اخلاق زبان فارسی است. کلام وی در نظم و نثر سرشار از اندیشه‌های اخلاقی است که حکمت او را تشکیل می‌دهند (صفا، ج ۳، ۱۳۶۹: ۵۹۹). اشعار حکیمانه که حاصل تأمل شخصی او در سفر و حضر است، در بوستان و گلستان بیشترین جلوه را دارد. سعدی در این دو اثر خود سعی در ترسیم جامعه‌ای دارد که بر محور انسان‌مداری، نیکوکاری، عدالت و واقع‌بینی بچرخد. وی نیکوکاری و عدالت را عمده‌ترین فضیلت‌ها می‌شمارد (هخامنشی، ۲۵۳۵: ۸۶-۱۲۳). منشأ و اساس دیدگاه اخلاقی سعدی را منابع گوناگونی نظیر قرآن،

نهج البلاغه، اندرزنامه‌های ایران باستان، کلیله و دمنه، قابوس نامه، اخلاق ناصری و کیمیای سعادت ذکر کرده‌اند (آزادی، ۱۳۷۳: ۲۷-۴۸). سفرهای فراوان و تحصیلات او در مدارس مستنصریه و نظامیه بغداد، سبب شده‌است تحت تأثیر اندیشه‌های علمی فراوانی قرار بگیرد؛ اما مبنای تفکرات او را حکمت و اندیشه‌های ایران باستان و حکمت اسلامی شکل می‌دهد.

۲-۲. روانبند

مولانا محمد عبدالله روانبند پیشینی، (۱۳۰۵-۱۳۶۷ ش) «در روستای باهوکلالت از توابع شهرستان چابهار به دنیا آمد. پدر وی قاضی محمد یحیی از روحانیون سرشناس منطقه بود. قاضی پس از چندسال سکونت در شهرهای باهوکلالت و راسک، سرانجام شهر «پیشین» را برای اقامت برگزید. او در محضر پدر روحانی و مادر زاهد خود مقدمات علوم را آموخت و پس از مدت زمان کوتاه توانست علوم معمول آن زمان مانند فقه و فلسفه و کلام و اصول ریاضیات و علوم ادبی را بیاموزد.» (روانبند، ۱۳۹۶: ۲۳-۲۵)

روانبند در سال ۱۳۳۰ ش. برای تکمیل تحصیلات خود در مدرسه دینی بزرگ «مظهرالعلوم کراچی» روانه کشور پاکستان شد و از محضر استادان بزرگی چون مولانا علی محمد سندی، مولانا فضل احمد، مولانا قاری رعایت الله و... بهره‌مند گردید. پس از دریافت درجه ممتاز از آن مرکز علمی معتبر و بازگشت به ایران با از دست دادن پدر، به‌جای وی به‌عنوان امام‌جمعه و جماعت و پیشوای مردم برگزیده شد (روانبند، ۱۳۸۹: ۵۸-۶۰).

وی علاوه بر علوم مذکور، در دانش‌های ادبی از جمله: علم عروض، قافیه، بدیع و بیان تسلط کامل داشت و دانستن این دانش‌ها را برای هر شاعری لازم می‌دانست. برخی آثار به‌جامانده از او عبارتند از: *ترازوی قلم، تجوید النحو، النهر الفائنض، نثر الفرائد فی شرح نظم- القواعد و الفوائد، قطوف دایه فی انواع ثماتیه، النهر الصافی فی العروض والقوافی، مجموعه غزلیات و قصاید فارسی و عربی، مجموعه اشعار بلوچی و اشعاری پراکنده به زبان اردو.*

دانش بسیار، رفتار نیک، مهمان‌نوازی و ساده‌زیستی او سبب شد خانه وی جایگاه آمد و شد عام و خاص گردد. روانبند علاوه بر وظیفه راهنمایی و رهبری در امور دینی و شرعی، شغل معلمی را در مدارس پیشین بر عهده گرفت و به تربیت دانش‌آموزان و نوآموزان آن دیار همت گماشت. مولوی روانبند، سرشناس‌ترین شاعر معاصر بلوچ، در بلوچستان ایران است. شاعری در خاندان وی - به‌ویژه خاندان مادری - تا چندین نسل رایج و معمول بوده است.

شیوه گویندگی وی با وجود این که از اطلاعات وسیعی از ادب فارسی و عربی و اردو و بلوچی برخوردار بود، ساده و بی‌پیرایه است. بدون شک منظور او از سخن گفتن ساده و

آسان این بوده که همگان گفته‌هایش را دریابند. بسیاری از نقّادان و دوستان شعر روایت‌د به او «سعدی بلوچستان» لقب داده‌اند. نسبت دادن این لقب به او بیشتر برگرفته از تأثیر شعر او بر ادب و زبان بلوچی و حالت سهل و ممتنع بودن آن است، همچنان که آثار سعدی در ادب و زبان فارسی بسیار تأثیرگذار بوده است و سهل و ممتنع بودن از ویژگی‌های بارز شعر اوست و از جهتی دیگر شعر او نسبت به شعر دیگر شاعران کلاسیک بلوچستان فصیح‌تر و در مرحله بالاتری قرار دارد.

مولوی روایت‌د به سه زبان فارسی و بلوچی و عربی شعر گفته و به زبان اردو هم اشعاری پراکنده دارد که آن‌ها را از روی تفنّن سروده است. مهم‌ترین و عالی‌ترین و بیشترین اشعار روایت‌د را شعرهای بلوچی او تشکیل می‌دهند که شهرت و آوازه شاعری او مدیون آنهاست. قالب‌های اشعار بلوچی روایت‌د یا به سبک شعر سنتی و کلاسیک بلوچی است یا این که تحت تأثیر شعر فارسی، به صورت قصیده و غزل و مسمّط هستند (روایت‌د، ۱۳۹۶، با تلخیص از مقدمه مصحح: ۲۳-۲۹).

واحد شعر در قالب سنتی زبان بلوچی، مصراع یا در اصطلاح «بند» است. از آنجا که در این قالب محدودیت قافیه وجود ندارد و شاعر هر جای شعر اراده کند می‌تواند قافیه را تغییر دهد، به مثنوی در زبان فارسی شباهت نزدیک دارد (ر. ک. رواند، ۱۳۸۳: ۵۷). وی چندین تخلص در اشعار خود به کار برده است؛ اما تخلص اصلی او در اشعار فارسی و بلوچی «عبدالله» و «روایت‌د» است که در واقع نام و نام خانوادگی او هستند (رواند، ۱۳۸۹: ۶۰). محتوای اشعار او را به‌طور کلی اندیشه‌های عرفانی، اخلاقی، حکمی، موضوعات مذهبی، انعکاس اوضاع و احوال عصر شاعر، وطن‌دوستی و عشق به سرزمین بلوچستان تشکیل می‌دهد.

۲-۳. مفاهیم حکمی مشترک سعدی و روایت‌د

۲-۳-۱. در بیان قدرت خداوند

اشاعره قدرت را منحصر به وقوع فعل می‌دانند و توانایی ترک فعل را قدرت نمی‌دانند. (سیوری، ۱۴۰۵: ۹۵ و ۹۶) میرسید شریف جرجانی از قول قاضی عضدالدین ایچی می‌نویسد: «عقیده اشاعره این است که خدای را صفاتی زائد بر ذات است، پس او عالم به علم و قادر به قدرت و... است» (الجرجانی، ج ۸، ۱۳۷۳: ۱۴۴ و ۱۴۵). سعدی در بیان قدرت حق به توانایی انجام عمل خداوند تأکید فراوان کرده است. وی می‌گوید خداوند بلندمرتبه در عمل و توانایی انجام بر فعلی بسیار قدرتمند است و آفرینش تحت سلطه اوست که: «عصاره تاکی به قدرت او شهد فایق شده و تخم خرمایی به تربیتش نخل باسق گشته است» (سعدی، ۱۳۸۵: ۴).

ز ابر افکند قطره‌ای سوی یم ز صُلب افکند نطفه‌ای در شکم

از آن قطره لولوی لالا کند وز این، صورتی سرو بالا کند

(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۰۶)

روانبد در بیان قدرت حق تعالی در انجام فعلی عظیم جز این که در تشریح جزئیات اندکی دقیق تر است، با سعدی در تصویرسازی مشترک است. وی معتقد است: «پروردگار با قدرت خود هسته خرما را می‌پرورد و تبدیل به نخلی جوان با میوه، تنه، شاخه و خوشه می‌کند.»^۱

همچنین می‌گوید: «از قطره بارانی که از آسمان می‌چکد مروارید درست می‌شود. در واقع دست قدرت پروردگار دانا است که در صدف، گوهرسازی می‌کند یا قطره آبی که با قرار گرفتن در رحم مادر به حکمت و قدرت خداوند بعد از مدتی تبدیل به نوزاد می‌گردد.»^۲

۲-۳-۲. فراتر بودن خداوند از عقل و وهم انسان

شیخ اجل معتقد است که فهم، وهم و اندیشه و عقل انسان در شناخت کُنه ذات خداوند سبحان ناتوان هستند (نیز: ر. ک. نهج البلاغه/خطبه ۱):

نه بر اوج ذاتش پرد مرغ وهم نه در ذیل وصفش رسد دست فهم
نه ادراک در کنه ذاتش رسد نه فکرت به غور صفاتش رسد
دگر مرکب عقل را پویه نیست عنانش بگیرد تحیر که بیست

(سعدی، ۱۳۵۹: ۳ و ۴)

روانبد در ناتوانی انسان از شناخت خداوند «گمان را به اسبی تیزگام تشبیه کرده است که در میدان شناخت پروردگار از تک افتاده و لنگ است و عقل در شناخت حکمت و اسرار الهی به پیروزی نخواهد رسید. عقل و فکر را به مرغی زیرک تشبیه کرده است که در راه شناخت خداوند به سبب زیادی تفکر در این راه، بال و پرش ریخته است. وهم حيله گر با آن همه مکر و نیرنگ، چیزی جز سرگردانی و خشکی نصیب نبرده است. چشم ظاهری عقل و خرد نیز در این راه، بینایی خود را از دست داده است. باطن خداوند در خیال انسان‌ها نمی‌گنجد.»^۳

سعدی و روانبد در بیان ناتوانی انسان از شناخت کُنه ذات حق تعالی دیدگاهی یکسان دارند. روانبد در تصویرسازی با اندکی جا به جایی، برعکس شیخ اجل، گمان را به اسب، و فکر را به مرغ بال‌وپر ریخته تشبیه کرده است.

۲-۳-۳. رزاقی خداوند و عام بودن روزی بندگان

سعدی معتقد است خداوند در هر صورت روزی می‌رساند. کفر و ایمان دلیلی برای قطع کردن روزی بندگان نیست:

ولیکن خداوند بالا و پست به عصیان در رزق بر کس نسبت
ادیم زمین، سفره عام اوست بر این خوان یغما چه دشمن چه دوست
چنان پهن خوان کرم گسترده که سیمرغ در قاف قسمت خورد
مهیّاکن روزی مار و مور اگر چند بی‌دست و پایند و زور

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱-۳)

روانبد معتقد است: «خداوند سفره بزرگ روزی را برای همه کائنات گسترده‌است و با وجود گناه و عصیان، روزی آن‌ها را قطع نمی‌کند.^۴ یا خداوندی که رزق می‌بخشد به مومن و کافر و هم‌چنین به انسان، مرغ، مور، ماهی و مار؛ یعنی به کل موجودات روزی عطا می‌کند.»^۵

۲-۳-۴. هدفمندی در نظام آفرینش و لزوم توجه به همه کائنات

چنانچه امیرالمومنین علی (ع) می‌فرماید: این خداست که با نشانه‌های تدبیر که در آفریدگانش دیده می‌شود، بر عقل‌ها آشکار شده‌است (نهج البلاغه/ خطبه ۱۸۲). سعدی نیز به وجود نظام و نظم در کائنات و رابطه علی و معلولی بین پدیده‌ها و انسان اقرار می‌کند و معتقد است که همه موجودات برای انسان خلق شده‌است:

ابر و باد و مه و خورشید و فلک در کارند تا تو نانی به کف آری و به غفلت نخوری
همه از بهر تو سرگشته و فرمائیدار شرط انصاف نباشد که تو فرمان نبری

(سعدی، ۱۳۸۵: ۴)

روانبد می‌گوید: «قلم سرنوشت بر روی صفحه کون و مکان، رخدادها و حالات مختلف را نوشت و خداوند با طناب نظم همه این وقایع را در مجموعه عالم به هم محکم گره زد. خورشید و ماه را برای سیر و گردش فرمان داد و بر روز و شب که چون اسبی ابلق هستند زینی محکم از احکام و فرمان‌های خود، بر آن‌ها بست.»^۶

۲-۳-۵. تواضع به سبب آفرینش از خاک ناچیز

فروتنی یکی از ویژگی‌های برجسته انسان است که سبب برتری آدمی می‌شود. بسیاری از خصوصیات نیک آدمی از تواضع سرچشمه می‌گیرد. شیخ اجل داشتن تواضع را در معنی، پذیرفتن نقاط ضعف و کوشش در رفع و اصلاح آن‌ها دانسته و آن را شرط رسیدن به مقام انسانیت تلقی کرده‌است (آزادی، ۱۳۷۳: ۵۸). وی در این اشعار تا حدودی از آیه

ذیل متأثر است: «بَدَأَ خَلْقَ الْإِنْسَانِ مِنْ طِينٍ ثُمَّ جَعَلَ نَسْلَهُ مِنْ سُلَالَةٍ مِنْ مَاءٍ مَهِينٍ» (سجده/ ۷ و ۸).

ز خاک آفریدت خداوند پاک پس ای بنده افتادگی کن چو خاک
حریص و جهان سوز و سرکش مباش ز خاک آفریدندت آتش مباش
(سعدی، ۱۳۸۵: ۴۰۳)

روایتی برای بیان تواضع تصویری مشابه با سعدی دارد، باین تفاوت که تمثیلی بر آن افزوده است. «ای انسان تو از خاک خلق شدی، پس مانند خاک افتادگی کن و چون آتش سرکشی نکن.» بند دوم تمثیلی است بر بند اول که گوید: «چرتک (پرنده ای کوچک)، آواز شاتلی (یا کریم، فاخته) سر می دهد، و این گونه تقلید زینده تو نیست.»^۷

۲-۳-۶. ناتوانی بنده در شکر انعام خداوند

بدون شک هیچ کس توان شکر همه نعمت های خدا را ندارد؛ بنابراین، آن بندگی که شایسته بارگاه الهی باشد برای هیچ کس مقدور نیست. چنان که در قرآن کریم هم می فرماید: «وَ إِنْ تَعَدَّوْا نِعْمَةَ اللَّهِ لَا تُحْصَوْهَا إِنَّ اللَّهَ لَغَفُورٌ رَحِيمٌ» (النحل/ ۱۸؛ نک: ابراهیم/ ۳۴). پس بهتر این است که بر ناتوانی خود در شکرگزاری از حق معترف باشیم. نفس می نیارم زد از شکر دوست که شکری ندانم که در خورد اوست
عطایی است هر موی از او بر تنم چگونه به هر موی شکری کنم؟
(سعدی، ۱۳۸۵: ۴۷۵)

از دست و زبان که بر آید کز عهده شکرش بدر آید
(سعدی، ۱۳۸۵: ۳)

روایتی نیز می گوید: «شکر انعام حق به دست هیچ کس ادا نخواهد شد. نعمت های الهی آن چنان زیاد هستند که زبان در حساب کردن آنها عاجز است. اگر بنده هزار سال با صد زبان بر هر سر موی که دارد شکرگزاری کند باز هم شکر یک نعمت خداوند را از صد هزار نعمت او نمی تواند ادا کند.»^۸

۲-۳-۷. قضا و قدر

سعدی «مانند هزاران فقیه، محدث، راوی، مقرر، ادیب و متکلم و فیلسوف و خطیب واعظ که در مدارس و معاهد حوزه های تمدن اسلامی تربیت شده بودند پیرو مکتب کلامی اشعری است و یکی از اصول مهم این مکتب عقیده به قضای محتوم و قدر ازلی و سعادت و شقاوت ذاتی است.» (محقق، ۱۳۶۳: ۴۷) اشاعره معتقدند، «قضا عبارت است از حکم

خداوند به آن چه که بنده انجام دهد؛ اعم از کارهای نیک و کارهای بد.» (همان: ۴۷) مولوی عبدالله روایتد نیز افکار و عقاید مشترکی در زمینه قضا و قدر با سعدی دارد. اندیشه‌های کلامی مشترک و پیروی روایتد از سعدی، یقیناً از نوع نگاه و دیدگاه اشعری او سرچشمه می‌گیرد. در ادامه چند مورد از مشترکات سعدی و روایتد درباره قضا و قدر بیان می‌گردد:

۲-۳-۱. سرنوشت محتوم

سعدی: «دو چیز مُحال عقل است: خوردن بیش از رزق مقسوم و مردن پیش از وقت معلوم.» (سعدی، ۱۳۸۵: ۲۸۹)

روایتد: «ای انسان‌ها تقدیر الهی را تماشا کنید که چگونه قدرت‌نمایی می‌کند. آدمی را دو چیز به زور می‌برد: یکی آب و دانه (مراد رزق و روزی) و دیگر خاک گور؛ یعنی این‌ها همراه انسان هستند و از آن‌ها گزیر و گریز نیست.»^۹

۲-۳-۲. تدبیر در تغییر تقدیر سودمند نیست

شنیدم که می‌گفت و گردن به بند نباشد حذر با قدر سودمند

اجل چون به خونس بر آورد دست قضا چشم باریک بینش بیست

(سعدی، ۱۳۸۵: ۴۳۵)

روایتد معتقد است: «هرزمانی که قضای الهی مانند تیری به سمت شخص می‌آید، دست‌وپنجه تدبیر بی‌اثر خواهد گشت.»^{۱۰} اشاره است به این سخنان مشهور: «الْعَبْدُ يُدَبِّرُ وَاللَّهُ يُقَدِّرُ» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۹۲)؛ «اذا جاء القضاء ضاق الفضا» (همان: ۹۲).

۲-۳-۸. صبر تلخ است ولی میوه شیرین دارد

هیچ دارو بی‌صبر بر تلخی و رنج به شفا نمی‌انجامد و آدمی باید از این خیال واهی طمع ببرد. زمانی که بیماری پیش‌آید، از روی ناچاری به امید شفا، تن به رنج باید داد و اگر نه، بیماری تن را به هلاکت کشد و رنج بیشتر خواهد شد (غزالی، ج ۲، ۱۳۸۰: ۱۳۱). سعدی که گویا متأثر از اندرزهای منسوب به انوشیروان باشد که معتقد است: الصبر كاسمه و عاقبته العسل (راغب اصفهانی، ۱۳۸۷: ۵۲۵ و دباشی، ۱۳۷۰: ۹۴). وی در این باره می‌گوید:

منشین ترش از گردش ایام که صبر تلخ است ولیکن بر شیرین دارد

(سعدی، ۱۳۸۵: ۴۱)

روایتد می‌گوید: «درمان درد از دست دادن کسی، چیزی جز صبر نیست. اگرچه تلخ است ولی ثمرش شیرین، آبدار و خوش‌رنگ است.»^{۱۱}

۲-۳-۹. کوشش

کوشش و تلاش از جمله مؤثرترین ویژگی‌های انسان سعادت‌مند بوده است که در قرآن کریم و مبادی فرهنگ اسلامی به این مسئله بسیار تصریح شده است. «وَأَنْ لَّيْسَ لِلْإِنْسَانِ إِلَّا مَا سَعَى» (نجم / ۳۹) سعدی به تبعیت از قرآن عامل پیروزی در جنگ و دشواری را سعی و تلاش می‌داند و همچنین آن را بالاتر از زور بازو می‌شمارد. وی معتقد است که انسان ساعی همواره به خواسته‌هایش خواهد رسید:

توقع مدارای پسر گر کسی که بی سعی هرگز به جایی رسی

(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۸۹)

به همت برآر از ستیهنده شور که بازوی همت به از دست زور

(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۳۳)

روایت معتقد است: «سعادت و رستگاری میوه درخت کار و کوشش است؛ پس ای مردم! شما اکنون فرصت دارید. با اراده‌ای محکم دست به کار شوید که زمان در دست شماست؛ زیرا که انجام گرفتن هر کار، بستگی به توانایی و اراده شخص دارد.»^{۱۲} یا این که می‌فرماید: «کامیابی، ثمره کار و کوشش است. چگونه می‌خواهید میوه انبه برداشت کنید در صورتی که درخت خرماي کروج (نخلی با ثمره ریز و بی‌ارزش) کاشته‌اید؟ اگر گوهر با ارزش و گران‌بها می‌خواهید، باید در اعماق دریا فروبروید یا اگر سنگ گران‌بهای لعل را طالب هستید، از کاهلی دست بردارید و کوه‌های سخت را از هم بشکافید.»^{۱۳}

۲-۳-۱۰. پرهیز از تعلقات نفسانی

از دیدگاه اسلام خواسته‌های نفسانی از موانع رشد آدمی و گناه از عوامل بسیار خطرناک است که مانند دشمنی پنهان ولی درونی در کمین انسان نشسته است. «إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي» (یوسف / ۵۳). سعدی معتقد است که پیروی از نفس اماره، آتش دوزخ را بر تن آدم ضروری می‌کند. پس برای دوری از آتش دوزخ چاره‌ای جز پرهیز از نفس اماره نیست. سعدی احتمالاً به این سخن انوشیروان هم نظر داشته است که ابوالمعالی از او در قابوسنامه نقل می‌کند: اگر خواهی که از پشیمانی دراز ایمن گردی به هوای دل کار مکن (عنصر المعالی: ۱۳۴۵: ۵۴).

که شهوت آتش است از وی پرهیز به خود بر آتش دوزخ مکن تیز

(سعدی، ۱۳۸۵: ۲۸۰)

روانبد می‌گوید: «کسانی که پیرو نفس و هوی و هوس، دروغ، دزدی، زنا، مسخره کردن، غیبت، ستم، زورگویی، تکبر، ربا و رشوه، کینه و حسد، فسق و فجور و بدعت بودند در روز قیامت گرفتار رنج و سختی خواهند بود.»^{۱۴} البته این باور در میان همه معتقدان به ادیان توحیدی رایج است.

۲-۳-۱۱. اثر آزار و زخم زبان

زبان ابزار پیام‌رسانی است و همان‌طور که می‌تواند منشأ بهترین اندیشه‌ها باشد، نیز می‌تواند سرچشمه بسیاری از دشمنی‌ها شود. زخم زبان یکی از جمله آفت‌های زبان است که باعث کدورت درون می‌گردد. سعدی آزار زبان را همیشگی می‌داند که در دل آدم می‌ماند. وی در گلستان می‌فرماید: «پیکان از جراحت به درآید و آزار در دل بماند.» (سعدی، ۱۳۸۵: ۱۶۷) سعدی را می‌توان علاوه بر قرآن و مبادی فرهنگ اسلامی، متأثر از این سخن ابن مقفع در کلیله و دمنه نیز دانست: «هر تیر که از گشاد زبان به دل رسد بر آوردن آن در امکان نیاید و درد آن ابدالدهر باقی ماند.» (منشی، ۱۳۵۱: ۲۰۹)

همچنین روانبد اشاره می‌کند که داغ زخم زبان تا روز قیامت همراه انسان می‌ماند: «زخم زبان تا روز قیامت درمان نخواهد شد.»^{۱۵}

۲-۳-۱۲. در نکوهش دنیا

تقریباً همه سخنوران حکیم کمابیش در ذمّ و نکوهش دل‌بستگی به دنیا و تعلقات آن سخن گفته‌اند و دنیادوستی را موجب تباهی انسان و سرچشمه همه گناهان برشمرده‌اند. شیخ اجل و روایت‌دهنده هم متأثر از مبادی فرهنگ اسلامی، در ناپایداری و افسونگری دنیا سخنان بسیار زیبا گفته‌اند تا عبرتی شود برای کسانی که نپذیرند و از آن دل بردارند. قبل از سعدی کسانی چون عنصرالمعالی در قابوسنامه (عنصرالمعالی، ۱۳۴۵: ۵)، رودکی (ابن رسول و مارانی، ۱۳۹۳: ۱۰۷ و ۱۱۴)، ابن وردی (ابراهیمی، ۱۳۹۲: ۸۴)، امیرالمومنین در نهج البلاغه (طهماسبی، ۱۳۹۱: ۶-۸)، ابن مقفع در کلیله و دمنه (فروغی‌نیا، ۱۳۸۷: ۷۵) درباره ناپایداری دنیا سخن بسیار گفته‌اند و سعدی نیز این مضمون را به شیوه‌های گوناگون بیان کرده است. در ادامه چندین مورد از مضامین و تصویرهای مشترک سعدی و روانبد درباره دنیا بیان می‌گردد:

۲-۳-۱۲-۱. دل نیستن به دنیا

جهان ای برادر نمآند به کس دل اندر جهان آفرین بند و بس

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۷)

روانبد می‌گوید: «هیچ کس از نظر مال، مقام، قدرت، جوانی، زیبایی و سپاهیان همچون فریدون نبود. هیچ کس نباید به زندگی این جهانی دل ببندد؛ زیرا دنیای افسونگر به کسی وفا نمی‌کند و به جز خداوند سبحان کس دیگری پایدار نخواهد ماند.»^{۱۶}

۲-۳-۱۲. دنیا به کس نمی‌پاید

بدین پنج روزه اقامت نماز به اندیشه تدبیر رفتن بساز
 که را دانی از خسروان عجم ز عهد فریدون و ضحاک و جم
 که بر تخت و ملکش نیامد زوال؟ نماند به جز ملک ایزد تعال
 (سعدی، ۱۳۸۵: ۳۳۱)

روانبد: «دنیا پنج و شش روزی بیش نیست همه روزها چه خوش و چه ناخوش سرانجام سپری می‌شوند. نه تُرک سفیدپوست می‌ماند و نه حبشی سیاه‌پوست. هر موجود زنده‌ای سرانجام طعم مرگ را خواهد چشید.»^{۱۷}

۲-۳-۱۲.۳. دنیا در ساحری همچون زنی افسونگر است

منه بر جهان دل که بیگانه‌ای است چو مطرب که هرروز در خانه‌ای است
 نه لایق بود عیش با دلبری که هر بامدادش بود شوهری
 (سعدی، ۱۳۸۵: ۳۴۳)

روانبد می‌گوید: «دنیا مانند پیرزنی مگار و هاروت بابلی نیرنگ‌باز و ساحر است.»^{۱۸} روانبد در این تصویر متأثر از سخن رسول خدا (ص) است که می‌فرماید: «پرهیزید از دنیا که وی جادوتر است از هاروت و ماروت.» (غزالی، ج ۲، ۱۳۸۰: ۱۳۴) اصل تصویر از حضرت مسیح (ع) است (محقق، ۱۳۶۹: ۹۸) و در دوره اسلامی پیش از همه امام علی (ع) در نهج البلاغه فرمودند: «یاد دنیا یا دنیا غری غیری قد طَلَّقْتُكَ ثَلَاثًا لَارْجَعُهُ فِیْهَا.» (نهج البلاغه/۱۵۳)

۲-۳-۱۲.۴. دنیای زودگذر

دریغا که بی ما بسی روزگار بروید گل و بشکفد نوبهار
 بسی تیر و دی‌ماه و اردیبهشت برآید که ما خاک باشیم و خشت
 (سعدی، ۱۳۸۵: ۴۹۶)

روانبد می‌گوید: «هنگامی که بعد از مدتی از دوره زندگی کسی می‌گذرد مرگ او را فرامی‌گیرد و بعد از مردن اسم و آوازه آن شخص از بین می‌رود و خاک گور او را برای ساخت خشت به گل تبدیل می‌کنند و خشت خاک مرده را زینت و آرایش خانه و کاشانه دیگری می‌کنند.»^{۱۹}

۲-۳-۱۳. غنیمت شمردن عمر و بهره نیک بردن از روزگار

اغتنام فرصت از مضامین شایع در ادبیات جهان است که اغلب سخنوران درباره آن مطالبی نقل کرده‌اند. سعدی و روانبد نیز مانند بیشتر سخنوران درباره اغتنام فرصت و بهره نیک بردن از روزگار مطالبی را بیان و فرصت شمردن عمر را توصیه کرده‌اند. از آنجایی که انسان در دنیا مثل یک رهگذر است. بنابراین، توشه سفر آخرت را باید هر کس به همراه داشته و غم خوار خویش باشد؛ زیرا بعد از مرگ هیچ کس به یاری او نخواهد شتافت. خیری کن ای فلان و غنیمت شمار عمر ز آن پیشتر که بانگ برآید: فلان نماند

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۹)

روانبد می‌گوید: «ای مردم! آگاه باشید که شما در این دنیا مثل رهگذری هستید؛ پس تا زنده هستید به فکر تک‌تک لحظات خود باشید و توشه‌ای برای آخرت خود بفرستید؛ زیرا که بعد از مرگ کسی غم‌خوار شما نخواهد بود.»^{۲۰}

۲-۳-۱۴. تأکید بر اعمال به جای اصل و نسب

درباره اصل و نسب خداوند در قرآن کریم می‌فرماید: «بَدَأَ خَلْقَ الْإِنْسَانِ مِنْ طِينٍ ثُمَّ جَعَلَ نَسْلَهُ مِنْ سُلالَةٍ مِنْ مَاءٍ مَهِينٍ.» (سجده/ ۷ و ۸). هر کس معنی این آیه را درک کرد دیگر به نسب خود فخر نخواهد ورزید. سعدی معتقد است در محضر پروردگار اعمال آدمی مهم است نه این که نسبش به چه کسی برمی‌گردد. سعدی در این باره نقل می‌کند: «اعرابی را دیدم که پسر را همی‌گفت یا بُنی اُنک مسؤلٌ یومَ القیامةَ ماذا اکتسبتَ و لا یقالُ بمن انتسبت؛ یعنی تو را خواهند پرسید که عملت چیست نگویند پدرت کیست.» (سعدی، ۱۳۸۵: ۲۴۹)

روانبد نیز چنین تأکید می‌کند که در روز قیامت اعمال صالح به کار آدم می‌آید نه اصل و نسب؛ برای همین همواره انسان را به عمل نیک توصیه می‌کند: «عمل نیک انجام بدهید که عمل نیک به کار می‌آید نه اصل و نسب یا سرداری و طایفه‌گری.»^{۲۱}

۲-۳-۱۵. نام نیک به عنوان میراثی جاودانه

سعدی می‌گوید: در این سرزمین قبل از ما کسان زیادی زندگی کردند که جز نام نیک یا بد از آن‌ها چیزی به یادگار نمانده‌است و بعد از ما نیز دیگران می‌آیند؛ بنابراین با عدل و انصاف زندگی کنید تا از شما به نیکی یاد کنند.

جز نام نیک و بد چه شنیدی که بازماند از دور ملک دادگران و ستمگران

عدل اختیار کن که به عالم نبرده‌اند بهتر ز نام نیک، بضاعت مسافران

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۰۹)

روانبد نیز با سعدی هم عقیده است و بر این باور است که از کل وجود انسان جز نامی باقی نخواهد ماند و این تن خاکی دوباره به خاک برمی‌گردد. وی می‌گوید: «آدمی می‌میرد و از او نام نیک یا بد به یادگار می‌ماند و جسم خاکی دوباره در خاک پنهان خواهد شد.»^{۲۲}

۲-۳-۱۶. غافل نبودن از مکافات عمل

در دنیا بنای زندگی بر این است که هر کنشی، واکنشی داشته باشد و هیچ کاری بی‌پاسخ نماند. قرآن کریم می‌فرماید: «لَا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَى» (فاطر/۱۸). با توجه به این دیدگاه، ما مسئول رفتار دیگران علیه خودمان هستیم. اگر با کسی بد رفتاری کنیم، بد رفتاری خواهیم دید و اگر خوش رفتاری کنیم، از ثمره آن برخوردار خواهیم شد. در کلیله و دمنه آمده است: «هر چی کرده شود، مکافات آن از نیکی و بدی بر اندازه کردار خویش چشم می‌باید داشت، چه هر که تخمی پراکند ریع آن بی‌شک بردارد.» (نصرالله منشی، ۱۳۵۱: ۳۳۷)

مگوی آنچه طاقت نداری شنود که جو کشته گندم نخواهی درود

(سعدی، ۱۳۸۵: ۴۵۵)

روانبد توصیه می‌کند که به دنبال وساوس شیطانی نرو؛ زیرا هر کس ضامن اعمال خود در این دنیا است. هر چه که کاشته است درو می‌کند چون گندم از گندم می‌روید و جو از جو. (هر کسی نتیجه اعمال خود را می‌بیند.)^{۲۳} اشاره به آیه ۳۸ سوره مدثر دارد که خداوند می‌فرماید: «كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ رَهِينَةٌ».

۲-۳-۱۷. کوچک نشمردن گناه و دشمن

اشتباهی کوچک گاهی عواقب بسیار سنگین دارد؛ بنابراین در هر حال آدمی نباید از دشمنان و خطرهای آن غافل باشد؛ زیرا تاوان سنگین خواهد داد. مضمون خطر دشمن کوچک در ایران باستان بسیار رایج است. از پندهای منسوب به انوشیروان است که می‌گوید: «دشمن را اگر چه خرد بود، خوار مدارید.» (مستوفی، ۱۳۳۹: ۱۱۷) سعدی در گلستان می‌گوید: «هر کس دشمن کوچک را حقیر می‌دارد، بدان ماند که آتش اندک را مهمل می‌گذارد.» (سعدی، ۱۳۸۵: ۲۷۴)

روانبد نیز برای پرهیز از فتنه و فساد هر چند اندک، اینگونه توصیه و تأکید می‌کند: ذره آتش اگر چه کوچک و ناچیز است اما زمانی که شعله‌ور شود عالمی را زیر و رو خواهد کرد؛ پس هیچ وقت فتنه‌های چون آتش را به دیده سهل ننگرید که ممکن است جهانی را به آتش بکشد.^{۲۴}

۲-۳-۱۸. تغییر ناپذیری اصل بد

هر چیز یا کس طبیعت و سرشتی دارد. بر اساس تجربه ثابت شده است که اصل و ذات بشر حتی در شرایط متفاوت هم تغییر ناپذیر است. درباره این موضوع در ادبیات فارسی سخنان بسیار گفته اند. برای نمونه، نویسنده قابوسنامه می گوید: «اندر شورستان تخم مکار که بر نهد و رنج بیهوده بود؛ یعنی که با مردان ناسپاس، مردمی کردن چون تخم بود که به شورستان افکنی.» (عنصرالمعالی، ۱۳۴۵: ۲۹) سعدی مشابه این سخن، می گوید:

شمشیر نیک از آهن بد چون کند کسی ناکس به تربیت نشود ای حکیم کس
باران که در لطافت طبعش خلاف نیست در باغ لاله روید و در شوره بوم خس
زمین شوره سنبل بر نیارد در او تخم و عمل ضایع مگردان

(سعدی، ۱۳۸۵: ۲۴)

روایت می گوید: «در پیش مردم نادان شعرهای گران بهای همچون گوهر خود را میفشان؛ زیرا دل‌های ایشان مانند تخته سنگ‌های بزرگ و سیاه سخت شده است که هرگز با سخنان چون شبنم و قطره‌های باران تو نرم نمی‌شوند. بر روی زمین مرتفع هیچ گاه گیاهی سبز نخواهد روید و بر سطح شوره‌زار و سنگریزه‌ها هرگز گل و گیاه نمی‌روید.»^{۲۵}
یا می گوید: «اگرچه آب یکی است که بر روی خاک جاری می‌شود، اما رنگ و بوی هر گل و گیاه در بوستان متفاوت است.»^{۲۶}

۲-۳-۱۹. زندگی کردن به عزت و سرافرازی

کرامت نفس و عزت مؤمن در بی‌نیازی او از مردم است. البته این بدان معنی نیست که انسان‌ها بی‌نیاز از یکدیگر هستند و کسی را به کسی حاجتی نیست، بلکه به این معنی است که در مناسبات اجتماعی، در برخوردها، در طلب احتیاجات و رفع نیازها انسان به حفظ عزت خود بکوشد و تن به استرحام ندهد؛ زیرا به دنبال شکسته شدن کرامت و عزت انسان، شخص پذیرای همه کجی‌ها و ناراستی‌ها می‌شود؛ یعنی آنکه تن به درخواست و تقاضا می‌دهد خود را پذیرای امور دیگری نیز می‌کند. سعدی و رواند هم در اشعار خود ذلت را نمی‌پذیرند. از جمله سعدی در گلستان می گوید: «دو برادر یکی خدمت سلطان کردی و دیگر به زور بازو نان خوردی. باری این توانگر گفت درویش را که: چرا خدمت نکنی تا از مشقت کار کردن برهی؟ گفت: تو چرا کار نکنی تا از مذلت خدمت رهایی یابی که خردمندان گفته‌اند نان خود خوردن و نشستن به که کمر شمشیر زرین به خدمت بستن.»

(سعدی، ۱۳۸۵: ۶۷)

روانبد می گوید: «از پیشینیان پند و اندرزى به جای مانده است که جان خود را برای کسب عزت فدا کن؛ زیرا که زندگی در مذلت و خواری از مرگ هم بدتر است. ای انسان شایسته تو نیست که مثل جانوران ذلیل و خوار و مورد اهانت و تحقیر قرار بگیری.»^{۲۷}

این موضوع به عنوان یکی از درونمایه های اصلی حکمت عملی قبل از سعدی، در مبادی حکمت یونان و ایران باستان و فرهنگ اسلامی به اشکال گوناگون و به وفور بیان شده است؛ به عنوان مثال، شبیه به این مضمون در قابوسنامه آمده است: «از گرسنگی بمردن به از آن که به نان فرومایگان سیر شدن.» (عنصرالمعالی، ۱۳۴۵: ۵۲)

۲-۳-۲. دست از جان شستن و آزادگی

گاه پیش می آید که انسان هیچ چاره ای پیش روی خود نمی بیند و مصلحت خود را به ازدست دادن جاننش می پذیرد و از هر چه که نباید بگوید پرده برمی دارد و دیگر پروای آزار یا از دست دادن جان خود را ندارد؛ به همین سبب هر چیز در دل دارد می گوید. سعدی معتقد است که بزرگ ترین وقایع زمانی اتفاق می افتند که شخصی ترس از جان دادن نداشته باشد. که گویا متأثر از این کلام اردشیر بوده است: «فعل الشر من قله الحيله؛ اقدام به کار بد، به سبب ناچاری است.» (ابن منقذ، ۱۳۵۴: ۴۳۹)

به روز معرکه ایمن مشو ز خصم ضعیف که مغز شیر بر آرد چو دل ز جان برداشت

(سعدی، ۱۳۸۵: ۲۷۸)

روانبد نیز بر این موضوع تأکید می کند و می گوید: «مرد هر اندازه خویشتن دار باشد زمانی که مورد ستم واقع شود و زیر بار بدنامی و اتهام رود، در این هنگام ترس و بیمش از بین می رود و از همه چیز بیزار می شود و هروقت فرصتی برای او پیش بیاید آماده جنگ و نبرد می گردد و همانند ارژدها برای از بین بردن دشمنانش خون خوار می شود.»^{۲۸}

۳. نتیجه گیری

با توجه به این که سرچشمه های اصلی الهام و اندیشه های شیخ اجل، تعالیم و حکمت ایران باستان و فلسفه و حکمت و کلام اسلامی است و این بستر فکری برای همه هنرمندان و سخنوران مشترک است، به طبع مولوی عبدالله روانبد که از جمله موفق ترین پیروان سعدی، هم از نظر کلامی، هم از نظر فصاحت در زبان بلوچی است، بیشترین تأثیر را از استاد سخن پذیرفته است.

در این پژوهش، وجود مضامین مشترک و مشابه در آثار سعدی و روانبد نشان از توجه هر دو شاعر به ادبیات حکمی و تعلیمی دارد. حکمت و اخلاق در آثار هر دو سخنور به شکل عملی در زندگی شخصیت ها و قهرمانان حضور و نمود پیدا کرده است، تاجایی که بسیاری از مفاهیم تعلیمی و مضامین اخلاقی در آثار روانبد و سعدی شبیه به هم و در برخی

موارد یکی می‌شوند. اگر تفاوت اندکی در لفظ یا واژه‌ها دیده می‌شود به سبب تفاوت در زبان است که در هر صورت پیوند معنایی و پیام یکسانی دارند. از جمله مضامین مشترک در آثار سعدی و روائید می‌توان به مواردی چون «عبرت و پند گرفتن، اجل محتوم و رزق معلوم، اغتنام فرصت و ایام جوانی را قدر دانستن، رهایی از بند تعلقات و دل نبستن به دنیا، صبر در برابر مشکلات، شکرگزاری و ...» اشاره کرد و از جمله تصویرسازی‌های مشترک دو سخنور: «تشبیه عمل به بذر، تشبیه زخم زبان به تیر، تشبیهاتی که برای ناپایداری دنیا و عدم دل‌بستگی به آن» بیان شد، اشاره کرد. البته تصویرهای نامبرده مختص سعدی نیست و غالباً از جمله مضامینی است که پیش از روزگار وی در ادب فارسی و عربی شایع و تکرار و بسآمد آن‌ها گاه جزو سنت ادبی بوده‌است؛ اما با توجه به تأثیر فراوان شیخ اجل بر اندیشه و شیوه سخنوری مولانا عبدالله روائید، می‌توان اذعان کرد وی بیشتر مضامین و تصاویر فوق را از طریق سعدی اخذ کرده‌است. بیشتر مضامینی که دو سخنور بیان کردند و در آن هم‌نظر بودند در باب چگونگی رسیدن یک انسان به سعادت دنیوی و اخروی بود. راهکاری که برای رسیدن به این گونه سعادت بیان داشتند «دست کشیدن از عادات و اندیشه‌های ناپسند و مذموم، و آراستن خویشتن به سجایای نیک اخلاقی و اعمال و افعال حسنه بود»؛ یعنی انسان آرمانی سعدی و روائید باید وجود خود را از صفات مذموم و نکوهیده پاک کند تا به سعادت و رستگاری در دو جهان دست یابد.

برای عینیت‌بخشی کلام در اشعار هر دو سخنور، استفاده از آیات و احادیث، اساطیر و شخصیت‌های مذهبی به یاری تشبیه و تمثیل به چشم می‌خورد. دوگانگی در آموزه‌های اخلاقی هر دو سخنور نشان از تفکر روشن ایشان دارد؛ از جمله این دوگانگی: محتوم بودن قضا و قدر و در برابر آن دعوت به تلاش برای به دست آوردن رزق و روزی است. همچنین سهل و ممتنع بودن اشعار روائید در زبان بلوچی موجب شده‌است که وی را «سعدی بلوچستان» بنامند که به سبب پیروی از نوع بیان شیخ اجل سعدی شیرازی می‌تواند باشد. اما از تفاوت‌های عمده سعدی و روائید این است که اشعار بلوچی روائید با وجود مشترکاتی که با اشعار سعدی دارد، منظومه‌های داستانی است که حکمت او شامل ابیاتی پراکنده است که در گفتار و رفتار بسیاری از شخصیت‌های داستانی وی نمود دارد، اما شیخ اجل به طور عمده به آفرینش آثار تعلیمی و تربیتی اقدام کرده و حکمت عملی سعدی در سراسر آثار او، گاه به صورت داستان و حکایت بیان شده‌است.

یادداشت‌ها

۱.

گدگ، رودین ایت خدا، نخلی جوان بیت

گون برء کنتء کتنگء لئءء کوکرء

(روانید، ۱۳۸۹: ۷۳)

.۲

ترمپی که چکء ایت دُر صدف جور بیت
دست ء دانا انت دُر صدف ساز ایت گوهرء
قطره ء آپی که جهیت از پشتء پدر
برقرار آرامء گرایست بطنء مآدرء
(روانید، ۱۳۸۹: ۷۲)

.۳

لنگ انت ای میدانء تهء تیزگامین گمان
رتک انت چه فکرء زیرکین مرغء بالء پر
خشکءء حیرانء کت ائک وهمء حیلہ گر
بیرگءء بینائین خرد بیتگ بی بصر
بندانت پر انسانء خیالاتان رهگذر
(روانید، ۱۳۸۹: ۴۹۴)

.۴

پیش کش ایت رزقء پراهین پترء
پر گنه نانء نه بُرایست هچ برء
(روانید، ۱۳۸۹: ۲۶۳)

.۵

رزق بخش ایت به مومنء کفار
مردمء مرغء مورء ماهی، مار
(روانید، ۱۳۸۹: ۲۴۸)

. ۶ (همان: ۲۱۰)

. ۷ (همان: ۹۴)

. ۸ (همان: ۱۴۲)

. ۹ (همان: ۵۱۰)

. ۱۰ (همان: ۵۰۹)

. ۱۱ (همان: ۵۱۳)

۱۲. (همان: ۶۲۶)
 ۱۳. (همان: ۶۴۸)
 ۱۴. (همان: ۱۱۲)
 ۱۵. (همان: ۵۲۱)
 ۱۶. (همان: ۸۳ و ۸۴)
 ۱۷. (همان: ۴۲۰)
 ۱۸. (همان: ۹۵)
 ۱۹. (همان: ۱۲۵)
 ۲۰. (همان: ۱۳۵)
 ۲۱. (همان: ۹۷)
 ۲۲. (همان: ۱۲۴)
 ۲۳. (همان: ۴۲۰)
 ۲۴. (همان: ۲۳۱)
 ۲۵. (همان: ۱۴۱)
 ۲۶. (همان: ۷۱)
 ۲۷. (همان: ۴۶۸)
 ۲۸. (همان: ۴۰۱)

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- قرآن کریم.

- **نهج البلاغه**. (۱۳۸۷). ترجمه محمد دشتی. قم: امام عصر.
 - آزادی، محمد کریم. (۱۳۷۳). **تعلیم و تربیت از دیدگاه سعدی**. شیراز: راهگشا.
 - ابن سینا، شیخ رئیس. (۱۴۰۴ ق.). **التعلیقات**. بیروت: الاعلام الاسلامی.
 - ابن منقذ، أسامه. (۱۳۵۴). **لباب الآداب**. تحقیق احمد محمد شاکر. القاهرة: لويس سرکيس.
 - الجرجانی، السيد الشریف علی بن محمد. (۱۳۷۳). **شرح المواقف**. قم: رضی.
 - پانوسی، استفان. (۱۳۸۱). **تأثیر فرهنگ و جهان بینی ایرانی بر افلاطون**. تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
 - خامنه‌ای، سید محمد. (۱۳۸۰). **سیر حکمت در ایران و جهان**. تهران: بنیاد حکمت اسلامی صدرا.

- خواجه نصیرالدین، ابو جعفر محمد بن محمد بن حسن طوسی. (۱۳۵۶). **اخلاق ناصری**. به تنقیح و تصحیح مجتبی مینوی و علی رضا حیدری. تهران: چاپخانه زر.
- دباشی، حمید. (۱۳۷۰). «انوشیروان و بوزرجمهر در گلستان سعدی». **مجله ایرانشناسی**، سال سوم. شماره اول، صص ۸۵-۹۷.
- دورانت، ویل. (۱۳۷۶). **تاریخ تمدن**. ترجمه امیرحسین آریان پور و دیگران. جلد دوم. تهران: شرکت علمی و فرهنگی.
- دوشن گیمین، جی. (۱۳۸۵). **واکنش غرب در برابر زردشت**. ترجمه تیمور قادری. تهران: امیرکبیر.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). **امثال و حکم**، جلد ۱. چاپ دهم. تهران: امیرکبیر.
- راغب اصفهانی، حسین بن محمد. (۱۳۸۷). **المفردات فی تخریب القرآن**. تحقیق و ضبط: محمدخلیل عیتانی. چاپ دوم. تهران: آرایه.
- روائتد، محمدعبدالله. (۱۳۸۴). **دیوان**، مجموعه اشعار فارسی و عربی و گزیده‌ای از اشعار بلوچی. با مقدمه، تصحیح و تعلیقات عبدالغفور جهانانیده. زاهدان: بام دنیا.
- روائتد، محمدعبدالله. (۱۳۸۹). **دیوان بلوچی مولانا عبدالله روانید**. به تصحیح عبدالرؤف ملازئی سربازی. دبئی: چاپگاه الغریر.
- روائتد، محمد عبدالله. (۱۳۹۶). **منظومه مکران**. مقدمه، ترجمه و توضیح: عبدالغفور جهانانیده. چاپ اول. تهران: شیخ شرفی.
- سامی، علی. (۱۳۴۷). «حکمت و فلسفه در ایران باستان». **فصلنامه هنر و مردم**، شماره ۶۹. صص ۱۳-۲۰.
- سیزیان پور، وحید. (۱۳۹۰). «بازتاب حکمت ایرانی در آثار سعدی». **مجله بوستان ادب**، دانشگاه شیراز سال سوم، شماره سوم، پاییز ۱۳۹۰، پیاپی ۹، صص ۵۰-۷۶.
- سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۵). **کلیات سعدی**. به تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: هرمس.
- سهروردی، شهاب‌الدین یحیی. (۱۳۶۲). **حکمت الاشراف**. ترجمه سید جعفر شهیدی. چاپ دوم. تهران: دانشگاه تهران.
- سیوری، جمال‌الدین. (۱۴۰۵.ق). **ارشاد الطالبین الی نهج المسترشدين**. به تحقیق: سید مهدی رجائی. قم: کتابخانه آیت‌الله مرعشی نجفی.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹). **تاریخ ادبیات در ایران**. جلد سوم: بخش اول. تهران: فردوس.
- طهماسبی، فریدون. (۱۳۹۱). «مضامین اخلاقی در بوستان و مقایسه آن با نهج‌البلاغه». **پژوهشنامه ادبیات تعلیمی**، سال چهارم، زمستان ۱۳۹۱، شماره ۱۶، صص ۱۸۹-۲۱۸.
- عبدالباقی، محمدفؤاد. (۱۳۷۴). **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الکریم**. چاپ دوم. تهران: اسلامی.

- عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر. (۱۳۴۵). **قابوسنامه**. به تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: علمی.
- غزالی طوسی، ابو حامد امام محمد. (۱۳۸۰). **کیمیای سعادت**. به کوشش حسین خدیو جم. جلد دوم. چاپ نهم. تهران: شرکت علمی فرهنگی.
- غنیمی هلال، محمد. (۱۳۹۰). **ادبیات تطبیقی**. ترجمه سید مرتضی آیت الله زاده شیرازی. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.
- فارابی، ابونصر محمد بن محمد بن طرخان. (۱۴۱۳ ق.). **الاعمال الفلسفیه**. مقدمه و تحقیق از جعفر آل یاسین. بیروت: دار المناهل.
- الکندی، ابو یوسف یعقوب بن اسحاق. (۱۳۶۹ ه.). **رسائل الکندی الفلسفیه**. مقدمه و تصحیح از محمدعبدالهادی ابو ریده. قاهره: دار الفکر العربی.
- گیگر، ویلهلم؛ والتر هینتس و فردریک ویندیشمن. (۱۳۸۲). **زرتشت در گائها** (حکمت و عرفان، بنیادهای اخلاقی، جهان بینی و فلسفه سیاسی): ترجمه متون کلاسیک یونان درباره زرتشت و مغان. ترجمه و پژوهش هاشم رضی. تهران: سخن.
- محسنی نیا، ناصر. (۱۳۹۳). **ادبیات تطبیقی در جهان معاصر**. چاپ اول. تهران: علم و دانش.
- محقق، مهدی. (۱۳۶۳). **نخستین بیست گفتار** (در مباحث علمی و فلسفی کلامی و فرق اسلامی). با مقدمه ژوزف فان اس. چاپ اول. تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک گیل کانادا با همکاری دانشگاه تهران.
- محقق، مهدی. (۱۳۶۹). **دومین بیست گفتار**. چاپ اول. تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک گیل با همکاری دانشگاه تهران.
- مستوفی، حمدالله. (۱۳۳۹). **تاریخ گزیده**. به اهتمام عبدالحسین نوایی. تهران: امیرکبیر.
- مشرف، مریم. (۱۳۸۹). **جستارهایی در ادبیات تعلیمی ایران**. چاپ اول. تهران: سخن و دانشگاه شهید بهشتی.
- مهر، فرهنگ. (۱۳۸۷). **دیدنی نواز دینی کهن** (فلسفه زرتشت). چاپ هفتم. تهران: جامی.
- میرفخرایی، مهشید. (۱۳۹۱). «بازتاب اندرزنامه‌های پهلوی در ادب و حکمت ایرانی اسلامی».
- **کهن نامه ادب پارسی**، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی سال سوم. شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۱، صص ۱۰۷-۱۱۹.
- ندا، طه. (۱۳۸۳). **ادبیات تطبیقی**. ترجمه هادی نظری منظم. چاپ اول تهران: نی.
- نصرالله منشی. (۱۳۵۱). **کلیله و دمنه**. به تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. تهران: دانشگاه تهران.
- هخامنشی، کیخسرو. (۲۵۳۵). **حکمت سعدی**. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

ب. منابع مجازی

-Books [https:// literaturelib.com](https://literaturelib.com)

-[Http://molavi lbserkan.blogfa.com](http://molavi lbserkan.blogfa.com)



نشریه ادبیات تطبیقی
شماره: ۲۵-۸-۲۰۱۳



Journal of Comparative Literature

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

"A Comparative Study of Prayer from the viewpoint of Rumi and Catherine Ponder"*

Maryam Mardani Varposhti¹, Hosein Hasanpour Alashti², Masuod Ruhani³, Ali Akbar Bagheri Khalili⁴

1. Introduction

"Prayer" means asking and it is one of the important religious rituals and according to the theories of the spirituals of the world, as one of the best ways to communicate with God and one of the highest worships. Since "prayer" plays an important role in the mental health of individuals, comparative research and studies in this field is a cognitive necessity and a way to create unity and peace in human society. The purpose of this descriptive-analytical article is to examine the comparison of prayer from the perspective of Rumi in the book *Masnavi Manavi* as a representative of Islamic mysticism with the views of Catherine Ponder in the book *The Power of Prayer* as a representative of Christian mysticism, regarding the similarities and

*Date received: 12/07/2021

Date accepted: 29/08/2021

1. **Corresponding author** Ph.D Candidate in Persian language and literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, Mazandaran University, Babolsar, Iran. maryammardani22@yahoo.com.

2. Associate Professor of Persian language and literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, Mazandaran University, Babolsar, Iran. alashtya@gmail.com

3. Associate Professor of Persian language and literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, Mazandaran University, Babolsar, Iran. ruhani46@yahoo.com

4. Professor of Persian language and literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, Mazandaran University, Babolsar, Iran. aabagheri@umz.ac.ir

differences of thought. The two mystics achieve a lasting result. The results of the research indicate that Ponder and Rumi share many aspects such as the necessity of sincerity and the divine grace of prayer, but the most important difference is in the nature of prayer. Because Rumi pays attention to spiritual matters in prayer and Ponder pays attention to material matters. It seems that by studying the ideas of Eastern and Western mystics, new aspects of reality can be achieved.

2.Methodology

This research has been done by descriptive-analytical method and in it library studies and note taking have been used. The scope of this research is the book *Masnavi Manavi* by Maulana Jalaluddin Mohammad Balkhi, edited by Reynold Nicholson, Tehran, Toos Publications (1996) and 2 volumes of the book *The Power of Prayer* by Katherine Ponder, translated by Mina Azami, Tehran, Mitra Publishing (2008 and 2009) Is. But according to the word, other works of these two great mystics have also been used. In this research, first Rumi's thoughts and opinions regarding prayer are expressed, then Ponder's views on prayer are examined and while expressing the commonalities and differences between the two, the necessary conclusion is reached.

3.Discussion

In the contemporary world, not only has religion and religious rites not been removed from people's lives, but it has also found a new and decisive role in individual and social life and has caused many changes, including multidimensional attitudes towards religion in different societies. Although the prediction of the decline of religion and the gradual decline of religion in the age of scientific thought was first made by August Kent, the father of modern sociology, and later

by many other nineteenth-century European social thinkers, the historical experience of modern human societies And attention resumed his religion and mysticism. (Seyyed Emami, 1997, p.141) As we see in the current world community "a wide wave of tendency to spirituality, in the form of a desire for ancient mystical beliefs" (Hassani Jalilian, 2020, p. 19) and the tendency to modern and emerging mysticism in the East and West.

Throughout history, many mystics have addressed common ground. One of these topics is "prayer", which is one of the most fundamental topics for mystics all over the world. But in today's modern world, it seems that praying from scriptures and prayers does not seem to be very effective for people because today people are looking for a newer way to communicate with their God. Catherine Ponder, one of the most famous Christian writers and priests in modern times, was one of the first to pay special attention to this. He has always emphasized the great power and power of prayer and he has always tried to lead people to establish a simple, sincere and intimate relationship with God.

According to the theologians of the world, especially Islamic mystics, since *prayer* is a bridge between God and man, any kind of prayer is valuable, even if it is to meet the material and daily needs of human life. Maulana Jalaluddin Mohammad Balkhi, as one of the greatest mystics of the Islamic world, has valuable theories about prayer in his works, especially in the *Masnavi Manavi*. Catherine Ponder, a Christian pastor and author of *The Power of Prayer*, also describes the amazing power of prayer in her book and encourages her audience to have a pure and sincere relationship with God. Based on the intertextual views that most texts are influenced by each other, Pander is expected to be influenced by Rumi, but he does not explicitly name Rumi in his book, although many intellectual similarities can be seen in his work with Rumi. Given the importance

of prayer in mystical texts, in this article, the intention is to pray and better understand and understand it in the two religions of Islam and Christianity, based on the theories of these two great thinkers - Rumi and Catherine Ponder. And while enumerating the main components of prayer from the perspective of these two great mystics and mentioning the points of inequality and sharing views, the angles of this matter should be shown better and more accurately. Basically, it should be noted that the ideas and findings of many seekers and mystics in all parts of the world are very similar and sharings. Perhaps it can be said that this similarity is the reason why the great mystics and seekers of the world have achieved transcendental and transcendental experiences and have been able to make observations that the ordinary senses are not able to receive. (Behnamfar and Khoshaman, 2010, p. 5) In case of encountering principles with religious phenomena and studying and comparing different religions and mystics of the world with a scholarly and far from purpose view, many political, sectarian, military and ... Will go and human societies will prosper in more peace. When people around the world have the same cultural ties, "this stronger bond prevents nations from distancing or even fighting for political or economic gain." (Otto, 2018: 13)

4. Conclusion

Prayer has a special place from both Ponder's and Rumi's point of view. Despite the many similarities between these two mystics in the matter of prayer, there are some differences between them in this regard. Because Ponder's language and prose are so simple and fluent, she has been very successful in attracting a contemporary audience. Catherine Ponder takes a fresh and modern look at the issue of prayer, calling it a simple human connection to her God. She expresses prayer in the form of *emphatic phrases* and in very fluent ways, using words that are completely modern and in accordance with the needs of

contemporary man, and believes that if these emphatic phrases are recited with sincerity and according to special circumstances, the answer will undoubtedly be answered. They will be. In general, the differences between Rumi and Pander can be summarized as follows: the way of praying, the rules and stages of prayer, the change or non-change of all things by prayer, the focus on spiritual issues by Rumi and worldly issues by Pander, the reasons for not answering prayer . Common points and similarities between Ponder and Rumi's view of prayer include: the need for sincerity in prayer, the need to destroy the human will in the will of God during prayer, the will of God and the divine grace of prayer, the need for perseverance in prayer and ... Cited. Considering these cases, in a comparative comparison between Rumi and Ponder, we find that in general, the similarities in Rumi and Ponder's views on prayer are basically more than the differences and distinctions between the two.

Keywords: Prayer, Rumi, Masnavi-ye Ma'navi, Catherine Ponder.

Resources [in Persian]:

The Holy Quran.

Bible.

Amoli, M. (2001). *Dictionary of Terms and Definitions (Nafayes Al-Fonun)*. With the Effort of Dr. B. Servatiyan. Tehran: Ferdows press.

Ibn Arabi, M. (2009). *Fusus al-Hekam*, (Trans & Ed by M. Khajavi). Tehran: Molly Publications press.

Otto, R. (2018). *East and West mysticism*. A comparative analysis of the nature of mysticism. (E. Rahmatiyani Trans). Ed by M. Malekiyan. Tehran: Sofiya press.

Behnam Far, M. & Z. Khoshaman. (2019). "Comparison of the Metaphysical Thoughts of Rumi and Lobsang Rampa Based on the Idea of the Holographic World". *Journal of Comparative*

Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman. Eleventh year. Number twenty.5.

- Ponder, C. (2008). *The power of prayer*. (6th ed). Volrd1. M. Ezami Trans. Tehran: Mitra press.
- Ponder, C. (2009). *The power of prayer*. (8th ed).Volrd2. M. Ezami Trans. Tehran: Mitra press.
- Ponder, C. (2004). *Wealth Law*. (19th ed) .G. Khoshdel Trans. Tehran: Peykan press.
- Ponder, C. (1994). *From the state of love*. (4th ed). G. Khoshdel Trans. Tehran: Roshangaran press.
- Ponder, C. (1997). *Open your eyes*. (4th ed). G. Khoshdel Trans. Tehran: Alborz press.
- Tabrizi, SH. (1997). *Shams Tabrizi Articles*. (5th ed). Ed. by M. Movahed. Tehran: Kharazmi press.
- Hassani Jalilian, M. (2020). "Comparative study of the teachings of the four covenants of Miguel Ruiz and Rumi's Masnavi". *Journal of Comparative Literature*, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman. Twelfth year. Number 22. 75-93.
- Dargahi, M. (2013). *Verses of Masnavi*. (4th ed). Tehran: Amirkabir press.
- Dehkhoda, A. (1961). *Dehkhoda dictionary*. Tehran: University of Tehran press.
- Zarrin Koob, A. (2014). *Search in Iranian Sufism*. (13th ed).Tehran: Amirkabir press.
- Zarrin Koob. (2013). *The value of Sofia heritage*. (16thed).Tehran: Amirkabir press.
- Zarrin Koob. (1993). *The sea in the pitcher*. (4th ed).Tehran: Scientific press.
- Schimmel, A. (1991). *Glory of the Shams*. (2nd ed). (H. Lahouti Trans). Tehran: Scientific and cultural press.
- Ghobadi,A, & P.Alipour. (2012). "Functional analysis of religious ceremonies and rituals". Two scientific-specialized quarterly *journals of Islam and social sciences*. Volume 3. N:9. 115-127.
- Qarashi, A. (2007). *Quran Dictionary*. Tehran: Islamic Library press.
- Moein, M. (2008). *Persian dictionary (Moin)*.Tehran: Ketabe Aarad press.

- Makarem Shirazi, N. (1982). Arranged by: M. Makarem, M. Hamedi. *Origin of religions*. Qom: Imam Ali Ibn Abi Talib press.
- Maulana Balkhi, J. (2002). *Fihe ma fih*. With corrections and margins of the novel Forouzanfar. (9th ed). Tehran: Amir Kabir press.
- Maulana Balkhi, J. (2009). *Lyrics of Shams Tabrizi*. According to the version of Master Badi-ol-Zaman Forouzanfar. Introduction by Dr. Abdolhossein Zarrinkoob. (5th ed). Tehran: Contemporary Voice press.
- Maulana Balkhi, J. (1996). *Masnavi-ye Ma'navi*. Edited by Reynold Nicholson. Tehran: Toos press.
- Hamilton, M. (1998). *Sociology of Religion*. (M. Salasi Trans). Tehran: Tebyan press.

Resources [in Arabic]:

- Amadi Tamimi, A. (1989). *Sharhe Ghorar al-Hakam va Dorar al-Kalam*. Ed. by M. Raja'i. Qom: Islamic Library press.
- Ibn Manzoor, M. (1987). *Arabic language*. Beirut: Dar Al-Ehya Al-Tors Al-Arabi press.
- Bokhari, A. (1980). *Sahih Al-Bokhari*. (Vol 8th). Beirut: Lebanon press.



نشریه ادبیات تطبیقی
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان

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

«بررسی مقایسه‌ای دعا از منظر مولانا و کاترین پاندر»*

مریم مردانی ورپشتی (نویسنده مسئول)^۱، حسین حسن پور آلاشتی^۲، مسعود روحانی^۳، علی اکبر باقری خلیلی^۴

چکیده

«دعا» به معنی طلب و درخواست کردن، از مناسک مهم دینی به‌شمار می‌رود و براساس نظریات معنویان جهان، به‌عنوان یکی از بهترین راه‌های ارتباط با خدا و از برترین عبادات است. از آنجا که «دعا» در بهداشت روانی افراد سهم بسزایی دارد، پژوهش‌ها و مطالعات مقایسه‌ای در این حوزه از ضروریات معرفتی و راهی جهت ایجاد یگانگی و صلح در جامعه بشری به‌شمار می‌آید. هدف این جستار که با روش توصیفی-تحلیلی نگاشته شده، آن است تا با بررسی مقایسه‌ای دعا از منظر مولانا در کتاب *مثنوی معنوی* به‌عنوان نماینده عرفان اسلامی با نظریات کاترین پاندر در کتاب *قدرت دعا* به‌عنوان نماینده عرفان مسیحی، درخصوص همسانی‌ها و ناهمسانی‌های اندیشگانی این دو عارف به نتیجه‌ای پایدار دست‌یابد. نتایج تحقیق بیانگر آن است که پاندر و مولانا از جهات بسیاری همچون لزوم اخلاص و موهبت الهی‌بودن دعا با یکدیگر اشتراک دارند اما مهم‌ترین اختلاف نظر آن‌ها در ماهیت دعاست؛ زیرا توجه مولانا در دعا به امور معنوی و توجه پاندر به امور مادی است. چنین به‌نظر می‌رسد که با مطالعه اندیشه‌ها و یافته‌های عارفان بزرگ شرق و غرب می‌توان به جنبه‌های نوینی از عرفان حقیقی دست‌یافت.

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۰۷

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۲۱

Doi: 10.22103/jcl.2021.17783.3305

صص ۲۸۵ - ۳۱۰

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.

maryammardani22@yahoo.com

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. alashtya@gmail.com

۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. ruhani46@yahoo.com

۴. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. aabagheri@umz.ac.ir

واژه‌های کلیدی: دعا، مولانا، مثنوی معنوی، کاترین پاندر.

۱. مقدمه

در دنیای معاصر، نه تنها دین و مناسک دینی از زندگی مردم کنار نرفته، بلکه نقش جدید و تعیین‌کننده‌ای در زندگی فردی و اجتماعی پیدا کرده و باعث تحولات بسیاری شده است که نگرش‌های چندبعدی به دین در جوامع مختلف، از جمله این تحولات به‌شمار می‌آیند. هرچند پیش‌بینی زوال دین و افول تدریجی مذهب در عصر اندیشه علمی ابتدا توسط آگوست کنت - پدر علم جامعه‌شناسی نوین - و بعدها توسط بسیاری دیگر از اندیشه‌وران اجتماعی قرن نوزده اروپا مطرح شد، اما تجربه تاریخی جوامع بشری در زمان معاصر به کلی این پیش‌بینی را باطل کرد و اقبال به دین و عرفان از سر گرفته شد (سید امامی، ۱۳۷۶: ۱۴۱)؛ به طوری که در جامعه جهانی کنونی شاهد «موجی گسترده از گرایش به معنویت، به شکل تمایل به باورهای عرفانی کهن» (حسنی جلیلیان، ۱۳۹۹: ۱۹) و گرایش به عرفان‌های مدرن و نوظهور در شرق و غرب هستیم.

در طول تاریخ بسیاری از عارفان، به موضوعات مشترکی پرداخته‌اند. یکی از این موضوعات «دعا» است. اما در دنیای مدرن امروز به نظر می‌رسد دعاخواندن از روی کتب مقدس و ادعیه، برای مردم چندان تأثیرگذار نبوده است، زیرا مردم، امروزه به دنبال راه و شیوه جدیدتری برای برقراری ارتباط با معبود خود هستند. «کاترین پاندر»^۱ از نویسندگان و کشیشان بنام و مشهور مسیحی، در دوران معاصر جزء اولین کسانی است که به این امر توجه ویژه‌ای معطوف داشت. وی همواره بر تأثیر و قدرت فراوان دعا تأکید بسیار داشته و سعی او همواره بر این بوده است تا مردم را به برقراری ارتباطی ساده، خالصانه و صمیمی با خداوند رهنمون سازد.

بر اساس نظریات معنویان جهان و به خصوص عرفای اسلامی، از آنجایی که «دعا» پل ارتباطی میان خدا و انسان محسوب می‌شود، هر نوع دعایی دارای ارزش است، اگرچه برای برآوردن حوائج مادی و روزمره زندگی بشر باشد. مولانا جلال الدین محمد بلخی، به عنوان یکی از بزرگترین عرفای جهان اسلام، در باب دعا در آثار خود و به‌ویژه در مثنوی معنوی نظریات ارزشمندی دارد. کاترین پاندر کشیش مسیحی و نویسنده کتاب قدرت دعا نیز در کتاب خود به بیان نیروی شگرف دعا و تشویق مخاطبان خود در برقراری ارتباطی خالص و صمیمانه با خداوند پرداخته است. بر اساس نظرات بینامتنیت که اکثر متون متأثر از یکدیگرند، انتظار می‌رود که پاندر متأثر از مولانا باشد، اما وی در کتاب خود به صراحت نامی از مولانا نبرده است، اگرچه اشتراکات اندیشگانی بسیاری در آثار او با مولانا مشاهد می‌گردد. اصولاً باید به این نکته توجه داشت که اندیشه‌ها و یافته‌های بسیاری از سالکان و

عارفان در تمام نقاط دنیا با یکدیگر اشتراک و همسانی زیادی دارد. شاید بتوان گفت که این یکسانی، دلیل بر آن باشد که عارفان و سالکان بزرگ دنیا به تجربه‌های ماورایی و استعلایی نایل آمده‌اند و توانسته‌اند مشاهداتی داشته‌باشند که حواس عادی قادر به دریافت آنها نیست (بهنام فر و خوشامن، ۱۳۹۸: ۵).

محدوده این پژوهش، کتاب *مثنوی معنوی* از مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، به تصحیح رینولد نیکلسن، تهران، انتشارات توس (۱۳۷۵) و ۲ جلد کتاب «قدرت دعا» از کاترین پاندر، ترجمه مینا اعظامی، تهران، نشر میترا (۱۳۸۷ و ۱۳۸۸) است. اما به فراخور کلام از آثار دیگر این دو عارف بزرگ نیز استفاده شده است.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

موضوع «دعا» یکی از بنیانی‌ترین محورهای مورد توجه عرفا در تمام دنیا به‌شمار می‌رود. با توجه به اهمیت آن در متون عرفانی، در این جستار قصد بر آن است تا به دعا و درک و شناخت بهتر آن در دو دین اسلام و مسیحیت با تکیه بر نظریات این دو اندیشمند بزرگ - یعنی مولانا و کاترین پاندر - پرداخته شود و ضمن برشماری مؤلفه‌های اصلی دعا از منظر این دو عارف بزرگ و ذکر نکات ناهمسانی و اشتراک دیدگاه ایشان، زوایای این امر هرچه بهتر و دقیق‌تر نمایان گردد.

۱-۲. پیشینه پژوهش

برخی پژوهشهای انجام شده درخصوص دعا در مثنوی مولانا: پایان نامه «بازتاب نیایش و نجوای عاشقانه در مثنوی با تکیه بر جنبه‌های بلاغی آن» نوشته راضیه آدینه (۱۳۹۱) به بررسی دعا و نیایش در مثنوی پرداخته و خصوصیات بلاغی و زیبایی شناسی آن را بررسی کرده‌است. پایان نامه «دعا از منظر مولانا (با تأکید بر مثنوی) و حافظ» نوشته زینب حیدر اوقلی (۱۳۹۲) به بررسی تطبیقی ویژگی‌های دعا و نیایش از منظر حافظ و مولانا پرداخته‌است. پایان نامه «بررسی مقایسه‌ای «دعا» در نهج‌البلاغه و مثنوی معنوی» نوشته طیبه مکی‌آبادی (۱۳۹۱)، اهمیت دعا را با رویکرد عرفانی مورد بررسی قرار داده و مقایسه‌ای میان نهج‌البلاغه و مثنوی در این خصوص به انجام رسانده‌است. مقاله «جایگاه دعا از دیدگاه مولانا» نوشته هانیه حیدرنیا و بهمن سعیدی پور، دیدگاه مولانا را نسبت به دعا، دیدگاهی عرفانی اسلامی می‌داند که نشئت گرفته از قرآن و سیره و سخنان معصومین (ع) است، سپس به مضامین دعاهای مثنوی پرداخته. مقاله «تفسیر عرفانی دعا در مثنوی معنوی» نوشته رامین محرمی (۱۳۸۷) نیز به بیان دیدگاه‌های مولانا درخصوص دعا همچون: توفیق الهی بودن دعا، مستجاب بودن تمام دعاها و... اشاره دارد. موضوع این جستار در مبحث نظریات مولانا درباره دعا، با تحقیقات انجام شده، تا حدود زیادی هم‌پوشانی دارد؛ به همین دلیل سعی شده در این پژوهش، نظریات مولانا به صورت خلاصه ارائه گردد. اما در

هیچ یک از آثار ذکر شده و تحقیقات صورت گرفته، مقایسه‌ای با کاترین پاندر و مولانا انجام نشده که این امر ضرورت چنین پژوهشی را نمایان می‌سازد.

۳-۱. ضرورت پژوهش

در صورت مواجهه اصولی با پدیده‌های دینی و بررسی و مقایسه ادیان و عرفانهای مختلف جهان با نگاهی محققانه و به دور از غرض، بسیاری از اختلافات سیاسی، فرقه‌ای، نظامی و... نیز از میان خواهد رفت و جوامع بشری در آرامش بیشتری به سرخواهند برد. وقتی مردم سراسر دنیا از پیوندهای فرهنگی یکسانی برخوردار باشند «این پیوند استوارتر، مانع از آن می‌شود که ملتها به دلیل اغراض سیاسی یا منافع اقتصادی، از هم فاصله بگیرند یا حتی با هم بستیزند.» (اوتو، ۱۳۹۷: ۱۳)

۱-۴. چارچوب مفهومی

۱-۴-۱. دین

در فرهنگ فارسی معانی دین این گونه آمده است: «قانون و حق و داوری، آیین، کیش، راه و روش» (فرهنگ معین، ذیل واژه). نظریات و فرضیه‌های بسیاری در مورد دین و انگیزه و علل گرایش به آن توسط اندیشمندان مطرح شده که مکارم شیرازی در کتاب *پیدایش مذهب آنها* را در ده عنوان خلاصه نموده است: عوامل اقتصادی استعماری، عوامل اقتصادی ضد استعماری، نیازهای اخلاقی و اجتماعی، جهل و بی‌اطلاعی از اسرار طبیعت، ترس از عوامل وحشتناک طبیعی، عوامل جنسی، عقیده به روح، اعتقاد به بخت و شانس، فطرت انسانی، مطالعه اسرار هستی. این عناوین بعضی جنبه «روانی»، بعضی «اخلاقی و اجتماعی»، بعضی «اقتصادی» و بعضی «فکری و عقلی» دارند (ر.ک: مکارم شیرازی، ۱۳۶۱: ۱۴).

قرآن کریم در مورد دین می‌فرماید: «فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَتَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا: پس روی خود را متوجه گردان به سوی دین حق و استوار، آفرینش خدا را که مردم را بر آن آفرید.» (روم/۳۰). سر جان ملکم در کتاب *جامعه‌شناسی دین* به بحث در باب برخی از نظریات در خصوص دین پرداخته است؛ مثلاً دیدگاه کلیفورد گیرتس نسبت به دین این است که دین، بخشی از یک نظام فرهنگی است. پیتر برگر هم معتقد است انسانها ذاتاً گرایش به دین دارند که نظم معنی‌داری را بر واقعیت حاکم کنند. استارک و بین بریج نیز بر این باورند که دین اساساً کوششی است برای برآوردن آرزوها و یا به دست آوردن پاداشها (ر.ک: همیلتون، ۱۳۷۷: فصل چهارده تا شانزدهم).

۱-۴-۲. دعا در لغت و اصطلاح

دعا به معنی خواندن و حاجت‌خواستن و استمداد است که در برخی موارد نیز تنها مطلق خواندن از آن مورد نظر است (قرشی، ۱۳۸۶: ۵۸). در فرهنگ اصطلاحات و تعاریف

نفایس الفنون نیز چنین آمده است: «دعا، به معنی طلب کردن حاجت است از باری تعالی به تضرع و اخلاص» (آملی ۱۳۸۰: ۱۲۸). دعا در اصطلاح عبارت است از «خداخوانی و استغاثه و زاری و درخواست چیزی - از نیک و بد- برای خود یا دیگری از درگاه الهی» (دایره المعارف تشیع، ۱۳۸۵: ۵۱۴). گذشته از معنای لغوی، دعا از منظر عرفا و اهل دل حالت روحی‌ای است که میان انسان و معبودش انس و الفت ایجاد می‌کند و او را در جاذبه ربوبی قرار می‌دهد (ر.ک: ابن منظور، ۱۴۰۸: ۳۶۲). در قرآن کریم به صراحت آمده است که: «وَ قَالَ رَبُّكُمْ اُدْعُونِي اَسْتَجِبْ لَكُمْ: و پروردگارتان فرمود: بخوانید مرا تا اجابت کنم شما را». (قرآن، غافر، آیه ۶۰) در انجیل نیز آمده است: «بخوانید تا به شما داده شود. بجوید تا بیاید. در بزنید تا به روی شما باز شود.» (انجیل متی، ۸: ۷)

۲. بحث و بررسی

۲-۱. دعا از منظر مولانا

دامنه تعالیم مولانا به حدی گسترده است که به راستی نمی‌توان حد و مرزی برای آن قائل شد. با این حال به‌طور کلی «علم به این که عشق به راستی تنها چیزی است که در تمامی حیات آفرینش واجد اهمیت است، اساس اندیشه مولوی را می‌سازد... اما آخرین و عالی‌ترین تجربه این عشق متقابل میان آدمی و خداوند در دعا دیده می‌شود.» (شیمل، ۱۳۷۰: ۱۳) اشارات مولانا درباره «دعا» در مثنوی، بیشتر در قالب قصه و تمثیل بیان گردیده است. در مبحث «دعا» از منظر مولانا (بخصوص در مثنوی)، نکاتی چند حائز اهمیت است که در ذیل به آنها اشاره می‌شود:

۲-۱-۱. شرایط دعا

۲-۱-۱-۱. آلوده نبودن قلب و زبان به گناه: «دعا» از منظر مولانا شرایطی دارد؛ از جمله آلوده نبودن قلب و زبان به گناه. او در داستان فرعون، علت عدم قبول دعا و تضرع او را هنگام غرق شدن، به این دلیل می‌داند که فرعون با قلبی آلوده دعا می‌کند؛ همچنین در این داستان خداوند به موسی (ع) امر می‌فرماید که با دهانی که هرگز با آن دعا نکرده‌ای مرا بخوان!

گفت ای موسی ز من می‌جو پناه با دهانی که نکردی تو گناه

(مولانا، ۱۳۷۵/۳/۱۸۰)

۲-۱-۱-۲. مسلط بودن فرد به افکار و کلام خود: از آنجا که کلمات در هنگام دعا بسیار مهم و مؤثر هستند، فرد باید کاملاً بر افکار و کلام خویش مسلط باشد. در داستان عیادت حضرت رسول (ص) از صحابی رنجور، یکی از صحابی پیامبر (ص) دچار بیماری سختی می‌شود، پیامبر (ص) از وی می‌پرسد آیا دعای ناروایی کرده که به این عذاب دچار شده

است؟ صحابی به برکت حضور رسول به یاد می‌آورد که در دعایی از خداوند خواسته بود تا عذابی که قرار است در آن دنیا به او بچشاند، در همین دنیا بر او نازل نماید. پیامبر (ص) فرمودند: عذاب آن دنیا بسیار سهمگین است و کسی در این دنیا طاقت تحمل آن را ندارد: گفت هی هی این دعا دیگر مگن برمگن تو خویش را از بیخ و بن!

(مولانا ۲۴۸۵/۲/۱۳۷۵)

۲-۱-۲. دعا و اجابت آن هر دو از خداست

مولانا نیز همانند ابن عربی معتقد است هر چیزی که انسان دعایش را می‌کند، استعداد آن چیز در وجودش بوده است و منشأ هر چیز (دعا، درخواست، استعداد) تنها خداوند است (ر.ک: ابن عربی، ۱۳۸۷: ۳۱). از منظر مولانا، خداوند، خود خواستار دعاست و از بندگانش می‌خواهد تا او را به دعا بخوانند و در هر صورت، هم دعا و هم اجابت آن، هر دو از جانب خداوند است:

هم دعا از تو اجابت هم ز تو ایمنی از تو مهابت هم ز تو

(همان: ۶۹۵)

۲-۱-۳. دلایل عدم اجابت دعا

۲-۱-۳-۱. شنیدن آواز بنده مؤمن: اگر در اجابت دعایی تأخیر و درنگ اتفاق می‌افتد، به این دلیل است که خداوند با شنیدن آواز بنده مؤمن خویش، خشنود می‌گردد: «حق تعالی می‌فرماید که ای بنده من! حاجت تو را در حالت دعا و ناله زود برآوردمی، اما آوازه ناله تو مرا خوش می‌آید. در اجابت، جهت آن تأخیر می‌افتد تا بسیار بنالی که آواز و ناله تو مرا خوش می‌آید.» (مولانا، ۱۳۸۱: ۳۷)

۲-۳-۲. گرایش به برخی از گناهان و رذایل اخلاقی: مولانا معتقد است گناه کردن و معطوف شدن به برخی از رذایل اخلاقی همچون کبر و حرص، باعث عدم قبولی دعا در نزد حق می‌گردد:

ناله کافر چو زشت است و شهیق زان نمی‌گردد اجابت را رفیق

(مولانا، ۲۰۰۵/۲/۱۳۷۵)

۲-۳-۱-۳. حکمت خداوندی: مولانا نیز همچون ابن عربی معتقد است این که دعایی زود مستجاب شود یا به تأخیر مستجاب شود، به واسطه قدر معین آن نزد خداوند است و زمانی که «وقت» با «درخواست» موافق باشد، دعا سریع اجابت می‌شود، ولی زمانی که «وقت» به تعویق بیفتد، اجابت هم به تأخیر می‌افتد (ر.ک: ابن عربی؛ ۱۳۸۷: ۳۳). بسیاری دعاها هستند که اجابت نمی‌شوند و دلیل آن تنها «حکمت خداوندی» است و در این اجابت نشدن‌ها، سودی است که انسان یا متوجه آنها نمی‌شود و یا در آینده حکمت و سود آن را می‌فهمد و بنابراین با خود می‌گوید:

شکر حق را کان دعا مردود شد من زیان پنداشتم، آن سود شد

(مولانا، ۱۴۰/۲/۱۳۷۵)

۴-۱-۲. اموری که دعا نمی‌تواند آنها را تغییر دهد: بعضی امور هستند که هیچ دعایی نمی‌تواند آنها را تغییر دهد؛ همانند: مرگ. نادانی و بی‌عقلی نیز از منظر مولانا، اموری علاج‌ناپذیر و شفانیافتنی هستند که نمی‌توان با دعا آنها را رفع نمود. در مثنوی داستانی ذکر شده است که در آن، حضرت عیسی (ع) با ترس، به کوهی فرار می‌کند، وقتی از ایشان علت را می‌پرسند، جواب می‌دهند که از دست آدمی احمق فرار می‌کنند؛ چراکه هر کس به حماقت مبتلا شود، با هیچ دعایی نمی‌توان وی را نجات بخشید (ر.ک: مولانا، ۲۵۷۰/۳/۱۳۷۵-۲۵۹۸).

۵-۱-۲. اشاره به داستان بزرگان دین و عرفان و دعا‌های آنان: در مثنوی به داستان بزرگان دین و عرفان و دعا‌های مستجاب شده‌ی ایشان اشارات فراوانی شده‌است؛ مثل داستان حضرت عیسی (ع) که از آب و گل، صورتک مرغی می‌سازد و با دم مسیحایی خود به او حیات و زندگانی می‌بخشد:

آب و گل چون از دم عیسی چرید بال و پر بگشاد مرغی شد پدید

(مولانا، ۱/۱۳۷۵/۸۶۵)

۶-۱-۲. تسلیم بودن مؤمن در برابر امر حق و دعا نکردن وی: از خلال داستانهای مولانا این طور برمی‌آید که از منظر وی، مؤمن واقعی همیشه از خداوند راضی است و هیچ‌گاه به قضا و مشیت الهی اعتراض نمی‌کند یا برای رفع آن دعایی بر زبان جاری نمی‌سازد.

پس چرا گوید دعا الا مگر در دعا بیند رضای دادگر

(مولانا، ۳/۱۳۷۵/۲۲۹۴)

ابن عربی در *فصوص الحکم* معتقد است که افراد در «درخواست و دعا» به سه دسته تقسیم می‌شوند: ۱- افرادی که طلبی معین دارند؛ ۲- افرادی که طلبی نامعین دارند و مثلاً می‌گویند خدایا هر آنچه مصلحتم در آنست، به من عطا کن؛ ۳- افرادی که هیچ سؤال و خواسته‌ای ندارند؛ چراکه می‌دانند خداوند همه چیز را از قبل مقرر کرده؛ پس قلبشان را برای قبول آنچه که از جانب حق وارد می‌شود آماده می‌کنند و از اغراض و اهداف خویش چشم می‌پوشند (ر.ک: ابن عربی، ۱۳۸۷: ۴۵-۲۹). مولانا نیز در این خصوص با ابن عربی هم‌عقیده است و به این نکته اعتقاد دارد که واقفان به سر الهی، هیچگاه از درگاه احدیت سؤال و خواسته‌ای ندارند.

۷-۱-۲. لزوم دعا در برخی موارد: در بعضی موارد ترک دعا امری ناروا است؛ چراکه در این موارد، دعا باعث هدایت گروهی از انسانها خواهد شد و از مقوله عبادات به شمار می‌آید؛ مثل قصه‌ای که در آن، کرامت یکی از زاهدان در بادیه باعث نزول باران بر

تشنگان حج می‌شود (ر.ک: مولانا، ۲۰/۲/۱۳۷۵-۳۸۰۵). بنده خالص خداوند، کسی است که می‌داند در چه زمانی دعا کند و در چه زمانی در برابر قدر الهی سکوت کند. همانند حضرت ایوب (ع) که زمانی سکوت کرد و زمانی دعا و خواست خود را بر زبان جاری ساخت. دعا هنگامی که برای امتثال از فرمان حق باشد، ضروری است.

۸-۱-۲. **لزوم دعای بموقع و بهنگام:** مولانا به لزوم سخن و دعای بجا و بموقع، تأکید بسیار دارد. در مثنوی، قصه مردی حکایت شده است که به هنگامی که باید دعای استنجا را بخواند، دعای استنشاق را می‌خواند! در این حال شخصی وی را متوجه اشتباهش می‌کند:

گفت شخصی خوب ورد آورده ای لیک سوراخ دعا گم کرده ای

(مولانا، ۲۲۲۸/۴/۱۳۷۵)

۹-۱-۲. **لزوم دعا در حق دیگران:** مولانا بر «دعا در حق دیگران» بسیار تأکید می‌ورزد. از دید او این تنها دعایی است که یقیناً برآورده خواهد شد. وی معتقد است که برای همه - حتی برای دشمنان - هم باید دعا کرد؛ چرا که در بسیاری از مواقع همین دشمنان هستند که سبب ساز خیر و صلاح آدمی می‌گردند:

چون سبب ساز صلاح من شدند پس دعاشان بر من است ای هوشمند

(مولانا، ۹۰/۴/۱۳۷۵)

۱۰-۱-۲. **الحاح و اصرار نمودن همراه با درد و آه:** از نظر مولانا یکی از اموری که در دعا حتماً باید به آن توجه داشت، الحاح و اصرار همراه با تضرع و زاری نزد خداوند است:

گر نه حدیث او بدی جان تو آه کی زدی آه بزن که آه تو راه کند سوی خدا

(مولانا، ۱۳۸۸: ۱۵۹)

۱۱-۱-۲. **دعا کردن تمامی موجودات دنیا و کائنات:** از منظر مولانا تمام عالم و کائنات در حال دعا، نیایش و تسبیح خداوند یکتا هستند؛ هر چند هیچ موجودی چنان که شایسته است نمی‌تواند تسبیح او را به جا آورد:

در نمازند درختان و به تسبیح طیور در رکوع است بنفشه که دو تا می‌آید

(مولانا، ۱۳۸۸: ۴۱۲)

۲-۲. دعا از منظر کاترین پاندر

کاترین پاندر، واژه «دعا» (Prayer) را به معنی «ارتباط با خداوند و نیکویی‌اش» می‌شناسد (پاندر، ۱۳۸۷: ۲۵)؛ همچنین آن را به معنی «اشتراک» (Communion) می‌داند و اعتقاد دارد هدف دعا کردن، مشارکت با خداوند است. وی در تعبیری ویژه، دعا را «دور آگاهی مقدس» توصیف می‌کند (پاندر، ۱۳۸۸: ۱۶۵). از مشخصه‌های اصلی و بارز سبک پاندر، استفاده از «عبارتهای تأکیدی» است که خود نوعی «دعا» به شمار می‌رود. وی برای هر مشکلی، عبارتی خاص را توصیه می‌کند تا در موقعیتهای مختلف بتوان از آن بهره

گرفت. عباراتی با بار معنایی مثبت و پُرانرژی که بسیار ساده و روان طرح شده‌اند. همچنین وی پس از بررسی و توضیح هریک از مسائل، شاهد مثال‌هایی از ماجرای افراد مختلف می‌آورد و در ضمن آنها بسیاری از مشکلاتی که انسان امروز به‌نحوی با آنها درگیر است بیان می‌کند؛ مشکلاتی مانند: ازدواج، خرید خانه، یافتن شغل مناسب و ... وی با این کار بر صمیمیت و گیرایی کلام خود می‌افزاید. از منظر پاندر دعا کردن کلیدی است برای حل تمامی مشکلات بشری اعم از روحی، جسمی و ... او اعتقاد دارد پویایی دعا نه تنها در شرایط متعالی زندگی، بلکه در شرایطی طنزآمیز نیز می‌تواند قدرت خود را نشان دهد (ر.ک: پاندر، ۱۳۸۸: ۱۶). در جلد اول کتاب *قدرت دعا* پاندر ابتدا، علت اعجاز دعا، مزایای دعا، دلایل اجابت‌نشدن دعا و ... را توضیح می‌دهد و بعد انواع دعا را با زبانی سلیس توضیح داده، مثال‌هایی زنده و ملموس برای هر یک می‌آورد. در جلد دوم کتاب *قدرت دعا* نیز وی انواع دیگر دعا را که پیشرفته‌تر از دعا‌های جلد اول هستند، توضیح می‌دهد، سپس توصیه می‌کند که بهتر است دعاها به صورت گروهی و با همراهی دیگران خوانده شود. پاندر در پایان کتاب نیز برای اجابت دعا و به عنوان بهای اجابت دعا، دیگران را تشویق و سفارش می‌کند به شکرگزاری و عشریه‌دادن و ایمان به این مسئله که هرچقدر بیشتر عطا و شکرگزاری کنید، بیشتر به دست می‌آورد.

۲-۲-۱. انواع دعا به طور کلی از منظر پاندر

پاندر در دو جلد کتاب *قدرت دعا* انواع نُه‌گانه دعا را ابتدا چنین معرفی می‌کند: ۱- دعای آرامش، ۲- دعای پالایش، ۳- دعای محافظت، ۴- دعای مشیت (جلد اول، فصل سه تا شش) ۵- دعای اعجاز، ۶- دعای تمرکز، ۷- دعای مراقبه، ۸- دعای سکوت، ۹- دعای درک (جلد دوم، فصل هفت تا یازده).

۲-۲-۲. روش‌های دعایی از منظر پاندر

پاندر برای دعا کردن روش‌های مشخصی را توصیه می‌کند و پیروی از یک سری اصول را برای اجابت دعا لازم می‌شمارد. او بر این امر تأکید دارد دعا‌هایی که در دو جلد کتاب *قدرت دعا* معرفی شده، باید مرحله به مرحله انجام شوند تا به نتیجه دلخواه برسند. در این روند، داشتن تمرکز، تمرین و استفاده مداوم از «عبارات تأکیدی» لازم و ضروری است.

۲-۲-۳. تشابهات اندیشگی پاندر و تعلیمات دین اسلام

با توجه به قرائن موجود در آثار پاندر، اندیشه‌ها و گفته‌های پاندر نه تنها با مولانا شباهت دارد، بلکه به‌طور کلی با دین اسلام هم اشتراکات و شباهتهای بسیاری دارد. او نیز همچون بسیاری از عارفان کهن اسلامی به حقیقت این حدیث **منسوب** به حضرت علی (ع) اعتقاد دارد که: «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ» (تمیمی، ۱۴۱۰: ۲۳۲) و آن را همچون رازی قدیمی به خوانندگان خود می‌نماید (ر.ک: پاندر، ۱۳۸۷: ۳۴)؛ همچنین وی می‌گوید:

«برای او (خداوند) والاترین شیوه جلوه خود از طریق کسی است که به سیمای او و شبیه به خود اوست، یعنی انسان» (پاندر، ۱۳۸۷: ۳۳) که این سخن بسیار شبیه به حدیث پیامبر (ص) است که می‌فرمایند: «انَّ اللَّهَ خَلَقَ الْإِنْسَانَ عَلَىٰ صُورَتِهِ: همانا خداوند انسان را به شکل و صورت خود آفرید.» (البخاری، ۱۴۰۱: ۶۲) در روایات بزرگان دین اسلام توصیه فراوانی به «حضور قلب» در هنگام خواندن نماز شده است. این حضور قلب، شبیه به همان ایمانی است که پاندر با نام «تمرکز» از آن دم می‌زند و معتقد است فرد باید هنگام دعا، تمامی ذهن خود (هشیار، نیمه هشیار و فراهشیار) را به کارگیرد و در واقع مراقبه منظم، روشمند و هوشمند داشته باشد (ر.ک: پاندر، ۱۳۸۸: ۱۱۸). یادکرد نام بزرگان در دعا و شفاعت خواستن از آنان نیز، مطلبی است که در دین اسلام و به خصوص مذهب شیعه بدان بسیار تأکید شده است. پاندر نیز به این مسئله توجه دارد و ذکر نام بزرگان دین را در طی دعا بسیار کارآمد و مؤثر می‌داند (پاندر، ۱۳۸۸: ۳۲). از دیگر نکات حائز توجه در دعای «پالایش» پاندر، رویکرد وی نسبت به تکالیف شرعی از جمله «روزه» است. وی اعتقاد دارد از مصادیق ایجاد خلأ در فکر و جسم «روزه گرفتن» است: «به نظر می‌رسد که روزه گرفتن ذهن و جسم را پالایش می‌دهد... روزه گرفتن، به ویژه برای غلبه بر مشکلات دشوار بسیار مؤثر است، زیرا هشیاری دعا کردن را در شما افزون می‌کند.» (همان: ۱۳۲). یکی از دعاهای معرفی شده توسط پاندر، دعای «محافظت» است. وی اعتقاد دارد اگر افراد با دعاهای محافظت از نظر ذهنی خودشان را محافظت نکنند، می‌توانند طعمه افکار نامهربانانه و حسودانه دیگران شوند و زندگی و سلامت آنان به خطر بیفتد (همان: ۱۴۴). این مسئله تشابه زیادی به مسئله «چشم زخم» دارد که در اسلام هم به آن اشاره شده است. دو آیه معروف سوره قلم در قرآن در این باره چنین است: «وَإِن يَكَادُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقُونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ لَمَّا سَمِعُوا الدِّكْرَ وَ يُقُولُونَ إِنَّهُ لَمَجْنُونٌ * وَمَا هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ لِلْعَالَمِينَ (قرآن، قلم: ۵۱ و ۵۲)

ترجمه: البته نزدیک است که کافران به چشمان (بد) خود (چشم زخم ززند و) از پایت در آورند، آنگاه که آیات قرآن بشنوند و (چون در فصاحتش حیرت کنند از شدت حسد) گویند که این شخص عجب دیوانه است * در حالی که این کتاب الهی جز ذکر و پند و حکمت برای عالمیان نیست.»

۲-۲-۴. جنبه عملی دعا از منظر پاندر

پاندر بر جنبه عملی دعا در زندگی روزمره اصرار می‌ورزد و در آثار خود، بر این اصل که دعا تنها روش اطمینان بخش برای حل مشکلات و تحقق آرمان‌هاست، پافشاری دارد (ر.ک: پاندر، ۱۳۸۸: ۱۴-۱۳). او در جلد اول کتاب قدرت دعا، دعا کردن را مهم‌ترین «کاری» که شخص می‌تواند برای حل مشکل خود انجام دهد، می‌داند (ر.ک: پاندر، ۱۳۸۷: ۱۱).

۲-۲-۵. علت اعجاز دعا از منظر پاندر

در پاسخ به علت و چرایی قدرت اعجاز دعا، پاندر معتقد است که قوانینی که برای دنیای نامرئی ذهن و روح وجود دارند، آنچنان قوی‌اند که می‌توانند برای تشدید کردن، بی‌اثر کردن، یا حتی وارونه‌ساختن قوانین جهان مادی به کار روند و دعا کردن، عملکرد این قوانین را تجلی می‌بخشد؛ بنابراین رویدادی را اعجاز پنداشتن، از نبود درک کارایی قوانین والاتر سرچشمه می‌گیرد (پاندر، ۱۳۸۷: ۱۵-۱۶).

۲-۲-۶. دلایل اجابت نشدن دعا از منظر پاندر

پاندر برای اجابت نشدن دعای انسان در پیشگاه الهی دلایلی را ذکر می‌کند که برخی از آنها به قرار زیر هستند: عدم آگاهی از خداوند درون، لزوم شکوفایی روح، وجود پاسخ بزرگ تر و بهتر، محدود کردن موهبت خداوندی، وجود فشار و اجبار، لزوم تغییر سطح و ... (ر.ک. پاندر ۱۳۸۷: ۷۳-۳۳).

۲-۳. همانندی‌ها در دیدگاه کاترین پاندر و مولانا درباره دعا

۲-۳-۱. دعا کردن انسان خواسته خداست: پاندر و مولانا، هر دو معتقدند که خود دعا کردن نیز خواسته خداوند است. پاندر می‌گوید: «اگر مصلحت نیکوی خداوند این نباشد که به خواسته‌های عمیق قلب‌تان برسید، از همان ابتدا چنین خواسته‌ای در شما پدیدار نخواهد شد.» (پاندر، ۱۳۸۷: ۱۷۳) مولانا نیز معتقد است همین که شخص دست به دعا برمی‌دارد، نشان‌دهنده این است که خداوند، خودش خواستار دعای بنده است.

گفت: «آن الله تو لیک ماست و آن نیاز درد سوزت پیک ماست

(مولانا، ۱۳۷۵/۳/۱۹۵)

۲-۳-۲. اجابت دعای همراه با اخلاص و از صمیم قلب: هر دو معتقد هستند که دعا کردن، اگر از روی اخلاص انجام شود، همان‌دم پذیرفته شده است. پاندر می‌گوید: «دعا کردن تنها به مفهوم درخواست و نجوا کردن نیست. دعا کردن، در عین حال یعنی دریافت کردن.» (پاندر، ۱۳۸۷: ۱۳) مولانا نیز معتقد است همچنان که خداوند، خود، دعا کردن را به بنده می‌آموزد، خود نیز دعا را مستجاب می‌گرداند:

گوید: «بگو یا ذوالوفا اغفر لذنب قدهفا» چون بنده آید در دعا او در نهان آمین کند

(مولانا، ۱۳۸۸: ۳۲۲)

۲-۳-۳. فانی شدن در اراده پروردگار به هنگام دعا: هر دو بر این عقیده هستند که فرد باید اراده خود را در اراده خداوند فانی کند تا به مقصود برسد. پاندر می‌گوید: «خداوند اراده من، که اراده تو مقدر خواهد شد» (پاندر، ۱۳۸۷: ۴۵) و مولانا نیز توصیه می‌کند:

خامش کن و از راه خموشی به عدم رو معدوم جو گشتی همگی حمد و ثنایی

(مولانا، ۱۳۸۸: ۱۰۳۷)

۲-۳-۴. **اعتقاد به دعاها و مناسک رسمی:** مولانا به شریعت - که یکی از راه‌های تهذیب و ریاضت نفس است - اعتقاد جزمی دارد و آن را یکی از پایه‌های رسیدن به حقیقت می‌شناسد. وی علاوه بر «معنی» اعمال، به «صورت» آنها نیز تأکید می‌ورزد و معتقد است اگر محبت خداوند تنها فکر و معنی بود، هیچگاه اعمال عبادی همچون نماز و روزه صورت نمی‌یافت:

گر محبت فکرت و معنیستی صورت روزه و نمازت نیستی

(مولانا، ۱/۱۳۷۵/۲۶۲۵)

پاندر نیز می‌گوید: «اجازه ندهید دعا کردن غیر رسمی جای مناسک رسمی را بگیرد. گاه مردم می‌گویند: من وقت ندارم به طور رسمی دعا کنم... چنین افراد گمراهی خودشان را از والاترین تجربه زندگی، یعنی دعای رسمی محروم می‌کنند.» (پاندر، ۱۳۸۷: ۸۳)

۲-۳-۵. **اصرار و ابرام در دعا:** هر دو معتقد هستند یکی از اصول دعا، اصرار و ابرام در آن است. مولانا می‌گوید:

چندان دعا کن در نهان، چندان بنال اندر شبان کر گنبد هفت آسمان در گوش تو آید صدا

(مولانا، ۱۳۸۸: ۱۴۲)

پاندر نیز معتقد است: «دعاهای بسیاری افراد اجابت نمی‌شود، زیرا اصرار نمی‌ورزند. لازم است در این امر پافشاری شود.» (پاندر، ۱۳۸۷: ۶۸)

۲-۳-۶. **استفاده از ابزار قصه و تمثیل برای تأثیرگذاری:** مولانا و پاندر، هر دو برای تأثیرگذاری بیشتر، از قصه و تمثیل استفاده می‌کنند، اما نوع این قصه‌ها متفاوت است. قصه‌های پاندر، امروزی‌تر و ملموس‌تر هستند و بیشتر مانند خاطره و یا تجربه واقعی‌ای هستند که دوستان و یا مخاطبان پاندر برای وی تعریف کرده‌اند، اما داستانهای مولانا اغلب برگرفته از داستانهای کهن کتبی همچون کلیله و دمنه هستند.

۲-۳-۷. **لزوم دعا برای دیگران:** هر دو معتقد به دعا برای دیگران هستند. در مثنوی حکایاتی از بزرگان وجود دارد که همواره جهت رفع حاجات دیگران دست به دعا برمی‌دارند؛ مانند حکایت دعای آن زاهد برای برآمدن دعای حاجیان:

چشمها را کرد سوی آسمان که اجابت کن دعای حاجیان

(مولانا، ۱/۱۳۷۵/۳۸۰۲)

پاندر معتقد است وقتی برای دیگران دعا می‌کنید، ابتدا خودتان احساس آرامش می‌کنید و این احساس راه را برای اجابت دعاهایتان هموار می‌کند. (ر.ک: پاندر، ۱۳۸۸: ۱۹۹-۱۹۸)

۲-۳-۸. **لزوم دعا حتی برای دشمنان:** پاندر می‌گوید نه تنها برای دوستان، حتی برای دشمنان هم باید دعا کرد. رمز اجابت دعا از نظر وی «عفو و بخشش» و «خودخواه نبودن»

است. از منظر وی دعا کردن برای کسانی که به هر نحوی به انسان ظلم و ستم کرده‌اند، با وجود سختی و دردناکی، از بهترین پالاینده‌های روح به‌شمار می‌روند (ر.ک: پاندر، ۱۳۸۷: ۵۹). مولانا نیز معتقد است از آنجایی که دشمنان باعث صلاح و خیر آدمی می‌گردند، پس باید در حق آنان دعا کرد:

چون سبب ساز صلاح من شدند
پس دعایشان بر من است ای هوشمند
(مولانا، ۱۳۷۵/۴/۹۰)

۲-۳-۹. اشاره به داستان بزرگان دین و عرفان: مولانا و پاندر هر دو به داستانها و گفته‌های بزرگان دین و عرفان همچون: حضرت عیسی (ع)، حضرت محمد (ص) و... اشاراتی دارند. پاندر در تمامی کتب خود، جملات و حکایاتی از افرادی همچون: فرانسیس قدیس، اکهارت، امت فاکس و... می‌آورد. مولانا نیز در مثنوی حکایات بسیاری از پیامبران بیان می‌کند.

۲-۳-۱۰. اعتقاد به قدرت جادویی کلمات در دعا: هر دو معتقد به قدرت جادویی کلمات هنگام دعا هستند. مولانا این نکته را در داستان عیادت رسول(ص) از صحابی رنجور (ر.ک. مولانا ۱۳۷۵/۲/۲۱۴۴-۲۶۱۱) و برخی داستانهای دیگر به‌خوبی بیان می‌کند. پاندر نیز بر این باور است: «هر واژه‌ا داشته، قدرت عظیمی دارد و با ترتیبات معین قرار گرفتن واژه‌ها، نیروی ارتعاشی نامرئی عظیمی ایجاد می‌شود که عمیقاً بر ماده اثر می‌گذارد و نتایج مشیت‌شده خاص را مقدر می‌کند.» (پاندر، ۱۳۸۷: ۱۵۸)

۲-۳-۱۱. استناد به آیات کتب مقدس: مولانا و پاندر جهت تأثیرگذاری بیشتر مطالب، در آثار خود به استناد از کتب مقدس هم‌چون قرآن و انجیل مبادرت می‌ورزند و به فراخور کلام آیاتی را ذکر می‌کنند. این استناد در آثار پاندر گاهی به صورت نقل مستقیم آیات و گاهی به صورت اشاره به مضمون آیات صورت می‌پذیرد؛ مثلاً: «لازم است در دعا پافشاری شود. این نگرش «از طریق دعا» ی یعقوب و «بی‌باکی قدیس‌گونه» نذر کردنش، آشکار است: «تا مرا برکت ندهی، تو را رها نکنم.» (سفر پیدایش ۲۶:۳۲)» (پاندر، ۱۳۸۷: ۶۸) (برای مشاهده نمونه‌های بیشتر: ر.ک: پاندر، ۱۳۸۷: ۳۲؛ ۸۷؛ ۹۲؛ ۱۰۱؛ ۱۳۶؛ ۱۵۸؛ ۱۶۱؛ ۱۶۷ و...؛ همچنین: پاندر، ۱۳۸۸: ۲۴؛ ۸۲؛ ۹۵؛ ۱۰۰ و... در مورد مولانا نیز، اصولاً آنچه که غالب درونمایه مثنوی و پایه‌های استدلالات مولانا را تشکیل می‌دهد، افکار و اندیشه‌هایی برگرفته از قرآن است. اما شکل این اندیشه‌ها متفاوت است؛ (ر.ک: در گاهی، ۱۳۹۲: ۱۵) به عنوان نمونه:

نیک بنگر اندرین ای محتجب
که دعا را بست حق بر آستجب
(مولانا، ۱۳۷۵: ۳/۲۳۰۴)

(برای مشاهده نمونه‌های بیشتر: ر.ک: مولانا، ۱۳۷۵: ۶۰/۱؛ ۳۰۶/۲؛ ۲۵۵۲/۲؛ ۱۷۰/۳؛ ۷۵۶/۳؛ ۳۵۰۴/۳ و ...)

۲-۴. نکات افتراق دیدگاه کاترین پاندر و مولانا درباره دعا:

۲-۴-۱. **طریقه و شیوه دعا کردن:** از مهمترین نکات اختلاف در مبحث «دعا»، طریقه و شیوه دعا کردن در نزد پاندر و مولانا است. پاندر معتقد است که شیوه‌های دعایی غربی‌ها و شرقی‌ها برعکس یکدیگر است. شرقی‌ها مراحل سخت و پیچیده‌تری را برای دعا کردن انتخاب می‌کنند که شاید هرکسی قادر به انجام آن نباشد؛ درحالی‌که ذهن مادی‌گرای غربی‌ها به نوعی دوست دارد که متقاعد شود و قدرت دعا نخست از طریق اجسام، افراد و اتفاقات به او نشان داده شود (ر.ک: پاندر، ۱۳۸۷: ۴۹).

۲-۴-۲. **قوانین و مراحل دعایی:** پاندر برای دعا کردن، شیوه‌ها و قوانین خاصی دارد که هرچند سخت نیستند، اما از اصولی خاص و ویژه پیروی می‌کنند. وی معتقد است انواع دعاهایی که معرفی کرده است، باید به صورت مرحله به مرحله انجام شود و در غیر این صورت تأثیرگذار نخواهند بود (ر.ک: پاندر، ۱۳۸۸: ۶۰)، اما این موضوع در مورد مولانا مصداقی ندارد. او دعا کردن را «مرحله‌گذاری» یا «طبقه‌بندی» نمی‌کند. انسان فقط کافی است که از درون خویش، خداوند را صدا بزند تا دعایش مستجاب شود: دور مرو، سفر مجو، پیش تو است ماه تو نعره مزن که زیر لب می‌شنود ز تو دعا (مولانا، ۱۳۸۸: ۱۵۹)

۲-۴-۳. **تغییر یا عدم تغییر کلیه امور توسط دعا:** مولانا معتقد است بعضی امور مثل مرگ و نادانی، اموری هستند که حتی دعا هم نمی‌تواند آنها را برگرداند و یا تغییر دهد. در مثنوی داستان مردی است که به اصرار از حضرت موسی (ع) می‌خواهد تا زبان طیور و بهایم را به او بیاموزد و در نهایت به وسیله فراگیری این زبان، متوجه زمان مرگ خود می‌شود و این حقیقت برایش آشکار می‌گردد که برخی امور همانند مرگ را نمی‌توان تغییر داد (ر.ک: مولانا، ۱۳۷۵/۳/۳۲۶۰-۳۳۹۰؛ همچنین: ۲۵۷۰/۳/۱۳۷۵-۲۵۹۸)؛ اما پاندر چنین اعتقادی ندارد و از منظر او هر چیزی با دعا قابل تغییر است (همان: ۱۲۰).

۲-۴-۴. **تمرکز بر مسائل معنوی توسط مولانا و مسائل دنیایی توسط پاندر:** از مهمترین نکات افتراق پاندر و مولانا، توجه مولانا به مسائل معنوی و توجه و تمرکز پاندر به روی مسائل مادی است. مولانا در مثنوی، طی تمثیل گونه‌ای (دفتر ۴، ابیات ۲۳۷-۲۵۵)، «گلخن حمام را تصویری از جایگاه اغنیا و طالبان دنیا نشان می‌دهد که در آنجا گویی تمام اوقات به سرگین کشی اشتغال دارند و سرگین کشی هم برای آن است که تا گلخن همواره گرم بماند و آب حمام را که موجب پاکی جسم و جان اتقیاست گرم بدارد» (زرین کوب، ۱۳۷۲: ۲۶۲)؛ اما پاندر به مسائل مادی تأکید فراوان دارد و آسودگی و رفاه

مالی را لازمه شادزیستن و مفیدبودن می‌داند: «اگر توانگر نباشید، نه به درد خودتان می‌خورید، نه به درد دیگری... بدون آسایش و بازآفرینی، چگونه می‌توان در عرصه مادی، به تمامی و شادمانه زیست؟» (پاندر، ۱۳۸۳: ۱۳)

۲-۴-۵. دلایل عدم استجاب دعا: پاندر برای عدم استجاب دعا در نزد پروردگار دلایلی را می‌آورد از جمله: عدم آگاهی از خداوند درون، محدود کردن موهبت خداوندی و... (ر.ک: پاندر، ۱۳۸۷: ۷۳-۳۳)، اما مولانا ضمن آنکه برای قبولی دعا شرایطی را لازم می‌داند، برخی از دلایل عدم استجاب دعا را چنین برمی‌شمارد: گناه و اعمال ناپسندیده انسان مثل کبر و حرص، خیر و صلاح نبودن در استجاب دعا و... .

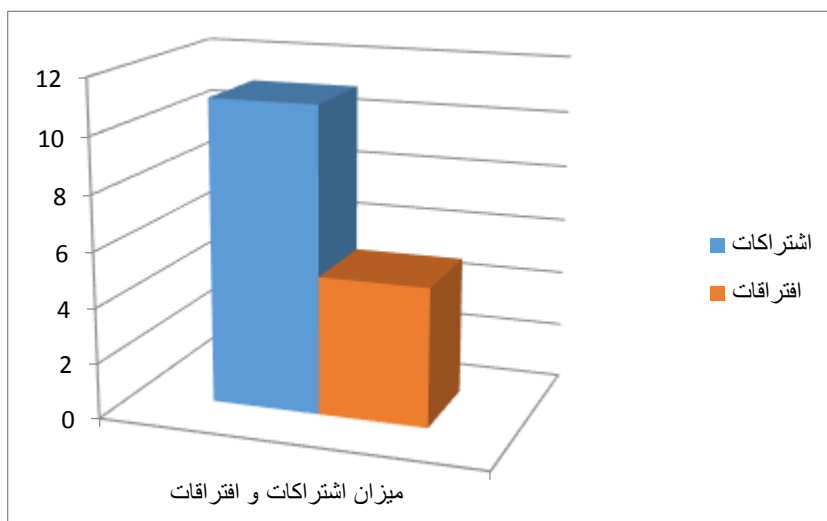
۳. نتیجه‌گیری

«دعا» هم از دیدگاه پاندر و هم از دیدگاه مولانا از جایگاه خاص و ویژه‌ای برخوردار است. با وجود تشابهات بسیار این دو عارف در امر دعا، افتراقاتی نیز میان آنان در این خصوص مشاهده می‌گردد. از آنجا که زبان و نثر پاندر بسیار ساده و روان است، در جذب مخاطب معاصر بسیار موفق بوده‌است. کاترین پاندر نگاه تازه و مدرنی نسبت به مسئله دعا دارد و آن را ارتباط ساده بشر با خداوند خویش می‌داند. او دعا را در قالب «عبارت‌های تأکیدی» و با شیوه‌ای بسیار روان و با استفاده از کلمات کاملاً امروزی و مطابق با نیازهای انسان معاصر بیان می‌کند و معتقد است که اگر این عبارات تأکیدی با خلوص نیت و طبق شرایطی خاص خوانده شوند، بی‌شک اجابت خواهند شد. به طور کلی نقاط افتراق مولانا و پاندر در این موارد خلاصه می‌شود: طریقه و شیوه دعا کردن، قوانین و مراحل دعایی، تغییر یا عدم تغییر کلیه امور توسط دعا، تمرکز بر مسائل معنوی توسط مولانا و مسائل دنیایی توسط پاندر، دلایل عدم استجاب دعا. از نقاط مشترک و همانندی‌های نگاه پاندر و مولانا نسبت به دعا نیز می‌توان به مواردی همچون: لزوم اخلاص در دعا، لزوم فناء اراده انسان در اراده خداوند هنگام دعا، خواسته خداوند و موهبت الهی بودن دعا، لزوم اصرار و الحاح در دعا و... اشاره کرد. با توجه به این موارد در مقایسه تطبیقی میان مولانا و پاندر درمی‌یابیم که به‌طور کلی، همانندی‌ها و شباهت‌ها در دیدگاه مولانا و پاندر در زمینه دعا اصولاً بیشتر از اختلافات و افتراقات میان آن دو است. در جدول و نمودار ذیل مطالب به‌صورت خلاصه ارائه شده است.

«جدول اشتراکات و افتراقات میان دیدگاه مولانا و پاندر در خصوص دعا»

اشتراکات و افتراقات میان دیدگاه مولانا و پاندر در خصوص دعا		
افتراقات	اشتراکات	ردیف
طریقه و شیوه دعا کردن	دعا کردن انسان خواسته خداست	۱
قوانین و مراحل دعایی	اجابت دعای همراه با اخلاص و از صمیم قلب	۲
تغییر یا عدم تغییر کلیه امور توسط دعا	فانی شدن در اراده پروردگار به هنگام دعا	۳
تمرکز بر مسائل معنوی توسط مولانا و مسائل دنیایی توسط پاندر	اعتقاد به دعاها و مناسک رسمی	۴
دلایل عدم استجاب دعا	اصرار و ابرام در دعا	۵
	استفاده از ابزار قصه و تمثیل برای تأثیرگذاری	۶
	لزوم دعا برای دیگران	۷
	لزوم دعا حتی برای دشمنان	۸
	اشاره به داستان بزرگان دین و عرفان	۹
	اعتقاد به قدرت جادویی کلمات در دعا	۱۰
	استناد به آیات کتب مقدس	۱۱

«نمودار میزان اشتراکات و افتراقات میان دیدگاه مولانا و پاندر در خصوص دعا»



یادداشتها

^۱ کاترین پاندر (Catherine Ponder) در ۱۴ فوریه سال ۱۹۲۷م. در شهر رتسویل ایالت کارولینای جنوبی در کشور آمریکا به دنیا آمد و بعد از سالها مطالعه در زمینه تجارت، در مدرسه کشیشان ثبت نام کرد و در سال ۱۹۵۶م. درجه کارشناسی علمی در آموزش و پرورش را دریافت نمود. در سال ۱۹۵۸م. به عنوان کشیش کلیسای «اندیشه نوین» با یک دفتر اولیه در کلیسای بیرمینگهام در ایالت آلاباما (۱۹۵۸-۱۹۶۱م.) تعیین شد (ر.ک: پاندر، ۱۳۷۶: ۷). وی در مکانهای مختلفی به عنوان کشیش حضور داشت؛ از جمله: کلیسای آستین ایالت تگزاس (۱۹۶۱-۱۹۶۹)، سان آنتونیو و پالم دیزرت (۱۹۶۹-۱۹۷۳) و کالیفرنیا (۱۹۷۳)، جایی که پس از آن در آنجا ماند. پاندر یک کشیش آمریکایی با اعتقاد یکپارچه (منظور یک جنبش دینی در میان جنبش گسترده‌تر اندیشه نوین) است (همان). این جنبش، خود را یک سازمان مسیحی جهانی می‌داند و رویکردی مثبت در زندگی را با پذیرش دیدن خوبی در همه مردم و رخدادها آموزش می‌دهد و ناشر کتابهایی در زمینه پیشرفت رفاه است. سازمانهای کلیسایی خانم پاندر در همه‌جای آمریکا و در دیگر نقاط جهان امروزه با کشیشان اندیشه نوین اداره می‌شوند. وی بیشتر از دوازده کتاب نوشته است که در ردیف پر فروش ترین کتابها بوده‌اند:

قانون توانگری، از دولت عشق، اسرار رفاه، قوانین پویای درمان، راز شفا، دعا و پولدار شدن، چشم دل بگشا، پیدایش میلیونها، موسی میلیونر، یوشع میلیونر، میلیونر از ناصره، ذهن خود را برای دریافت باز کنید، راز نامحدود رفاه، قدرت دعا، شهادت موفقیت، قوانین پویای کامیابی، یک داستان عاشقانه و سیاسی: هنر ده درصد (پیشگفتار کتاب توسط پائولا لنگوس ریان).

کتابنامه

-قرآن مجید.

-انجیل.

- آمدی تمیمی، عبدالواحد بن محمد. (۱۴۱۰ق.). *شرح غرر الحکم و درر الکلم*، تصحیح مهدی رجایی. قم: دارالکتاب الاسلامی.
- آملی، محمدبن محمود شمس الدین. (۱۳۸۰). *فرهنگ اصطلاحات و تعریفات (نقائس الفنون)*. گردآورنده دکتر بهروز ثروتیان. تهران: فردوس.
- ابن منظور، محمدبن مکرم. (۱۴۰۸ق.). *لسان العرب*. بیروت: دارالاحیاء التراث العربی.
- ابن عربی، محی الدین. (۱۳۸۷) *فصوص الحکم*، تصحیح و ترجمه محمد خواجه‌جوی. تهران: انتشارات مولی.
- اوتو، رودلف. (۱۳۹۷). *عرفان شرق و غرب*. *تحلیلی مقایسه‌ای درباره ماهیت عرفان*. مقدمه، ترجمه و تحقیق: انشا... رحمتیان. ویراسته مصطفی ملکیان. تهران: سوفیا.
- بخاری، ابو عبدالله محمد بن اسماعیل. (۱۴۰۱). *صحیح البخاری*. ج ۸. بیروت: لبنان.
- بهنام فر، محمد و زهرا خوشامن. (۱۳۹۸). «مقایسه اندیشه‌های متافیزیکی مولوی و لوبسانگ رامپا بر اساس ایده جهان هولوگرافیک». *نشریه ادبیات تطبیقی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*. سال یازدهم، شماره ۲۰، صص ۲۷-۱.

- پاندر، کاترین. (۱۳۸۷). **قدرت دعا**. جلد ۱. ترجمه مینا اعظامی. چاپ ششم. تهران: میترا.
- پاندر، کاترین. (۱۳۸۸). **قدرت دعا**. جلد ۲. ترجمه مینا اعظامی. چاپ هشتم. تهران: میترا.
- پاندر، کاترین. (۱۳۸۳). **قانون توانگری**. ترجمه گیتی خوشدل. چاپ نوزدهم. تهران: پیکان.
- پاندر، کاترین. (۱۳۷۳). **از دولت عشق**. ترجمه گیتی خوشدل. چاپ چهارم. تهران: روشنگران.
- پاندر، کاترین. (۱۳۷۶). **چشم دل بگشا**. ترجمه گیتی خوشدل. چاپ چهارم. تهران: البرز.
- تبریزی، شمس الدین محمد. (۱۳۹۶). **مقالات شمس تبریزی**. به تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد. چاپ پنجم. تهران: خوارزمی.
- حسنی جلیلیان، محمدرضا. (۱۳۹۹). «بررسی تطبیقی آموزه‌های چهار میثاق میگوئل روئیز و مثنوی مولوی». **نشریه ادبیات تطبیقی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان**. سال دوازدهم، شماره ۲۲، صص ۹۳-۷۵.
- درگاهی، محمود. (۱۳۹۲). **آیات مثنوی**. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۴۰). **لغتنامه دهخدا**. تهران: دانشگاه تهران.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۹۳). **جستجو در تصوف ایران**. چاپ سیزدهم. تهران: امیرکبیر.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۹۲). **ارزش میراث صوفیه**. چاپ شانزدهم. تهران: امیرکبیر.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). **بحر در کوزه**. چاپ چهارم. تهران: علمی.
- شیمل، آن ماری. (۱۳۷۰). **شکوه شمس**. ترجمه حسن لاهوتی. چاپ دوم. تهران: علمی و فرهنگی.
- قبادی، علیرضا و پروین علی پور. (۱۳۹۱). «تحلیل کارکردی مراسم و مناسک دینی». **دو فصلنامه علمی - تخصصی اسلام و علوم اجتماعی**. دوره سوم، شماره ۹، صص ۱۱۵-۱۲۷.
- قرشی، علی اکبر. (۱۳۸۶). **قاموس قرآن**. تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- معین، محمد. (۱۳۸۷). **فرهنگ فارسی (معین)**. چاپ اول: تهران: کتاب آراد.
- مکارم شیرازی، ناصر. (۱۳۶۱). تنظیم: مسعود مکارم، محمدرضا حامدی. **پیدایش مناهب**. قم: امام علی بن ابی طالب.
- مولانای بلخی، جلال الدین محمد. (۱۳۸۱). **فیه مافیہ**. با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر. چاپ نهم. تهران: امیرکبیر.

- مولانای بلخی، جلال الدین محمد..(۱۳۸۸). *کلیات شمس تبریزی*. مطابق نسخه استاد بدیع الزمان فروزانفر. با مقدمه دکتر عبدالحسین زرین کوب. چاپ پنجم. تهران: صدای معاصر.
- مولانای بلخی، جلال الدین محمد.(۱۳۷۵). *مثنوی معنوی*. به تصحیح رینولد نیکلسن. تهران: توس.
- همیلتون، ملکم. ۱۳۷۷. *جامعه‌شناسی دین*. ترجمه محسن ثلاثی. تهران: تیان.



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 Aṭṭār & 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.mollai@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 بهره‌چندانی 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، درحالی‌که 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 مباحث 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 برداشته‌می‌شود. 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، جَسرةُ/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، قُطارُها (ابر باران‌زا)/قُطورُها، 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 مصادیق عبارتند از: حِجابها/سُفورُها، شَرخُ الشَّیبةُ/قَتیرُها (آغاز پیری)، مُبشِرُها/نَدیرُها، أوَّلها/أخیرُها، أخفی/ظُهورُها، ظُلْمَة/نورُها، خِماصاً/بُطونُها (شکم‌های لاغر)/مُثقلاتِ ظُهورُها (پشت‌های سنگین از بار)، اُتری/فقیرُها، بَرَدٍ/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 دیگرسوی، 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 شکست‌خورده انسان نیازمند، هماهنگی دارد و ناظر بر درنگی است در آستانه درماندگی 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 ترکیب بند 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/ عنده 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 زندگی بخشش را اشک خون‌آلود می‌بیند، ولی بیابان سترون نجد را کان لطف، و سبزه اطلالش را بر جعد سنبل، مشک افشان 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 لَأَنَّهُا 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 ملتسانه 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 وَحْيًا 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 طردمی‌کند 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 زداينده 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 شفیعیان، 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 آستانه مرقد محبوب نزدیک شده و قصد ابراز ارادت دارد، بسیار متناسب و به‌جاست. گویی با ادای این واژه خوش‌نوا هم افراد پیرامونش را به سکوت فرامی‌خواند و هم به محضر ممدوح والا شأن خود، درود می‌فرستد. به علاوه ادا کردن واژه السّلام، با قوّت و شدّت آوایی بیشتری صورت می‌گیرد و در تخلیه هیجان گوینده، 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 قصیده‌ 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 قصیده‌ 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، عاطفه‌ پرشور جامی را ندارد؛ بنابراین شیرازه‌ 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 نَضِيرُهَا

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). *سیمیاء 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.



ISSN: 2008-6512



Journal of comparative Literature

Scholarly-Research

Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman

The importance of the types of techniques in Nizami's Marziye Esmailzade Mobarake, Mohsen Mohammadi Fesharaki	1
A comparative study of the Balochi story of Hani and... Abdolghafour Jahandideh	23
A Comparative Study of the Narrative Elements of the.... Fatemeh raadniya, Fathola zarekhalili	53
Investigating the cause of invulnerability in Shahnameh.... Mahmoud Rezaei Dashtarzhane, Farrokh Hajiani, Ali Farzane Qasrodashti	95
A comparative study of form and content in Ilami Mohammad Reza Shirkhani, Ali Reza Shohani , Mahdi Ahmadikhah	121
Comparison of the element of color in... Hamid Taheri, Maryam Hadian Ghazvini	145
Interdisciplinary studies of comparative. Farzaneh Sadat Alavizadeh.....	179
Comparative Indian (Alankārā) and Islamic... Mojahed Gholami	209
Comparative-critical study of the definition Yahya Kardgar, Narges Mahdi	231
The Impact of Sadi's Boudstan and Golestan's Houshang Mohammadi-Afshar , Hadi Arbabi	253
A Comparative Study of Prayer from the... Maryam Mardani Varposhti, Hosein Hasanpour Alashti, Masuod Ruhani, Ali Akbar Bagheri Khalili	285
Comparative analysis of two poems from AliAkbar Mollaie.....	311

Year 13, No. 25, Winter 2022